



EJ&MD

Eurasian Journal of Music and Dance

SAYI / ISSUE 21
ARALIK / DECEMBER
2022

ISSN: 2651-4818



EJ&MD

**Eurasian Journal of Music and
Dance**

Sayı/Issue: 21

Yıl/Year: 2022

Eurasian Journal of Music and Dance

Sayı/Issue: 21 – Aralık/December 2022

ISSN: 2651-4818- DOI: 10.31722/konservatuvardergisi

Eurasian Journal of Music and Dance, Ege Üniversitesi

Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı'nın ulusal ve hakemli dergisidir.

Yayımlanan makalelerin sorumluluğu yazarına/yazarlarına aittir.

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

Dergi Hakkında/About the Journal

Eski Adı/Former Name

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

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

ISSN: 2146-7765

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

Yeni Adı/New Name

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

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

ISSN: 2651-4818

İmtiyaz Sahibi/Owner

Prof. Dr. Özge GÜLBAY USTA

Yayın Kurulu/Editorial Management

Doç. Dr. Ali Maruf ALASKAN (Editör / Editor)

Ege Üniversitesi, İzmir

Doç. Dr. Füsün AŞKAR (Editör Yrd. / Vice Editor)

Ege Üniversitesi, İzmir

Doç. Dr. Esin de Thorpe Millard (Editör Yrd. / Vice Editor)

Ege Üniversitesi, İzmir

Arş. Gör. Gökçe Asena ALTINBAY

(Dil Editörü / Language Editor)

Ege Üniversitesi, İzmir

Sekreteryaya / Secretary

Anıl Ar

Ege Üniversitesi, İzmir

Editöryal Danışma Kurulu/Editorial Advisory Board

Prof. Berrak TARANÇ, Ege Üniversitesi, İzmir

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

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

Prof. Dr. Öcal ÖZBİLGİN, Ege Üniversitesi, İzmir

Prof. Dr. Özge GÜLBAY USTA, Ege Üniversitesi, İzmir

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

Prof. Dr. Cenk GÜRDAY, Hacettepe Üniversitesi, Ankara

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

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

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

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

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

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

Dr. Catherine E. Foley, Limerick Üniversitesi, İrlanda

Tasarım ve Uygulama/Graphic Design
Osman ÇALIŞKAN

Baskı Öncesi Hazırlık/Prepress
E.Ü.Yayınevi

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

Yayın Dili/Language
Türkçe ve İngilizce /Turkish and English

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

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



SOBİAD (Sosyal Bilimler Araştırmaları Derneği)



ASOS İndeks
A S O S
İndeks

Yayın Tarihi/Publication Date
Aralık 2022/December 2022



İletişim/Correspondence

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı

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

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

Elektronik posta: ejmdege@gmail.com

İÇİNDEKİLER/TABLE OF CONTENTS

Yıl/Year: 2022 - Sayı/Issue: 21

ARAŞTIRMA MAKALELERİ/RESEARCH ARTICLES

Kıbrıs Türk Toplumunun Türk Milliyetçiliğini Benimsemesinde Eğitim ve Müziğin Etkisi <i>Basak GORGORETTİ, Emine KIVANÇ ÖZTUĞ</i>	1- 14
Neyin Öğretmen Çalgısı Olarak Yeri ve Önemi <i>Mehmet DAL, Gökhan YALÇIN</i>	15-30
Müzik Öğretmeni Adaylarının Güzel Sanatlar Lisesi Bireysel Ses Eğitimi Dersi Kazanımlarına Ulaşma Düzeyleri <i>Ceren TEPE, Tuba YOKUŞ</i>	31-49
Türk Sanat Müziği Çalgı Eğitimi Alan Öğrencilerin Taksim Yapmaya Yönelik Tutumlarının İncelenmesi <i>Nurten ÇALHAN, Hamit YOKUŞ</i>	50-66
Nursal Ünsal'ın Üç Viyola Taksiminin Analizi <i>Nurdan GÜRTUNCA</i>	67-81
Bestekâr Erol Başara'nın Çeşitli Formlardaki Eserlerinin Farklı Değişkenler ve Prozodi Bakımından İncelenmesi <i>Funda KEKLİK KAL, Tolga KARACA, Ahmet Hakan BAŞ</i>	82-105
Elektronik Dans Müziği Festivallerinde Karnavalesk Boyut <i>Kübra Kıymet ARSLAN, Levent ERGUN</i>	106-124
Logic Yazılımının Varsayılan EQ Eklentisi İle Harici EQ Eklentilerinin Ses Sinyaline Olan Etkilerinin Karşılaştırılması <i>Tunca ARAS, Semih TEMUÇİN</i>	125-140
Opera Sanatçısı Maria Callas Örneklemini Üzerinden Ses ve Dermatomiyozit Hastalığı Bağlantısı <i>Fatma Berna BİLGİN BAŞARAN, Seta KÜRKÇÜOĞLU</i>	141-166

Editörden,

Merhaba Sevgili Okurlarımız,

Dergimizin 2021-2022 döneminin ikinci ve toplamda 21. sayısını yayınlayarak, gelişen ekibimizle uzun bir editörlük sürecini daha geride bıraktık. Yoğunluk sırasında takım olmanın önemini bir kez daha anladık, yazarlarımızı hak ettikleri yayıncılık anlayışıyla buluşturmak için el birliği ile çalıştık. Bilimsel anlayıştan ayrılmadan, sanatın yüksek ifade gücünü her zamankinden daha çok önemseyerek aday makalelerimizi dikkatle değerlendirdik ve birbirinden nitelikli yazar adaylarımızla iş birliği içerisinde değerlendirmeler yaptık.

21. sayımızın ilk yarısını eğitim, öğretim ve öğrenim üzerinde yoğunlaşmış çalışmalara ayırdık. İkinci yarıda ise yazarlarımızın eser incelemeleri ile derleme makalelerine yer vermenin yanı sıra, güncel konulardaki makaleleriyle yazarların İngilizce makaleleri dergimize göndermeye başladıklarını gözlemledik.

Dergimizin anlayış ve çalışmalarını destekleyen, takipte kalarak her sayımızda bizleri tercih eden yazarlarımıza teşekkür ederiz. Akademik dünyanın çok yönlü çalışmalarını dergimizin iş yükü ile sürdürmeyi başaran editöryal ekibimize bilgi ve yönlendirmeleri, sabırları ve yoğun çalışmaları için şükranlarımı sunuyorum. Ekip olarak dergimizin yayımlanmasında emeği geçen Ege Üniversitesi Rektörlüğü'ne, Ege Üniversitesi Basım ve Yayınevi, Ege Üniversitesi Yayın Komisyonu ve Basımevi Şube Müdürlüğü'ne; Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Müdürlüğü'ne şükranlarımızı sunduğumuzu belirtmek istiyorum.

Sanat ve bilimin ışığından hiç ayrılmamak dileğiyle
Doç. Dr. Ali Maruf ALASKAN

Editor's Note,

By publishing the first issue of our journal for the 2021-2022 period and the 21st issue in total, we have left behind a long editorial process with our constantly-evolving team. We understood once again the importance of being a team during busy times, and we worked together for the quality publication in conclusion. We carefully evaluated our candidate articles without leaving the scientific understanding, giving importance to the high expressive power of art more than ever, and made evaluations in cooperation with our qualified author candidates.

We devoted the first half of our 21st issue to studies focused on education, training and learning. In the second half, we observed that in addition to the review, our candidates started to send articles in English to our journal focusing on current issues.

We would like to thank the authors of the current issue who support the understanding and work of our journal, and prefer us in each issue by following up. I would like to express my gratitude to our editorial team, who managed to continue the multifaceted studies of the academic world with the workload of our journal, for their knowledge and guidance, patience and hard work. We would like to express our gratitude as a team to Ege University Rectorate, Ege University Press and Publishing House, Ege University Publishing Commission and Printing House Branch Directorate and to the Directorate of Ege University State Turkish Music Conservatory, who contributed to the publication of our journal.

Wishing to never leave the light of art and science
Assoc. Dr. Ali Maruf ALASKAN

KIBRIS TÜRK TOPLUMUNUN TÜRK MİLLİYETÇİLİĞİNİ BENİMSEMESİNDE MÜZİK VE EĞİTİMİN ETKİSİ

The Effect of Music And Education on Turkish Cypriot Community's Approach to Turkish Nationalism

Başak GORGORETTI*
Emine KIVANÇ ÖZTUĞ**

ÖZ

Osmanlı İmparatorluğunun Kıbrıs adasını fethiyle çoğalmaya başlayan Türk nüfus beraberinde kültürel değerlerini de taşımıştır. Klasik Türk müziği ve Mevlevi müziğinin yaygın olduğu dönemin ardından, Avrupa müziği, rock ve etnik-pop müzik Kıbrıs Türk müzik kültürü içerisinde yerini almıştır. Kıbrıs Türk müziği, çatışmaların başlamasıyla birlikte kendi kabuğuna çekilen Kıbrıslı Türklerin özgürlük ve bağımsızlık çağrılarını dile getiren önemli bir araç olmuştur. Savaş yıllarında verilen bağımsızlık mücadelesi Türk kimliğinin daha çok benimsenerek, özümsemesine, milliyetçilik anlayışının da daha derinden hissedilmesine neden olmuştur. Kıbrıslı Türk besteciler o dönemde besteledikleri şarkılarında bağımsızlık, Türklük ve Türkiye'ye bağlılık konularını işlemişlerdir. Milliyetçilik hareketi azınlık durumuna düşen, öz kimliğini kaybetmek istemeyen Kıbrıslı Türkler için yerel müzikte uzun yıllar etkisi hissedilen sözlerle yerini korumuştur. Bu araştırmada müzik ve eğitimin Kıbrıs Türk toplumunda milliyetçiliğin gelişimini nasıl etkilediği sorgulanmıştır. Araştırmada doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. Araştırma konusunu içeren basılı ve elektronik kaynaklar belgesel tarama yöntemi ile toplanmıştır. Veriler tarihsel ve sosyolojik yönleri değerlendirilerek analiz edilmiştir. Çalışmanın alt boyutları; "İngiliz yönetiminde eğitim politikası", "milliyetçilik olgusu ve Türkiye (Anadolu) etkisi", "radyonun misyonu", "Kıbrıs Türk milliyetçiliğinin gelişmesinde siyaset, politika ve eğitim etkisi", "Atatürk ilke ve inkılaplarının Kıbrıs Türk milliyetçiliğine etkileri" ve "Kıbrıs Türk yerel müziğine yansımaları" olarak oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kıbrıs Türk milliyetçiliği, İngiliz yönetimi, eğitim, müzik

ABSTRACT

Turkish population, which began to increase after the conquest of Cyprus island by Ottoman Empire, brought with it some cultural values. After a period dominated by Classical Turkish music and Mevlevi music, European music, rock music and ethnic-pop music took its place in Turkish Cypriot music. Turkish Cypriot music became an essential instrument in reflecting the calls for freedom and independence of Turkish Cypriots, who isolated themselves when the conflicts started. The struggle for independence in the years of war led to adapt and internalize Turkish identity more and to feel nationalism philosophy even more deeply. Turkish Cypriot composers of the period treated independence, Turkism and commitment to Turkey as topics in the songs they composed. The nationalist movement has found its place in the local music for many years for Turkish Cypriots who have become a minority and do not want to lose their identity. This study questions the impact of music and education in Turkish Cypriot society on the development of nationalism. Document analysis method was used in the study. Printed and electronic sources related to the subject of the study were collected through document screening method. Data were analyzed by evaluating their historical and sociological aspects. The sub-dimensions of the study were formed as "Educational Policy in British Administration", "nationalism phenomenon and Turkey (Anatolia) effect", "mission of radio", "politics, policy and education effect on the development of Turkish Cypriot nationalism", "effects of Atatürk's principles and revolutions on Turkish Cypriot nationalism" and "its reflections on Turkish Cypriot local music".

Keywords: Turkish Cypriot nationalism, British administration, music, education

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 12.10.2022 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 04.01.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç. Dr., Doğu Akdeniz Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, basak.guler@emu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0656-0688

** Yrd. Doç. Dr., Yakınoğlu Üniversitesi, emine.kivancoztug@neu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1135-1418

EXTENDED ABSTRACT

Turkish population, which began to increase after the conquest of the island by Ottoman Empire, brought with it some cultural values. After a period dominated by Classical Turkish music and Mevlevi music, European music, rock music and ethnic-pop music took its place in Turkish Cypriot music. Turkish Cypriot music became an essential instrument in reflecting the calls for freedom and independence of Turkish Cypriots, who isolated themselves when the conflicts started.

In Cyprus, which was under the British rule between 1878 and 1960, the British administration displayed suppressive attitudes on the social identity of the Turkish community; it took decisions that affected the life of this community and put them in practice immediately. Turkish Cypriot community, whose identity was subdued, tried to preserve its commitment to its roots in education and daily life, and conducted activities and organizations aiming at sustaining such commitment. By following the developments in the newly established Republic of Turkey and applying these developments and innovations in Cyprus, studies were carried out especially for the development of Turkish nationalism within the Turkish Cypriot community. The acceptance and implementation of Atatürk's principles and reforms by the Turkish Cypriot community is another factor in the adoption and development of Turkish nationalism by the Turkish Cypriot community.

The privileges granted to the Greek Cypriot community by the British administration caused the Greek Cypriot community to adopt Greek nationalism with the influence of the church and try to spread Hellenism to the entire society. The negative reflections of all these on the Turkish Cypriot community have been effective in strengthening the national identity and sense of belonging of the Turks. The print media and education have also been influential in the rise of Turkish nationalism in the Turkish Cypriot community. The articles in the Turkish press about the struggle of Turkish Cypriots, the sharing of these articles by teachers even with illiterate people in Cyprus, and the processing of textbooks from Turkey by teachers from Turkey can be given as examples. In cases such as the celebration of national holidays by Turkish Cypriots, the enthusiasm felt in the adoption of Turkish nationalism was not only valid for the struggle. It turned into a celebration of his commitment to Turkey and Turkish identity, which will continue in the future. With the celebration of the national holidays of the Republic of Turkey by the Turkish Cypriots, it is aimed to revive the social memory and to ensure the permanence of the importance and meaning of the celebrated day. The understanding of nationalism, voiced through the marches sung by children and young people at the ceremonies, is kept alive with an air of enthusiasm in the celebrations, thus renewing the sense of unity and belonging.

Radio, which is among the first and most important tools of mass communication, played an essential role in the formation of a massive force through its broadcasts underlining the unity and solidarity of the society in the years of conflict. With the start of conflicts between two communities, Turkish Cypriot community established Bayrak Radio based on its previous experiences, its broadcasts emphasized unity of the society and Turkish nationalism. Immigrants from Turkey, who immigrated to the island since 1974, listened to Anatolian and Mehter music with "cultural transport" and tried to keep their own musical culture alive in this way. In addition to making and maintaining their own local music, Turkish Cypriots gradually began to meet the musical background that Turkish immigrants brought with them.

The struggle for independence in the years of war led to adapt and internalize Turkish identity more and to feel nationalism philosophy even more deeply. Turkish Cypriot composers of the period treated independence,

Turkism and commitment to Turkey as topics in the songs they composed. The nationalist movement has found its place in the local music for many years for Turkish Cypriots who have become a minority and do not want to lose their identity.

This study questions the impact of music and education in Turkish Cypriot society on the development of nationalism. Document analysis method was used in the study. Printed and electronic sources related to the subject of the study were collected through documentary screening method. Data were analyzed by evaluating their historical and sociological aspects. The sub-dimensions of the study were formed as “Educational Policy in British Administration”, “Turkey (Anatolia) Effect and Nationalism Phenomenon”, “Mission of Radio”, “Politics, Policy and Education Effect on the Development of Turkish Cypriot Nationalism”, “Effects of Atatürk's Principles and Revolutions on Turkish Cypriot Nationalism” and “its Reflections on Turkish Cypriot Local Music”.

The independence struggle of Turkish Cypriots against the Hellenism Idea of the Greeks began with the feeling of political and social effects of National Independence War of Turkey. The discriminatory and suppressive behavior displayed by the British administration directed Turkish Cypriots towards a search for national identity. This search is the most important factor in the adoption of Turkish nationalism through commitment to Turkey, accepting Atatürk’s principles and revolutions, and Turkism. Likewise, in this context, means of communication, education and music played a very important role in the adoption of Turkish nationalism by Turkish Cypriot community. Communication, education and music, which served both as means and methods, played role as important dynamics in the social and political transformation of Turkish Cypriot community.

Kıbrıs'ın bir ada olması, Akdeniz'de coğrafik olarak önemli stratejik bir konumda bulunması ve limanlarının ticaret yapmak amacıyla kullanılması, adaya farklı kültürlerin buluşma ve yerleşim noktası olma özelliği kazandırmıştır. Uzun yıllar boyu farklı kültürlerin bir arada yaşadığı Kıbrıs'ta, 1571'de Osmanlı'nın adayı fethiyle (Akgün, 2012: 2) birlikte İmparatorluk sınırları içinde yaşayanlar arasından göç başlamıştır. Bu göç özellikle Orta Anadolu'dan gerçekleşmiş, Aksaray, Beyşehir ve Seydişehir'den Kıbrıs'a yoğunlukla Yörükler göç etmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun adadaki varlığı süresince Müslüman Türklerle birlikte adada Rumlar, Ermeniler, Yahudiler ve Maruniler birlikte yaşamışlardır. 1878 yılında ada Osmanlı İmparatorluğu tarafından İngiltere'ye kiralanmıştır (Öz, 2016: 1267). 24 Temmuz 1923 'te Lozan Antlaşmasının imzalanmasıyla birlikte Kıbrıs adasının İngiltere'ye ait olduğu Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından kabul edilmiş ve Kıbrıslı Türklere Türkiye'ye göç etme ve Kıbrıs'ta kalma seçenekleri sunulmuştur. Bu dönemde adadan yaklaşık 5000 Kıbrıslı Türk Türkiye'ye göç etmiştir. Bu durum nüfus dengesindeki bozulmaların artmasına neden olmuştur. İngiltere adaya resmen sahip olduktan sonra adanın tüm yönetimini üstüne almıştır. Adayı 1941 yılına kadar İngiliz yöneticiler yönetmiş, 1941 yılında ise yerel yönetimlerin seçim yapmasına izin verilmiş sonrasında ise Kıbrıslı Türkler ve Rumlar siyasi olarak örgütlenmeye başlamışlardır. 1960 yılında adada iki toplumlu olarak bağımsız Kıbrıs Cumhuriyeti kurulmuştur. 1964 yılında Kıbrıslı Rum yöneticiler Kıbrıs Cumhuriyeti'ni kuran anlaşmaları bozarak, anlaşmayı ihlal etmişlerdir. Sonrasında iki toplumun arasında başlayan çatışmaların ardından, 28 Aralık 1967 yılında Kıbrıslı Türkler Geçici Türk Yönetimini ilan etmişlerdir. 1974'te her iki toplumun arasında çatışmaların artmasıyla Türkiye adaya askeri hareket düzenlemiş (Yüksel, 2009: 180), gerçekleşen harekattan sonra ada kuzey ve güney olarak ikiye bölünmüştür. 15 Kasım 1983 yılında Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti kurulmuştur.

Tüm bu siyasi gelişmeler doğrultusunda Kıbrıs Türk kültürü de değişime uğramış, siyasi ve politik dalgalanmalardan etkilenmiştir. Osmanlı İmparatorluğunun adayı fethiyle çoğalmaya başlayan Türk nüfus beraberinde kültürel değerlerini de taşımıştır. Klasik Türk müziği ve Mevlevi müziğinin yaygın olduğu dönemin ardından, Avrupa müziği (Batı müziği), rock ve etnik-pop müzik Kıbrıs Türk müzik kültürü içerisinde yerini almıştır (Azgın, 2015: 79). Adada yaşayan Rumlar, Ermeniler ve Marunilerle ortak özelliklere sahip tarafları da olan Kıbrıs Türk müziği, çatışmaların başlamasıyla birlikte kendi kabuğuna çekilen Kıbrıslı Türklerin özgürlük ve bağımsızlık çağrılarını dile getiren önemli bir araç olmuştur. Savaş yıllarında verilen bağımsızlık mücadelesi Türk kimliğinin daha çok benimsenerek, özümsemesine, milliyetçilik anlayışının da daha derinden hissedilmesine neden olmuştur (Yüksel, 2009: 174). Kıbrıslı Türk besteciler o dönemde besteledikleri şarkılarında bağımsızlık, özgürlük, Türklük ve Türkiye'ye duyulan bağlılık konularını işlemişlerdir. Milliyetçilik hareketi azınlık durumuna düşen, öz kimliğini kaybetmek istemeyen Kıbrıslı Türkler için yerel müziklerde uzun yıllar etkisi hissedilen sözlerle yerini bulmuştur (Gorgoretti,2020: 158). Bu araştırma da Kıbrıs Türk toplumunda müzik ve eğitimin milliyetçiliğin gelişimini nasıl etkilediği sorgulanmıştır.

YÖNTEM

Araştırma modeli

Araştırmada doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. Doküman analizi, yazılı kaynakların kapsamını özenle ve sistematik olarak analiz etmek için kullanılan bir nitel araştırma yöntemidir (Wach&Ward,2013: 8). Alanyazındaki dokümanların incelenmesinde izlenen analitik süreç, belgedeki verilerin tespiti, seçilmesi, değerlendirilmesi ve sentezlenmesini içerir (Kıral,2020: 171,172). Doküman inceleme alanyazın taramasıyla beraber veri toplayarak analiz etme biçimini de ifade eder (O'leary,2004: 85).

Bu araştırmada basılı ve elektronik kaynaklar taranarak, araştırmayla ilgili verilere ulaşılmış, veriler sistematik olarak analiz edilmiş ve yorumlanmıştır.

Verilerin toplanması

Araştırma konusunu içeren basılı ve elektronik kaynaklar belgesel tarama yöntemi ile toplanmıştır (Baltacı, 2019: 370). Konuyla ilgili makale, kitap ve tezlere ulaşılmış ve bu kaynakların içerdiği bilgiler veri analizine tabi tutulmuştur. Dokümanların orijinalliği kontrol edilerek, teyit edilmiş ve dokümanlar ayrıntılı okunarak analiz edilmiştir.

Verilerin analizi

Veriler dökümanlar yoluyla toplanmış, dökümanların detaylı okunmasının ardından, araştırmayla ilgili veriler makale, kitap ve tezlerin ilgili içeriklerinin bir araya getirilerek sentezlenmesi yoluyla bulgulara ulaşılmıştır. Döküman analizi, ilgili konu hakkında anlam çıkarmak, anlayış oluşturmak, görgül bilgi ortaya koymak için verilerin incelenmesi ve tefsir edilmesidir (Corbin & Strauss, 2008: 20) Veriler tarihsel ve sosyolojik yönleri değerlendirilerek analiz edilmiştir. Bulgular çalışmanın ana konusu olan “Kıbrıs Türk Toplumunun Türk Milliyetçiliğini Benimsemesinde Müzik ve Eğitim Etkisi” ekseninde alt boyutların oluşturulması yoluyla aşamalandırılmıştır. Çalışmanın alt boyutları; “İngiliz Yönetiminde Eğitim Politikası”, “Türkiye (Anadolu) Etkisi ve Milliyetçilik Olgusu”, “Radyonun Misyonu (Bayrak Radyo Televizyon Kurumu)”, “Kıbrıs Türk Milliyetçiliğinin Gelişmesinde Siyaset, Politika ve Eğitim Etkisi”, “Atatürk İlke ve İnkılaplarının Kıbrıs Türk Milliyetçiliğine Etkileri” ve “Kıbrıs Türk Yerel Müziğine Yansımaları” olarak oluşturulmuştur.

BULGULAR

İngiliz yönetiminde eğitim politikası

Osmanlı idaresinin ardından 1878 yılında İngiliz idaresine geçen Kıbrıs adası 82 yıl İngiliz egemenliğinde kalmıştır. İngiliz egemenliği süresince Türkler ve Rumlar adada birlikte yaşamışlar fakat iki toplumun eğitim yaşantısı birbirinden farklı olarak yapılandırılmıştır. Türkler ve Rumlar farklı okullarda farklı eğitim sistemlerini takip etmişlerdir. Çomunoğlu çalışmasında, İngiliz Yönetimi'nin “eğitim için eğitim” ve “Sömürge yönetimine sadık kişiler yetiştirmek için eğitim” politikalarını uyguladığını tespit etmiştir. 1878 yılında adada 65 Müslüman okulu, 83 Hıristiyan okulu bulunmaktaydı. Ada genelinde Türk öğretmen ve öğrenci sayısı, Rum öğretmen ve öğrenci sayısından düşüktü. Müslümanlara ait sıbyan, rüştiye ve medrese okulları vardı (Çomunoğlu, 2002: 116).

Okulların idaresi İngiliz yönetimine bağlı Evkaf Kurumu tarafından yapılmaktaydı. 1887-1905 yıllarında 4 yıllık olan sıbyan mekteplerindeki eğitim süresi, 1905'ten itibaren 5 yıla çıkartılmış ve öğretim programları ise 1935'e kadar Türkiye ilkökul-ortaokul ve lise öğretim programları ile paralel yürütülmüştür (Dağlı&Gökel, 2015: 750). İngiliz yönetimi okulların merkezi biçimde idare edilmesi amacıyla, 1881 yılında Eğitim Departmanı adıyla bir kurum kurmuştur. Farklı din, dil ve geleneklere sahip iki toplumun merkezi eğitim anlayışıyla geliştirilemeyeceğinin İngiliz Yönetimi tarafından tespit edilmesi sonucunda, Müslüman ve Hıristiyan Maarif Encümenliği kurulmuştur. 1895 yılında ada genelinde eğitimle ilgili kararları yasallaştırmak amacıyla eğitim

kanunu çıkarılmıştır. 1905’de ise “Maarif Kanunu” adıyla yeni eğitim kanunu yürürlüğe girmiştir (Dağlı&Gökel, 2015: 749).

Ada genelinde, İlköğretim yasal olarak zorunlu olsa da uygulamada İlköğretime devam tam anlamıyla gerçekleşmemiştir, büyük köy ve kazalarda lise açılmamış, Türkler Türkiye’nin, Rumlar ise Yunanistan’ın öğretim programlarını uygulamışlardır (Çapa, 2016: 100).

2. Dünya savaşının başlamasından itibaren, 1920 yılında yeni bir kanunla Maarif Encümeni kurularak, eğitim yine İngiliz Yönetimi tarafından merkeziyetçi anlayışla ele alınmaya devam etmiştir. Özellikle öğretmenlerle ilgili alınacak tüm kararlar İngiliz Hükümetinin yetkisinde gerçekleşmiştir. İngiliz Yönetimi merkeziyetçi eğitim yaklaşımını daha çok ilkokullarda üzerinde uygulamış, orta öğretimle ilgili kararları daha serbest bırakmıştır, kızların eğitimine önem vermiş, meslek okullarında tarım eğitiminin verilmesini sağlamıştır (Çomunoğlu, 2002: 188).

1931 yılında *Enosis* yanlısı (Kıbrıs adasının Yunanistan’a bağlanmasından taraf olanlar) Rum devletinin çıkardığı isyan eğitimi de etkilemiştir. Bu etki üzerine aynı yıl içerisinde Sömürgeler Bakanlığınca önlemler alınmıştır. Tüm yetkilerin Vali’de toplandığı bu dönemde eğitimle ilgili alınan önlemlere bakıldığında; adadaki tüm ilkokulların eğitim programları ile disiplininin hükümet kontrolünde olması ve ortaöğretim kurumlarının olabildiğince denetlenmesi gerekliliği üzerinde durulmuştur. Alınan bu önlemlerle Türklerin eğitiminde de farklılaşmalar başlamıştır (Yüksel, 2009: 165).

İngiliz idaresinin sosyokültürel yapıyı kendi politikaları çerçevesinde düzenleme çabasının başlaması, 1931 sonrası örgün eğitimde ve öğretmenler üzerinde baskıların artması Türklerin varoluş mücadelelerine etki eden faktörler olmuşlardır (Temiz,2009: 639). Kıbrıslı Türk öğretmen 1938 yıllarında “Her gece köy kahvesinde milli roman okurduk, köylü bayılırdı. Kapı pencereleri kapayarak marşlar öğretir, bayrak çeker, törenler yapar, milli hisleri besleyecek şekilde hareket ederdik...” diye anlatmıştır (Nesim, 1987: 315). Başka bir öğretmenin ise aynı dönemleri “Sınıfın kapı ve pencerelerini kapatır İstiklal Marşı’nı gizli söyledik. Bunun yanında hafta sonları okula

İngiliz bayrağı çeker “God save king” (Tanrı kralı korusun) marşını okurduk” (Nesim,1987: 324) ifadeleri Kıbrıslı Türk toplumunun o döneme dair siyasi, politik ve kültürel bakış açılarını ifade eder niteliktedir.

2. Dünya savaşı yıllarından itibaren Türkiye Kıbrıs’taki politik ve sosyal gelişmeleri takibe almış, Kıbrıs Türk toplumunun eğitim yaşantısını düzenleme girişimlerinde bulunarak, adaya gönderilen milliyetçi öğretmenler aracılığıyla Atatürk ve Türkiye’ye bağlılığı ve milli birliğin sağlanmasını hedeflemiştir (Çomunoğlu, 2002: 50). 1960 yılından itibaren Türkiye ve Kıbrıs Cumhuriyeti ile resmileşen ilişkiler milli eğitim politikalarına da yansımış, Kıbrıs Türk toplumunun eğitimi Türkiye ile paralel gider hale dönüşmüş ve bu şekilde devam etmiştir (Gorgoretti, 2020: 159).

Türkiye (Anadolu) etkisi ve milliyetçilik olgusu

Kıbrıslı Türkler Milli Mücadele Döneminde Anadolu’da siyasi gelişmeleri takip etmiş ve Mustafa Kemal’in milli mücadele karar ve ilkelerini desteklemişler ve sonrasında da benimsedikleri bu düşünce anlayışını sürdürmüşlerdir. Türkiye’de Cumhuriyet’in ilanından sonra Atatürk inkılaplarının uygulanmaya başlamasından etkilenen Kıbrıslı Türkler bazı kesimlerin karşı çıkmasına karşın, inkılapların Kıbrıs’ta da benimsenerek

uygulanması için harekete geçmişlerdir,kısa süre içinde Kıbrıs'ta da inkılaplar hayata geçmiştir (Çomunoğlu, 2002: 53).

1925 yılında Kıbrıs'ta Türkiye Konsolosluğunun açılmasıyla birlikte Kıbrıslı Türklerin Atatürk ilke ve inkılaplarını uygulamaya başlaması ve Atatürkçülüğü kabullenmesi hususlarındaki gelişmeler hız kazanmıştır. Yenilikçi (Kemalist) Türkler Atatürk inkılaplarının uygulanması için çalışmalar yapmışlar, İngiliz yönetiminin baskısına rağmen Harf inkılabını Kıbrıs'ta da kabul ettirmişlerdir (Özkul, Özsezer ve Tufan, 2017: 130).

Müzik inkılabı ile Türkiye'de benimsenmeye başlayan batı müziği anlayışı etkileri Kıbrıs'a da yansımış, Türkiye ile olan ilişkilerin gelişmesi ile sanatsal etkinliklerde de artış olmuştur, 1920'li yıllardan itibaren çok sayıda sanatçı adaya gelerek konser vermişlerdir (Keser,2017: 67). Toto (Karaca) ve Fikriye Hanım Papadopulos Sineması ve Magic Palas'ta konser vermek üzere Haziran 1930 tarihinde adaya gelmiş, keman sanatçısı Sadi Bey ve eşi Eftalya Hanım'ın aynı dönemde Lefkoşa Papadopulos Sineması'nda konser vermiştir. Türk sanat müziğinin unutulmaz simalarından Münir Nurettin Selçuk, Nigar Uuerer, Ahmet Üstün'ün 1930'lu yıllarda yaptıkları ziyaretler ve konserler Kıbrıs adasında Türk müziğinin ve Türkiye kökenli grupların temsil edildiği müziksel faaliyetler arasındadır (Keser,2017: 68).

Radyonun misyonu

Kıbrıs'ta bilinen ilk radyo istasyonu İngiliz Kraliyet Hava Kuvvetleri (Royal Air Force) mensupları tarafından 1948'de kurulmuş olan Kıbrıs Askeri Radyo Servisi'dir (Cyprus Forces Broadcasting Service) (Pirgalı, 2008: 11). Radyo, yayınlarına Lefkoşa'da başlamış, adada görev yapan İngiliz askeri personeline hizmet vermeye yönelik olarak tasarlanmış, bununla birlikte yaptığı İngilizce yayınlarla Kıbrıslı Türklere ve Rumlara da hizmet etmiştir (Dedeçay, 2009: 301-302). KARS yayınlarında İngiltere'nin siyasi ve politik hedeflerine yönelik programlar da yapmıştır. KARS 1949 yılından itibaren haftada sadece iki saat Türkçe yayın yapmış, 1954 yılında özellikle yerel müziğe ve mahalli sanatçılara ağırlık verilen müzik programlarına da yer vermiştir. 16 Ağustos 1960 tarihinde Türkiye, İngiltere ve Yunanistan'ın garantörlüğü altında Kıbrıs Cumhuriyeti kuruluncaya kadar yayınlarını sürdürmüştür. Diğer yandan 1955 yılında ise *Ethniki Organosis Kiprion Agoniston* (Kıbrıslı Savaşçıların Milli Örgütü, EOKA) radyosu faaliyete geçmiştir, bu radyoda Rumca ve Türkçe yayınlara ağırlık verilmiştir (Keser, 2017: 420).

İki toplum arasında çatışmaların başlamasıyla, 1963 yılında Kıbrıslı Türkler KARS radyosundaki görevlerinden ayrılırlar. 24 Aralık 1963'te "Kahraman mücahitlerimizin sesini doğru olarak yansıtacak bir radyoya ihtiyaç vardır" söyleminden sonra Bayrak Radyosunun kurulması süreci hız kazanır (Keser, 2021: 140,141). 25 Aralık 1963 günü ilk kez Bayrak Radyosunda "Bayrak, Bayrak, Bayrak. Burası Türk Mücahidinin sesi" anonsu duyulur. Olağan olarak Bayrak Radyosunun kuruluşundaki ilk amaç Kıbrıs Türk'ünün sesi olmak, birlik ve beraberliğin sağlanmasında bir motivasyon aracı olarak görev üstlenmektir. Bayrak Radyosu yayınlarıyla ulusal birlik ruhunu ve ulusal bilinci yaratmayı hedeflemiştir. Bayrak Radyosu yayınlarına 28 Aralık 1963'te başlamıştır. Bayrak radyosu halkın motivasyonunu yüksek tutmak amacıyla şiirlerin okunduğu yayınları sıklıkla yapmıştır. 1963 yılında Zeki Taner tarafından bestelenen "Mücahitler marşı" Bayrak radyosunda bestelenir bestelenmez yayınlanmıştır, Bayrak Radyosu'nun günlük yayın programı sabah 07.30'da İstiklal Marşı ve Mücahitler marşı ile başlamaktaydı. Mücahitler Marşı kısa süre içerisinde Kıbrıslı Türklerin milli mücadelesinin müziksel sembolüne dönüşmüştür (Gorgoretti, 2020: 147).

Kıbrıs yerel radyolarının yayınlarının yanında Kıbrıslı Türkler Türkiye’den yayın yapan bazı radyoları da dinleyebilmişlerdir. Ankara ve Anamur Radyosu Kıbrıslı Türkler tarafından sıklıkla dinlenen radyolar olmuşlardır. 1957 öncesi ve sonrasında da bir dönem Kıbrıslı Türkler tarafından Türk müziğinin dinlenebildiği tek radyo Ankara Radyosu olmuştur. Kıbrıs’ın Sesi diğer adıyla Anamur Radyosu ise yaptığı yayınlarla milli hisleri ve mücadele ruhunu canlı tutmayı hedeflemiştir. Kıbrıs’ın Sesi Radyosu 20 Temmuz 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı sürecine kadar yayın hayatına devam etmiş, 28 Haziran 1978 tarihinde yayın hayatına resmen son vermiştir (Keser 2017: 55).

Kıbrıs Türk ve Rum toplumları çatışma zamanlarında birbirlerine şarkılar aracılığıyla mesajlar iletmışlerdir, Rumlar *Bekledim de Gelmedin* şarkısı ile meydan okurken, Türkler bu mesaja *bir gece ansızın gelebilirim* diyerek cevap vermişlerdir. Radyolar bu şarkılara karşılıklı olarak yayınlarında yer vermiş, radyo burada iletişim aracı olarak aynı zamanda toplumların arasında devam eden çatışmada bir aktör vazifesini de üstlenmiştir.

Diğer yandan müzik Türk Mukavemet Teşkilatı (TMT) tarafından propaganda aracı olarak kullanılmıştır. TMT milli marşlar ve kahramanlık türkülerinin icrası ve radyodaki yayınlarda yer alması için gerekli girişimlerde bulunmuş, bando takımının kurulması için çalışmalarda bulunmuş, mitingler için Türkiye’den müzisyenler getirtmiştir. Propaganda aracı olarak *Girne’den Yol Bağladık Anadolu’ya* şarkısı ve *Mücahitler Marşı* farklı ortamlarda yayınlanıp söylenerek savaş yıllarında hem bir iletişim aracı hem de milliyetçi hisleri besleme amaçlı olarak kullanılmışlardır (Tamçelik, 2015: 125,126).

Kıbrıs Türk milliyetçiliğinin gelişmesinde siyaset, politika ve eğitim etkisi

Kıbrıslı Türkler özellikle 1960’lı yılların başından itibaren toplumsal kimlikleriyle ilgili olarak Kıbrıslı Rumlar ve İngiliz yönetimi tarafından Kıbrıslı olmamakla nitelendirilmişlerdir. Kıbrıs’ın İngiltere’ye kiralandığı dönemde İngiliz yönetiminin Kıbrıslı Rumlara pozitif ayrımcılık yapmış olması, Kıbrıslı Türklerin köklerine ve kimliklerine olan bağlarının daha fazla artmasına neden olmuştur. Kıbrıslı Türkler yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin yeni bir ulus yaratma heyecanını Kıbrıs’ta da Kıbrıs Türk toplumu olarak hissetmiş ve yansımalarını adada yaşamaya başlamışlardır. 1925 yılında Kıbrıs’ta Türkiye Büyükelçiliğinin açılmasıyla, Atatürk ilke ve inkılaplarının Kıbrıs’ta da hayata geçirilmesi ve Türk bayrağının ve İstiklal marşının kabulü gerçekleşmiştir. Türkiye’de kutlanan milli günler Kıbrıs’ta da törenlerle kutlanmaya başlamıştır. Türkiye Cumhuriyeti’nin izlediği milliyetçilik ilkesi ve Atatürkçülük, Kıbrıslı Türkler tarafından da benimsenmiş ve kabul edilmiştir.

Diğer yandan Kıbrıslı Rumların Helen milliyetçiliğini giderek daha fazla benimsemeye başlaması, Yunanistan’dan adaya gelen öğretmenlerin ve kilisenin Helen milliyetçiliğini aşlamaya çalışmaları, Kıbrıslı Türklerde Türk milliyetçiliğine olan bağlılığı arttırmış, milli kimliğin toplumsal kimliğin önüne geçerek güçlenmesine neden olmuştur. (Öz, 2016: 1263,1264).

Türk milliyetçiliğinin gelişmesi noktasında eğitim ve medyanın da etkisi olmuş, Kıbrıslı Türklerin Türkiye televizyon kanallarını takip etmeye başlamalarıyla Türkiye’ye olan bağlılıkları olumlu yönde gelişmeye devam etmiştir, özellikle eğitim milli birlik duygusunun oluşturulmasında önemli rol oynamış (Çomunoğlu, 2002: 50), öğretmenler, okutulan müfredat ve ders kitapları milliyetçiliğin gelişmesinde oldukça etkili olmuşlardır. Bu değişim ve gelişim Türkiye’den Kıbrıs’a gelen öğretmenlerin okullarda verdiği eğitimle birlikte devam etmiştir. Okutulan ders kitaplarındaki içerikler Kıbrıs Türk milli kimliğinin oluşmasında önemli bir etkidir.

Köy öğretmenleri de Türk milliyetçiliğinin benimsenmesinde önemli rol oynamışlardır. Türkiye’den gelen kitapların kullanılması, Türkiye basınının adaya gelmesiyle Kıbrıslı Türklerin Anadolu haberlerini ilk elden okumaya başlaması önemli etkenlerdir (Öz, 2016: 1281). Köy öğretmenleri okuma yazma bilmeyen halka gazete okuyarak milliyetçiliğin yayılmasına etki etmişlerdir. Kıbrıs Türk basını da yayınlarıyla Türk milliyetçiliğinin benimsenmesinde önemli rol oynamıştır (Öz, 2016: 1282).

İkinci dünya savaşı öncesinde ve sırasında milliyetçilik akımından Kıbrıs Türk ve Rum toplumlari da etkilenmiştir. Milliyetçilik akımının müzik kültürüne etkisi, şarkılar, türküler ve destanlarda milliyetçiliğın işlenmesi olarak gözlenmiştir. Türk milliyetçiliğinin dile getirildiğı müzik kültür yapıtaşlarından biri de destanlardır. Kıbrıslı Türklerin verdiğı mücadele ve savaş yıllarında yaşanan olaylar Türkiye’de yaşayan âşıkların şiirlerine konu olmuştur. Milli duyguları şiirlerinde dile getiren âşıklardan biri de Âşık Mahzuni Şerif’tir. Âşık Mahzuni’nin “Kıbrıs Destanı” isimli eserinde Kıbrıslı Türklerin savaşta verdiğı mücadeleyi anlatmaktadır. Destanda yer alan “Yürüyün Aslanlar” isimli eserde Türk askerine övgü ve moral verici sözler bulunmakta, gerçekleşen harekate gönderme yapılmakta ve savaşta çekilen eziyetlerden kurtularak intikam alma düşünceleri işlenmektedir. Mahzuni destanın ilerleyen bölümlerinde hareketın doğruluğuna dair sözlere de yer vermiştir. Ayrıca 1974 yılından sonra Anadolu’dan göçen Türklerin mehter müziğı dinlediklerine ilişkin belgeler, göçmenlerin milli duyguları ve vatan sevgisine ilişkin hislerini göstermesi bakımından dikkate alınabilir (Çevik, 2015: 59).

Atatürk ilke ve inkılaplarının Kıbrıs Türk milliyetçiliğine etkileri

Rum politikaları karşısında Türk milliyetçiliğinin daha da güçlenmesi için Türkler de eğitim ve özellikle basın yolu ile kitlelere ulaşmaya başlamışlardır. Türkiye’de Cumhuriyetin ilanıyla başlayan milliyetçilik etkisi, Kıbrıs’a da yansımış, Kıbrıs’ta Türk Büyükelçiliğinin açılması ile atılan yeni adımlarla etkisini sürdürmüştür. İngiliz yönetiminin Rumlara ayrıcalıklar tanıyarak, Türkleri azınlık olarak kabul etmesi ve Kemalistlerin Kıbrıslı Türklerle oluşan bağları da Kıbrıs Türk milliyetçiliğinin gelişiminde önem arz eder. Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla birlikte Atatürküülüğün Kıbrıs’ta da benimsenmesi için harekete geçen Kemalistler birtakım faaliyetlerle girişimlerde bulunurlar. 1930’lı yıllardan itibaren Atatürk’ün hayatı, ilke ve inkılapları derslerde okutulmaya başlanmıştır, derslerde Türkiye’den gelen kitaplar kullanılmış, Türk tarihi okutulmaya başlanmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti’nin kutladığı milli bayramlar Kıbrıslı Türkler tarafından da kutlanmaya başlanmıştır, törenlerde özellikle Türkiye’de en çok okunan marşlar (10. Yıl marşı, İzmir Marşı) seslendirilmiştir. Türk milli kimliğinin oluşturulmasında atılan bu adımlardan hoşlanmayan İngiliz hükümeti camilere Türk bayrağı asılmasını yasaklamış, milli bayramların kutlanmasını durdurmuş, milli marş söylenmesi ve Atatürk resmi asılmasını yasaklamıştır. İngiliz yönetimi, Kıbrıslı Türk ifadesi yerine kimliğı belirleyici olarak Müslüman kelimesinin kullanılmasını önermişlerdir. Kıbrıs’ta Atatürküülüğü ve yeni Türkiye Cumhuriyeti müzik kültürünü topluma aktarmak amacıyla Halkevleri örnek/model alınarak Halkevi kurulmuştur (Turan, 2020: 240). Milli kimliğin gelişimine etki eden bir diğeri olay ise, 1958 yılında Milliyet gazetesinin Kıbrıs’a Türk bayrağı gönderme kampanyası başlatması, fazlaca sayıda Türk bayrağının adaya ulaştırılmasını sağlamış olmasıdır.

Kıbrıs Türk yerel müziğine yansımaları

Kıbrıs müziği Anadolu, Balkan, Arap, Asya ve Avrupa kültürlerinin bir sentezi durumundadır. Kıbrıs Türk yerel müziği Anadolu müzik kültürünün özelliklerini yoğun olarak barındırmaktadır. Osmanlı İmparatorluğunun Kıbrıs'ı fethiyle Anadolu'dan Kıbrıs'a göçen Türkler beraberlerinde kendi müzik kültürlerini de getirmişlerdir (Azgın, 2015: 79). Kıbrıs Türk yerel müziğinin birçok farklı türüne rastlanabilmektedir; bunlar kahramanlık-epik türküleri, mizahi, manevi ve lirik türler olarak çeşitlenmektedir. Sevgi konusunun işlendiği lirik türde, Kıbrıs ağzı ile söyleyiş örnekleri de görülmektedir. Diğer yandan bazı kaynaklarda karşılaşmaların, benzer müzik ve dansların Balkan kültürünün etkisinde, Zeybeklerin Ege ve Yunan kültürünün etkisinde, sözlü müziklerin birçoğunun ise Anadolu'nun çeşitli yörelerinin etkisinde olduğu şeklinde kesin bulgulara dayanmayan yorumlara rastlanmıştır (Gören, 2015: 33,34). Kıbrıs Türk yerel müziğinde kullanılan çalgılar; Osmanlılardan önce Balkanlar, Arap, Yunan ve İtalyan müzik kültüründe yaygın olarak kullanılan çalgılardan keman ve ud, Osmanlı'dan itibaren ise; davul, zurna, klarnet ve cümbüştür. Günümüzde Kıbrıs Türk yerel müziğinde sıklıkla kullanılan çalgılar keman, ud, tül, darbuka, klarnet, davul, zurna, cümbüş ve Kıbrıs dilli kavalıdır. Kıbrıs Türk halk dansları ise; zeybek, destan, mani, karşılama, sirto, polka, kolamatiano, gleftigo, çiftetelli, arabiye ve kadın oyunlarıdır. Anadolu'da söylenen türkülerden "Dolama Dolamayı" ve "Kız Sana Nişan Geliyor" türküleri Kıbrıs Türk Yerel müziği repertuarında da sıkça söylenen türkülerdendir. Kıbrıs Türk yerel müziğinin Arap kültürü ile etkileşimine ise örnek eser olarak Arap Halit ve Arap Ali Destanlarını gösterebiliriz (Gören, 2015: 30).

Kıbrıs'ın Osmanlı yönetimine girmesiyle birlikte 1570'li yıllardan itibaren Mevlevi müziği adada yaygınlaşmış, Yörük Türkmenlerinin beraberinde getirdiği Anadolu ve Klasik Türk müziği de Kıbrıs Türk müzik kültürü içerisinde yerini almaya başlamıştır. 1974'ten önce de kendisini gösteren milliyetçilik hareketinin ardından Kıbrıslı Türklerin Türkiye'ye bağlılığı artarak devam etmiş, kültürel taşıma (repertuarın aktarımı) ise sonrasında gerçekleşmiştir (Adanır,2015: 110,111). 1960'lı yıllardan itibaren bağlama çalgısı Kıbrıslı Türkler tarafından bazı müzik topluluklarınca kullanılmaya başlanmıştır, bu kullanımın yaygınlaşmasında Türkiye'ye üniversite eğitimi için gitmiş olan Kıbrıslı Türk öğrencilerin bağlama ile tanışması ve kullanmaya başlaması önemli bir etken olmuştur. Ayrıca yine 1960'lardan itibaren Kıbrıslı Türkler tarafından kurulmuş olan müzik gruplarının büyük bir kısmı Türkiye'de icra edilen Türkçe pop şarkıları çalmışlardır (Azgın, 2015: 79,80). 1980'lerden itibaren ise etnik-pop müzik Kıbrıs'ta da her iki toplum tarafından tercih edilip, kabul görmüştür, klasik Türk müziği ve mevlevi müziği geleneği yerini Kıbrıs Türk yerel müziğine ve etnik pop'a bırakmıştır (Adanır, 2015:113,114).

Kamran Aziz'in 1960'lı yıllarda bestelediği şarkılar o dönemde ve günümüzde "Gerçek Kıbrıs Türk Yerel Müziği" olarak kabul edilmiştir (Azgın, 2015: 81,82). Aziz şarkılarında Kıbrıs'ın doğal güzelliklerinden, Kıbrıs Türk kadınından bahsetmenin yanında yazdığı marşlarında da Kıbrıs Türk mücahidinin zaferlerinden, Türkiye'ye bağlılıktan ve Kıbrıs Türk halkının bağımsızlık mücadelesinden söz etmiştir. 1964 yılında kurulmuş olan SILA-4 grubunun şarkıları da Kıbrıs Türk yerel müziği olarak kabul görmektedir.

SONUÇ ve TARTIŞMA

Müzik savaş zamanlarında bir propaganda aracı olmanın yanında toplumun savaşa dair hislerini ifade etmede kullanılan güçlü bir sanattır Bakbak ve Akçaoğlu (2022: 65) araştırmalarında 2. Dünya savaşı boyunca radyoların, yaptıkları müzik yayınları aracılığıyla bir propoganda aracı olarak kullanıldığını belirtmişlerdir. Türk

milliyetçiliğinin Kıbrıs Türk toplumuna aktarılmasında, geliştirilmesinde ve benimsetilmesinde şarkıların, marşların ve türkülerin gücü yadsınamaz. Milli marşın Kıbrıs Türk toplumu tarafından kabulü, savaş yıllarında bestelenen marşların yansıttığı milliyetçilik ruhu ve savaş propagandasında mesaj amaçlı kullanılan şarkılar Kıbrıs Türk milli kimliğinin ve milliyetçiliğin özümsemesinde önemli roller oynamışlardır. Akkol'de (2016: 38) araştırmasında müziğin bir araç olarak milli kimlik ve milliyetçiliğin propoganda evresinde önemli rol oynadığını belirtmiştir. Türk milliyetçilik akımının etkileri savaş yıllarında doğal olarak artmış, Kıbrıslı Türk besteciler ve müzisyenler eserlerinde daha çok Kıbrıs, vatan sevgisi ve milliyetçilik konularını işlemişlerdir.

1878-1960 yılları arasında İngiliz idaresinde olan Kıbrıs'ta, İngiliz yönetimi Türk toplumu üzerinde toplumsal kimliği baskılayıcı tutumlar sergilemiş, aldıkları kararlarla toplumun yaşayışına etki edici kararlar alarak, bu kararları hemen uygulamaya koymuşlardır. Toplumsal kimlikleri baskılanan Kıbrıs Türk toplumu gerek eğitim yaşantılarında gerekse gündelik yaşantılarında kendi özlere bağlılığı ve bunu devam ettirmeyi sağlayıcı etkinlikler ve düzenlemeler gerçekleştirmişlerdir. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'ndeki gelişmeleri takip etme, bu gelişme ve yenilikleri Kıbrıs'ta uygulama yoluyla özellikle Türk milliyetçiliğinin Kıbrıs Türk toplumu içerisinde gelişimi için çalışmalar yapılmıştır. Atatürk ilke ve inkılaplarının Kıbrıs Türk toplumu tarafından da kabulü ve uygulanması Türk milliyetçiliğinin Kıbrıs Türk toplumu tarafından benimsenmesi ve gelişimindeki bir diğer etkidir. Türkiye'de Atatürk'ün öncülük ettiği müzik inkılabı Batı müziğinin toplum tarafından tanınması, Türk müziğinin Batı müziği kurallarına göre işlenmeye başlamasının etkileri Kıbrıs'ta da hissedilmiş ve Kıbrıslı Türk müzisyenler yerel müzik motiflerini Batı müziği sistemine uygun olarak oluşturmaya başlamışlardır. Kıbrıs'a Türkiye'den gelerek konser veren gruplar da Batı müziğinin toplum tarafından tanınmasında ve benimsenmesinde önemli rol oynamışlardır. Ayrıca bu grupların, Kıbrıs Türk yerel müziğinin gelişiminde gerek ezgisel gerekse söz bakımından Türk motifleri ve milliyetçilik vurgusu yapan söz içeriklerinin kullanılmaya başlanmasında kuvvetli etkileri olmuştur.

İlk ve önemli kitle iletişim araçlarından biri olan radyo çatışma yıllarında toplumun birlik ve beraberliğini vurgulayıcı yayınlarıyla kitlesel bir gücün oluşmasında ciddi bir rol oynamıştır. 1948'de Kars'ta ilk radyo yayınları başlatılmış, İngiliz ordusuna yönelik yayınlar yapan bu radyo ilerleyen yıllarda Türkçe yayınlara da başlamış, müzik programlarında Türk müziğine yer vermiştir. İki toplum arasında çatışmaların başlamasıyla Kıbrıs Türk toplumu daha önceki deneyimlerine de dayanarak kurduğu Bayrak Radyosu aracılığıyla yapılan yayınlar toplumu birleştirici ve Türk milliyetçiliği vurgulayıcı nitelikte olmuştur. Türkiye Milli Marşı ve Mücahitler Marşı ile her gün yayınlarına başlayan Bayrak Radyosu günlük yayın akışı içerisinde Türklük, milliyetçilik ve vatan sevgisini vurgulayıcı şiir okumalarına yer vererek Kıbrıs Türk toplumunun milli mücadele ruhunun canlı kalmasına katkı koymuştur. Milli mücadele ruhunun canlı kalmasında bir diğer radyo kanalı olan Anamur Radyosu Türkiye'den yaptığı yayınlarla milli hislerin beslenmesinde önemli paya sahiptir. Milli Marş ve kahramanlık türkülerinin toplum üzerindeki etkisi milli duyguların güçlenmesi olarak karşılık görmüş ve bu sonuç milli mücadeleye olumlu yansımıştır. Akkol'de çalışmasında (2016: 40), milli mücadele dönemlerinde müziğin coşkuyu arttırıcı ve duygulandırıcı etkilerinin şarkılar ve marşların içerdiği doğrudan veya gizli mesajlarla verildiğini belirtmiştir. Bando takımının bu yıllarda kurulması da müziğin Kıbrıs Türk toplumu ile canlı olarak buluşmasını ve marş ve türkülerin birlikte söylenmesini sağlamıştır. .

İngiliz yöntemi tarafından Kıbrıs Rum toplumuna tanınan ayrıcalıklar, bu toplumunun kilisenin de etkisiyle Yunan milliyetçiliğini benimsemesine neden olmuş ve bu da Helenizm'i yayma çalışmalarını başlatmıştır. Bu

gelişmelerin Kıbrıs Türk toplumuna olumsuz yansımaları Türklerin de kendi milli kimliklerini ve aidiyet duygularını güçlendirmeleri açısından etkili olmuştur. Yazılı basın ve eğitim alanında da, Türk milliyetçiliğinin Kıbrıs Türk toplumundaki yükselişindeki etki gerek Türkiye basınında yer alan Kıbrıslı Türklerin mücadelesini konu alan yazılar ve bu yazıların Kıbrıs'ta okuma yazma bilmeyenlerle de öğretmenler tarafından paylaşılması gerekse Türkiye'den gelen ders kitaplarının yine Türkiye'den gelen öğretmenler tarafından kullanılarak okutulması olarak görülmektedir. Milli bayramların Kıbrıslı Türkler tarafından kutlanmasıyla birlikte Türk milliyetçiliğinin benimsenmesinde hissedilen coşku sadece mücadele için değil bundan sonraki zamanlarda da devam edecek olan Türkiye ve Türk kimliğine bağlılığının kutlamasına dönüşmüştür. Türkiye Cumhuriyeti milli bayramlarının Kıbrıs Türkleri tarafından da kutlanmasıyla toplumsal hafızanın canlanması ve törenle birlikte kutlanan günün önem ve anlamının hafızalarda kalıcılığının sağlanması hedeflenmiştir (Aykoç, Ateş & Söylemez, 2012: 300,301). Törenlerde çocuklar ve gençler tarafından söylenen marşlar aracılığıyla dillenen milliyetçilik anlayışı, kutlamalarda bir coşku havası ile birlikte yaşatılmaktadır, böylece birlik ve aidiyet duyguları da tazelenmektedir.

Çatışma yıllarında yaşananlar ve Kıbrıslı Türklerin milli mücadelesi Türkiye'de toplumun farklı kesimleri tarafından destek görmüş ve farklı biçimlerde dile getirilmiştir. Özellikle o yıllarda toplumun hislerini ifade eden kişiler olarak görülen âşıklar Kıbrıslı Türklerle olan inançlarını şiirlerinde, türkülerde ve destanlarda konu etmişlerdir.

1974'ten itibaren adaya göçen Türkiyeli göçmenler "kültürel taşıma" ile Anadolu ve Mehter müziğini dinleyerek kendi müzik kültürlerini bu biçimde yaşatmaya çalışmışlardır. Kıbrıslı Türkler kendi yerel müziklerini yapma ve sürdürmenin yanında Türkiyeli göçmenlerin beraberlerinde taşıdıkları müzikal birikimle de yavaş yavaş tanışmaya başlamışlardır.

Türkiye'nin bağımsızlık mücadelesi olan Ulusal Kurtuluş Savaşının politik, siyasi ve sosyal etkilerinin Kıbrıs'ta da hissedilmesiyle birlikte Rumların Helenizm ideasına da karşıt olarak Kıbrıslı Türklerin bağımsızlık mücadelesi başlamıştır. Ercan çalışmasında (2019: 182) bu durumu Rumların Helenizm düşüncesine karşı Kıbrıslı Türkler tarafından "Osmanlı" bir profilde kalma olarak açıklamıştır. İngiliz Yönetiminin de sergilediği ayrımcı ve baskıcı tutum Kıbrıslı Türkleri milli kimlik arayışına yönlendirmiştir. Bu arayış Türkiye'ye bağlılık, Atatürk ilke ve inkılaplarını kabul etme ve Türklük ile birleşerek Türk milliyetçiliğini benimsemesine sebep olan en önemli etkenlerdir. Bir başka etken de Öz'ün (2016: 1284) çalışmasında belirttiği üzere Türkiye ve Kıbrıs arasında süreklilik gösteren kültürel ve sportif faaliyetlerin, Türkiye'nin milli politikası olması yanında, her iki ülke arasındaki bağın güçlü kalmasını sağlamış olmasıdır.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Adanır, E. (2015). The Ottoman Legacy. Music in Cyprus J. Samson & N.Demetriou (Ed.). Music in Cyprus içinde (p. 103-116). England: Ashgate Publishing.
- Akgün, S. (2012). 1942-1943 arası dönemde Kıbrıs Türk kimliğinin ilk kurumsallaşma hareketleri. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 7(3), 127-143.

- Akkol, M. L. (2016). *Türkiye’de müzik eğitiminin sosyolojik çözümlemesi: Gazi Üniversitesi Müzik Öğretmenliği Bölümünde sosyolojik bir araştırma* (Doktora Tezi), Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Aslım, İ., & Keser, U. (2017). Etkili Bir Propaganda Aracı Olarak Kıbrıs Türk Mücadele Tarihinde Anamur Ve Anamur’un Sesi Radyosu. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 17(34), 395-429.
- Aykoç, E., Yamak Ateş, S. & Söylemez, S. (2012). 8. Cilt 1 Uluslararası Kıbrıs Araştırmaları Kongresi Bildirileri içinde (295-320). Doğu Akdeniz Üniversitesi Kıbrıs Araştırmaları Merkezi. KKTC.
- Azgın, B. (2015). Transforming culture: Traditional music and Turkish Cypriots. J. Samson & N.Demetriou (Ed.). *Music in Cyprus* içinde (p. 77-88). England: Ashgate Publishing.
- Bakbak, A. & Akçaoğlu, T. K. (2022). 2. Dünya Savaşı Döneminde Klasik Müzik ve Müziksel Gelişmeler. *Online Journal of Music Sciences*, 7(1), 42-69.
- Baltacı, A. (2019). Nitel araştırma süreci: Nitel bir araştırma nasıl yapılır? *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 368-388.
- Corbin, J. & Strauss, A. (2008). *Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory*. Thousand Oaks: Sage.
- Çapa, M. (2016). Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş yıllarında Kıbrıs’ta eğitim teşkilatı: Kıbrıs Şehbenderi Asaf Bey’in raporu. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 31(1), 99-114.
- Çevik, M. (2015). Aşık Mahzuni Şerif ve Kıbrıs Destanı. *Uluslararası Türk Dili Edebiyatı ve Çeviri Dergisi “Turnalar”*, 17(60), 59-65.
- Çomunoğlu, N. (2002). *Kıbrıs’ ta İngiliz yönetimi dönemi (1878-1960)’nde uygulanan eğitim sistemi ve günümüz Kıbrıs Türk eğitim sistemi üzerindeki izleri* (Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Dağlı, G. & Gökel, Ö. (2015). Osmanlı’dan Günümüze Kıbrıs Türk Eğitim Sisteminin Geçirmiş Olduğu Evreler. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8,(37) ,747-758.
- Dedeçay, S. S. (2009). Kıbrıslı Türk Kadınının Eğitim Aracılığı Sayesinde Dinsel Taassuptan Sıyrılıp Çağdaş Hak ve Özgürlük Kurallarını Kabullemesi, Cilt II, Lefkoşa.
- Ercan, E. E. (2019). Kıbrıs Türk Toplumunda Milliyetçiliğin Tarihsel Dinamikleri ve Basın. *Etkileşim*, (4), 168-185.
- Gorgoretti, B. (2020). Milli kimliğin biçimlenmesinde müzik eğitiminin rolü. *Anadolu University Journal of Education Faculty*, 4(2), 143-162.
- Gören, Ş. E. (2015). Akdeniz’den Yükselen Bir Ses: Kıbrıs Halk Ezgileri, Tarihsel Gelişimi ve Genel Yapısı. *Porte* (9). *İTÜ Müzik Kulübü Dergisi* içinde (29-35). İstanbul.
- Keser, U. (2017). Genç Türkiye Devleti’nin Cumhuriyet Kazanımları ve Bunların Kıbrıs Türk Toplumuna Yansımaları. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 6(14), 41-83.
- Keser, U. (2021). Kıbrıs’ta Radyoculuk ve Radyocu Kadınlar (1939-1963). *Journal of Anglo-Turkish Relations*, 2 (2), 123-156.

- Kıral, B. (2020). Nitel bir veri analizi yöntemi olarak doküman analizi. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15), 170-189.
- O'leary, Z. (2004). *The Essential Guide to Doing Research*. London: Sage Publications Ltd.
- Öz, K. (2016). Kıbrıs Türk Kimliğinin İnşasında Atatürk İlke ve İnkılaplarının Etkisi. *Itobiad: Journal of the Human & Social Science Researches*, 5(5), 1262-1291.
- Nesim, A. (1987). Batmayan Eğitim Güneşlerimiz. Milli Eğitim ve Kültür Bakanlığı Yayınları. Lefkoşa: KKTC
- Özkul, A. E., Özsezer, M. & Tufan, H. (2017). Kıbrıs Eğitim Tarihinde Önemli Bir Müfettiş: İbrahim Hakkı Bey. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 32 (1), 125-153.
- Pirgali, T. (2008). *Kıbrıs Adasında Yayın Yapan Türk Radyolarının 1960–1974 Yılları Arasında Kamuoyu Oluşturmadaki Etkisi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), GAÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Girne.
- Tamçelik, S. (2015). Kıbrıs'ta Türk Mukavemet Teşkilâtı'nda (Tmt) Uygulanan Propaganda Usulleri ve Özellikleri. *Kıbrıs Araştırmaları Dergisi*. 3 (2): 125-145.
- Temiz, E. T. (2009). Kıbrıs Türk Toplumunda Sosyo-Kültürel Yapının Taşınmasında Öğretmenlerin Rolü. *Journal of International Social Research*, 1(6), 634-641.
- Turan, O. (2020) Türk Modernleşmesi'nin Kıbrıs'taki Yansıması: Halkevleri, *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 16 (31), 239-270.
- Wach, E., & Ward, R. (2013). Learning about qualitative document analysis. *Institute of Development Studies, Practice Paper in Brief* 13, 1-10.
- Yüksel, D. Y. (2009). Kıbrıs Türk Milli Mücadelesi (1914-1958). *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 8(18), 161-184.

NEYİN ÖĞRETMEN ÇALGISI OLARAK YERİ VE ÖNEMİ¹**The Place And Importance of Ney as a Music Teacher's Instrument****Mehmet DAL***
Gökhan YALÇIN****ÖZ**

Ney, kökleri çok eskilere dayanan ve kendine özgü üfleme teknikleri olan nefesli bir çalgıdır. Bu teknikler yardımıyla Türk müzikîsi perdelerinin ney eğitimi ile de Türk müzikîsi eserlerinin doğru bir şekilde icra edilmesi mümkün olmaktadır. Türk müzikîsi nazariyatının öğretim ve intikalinde olduğu gibi ney eğitimi de usta çırak ilişkisiyle sağlanmıştır. Genellikle Mevlevihanelerde verilen ney eğitimi Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerine kadar sürdürülmüş, sonra yerini konservatuvarlara bırakmıştır. Konservatuvarlarda ney eğitimine ilişkin ders planı, öğretim elemanı ve öğrenci mevcut iken eğitim fakültelerinin müzik öğretmenliği programlarında ise ney eğitimine ilişkin ders planı ve yeterli öğretim elemanı bulunmamaktadır. Bu sebeple de müzik öğretmenliği programlarında çalgı dersleri içerisinde ney eğitimine yeterince yer verilemediği görülmektedir. Neyin ortaöğretim düzeyindeki öğrencilerin müzik derslerinde öğretmen çalgısı olarak kullanılmasının öğrencilerin başarısı üzerinde etkisi olacağı düşünülmektedir. Bu çalışmada neyin müzik öğretmeni çalgısı olarak kullanımının lise düzeyindeki öğrencilerin müzik dersi başarısına etkilerinin tespit edilmesi amaçlanmıştır. Araştırmada veriler, Millî Eğitim Bakanlığı'na (MEB) bağlı Şanlıurfa Ceylanpınar Mehmet Akif Ersoy Anadolu Lisesi dokuzuncu (9.) sınıflardan oluşturulmuş deney ve kontrol gruplarından elde edilmiştir. Bu çalışmada son test kontrol gruplu deneysel desen kullanılmıştır. Çalışma sonucunda 9. sınıflarda "Müzikte Dizi, Ton ve Makam" ünitesinin Türk müziği makamları ile ilgili konularında gruplar arasındaki farkın istatistiksel olarak anlamlı olduğu, genel anlamda deney grubundaki öğrencilerin kontrol grubundaki öğrencilere göre daha başarılı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Neyin müzik öğretmeni çalgısı olarak kullanımının lise düzeyindeki öğrencilerin müzik dersi başarısına olumlu etkileri olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ney, Ney Eğitimi, Türk müziği, Müzik Eğitimi, Müzik Öğretmenliği

ABSTRACT

Ney is a wind instrument which its roots in ancient times and it has unique blowing techniques. With the help of these techniques, it is possible to voice the notes of Turkish music correctly and to play the works of Turkish music with *ney* education. As in the teaching and transferring processes of the Turkish music theory, *ney* education was also provided by the relationship between the master and the apprentice. *Ney* education, which was usually given in *Mevlevihanes*, continued until the last periods of the Ottoman Empire and then left its duty to conservatories. While there are programs, instructors and students related to *ney* education in conservatories, there are not enough programs and sufficient instructors related to *ney* education in music teaching programs within the Faculties of Education. For this reason, it is seen that *ney* education doesn't have enough place in instrument teaching within the programs. It is thought that the usage of *ney* as a teacher's instrument in music lessons will have an impact on students' success at middle and high school. In this study, it is aimed to determine the effects of *ney* as a music teacher instrument on the success of high school students in music lessons. In the study, the veri were obtained from the experimental and control groups formed from the ninth (9th) grades of Şanlıurfa Ceylanpınar Mehmet Akif Ersoy Anatolian High School affiliated to the Ministry of National Education. In this study, an experimental design with a final test and control group was used. As a result of the study, it was concluded that the difference between the groups in the subjects related to the Turkish music makams of the "Scale, Tone and Maqam in Music" unit in the 9th grade was statistically significant, and in general, the students in the experimental group were more successful than the students in the control group. In short, it is seen that the usage of *ney* as a music teacher instrument has positive effects on the success of high school students in music lessons.

Keywords: The Instrument Ney, Ney Education, Traditional Turkish Music, Music Education, Music Teaching

¹ Bu çalışma "Neyin Müzik Öğretmeni Çalgısı Olarak Kullanımının Lise Düzeyindeki Öğrencilerin Müzik Dersi Başarısına Etkileri" adlı yüksek lisans tez çalışmasının bir bölümünden hazırlanmıştır.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 10.06.2022 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 08.12.2022

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Müzik Öğretmeni, Mehmet Akif Ersoy Anadolu Lisesi, mehmetdal12.12@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-3021-7203

** Doç. Dr., Harran Üniversitesi, gyalcin@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-2604-9745

EXTENDED ABSTRACT

One of the most important instruments of Ottoman/Turkish music, *ney*, has been adopted by many musicians over the centuries and passed on to the next generations. Although it is known that music education was given through *meşk* system in the Ottoman Empire, this education was provided in many institutions such as *Enderun Mektebi*, *Mevlevihanes*, *Dârü'l-Elhân* until the establishment of the Republic. The fact that education began to be institutionalized more in the Republican period compared to the Ottoman, directly affected music education and an educational institution called *Mûsikî Muallim Mektebi* was established to train music teachers. For the first time in the history of the *Mûsikî Muallim Mektebi*, which had different names since its establishment, classes were given under the name of Traditional Turkish Art Music and Traditional Turkish Folk Music until 1979. In 1983, the name of this institution was changed to Faculty of Education Music Department Undergraduate Program and *ney* education started to be included in 2018.

In the conservatories affiliated to universities in Turkey as of 2022, according to the current *ney* education status in faculties such as Fine Arts, Music and Performing Arts, *et cetera*. and the Music Teaching Undergraduate Programs affiliated to the Faculties of Education at universities, it is seen that *ney* education is included in 74.19% of the conservatories where Turkish music education is provided, in 25% of the Faculties of Fine Arts and in 14.8% of the Faculties of Education (see Table 1.). Although Turkish music instruments are included in the instrument education courses in the Music Education Departments of the Faculties of Education, the education of Western music-oriented instruments is generally provided. Among the instruments of Turkish music, *ney* is given a little place. It is thought that the usage of *ney* as a teacher instrument in the schools where music teacher candidates will work may have effects on the success of students in music lessons, especially when it comes to the units about Turkish music, and that the place of using *ney* within those units is important.

In this study, it is aimed to determine the effects of the using *ney* as a music teacher instrument on the success of high school students in music lessons, to give more place to *ney* education in all music teaching undergraduate programs affiliated to the faculties of education of universities, to increase the interest of students in *ney* instrument in these departments and to encourage the usage of *ney* as a teacher's instrument.

In the study, testing model with the final test and control group was used. *Secondary Education Institutions Music Course Curriculum* in 9th grade, the cognitive achievements of unit the *Scale, Tone and Maqam in Music* were determined and lesson plans were prepared with the subjects and target achievements of the unit. The practice lasted four weeks and in lessons students were determined in the experimental group and *ney* was used as a teacher's instrument for four weeks and plastic flute for school students (as known as *blokflüt* in Turkey) was used in the control group. In the week after the end of the experimental application process, the data was analyzed by applying the twenty-five-question Cognitive Achievement Test as the final test to all groups and these analyzes were included in the cognitive behavior achievement tables prepared (see Table 4., Table 5.).

According to the findings obtained, the average score of the experimental group students in the Cognitive Achievement Test after the experiment was $\bar{X} = 58.80$, and the average scores of the control group students were $\bar{X} = 50.80$, indicating that there was a 15.18% difference in the test results (see Table 3).

According to the gains in the cognitive behavior Acquisition table of the experimental group, in the acquisition of "Recognize the structure of major and minor tonalities", the frequency values are Very Low (0-1) 2, Low (2-3) 7, Medium (4-5) 13, Good (6-7) 7, Very Good (8-9) 1, in the acquisition of "recognizes sample works of major and minor tonalities", the frequency values are Very Few (0) 3, Medium (1) 15, Very Good (2) 12, in the acquisition

of “Recognize the modal structure of Turkish music”, the frequency values are Very Few (0-1) 0, Few (2-3) 5, Medium (4-5) 12, Good (6-7) 11, Very Good (8-9) 2, in the acquisition of “Recognize exemplary works of the uşşak and the hicaz makam”, the frequency values are Very Few (0) three, Medium (1) seven, Very Good (2) 20, in the acquisition of “Knows the differences between Turkish music and tonal music”, the frequency values were determined as Very Few (0) 0, Az (1) 4, Good (2) 15, Very Good (3) 11.

According to the gains in the cognitive behavior acquisition table of the control group, in the acquisition of “Recognize the structure of major and minor tonalities”, the frequency values are Very Low (0-1) 4, Az (2-3) 11, Medium (4-5) 11, Good (6-7) 4, Very Good (8-9) 0, in the acquisition of “recognizes sample works of major and minor tonalities”, the frequency values are Very Few (0) 4, Medium (1) 15, Very Good (2) 11, “Recognizes the modal structure of Turkish music.” in the acquisition of frequency values Very Few (0-1) 0, Few (2-3) 9, Medium (4-5) 17, Good (6-7) 4, Very Good (8-9) 0; “Recognize exemplary works of the uşşak and the hicaz makam.” the frequency values in the acquisition are Very Small (0) 5, Medium (1) 6, Very Good (2) 19, in the acquisition of “Knows the differences between Turkish music and tonal music”, it was determined as Very Few (0) 0, Few (1) 6, Good (2) 15, Very Good (3) 9.

It was observed that the answers of the experimental group and control group students to the questions in the achievements of “Recognize the structure of major and minor tonalities”, “Recognize sample works consisting of major and minor tonalities”, “Recognize exemplary works of uşşak and hicaz makam” and “Know the differences between Turkish music and tonal music” did not show a statistically significant difference ($p > 0.05$). On the basis of the students' answers to the acquisition of “recognizing the modal structure of Turkish music”, the difference between the groups was statistically significant ($X^2=8.195$; $p < 0.05$). Based on the answers given by the students in the experimental group, it was seen that 12 (40%) of the students scored at the intermediate level and 11 (36.7%) scored at the good level, while 17 (56.7%) of the students in the control group had a moderate and 9 (30%) had a low level of success. In general, it was found that the students in the experimental group had more successful results than the control group.

It was determined that the total success scores of the experimental and control groups ($t(58)=2.067 < p < 0.05$), the gain 1 ($t(58)=1.675 < p < 0.10$) points and the Acquisition3 ($t(58)=2.466$; $p < 0.05$) points of the experimental groups made a statistically significant difference, and when this difference was examined on the basis of groups, the total success score of the experimental group was higher in the Acquisition1 and gain 3 sub-dimensions.

The relationship between the total achievement scores and sub-dimensions of the students was examined within the scope of correlation analysis. It is seen that there is a high level positive direction ($r=.85$, $p < .01$) relationship between total achievement score and Acquisition1, a low level positive direction ($r=.29$, $p < .01$) relationship between Acquisition2, a high level positive direction ($r=.87$, $p < .01$) relationship between Acquisition3, a moderate positive direction relationship between Acquisition4 ($r=.53$, $p < .01$) and a moderate positive direction relationship between Acquisition5 ($r=.61$, $p < .01$). In particular, supporting the studies that are subject to achievement 1 (recognizes the structure of major and minor tonalities) and acquisition 3 (recognizes the modal structure of Turkish music) increases the success scores of students by 86%. On the basis of sub-dimensions, the highest yield was obtained from Acquisition3, Acquisition1, Acquisition5, Acquisition4 and Acquisition2, respectively. According to these findings, it was concluded that ney as a teacher's instrument had positive effects on student success in both Turkish music and Western music scale and works.

In music lessons, especially the activities related to Turkish music will be made even more efficient by using *ney* as a teacher's instrument. In order to spread the usage of *ney* as a teacher's instrument in the courses, it is important to increase the number of *ney* education in the individual instrument courses of the Conservatories affiliated to the universities, the music education departments affiliated to the faculties of education and the musicology *et cetera*, and departments in the faculties of fine arts.

Ney, Osmanlı/Türk musikisinin en önemli ve kadim çalgılarından birisidir. Kökleri Sümerlere kadar dayandığı düşünülen ney, yüzyıllar boyunca mûsikîşinaslar içinde önemli bir yer bulmuş ve mûsikî tarihimize katkı veren birçok üstadın da çalgısı olmuştur. Bu üstatlar arasında Nayî Osman, Abdülbâki Nasır Dede, Hammamizade İsmail Dede Efendi, Şeyh Said Dede, Neyzen Salih Dede, Aziz Dede gibi birçok neyzen bulunmaktadır. Osmanlı/Türk mûsikisinde meşk geleneği yaklaşık beş asır boyunca mûsikîşinaslar tarafından benimsenmiş ve hatta kuşaktan kuşağa intikali sağlanmıştır (Behar, 2019: 13-14). Osmanlı'da *meşk* geleneğinin sürdürüldüğü birçok kurum varlık göstermiştir ki bu kurumlar arasında Enderûn Mektebi, Mevlevihâneler, Mehterhane, Mûzikâ-i Hümâyûn, Dârü'l-Bedâyi, Dârü'l-Elhân sayılabilir.

Cumhuriyet dönemine kadar mûsikî muallimi yetiştiren bağımsız bir okul bulunmamaktadır. Bu anlamda kurulan ilk eğitim kurumu 1924 yılında Ankara'da açılan Mûsikî Muallim Mektebi'dir. Bu okulun kuruluş amacı Batı müziği eğitimi verecek mûsikî muallimleri yetiştirmektir (Paçacı, 2002: 14'ten aktaran Özden, 2013: 85). 1924 yılında kurulmuş olan Musiki Muallim Mektebi, Paul Hindemith'in önerileriyle 1936'da Ankara Devlet Konservatuarı'na dönüştürülmüştür. Konservatuarda eğitim, Müzik öğretmenliği bölümüyle birlikte 1 Kasım 1936'da başlamıştır. 1938 yılında, Müzik Öğretmenliği Bölümü Gazi Eğitim Enstitüsü'ne bağlanarak konservatuvardan ayrılmıştır (Şimşek, 2018: 241).

1926 yılından 1979 yılına kadar "Mûsikî Muallim Mektebi" tarihinde ilk kez Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Geleneksel Türk Halk Müziği adı altında Türk mûsikîsi derslerine yer verilmeye başlanmasının yanı sıra Türk müziği çalgılarından bağlama eğitimine de yer verildiği görülmektedir (Uçan, 1982: 195). Mûsikî Muallim Mektebi, Gazi Orta Öğretmen Okulu ve Terbiye Enstitüsü Müzik Şubesi, Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü, Gazi Yüksek Öğretmen Okulu Müzik Bölümü adları ile müzik öğretmeni yetiştiren kurumun yeni adı 1983 yılında Eğitim Fakültesi Müzik Bölümü Lisans Programı olarak değiştirilmiştir. 1983'ten günümüze müzik öğretmenliği lisans programları arasında ney eğitimine 2018 yılında yer verilmeye başlandığı tespit edilmiştir (YÖK, 2022).

Türkiye'de 2022 yılı itibariyle Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuarı, Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı gibi farklı adlardan oluşan kırk dört konservatuar bulunmaktadır. Bunun yanı sıra Türkiye'de üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı yirmi yedi müzik öğretmenliği lisans programı bulunmaktadır. Türkiye'de üniversitelere bağlı güzel sanatlar fakültesi, sanat, tasarım ve mimarlık fakültesi, sanat ve tasarım fakültesi, sosyal ve beşerî bilimler fakültesi, müzik ve sahne sanatları fakültesi, icra fakültesi isimleriyle seksen iki lisans programı vardır. Bu lisans programlarının yirmi yedi tanesinin içinde müzik, müzikoloji gibi bölümler bulunmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde mesleki müzik eğitimi verilen bu kurumlardaki mevcut ney eğitimi araştırılmıştır.

Türkiye'deki toplam kırk dört konservatuvardan on ikisi yalnız Türk müziği eğitimi veren bölümlere sahipken, on üç konservatuarda ise sadece Batı müziği eğitimi veren bölümler mevcuttur. Türk müziği eğitimi veren konservatuarlar arasından on konservatuarın seçmeli/bireysel/meslek çalgı eğitimi dersleri içerisinde ney eğitimine de yer verildiği tespit edilmiştir. Toplam kırk dört konservatuvardan on dokuzunda ise hem Türk müziği hem de Batı müziği eğitimi veren bölümler vardır. Bu konservatuarlardan on üçünün çalgı eğitimi dersleri arasında ney eğitimi bulunurken altı konservatuarın lisans programının çalgı eğitim programında ney eğitimi bulunmamaktadır. Türkiye'de toplam kırk dört konservatuvardan yirmi iki tanesinde ney eğitimi verildiği tespit edilmiştir (Ek 1).

Türkiye’de 2022 yılı itibariyle eğitim fakültelerine bağlı müzik öğretmenliği lisans programı uygulayan üniversite sayısı yirmi yedidir. Müzik öğretmenliği lisans programlarını uygulayan kurumlardan dört tanesinin lisans programının çalgı eğitim dersleri arasında ney eğitimine yer verilirken, geri kalan yirmi üç lisans programının çalgı eğitimi dersleri içerisinde ney eğitimine yer verilmediği tespit edilmiştir (Ek 2).

Türkiye’de üniversitelere bağlı güzel sanatlar, sanat, tasarım ve mimarlık, sanat ve tasarım, sosyal ve beşerî bilimler, müzik ve sahne sanatları fakültelerinde müzik/müzikoloji/müzik bilimleri bölümleri bulunan lisans programı sayısı yirmi sekizdir. Bu fakültelerin yedisinin lisans programının çalgı eğitimi dersleri arasında ney eğitimine yer verilirken geri kalan yirmi bir fakültenin lisans programının çalgı eğitimi dersleri arasında ney eğitimine yer verilmemiştir (Ek 3).

Tablo 1. Türkiye’de Mesleki Müzik Eğitiminin Verildiği Kurumlarda Ney Eğitimi

Türk Müziği Eğitimi Verilen Konservatuvarlarda Ney (n31)	Eğitim Fakültelerinde Ney (n27)	Güzel Sanatlar Fakültelerinde Ney (n28)
%74,19	%14,8	%25

Tablo 1’de Türkiye’de 2022 yılı itibariyle üniversitelere bağlı konservatuvarlarda, güzel sanatlar, sanat, tasarım ve mimarlık, sanat ve tasarım fakültelerine bağlı müzik, müzikoloji gibi bölümlerinde ve Eğitim Fakültelerine bağlı Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında uygulanan lisans programlarının çalgı eğitim dersleri arasında ney eğitimine ne düzeyde yer verildiği görülmektedir. Türk müziği eğitimi verilen otuz bir konservatuvarın yirmi iki tanesinin lisans programında, yirmi yedi eğitim fakültesinin beş tanesinin lisans programında ve yirmi sekiz güzel sanatlar fakültesinin yedi tanesinin lisans programında ney eğitimine yer verilmektedir. Eğitim fakültelerinin müzik eğitimi anabilim dallarında genellikle piyano, gitar, bağlama, keman vb. çalgıların eğitimi verilmektedir. Eğitimi verilen bu çalgıların isimleri öğretmen adayının lisans düzeyinde aldığı bireysel çalgı ve okul çalgıları derslerine göre değişkenlik gösterebilmektedir. Müzik öğretmeni adayı lisans düzeyinde hangi bireysel çalgıyı seçerse öğretmenlik mesleği sürecinde de genellikle o çalgıyı kullanmaya devam etmektedir. Müzik öğretmenliği lisans programı çalgı eğitimi derslerinde Türk müziği çalgılarına yer verilmekte olsa da tüm mesleki müzik eğitiminin verildiği lisans programlarıyla kıyaslandığında ney eğitimine daha az yer verildiği ve hatta neyin öğretmen çalgısı olarak gerektiği önemi kazanmadığı rahatlıkla söylenebilir. Müzik öğretmenlerinin görev yaptıkları okullarda müzik derslerinde öğretmen çalgısı olarak ney kullanımının öğrencilerin müzik dersi başarısına etkilerinin olabileceği, ortaöğretim düzeyinde müzik derslerini yürüten müzik öğretmenlerinin derslerinde özellikle Türk müziği ünitelerinde ney kullanımının önemli olduğu düşünülmektedir.

1.1. Çalışmanın Amacı

Bu çalışmada neyin müzik öğretmeni çalgısı olarak kullanımının lise düzeyindeki öğrencilerin müzik dersi başarısına etkilerinin tespit edilmesi amaçlanmaktadır. Ayrıca üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı tüm müzik öğretmenliği lisans programlarında ney eğitimine yer verilmesi, bu bölümlerde öğrencilerin ney çalgısına olan ilgisinin artırılması, kısaca müzik öğretmenliği lisans programlarında ney eğitimine yeterince önem verilmesinin sağlanması; ortaokul ve lise düzeyindeki okullardaki müzik derslerinde ney çalgısının kullanımının önemine dikkat çekerek derslerde öğretmen çalgısı olarak kullanımının artırılması, Türk müziğine yönelik ünitelerin daha etkin bir şekilde işlenmesinin sağlanması, çalışmanın alt amaçlarını oluşturmaktadır.

1.2. Yöntem

Araştırmada kullanılan ölçek, 30 öğrenci deney ve 30 öğrenci kontrol grubunda olmak üzere toplamda 60 öğrenciye uygulanmış olup, verilerin analizinde *IBM SPSS Statistics 22.0* programı kullanılmıştır.

Bu çalışmada son test kontrol gruplu deneme modeli kullanılmıştır. Deneme modeli, neden-sonuç ilişkisini sınamak amacıyla, bilimsel yöntemde belirlenen sınavıcı ölçütlerin öngördüğü verilerin araştırmacının kendi kontrolü altında üretilip değerlendirildiği; bağımlı (sonuç, problem), bağımsız (sınanan olası neden/sebeup) ve kontrol (denenmeyen olası nedenler) değişkenleri ile kurgulanan bir ortam düzenlemesidir (Karasar, 2018 s.120).

Gerçek deneme modellerinden olan sontest kontrol gruplu bu modelde yansız atama ile oluşturulmuş iki grup bulunur. Bunlardan biri deney, öteki kontrol grubu olarak kullanılır. Gruplara, yalnız sontest uygulanır (Deney sonu ölçme yapılır).

Tablo 2. Araştırmanın Deneysel Deseni

Gruplar	Okul/Şube	Deneysel İşlem	Değerlendirme
Deney Grubu	M.A.E. A.L./ 9-A	Öğretmen Çalgısı Olarak Ney Kullanımı	Sontest
Kontrol Grubu	M.A.E. A.L./ 9-C	Geleneksel Ders İşleme Modeli	Sontest

Tablo 2’de verilen araştırma deseninden de anlaşılacağı gibi Türkiye Cumhuriyeti MEB Şanlıurfa Ceylanpınar Mehmet Akif Ersoy Anadolu Lisesi’nde deney ve kontrol grubu olabilecek şubeler rastgele belirlenmiş ve denklikleri tespit edilmiştir. Dört hafta süren uygulama sürecinde deney grubuna öğretmen çalgısı olarak ney, kontrol grubuna öğretmen çalgısı olarak blok flüt kullanılmıştır. Deneysel uygulama sürecinin bitiminden sonraki hafta tüm gruplara sontest uygulanmıştır.

1.2.1. Deneysel Uygulama Sürecine Hazırlık

Deneysel uygulama sürecine hazırlık aşamasında aşağıdaki çalışmalar yapılmıştır:

- Ortaöğretim Kurumları Müzik Dersi Öğretim Programı'nın 9. Sınıf üniteleri incelenmiş, deneysel uygulamanın yapılacağı tarihlere karşılık gelen ünitenin Müzikte Dizi Ton ve Makam (MDTM) ünitesi olduğu tespit edilmiş ve söz konusu ünitenin bilişsel kazanımları belirlenmiştir.
- Ünitenin konuları ve hedef kazanımları doğrultusunda ders planları hazırlanmıştır.
- Hazırlanan ders planlarına uygun çalışma materyalleri geliştirilmiştir.
- Çalışma materyallerinin müzik dersinde uygulanabilirliğini sağlamak için sekiz müzik öğretmeni, yedi müzik eğitimi uzmanı ve bir eğitim bilimleri uzmanı olmak üzere on altı kişinin görüşleri alınmıştır.

1.2.1.1. Deneysel Uygulama Süreci

Bu araştırmada kontrol grubuyla işlenen derslerde ilgili ünite, blok flüt kullanılarak işlenmiştir. Deney grubunda işlenen derslerde ise ilgili ünite ney kullanılarak işlenmiştir. Uygulama sürecinde deney ve kontrol grubunun dersleri araştırmacı tarafından yürütülmüştür.

Bu kısımda bilişsel başarı testine ait geçerlilik ve güvenirlik analizleri yapılmıştır. Öncelikle ölçeğin kapsam geçerliliğine bakılmış sonrasında ölçek bazında eksik verilerin kontrolü sağlanarak eksik veri analizi yapılmıştır. Bilişsel başarı ölçeği bazında eksik veri bulunmadığı, öğrencilerin tüm sorulara cevap verdiği tespit edilmiştir.

2. Bulgular ve Yorumlar

Lise müzik derslerinde öğretmen çalgısı olarak ney kullanımının, MDTM ünitesinde hedeflenen bilişsel davranışları kazandırma, deney ve kontrol grupları arasında anlamlı farklılık durumlarına göre deney ve kontrol gruplarındaki öğrencilerin bilişsel başarı testinden aldıkları puanların, gruplara (deney-kontrol) ve ölçüme (sontest) göre farklılık gösterip göstermediğini belirlemek amacıyla yapılan analiz sonucunda elde edilen bulgular yorumlanmıştır. Grupların *sontest* ortalama puan ve standart sapma değerleri Tablo 3.'te verilmiştir.

Tablo 3. Deney ve Kontrol Grupları Bilişsel Başarı Testi Sontest Puanları

Okul	Grup	Sontest		
		N	\bar{X}	S
Mehmet Akif Ersoy A.L.	Deney	30	58,8	15,65
	Kontrol	30	50,8	14,29

Tablo 3'te görüldüğü gibi, Mehmet Akif Ersoy Anadolu Lisesi deney grubu öğrencilerinin, deney sonrasında bilişsel başarı testi ortalama puanı $\bar{X}= 58,80$ iken kontrol grubu öğrencilerinin ortalama puanları ise $\bar{X}= 50,80$ olarak hesaplanmıştır. Buna göre uygulanan bilişsel başarı testi sonucunda deney ve kontrol grubu öğrencilerinin test sonuçlarında %15,18'lik bir fark olduğu görülmektedir.

Deney ve Kontrol gruplarına uygulanan bilişsel başarı testinde MDTM ünitesi için belirlenen kazanımların dereceleme terimlerinin frekans değerleri Tablo 4. ve Tablo 5.'te verilmiştir.

Tablo 4. Deney Grubu Bilişsel Davranış Kazanım Tablosu

Kazanımlar		Çok Az	Az	Orta	İyi	Çok İyi
1	Majör ve minör tonalitelerin yapısını tanıır	2 (%6,75)	7 (%23,3)	13 (%43,3)	7 (%23,3)	1 (%3,3)
2	Majör ve minör tonalitelerden oluşan örnek eserleri tanıır	3 (%10)		15 (%50)		12 (%40)
3	Türk müziğinin makamsal yapısını tanıır	0 (%0)	5 (%16,7)	12 (%40)	11 (%36,7)	2 (%6,7)
4	Uşşak ve hicaz makamına ait örnek eserleri tanıır	3 (%10)		7 (%23,3)		20 (%66,7)
5	Türk müziği ve tonal müzik arasındaki farkları bilir	0 (%0)	4 (%13,3)		15 (%50)	11 (%36,7)

Tablo 4'te görüldüğü gibi deney grubuna ait bilişsel davranış kazanım tablosundaki kazanımlardan “Majör ve minör tonalitelerin yapısını tanıır” kazanımında frekans değerleri Çok Az (0-1) 2, Az (2-3) 7, Orta (4-5) 13, İyi (6-7) 7, Çok İyi (8-9) ise 1'dir. Bu bulgulara göre, deney grubuna uygulanan yirmi beş soruluk bilişsel başarı testindeki sorulardan dokuz tanesini kapsayan “Majör ve minör tonalitelerin yapısını tanıır” kazanımının sorularına cevap veren deney grubu öğrencilerinden 0-1 doğru cevap veren öğrenci sayısı 2 (%6,7), 2-3 doğru cevap veren öğrenci sayısı 7 (%23,3), 4-5 doğru cevap veren öğrenci sayısı 13 (%43,3), 6-7 doğru cevap veren öğrenci sayısı 7 (%23,3), 8-9 doğru cevap veren öğrenci sayısı ise 1 (%3,3) olarak tespit edilmiştir. Deney grubuna ait bilişsel davranış kazanım tablosundaki kazanımlardan “Majör ve minör tonalitelerden oluşan örnek eserleri tanıır” kazanımında frekans değerleri Çok Az (0) 3, Orta (1) 15, Çok İyi (2) ise 12'dir. Bu bulgulara göre, deney grubuna uygulanan yirmi beş soruluk bilişsel başarı testindeki sorulardan iki tanesini kapsayan “Majör ve minör tonalitelerden oluşan örnek eserleri tanıır” kazanımının sorularına cevap veren deney grubu öğrencilerinden 0 doğru cevap veren öğrenci sayısı 3 (%10), 1 doğru cevap veren öğrenci sayısı 15 (%50), 2 doğru cevap veren öğrenci sayısı ise 12 (%40) olarak tespit edilmiştir. Deney grubuna ait bilişsel davranış kazanım tablosundaki

kazanımlardan “Türk müziğinin makamsal yapısını tanır” kazanımında frekans değerleri Çok Az (0-1) 0, Az (2-3) 5, Orta (4-5) 12, İyi (6-7) 11, Çok İyi (8-9) ise 2’dir. Bu bulgulara göre, deney grubuna uygulanan yirmi beş soruluk bilişsel başarı testindeki sorulardan dokuz tanesini kapsayan “Türk müziğinin makamsal yapısını tanır” kazanımının sorularına cevap veren deney grubu öğrencilerinden 0-1 doğru cevap veren öğrenci sayısı 0 (%0), 2-3 doğru cevap veren öğrenci sayısı 5 (%16,7), 4-5 doğru cevap veren öğrenci sayısı 12 (%40), 6-7 doğru cevap veren öğrenci sayısı 11 (%36), 8-9 doğru cevap veren öğrenci sayısı ise 2 (%6,7) olarak tespit edilmiştir. Deney grubuna ait bilişsel davranış kazanım tablosundaki kazanımlardan “Uşşak ve hicaz makamına ait örnek eserleri tanır” kazanımında frekans değerleri Çok Az (0) üç, Orta (1) yedi, Çok İyi (2) ise 20’dir. Bu bulgulara göre, deney grubuna uygulanan yirmi beş soruluk bilişsel başarı testindeki sorulardan iki tanesini kapsayan “Uşşak ve hicaz makamına ait örnek eserleri tanır” kazanımının sorularına cevap veren deney grubu öğrencilerinden 0 doğru cevap veren öğrenci sayısı 3 (%10), 1 doğru cevap veren öğrenci sayısı 7 (%23,3), 2 doğru cevap veren öğrenci sayısı ise 20 (%66,7) olarak tespit edilmiştir. Deney grubuna ait bilişsel davranış kazanım tablosundaki kazanımlardan “Türk müziği ve tonal müzik arasındaki farkları bilir” kazanımında frekans değerleri Çok Az (0) 0, Az (1) 4, İyi (2) 15, Çok İyi (3) ise 11’dir. Bu bulgulara göre, deney grubuna uygulanan yirmi beş soruluk bilişsel başarı testindeki sorulardan üç tanesini kapsayan “Türk müziği ve tonal müzik arasındaki farkları bilir” kazanımının sorularına cevap veren deney grubu öğrencilerinden 0 doğru cevap veren öğrenci sayısı 0 (%0), 1 doğru cevap veren öğrenci sayısı 4 (%13,3), 2 doğru cevap veren öğrenci sayısı 15 (%50), 3 doğru cevap veren öğrenci sayısı ise 11 (%36,7) olarak tespit edilmiştir.

Tablo 5. Kontrol Grubu Bilişsel Davranış Kazanım Tablosu

	Kazanımlar	Çok Az	Az	Orta	İyi	Çok İyi
1	Majör ve minör tonalitelerin yapısını tanır	4 (%13,3)	11 (%36,7)	11 (%36,7)	4 (%13,3)	0 (%0)
2	Majör ve minör tonalitelerden oluşan örnek eserleri tanır	4 (%13,3)		15 (%50)		11 (%36,7)
3	Türk müziğinin makamsal yapısını tanır	0 (%0)	9 (%30)	17 (%56,7)	4 (%13,3)	0 (%0)
4	Uşşak ve hicaz makamına ait örnek eserleri tanır	5 (%16,7)		6 (%20)		19 (%63,3)
5	Türk müziği ve tonal müzik arasındaki farkları bilir	0 (%0)	6 (%20)		15 (%50)	9 (%30)

Tablo 5’te görüldüğü gibi kontrol grubuna ait bilişsel davranış kazanım tablosundaki kazanımlardan “Majör ve minör tonalitelerin yapısını tanır” kazanımında frekans değerleri Çok Az (0-1) 4, Az (2-3) 11, Orta (4-5) 11, İyi (6-7) 4, Çok İyi (8-9) ise 0’dır. Bu bulgulara göre, kontrol grubuna uygulanan yirmi beş soruluk bilişsel başarı testindeki sorulardan dokuz tanesini kapsayan “Majör ve minör tonalitelerin yapısını tanır” kazanımının sorularına cevap veren kontrol grubu öğrencilerinden 0-1 doğru cevap veren öğrenci sayısı 4 (%13,3), 2-3 doğru cevap veren öğrenci sayısı 11 (%36,7), 4-5 doğru cevap veren öğrenci sayısı 11 (%36,7), 6-7 doğru cevap veren öğrenci sayısı 4 (%13,3), 8-9 doğru cevap veren öğrenci sayısı ise 0 (%0) olarak tespit edilmiştir. Kontrol grubuna ait bilişsel davranış kazanım tablosundaki kazanımlardan “Majör ve minör tonalitelerden oluşan örnek eserleri tanır” kazanımında frekans değerleri Çok Az (0) 4, Orta (1) 15, Çok İyi (2) ise 11’dir. Bu bulgulara göre, kontrol grubuna uygulanan yirmi beş soruluk bilişsel başarı testindeki sorulardan iki tanesini kapsayan “Majör ve minör tonalitelerden oluşan örnek eserleri tanır” kazanımının sorularına cevap veren kontrol grubu öğrencilerinden 0 doğru cevap veren öğrenci sayısı 4 (%13,3), 1 doğru cevap veren öğrenci sayısı 15 (%50), 2 doğru cevap veren öğrenci sayısı ise 11 (%36,7) olarak tespit edilmiştir. Kontrol grubuna ait bilişsel davranış kazanım tablosundaki kazanımlardan “Türk müziğinin makamsal yapısını tanır” kazanımında frekans değerleri Çok Az (0-1) 0, Az (2-

3) 9, Orta (4-5) 17, İyi (6-7) 4, Çok İyi (8-9) ise 0'dır. Bu bulgulara göre, kontrol grubuna uygulanan yirmi beş soruluk bilişsel başarı testindeki sorulardan dokuz tanesini kapsayan "Türk müziğinin makamsal yapısını tanı" kazanımının sorularına cevap veren kontrol grubu öğrencilerinden 0-1 doğru cevap veren öğrenci sayısı 0 (%0), 2-3 doğru cevap veren öğrenci sayısı 9 (%30), 4-5 doğru cevap veren öğrenci sayısı 17 (%56,7), 6-7 doğru cevap veren öğrenci sayısı 4 (%13,3), 8-9 doğru cevap veren öğrenci sayısı ise 0 (%0) olarak tespit edilmiştir. Kontrol grubuna ait bilişsel davranış kazanım tablosundaki kazanımlardan "Uşşak ve hicaz makamına ait örnek eserleri tanı" kazanımında frekans değerleri Çok Az (0) 5, Orta (1) 6, Çok İyi (2) ise 19'dur. Bu bulgulara göre, kontrol grubuna uygulanan yirmi beş soruluk bilişsel başarı testindeki sorulardan iki tanesini kapsayan "Uşşak ve hicaz makamına ait örnek eserleri tanı" kazanımının sorularına cevap veren kontrol grubu öğrencilerinden 0 doğru cevap veren öğrenci sayısı 5 (%16,7), 1 doğru cevap veren öğrenci sayısı 6 (%20), 2 doğru cevap veren öğrenci sayısı ise 19 (%63) olarak tespit edilmiştir. Kontrol grubuna ait bilişsel davranış kazanım tablosunda bulunan kazanımlardan "Türk müziği ve tonal müzik arasındaki farkları bilir" kazanımında frekans değerleri Çok Az (0) 0, Az (1) 6, İyi (2) 15, Çok İyi (3) ise 9 olarak görülmektedir. Bu bulgulara göre, kontrol grubuna uygulanan yirmi beş soruluk bilişsel başarı testinde bulunan sorulardan üç tanesini kapsayan "Türk müziği ve tonal müzik arasındaki farkları bilir" kazanımının sorularına cevap veren kontrol grubu öğrencilerinden 0 doğru cevap veren öğrenci sayısı 0 (%0), 1 doğru cevap veren öğrenci sayısı 6 (%20), 2 doğru cevap veren öğrenci sayısı 15 (%50), 3 doğru cevap veren öğrenci sayısı ise 9 (%30) olarak tespit edilmiştir.

Deney ve kontrol gruplarındaki öğrencilerin bilişsel davranış kazanım tablolarına göre elde edilen frekans değerlerinin *Pearson Ki-Kare Testi* ile yapılan analiz sonuçları Tablo 6.'da gösterilmiştir.

Tablo 6. Deney ve Kontrol Grupları Bilişsel Kazanım Tablolarına Göre Elde Edilen Frekans Değerlerinin Karşılaştırılması (*Pearson Ki-Kare Testi*)

Hedef Davranışlar	Grup	Çok Az	Az	Orta	İyi	Çok İyi	Toplam	p	Sonuç
Majör ve minör tonalitelere yapısını tanı.	Deney	2 (%6,7)	7 (%23,3)	13 (%43,3)	7 (%23,3)	1 (%3,3)	30 (%100)	.472	Fark Yok
	Kontrol	4 (%13,3)	11 (%36,7)	11 (%36,7)	4 (%13,3)	0 (%0)	30 (%100)		
	Toplam	6 (%10)	18 (%30)	24 (%40)	11 (%18)	1 (%1,7)	60 (%100)		
Majör ve minör tonalitelere oluşan örnek eserleri tanı.	Deney	3 (%10)		15 (%50)		12 (%40)	30 (%100)	.911	Fark Yok
	Kontrol	4 (%13,3)		15 (%50)		11 (%36,7)	30 (%100)		
	Toplam	7 (%11,7)		30 (%50)		23 (%38,3)	60 (%100)		
Türk müziğinin makamsal yapısını tanı.	Deney	0 (%0)	5 (%16,7)	12 (%40)	11 (%36,7)	2 (%6,7)	30 (%100)	.042	Fark Var
	Kontrol	0 (%0)	9 (%30)	17 (%56,7)	4 (%13,3)	0 (%0)	30 (%100)		
	Toplam	0 (%0)	14 (%23,3)	29 (%48,3)	15 (%25,0)	2 (%3,3)	60 (%100)		
Uşşak ve hicaz makamına ait örnek eserleri tanı.	Deney	3 (%10,0)		7 (%23,3)		20 (%66,7)	30 (%100)	.740	Fark Yok
	Kontrol	5 (%16,7)		6 (%20)		19 (%63)	30 (%100)		
	Toplam	8 (%13,3)		13 (%21,7)		39 (%65)	60 (%100)		
Türk müziği ve tonal müzik	Deney	0 (%0)	4 (%13,3)		15 (%50)	11 (%36,7)	30 (%100)	.741	Fark Yok
	Kontrol	0 (%0)	6 (%20)		15 (%50)	9 (%30)	30 (%100)		

arasındaki farkları bilir.	Toplam	0 (%0)	10 (%16,7)	30 (%50)	20 (%33,3)	60 (%100)
----------------------------	--------	--------	------------	----------	------------	-----------

Tablo 6’da deney ve kontrol grubu öğrencilerinin her bir kazanım başlığına verdikleri cevaplar doğrultusunda *çok az* ile *çok iyi* arasındaki dağılımının gruplar bazında istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık yaratma durumu Pearson Ki Kare Analizi ile incelenmiştir. Bu kapsamda deney ve kontrol öğrencilerinin “Majör ve minör tonalitelerin yapısını tanır”, “Majör ve minör tonalitelerden oluşan örnek eserleri tanır”, “Uşşak ve hicaz makamına ait örnek eserleri tanır” ve “Türk müziği ve tonal müzik arasındaki farkları bilir” ifadelerine vermiş oldukları cevapların istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık göstermediği gözlemlenmiştir ($p>0.05$). Buna karşın “Türk müziğinin makamsal yapısını tanır” ifadesine ilişkin öğrencilerin verdikleri cevaplar bazında gruplar arasındaki farkın istatistiksel olarak anlamlı olduğu görülmüştür ($X^2=8,195$; $p<0.05$). Bu farkın nedeni incelendiğinde, deney grubundaki öğrencilerin verdikleri cevaplar bazında öğrencilerin 12’sinin (%40) orta ve 11’inin (%36,7) iyi seviyesinde puan aldığı görülürken, kontrol grubundaki öğrencilerin 17’sinin (%56,7) orta ve 9’unun (%30) az seviyesinde başarıya sahip olduğu görülmektedir. Genel anlamda deney grubundaki öğrencilerin kontrol grubuna göre daha başarılı sonuçlara sahip olduğu gözlemlenmiştir.

Tablo 7. Deney ve Kontrol Gruplarının Başarı Puanlarının Bağımsız Örneklem t Testi ile İncelenmesi

Değişkenler	Grup	N	\bar{x}	ss	t	p
Toplam Başarı Puanı	Deney	30	58,80	15,65	2.067	.043*
	Kontrol	30	50,80	14,29		
Kazanım 1	Deney	30	17,60	7,24	1.675	.099*
	Kontrol	30	14,53	6,92		
Kazanım 2	Deney	30	5,20	2,60	.388	.699
	Kontrol	30	4,93	2,71		
Kazanım 3	Deney	30	20,80	6,67	2.466	.017*
	Kontrol	30	17,07	4,91		
Kazanım 4	Deney	30	6,27	2,71	.531	.597
	Kontrol	30	5,87	3,10		
Kazanım 5	Deney	30	8,93	2,71	.742	.461
	Kontrol	30	8,40	2,84		

* $p<0.05$ önem düzeyinde anlamlı

* $p<0.10$ önem düzeyinde anlamlı

Tablo 7’ye göre toplam başarı puanının deney ve kontrol gruplarına göre incelenmesi Bağımsız Örneklem T Testi ile sağlanmıştır. Bu kapsamda deney ve kontrol gruplarının toplam başarı puanları ($t_{(58)}=2.067$; $p<0.05$), alt boyutlardan kazanım 1 ($t_{(58)}=1.675$; $p<0.10$) ve kazanım 3 ($t_{(58)}=2.466$; $p<0.05$) puanlarının istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık yarattığı görülmektedir. Bu farklılığın gruplar bazında etkisi incelendiğinde, deney grubuna ait toplam başarı puanı, kazanım 1 ve kazanım 3 alt boyutlarına ilişkin puanların daha yüksek olduğu gözlemlenmiştir.

Tablo 8. Toplam Başarı Puanı ve Alt Boyutları Arasındaki İlişkinin Pearson Korelasyon Analizi ile İncelenmesi

Değişkenler	1	2	3	4	5	6
Toplam Başarı Puanı (1)	-					
Kazanım1 (2)	.85**	-				
Kazanım2 (3)	.29**	-.06	-			
Kazanım3 (4)	.87**	.67**	.11	-		
Kazanım4 (5)	.53**	.28*	.38**	.30*	-	
Kazanım5 (6)	.61**	.38**	.16	.49**	.16	-

** $p<0.01$ önem düzeyinde anlamlı

* $p<0.05$ önem düzeyinde anlamlı

Tablo 8’de görüldüğü gibi, öğrencilerin toplam başarı puanları ve alt boyutları arasındaki ilişki korelasyon analizi kapsamında incelenmiştir. Toplam başarı puanı ile Kazanım1 arasında yüksek düzeyde pozitif yönlü ($r=.85$, $p<.01$), Kazanım2 arasında düşük düzeyde pozitif yönlü ($r=.29$, $p<.01$), Kazanım3 ile yüksek düzeyde pozitif yönlü ($r=.87$, $p<.01$), Kazanım4 ile orta düzeyde pozitif yönlü ($r=.53$, $p<.01$) ve Kazanım5 ile orta düzeyde pozitif yönlü ($r=.61$, $p<.01$) ilişkisi olduğu görülmektedir. Özellikle Kazanım1 (Majör ve minör tonalitelerin yapısını tanır) ve Kazanım3’e (Türk müziğinin makamsal yapısını tanır) konu edilen çalışmaların desteklenmesi öğrencilerin başarı puanlarını %86 oranında arttırmıştır. Alt boyutlar bazında en düşük verim Kazanım2’den (Majör ve minör tonalitelerden oluşan örnek eserleri tanır) alınmış olup, bu başlıklarda yapılan takviyelerin artırılması öğrencilerin başarı puanlarını %29 oranında arttırmaktadır. Bu nedenle en yüksek sırayla Kazanım3 (Türk müziğinin makamsal yapısını tanır), Kazanım1 (Majör ve minör tonalitelerin yapısını tanır), Kazanım5 (Türk müziği ve tonal müzik arasındaki farkları bilir), Kazanım4 (Uşşak ve hicaz makamına ait örnek eserleri tanır) ve Kazanım2 (Majör ve minör tonalitelerden oluşan örnek eserleri tanır) ifadelerine odaklanma ile öğrencilerin başarı puanlarının yükseltilmesinin sağlanacağı anlaşılmıştır. Görüldüğü üzere neyin öğretmen çalgısı olarak hem Türk müziği hem de Batı müziği dizi ve eserleri konusunda öğrenci başarısı üzerinde olumlu etkileri olduğu söylenebilir.

SONUÇ

Deney ve kontrol grubu öğrencilerine uygulanan bilişsel başarı testine göre, öğrencilerin “Majör ve minör tonalitelerden oluşan örnek eserleri tanır”, “Uşşak ve hicaz makamına ait örnek eserleri tanır” ve “Türk müziği ve tonal müzik arasındaki farkları bilir” kazanımlarındaki sorulara vermiş oldukları cevapların istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık göstermediği, buna karşın “Türk müziğinin makamsal yapısını tanır” başlığına ilişkin öğrencilerin verdikleri cevaplar bazında gruplar arasındaki farkın istatistiksel olarak anlamlı olduğu, genel anlamda deney grubundaki öğrencilerin kontrol grubundaki öğrencilere göre daha başarılı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuçlardan hareketle neyin öğretmen çalgısı olarak hem Türk müziği hem de Batı müziği dizi ve eserlerinin öğretilmesinde rahatlıkla kullanılabileceği ve öğrenci başarısı üzerinde de olumlu etkileri olduğu görülmüştür.

TARTIŞMA

Ortaöğretim müzik derslerinde özellikle de Türk müziği konulu ünitelerde öğretmen çalgısı olarak neyin kullanılmasının önemi anlaşılmıştır. Müzik dersliği ve piyano-org vesaire bulunmayan okullarda müzik öğretmenin neyi öğretmen çalgısı olarak derslerde kullanması önem arz etmektedir. Üstelik MDTM ünitesinde yer verilen konularda Türk müziği ile ilgili olan etkinliklerin öğretmen çalgısı olarak ney ile yapılması dersleri daha da verimli hale getirecektir. Bu çalışma neyin öğretmen çalgısı olarak ortaöğretim düzeyindeki müzik derslerinde kullanımı üzerine yapılmıştır. Hem müzik öğretmenliği lisans programları için hem de diğer kurumlara bağlı müzik bölümlerinde eğitimi verilmekte olan ud, kanun, tanbur vesaire tüm Türk müziği çalgıları için de benzer araştırmaların yapılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Behar, C. (2019). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- George, D., & Mallery, P. (2010). *SPSS for Windows Step by Step: A Simple Guide and Reference 17.0 Update*. Pearson, Boston: Allyn & Bacon.
- Karagöz, Y., & Bardakçı, S. (2020). *Bilimsel Araştırmalarda Kullanılan Ölçme Araçları ve Ölçek Geliştirme*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Karasar, N. (2018). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kheyami, D., Jaradat, A., Al-Shibani, T., & Ali, F. A. (2018). Item Analysis Of Multiple Choice Questions At The Department Of Paediatrics. *Sultan Qaboos University Med J*, 18(1), 68-74.
- Paçacı, G. (1994). *Atatürk Devri Öğretmen Yetiştirme Politikası*. Ankara: T.T.K Yayınları.
- Seçer, İ. (2015). *Spss ve Lisrel ile Pratik Veri Analizi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Şimşek, D. Ç. (2018). Müzik İnkılabında Bir Uygulama; Musiki Muallim Mektebi'nden, Ankara Devlet Konservatuvarı'na. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(82), 241.
- Uçan, A. (1982). *Gazi Yüksek Öğretmen Okulu Müzik Bölümü Müzik Alanı Birinci Yıl Programının Değerlendirilmesi*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Yükseköğretim Kurulu*. (2018, Mayıs 20). Müzik Öğretmenliği Lisans Programı: https://www.yok.gov.tr/Documents/Kurumsal/egitim_ogretim_dairesi/Yeni-Ogretmen-Yetistirme-Lisans-Programlari/Muzik_Ogretmenligi_Lisans_Programi.pdf adresinden alındı

EKLER

Ek-1.

Türkiye'deki Üniversitelere Bağlı Müzik, Müzikoloji, Müzik Teorisi vesaire Bölümlerinde Çalgı Eğitimi			
Türk müziği Konservatuvarları	1	Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Türk MüsİKİsi Devlet Konservatuvarı	Ud, Kanun, Klasik Kemeñçe, Ney, Tanbur, Bağlama, Viyolonsel, Geleneksel Vurmalı Çalgılar, Keman
	2	<u>Atatürk Üniversitesi Türk müsikİsi Devlet Konservatuvarı</u>	Bağlama, Kaval, Mey, Zurna, Kabak Kemane, Karadeniz Kemeñçesi, Klarnet, Tanbur, Kanun, Keman, Viyolonsel, Ud, Ney
	3	Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Bağlama, Kaval, Kabak Kemane, Kanun, Gitar, Keman, Tanbur, Ud, Klasik Kemeñçe
	4	<u>Ege Üniversitesi Devlet Türk müsikİsi Konservatuvarı</u>	Ritim (Bendir, Kudüm), Ud, Tanbur, Keman, Kanun, Ney, Kemeñçe, Viyolonsel, Klarnet, Bağlama, Kabak Kemane, Kaval, Tar
	5	Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Tanbur, Ud, Klarnet, Keman, Klasik Kemeñçe, Kemane, Bağlama, Ney
	6	Gaziantep Üniversitesi Türk MüsİKİsi Devlet Konservatuvarı	Keman, Viyola, Viyolonsel, Tanbur, Kanun, Ud, Ney, Bağlama, Kabak Kemane, Karadeniz Kemeñçesi Kaval, Mey
	7	<u>Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk müziği Devlet Konservatuvarı</u>	Ud, Kanun, Klasik Kemeñçe, Keman, Klarnet, Bağlama, Ney, Tanbur, Kaval, Mey, Balaban, Kabak Kemane, Çello, Yaylı Tanbur
	8	<u>İstanbul Teknik Üniversitesi Türk MusİKİsi Devlet Konservatuvarı</u>	Vurmalı Çalgılar, Trombon, Tanbur, Kanun, Piyano, Mey, Bağlama, Keman, Zurna, Kaval, Tar, Üç Telli Kemeñçe, Viyola, Gitar, Kemane, Ud, Ney, Obua, Klarnet, Korno, Kontrbas, Dört Telli Kemeñçe, Flüt, Viyolonsel
	9	Mehmet Akif Ersoy Türk müziği Devlet Konservatuvarı	Kabak Kemane, Bağlama Tanbur, Kanun, Sipsi
	10	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk MusİKİsi Devlet Konservatuvarı	Klasik Kemeñçe, Ney, Ud, Keman, Kanun, Bağlama, Tanbur

Türk müziği ve Batı Müziği Konservatuvarları	11	Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Ud, Kanun, Keman, Tanbur, Klasik Kemeçe, Viyola, Viyolonsel, Ney, Klarnet, Bağlama, Tar, Kaval, Mey-Zurna, Kemane	
	12	Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Keman, Klasik Kemeçe, Ud, Kanun, Ney, Çello, Tanbur, Bağlama, Kabak Kemane, Kaval, Tar, Ritim Sazlar, Viyola, Kontrbas, Klasik Gitar, Bas Gitar, Karadeniz Kemeçesi, Klarnet	
	13	Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Bağlama, Ney, Klarnet, Keman, Viyola, Viyolonsel, Kontrbas, Flüt, Gitar	
	14	Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Bağlama, Kabak Kemane, Mey, Keman, Ud, Ney, Klasik Kemeçe, Viyolonsel, Tanbur, Kanun, Klarnet, Ritim Sazlar	
	15	Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı	Keman, Viyola, Viyolonsel, Kontrbas, Klarinet, Obua, Flüt, Korno, Piyano, Gitar, Arp, Ney, Klasik Kemeçe, Kanun, Ud, Kabak Kemane, Kaval, Bağlama	
	16	Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Keman, Viyola, Piyano, Ney, Ud, Kanun, Tanbur, Keman, Ritim Çalgıları, Mey, Kaval, Kabak Kemane, Bağlama	
	17	Bursa Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Keman, Viyola, Viyolonsel, Kontrbas, Flüt, Obua, Klarinet, Fagot, Trompet, Trombon, Korno, Piyano, Ud, Kanun, Keman, Kabak Kemane, Bağlama, Kaval, Vurma Çalgılar	
	18	Haliç Üniversitesi Konservatuvarı	Bağlama, Kemane, Kaval, Mey, Tar, Vurmali Çalgılar, Ud, Kanun, Tanbur, Keman, Ney, Klasik Kemeçe	
	19	Harran Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Bağlama, Kanun, Ney, Mey, Geleneksel Keman, Geleneksel Viyolonsel, Vurmali Çalgılar, Kemane, Geleneksel Klarnet, Ud, Piyano	
	20	Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuvarı	Bağlama, Kabak Kemane, Kanun, Kaval, Mey, Zurna, Keman, Klarinet, Klasik Kemeçe, Ney, Şan, Tanbur, Tar, Ud, Viyolonsel, Vurmali Çalgılar, Piyano, Arp ve Gitar, Üflemeli ve Vurmali Çalgılar, Yaylı Çalgılar	
	21	Giresun Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Asma Davul, Klasik Kemeçe, Bağlama, Klarnet, Korno, Klarnet, Flüt, Piyano, Gitar, Keman, Viyola,	
	22	İnönü Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Bağlama, Kabak Kemane, Kaval, Kanun, Keman, Viyola, Viyolonsel	
	23	İskenderun Teknik Üniversitesi Mustafa Yazıcı Devlet Konservatuvarı	Bağlama, Flüt, Fagot, Klarnet, Trompet, Keman, Viyolonsel, Kontrbas, Piyano, Gitar, Vurmali Çalgılar	
	24	İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Arp, Fagot, Flüt, Keman, Gitar, Klarnet, Kontrbas, Korno, Obua, Piyano, Saksafon, Trombon, Trompet, Tuba, Viyola, Viyolonsel	
	25	Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Piyano, Gitar, Keman, Viyola, Flüt, Klarnet, Ney, Ud, Keman, Bağlama, Kaval, Tar, Kemança, Mey, Zurna, Akordeon	
	26	Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Flüt, Keman, Viyola, Viyolonsel, Ud, Kanun, Lavta, Kemane, Bağlama, Ney	
	27	Niğantaşı Üniversitesi Konservatuvarı	Bağlama, Tar, Dilsiz Kaval, Mey, Kemane, Tanbur, Kanun, Ud, Klasik Kemeçe, Keman, Ney, Zurna, Piyano, Flüt, Vurmali Çalgılar, Klarnet, Saksafon, Gitar, Çello, Karadeniz Kemeçesi, Tulum, Akordeon, Kontrbas, Viyola,	
	28	Okan Üniversitesi Konservatuvarı	Kanun, Keman, Kemeçe, Klarnet, Ney, Tanbur, Ud, Viyolonsel, Bağlama, Gitar, Flüt, Piyano, Viyola	
	29	Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Bağlama, Kabak Kemane, Kanun, Karadeniz Kemeçesi, Kaval, Klarnet, Klasik Kemeçe, Lavta, Mey, Ney, Rebab, Mzraplı ve Yaylı Tanbur, Tar, Tulum, Ud, Zurna, Vurmali Çalgılar, Dört Telli Kemeçe, Keman, Viyola, Viyolonsel	
	30	Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı	Ney, Tanbur, Kanun, Ud, Klasik Kemeçe, Keman, Ritim Çalgıları	
	31	Trabzon Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Piyano, Klarnet, Bağlama, Kemeçe, Flüt, Ud, Kanun, Keman, Gitar, Keman, Çello, Klasik Kemeçe	
	Batı Müziği Konservatuvarları	32	Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Piyano, Keman, Viyola, Viyolonsel, Kontrbas
		33	Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Arp, Gitar, Piyano, Keman, Viyola, Viyolonsel, Kontrbas, Flüt, Obua, Klarinet, Fagot, Korno, Trompet, Trombon, Tuba, Vurmali Çalgılar
		34	Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Piyano, Arp, Gitar, Keman, Viyola, Viyolonsel, Kontrbas
		35	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Keman, Viyola, Viyolonsel, Piyano, Gitar, Flüt
		36	Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Piyano, Keman, Viyola, Viyolonsel Kontrbas, Flüt, Obua, Klarinet, Fagot, Korno, Trompet, Trombon ve Vurmali Çalgılar

37	Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Arp, Fagot, Flüt, Gitar, Keman, Klarinet, Korno, Obua, Piyano, Viyola, Viyolonsel, Kontrbas, Tuba, Trombon, Trompet, Vurma Çalgılar
38	Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı	Arp, Piyano, Gitar, Keman, Viyola, Viyolonsel, Kontrbas, Flüt, Obua, Klarinet, Fagot, Korno, Trompet, Trombon, Tuba, Vurmalı Çalgılar
39	Maltepe Üniversitesi Konservatuvarı	Piyano, Gitar, Arp, Flüt, Obua, Klarinet, Fagot, Korno, Vurmalı Çalgılar, Yaylı Çalgılar
40	Mardin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Piyano, Yaylı Çalgılar, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar
41	Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Fagot, Flüt, Klarinet, Korno, Obua, Trombon, Trompet, Keman, Kontrbas, Viyolonsel, Piyano, Arp, Gitar
42	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı	Korno, Trompet, Vurma Çalgılar (Trampet, Timpani), Klarinet, Flüt, Pikolo, Alto Flüt, Bas Flüt, Keman, Viyola, Viyolonsel, Kontrbas
43	Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Piyano, Keman, Viyola, Viyolonsel, Kontrbas, Flüt, Obua, Klarinet, Fagot, Korno, Trompet, Trombon, Tuba, Vurmalı Çalgılar
44	Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Keman, Viyola, Viyolonsel, Kontrbas, Obua, Flüt, Piyano

Ek-2.

Türkiye'de Eğitim Fakültelerine Bağlı Müzik Öğretmenliği Lisans Programlarının Uygulandığı Kurumlar		Ney Eğitimi
1	Adnan Menderes Üniversitesi Eğitim Fakültesi G.S.E. Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D.	Var
2	Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Eğitim Fakültesi G.S.E. Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D.	Yok
3	Aksaray Üniversitesi Eğitim Fakültesi G.S.E. Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D.	Yok
4	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik Eğitimi A.B.D.	Yok
5	Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi G.S.E. Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D.	?
6	Balıkesir Üniversitesi Necatibey Eğitim Fakültesi G.S.E. Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D.	Yok
7	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi G.S.E. Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D.	Yok
8	Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi G.S.E. Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D.	Yok
9	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi G.S.E. Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D.	Yok
10	Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi G.S.E. Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D.	Yok
11	Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi G.S.E. Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D.	Yok
12	Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi G.S.E. Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D.	Var
13	Gazi Osman Paşa Üniversitesi Eğitim Fakültesi G.S.E. Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D.	Yok
14	Harran Üniversitesi Eğitim Fakültesi G.S.E. Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D.	Yok
15	İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi G.S.E. Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D.	Yok
16	Kastamonu Üniversitesi Eğitim Fakültesi G.S.E. Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D.	Yok
17	Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi G.S.E. Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D.	?
18	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi G.S.E. Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D.	Yok
19	Muğla Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dalı	Yok
20	Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi G.S.E. Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D.	?
21	Niğde Üniversitesi Eğitim Fakültesi G.S.E. Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D.	Var
22	Ondokuz Mayıs Üniversitesi Samsun Eğitim Fakültesi G.S.E. Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D.	Var
23	Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi G.S.E. Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D.	Yok

24	Trabzon Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi G.S.E. Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D.	Yok
25	Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi G.S.E. Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D.	Yok
26	Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi G.S.E. Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D.	Yok
27	Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi G.S.E. Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D.	Yok

Ek-3.

Türkiye'deki Güzel Sanatlar, Sanat ve Tasarım, Sosyal ve Beşerî Bilimler, Müzik ve Sahne Sanatları vb. Fakülteleri		Ney Eğitimi
1	Abant İzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	Yok
2	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi İcra Sanatları Fakültesi	Var
3	Ardahan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	Yok
4	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 0442 231 5118	Yok
5	Batman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	Yok
6	Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi	Yok
7	Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	Yok
8	Düzce Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi	Var
9	Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	Var
10	<i>Hitit Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi</i>	Var
11	İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi	Yok
12	İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Fakültesi	Yok
13	Kafkas Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	Yok
14	Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	Yok
15	<i>Karabük Üniversitesi Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi</i>	Var
16	<i>Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi</i>	Var
17	Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	Yok
18	<i>Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi</i>	Yok
19	Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	Yok
20	Munzur Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi	Yok
21	Nevşehir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	Yok
22	Niğantaşı Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi	Yok
23	<i>Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi</i>	Var
24	Pamukkale Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi	Yok
25	<i>Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi</i>	Yok
26	Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	Yok
27	Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi	Yok
28	Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi	Yok

**MÜZİK ÖĞRETMENİ ADAYLARININ GÜZEL SANATLAR LİSESİ BİREYSEL SES EĞİTİMİ
DERSİ KAZANIMLARINA ULAŞMA DÜZEYLERİ****Music Education Student's Achievement Levels Concerning Fine Arts High School's Individual Voice
Training Learning Outcomes****Ceren TEPE***
Tuba YOKUŞ**

ÖZ

Bu araştırmanın amacı müzik öğretmeni adaylarının güzel sanatlar lisesi bireysel ses eğitimi dersi kazanımlarına ulaşma düzeylerini belirlemektir. Araştırma bir tarama çalışmasıdır. Araştırmanın örneklemini 2019-2020 eğitim-öğretim yılı bahar yarıyılı ve 2020-2021 eğitim-öğretim yılı güz yarıyılında eğitim-öğretim faaliyetlerini sürdüren, eğitim fakültesi güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dallarındaki ses eğitimcileri (n=21) ve güzel sanatlar lisesi mezunu olan, ses eğitimi dersi alan ve bu derse devam eden 1 ve 2'nci sınıf öğrencileri (n=206) oluşturmaktadır. Araştırmada veri toplama aracı olarak araştırmacılar tarafından ses eğitimcileri ve müzik öğretmeni adayları için iki ayrı formda geliştirilen anket kullanılmıştır. Araştırma sonucunda, ses eğitimcilerinin görüşlerine göre; müzik öğretmeni adaylarının güzel sanatlar lisesi bireysel ses eğitimi dersi kazanımlarına ulaşma düzeylerinin kazanımların büyük çoğunluğu açısından orta düzeyde olduğu belirlenmiştir. Müzik öğretmeni adaylarının görüşlerine göre ise; güzel sanatlar lisesi bireysel ses eğitimi dersi kazanımlarına ulaşma düzeylerinin, kazanımların büyük çoğunluğu açısından yüksek düzeyde olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Araştırmada ayrıca, ses eğitimcileri ve müzik öğretmeni adaylarının bireysel ses eğitimi dersi kazanımlarına ulaşma düzeylerine ilişkin görüşlerinin kazanımların büyük çoğunluğu açısından anlamlı düzeyde farklılık gösterdiği belirlenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Bireysel Ses Eğitimi, Müzik Öğretmeni Adayları, Güzel Sanatlar Lisesi, Bireysel Ses Eğitimi Kazanımları, Müzik Eğitimi

ABSTRACT

This study aims to determine the level of achievement of music teacher candidates' individual vocal training course outcomes in fine arts high school. The research is a descriptive study carried out in a survey model. The sample of the research consists of voice trainers (n=21) employed by various departments of music education who pursued their educational activities in the spring semester of the 2019-2020 school year and in the fall semester of the 2020-2021 school year, and department of music education 1st and 2nd year students (n=206) attending a voice training course who are all graduates of fine arts high schools. In the research, a questionnaire developed by the researchers in two separate forms for voice educators and music teacher candidates was used as data collection. As a result of the research, it was determined that according to the opinions of the voice educators, the level of achievement of the music teacher candidates' individual vocal education course outcomes in the fine arts high school was at a medium level. According to the opinions of the music teacher candidates; It was concluded that the achievement levels of the fine arts high school individual vocal training lesson outcomes are at a high level considering the majority of the outcomes. The study, also determined that the opinions of voice educators and music teacher candidates about the achievement levels of individual vocal education lesson outcomes differ significantly in terms of the majority of the outcomes.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 13.04.2022 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 16.12.2022

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Yüksek Lisans Öğrencisi, cerentepe0905@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-4799-2652

** Doç. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, tubayokus@mu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6004-5003

Keywords: Individual Vocal Education, Music Teacher Candidates, Fine Arts High School, Individual Vocal Education Outcomes, Music Education

EXTENDED ABSTRACT

The purpose of this research is to determine to what extent music teacher candidates have achieved the IVT (Individual Voice Training) course achievements which is given in fine arts high schools and to compare the views of voice instructors and music teacher candidates in regard to the level of IVT course achievement; in line with the views of voice instructors who are working in departments of music education and 1st and 2nd year students who took voice education courses in these institutions and graduated from FAHS (Fine Arts High Schools). In line with the purpose of the research, the problem sentence is “what is the level of reaching the music teacher candidates’ achievements of fine arts high school individual voice training course?”. In this direction, the sub-problems of the research are as follows:

- i. What are the voice instructors’ views regarding the level of reaching the music teacher candidates’ achievement of fine arts high school individual voice training course?
- ii. What are the music teacher candidates’ views regarding the level of reaching the achievements of the fine arts high school individual voice training course?
- iii. Is there a significant difference between the views of voice educators and music teacher candidates regarding the level of reaching the music teacher candidates’ achievements of fine arts high school individual voice training course?

This research is a quantitative survey research. The universe of the research is voice instructors who give voice training in Turkey in the spring semester of the 2019-2020 school year and the fall semester of the 2020-2021 school year in the Faculty of Education Department of Fine Arts Education Department of Music Education and 1st and 2nd year students who took voice education course, graduated from fine arts high school and continue this course. In the research, it was preferred that the maximum variation sampling method, which is within the scope of purposive sampling. In this context, the sample of the research is voice instructors who are selected from 7 geographical regions of Turkey, actively continuing its educational activities in the academic years mentioned before, giving voice training at FE DFAE DME and participating in the research voluntarily (n=21) and 1st and 2nd year students (n=206) who took the voice training course, graduated from FAHS, attended this course and participated in the research voluntarily. *The Cronbach’s alpha reliability coefficient* of the form created for voice instructors is 0.97 and for music teacher candidates is 0.91 in order to collect the research data, the sound educators in the music education departments, which constitute the research sample, and the instructors who are the student advisors of the sample group, were contacted via e-posta and telephone, and preliminary information was given about the purpose and scope of the research. However, at the time of the research, Covid- 19 pandemic was declared due to the an epidemic and it was decided by the Higher Education Council to continue education remotely in the spring semester of the 2019-2020 school year at universities. The prolongation of the pandemic process necessitated the inclusion of the next academic semester in the data collection process.

In the results obtained regarding the first sub-problem of the research; according to the opinions of voice educators, it can be said that the level of music teacher candidates’ reaching of the IVT course achievements of

the fine arts high school is moderate in terms of the majority of the achievements. In the results which is obtained regarding the second sub-problem of the research; according to the opinions of the music teacher candidates, the highest level of achievement expression for the BSE course is "I can comprehend situations which negatively affect voice health". Beside, in the research; it was determined that music teacher candidates have reached to these achievements at a moderate level; "I can do studies to develop intonation", "I can do tonal and cantillatory voice exercises", "I can do voice exercises to improve the use of resonance regions", "I can sing foreign musical works in accordance with the characteristics of the genre", "I can perform resonance regions according to the type of music performed", "I can use the resonance spaces correctly". Within the scope of the third sub-problem of the research, when the opinions of voice instructors and music teacher candidates' regarding the outcome statements are compared it was determined that there was no statistically significant difference between their views on these outcome statements; "Does voice exercises to improve the use of resonance zones", "Does intonation improving studies", "Does voice exercises to apply the terms speed and loudness", "Uses resonance zones according to music type", "Uses his voice according to anatomical structure properties", "While singing and talking, takes care to form the words with the right articulation", "Vocalizes folk songs in accordance with their local attitudes", "Vocalizes Turkish classical music works in accordance with the characteristics of the genre" and "Vocalizes the anthems in accordance with the characteristics of the genre" achievement expressions. It was determined that the effect sizes of the achievement expressions with a significant difference are; at low level in terms of the majority of the achievement, and at moderate level for the statements of "Comprehends the situations that negatively affect the voice health", "Explains the measures that can be taken against the situations that negatively affect the voice health".

As a result, within the scope of IVT course achievements in fine arts high schools; it is suggested that more systematic and different teaching and learning approaches should be included in the educational processes, taking into account the achievement expressions, which are thought to be reached at a lower level in line with the views of voice instructors and music teacher candidates, and significant differences are obtained between the views of voice instructors and music teacher candidates. Considering these achievement areas will enable music teacher candidates to reach the targeted achievements in a shorter time during the undergraduate education voice education process.

İnsanın doğuştan enstrümanı olarak nitelendirilebilecek sesin, ses eğitimi bağlamında belirlenmiş plan ve programlar doğrultusunda sistemli ve kademeli bir şekilde eğitildiği söylenebilir. Eğitim alanı olarak ses eğitimi, insanın sesini; konuşurken veya şarkı söylerken belli yöntemleri kullanarak doğru kullanmasına, beğendirmesine, etkilemesine ve korumasına ilişkin davranışları kazandırmak amacıyla uygulanır. (Töreyn, 2008). Çevik (2015)'e göre ses eğitimi, bireyin anatomik ve fizyolojik yapı özelliklerine uygun olarak, sesini eğitsel veya sanatsal hedefler doğrultusunda belirli bir teknik ve müzikal duyarlılıkla doğru, güzel ve etkili kullanabilmesi için gerekli edimleri kazandırma sürecidir. Bu süreç içerisinde sesin eğitilmesi ses eğitimi prensiplerine uyulmasıyla gerçekleştirilebilir (Öztürk, 2003).

Ses eğitimi, temel ses eğitimi ve ileri ses eğitimi olmak üzere iki aşamada değerlendirilmektedir. Temel ses eğitimi; her yaşa ve her ses özelliğine göre öncelikli amaç olarak eğitsel hedefler ışığında konuşma ve şarkı söylemede bireylere sesini doğru kullanmalarına yönelik davranış kazandırma sürecidir. İleri ses eğitimi (şan) ise, mutasyon dönemini tamamlamış, ses varlığı gelişmeye açık, güçlü ve dayanıklı kişilerin (sesin ve vücudun anatomik-fizyolojik yapısı) eğitsel hedefler ışığında gelişmiş olan sesin, ileri tekniklerle, sanatsal hedeflere yönelik geliştirilip, eğitildiği bir süreçtir. (Çevik, 1999: 57-59). Bu doğrultuda güzel sanatlar liselerinde eğitim gören öğrencilerin Bireysel Ses Eğitimi (BSE) dersi, temel ses eğitimi kapsamında; eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik eğitimi anabilim dallarında verilen ses eğitimi dersi ise, ileri ses eğitimi (şan) kapsamında ele alınabilir.

Güzel Sanatlar Liselerinde mesleki ses eğitiminin temelini oluşturan bir ders olarak nitelendirilebilecek BSE dersi öğretim programı kapsamında “konuşmada sesi doğru, güzel ve etkili kullanma, şarkı söylemede sesi doğru, güzel ve etkili kullanma ve icra (yorumlama)” gibi öğrencilere kazandırılması hedeflenen beceriler vardır. Bu eğitim ile öğrencilerin elde ettikleri kazanımların sanatsal boyutta da kullanımını sağlamak amaçlanmaktadır (MEB, 2016). Bu bağlamda, müzik öğretmenliği lisans programında da yer alan ve müzik öğretmeni yetiştirmede temel alınan derslerden biri olarak nitelendirilebilecek BSE dersi müzik öğretmeni adaylarının mesleki yaşantısında en çok faydalanabileceği alan derslerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Ülkemizde sanat eğitimi çerçevesinde mesleki müzik eğitimi veren kurumlardan biri olan müzik eğitimi anabilim dallarında 2018-2019 öğretim yılı itibariyle yenilenen müzik öğretmenliği lisans programı çerçevesinde ses eğitimi dersi “Ses Eğitimi 1” ve “Ses Eğitimi 2” olmak üzere iki yarıyılı kapsayan toplamda bir yıllık süreç içerisinde öğrencilere verilmektedir. Bu dersler ile öğrencilere “bedensel ve zihinsel olarak şarkı söylemeye hazırlanma”, “ses genişliği alanlarını (*register*) fark ederek doğru ve uygun ton geçişlerinin kazanılmasına yönelik alıştırmalar”, “sesinin bireysel özelliklerine uygun olarak, ton geçişlerinin doğal ve kolay yapılmasına ilişkin teknik çalışmalar” vb. becerileri kazandırmak amaçlanmaktadır (YÖK, 2018). Eğitimsel açıdan kazanım ise, öğrenme süreci içerisinde planlanmış ve düzenlenmiş yaşantılar sayesinde öğrencilerde görülmesi beklenen bilgi, beceri, tutum ve değerlerdir (Sünbül, 2011: 352).

Yukarıdaki amaçlar doğrultusunda güzel sanatlar liselerinden mezun olan ve müzik eğitimi anabilim dallarında öğrenim gören öğrencilerin, Güzel Sanatlar Lisesi (GSL) BSE dersi kazanımlarına ulaşma düzeyleri, lisans programı çerçevesinde yer alan ses eğitimi dersinde kazandırılması hedeflenen becerileri edinmelerinde önemli bir faktör olarak değerlendirilebilir. Diğer bir deyişle, GSL mezunu müzik öğretmeni adaylarının lisans eğitimi sürecindeki ses eğitimi dersine yönelik hazırbulunuşluk düzeyleri, hedef becerilerin daha kısa sürede kazandırılmasına olanak sağlayabilir. Bunlara ek olarak, öğrencilerin, GSL BSE dersi öğretim programında yer

alan kazanımları edinme düzeyleri ne kadar yüksek olursa, lisans eğitiminde alacakları ileri ses eğitimini de o derece olumlu yönde etkileyeceği düşünülebilir. Bu görüşlerden yola çıkarak araştırma, müzik eğitimi anabilim dallarında görev yapan ses eğitimcileri ve bu kurumlarda ses eğitimi dersi alan ve GSL mezunu olan 1 ve 2. sınıf öğrencilerinin görüşleri doğrultusunda, müzik öğretmeni adaylarının güzel sanatlar liselerinde verilen BSE dersi kazanımlarına ne düzeyde ulaştıklarının ya da kazanımların ne düzeyde gerçekleştirildiğinin belirlenmesi ve değerlendirilmesi açısından araştırmaya değer görülmüştür.

Problem Cümlesi

Araştırmanın problem cümlesi “Müzik Öğretmeni Adaylarının Güzel Sanatlar Lisesi Bireysel Ses Eğitimi Dersi Kazanımlarına Ulaşma Düzeyleri Nedir?” sorusudur. Bu doğrultuda araştırmanın alt problemleri aşağıdaki gibidir:

- i. Müzik öğretmeni adaylarının güzel sanatlar lisesi bireysel ses eğitimi dersi kazanımlarına ulaşma düzeylerine ilişkin ses eğitimcilerinin görüşleri nelerdir?
- ii. Güzel sanatlar lisesi bireysel ses eğitimi dersi kazanımlarına ulaşma düzeylerine ilişkin müzik öğretmeni adaylarının görüşleri nelerdir?
- iii. Müzik öğretmeni adaylarının güzel sanatlar lisesi bireysel ses eğitimi dersi kazanımlarına ulaşma düzeylerine ilişkin ses eğitimcileri ve müzik öğretmeni adaylarının görüşleri arasında anlamlı bir fark var mıdır?

Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı; müzik eğitimi anabilim dallarında görev yapan ses eğitimcileri ve bu kurumlarda ses eğitimi dersi ve GSL mezunu 1 ve 2. sınıf öğrencilerinin görüşleri doğrultusunda; müzik öğretmeni adaylarının güzel sanatlar liselerinde verilen BSE dersi kazanımlarına ne düzeyde ulaştıklarının ya da kazanımların ne düzeyde gerçekleştirildiğinin belirlenmesi ve BSE dersi kazanımlarına ulaşma düzeylerine ilişkin olarak ses eğitimcileri ve müzik öğretmeni adaylarının görüşlerinin karşılaştırılmasıdır.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, nicel kapsamda gerçekleştirilen bir tarama araştırmasıdır. Tarama araştırmaları, bir konuya ya da olaya ilişkin katılımcıların görüşlerinin ya da ilgi, beceri, yetenek, tutum vb. özelliklerinin belirlendiği genellikle diğer araştırmalara göre daha büyük örneklem üzerinde gerçekleştirilen araştırmalardır (Sönmez ve Alacapınar, 2017: 46).

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, Türkiye’de 2019-2020 eğitim-öğretim yılı bahar yarıyılı ve 2020-2021 eğitim öğretim yılı güz yarıyılında Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalları (EF GSEB MEABD) ’nda ses eğitimi veren ses eğitimcileri ve ses eğitimi dersini alan, GSL mezunu olan ve bu derse devam eden 1 ve 2. sınıf öğrencileri oluşturmaktadır. Araştırmada örnekleme yöntemi olarak ise araştırmanın amacı doğrultusunda araştırma problemini daha geniş bir açıdan ele alabilmek için *amaçsal örnekleme* kapsamında yer

alan maksimum çeşitlilik örnekleme yöntemi tercih edilmiştir. Bu bağlamda araştırmanın örneklemini; Türkiye'nin 7 coğrafi bölgesinden seçilen, 2019-2020 eğitim öğretim yılı bahar yarıyılı ve 2020-2021 eğitim öğretim yılı güz yarıyılında Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalları (EF, GSEB MEABD)' nda ses eğitimi veren ve araştırmaya gönüllü olarak katılan ses eğitimcileri (n=21) ve ses eğitimi dersini alan, GSL mezunu olup, bu derse devam eden ve araştırmaya gönüllü olarak katılan 1 ve 2. sınıf öğrencileri (n=206) oluşturmaktadır.

Araştırmaya katılan ses eğitimcilerinin demografik özelliklerine ilişkin bilgilere Tablo 1'de yer verilmiştir.

Tablo 1. Ses Eğitimcilerinin Demografik Özellikleri

Değişken	Demografik Özellikler	n	%
Cinsiyet	Kadın	13	61.9
	Erkek	8	38.1
Yaş	20-30	2	9.5
	31-40	5	23.8
	41-50	6	28.6
	51 ve üzeri	8	38.1
Kadro Durumu	Kadrolu	19	90.5
	Sözleşmeli	2	9.5
Unvan	Öğretim Görevlisi	11	52.4
	Doktor Öğretim Üyesi	3	14.3
	Doçent	4	19
	Profesör	3	14.3
Hizmet Yılı	1-3	3	14.3
	4-7	1	4.8
	16-21	7	33.3
	22 ve üzeri	10	47.6
Çalışılan Kurum	Aydın Adnan Menderes Üniversitesi	4	19.0
	Gazi Üniversitesi	1	4.8
	Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi	1	4.8
	Harran Üniversitesi	1	4.8
	İnönü Üniversitesi	1	4.8
	Trabzon Üniversitesi	3	14.3
	Marmara Üniversitesi	3	14.3
	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi	2	9.5
	Bursa Uludağ Üniversitesi	1	4.8
	Van 100. Yıl Üniversitesi	4	19.0
Toplam	-	21	100

Tablo 1'de görüldüğü gibi araştırmaya katılan 21 ses eğitimcisinden, 13'ü kadın (%61.9), geriye kalan 8 kişi (%38.1) erkektir. Ses eğitimcilerinin yaş aralığı 20-30 arası 2 (%9.5), 31-40 5 (% 23.8), 41-50 6 (%28.6), 51 yaş ve üzeri 8 (%38.1)' dir. 21 ses eğitimcisinin 19'u (%90.5) kadrolu, 2'si (%9.5) sözleşmeli olarak müzik eğitimi anabilim dallarında görev yapmaktadır. Unvan açısından, 21 ses eğitimcisinden 3'ü (%14.3) doktor öğretim üyesi, 3'ü (%14.3) profesör ve 4'ü (%19) doçenttir. Bununla birlikte ses eğitimcilerinin 11 (%52.4)' i öğretim görevlisidir. Hizmet yılı açısından, ses eğitimcilerinin 10'u 22 ve üzeri (%47.6), 7'si 16-21 yıl arası (%33.3), 3'ü 1-3 yıl arası (%14.3) görev yapmakta olup; 1 ses eğitimcisinin (%4.8) hizmet yılı, 4 ila 7 yıl arasındadır. Araştırmaya, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi'nden 4 (%19.0), Gazi Üniversitesi'nden 1 (%4.8), Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi'nden 1 (%4.8), Harran Üniversitesi'nden 1 (%4.8), İnönü Üniversitesi'nden 1 (%4.8), Trabzon Üniversitesi'nden 3 (%14.3), Marmara Üniversitesi'nden 3 (%14.3), Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi'nden 2 (%9.5), Bursa Uludağ Üniversitesi'nden 1 (%4.8), Van 100. Yıl Üniversitesi'nden ise 4 (%19.0) ses eğitimcisi katılmıştır.

Araştırmaya katılan ve ses eğitimi dersini alan 1 ve 2. sınıf öğrencilerinin demografik özelliklerine ilişkin bilgilere Tablo 2’de yer verilmiştir.

Tablo 2. Ses Eğitimi Dersini Alan Öğrencilerin Demografik Özellikleri

Değişken	Demografik Özellikler	Öğrenci Sayısı (n)	Yüzde(%)
Cinsiyet	Kadın	120	58.3
	Erkek	86	41.7
Yaş	18-20	160	77.7
	21-23	35	1.7
	24-26	6	2.9
	27 ve üzeri	5	2.4
Eğitim Görülen Üniversite	Aydın Adnan Menderes Üniversitesi	14	6.8
	Gazi Üniversitesi	11	5.3
	Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi	21	10.2
	Harran Üniversitesi	13	6.3
	İnönü Üniversitesi	20	9.7
	Trabzon Üniversitesi	20	9.7
	Marmara Üniversitesi	21	10.2
	Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi	15	7.3
	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi	11	5.3
	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi	32	15.5
	Bursa Uludağ Üniversitesi	18	8.7
	Van 100. Yıl Üniversitesi	10	4.9
	Toplam	-	206

Araştırmaya katılan 206 müzik öğretmeni adayının, 120’si kadın (%58.3), geriye kalan 86’sı (%41.7) erkektir. Müzik öğretmeni adaylarının yaş aralıkları açısından dağılımları 18-20, 160 (%77.7), 21-23, 35 (%1.7), 24-26 6 (%2.9). 27 ve üzeri 5 (%2.4) şeklindedir. Müzik öğretmeni adaylarının, eğitim görülen üniversite açısından dağılımı ise; Aydın Adnan Menderes Üniversitesi 14 (%6.8), Gazi Üniversitesi 11 (%5.3), Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi 21 (%10.2), Harran Üniversitesi 13 (%6.3), İnönü Üniversitesi 20 (%9.7), Trabzon Üniversitesi 20 (%9.7), Marmara Üniversitesi 21 (%10.2), Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi 15 (%7.3), Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi 11 (%5.3), Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi 32 (%15.5), Bursa Uludağ Üniversitesi 18 (%8.7), Van 100. Yıl Üniversitesi 10 (%4.9) şeklindedir.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada veri toplanma aracı olarak araştırmacılar tarafından ses eğitimcileri ve müzik öğretmeni adayları için iki ayrı form şeklinde oluşturulmuş anket kullanılmıştır. Anketin oluşturulması aşamasında ilk olarak araştırmanın problem cümlesi ve alt problemleri doğrultusunda GSL BSE dersi öğretim programında (MEB, 2016) yer alan kazanımlardan yararlanılarak kazanım maddeleri yazılmıştır. İki bölümden oluşan anketin birinci bölümünde GSL mezunu olan müzik öğretmeni adaylarının GSL BSE dersi kazanımlarına ulaşma düzeylerini değerlendirmeye ilişkin hazırlanmış 22 adet 5’li *Likert tipi soru*; anketin ikinci bölümünde ise kişisel bilgilere ilişkin 4 adet soru (mezun olduğu GSL, cinsiyeti, yaşı, öğrenim görmekte olduğu üniversite) yer almaktadır.

Ses eğitimcilerine yönelik oluşturulan anket de iki bölümden oluşmaktadır. Anketin birinci bölümünde GSL mezunu müzik öğretmeni adaylarının GSL BSE dersi kazanımlarına ulaşma düzeylerini değerlendirmeye ilişkin

hazırlanmış 22 adet 5’li *Likert tipi soru*; anketin ikinci bölümünde ise ses eğitimcilerinin kişisel bilgilerine ilişkin 6 adet soru (cinsiyet, yaş, hizmet yılı, çalıştıkları müzik eğitimi anabilim dalı, unvanları, kadro durumları) sorulmuştur. Anketin kapsam geçerliği için uzman görüşlerine başvurulmuştur. Bu görüşler doğrultusunda gerekli düzeltme veya düzenlemeler yapılarak bir grup ses eğitimcisine ve GSL mezunu olan 1. sınıf öğrencisine anketin ön uygulaması yapılmıştır. Yapılmış olan ön uygulama ve analizlerden sonra ankete son şekli verilmiştir.

Ses eğitimcileri için oluşturulan formun *Cronbach’ın alfa güvenilirlik katsayısı* 0.97 iken, müzik öğretmeni adayları için oluşturulan formun Cronbach’ın alfa güvenilirlik katsayısı ise 0.91’dir. Bu değerler dikkate alındığında oluşturulan her iki formun müzik öğretmeni adaylarının GSL BSE dersi kazanımlarına ulaşma düzeylerini belirlemek için kullanılabilir.

Verilerin Toplanması / İşlem Yolu

Araştırma verilerini toplamak için öncelikle araştırma örneklemini oluşturan müzik eğitimi anabilim dallarındaki ses eğitimcileri ve örneklem gurubunun öğrenci danışmanı olan öğretim elemanları ile e-posta ve telefon aracılığı ile iletişime geçilmiş araştırmacının amacı ve kapsamı hakkında ön bilgilendirme yapılmıştır. Bununla birlikte araştırmacının gerçekleştiği tarihlerde Covid-19 Salgını nedeniyle *pandemi* ilan edilmiş, YÖK tarafından üniversitelerde 2019-2020 eğitim-öğretim yılı bahar yarıyılında eğitimin uzaktan sürdürülmesi yönünde karar alınmıştır.

Pandemi sürecinin uzaması veri toplama sürecine bir sonraki eğitim-öğretim yılının ilk yarıyılına da dahil edilmesini gerekli kılmıştır. Bu süreç aynı zamanda ankete katılımında minimum düzeyde kalmasına yol açmıştır. YÖK (2020) tarihli kararı ile 2020-2021 eğitim-öğretim güz dönemi eğitim-öğretim sürecinin de uzaktan eğitimle sürdürülmesine karar verildiği için uygulanan anketler revize edilerek örnekleme dahil edilen öğrenci ve öğretim elemanlarına 2020-2021 eğitim-öğretim yılı güz dönemi sürecinde uygulanmıştır. Bu doğrultuda araştırma verileri, 2019-2020 eğitim-öğretim yılı bahar yarıyılı ve 2020-2021 eğitim-öğretim yılı güz yarıyılı olmak üzere uzaktan eğitim sürecini kapsayan iki eğitim-öğretim yarıyılında internet üzerinden Google Forms çevrimiçi form oluşturucu uygulama ve e-posta yolu ile elde edilmiştir. Diğer taraftan veri toplama sürecinde örnekleme dahil edilen Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi ve Ömer Halisdemir Üniversitesinde ses eğitimi derslerini yürüten öğretim elemanları, e-posta ve telefon aracılığı ile iletişime geçilmesine ve araştırma hakkında ön bilgilendirme yapılmasına karşın araştırmaya katılmamışlardır. Bu bağlamda bu iki üniversiteden toplanan veriler yalnızca öğrenci görüşleri ile sınırlı kalmıştır. Araştırma için gerekli etik kurul izinleri, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi İnsan Araştırmaları Etik Kurulu’ndan 13.02.2020 tarihinde, 2020/20 sayılı kararıyla etik izin alınmıştır.

Verilerin Analizi

Verilerin analizinde anketlerden elde edilen her bir veri için ayrı ayrı (f) frekans, (%) yüzde ve (\bar{X}) aritmetik ortalama alınmıştır. Müzik öğretmeni adaylarının BSE dersine yönelik her bir kazanıma ulaşma düzeyi aritmetik ortalamaları ile belirlenmiştir. Kazanım düzeylerinin belirlenmesi için 5’li likert tipi ölçeklerde tercih edilen (Alpaslan, 2017) puan aralıkları kullanılmıştır. Buna göre düşük, orta ve yüksek düzeyleri ifade etmek için kazanım düzeylerinin puan ortalamaları 1-2.33= düşük, 2.34-3.66= orta, 3.67-5= yüksek düzey olarak belirlenmiştir.

Müzik öğretmeni adaylarının BSE dersi kazanımlarına ulaşma düzeylerine ilişkin ses eğitimcileri ve müzik öğretmeni adaylarının görüşleri arasında anlamlı farklılık gösterip göstermediğine yönelik kullanılacak istatistik teknik veri puanlarının normal dağılım özellikleri incelendikten sonra belirlenmiştir. Bu kapsamda ses eğitimcilerinden elde edilen verilerin normal dağılım gösterip göstermediği katılımcı sayısı 50'den küçük olduğu için *Shapiro-Wilks Testi* ile; müzik öğretmeni adaylarından elde edilen verilerin normal dağılım gösterip göstermediği ise katılımcı sayısı 50 üzeri olduğu için Kolmogorov-Smirnov (K-S) testi ile incelenmiştir.

Tablo 3'te ses eğitimcilerinden elde edilen puanların çarpıklık- basıklık değerleri (*skewness-kurtosis*) ve Shapiro-Wilks Testi sonuçları; Tablo 4'te ise müzik öğretmeni adaylarından elde edilen puanların çarpıklık- basıklık değerleri (*skewness-kurtosis*) ve Kolmogorov-Smirnov (K-S) Testi sonuçlarına yer verilmiştir. Etki büyüklükleri; *Z-skorunu etki büyüklüğü* tahminine dönüştüren formül $r=z/\sqrt{N}$ (Rosenthal, 1991) ile hesaplanarak rapor edilmiştir. Hesaplanan etki büyüklüğü değerleri Cohen (1998; akt. Büyüköztürk ve diğerleri, 2016:190) tarafından önerilen “ $r=.10$ (small effect), $r=.30$ (medium effect) ve $r=.50$ ve üzeri (large effect)” değer aralıkları doğrultusunda yorumlanmıştır.

Tablo 3. Ses Eğitimcilerinden Elde Edilen Puanların- Çarpıklık- Basıklık Değerleri ve Shapiro-Wilk Testi Anlamlılık Düzeyi Sonuçları

İfadeler	n	Çarpıklık	Basıklık	Shapiro-Wilk
Ses eğitiminin öğelerini açıklar.	21	.114	-.259	0.61
Ses eğitimi ile ilgili mekanizmaları kavrar.	21	-.318	.079	0.70
Ses türlerini ayırt eder.	21	-.612	-1.004	.001
Mutasyon döneminde seste oluşan değişimi açıklar.	21	-.305	.559	.032
Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumları kavrar.	21	.093	-1.083	.011
Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumlara karşı alınabilecek önlemleri açıklar.	21	-.124	-.631	.038
Sesini kullanırken vücudunun doğru duruş pozisyonunu uygular.	21	-.536	-.521	.001
Vücut rahatlığının ses üretimi üzerindeki etkisini kavrar.	21	-.224	-1.249	.008
Konuşurken ve şarkı söylerken solunumunu denetler.	21	-.402	-.360	.064
Ses üretim mekanizmalarını ve rezonans bölgelerini tanıır.	21	.010	-.966	.061
Rezonans bölgelerini, icra edilen müzik türüne göre kullanır.	21	.263	.251	.044
Rezonans bölgelerinin kullanımını geliştirmeye yönelik ses alıştırmaları yapar.	21	-.549	-1.257	.001
Sesini, anatomik yapı özelliklerine göre kullanır.	21	-.281	-1.094	.019
Entonasyon geliştirici çalışmalar yapar.	21	-.177	-1.349	.011
Hız ve gürlük terimlerini uygulamaya yönelik ses alıştırmaları yapar.	21	-.642	-.376	.017
Şarkı ve konuşmada, sesini kullanırken sözleri doğru artikülasyonla oluşturmaya özen gösterir.	21	-.384	-.533	.053
Rezonans boşluklarını doğru kullanır.	2	-.460	-.515	.030
Tonal ve makamsal ses alıştırmaları yapar.	21	-.188	-.952	.029

İfadeler	n	Çarpıklık	Basıklık	Shapiro-Wilk
Halk türkülerini yöresel tavırlarına uygun şekilde seslendirir.	21	-.767	.780	.006
Türk sanat müziği eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	21	-.744	.471	.014
Marşları türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	21	-.274	-.408	.075
Yabancı müzik eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	21	-.624	-.258	.019

Tablo 3 incelendiğinde; “Ses eğitiminin öğelerini açıklar.”, “Ses eğitimi ile ilgili mekanizmaları kavrar”, “Konuşurken ve şarkı söylerken solunumunu denetler.”, “Ses üretimi mekanizmalarını ve rezonans bölgelerini tanıır.”, “Şarkı ve konuşmada, sesini kullanırken sözleri doğru artikülasyonla oluşturmaya özen gösterir”, “Marşları türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir” kazanım ifadelerine ilişkin puan dağılımlarındaki normalden sapmaların anlamlı düzeyde olmadığı ($p > 0.05$); Öte yandan diğer tüm kazanımların puan dağılımlarında normalden sapmaların anlamlı düzeyde olduğu görülmektedir ($p < 0.05$).

Tablo 4. Müzik Öğretmeni Adaylarından Elde Edilen Puanların- Çarpıklık- Basıklık Değerleri ve Kolmogorov-Smirnov Testi Anlamlılık Düzeyi Sonuçları

İfadeler	n	Çarpıklık	Basıklık	Kolmogorov v-Smirnov
Ses eğitiminin öğelerini açıklayabilirim.	206	-.882	.303	.000
Ses eğitiminin öğelerini açıklayabilirim.	206	-1.408	1.911	.000
Ses eğitimi ile ilgili mekanizmaları kavrayabilirim.	206	-1.609	2.341	.000
Ses türlerini ayırt edebilirim.	206	-1.189	.950	.000
Mutasyon döneminde seste oluşan değişimi açıklayabilirim.	206	-1.843	4.195	.000
Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumları kavrayabilirim.	206	-1.843	4.195	.000
Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumlara karşı alınabilecek önlemleri açıklayabilirim.	206	-2.001	4.428	.000
Sesimi kullanırken vücudunun doğru duruş pozisyonunu uygulayabilirim	206	-1.658	2.434	.000
Vücut rahatlığının ses üretimi üzerindeki etkisini kavrayabilirim.	206	-2.151	5.144	.000
Konuşurken ve şarkı söylerken solunumumu denetleyebilirim.	206	-1.058	1.172	.000
Ses üretim mekanizmalarını ve rezonans bölgelerini tanıyabilirim.	206	-.769	.326	.000
Rezonans bölgelerini, icra edilen müzik türüne göre kullanabilirim.	206	-.202	-.316	.000
Rezonans bölgelerinin kullanımını geliştirmeye yönelik ses alıştırmaları yapabilirim.	206	-.187	-.851	.000
Sesimi, anatomik yapı özelliklerine göre kullanabilirim.	206	-.635	.457	.000
Entonasyon geliştirici çalışmalar yapabilirim.	206	-.400	-.408	.000
Hız ve gürlük terimlerini uygulamaya yönelik ses alıştırmaları yapabilirim	206	-.616	-.200	.000
Şarkı ve konuşmada, sesimi kullanırken sözleri doğru artikülasyonla oluşturmaya özen gösteririm.	206	-1.398	2.309	.000
Rezonans boşluklarını doğru kullanabilirim.	206	-.230	-.330	.000
Tonal ve makamsal ses alıştırmaları yapabilirim.	206	-.469	-.416	.000
Halk türkülerini yöresel tavırlarına uygun şekilde seslendirebilirim.	206	-1.142	.779	.000
Türk sanat müziği eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirebilirim.	206	-.844	.029	.000
Marşları türün özelliklerine uygun şekilde seslendirebilirim.	206	-1.611	2.665	.000
Yabancı müzik eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirebilirim.	206	-.419	-.730	.000

Tablo 4 incelendiğinde kazanım ifadelerinin tamamının puan dağılımlarındaki normalden sapmaların anlamlı düzeyde olduğu görülmektedir ($p < 0.05$). Elde edilen sonuçlar doğrultusunda araştırmada *non-parametrik istatistik tekniklerinin* kullanılmasına karar verilmiştir. Bu kapsamda, müzik öğretmeni adaylarının BSE dersi kazanımlarına ulaşma düzeylerine ilişkin ses eğitimcileri ve müzik öğretmeni adaylarının görüşlerinin

karşılaştırılmasına yönelik non-parametrik istatistik tekniklerinden “*Mann Whitney U Testi*” kullanılmıştır. Anlamlılık düzeyi 0.05 olarak kabul edilmiştir.

BULGULAR

Müzik Öğretmeni Adaylarının Güzel Sanatlar Lisesi Bireysel Ses Eğitimi Kazanımlarına Ulaşma Düzeylerine İlişkin Ses Eğitimsel Görüşlerinden Edinilen Bulgular ve Yorum

Araştırmaya katılan ses eğitimcilerinin, müzik öğretmeni adaylarının GSL BSE dersi kazanımlarına ulaşma düzeylerine ilişkin görüşlerine yönelik elde edilen bulgulara Tablo 5’te yer verilmiştir.

Tablo 5. Ses Eğitimcilerinin, Müzik Öğretmeni Adaylarının Güzel Sanatlar Lisesi Bireysel Ses Eğitimi Kazanımlarına Ulaşma Düzeylerine İlişkin Görüşleri

İfadeler	n	\bar{X}	Ss
Ses eğitiminin öğelerini açıklar.	21	3.19	1.07
Ses eğitimi ile ilgili mekanizmaları kavrar.	21	3.28	1.00
Ses türlerini ayırt eder.	21	3.95	1.11
Mutasyon döneminde seste oluşan değişimi açıklar.	21	3.14	.910
Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumları kavrar.	21	3.57	1.02
Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumlara karşı alınabilecek önlemleri açıklar.	21	3.42	1.16
Sesini kullanırken vücudunun doğru duruş pozisyonunu uygular.	21	3.80	1.20
Vücut rahatlığının ses üretimi üzerindeki etkisini kavrar.	21	3.66	1.11
Konuşurken ve şarkı söylerken solunumunu denetler.	21	3.47	1.12
Ses üretim mekanizmalarını ve rezonans bölgelerini tanıır.	21	3.19	1.16
Rezonans bölgelerini, icra edilen müzik türüne göre kullanır.	21	2.61	1.02
Rezonans bölgelerinin kullanımını geliştirmeye yönelik ses alıştırması yapar.	21	3.00	1.34
Sesini, anatomik yapı özelliklerine göre kullanır.	21	2.95	1.20
Entonasyon geliştirici çalışmalar yapar.	21	3.09	1.51
Hız ve gürülük terimlerini uygulamaya yönelik ses alıştırması yapar.	21	3.38	1.20
Şarkı ve konuşmada, sesini kullanırken sözleri doğru artikülasyonla oluşturmaya özen gösterir.	21	3.38	1.11
Rezonans boşluklarını doğru kullanır.	21	3.09	1.09
Tonal ve makamsal ses alıştırması yapar.	21	3.09	1.37
Halk türkülerini yöresel tavırlarına uygun şekilde seslendirir.	21	3.52	1.12
Türk sanat müziği eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	21	3.42	1.12
Marşları türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	21	3.42	1.12
Yabancı müzik eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	21	3.28	1.14

Tablo 5’te görüldüğü gibi, aritmetik ortalamalar dikkate alındığında; ses eğitimcilerine göre müzik öğretmeni adaylarının edindikleri en yüksek düzeydeki kazanım ifadesi “Ses türlerini ayırt eder” ($\bar{X}=3.95$) ifadesidir. Bu ifadeyi “Sesini kullanırken vücudun doğru duruş pozisyonunu uygular” ($\bar{X}=3.80$) ifadesi izlemektedir. Diğer taraftan “Vücut rahatlığının ses üretimi üzerindeki etkisini kavrar” ($\bar{X}=3.66$), “Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumları kavrar” ($\bar{X}=3.57$), “Halk türkülerini yöresel tavırlarına uygun şekilde seslendirir” ($\bar{X}=3.52$), “Konuşurken ve şarkı söylerken solunumunu denetler” ($\bar{X}=3.47$), “Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumlara karşı alınabilecek önlemleri açıklar” ($\bar{X}=3.42$), “Türk sanat müziği eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir” ($\bar{X}=3.42$), “Marşları türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir” ($\bar{X}=3.42$), “Şarkı ve konuşmada, sesini kullanırken sözleri doğru artikülasyonla oluşturmaya özen gösterir” ($\bar{X}=3.38$), “Hız ve gürülük terimlerini uygulamaya yönelik ses alıştırması yapar” ($\bar{X}=3.38$), “Yabancı müzik eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir” ($\bar{X}=3.28$), “Ses eğitimi ile ilgili mekanizmaları kavrar” ($\bar{X}=3.28$), “Ses eğitiminin öğelerini açıklar” ($\bar{X}=3.19$), “Ses üretim mekanizmalarını ve rezonans bölgelerini tanıır” ($\bar{X}=3.19$), “Mutasyon döneminde seste oluşan değişimi açıklar” ($\bar{X}=3.14$), “Entonasyon geliştirici çalışmalar yapar” ($\bar{X}=3.09$), “Rezonans boşluklarını doğru kullanır” ($\bar{X}=3.09$), “Tonal ve makamsal ses alıştırması yapar” ($\bar{X}=3.09$), “Rezonans bölgelerinin kullanımını geliştirmeye yönelik ses alıştırması yapar” ($\bar{X}=3.00$), “Sesini, anatomik yapı özelliklerine göre

kullanır” ($\bar{X}=2.95$), “Rezonans bölgelerini, icra edilen müzik türüne göre kullanır” ($\bar{X}=2.61$) kazanım ifadeleri için ses eğitimcilerinin görüşlerine göre müzik öğretmeni adayları BSE dersi kazanımlarına orta düzeyde ulaşmışlardır.

Müzik Öğretmeni Adaylarının Güzel Sanatlar Lisesi Bireysel Ses Eğitimi Kazanımlarına Ulaşma Düzeylerine İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmaya katılan müzik öğretmeni adaylarının, GSL BSE dersi kazanımlarına ulaşma düzeylerine ilişkin elde edilen bulgulara Tablo 6’da yer verilmiştir.

Tablo 6. Müzik Öğretmeni Adaylarının Güzel Sanatlar Lisesi Bireysel Ses Eğitimi Kazanımlarına Ulaşma Düzeylerine İlişkin Görüşleri

İfadeler	n	\bar{X}	Ss
Ses eğitiminin öğelerini açıklayabilirim.	206	4.00	1.03
Ses eğitimi ile ilgili mekanizmaları kavrayabilirim.	206	4.17	.98
Ses türlerini ayırt edebilirim.	206	4.57	.67
Mutasyon döneminde seste oluşan değişimi açıklayabilirim.	206	4.09	1.02
Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumları kavrayabilirim.	206	4.60	.65
Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumlara karşı alınabilecek önlemleri açıklayabilirim.	206	4.50	.82
Sesimi kullanırken vücudumun doğru duruş pozisyonunu uygulayabilirim	206	4.48	.81
Vücut rahatlığımın ses üretimi üzerindeki etkisini kavrayabilirim.	206	4.53	.81
Konuşurken ve şarkı söylerken solunumumu denetleyebilirim.	206	4.24	.84
Ses üretim mekanizmalarını ve rezonans bölgelerini tanıyabilirim.	206	3.81	.97
Rezonans bölgelerini, icra edilen müzik türüne göre kullanabilirim.	206	3.38	1.04
Rezonans bölgelerinin kullanımını geliştirmeye yönelik ses alıştırmaları yapabiliyim.	206	3.43	1.20
Sesimi, anatomik yapı özelliklerine göre kullanabilirim.	206	3.73	.89
Entonasyon geliştirici çalışmalar yapabiliyim.	206	3.59	1.08
Hız ve gürülük terimlerini uygulamaya yönelik ses alıştırmaları yapabiliyim	206	3.79	1.06
Şarkı ve konuşmada, sesimi kullanırken sözleri doğru artikülasyonla oluşturmaya özen gösteririm.	206	4.26	.88
Rezonans boşluklarını doğru kullanabilirim.	206	3.25	1.08
Tonal ve makamsal ses alıştırmaları yapabiliyim.	206	3.50	1.16
Halk türkülerini yöresel tavırlarına uygun şekilde seslendirebilirim.	206	4.03	1.09
Türk sanat müziği eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirebilirim.	206	3.90	1.11
Marşları türün özelliklerine uygun şekilde seslendirebilirim.	206	4.40	.86
Yabancı müzik eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirebilirim.	206	3.43	1.24

Tablo 6 aritmetik ortalamalar dikkate alınarak incelendiğinde; müzik öğretmeni adaylarına göre BSE dersine yönelik edindikleri en yüksek düzeydeki kazanım ifadesi “Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumları kavrayabilirim” ifadesidir ($\bar{X}=4.60$). Bu ifadeyi sırası ile; “Ses türlerini ayırt edebilirim”($\bar{X}=4.57$) “Vücut rahatlığımın ses üretimi üzerindeki etkisini kavrayabilirim” ($\bar{X}=4.53$), “Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumlara karşı alınabilecek önlemleri açıklayabilirim” ($\bar{X}=4.50$), “Marşları türün özelliklerine uygun şekilde seslendirebilirim” ($\bar{X}=4.40$), “Sesimi kullanırken vücudumun doğru duruş pozisyonunu uygulayabilirim” ($\bar{X}=4.48$), “Şarkı ve konuşmada sesimi kullanırken sözleri doğru artikülasyonla oluşturmaya özen gösteririm” ($\bar{X}=4.26$), “Konuşurken ve şarkı söylerken solunumumu denetleyebilirim” ($\bar{X}=4.24$), “Ses eğitimi ile ilgili mekanizmaları kavrayabilirim” ($\bar{X}=4.17$), “Mutasyon döneminde seste oluşan değişimi açıklayabilirim” ($\bar{X}=4.09$), “Halk türkülerini yöresel tavırlarına uygun şekilde seslendirebilirim” ($\bar{X}=4.03$), “Ses eğitiminin öğelerini açıklayabilirim” ($\bar{X}=4.00$), “Türk sanat müziği eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirebilirim” ($\bar{X}=3.90$), “Ses üretim mekanizmalarını ve rezonans bölgelerini tanıyabilirim” ($\bar{X}=3.81$), “Hız ve gürülük terimlerini uygulamaya yönelik ses alıştırmaları yapabiliyim” ($\bar{X}=3.79$), “Sesimi, anatomik yapı özelliklerine göre kullanabilirim” ($\bar{X}=3.73$) ifadeleri izlemektedir.

Diğer taraftan, “Entonasyon geliştirici çalışmalar yapabilirim” ($\bar{X}=3.59$), “Tonal ve makamsal ses alıştırmaları yapabilirim” ($\bar{X}=3.50$), “Rezonans bölgelerinin kullanımını geliştirmeye yönelik ses alıştırmaları yapabilirim” ($\bar{X}=3.43$), “Yabancı müzik eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirebilirim” ($\bar{X}=3.43$), “Rezonans bölgelerini, icra edilen müzik türüne göre kullanabilirim” ($\bar{X}=3.38$), “Rezonans boşluklarını doğru kullanabilirim” ($\bar{X}=3.25$) kazanım ifadeleri için müzik öğretmeni adaylarının görüşlerine göre BSE dersi kazanımlarına orta düzeyde ulaşımlardır.

Müzik Öğretmeni Adaylarının Güzel Sanatlar Lisesi Bireysel Ses Eğitimi Kazanımlarına Ulaşma Düzeylerine İlişkin Ses Eğitmcilerinin ve Müzik Öğretmeni Adaylarının Görüşlerinin Karşılaştırılması İle İlgili Bulgular ve Yorum

Araştırmaya katılan ses eğitimcileri (SE) ve müzik öğretmeni adaylarının (MÖA), GSL BSE dersi kazanımlarına ulaşma düzeylerine ilişkin görüşlerinin karşılaştırılmasına yönelik bulgulara Tablo 7’de yer verilmiştir.

Tablo 7. Ses Eğitimcileri ve Müzik Öğretmeni Adaylarının Görüşlerinin Karşılaştırılmasına İlişkin Mann-Whitney U Testi Sonuçları

Kazanımlar	Grup	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	U	z	p																																																																																												
Ses eğitiminin öğelerini açıklar.	SE	21	70.29	1476.00	1245.00	-3.365	.001																																																																																												
	MÖA	206	118.46	24402.00				Ses eğitimi ile ilgili mekanizmaları kavrar.	SE	21	62.24	1307.00	1076.00	-4.053	.000	MÖA	206	119.28	24571.00	Ses türlerini ayırt eder.	SE	21	81.86	1719.00	1488.00	-2.782	.005	MÖA	206	117.28	24159.00	Mutasyon döneminde seste oluşan değişimi açıklar.	SE	21	58.79	1234.50	1003.50	-4.282	.000	MÖA	206	119.63	24643.50	Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumları kavrar.	SE	21	55.74	1170.50	939.50	-5.050	.000	MÖA	206	119.94	24707.50	Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumlara karşı alınabilecek önlemleri açıklar.	SE	21	59.07	1240.50	1009.50	-4.630	.000	MÖA	206	119.60	24637.50	Sesini kullanırken vücudunun doğru duruş pozisyonunu uygular.	SE	21	81.76	1717.00	1486.00	-2.740	.006	MÖA	206	117.29	24161.00	Vücut rahathlığının ses üretimi üzerindeki etkisini kavrar.	SE	21	66.33	1393.00	1162.00	-4.099	.000	MÖA	206	118.86	24485.00	Konuşurken ve şarkı söylerken solunumunu denetler.	SE	21	72.31	1518.50	1287.00	-3.282	.001
Ses eğitimi ile ilgili mekanizmaları kavrar.	SE	21	62.24	1307.00	1076.00	-4.053	.000																																																																																												
	MÖA	206	119.28	24571.00				Ses türlerini ayırt eder.	SE	21	81.86	1719.00	1488.00	-2.782	.005	MÖA	206	117.28	24159.00	Mutasyon döneminde seste oluşan değişimi açıklar.	SE	21	58.79	1234.50	1003.50	-4.282	.000	MÖA	206	119.63	24643.50	Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumları kavrar.	SE	21	55.74	1170.50	939.50	-5.050	.000	MÖA	206	119.94	24707.50	Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumlara karşı alınabilecek önlemleri açıklar.	SE	21	59.07	1240.50	1009.50	-4.630	.000	MÖA	206	119.60	24637.50	Sesini kullanırken vücudunun doğru duruş pozisyonunu uygular.	SE	21	81.76	1717.00	1486.00	-2.740	.006	MÖA	206	117.29	24161.00	Vücut rahathlığının ses üretimi üzerindeki etkisini kavrar.	SE	21	66.33	1393.00	1162.00	-4.099	.000	MÖA	206	118.86	24485.00	Konuşurken ve şarkı söylerken solunumunu denetler.	SE	21	72.31	1518.50	1287.00	-3.282	.001	MÖA	206	118.25	24359.50								
Ses türlerini ayırt eder.	SE	21	81.86	1719.00	1488.00	-2.782	.005																																																																																												
	MÖA	206	117.28	24159.00				Mutasyon döneminde seste oluşan değişimi açıklar.	SE	21	58.79	1234.50	1003.50	-4.282	.000	MÖA	206	119.63	24643.50	Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumları kavrar.	SE	21	55.74	1170.50	939.50	-5.050	.000	MÖA	206	119.94	24707.50	Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumlara karşı alınabilecek önlemleri açıklar.	SE	21	59.07	1240.50	1009.50	-4.630	.000	MÖA	206	119.60	24637.50	Sesini kullanırken vücudunun doğru duruş pozisyonunu uygular.	SE	21	81.76	1717.00	1486.00	-2.740	.006	MÖA	206	117.29	24161.00	Vücut rahathlığının ses üretimi üzerindeki etkisini kavrar.	SE	21	66.33	1393.00	1162.00	-4.099	.000	MÖA	206	118.86	24485.00	Konuşurken ve şarkı söylerken solunumunu denetler.	SE	21	72.31	1518.50	1287.00	-3.282	.001	MÖA	206	118.25	24359.50																				
Mutasyon döneminde seste oluşan değişimi açıklar.	SE	21	58.79	1234.50	1003.50	-4.282	.000																																																																																												
	MÖA	206	119.63	24643.50				Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumları kavrar.	SE	21	55.74	1170.50	939.50	-5.050	.000	MÖA	206	119.94	24707.50	Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumlara karşı alınabilecek önlemleri açıklar.	SE	21	59.07	1240.50	1009.50	-4.630	.000	MÖA	206	119.60	24637.50	Sesini kullanırken vücudunun doğru duruş pozisyonunu uygular.	SE	21	81.76	1717.00	1486.00	-2.740	.006	MÖA	206	117.29	24161.00	Vücut rahathlığının ses üretimi üzerindeki etkisini kavrar.	SE	21	66.33	1393.00	1162.00	-4.099	.000	MÖA	206	118.86	24485.00	Konuşurken ve şarkı söylerken solunumunu denetler.	SE	21	72.31	1518.50	1287.00	-3.282	.001	MÖA	206	118.25	24359.50																																
Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumları kavrar.	SE	21	55.74	1170.50	939.50	-5.050	.000																																																																																												
	MÖA	206	119.94	24707.50				Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumlara karşı alınabilecek önlemleri açıklar.	SE	21	59.07	1240.50	1009.50	-4.630	.000	MÖA	206	119.60	24637.50	Sesini kullanırken vücudunun doğru duruş pozisyonunu uygular.	SE	21	81.76	1717.00	1486.00	-2.740	.006	MÖA	206	117.29	24161.00	Vücut rahathlığının ses üretimi üzerindeki etkisini kavrar.	SE	21	66.33	1393.00	1162.00	-4.099	.000	MÖA	206	118.86	24485.00	Konuşurken ve şarkı söylerken solunumunu denetler.	SE	21	72.31	1518.50	1287.00	-3.282	.001	MÖA	206	118.25	24359.50																																												
Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumlara karşı alınabilecek önlemleri açıklar.	SE	21	59.07	1240.50	1009.50	-4.630	.000																																																																																												
	MÖA	206	119.60	24637.50				Sesini kullanırken vücudunun doğru duruş pozisyonunu uygular.	SE	21	81.76	1717.00	1486.00	-2.740	.006	MÖA	206	117.29	24161.00	Vücut rahathlığının ses üretimi üzerindeki etkisini kavrar.	SE	21	66.33	1393.00	1162.00	-4.099	.000	MÖA	206	118.86	24485.00	Konuşurken ve şarkı söylerken solunumunu denetler.	SE	21	72.31	1518.50	1287.00	-3.282	.001	MÖA	206	118.25	24359.50																																																								
Sesini kullanırken vücudunun doğru duruş pozisyonunu uygular.	SE	21	81.76	1717.00	1486.00	-2.740	.006																																																																																												
	MÖA	206	117.29	24161.00				Vücut rahathlığının ses üretimi üzerindeki etkisini kavrar.	SE	21	66.33	1393.00	1162.00	-4.099	.000	MÖA	206	118.86	24485.00	Konuşurken ve şarkı söylerken solunumunu denetler.	SE	21	72.31	1518.50	1287.00	-3.282	.001	MÖA	206	118.25	24359.50																																																																				
Vücut rahathlığının ses üretimi üzerindeki etkisini kavrar.	SE	21	66.33	1393.00	1162.00	-4.099	.000																																																																																												
	MÖA	206	118.86	24485.00				Konuşurken ve şarkı söylerken solunumunu denetler.	SE	21	72.31	1518.50	1287.00	-3.282	.001	MÖA	206	118.25	24359.50																																																																																
Konuşurken ve şarkı söylerken solunumunu denetler.	SE	21	72.31	1518.50	1287.00	-3.282	.001																																																																																												
	MÖA	206	118.25	24359.50																																																																																															

Kazanımlar	Grup	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	U	z	p																																																																																																																																												
Ses üretim mekanizmalarını ve rezonans bölgelerini tanıtır.	SE	21	81.76	1717.00	1486.00	-2.494	.013																																																																																																																																												
	MÖA	206	117.29	24161.00				Rezonans bölgelerini, icra edilen müzik türüne göre kullanır.	SE	21	73.12	1535.50	1304.50	-3.137	.002	MÖA	206	118.17	24342.50	Rezonans bölgelerinin kullanımını geliştirmeye yönelik ses alıştırmaları yapar.	SE	21	98.60	2070.50	1839.50	-1.165	.244	MÖA	206	115.57	23807.50	Sesini, anatomik yapı özelliklerine göre kullanır.	SE	21	76.60	1608.50	1377.50	-2.923	.003	MÖA	206	117.81	24269.50	Entonasyon geliştirici çalışmalar yapar.	SE	21	95.69	2009.50	1778.50	-1.391	.164	MÖA	206	115.87	23868.50	Hız ve gürlük terimlerini uygulamaya yönelik ses alıştırmaları yapar.	SE	21	94.93	1993.50	1762.50	-1.455	.146	MÖA	206	115.94	23884.50	Şarkı ve konuşmada, sesini kullanırken sözleri doğru artikülasyonla oluşturmaya özen gösterir.	SE	21	66.10	1388.00	1157.00	-3.786	.000	MÖA	206	118.88	24490.00	Rezonans boşluklarını doğru kullanır.	SE	21	107.55	2258.50	2027.50	-.494	.621	MÖA	206	114.66	23619.50	Tonal ve makamsal ses alıştırmaları yapar.	SE	21	96.33	2023.00	1792.00	-1.341	.180	MÖA	206	115.80	23855.00	Halk türkülerini yöresel tavırlarına uygun şekilde seslendirir.	SE	21	84.45	1773.50	1542.50	-2.288	.022	MÖA	206	117.01	24104.50	Türk sanat müziği eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	88.10	1850.00	1619.00	-1.985	.047	MÖA	206	116.64	24028.00	Marşları türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	61.55	1292.50	1061.50	-4.276	.000	MÖA	206	119.35	24585.50	Yabancı müzik eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	106.43	2235.00	2004.00	-.571	.568
Rezonans bölgelerini, icra edilen müzik türüne göre kullanır.	SE	21	73.12	1535.50	1304.50	-3.137	.002																																																																																																																																												
	MÖA	206	118.17	24342.50				Rezonans bölgelerinin kullanımını geliştirmeye yönelik ses alıştırmaları yapar.	SE	21	98.60	2070.50	1839.50	-1.165	.244	MÖA	206	115.57	23807.50	Sesini, anatomik yapı özelliklerine göre kullanır.	SE	21	76.60	1608.50	1377.50	-2.923	.003	MÖA	206	117.81	24269.50	Entonasyon geliştirici çalışmalar yapar.	SE	21	95.69	2009.50	1778.50	-1.391	.164	MÖA	206	115.87	23868.50	Hız ve gürlük terimlerini uygulamaya yönelik ses alıştırmaları yapar.	SE	21	94.93	1993.50	1762.50	-1.455	.146	MÖA	206	115.94	23884.50	Şarkı ve konuşmada, sesini kullanırken sözleri doğru artikülasyonla oluşturmaya özen gösterir.	SE	21	66.10	1388.00	1157.00	-3.786	.000	MÖA	206	118.88	24490.00	Rezonans boşluklarını doğru kullanır.	SE	21	107.55	2258.50	2027.50	-.494	.621	MÖA	206	114.66	23619.50	Tonal ve makamsal ses alıştırmaları yapar.	SE	21	96.33	2023.00	1792.00	-1.341	.180	MÖA	206	115.80	23855.00	Halk türkülerini yöresel tavırlarına uygun şekilde seslendirir.	SE	21	84.45	1773.50	1542.50	-2.288	.022	MÖA	206	117.01	24104.50	Türk sanat müziği eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	88.10	1850.00	1619.00	-1.985	.047	MÖA	206	116.64	24028.00	Marşları türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	61.55	1292.50	1061.50	-4.276	.000	MÖA	206	119.35	24585.50	Yabancı müzik eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	106.43	2235.00	2004.00	-.571	.568	MÖA	206	114.77	23643.00								
Rezonans bölgelerinin kullanımını geliştirmeye yönelik ses alıştırmaları yapar.	SE	21	98.60	2070.50	1839.50	-1.165	.244																																																																																																																																												
	MÖA	206	115.57	23807.50				Sesini, anatomik yapı özelliklerine göre kullanır.	SE	21	76.60	1608.50	1377.50	-2.923	.003	MÖA	206	117.81	24269.50	Entonasyon geliştirici çalışmalar yapar.	SE	21	95.69	2009.50	1778.50	-1.391	.164	MÖA	206	115.87	23868.50	Hız ve gürlük terimlerini uygulamaya yönelik ses alıştırmaları yapar.	SE	21	94.93	1993.50	1762.50	-1.455	.146	MÖA	206	115.94	23884.50	Şarkı ve konuşmada, sesini kullanırken sözleri doğru artikülasyonla oluşturmaya özen gösterir.	SE	21	66.10	1388.00	1157.00	-3.786	.000	MÖA	206	118.88	24490.00	Rezonans boşluklarını doğru kullanır.	SE	21	107.55	2258.50	2027.50	-.494	.621	MÖA	206	114.66	23619.50	Tonal ve makamsal ses alıştırmaları yapar.	SE	21	96.33	2023.00	1792.00	-1.341	.180	MÖA	206	115.80	23855.00	Halk türkülerini yöresel tavırlarına uygun şekilde seslendirir.	SE	21	84.45	1773.50	1542.50	-2.288	.022	MÖA	206	117.01	24104.50	Türk sanat müziği eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	88.10	1850.00	1619.00	-1.985	.047	MÖA	206	116.64	24028.00	Marşları türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	61.55	1292.50	1061.50	-4.276	.000	MÖA	206	119.35	24585.50	Yabancı müzik eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	106.43	2235.00	2004.00	-.571	.568	MÖA	206	114.77	23643.00																				
Sesini, anatomik yapı özelliklerine göre kullanır.	SE	21	76.60	1608.50	1377.50	-2.923	.003																																																																																																																																												
	MÖA	206	117.81	24269.50				Entonasyon geliştirici çalışmalar yapar.	SE	21	95.69	2009.50	1778.50	-1.391	.164	MÖA	206	115.87	23868.50	Hız ve gürlük terimlerini uygulamaya yönelik ses alıştırmaları yapar.	SE	21	94.93	1993.50	1762.50	-1.455	.146	MÖA	206	115.94	23884.50	Şarkı ve konuşmada, sesini kullanırken sözleri doğru artikülasyonla oluşturmaya özen gösterir.	SE	21	66.10	1388.00	1157.00	-3.786	.000	MÖA	206	118.88	24490.00	Rezonans boşluklarını doğru kullanır.	SE	21	107.55	2258.50	2027.50	-.494	.621	MÖA	206	114.66	23619.50	Tonal ve makamsal ses alıştırmaları yapar.	SE	21	96.33	2023.00	1792.00	-1.341	.180	MÖA	206	115.80	23855.00	Halk türkülerini yöresel tavırlarına uygun şekilde seslendirir.	SE	21	84.45	1773.50	1542.50	-2.288	.022	MÖA	206	117.01	24104.50	Türk sanat müziği eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	88.10	1850.00	1619.00	-1.985	.047	MÖA	206	116.64	24028.00	Marşları türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	61.55	1292.50	1061.50	-4.276	.000	MÖA	206	119.35	24585.50	Yabancı müzik eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	106.43	2235.00	2004.00	-.571	.568	MÖA	206	114.77	23643.00																																
Entonasyon geliştirici çalışmalar yapar.	SE	21	95.69	2009.50	1778.50	-1.391	.164																																																																																																																																												
	MÖA	206	115.87	23868.50				Hız ve gürlük terimlerini uygulamaya yönelik ses alıştırmaları yapar.	SE	21	94.93	1993.50	1762.50	-1.455	.146	MÖA	206	115.94	23884.50	Şarkı ve konuşmada, sesini kullanırken sözleri doğru artikülasyonla oluşturmaya özen gösterir.	SE	21	66.10	1388.00	1157.00	-3.786	.000	MÖA	206	118.88	24490.00	Rezonans boşluklarını doğru kullanır.	SE	21	107.55	2258.50	2027.50	-.494	.621	MÖA	206	114.66	23619.50	Tonal ve makamsal ses alıştırmaları yapar.	SE	21	96.33	2023.00	1792.00	-1.341	.180	MÖA	206	115.80	23855.00	Halk türkülerini yöresel tavırlarına uygun şekilde seslendirir.	SE	21	84.45	1773.50	1542.50	-2.288	.022	MÖA	206	117.01	24104.50	Türk sanat müziği eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	88.10	1850.00	1619.00	-1.985	.047	MÖA	206	116.64	24028.00	Marşları türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	61.55	1292.50	1061.50	-4.276	.000	MÖA	206	119.35	24585.50	Yabancı müzik eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	106.43	2235.00	2004.00	-.571	.568	MÖA	206	114.77	23643.00																																												
Hız ve gürlük terimlerini uygulamaya yönelik ses alıştırmaları yapar.	SE	21	94.93	1993.50	1762.50	-1.455	.146																																																																																																																																												
	MÖA	206	115.94	23884.50				Şarkı ve konuşmada, sesini kullanırken sözleri doğru artikülasyonla oluşturmaya özen gösterir.	SE	21	66.10	1388.00	1157.00	-3.786	.000	MÖA	206	118.88	24490.00	Rezonans boşluklarını doğru kullanır.	SE	21	107.55	2258.50	2027.50	-.494	.621	MÖA	206	114.66	23619.50	Tonal ve makamsal ses alıştırmaları yapar.	SE	21	96.33	2023.00	1792.00	-1.341	.180	MÖA	206	115.80	23855.00	Halk türkülerini yöresel tavırlarına uygun şekilde seslendirir.	SE	21	84.45	1773.50	1542.50	-2.288	.022	MÖA	206	117.01	24104.50	Türk sanat müziği eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	88.10	1850.00	1619.00	-1.985	.047	MÖA	206	116.64	24028.00	Marşları türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	61.55	1292.50	1061.50	-4.276	.000	MÖA	206	119.35	24585.50	Yabancı müzik eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	106.43	2235.00	2004.00	-.571	.568	MÖA	206	114.77	23643.00																																																								
Şarkı ve konuşmada, sesini kullanırken sözleri doğru artikülasyonla oluşturmaya özen gösterir.	SE	21	66.10	1388.00	1157.00	-3.786	.000																																																																																																																																												
	MÖA	206	118.88	24490.00				Rezonans boşluklarını doğru kullanır.	SE	21	107.55	2258.50	2027.50	-.494	.621	MÖA	206	114.66	23619.50	Tonal ve makamsal ses alıştırmaları yapar.	SE	21	96.33	2023.00	1792.00	-1.341	.180	MÖA	206	115.80	23855.00	Halk türkülerini yöresel tavırlarına uygun şekilde seslendirir.	SE	21	84.45	1773.50	1542.50	-2.288	.022	MÖA	206	117.01	24104.50	Türk sanat müziği eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	88.10	1850.00	1619.00	-1.985	.047	MÖA	206	116.64	24028.00	Marşları türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	61.55	1292.50	1061.50	-4.276	.000	MÖA	206	119.35	24585.50	Yabancı müzik eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	106.43	2235.00	2004.00	-.571	.568	MÖA	206	114.77	23643.00																																																																				
Rezonans boşluklarını doğru kullanır.	SE	21	107.55	2258.50	2027.50	-.494	.621																																																																																																																																												
	MÖA	206	114.66	23619.50				Tonal ve makamsal ses alıştırmaları yapar.	SE	21	96.33	2023.00	1792.00	-1.341	.180	MÖA	206	115.80	23855.00	Halk türkülerini yöresel tavırlarına uygun şekilde seslendirir.	SE	21	84.45	1773.50	1542.50	-2.288	.022	MÖA	206	117.01	24104.50	Türk sanat müziği eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	88.10	1850.00	1619.00	-1.985	.047	MÖA	206	116.64	24028.00	Marşları türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	61.55	1292.50	1061.50	-4.276	.000	MÖA	206	119.35	24585.50	Yabancı müzik eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	106.43	2235.00	2004.00	-.571	.568	MÖA	206	114.77	23643.00																																																																																
Tonal ve makamsal ses alıştırmaları yapar.	SE	21	96.33	2023.00	1792.00	-1.341	.180																																																																																																																																												
	MÖA	206	115.80	23855.00				Halk türkülerini yöresel tavırlarına uygun şekilde seslendirir.	SE	21	84.45	1773.50	1542.50	-2.288	.022	MÖA	206	117.01	24104.50	Türk sanat müziği eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	88.10	1850.00	1619.00	-1.985	.047	MÖA	206	116.64	24028.00	Marşları türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	61.55	1292.50	1061.50	-4.276	.000	MÖA	206	119.35	24585.50	Yabancı müzik eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	106.43	2235.00	2004.00	-.571	.568	MÖA	206	114.77	23643.00																																																																																												
Halk türkülerini yöresel tavırlarına uygun şekilde seslendirir.	SE	21	84.45	1773.50	1542.50	-2.288	.022																																																																																																																																												
	MÖA	206	117.01	24104.50				Türk sanat müziği eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	88.10	1850.00	1619.00	-1.985	.047	MÖA	206	116.64	24028.00	Marşları türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	61.55	1292.50	1061.50	-4.276	.000	MÖA	206	119.35	24585.50	Yabancı müzik eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	106.43	2235.00	2004.00	-.571	.568	MÖA	206	114.77	23643.00																																																																																																								
Türk sanat müziği eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	88.10	1850.00	1619.00	-1.985	.047																																																																																																																																												
	MÖA	206	116.64	24028.00				Marşları türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	61.55	1292.50	1061.50	-4.276	.000	MÖA	206	119.35	24585.50	Yabancı müzik eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	106.43	2235.00	2004.00	-.571	.568	MÖA	206	114.77	23643.00																																																																																																																				
Marşları türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	61.55	1292.50	1061.50	-4.276	.000																																																																																																																																												
	MÖA	206	119.35	24585.50				Yabancı müzik eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	106.43	2235.00	2004.00	-.571	.568	MÖA	206	114.77	23643.00																																																																																																																																
Yabancı müzik eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir.	SE	21	106.43	2235.00	2004.00	-.571	.568																																																																																																																																												
	MÖA	206	114.77	23643.00																																																																																																																																															

Tablo 7 incelenerek, ses eğitimcilerinin ve müzik öğretmeni adaylarının, GSL BSE dersi kazanımlarına ulaşma düzeylerine ilişkin görüşleri karşılaştırıldığında, “Rezonans bölgelerinin kullanımını geliştirmeye yönelik ses alıştırmaları yapar” (U=1839.50, $p > 0.05$), “Entonasyon geliştirici çalışmalar yapar” (U=1778.50, $p > 0.05$), “Hız ve gürülük terimlerini uygulamaya yönelik ses alıştırmaları yapar” (U=1762.50, $p > 0.05$), “Rezonans boşluklarını doğru kullanır” (U=2027.50, $p > 0.05$), “Tonal ve makamsal ses alıştırmaları yapar” (U=1792.00, $p > 0.05$) ve “Yabancı müzik eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir” (U=2004.00, $p > 0.05$) kazanım ifadelerinde anlamlı bir farklılığın olmadığı görülmektedir.

Diğer taraftan farklılıkların; “Ses eğitiminin öğelerini açıklar” (U=1245.00, $p < 0.05$), “Ses eğitimi ile ilgili mekanizmaları kavrar” (U=1076.00, $p < 0.05$), “Ses türlerini ayırt eder” (U=1488.00, $p < 0.05$), “Mutasyon döneminde seste oluşan değişimi açıklar” (U=1003.50, $p < 0.05$), “Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumları kavrar” (U=939.50, $p < 0.05$), “Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumlara karşı alınabilecek önlemleri açıklar” (U=1009.50, $p < 0.05$), “Sesini kullanırken vücudunun doğru duruş pozisyonunu uygular” (U=1486.00, $p < 0.05$), “Vücut rahatlığının ses üretimi üzerindeki etkisini kavrar” (U=1162.00, $p < 0.05$), “Konuşurken ve şarkı söylerken solunumunu denetler” (U=1287.00, $p < 0.05$), “Ses üretim mekanizmalarını ve rezonans bölgelerini tanıır” (U=1486.00, $p < 0.05$), “Rezonans bölgelerini, icra edilen müzik türüne göre kullanır” (U=1304.50, $p < 0.05$), “Sesini, anatomik yapı özelliklerine göre kullanır” (U=1377.50, $p < 0.05$), “Şarkı ve konuşmada, sesini kullanırken sözleri doğru artikülasyonla oluşturmaya özen gösterir” (U=1157.00, $p < 0.05$), “Halk türkülerini yöresel tavırlarına uygun şekilde seslendirir” (U=1542.50, $p < 0.05$), “Türk sanat müziği eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir” (U=1619.00, $p < 0.05$) ve “Marşları türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir” (U=1061.50, $p < 0.05$) kazanım ifadeleri için anlamlı olduğu görülmektedir.

Anlamlı farklılık elde edilen kazanım ifadelerinin etki büyüklüklerinin ise; “Ses eğitiminin öğelerini açıklar” ($r = -0.22$), “Ses eğitimi ile ilgili mekanizmaları kavrar” ($r = -0.26$), “Ses türlerini ayırt eder” ($r = 0.18$), “Mutasyon döneminde seste oluşan değişimi açıklar” ($r = -0.28$), “Sesini kullanırken vücudunun doğru duruş pozisyonunu uygular” ($r = -0.18$), “Vücut rahatlığının ses üretimi üzerindeki etkisini kavrar” ($r = -0.27$), “Konuşurken ve şarkı söylerken solunumunu denetler” ($r = -0.21$), “Ses üretim mekanizmalarını ve rezonans bölgelerini tanıır” ($r = -0.16$), “Rezonans bölgelerini, icra edilen müzik türüne göre kullanır” ($r = -0.20$), “Sesini, anatomik yapı özelliklerine göre kullanır” ($r = -0.19$), “Şarkı ve konuşmada, sesini kullanırken sözleri doğru artikülasyonla oluşturmaya özen gösterir” ($r = -0.25$), “Halk türkülerini yöresel tavırlarına uygun şekilde seslendirir” ($r = -0.15$), “Türk sanat müziği eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir” ($r = -0.13$), “Marşları türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir” ($r = 0.28$) kazanım ifadeleri için düşük düzeyde; “Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumları kavrar” ($r = -0.33$), Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumlara karşı alınabilecek önlemleri açıklar” ($r = -0.30$) kazanım ifadeleri için ise orta düzeyde olduğu belirlenmiştir.

SONUÇ, TARTIŞMA ve ÖNERİLER

Bu araştırma, MEABD’ de görev yapan ses eğitimcilerinin ve bu kurumlarda ses eğitimi dersi alan ve GSL mezunu olan 1 ve 2. sınıf öğrencilerinin görüşlerine göre, müzik öğretmeni adaylarının GSL BSE dersi kazanımlarına ne düzeyde ulaştıklarının belirlenmesi amacıyla gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın birinci alt problemine ilişkin elde edilen sonuçlarda; ses eğitimcilerinin görüşlerine göre, müzik öğretmeni adaylarının GSL BSE dersi kazanımları doğrultusunda edindikleri en yüksek düzeydeki kazanım ifadesi “Ses türlerini ayırt eder” ifadesi olmuştur. Bu ifadeyi “Sesini kullanırken vücudun doğru duruş pozisyonunu uygular” ifadesi izlemiştir. Ses

eğitimcilerinin görüşlerine göre, müzik öğretmeni adaylarının GSL BSE dersi kazanımları doğrultusunda edindikleri en yüksek düzeydeki kazanım ifadesi “Ses türlerini ayırt eder” ifadesi olmasının nedeni bilgi düzeyindeki bir ifade olmasından dolayı, müzik öğretmeni adayları tarafından çok rahat algılanıp, ifade edilebilmesinden kaynaklı olduğu düşünülebilir. Araştırmadan elde edilen sonuçlara dayanarak, ses eğitimcilerinin görüşlerine göre müzik öğretmeni adaylarının güzel sanatlar lisesi BSE dersi kazanımlarına ulaşma düzeylerinin kazanımların büyük çoğunluğu açısından orta düzeyde olduğu söylenebilir.

Güzel sanatlar liseleri, BSE dersine yönelik gerçekleştirilen araştırmalar kapsamında Mustan (2010), BSE derslerinde karşılaşılan zorlukları saptamak ve bu sorunları gidermeye yönelik çözüm önerileri geliştirmeyi amaçladığı araştırmasında güzel sanatlar liselerinde BSE dersinin amacına uygun yapılabilmesi için eğitimci sayısının artırılması ve ders programlarında düzenlemelere gidilmesi gerektiğini, ders saatlerinin yeterli olmadığını, ders saati içerisinde uygulanması gereken, vücut rahatlatma egzersizleri, ses ve nefes egzersizleri ile Türkçeyi doğru ve etkili kullanma gibi konuların yeterli düzeyde işlenmediğini belirlemiştir. Başka bir araştırmada Yiğit (2014), BSE dersi öğretim programının uygulanmasında karşılaşılan sorunları ortaya çıkararak, bu sorunları programın uygulayıcıları olan öğretmenlerin görüşleri ışığında değerlendirmeyi amaçlamıştır. Araştırmanın sonucunda, BSE dersinin uygulaması sırasında problemler yaşandığı ve öğretim programında bulunan alana özgü becerilerin kazanımlarının yeteri kadar sağlanamadığı tespit edilmiştir. Araştırmadan elde edilen sonuç, bu araştırmadan elde edilen sonucu destekler niteliktedir. Öztürk (2004) ise, müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardaki ses eğitiminden öğrencilerin beklentilerini değerlendirdiği araştırmasının sonucunda; müzik öğretmenliği programını kazanan öğrencilerin büyük bölümünün ses eğitimi açısından yeterli eğitim almadan bu kurumlara geldiklerini belirlemiştir. Araştırmalardan elde edilen sonuçlara dayanarak; mesleki anlamda temel ses eğitiminin yer verildiği GSL’ de BSE dersi kazanımlarına GSL mezunu olan müzik öğretmeni adaylarının ulaşma düzeyleri, onların MEABD’ de ileri ses eğitimi kapsamındaki kazanımları ve sanatsal yetkinliklerini edinmeleri açısından önemli bir etken olarak değerlendirilebilir.

Araştırmanın ikinci alt problemine ilişkin elde edilen sonuçlarda; müzik öğretmeni adaylarının görüşlerine göre, BSE dersine yönelik edindikleri en yüksek düzeydeki kazanım ifadesi “Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumları kavrayabilirim” ifadesidir. Müzik öğretmeni adaylarının bu kazanım ifadesine yönelik en yüksek düzeyde görüş bildirmelerinin nedeni olarak bu kazanım ifadesinin diğer kazanım ifadelerine göre daha somut ve örneklendirilebilir olması gösterilebilir. Diğer taraftan, araştırmada; müzik öğretmeni adaylarının, “Entonasyon geliştirici çalışmalar yapabilirim”, “Tonal ve makamsal ses alıştırılmaları yapabilirim”, “Rezonans bölgelerinin kullanımını geliştirmeye yönelik ses alıştırılmaları yapabilirim”, “Yabancı müzik eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirebilirim”, “Rezonans bölgelerini, icra edilen müzik türüne göre kullanabilirim”, “Rezonans boşluklarını doğru kullanabilirim” kazanımlarına orta düzeyde ulaştıkları belirlenmiştir. Araştırmadan elde edilen sonuçlar doğrultusunda, müzik öğretmeni adaylarının görüşlerine göre GSL BSE dersi kazanımlarına ulaşma düzeylerinin, kazanımların büyük çoğunluğu açısından yüksek düzeyde olduğu söylenebilir.

Bu araştırmadan elde edilen sonuçtan farklı olarak Erdoğan (2008), müzik öğretmeni adaylarının, ses eğitimi biliminin belli başlı prensipleri doğrultusunda yeterli bilgi ve beceriyi kazanıp kazanmadıklarını ve ses eğitimi ile ilgili terminolojiyi benimseyerek, mesleki dillerinde kullanılır hale getirip getirmediğini tespit etmeyi amaçladığı çalışmasının sonucunda öğretmen adaylarının ses eğitimi ile ilgili terimler konusundaki yeterliliklerinin orta düzeyde olduğu saptanmıştır. Başka bir araştırmada Tonya (2008) Ege ve Marmara

Bölgesi’ndeki müzik eğitimi anabilim dallarında okumakta olan öğrencilerin çoğunluğunun ses eğitimi dersinde kendilerini ses anatomisi bilgisiyle ilgili yeterli bulurken bir kısmının ise bu konuda kararsız kaldığını belirlemiştir. Bu araştırmada ise, müzik öğretmeni adaylarına yöneltilen kazanım anketinde bulunan “Ses eğitiminin öğelerini açıklar.” kazanım ifadesine, müzik öğretmeni adaylarının orta düzeyde ulaştıkları görülmektedir. Bu kazanım alanının geliştirilebilmesi için ses eğitimcilerinin, derslerinde terminolojiye dönük çalışmaların yapılması önerilebilir.

Araştırmanın üçüncü alt problemi çerçevesinde, ses eğitimcilerinin ve müzik öğretmeni adaylarının, kazanım ifadelerine yönelik görüşleri karşılaştırıldığında, “Rezonans bölgelerinin kullanımını geliştirmeye yönelik ses alıştırmaları yapar”, “Entonasyon geliştirici çalışmalar yapar”, “Hız ve gürlük terimlerini uygulamaya yönelik ses alıştırmaları yapar”, “Rezonans boşluklarını doğru kullanır”, “Tonal ve makamsal ses alıştırmaları yapar” ve “Yabancı müzik eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir” kazanım ifadelerine yönelik görüşleri arasında istatistiksel olarak anlamlı bir farklılığın olmadığı belirlenmiştir. Diğer taraftan, “Ses eğitiminin öğelerini açıklar”, “Ses eğitimi ile ilgili mekanizmaları kavrar”, “Ses türlerini ayırt eder”, “Mutasyon döneminde seste oluşan değişimi açıklar”, “Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumları kavrar”, “Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumlara karşı alınabilecek önlemleri açıklar”, “Sesini kullanırken vücudunun doğru duruş pozisyonunu uygular”, “Vücut rahatlığının ses üretimi üzerindeki etkisini kavrar”, “Konuşurken ve şarkı söylerken solunumunu denetler”, “Ses üretim mekanizmalarını ve rezonans bölgelerini tanıır”, “Rezonans bölgelerini, icra edilen müzik türüne göre kullanır”, “Sesini, anatomik yapı özelliklerine göre kullanır”, “Şarkı ve konuşmada, sesini kullanırken sözleri doğru artikülasyonla oluşturmaya özen gösterir”, “Halk türkülerini yöresel tavırlarına uygun şekilde seslendirir”, “Türk sanat müziği eserlerini türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir” ve “Marşları türün özelliklerine uygun şekilde seslendirir” kazanım ifadeleri için ses eğitimcilerinin ve müzik öğretmeni adaylarının, GSL BSE dersi kazanımlarına ulaşma düzeylerine ilişkin görüşlerinin birbirinden anlamlı düzeyde farklılaştığı belirlenmiştir.

Anlamlı farklılık elde edilen kazanım ifadelerinin etki büyüklüklerinin ise; kazanımların çoğunluğu açısından düşük düzeyde, “Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumları kavrar”, “Ses sağlığını olumsuz etkileyen durumlara karşı alınabilecek önlemleri açıklar” kazanım ifadeleri için ise orta düzeyde olduğu belirlenmiştir. Elde edilen sonuçlar doğrultusunda; ses eğitimcileri ve müzik öğretmeni adaylarının BSE dersi kazanımlarına ulaşma düzeylerine ilişkin görüşlerinin kazanımların büyük çoğunluğu açısından farklılık gösterdiği söylenebilir.

Yukarıdaki sonuçlar genel olarak değerlendirildiğinde; müzik öğretmeni adaylarının, GSL BSE kazanımlarına ulaşma düzeylerini ses eğitimcilerinin görüşlerinin aksine oldukça yeterli buldukları söylenebilir. Diğer taraftan anlamlı fark elde edilen kazanım ifadeleri için ses eğitimcilerinin müzik öğretmeni adaylarının bu kazanımlara daha düşük düzeyde ulaştıkları yönünde görüş bildirmeleri; müzik öğretmeni adaylarının ses eğitimi süreçlerinde GSL BSE kazanımlara ulaşma düzeylerine ilişkin farkındalıklarının artırılması gerektiği şeklinde yorumlanabilir.

Bu araştırmadan elde edilen sonuçlarda; müzik öğretmeni adaylarının GSL BSE kazanımlarına ulaşma düzeyleri açısından ses eğitimcilerinin görüşlerine ilişkin elde edilen en düşük ortalama puanları “Rezonans bölgelerini, icra edilen müzik türüne göre kullanır” “Sesini, anatomik yapı özelliklerine göre kullanır.” kazanım ifadeleri içindir. Müzik öğretmeni adaylarının görüşlerine ilişkin elde edilen en düşük ortalama puanları ise “Rezonans boşluklarını doğru kullanabilirim.”, “Rezonans bölgelerini, icra edilen müzik türüne göre kullanabilirim.” ve “Rezonans bölgelerinin kullanımını geliştirmeye yönelik ses alıştırmaları yapabilirim.”

kazanım ifadelerine aittir. Bu sonuçlar dikkate alındığında, ses eğitimi süreçlerinde rezonans bölgesini geliştirmeye yönelik çalışmalara önem verilmesi gerektiği söylenebilir. Bu doğrultuda soyut bir kavram olarak nitelendirilebilecek rezonans kavramına ilişkin kazanımların daha yüksek düzeyde edinilebilmesi için, müzik öğretmeni adaylarının somut bir şekilde ve daha rahat anlayabileceği öğretim yöntemlerinin geliştirilmesi önerilmektedir. BSE dersinde, rezonans kavramının işlendiği anda rezonans bölgelerini temsil eden üç boyutlu materyal ve maketlerle ders anlatımı desteklenebilir. Böylece soyut bir kavram olan rezonans kavramı somutlaştırmanın hem öğrenciler hem de ses eğitimcilerine ders sürecinde kolaylık sağlayabileceği söylenebilir. Bununla birlikte, daha etkili öğretim yöntemlerinin geliştirilebilmesi için güzel sanatlar liselerinde BSE dersine giren müzik öğretmenlerinin lisans eğitimi sürecindeki bireysel çalgı eğitiminin ses eğitimi alanında olması dersin daha sağlıklı, verimli ve bilinçli işlenebilmesi için göz önünde tutulabilir.

Sesin eğitimine yönelik Malkoç (2012) sesin eğitimine başlamak için, o sesin özelliklerinin bilinmesi gerektiğini, bilhassa ergenlik döneminde ses eğitimi çalışmalarına başlayan bireyler için ses yapısını ortaya çıkarmanın önemli olduğunu ve bu dönemde sesin değişiminden kaynaklanan problemler yaşandığını ifade etmektedir. İlgili literatürde güzel sanatlar liselerinde verilen ses eğitimi çerçevesinde gerçekleştirilen araştırmalar kapsamında Çelik (2014) ise, BSE dersinin mutasyon dönemi öğrencilerinin seslerini aktif olarak kullandıkları derslerle birlikte başlatılması, seçilen repertuarın öğrencinin yaşına ve seviyesine uygun olması gerektiği sonuçlarına varmıştır. Bu bağlamda, GSL BSE derslerinin onuncu sınıfta uygulanması yerine, öğrencilerin içinde bulunduğu ergenlik dönemi ve getirdiği mutasyon dönemi dikkate alınarak lise eğitiminin son senesinde verilmesinin daha sağlıklı olacağı, bu doğrultuda olumsuz getirilerinden hem öğrencilerin hem de BSE dersini yürüten ses eğitimcilerinin daha az etkileneceği söylenebilir.

Sonuç olarak, güzel sanatlar liselerinde BSE dersi kazanımları çerçevesinde; ses eğitimcileri ve müzik öğretmeni adaylarının görüşleri doğrultusunda daha düşük düzeyde ulaşıldığı düşünülen ve ses eğitimcileri ile müzik öğretmeni adaylarının görüşleri arasında anlamlı farklılıklar elde edilen kazanım ifadelerinin dikkate alınarak eğitim süreçlerinde bu kazanım alanlarını geliştirmeye yönelik daha sistematik ve farklı öğretim ve öğrenme yaklaşımlarını içeren yöntemlere yer verilmesi önerilmektedir. Bu kazanım alanlarının dikkate alınması müzik öğretmeni adayları için lisans eğitimi süresince verilen ses eğitimi boyunca da hedeflenen kazanımlara daha kısa sürede ulaşılmasını sağlayacaktır.

KAYNAKÇA / REFERENCES

- Alpaslan, M. (2017). Dokuzuncu sınıf öğrencilerinin biyoloji ve fizik derslerindeki kaynak yönetimi stratejilerinin incelenmesi. *Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi*, 11(2), 197-211.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel F. (2016). *Bilimsel araştırma yöntemleri* (22. baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Çelik, S. (2014). *Güzel sanatlar liseleri müzik bölümlerinde bireysel ses eğitimi derslerinde öğretilen eserlerin antolojisi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman.
- Çevik, S. (1999). *Koro eğitimi, yönetimi ve teknikleri* (2. baskı). Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- Çevik, S. (2015). *Koro eğitimi ve yönetimi* (2. baskı). Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

- Erdoğan, S. (2008). *Ses eğitiminde terminoloji ve temel kavramlar bazında öğrenci yeterliliklerinin incelenmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Malkoç, T. (2012). Gevşeme tekniklerinin ses eğitimine katkısı üzerine bir inceleme. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 101-109.
- Milli Eğitim Bakanlığı, (2016). *Güzel sanatlar lisesi bireysel ses eğitimi dersi öğretim programı*. <http://mufredat.meb.gov.tr/Dosyalar/20199269128763> web adresinden 20 Kasım 2020 tarihinde edinilmiştir.
- Mustan, H. (2010). *Anadolu güzel sanatlar ve spor liseleri müzik bölümü 12. sınıf öğrencilerinin bireysel ses eğitimi dersinde karşılaştıkları zorluklar üzerine bir araştırma* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Öztürk, F. (2003). Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda ses eğitiminin önemi ve bireysel ses eğitimi dersi. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23(1), 79-85.
- Öztürk, F. (2004). Gazi eğitim fakültesi güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik öğretmenliği anabilim dalında çalgısı şan olan öğrencilerin ses eğitiminden beklentileri. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24(1), 117-189.
- Rosenthal, R. (1991). *Meta-analytic procedures for social research (2th ed.)*. Newbury Park, CA: Sage.
- Sönmez, V., Alacapınar, F. (2017). *Örneklendirilmiş bilimsel araştırma yöntemleri (5. baskı)*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Sünbül, A. M. (2011). *Öğretim ilke ve yöntemleri (5. baskı)*. Konya: Eğitim Kitabevi Yayınları.
- Tonya, A. (2008). *Eğitim fakülteleri müzik eğitimi bölümlerinde bireysel ses eğitimi dersinde karşılaşılan sorunların öğretmen ve öğrenci görüşlerine göre incelenmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Töreyn, A. M. (2008). *Ses eğitimi temel kavramlar-ilkeler-yöntemler (1. baskı)*. Ankara: Evrensel Müzikevi.
- Yiğit, V. (2014). *Güzel sanatlar lisesi bireysel ses eğitimi dersi öğretim programının uygulamasında karşılaşılan sorunların öğretmen görüşleri ile incelenmesi* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
- Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı, (2018). *Müzik öğretmenliği lisans programı*. https://www.yok.gov.tr/Documents/Kurumsal/egitim_ogretim_dairesi/Yeni-Ogretmen-Yetistirme-Lisans_Programlari/Muzik_Ogretmenligi_Lisans_Programi.pdf web adresinden 14 Aralık 2020 tarihinde edinilmiştir.

TÜRK SANAT MÜZİĞİ ÇALGI EĞİTİMİ ALAN ÖĞRENCİLERİN TAKSİM YAPMAYA YÖNELİK TUTUMLARININ İNCELENMESİ

Investigation Of The Students' Attitudes Towards Performing *Taksim* Who Receive The Turkish Classical Music Instrument Training

Nurten ÇALHAN*
Hamit YOKUŞ**

ÖZ

Bu araştırmanın amacı, geleneksel Türk sanat müziği türünde çalgı eğitimi alan üniversite öğrencilerinin *taksim* yapmaya yönelik tutumlarının ne düzeyde olduğunu ve tutum düzeylerinin çeşitli değişkenler açısından farklılaşp farklılaşmadığını belirlemektir. Araştırmanın örneklemini, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi ve Türk Müziği Konservatuvarlarında 2021-2022 Eğitim-Öğretim yılı güz yarıyılında, geleneksel Türk sanat müziği türü çalgı eğitimi kapsamında *taksim* eğitimi alan ve araştırmaya gönüllü olarak katılan 66 öğrenci oluşturmaktadır. Araştırmada veri toplama aracı olarak Çalhan (2020) tarafından geliştirilen *Taksim Yapmaya Yönelik Tutum Ölçeği* ve öğrencilerin demografik özelliklerini belirlemek amacı ile araştırmacılar tarafından hazırlanan Kişisel Bilgi Formu kullanılmıştır. Araştırmadan elde edilen verilerin çözümlenmesinde frekans, yüzde, aritmetik ortalama, standart sapma; değişkenler açısından karşılaştırmalarda ise Mann-Whitney U ve Kruskal-Wallis H testi teknikleri kullanılmıştır. Araştırma sonucunda, üniversite öğrencilerinin *taksim* yapmaya yönelik tutumlarının yüksek düzeyde olduğu belirlenmiştir. Buna ek olarak, demografik değişkenler açısından elde edilen sonuçlarda cinsiyet değişkenine göre erkek öğrencilerin kadın öğrencilere göre *taksim* yapmaya yönelik tutumlarının daha yüksek olduğu saptanmıştır. Diğer taraftan, geleneksel Türk sanat müziği çalgısı çaldığı süre ve sınıf değişkenleri açısından anlamlı olarak farklılaştığı; mezun olunan lise türü, yaş, çalgı türü ve akademik ortalama değişkenleri açısından anlamlı bir farklılık olmadığı belirlenmiştir.

Anahtar Kelime: Müzik eğitimi, geleneksel Türk sanat müziği eğitimi, çalgı eğitimi, *taksim*, tutum.

ABSTRACT

The aim of this study is to determine the level of attitudes of university students who have received traditional Turkish Classical Music instrument training towards *taksim* and whether their attitude levels differ in terms of various variables. The sample of the study consists of 66 students who participate voluntarily in the research and receive the *taksim* training in the Department of Music Education, Faculty of Fine Arts and Design, Turkish Art Music Department and Turkish Music conservatories in the fall semester of the 2021-2022 academic year, within the scope of traditional Turkish art music type instrument training. In the research, the Attitude Scale Towards Performing *Taksim* developed by Çalhan (2020) and the Personal Information Form prepared by the researchers to determine the demographic characteristics of the students were used as data collection tools. In the analysis of the data obtained from the research, in line with the aims of the research, frequency, percentage, arithmetic mean, standard deviation; for comparisons in terms of variables, Mann-Whitney U and Kruskal-Wallis H test statistical techniques were used. As a result of the research, it was determined that university students' attitudes towards performing *taksim* are at a high level. In addition, according to the results obtained in terms of demographic variables, it was determined that male students have higher attitudes towards performing *taksim* than female students according to the gender variable. On the other hand, the Traditional Turkish Art Music instrument differed significantly in terms of the time it was played and the class variables; It was determined that there was no significant difference in terms of graduated high school type, age, instrument type and academic average variables.

Keywords: Music education, traditional Turkish art music education, instrument education, *taksim*, attitude.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 25.03.2022 Kabul Tarihi/Accepted Date: 04.11.2022

* Sorumlu Yazar/Corresponding Author: Öğr. Gör., Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, nurten.callhan@mku.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0969-5331

** Prof. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, hamityokus@mu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0120-3390

Extended Abstract

The aim of this study is to determine the level of attitudes of university students who are trained in TTAM (Traditional Turkish Art Music) type instrument towards performing *taksim* (*Improvisation in TTAM*) and whether their attitude levels differ in terms of various variables. For this purpose, answers to the following questions were sought:

1. What is the level of attitudes of university students who receive *taksim* training within the scope of TTAM type instrument training towards *taksim*?
2. Do university students' attitudes towards "*taksim*" within the scope of TTAM type instrument training differ in terms of gender, age, grade, type of high school graduated from, the time the TTAM instrument plays, instrument type and academic grade point mean?

In this research, the relational scanning model was used. The study group of the research consists of the students who study in the Department of Music Education in the Faculty of Education, Fine Arts Education Department (n = 5), Faculty of Fine Arts and Design, Turkish Classical Music Department (n = 4) and Turkish Music Conservatories (n = 57), in the 1, 2, 3, 4 and 4+ classes in the Fall semester of the 2021-2022 academic year, and receive *taksim* training within the scope of TTAM type instrument training (n = 66). In the study, "Attitude Scale Towards Performing *Taksim*" (ASTPT) developed by Çalhan (2020) was used as a data collection tool to determine the attitude levels of students studying within the scope of Traditional Turkish Art Music instrument training. In order to gather information about the demographic characteristics of the students, a personal information form created by the researchers was used.

In the analysis of the research data, "frequency" and "percentage" calculations were made; percentage, standard deviation and arithmetic mean scores of the students were looked at in order to determine the attitudes of the students towards the *taksim*. In order to determine the differences between the scores of the students in ASTPT and their gender, class, type of high school graduated, the time they played the TTAM instrument, the type of instrument and their academic grade point average, the normal distribution characteristics of the scores they got from ASTPT were examined; in comparisons in terms of gender and type of high school graduated, Mann-Whitney U; The Kruskal-Wallis H test was used to compare the variables of class, age, playing the TTAM instrument, type of instrument and academic grade point average.

According to the results obtained from the sub-dimensions of ASTPT, the attitude levels of the students who received TTAM instrument training; It was determined to be high in the sub-dimension of Getting Pleasure from *Taksim* (4.47) and Education Contribution of *Taksim* (4.53), and at a moderate level in the Anxiety About *Taksim* sub-dimension (3.46). According to the results obtained from the ASTPT total scores, it was determined that their attitudes towards partitioning (4.01) were at a high level.

As a result of the research, the ASTPT scores of university students who received TTAM instrument training in terms of gender variable show a significant difference in the sub-dimensions of Getting Pleasure from *Taksim* and Anxiety Regarding *Taksim*, and in the whole scale. When the sub-dimension of Getting Pleasure from *Taksim* is examined, the mean rank male students (39.08) is higher than that of female students (25.93); the effect size ($r=-0.35$) was determined to be at a medium level. In the Anxiety Regarding *Taksim* sub-dimension, the mean rank of male students (41.39) was higher than the average rank of female students (22.79); effect size ($r=-0.48$) was found

to be moderate. When the Mann-Whitney U test result was evaluated for the gender variable of ASTPT, it was found that male students' mean rank (40.42) was higher than female students' mean rank (24.11); it was determined that the effect size ($r=-0.42$) was moderate.

As a result of the research, there was a statistically significant difference in the total scores of students' ASTPT according to the class variable; However, it was determined that there was no statistically significant difference in the scores of the ASTPT sub-dimensions according to the class variable of the university students who received TTAM instrument training.

As a result of the research, there was a significant difference between the students' pleasure from *Taksim* and the sub-dimensions of Anxiety Regarding *Taksim* and their ASTPT scores in terms of the variable of time the TTAM instrument was played; In the sub-dimension of *Taksim*'s Educational Contribution, it was determined that there was no significant difference. In the results of the analysis, the variation in the variable of time the university students play the TTAM instrument was found to be between 0-24 months and 25-48 months in the sub-dimension of Getting Pleasure from *Taksim*; In the Anxiety Regarding Division sub-dimension, 0-24 months and 25-48 months, 25-48 months and 49 months and above; In ASTPT, it was determined to be between 0-24 and 25-48 months. The effect sizes of the TTAM instrument, for which a significant difference was obtained, in terms of the time it was played; It is 0-24 months to 25-48 months ($r=-0.310$) in the sub-dimension Getting Pleasure from *Taksim*, 0-24 months and 25-48 months ($r=-0.383$) in the Anxiety Regarding *Taksim* sub-dimension, and 0-24 in ASTPT moderate for 25-48 months ($r=-0.378$); In the sub-dimension of Anxiety Related to Scattering, it was found to be at a low level for 25-48 months and 49 months and over ($r=-0.286$). On the other hand, statistically significant differences were not found in ASTPT scores in terms of high school type, age, instrument type and academic grade point average variables.

Based on the results obtained from this research, it is aimed to investigate the reasons why the attitudes of female students receiving TTAM instrument training towards tackling are lower than that of male students, and to carry out studies to eliminate these reasons; As the students' grade level increases, it is recommended that the implicit subjects be included in all instrument training in the TTAM type of *taksim* education, due to the fact that the anxiety about *taksim* increases. In addition, it is recommended that the research be carried out on larger groups or to determine the attitudes towards a single instrument within the scope of TTAM. In addition to these, in order to gain in-depth information about the factors affecting attitudes, qualitative researches can be carried out within the scope of TTAM instrument training, by taking the opinions of students and instructors giving this education.

Eğitim, bireyin yaşamını devam ettirebilmesi için sahip olması gereken davranışları kazandığı ve bu davranışları kendine özgü nitelikleriyle yaşamlarında aktif olarak kullandıkları, yaşam boyu devam eden bir süreçtir (Taşpınar, 2017: 2). Eğitimin bir boyutunu oluşturan müzik eğitimi ile bireylerin müzikal bilgi ve becerilerinin geliştirilmesi amaçlandığı söylenebilir. Müzik eğitimi, en özlü tanımıyla müzik öğretimi bilimi ve sanattır (Yokuş ve Yokuş, 2010: 16). Müzik eğitiminin, bilişsel, devinışsel ve duyuşsal becerilerin iç içe olduğu bir eğitim alanı olduğu söylenebilir. Müzik eğitimi türlerinden biri olan mesleki müzik eğitimi, müziği meslek olarak seçen bireylere yönelik olup mesleğin gerektirdiği müziksel davranışları ve birikimi kazandırmayı amaçlar (Uçan, 1994: 27).

Mesleki müzik eğitimi kapsamında yer alan geleneksel Türk sanat müziği (GTSM) eğitimine, Eğitim Fakülteleri (EF) Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri (GSEB) Müzik Eğitimi Anabilim Dalları (MEABD), Güzel Sanatlar Fakülteleri (GSF) Müzik Bölümleri ve Türk Müziği Konservatuvarlarında (TMK) yer verilmektedir. Bununla birlikte, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı 2018 Müzik Öğretmenliği programında, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümlerinde ve Türk Müziği Konservatuvarında GTSM türü kapsamında yer alan Bireysel Çalgı Eğitimi (Kanun, Ney, Tambur, Ud, Üç Telli Kemençe, Klarinet, Viyolonsel) ders içeriklerinde taksim konusuna yer verildiği görülmektedir (YÖK, 2018; KBÜ, 2018; KSÜ; EÜ; SÜ).

Taksim, bir ya da birden fazla kişinin çalgısı veya çalgılarıyla, işitsel duyumu belirli bir makama koşullandırmak amacıyla, doğaçlama yapılan ve belirli bir biçimsel bütünlük içinde yaratılan makamsal ve usulsüz ezgidir (Akdoğan, 1989: 8). Taksim, icracının teknik ve müzikal yetisini aktarmasının yanı sıra kuramsal bilgisini sergilemesini ve üstün bir bestecilik kabiliyetini gerektirir (Kazazoğlu, 2018: 8). Taksim, GTSM geleneği içerisinde icra edilmesinden dolayı makamların özelliklerini açıklayıcı bir biçimde kurgulanmaktadır. İcracıların, kompozisyon kurma becerisi ve makam bilgisi ne kadar yüksek ise taksim icraları o ölçüde nitelikli olmaktadır (Günaydın, 2018: 2). Taksim ile ilgili gerçekleştirilen araştırmalar kapsamında Çalhan ve Yokuş (2019), Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi GSEB MEABD 1, 2, 3 ve 4. sınıf kanun öğrencilerinin taksim yapmaya yönelik görüşlerinin değerlendirilmesini amaçlamışlardır. Araştırma sonucunda, kanun öğrencilerinin taksim yaparken müzikal ve teknik zorluklar yaşadığı, yeterli donanıma sahip olmadığını düşünen ve taksim yaparken duygusal olarak zorluk yaşayan (telaş ve stres) kanun öğrencilerinin olduğu saptanmıştır. Bu sonuç doğrultusunda, kanun öğrencilerinin taksim yaparken yaşadıkları zorlukların taksim yapmaya yönelik tutumlarını etkilediği söylenebilir.

Tutum, bireyin kendine veya çevresindeki herhangi bir nesne, toplumsal konu veya olaya karşı deneyim, bilgi, duygu ve güdülerine dayalı olarak örgütlediği zihinsel, duygusal ve davranışsal bir tepki ön eğilimidir (İnceoğlu, 2011: 22-23). Bir başka tanıma göre tutum, bireyin iç ve dış dünyasındaki olay ve nesnelere karşı geçmişindeki tecrübeler sonucu kazandığı, bireyin kendisine ait bir bakış açısıdır. Bireyin tutumu; bireyin duygu, düşünce ve davranışlarının olumlu veya olumsuz olmasını hazırlayan nedenlerden biridir (Gökçek, 2006: 5). Bireylerin tutumlarının olumlu veya olumsuz olduğunun bilinmesi uygulamada gerekli önlemlerin alınmasını sağlar (Tavşancıl, 2018: 101). Yaşam boyunca yeni tutumlar öğrenilebilir ve var olan tutumlar değişebilir. Tutumların oluşmasında doğrudan kişisel deneyim, aile, okul ve çevre ile ilişkiler etkilidir (Sakallı-Uğurlu, 2018: 26). Tutumların oluşmasında ve şekillenmesinde eğitim süreçlerinin önemli faktörlerden biri olduğu söylenebilir. Bu süreçte, bireylerin eğitim gördükleri alana özgü tutumları onların başarıları üzerinde önemli bir faktör olarak değerlendirilebilir. Taksim eğitimi sürecinde öğrencilerin taksim yapmaya yönelik tutumları geliştirilebilir.

Tutumların, duygu, düşünce ve davranışları etkileyebileceği göz önüne alındığında, öğrencilerin taksime yönelik tutumları taksim yapma başarısını etkileyebilir.

Taksim, doğaçlama olarak icra edilen bir çalgı müziği formudur. Taksim icrası, müzikal ve teknik bilgilerin yanı sıra makam, çeşni ve geçki bilgisinin çalgıda anlık olarak kurgulanmasına dayanan bir performans gerektirmektedir. Öğrencilerin olası müzikal ve teknik bilgileri ile makam, çeşni ve geçki bilgilerindeki eksikliklerin veya bu bilgilerin taksimde uygulama eksikliklerinin taksim icrası sırasında olumsuz duygulara (stres, telaş vb.) neden olabileceği ve bu durumun öğrencilerin taksim icrasındaki başarısını etkileyebileceği söylenebilir. Öğrencilerin taksime yönelik tutumlarının belirlenmesinin, olası olumsuz tutumların ortaya çıkarılması ve taksim eğitimi sürecinde olumsuz tutumlara yönelik önlemler alınması açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda bu araştırma, GTSM türü çalgı eğitimi kapsamında taksim eğitimi alan üniversite öğrencilerinin taksim yapmaya yönelik tutumlarının belirlenmesi ve tutumlarının çeşitli değişkenler ile ilişkisinin ortaya çıkarılması açısından önemli görülmektedir.

İlgili alanyazında öğrencilerin müzik dersine ilişkin tutumlarını (Afacan ve Özgür, 2016; Arslan-Kaya, 2019; Aslantaş, 2016; Bayram-Koç, 2019; Koca, 2013; Kocaarslan, 2009; Nacakcı, 2006; Gürşen-Otacıoğlu, 2007; Saruhan, 2008; Uluocak ve Tufan, 2011; Umuzdaş ve Umuzdaş, 2015), bireysel ses eğitimi dersine ilişkin tutumlarını (Engür, Çelikleş ve Eğri, 2018; Yıldız ve Özçimen, 2013), bireysel çalgıya ilişkin tutumlarını (Özmenteş ve Özmenteş, 2009; Şeker, 2014; Yalçınkaya, Eldemir ve Sönmezöz, 2014), piyano çalgısına ilişkin tutumlarını (Bakıoğlu, 2019; Çevik ve Güven, 2011; Gün ve Köse, 2013; Önder, 2019) yaylı çalgılara ilişkin tutumlarını (Kaya, 2018; Okan, 2014) çeşitli değişkenler (cinsiyet, yaş, sınıf, mezun olduğu lise türü, öğrenim gördüğü okul, çalgı, çalgı çalışma süresi vb.) açısından inceleyen araştırmalar olduğu görülmektedir. Diğer taraftan ilgili alanyazında, geleneksel Türk sanat müziği eğitimi, taksime yönelik tutum ve taksim anahtar kelimeleri ile tarama yapıldığında, GTSM türü çalgı eğitimi alan üniversite öğrencilerinin taksim yapmaya yönelik tutumlarını inceleyen bir araştırmaya rastlanmamıştır. Bu yönüyle araştırmanın ilgili alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Sınırlılıklar

Bu araştırma;

1. GTSM türünde çalgı eğitimi alan öğrencilerle,
2. Yaylı, mızraplı ve üfleli çalgılar ile sınırlandırılmıştır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, GTSM türünde çalgı eğitimi alan üniversite öğrencilerinin taksim yapmaya yönelik tutumlarının ne düzeyde olduğunu ve tutum düzeylerinin çeşitli değişkenler açısından farklılaşıp farklılaşmadığını belirlemektir. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

1. GTSM türü çalgı eğitimi kapsamında taksim eğitimi alan üniversite öğrencilerinin taksim yapmaya yönelik tutumları hangi düzeydedir?
2. GTSM türü çalgı eğitimi kapsamında taksim eğitimi alan üniversite öğrencilerinin taksim yapmaya yönelik tutumları cinsiyet, yaş, sınıf, mezun olunan lise türü, GTSM çalgısı çaldığı süre, çalgı türü ve akademik not ortalaması değişkenleri açısından farklılaşmakta mıdır?

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Betimsel çerçevede gerçekleştirilen bu çalışmada, ilişkisel tarama modeli kullanılmıştır. İlişkisel tarama modeli, iki ve daha çok sayıdaki değişken arasında birlikte değişimin varlığını ve/veya derecesini belirlemeyi amaçlamaktadır (Karasar, 2016: 114).

Evren/Örneklem

Araştırmanın evrenini, lisans düzeyinde GTSM çalgı eğitimi veren eğitim kurumları oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini belirlerken Covid-19 Pandemi koşulları göz önüne alınarak seçkisiz olmayan örnekleme yöntemlerinden uygun örnekleme yöntemi seçilmiştir. Bu doğrultuda, araştırmanın örneklemini, Türkiye'deki Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı (n=5), Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Türk Sanat Müziği Anasanat Dalı (n=4) ve Türk Müziği Konservatuvarlarında (n=57) 2021-2022 eğitim-öğretim yılı Güz yarıyılında 1, 2, 3, 4 ve 4+ sınıfta öğrenim gören, GTSM türünde çalgı eğitimi kapsamında taksim eğitimi alan öğrenciler (n=66) oluşturmaktadır. Ancak, lisans düzeyinde GTSM türünde çalgı eğitimi kapsamında taksim eğitimi alan öğrencilerin az sayıda olması örneklem sayısının minimum düzeyde olmasına yol açmıştır.

Örneklem grubunda yer alan öğrencilerin, 28'i (%42.4) kadın ve 38'i (%57.6) erkektir. Öğrencilerin, 5'i (%7.6) 1. sınıf, 13'ü (%19.7) 2. sınıf, 23'ü (%34.8) 3. sınıf, 21'i (%31.8) 4. sınıf ve 4'ü (%6.1) 4+ sınıftır. Öğrencilerin, 18'i (%27.3) AGLS mezunu, 48'i (72.7) diğer lise türlerinden mezundur. Öğrencilerin, 17'si (%25.8) yaylı çalgı, 31'i (%47) mızraplı ve 18'i (%27.3) üflemeli çalgı çalmaktadır. Öğrencilerin, 13'ü (%19.7) 0-24 ay, 33'ü (%50) 25-48 ay ve 20'si (%30.3) 49 ay ve üzeri süre boyunca çalgılarını çalmaktadır. Öğrencilerin, 3'ünün (%4.5) akademik not ortalaması 1.50-1.99 aralığında, 2'sinin (%3) akademik not ortalaması 2.00-2.49 aralığında, 14'ünün (%21.2) akademik not ortalaması 2.50-2.99 aralığında, 26'sının (%39.4) akademik not ortalaması 3.00-3.49 aralığında, 21'inin (%31.8) akademik not ortalaması 3.50-4.00 aralığındadır.

Kullanılan Veri Toplama Araçları

Araştırmada geleneksel Türk sanat müziği türünde çalgı eğitimi kapsamında öğrenim gören öğrencilerin taksim yapmaya yönelik tutum düzeylerini belirlemek için veri toplama aracı olarak Çalhan (2020) tarafından geliştirilen "Taksim Yapmaya Yönelik Tutum Ölçeği" (TYYTÖ) kullanılmıştır. Öğrencilerin demografik özellikleri ile bilgi toplamak için ise, araştırmacılar tarafından oluşturulan kişisel bilgi formu kullanılmıştır. Veri toplama araçlarının uygulanması için Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu'ndan ve üniversitelerden uygulama izinleri alınmıştır.

Çalhan (2020) tarafından geliştirilen TYYTÖ, "Taksime İlişkin Kaygı" (3, 4, 8, 9, 10, 11, 12, 17 ve 18. maddeler), "Taksimden Haz Alma" (1, 2, 5, 6 ve 19. maddeler) ve "Taksimden Eğitsel Katkısı" (7, 13, 14, 15 ve 16. maddeler) olmak üzere 3 alt faktörden oluşan toplam 19 maddeli bir tutum ölçeğidir. Ölçeğin Kaiser-Meyer-Olkin değeri .86, Barlett's test sonucu anlamlıdır. Ölçeğin madde faktör yükleri ise .535 ile .870 arasındadır. Ölçek 5'li likert tipinde "kesinlikle katılıyorum", "katılıyorum", "az katılıyorum", "katılmıyorum" ve "kesinlikle katılmıyorum" ifadelerinden oluşmaktadır. TYYTÖ'nün Cronbach Alpha güvenirlik katsayısı .91'dir. Ölçeğin, Taksime İlişkin Kaygı alt boyutundaki olumsuz ifadeleri içeren maddelerin hepsi ve bu maddeler haricindeki olumsuz ifade içeren maddeler (6 ve 19. maddeler) ters maddedir. Ölçekten alınabilecek en düşük puan 19 en yüksek puan ise 95'tir.

Kişisel Bilgi Formunda ise üniversite öğrencilerinin, cinsiyet, yaş, sınıf, mezun olunan lise türü, GTSM çalgısı çaldığı süre, çalgı türü ve akademik not ortalaması gibi demografik özelliklerini belirlemeye ilişkin sorular yer almaktadır.

Veri Analizi

Araştırmada belirlenen değişkenler yönünden üniversite öğrencilerinin demografik özelliklerini belirlemek amacıyla “frekans ve “yüzdeler” hesaplamalar yapılmış; taksim yapmaya yönelik tutumlarının belirlenmesi için ise (%) yüzde, standart sapma ve aritmetik ortalama puanlarına bakılmıştır. Aritmetik ortalama puanlarının yorumlanmasında TYYTÖ ve alt boyutları için belirlenen dereceler ve sayısal değerler temel alınarak elde edilen ortalamalar hesaplanmış ve bu ortalamalara göre; 1 ile 2.33 arası düşük, 2.34 ile 3.67 arası orta, 3.68 ile 5 arası yüksek olarak belirlenmiştir.

Üniversite öğrencilerinin TYYTÖ’den aldıkları puanlar ile cinsiyet, sınıf, mezun olunan lise türü, GTSM çalgısı çaldığı süre, çalgı türü ve akademik not ortalaması puanları arasındaki farklılıkların belirlenmesi için ise, ilk aşamada TYYTÖ’den aldıkları puanların normal dağılım özellikleri incelenmiştir. Bu amaçla, puanların çarpıklık-basıklık (skewness-kurtosis) ve Kolmogorov-Smirnov (K-S) değerlerine bakılmıştır. K-S testi sonuçları değerlendirildiğinde verilerin normal dağılım varsayımını karşılamadığı gözlenmiş ve bu doğrultuda non-parametrik ölçümler yapılmıştır ($p > .05$). Bu bağlamda, GTSM çalgı eğitimi alan üniversite öğrencilerinin taksim yapmaya yönelik tutumlarının cinsiyet ve mezun olunan lise türü değişkenleri açısından karşılaştırılmasına yönelik Mann-Whitney U; sınıf, yaş, GTSM çalgısı çaldığı süre, çalgı türü ve akademik not ortalaması değişkenlerinin karşılaştırılmasına yönelik Kruskal-Wallis H testi kullanılmıştır. Etki büyüklükleri, z skorunu etki büyüklüğü tahminine dönüştüren formül $r = z/\sqrt{N}$ (Rosenthal, 1991) ile hesaplanarak rapor edilmiştir. Hesaplanan etki büyüklüğü değerleri Cohen (1988) tarafından önerilen $r = .10$ (küçük etki), $r = .30$ (orta etki) ve $r = .50$ ve üzeri (büyük etki) değer aralıkları doğrultusunda yorumlanmıştır.

Bulgular

GTSM çalgı eğitimi alan üniversite öğrencilerinin TYYTÖ puanlarına ilişkin ortalama ve standart sapma değerleri Tablo 1’de verilmiştir.

Tablo 1. Geleneksel Türk Sanat Müziği Çalgı Eğitimi Alan Üniversite Öğrencilerinin Taksim Yapmaya Yönelik Tutumlarının Ortalama ve Standart Sapma Değerleri

Alt boyutlar ve ölçek toplam	n	\bar{X}	Ss
Taksimden haz alma	66	4.39	0.78
Taksime ilişkin kaygı	66	3.08	1.08
Taksimden eğitsel katkısı	66	4.67	0.48
TYYTÖ	66	3.84	0.72

Tablo 1 incelendiğinde, GTSM çalgı eğitimi alan üniversite öğrencilerinin TYYTÖ’nün alt boyutlarının ortalamalarına bakıldığında *Taksimden Haz Alma* alt boyutu ($\bar{X} = 4.39$) ve *Taksimden Eğitsel Katkısı* alt boyutunda ($\bar{X} = 4.67$) yüksek düzeyde; *Taksime İlişkin Kaygı* alt boyutunun ($\bar{X} = 3.08$) ise orta düzeyde olduğu belirlenmiştir. TYYTÖ puanlarının ise ($\bar{X} = 3.84$) yüksek düzeyde olduğu saptanmıştır.

Tablo 2. Geleneksel Türk Sanat Müziği Çalgı Eğitimi Alan Üniversite Öğrencilerinin Cinsiyet Değişkenine Göre Taksim Yapmaya Yönelik Tutumları İçin Mann-Whitney U Testi Sonuçları

Alt boyutlar ve ölçek toplam	Cinsiyet	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	U	z	p
Taksimden haz alma	Kadın	28	25.93	726.00	320.00	-2.845	.004*
	Erkek	38	39.08	1485.00			
Taksime ilişkin kaygı	Kadın	28	22.79	638.00	232.00	-3.900	.000*
	Erkek	38	41.39	1573.00			
Taksim eğitsel katkısı	Kadın	28	31.27	875.50	469.50	-.903	.367
	Erkek	38	35.14	1335.50			
TYYTÖ	Kadın	28	24.11	675.00	269.00	-3.415	.001*
	Erkek	38	40.42	1536.00			

*p<.05

Tablo 2’de görüldüğü gibi, cinsiyet değişkeni açısından GTSM çalgı eğitimi alan üniversite öğrencilerinin TYYTÖ puanları *Taksimden Haz Alma* ve *Taksime İlişkin Kaygı* alt boyutlarında ve ölçeğin tamamında anlamlı farklılık göstermektedir. *Taksimden Haz Alma* alt boyutu incelendiğinde, erkek öğrencilerin sıra ortalamalarının (39.08) kadın öğrencilerin sıra ortalamalarından (25.93) daha yüksek olduğu; etki büyüklüğünün ise ($r=-0.35$) orta düzeyde olduğu belirlenmiştir. *Taksime İlişkin Kaygı* alt boyutunda yine erkek öğrencilerin sıra ortalamalarının (41.39) kadın öğrencilerin sıra ortalamalarından (22.79) yüksek olduğu; etki büyüklüğünün ($r=-0.48$) orta düzeyde olduğu saptanmıştır. TYYTÖ’nün cinsiyet değişkenine Mann-Whitney U testi sonucu değerlendirildiğinde, erkek öğrencilerin sıra ortalamalarının (40.42) kadın öğrencilerin sıra ortalamalarından (24.11) yüksek olduğu; etki büyüklüğünün ($r=-0.42$) orta düzeyde olduğu belirlenmiştir. Elde edilen sonuçlar doğrultusunda erkek öğrencilerin taksim yapmaya ilişkin tutumlarının kadın öğrencilere göre daha yüksek olduğu söylenebilir.

Tablo 3. Geleneksel Türk Sanat Müziği Çalgı Eğitimi Alan Üniversite Öğrencilerinin Mezun Olunan Lise Türü Değişkenine Göre Taksim Yapmaya Yönelik Tutumları İçin Yapılan Mann-Whitney U Testi Sonuçları

Alt boyutlar ve ölçek toplam	Lise Türü	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	U	z	p
Taksimden haz alma	AGLS	18	36.50	657.00	378.00	-.804	.421
	Diğer	48	32.38	1554.00			
Taksime ilişkin kaygı	AGLS	18	36.56	658.00	377.00	-.793	.428
	Diğer	48	32.35	1553.00			
Taksim eğitsel katkısı	AGLS	18	35.31	635.50	399.50	-.521	.602
	Diğer	48	32.82	1575.50			
TYYTÖ	AGLS	18	36.47	656.50	378.50	-.771	.441
	Diğer	48	32.39	1554.50			

Tablo 3’te görüldüğü gibi, GTSM çalgı eğitimi alan üniversite öğrencilerinin TYYTÖ puanları lise türü değişkenine göre anlamlı olarak farklılaşmamıştır. Bu sonuca göre, lise türü değişkeninin üniversite öğrencilerinin taksim yapmaya ilişkin tutumları üzerinde anlamlı bir etkisinin olmadığı söylenebilir.

Tablo 4. Geleneksel Türk Sanat Müziği Çalgı Eğitimi Alan Üniversite Öğrencilerinin Sınıf Değişkenine Göre Taksim Yapmaya Yönelik Tutumları İçin Yapılan Kruskal-Wallis H Testi Sonuçları

Alt boyutlar ve ölçek toplam	Sınıf	n	Sıra Ortalaması	sd	χ^2	p	Anlamlı Fark
Taksimden haz alma	1. sınıf	5	48.00	4	9.353	.053	
	2. sınıf	13	40.81				
	3. sınıf	23	31.59				
	4. sınıf	21	26.12				
	4+	4	41.38				
Taksim eğitsel katkısı	1. sınıf	5	40.60	4	4.915	.296	
	2. sınıf	13	41.12				
	3. sınıf	23	31.91				
	4. sınıf	21	29.26				
	4+	4	31.25				
Taksime ilişkin kaygı	1. sınıf	5	53.20	4	7.949	.093	
	2. sınıf	13	38.92				
	3. sınıf	23	30.02				
	4. sınıf	21	30.00				
	4+	4	29.63				
TYYTÖ	1. sınıf	5	53.80	4	9.749	.045*	1-3, 1-4, 1-4+
	2. sınıf	13	40.62				
	3. sınıf	23	30.41				
	4. sınıf	21	28.00				
	4+	4	31.63				

*p<.05

Tablo 4’de bakıldığında, sınıf değişkenine göre GTSM çalgı eğitimi alan üniversite öğrencilerinin TYYTÖ toplam puanlarında istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık olduğu görülmektedir. Ancak, GTSM çalgı eğitimi alan üniversite öğrencilerinin sınıf değişkenine göre TYYTÖ alt boyutlarının puanlarında istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık saptanmamıştır. Sınıflar arasındaki anlamlı farkı belirlemek için, Mann-Whitney U analizi yapılmış ve farkın görüldüğü sınıflar Tablo 4’de kısaltmalar ile gösterilmiştir (1=1. sınıf, 3=3. sınıf, 4=4. sınıf ve 4+=4+). Analiz sonuçlarında, üniversite öğrencilerinin TYYTÖ puanlarındaki farklılaşmanın, 1. sınıf öğrencileri ile 3. sınıf öğrencileri; 1. sınıf öğrencileri ile 4.sınıf öğrencileri; 1. sınıf öğrencileri ile 4+ sınıf öğrencileri arasında olduğu saptanmıştır. Anlamlı farklılık elde edilen sınıflarda etki büyüklüklerinin ise; TYYTÖ puanlarında 1. sınıf öğrencileri ile 3. sınıf öğrencileri ($r=-0.493$) ve 1. sınıf öğrencileri ile 4. sınıf öğrencileri ($r=-0.428$) için orta düzeyde olduğu; TYYTÖ puanlarında 1. sınıf öğrencileri ile 4+ sınıf öğrencileri ($r=-0.664$) için ise yüksek düzeyde olduğu belirlenmiştir. Bu sonuçlar doğrultusunda, 1. sınıf öğrencilerinin, 3. sınıf, 4. sınıf ve 4+ sınıf öğrencilerinden taksim yapmaya yönelik tutumlarının daha yüksek olduğu söylenebilir.

Tablo 5. Geleneksel Türk Sanat Müziği Çalgı Eğitimi Alan Üniversite Öğrencilerinin Çalgı Türü Değişkenine Göre Taksim Yapmaya Yönelik Tutumları İçin Yapılan Kruskal-Wallis H Testi Sonuçları

Alt boyutlar ve ölçek toplam	Çalgı Türü	n	Sıra Ortalaması	sd	χ^2	p
Taksimden haz alma	Yaylı	17	34.06	2	1.148	.563
	Mızraplı	31	35.45			
	Üflemeli	18	29.61			
Taksim eğitsel katkısı	Yaylı	17	34.35	2	.891	.640
	Mızraplı	31	34.92			
	Üflemeli	18	30.25			
Taksime ilişkin kaygı	Yaylı	17	35.62	2	2.123	.346
	Mızraplı	31	35.60			
	Üflemeli	18	27.89			
TYYTÖ	Yaylı	17	35.06	2	3.322	.190
	Mızraplı	31	36.68			
	Üflemeli	18	26.56			

Tablo 5'te görüldüğü gibi, GTSM çalgı eğitimi alan üniversite öğrencilerinin TYYTÖ puanları çalgı türü değişkeni açısından anlamlı bir farklılık göstermemiştir. Bu sonuca göre, çalgı türünün üniversite öğrencilerinin taksim yapmaya yönelik tutumları üzerinde anlamlı bir etkisi olmadığı söylenebilir.

Tablo 6. Geleneksel Türk Sanat Müziği Çalgı Eğitimi Alan Üniversite Öğrencilerinin Akademik Not Ortalaması Değişkenine Göre Taksim Yapmaya Yönelik Tutumları İçin Yapılan Kruskal-Wallis H Testi Sonuçları

Alt boyutlar ve ölçek toplam	Akademik Not Ortalaması	n	Sıra Ortalaması	sd	χ^2	p
Taksimden haz alma	1.50-1.99	3	19.00	4	3.441	.487
	2.00-2.49	2	26.00			
	2.50-2.99	14	31.50			
	3.00-3.49	26	33.37			
	3.50-4.00	21	37.79			
Taksimden eğitsel katkısı	1.50-1.99	3	12.50	4	6.201	.185
	2.00-2.49	2	47.50			
	2.50-2.99	14	31.64			
	3.00-3.49	26	34.94			
	3.50-4.00	21	34.62			
Taksime ilişkin kaygı	1.50-1.99	3	23.67	4	2.802	.592
	2.00-2.49	2	17.50			
	2.50-2.99	14	31.50			
	3.00-3.49	26	35.38			
	3.50-4.00	21	35.43			
TYYTÖ	1.50-1.99	3	18.33	4	3.346	.502
	2.00-2.49	2	21.75			
	2.50-2.99	14	32.32			
	3.00-3.49	26	34.08			
	3.50-4.00	21	36.86			

Tablo 6'de görüldüğü gibi, akademik not ortalaması değişkeni açısından GTSM çalgı eğitimi alan üniversite öğrencilerinin TYYTÖ puanları anlamlı olarak farklılaşmamıştır. Bu sonuç doğrultusunda, akademik ortalamaya değişkeninin üniversite öğrencilerinin taksim yapmaya yönelik tutumları üzerinde anlamlı bir etkisi olmadığı söylenebilir.

Tablo 7. Geleneksel Türk Sanat Müziği Çalgı Eğitimi Alan Üniversite Öğrencilerinin Yaş Değişkenine Göre Taksim Yapmaya Yönelik Tutumları İçin Yapılan Kruskal-Wallis H Testi Sonuçları

Alt boyutlar ve ölçek toplam	Yaş	n	Sıra Ortalaması	sd	χ^2	p
Taksimden haz alma	18	2	39.75	4	3.073	.546
	19	4	39.75			
	20	6	43.83			
	21	12	31.58			
	22 ve üzeri	42	31.68			
Taksimden eğitsel katkısı	18	2	47.50	4	4.005	.405
	19	4	38.88			
	20	6	37.25			
	21	12	37.88			
	22 ve üzeri	42	30.54			
Taksime ilişkin kaygı	18	2	40.00	4	3.899	.420
	19	4	29.25			
	20	6	46.50			
	21	12	28.92			
	22 ve üzeri	42	33.05			
TYYTÖ	18	2	42.50	4	3.982	.408
	19	4	31.88			
	20	6	47.17			
	21	12	30.96			
	22 ve üzeri	42	32.00			

Tablo 7’de görüldüğü gibi, yaş değişkeni açısından GTSM çalgı eğitimi alan üniversite öğrencilerinin TYYTÖ puanlarında anlamlı bir farklılık görülmemektedir. Bu sonuç doğrultusunda, yaş değişkeninin üniversite öğrencilerinin taksim yapmaya yönelik tutumları üzerinde anlamlı bir etkisi olmadığı söylenebilir.

Tablo 8. Geleneksel Türk Sanat Müziği Çalgı Eğitimi Alan Üniversite Öğrencilerinin GTSM Çalgısı Çaldığı Süre Değişkenine Göre Taksim Yapmaya Yönelik Tutumları İçin Yapılan Kruskal-Wallis H Testi Sonuçları

Alt boyutlar ve ölçek toplam	GTSM Çalgısı Çaldığı Süre	n	Sıra Ortalaması	sd	X ²	p	Anlamlı Fark
Taksimden haz alma	0-24 ay	13	40.81	2	6.290	.043*	A-B
	25-48 ay	33	27.85				
	49 ay ve üzeri	20	38.08				
Taksim eğitsel katkısı	0-24 ay	13	39.73	2	2.167	.338	
	25-48 ay	33	31.55				
	49 ay ve üzeri	20	32.68				
Taksime ilişkin kaygı	0-24 ay	13	43.96	2	8.831	.012*	A-B B-C
	25-48 ay	33	26.83				
	49 ay ve üzeri	20	37.70				
TYYTÖ	0-24 ay	13	43.85	2	8.079	.018*	A-B
	25-48 ay	33	27.20				
	49 ay ve üzeri	20	37.18				

*p<.05

Tablo 8’de görüldüğü gibi, GTSM çalgısı çaldığı süre değişkeni açısından GTSM çalgı eğitimi alan üniversite öğrencilerinin *Taksimden Haz Alma* ve *Taksime İlişkin Kaygı* alt boyutları ile TYYTÖ puanlarında anlamlı bir farklılık olduğu; *Taksim Eğitsel Katkısı* alt boyutunda ise anlamlı bir farklılık olmadığı belirlenmiştir. Üniversite öğrencilerinin GTSM çalgısı çaldığı süre, arasındaki anlamlı farkı belirlemek için Mann-Whitney U analizi yapılmış ve farkın görüldüğü süreler Tablo 8’de kısaltmalar ile gösterilmiştir (A=0-24 ay, B=25-48 ay, C=49 ay ve üzeri). Analiz sonuçlarında, üniversite öğrencilerinin GTSM çalgısı çaldığı süre değişkenindeki farklılaşmanın, *Taksimden Haz Alma* alt boyutunda 0-24 ay ile 25-48 ay; *Taksime İlişkin Kaygı* alt boyutunda, 0-24 ay ile 25-48 ay ve 25-48 ay ile 49 ay ve üzeri; TYYTÖ de ise 0-24 ile 25-48 ay arasında olduğu belirlenmiştir. Anlamlı farklılık elde edilen GTSM çalgısı çaldığı süre açısından etki büyüklüklerinin ise; *Taksimden Haz Alma* alt boyutunda 0-24 ay ile 25-48 ay ($r=-0.310$), *Taksime İlişkin Kaygı* alt boyutunda, 0-24 ay ile 25-48 ay ($r=-0.383$), TYYTÖ de ise 0-24 ile 25-48 ay ($r=-0.378$) için orta düzeyde; *Taksime İlişkin Kaygı* alt boyutunda, 25-48 ay ile 49 ay ve üzeri ($r=-0.286$) için düşük düzeyde olduğu saptanmıştır. Bu sonuçlar doğrultusunda, 0-24 ay GTSM çalgısı çalan öğrencilerin 25-48 ay çalan öğrencilere göre taksim yaparken daha fazla haz aldıkları; 0-24 ay GTSM çalgısı çalan öğrencilerin 25-48 ay çalan öğrencilerden taksim yaparken daha az kaygılandıkları; 25-48 ay GTSM çalgısı çalan öğrencilerin 49 ay ve üzeri çalan öğrencilere göre taksim yaparken daha çok kaygılandıkları; 0-24 ay GTSM çalgısı çalan öğrencilerin taksim yapmaya yönelik tutumlarının 25-48 ay çalan öğrencilere göre daha yüksek olduğu söylenebilir.

Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Bu araştırma, GTSM türünde çalgı eğitimi alan üniversite öğrencilerinin taksim yapmaya yönelik tutumlarının ne düzeyde olduğunu ve tutum düzeylerinin çeşitli değişkenler açısından farklılaşıp farklılaşmadığını belirlemek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Araştırma sonucunda, GTSM çalgı eğitimi alan öğrencilerin TYYTÖ’nün alt boyutlarından elde edilen sonuçlara göre tutum düzeylerinin; *Taksimden Haz Alma* alt boyutunda (4.39) ve *Taksim Eğitsel Katkısı* alt boyutunda (4.67) yüksek düzeyde, *Taksime İlişkin Kaygı* alt boyutunda (3.08) ise orta düzeyde olduğu belirlenmiştir. TYYTÖ toplam puanlarından elde edilen sonuçlara göre ise taksim yapmaya yönelik tutumlarının (3.84) yüksek düzeyde olduğu saptanmıştır.

İlgili alanyazında Çalhan ve Yokuş (2019), kanun öğrencilerinin taksim yapmaya ilişkin görüşlerine yönelik gerçekleştirdikleri çalışmalarının sonucunda, kanun öğrencilerinin çoğunluğunun taksim yapmaktan hoşlandığını, bir kısmının ise taksim yaparken stres ve telaş yaşadığını belirlemiştir. Ayrıca araştırma sonucunda, kanun öğrencilerinin taksim eğitimine programda daha fazla yer verilmesi gerektiği görüşünde olduklarını saptamışlardır. Araştırmadan elde edilen bu sonucun, bu araştırma sonucunda elde edilen *Taksimın Eğitsel Katkısı* alt boyutuna ilişkin öğrencilerin tutum puanlarının yüksek düzeyde olması sonucunu desteklediği söylenebilir. Buna ek olarak, ilgili araştırmada öğrencilerin çoğunluğunun taksim yapmaktan hoşlandığı sonucu ile bu araştırma sonucunda *Taksimden Haz Alma* alt boyutuna ilişkin öğrencilerin tutum puanlarının yüksek düzeyde olması birbirini destekler niteliktedir. Diğer taraftan, aynı araştırmada saptanan, öğrencilerin bir kısmının taksim yaparken stres ve telaş yaşadığı sonucu ile bu araştırmanın *Taksime İlişkin Kaygı* alt boyutuna ilişkin öğrencilerin tutum puanlarının orta düzeyde belirlenmesinin benzer doğrultuda bir sonucu yansıttığı söylenebilir.

Araştırma sonucunda, cinsiyet değişkeni açısından GTSM çalgı eğitimi alan öğrencilerinin TYYTÖ puanlarının *Taksimden Haz Alma* ve *Taksime İlişkin Kaygı* alt boyutlarında ve ölçeğin toplam puanları açısından anlamlı farklılık gösterdiği belirlenmiştir. Aritmetik ortalamalar dikkate alındığında *Taksimden Haz Alma* alt boyutunda, erkek öğrencilerin ortalamalarının kadın öğrencilerin ortalamalarından daha yüksek olduğu; etki büyüklüğünün ise orta düzeyde olduğu saptanmıştır. Bu sonuç doğrultusunda, erkek öğrencilerin kadın öğrencilere göre taksim yapmaktan daha fazla haz aldığı söylenebilir. *Taksime İlişkin Kaygı* alt boyutunda ise erkek öğrencilerin ortalamalarının kadın öğrencilerin ortalamalarından yüksek olduğu; etki büyüklüğünün ise orta düzeyde olduğu saptanmıştır. Bu sonuç kapsamında, kadın öğrencilerin erkek öğrencilere göre taksime yönelik kaygılarının daha fazla olduğu söylenebilir. Başka bir araştırmada Avcıoğlu ve Şen (2020) çalışmaları sonucunda, kadın öğrencilerin bireysel çalgı derslerinde erkek öğrencilere göre daha çok stres yaşadıkları saptanmıştır. Taksim yapmanın da çalgı eğitiminin bir boyutunu oluşturduğu göz önüne alındığında, elde edilen sonucun bu araştırmadan elde edilen sonucu destekler nitelikte olduğu söylenebilir.

TYYTÖ toplam puanları açısından cinsiyet değişkenine göre erkek öğrencilerin ortalamalarının kadın öğrencilerin ortalama puanlarından yüksek olduğu; etki büyüklüğü değerinin ise orta düzeyde olduğu belirlenmiştir. Bu sonuç doğrultusunda, erkek öğrencilerin kadın öğrencilere göre taksim yapmaya yönelik tutumlarının daha yüksek düzeyde olduğu söylenebilir. İlgili alanyazın incelendiğinde; bu araştırmanın cinsiyet değişkeni açısından elde edilen sonuca paralel olarak öğrencilerin bireysel çalgı eğitimi dersine yönelik tutum puanlarında “değer” alt boyutunda ve geleneksel Türk müziği derslerine ilişkin tutum puanlarının cinsiyet değişkeni açısından erkek öğrenciler lehine anlamlı olarak farklılaştığını gösteren araştırmalara rastlanmaktadır (Konakcı, 2010; Şen, 2011). Buna ek olarak, ilgili alanyazın incelendiğinde; öğrencilerin piyano dersine, bireysel ses eğitimi dersine ve koro eğitimi ve egzersizleri dersine yönelik tutum puanlarının cinsiyet değişkeni açısından kadın öğrenciler lehine anlamlı olarak farklılaştığını belirleyen çalışmalar da bulunmaktadır (Çevik ve Güven, 2011; Engür, Çeliktaş ve Eğri, 2018; Görücü, 2014). Ayrıca, öğrencilerin bireysel çalgıya ilişkin ve armoni-kontrpuan-eşlik dersine ilişkin tutum puanlarının cinsiyet değişkeni açısından anlamlı olarak farklılaşmadığını gösteren çalışmalara da rastlanmaktadır (Avcıoğlu ve Şen, 2020; Cengiz ve Lehimler, 2018; Engür, Gül, Çeliktaş ve Özer, 2018; Gençel-Ataman, 2016; Gergin, 2010; Kaya, 2018; Şeker, 2014). Bu araştırmadan ve diğer araştırmalardan elde edilen sonuçlar değerlendirildiğinde; cinsiyet değişkeni açısından ilgili derslere yönelik tutumların çalışma ya da örneklem gruplarına göre değişkenlik gösterdiği düşünülebilir.

Diğer taraftan, araştırma sonucunda GTSM çalgı eğitimi alan üniversite öğrencilerinin TYYTÖ puanlarında lise türü, yaş, çalgı türü ve akademik not ortalaması değişkenleri açısından istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık olmadığı; GTSM çalgısı çaldığı süre ve sınıf değişkeni açısından anlamlı bir farklılık olduğu belirlenmiştir. Sınıf değişkeni açısından TYYTÖ toplam puanlarında bu farklılaşmanın, 1. sınıf öğrencileri ile 3. sınıf öğrencileri; 1. sınıf öğrencileri ile 4. sınıf öğrencileri; 1. sınıf öğrencileri ile 4+ sınıf öğrencileri arasında olduğu; 1. sınıf öğrencilerinin, 3. sınıf, 4. sınıf ve 4+ sınıf öğrencilerinden taksim yapmaya yönelik tutumlarının daha yüksek olduğu saptanmıştır. GTSM çalgısı çaldığı süre değişkenindeki farklılaşmanın ise, *Taksimden Haz Alma* alt boyutunda 0-24 ay ile 25-48 ay; *Taksime İlişkin Kaygı* alt boyutunda, 0-24 ay ile 25-48 ay ve 25-48 ay ile 49 ay ve üzeri; TYYTÖ de ise 0-24 ile 25-48 ay arasında olduğu belirlenmiştir. Bu sonuçlar doğrultusunda, 0-24 ay GTSM çalgısı çalan öğrencilerin 25-48 ay çalan öğrencilere göre taksim yaparken daha fazla haz aldıkları; 0-24 ay GTSM çalgısı çalan öğrencilerin 25-48 ay çalan öğrencilerden taksim yaparken daha az kaygılandıkları; 25-48 ay GTSM çalgısı çalan öğrencilerin 49 ay ve üzeri çalan öğrencilere göre taksim yaparken daha çok kaygılandıkları; 0-24 ay GTSM çalgısı çalan öğrencilerin taksim yapmaya yönelik tutumlarının 25-48 ay çalan öğrencilere göre daha yüksek olduğu saptanmıştır. Taksim doğaçlama olarak icra edildiği düşünüldüğünde makam, çeşni ve geçki konusunda yaşanan bilgi ya da taksimde uygulama eksikliğinin doğaçlama sırasında öğrencilerin telaş ve stres olmasına neden olabileceği ve bu durumun öğrencilerin tutumlarına etkisinin olabileceği söylenebilir (Çalhan ve Yokuş, 2021: 62). Araştırma sonuçları doğrultusunda, üniversite öğrencilerinin sınıfı yükseldikçe ve GTSM türünde çalgı çaldığı süre arttıkça taksim yapmaya yönelik tutumlarının ve taksim yapmaya yönelik kaygılarının arttığı söylenebilir. Araştırmanın bu sonucunun, taksim eğitiminin ilerleyen seviyelerde dizi ve seyir açısından daha kapsamlı makamlarda yapılmasının ve öğrenilen makam sayısının artması ile çeşitli makamlar arası geçkinin de artmasının bu bilgilerin taksimde uygulamasını güçleştirebileceğinden kaynaklandığı düşünülebilir.

İlgili alanyazında bu sonuçlara benzer ya da farklı sonuçların elde edildiği çalışmalara rastlanmaktadır. Bu kapsamda Avcıoğlu ve Şen (2020) çalışmalarında, mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin bireysel çalgı dersine ilişkin tutumlarının lise türü ve çalgı türü açısından anlamlı olarak farklılaşmadığı, sınıf değişkeni açısından ise anlamlı olarak farklılaştığı sonucuna ulaşmıştır. Başka bir çalışmada Gençel-Ataman (2016), müzik öğretmeni adaylarının bireysel çalgı dersine yönelik tutumlarının lise türü ve bireysel çalgı değişkeni açısından anlamlı olarak farklılaşmadığı, sınıf değişkeni açısından ise anlamlı olarak farklılaştığı sonucuna ulaşmıştır. Diğer bir çalışmada Şen (2011), müzik öğretmenliği anabilim dalı 4. sınıf öğrencilerinin geleneksel Türk müziği derslerine yönelik tutumlarını incelediği araştırmasının sonucunda; lise türü, bireysel çalgıları ve bireysel çalgı grupları değişkenleri açısından anlamlı farklılıklar saptamıştır. Bayrakçı ve Şen (2020) ise güzel sanatlar fakültelerinde müzik eğitimi alan öğrencilerin geleneksel Türk müziği derslerine yönelik tutumlarının sınıf değişkenine göre anlamlı olarak farklılaşmadığını saptamıştır. Bu araştırmalardan elde edilen sonuçlara dayanarak lise türü, yaş, sınıf ve çalgı türü değişkenleri açısından çalışmaların gerçekleştirildiği örneklem ya da çalışma gruplarına göre değişkenlik gösterdiği söylenebilir.

Diğer taraftan Gergin (2010), müzik öğretmenliği 1. sınıf öğrencilerinin bireysel çalgı dersine ilişkin tutumlarının lise türü açısından anlamlı olarak farklılaşmadığını belirlemiş ve müzik öğretmenliği 1. sınıfta öğrenim gören öğrencilerin bireysel çalgı dersine yönelik tutumları ile akademik başarıları arasında pozitif yönde anlamlı bir ilişki olduğunu saptamıştır. Engür, Gül, Çeliktaş ve Özer (2018) ise müzik öğretmeni adaylarının bireysel çalgı eğitimi dersine yönelik tutumlarında lise ve çalgı türü değişkeni açısından anlamlı farklılıklar

elde edememiş; sınıf düzeyleri açısından anlamlı bir farklılık saptanmıştır. Buna ek olarak, araştırmada müzik öğretmeni adaylarının bireysel çalgı dersine yönelik tutumları ile çalgı başarı durumları arasında anlamlı bir farklılık olduğu tespit edilmiştir. Araştırmalardan elde edilen sonuçların bu araştırmadan elde edilen sonuçtan farklı olmasının nedeni olarak GTSM çalgı eğitiminin bir boyutunu oluşturan taksim anlık bir performans durumunu içermesi, dolayısıyla akademik ya da çalgı başarısının doğrudan bir belirleyicisi olarak değerlendirilmesinin görece zor olması gösterilebilir.

Bu araştırmadan elde edilen sonuçlara dayanarak, GTSM çalgı eğitimi alan kadın öğrencilerin taksim yapmaya yönelik tutumlarının erkek öğrencilere oranla düşük olmasının nedenlerinin araştırılması ve bu nedenlerin giderilmesine yönelik çalışmalar yapılması; öğrencilerin sınıf düzeyi arttıkça taksime yönelik kaygının artması nedeniyle taksim eğitiminin GTSM türünde çalgı eğitiminin tümünde ilgili konulara paralel olarak yer verilmesi önerilmektedir. Ayrıca araştırmanın daha geniş gruplar üzerinde ya da GTSM kapsamında tek bir çalgıya yönelik taksim yapmaya ilişkin tutumların belirlenmesine dönük olarak gerçekleştirilmesi önerilmektedir. Bunlara ek olarak, tutumları etkileyen faktörlerle ilgili derinlemesine bilgi edinebilmek için, GTSM çalgı eğitimi kapsamında, öğrencilerin ve bu eğitimi veren öğretim elemanlarının görüşleri de alınarak nitel çerçevede desteklenmiş araştırmalar gerçekleştirilebilir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

Afacan, Ş., ve Özgür, Ü. (2016). 6 ve 7. sınıf öğrencilerinin müzik dersine ilişkin tutumlarının çeşitli değişkenler açısından incelenmesi. *Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi*, (7), 1-24. Doi: 10.17370/UHMAD.2016721937

Akdoğu, O. (1989). *Taksim nedir nasıl yapılır?* İzmir: İhlâs A.Ş. İzmir Tesisleri.

Arslan-Kaya, E. (2019). *Bilim ve sanat merkezlerindeki öğrencilerin müzik dersinde karşılaştıkları problemler ile müzik dersine yönelik tutumlarının çeşitli değişkenlere göre incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

Aslantaş, H. (2016). Yatılı bölge ortaokulu öğrencilerinin müzik dersine ilişkin tutumlarının farklı değişkenler açısından incelenmesi. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (37), 154-165.

Avcıoğlu, S., ve Şen, Y. (2020). Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin bireysel çalgı dersine ilişkin tutumlarının çeşitli değişkenler açısından incelenmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13(70), 801-821.

Bakıoğlu, Ç. (2019). *Güzel sanatlar lisesi müzik bölümü öğrencilerinin piyano dersine yönelik tutumları ile piyano dersi başarıları arasındaki ilişki* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Trabzon Üniversitesi, Trabzon.

Bayrakçı, C., ve Şen, Ü. S. (2020). Güzel sanatlar fakültelerinde müzik eğitimi alan öğrencilerin geleneksel Türk müziği derslerine yönelik tutumlarının incelenmesi. *İdil*, 9(65), 49-75.

Bayram-Koç, C. (2019). *Lise 9. sınıf öğrencilerinin müzik dersine yönelik tutumlarının incelenmesi (Giresun ili örneği)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Trabzon Üniversitesi, Trabzon.

Cengiz, C., ve Lehimler, E. (2018). Müzik öğretmeni adaylarının armoni-kontrpuan-eşlik dersine ilişkin tutumlarının çeşitli değişkenler açısından incelenmesi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (22), 853-871.

Cohen, J. (1988). *Statistical power analysis for the behavioral sciences* (2nd ed.). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.

Çalhan, N. (2020). *Taksim yapmaya yönelik tutum ölçeğinin geliştirilmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla.

Çalhan, N., ve Yokuş, H. (2019). Kanun öğrencilerinin taksim yapmaya yönelik görüşlerinin değerlendirilmesi. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (15), 91-104. doi: 10.31722/ejmd.668525

Çalhan, N., ve Yokuş, H. (2021). Taksim yapmaya yönelik tutum ölçeğinin geliştirilmesi: Geçerlik ve güvenirlik çalışması. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 40(1), 60-79. DOI: 10.7822/omuefd.767391

Çevik, D. B., ve Güven, E. (2011). Müzik öğretmeni adaylarının piyano dersine yönelik tutumlarının değerlendirilmesi. *Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, (29), 103-120.

Engür, D., Çelikleş, H., ve Eğri, M. (2018). Bireysel ses eğitimi dersi ile müzik öğretmenliği mesleğine yönelik tutumların farklı değişkenler açısından incelenmesi. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 19(3), 29-40. Doi: inuefd.319458.

Engür, D., Gül, G., Çelikleş, H., ve Özer, N. (2018). Müzik öğretmeni adaylarının çalgı dersi tutumları ile başarı yönelimlerinin bazı değişkenlere göre incelenmesi. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 19(2), 1442-1453.

EÜ, (Tarih yok). TSM. Çalgı Eğitimi Ders İçeriği, Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı. <https://ebys.ege.edu.tr/ogrenci/ebp/organizasyon.aspx?kultur=tr-TR&Mod=1&ustbirim=17&birim=5&altbirim=-1&program=2792&organizasyonId=198&mfredatTurId=932004> adresinden 02.07.2019 tarihinde alınmıştır.

Gergin, Z. (2010). *Bireysel çalgı I dersine ilişkin öğrenci tutumlarının çeşitli değişkenler açısından incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Burdur.

Gençel-Ataman, Ö. (2016). Müzik öğretmeni adaylarının bireysel çalgı derslerine yönelik tutumlarının incelenmesi. *Akademik Bakış Dergisi*, 54,405-417.

Gökçek, H. (2006). *Çalışanların performans değerlendirmesinde tutumun etkisi: Tutum ölçekleri ile ilgili bir uygulama* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Görücü, A. Ö. (2014). *Koro eğitimi ve nefes egzersizleri tutum ölçeği geliştirilmesi ve öğrencilerin tutumlarının karşılaştırmalı olarak incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.

Gün, E., ve Köse, H. S. (2013). Müzik öğrencilerinin piyano dersine yönelik tutumları. *Turkish Studies*, 8(3), 247-261.

Günaydın, N. (2018). *Türk makam müziğinde taksim ve çalışma yöntemi olarak şarkı formunun kullanımı* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Işıkoğlu, M. A. (2017). *Kayıp veri ile baş etme yöntemlerinin ölçme değişmezliğine etkisi açısından karşılaştırılması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

İnceoğlu, M. (2011). *Tutum algı iletişim*. Ankara: Siyasal Kitabevi.

Karasar, N. (2016). *Bilimsel araştırma yöntemi: Kavramlar ilkeler teknikler*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Kaya, İ. (2018). *Güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dalı yaylı çalgılar öğrencilerinin çalgılarına yönelik tutumlarının çeşitli değişkenlerle incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Kazazoğlu, İ. (2018). *Vecihe Daryal'in kânun taksimlerinin tahlili* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.

KBÜ, (2018). Çalgı Ders İçeriği, Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Türk Sanat Müziği Anasanat Dalı, <https://obs.karabuk.edu.tr/oibs/bologna/index.aspx?lang=tr&curOp=showPac&curUnit=0300&curSunit=413> adresinden 16.06.2020 tarihinde alınmıştır.

Koca, Ş. (2013). Ortaöğretim öğrencilerinin müzik dersine yönelik tutumlarının incelenmesi. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22(2), 209-222.

Kocaarslan, B. (2009). *Genel müzik eğitimi alan ilköğretim öğrencilerinin müzik dersine ilişkin tutum, müzikal özgüven ve motivasyon düzeylerinin karşılaştırılması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Konakçı, N. (2010). *Eğitim fakültesi güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dalı öğrencilerinin bireysel çalgı eğitimi dersine yönelik tutumlarının incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Kopar, S. V. (2016). *Anadolu lisesi öğrencilerinin müzik derslerindeki Türk müziği konularına ilişkin tutumlarının farklı değişkenler açısından incelenmesi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.

KSÜ, (Tarih yok). Bireysel Çalgı Eğitimi Ders İçeriği, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü. <http://muzikbolumu.ksu.edu.tr/Default.aspx?SID=21813> adresinden 11.06.2020 tarihinde alınmıştır.

Nacakçı, Z. (2006, Nisan). İlköğretim öğrencilerinin müzik dersine ilişkin tutumları. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu'nda sunulan bildiri. Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Denizli.

Okan, S. (2014). Güzel sanatlar lisesi öğrencilerinin keman dersine yönelik tutumları. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 3(3), 234-243.

Gürşen-Otacıoğlu, S. (2007). İlköğretim 5.6.7. sınıf öğrencilerinin müzik dersine ilişkin tutumlarının incelenmesi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, (21), 134-139.

Önder, O. (2019). *Müzik eğitimi anabilim dalı öğrencilerinin piyano ve armoni dersine yönelik tutumları ve armoni dersi başarı düzeylerinin çeşitli değişkenler bakımından incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun.

Özmenteş, S., ve Özmenteş, G. (2009). Çalgı çalışmaya ilişkin tutum, bireysel özellikler ve performans düzeyi ilişkileri. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 17(1), 353-360.

Rosenthal, R. (1991). *Meta-analytic procedures for social research* (2th ed.). Newbury Park, CA: Sage.

Sakallı-Uğurlu, N. (2018). *Sosyal psikolojide tutumlar ve tutum değişimi*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Saruhan, Ş. (2008). *Temel eğitim II kademe öğrencilerinin müzik dersine karşı tutumları* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.

SÜ, (Tarih yok). Meslek Sazı Ders İçeriği, Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı. https://bologna.selcuk.edu.tr/tr/Dersler/dilek_sabanci_devlet_kons-geleneksel_turk_muzigi-geleneksel_turk_muzigi-lisans adresinden 02.07.2019 tarihinde alınmıştır.

Şeker, S. S. (2014). Müzik öğretmeni adaylarının akademik özyeterlik düzeyleri ile çalgı çalışmaya ilişkin tutumları arasındaki ilişkinin incelenmesi. *NWSA-Fine Arts*, 9(3), 135-149. <http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2014.9.3.D0155>

Şen, Y. (2011). *Müzik öğretmenliği öğrencilerinin "geleneksel Türk müziği dersleri"ne ilişkin tutumlarının çeşitli değişkenler açısından incelenmesi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.

Şencan, H. (2005). *Sosyal ve davranışsal ölçümlerde güvenirlik ve geçerlilik*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Taşpınar, M. (2017). *Kuramdan uygulamaya öğretim ilke ve yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.

Tavşancıl, E. (2018). *Tutumların ölçülmesi ve spss ile veri analizi* (6. Baskı). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Uçan, A. (1994). *Müzik eğitimi temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar ve Türkiye'de cumhuriyetin ilk altmış yılındaki durum*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Uluocak, S., ve Tufan, E. (2011). İlköğretim altıncı sınıf öğrencilerinin müzik dersine ilişkin tutumlarının farklı değişkenler açısından incelenmesi. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 19(3), 991-1002.

Umuzdaş, M. S., ve Umuzdaş, S. (2015). 8. sınıf öğrencilerinin müzik dersine ilişkin tutumlarının çeşitli değişkenlere göre incelenmesi. *Uluslararası Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 2015(5), 273-281.

Yalçinkaya, B., Eldemir, A. C., ve Sönmezöz, F. (2014). Müzik öğretmeni adaylarının bireysel çalgı dersine yönelik tutumlarının değerlendirilmesi. *Turkish Studies*, 9(2), 1583-1595.

Yaldız, G., ve Özçimen, A. (2013). Müzik öğretmeni adaylarının bireysel ses eğitimi dersine yönelik tutumları. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 2(4), 78-83.

Yokuş, H., ve Yokuş, T. (2010). *Müzik ve çalgı öğrenimi için strateji rehberi I: Öğrenme stratejileri*. Ankara: Pegem Akademi.

YÖK, (2018). Müzik Öğretmenliği Lisans Programı. https://www.yok.gov.tr/Documents/Kurumsal/egitim_ogretim_dairesi/Yeni-Ogretmen-Yetistirme-Lisans-Programlari/Muzik_Ogretmenligi_Lisans_Programi.pdf adresinden 18.04.2019 tarihinde alınmıştır.

NURSAL ÜNSAL'IN ÜÇ VİYOLA TAKSİMİNİN ANALİZİ

Analysis of Nursal Ünsal's Three Viola *Taksims*

Nurdan GÜRTUNCA*

ÖZ

Nursal Ünsal, keman ve viyola icrâsında döneminin ender kadın virtüözlerden birini temsil etmektedir. Ünsal'ın, taksim icrâlarında çalgı hâkimiyeti, müzikal ifadelerinin tasarımı ve makam işleyişini keman/viyola teknik özellikleriyle harmanlaması dikkat çekicidir. Nursal Ünsal, yaşamış olduğu dönemin bilinen gelenek temsilcilerinden taltif görmüş; gerek keman/viyola icrâsı gerek ses icrâsı ile ulusal çapta tanınmıştır. Bu araştırmanın amacı, Nursal Ünsal'ın araştırma kapsamında belirlenen viyola taksimlerinin ele alınan boyutlar çerçevesinde incelenmesidir. Bu doğrultuda taksimlerin yapısal analizlerinin yapılması ve analiz doğrultusunda müzik cümlesi yapıları ile makamsal işleyiş özelliklerinin ve bu işleyişin kurgulanmasında hangi çalgı tekniklerinden faydalandığının ortaya konması hedeflenmektedir. Araştırmada, doküman incelemesi yöntemi kullanılmış, veriler; biçim özellikleri, ezgisel özellikler ve viyola icrâsında teknik özellikler çerçevesinde analiz edilmiştir. Analiz edilen taksimlerde, icrâcının makam kurgularının işitsel değişkenlerle (çeşniler) ve geleneğe bağlı kalınarak oluşturulduğu gözlenmiştir. Ayrıca Nursal Ünsal'ın teknik süsleme elemanlarını (glisando, trill, ters çarpma, kromatik yürüyüşler) kullanım şeklinin dengeli ve özgün bir şekilde kullandığı ortaya konmuştur. Bununla birlikte icrâcının bu uygulamaları geleneksel uslûba uygun ve sade bir inşa şekliyle yansıttığı gözlenmiştir. Araştırma sonuçlarına dayanarak, bu yaratma davranışlarının icrâcının müzik kimliğini ortaya koyduğu ve 21. asrın geleneksel uslûba sahip son temsilcileri arasında yer aldığı söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Nursal Ünsal, Viyola, Taksim, Viyola Taksimi, Analiz

ABSTRACT

Nursal Ünsal represents one of the rare female virtuosos of her period in the performance of violin and viola. It is noteworthy that Ünsal blends her instrument dominance, design of her musical expressions and *makams* with violin/viola's technical features in *taksim* performances. Ünsal was honored by the widely known tradition representatives of the period in which she lived, and was recognized nationally for both her violin/viola and vocal performance. This research is based on the analysis of Ünsal's viola *taksims*. The aim of the research is to analyze the determined *taksims* with a structural method and to reveal the sentence structures, modal functioning features and which techniques on the instrument are used in the construction of this process in line with the analysis results. In the research, the document review method was used, the analysis of the data; format features, melodic features and viola technical features were evaluated. With the analyzed *taksims*, it has been observed that the *makam* constructions of the performer are formed with auditory variables (flavors) and by adhering to the tradition. In addition, it has been revealed that Ünsal's use of technical ornamental elements were (glisando, trill, reverse acciaccatura, chromatic marches) in a balanced and original way. However, it has been observed that the performer reflects these practices with a simple construction in accordance with the traditional style. As a result, it has been determined that these creation behaviors reveal the musical identity of the performer and place her among the last representatives of the 21st century with a traditional style.

Keywords: Nursal Ünsal, Viola, Taksim, Viola taksim's, Analysis

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 26.10.2022 Kabul Tarihi/Accepted Date: 08.12.2022

* Sorumlu Yazar/Corresponding Author: Öğr. Gör., Ege Üniversitesi, nurdan.gurtunca@ege.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5597-0050

Extended Abstract

Nursal Ünsal represents one of the rare female virtuosos of her period in the performance of violin and viola. It is noteworthy that Ünsal blends instrument dominance, the design of her musical expressions and *makams* with violin/viola's technical features in *taksim* performances. Ünsal was honored by the widely known tradition representatives of the period in which she lived, and was recognized nationally for her violin/viola performance and vocal performance. This research is based on the analysis of Ünsal's viola *taksims*. The aim of the research is to analyze the determined *taksims* with a structural method and to reveal the sentence structures, modal functioning features and which techniques on the instrument are used in the construction of this process in line with the analysis results. In the research, the document review method was used, and the analysis of the data; format features, melodic features and viola technical features were evaluated.

Improvisation; The technique of performance is based on the mastery of the artist, the use of technical decoration elements, the improvisation of the modal features and relations between modalities. When evaluated from this perspective, it can be said that the genre in which the artist's creative behavior, musical expression, dominance and originality of the instrument stand out. While performing this type, the technical features, positions and the use of ornamental elements come to the fore, depending on the type of instrument. The improvisations determined in this research have been examined specifically for Nursal Ünsal's viola *taksims*. Ünsal's *taksims*, which are examined within the scope of the research, are in the nature of the introduction. It is noteworthy that Ünsal, who plays the maqam with the technical features of the viola in *taksim* performances, skillfully associates these expressions with each other in the design of instrument dominance and her musical expressions.

Purpose

Nursal Ünsal represents one of the rare female virtuosos of her period. Ünsal has become a remarkable name in violin and viola performances due to her dominance in tonality, style and melodic creation. The aim of the research is to reveal detailed results by examining Nursal Ünsal's viola performance in terms of *taksim* type based on the aforementioned features.

Method

In line with the purpose of the research, the document analysis method was used in the qualitative context. The universe of the research is Nursal Ünsal's viola *taksims*. The research is limited to three *taksim* recordings performed by Nursal Ünsal in the *makams* of “*ferafezâ*”, “*nikriz*” and “*hiczkar*”. It is assumed that the three partition records included in the sample of the study provide sufficient data for the purpose of the research. This assumption is based on the idea that there will be no obvious changes in the creative behavior of the performer in the focus of the *taksim* genre, the viola performance technique and the editing of the technical decoration elements used.

While collecting the research data, the source scanning method was used, and it was determined by the random method among the *taksims* that Nursal Ünsal performed, which can be accessed on the internet, and notated. In this context, the *taksims* of Ünsal in the *makams* of “*ferafezâ*”, “*nikriz*” and “*hiczkar*” constitute the sample of the research. Structural analysis method was used to analyze the data.

While the *taksims* were notated, they were not specified in terms of the necessity of the use of the viola instrument and the connected sounds and ornamental elements that the performer frequently resorted to in order not to create confusion on the visuals, instead, they were verbally pointed and expressed while making sentence explanations.

In the analysis of the data, first of all, the sentences that make up the *taksim* and then the format of the *taksim* were determined. While the sentences are being written, the division is notated so that one clause corresponds to each line. Under each sentence image, first of all, the performance of the performer's *maqam* is described, then the elements that make the creation behavior of the composer clear and the relations between these elements are interpreted.

Discussion and Results and Suggestions

Nursal Ünsal represents one of the rare female virtuosos of her period in violin and viola artistry. It is remarkable that Ünsal plays the *maqam* with the technical features of the violin/viola in the *taksim* performances, and skillfully associates the motifs with each other in the design of instrument dominance and musical expressions. She was honored by the widely known tradition representatives of the period in which she lived, and was recognized nationally for both her violin/viola performance and her vocal performance. In addition, Ünsal played an important role in the transmission of tradition in İzmir and its surroundings, and played an active role in the training of many artists, academics and musicians by serving in amateur choirs, especially in the *Rakım Erkutlu Müsikî Dernek*.

Within the scope of the research, Ünsal's viola *taksims* registered in the *makams* of *ferahfezâ*, *nikrîz* and *hicazkar*; technical features, the use of technical ornamental elements and modal functioning are analyzed.

As a result of the *taksim* examination made in *ferahfezâ makam*; it has been determined that the artist designed her *makam* performance in accordance with tradition, and the connections between musical expressions were made skillfully. *Nikriz taksim* has been a design in which auditory variables are not used frequently, except for *segâh*, *müstear makams*, and the *nikriz* scale. Despite this use, it has been seen that the auditory effect is not monotonous due to the skillful use of viola bow techniques and finger stresses/touches. In *hicazkar taksim*, it is seen that the performer makes use of the patterns that are stereotyped in the tradition in the operation of the *makam* and the use of auditory variables. On the other hand, the connection motifs she used in sentence and clause transitions, altered voices, intervals containing arpeggio, and reverse impacts used in the transition of successive frets reveal the artist's characteristic melody creation behavior. It has been determined that the sentence constructions of the artist contain long expressions, and these expressions are played in conjunction with each other with long bows.

Taksim kelimesi Arapça kökenlidir, çalgı icrâcısı tarafından işitsel duyumu belirli bir makama koşullandırmak amacıyla irticalen ve belirli bir biçimsel bütünlük içinde yaratılan makamsal, usûlsüz türün adıdır. Taksim terimi; 13. asırda *nehavt eylemek*, 15. asırda *taksim*, *nehavt* ve *makam gösterme* olarak belirtilmiş, 17. asır sonrasında sanat müziği geleneğinde *taksim* adıyla yerleşmiş ve varlığını sürdürmüştür. (Akdoğu, 1989: 1-8) Klâsik fasıl geleneğinde ve Mevlevî âyini icrâsı başında yer alan taksime *baş taksim*, saz eserleri icrâlarının sonunda ve Mevlevî âyini sonunda yer alan taksime *son taksim* denilmektedir. Solo ve koro icrâların başında peşrev yerine icrâ edilen taksime *giriş taksimi*, makam değişikliği içermeyen, akışta sözlü eserlerin arasında yapılan taksime *ara taksim*, makam değişikliklerinde duyumu yeni makama adapte etmek amacı ile yapılan taksime *geçiş taksimi* denilmektedir. Saz eserleri, oyun havaları ve program sonlarında diğer çalgıların tempolu eşliğinde yapılan taksime *tempolu taksim/çiftetelli taksim*, birden fazla çalgı ile soru-cevap şeklinde icrâ edilen taksime *karişik taksim*, bir makamda başlayan ve çeşitli makamları icrâ ettikten sonra ana makama dönüş yapan taksime *fhrist taksim/küllî taksim* denilmektedir (Yavaşca, 2002: 105; Yahya Kaçar, 2012: 306).

Taksim; icrâ tekniği, icrâcının ustalığı, teknik süsleme elemanlarının kullanımı, makamsal özelliklerin ve makamlar arası ilişkilerin irticalen kurgulanmasına dayanmaktadır. Bu çerçeveden değerlendirildiğinde, icrâcının yaratma davranışının, müzikal ifadesinin, çalgı üzerindeki hâkimiyetinin ve özgünlüğünün öne çıktığı tür, taksim türüdür denilebilir. Bu tür icrâ edilirken çalgının türüne göre teknik özellikler, pozisyonlar, süsleme elemanlarının kullanılışı oldukça öne çıkmaktadır. Bu araştırmada belirlenen taksimler, Nursal Ünsal'ın viyola taksimleri özelinde incelenmiştir. Ünsal'ın araştırma kapsamında incelenen taksimleri, giriş taksimi niteliğindedir. Taksim icrâlarında makam işleyişini viyola teknik özellikleriyle harmanlayarak icrâ eden Ünsal'ın, çalgı hakimiyeti ve müzikal ifadelerinin tasarımında bu ifadelerin birbiri ile ustalıkla ilişkileştirilmesi dikkati çekmektedir.

Nursal Ünsal, keman ve viyola icrâsında kadın virtüöz olarak nitelendirilebilecek bir hâkimiyete sahiptir. Ünsal, çocuk yaşlarından itibaren müzik yeteneği ile dikkati çekmiş, sonraki yıllarda meslekî yaşamını bu doğrultuda inşa etmiştir. Ünsal'ın annesi Fatma Tekçiçek, Birinci Dünya Savaşı yıllarında (1914) hem öksüz, hem yetim kaldığından İstanbul'da varlıklı bir aileye evlatlık olarak verilmiştir. On beş yıl İstanbul'da bir konakta evlatlık olarak yaşayan Fatma Tekçiçek, dönemin ünlü keman sanatçılarından Hasan Kemânî ile evlenmiştir. Ünsal, 12 Mart 1939 yılında dört çocuklu bir ailenin ilk çocuğu olarak Erzurum'da dünyaya gelmiştir (Turgay & Şimşek, 2018: 16). Ünsal üç aylık bebekken babasının görevi dolayısıyla Aydın'a yerleşmişlerdir. Ünsal, bu vesile ile Aydın nüfusuna kayıtlanmıştır. Ünsal'ın babası Mustafa Kemal Atatürk'ün özel saz heyetinde keman icrâcılığı yaptığından, Atatürk tarafından kendisine "Kemânî" soyadı verilmiştir (Taşan, 2000: 179). Ünsal, keman eğitimini dokuz yaşındayken babası tarafından almaya başlamıştır. Dönemin siyasetçilerinden Adnan Menderes'in bulunduğu bir toplantıda icrâsından etkilenen Berrin Menderes tarafından keşfedilen Ünsal, harika çocuk olarak görülmüş ve 1954 yılında Ankara Radyosu'na kabul edilmiştir. (Turgay & Şimşek, 2018: 16). Ruşen Kam, Fahri Kopuz, Halil Bedii Yönetken, Mesut Cemil, Münir Nurettin Selçuk, gibi isimlerin jüri olduğu sınavda büyük başarı gösteren Ünsal, hem keman hem de ses sanatçısı olarak Ankara Radyosu'nda göreve başlamıştır. Bu süreçte Fahri Kopuz'un oğlu Fethi Kopuz'dan keman dersleri almak için bir süre Ankara Devlet Konservatuvarına misafir öğrenci olarak devam etmiş, bu kurumun temel eğitimi olan Batı tekniği ile keman eğitimi almıştır. Mesut Cemil'in ilk canlı yayın provasında Ünsal'a geçiş taksimi verilmiştir. Bu programın anonsundan önce Mesut Cemil, sanatçının soyadını değiştirerek "Ünsal" soyadını vermiştir. Ünsal, 1960 yılı itibari ile yaşamı boyunca bu soyadını kullanılmıştır (Şimşek, 2019: 74).

Ünsal, 1966 yılında TRT İzmir Radyosu'na girişinin ardından İzmir'in müzik kültürüne önemli hizmetlerde bulunacak pozisyona sahip olmuştur. İzmir'de ve çevre ilçelerde sayısız konserler vererek çok sayıda müzik gönüllüsüne repertuar edindirmiş, bu kapsamda amatör ve profesyonel müzisyenlerin yetişmesine katkıda bulunarak müzik geleneğinin aktarılmasında etkili olmuştur. Ünsal ayrıca, Kültür Bakanlığı İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nda 1986- 1990 yılları arasında baş keman sanatçısı olarak görev yapmıştır. Rakım Erkutlu Müsiki Derneği'ni yirmi beş yıl boyunca aralıksız çalıştırarak çeşitli konserler vermiştir. Bu korodan yetişen birçok koro üyesi, devlet korolarında, TRT kurumlarında sanatçı olarak hizmet vermekte, üniversitelerde ve devlet okullarında eğitmen olarak görev yapmaktadır. Ünsal'ın kaynak kişi olarak aktarıldığı T.R.T. Türk Halk Müziği repertuarına kayıtlı olan üç türkü bulunmaktadır. Bestecilik yönünden çok üretken olmayan Ünsal'ın güftesi ve bestesi kendisine ait "Aşka Doyum Olmaz" isimli şarkısı T.R.T. arşivinde TSM Repertuarı 624 numara ile kayıtlıdır. Ünsal, viyola ve keman sanatçılığının yanı sıra radyo programları, plak kaydı ve film müzikleri olmak üzere çeşitli mecralarda sesini de ustaca kullanmıştır (Turgay&Şimşek, 2018: 24-26). Sanatçı, 69 yaşında; 17.12.2009 tarihinde vefatına kadar İzmir ve civarında faal olarak hizmetlerine devam etmiştir.

Nursal Ünsal, yaşamış olduğu dönemin nadir kadın virtüözlerden birini temsil etmektedir. Ünsal, tonalite, üslup ve ezgisel yaratma davranışlarındaki hâkimiyeti itibari ile keman ve viyola icrâsında dikkati çeken bir isim olmuştur. Araştırmanın amacı, bahsi geçen özelliklerinden yola çıkılarak Nursal Ünsal'ın viyola icrâsının taksim türü özelinde incelenerek ayrıntılı sonuçların ortaya konmasıdır.

YÖNTEM

Araştırma, nitel kapsamda doküman incelemesi yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Bu materyallerin analizi, belirli bir çerçevede birbiri ile ilişkilendirilerek ilgili kültüre ilişkin bütüncül bir resim elde etmeyi sağlamaktadır (Yıldırım&Şimşek, 2011: 187).

Bu araştırma, Nursal Ünsal'ın ferahfezâ, nîkrîz ve hicazkâr makamlarında icrâ etmiş olduğu üç taksim kaydı ile sınırlandırılmıştır. Araştırmaya dâhil edilen üç taksim kaydının, araştırmanın amacı doğrultusunda yeterli veri sayısını sağladığı varsayılmaktadır. Bu varsayım, icrâcının taksim türü odağındaki yaratma davranışında, viyola icrâ tekniği ve kullanılan teknik süsleme elemanlarının kurgulanmasında karakteristik ifadeleri olduğu düşüncesine dayanmaktadır.

Araştırma verileri toplanırken öncelikle ilgili literatüre ilişkin kaynak taraması yapılmış, ardından Nursal Ünsal'ın icrâ etmiş olduğu internet ortamında ulaşılabilen¹ taksimler ile Mahmut Bilki özel arşivinden ulaşılabilen kayıtlar arasından seçilen taksimler notaya alınmıştır. Bu bağlamda Ünsal'ın ferahfezâ, nîkrîz ve hicazkâr makamlarındaki taksimleri araştırma kapsamında ele alınan boyutlar çerçevesinde analiz edilmiştir. Verilerin çözümlenmesinde içerik analizi yöntemi kullanılmıştır.

Taksimler notaya alınırken viyola çalgısının kullanımı gereği ve icrâcının sıklıkla başvurduğu bağlı sesler ve süsleme elemanları görseller üzerinde karmaşa yaratmaması açısından belirtilmemiş, bunun yerine cümle

¹ https://www.facebook.com/watch/?extid=WA-UNK-UNK-UNK-AN_GK0T-GK1C&v=517426948294505, <https://www.youtube.com/watch?v=mpq1QDsXJ2c>. Erişim tarihi: 20. 02. 2022.

açıklamaları yapılırken sözel olarak işaret ve ifade edilmiştir. Verilerin analizinde öncelikle taksimi oluşturan cümleler belirlenerek taksimin biçim kurgusu belirtilmiştir. Cümleler yazılırken her satıra bir cümlecik denk gelecek şekilde taksim notaya alınmıştır. Her cümle görselinin altında öncelikle icrâcının makamı işleyişi tarif edilmiş, ardından bestecinin yaratma davranışını belirginleştiren unsurlar ve bu unsurların arasındaki ilişkiler yorumlanmıştır. Makamsal özellikler açıklandıktan sonra icrâcının çalgı özelliklerini nasıl kullandığı, taksimi oluşturan cümleler ve cümle/cümlecik aralarında bağlantıyı sağlayan ifadelerin hangi süsleme teknikleri ile oluşturduğu belirtilmiştir.

Süsleme elemanlarının açıklanmasında *glissando*, *trill*, *ters çarpma* ifadeleri kullanılmıştır. Viyola icrâ tekniği çerçevesinde *glissando*; perdeler arasındaki geçişi aynı tel üzerinde ve parmağı kaldırmadan yapılan icrâyâ dayanan kayma hareketini belirtmektedir. Ters çarpma, icrâ edilen notanın ardından gelen sese ardıl parmakla dokunarak çarpma hareketinin yapılmasına denilir. Tril, süslenecek perdenin bir kez hızlı olarak üst komşu perdeyle yer değiştirmesini ifade etmektedir, böylece vurgu (aksan) ilk seslendirilen perdede oluşur. Bu yolla belirtmek istenen perde ile komşu perde arasındaki hızlı gidiş geliş yoluyla asıl sesin belirginleşmesi amaçlanmaktadır (Pirgon, 2010: 122-123). Teknik açıklamalar yapılırken uzun yay ve uç yay ifadeleri kullanılmıştır. Uzun yay, bir müzik cümlesi icrâ edilirken yayın kesintisiz olarak baştan uca tamamının kullanılmasını ifade eder. Uç yay ise, yayın ortası ile ucuna kadar olan kısmının kullanılmasına denilir.

BULGULAR

Araştırmanın bu bölümünde, Ünsal'ın ferahfezâ, nikrîz ve hicazkâr makamlarında icrâ ettiği taksimler analiz edilmiştir. Bu taksimler, icrâcı tarafından viyola çalgısı kullanılarak yapılmıştır. Esasen keman icrâcısı olarak tanınan Ünsal'ın, sıklıkla viyola akordunu bir ses tizleştirerek keman üzerindeki parmak numaralarıyla örtüştürerek kullandığı, kayıt görselleriyle ve işitme yoluyla tespit edilmiştir.

Analiz edilen taksimlerde öncelikle taksimin notaya alınmış görseli yer almaktadır. Taksim görsellerinin altında biçim kurgusunun yer aldığı kısım bulunmaktadır. Taksimin cümleleri ayrı ayrı incelenirken, her cümle görseli de ayrı olarak sunulmuştur. Cümle görsellerinde her satırda bir cümlecik (soru/cevap) yer almaktadır. Her cümle görselinin altında öncelikle icrâcının makamı nasıl kurguladığı, işitsel etki değiştiricilerin makam işleyişine nasıl katkıda bulunduğu açıklanmıştır. Ardından icrâcının çalgı özelliklerini kullanışı, yay tekniği, hangi süsleme elemanlarına başvurulduğu belirlenmiştir.

Taksim notaya alınırken viyola çalgısının kullanımı gereği ve icrâcının sıklıkla başvurduğu bağlı sesler nota üzerinde karmaşa yaratmaması açısından belirtilmemiş, bunun yerine cümle açıklamaları yapılırken sözel olarak işaret ve ifade edilmiştir.

Tablo 1. İncelenen Taksimler, Karar Perdeleri ve Süreleri.

Makam	Karar Perdesi	Süre
Ferahfezâ	Dügâh	3'.03 sn.
Nikrîz	Yegâh	1'.59 sn.
Hicazkâr	Yegâh	1'.52 sn.

*Nursal Ünsal'ın ferahfezâ makamında yaptığı taksimi, dügâh perdesi karar perdesi alınarak icrâ edilmiştir, 3 dakika 3 saniye süresindedir. Nikrîz makamında yaptığı viyola taksimi, yegâh perdesi karar perdesi alınarak icrâ edilmiştir, 1 dakika 59 saniye süresindedir. Hicazkâr makamındaki viyola taksimi, yegâh perdesi karar perdesi alınarak icrâ edilmiştir, 1 dakika 52 saniye süresindedir.

Ferahfezâ Viyola Taksimi²

Görsel 1. Ferahfeza makamı Viyola taksimi

Biçim Kurgusu

Ferahfezâ taksim tek bölümlüdür ve dört cümleden oluşmaktadır.

A [a (1-2) + b (3-6) + c (7-9) + d (10-13)]

Cümle İçerikleri ve İcrâ Analizi

a cümlesi.



Görsel 2. Ferahfeza taksim a cümlesi

² <https://www.youtube.com/watch?v=mpq1QDsXJ2c>. Erişim tarihi: 20. 02. 2022.

Taksimın ilk cümlecğinde ferahfezâ makamı acem makamını içinde barındırdığından, nevâ ve acem perdesi üzerinde önemle durulmuştur. Cevap niteliği taşıyan ikinci cümlecikte; acem makamında acem perdesi birinci derece güçlü, nevâ perdesi ikinci derece güçlü olduğundan, nim hicaz perdesi ile yedenlenip düğâh perdesine kürdî perdesi ile düşülmüş, ardından acem perdesinde acemkürdî etkili kalış yapılmıştır. Dolayısıyla, taksimın ilk cümlesinde acem makamı vurgulanmıştır. Cümle girişindeki motifin varyantının cümle bitişinde kullanılmasıyla oluşan ezgi yaratma davranışında, simetrik bir duyum oluşturulmaktadır.

Bu cümlelerin icrâsında dikkati çeken husus, yay kullanım tekniği açısından uzun ve legato yayların kullanılmasıdır. Bununla birlikte acem perdesi üzerindeki kalışlarda, aynı yay üzerinde ikinci parmak kullanılırken, üç ve dördüncü parmaklarla yapılan dokunuşlar yoğunlaştırılmıştır.

b cümlesi.



Görsel 3. Ferahfeza taksim b cümlesi

Taksimın birinci cümlesinde acem ve acemkürdî makamlarının belirtilmesinden sonra ikinci cümlelerin ilk cümlecğinde, acemaşîrân makamını duyurmak amacıyla öncelikle çargâh perdesinde asma kalış yapılmıştır. İkinci cümlecik, üçüncü cümlecikte yer alan acemaşîrân makamına kromatik kurgularla yapılan bağlantı ifadesi olarak görülmektedir. Üçüncü cümlecikte yer alan ters kromatik geçiş ve hüseyinî perdesine doğru yapılan çıkış, işitsel değişkenler olarak dikkati çekmektedir. Cümlecğin sonunda geleneksel seyre dayanan acemaşîrân makamı vurgulanmış, b cümlesinin son cümlecği olan dördüncü cümlecikte ise yegâh perdesindeki kalışlarla ferahfezâ makamına işitsel hazırlık yapılmıştır. İlk iki cümlecik sonunda belli belirsiz yapılan çarpmalar, ardından gelecek ezgilere bağlantı ifadesi olarak tasarlanmıştır. Bu bağlantı ifadesiyle bir sonraki ezgi vurgulanmış, böylece işitsel etki artırılmıştır.

Viyola tekniği çerçevesinde b cümlesinin ilk cümlecğindeki son figürde yapılan bağlantı ifadesinde, uç yay tekniği kullanılarak asma kalış yapılmıştır. Bu teknikte, yayın ucu kullanılarak yapılan çarpmalar *piyanosimmo* terimi ile ifade edilir. İkinci cümlecikte görülen kromatik perdelerin icrâsı, her notanın ardıl geçişleri esnasında parmakların bitişik tutularak *glissando* tekniği ile adeta teli ovarcasına ilerlemesine dayanmaktadır, bu parmak tekniği geleneksel icrâ tavrını ortaya koymaktadır. Üçüncü cümlecik, baştan sona uzun yay tekniğiyle icrâ edilmiştir. Dördüncü cümlecikte yoğun çarpmalar dikkati çekmektedir ve bu çarpmalar *tremola* tekniğinin uzun yay bağlantıları kurularak icrâsına dayanmaktadır.

c cümlesi.**Görsel 4.** Ferahfeza taksim c cümlesi

Taksim c cümlesinin ilk iki cümlecğinde öncelikle segâh perdesi vurgulanmış, ardından ikinci cümlecikte kürdî perdesi belirtilmiştir. Bu yaratma davranışında, öncelikle yerinde uşşak çeşni, ardından kürdî çeşni anımsatılarak acem ve acemkürdî makamlarının ferahfezâ makamındaki önemi pekiştirilmiştir. Son cümlecikte bir sonraki cümlede yer alacak olan ferahfezâ makamına işitsel hazırlık yapılmıştır. Bu inşa şekliyle, c cümlesinin son cümlecığının bağlantı ifadesi olarak tasarlandığı görülmektedir.

İcrâcî c cümlesi boyunca yapılan çıkış ezgilerinde *glissando* tekniğini, iniş ezgilerinin tamamında ise üçüncü ve dördüncü parmakların *piyano* dokunuşlarını kullanmıştır. Ünsal, taksim bu cümlesinde de uzun yay bağları ve cümlecik sonlarında uç yay tekniğinden faydalanmıştır.

d cümlesi.**Görsel 5.** Ferahfeza taksim d cümlesi

Taksim son cümlesinde yegâh perdesine doğru yapılan yürüyüş motifinde, ferahfezâ makamı vurgulanmaktadır. Ardından, uygulanan kromatik geçişlerle makam dizisindeki tırmanış, eviç perdesi ve nevâ perdesi üzerinde hicaz çeşniler ile çeşitlendirilmiştir. Son cümlecikte karara doğru giderken hisar perdesinin belirtilmesiyle yapılan acemkürdî dokunuş, acemaşîrân işitsel etki oluşturmuş ve bu dizileri içerisinde barındıran ferahfezâ makamının durak perdesi olan yegâh perdesinde taksim sonlandırılmıştır.

Taksimi oluşturan dört cümlelerin sırasıyla; iki, dört, üç ve dört cümlecikten oluşması asimetrik bir yaratma davranışını göstermektedir. Bununla birlikte cümle arası bağlantı motiflerinin ustaca kullanılmasıyla dengeli bir duyum ortaya çıkmıştır. Viyola tekniği çerçevesinde son cümle, icrâcının taksim boyunca uygulamış olduğu *glissando* tekniği ile ezgisel çıkışlar ve üçüncü/dördüncü parmaklar yardımı ile yapılan ezgisel inişler, uzun yay tekniği ile icrâ edilmiştir.

Sonuç olarak Ünsal, ferahfezâ taksimi boyunca makamın işleyişini çoğunlukla geleneksel davranışa uyumlanarak icrâ etmiştir. Diğer taraftan icrâcının özellikle bağlantı cümlelerinde kromatik geçişleri sıkça kullanması, özgün bir ifade şekli olarak görülebilir. İcracının taksimi oluşturan cümlelerinin anlaşılır ve kısa soluklu cümleciklerle tıpkı konuşur şekilde ifade ettiği, bununla birlikte cümleleri uzun yay tekniği kullanarak icrâ ettiği gözlemlenmiştir.

Nikrîz Viyola Taksimi³



Görsel 6. Nikriz makamı viyola taksimi

Biçim Kurgusu

Nikrîz taksim, tek bölümlüdür ve üç cümleden oluşmaktadır.

A [a (1) + b (2-3) + c (4-5)]

Cümle İçerikleri ve İcrâ Analizi

a cümlesi.



Görsel 7. Nikriz taksim a cümlesi

³ Mahmut Bilki özel arşivi.

Taksim, ilk cümlesine nikrîz makamı dizisiyle başlamıştır. İlk cümlede uzun yay bağlarıyla başlayan icrâ, aynı nota tekrarlarında sık çarpmalarla devam edip karar sesinde bağlı kesik yay tekniğiyle icrâ edilmiştir.

b cümlesi.



Görsel 8. Nikriz taksim b cümlesi

Taksimın ikinci cümlesinin ilk cümlecığı nikrîz makamı işlenerek devam etmiş, ikinci cümlecik sonunda önce segâh, ardından müstear çeşnili asma kalışla cümle sonlandırılmıştır. Bu cümlede de yine uzun yay bağları kullanılmış, çıkış ezgilerinde notalar ardışık olarak glissando ile ifade edilerek iniş ezgilerinde ters çarpmalarla bezemeler yapılmıştır.

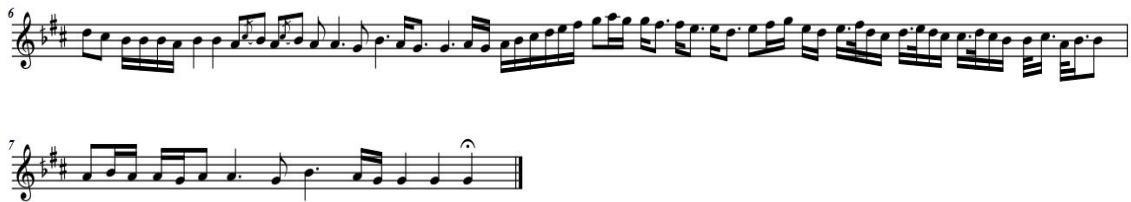
c cümlesi.



Görsel 9. Nikriz taksim c cümlesi

Taksimın üçüncü cümlesinin ilk cümlecğinde nikrîz makamı gereği güçlü olan nevâ perdesi üzerindeki rast çeşni vurgulanarak gerdaniye perdesine çıkılmıştır. Bu perdede oktav akor kullanılarak işitsel etki artırılmıştır. Asıl ezgiye bir başka ses ya da seslerle yapılan eşlik taksimdeki devingenliği doruğa çıkarır (Akdoğu, 1989: 30), dolayısıyla kullanılan bu uygusal seslendirme, taksimde monotonluğun önüne geçip dinamizm unsuru oluşturmaktadır. İkinci cümlecik, karar perdesinin yedenle beslenerek vurgulanması ile başlamıştır. Ardından nikrîz dizi içerisinde segâh ve müstear çeşniler ile çeşitlendirilerek yine güçlü olan nevâ perdesinde yarım kalış yapılmıştır. Uzun yay içerisinde kesik kesik yapılan çekme hareketi ile karar ve güçlü perdelerinde vurgu yapılmıştır.

d cümlesi.



Görsel 10. Nikriz taksim d cümlesi⁴

⁴ Taksimın d cümlesinin iki satır şeklinde görseli, tek bir cümleyi göstermektedir.

Taksimın son cümlesi nikrîz makamı dizisi işlenerek sonlandırılmıştır. Nikrîz makamının işlenişinde yer alan her perdenin üzerinde belirgin asma kalışlar yapılarak vurgulanması dikkat çekicidir. Güçlü ve karar perdeleri dışında gerçekleştirilen bu vurgulamanın yarattığı işitsel farklılık taksimde durağanlığın önüne geçmektedir. Karar perdesine yönelme bu kalışların ardından yapılan sekilemelerle kurgulanmıştır. Bununla birlikte taksimın ilk cümlesinin daha kısa olmasına karşın, genel olarak cümlelerde zamansal eşitlik hakimiyeti de işitsel dengeyi sağlamaktadır.

Nikrîz taksim, nikrîz dizisi haricinde segâh ve müstear çeşniler haricinde işitsel değişkenlerin sık kullanılmadığı bir tasarım olmuştur. Bu işlenişe rağmen işitsel etkinin monoton olmayışı, viyola yay tekniklerinin ve parmak vurgularının/dokunuşlarının ustaca kullanılmasına bağlı olduğu söylenebilir.

Hicazkâr Viyola Taksimi⁵



Görsel 11. Hicazkar makamı viyola taksimi

Biçim Kurgusu

Nikrîz taksim, tek bölümlüdür ve üç cümleden oluşmaktadır.

A [a (1-2) + b (3-4) + c (5-6)]

⁵ https://www.facebook.com/watch/?extid=WA-UNK-UNK-UNK-AN_GK0T-GK1C&v=517426948294505, Erişim tarihi: 20.02.2022.

Cümle İçerikleri ve İcrâ Analizi

a cümlesi.



Görsel 12. Hicazkar taksim a cümlesi

Taksim ilk cümlecğinde nevâ perdesindeki hûmayun dizi kullanılarak çargâh perdesinde nikrîz çeşnili asma kalış yapılmıştır. İkinci cümlecikte segâh perdesinde çeşnisiz, çargâh perdesinde nikrîz çeşnili, nim hisar perdesinde çeşnisiz, gerdaniye perdesinde hicaz çeşnili çıkış motifi yapılmıştır. Ardından gerdaniye perdesinde hicaz, eviç perdesinde çeşnisiz, nim hisar perdesinde çeşnisiz, nevâ perdesinde hicaz, çargâh perdesinde nikrîz, segâh perdesinde çeşnisiz, nim zirgüle perdesinde çeşnisiz asma kalışlar ve rast perdesinde hicaz çeşnili tam kalış yapılarak cümle sonlandırılmıştır. İcracı cümlelerin tamamında uzun yay bağları kullanmıştır. Ayrıca, ardıl seslerin tizleşirken glissando kullanılarak, pestleşirken ters çarpmalarla ifade edildiği görülmektedir. İcracı cümle sonunda karar perdesine doğru gelirken ağırlaşarak bitiş etkisi yaratmıştır. Bu etkiyi belirginleştirmek için şehnaz perdesinde, çekerek uzun yay üzerinde yapılan uzun süreli trillerden faydalanmıştır.

b cümlesi.



Görsel 13. Hicazkar taksim b cümlesi⁶

Hicazkâr makamının karakteristik özelliği olan nevâ perdesi üzerinde yer alan hûmayun dizisi gereğince, muhayyer perdesi vurgulanarak cümleye başlanmıştır. Başlangıçta kullanılan bu çeşni sonrasında bağlantı motiflerinden faydalandığı halde, alterasyon yapılarak kullanılan hüseyinî perdesi sürpriz etki yaratmıştır. Son cümlecikte dizinin ana seslerine dönülerek gerdaniye perdesinde yarım kalış yapılmıştır. Makam işleyişi sırasında kullanılan uzun yaylar dikkati çekmektedir. İkinci cümlecikte iniş ezgisinde kullanılan sekilemelerin uç yay tekniği yapıldıktan sonra uzun yaylarla cümlelerin sonlandırılması dikkat çekicidir.

c cümlesi.



Görsel 14. Hicazkar taksim c cümlesi

⁶ Taksim b cümlesinin iki satır şeklinde görseli, tek bir cümleyi göstermektedir.

Taksimın son cümlesine başka perde üzerinde tekrar eden arpej seslerle başlanmıştır. Ardından hicazkâr makamının karakteristik özelliği olarak nevâ perdesindeki hûmayun dizi vurgulanmış, üçlü aralıkların fark edilir kullanımı ile ana dizinin seslerine dönülerek cümle sonlandırılmıştır. Bunlara ek olarak, dizi seslerinde yapılan arpejli çıkışlar, sekilemelerdeki ters çarpmalar, çift ses tekrarları ve akor içeren ezgi kurguları, icrâcının karakteristik ezgi işleyişini ortaya koymaktadır.

Hicazkâr taksimde icrâcının makam işleyişinde ve işitsel değişkenlerin kullanımında gelenekte kalıplaşmış olan çeşnilerden faydalandığı görülmektedir. Diğer taraftan cümle ve cümlecik geçişlerinde kullanmış olduğu bağlantı motifleri; altere sesler, arpej içeren aralıklar ve ardıl perdelerin geçişinde kullanılan ters çarpmalar, icrâcının karakteristik icrâ/ezgi yaratma davranışını ortaya koyar niteliktedir. İcrâcının cümle kurgularının uzun ifadeler içerdiği, bu ifadelerin ise uzun yaylarla birbirine bağlı olarak icrâ edildiği belirlenmiştir. Bununla birlikte, taksimi oluşturan cümleler, cümlecik kurgularının simetrik oluşu bakımından dengeli bir biçimde vurgulanmıştır. Ayrıca başlangıç ve bitiş cümlelerinin benzeş ifadelerle çarpmalı/trilli son bulması bütünlüğü sağlayan unsurlar olarak yorumlanabilir.

SONUÇ

Nursal Ünsal, keman ve viyola icrâsında döneminin ender kadın virtüözlerden birini temsil ettiği düşünülmektedir. Ünsal'ın, taksim icrâlarında makam işleyişini keman/viyola teknik özellikleriyle harmanlaması, çalgı hakimiyeti ve müzikal ifadelerinin tasarımında motiflerin birbiri ile ustalıkla ilişkilendirmesi dikkat çekicidir. Yaşamış olduğu dönemin yaygın olarak bilinen gelenek temsilcileri tarafından taltif görmüş gerek keman/viyola icrâsı gerek ses icrâsı ile ulusal çapta tanınmıştır. Bununla birlikte Ünsal, geleneğin aktarımında İzmir ve çevresinde önemli bir rol üstlenmiş, başta Rakım Erkutlu Müsikî Derneği olmak üzere amatör korolarda hizmet vererek pek çok sanatçı, akademisyen ve müzisyen yetişmesinde etkin rol oynamıştır. Araştırma kapsamında Ünsal'ın ferahfezâ, nikrîz ve hicazkâr makamlarında kayıtlı bulunan viyola taksimleri; teknik özellikler, teknik süsleme elemanlarının kullanılması ve makamsal işleyiş çerçevelerinde analiz edilmiştir.

Araştırma sonucunda, incelenen taksimlerin viyola çalgısının bir ses tizleştirilerek icrâ edildiği tespit edilmiştir. Böylelikle tizleştirilen viyola üzerinde parmak baskıları, keman üzerinde yerinden icrâyaya denk gelmektedir. Ferahfezâ makamında yapılan taksim incelemesinin sonucunda; icrâcının makamsal işleyişini geleneğe bağlı olarak tasarladığı, müzikal ifadeler arasındaki bağlantıların ustaca yapıldığı belirlenmiştir. Bunlara ek olarak motiflerin vurgulanmasında bağlantı sağlayan kromatik geçişlerin sıkça kullanıldığı saptanmıştır. Ayrıca, glissando, trill ve çarpma ifadelerinin viyola teknik süsleme elemanlarının taksim boyunca dengeli biçimde serpiştirildiği gözlenmiştir.

Nikrîz taksiminde, nikrîz dizisine ek olarak sadece segâh ve müstear çeşnilerle işitsel değişkenlerin kullanıldığı bir tasarım oluşturulduğu belirlenmiştir. Bu sade işlenişe rağmen işitsel etkinin monoton olmayışı, viyola yay tekniklerinin ve parmak vurgularının/dokunuşlarının ustaca kullanılmasına bağlı olduğu görülmüştür. Güçlü ve karar perdeleri dışında gerçekleştirilen bu vurgulamanın yarattığı işitsel farklılık, taksimde durağanlığın önüne geçmektedir. Bununla birlikte taksimın ilk cümlesinin daha kısa olmasına karşın, genel olarak cümlelerde zamansal eşitlik hâkimiyeti de işitsel dengeyi sağlamaktadır.

Hicazkâr taksimde icrâcının makam işleyişinde ve işitsel değişkenlerin kullanımında gelenekte kalıplaşmış olan çeşnilerden faydalandığı görülmektedir. Diğer taraftan, cümle ve cümlecik geçişlerinde kullanmış olduğu bağlantı motifleri; altere sesler, arpej içeren aralıklar ve ardal perdelerin geçişinde kullanılan ters çarpmalar, icrâcının karakteristik icrâ/ezgi yaratma davranışını ortaya koyar niteliktedir. İcrâcının cümle kurgularının uzun ifadeler içerdiği, bu ifadelerin ise uzun yaylarla birbirine bağlı olarak icrâ edildiği belirlenmiştir. Bununla birlikte, taksimi oluşturan cümleler, cümlecik kurgularının simetrik oluşu bakımından dengeli bir biçimde kurgulanmıştır. Ayrıca başlangıç ve bitiş cümlelerinin benzeş ifadelerle çarpmalı/trilli son bulması bütünlüğü sağlayan unsurlar olarak yorumlanabilir.

Sonuç olarak, Ünsal'ın taksimleri genel olarak değerlendirildiğinde; makam kurgularının işitsel değişkenlerle (çeşniler) ve geleneğe bağlı kalınarak oluşturulduğu görülmektedir. Buradan yola çıkarak Ünsal'ın makam teorisi ve uygulaması hususunda oldukça donanımlı olduğu söylenebilir. Bununla birlikte icrâcının bu uygulamaları geleneksel uslûba uygun ve sade bir inşa şekliyle yansıttığı belirlenmiştir. Günümüz keman/viyola taksimlerinde sıkça kullanılan ajilite ifadelerinin aksine Ünsal, açık, sade ve konuşurcasına özgün bir yaratma davranışı sergilemiş olduğu gözlenmiştir. Ayrıca, Ünsal'ın uzun yay bağlarıyla müzik cümlelerini tamamlaması, bu esnada teknik süsleme elemanlarını (glisando, ters çarpma, trill, kromatik yürüyüş) uygulayış şekli, taksimlere dinamizm unsuru katmıştır. İncelenen taksimlerde, güçlü perdelerinin oktav akorlarla ve uzun yay bağlarının kullanımıyla vurgulanması, vakarlı bir işleyiş olarak görülebilir. Bu yaratma davranışı icracıya özgü olup, icrâcının müzik kimliğini ortaya koyar niteliktedir. Araştırmada elde edilen sonuçlara dayanarak, Nursal Ünsal, 21. asrın geleneksel uslûba sahip olan nadir örneklerinin son temsilcileri arasında gösterilebilir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Akdoğu, O. (1989). *Taksim Nedir Nasıl Yapılır*. İzmir: İhlâs A.Ş. İzmir Tesisleri.
- Pirgon, Y. (2010). Süslemelerin Batı Müziğindeki Gelişim Süreci. *Journal of New World Sciences Academy*, 5(3). 114-127.
- Şimşek, F. (2019). *İzmirli Musikînasların Türk Makam Müziğine Katkıları*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Taşan, T. (2000). *Kadın Besteciler*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Turgay, N. Ö., ve Şimşek, F. (2018). İzmir Makam Müziği'ne İz Bırakan Nursal Ünsal'ın Hayatı ve Sanatçı Kişiliği. *International Journal of Social Sciences*, 12-32.
- Yahya Kaçar, G. (2012). *Türk Müsîkisi Rehberi (2. Baskı)*. Ankara: Maya Akademi.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Musikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Yıldırım, A., ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

**EROL BAŞARA’NIN ÇEŞİTLİ FORMLARDAKİ BESTELERİNİN PROZODİ BAKIMINDAN
İNCELENMESİ**

**An Examination of Composer Erol Başara's Works in Various Forms in Terms of Different Variables
and Prosody**

Funda KEKLİK KAL *

Tolga KARACA **

Ahmet Hakan BAŞ ***

ÖZ

Erol Başara, yirminci yüzyılda Türk müziğine hizmet etmiş, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu tarafından onaylanmış *Reyyâ* makamı, *muaşşer* usulü, *satranç* ve *aksak murabba* formlarını terkip eden, yaklaşık olarak üç yüz adet sözlü ve sözsüz formda eser bestelemiş ve bunların yetmiş ikisini Türkiye Radyo Televizyon Kurumu repertuarına kazandırmış bir bestekârdır. Bu araştırmada bestekârin sözlü eserleri, prozodi bakımından uygunluğunun tespit edilmesi amacıyla Prozodi İnceleme Tekniği ile incelenmiştir. Bu araştırmada, doküman incelemesi kapsamında eserler analiz edilmiş ve betimsel analiz yapılmıştır. Bestekârin Türkiye Radyo Televizyon repertuarında altmış üç adet sözlü eseri olduğu, eserlerde otuz dört farklı makamı kullandığı, en çok Acemaşiran ve Rast makamlarını tercih ettiği, kullandığı on bir farklı usulden en çok nim sofyan ve sofyan usulünü, eserlerinde söz yazarı olarak da en çok Celalettin Kurt'u tercih ettiği bulgularına ulaşılmıştır. Bestekârin sözlü eserlerinde altı farklı form kullandığı tespit edilmiş, bu nedenle araştırmada incelenen eserler altı adet form ile sınırlandırılmış, her formdan seçilen bir adet eserin prozodi bakımından incelemesi yapılmıştır. Araştırmada seçilen sözlü eserler Prozodi İnceleme Tekniği ile incelenmiş, kullanılan yöntemle göre güftelerin sözlü eser formlarına uygun bir şekilde yerleştirildiği ortaya çıkmış ve bu verilere dayanarak söz konusu eserlerin prozodiye uygun olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Erol Başara, repertuar, eser inceleme, prozodi inceleme tekniği, analiz, prozodi.

ABSTRACT

Erol Başara, who served Turkish music in the twentieth century, composed approximately three hundred works in verbal and nonverbal forms, combining the *reyyâ* maqam, *muaşşer usul*, *satranç* (chess) and *aksak murabba* forms approved by Turkey Radio and Television, and seventy-two of them were included in the Turkey Radio and Television repertoire. He is an accomplished composer. In this study; the composer's works with lyrics were examined with the Prosody Analysis Technique in order to determine their suitability in terms of prosody. In this research, works were analyzed within the scope of document review and descriptive analysis was made. It has been concluded that the composer has sixty-three works with lyrics in the Turkey Radio and Television repertoire, uses thirty-four different modes, prefers the acemaşiran and rast mode most, prefers nim sofyan and sofyan the most among the eleven different usuls he uses, and Celalettin Kurt the most as a lyricist in his works. It was determined that the composer used six different forms in his works with lyrics, therefore, the works examined in the research were limited to six forms, and one work selected from each form was examined in terms of prosody. In the research; The selected works with lyrics were examined with Prosody Analysis Technique, it was revealed that the lyrics were placed in accordance with the works with lyrics according to the method used, and based on these data, it was determined that forms of the (not instrumental) works in question, were suitable for prosody.

Keywords: Erol Başara, repertoire, work review, prosody analysis technique, analysis, prosody.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 28.09.2022 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 13.12.2022

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Öğr. Gör., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, fundakeklkk@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7440-7549

** Doç. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, thy691@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6579-3465

*** Dr. Öğr. Üyesi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, ahmethakanbas@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7156-4466

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

Utterance of words in Turkish can change the meaning of the sentences they are used in. Just like in Turkish language, the careless use of words, syllables and the concept of emphasis in works with lyrics composed in Turkish music affects music negatively. The concept of prosody in Turkish music was first mentioned by Mahmut Ragıp Gazimihal (Ünal, 2021: 8) in the first half of the 20th century, and the first study on this subject was the notes of Arel, which was translated into contemporary Turkish by Murat Bardakçı (Güreyli, 1997: 4). Although the prosody technique in Turkish music can be defined as the harmony of words and music, Arel (1950: 293) describes prosody as follows: The word prosody comes from the Greek word prosody. Prosodia is the science of reading words properly, observing the emphasis, length and shortness of syllables in the Greek language. In this direction, the works of composer Erol Başara were handled with the developed Prosody Analysis Technique (PAT) method within the scope of the study. Erol Başara was born in Sivas in 1955. He started music when he was 13- 14 years old and continued to teach in 1976. In 1986, he completed his undergraduate education at Izmir Dokuz Eylül University Buca Education Faculty. His instrumental piece Şedaraban Zeybek is the first work accepted into the TRT repertoire. Erol Başara, who has prepared and directed numerous Turkish classical music concerts throughout his academic life, has many published works. The composer has 72 pieces in the TRT repertoire, as well as 6 award-winning pieces. He contributed to the TRT repertoire and the field of Turkish music with innovations such as reyya mode, muaşşer usul, limp murabba and chess form. The main problem of the research is to examine the composer's works with lyrics in terms of different variables, to determine the relationship between lyrics and composition and to reveal the prosody approach in his works. Therefore, the problem statement of the research is; What are the different variables in Erol Başara's works with lyrics and their compliance with the rules of prosody determined as. The aim of the research is to examine the works of composer Erol Başara, who is thought to have contributed to Turkish music in the field of composition, in terms of different variables, and to reveal the prosody of his (6 pieces) works selected in different forms and maqams. The data obtained in the research; It is considered important in terms of revealing how the composer's works selected in the research and accepted by TRT are processed in prosodic terms, that the research creates an auxiliary source for those who do prosody studies and that a new prosody technique (PAT) is used in the study of works. The selected works are limited to song, hymn, limp semai and folk song form among the composer's works with lyrics. The works were limited to prosody studies only, so aranağme and saz parts were not included in the study. As a result of the research, conducted approximately three hundred works were identified by the composer. While the universe of the research consists of 63 verbal works included in the TRT repertoire of the composer, 6 works with lyrics constitute the sample.

Methodology

In the research, the works of the composer were examined in terms of different variables, and the frequency analyzes of these variables were revealed using the *IBM SPSS Statistics 20 program*. The descriptive survey model was used as a model. The composer's works were accessed from the TRT repertoire (Ergen; 2022). In order to see the use of prosody in the composer's works, 6 works with lyrics were selected by purposive sampling method. In the examination of the composer's works in terms of prosody, the PAT method and the work of Hatipoğlu (1988) titled *Turkish Music Prosody* were used. While using the PAT method, attention was paid to the following points: The fastest order of the works corresponding to the open syllables was determined, and the use of the fastest order

in the open syllables was checked. The use of orders longer than this order in closed syllables has been checked. In Turkish, the extension of short syllables by taking them out of their own characteristics is called imâle (Hatipoğlu, a.g.e.: 26). Since the open syllables in some words are suitable for both short and long reading (Hatipoğlu, a.g.e.), these cases were not accepted as errors in PAT. Open syllables at the end of lines and sentences have been ignored, since all syllables that coincide with the end of a line or sentence and evoke a sense of melodic decision must be closed syllables. In the prosody analysis of the works, the emphasis of words, sentences and emotions in the lyrics were taken into account (Hatipoğlu, a.g.e.:29). If a syllable starting with a vowel comes after the closed syllable in the words in the work, then vasl becomes connexion (Hatipoğlu, a.g.e.: 23). If connexion is done, the closed syllable turns into an open syllable. This situation does not cause any problems in prosodic terms. This has been taken into account in the reviews. In order for the work to be approved in terms of prosodic, the margin of error in the work has been accepted as 20 percent.

Results

As a result of the literature review, approximately three hundred works belonging to Erol Başara were found. It has been determined that 63 of these works are recorded in the TRT repertoire and are works with lyrics. When the maqam, tempo and form characteristics of the composer's works are examined, the results are as follows: When the works are examined in terms of form, it is seen that the composer composed works in 6 different forms. At the same time, it was concluded that the composer composed works in 34 different modes and mostly benefited from the acemaşiran and rast modes in his compositions, he used 11 different usuls and preferred the nim sofyan and sofyan usuls most of these. In this research, 6 of these works were examined. It has been determined that the composer himself created the limp murabba and chess form, the reyya maqam and the muaşşer among these forms, which are among the works examined. It was concluded that the composer mostly used the words of Celalettin Kurt (11.1%), Âşık Ömer (9.5%), Esin Şenkal (9.5%) and Hüseyin Balkancı (9.5%) in his works. Prosodic examinations of the works were carried out with the developed PAT (prosody examination technique) method. As a result of the application of PAT to 6 selected works with lyrics; It has been concluded that the composer complies with the rules of prosody. It has been seen that the composer pays attention to the word, emotion and sentence stresses in his works, and the words he uses are suitable for the lyrics. The study of Hatipoğlu (1988), in which he emphasized the importance of lyrics in works with lyrics in terms of prosody, was also found to support the results of this research.

Türkçede kelimelerin telaffuzu, söyleniş şekli, kelimelerin ve kullanıldıkları cümlelerin anlamlarını değiştirebilmektedir. Bu durumda kelimelerin hecelerinin açık veya kapalı olması ya da vurgularına dikkat edilmesinin Türkçenin kullanılışını önemli ölçüde etkilediği görülmektedir. Türkçede olduğu gibi, Türk müziğinde bestelenen sözlü eserlerde de kelimelerin, hecelerinin ve vurgularının dikkatsiz kullanımı müziğin iletmesi gereken hissiyatı olumsuz yönde etkilemektedir. Türk müziğinde uzun yıllar hafızalarda yer etmiş eserlere bakıldığında bu eserlerin güfte ve besteleri arasındaki uyum dikkat çekmektedir. Bu uyumun müzikte prozodinin son derece önemli bir konu olduğunun göstergesi olarak düşünülmektedir.

Türk musikisinde prozodi kavramından ilk kez 20. yüzyılın ilk yarısında Mahmur Ragıp Gazimihal tarafından (Ünal, 2021: 8) bahsedilmeye başlanmış ve bu konudaki ilk çalışma Murat Bardakçı tarafından günümüz Türkçesine çevrilmiş olan Hüseyin Saadettin Arel'in notları olmuştur (Güreyli, 1997: 4). Sözlü musikide bir eser bestelenirken form ve usul kavramlarının aynı tertiple ilerlemesi prozodi konusu ile yakinen ilişkili olup, genellikle *nağme* adı verilen bölümlerle ifade edilebilmektedir. Bestelenme sürecinde olan bir eserin güftesi mırıldanılırken, hecelere biçilen uzama süresi çoğu zaman konuşuldukları esnada kullanılan hece uzunluklarından fazla olmalıdır. Yani prozodi, bestelenecek güftelerin en iyi şekilde okunmasını ve terennüm edilebilmelerini sağlamak için onlara nasıl ses giydirileceğini, ne gibi vurgular verileceğini ve diğerine göre ne derece devam edeceğini gösteren bir ilimdir (Arel, 1997: 28).

Klasik eserlerin bazıları prozodi yönünden değerlendirilse; usta çırak yöntemiyle öğrenilen kompozisyon ve diğer bilgilerin yanı sıra prozodi bilgisinin aktarımına rastlamış oluruz (Sayan, 2010: 282). Karataş (2020: 172), “Prozodi ilmi, kelimelerin eser içerisindeki kullanımı ile ilişkilidir. Buna göre eser içerisindeki kelimelerin yapısal özelliklerinin bozulup, bozulmayışı ile alakalı olarak eserin prozodisi hatalı veya hatasız olmaktadır”.

Gazimihal (1961: 210), prozodi ilmini şöyle açıklamaktadır: “Kökene *prosodi* şeklinde olan prozodi tabiri Yunanca pros (-göre) ve ode (-şarkı) kelimelerinden bileşiktir; şarkıya göre demektir.” Prozodi musikide söz ve müziğin uyumu olarak tanımlanabilir. Arapça’da *tecvid* olarak bilinen, seslerin uzunluğuna ve kısalığına göre Kur’an-ı Kerim okuma yöntemi, musikimizde prozodi olarak karşılık görmektedir. Prozodi, bütün müziklerde yer alan, her milletin dilinin bir gereği olarak önemli görülen ve göz ardı edilmemesi gereken bir ilimdir (Hatipoğlu, 1988: 1-3). Arel (1950), prozodiyi şu şekilde tarif etmektedir: Prozodi kelimesi Yunanca prosodiya sözünden gelmektedir. Prosodiya Yunan dilinde hecelerın vurgularına, uzunluk ve kısalıklarına riayet ederek kelimeleri düzgün okuma ilmidir. Genel olarak musikide prozodi unsurlarını, vurgu, vezin, nüans, ton, diksiyon, hecelerın uzunluk kısalık değerleri, taktî, durgu ve güftenin mânâsı vb. şeklinde ifade etmek mümkündür (Güreyli, 1997: 4). Tüm bu prozodik unsurlar göz önünde bulundurularak tahlil edilen eserlerde estetik ve uyum ortaya çıkarken oluşabilecek hatalar da daha yakından taranarak eser besteleme sürecinde bilinçlenme meydana gelir.

Erol Başara'nın Hayatı

Bestekâr Erol Başara, 1955 yılında Sivas'ta doğmuştur. Müziğe 13-14 yaşları arasında başlamıştır. 1976 yılında öğretmenliğe başlamış, 1986 yılında İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi'nde Lisans eğitimini tamamlamıştır. Türkiye Radyo Televizyon (TRT) kurumu repertuarına ilk kabul edilen eseri *ŞedarabanZeybek* isimli saz eseridir. ¹2001 de Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nden Sanatta Yeterlik almıştır.

¹ Erol Başara, Kişisel Görüşme, Sivas, 08.06.2022.

Türk Milli Eğitiminin her kademesinde eğitimcilik yapan bestekâr 1985 yılından 2022 yılına kadar akademisyenlik yapmıştır. Akademik hayatının neredeyse tamamı Sivas Cumhuriyet Üniversitesi'nde geçiren bestekâr 2009-2010 yılları arasında Gaziosmanpaşa Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nde de görev yapmıştır.

Akademik hayatı boyunca sayısız Türk Sanat Müziği konserleri hazırlayıp yöneten Erol Başara'nın yayınlanmış çok sayıda makale, bildiri ve kitabı mevcuttur. Lisans ve lisansüstü derslerde keman, Türk Müziği Kompozisyonu ve müzik tarihi dersleri veren bestekârın TRT repertuarında yetmiş iki eseri bulunmaktadır. Ayrıca altı adet sözlü eseri çeşitli yarışmalarda ödül almıştır. Bu eserlerden bir tanesinin sözleri besteciye aittir.

Erol Başara, TRT repertuarına *Reyya* makamı, *muaşşer* usulü, *aksak murabba* ve *satraç* formunu kazandıran bestekâr olmakla beraber bu buluşların sahibi olma özelliğini bünyesinde barındıran tek temsilcidir.

Bestekârların güfteleri eserlerinde işleyişini görebilmek, eserlerindeki prozodi yaklaşımını ortaya çıkarabilmek için farklı bestecilerin eserlerinin prozodi incelemelerini yapmanın gerekli olduğu düşünülmektedir.

Prozodi konusu ile ilgili yapılan literatür taraması sonucunda prozodi incelemelerinin yapıldığı ² çalışmaların olduğu görülmektedir. Bestekâr Erol Başara'nın sözlü eserlerindeki güfte ve beste ilişkisini tespit etmek ve onun eserlerindeki prozodi yaklaşımını ortaya çıkarmak bu araştırmanın ana problemini oluşturmaktadır.

Çalışmanın amacı doğrultusunda araştırmanın problem cümlesi; "Erol Başara'nın sözlü eserlerindeki farklı değişkenler ve eserlerinin prozodi kurallarına uygunluğu nedir?" şeklinde belirlenmiştir.

Bu problem cümlesine bağlı olarak aşağıdaki alt problemler oluşturulmuştur.

1. Bestekârın eserlerinin makam, usul ve form özellikleri nelerdir?
2. Bestekârın eserlerinin söz yazarları kimlerdir?
3. Mahur şarkı *Ey Vasl-ı Cennet*'in künye, vezin bilgileri ve prozodi kurallarına uygunluk durumu nedir?
4. Uşşak şarkının künye, vezin bilgileri ve prozodi kurallarına uygunluk durumu nedir?
5. Reyvâ nakış ağır semainin künye, vezin bilgileri ve prozodi kurallarına uygunluk durumu nedir?
6. Rast aksak murabba *Ey Subh-i Ezel Cebîn-i Sâfi*'nin künye, vezin bilgileri ve prozodi kurallarına uygunluk durumu nedir?
7. Sûzinâk ilahinin künye, vezin bilgileri ve prozodi kurallarına uygunluk durumu nedir?
8. Gerdaniye türkü *Haber Aldım Turnadan*'ın künye, vezin bilgileri ve prozodi kurallarına uygunluk durumu nedir?

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı Türk müziğine bestecilik alanında katkıları olduğu düşünülen bestekâr Erol Başara'nın eserlerini makam, usul, form, söz yazarı ve vezin özellikleri açısından incelemek, farklı form ve makamlarda seçilen (altı adet) eserlerinin prozodi bakımından işlenişini ortaya çıkarmaktır.

Araştırmanın Önemi

² (ör., Ergişi, 2007; Başara, 2013; Akanay, 1995; Akbay, 2020; Karaca, Köprülü, Işıldak ve Baş, 2021; Tan Sunat, N. 1994)

Bu araştırmada elde edilen veriler;

- Bestekârın TRT tarafından kabul edilen *muşşer* usulündeki eserini, *Reyya* makamındaki eserini, *satranç* formundaki eserini ve *aksak murabba* formundaki eserini prozodik açıdan nasıl işlediğini ortaya çıkarması açısından;
- Bestekârın eserleri arasından seçilen ilahi ve aksak semai formlarındaki eserlerini prozodik açıdan nasıl işlediğini ortaya çıkarması açısından;
- Prozodi çalışmaları yapanlara yardımcı kaynak oluşturması bakımından;
- PİT (Prozodi İnceleme Tekniği); tablo 1'de görüldüğü üzere, sözlü eserlerin prozodi açısından sembollerle daha kısa sürede incelenmesini sağlayan bir teknik olup, bu nedenle araştırmada kullanılması açısından önemli görülmektedir.

Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini, literatür taraması sonucunda bestekâr Erol Başara'nın TRT repertuarında tespit edilen, altmış üç adet sözlü eser oluşturmaktadır. Örneklemine ise bestekârın sözlü eserlerinde kullanmış olduğu şarkı, ilahi, aksak semai, türküden oluşan altı adet sözlü eser formu oluşturmaktadır.

Sınırlılıklar

Bu araştırma, bestekârın eserlerindeki prozodi incelemelerine yönelik olup aşağıdaki sınırlılıklar içerisinde gerçekleştirilmiştir.

- Seçilen eserler bestekârın sözlü eserleri içerisinde şarkı, ilahi, aksak semai ve türkü formu ile sınırlandırılmıştır.
- Bestekârın şarkı formundaki iki adet eserinde birbirinden farklı yeni form ve usul terkip edildiği için araştırmada iki tane şarkı formundaki eser ele alınmıştır.
- Eserler sadece prozodi ile ilgili incelemeler ile sınırlandırılmış, bu nedenle aranağme ve saz payları inceleme dışı tutulmuştur.
- Bestekârın yaklaşık olarak 300 adet eseri tespit edilmiş ve incelenen eserler, bu eserler arasından TRT repertuarına girmiş olan 72 eser içerisinde seçilmiştir.
- Sözlü eserlerde analiz edilen değişkenler makam, usul, form ve söz yazarı olarak sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Araştırmada bestecinin eserleri farklı değişkenler açısından doküman incelemesi yöntemi ile incelenmiş, eserlerin betimsel ve bibliyometrik analizi yapılarak, bu değişkenlerin frekans analizleri *IBM SPSS Statistics 20* programı kullanılarak ortaya çıkarılmıştır. Bu tip araştırmalar, verilen durumu oldukça tam ve dikkatli bir şekilde tanımlar (Büyüköztürk ve ark., 2019: 24). Erol Başara'nın eserlerine TRT repertuarından ulaşılmış ve prozodi incelemesi yapılmıştır. Bestekârın aruz ve hece vezni kullandığı şiirlerle ilgili yapmış olduğu besteler değerlendirmeye alınmıştır. Bestekârın eserlerindeki prozodi kullanımını görmek için, amaçlı örneklem yöntemi

ile altı adet sözlü eser seçilmiştir. Bu seçilme yöntemi, olasılı, seçkisiz olmayan, belli özelliklere sahip, bir veya daha fazla özel durumlarda çalışılmak istenildiğinde kullanılan bir özelliktir (Büyüköztürk ve ark., 2019: 92).

Bestekârın eserlerinin prozodi bakımından incelenmesinde PİT yönteminden ve Hatipoğlu (1988)'nin Türk Musikîsi Prozodisi isimli eserinden faydalanılmıştır. PİT yöntemi aşağıdaki hususlara dikkat edilerek yapılmıştır.

- 1- Eserlerde açık hecelere denk gelen en hızlı mertebesinin tespiti yapılmış, kullanılan en hızlı mertebenin açık hecelerde kullanımı kontrol edilmiştir.
- 2- Bu mertebeden daha uzun mertebelerin kapalı hecelerde kullanımı kontrol edilmiştir.
- 3- Prozodi incelemelerinde, güfteleri aruz ile yazılan eserlerde kullanılan kelimelerin yapısal ve dönemsel özelliklerinden dolayı aruz kusurlarından sayılan imâle, zihâf, ulama, med gibi kavramlar dikkate alınmıştır. Bu nedenle güftelerde, imâle olan yerlerde kısa heceler uzun, zihaf olan yerlerde uzun hece kısa, ulama olan yerlerde kelime sonundaki ünsüzler kelimenin başındaki ünlüye bağlı, med olan yerlerde ise uzun hece, ölçü gereği bir kısa hece kadar uzun olarak kabul edilmiştir. Bazı kelimelerdeki açık heceler hem kısa hem de uzun okunmaya müsait oldukları için (Hatipoğlu, 1988) bu durumlar prozodik incelemelerde hata olarak kabul edilmemiştir.
- 4- Mısra veya cümle sonuna denk gelen ve ezgisel karar hissi uyandıran tüm hecelerin kapalı hece olması gerektiğinden, mısra ve cümle sonlarındaki açık heceler kapalı hece olarak kabul edilmiştir.
- 5- Eserlerin prozodi incelemesinde güfte içerisindeki kelime, cümle ve duygu vurguları dikkate alınmıştır (Hatipoğlu, 1988: 29).
- 6- Eser içerisindeki sözlerde kapalı heceden sonra sesli harfle başlayan bir hece gelirse bu durumda vasl/ulama olmaktadır (Hatipoğlu, 1988: 23). Ulama yapıldığında takdirde kapalı hece açık heceye dönüşmektedir. Bu durum prozodik açıdan herhangi aksaklık ortaya çıkarmamaktadır. İncelemelerde bu durum dikkate alınmıştır.
- 7- Eserin prozodik açıdan onay alabilmesi için eser içerisindeki hata payı %20 olarak kabul edilmiştir.

PİT yönteminde kullanılan semboller aşağıdaki gibi belirtilmiştir.

Tablo 1. PİT Sembolleri

İşareti	Anlamları
1d	1. dörtlük
1b	1. beyit
1bt	1. bent
1m	1. mısra
1ö	1. ölçü
1v	1. vuruş
1dlp	1. dolap
2dlp	2. dolap
t	terennüm
n	nakarat
ah	açık hece
kh	kapalı hece
kv	kelime vurgusu
cv	cümle vurgusu
dv	duygu vurgusu
+	prozodi hatası yok
-	prozodi hatası var
-/+	Prozodi hatası var ama cümle sonu nedeniyle kabul edilebilir.

1d1m2ö1,2vkh-	1. dörtlüğün 1. mısraın, 1. ölçüsünün, 1. ve 2. vuruşunda kapalı hece prozodiye aykındır.
n1m2ö1vah-	Nakaratin 1. mısraının 2. ölçüsünün 1. vuruşunda açık hece hatası vardır.
3d2m3ö4vah-/+	3. dörtlüğün 2. mısraın 3. ölçüsünün 4. vuruşundaki açık hece prozodiye aykındır ama kabul edilebilir.
1d1m3ö+	Prozodiye uygundur.

BULGULAR

Araştırmanın bu bölümünde yöntem kısmında açıklanan tekniklerle elde edilen bulgular alt problemler sırasına göre verilmiş ve yorumlanmıştır.

Bestekârın Eserlerinin Makam, Usul ve Form Özelliklerine İlişkin Bulgular

Tablo 2. Bestekârın Eserlerinde Kullandığı Makamların Frekans Analizleri

Makamlar	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Acemaşiran	7	11,1	11,1	11,1
Acemkürdi	1	1,6	1,6	12,7
Aşkefza	1	1,6	1,6	14,3
Bayati	1	1,6	1,6	15,9
Eviç	1	1,6	1,6	17,5
Ferahfeza	1	1,6	1,6	19,0
Ferahnak	1	1,6	1,6	20,6
Gerdaniye	1	1,6	1,6	22,2
Hicaz	1	1,6	1,6	23,8
Hicazkâr	4	6,3	6,3	30,2
Hisar Buselik	1	1,6	1,6	31,7
Hüseyni	1	1,6	1,6	33,3
Karcığar	2	3,2	3,2	36,5
Kürdili Hicazkâr	1	1,6	1,6	38,1
Mahur	2	3,2	3,2	41,3
Muhayyer Kürdi	2	3,2	3,2	44,4
Neva	1	1,6	1,6	46,0
Neveser	1	1,6	1,6	47,6
Nihavend	4	6,3	6,3	54,0
Nikriz	2	3,2	3,2	57,1
Rast	5	7,9	7,9	65,1
Reyya	2	3,2	3,2	68,3
Saba	1	1,6	1,6	69,8
Segâh	3	4,8	4,8	74,6
Sultani Yegâh	3	4,8	4,8	79,4
Suzidil	1	1,6	1,6	81,0
Suzinak	3	4,8	4,8	85,7
Şedaraban	1	1,6	1,6	87,3
Şehnaz Buselik	1	1,6	1,6	88,9
Tahir	1	1,6	1,6	90,5
Tahir Buselik	3	4,8	4,8	95,2
Tarz-ı Nevin	1	1,6	1,6	96,8
Uşşak	1	1,6	1,6	98,4
Zavil	1	1,6	1,6	100,0
Total	63	100,0	100,0	

Tablo 2 incelendiğinde bestekârın eserlerinde sırasıyla en çok Acemaşiran (yedi adet), Rast (beş adet), Hicazkar (dört adet) ve Nihavend (dört adet) makamlarını kullandığı görülmektedir. Ayrıca bestekârın yirmi farklı makamda sadece birer adet eser bestelediği anlaşılmaktadır. Tabloya bakıldığında bestekârın sözlü eserlerinde toplamda 34 ayrı makam kullandığı ortaya çıkmaktadır.

Tablo 3. *Bestekârın Eserlerinde Kullandığı Usullerin Frekans Analizleri*

Usuller	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Nim Sofyan	14	22,2	22,2	22,2
Semai	1	1,6	1,6	23,8
Muaşşer	1	1,6	1,6	25,4
Müsemmen	1	1,6	1,6	27,0
Sofyan	12	19,0	19,0	46,0
Aksak	11	17,5	17,5	63,5
Yürük Semai	8	12,7	12,7	76,2
Çift Usul	7	11,1	11,1	87,3
Düyek	2	3,2	3,2	90,5
Türk Aksağı	2	3,2	3,2	93,7
Raks Aksağı	2	3,2	3,2	96,8
Sengin Semai	2	3,2	3,2	100,0
Total	63	100,0	100,0	

Tablo 3'e bakıldığında bestekârın eserlerinde en çok nim sofyan (14 adet), sofyan (12 adet) ve aksak (11 adet) usullerini kullandığı anlaşılmaktadır. Bu verilere göre bestekârın üç farklı usulde sadece birer adet eser bestelediği görülmektedir. Tablo incelendiğinde bestekârın 11 farklı usulde eser bestelediği ortaya çıkmaktadır. Ayrıca yedi eserde çift usul kullanıldığı bulgularına ulaşılmıştır.

Tablo 4. *Bestekârın Eserlerinde Kullandığı Formların Frekans Analizleri*

Formlar	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Şarkı	53	84,1	84,1	84,1
İlahi	5	7,9	7,9	92,1
Türkü	2	3,2	3,2	95,2
Ağır semai	1	1,6	1,6	96,8
Satranç	1	1,6	1,6	98,4
Aksak murabba	1	1,6	1,6	100,0
Total	63	100,0	100,0	

Tablo 4 incelendiğinde bestekârın eserlerinde en çok şarkı formunu (53 adet) kullandığı anlaşılmaktadır. Bu verilere göre bestekârın altı farklı formda eser bestelediği görülmektedir. Ayrıca bestekârın iki adet yeni formda (satranç-aksak murabba) beste yaptığı bulgularına ulaşılmıştır.

Bestekârın Eserlerinin Söz Yazarlarına İlişkin Bulgular

Tablo 5. *Bestekârın Eserlerinin Söz Yazarlarının Frekans Analizleri*

Söz Yazarları	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Adem Aydın	1	1,6	1,6	1,6
Ahmet Güneren	3	4,8	4,8	6,3
Anonim	1	1,6	1,6	7,9
Aşık Ömer	6	9,5	9,5	17,5
Bülent Bakiler	1	1,6	1,6	19,0
Celalettin Kurt	7	11,1	11,1	30,2
Celalettin Kurt-Erol Başara	1	1,6	1,6	31,7
Cevdet Aslangül	1	1,6	1,6	33,3
Efkari	2	3,2	3,2	36,5
Erol Başara	1	1,6	1,6	38,1
Esin Şenkal	6	9,5	9,5	47,6
Feyzi Halıcı	1	1,6	1,6	49,2
Fikret Kuşçuoğlu	1	1,6	1,6	50,8
Gevheri	2	3,2	3,2	54,0
Hüseyin Akkaya	1	1,6	1,6	55,6
Hüseyin Balkancı	6	9,5	9,5	65,1
İzzet Mola	1	1,6	1,6	66,7
Karacaoğlan	1	1,6	1,6	68,3
Mehmet Akif Ersoy	1	1,6	1,6	69,8
Mehmet Coşkun	1	1,6	1,6	71,4
Murat Kemal Kocabalı	2	3,2	3,2	74,6
Mustafa Birinci	1	1,6	1,6	76,2

Nuri Bey (Tokatlı)	2	3,2	3,2	79,4
Ömer Bedrettin Uşaklı	4	6,3	6,3	85,7
Rasih Bey	1	1,6	1,6	87,3
Şahin Uçar	1	1,6	1,6	88,9
Şems-İ Huda	1	1,6	1,6	90,5
Şemseddin Sivasi	1	1,6	1,6	92,1
Tahir Kaya	1	1,6	1,6	93,7
Vedat Fidanboy	3	4,8	4,8	98,4
Yunus Emre	1	1,6	1,6	100,0
Total	63	100,0	100,0	

Tablo 5'e bakıldığında bestekârın eserlerinde en çok Celalettin Kurt (yedi adet), Âşık Ömer (altı adet), Esin Şenkal (altı adet) ve Hüseyin Balkancı'nın (altı adet) sözlerini kullandığı anlaşılmaktadır. Bestekâr bir eserinde anonim sözler, bir eserinde ise kendi yazdığı sözleri kullanmıştır. Bu verilere göre bestekârın eserlerinde 28 farklı söz yazarından faydalandığı görülmektedir.

Mahur Şarkı Ey Vası-ı Cennet'in Künye, Vezin Bilgileri ve Prozodi Kurallarına Uygunluğuna İlişkin Bulgular

Eserin güftesinin Tokatlı Nuri'ye ait olduğu görülmüştür. Eser raks aksağı usülü ile 216 metronom hızında, 08.01.2018 tarihinde bestelenmiş olup, TRT Müzik Dairesi TSM Rep. No: 23303 ile kayıtlarda yer almaktadır. Bu eserde aruz vezni içerisindeki Müstef'ilâtün/ Müstef'ilâtün/ Müstef'ilâtün/ Müstef'ilâtün (Vezn-i Âher) kalıbı kullanılmıştır. Bestekâr bu eserde aynı kelimelerle aynı müzikleri besteleyerek *satranç* ismini verdiği yeni bir form oluşturma yoluna gitmiştir.

Tablo 6. Mahur Şarkı Ey Vası-ı Cennet isimli eserin PİT tablosu

1. Dörtlük 1. Mısra	1. Dörtlük 2. Mısra	1. Dörtlük 3. Mısra	1. Dörtlük 4. Mısra
1d1m9ö+	1d2m13ö+	1d3m17ö6vdv	1d4m21ö+
1d1m10ö+	1d2m14ö6vdv	1d3m18ö+	1d4m22ö+
1d1m11ö6vdv	1d2m15ö+	1d3m19ö+	1d4m23ö3vdv
1d1m12ö+	1d2m16ö+	1d3m20ö3vdv	1d4m24ö+

Eserin incelenmesi sonucunda, 24 ölçüden oluştuğu görülmektedir. Tablo 6'ya bakıldığında; yapılan prozodi incelemesinde eser içerisinde prozodiye uymayan bir ölçü bulunmadığı tespit edilmiştir. Güftenin bestekâr tarafından prozodi kurallarına uygun olarak bestelendiği görülmüş, eserin prozodiye uygun olduğu bulgularına ulaşılmıştır.

Uşşak Şarkının Künye, Vezin Bilgileri ve Prozodi Kurallarına Uygunluğuna İlişkin Bulgular

Eserin güftesinin Gevheri'ye ait olduğu görülmüştür. Eser muaşşer usülü ile 58 metronom hızında, 31.01.1995 tarihinde bestelenmiş olup, TRT Müzik Dairesi TSM Rep. No: 15102 ile kayıtlarda yer almaktadır. Bu eserin güftesi kalenteri türünün müstezat nazım şekli ile yazılmıştır. Bu şekilde yazılan kalenderlerde Mefülü/ Mefâilü/ Mefâilü/ Feülün kalıbı ile oluşturulan uzun mısralara Mefülü/ Feülün kalıplı kısa mısralar eklenir. Eklenen bu kısa mısralara ziyade, ayak veya yedek denir. Bu şekilde yazılan kalenderlere de ayaklı kalenderî veya yedekli kalenderî ismi verilir (Balkaya, 2012: 128). Eserin güftesi bu türe örnektir. Muaşşer usülü yürük semai ve sofyan usulleri birleştirilerek bestekâr tarafından oluşturulmuş ve usul TRT tarafından kabul edilmiştir.

Tablo 7. *Uşşak Şarkı isimli eserin PİT tablosu*

1. Dörtlük 1. Mısra	1. Dörtlük 2. Mısra	1. Dörtlük 3. Mısra	1. Dörtlük 4. Mısra
1d1m1ö6v-/+	1d2m1ö9v-/+	1d3m2ö6v-/+	1d4m2ö9v-/+
2. Dörtlük 1. Mısra	2. Dörtlük 2. Mısra	2. Dörtlük 3. Mısra	2. Dörtlük 4. Mısra
2d1m3ö2vdv	2d2m3ö+	2d3m4ö6v-/+	2d4m4ö9v-/+

Yapılan inceleme sonucunda, eserin dört ölçüden oluştuğu görülmektedir. Tablo 7'ye bakıldığında; yapılan prozodi incelemesinde eser içerisinde prozodi kurallarına uymayan bir ölçünün bulunmadığı tespit edilmiştir. Güftenin bestekâr tarafından prozodi kurallarına uygun olarak bestelendiği görülmüş, eserin prozodiye uygun olduğu bulgularına ulaşılmıştır.

Reyyâ Nakış Ağır Semai'nin Künye, Vezin Bilgileri ve Prozodi Kurallarına Uygunluğuna İlişkin Bulgular

Eserin güftesinin Ömer Bedrettin Uşaklı'ya ait olduğu görülmektedir. Eser sengin semai usulü ile 63 metronom hızında, 25.01.1998 tarihinde bestelenmiş olup, TRT Müzik Dairesi Rep. No: 17019 ile kayıtlarda yer almaktadır. Bu eserin güftesi halk edebiyatında kullanılan hece vezni ile yazılmıştır. Birinci mısra (5+6), ikinci mısra (4+3+4), üçüncü mısra (5+6), dördüncü mısra ise (4+3+4) hece vezni ile yazılmıştır. Terennüm bölümündeki iki mısra (5+5) hece vezni ile oluşturulmuştur. Reyyâ makamı bestekâr tarafından terkip edilmiş ve TRT tarafından kabul edilmiştir.

Tablo 8. *Reyyâ Nakış Ağır Ağır Semâi isimli eserin PİT tablosu*

1. Dörtlük 1. Mısra	1. Dörtlük 2. Mısra	1. Dörtlük 3. Mısra	1. Dörtlük 4. Mısra
1d1m1ö5vah-	1d2m5ö+	1d3m13ö5vah-	1d4m17ö+
1d1m2ö5v-/+	1d2m6ö5v-/+	1d3m14ö5v-/+	1d4m18ö5v-/+
1d1m3ö5vah-	1d2m7ö+	1d3m15ö5vah-	1d4m19ö+
1d1m4ö5v-/+	1d2m8ö5v-/+	1d3m16ö5v-/+	1d4m20ö5v-/+
Terennüm		Terennüm	
t9ö+		t21ö+	
t10ö+		t22ö+	
t11ö2vdv		t23ö2vdv	
t12ö+		t24ö+	

Eserin incelenmesi sonucunda, 24 ölçüden oluştuğu görülmektedir. Tablo 8'e bakıldığında; yapılan prozodi incelemesinde eser içerisinde dört ölçünün prozodiye uymadığı tespit edilmiştir. Bu ölçülerin eser içerisindeki yüzdeleri oranının %16,6 olduğu tespit edilmiştir. Bu ölçü sayısı oranı PİT yöntemindeki hata payı yüzdeleri (%20) oranının altında olduğundan, eserin prozodi kurallarına uygun olarak bestelendiği görülmüş, eserin prozodiye uygun olduğu bulgularına ulaşılmıştır.

Rast Aksak Murabba Ey Subh-i Ezel Cebîn-i Sâfi'nin Künye, Vezin Bilgileri ve Prozodi Kurallarına Uygunluğuna İlişkin Bulgular

Eserin güftesinin Mehmet Akif Ersoy'a ait olduğu görülmektedir. Eser aksak usulü ile 120 metronom hızında, 05.12.2021 tarihinde bestelenmiş olup, TRT Müzik Dairesi Rep. No: 24692 ile kayıtlarda yer almaktadır. Bu eserin güftesi aruz vezninin Mef'ûlü/ Mefâilün/ Feülün kalıbı ile yazılmıştır. Aksak murabba formu, murabba bestelerdeki çeşitli usuller yerine 9/8'lik aksak usul kullanılarak bestekâr tarafından oluşturulmuş ve TRT tarafından kabul edilmiştir.

Tablo 9. *Rast Aksak Murabba Ey Subh i Ezel Cebîn Sâfi isimli eserin PİT tablosu*

1. Dörtlük 1. Mısra	1. Dörtlük 2. Mısra	1. Terennüm
1d1m5ö+	1d2m7ö+	1t9ö+
1d1m6ö7v-/+	1d1m8ö7v-/+	1t10ö+
		1t11ö+
		1t12ö+
1. Dörtlük 3. Mısra	1. Dörtlük 4. Mısra	2. Terennüm
1d3m13ö+	1d4m15ö+	1t17ö+
1d3m14ö7v-/+	1d4m16ö7v-/+	1t18ö+
		1t19ö+
		1t20ö+
2. Dörtlük 1. Mısra	2. Dörtlük 2. Mısra	3. Terennüm
2d1m21ö+	2d2m23ö+	1t25ö+
2d1m22ö+	2d2m24ö+	1t26ö+
		1t27ö+
		1t28ö+
2. Dörtlük 3. Mısra	2. Dörtlük 4. Mısra	3. Terennüm
2d3m29ö+	2d4m31ö+	1t33ö+
2d3m30ö5vah-	2d4m32ö+	1t34ö+
		1t35ö+
		1t36ö+

Eserin incelenmesi sonucunda, 36 ölçüden oluştuğu görülmektedir. Tablo 9'a bakıldığında; yapılan prozodi incelemesinde eser içinde prozodiye uymayan bir ölçü bulunduğu tespit edilmiştir. Bu ölçünün eser içerisindeki yüzdeleri oranının %2,7 olduğu saptanmıştır. Bu ölçü sayısı oranı PİT yöntemindeki hata payı yüzdeleri (%20) oranının altında olduğundan, eserin prozodi kurallarına uygun olduğu görülmüştür. Güftenin bestekâr tarafından prozodi kurallarına uygun olarak bestelendiği görülmüş, eserin prozodiye uygun olduğu bulgularına ulaşılmıştır.

Sûzinâk İlahinin Künye, Vezin Bilgileri ve Prozodi Kurallarına Uygunluğuna İlişkin Bulgular

Eserin güftesinin Şemseddin Sivâsi'ye ait olduğu görülmektedir. Eser yürük semâi usulü ile 192 metronom hızında, 27.01.1993 tarihinde bestelenmiş olup, TRT Müzik Dairesi Rep. No: 14408 ile kayıtlarda yer almaktadır. Bu eserin güftesi aruz vezninin Müfteilün/ Müfteilün/ Fâilün kalıbı ile oluşturulmuştur.

Tablo 10. *Sûznak İlâhi Terk-i Cihan Eylemeyen N'eyledi isimli eserin PİT tablosu*

1. Beyit 1. Mısra	1. Beyit 2. Mısra	2. Beyit 1. Mısra	2. Beyit 2. Mısra
1b1m4ö+	1b2m7ö+	2b1m10ö+	2b2m14ö+
1b1m5ö+	1b2m8ö+	2b1m11ö+	2b2m15ö+
1b1m6ö4v-/+	1b2m9ö4v-/+	2b1m12ö1dip+	2b2m16ö4v-/+
		2b1m13ö2dip+	
3. Beyit 1. Mısra	3. Beyit 2. Mısra	4. Beyit 1. Mısra	4. Beyit 2. Mısra
3b1m20ö+	3b2m23ö+	4b1m26ö+	4b2m30ö+
3b1m21ö+	3b2m24ö+	4b1m27ö1vah-	4b2m31ö+
3b1m22ö4v-/+	3b2m25ö4v-/+	4b1m28ö1dip+	4b2m32ö4v-/+
		4b1m29ö2dip+	

Eserin incelenmesi sonucunda, 32 ölçüden oluştuğu görülmektedir. Tablo 10'a bakıldığında; yapılan prozodi incelemesinde eser içinde prozodiye uymayan bir ölçü bulunduğu anlaşılmaktadır. Bu ölçünün eser içerisindeki yüzdeleri oranının %3,1 olduğu saptanmıştır. Bu ölçü sayısı oranı PİT yöntemindeki hata payı yüzdeleri (%20) oranının altında olduğundan, eserin prozodi kurallarına uygun olduğu görülmüştür. Güftenin bestekâr tarafından prozodi kurallarına uygun olarak bestelendiği görülmüş, eserin prozodiye uygun olduğu bulgularına ulaşılmıştır.

Gerdaniye Türkü Haber Aldım Turnadan'ın Künye, Vezin Bilgileri ve Prozodi Kurallarına Uygunluğuna İlişkin Bulgular

Eserin güftesinin Esin Şenkal'a ait olduğu anlaşılmaktadır. Eser nim sofyan usulü ile 60 metronom hızında, 03.07.2020 tarihinde bestelenmiş olup, TRT Müzik Dairesi Rep. No: 24029 ile kayıtlarda yer almaktadır. Bu eserin güftesinde halk edebiyatında yer alan hece vezni kullanılmıştır. Birinci dörtlüğün ilk üç mısrası (4+3), dördüncü mısrası ise (3+4) hece vezni ile yazılmıştır. İkinci dörtlüğün ilk üç mısrası (5+2), dördüncü mısrası ise (3+4) hece vezni ile yazılmıştır. Üçüncü dörtlükte ise ilk üç mısra (4+3) hece vezni, dördüncü mısra (3+4) hece vezni kullanıldığı görülmektedir.

Tablo 11. Gerdaniye Türkü Haber Aldım Turnadan isimli eserin PİT tablosu

1. Dörtlük 1. Mısra	1. Dörtlük 2. Mısra	1. Dörtlük 3. Mısra	Nakarat	1. Dörtlük 4. Mısra
1d1m9ö+	1d2m11ö+	1d3m13ö+	n15ö+	1d4m21ö+
1d1m10ö+	1d2m12ö+	1d3m14ö+	n17ö+	1d4m22ö+
			n19ö+	
2. Dörtlük 1. Mısra	2. Dörtlük 2. Mısra	2. Dörtlük 3. Mısra		2. Dörtlük 4. Mısra
2d1m24ö+	2d2m26ö+	2d3m28ö+	n15ö+	1d4m21ö+
2d1m25ö+	2d2m27ö+	2d3m29ö2v-/+	n17ö+	1d4m22ö+
			n19ö+	
3. Dörtlük 1. Mısra	3. Dörtlük 2. Mısra	3. Dörtlük 3. Mısra		3. Dörtlük 4. Mısra
3d1m30ö2vah-	3d2m32ö2vah-	2d3m34ö2vah-	n15ö+	1d4m21ö+
3d1m31ö+	3d2m33ö+	2d3m35ö+	n17ö+	1d4m22ö+
			n19ö+	

Eserin incelenmesi sonucunda, 35 ölçüden oluştuğu görülmektedir. Tablo 11'e bakıldığında; yapılan prozodi incelemesinde eser içinde prozodiye uymayan üç ölçü bulunduğu anlaşılmaktadır. Bu ölçünün eser içerisindeki yüzdelik oranının %8,6 olduğu saptanmıştır. Bu ölçü sayısı oranı PİT yöntemindeki hata payı yüzdelik (%20) oranının altında olduğundan, eserin prozodi kurallarına uygun olduğu görülmüştür. Güftenin besteci tarafından prozodi kurallarına uygun olarak bestelendiği görülmüş, eserin prozodiye uygun olduğu bulgularına ulaşılmıştır. Eserin nakaratında kullanılan *aman* kelimesi bestekâr tarafından esere sonradan eklenmiştir.

SONUÇ

Yapılan kaynak taraması neticesinde Erol Başara'ya ait yaklaşık olarak 300 adet esere ulaşılmıştır. Bu eserlerden 72 tanesinin TRT repertuarında yer aldığı tespit edilmiştir. Araştırmada oluşturulan alt problemler kapsamında;

- Bestekârın eserlerindeki makam, usul, form özellikleri ve söz yazarları incelendiğinde çıkan sonuçlar şu şekildedir: Bestekârın TRT repertuarında bulunan eserlerinin 63 tanesinin sözlü eser olduğu tespit edilmiş, bu eserler form açısından incelendiğinde bestekârın altı farklı formda eser bestelediği görülmüştür. Aynı zamanda bestekârın eserleri incelendiğinde 34 ayrı makamda eser bestelediği ve bestelerinde en çok acemaşiran ve rast makamlarından istifade ettiği, usul olarak 11 farklı usul kullandığı, bu usullerden en çok nim sofyan ve sofyan usulünü tercih ettiği sonuçlarına ulaşılmıştır. Araştırmada bu eserlerden altı tanesi incelenmiştir. İncelenen eserler içerisinde yer alan bu formlardan aksak murabba ve satranç formunu bestekârın oluşturduğu sonuçlarına ulaşılmıştır. Ayrıca incelenen eserler sonucunda bestekârın Reyya makamını ve muaşşer usulünü oluşturulduğu görülmüştür.
- Bestekârın eserlerinde en çok Celalettin Kurt (yedi adet), Âşık Ömer (altı adet), Esin Şenkal (altı adet) ve Hüseyin Balkancı'nın (altı adet) sözlerini kullandığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

- *Ey Vasl-ı Cennet* eserinin güftesi Tokatlı Nuri'ye ait olduğu, raks aksağı usulü ile 216 metronom hızında, 08.01.2018 tarihinde bestelenmiş olduğu, TRT Müzik Dairesi TSM Rep. No: 23303 ile kayıtlarda yer aldığı görülmüştür. Eserde Müstef'ilâtün/ Müstef'ilâtün/ Müstef'ilâtün/ Müstef'ilâtün (Vezn-i Âher) aruz kalıbının kullanıldığı görülmüştür. Yapılan prozodi incelemesinde eser içerisinde prozodiye uymayan bir ölçü bulunmadığı tespit edilmiştir.
- *Dilber sana ben* eserinin güftesi Gevheri'ye ait olduğu, muaşşer usulü ile 58 metronom hızında, 31.01.1995 tarihinde bestelenmiş olduğu, TRT Müzik Dairesi TSM Rep. No: 15102 ile kayıtlarda yer aldığı görülmüştür. Eserde Mefûlü/ Mefâilü/ Mefâilü/ Feûlün kalıbı ile oluşturulan uzun mısralara Mefûlü/ Feûlün kalıplı kısa mısralar eklendiği görülmüştür. Yapılan prozodi incelemesinde eser içerisinde prozodi kurallarına uymayan bir ölçünün bulunmadığı tespit edilmiştir.
- *Seni andıkça üzülsem* de eserinin güftesi Ömer Bedrettin Uşaklı'ya ait olduğu, sengin semai usulü ile 63 metronom hızında, 25.01.1998 tarihinde bestelenmiş olduğu, TRT Müzik Dairesi Rep. No: 17019 ile kayıtlarda yer aldığı görülmüştür. Bu eserde halk edebiyatında kullanılan hece vezni kullanıldığı görülmüştür. Yapılan prozodi incelemesinde eser içerisinde dört ölçünün prozodiye uymadığı tespit edilmiştir. Bu ölçülerin eser içerisindeki yüzdeleri oranının %16,6 olduğu tespit edilmiştir. Bu ölçü sayısı oranı PİT (prozodi inceleme tekniği) yöntemindeki hata payı yüzdeleri (%20) oranının altında olduğundan, eserin prozodi kurallarına olarak uygun olduğu görülmüştür.
- *Ey subh-i ezel* eserinin güftesi Mehmet Akif Ersoy'a ait olduğu, aksak usulü ile 120 metronom hızında, 05.12.2021 tarihinde bestelenmiş olduğu, TRT Müzik Dairesi Rep. No: 24692 ile kayıtlarda yer aldığı görülmüştür. Bu eserin güftesinin Mef'ûlü/ Mefâilün/ Feûlün aruz kalıbı ile yazıldığı görülmüştür. Yapılan prozodi incelemesinde eser içerisinde prozodiye uymayan bir ölçü bulunduğu tespit edilmiştir. Bu ölçünün eser içerisindeki yüzdeleri oranının %2,7 olduğu saptanmıştır. Bu ölçü sayısı oranı PİT yöntemindeki hata payı yüzdeleri (%20) oranının altında olduğundan, eserin prozodi kurallarına uygun olduğu görülmüştür.
- *Terk-i cihan eylemeyen* eserinin güftesi Şemseddin Sivâsi'ye ait olduğu, yürük semâi usulü ile 192 metronom hızında, 27.01.1993 tarihinde bestelenmiş olduğu, TRT Müzik Dairesi Rep. No: 14408 ile kayıtlarda yer aldığı görülmüştür. Bu eserin güftesinin aruz vezninin Müfteilün/ Müfteilün/ Fâilün kalıbı ile oluşturulduğu görülmüştür. Yapılan prozodi incelemesinde eser içerisinde prozodiye uymayan bir ölçü bulunduğu anlaşılmaktadır. Bu ölçünün eser içerisindeki yüzdeleri oranının %3,1 olduğu saptanmıştır. Bu ölçü sayısı oranı PİT yöntemindeki hata payı yüzdeleri (%20) oranının altında olduğundan, eserin prozodi kurallarına uygun olduğu görülmüştür.
- *Haber aldım turnadan* eserinin güftesi Esin Şenkal'a ait olduğu, nim sofyan usulü ile 60 metronom hızında, 03.07.2020 tarihinde bestelenmiş olduğu, TRT Müzik Dairesi Rep. No: 24029 ile kayıtlarda yer aldığı görülmüştür. Bu eserde halk edebiyatında kullanılan hece vezni kullanıldığı görülmüştür. Yapılan prozodi incelemesinde eser içerisinde prozodiye uymayan üç ölçü bulunduğu anlaşılmaktadır. Bu ölçünün eser içerisindeki yüzdeleri oranının %8,6 olduğu saptanmıştır. Bu ölçü sayısı oranı PİT yöntemindeki hata payı yüzdeleri (%20) oranının altında olduğundan, eserin prozodi kurallarına uygun olduğu görülmüştür.

Eserlerin prozodik incelemeleri, PİT ile gerçekleştirilmiştir. PİT ile yapılan eser incelemelerinin prozodik yapıyı bir bütün olarak görmek açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Karaca, Köprülü, Işıldak, Baş (2021)'in çalışması da benzer bulgularıyla bu sonucu desteklemektedir. PİT'in esere uygulanması sonucunda; altı adet

sözlü eserde bestekârın prozodi kurallarına riayet ettiği sonucuna ulaşılmıştır. Bestekârın eserlerinde, kelime, duygu ve cümle vurgularına dikkat ettiği, kullandığı sözlerin güfte vasfına uygun sözler olduğu görülmüştür. Hatipoğlu (1988)'nin prozodi açısından sözlü eserlerde güftenin önemini vurguladığı çalışma da bu araştırmanın sonuçlarını desteklemektedir.

Araştırmadan elde edilen sonuçlar doğrultusunda aşağıdaki öneriler sunulmuştur.

- Bu araştırma, Türk müziğinde sözlü eser formunda eser bestelemeye yeni başlamış bestekârlara prozodi konusunda yol göstermesi açısından önerilmektedir.
- Türk müziği eserleri prozodi yönünden dönemsel olarak incelenerek ilgili dönem bestekârlarının eserlerindeki prozodik bakış açıları tespit edilip, bu dönemler arasında karşılaştırma yapılabilir.
- Prozodi konusuyla ilgili mevcut kaynaklar rehberliğinde yeni bestekârlara refakat edecek güncel bir Türk Müziği prozodi metodu yazılabilir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Akanay, S. (1995). *Rahmi Beyin eserlerinde prozodi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Akbay, F. (2020). *Sözlü Türk müziğinde dönemsel prozodi anlayışı ve seçilmiş bestekârların eserlerinin prozodik açıdan incelenmesi*. İstanbul: Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Arel, H. S. (1950). Musikide prozodi. *Z Kültür, Sanat, Şehir Tematik Dergi*, 2020/4.
- Arel, H. S. (1997). *Prozodi dersleri*. M. Bardakçı (Yay. Haz.), İkinci Baskı, Pan Yayınları, İstanbul.
- Balkaya, A. (2012). Âşık tarzı şiir geleneğinde kalenderî türü. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED)*, 48, 117-132.
- Başara, E. (2013). Aruz vezninin belli bir kalıbında yazılmış güftelerin sengin semâî usulü ile bestelenmesinde görülen bazı prozodik özellikler. *Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 37(2), 41-48.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç-Çakmak, E., Akgün, Ö., Karadeniz, Ş., ve Demirel, F. (2019). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Ergişi, S. (2007). *Sözlü Türk müziğinde prozodi*. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gazimihal, M. R., (1961). *Musiki sözlüğü*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Güreyli, G. (1997). *Ahmet Cevdet Çağla'nın eserlerinde prozodi*. Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Hatipoğlu, A. (1988). *Karşılaştırmalı ve uygulamalı Türk musikîsi prozodisi*. TRT Basılı Yayınlar Müdürlüğü Yayınları: Ankara.
- Karaca, T., Köprülü, G., Işıldak, C. K. ve Baş, A. H. (2021). Türk müziğinde yeni bir prozodi inceleme tekniği önerisi (Erol Sayan Örneği). *İdil*, 85, s. 1275–1292. doi: 10.7816/idil-10-85-01.

Karataş, Ö. S. (2020). Beste ve güftesi Zeki Ârif Ataergin'e ait sûzinâk makamındaki eserlerin prozodi analizi. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 8(21), 171-189.

Sayan, E. (2010). *Ulusal müziğimiz teknik-analiz ve bestecilik*. Boyut Yayıncılık, İstanbul.

Tan Sunat, N. (1994). *Hacı Arif Bey'in çeşitli makamlardaki aksak, curcuna ve Türk aksağı usullerindeki 50 şarkısının prozodik tahlili*. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Ünal, A. (2021). *Arif Sami Toker'in on eserinin prozodik açıdan incelenmesi*. Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı Türk Musikisi Yüksek Lisans Programı, İstanbul.

Kişisel Görüşmeler

Başara, E., (2022, Haziran 08). Telefon Görüşmesi, Sivas.

Görsel Kaynakçası

Nota 1: TRT Müzik Dairesi TSM Rep. No. 23303

Nota 2: TRT Müzik Dairesi TSM Rep. No. 15102

Nota 3: TRT Müzik Dairesi TSM Rep. No. 17019

Nota 4: TRT Müzik Dairesi TSM Rep. No. 24692

Nota 5: TRT Müzik Dairesi TSM Rep. No. 14408

Nota 6: TRT Müzik Dairesi TSM Rep. No. 24029

EKLER

MAHUR ŞARKI
Ey Vasl-ı CennetT.R.T Müzik Dairesi
T. S. M REP NO: 23303

Raks Aksağı

♩:216

Söz: Tokatlı NURİ
Müzik: Erol BAŞARA
08.01.2018

Ey vas lı cen net kıl câ na min net vay ser vi ka met can iç re can sın

Kıl câ na min net vay ser vi ka met can iç re can sın nev res fi dan sın

Vay ser vi ka met can iç re can sın nev res fi dan sın şû hi ci han sın

Can iç re can sın nev res fi dan sın şû hi ci han sın göz den ni han sın

Ey vasl ı cennet/ kıl câna minnet/ vay servi kamet/ can içre cansın
Kıl câna minnet/ vay servi kamet/ can içre cansın/ nev-res fidansın
Vay servi kamet/ can içre cansın/ nev-res fidansın/ şûh-i cihansın
Can içre cansın/ nev-res fidansın/ şûh i cihansın/ gözden nihansın

Müstefilâtün / Müstefilâtün / Müstefilâtün / Müstefilâtün

Vezi-âher

Bu çalışmada, aynı kelimeler aynı müzikle bestelenerek yeni bir form oluşturma yoluna gidilmiştir.

Şekil 1. Mahur Şarkı, Erol Başara, TRT Rep. No. 23303.

Senin Semâî Reyvâ Nakış Ağır Semâî

♩ = 63

Söz : Ö. Bedrettin UŞAKLI
Müzik : EROL BAŞARA

Ah Seni an dık sa ü zül sem de ji ne
Ah Ya na rim süz me de rin den de ri ne
Seni an dık sa ü zül sem de ji ne
Ya na rim süz me de rin den de ri ne
Vur gu num ben o si yah göz le ri ne
Vur gu num ben o si yah göz le ri ne
Cä nim öm rüm gel gon ca gü lüm gel
Cä na can kat gel gel ey naz lim gel

Seni andıkça üzülsem de yine
Vurgunum ben o siyah gözlerine
Yanarım sürme derinden derine
Vurgunum ben o siyah gözlerine
Terennüm : Cänim ömrüm gel, gonca gülüm gel
Cäna can kat gel, gel ey nazlim gel

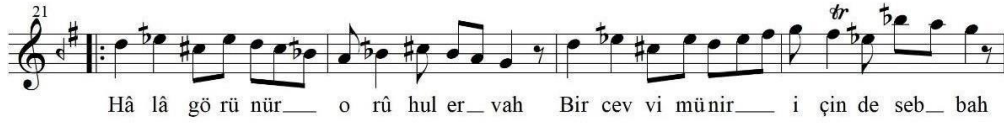
Suzuk - A. Atmında lüvâli 4 bidu ve elâde evli.

Rast Aksak Murabba*

TRT Rep.no:24692 Ey Subh i Ezel Cebîn i Sâfi

Söz:M.Akif ERSOY
Müzik:Erol BAŞARA
5.12.2021

Aksak
♩:120



29
Ey saf ha i vec_ hi â ye ti_nur Ceb hen de me â_ li kev ni mes tûr

33
Ten ne ne tâ dir ten yel le le nâ dir ten tâ_ dir_ ten ne ne nen yel le le nâ dir ten_
Ağırlaşarak

*Aksak Murabba Formu, Murabba Bestelerdeki çeşitli usûller yerine

9/8'lik Aksak Usûlü kullanılarak, tarafımdan oluşturulmaya çalışılmıştır.

HASBİHAL'DEN

Ey subh-i ezel cebîn-i sâfî,
Envârının olmaz inkisâfî .
Yeldâ-yı adem cihânı alsa,
Eşbâh bütün zalâma dalsa,
Hâlâ görünür o rûhu'l-ervâh
Bir cev-v-i münîr içinde sebbâh !
Ey safha-i vechi âyet-i nûr,
Cebhende meâl-i kevn mestûr ;

SŪZNÂK İLÂHÎ

Yürüksemâî

♩=192

Güfte: Şemseddin Sivâsî

Beste: Erol Başaran

(Saz... ...) Ter- ki ci-han
Vec- hi gı- nâ
ey- le-meyen ney- le- di Sû- di zi-yân ey- le-meyen
gös- te- rü ben her ha- se Fak- rı ni-hân ey- le-meyen
ney- le- di Rû- yi ha- kî- kat- den a- çıp per- de- sin
ney- le- di Nef- si ha- rû- dı- na ri- yâ- zat ve- rip
per- de- sin Gay- bı a- yân ey- le- me- yen ney- le- di D.C.
zat ve- rip Ah- zi i- nân ey- le- me- yen ney- le- di

Terk-i cihân eylemeyen n'eyledi
Sûd-i ziyân eylemeyen n'eyledi

Rûy-i hakikatten açıp perdesin
Gaybı ayân eylemeyen n'eyledi

Vech-i gınâ gösterüben her hase
Fakrı nihân eyleyen n'eyledi

Nefs-i harûdına riyâzat verip
Ahz-i inân eylemeyen n'eyledi

Bâğ-ı cihânda verd-i ra'nâ iken
Haddin hazân eylemeyen neyledi

Gözler nicesin vakt-i seher sanıp
Âh u figân eylemeyen neyledi

Şemsî bu yolda kabza-i peyk tutup
Kaddin kemân eylemeyen neyledi

(Şemseddin Sivâsî Dîvânı s.136)

Şekil 5. Suzinak İlahi, Erol Başara, TRT Rep. No. 14408.

E.R.T Müzik Dairesi

T. S. M. REP. NO: 24029

Gerdaniye Türkü Haber Aldım Turnadan

Nimsofyan

♩:60

Söz: Esin ŞENKAL

Müzik: Erol BAŞARA

Temmuz-2020



Aranağme, kuple aralarında bir defa çalınır.



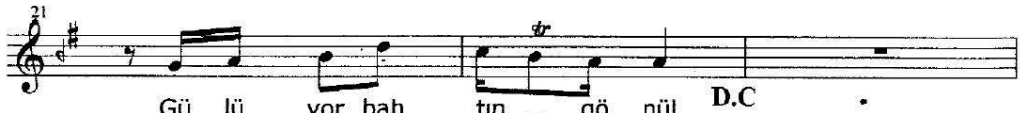
Ha ber al dım_ tur_ na dan Gur bet de nen_ di yar_ dan



Se lam gel di o yar_ dan A man_ Saz_



A man_ Saz_ A man_ Saz_



Gü lü yor bah tın_ gö nül D.C

Bitirirken, son iki ölçü ağırlaşarak tekrarlanır. SON



Has ret gün le ri bit ti Bül bül da lim da öt tü

28

Yar aş ka ni yet et ti So na er di ge ce ler

32

Di lim aş kı he ce ler Çö zül dü bil me ce ler

HABER ALDIM TURNADAN
GURBET DENEN DİYARDAN
SELAM GELDİ O YARDAN
GÜLÜYOR BAHTIN GÖNÜL

HASRET GÜNLERİ BİTTİ
BÜLBÜL DALIMDA ÖTTÜ
YAR AŞKA NİYET ETTİ
GÜLÜYOR BAHTIN GÖNÜL

SONA ERDİ GECELER
DİLİM AŞKI HECELER
ÇÖZÜLDÜ BİLMECELER
GÜLÜYOR BAHTIN GÖNÜL

ELEKTRONİK DANS MÜZİĞİ FESTİVALLERİNDE KARNAVALESK BOYUT**Carnavalesque Dimension of Electronic Dance Music in Festivals****Kübra Kıymet ARSLAN *****Levent ERGUN******ÖZ**

Underground (yeraltı) bir kültürden gelen *elektronik dans müziğinin* (EDM) gelişimini incelediğimizde son yıllarda festivaller sayesinde ana akım haline geldiğini söyleyebiliriz. EDM, Türkiye’de geç tanınmasına rağmen *Disk Jokey*’ler ve prodüktörler aracılığıyla zaman içerisinde aktif bir izler kitle oluşturmayı başarmıştır. 1990’larda radyolar sayesinde ülkemize girerek, son on yılda sayısı artan partiler ve festivaller yoluyla büyüyerek gelişmiştir. Bu makalede elektronik dans müziği festivallerinde gerçekleştirilen alan çalışmasında, izler kitlenin ifade biçimleri ve deneyimleri ile festival ve DJ’lik olgusuna yönelik elde edilen veriler karnavalesk kavramı çerçevesinde açıklanacaktır. Etnografik veriler gözlem, katılımcı gözlem ve görüşme yoluyla İzmir ve İstanbul’da düzenlenen EDM festivallerinden sağlanmıştır. Karnavallar, antik çağdan itibaren günümüze kadar basit eğlence kutlamaları olmanın dışına çıkarak daha kolektif bir durumu simgelemektedir. Bahtin’in *Rebelais ve Dünyası* eserinde incelediği Ortaçağ karnaval anlayışı günümüz EDM festivalleri ile birçok açıdan benzer özellikler taşımaktadır. Festivaller sosyal yaşamdan kaçışın sağlandığı performans alanı ve karşı kültür olarak modern dönem öncesi karnavallar gibi değerlendirilebilir. Gülme ve özgürlük gibi karnavalesk davranışın görünürlük kazandığı durumlarla birlikte bazı farklılıklar makalede ele alınmıştır. Ortaçağ geleneği olan karnavalların izleri günümüzdeki EDM festivallerinde de biçimsel olarak görülmektedir. Bu festivaller siyasal ve ekonomik etkilere rağmen bir karşı kültür ve tepetaklak dünya halini korumayı sürdürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Elektronik Dans Müziği, Disk Jokey, Festival, Karnaval, Karnavalesk

ABSTRACT

When we analyze the development of electronic dance music (EDM), which comes from an underground culture, we can say that it has become mainstream in recent years owing to festivals. Despite its late recognition in Turkey, EDM has managed to constitute an active audience over time through Disc Jockeys and producers. It entered our country in the 1990s via radio broadcasts, and has grown and developed through the increasing number of parties and festivals in recent years. In this paper, in the fieldwork carried out in electronic dance music festivals, the explicandum and experiences of the audience and the data obtained on the phenomenon of festival and DJing will be explained within the framework of the concept of carnivalesque. Ethnographic data were obtained from EDM festivals held in İzmir and İstanbul through observation, participant observation and interview. Carnivals, from ancient times to the present day, go beyond being simple entertainment celebrations and symbolize a more collective situation. Medieval carnival understanding, which Bahtin analyzed in his *Rebelais and His World*, has many aspects similar to today's EDM festivals. Festivals can be considered as pre-modern carnivals as a performance space and counterculture which enables the audience to escape from social life. In this paper, some differences along with the situations in which carnivalesque behavior such as laughing and freedom gain visibility are discussed. The traces of the carnivals which are a medieval tradition, also seen formally in today's EDM festivals. Despite the political and economic effects, these festivals maintain a counterculture and an upside-down state of world.

Keywords: Electronic Dance Music, Disc Jockey, Festival, Carnival, Carnavalesque

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 21.11.2022 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 24.11.2022

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** DEÜ GSE Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalı, Doktora Öğrencisi, arslan.kbra@yandex.com, ORCID: 0000-0003-1463-5202

** Doç. Dr., levent.ergun@deu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9959-8780

EXTENDED ABSTRACT

By transferring the carnival dialogue to the language of literature, Bahtin makes evaluations in Dostoyevsky's works in the genre of novel; through the perspective he presents through literary works, he achieves an intersection between literature and carnival. With the disappearance of statuses in the carnival environment, collectivity is ensured due to the unifying structure in which all people physically have common basic needs and are seen at the same level. At this point, the equalization of individuals also refers to a liminal process in which the grotesque is symbolized with contrasts such as birth and death are experienced. Carnivals serve as lightning rods for social tensions. Carnival periods are entertainments during which people feel themselves free and the validity of the authorities is suspended. The date of this period is always predetermined and takes place in a limited time frame. Carnavalesque behavior reveals itself as a result of the anonymity experienced by individuals who are part of a large crowd with the suspension of normal rules and events that are socially out of the ordinary in the carnival environment. When the motivation of the audience to participate in the festival is analyzed; carnivalesque effects such as being away from daily life for a short time, a different social life experience, the absence of behavioral restrictions, being free, the desire to belong to a community, and to exist by assuming the desired identity are observed. In addition to that, the effects of rave culture play an important role in the emergence of carnivalesque behaviors in EDM festivals. There is a close connection between the rave culture and the carnivalesque structure that we encounter at festivals. Electronic dance music (EDM) festivals discussed in this paper have been analyzed as a carnival area.

Festivals are important events in creating a cultural memory and appear as a phenomenon with a deep-rooted history in various music genres, from Western art music to popular music. Electronic dance music events, on the other hand, primarily came out as club music, with the opening of nightclubs. EDM has been existing as a practice that allows people to dance and have fun in the last 30 years and has grown and gained recognition through the national and international festivals. As electronic dance music festivals have a multi-layered structure, this paper has been written in the light of ethnographic data obtained through a review of the term carnivalesque and fieldwork in a literature that includes the views of theorists from different disciplines. In order to be able to better observe the differences between works classified as EDM, festivals that include different genres such as trance, techno, house and chill out have been especially preferred for fieldwork. The first of the two festivals attended in İstanbul was *Big Burn 2019*, a festival mainly included house and techno music and you can stay overnight, which was held on July 26-27-28, 2019, and the other was the *Imera and Niks Carnival*, which was held on September 14, 2019. The fieldwork was completed by participating in the *Alaçatı Electronic Music Festival* with accommodation, covering techno and house music genres, on November 2-3, 2019, in İzmir. The festivals, which were canceled due to the Covid-19 pandemic and held on digital platforms were observed through online participation. Information about the festivals was obtained from official websites, documentaries and social media accounts. Even though the official web pages of the festivals in our country, with a few exceptions, do not exist or are not up to date, social media is used to ensure the recognition of festivals, to reveal their general characteristics and to promote them. We can say that, music festivals are more successful in managing social media accounts, reaching the target audience and advertising events than their official websites. The festival researches conducted in our country are often built on the axis of tourism. While researches discuss EDM within the scope of club music, in the recent years, researchers have been interested in carrying out studies on the EDM scene in Turkey. At this point, EDM festivals, in the scope of which, listeners from all genres come together as audience, offer us a broad

perspective. EDM covers an area that is very difficult to categorize due to its diversity. Therefore, it offers an important observation area to see the similarities and differences in festivals that host all genres.

As mentioned above, both grotesque and carnivalesque elements are frequently encountered in EDM festivals. The characteristics that Bahtin underlines in the upside-down world are as follows: contrary to customs and traditions and religious rules, it is a world where everything we mention as opposed to the natural flow is upside down. In EDM festivals and rave culture, this understanding of upside-down world was fully achieved by being underground at the beginning. However, nowadays, as these events are subject to legal permissions, these festivals take place under the vague pressure of sovereign powers or opposition to the state. Therefore, although a free environment is generated when it is considered independent from the period -medieval carnivals- in which it is discussed, it would not be wrong to say that censorship comes into play from time to time.

As they shape the festival atmosphere, the disc jockeys are almost the most important figures of electronic dance music festivals. The interaction between the DJ and the audience determines the quality of the festival. In addition to music and dance, the costumes used in festivals are an indispensable part of the performance. In the interviews held with the participants of the festivals, the participants have referred to their motivation to participate in EDM festivals as socializing, relaxing by dancing, discovering new music and expressing themselves freely. Funny, eye-catching or scary carnival costumes are the new identities that the participants take on. These costumes also appear as an element that allows people to realize their identities that they cannot reflect in daily life. In addition to all these, grotesque and exaggerated make-up and hair, colorful and exaggerated costumes, body images that provide transsexuality, which are among the forms of self-expression, are included in the carnivalesque characteristics. The change of aesthetic understandings such as beauty and ugliness and multiculturalism are also manifestations of carnivalesque behaviors that Bahtin has mentioned.

Elektronik Dans Müziğinin Ortaya Çıkışı ve Gelişimi

19. Yüzyıl sonları ve 20. yüzyılın başlarından itibaren Batı sanat müziği alanında elektronik müzik üzerine ilk denemeler yapılmaya başlanmıştır. Bestecilerin yenilikçi yaklaşımları, gelişen teknoloji ve icatlar sayesinde müzikte yeni akımlar ve türler ortaya çıkmaya başlar. Söz konusu icatlardan bazıları Birinci ve İkinci Dünya Savaşı arası dönemde üretilen; *telharmonium*, *audion piyano*, *theremin*, *ondes martenot*'tur. Yeni yaklaşımlar doğa seslerinin, gürültünün ve mekanik seslerin kullanılmasını sağlamıştır (Copland, 2015, s. 30). Sentezleyicilerin de dâhil olmasıyla savaştan sonra, 1950'lerde bilim kurgu filmlerinden orkestralara pek çok alanda elektronik aletler kullanılır. Daha sonra 60'larda hippî karşı kültürü gibi bazı akımlar ve müzik türleri; elektronik aletler ve akustik-elektrikli aletleri birlikte kullanmaya başlar. Devamında *modular synthesizer*, *minimoog*, *Roland TB 303* ve *Roland TR 808*'in ortaya çıkmasıyla -Kraftwerk grubu daha sonra Gary Numan eserleri sayesinde- elektronik müzik Batı sanat müziği dışında da gelişmeye başlar. Ancak elektronik dans müziği (EDM) nin kökenine ilişkin bazı ayrımlara dikkat edilmelidir. Tarihsel olarak incelediğimizde Kraftwerk'e kadar olan eserlerin Batı sanat müziği etkisinde üretildiğini görmekteyiz. EDM'ne dair köken arayışında elektronik müziğin popüler kültüre eklenmesi sürecinde bahsi geçen gelişimlerin etkisi yadsınamaz ancak bu noktada elektro akustik müzik ile EDM birbirine karıştırılmamalıdır. 1970'lere gelindiğinde akustik etkiler popüler eserlerde kendini hissettirir.

EDM ana akım ve alt türleri dahil olmak üzere her biri belirli biçimsel özellikler, farklı köken, dinleme pratikleri ve dinleyiciye sahip olan geniş bir türü kapsamaktadır. Türün doğuşuna ilişkin genel yaklaşım ise 1970'lerde dans müziği türü olan disko müziğini EDM'nin başlangıcı olarak kabul etmektedir. *Disco*'nun hızlıca yükselişe geçip daha sonra gerilemesiyle 80'lerin sonuna geldiğinde, EDM bu yıllarda Chicago ve Detroit'te ortaya çıkar. Batı sanat müziği formundaki elektronik müzikten ayrılan ve popüler kültürle birleşen Chicago house, Detroit techno, trance, jungle ve acid house'un ortaya çıkışıyla gelişen Rave kültürü ile tüm dünyada tanınırlık kazanarak hem kültürel hem de müzikal anlamda gelişimini sürdürür (St John, 2005, s. 150). EDM terimi çalışma boyunca müzik türlerini (techno, house, dub, UK garage, trance, drum'n bass, urban, chill out vb.) kapsayan şemsiye bir terim olmasının yanı sıra; raveler, kulüpler ve müzik festivalleri bağlamında elektronik dans müziğiyle ilişkili fenomenleri kapsayan bir kültür olarak ele alınmıştır. Oluşan bu alt türlerle birlikte; mekânları ve performansları değişime uğrayan elektronik müzik zaman içerisinde uyuşturucu madde kullanımı ile anılmaya başlamış, gerek aileler gerekse iktidarlar tarafından engellenmeye çalışılmıştır (Hutson, 2000; St John, 2004; Sylvan, 2005).

Elektronik müzik salt Batı sanat müziği etkisinden çıkarak elektronik dans müziği alttürlerini içine alan ve insanlara dans ettirmeyi hedefleyen yeni bir fenomene evrilmiştir. 20. Yüzyıldaki türler olan dizisel, deneysel, somut vb. müzikler bu dönemde *endüstriyel*, *post-endüstriyel*, *noise*, *glitch* gibi yeni türlere esin kaynağı olmuştur. Bu noktada yeni türler Batı sanat müziği dışında bir gelişim göstermektedir. Teknolojinin ilerlemesiyle eş zamanlı olarak elektronik müziğin ve *kaydedilmiş müziğin* (recorded music) ticari boyutunun genişlemesi ve dans amacıyla kullanılmaya başlanması sonucu yeni bir müzik türü olarak EDM türleri şekillenmeye başlamıştır. Ancak süreçte dair yapılan araştırmalarda elektronik müzikten doğrudan etkilenecek ortaya çıktığını öne sürmek de yanlış olacaktır. Tarihsel süreç göz önüne alındığında Batı sanat müziği kökeni dışında gelişen elektronik müziğin bundan dolayı olarak etkilendiğini ve 21. yüzyılda popüler kültür ile bağdaşık hale geldiğini söylemek mümkündür.

EDM, yazılım kullanılarak oluşturulan ve insanların dans etmesini amaçlayan müzik türlerinin genel adıdır. Zengin ve karmaşık yapıda olması nedeniyle tüm türlerin genel bir ismi olan EDM kapsayıcı bir terim olarak kullanılmaktadır. Bu yazılımlar *Digital Audio Workstation* (DAW) yazılımı olarak bilinir. DJ'lerin veya prodüktörlerin sıklıkla kullandıkları yazılımlar; FL Studio, Ableton Live, Cubase, Pro Tools, Studio One vb. programlardır. Genellikle DJ prodüktörler, FL Studio, Ableton Live programlarını tercih etmektedir. Diğer programları da kullanan DJ prodüktörler bulunmaktadır (A ile kişisel görüşme, 03.04.2020). EDM, yazılımların ve diğer elektronik cihazların, neredeyse çalgıların yerine geçmesiyle çok katmanlı bir tür olarak gelişim göstermektedir. Müzik teorisi müziğin tüm türlerini kapsar, ancak geleneksel olarak incelendiği şekliyle Batı müziği armonisi odaklıdır. Dans müziği formundaki parçalarda armonik incelemenin yanı sıra ritimlerin analizi yapılmalı, özellikle de senkop, dalga boyu gibi unsurlar ön planda incelenmelidir. Türlerle dair genel bir form yapısı belirlemek güçtür ancak parçaları dinlerken sıklıkla tekrar eden özellikler bu anlamda yol gösterici olabilir. Beats per minute (bpm) ve kullanılan çalgılar -ses örnekleri- parçaların sınıflandırılmasında etkindir. Sıklıkla parçalar 2/4 ya da 4/4'lük ritimlerden oluşur. Her 4/4'te güçlü bir vuruş içerir ve tempo genellikle dakikada 120-130 (+) bpm arasındadır. 120 bpm altında parçalara neredeyse rastlanmaz.

EDM parçalarının formunun genellikle *giriş* (intro), *verse*, *loop* (döngü), *köprü* (bridge), *nakarât* (drop), *break* (enstrümantal), *outro* (çıkış) gibi bölümlerden oluştuğunu söyleyebiliriz. Bu formun tüm türleri kapsadığını söylemek yanlış olacaktır ancak EDM parçalarının tipik özelliği olarak değerlendirebiliriz. DJ izler kitlenin ruh haline göre istediği şekilde bu kompozisyonu oluşturabilir. Parçalarda drop kısmı DJ'in kitlesini değerlendirebilmek için zaman kazandığı ve özgürce parça üzerinde değişiklik yapacağı bölümdür. Parçaların drop kısmı uzun süre makul bir şekilde ertelenirse etkinin o kadar büyük olması beklenir. Bunu hissedebilmenin en iyi yolu, popüler dans parçalarını dinlemek, incelemek ve ardından düşüşlerin meydana geldiği bir şarkı haritası çizelgesi oluşturmaktır. Buna duygu durum haritası çıkarmak diyebiliriz. Bu yöntem EDM prodüktörleri tarafından da kullanılmaktadır. DJ Paul van Dyk herhangi bir tür parça oluşturmaya başlamadan önce bir şarkı haritası oluşturmasıyla tanınır. Bu stratejiyi kullanmanın arkasındaki temel ilke, farklı duygusal durumların nerede meydana geldiğini görsel olarak görebilmektir. Bu yöntem parçanın dinleyicileri en yüksek 1 dakikada nereye getireceğini ve daha sonra onları tekrar nasıl aşağı indireceğini öngörebilmeyi sağlar. En önemlisi yapılan işin başını ve sonunu sistematik bir hale getirebilir (Snoman, 2009, s. 225).

Disk Jokey

Disk jokey, radyo ve diskoteklerde plak veya ses bantları aracılığıyla müzik yayını yapan kişilerdir. Amacı, izler kitlenin ruh haline uygun parçayı seçerek, kalabalığın dans edebilmesini sağlamaktır. DJ müziği kontrol eden kişiyi ifade eder. İki *turntable* (pikap) aracılığıyla, parçalar arasında geçiş yaparak her birinden seçtiği parçayı karıştırır (Spring, 2004, s. 50). Francis Grosso, plak çalmayı yaratıcı bir süreç olarak değerlendirir ve pek çok tekniğe öncülük etmiştir (Brewster ve Broughton, 2006; Bergey vd., 2005). Plağı tutarken diğer parçanın son vuruşuyla aynı anda bırakılarak yapılan *slip-cueing* ve pikabın kayışına zarar vermeden plağı tutabilmek amacıyla sürtünmeyi azaltan slip-mat'ları icat etmiştir. Bu noktada DJ parmağını kaldırdığı anda plak, doğru hızda hemen çalmaya başlıyordu. Pitch ayarı olan iki pikap ve kulaklık kullanarak plakların hızını ayarlıyordu (Brewster ve Broughton, 2006, s. 81). *Beatmatching* adındaki bu tekniği ilk kez kullanan DJ Grosso sayesinde DJ'lik artık profesyonelliğin ve yaratıcılığın ön planda olduğu bir değer kazanmıştır. *Sampling* ve *scratching* ise 80'lerde ilk

önce rap ve hip-hop müzisyenlerinin parçalarında kullandıkları bir teknik olarak gelişmiştir. Daha sonra DJ'ler tarafından sıklıkla tercih edilmiştir (Wright, 2008, s. 393).

Zamanla gelişen çalma teknikleriyle beraber plaklara ulaşımın da kolaylaşması DJ'liğin gittikçe popülerleşmesini sağlamıştır. DJ'in çok sayıda plağa sahip olması ya da çıkan plağa ilk önce sahip olması onu diğer DJ'lerden ayıran bir özelliktir. Çalma tekniklerinin yanı sıra DJ'lerin gece kulüpleri ve festivallerdeki sahne düzeni de değişime ve gelişime uğramıştır. Örneğin, DJ'lerin performans alanları erken dönemlerde mekânın daha az ışıklı loş bir yerinde ve dinleyiciden kopuk bir yerde konumlanırken günümüzde ise sahnenin merkez noktasında ve tüm ışıkların vurguladığı bir yere konumlanmaktadır. DJ'liğin meslek olarak müzisyenlik ya da sanatçılık olup olmadığı da tartışılan bir konular arasındadır. Bazı görüşlere göre DJ'lik çalgı becerisi ya da nota bilgisi gerektirmemektedir ve hazır olan sample'lar kullanıldığı için müzisyenlik olarak görülmemektedir. Kimileri ise, DJ'liği sanat formu içerisinde ele alan bakış açısıyla süreç odaklı değerlendirmektedir. Bu noktada dinleyici tepkisi, performansın başarısı için en önemli değişkendir. Meslek özelinde tartışmaların yönü ne olursa olsun kesiştiği nokta performansın bir bütün olarak değerlendirilmesidir.

DJ ne kadar çok tür bilgisine sahip olursa sahneye olan hâkimiyeti de kolaylaşacaktır. İyi bir DJ olmak için yapılan müziğin kökenini araştırıp nereden geldiğini bilmek ve türe hâkim olmak gerekmektedir. Teorik bilginin yanı sıra tarihsel araştırma yapmak ortaya çıkacak parçayı nerede, ne zaman, hangi kitleye çalınacağı konusunda geniş bir bakış açısı sağlar. DJ'ler müzikte yaptığı değişiklikler ile izler kitle üzerinde duygusal bir değişim de gerçekleştirebilmektedir (O'Grady, 2009, s. 126). Festivallerdeki katılımcılar ile yapılan görüşmelerde sıklıkla yinelenen cümleler, müziğin onları tutması ve böylece dans ederek performans boyunca mutlu olmak istedikleri yönündedir. DJ in izler kitesini doğru bir şekilde okuyarak, parçaları kesintiye uğratmadan mikslemesi beklenir. Profesyonel bir DJ dinleyicilerin hareketlerini, heyecanını ve dans performansını anında çözümleyerek parça değişikliğini yapar.

Rave Kültürü

Rave kültürü müziği, dansı, oyunu, sanatı, teknolojiyi ve özel ritüelleri birleştiren bir gençlik fenomeni olarak tanımlanabilir. Toplanma anlamında kullanılarak, daha çok uyuşturucu eşliğinde; depo, sahil, orman, hangarlar, çöller, terk edilmiş araziler ve fabrikalar gibi yerlerde uzun süre dans ederek elektronik müzik dinleme pratiğidir (Hutson, 2000; St John, 2004; Sylvan, 2005). İlerleyen zamanlarda ana akım olarak anılması dünya çapında yapılan festivaller ve etkinlikler sayesinde olacaktır. Rave kültürünün kökeni üzerine ilişkin görüşlere (Collin, 1997; Hill, 2002; Reynolds, 1999) çok sayıda çalışmada ulaşmak mümkündür. Rave partilerine katılan kişiler kendilerini raver olarak tanımlar ve tıpkı clubber kimliği gibi bir gruba olan aidiyeti ifade etme biçimidir. Yaş aralığı 18-27 arasındadır. Bu nedenle gençlik kültürü olarak kabul edilir (Reynolds, 1999, s. 64-65). Rave partileri günümüzde de varlığını devam ettirmeye çalışmaktadır. EDM'nin gelişiminde bu kültür önemli bir yere sahiptir çünkü illegal depolardan, kulüplere ve açık hava festivallerine doğru küresel bir büyüme gerçekleşecektir.

Önceden gizli şekilde düzenlenen rave partileri mekanların açılmasıyla gece kulüplerinde düzenlenmeye devam etmiştir. Örneğin 1980'ler ikinci *Summer of Love* fenomeni olarak anılan herhangi bir kısıtlama ve müdahale olmadan yapılan özgür partilerin yoğunlaştığı dönemi kapsar. 1990'ların ortalarında büyük gece kulüplerinin açılmasıyla düzenlenen rave partileri her hafta on binlerce katılımcıya ulaşmayı başarmıştır. Daha sonra ise festivaller ve açık hava etkinliklerine dönüşerek büyük bir yayılım göstermiştir. Dolayısıyla ana akım

olmasının etkileri burada da görülmektedir. Bu küresel büyüme ile basında yer alan olumsuz haberleri birlikte değerlendirecek olursak rave adı altında düzenlenmekten kaçınmaları ve kavramın sürekli dönüşümünün nedeni açıkça görülmektedir. Dans kültürünün yasal olmayan maddeler ile anılabilmektedir. Bunun nedeni ise bu maddelerin kullanıcılara yoğun miktarda enerji vermesi, sosyallik ve dayanıklılık düzeyinin artmasına yardımcı olmasıdır (Sylvan, 2005, s. 23). Etkinliklerde kullanılan maddeler ve türevleri sadece enerji verici değil, aynı zamanda bağımlılık yapıcı ve zararlıdır (Gahlinger, 2004, s. 2622). Ecstasy tüm bu nedenlerden dolayı kulüp alt kültürleriyle eşleşen bir “yaşam biçimi” uyuşturucusu haline gelmiştir (Giddens ve Sutton, 2012, s. 872). Yasa dışı maddeler haricinde ise enerji içecekleri ile bu dayanıklılık sağlanabilmektedir.

Karnavalesk Bağlamında Elektronik Dans Müziği Festivalleri

EDM festivalleri önceden belirlenmiş bir yer ve zamanda -kimi zaman gizli- belirli tarihlerde birbirini tekrarlayan olaylar ile gündelik hayatın tamamen dışına çıkılmasıyla gerçekleşmektedir. Dolayısıyla ritüel, çalışmanın teorik çerçevesini oluştururken pek çok adımda ilişkilendirebileceğimiz bir kavramdır. EDM festivallerinin bazıları ruhani, spiritüel ve mistik tarafları ile ön plandadır. Bu tema ile düzenlenen festivallere şamanik ritüeller eşlik eder. Genel olarak kavrama baktığımızda ritüeller her ne kadar sıklıkla dinsel bir referansla ele alınsa da (Bağbozumu şenlikleri, deliler bayramı, eşek bayramı, kilise bayramları gibi) toplumsal ve kültürel bir olgu olarak daha kapsamlı şekilde değerlendirilmelidir. Geertz (2010, s. 169), Durkheim ve Robertson Smith’in çalışmalarına yaptığı atıfla ortaya çıkan toplum bilimsel yaklaşımın “inancın ve özellikle de ritüelin bireyler arasındaki geleneksel toplumsal bağları güçlendirdiğini” öne sürerek ritüelin birleştirici bir güç olduğu yönündeki önemini ortaya koyar.

Bahtin, Rönesans dönemi yazarlarından François Rabelais’nin eserleri üzerinden Ortaçağ ve Rönesans halk kültürünü dilbilimsel açıdan inceleyerek, doktora tezini bu düzlemde hazırlamıştır. Ayrıca edebiyatta çok seslilik (polifoni) kavramı da dâhil olmak üzere Rabelais’nin romanı üzerinden, halk kahkaha kültürü teorisini geliştirmiştir. Diyaloji, kronotop, karnaval, karnavalesk, menippeia, alt-üst beden gibi kavramlar da çalışmalarının temelini oluşturmaktadır. Karnaval üzerine ayrıntılı bir değerlendirmeye girmeden önce ve konuya zemin hazırlamak adına bazı kavramlara değinmek yerinde olacaktır. Karnavalesk yapının yanı sıra Gennep ve Turner’ın liminal ve liminoid kavramlarıyla açıkladığı ritüel, Huizinga’nın oyun kuramı, Goffman’ın gündelik yaşam üzerine yaptığı gözlemler ile performans kavramı ve Durkheim’in kolektif bilinci toplulukların bir arada kendilerini ifade ettikleri alanları anlamamıza yardımcı olan bazı anahtar kavramlardır. Karnaval terimi genellikle modern dönem öncesi tüm etkinlikleri temsil etmektedir. Bu nedenle sözgelimi bazı farklılıklar olsa da çalışmanın devamında karnaval ve festival kelimeleri aynı olayı karşılayan bir terim olarak yer alacak ve kullanılacaktır.

Karnaval kelimesi etimolojik olarak Latince *carne vale*’den türemiştir ve ete veda anlamına gelmektedir (İlim, 2017, s. 151). Dionisos şenliklerine (Frazer, 2006, s. 78) ve/veya pagan törenlerine (Bahtin, 2019, s. 34) dayandırılan karnavallar; yılın belli günlerinde döngüsel olarak tekrarlanmaktadır. Karnavala özgü kategoriler bizzat yaşam biçiminde deneyimlenen ve oynanan, somut olarak bedensel zevkleri çağrıştıran ritüel-törensel düşüncelerdir (Bahtin, 2001, s. 239). Bahtin’in “Ritüel tarzında senkretik bir gösteri” olarak değerlendirdiği karnavallar biçim olarak karmaşık ve değişkendir (Bahtin, 2002, s. 183). Ritüeller doğa ve işleyişi ile ilgili eylemlerin sembolik ifade biçimi olarak karşımıza çıkar. Ritüellerin mitlerin doğuşuna kaynaklık etmesi ve ritüel

esnasında inanca ait sembollerin kullanılması sonucu ritüel kavramı zamanla dini bir karakter kazanır. Hatta birçok din sonradan kendi ritüellerini yaratmıştır (Altunay, 2014, s. 48).

EDM festivalleri döngülere göre düzenlenmektedir. Bu döngü genellikle ayın konumuna göre veya mevsim geçişlerine göre belirlenerek içerik olarak farklılık gösterebilmektedir. Turner'ın *liminalite* kavramı karnaval benzeri ritüel etkinliklere yönelik olarak da kullanılmaktadır. Liminal evredeki yaşam; çoğu kez bireyleri yöneten ve bu sürecin sorunsuzca atlatılması için onlara eşlik eden, liminal evre ile ilgili bilgi ve becerilere sahip belli ritüel görevlilerine ve/veya uzman rehberlere emanet edilir (Kınlı ve Yükselsin 2016, s. 378). Arnold van Gennep'in *Geçiş Ayinleri* (les rites de passage) adını verdiği toplumların veya bireylerin çeşitli olaylarda yaşadıkları geçiş durumlarına eşlik eden ritüelleri kategorize eder. Bu evrelere *ayrılma* (preliminal), *eşiksellik* (liminal) ve *eşiksellik sonrası- bütünleşme* (post-liminal) adını vermiştir. Antonio Gramsci'nin (1999, s. 556), *Selections from Prison Notebooks* (Hapishane Defterleri) kitabında ele aldığı *interregnum* kavramında da belirsiz süreci görmekteyiz. Eski otoritenin yıkılıp gitmekte olduğu, yenisinin ise henüz doğmadığı ara dönemi kapsayan interregnum lidersiz-yöneticisiz bir süreçtir. Bahsi geçen bu zaman aralıkları bireylerin özgür ve eşit olabilmelerini sağlar.

Huizinga'ya göre: "oyun, özgürce razı olunan, ama tamamen emredici kurallara uygun olarak belirli zaman ve mekân sınırları içinde gerçekleştirilen, bizatihi bir amaca sahip olan, bir gerilim ve sevinç duygusu ile alışılmış hayattan 'başka türlü olmak' bilincinin eşlik ettiği, iradi bir eylem veya faaliyettir" (2006, s. 50). Oyun tanımında da normların aksinin vurgulandığı hayali dünya görüşü bulunmaktadır. Bahtin karnavalı; "karşı bir kültür olarak", "tersyüz etme", "tepetaklak etme", "tersine çevirme" gibi resmi ideolojiye karşıt bir halk kültürü olarak konumlandırır. Karnaval zamanlarında egemen yapılar, kurumlar, kilise savunmasız bir hale geçiş yapar. Karnavalda hakim olan tersine dünya görüşü tüm bunları reddeder. Yukarıda belirtildiği üzere tüm bu tanımlar bize karnaval kavramını merkeze alabilmemize olanak sağlar. Açıklanan müphem zamanın toplumdaki soyutlanabilir bir olayla sınırlı olmadığı görülmektedir. Var olan zamanı tersine çevirmeyi, daha çok ciddiyeti uzakta tutmak amacıyla yapılan özgür bir süreci tahayyül eder. EDM festivalleri başka bir kimliğe bürünerek veya bireylerin salt kendi içlerine döndüğü her türlü aşırılıkları yapabildikleri bu özgür alanı sağlamaktadır. Ancak hiyerarşinin tamamen ortadan kalkması bazı festivaller hariç mümkün olmamaktadır. Biletlerin kategorize edilerek satıldığı, protokol gibi davet edilen özel konukların olduğu ve konaklamanın sınıflandırıldığı festivallerde her ne kadar bu hiyerarşi yok sayılmaya çalışılsa da tamamen ortadan kalkmamaktadır.

Karnaval meydanı, "her türlü resmi konum ve ciddiyete yönelik alay, tüm hiyerarşilerin tepetaklak edilmesi, davranış kurallarının küfür, müstehcenlik, aşağılama, kabalıkla ihlali, bedensel iştahlara yönelik tüm aşırılıkların kutlanması biçiminde kendini dışa vuran bir halk bilincinin" mekânıdır (Bahtin, 2001, s. 25). Karnaval dönemleri halkın kendisini özgür hissettiği, yiyip içip tüketmenin ön planda olduğu ve en önemlisi otoritelerin geçerliliğinin askıya alındığı eğlencelerdir. Karnaval kutlamaları için geniş sokaklara, pazar yerlerine ihtiyaç vardır. Süreç olarak ise tarihi daha önceden belirli ve kısıtlanmış bir zaman aralığında gerçekleşir. Yenilenme, büyüme ve bolluk gibi imgelere sahiptir. Tıpkı EDM festivallerinde olduğu gibi festival alanı; yeme içme özgürlüğü sunan, dev sahne dekorları ile dikkat çeken ve her türlü aşırılığın normalleştiği bir dünyaya dönüşmektedir. Bahtin, bu dünyada özellikle performans ve gösteri sanatları arasında bağ kurarak karnaval sürecinde hem katılımcıları hem de performansçıları bir bütün olarak görür.

“Karnaval, sahneye çıkılmaksızın ve icracılarla izleyiciler arasında bir ayırım yapılmaksızın gerçekleşen bir törendir. Karnavalda herkes etkin bir katılımcıdır, karnaval edimine herkes katılır. Karnaval izlenmez, hatta daha doğru bir dille icra bile edilmez; katılımcıları karnavalın içinde yaşarlar, karnavalın yasaları yürürlükte olduğu sürece bu yasalara göre yaşarlar; yani, karnavalesk bir yaşam sürerler.” (Bahtin, 2001, s. 238)

Yaşam ile sanat arasında olduğu belirtilen bu süreç aslında oyun formunda şekillenmiş hayatın bir parçasıdır. Yukarıda söz edildiği gibi karnaval öncesi hazırlık süreci ve sonrasındaki alışma sürecini ele alırsak belirlenen tarihin dışında daha geniş bir zamanı kapsar ve daha geniş etki alanına sahiptir. Bahtin (2002, s. 184), karnavala özgü bu dünyada insanlar arasındaki bütün mesafelerin askıya alındığını ve özel bir karnaval kategorisinin yürürlüğe girdiğini belirtir. İnsanlar arasında özgür ve samimi temas kurulur. Bu, karnavala özgü dünya anlayışının önemli bir yönüdür.

Karnavalesk Yapı ve Davranış

Karnavalesk terimi, karnavala özgü temel özelliklerin bir kültür ögesindeki görünürlüğüne ya da bir kültür ögesinin karnaval geleneği ile ilişkili olmasına atfen kullanılmaktadır. Ayrıca bu terim, karnavala özgü atmosfere ya da birtakım karnaval sahnelerine sahip çeşitli edebiyat eserleri ve kültürel ürünler için de kullanılmaktadır (İlim, 2017, s. 155). Karnavalesk davranış her ne kadar taşkınlık, “ahlaksızlık”, ciddiyetsizlik gibi bir içeriğe sahip görünse de bir ifade biçimi olarak kişileri egemen yapıların sansüründen, aile, arkadaş gibi daha küçük yapıların denetleyici ve baskıcı otoritesinden uzaklaştırarak kendi kendini yeniden var ederek özgür olmasını sağlar. Kilisede saygı duyulan din temsilcileri alay edilebilen bir şekile dönüşebilmektedir. Yüce ve kutsal olan şeyler ise sıradan ve normal bir hal almaktadır. EDM etkinliklerine katılmadan önce çeşitli hazırlıklar yapılır ve onların deyimleriyle “enerji festivale saklanır”. Festival başladıktan sonra ise herkes özgürdür. Sınırsız yemek ve alkolün tüketilebileceği, özgürce dans edilen ve böylece gerçek hayattan soyutlanılan bir süreç başlar. Karnavallarda ciddiyetten uzaklaşılır, bastırılan duyguların ortaya çıkmasıyla rahatlama yaşanır.

Eagleton, karnavallar her ne kadar mütemediyen sınırların ihlal edildiği ve söylemlerin özgür olduğu bir ortamı oluştursa da her şeyin mizaha dönüştürülebileceği inancının yanlış olduğunu savunur. “Her türlü trajik içeriğin değiştirilebilir olduğu elbette doğru değildir. Toplu tecavüzlerin ya da Auschwitz’in komik bir yanı yok. Her zaman küfür kapsamına giren, dili kirlettiği için asla ağza alınmaması gereken sözler vardır” (2013, s. 251).

Oyun ve ritüel kavramları EDM festivallerinde dans aracılığıyla var olarak farklı bir zaman dilimi ve farklı mekanda gerçekleşmesiyle karnavalesk bir yapıyı oluşturur. EDM festivallerinde müziğin kesintisiz ve yüksek sesle geniş bir alana hâkimiyeti, dans etmenin vazgeçilmez olması, sınırsız yeme içme, yüksek sesle konuşup, bağırma, küfür gibi eylemlerin tüm düzen kurallarının askıya alınmasını sağlamasıyla karnavalesk davranışı yansıtan bir alan yaratır. Düzenlenen EDM festivallerindeki statü durumuna bu noktada kısaca değinmekte fayda var. Bazı festivallerde yapılan sahne ayırımı ve sınıflandırmalar hiyerarşiye neden olmaktadır. Ancak hem katılımcılar hem de DJ’ler festival boyunca eşitlik sağlandığında daha memnun olduklarını belirtmektedirler. Festivali düzenleyenler tarafından kategorik bir ayırım yapılsa da izler kitle sıklıkla vip noktaları boş bırakarak ve ortak alanlarda buluşarak vakit geçirmeyi tercih etmektedir. Her şeye rağmen gündelik hayatta kapalı hiyerarşik engellerle birbirinden ayrılmış olan insanlar, karnaval meydanında birbirleriyle özgür, samimi temasa girerler. Karnaval bütün insanlara aittir, evrenseldir ve herkes katılabilmelidir (Bahtin, 2002, s. 191). Ayrıca karnaval süreci

boyunca gündelik hayata dair pratiklerden, iş okul yaşamı gibi çeşitli kimliklerden uzaklaşılır. Festival ortamında karnavalın hem toplayıcı hem özgürleştirici yasaları geçerlidir.

Karnavalesk gülme daha yüksek, yüce bir şeyi temsil eder. Bahtin'in belirttiği gibi, "gülme, değişimin her iki kutbunu da kucaklar, tam da değişim süreciyle, bizzat krizle ilgilenir. Ölüm ve yeniden doğuş, olumsuzlama (aptalca sırtıtma) ve onaylama (neşeli gülüş) karnavala özgü gülme ediminde bileşir" (2001, s. 244). Genellikle toplum ve araştırmacılar tarafından insanlık suçları gibi son derece korkunç olaylarda kesin ve katı bir biçimde asla mizah yapılamayacağı savunulsa da mizah ve esprili bir yaklaşımın iyileştirici olabileceğine dair görüşler de bulunmaktadır. Terrence Des Pres ise daha farklı bir açıdan yaklaşır ve ona göre karnavalesk, felaketlerin büyüğü olan soykırımda bile etkili olmuştur. Des Pres, "Soykırım Gülüşü" başlıklı yazısında: "Soykırımın bir karnavala dönüştüğünü söylemek istemiyorum; söylemek istediğim, bir ölüm dünyasında kendini savunan yaşam gösterisinin beklenmedik açılımlar getirebileceği" deyişle olaylara mizah yoluyla yaklaşılabilirliğini savunur. Des Pres'ye göre "en çok gereksinme duyduğumuz şey korku ve üzüntü değil, yılmaz bir görüdür. Komik yaklaşımın paradoksu, olanlarla aramıza uzaklık koyarak bize daha katı, daha etkin bir tepki gösterme imkânını verir" (aktaran Sanders, 2001, s. 184-185). Bu yönleriyle Eagleton, Des Pres, Sanders ve Baudelaire gibi yazarların sıklıkla tartıştıkları konularından biri de karnavalesk gülmeye ve mizaha yol açan nedenler ve mizahın sınırlarıdır.

Karnaval ortamındaki kuralsızlık durumu kılık kıyafet sembolleri ile birlikte değerlendirildiğinde grotesk beden ile EDM izler kitlesi benzerlik taşır; belli kurallar yoktur, aşırılıklar vardır. Alan çalışması gerçekleştirilen festivallerde kullanılan maskeler, kostümler ve olağandışı davranışlar ile izler kitle için bu geçici süreç başkası olmayı deneyimleme olanağı sunmaktadır. EDM festivallerindeki bireylerin bedenlerini sanat eseri gibi belirli objelerle süsleyerek, abartılı kostümlerle oluşturdukları karakterleri hem grotesk hem de birer özgün sanat eserleri olarak ele almak mümkündür. Tüm bu örneklerin yanı sıra karnavalesk çerçevesinde benzerlikler ve farklılıklar alan çalışmasında detaylandırılmıştır.

Türkiye'deki Elektronik Dans Müziği Festivalleri Üzerine Bir Alan Çalışması

Alan Deneyimi

Alan çalışması olarak belirlediğim Türkiye'deki EDM festivalleri özelinde ikisi konaklamalı festival olan; Big Burn İstanbul, Alaçatı Elektronik Müzik Festivaline ve bir gün süren Imera and Niks Karnavalına katıldım. Ayata festivaline katılan bir arkadaşımın görüşme yaparak ve festivalin bir gününe katılarak 2019 yılında alan verilerimi topladım. Dört gün süren Big Burn festivalinde izler kitleyi daha iyi gözlemleyebildiğim ve daha çok EDM türünü kapsadığı için ilk olarak bu alandan verileri detaylı bir şekilde irdeleyerek devamında Imera and Niks Karnavalı ile detaylandırmayı tercih ettim. Çalışmamı yürütürken meydana gelen Covid-19 pandemisi nedeniyle kalabalık halde yapılan tüm etkinlikler yasaklandı. Dolayısıyla bu tür organizasyonlar 2020 yılında kısa süreliğine dijital platformlara taşındı. Çalışmada detaylı bir şekilde yer almasa da dijital festivallere katılmayı sürdürerek gözlemlerime devam ettim. EDM festivalleri üzerine çalışmaya başladığım 2019 yazında her ne kadar *dışarıdan* (outsider) bir araştırmacı olarak alana dâhil olsam da ilerleyen süreçte bu çizgi belirsizleşmeye başladı. Festival sürecinde müzik eğitimi almış olmam alana olan adaptasyonumu kolaylaştırdı. Ancak bunun olumlu olduğu kadar olumsuz yönleri de vardı. Ülkemizde DJ'lik yapmak isteyen kişiler; kendi kendine öğrenerek, prodüktörlerin desteğiyle veya özel eğitimler aracılığıyla bir öğrenim süreci sergilemektedir. Müzik bilgisine hakim olursa da DJ'liğin alaylı olarak gelişmesinden kaynaklanan bu durum ikili görüşmelerde iletişim kurarken karşı tarafın

çekingenlik göstermesine neden oldu. Başlangıçta DJ'ler ile olan görüşmeler müzik eğitimi almış olmam "müziği bilen kişi", "sen daha iyi bilirsin", "sen de biliyorsun", "sen de işin içindesin", "sen ne düşünüyorsun, nasıl olmalı" gibi söylemlerle gerçekleştiği için olumsuz yönde etkiliyordu. Zaman içerisinde bu durumu dengelemeye çalışarak anlamaya çalışan, acemi, çırak rolünü pekiştirerek araştırmacı kimliğimi ön planda tutmaya özen gösterdim. Daha önceden etkileşim halinde olduğum bir çevre ve ilgilendiğim bir alan olması ise izler kitleye ulaşmam konusunda kolaylık sağladı. Her ne kadar aşına olsam da zaman zaman alanda bazı jargon ve sembolik kodları anlamlandıramadığım bir süreçten geçerek tamamen farklı bir dil konuştuklarını düşündüğüm oldu. Bu gibi durumlarda en az benim kadar heyecanlı olan görüşme kişilerim kısa açıklamalarda bulunarak terimleri detaylandırarak zihnimdeki soru işaretlerini ortadan kaldırdı.

Festivallere gelen dinleyicilerin EDM türlerine olan hâkimiyeti dikkatimi çekmişti. İzler kitle türlerine ilişkin sınıflandırmaya ayrıca önem veriyor ve bu nedenle EDM genellemesi yapmayı yanlış buluyordu. Yüzlerce alt türe ayrılan bu müzik türüne tam olarak hakim olmadığımı belirttiğimde ise teorik örneklerle hatta bazen müzikal terimlerle bana bu farklılıkları anlatarak, türleri ayırmamı kolaylaştırdılar. Bu noktada bilmediğim birçok türü alanda gerçekleşen resmi olmayan görüşmelerde öğrendiğimi belirtmekte fayda var. Dinleyicilerin yaş grubu veya meslekleri fark etmeksizin büyük bir kısmı formal olarak türleri tanıyıp ayırtılabiliyordu. Çalışmayı yaptığım süreçte sosyal medya üzerinden edindiğim çevre DJ'lere ulaşmamı kolaylaştırdığı gibi aynı zamanda festivaller, kulüpler ve etkinlikler hakkında bilgi almamı hızlandırdı. Alanla olan ilk temasında topluluk içerisinde herkes son derece sosyal ve aktifti, bu yüzden hem araştırmacı kimliğimle hem de katılımcı olarak kolaylıkla uyum sağlayabildim. Gerekli ön hazırlıkları yapıp, görüşme kişilerini önceden belirleyerek, festival anında sahnesi biten DJ'lerle etkileşim kurabileceğim şekilde sıralı bir liste hazırladım. Festival alanında görüşme yapmak zor olacağı için daha çok kısa söyleşiler ve gözlem yapmaya çalıştım. Bazı isimlerle festival sürecinde sahne öncesi ve sonrası görüşmelerde bulundum. Alanda görüşme yapmanın olumsuz yönleri ile karşılaştığım için bazı görüşmeleri internet üzerinden gerçekleştirdim. Etkinliklerde tablet, kayıt cihazı, defter, kalem gibi nesnelere dikkat çekerek, insanların uzaklaşmasına sebep olabileceği için bu tür gereçler kullanmaktan özellikle sakındım. Ayrıca festivallere profesyonel kayıt ekipmanları ile katılmak da yasaktı. Katılımcılarla sohbet ederken zaman zaman çalışmamdan bahsederek sorularımı yönelttim ancak bunları yaparken, ortamda maruz kalınan yüksek sesli müzik, alkol ve madde kullanımı sağlıklı iletişim kurmamı güçleştirdi. Festivallerin devamında etkinlik sorumluları, dansçılar, DJ'ler, teknik ekip, sponsor firmalar ve diğer personel (revir, güvenlik, jandarma) ile resmi-gayri resmi görüşmeler yapabildim. Ancak yapılan görüşmelerde katılımcılar isimlerinin kullanılmasını istemediği için çalışmada görüşmelere atıfta bulunulurken meslekleri dışında bilgilere yer verilmedi. Yalnızca katılımcı profili hakkında bilgi vermek adına meslekleri ve yaş gruplarını belirtmekle yetinildi.

Big Burn İstanbul Elektronik Müzik Festivali ve Imera and Niks Karnavalı

Elektronik müzik etkinliklerinin, sponsorları genellikle alkol veya enerji içeceği markaları olmaktadır. Örneğin, Big Burn elektronik müzik festivali sponsoru *Burn* enerji içeceği ve *Miller* ise bir bira markasıdır. Red Bull elektronik müzik günleri *Red Bull* sponsorluğunda düzenlenmektedir. Burn, Monster ve Red Bull elektronik müzik özelinde yurtiçi-yurtdışı birçok etkinliğin sponsoru olarak bilinmektedir. Türkiye'de elektronik müziği destekleyen Burn ve Red Bull firmaları son yıllarda onlarca DJ ile farklı mekânlarda, konser ve festival düzenlenmesini sağlamıştır. Burn Enerji İçeceği'nin sponsorluğunda düzenlenen Big Burn İstanbul Festivali 2017 yılından itibaren her yıl uluslararası ve yerel DJ'ler ile 4 gün 3 gece aralıksız süren müzik performansları ve çeşitli

etkinlikler eşliğinde düzenlenmektedir. İlki 2017 senesinde İstanbul Suma Beach'te düzenlenen Big Burn, 25 bin kişinin katılımıyla 5 farklı sahnede gerçekleşmiştir. Festivalde dünyaca ünlü yerli ve yabancı 100 DJ sahne almıştır. Çalışma kapsamında katıldığım ilk festival olan Big Burn 2019 oldu. Festival, İstanbul Treehouses Şile'de bungalov, otel ve çadırlı konaklama seçenekleriyle 3 gece 4 gün devam etti. Big Burn Stage, Forrest Stage, Its's Chiller Time Stage, Fire Stage olmak üzere 4 farklı sahnede gerçekleşen festivale yaklaşık 40.000 kişi katıldı. Festival biletleri genellikle indirimli dönem kapsamında yaklaşık 6 ay önceden, sınırlı sayıda satışa çıkarak erkenden tükenir. Big Burn festivalinde de erken dönem biletler 180 TL'ye satışa çıkarak tükenmiştir. Devamında kamp ve kombine biletlerin ücreti, 430 TL olarak belirlenmiş ve festival gününe kadar satışı sürmüştür. Bir diğer alan çalışması ise Imera and Niks Karnavalı üzerine gerçekleştirildi. Imera and Niks ilk kez düzenlenen bir karnaval olmasına rağmen gelen DJ'ler sayesinde hızlı bir şekilde duyurusu yapılabildi. Imera and Niks'in biletleri 220 TL'den 800 TL'ye kadar değişen standart, sahne önü, vip ve meeting+ vip olmak üzere 4 kategoride satıldı. Saat 15.00'de başlayan Imera and Niks karnavalında müzik türü olarak trance, psy-trance, acid house ve tekno ağırlıklı setler hakimdi ve tek gün sürdü. Katılım sağlanan festivallerin tümünde sosyal medya üzerinden bilgilendirmeler yapıldı.

Özel partiler ve bazı psy-trance etkinlikler underground olma özelliğine sahip olsa da festivallerin çoğunluğu, günümüzde büyük ölçüde tüketici tercihi ve müşteri memnuniyeti ile ilgili olarak düzenlenmektedir. Bu nedenle bilet satışlarındaki fiyat farklılıkları statü göstergesi olarak festival alanına yansımaktadır. Bahtin'in bakış açısındaki hiyerarşik düzenin reddi konusunda yukarıda bahsettiğimiz gibi konaklama kategorisindeki farklılıklarda bir beis olmamaktadır. Ancak sahne düzenini kategorize eden etkinliklerde bu statü farklılıkları ortaya çıkmaktadır. Festivallerdeki bileklikler ile bu ayırım net bir şekilde görünür kılınsa da kalabalık arkadaş grupları ya da orada tanışan insanlar sosyalleştikleri alanları birlikte vakit geçirebilecekleri şekilde düzenlenmektedir. Yapılan sınıflandırma her ne kadar performans sırasında herkese aynı deneyimi yaşatsa da konum olarak katılımcıları ayırmaktadır. Örneğin vip katılımcıların DJ'ler ile sözlü iletişim kurabilme olanakları vardır ve sahneye daha yakın yerlerde önceden belirledikleri alana sahip olabilirler. Big Burn festivali gibi konaklama özelinde kategori olan festivaller ya da psy-trance festivalleri (Ayata, Tree of Love) bu anlamda daha eşit bir düzene sahiptir. Big Burn'de yapılan sınıflandırma konaklama özelinde olduğu için performans sırasında bu ayırım oluşmamaktadır. Bu festivallerde daha çok ve underground özelliği korumaya çalışarak statü tamamen ortadan kalkar. Doğa, müzik, DJ ve izler kitle ile bir bütün halinde karnaval ortamı oluşur. Gece kulüpleri ile gelen bu standart bilet, vip, ultimate vip ayırımı alandaki aktif katılımcılara göre son beş yılda yavaş yavaş ortadan kalkmaktadır. Birbirine karışan ve statünün belirsizleştiği, eşit bir düzlemde eğlence anlayışına dönüşmektedir. Vip eğlenen kişilerin önceliği eğlence olduğu takdirde bu statüler önemini yitirmektedir. Örneğin katıldığım festivallerde vip bilet aldığım halde arkadaşlarımla birlikte hepimizin ortak eğlenebileceği alanda vakit geçirmeyi tercih ettim. Alandaki pek çok katılımcı da benimle aynı fikirdeydi ve şu şekilde ifadelerde bulunuyorlardı:

“Daha özgür, daha az hiyerarşi, bir grup dost eğleniyormuş hissi çok güzel.” (B ile kişisel görüşme, 04.04.2020)

“Vip bilet çok saçma bir kere bu işin ruhuna ters. Sosyalleşemedikten sonra buraya gelip sadece kendi arkadaşlarıyla muhabbet edip gitmenin anlamı ne ki? Onlar da ünlü insanlar falan da geliyor ya bizle aynı yerde dans ediyor. Bu ruhu taşıyan herkes aynı pistte dansını edip eğlenip gidiyor.” (C ile kişisel görüşme, 30.09.2019)

“İnsanlar samimiyet arıyor. Eskiden vip kültürünün yaygın olduğu mekanlara bakarsan eğer DJ kabinleri insanlardan daha yüksek daha şaşalı ve büyük alanlardı. İnsanlar daha çok kendi aralarında DJ ile etkileşime girilen boiler room tarzı bir alanı daha çok tercih etmeye başladı. Underground kökene veda edilmedi aslında evrimleşti ve underground vip’leşmeye başladı.” (D ile kişisel görüşme, 01.06.2021, İstanbul).

Çalışmanın başında belirttiğimiz rave kültüründeki gelişimin son yıllarda yeniden dönüştüğünü gerek sahnede gerekse izler kitlenin kendi arasındaki söylemlerinde görmekteyiz. Bu noktada festival alanı, eğlenceli bir tersine çevirme yeri olarak değerlendirilebilir. Festivale adım atıldıktan sonra Bahtin’in bahsettiği gündelik hayatın tamamen dışına çıkılır ve alana giriş yapıldığı andan itibaren sanki herkes daha önceden de o ortamdaymış gibi uyum sağlar. Festival boyunca program bellidir ve katılımcıların müzikal anlamda birden çok tercih hakkı vardır. İsteddiği kimliğe veya karaktere bürünen katılımcı gerek arkadaş grubu ile gerekse yalnız başına eğlencesini sürdürür.

Moda ve Kılık Kıyafet Kodları

Yaşam tarzlarının ya da alt kültür kimliklerinin ifadesi için geniş bir seçenek sunan giyim, kimliğin oluşumundaki başlıca araçlardandır (Crane, 2003, s. 223). “Toplumun genel kabul gördüğü giyim tarzı dışında, farklı kıyafetin giyilmesi, toplumda aykırılığa neden olabilir. Toplum, kendi değer yargıları, din, yasalar, coğrafi koşullar ve özel bazı nedenlerden dolayı, hangi kıyafetlerin ne şekilde giyileceği konusunda fikir yürütür, üyelerine baskı yapar. Toplum içinde bazı gruplar, kendilerini diğerlerinden ayırmak istediklerinde, bir araya gelir ve kendi beğeni gruplarını oluştururlar. Bu gruplar, birbirilerini hemen tanıyabilmek için, belli kıyafetlerle belli mekânlarda dolaşır, belli müzikal ve estetik beğenileri ile hem kendi aralarında, hem de toplumun diğer üyeleriyle sözlü ya da sözsüz konuşurlar.” (Baba, 2009, s. 189) Festivallerde de bireyler temsil etmek istedikleri karaktere bu yolla görünürlük kazandırır. Rave kültürü; dikkat çekmek ve bireylerin kendilerini ifade edebildikleri bir moda haline gelmiştir. Rave tarzında sınır yoktur, bu yüzden alışılmadık kıyafetler giyilebilir. Festivaller kıyafet kodları üzerinde daha çok karnavalesk unsurların görünürlük kazandığı alanlardır. Tüm festivallerde özgürlükçü ve tersine dünya anlayışının tezahürlerini görmek mümkündür. Katılımcılar istedikleri kıyafeti giyme özgürlüğüne sahiptir. Diledikleri gibi giyinebilirler veya soyunabilirler. Bu özgürlük, gündelik yaşamda halkın inanç unsurları ya da gelenekleri ile uyuşmayacak kıyafetleri de kapsamaktadır. Kıyafetlerin pek çoğu neon renkler, holografik kumaşlar ve cesur transparan kıyafetler gibi oldukça ilginç özelliklere sahiptir. Müzik festivallerinde moda, festivalin tarzına veya temasına göre değişebilir. Katılımcıların bir diğer kısmı ise festival için gündelik tarzlarına yakın ve rahat edebilecekleri kostümleri tercih etmektedir.

Kıyafetlerin yanı sıra renkli ve parlak makyajlar, renkli, örgülü, rastalı saç modelleri, simler, pullar ve taşlardan oluşan yüz ve beden aksesuarları (boyamaları) ile festival alanı rengârenk bir hale bürünür. Arkadaş grupları ya da partnerle uyumlu kostümler giyilerek, kanatlar, tüyler, başlıklar, ilginç şapkalar takılarak sürreal bir ortam oluşturulur. Maske ve kostümler sayesinde izler kitle farklılıkları görmezden gelerek kendisini daha rahat ve mutlu hissedebilmektedir. Cinsiyet fark etmeksizin DJ’ler ise katılımcıların aksine sade ve rahat kıyafetler tercih etmektedir. DJ’lerin hayranları onları temsil eden maskeleri ve aksesuarları kullanmaktadırlar. Bu tarz aksesuar, maske ve kostümler DJ ile iletişim kurmanın bir yolu olarak görülebilir.

Festivaller genel olarak underground bir yapıya sahip olsa da egemen kültürü alt kültürlerin tamamı reddetmez. Bazı sokak giyimleri Ralph Lauren, Louis Vuitton, Gucci, Chanel, Moschino, Versace ve Armani gibi saygın moda

markalarının kullanımına dayanır (Crane, 2003, s. 250). Sakak modasının festivallere taşınmasıyla dünya çapında bazı festivaller moda ikonu haline gelmiştir ve kendi modasını oluşturmuştur. *Coachella, Tomorrowland, Burning Man* gibi festivaller ile ikonlaşan giyim tarzları ülkemizdeki EDM festivallerini de büyük ölçüde etkilemiştir. Lüks ve sokak giyimtarzı müzik festivallerinde vip katılımcılar ve DJ'ler de mayo, bikini, çanta, gözlük, şort gibi kıyafet ve aksesuarlar üzerinden gözlemlenebilir. Ana akım performanslara vip katılımcılar genellikle şık ve lüks kıyafetler ile katılırlar ve gün içerisinde de bunu sürdürürler. DJ ve mekân katılımcıların kılık kıyafet tercihlerini etkileyen değişkenlerdir. Orta sınıfın üstü olan bireylerin genellikle festival içeriğinde ana akım DJ'lerin yer aldığı Big Burn Festivali ve lokasyonun lüks sayılabilecek Kemer Country'de düzenlenen Imera and Niks karnavalı gibi etkinlikleri bu iki değişkeni göz önünde bulundurarak tercih ettikleri gözlemlenmiştir. Günümüzde bohem burjuva diye ifade edilen stil veya toplumsal sınıf üzerinden değerlendirdiğimizde genel olarak katılımcı profilinde *bobo*'ları da görmekteyiz. Bobo terimi, burjuva ve bohem sözcüklerinin kısaltmasıdır. David Brooks "Bobos in Paradise: The New Upper Class and How They Got There" kitabında farklı sosyal sınıflardan karşı-kültürel, hedonistik ve beyaz yaka, kapitalist burjuva sınıfların birleştiği bir sınıf olarak bahseder.

Alan çalışması boyunca ülkemizdeki EDM festivallerine katılan kişilerin büyük bir kısmının maddi durumu iyi, beyaz yaka, bazen mavi yaka veya kendi işlerini kuran kişilerden oluştuğu gözlemlenmiştir. Maddi durumu orta üstü olan kişiler festivallerin yanı sıra gece kulüplerinde de sosyalleştikleri için çoğu zaman birbirlerini tanıyan kişilerden oluşmaktadır. Bu kişilerin yanı sıra üniversite öğrencileri de etkinliklerde önemli bir çoğunluğu oluşturmaktadır. Elbette alanda bu statü farklılıkları kıyafetlerle veya konaklama yerleri ile sınırlı kalmaktadır. Katılımcılar ikili iletişimlerinde bunların sözünü etmemektedir veya performans sırasında bu farklılıklar unutulmaktadır. Aynı zamanda EDM festivallerinde unutulmuş yahut askıya alınan bir diğer öge tıpkı Bahtin'in karnaval betimlemesindeki gibi zamansızlık, tüm festivallerin ortak özelliği olarak karşımıza çıkar. Statülerin askıya alınması gibi zaman kavramı da bu noktada dışarıda bırakılır. Geçmiş ve gelecek bu dar zamanda konuşulmaz, saatin kaç olduğu bilinmez.

Festival Alanı ve Aktiviteler

Oyun ve performans, festivallerin merkezinde yer almaktadır. DJ'in performansının yanı sıra hokkabazlar, tahta bacak gösterileri, canlı müzik (festival alanında sahne dışında şarkı söylen ve çalgı çalarak dolaşan müzisyenler), akrobatlar ve jonglörler festivallerde katılımcıları eğlendirmek için yapılan etkinliklerdendir. DJ performans sergilerken alanda dolaşan müzisyenler yer almaktadır. Festivallerdeki oyun formundaki aktiviteler ise *partner poi, poi, juggling, healing circle, night fire* gibi etkinliklerle beraber yoga seansları, performans gösterileri, beden boyama, meditasyon, oyunlar gibi çeşitli biçimlerde sunulmaktadır. Bunlara ek olarak anlaşmalı markaların kurdukları dikkat çekici kutu ve masa oyunlarının olduğu stantlar yer alır. Festival alanındaki yaratıcı etkinlikler, gerçekleştiği bu süreçte gündelik yaşam ile festival arasındaki engeli yıkar. DJ performansı dışındaki bu etkinlikler kendi kendini gerçekleştirme, rol yapma ve kimliğin yeniden oluşturulması için alan açan "yükseltmiş bir teatral bölge" olarak nitelenir (Schmidt, 2015, s. 47). EDM festivallerinin diğer müzik festivallerinden ayrılmasını sağlayan 3 boyutlu tematik sahneler, sahne tasarımları, festivallerin her birinin ayrı felsefi alt metinleri gibi özellikleri olduğu sonucuna varmamızı sağlar. *Black light* ışığının kullanıldığı fosforlu dekorlar, sanat eserleri ve heykeller katılımcıların fotoğraf çekebilmesi ve dinlenme alanı olarak kullanabilmeleri gibi çeşitli işlevlere de sahiptir. Örneğin Imera and Niks karnavalında kullanılan yüksek dekorlar, büyük heykeller

aynı zamanda güneşi engellediği ve gölge oluşmasını sağladığı için dans etmekten yorulan kişilerin dinlenmek için tercih ettiği alanlar olarak ta kullanılmaktadır. Aynı zamanda bu yapıların önünde fotoğraf çekmek için uzun sıralar oluşmaktadır. Paylaşılan görseller ile Big Burn festivalinde de olduğu gibi bir yandan festivalin etkileşiminin artması sağlanarak reklamı yapılmaktadır.

Festivaller yalnız müzikle değil görsel sanatlar ve özel konseptleriyle de ön planda olduğu için büyük ölçüde katılımcıların fotoğraf çekebilecekleri alanlara sahiptir. Bu gibi festivaller bir nevi statü belirlediği için gösteriş yapılabilecek ortamlara dönüşebilmektedir. Yeni medya ile *Twitter*, *YouTube*, *Instagram*, *Facebook* gibi platformlar festivallerin hedef kitlesinin değişime uğramasına neden olmaktadır. Kitlenin değişimini pazarlama stratejisi olarak geliştiren organizatörler bunun için özel dekorlar ve alanlar oluşturmaktadır. Ancak tüm bunlara rağmen katılımcıların odak noktası, dinlemek istediği sanatçı olmaya devam etmektedir. İşitsel ve görsel teknolojilerin sağladığı ihtişamlı gösterilerin yanı sıra ritüellerin gerçekleştirilmesi veya yeniden konuşlandırılması; yeniden doğuşa, yeryüzüyle bağlantı kurma, öze dönüş gibi bağlamlarda farklı bir boyut kazandırır. *Dönüşümsel festivallerde* olduğu gibi İmera and Niks Karnavalı ve Ayata Festivallerinde gerçekleştirilen yeni ritüel çalışmaları geleneksel pratiklerle bir arada yapılmaktadır. Her iki festivalde de müzik ve dans devam ederken eş zamanlı olarak şamanik ritüellerin gerçekleşmesi veya zen gibi etkileşimler için uygun alanlar yaratılmaktadır.

Dans, müzik ve sahne farklı duruş ve hareketler, farklı enerji ve güçleri harekete geçirir. Güçleri ve enerjileri dans aracılığıyla birleştirmeyi, kontrol etmeyi ve yönlendirmeyi öğrenmek bireysel olarak yaratıcı bir aşamadır (Altunay, 2014, s. 111). Aynı şekilde dansın yaratıcı hayal gücü üzerine katkısı da büyüktür. İlk dönemlerde insanların doğaya öykünerek yaptığı dans ritüellerinde bazı büyüselliklerin -şiva'nın tandava dansı- izleri vardır. Elektronik müzik festivallerinde tamamen doğaçlama yapılan figürler yer alır, trance müzik festivallerinde ise büyüsel nitelikteki doğaçlama hareketlerle benzerlik gösteren figürler kullanılmaktadır. Diğer müzik türleri ve ritüellerdeki dans pratiklerinden en önemli farkı ise EDM'nde dansın gerek mekân gerekse performans bağlamında zorunlu bir edim haline gelmesidir. Festivallerde DJ'in performansının iyi olup olmaması dans ettirdiği kitle ile doğru orantılıdır. Katılımcılar dans etmeyi bilmeseler bile dansa meyillidirler, sahne aralarındaki geçişleri dahi dans ederek tamamlarlar. Bu nedenle ister istemez festivale adım atıldığı andan itibaren dans ile bir bütün olunmaktadır.

Sahne düzeni ise EDM festivallerinde genellikle izler kitleye yakın olacak şekilde değişim göstermektedir. Ancak ana akım DJ'lerin çaldığı Big Burn sahnesi gibi dev sahnelerde barikat kurularak güvenlik görevlileri ile sahne korunmaktadır. Bu gibi sahnelerin haricinde ise genellikle barikat bulunmamaktadır. Kullanılan flashlar ve ışık robotları çok kuvvetli olduğu için ve DJ'in yüksek bir seviyede olması nedeniyle dinleyiciler sahne önünde yer almayı tercih etmemektedir. Diğer müzik festivallerinin aksine –ana akım DJ'lerin performansları hariç- karnavalesk davranışın hakim olduğu görece tehlikeli olabileceği düşüncesiyle sahne önüne kurulan barikatlar EDM festivallerinde kullanılmamaktadır. Bu sebeple diğer müzik festivallerindeki karmaşa ya da ezilme gibi problemler yaşanmadığını söyleyebiliriz. Çünkü EDM katılımcıları kalabalık bile olsa performans sırasında özel alanlarını koruyabilmektedir ve demir alanlara sıkışmak gibi ya da daha yakın olmak için paravanların üzerinden atlama ihtiyacını hissetmemektedir. Psy-trance, goa trance gibi müzik türlerinde ise sahne ile izler kitle neredeyse aynı düzlemde yer almaktadır. Yalnızca DJ'in sahnesi yaklaşık yarım metre yüksek bir platforma kurulur. İzler kitle ile DJ ilişkisi göz önüne alındığında diğer müzik festivallerinin (sanatçı-dinleyici) aksine etkileşimin daha

kuvvetli olduğu görülmektedir. Guest DJ'ler dışındaki DJ'ler performans sonrasında festivalde katılımcı olarak bulunabilmektedir. DJ'ler arkadaş çevresi ya da iletişim kurabildiği kişilerle sahne yüksekte bile olsa birlikte dans edebilir. Örneğin, son yıllarda *boiler room* şeklinde sahneler daha çok tercih edilmektedir. İzler kitlenin kendi arasındaki sosyalleşmesinin yanı sıra DJ'lerle de etkileşime geçmesi performans sırasında hiyerarşiyi yok sayan bir davranış biçimi olarak görülebilir. İzler kitle üzerinden festivallerde oluşan atmosfer ve etkileşimler incelenirken ortak noktayı müzik ve dans oluşturmaktadır.

Festivallerde müzik, insanları yönlendirerek, dans etmeyi, parçalara eşlik ederek kalabalığın içerisinde 'kendini kaybetmeyi' toplulukla (*communitas*) bütün olmayı sağlar. Dijital şaman olarak DJ bu festivallerde katılımcıların en önemli motivasyonu olan anda kalmayı sağlar. Şamanik kabile davullarıyla saatlerce dans edilir. Bu şekilde zihin temizlenir ve açılır. Haliyle onu yeniden farklı bir felsefeyle programlamak gerekmektedir (Collin, 1997, s. 189-190). Bu noktada seyirci/sanatçı sınırı kırılır ve performans sadece izlemek için değil izler kitle ile DJ'in bütün olduğu bir şey haline dönüşür. Alan çalışmasında DJ performanslarında değerlendirme ölçütlerinden biri de bu bütünlüğün *vibe*'in (Turner) oluşmasıydı. Performanslar sırasında önemli bir diğer nokta ise trans durumuna ulaşan bireylerin DJ sahnesinin etrafında toplanarak kitlesel bir trans haline geçmesidir. Gündelik pratiklerin dışındaki bu bilinç durumu tamamen farklı bir varoluş biçimine dönüşmektedir. Sadece müzikle veya uyarıcı maddeler ile bu duruma ulaşan kişiler saatlerce dans edebilir. Bu esnada çevrede trans halini sürdürmeye yarayan ateş gösterileri ya da İmera and Niks Karnavalında olduğu gibi projeksiyon ile *saykodelik deneyimi* (psychedelic experience) destekleyen görsel uyarıcılar kullanılır. Katıldığım tüm festivallerde sahne çevresine kurulan dekorlar bu tür gösterilerin yapılmasına olanak sağlayacak şekilde ve görsel uyarıcılar ön planda olacak biçimde konumlandırılmıştı.

EDM, özellikle yurtdışındaki etkinliklerde ve festivallerde alınan uyuşturucular nedeniyle gerçekleşen ölüm iddiaları yüzünden önemli tartışmalara yol açmıştır. Bu tür olaylarda ilk yardım sağlamanın en iyi yolunun ne olduğuna dair, tıbbi literatürde yayınlar nadiren bulunmaktadır. House-tekno müzik partilerinin başladığı dönemden itibaren gençler adına tehlikeli olması, bunların kamuya yansması ve olumsuz görüşler nedeniyle dünya çapında elektronik müzik etkinlikleri dikkat çekici bir noktaya gelmiştir. Margaret Thatcher başbakanlık yaptığı dönem, Joe Biden ise senatör olduğunda sunduğu rave yasası ile konu hakkında yasal düzenlemeler geliştirilmiştir. Bu nedenle gerek sağlık kuruluşları desteğiyle gerekse güvenlik önlemlerinin planlanmasıyla etkinlikler sıkı tedbirler alınarak düzenlenmiştir. Festivallerde ve gece kulüplerinde tüm alanların girişlerde sıkı kontrollerin yapılarak bu konudaki hassasiyet, alan içerisinde de sık sık gerçekleştirilen kontroller ile sağlanmaktadır. Gerek dünya çapındaki etkinliklerde gerekse ülkemizde resmi web sitelerinde bilet alırken ilk olarak madde kullanımı hakkında uyarıların olduğu görülmektedir. Yurtiçi-yurtdışı festival örneklerinde alkole ve şiddete bağlı yaralanmaların sıklıkla olmaması nispeten raveleri güvenli kılsa da her iki türde de bu tür olumsuz durumlar olabilmektedir (Grange vd., 2014, s. 155). Parrott, *Recreational ecstasy/MDMA, the serotonin syndrome, and serotonergic neurotoxicity* (2002) adlı çalışmasında EDM festivallerinde yaygın olarak görülen müzik, dans ve ışık gösterilerinin duyusallık uyarımını en üst düzeye çıkardığını vurgular. Duygusal yakınlığı arttırarak, empati kurmayı arttıran özelliği sayesinde ecstasy kullanıcıları arasında kavga ve saldırganlık nadiren görülmektedir. Bu noktada bazı çalışmalarda rock, metal, r&b konserleri ile EDM festivalleri arasında olumlu olumsuz yönler dair karşılaştırmalar yapılmaktadır. Değerlendirmeyi yaparken, dikkat edilmesi gereken nokta madde kullanımını kapsayan olumsuzlukların yanında çevresel faktörlerin de etkisinin göz önünde bulundurulmasıdır. Parrot'ın

bahsettiği gibi kavga ve tartışmaların bu festivallerde nadiren meydana gelmesi, yaralanma gibi durumları da ortadan kaldırmaktadır. Bu nedenle EDM festivallerindeki tıbbi yaralanma vakaları diğerlerine kıyasla daha azdır. Ancak az önce bahsettiğimiz gibi bu sefer uzun vadede psikolojik olarak ortaya çıkan hasarlar katılımcıları olumsuz yönde etkileyebilmektedir.

SONUÇ

EDM etkinliklerinin kökeni incelediğinde disko ve rave kültürü ve alt türlerdeki müzikal pratikler, oluşum haliyle LGBTİ+ bireylerin, siyah-beyaz ya da birbirinden farklı gelir durumuna sahip insanların ikinci yaşamları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum ortaçağ karnavalları ile benzerlik gösterir. Gerek ortaçağ karnavallarında gerekse rave etkinliklerinde iki yaşam arasındaki sınırlı durum söz konusudur. Egemen yapılar, ortaçağda karnaval zamanını kısıtlamaya çalışmıştır. Günümüzde ise legal olarak düzenlenen rave etkinliklerinde de modern yaşam biçimleri ve otoriteler bu sınırlılığa neden olmaktadır. Festivallerin düzenlenmeye başladığı dönemden itibaren yasadışı uyuşturucu maddeler, yüksek ses gibi nedenlerden dolayı zorluklarla karşılaşarak yönetim ve iktidar ile problem yaşadığı görülmektedir. Bu haliyle antik Yunan'dan günümüze kadar olan festival anlayışında; içerik değişse bile benzer amaç ve kazanımlar sağlayarak benzer şekilde tekrür ettiğini söylemek yanlış olmaz. Tüm zorluklara rağmen festivaller yukarıda görüldüğü gibi düzenlenen aktiviteler, dans, müzik ve kostümler aracılığıyla bütün halde bireylerin yeniden var olduğu ve kimliklendiği bir karnaval ruhunu yaratır. Festivaller süreç içerisinde sosyal hayatta sıkılan, bunalan, kısıtlanan insanların özgürce hareket edebildiği ortamlar haline dönüşür.

Tarihsel olarak gelişimini incelediğimizde karnavalların ve müzik festivallerinin yerel bir kültür olarak ortaya çıkmakla birlikte zamanla kentlerde de kutlanmaya başlamasıyla küresel ölçekte gelişim gösterdiği görülmektedir. Dünya genelinde tanınmış pek çok festivalde abartılı, renkli kostümlerin kullanıldığı geçit törenleriyle festivallerin başlatılması yaygın bir durumdur. Türkiye'de ise buna benzer geçit törenlerine EDM festivalleri kapsamında pek rastlanmamaktadır. Daha çok yerel halk şenliklerinde, şenlik başlamadan önce kortej eşliğinde yapılan geçit törenleri bulunmaktadır. Ülkemizdeki EDM festivallerinin çoğunda yabancı turistlerin de yer aldığı görülmektedir. Bu nedenle Bahtin'in belirttiği çok kültürlü yapı hem ülke içerisindeki katılımcılarla hem de yabancı turistlerin birlikteliğiyle festival anında meydana gelmektedir. Diğer müzik türlerindeki festivallere oranla EDM pratiklerinde pek çok farklı ülkeden (İran, Hindistan, İtalya, Ukrayna, Rusya) katılım sağlandığını söyleyebiliriz. EDM festivallerinde katılımcılar, gündelik hayatlarından uzaklaşarak arkadaşlarıyla, aileleriyle ve benzer fikirlere sahip diğer bireylerle aynı atmosferde özgür bir şekilde sosyalleşirler. Katılımcılarla yapılan görüşmelerde EDM festivallerine katılım motivasyonunu oluşturan asıl etmenin sosyalleşme ve özgür ifade biçimi olduğu görülmektedir. Dolayısıyla yalnızca eğlence amaçlı hedonistik tarafıyla değil de bireylerin yaşamlarının bir parçası olarak görmek yerinde olacaktır. Çalışma boyunca Bahtin'in karnaval kuramı üzerinden performans, oyun, ritüel gibi kavramlardan da faydalanarak EDM festivalleri anlaşılmasına çalışıldı. Yukarıda görüldüğü üzere ritüellere hazırlık sürecindeki gibi karnaval ve festivallere de bir hazırlık evresi üzerinden geçiş yapılmaktadır. Tüm festivallerde görüldüğü üzere Bahtin'in karnaval anlayışında ve günümüzdeki EDM festivallerinde gülmek ve eğlenmek öncelikli hedefler arasındadır. Tüm alan bireylerin eğlenebilmesi için hazırlanmıştır ve asık yüzlü olmak ya da mutsuz olmak festival açısından kabul edilebilir bir şey değildir.

Sonuç olarak yukarıda bahsedildiği gibi EDM festivallerinde hem grotesk hem de karnavalesk unsurlar karşımıza sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bahtin'in tepetaklak dünyada altını çizdiği özellikler, gelenek ve göreneklerin, dini kuralların aksine, doğal akışa ters olarak açıkladığımız her şeyin tepetaklak olduğu bir dünyadır.

EDM festivallerinde ve rave kültüründe bu tersine dünya anlayışı aslında başlarda underground olma özelliğiyle tam anlamıyla sağlanabiliyordu. Karnaval meydanında yukarıda bahsedilen sınırlar ortadan kalkar. Bu sayede kendini ifade etme biçimleri gülünç ve abartılı makyaj ve saçlarda, renkli abartılı kostümlerde, cinsiyet değiştirilen beden imgelerinde karnavalesk unsurlar görülür. Güzellik, çirkinlik gibi estetik anlayışların değişikliğe uğraması ve çok kültürlülük yine Bahtin'in belirttiği karnavalesk davranışların bir tezahürüdür.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Altunay, E. (2014). *Paganizm kadim bilgeliğe giriş*. İstanbul: Hermes Yayınları.
- Baba, O. (2009). *Türk askeri müzik geleneğinde değişim ve süreklilik* (Tez No. 280160) [Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Bahtin, M. (2001). *Karnavaldan romana* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bahtin, M. (2002). *Dostoyevski poetikasının sorunları* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bahtin, M. (2019). *Rabelais ve dünyası* (Ç. Öztekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bergey, B., Seeger, A., Sanjek, D., Frisbie, C. J., Fikentscher, K., & Fink, R. (2005). Institutions and processes affecting music in the United States. (ed. Ellen Koskoff), *Music cultures in the United States* (s. 26-50) içinde. New York: Routledge.
- Brewster, B. & Broughton, F. (2006). *Last night a dj saved my life: The History of the disc jockey*. New York: Grove.
- Collin, M. (1997). *Altered state: The Story of ecstasy culture and acid house*. London: Serpents Tail.
- Copland, A. (2015). *Yeni müzik (1900-1960)*, (A. C. Gedik, Çev.) İstanbul: Yazılama Yayınevi.
- Crane, D. (2003). *Moda ve gündemleri giyimde sınıf, cinsiyet ve kimlik* (Ö. Çelik, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2013). *Walter Benjamin ya da bir devrimci eleştiriye doğru* (E. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Frazer, J. (2006). *Altın dal dinin ve folklorun kökleri* (M. Doğan Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Gahlinger, P. M. (2004). Club drugs: MDMA, gamma-hydroxybutyrate (GHB), Rohypnol, and ketamine. *Am Fam Physician*, 69 (11), 2619-2626.
- Geertz, C. (2010). *Kültürlerin yorumlanması* (H. Gür, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Giddens, A. ve Sutton P. W. (2012). *Sosyoloji* (E. A. Kayhan, Çev.). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Gramsci, A. (1999). *Selections from prison notebooks*. London: Lawrence.
- Grange, J. T., Corbett, S. W. & Downs, D. M. (2014). The games: what can the sports medicine community learn from raves? *Curr Sports Med Rep*, 13 (3), 155-162.
- Hill, A. (2002). Acid house and thatcherism: Noise, the mob, and the English countryside. *British Journal of Sociology*, 53 (1), 89-105.
- Hutson, S. R. (2000). The rave: Spiritual healing in modern Western subcultures. *Anthropological Quarterly*, 73 (1), 35-49.
- Huizinga, J. (2006). *Humo ludens: Oyunun toplumsal işlevi üzerine bir deneme* (M. A. Kılıçbay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İlim, F. (2017). *Bahtin, diyaloji, karnaval ve politika*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Kınlı, H. D. ve Yükselsin, İ. Y. (2016). Eşikler, müzikler ve liminalite: Profesyonel roman müzisyenler ve Bergama yöresi evlilik ritüellerindeki liminal rolleri. *International Journal of Human Sciences*, 13 (1), 375-399.
- O'Grady, K. A. (2009). *Underground club spaces and interactive performance* [Doktora tezi, The University of Leeds].
- Palamar, J. J., Le, A. & Acosta, P. (2021). Shifts in drug use behavior among electronic dance music partygoers in New York during COVID-19 social distancing. *Subst Use Misuse*, 56 (2), 238-244.
- Parrott, A.C. (2002). Recreational Ecstasy/MDMA, the serotonin syndrome, and serotonergic neurotoxicity. *Pharmacol Biochem Behav*, 71(4), 837-44.
- Reynolds, S. (1999). *Generation ecstasy: Into the World of techno and rave culture*. New York: Routledge.
- Sanders, B. (2001). *Kahkahanın zaferi yıkıcı tarih olarak gülme* (K. Atalay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Schmidt, B. (2015). Boutiquing at the raindance campout: Relational aesthetics as festival *technology*. *Dancecult*, 7 (1), 35-54.
- Snoman, R. (2009). *Dance music manual*. USA: Elsevier.
- St John, G. (2004). Techno millennium: Dance, ecology and future primitives. G. St John (Ed.), *Rave culture and religion* (s.213-235) içinde. London: Routledge.
- St John, G. (2005). *Rave culture and religion*. New York: Routledge.
- Sylvan, R. (2005). *Trance formation: The Spiritual and religious dimensions of global rave culture*. New York: Routledge.
- Wright, C. (2008). *Listening to Western music*. USA: Clark Baxter.

LOGIC YAZILIMININ VARSAYILAN EQ EKLENTİSİ İLE HARİCİ EQ EKLENTİLERİNİN SES SİNYALİNE OLAN ETKİLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI**A Comparison of The Effects of Logic Software's Internal Equalizer Plug-In and External Equalizer Plug-Ins on Audio Signals**

Tuncay ARAS *
Semih TEMUÇİN**

ÖZ

Yaşanan teknolojik gelişmelerin müzik alanına sıçraması ile önceleri dış ünite olarak kullanılan sinyal işlemci cihazlar, özellikle 2000 yılı itibariyle yazılım olarak bilgisayarlarda kullanılan kayıt programları içerisinde yerlerini almaya başladılar. Sinyal işlemcilerin pek çok farklı firma çatısı altında geliştirilmesi, ses kayıt teknolojileri ile ilgilenenler ya da ilgilenmek isteyenlere seçenekleri de beraberinde getirdi. Bu doğrultuda araştırma, Logic yazılımının varsayılan EQ eklentisi ile sıklıkla tercih edilen harici EQ eklentilerinin ses sinyaline olan etkilerinin karşılaştırılmasını amaçlamaktadır. Araştırma, hali hazırda var olan durum içerisinde karşılaştırma yapılması amacı taşıdığından, betimsel çalışmalara yönelik boyutlar içermektedir. Bu doğrultuda, araştırmanın, sağlıklı ve uygun bir şekilde ilerleyebilmesi için, çalışmada betimsel araştırmalarda sıklıkla kullanılan tarama modeli tercih edilmiştir. Araştırmada, alt problemler dahilinde farklı yazılım firmalarının geliştirdiği EQ eklentileri üzerinde gerekli ölçümler yapılmış, bu ölçümler analiz edilmiş ve elde edilen veriler bulgular olarak sunulmuştur. Araştırmada, elde edilen bulgular dahilinde sonuçlara yer verilmiş ve bu sonuçlar ışığında öneriler sunulmuştur.

Anahtar Kelime: Müzik Teknolojileri, Ses Kayıt Teknolojileri, Sinyal İşlemciler, Eşitleyici

ABSTRACT

With the spread of technological developments in the field of music, signal processor devices, which were used as exterior units before, have started to take their place in recording programs used in computers as software, especially as of the year 2000. The development of signal processors under the roof of many different companies has brought options for those interested in sound recording technologies. The research aims to compare the effects of the internal equalizer plug-in of the Logic software and the frequently preferred external equalizer plug-ins on the audio signal. Since the research aims to make comparisons in the current situation, it includes dimensions for descriptive studies. The survey model, frequently used in descriptive research, was preferred in the study for the research to proceed in an appropriate way. In the research, necessary measurements were made on the EQ plug-ins developed by different software companies within the sub-problems, these measurements were analyzed and the obtained data were presented as findings. In the research, the results were included within the findings and suggestions were presented in the light of these results.

Keywords: Music Technologies, Sound Recording Technologies, Signal Processors, Equalizer

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 22.09.2021 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 21.11.2022

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr., Atatürk Üniversitesi, tuncay.aras@atauni.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9413-3351

** Uzman, crs_s.t@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-9642-6919

EXTENDED ABSTRACT

The rapid development process in music technologies, which has been experienced from the past to the present and continues, within the global impact of technology, has brought the phenomenon of music to different points in many respects such as recording the sound and delivering it to the listener. Especially within the scope of sound recording technologies, the journey that has started with the Phonograph invented to physically examine the sound on a sooty paper has now reached to the mobile phones that are used in daily life.

In this fast process, analog signal processor devices such as equalizer, compressor, gate, reverb, delay, which were mostly used as outdoor units in recording studios until the year 2000, were used in computer programs as external plug-ins as of the year 2000 thanks to the advancing software and hardware technologies. It is widely used and offers many conveniences to anyone dealing with sound recording technologies, professional or amateur, without the need for any external unit, especially in the mixing and mastering stages of music production.

In this direction, in addition to the internal plug-ins of DAW programs, external plug-ins developed under the roof of many different companies are frequently used. Equalizers (EQ), one of the most basic signal processors, are available as external plug-ins or as internal plug-ins of DAW programs under the roof of many different companies like other signal processors.

From this point of view, the research aims to compare and examine the effects of Logic Pro X software's default EQ plug-in and randomly selected external EQ plug-ins on the sound output. For this purpose, necessary measurements were made on the default EQ plug-in of Logic Pro X and the EQ plug-ins developed by different software companies, and the obtained data were compared.

Since the research includes dimensions for descriptive research, the scanning model was used in the research. In the research, during the measurements during the data collection phase, all the EQ plug-ins were turned off and the pink noise signal was turned on and a raw reference graph was produced in the RTA program. "Izotope Insight" software was used as the RTA program in the measurements. The frequencies of 110 Hz, 600 Hz, 3 kHz, and 12.5 kHz, one by one, in all EQ plug-ins are compared with the reference chart by turning on +15dB at 12.00 Q. The selected frequency values are calculated as the average of each range from the Low, Low-Mid, High-Mid, High areas in the frequency range table. To make measurements under equal conditions, the highest gain and the highest Q Factor values that can be turned on in all plug-ins were determined, and +15dB Gain and 12.00 Q Factor values, which have the lowest limit values among the plug-ins, were used as common values. In the findings section created within the sub-problems, the effects of the reference frequency values applied on the internal EQ plug-in of the Logic software and the external EQ plug-ins on the sound output were evaluated separately. Then, in the light of the data, the difference between the internal EQ plug-in of the logic software and the external EQ plug-in was compared.

As a result of the data obtained, it was determined that the biggest difference between the Logic internal EQ plug-in and the randomly selected external EQ plug-ins was in the 110 Hz area, and it was revealed by the measurements that the results in other measurement frequencies outside the 110 Hz area were very close to each other. As a result of the results, recommendations are given.

Teknolojinin küresel anlamda yarattığı etkiye bakıldığında, insanoğlunun keşfetme çabasına ve bu çaba bağlamında yaşamı kolaylaştırma mücadelesine yönelik izler şüphesiz ki ortadadır. Küçük bir kol saatine sığdırılan onlarca özellik, günümüzde teknolojinin geldiği konumu rahatlıkla gözler önüne sermektedir. Bir bilim ve sanat dalı olan müzik olgusu da halen yaşanan bu hızlı gelişim sürecinde kendine ciddi anlamda pay çıkarmakta ve müzik teknolojileri, farklı disiplinleri de barındıran bir kavram olarak müziğin alt boyutları içerisinde yer almaktadır. “Sanatla birlikte mühendisliğin, fizik ve matematikle birlikte sosyolojinin, hatta kimi zaman tıpla birlikte estetiğin iç içe olduğu müzik teknolojisi, bu özel yapısıyla kendisini diğer disiplinlere göre daha esnek ve bir o kadar karmaşık kılar” (Işıkhan, 2013: 103). Müzik teknolojileri kavramı kendi içerisinde farklı dallara ayrılmakta ve bu dallar kapsamında farklı konular içermektedir. “Müziği dinleyiciye aktarmak için sahnede ve sahne dışında kullanılan ekipmanlar ve müziğin kayıt altına alınıp dinleyici kitle ile buluşması amaçlı yapılan kayıt etme, miks ve mastering gibi işlemlerin tamamı müzik teknolojilerinin konusudur” (Kakı, 2011: 352).

Özellikle 2000 yılı itibari ile yaşanan dijitalleşme, müziğin kayıt altına alınması sürecinde yapılan işlemlere de dokunmuştur. Daha önce ses kayıt teknolojilerinde dış ünite olarak kullanılan sinyal işlemciler, ilerleyen yazılım ve donanım teknolojileri sayesinde günümüzde hem harici hem de DAW (Digital Audio Workstation) programlarının varsayılan eklentileri (plug-in) olarak yaygın bir şekilde kullanılmaktadırlar. “DAW, Audacity, GarageBand, Pro Tools, Logic, Cubase gibi sesi kaydetmek ve düzenlemek için kullanılan müzik prodüksiyon yazılımlarına verilen isimdir” (Walzer, 2016: 25). Eklentiler (plug-in), birçok ses düzenleme programında bulunabilmekte, miks ve mastering sürecinde sıklıkla kullanılmaktadır (Truesdell, 2007: 297). Gelişen teknoloji sayesinde ses kayıt teknolojileri ile uğraşan profesyonel ya da amatör herkes, günümüzde tek bir bilgisayar sayesinde herhangi bir dış üniteye çok fazla ihtiyaç duymadan, bir müzik prodüksiyonunun özellikle miks ve mastering aşamalarını DAW içerisinde rahatlıkla tamamlayabilmektedir. “In the Box” olarak adlandırılan bu durum, müzik endüstrisi içinde ses mühendislerine, müzisyenlere ya da amatör olarak uğraşan kişilere pek çok avantajlar sunmaktadır. “Kendi imkanlarınızla “in the box” olarak miks yaptığınızda, kendinizi düzenlemeye kaptırabilir, ardından ara verebilir ve kendinizi tekrar iyi hissettiğinizde miksinize geri döner ve müziğinize yaptığımız her şeyi yeniden gözden geçirerek miks işleminize devam edebilirsiniz” (Savage, 2014: 6). Geçmişte analog masalarla ve dış ünite sinyal işlemcilerle yapılan işlemler düşünüldüğünde “in the box” teriminin önemi açıktır. Bu açıdan yaklaşıldığında, günümüzde özellikle miks ve mastering işlemlerinde, DAW içerisinde eklenti (plug-in) olarak sinyal işlemcileri kullanabilmek önemli ölçüde rahatlık sağlamaktadır. Bu noktada da eşitleyiciler (EQ), genel anlamda en çok tercih edilen sinyal işlemcilerden biridir.

Eşitleyici (EQ) terimi ister pratik ister yaratıcı nedenlerle olsun, ton kontrolü de dahil olmak üzere, frekans yanıtındaki herhangi bir kasıtlı değişiklik için uygulanmaktadır (Stark, 2004: 9).

Başlangıçta bir telefon veya ses sisteminin frekans yanıtını düz hale getirmek için kullanılan EQ, günümüzde sinyal özelliklerini geliştirerek sesi işlemek ya da bu tarz istenen gereksinimleri karşılamak, müzik prodüksiyonunda ve canlı ses reproduksiyonunda müziğin tını dengesini kontrol etmek, bir mikrofonun bir hoparlöre yakın olduğunda meydana gelen akustik geri besleme vb. istenmeyen sesleri azaltmak gibi durumlarda kullanılmaktadır (Ramo & Valimaki, 2014: 1).

En temel sinyal işlemcilerden bir olan eşitleyiciler (EQ), diğer sinyal işlemciler gibi pek çok farklı firma çatısı altında harici eklenti olarak ya da DAW programlarının dahili eklentisi olarak yer almaktadır. Bu noktada araştırmanın problem durumu, sıklıkla kullanılan dahili ve harici EQ eklentilerinin ses çıktısına olan etkileri bağlamında aralarında herhangi bir fark olup olmadığına yöneliktir.

Araştırma Logic Pro X yazılımının varsayılan EQ eklentisi ile harici EQ eklentilerinin ses çıktısına olan etkilerinin karşılaştırılıp, incelenmesini amaçlamaktadır.

Bu amaç doğrultusunda, aşağıdaki alt problemlere cevap aranacaktır.

1. Logic Pro X yazılımındaki varsayılan EQ eklentisinde uygulanan referans frekans değerlerinin ses çıktısına olan etkisi ne düzeydedir?
2. FabFilter Pro Q2 EQ eklentisinde uygulanan referans frekans değerlerinin ses çıktısına olan etkisi ne düzeydedir?
3. Izotope Ozone 8 EQ eklentisinde uygulanan referans frekans değerlerinin ses çıktısına olan etkisi ne düzeydedir?
4. Waves F6 EQ eklentisinde uygulanan referans frekans değerlerinin ses çıktısına olan etkisi ne düzeydedir?
5. Logic Pro X yazılımındaki varsayılan EQ eklentisi ile kullanılan diğer harici EQ eklentilerinin ses çıktısına olan etkilerinin farkı ne düzeydedir?

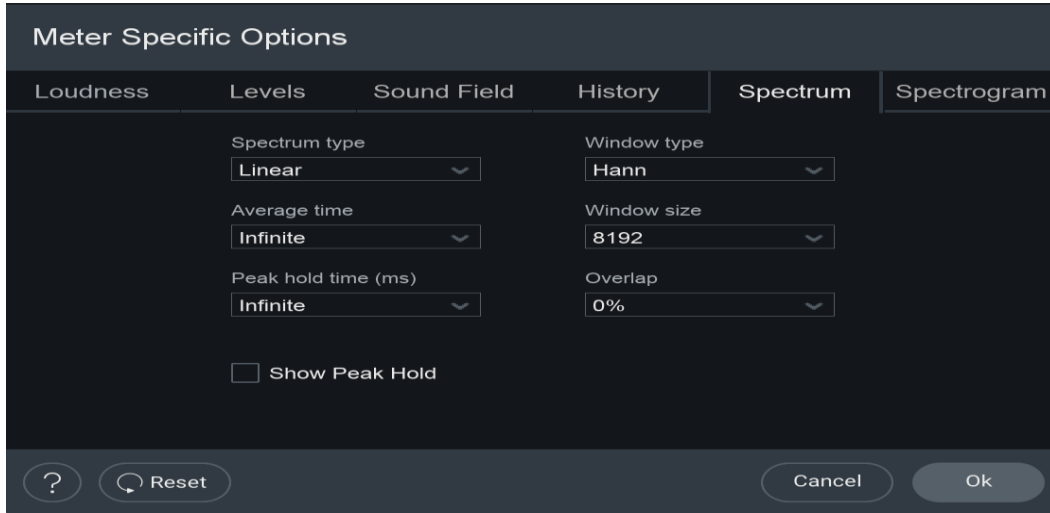
YÖNTEM

Araştırma, betimsel araştırmalara yönelik boyutlar içermektedir. “Bu tür araştırmalarda ele alınan olaylar ve durumlar ayrıntılı araştırılmakta, daha önceki olaylar ve durumlarla ilişkisi incelenerek, “Ne” oldukları betimlenmeye çalışılmaktadır. Tarama (survey) betimsel araştırmalarda kullanılan yaygın yöntemlerin başında gelmektedir. Bu nedenle betimsel araştırmalar genellikle tarama araştırmaları olarak da bilinmektedir” (Erkuş, 2005, akt. Karakaya, 2013: 59).

Tarama modeli, “Geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez” (Karasar, 2009: 77).

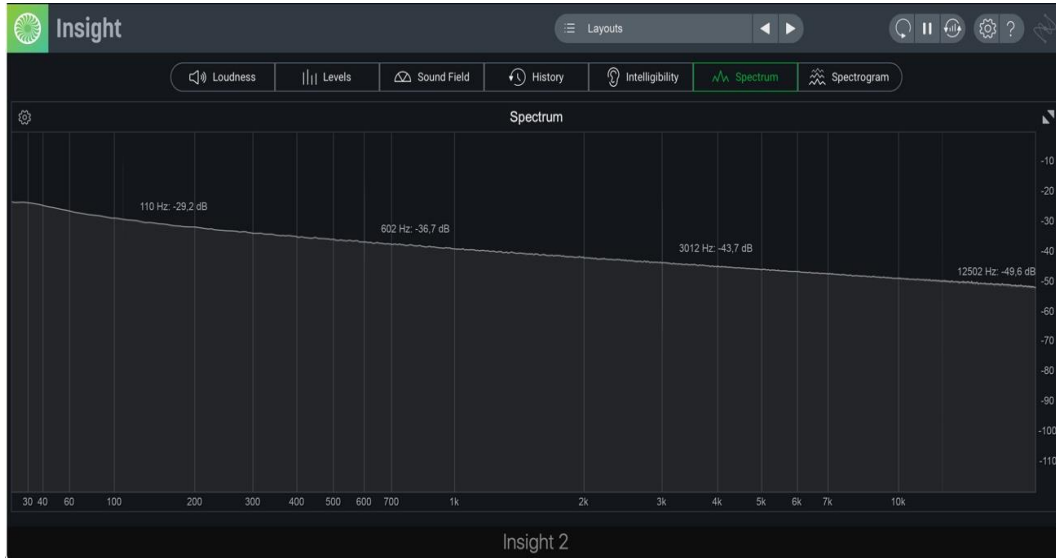
Araştırma, Logic Pro X yazılımının varsayılan EQ eklentisi ile harici EQ eklentilerinin ses çıktısına olan etkilerinin karşılaştırılıp incelenmesine yöneliktir. Bu amaçla Logic Pro X ‘in varsayılan EQ eklentisi ile farklı yazılım firmalarının geliştirdiği EQ eklentileri üzerinde gerekli ölçümler yapılmış ve çıkan sonuçlar karşılaştırılmıştır.

Araştırmada ölçümler esnasında tüm EQ eklentileri kapalıyken pembe gürültü (pink noise) sinyali açılmış ve RTA programında ham referans grafik çıkarılmıştır. Pembe gürültü, doğada ve birçok fizyolojik süreçte yaygın olarak bulunan rastgele bir gürültü olup (Chitwood ve Vaughn, 2018: 10), daha çok genel akustik, mikrofon, hoparlör ve diğer proses cihazların test ve uygulamalarında kullanılmaktadır (Elmas ve Güler, 2013: 53). Ölçümlerde RTA programı olarak Izotope Insight yazılımı kullanılmıştır. “RTA (Real Time Analyzer), bileşenlerin, sistemlerin ve yapıların titreşimli hareketlerini analiz etmek için kullanılır” (Deery, 2007: 54).



Resim 1. Insight Yazılımının Ayar Ekranı

Burada “spektrum type” lineer seçilmiştir. Average time, ölçüm sonuçlarının anlık olarak değil ortalama zaman diliminde sonuç verebilmesi adına “infinite” olarak seçilmiştir. Pick hold time sonsuz infinite olarak seçilmiştir. Bu da frekanslardaki enerjinin en yüksek veya en düşük genlik değerindeki ölçümlerin ortalama bir sonuç vermesi için analizlerde tercih edilen bir durumdur.



Resim 2. Pembe Gürültü Sinyalinin Ham Referans Grafiği

Tüm EQ eklentilerinde teker teker 110 Hz, 600 Hz, 3 kHz ve 12.5 kHz frekansları, 12.00 Q değerinde +15 dB SPL açılarak referans grafiklerle karşılaştırılmıştır. Seçilen frekans değerleri, frekans aralıkları tablosundaki Low, Low-Mid, High-Mid, High bölgelerinden her aralığın ortalaması olarak hesaplanmıştır. Eşit şartlarda ölçüm yapılabilmesi için tüm eklentilerde açılabilen en yüksek kazanç ve en yüksek Q Factor değerleri tespit edilmiş, eklentiler arasında bu limit değerleri en düşük olan +15 dB Gain ve 12.00 Q Factor değerleri ortak değer olarak kullanılmıştır.

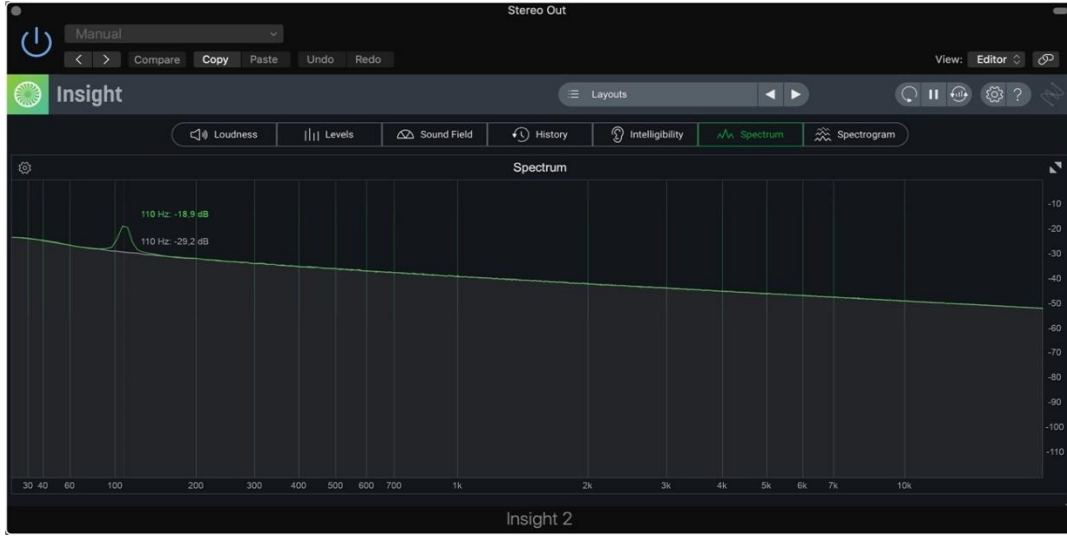
Tablo 1. EQ Eklentileri İçerisindeki Gain ve Q Değerlerinin Limitleri

Logic Pro X varsayılan EQ	Gain: +24 dB	Q:100
Fab Filter Pro Q2 EQ	Gain: +30 dB	Q:40
Izotope Ozone 8 EQ	Gain: +15 dB	Q:12
Waves F6 EQ	Gain: +18 dB	Q:60

BULGULAR

Aşağıda her bir resimde, “Insight” adı ile bilinen yazılımın analizör ekranı yer almaktadır. Resimlerdeki beyaz grafik çizgisi ve beyaz ölçüm metni, hiçbir EQ etkisine maruz kalmamış pembe gürültü sinyalinin referans görüntüsüdür. Yeşil grafik çizgisi ve yeşil ölçüm metni ise, ilgili EQ yazılımında uygulanan işlemler sonucu ortaya çıkan değişikliğin görüntüsüdür.

Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular



Resim 3. Logic Pro X' in Varsayılan EQ Eklentisinde Yükseltilen 110 Hz Frekansının, Ses Sinyaline Olan Etkisi

Resim 3 incelendiğinde, uygulanan EQ, ayarlandığı şekilde 110 Hz frekansına odaklanmıştır ancak tepe noktası geniştir. 110 Hz frekansıyla birlikte 109 Hz ve 112 Hz arasındaki bölgeyi de zirvede tutmuştur. Etki gösterdiği bölge 90 Hz ve 130 Hz frekansları arasındaki alandır. EQ üzerinde 110Hz frekansına +15 dB SPL kazanç uygulandığında ve bu sonuç referans grafikle karşılaştırıldığında, ses sinyalinin 110Hz bölgesinde +10,3 dB SPL artış gözlemlenmiştir.



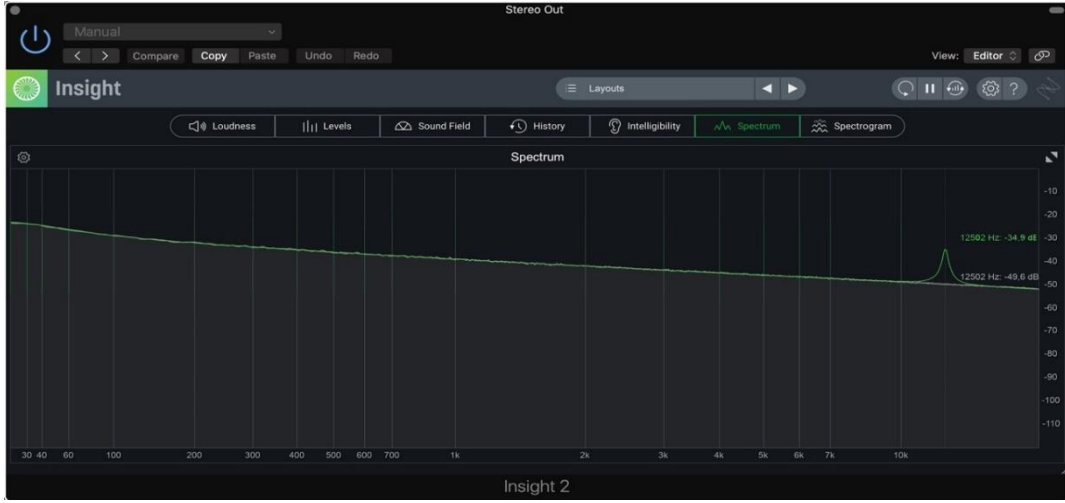
Resim 4. Logic Pro X' in Varsayılan EQ Eklentisinde Yükseltilen 600 Hz Frekansının, Ses Sinyaline Olan Etkisi

Resim 4 incelendiğinde, uygulanan EQ, ayarlandığı şekilde 600 Hz frekansına odaklanmıştır. Tepe noktası sivri olduğu için 600Hz dışında başka bir frekans bölgesi zirvede değildir. Etki gösterdiği bölge 500 Hz ve 700 Hz frekansları arasındaki alandır. EQ üzerinde 600 Hz frekansına +15 dB SPL kazanç uygulandığında ve bu sonuç referans grafiklerle karşılaştırıldığında, ses sinyalinin 600 Hz bölgesinde +14,2 dB SPL artış gözlemlenmiştir.



Resim 5. Logic Pro X' in Varsayılan EQ Eklentisinde Yükseltilen 3 kHz Frekansının, Ses Sinyaline Olan Etkisi

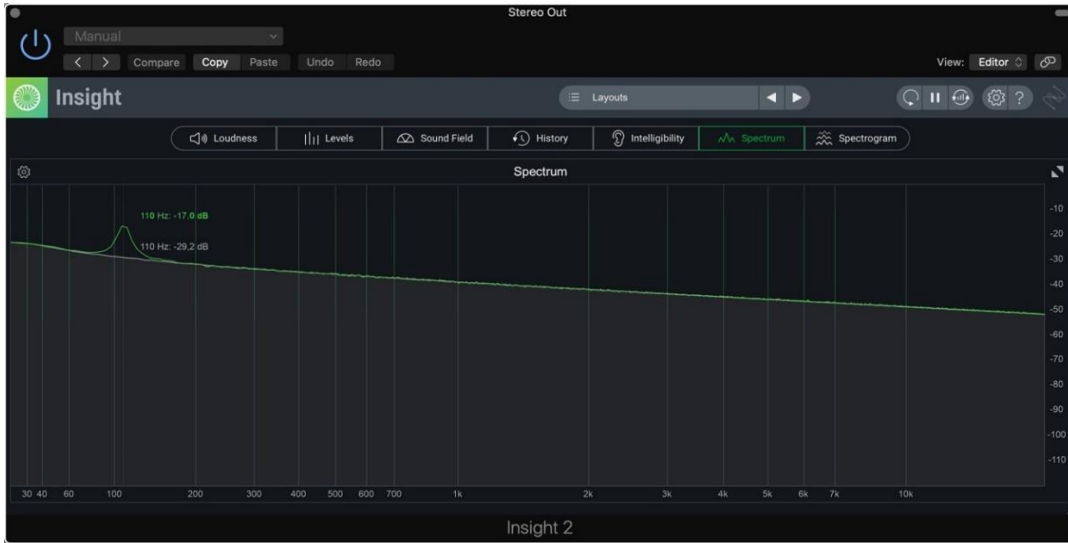
Resim 5 incelendiğinde, uygulanan EQ, ayarlandığı şekilde 3 kHz frekansına odaklanmıştır. Tepe noktası sivri olduğu için 3 kHz dışında başka bir frekans bölgesi zirvede değildir. Etki gösterdiği bölge 2650 Hz ve 3350 Hz frekansları arasındaki alandır. EQ üzerinde 3 kHz frekansına +15 dB SPL kazanç uygulandığında ve bu sonuç referans grafiklerle karşılaştırıldığında, ses sinyalinin 3 kHz bölgesinde +14,5 dB SPL artış gözlemlenmiştir.



Resim 6. Logic Pro X'in Varsayılan EQ Eklentisinde Yükseltilen 12,5 kHz Frekansının, Ses Sinyaline Olan Etkisi

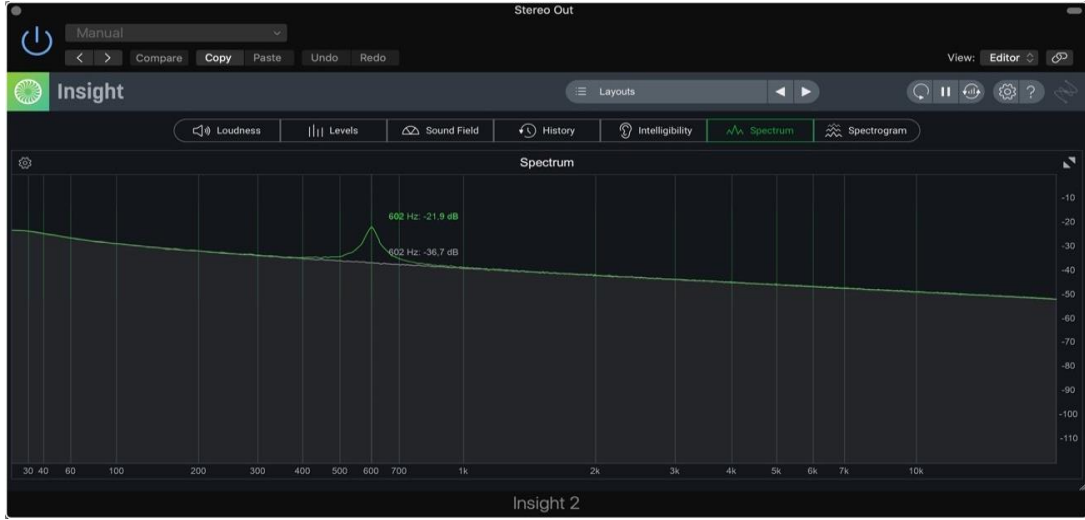
Resim 6 incelendiğinde, uygulanan EQ, ayarlandığı şekilde 12,5 kHz frekansına odaklanmıştır. Tepe noktası sivri olduğu için 12,5 kHz dışında başka bir frekans bölgesi zirvede değildir. Etki gösterdiği bölge 11000 Hz ve 14000 Hz frekansları arasındaki alandır. EQ üzerinde 12,5 kHz frekansına +15 dB SPL kazanç uygulandığında ve bu sonuç referans grafiklerle karşılaştırıldığında, ses sinyalinin 12,5 kHz bölgesinde +14,7 dB SPL artış gözlemlenmiştir.

İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular



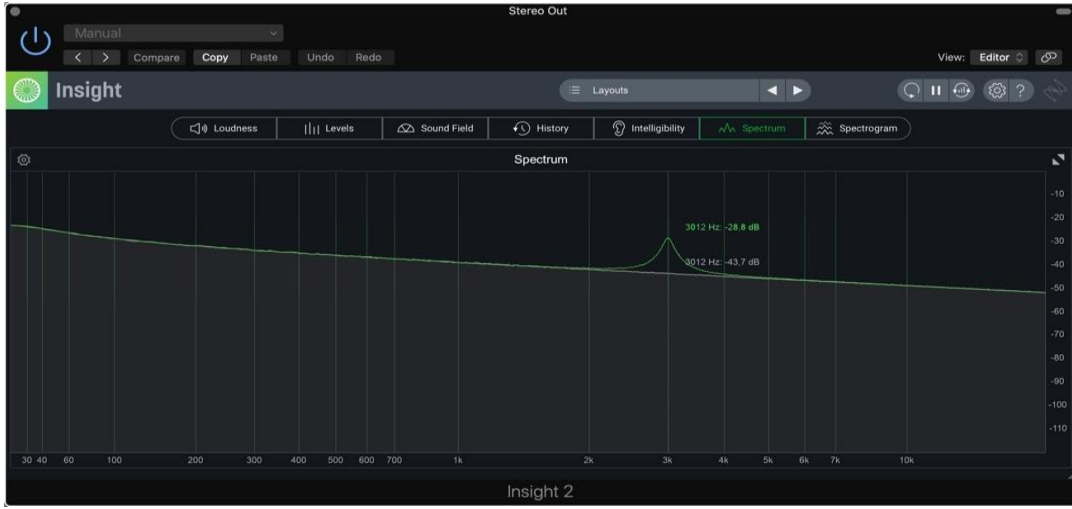
Resim 7. Fab Filter Pro Q2 EQ Eklentisinde Yükseltilen 110 Hz Frekansının, Ses Sinyaline Olan Etkisi

Resim 7 incelendiğinde, uygulanan EQ, ayarlandığı şekilde 110 Hz frekansına odaklanmıştır ancak tepe noktası geniştir. 110 Hz frekansıyla birlikte 108 Hz ve 112 Hz arasındaki bölgeyi de zirvede tutmuştur. Etki gösterdiği bölge 70 Hz ve 150 Hz frekansları arasındaki alandır. EQ üzerinde 110 Hz frekansına +15 dB SPL kazanç uygulandığında ve bu sonuç referans grafiklerle karşılaştırıldığında, ses sinyalinin 110 Hz bölgesinde +12,2 dB SPL artış gözlemlenmiştir.



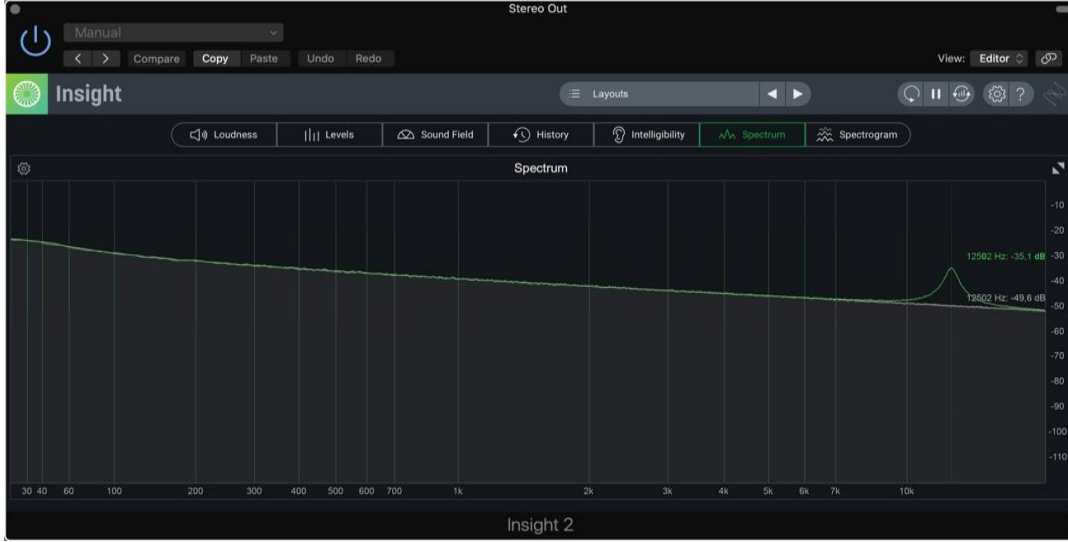
Resim 8. Fab Filter Pro Q2 EQ Eklentisinde Yükseltilen 600 Hz Frekansının, Ses Sinyaline Olan Etkisi

Resim 8 incelendiğinde, uygulanan EQ, ayarlandığı şekilde 600 Hz frekansına odaklanmıştır. Tepe noktası sivri olduğu için 600 Hz dışında başka bir frekans bölgesi zirvede değildir. Etki gösterdiği bölge 400 Hz ve 800 Hz frekansları arasındaki alandır. EQ üzerinde 600 Hz frekansına +15 dB SPL kazanç uygulandığında ve bu sonuç referans grafiklerle karşılaştırıldığında, ses sinyalinin 600 Hz bölgesinde +14,8 dB SPL artış gözlemlenmiştir.



Resim 9. Fab Filter Pro Q2 EQ Eklentisinde Yükseltilen 3 kHz Frekansının, Ses Sinyaline Olan Etkisi

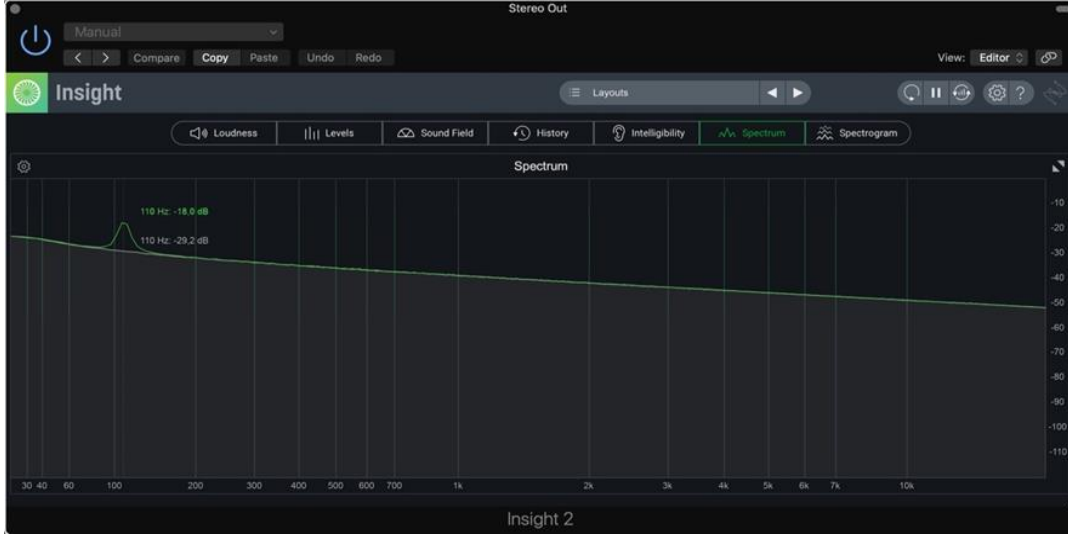
Resim 3.2.3. incelendiğinde, uygulanan EQ, ayarlandığı şekilde 3 kHz frekansına odaklanmıştır. Tepe noktası sivri olduğu için 3 kHz dışında başka bir frekans bölgesi zirvede değildir. Etki gösterdiği bölge 2000 Hz ve 4000 Hz frekansları arasındaki alandır. EQ üzerinde 3 kHz frekansına +15 dB SPL kazanç uygulandığında ve bu sonuç referans grafiklerle karşılaştırıldığında, ses sinyalinin 3 kHz bölgesinde +14,9 dB SPL artış gözlemlenmiştir.



Resim 10. Fab Filter Pro Q2 EQ Eklentisinde Yükseltilen 12,5 kHz Frekansının, Ses Sinyaline Olan Etkisi

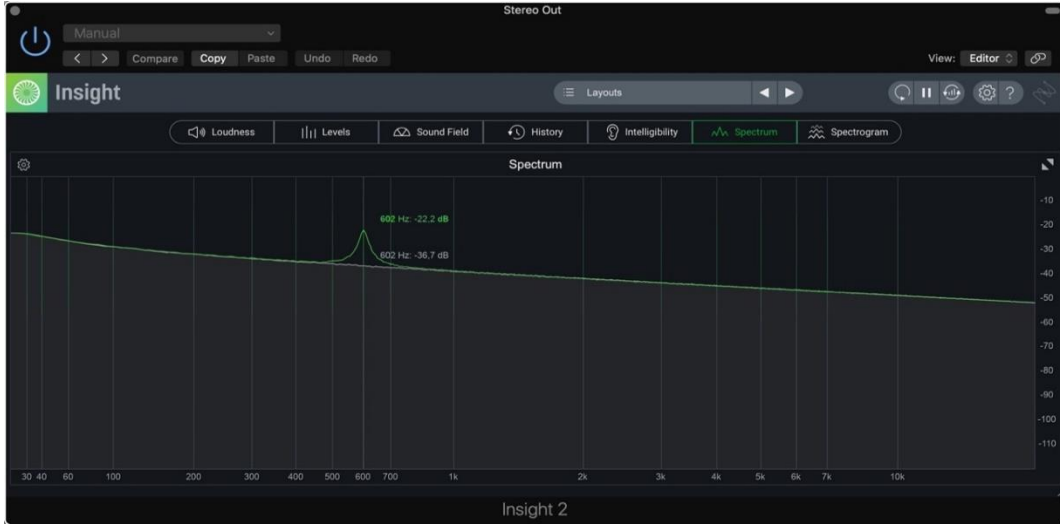
Resim 10 incelendiğinde, uygulanan EQ, ayarlandığı şekilde 12,5 kHz frekansına odaklanmıştır. Tepe noktası sivri olduğu için 12,5 kHz dışında başka bir frekans bölgesi zirvede değildir. Etki gösterdiği bölge 9000 Hz ve 16000 Hz frekansları arasındaki alandır. EQ üzerinde 12,5 kHz frekansına +15 dB SPL kazanç uygulandığında ve bu sonuç referans grafiklerle karşılaştırıldığında, ses sinyalinin 12,5 kHz bölgesinde +14,5 dB SPL artış gözlemlenmiştir.

Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular



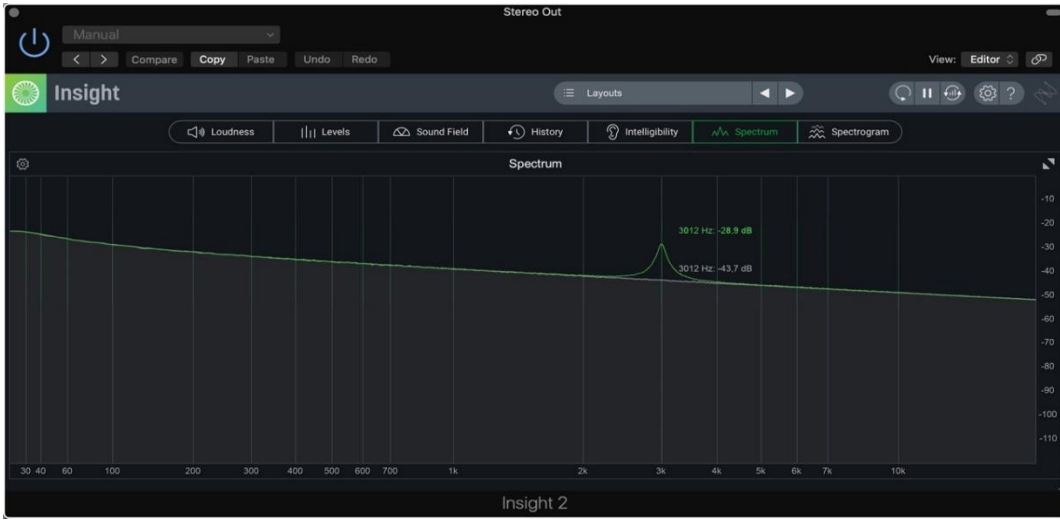
Resim 11. Izotope Ozone 8 EQ Eklentisinde Yükseltilen 110 Hz Frekansının, Ses Sinyaline Olan Etkisi

Resim 11 incelendiğinde, uygulanan EQ, ayarlandığı şekilde 110 Hz frekansına odaklanmıştır ancak tepe noktası geniştir. 110 Hz frekansı ile birlikte 109 Hz ve 113 Hz arasındaki bölgeyi de zirvede tutmuştur. Etki gösterdiği bölge 80 Hz ve 140 Hz frekansları arasındaki alandır. EQ üzerinde 110 Hz frekansına +15 dB SPL kazanç uygulandığında ve bu sonuç referans grafiklerle karşılaştırıldığında, ses sinyalinin 110 Hz bölgesinde +11,2 dB SPL artış gözlemlenmiştir.



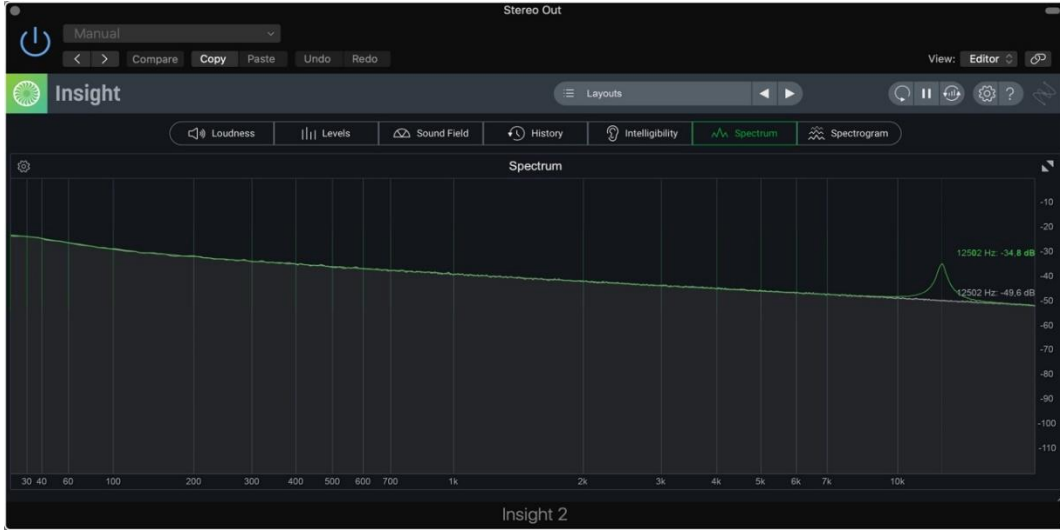
Resim 12. Izotope Ozone 8 EQ Eklentisinde Yükseltilen 600 Hz Frekansının, Ses Sinyaline Olan Etkisi

Resim 12 incelendiğinde, uygulanan EQ, ayarlandığı şekilde 600 Hz frekansına odaklanmıştır. Tepe noktası sivri olduğu için 600 Hz dışında başka bir frekans bölgesi zirvede değildir. Etki gösterdiği bölge 470 Hz ve 730 Hz frekansları arasındaki alandır. EQ üzerinde 600 Hz frekansına +15 dB SPL kazanç uygulandığında ve bu sonuç referans grafikte karşılaştırıldığında, ses sinyalinin 600 Hz bölgesinde +14,5 dB SPL artış gözlemlenmiştir.



Resim 13. Izotope Ozone 8 EQ Eklentisinde Yükseltilen 3 kHz Frekansının, Ses Sinyaline Olan Etkisi

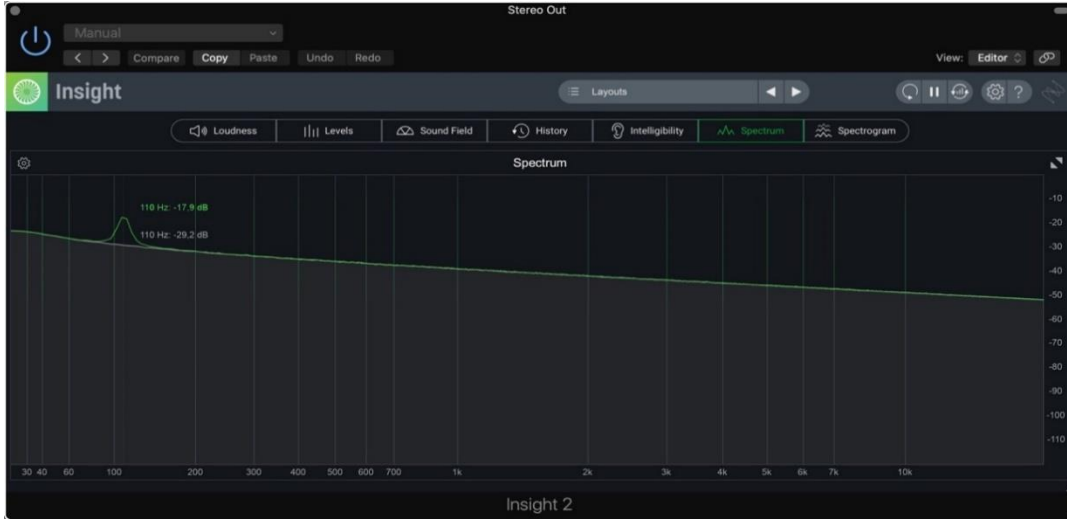
Resim 13 incelendiğinde, uygulanan EQ, ayarlandığı şekilde 3 kHz frekansına odaklanmıştır. Tepe noktası sivri olduğu için 3 kHz dışında başka bir frekans bölgesi zirvede değildir. Etki gösterdiği bölge 2200 Hz ve 3800 Hz frekansları arasındaki alandır. EQ üzerinde 3 kHz frekansına +15 dB SPL kazanç uygulandığında ve bu sonuç referans grafikte karşılaştırıldığında, ses sinyalinin 3 kHz bölgesinde +14,8 dB SPL artış gözlemlenmiştir.



Resim 14. Izotope Ozone 8 EQ Eklentisinde Yükseltilen 12,5 kHz Frekansının, Ses Sinyaline Olan Etkisi

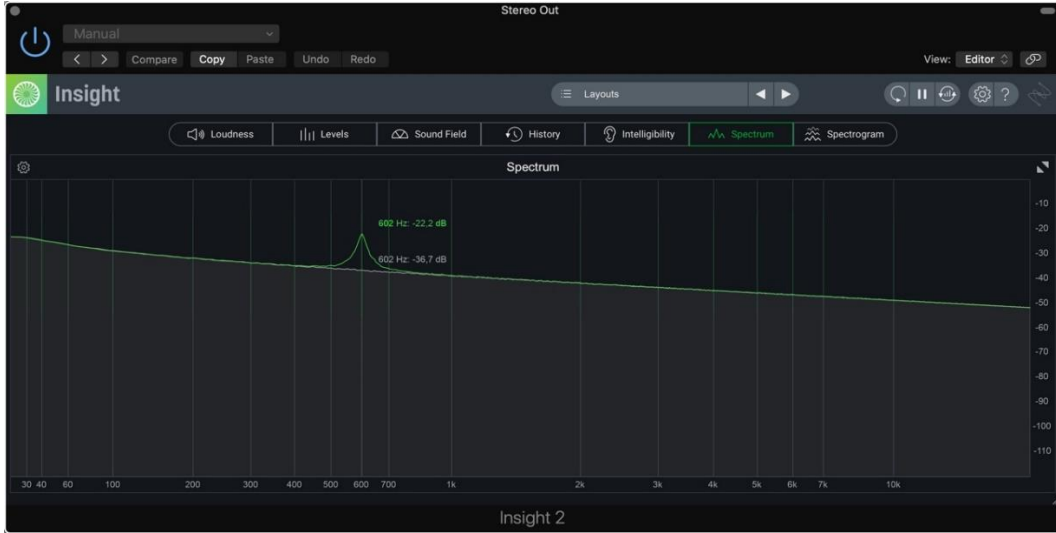
Resim 14 incelendiğinde, uygulanan EQ, ayarlandığı şekilde 12,5 kHz frekansına odaklanmıştır. Tepe noktası sivri olduğu için 12,5 kHz dışında başka bir frekans bölgesi zirvede değildir. Etki gösterdiği bölge 10500 Hz ve 14500 Hz frekansları arasındaki alandır. EQ üzerinde 12,5 kHz frekansına +15 dB SPL kazanç uygulandığında ve bu sonuç referans grafiklerle karşılaştırıldığında, ses sinyalinin 12,5 kHz bölgesinde +14,8 dB SPL artış gözlemlenmiştir.

Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular



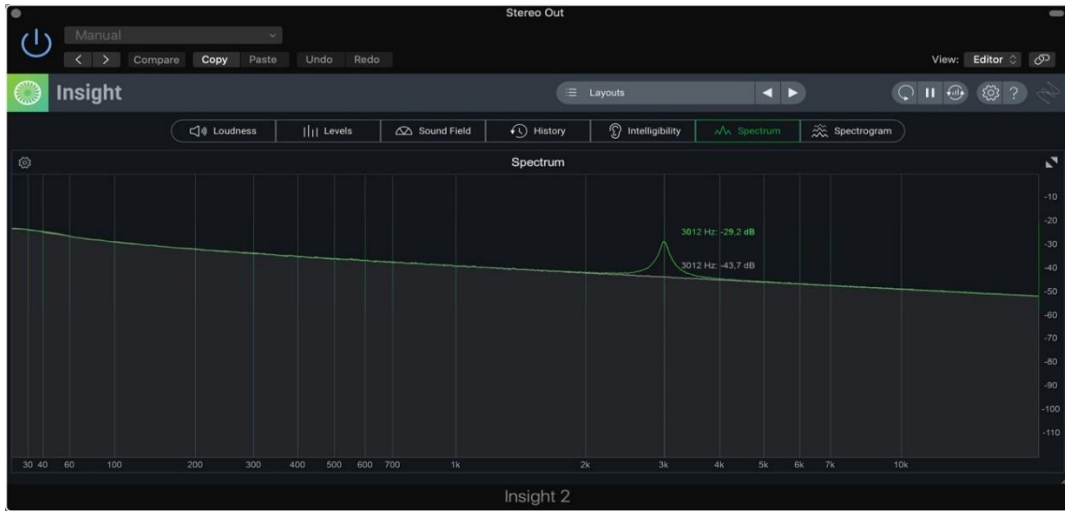
Resim 15. Waves F6 EQ Eklentisinde Yükseltilen 110 Hz Frekansının, Ses Sinyaline Olan Etkisi

Resim 15 incelendiğinde, uygulanan EQ, ayarlandığı şekilde 110 Hz frekansına odaklanmıştır ancak tepe noktası geniştir. 110 Hz frekansı ile birlikte 109 Hz ve 113 Hz arasındaki bölgeyi de zirvede tutmuştur. Etki gösterdiği bölge 90 Hz ve 130 Hz frekansları arasındaki alandır. EQ üzerinde 110 Hz frekansına +15 dB SPL kazanç uygulandığında ve bu sonuç referans grafiklerle karşılaştırıldığında, ses sinyalinin 110 Hz bölgesinde +11,3 dB SPL artış gözlemlenmiştir.



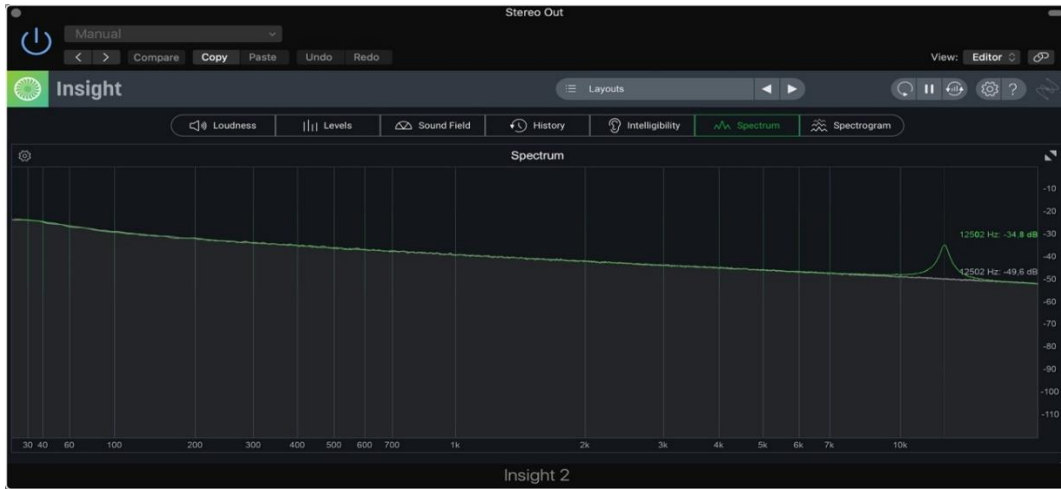
Resim 16. Waves F6 EQ Eklentisinde Yükseltilen 600 Hz Frekansının, Ses Sinyaline Olan Etkisi

Resim 16 incelendiğinde, uygulanan EQ, ayarlandığı şekilde 600 Hz frekansına odaklanmıştır. Tepe noktası sivri olduğu için 600 Hz dışında başka bir frekans bölgesi zirvede değildir. Etki gösterdiği bölge 500 Hz ve 700 Hz frekansları arasındaki alandır. EQ üzerinde 600 Hz frekansına +15 dB SPL kazanç uygulandığında ve bu sonuç referans grafiklerle karşılaştırıldığında, ses sinyalinin 600 Hz bölgesinde +14,5 dB SPL artış gözlemlenmiştir.



Resim 17. Waves F6 EQ Eklentisinde Yükseltilen 3 kHz Frekansının, Ses Sinyaline Olan Etkisi

Resim 17 incelendiğinde, uygulanan EQ, ayarlandığı şekilde 3 kHz frekansına odaklanmıştır. Tepe noktası sivri olduğu için 3 kHz dışında başka bir frekans bölgesi zirvede değildir. Etki gösterdiği bölge 2200 Hz ve 3800 Hz frekansları arasındaki alandır. EQ üzerinde 3 kHz frekansına +15 dB SPL kazanç uygulandığında ve bu sonuç referans grafiklerle karşılaştırıldığında, ses sinyalinin 3 kHz bölgesinde +14,5 dB SPL artış gözlemlenmiştir.



Resim 18. Waves F6 EQ Eklentisinde Yükseltilen 12,5 kHz Frekansının, Ses Sinyaline Olan Etkisi

Resim 18 incelendiğinde, uygulanan EQ, ayarlandığı şekilde 12,5 kHz frekansına odaklanmıştır. Tepe noktası sivri olduğu için 12,5 kHz dışında başka bir frekans bölgesi zirvede değildir. Etki gösterdiği bölge 10500 Hz ve 14500 Hz frekansları arasındaki alandır. EQ üzerinde 12,5 kHz frekansına +15 dB SPL kazanç uygulandığında ve bu sonuç referans grafiklerle karşılaştırıldığında, ses sinyalinin 12,5 kHz bölgesinde +14,8 dB SPL artış gözlemlenmiştir.

Beşinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

Tablo 2. Logic EQ Eklentisi ile Harici EQ Eklentilerinin Ses Sinyallerine Olan Etkilerinin Karşılaştırılması

	Logic EQ	Fab Filter Pro Q2	Izotope Ozone 8	Waves F6
110 Hz	+10,3 dB	+12,2 dB	+11,2 dB	+11,3 dB
600 Hz	+14,2 dB	+14,8 dB	+14,5 dB	+14,5 dB
3 kHz	+14,5 dB	+14,9 dB	+14,8 dB	+14,5 dB
12,5 kHz	+14,7 dB	+14,5 dB	+14,8 dB	+14,8 dB

Tablo 2' de Logic EQ eklentisi ile en çok tercih edilen eklentiler arasından rastgele seçilen Fab Filter Pro Q2, Izotope Ozone 8, Waves F6 eklentilerinin karşılaştırılması yapılmıştır.

110 Hz bölgesi için Logic Pro X varsayılan EQ eklentisinde +10,3 dB SPL artış gözlemlenirken, tabloda görüldüğü üzere Fab Filter Pro Q2 eklentisinde +12,2 dB, Izotope Ozone 8 eklentisinde +11,2 dB SPL ve Waves F6 eklentisinde +11,3 dB SPL artış gözlemlenmiştir.

600 Hz bölgesi için Logic Pro X varsayılan EQ eklentisinde +14,2 dB SPL artış gözlemlenirken, Fab Filter Pro Q2 eklentisinde +14,8 dB SPL, Izotope Ozone 8 eklentisinde +14,5 dB SPL ve Waves F6 eklentisinde +14,5 dB SPL artış gözlemlenmiştir.

3 kHz bölgesi için Logic Pro X varsayılan EQ eklentisinde +14,5 dB SPL artış gözlemlenirken, Fab Filter Pro Q2 eklentisinde +14,9 dB SPL, Izotope Ozone 8 eklentisinde +14,8 dB SPL ve Waves F6 eklentisinde +14,5 dB SPL artış gözlemlenmiştir.

12 kHz bölgesi için Logic Pro X varsayılan EQ eklentisinde +14,7 dB SPL artış gözlemlenirken, Fab Filter Pro Q2 eklentisinde +14,5 dB SPL, Izotope Ozone 8 eklentisinde +14,8 dB SPL ve Waves F6 eklentisinde +14,8 dB SPL artış gözlemlenmiştir.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Logic EQ eklentisi ile en çok tercih edilen eklentiler arasından rastgele seçilen Fab Filter Pro Q2, İzotope Ozone 8, Waves F6 eklentilerinin karşılaştırılması yapıldığında, en büyük farkın 110 Hz bölgesinde olduğu tespit edilmiştir. Bu farkın 0,9 dB SPL ile 1,9 dB SPL arasında olduğu yapılan ölçümlerle ortaya çıkarılmıştır.

110 Hz bölgesi dışındaki diğer ölçüm frekanslarında ise çıkan sonuçların birbirine çok yakın olduğu ve bu farkların 0,3 dB SPL ile 0,7 dB SPL arasında olduğu yapılan ölçümlerle ortaya çıkarılmıştır.

Elde edilen sonuçlar incelendiğinde Logic yazılımının kendi EQ eklentisi ile çalışmada kullanılan diğer EQ eklentileri arasında anlamlı bir farkın olmadığı ortaya konulmuştur. Bu açıdan yaklaşıldığında, kişisel tercih ve alışkanlıklar haricinde, Logic yazılımını kullanan kişiler için varsayılan EQ eklentisinin yeterli olduğu söylenebilir.

Literatür incelendiğinde ses kayıt teknolojileri üzerine yapılan Türkçe akademik çalışmaların sınırlı sayıda olduğu görülmektedir. Bu bağlamda yapılan çalışma, evrensel olarak alana yerel olarak ülkemizde ileride yapılacak olan çalışmalara katkı sağlaması açısından önerilebilir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Chitwood, M. R. & Vaughn, K. E. (2018). Cognitive Performance and Sounds: The Effects of Lyrical Music and Pink Noise on Performance. *The NKU Journal of Student Research*, Volume 1.
- Elmas, E. & Güler N.F. (2013). Radyo ve TV Yayıncılığının Ses Boyutu ve Stüdyo Akustiğinin Düzenlenmesi. *İleri Teknoloji Bilimleri Dergisi*, 2 (2).
- Deery, J. (2007). The ‘Real’ History of Real-Time Spectrum Analyzers A 50-Year Trip Down Memory Lane. *Sound and Vibration*, 40th Anniversary Issue, 57-59.
- Işıkhan, C. (2013). Müzikte Teknolojik Süreç ve Süreçteki Değişimiyle Türkiye’de Müzik Teknolojisi Eğitimi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl:1, Sayı: 1, 102-111.
- J. Rämö & V. (2014). Vălimăki. Optimizing a High-Order Graphic Equalizer for Audio Processing. *IEEE Signal Processing Letters*, Vol. 21, No. 3, pp. 301-305. DOI: 10.1109/LSP.2014.2301557.
- Kakı, S. (2011). Müzik Teknolojileri Kullanımı ve Temsili Temsil Etmek. *Porte Akademik: Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, Yıl:1, Sayı:2.
- Karakaya, İ. (2014). Bilimsel Araştırma Yöntemleri. A. Tanrıoğen. Bilimsel Araştırma Yöntemleri. 57-83. Anı Yayıncılık
- Karasar, N. (2009). Bilimsel Araştırma Yöntemi. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Savage, S. (2014). Mixing and Mastering In the Box. Oxford University Press, America.
- Stark, S. H. (2004). Live Sound Reinforcement- a Comprehensive Guide to P.A. and Music Reinforcement Systems and Technology. Vallejo, CA.

Truesdell, C. (2007). *Digital Audio Production- The Professional Music Workflow with Mac OS X*. Wiley Publishing, Inc., Indianapolis, Indiana.

Walzer, D.A. (2016). Software-Based Scoring and Sound Design. *Music Educators Journal*. DOI: 10.1177/0027432116653449.

OPERA SANATÇISI MARIA CALLAS ÖRNEKLEMİ ÜZERİNDEN SES VE DERMATOMİYOZİT HASTALIĞI BAĞLANTISI¹**The Relation Of Voice And Dermatomyositis Disease With The Sample Of Opera Singer Maria Callas****Fatma Berna BİLGİN BAŞARAN ***
Seta KÜRKÇÜOĞLU****ÖZ**

Opera sanatçısı Maria Callas (1923-1977), opera rollerinde Bel Canto formunu dramatik, gerçekçi oyunculuğu ve vokal tekniğiyle birleştirerek, metin ve müziği anlamının ve yorumlamanın önemini vurgulayarak opera sanatında büyük bir devrim yaratmıştır. Sanatçı kariyerini erken noktalamak zorunda kalmıştır. Bu konu hakkında pek çok spekülasyon yapılmasına rağmen, kariyerinin erken sonlanmasının nedenlerinin başında *dermatomyozit* hastalığı yer almaktadır. Bu çalışmada, Maria Callas'ın çocukluğundan gelen anne baskısı, baba özlemi gibi travmalarının neden olduğu psikolojik durumların ilerleyen yaşlarındaki aile, özel hayat ve sanat hayatına olan etkileri, sanat hayatını erken bitirmesine neden olan *dermatomyozit* hastalığı ve hastalığının erken teşhis edilememesinin özel ve sanat hayatı üzerinde yarattığı etkiler, Aristotle Onassis ile birliktelik yaşamaya başladıktan sonra opera sanatçılığına uygun olmayan bir yaşam biçimi benimseyişinin sağlığına olumsuz etkileri ve bu ilişki sırasında sanatına ara verişinin bir vokal atlet olarak performansına etkilerine yer verilmiştir. Ayrıca yine Maria Callas örnekleme üzerinden, ses ve *dermatomyozit* hastalığı ilişkisi ele alınmış, bu hastalık ile ilgili günümüzdeki tedavi yöntemleri incelenmiş ve İtalyan KBB ve Foniatri Uzmanları Prof. Dr. Franco Fussi ve Prof. Dr. Nico Paolo Paolillo tarafından 2010 yılında yapılan bir araştırmanın sonucunda ortaya koydukları hipotezden yola çıkılarak, bu hipotezin bazı verilerine yer verilmiştir. Tüm bilgilerin ışığında *dermatomyozit* hastalığının sese etkileri ve bu hastalığın seyrine olumlu katkı sağlayacak yöntemler uygulanıp uygulanamayacağı araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Maria Callas, Ses, Opera, Ses Sağlığı, Dermatomyozit.

ABSTRACT

Opera singer Maria Callas (1923-1977), created a great revolution in the art of opera by combining the Bel Canto form with her dramatic, realistic acting and vocal technique in opera roles, emphasizing the importance of understanding and interpreting text and music. The singer had to end her career early. Although there are many speculations on this subject, dermatomyositis is one of the main reasons for the premature termination of her career. In this study, the effects of psychological conditions caused by traumas such as maternal pressure, longing for father from her childhood, on family, private and art life in her later years, dermatomyositis disease that causes her to end her art life early, and the effects of not being diagnosed early on her private and artistic life, the negative effects on her health of adopting a lifestyle that is not suitable for an opera singer after she started to live with Aristotle Onassis and entered the society life, the effects of taking a break from her art during the relationship on her performance as a vocal athlete are included. In addition, the connection between voice and dermatomyositis was discussed, again through the Maria Callas sample, and today's treatment methods related to this disease were examined and Italian ENT and Phoniatriests Prof. Dr. Franco Fussi and Prof. Dr. Nico Paolo Paolillo, based on the hypothesis they put forward as a result of a study conducted by them in 2010, , some data of this hypothesis are also included. In the view of all information, the effects of dermatomyositis on the voice and whether methods that will contribute positively to the course of this disease can be applied have been investigated.

Keywords: Maria Callas, Voice, Opera, Voice Health, Dermatomyositis.

¹ Bu makale Sanatta Yeterlik tez çalışmasından üretilmiştir.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 15.09.2021 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 04.01.2023
*** Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Öğr. Gör. Dr., Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuarı, fatmaberna.bilginbasaran@mku.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5327-3606

**** Doç., İstanbul Okan Üniversitesi, seta.kurkcuoğlu@okan.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7936-4496**

EXTENDED ABSTRACT

Maria Callas created a great revolution in the art of opera by combining the *Bel Canto* form with her dramatic, realistic acting and vocal technique in opera roles, emphasizing the importance of understanding and interpreting text and music. In addition to her achievements in the art life, the private life of the famous artist also aroused great repercussions.

Maria Callas, who started her opera career at a very young age during her conservatory life in Athens, grew up in psychologically difficult conditions and started her artistic career with great family pressures, especially the pressure of her mother. During the period she lived in Greece during the Second World War, she had to struggle with the conditions of war on the one hand, and on the other hand continued her art life and education. Emotionally longing for a father, the artist married the well-known Italian businessman Giovanni Battista Meneghini, who was much older than her. She worked at a very intense pace for years under the pressure of her husband, and because she could not find happiness, she sought new love and dreamed of starting a family, had a relationship with the world-famous Greek businessman Aristotle Onassis. She could not find happiness in this relationship either, and when Aristotle Onassis married Jackie Kennedy, she was devastated with a great disappointment. During this relationship, Maria Callas took a break from her career and preferred to appear on stage with only a few concerts. Since the singer had a muscle weakness caused by dermatomyositis, she took much greater risk by taking a break from singing. It is a grueling process for a professional opera singer to regain her former condition. When Maria Callas took a break from performance, it also negatively affected the course of her illness. Taking a break from vocal performance causes negative effects in the field of opera singing, as in many sports fields. This result was also confirmed in interviews with doctors in the field.

The stressful situations she experienced in her private life and career, the diets she applied for the sake of losing weight, and the unhealthy methods affected her immunity negatively. This disease created a possible lung involvement of the singer, and severe adverse effects occurred in her performance due to muscle weakness caused by dermatomyositis.

Maria Callas has been overweight since her childhood. Due to the physical complex created by her being overweight, she suddenly lost weight faster than necessary, especially in 1953-54, and even resorted to unhealthy methods according to some opinions. However, dermatomyositis may be behind the sudden weight loss because it is one of the symptoms of the disease. She was so obsessed with weight that she even did not want to take certain medications given for dermatomyositis, the side effect of which is weight gain.

Maria Callas died alone in her home in Paris in 1977, at the age of 54. Although the cause of death was recorded as a heart attack, no autopsy was performed. Her body was cremated and her ashes were scattered in the Aegean Sea. Until today, the death of the artist has created controversy on many issues. In fact, it was revealed that the source of her problems, which started to manifest itself in the 1950s, was Dermatomyositis, which could not be diagnosed for a long time, till the statement made in 2002 by Italian Internal Medicine Specialist Professor Doctor Mario Giacomazzo, who examined her in 1975, in order to put an end to the unfair comments made on the artist years later. However, there are still experts with different opinions.

This research problem is based on the investigation of the causes of dermatomyositis, which started to develop early in the career of Maria Callas, and the negative conditions created in the singer's voice. Since the body is

directly affected by all internal and external conditions, it is within the scope of the problem whether the psychological tendencies shaped by Maria Callas's life, lifestyle, eating and drinking habits, and the life she lived in difficult conditions since her birth, have effects on her voice and triggering dermatomyositis.

It is of primary importance for an opera performer to use her voice healthily throughout her career and to be able to perform her repertoire at the highest level possible, as far as sound limits allow. Performers in other branches of music, especially opera performers, are in the first place in the category of "Elite Voice Users" in terms of making a living with their voices. The causes of dermatomyositis, which threatens voice health and therefore its use, and revealing these causes will contribute to the field of opera performance with suggestions for voice health in general.

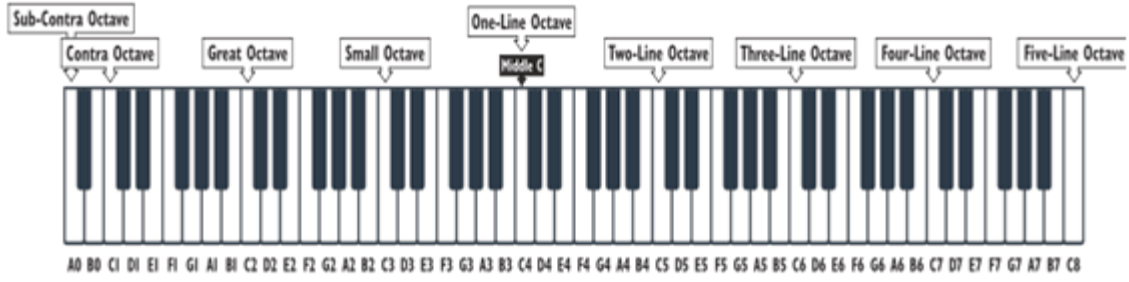
This study is a case study with the qualitative research method on the sample of Maria Callas. In addition, the measurements and spectrographic analyzes of Italian ENT and Phoniatriests Prof. Dr. Franco Fussi and Prof. Dr. Nico Paolo Paolillo with descriptive research are also included. In this study, databases such as *Pubmed*, *Oxford Music Journal*, *Grow Music Online* were consulted as a literature review, besides many English books, Italian and Turkish books and articles were scanned, translated, and structured / semi-structured personal interviews were made with doctors and their views on dermatomyositis and the condition of Maria Callas are included. Maria Callas's life, Dermatomyositis disease that caused her to finish her art life early, and the effects of not being diagnosed early on her private and artistic life, the negative effects on her health of adopting a lifestyle that is not suitable for an opera singer after she started to live with Aristotle Onassis and entered the society life, the effects of taking a break from her art during the relationship on her performance as a vocal athlete are included. In addition, the connection between voice and Dermatomyositis was discussed, again through the Maria Callas sample, and today's treatment methods related to this disease were examined and Italian ENT and Phoniatriests Prof. Dr. Franco Fussi and Prof. Dr. Nico Paolo Paolillo, based on the hypothesis they put forward as a result of a study conducted by them in 2010, , some data of this hypothesis are also included. In the view of all information, it has been investigated whether a method that will contribute positively to the course of dermatomyositis with voice training can be applied.

Bir enstrüman olarak değerlendirildiğinde ses, bedende yer alması bakımından eşsiz olup, eğitimi oldukça spesifik ve hassas bir alandır. Bu alanın en uç basamağının ise opera sanatına yönelik olan Şan eğitimi olduğu söylenebilir. Doğru bir şan eğitimi ile geliştirilen sesin sınırları, profesyonel bir kariyere yönelik olarak bir vokal programı ile çalıştırılmaya devam edilmeli ve mesleki sürdürülebilirlik bakımından bu eğitimin dayandığı egzersiz programları hayat boyu uygulanmalıdır.

İnsan bedeni tüm iç ve dış koşullardan doğrudan etkilenir. Bu bakımdan beslenme alışkanlıklarından kaynaklı tüm kimyasal etkileşimler, genetik yapı ve yanı sıra kas gelişim eğilimleri, hastalıklar, hava ve ortam kaynaklı dış etkenler, kişinin davranışsal tutumları ve psikolojik eğilimleri ses kaslarının işleyişi ile doğrudan ilişkilidir. Bu koşullar çalışmamızın konusu olan ve vokal performans bağlamında opera alanında önemli yere sahip olan Maria Callas'ın da sanat yaşamında etkileyici role sahip olmuştur.

Maria Callas opera alanında devrim yapmış bir sopranodur. Onun zamanına kadar soprano kategorilere ayrılmış; koloratur, lirik, lirik koloratur, lirik spinto, dramatik (soprano türleri) gibi sıfatlarla repertuarları daraltılmıştı. Sahne üzerindeki oyunculuk ikinci plana itilmiş, büyük ve abartılı jestler, statik duruşlarla sınırlandırılmıştı. Söz ve ifade, notaları doğru olarak söylemenin gerisinde kalıyordu. Maria Callas vokal sınıflandırmalara karşı çıktı. Tıpkı bir yüzyıl öncesinde yaşamış soprano gibi, mezzosopranodan - koloratur sopranoya kadar bestelenmiş bütün rolleri seslendirdi. Gelmiş geçmiş hiçbir soprano onun gibi *Macbeth*, *Lucia di Lammermoor*, *Die Entführung aus dem Serail* (Saraydan Kız Kaçırma), *I Vespri Siciliani*, *I Puritani*, *Norma*, *La Traviata*, *Armida* (G. Rossini), *Tosca*, *Rigoletto* ve *La Gioconda*'yı aynı sezon içinde söylemedi, söyleyemedi (1952 sezonu - 11 değişik rol, 56 temsil, üç konser). Bu, günümüze kadar aşılmamış ve eşi benzeri olmamış bir vokal sınırsızlıktır. En tiz notasından en pes notasına kadar bütün tonların aynı yerden ve aynı büyüklükte gelmesi inanılmazdır (Günsoy, 2019).

Maria Callas'ın ses aralığının genişliğinin ve sesinin şiddetinin yanı sıra, karaktere vermiş olduğu farkındalık ve duyguyla oluşturduğu ses rengi, onu diğer sopranolardan ayrıcalıklı kılan özelliklerinden biriydi. Örneğin *Madame Butterfly*'daki soprano karakterinde 15 yaşındaki bir genç kız sesinin rengini vermeyi başarırken; *Medea*, *Tosca*, *Manon Lescaut*, *Lady Macbeth* gibi rollerde ise bambaşka dramatik bir ses rengi ile karşımıza çıkmıştır. Neredeyse üç oktavı kapsayan sesinin aralığı etkileyiciydi. Giuseppe Verdi'nin *I Vespri Siciliani*'sinin *Bolero*'sunda, Fa diyez 3(F#3)'e kadar inerken, Giacomo Rossini'nin *Armida*'sında koloratur Fa (F6)'ya kadar çıkmıştır. Onun sesi, soprano ses kategorilerin hiçbirine karşılık gelmeyen ve 20. yüzyıl boyunca başka hiçbir şarkıcının sesiyle karşılaştırılmayacak niteliklere sahip özellikleri olan bir sestir. Vincenzo Bellini'nin *Norma* ve *La Sonnambula* Operaları ve Gaetano Donizetti'nin *Anna Bolena* Operası, Bel Canto tekniğini 20. yüzyılda yeniden canlandırması ve farklı bir yorum katması bakımından Maria Callas'la yakından ilişkili operalar olmuştur (Fuchs, 2006: 40).



Şekil 1: Notaların piyano üzerinde harflendirilerek gösterilişi

<https://kpopvocalanalysis.net/2014/04/20/the-voice/comment-page-3/>, 04/03/2021

Callas, şimdiye kadar kaydedilmiş en büyük opera sesidir. O, ikonik, taklit edilemez bir tını, üstün bir ses aralığı ve sanat formunda en saygın müzisyenlik ve teknik anlayışıyla korunan bir sanat olgusudur. Callas, opera içindeki en nadide olan 'Assoluta' fach (en yaygın olarak "Soprano Sfogato" olarak bilinir) özelliğini taşır. Bir vokal kategorisinin sınırlarını aşabilen ve yüksek sopranodan en derin kontraltoya kadar kadın enstrümanının tüm boyutlarını keşfedebilen bir sestir (Jonithm, 2015).

Problem Durumu

Bu araştırma problemi ünlü soprano Maria Callas'ın kariyerinin erken döneminde gelişmeye başlayan dermatomiyojit hastalığının, sanatçının sesinde yarattığı olumsuz koşulların nedenlerinin araştırılmasına dayanmaktadır. Beden, tüm iç ve dış koşullardan doğrudan etkilendiğinden, Maria Callas'ın hayatı, yaşam biçimi, yeme içme alışkanlıkları, doğumundan itibaren zor koşullarda yaşadığı hayatının şekillendirdiği psikolojik eğilimlerin, sesine ve dermatomiyojit hastalığının tetiklenmesine etkilerinin de mevcut olup - olmadığı problemin kapsamı içerisindedir.

Amaç

Maria Callas'ın hayatı incelenerek dermatomiyojit hastalığının gelişmesine neden olan koşulların tespiti ve İtalyan KBB ve Foniatri Uzmanları Prof. Dr. Franco Fussi ve Prof. Dr. Nico Paolillo tarafından yapılan ölçümlerle ortaya konulan verilerin ışığında dermatomiyojit hastalığının sese etkileri ve bu hastalığın seyrine olumlu katkı sağlayacak yöntemler uygulanıp uygulanamayacağı araştırılmıştır.

Önem

Bir opera icracısının kariyeri boyunca sesini sağlıklı kullanabilmesi ve ses sınırlarının elverdiği ölçüde repertuarını mümkün olan en üst düzeyde icra edebilmesi birincil önemdedir. Özellikle opera icracıları gibi diğer müzik dallarındaki icracılar da geçimlerini sesleri ile sağlamaları bakımından "Elit Ses Kullanıcıları" kategorisinde birinci sıradadırlar. Ses sağlığını ve dolayısıyla kullanımını da tehdit eden dermatomiyojit hastalığının nedenleri ve bu nedenlerin ortaya konması, genel olarak ses sağlığına yönelik önerilerle opera icra alanına katkı sağlayacaktır.

Sınırlılıklar

Bu çalışma soprano Maria Callas'ın hayatı ve onun maruz kaldığı dermatomiyozit hastalığı ile sınırlandırılmıştır. İtalyan KBB ve Foniatri Uzmanları Prof. Dr. Franco Fussi ve Prof. Dr. Nico Paolillo'nun ölçümlerine, dermatomiyozit hastalığı'nın sanatçının kariyerinde yarattığı erozyona dair verilerin sunulması bağlamında yer verilmiştir.

Yöntem

Bu çalışma Maria Callas örneklemini üzerinden nitel araştırma yöntemi ile durum çalışmasıdır. Ayrıca İtalyan KBB ve Foniatri Uzmanları Dr. Franco Fussi ve Dr. Nico Paolillo'nun betimsel araştırma ile ortaya koydukları ölçümlere de yer verilmiştir. Bu çalışmada literatür taraması olarak *Pubmed*, *Oxford Music Journal*, *Grow Music Online* gibi veritabanlarına başvurulmuş, birçok İngilizce kitabın yanı sıra, İtalyanca ve Türkçe kitaplar ve makaleler taranmış, çeviriler yapılmış, ayrıca doktorlarla yapılanmış / yarı yapılanmış kişisel görüşmeler yapıp, onların dermatomiyozit hastalığı ve Maria Callas'ın durumu ile ilgili fikirlerine yer verilmiştir.

Maria Callas'ın Hayatının İlk Dönemleri

“Maria Callas 2 Aralık 1923 yılında, anne Evangelia “Litsa” Dimitriadou ve baba George Kalogeropoulos'un kızları olarak “*Flower Hospital*”da dünyaya gelmiş, “Maria Anna Cecilia Sofia Kalogeropoulos” ismiyle vaftiz edilmiştir. Babası Kalogeropoulos soyadını önce “Kalos” daha sonra "Callas" olarak kısaltmış ve kolay söylenebilir hale getirmiştir (Dominis, 2001:35-36). Maria Callas'ın New York doğum sertifikasındaki adı “Sophie Cecilia Kalos”tur” (Jellinek, 1986: 4).

Maria Callas, 1956 yılında “Times Magazin”e çocukluk hayatı ile ilgili şunları aktarmıştır:

Kız kardeşim zayıf, güzel ve arkadaş canlısıydı. Annem her zaman onu tercih etti. Şişman, beceriksiz ve sevilmeyen çirkin ördek yavrusu bendim. Bir çocuğa çirkin ve istenmeyen hissettirmek çok acımasızca bir şeydir. Benden çocukluğumu aldığı için onu asla affetmeyeceğim. Oyun oynamam ve büyümem gereken bütün yıllar boyunca, ben şarkı söylüyor ve para kazanıyordum. Benim onlar için yaptığım çoğunlukla iyi, onların benim için yaptığı şey çoğunlukla kötüydü (“Heuristic,” t.y.).

Maria Callas'ın annesi Evangelia sadece müzik eğitime önem verdiği kızı Maria için Amerika'daki hayatlarını geride bırakarak Yunanistan'a dönmeye ve eşi George Callas'ı gelmek istemediği için bırakmaya karar vermiştir. Böylece önden gönderilen kızkardeşi Jackie'nin ardından Maria Callas ve annesi de sanatçının daha iyi bir eğitim alması için Yunanistan'a dönmüşlerdir (Stassinopoulos, 1980:19).

Maria Callas'ın Eğitimi, Evliliği, Ana Kariyeri ve Kilo Kaybı

Maria henüz 13 yaşındayken, 1937 yılında Ulusal Atina Konservatuarı'nda şan eğitmeni olan Maria Trivella'ya dinletilmesi için bir odüsyon ayarlanır. Trivella, Maria'yı çok beğenir ve onu şan ile Fransızca dersleri için kabul eder. Maria'nın yaşı 16 kabul edilerek, burslu olarak eğitimi üstlenilir (Stassinopoulos 1980: 22-23).

Maria Callas, hocası Maria Trivella'dan çok şey öğrenmiştir. Ardından Elvira de Hidalgo ile çalışmaya başlamıştır. Elvira de Hidalgo'yla ilişkisi ömür boyu sürmüş, hocası yaşadığı sürece kariyerinin ileri yıllarına kadar her zaman kendisine akıl danışmış, zaman zaman onunla şan çalışmalarını da devam etmiştir.

“Callas, 5 yıl boyunca Atina Konservatuvarı'nda, Elvira de Hidalgo ile çalışmıştır. De Hidalgo, Metropolitan, La Scala ve Covent Garden gibi dünyanın en ünlü opera sahnelerinde söylemiş, hayat dolu, İspanyol bir opera sanatçısıydı. İkinci Dünya savaşının patlak vermesiyle birlikte, Yunanistan'da yaşamak zorunda kalıp, Atina Konservatuvarı'nda ders vermeye başlamıştır. Öğretmen - öğrenci olmanın yanı sıra, ayrılmaz arkadaş olmuşlardır” (Stassinopoulos, 1980: 26).

Callas 1939 yılında, 15 yaşında, bir öğrenci prodüksiyonu olan Pietro Mascagni'nin *Cavalleria Rusticana* Operasından Santuzza rolü ile ilk kez sahneye çıkmıştır. 1940 yılında, yine öğrenci prodüksiyonları olan, Giacomo Puccini'nin *Sour Angelica* Operasında, Giuseppe Verdi'nin *Aida* Operasında Aida ve *Un Ballo in Maschera* (Maskeli Balı) Operasında Amelia rollerini söylemiştir. De Hidalgo'nun harika eğitimiyle Maria sesini ve vokal tekniğini geliştirmiştir. Kısa bir süre sonra De Hidalgo'nun Atina Odeon Operası'nın sanat danışmanı olmasının vermiş olduğu avantajla, Maria Atina Operası'nda Suppe'nin "*Boccaccio*" Operetinde, profesyonel olarak ilk rolünü almıştır. 1942 yılında, Atina Operası'nda Tosca rolünü söyleyecek olan soprano hastalanınca yerini o zaman sadece 17 yaşında olan Maria Callas almıştır. En güzel Tosca'yı söyleyerek, seyirci ve kritiklerde büyük sansasyon yaratmıştır. Maria Kalogeropoulou, artık aylık 3.000 drahmi ile Atina Operası'nın baş sopranolarından biri haline gelmiştir (Stancioff, 1987: 16-17-18).

Callas, Eylül 1945'te Amerika'ya vardığında 22 yaşındaydı. Yunanistan'da 4 yıl süren işgal ve sivil savaştan sonra, New York onun için lüks içinde, sanki başka bir dünya olmuştur. Kimse onun başarılarını, dünyaca ünlü bir diva ile olan çalışmalarını, Atina Operasındaki kadrosunu, *Fidelio*, *Tosca* ve *Tiefland*'deki söylediği başrollerini önemsememiştir. Callas bir tanıdık vasıtasıyla, avukat kökenli, ömür boyu opera aşığı bir menajer olan E.Richard Bagarozzy'e bir odüsyon yapmıştır. Bagarozzy onu beğenmiş ve normalin dışında bir ses aralığına sahip, tizlerde biraz sıkışık, alt registerde biraz sert, iki register arasında fark edilir düzeyde kırılmaların olduğu ancak alışılmışın dışında etkileyici bir enstrüman olarak bulmuş ve bu sorunları düzeltmek için bir mezzo-soprano olan eşi Louise Caselotti ile çalışmalar yapılması gerektiğini söylemiştir (Jellinek, 1960: 29-30). Amerika'da çalışmalarını sürdürürken sanatçı istediği teklifleri alamamış, İtalya'da sahne alma teklifi gelince kabul etmiştir. İtalya'da "*La Gioconda*" ile sahneye ilk kez çıkışı, başarıyla sonuçlanmıştır.

Callas, 1947 yılında İtalya'ya vardığında, Giovanni Battista Meneghini adında bir iş insanı ile tanıştırılmıştı. Meneghini o zamanlar ellili yaşlarında, Verona'nın elit kesiminden, operaya düşkün biriydi. Meneghini, Maria'nın gençliği, mizacı ve kendine has oluşundan etkilenmişti. Callas için “ilk görüşte aşk” olmasa da Meneghini'yi özgüvenli, kibar, kendisine hayran olarak görüyordu ve bu durumdan çok memnundu. Günleri artık hiç alışık olmadığı neşe ve kolaylıkla geçiyordu. Callas, ileriki zamanlarda Meneghini ile tanıştıkları anı şöyle anlatmıştır: “Onunla tanıştıktan 5 dakika sonra onun ‘O’ olduğunu biliyordum” (Jellinek, 1960: 40- 41).

G. Battista Meneghini, menajer olarak da Maria Callas'ın hayatında çok büyük bir öneme sahipti. Bunu kendi sözleriyle şu şekilde açıklamıştır:

Tarihe geçecek bir konu var, ben Maria ile karşılaştığımda, yedi yıldır şarkı söylemesine rağmen kimse onu tanımıyordu. Yanımda çok kısa bir sürede dünyanın bir numarası oldu. Beni terk ettiğinde de kariyeri çöküşe

geçti. İşte asıl gerçekler bunlardır. Daha açık olalım, Maria kendi sesiyle ve kapasitesiyle söylüyordu. Sanatı olağanüstü ve benzersizdi. Ama opera dünyasını tanıyanlar menajerin önemini bilirler. Maria herkese: ‘Gözlerim kapalı güvendiğim bir eşim var, o beni istediği gibi kullanabilir,’ diyordu (Allegrı, 2018: 262).

Bu arada hem orkestra şefi Tulio Serafin ile çalışmaya devam etmesi, hem de Meneghini'nin büyük desteği ile Maria Callas'ın kariyeri hızla yükselişe geçmiştir. Maria Callas 21 Nisan 1949 yılında, Verona'da Giovanni Battista Meneghini ile evlenmiştir. Kariyeri ise aynı günün akşamı Buones Aires - Teatro Colon'da söylemek için yolculuğa çıkacak kadar yoğun bir hal almıştır (Stassinopoulos, 1980: 65).

Callas'ın kariyerinin dönüm noktası, 1948/49 sezonu boyunca Venedik'teki Le Fenice Operası'nda Wagner'in *Die Walküre* Operası'ndan "Brünhilde" rolüyle çıkarken, Serafin'in kendisine, Margherita Carosio'nun yerini alarak Bellini'nin *I Puritani* Operası'ndan "Elvira" rolünü seslendirmesini teklif etmesiyle olmuştur. Callas önce sesinin çok ağır olduğunu ve partiyi bilmediğini düşünerek bu teklifi reddetse de daha sonra Serafin'e güvenir ve kabul etmiştir. Çarşamba ve Cuma günleri, Brünhilde'nin güçlü, dramatik konuşmalarının olduğu *Die Walküre* performansları arasında, bütün zamanını Elvira'nın trilleri, hızlı bölümleri ve agilitelere harcarken, zor bir rol olan Elvira'yı (repertuvarındaki en rağbet gören koloratur rollerinden biri) öğrenmek için 1 haftası vardır. Brünhilde'nin son performansı, *I Puritani*'nin kostüm provasının olduğu aynı günde gerçekleşmiştir. Maria, en yüksek opera partilerinden birini ardından birkaç saat sonra, operanın en zorlu dramatik rollerinden birini seslendirmiştir (Stassinopoulos 1980: 63). İki gün sonra, 19 Ocak 1949'da 25 yaşında olan Callas, "Elvira" zaferini kazanmıştır.

Venedikli eleştirmen Mario Nordi şöyle yazmıştır:

Birkaç gün önce, birkaç kişi muhteşem Brünhilde, Isolde ve Turandot'un isminin Elvira rolünde anons edilmesine şaşırıldı. Geçen gece herkes onu duydu ve en şüpheli olanlar bile Maria Callas'ın bir mucizeyi başardığını kabul etmek zorunda kaldı. Onun Elvira'sının sıcaklığı ve etkileyiciliği, diğer kırılğan, şeffaf soğukluktaki Elvira'larda bulunamaz (Fuchs, 2006: 44).

Callas'ın 1953 ile 1954 yılları arasında otuz yaşındayken ani ve dramatik kilo kaybı, Callas efsanesinin ayrılmaz bir parçası haline gelir. Uzun ve kilolu kız, şık ve genç bir kadın haline gelmiştir. Hayatı boyunca ilk defa kıyafet beğenisi ortaya çıkmış ve bu onu dünyanın en güzel giyinen kadınlarından biri olur. Yeni görünüşü, onun sahne karakterlerinde daha başarılı olmasına yol açar. Aşırı kilolarından kurtulması ile birlikte, görünümüyle alakalı olan aşağılık kompleksinden de kurtulmuştur (Stancioff, 1987: 44).

Callas'ın söylediği tek bir operanın adını bile koyamayan birçok insan, onun kendisini obez prima donnadan ince bir moda ikonu haline dönüştürdüğünün farkına varmıştır. On sekiz ay boyunca katı bir salata ve çiğ et diyeti yapmış ve sonuç olarak 36 kilodan fazla vermiştir. Mükemmel bir aktris olan Callas, örneğin *La Traviata* Operasından "Violetta" veya *Madama Butterfly*'daki "Cio-Cio-San" gibi kırılğan kahramanları canlandırırken daha inandırıcı olmak için, fazla kilolarından kurtulması gerektiğine karar vermiştir. Edward Downes ile 1967'de yapılan bir röportajda, şu yorumu yapmıştır: "...Oyun oynamaktan bıkmıştım – örneğin – güzel bir genç kadını oynuyordum ve ben ağır, hareket etmekte zorlanan bir kadındım" (Gage, 2001: 65).

Pek çok eleştirmence, Callas'ın vibratosunun kilo vermesinden dolayı değiştiği söylenmiştir. Ancak, hikaye bundan daha karmaşıktır. Callas'ın vibratosu hakkındaki eleştiriler 1941'de Boccaccio'daki ilk çıkışına kadar uzanır. Bu sorun daha yeni ortaya çıktığı aşamada Callas, “vokal bocalama: tonda belirgin bir dalgalanma, perdenin bir varyasyonu, bir dalgalanma” nedeni ile eleştirilmiştir. John Ardoin'in gözlemi ise şu şekildedir: "üst tonları şişman günlerindeki gibi istikrarsız olabileceği gibi, daha da zayıf olduğu zaman kaya gibi sağlam olabilir" (Eidsheim, 2017: 4).



Callas adının efsanesi büyüdükçe korkuları ve güvensizlikleri de büyümüştür. Mükemmeliyetçiliği daha fazla endişeye yol açmıştır. Hiçbir performansın artık yeterince iyi olmadığını düşünmüştür (ancak kafasında herhangi bir performansın kendi titiz standartlarıyla uyuşup uyuşmadığı şüpheli bir hal almıştır). Her korku, endişe, güvensizlik ve özel hayatındaki çalkantı, sesi üzerinde duyulabilir bir etki yaratmaya başlamıştır (Christiansen, 1986: 309). Walter Legge sanatçının psikolojisinden kaynaklanan vokal zorluğu, ‘insanüstü aşağılık kompleksi’ ve ‘kendini geliştirmeye yönelik saplantılı arayışı’ olarak betimlemiştir. Bu durumun annesinin sevgisini kazanmak için acıklı çocukluk çabalarıyla başlamış olabileceğini belirtmiştir. Callas bir defasında "Yalnızca mutlu bir kuş şarkı söyleyebilir" ve başka bir defasında "Hasta olan benim sesim değil, sınırlarım" demiştir (Stassinopoulos 1980: 188).

Maria Callas'ın Aristotle Onassis ile İlişkisi, Yaşadığı Sağlık ve Ses Sorunları

Maria Callas eşi Meneghini'den ayrılarak, dünyanın en zengin iş adamlarından Aristotle Onassis ile bir ilişki yaşamaya başlamıştır. Callas, Onassis ile daha fazla zaman geçirdikçe, sahne performansları önemli ölçüde azalmıştır, 1962'de tamamen durmuş ve sadece ara sıra yapılan, seyircinin hala Callas'ın performansını görebildiği yardım konserleri veya resitaleri olmuştur (Fuchs, 2006: 55).

Callas bir keresinde bir İngiliz gazeteciye “Ben tutkulu bir sanatçı ve tutkulu bir insanım” demiştir. “Öz disipline ve öz kontrole inanıyorum. Kendinle uyum içinde yaşamak istiyorsan, çalışmak zorundasın. Çok çalışmak. Descartes'in bu sözüne katılmıyorum: “Düşünüyorum öyleyse varım”, benim sloganım: “Çalışıyorum, öyleyse varım” (Gage 2001: 38). Sadece birkaç yıl sonra, Callas'ın hayata bakışı ve hırsları büyük ölçüde değişmiştir.

1960 yılındaki bir röportajında Maria Callas duygularını şu şekilde ifade etmiştir:

Medea için L'Opéra'ya evet demedim, La Scala'ya, Covent Garden'a evet demedim. Artık şarkı söylemek gibi bir arzum yok. Keşke yaşayabilsem, herhangi bir kadın gibi yaşayabilsem... bir bebek sahibi olabilsem. Otuz altı yaşındayım, hayatımda kimse yok ve bir varlığa (bebeğe) bir günü verme yeteneğine sahip olup olmadığımı bile bilmiyorum (yani doğurmak) (Stassinopoulos 1980: 182).

Callas, bir çocuk sahibi olmak ve Meneghini'den ayrıldıktan sonra onunla evleneceğine kesinlikle inandığı Onassis'e düşkün bir eş olmak için kariyerinden, şarkı söylemesinden, her şeyden vazgeçmeye hazırды. Yönetmen Franco Zeffirelli'ye “İki ustaya hizmet edemezsiniz” dedi. “Tek istediği Onassis'le birlikte olmak, onun karısı, kadını, metresi olmaktı. Onassis kendisini bir tür vitrin olarak şarkı söylemeye devam etmesi için zorlamamış olsaydı, muhtemelen tamamen duracaktı” (Stassinopoulos 1980: 182).

Her opera sanatçısı bunu çok iyi bilir ki, bir sanatçı için özgüven ve hayatında yer alan kişilerin ona verdiği güven, sanatçının sanatını yapabilmesi açısından, hayati önem taşır. Callas, Onassis ile olan ilişkisi boyunca çok büyük acılar ve hayal kırıklıkları yaşamış ve yaşama sevincini kaybetmiştir. Allegri'nin, kitabında bunu destekleyici olarak kullandığı cümlelerden biri de şöyledir: “Onassis, acı bir uyanışın takip ettiği Maria Callas'ı psikolojik açıdan yıkan ve büyük artistik kariyerini sonlandıran bir rüyaydı” (Allegri 2018: 22).

1958 Callas'ın sesinde ilk büyük problemin yaşandığı yıldır. Callas, özel ve sosyal hayatında, ard arda yaşamış olduğu şeylerin, duygusal durumunun sesine olan etkisini vurgulamıştı. Her şarkıcıda olabileceği gibi, efsanesi yayılmış ve korkuları bununla birlikte büyümüşü, özellikle Callas için durum böyleydi. Her temsil korku ve endişesi, Callas'ın sesinde anlık ve fark edilebilir etkiler yaratmıştı. (...) Şüphesiz, 1960'ın başlarında, Callas'ın sinirleri yıpranmıştı, kan basıncı endişe edecek kadar düşüktü ve şarkı söylemeyi çok acılı bir hale getiren bir sinüs problemi vardı. Şarkı söylemek istemiyor ama şarkı söyleyebildiğini bilmek istiyordu. Ancak müzik odasına gidip, piyanosunun başına oturarak herhangi bir şey söylemek istediğinde, boğazından başlayarak kafasına kadar giden bir ağrı onu durduruyordu (Stassinopoulos, 1980:188).

Callas'ın hızlı vokal düşüşü için ileri sürülen bir diğer neden olan ciddi sinüs enfeksiyonları, 1950'lerin sonlarında onu rahatsız etmeye başlamıştı. Son derece ağrılı sinüziti, özellikle 1959'dan sonra en üst registerindeki üretimin istikrarsızlığını ve sertliğini artırdı ve sesini zorlamasına neden oldu. Sonuç olarak, 1961 yılında karın

kaslarına zarar verdi. O yıl La Scala'da Medea'nın üç performansını seslendirdi, ancak şiddetli bir sinüzit vakası nedeniyle o kadar acı çekiyordu ki, final performansını söylemesi için 14 ve 20 Aralık'taki son iki performans arasında ameliyat olması gerekiyordu. 1962 yılında, 29 Mayıs ve 3 Haziran'da Medea'nın iki performansı için *La Scala*'ya döndü. Provalar sırasında sinüs sorunu geri döndü, bu da yüksek veya uzun notalarda şarkı söylemeyi dayanılmaz derecede acı verici hale getirdi. Açılış gecesinde, ilk cümlesini söylemek için sahneye çıktığında "Io? Medea!" (Ben? Medea!), sesi çatladı. Performansın geri kalanı, Stassinopoulos'un (1980: 212) tanımladığı gibi, "insanüstü bir çaba" idi. Ertesi gün gazeteler olumsuz eleştirilerle doldu ve birçoğu "Yüzyılın sesi paramparça oldu" yazdı. Fransız eleştirmen Pierre-Jean, "İzlemek dayanılmaz derecede üzücüydü" diye yazdı. Rémy: "Sesi pes etmek üzereydi, bir şekilde rolde mücadele etti" (Gage, 2001: 232). Callas, La Scala'da son kez sahne aldı. Ertesi yıl anladı ki sesini "yeniden eğitmek" için ciddi bir çalışma gerekiyordu. 1962'den 1963'e kadar kendi deyişimiyle "başlangıçtan itibaren bir öğrenci gibi" çalışmaya başladı (Ardoin 1995: 169).

Maria Callas'ın bu durumunu, Doç. Dr. İlder Denizoglu şu şekilde yorumlamıştır: "Sahne performansının sanatsal kısmının yanı sıra tabii ki bir de sportif icra kısmı vardır. Siz ne kadar yetenekli, inanılmaz üst düzey bir virtüöz olursanız olun, ikinci üçüncü şarkıdan sonra sportif beceri ve kondisyona ihtiyacınız olur. O yüzden çalışmalara ara vermek ciddi bir sorundur ve kesinlikle vokal bir sporcunun böyle uzun bir ara verme şansı yoktur. O uzun arayı verdikten sonra da aranın 10 katı sürede ancak eski performansa dönülebilir" (İ. Denizoglu, kişisel görüşme, 16 Mart 2022).

Elbette ki öncelikle performans bakımından ara vermek bir opera sanatçısı için oldukça riskli bir harekettir ve büyük bir hatadır. Maria Callas'ın performansına zarar veren davranışlar, hem tercih ettiği kendisine fayda sağlamayan yaşam biçiminden, hem psikolojik dengesini sarsan Onassis ile olan ilişkisinden hem performanslarına verdiği aradan hem de o dönemde henüz etkileri tam olarak anlayamamış otoimmün kaynaklı romatizmal bir hastalık olan dermatomiyozi'ten de kaynaklanmaktadır diye yorumlanabilir. Bunların bütünüün sanatçının istikrarlı performansına zarar verdiği düşünülebilir. Aynı zamanda diğer dönemdaşlarına kıyasla çok yoğun bir icra programı olan Maria Callas'ın sahnelere ara vermesi ile vokal performansının çok daha gerilediği gözlemlenmektedir. Alanın uzmanlarından alınan görüşlerin de desteği ile dermatomiyozi hastalığı ile mücadele eden Callas'ın tüm yaşadıkları, hastalığının da seyrini şiddetlendirdiği, bu durum ve kullandığı diğer tüm ilaçların, belli oranda sesini de kaybetmesine neden olduğu söylenebilir.

2 Aralık 1976'da, yalnızca yardımcıları Bruna ve Ferruccio tarafından kutlanan, 53. doğum gününden 9 ay sonra, yardımcısı Bruna, odasına servis için geldiğinde, Callas'ı yerde bulmuştur. Callas, iyi hissetmediğini söylemiştir. Doktoru çağırılır fakat geç kalınmış, Callas vefat etmiştir. Yakın arkadaşı Vasso, durumdan habersiz ziyarete geldiğinde, yıkılmıştır fakat Callas'ın ağır dozda almış olduğu uyku ilaçları ve amfetaminden doktora bahsetmemiştir. Doktor tarafından, Callas'ın kalp krizi nedeni ile vefat ettiği rapor edilmiştir (Edwards, 2021: 320).

Maria Callas'ın ölüm nedeni kalp krizi olarak kayıtlara geçmiş olsa da otopsi yapılmamış, cesedi yakılarak, külleri Ege Denizi'ne savrulmuştur. Günümüze kadar sanatçının ölümü birçok konuda tartışma yaratmıştır. Maria Callas'ın sebebi bulunamayan hastalığı 1950'lerde kendini göstermeye başlamış, uzun süre tam olarak teşhisi konulamayan dermatomiyozi hastalığı nedeniyle Maria Callas, 1970'lerde şarkı söyleme yeteneğini büyük oranda kaybetmiştir. 1975 yılında onu muayene edip, hastalığını teşhis eden İtalyan Dahiliye Uzmanı Mario Giacobozzo tarafından 2002 yılında Maria Callas'ın dermatomiyozi hastalığı açıklanmış olsa da, bu hastalığın sanatçının

kariyerine olan etki boyutu daha önce derinlemesine incelenmemiş, hastalığın ses sağlığına yönelik etkileri tam olarak araştırılmamıştır (F. Fussi, kişisel görüşme, 15 Nisan 2022).

Dermatomiyozit Hastalığı

Dermatomiyozit, vücudun bağışıklık sisteminin kendi cildine ve kaslarına saldırması sonucu oluşan, milyonda sadece 5-10 kişide görülen, nadir bir otoimmün hastalıktır. Bu durum, kasların iltihaplanmasına ve ciltte kızarıklık oluşmasına neden olur. Dermatomiyozitin en kolay tanımlanabilir semptomu, tipik olarak yüz, göz kapakları, göğüs, sırt ve eklemlerde bulunan kırmızı veya mor bir döküntüdür, self-reaktif antikorların neden olduğu kas iltihabı nedeniyle kas güçsüzlüğü de ortaya çıkabilir. Kas zayıflığı öncelikle proksimal² kaslarda, kalça, uyluk, omuz, üst kol ve boyun gibi vücuda en yakın kaslarda meydana gelir. Boğazdakiler de dahil olmak üzere yutmayı ve konuşmayı zorlaştıran diğer kaslar da etkilenebilir. Şu anda dermatomiyozitin tedavisi yoktur, ancak genellikle bağışıklık baskılayıcı ilaçlar ve döküntüleri tedavi etmek için kullanılan ilaçları içeren çeşitli tedavi seçenekleri vardır (Myositis Support & Understanding, 2014).

Dermatomiyozit(DM), cilt değişikliklerine ve kas güçsüzlüğüne neden olan bağışıklık sisteminin başlattığı iltihabi bir kas hastalığıdır. Dermatomiyozit, ciltteki kan damarlarını (dermato) ve kas (miyozit) yapısını etkileyen kronik inflamatuvar bir hastalıktır. Dermatomiyozit, her yaşı etkileyebilen fakat yetişkinlerde 40-60 yaş arasında ve çocuklarda ise 5-15 yaş aralığında sıklığını artırmaktadır. Dermatomiyozit, en sık cilt ve kasları etkilemesi yanında aynı zamanda eklemleri, yemek borusunu, akciğerleri ve kalbi de etkilemektedir. Vücudun farklı sistemlerini etkileyen dermatomiyozitin temelinde bağışıklık sisteminin rol oynadığı bilinmesine rağmen nedenleri belli değildir. Çevresel ve genetik faktörlerin etkileşimi ile ortaya çıktığı düşünülmektedir (İncel, t. y.).

Hastaların %40'ında cilt değişiklikleri hastalığın başlangıç belirtisi olarak görülür. Cilt belirtileri, göz kapaklarında ödem, mor veya koyu kırmızı görünümlü renk değişimi (*heliotrop döküntü*) ve yanak ya da burunda oluşan kelebek şeklinde deri döküntüsü şeklinde görülür. Elin üst kısmında, parmakların kat yerlerinde (eklem yerleri), dirseklerde ve diz kapaklarında kabarıklık ve soyulabilen kızartılar (*Gotttron papülleri*) görülebilir. (...) Bu kızarıklıklar genellikle kaşıntılıdır ve hastaları uykusundan uyandırabilir. Saçlı deride kaşıntı ve pullanma gelişerek önemli ölçüde saç dökülmesine neden olabilir. (...) Hastalarda ayrıca düşük ateş, genel bir halsizlik, birçok eklemde ağrı ve kilo kaybı görülebilir. Solumun kaslarının tutulması üzerine nefes darlığı gelişebilir. Uzuvlarda oluşan kan dolaşımı problemi nedeniyle el ve ayak parmaklarında renk değişimi, uyuşma ve ağrı meydana gelir (Raynaud fenomeni). Eklemlerde kireçlenmeler (kalsiyum birikmesi) görülebilir. Bu kireçlenmeler genelde belirti vermeselerde ciddi durumlarda hastaların eklemlerde fonksiyon kaybına neden olabilir. Nadir durumlarda kalp kasının tutulması üzerine kalp atımlarında düzensizlik (aritmî) yaşanabilir (İncel, t. y.).

Yapılan kişisel görüşmede Romatolog Uzman Dr. Gezmiş Kimyon hastalığın semptomlarına dair şunları eklemiştir:

“Ellerde şişlik, ağrı ve bir de güçsüzlük çok olur. Kaslarda güçsüzlük de çok büyük bir semptom. Proksimal kaslar dediğimiz, omuz boyun ve kalça kaslarında güçsüzlük ve sonunda kaslarda yıkım (atrofi) gelişebilmektedir. Tipik döküntü bölgeleri vardır. Mesela boyun bölgesinde, “V belirtisi” dediğimiz morumsu döküntüler, bir de sırt bölgesinde şal belirtisi dediğimiz, özellikle güneşten saklayamadığımız bu açık olan bölgelerde döküntüler

² Proksimal: Vücudun merkezine en yakın olan.

görülmür. Bunların dışında, ellerde ve parmaklarda, dirseklerde olabilir. Ellerde egzama şeklinde görülebilir. Buna “Makinist eli” de denir. Hafif beyaz egzamaya benzeyen döküntüler şeklinde olabilir ellerde. Gözlerde ise Rakun Gözü dediğimiz göz kapakları ve gözaltlarını kapsayan bir şekilde yuvarlak morumsu halde görülebilir. Bu belirtiler her hastada aynı şekilde olacak diye bir şey yoktur. Bazen çok hafif, çok silik, bazen de çok belirgin olabilirler. Her hastada görülmez. Hatta her hastada aynı zaman dilimi içerisinde de görülmez” (G. Kimyon, kişisel görüşme, 23 Kasım 2021).

Kaslarda gerçekleşen zayıflığa bağlı olarak oturuşan yerden ayağa kalkmak, merdiven çıkmak, kolları omuz seviyesinden yukarıya kaldırmak veya giyinmek gibi günlük aktiviteleri yapmak güçleşir. Boyun, fareks (yutak) ve yemek borusunda bulunan çizgili kasların tutulması sonucunda kişilerde yutma güçlüğü (disfaji) ve konuşma bozuklukları (disfoni) gelişir. Bu belirtiler hastalığın ciddi boyutlara geldiğini göstermektedir (İncel, t. y.).

Dermatomiyozi Hastalığının Tedavisine Yönelik Protokol

Romatolog Doktor Gezmiş Kimyon dermatomiyozi hastalığının ilaç tedavileri ve yan etkileri ile ilgili şöyle belirtmiştir:

“Prednol, Dertakortil ve prednizon (steroid) gibi kortikosteroidler (kas dokusundaki inflamasyonu azaltır ve kas liflerinin daha fazla hasar almasını önler), kortizonlardır. Bu kortizonlar erken evrede ya da hastalığın alevlenme döneminde, hastalığı bastırabilmek için verilir. Prednizon ve kortizonlar çok iyi ilaçlardır, döküntüleri hızlıca toparlama özelliğine sahiptirler. Fakat bu ilaçlar uzun süreli kullanıldığında, bu ilaçlara bağlı yan etkiler gelişir. Kortizon mesela, cildi inceltir, kemik erimesi yapar, enfeksiyonlara yatkınlık yaratabilir, kilo aldırabilir. Geçici olarak kullanıldığında bir sıkıntı olmaz fakat uzun süreli ve yüksek dozda verilirse bu problemler başlar. Callas’a muhtemelen bunu kesebilmek için bu immüsupresanları vermişlerdir” (G. Kimyon, kişisel görüşme, 23 Kasım 2021).

İmmüsupresif ilaçlar ve Hastalık Modifiye Edici Antiromatizmal İlaçlar (DMARD’lar) gibi steroid tutucu ajanlar, DM semptomlarını iyileştirirken aynı zamanda steroid ihtiyacını sıklıkla azalttıkları veya ortadan kaldırdıkları için ek bir faydaya sahiptir. Ancak, bu ilaçların da yan etkileri mevcuttur. Tedavisi zor vakalarda da siklosporin (Neoral, Sandimmune) kullanılabilir. Metotreksat (Rheumatrex) yaygın olarak kullanılır ve hap şeklinde ve enjekte edilebilir olarak bulunur (“Heuristic,” t.y.).

Antimalaryal ilaçlar ciltteki döküntüleri, yanma hissini, ödemi, kaşıntı ve kızarıklığı azaltabilir (İncel, t. y.). Maria Callas kuvvetle muhtemel derisinde oluşan dermatomiyozi kaynaklı lezyonlar, deri döküntüleri, kaşıntılar ve kas ağrıları nedeni ile uykusuzluk problemleri yaşadığından, son yıllarında ne yazık ki yoğun miktarda uyku ilaçları almak zorunda kalmıştır.

Callas, Paris’teki son yıllarını son derece bağımlılık yapan özellikleriyle tanınan bir yatıştırıcı olan ve Fransa’da yasaklanmış, Yunanistan’da yasaklanmamış olan Mandrax adında bir ilaç olarak geçirmiştir. (Yunanistan’da yaşayan) Callas’ın kızkardeşi Jackie, ilaç teminini Yunanistan’dan yapmış ve ilaçları Callas’a göndermiştir (Wijdicks & Dacy, 2021).

Romatolog Doktor Gezmiş Kimyon, Maria Callas’ın kullanmış olduğu “Mandrax” isimli ilaç ile ilgili şöyle bir açıklama yapar:

“Kullanmış olduğu Mandrax, sakinleştirici ve hipnotik bir ilaç. Yine psikiyatrik bir ilaç, anksiyetesi azalsın ve uyuyabilsin diye verilmiş olabilir. Dermatomiyozi tedavisinde verilen bir ilaç değil de, diğer sorunları için verilmiş olan destekleyici bir ilaç. Difenhidramin, antihistaminiktir. Bu ilacı da muhtemelen, vücudundaki dermatomiyoziitten kaynaklanan kaşıntı ve döküntüler için kullanmış olabilir” (G. Kimyon, kişisel görüşme, 23 Kasım 2021).

Günümüzde dermatomiyozi hastalığının tedavisinin öncelikli amaçları, deri ve kas iltihabını ortadan kaldırmak veya azaltmak, kas performansını eski haline getirmek ve hastanın yaşam kalitesini iyileştirmektir. Prednol, Dertakortil ve prednizon (steroid) gibi kortikosteroidler, kortizonlardır. Bu kortizonlar erken evrede ya da hastalığın alevlenme döneminde, hastalığı bastırabilmek için verilir. İmmüno-supresif ilaçlar, azatiyoprin (Imuran), mikofenolat mofetil (Cellcept) ve Takrolimus (Prograf), “Rituksimab” diye bir etken maddesi olan “Manthera”dır. Sitotoksik ilaçlar, belirli kanser türlerini tedavi etmek için orijinal olarak geliştirilmiş ve halen kullanılmakta olan bir bağışıklık bastırıcılar sınıfıdır. Acthar jel, dermatomiyoziye neden olan bağışıklık aşırı aktivitesini azaltabilir (Heuristic, t.y.).

Hastaların yaşam kalitesini yükseltmeye yönelik destekleyici tedaviler de önerilebilir. Uzman bir diyetisyen, hastalara hem sağlıklı hem de yeme açısından daha kolay gıdalardan oluşan bir diyet verebilir. Omega-3 ve D vitamini yönünden zengin gıdalar diyete özellikle eklenir. İlaç tedavisi ile belirtileri azalan hastalara fizik tedavi verilerek kasların güçlendirilmesi ve kas liflerinde daha fazla kayıp yaşanmaması hedeflenir. Uzman bir fizyoterapist, hastanın belirtilerine ve fiziksel özelliklerine göre egzersiz planı düzenlemektedir. Akciğer tutulumu yaşayan hastalara ise solunum rehabilitasyonu uygulanır. Özellikle hastalığın ilerlediği dönemlerde yutak ve yemek borusunda bulunan çizgili kasların etkilenmesi ile hastalar yutma ve konuşma güçlüğü çekebilirler. Konuşma terapisi ile kas işlevselliği artırılarak boğulma ve aspirasyon (kontROLSÜZ yutma) riski azaltılmaya çalışılır (İncel, t. y.).

HMKÜ Fizik Tedavi ve Rehabilitasyon Yüksekokulu Öğretim Üyesi Dr. Nihan Katayıfçı, verilen egzersiz programlarını şu şekilde aktarmaktadır: “Hastaya, hastanın kalp ve solunum hızını arttırıcı yürüyüş, bisiklet, yüzme gibi aktiviteler önerebiliriz. Bunlar akciğer ventilasyonu³nu arttıran aktivitelerdir. Bireysel olarak zayıflayan her kas grubu için egzersizler veriyoruz. Bunlar dumbeller, kum torbaları, elastik bantlar gibi aletlerle desteklenir. Hastanın solunumu için de diyafram egzersizleri verilir. Aerobik eğitimi ve gevşeme egzersizleri, özellikle solunumu destekleyici kasları rahatlatmak ve öne doğru eğilim postürünü engellemek için uygulanır” (N. Katayıfçı, kişisel görüşme, 14 Ocak 2022).

Hastalığın akciğerlerdeki tutulumuna bağlı olarak, tedavi gören kişilerin solunum rehabilitasyonu da almaları yerinde görülmektedir. Bu konuda, Romatolog Dr. Gezmiş Kimyon, dermatomiyozi hastalığında solunum rehabilitasyonu ile ilgili şunları belirtmiştir:

“Günümüzde bu alanda solunum rehabilitasyonu ya da konuşma terapisi yapılıyor fakat bunlar da yine çok az bilinen yöntemler. Burada neyi tedavi ettiğiniz çok önemli. Mesela ses tellerinde ödemse ayrı, o kasları güçlendirmek gerekiyorsa ayrı. Mesela kas güçsüzlüğüne karşı seste bir problem varsa, solunum rehabilitasyonu işe yarayabilir. Böyle bir durumda mesela, fizik tedaviden, solunum rehabilitasyonu konusunda uzman olan kişilerden destek alınabilir, alınmalı da zaten. Bu çok spesifik bir branştır. Hastanın nasıl doğru nefes alıp vereceği,

³ Ventilasyon: Havanın akciğerin içine ve dışına yaptığı harekettir.

ne zaman konuşacağı, ne zaman ses volümünü arttırıp azaltacağı konusunda hastaya rehabilitasyon uygulanır. Bu solunum rehabilitasyonu primer olarak hastalığı çözmeyecektir ama destek amaçlı, solunum kaslarını güçlendirip, dolayısıyla ilaç ihtiyacını daha da azaltabilmek ve ilaçların yan etkilerini en aza indirmek ve iyileşmenin daha hızlı sürede sağlanabilmesi için, solunum rehabilitasyonunun uygulanmasında fayda vardır” (G. Kimyon, kişisel görüşme, 23 Kasım 2021).



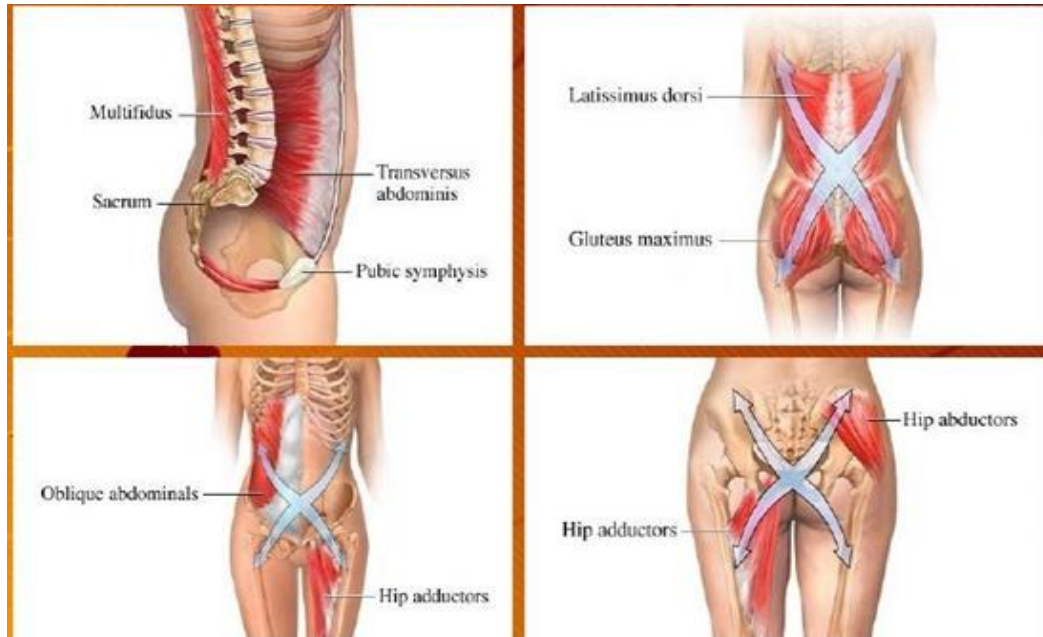
Şekil 4. Solunum rehabilitasyonunda kullanılan solunum güçlendirici cihaz

<https://www.trendyol.com/powerbreathe/solunum-kas-egzersiz-cihaz-classic-lr-yesil-p-40793543> , 04/03/2021

KBB Uzmanı Prof. Dr. İsmail Koçak’ın Maria Callas’ın hastalık sürecine yönelik ne tür bir tedavi yöntemi öngördüğü ile alakalı görüşleri şu yöndedir:

“Terapi her zaman aynıdır. *Core kasları*⁴ni geliştirmek, yorgunluğu önlemek, kişinin hastalık sürecini yavaşlatıcı ya da durdurucu ilaçları kullanmasını sağlamak, kişiyi sürekli zinde ve aktif tutmaktır. Buradaki zindelik sadece sesin değil beden de zindeliği, ses çalışmalarının düzenli olarak devam etmesini sağlamak, reflüyü önlemek, doğru beslenmeye geçişi sağlamak, yani yaşamsal olarak, sağlıklı olan her türlü süreci olumlu hale getirmek gerekir. Maria Callas’ın bana göre en büyük sorunu, kötü bir yaşam tarzının olmasıdır. Bunlara soğutma problemleri diyoruz. Konser öncesindeki hazırlık, dinlenme, konsere hazırlanma, konserin süresi, konserde beden aktivitelerinin varlığı, içinde dans var mı yok mu, nefes kullanımı, sesin perdesinin ayarlanması, vücudun konsere sadece bedensel değil, ruhen hazır olması, psikolojik durumlar bunların hepsi etkilidir” (İ. Koçak, kişisel görüşme, 2 Mart 2022).

⁴ Core Kasları: Omurgamıza binen her türlü yükün dengelenmesini sağlayarak, omurgamızı koruyan kaslardır.



Şekil 5. Core Kasları <https://www.ozperozorun.com/core-bolgesinin-onemi/>, 01/12/2021

Franco Fussi ve Nico Paolillo'nun Maria Callas'ın Sesi Üzerine Yaptıkları Analizler

İtalyan KBB ve Foniatri Uzmanları Dr. Franco Fussi ve Dr. Nico Paolillo tarafından 2010 yılında yapılan bir araştırma, Callas'ın öldüğü sırada çok hasta olduğunu ve hastalığının ses bozukluğuyla da ilişkili olduğunu ortaya koydu. 2010 yılında Bologna Üniversitesi'nde sunulan bulgularına göre Callas, gırtlak da dahil olmak üzere kaslarda ve eklemlerde de bozulmaya neden olan nadir bir bağ dokusu hastalığı olan dermatomiyozit hastasıydı. Doktorlar, 1960'ların başlarında bu hastalığın belirtilerini gösterdiğine inanıyorlardı. Fussi ve Paolillo, Callas'a 1975'te dermatomiyozit tanısı koyduğunu ortaya koyan doktor Mario Giacobazzo'nun 2002 yılındaki ilk raporundan alıntı yapmışlardır. Tedavi, kalp fonksiyonunu etkileyen kortikosteroidler ve immünosupresif ajanları içeriyordu ("Heuristic," t.y.). Dermatomiyozit veya hastalık için kullandığı steroid ve immünosupresanların bir yan etkisi olarak olası bir kalp yetmezliği, Callas'ın olası ölüm nedenleri olarak gösterildi. Sunulan başka bir açıklama, Callas'ın ölümünün, bir uyku ilacı olan Mandrax'ın (metaqualone) (muhtemelen kasıtsız olarak) aşırı kullanımından kaynaklanan kalp yetmezliğinden kaynaklanmasıydı (Yiannis, 2018).

"*Il Saggiatore Musicale*" dergisinin ev sahipliği yaptığı bir etkinlikte, Fussi ve Paolillo, Callas'ın sesinin zaman içinde ne zaman ve nasıl değiştiğini gösteren belgeler sundu. Modern ses teknolojisini kullanarak, 1950'lerden 1970'lere kadar Callas'ın canlı stüdyo kayıtlarını analiz ettiler ve bozulma belirtileri aradılar. Spektrografik analiz, ses aralığının en üst kısmını kaybettiğini gösterdi. Fussi, Callas'ın duruşunun gergin ve zayıflamış görüldüğü video kayıtlarını gözlemledi, 1954'teki şiddetli kilo kaybının, sanatçının sesinin fiziksel desteğinin azalmasına daha fazla neden olduğunu tespit ettiler ("Heuristic," t.y.).

Callas'ın sesindeki problemlerin başında, vibrato dışında sesin başka türlü bir hızla salınması denilebilecek "sallanma, dalgalanma (wobble)" diye tabir edilen bir sorun vardı. G⁵ ve üzerindeki tonlar için başlayan bu sallanmalar çeşitli yazarlar tarafından şöyle dile getirilmiştir: "1941 kadar erken bir tarihte, Callas *Bocaccio* için sahnedeyken başladı ve daha sonra Mexico City'de Palacio de las Bellas Arte'da, 1950 ve 1951 performansları

⁵ G5: Piyanoda beşinci oktavda yer alan sol notası.

boyunca sürdü. 1955'ten sonra, nasıl olduysa, 'sallanma' ile ilgili yorumlar artar oldu" (Edwards 2001: 36). Levine (2003: 112) ise şuna dikkat çekiyordu: "1960 yılından itibaren, ses çoğu zaman korkunçtu – her yere gidebilen, rüzgarda çırpınan, rahatsız edici ve doğru tonun dışında olan notalardaydı" (Fuchs, 2006: 49).

Aslında Maria Callas da sesindeki problemlerin farkındaydı ve bunun için şan eğitmeni De Hidalgo ve çevresinde güvendiği kişilere bu problemlerin nereden kaynaklanabileceği konusunda danışmıştı. Sanatçı bir keresinde, ömürlük meslektaşı ve arkadaşı mezzo-soprano Giuletta Simionato'ya neden sesinin kontrol dışı sallandığını sorduğundaki durum şöyle açıklamıştır:

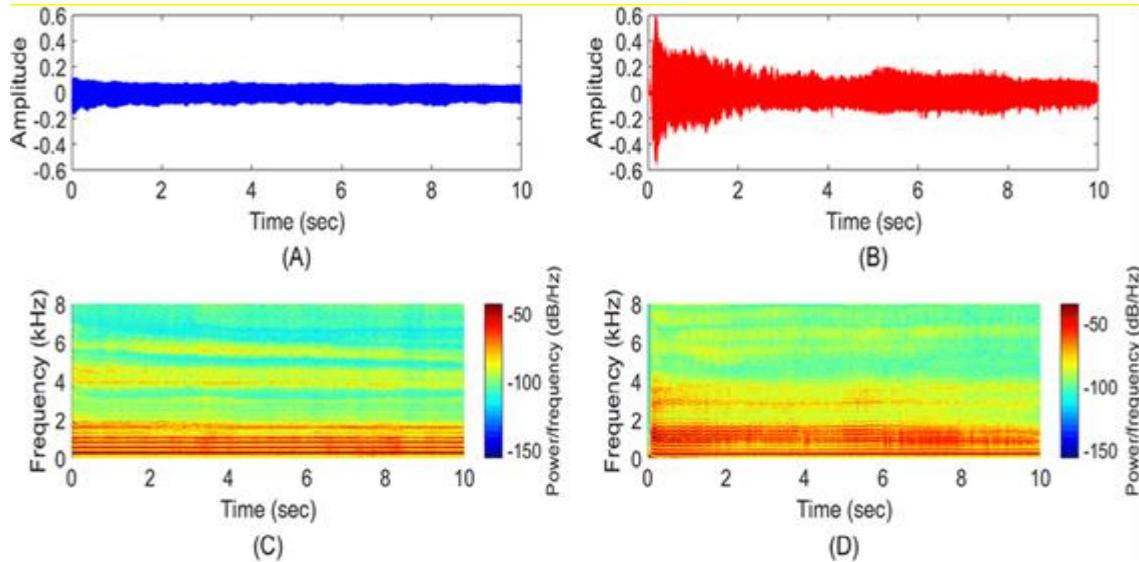
"Daha önce zaten Hidalgo ve diğerlerine sordum, neden her zaman doğal ve düz olan sesim şimdi dans ediyor?" dedi Callas. Simionato'nun yanıtı ise, Maria'nın sesini gençliğinde korumadığıydı. Ona dedim ki, "Cavalleria ve Tosca gibi zor operalar söyledin, ama şarkı söylemen gerekiyordu, bağırman değil". Ama zavallı kız tecrübesiz, bağırdı. Diyaframına, nefesini destekleyemeyecek noktaya gelinceye kadar zarar verdiğini görebiliyordunuz. Diyafram elastik bir kas. Bu kası zorlayarak, onu tamamen zayıflatmıştı. Artık esneklik yoktu. (...) Esnekliği kaybettiğinde, yapacak başka birşey yok. Ne dinlenmek ne ders çalışmak. Hiçbir şey. "Birçok operayı çok sert söyledin ve sadece bu değil, çok gençtin!" dedim. Callas karşı çıktı, "Ama gerekliydi! Annem yaptırdı ve ben de itaat ettim" (Gage, 2001: 36-37 akt. Fuchs, 2006: 50).

İtalyan doktorlar Franco Fussi ve Nico Paolo Paolillo, çalışmalarında esas olarak spektrograf sonuçları üzerinden bir araştırma yöntemi kullanmışlardır. Bu; sesin tüm armonik ve biçimsel özelliklerini vurgulayan, ancak sesin dijital iziyle karşılaştırılabilecek bir grafikte ortaya konan bir analizdir (F. Fussi, kişisel görüşme, 15 Nisan 2022).

KBB Uzmanı Prof. Dr. İsmail Koçak, sesin spektrografik analiz ile değerlendirilmesini şu şekilde açıklamaktadır:

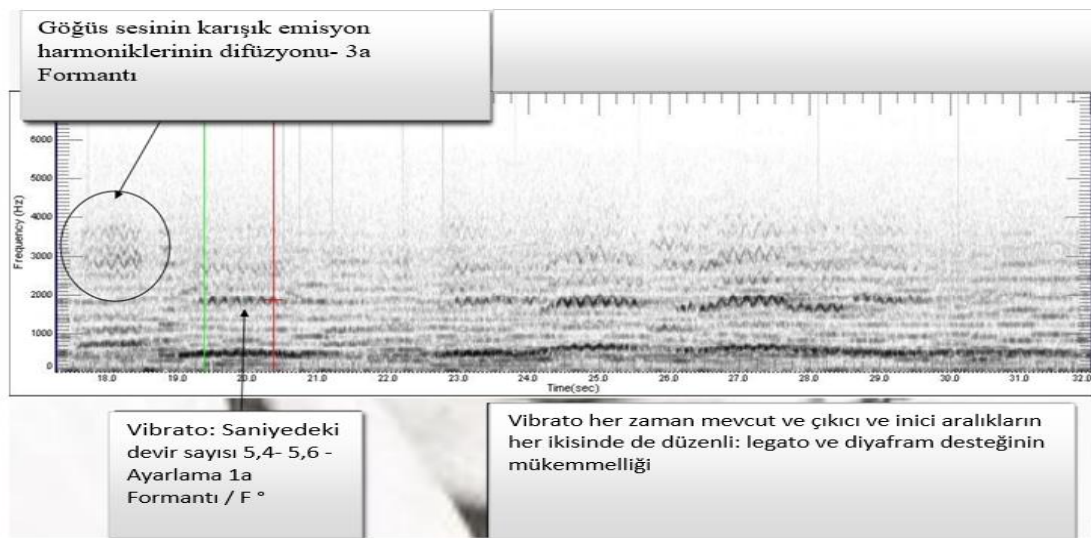
"Spektrografik analiz sesin harmoniklerinin incelenmesi ile yapılır. Bu, sesin harmoniklerini inceleyen elektriksel bir yazılımdır. Bu yazılımın formülünü Furie adında, Fransız bir matematikçi geliştirmiştir. Bu analiz, sesi, tekrar eden harmonik bir sinyal olarak ürettiğimiz zaman, o kompleks sinyalin, sinüs dalgalarına ayrıştırılması ve temel frekans üzerine oturtulmasıyla ilgilidir. Örneğin temel frekans 100 Herz ise, harmonikleri de 200, 300, 400, 500 yani katları olarak belirler. Bu da belli frekans yoğunluklarında fazlalık, belli frekans aralıklarında da azaltma yaratır. Bu da bizim spektrografi dediğimiz bir görüntü yaratır. 2 tipik spektrografi vardır. Bunlardan birisi dar band spektrografi, bir diğeri de geniş band spektrografidir. Dar band spektrografide, her bir harmoniği tek tek görüntüleyebilirken, geniş band spektrografide ise, bunları biz formantlar olarak görüntüleriz. Yani daha flu bir görüntüleme ve formantlarda daha çok hava yolunun genişliği, daralma bölgeleri, hava yolunun rezonansı ile ilgili bize bilgi verir. Sesin analizinde kullanılan tek yöntemdir. Ses, periyodik bir sinyaldir ve periyodik sinyallerde şu anda sadece Furie analizi kullanılır" (İ. Koçak, kişisel görüşme, 2 Mart 2022).

Spektrograf, *spektrumları* fotoğraf plağına veya kağıdına kaydeden optik cihazdır. *Spektrogram* ise, ses bilgisinin grafiksel olarak gösterimi, zamanla değişen bir sinyalin frekans spektrumunun görsel halidir. *Spektrogramlar*, müzik, dilbilim alanlarında, radar, konuşma işleme, sismoloji gibi alanlarda yaygın olarak kullanılır. Ses spektrogramları, konuşulan kelimeleri fonetik olarak tanımlamaya ve ses bilgisini görsel olarak göstermeye yarar (F. Fussi, kişisel görüşme, 15 Nisan 2022).

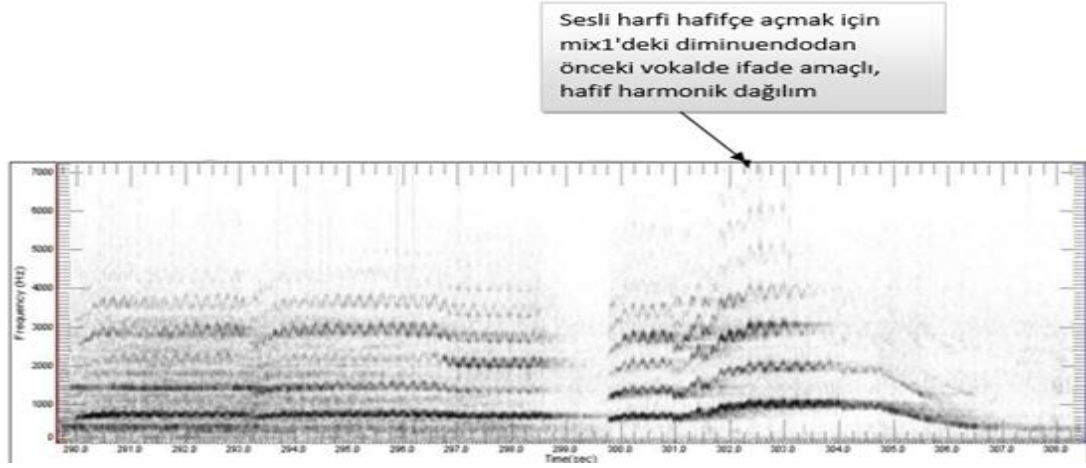


Şekil 6. Normal bir ses örneğinin (A) ve patolojik bir ses örneğinin (B) dalga biçimi. Normal ses örneğinde (C) ve patolojik ses örneğinde (D) karşılık gelen geniş bant spektrogramı. https://www.researchgate.net/figure/Waveform-of-a-normal-voice-sample-A-and-a-pathological-voice-sample-B-Wide-band_fig2_323864979 , 08/11/2021

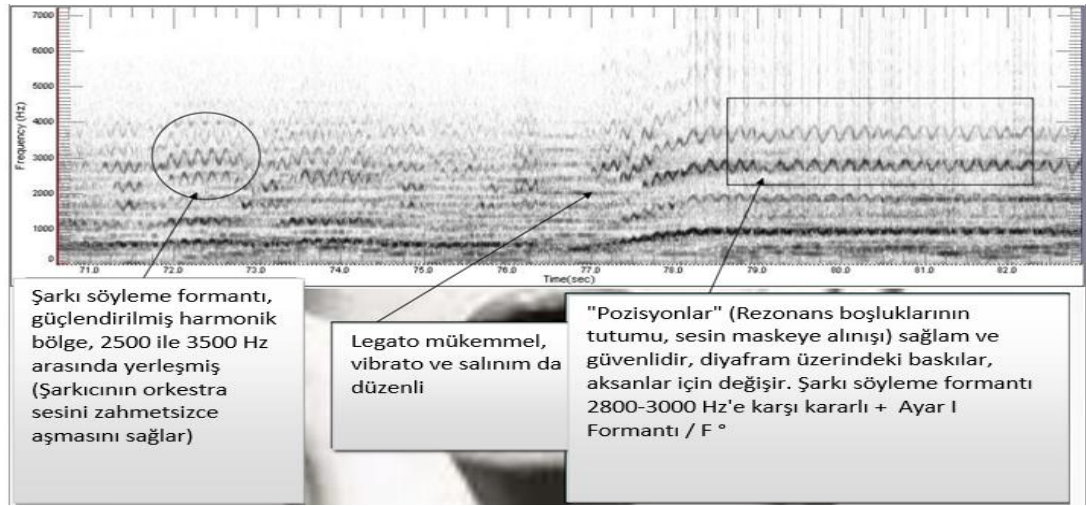
Franco Fussi ve Nico Paolillo, Maria Callas'ın Roma'da 1958 yılında Norma rolünü söylerken, sahnede partisini tamamlayamadan ikinci perdede operayı terk etmiş olduğu temsili hakkındaki görüşleri ve analizleri şöyledir: “1958 Norma skandalı gecesinin yenilenmiş görüntülerini de inceledik. Bu görüntü ve ses kaydının spektrografik analizini yaptık Callas’ın sesinin yorgun ve kontrolsüz olduğunu gözlemledik. Sanatçı bu temsil sırasında üst solunum yolu enfeksiyonu ve soluk borusu iltihabına sahip olduğunu ifade etmişti. Bu mümkün dahi olsa yine de o dönemlerde muhtemelen etkisi artmış olan dermatomyozit hastalığı da kaslarının bozulmasına neden olmuş olabilir”. (F. Fussi, kişisel görüşme, 15 Nisan 2022) Franco Fussi’nin kişisel görüşmede paylaştığı, bu temsilde Maria Callas’ın seslendirmiş olduğu Norma rolünün “Casta Diva” ariasının kayıtlarının spektrografik analiz görüntülerinden bazıları şu şekildedir:



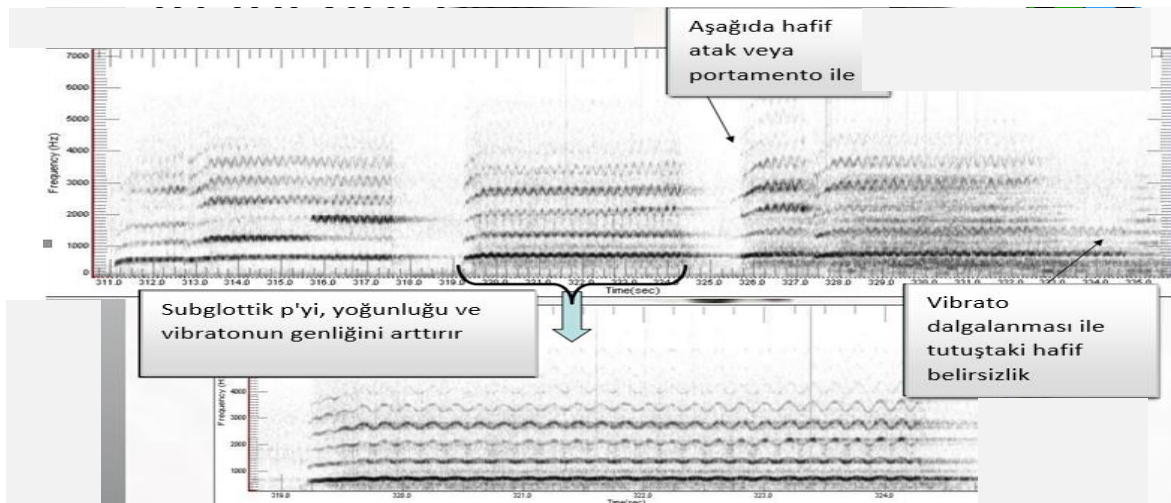
Şekil 7. “Norma” operasından “Casta Diva” ariası “Casta Diva che inargenti” bölümünün spektrografik analizi (F. Fussi, kişisel görüşme, 15 Nisan 2022).



Şekil 8. "Norma" operasından "Casta Diva" ariasından "Tu fai... Tu si..." bölümünün spektrografik analizi (analizi (F. Fussi, kişisel görüşme, 15 Nisan 2022).



Şekil 9. "Norma" operasından "Casta Diva" ariasından "si"den sonraki ilk iyileşme, "...Ah..." vokali ile yapılan bölümün spektrograf analizi (analizi (F. Fussi, kişisel görüşme, 15 Nisan 2022).



Şekil 10. "Norma" operasından "Casta Diva" ariasının "Tu fai nel ciel" bölümünün spektrografik analizi (F. Fussi, kişisel görüşme, 15 Nisan 2022).

Franco Fussi'nin, Maria Callas'ın 1958 Roma Operasında "Norma" rolünde seslendirdiği "Casta Diva" ariasının analizleri sonucunda yorumları şu şekildedir:

"Olağandışı bir kolaylık, belirsiz bir tükenmişlik hissi vardır. Belki gırtlığı daha fazla kontrol etmesi nedeniyle [subglottik hava basıncındaki empedansı(direnç) iyileştirmek için], sesin daha fazla yuvarlandığına dair genel duyum söz konusudur. "Casta" da dikkatli kontrollü bir atak vardır. "ca" hecesinde, ikinci "Casta"dan biraz daha açık ve daha olağan bir "göğüs" sesi olan karışık bir emisyon (yayılm) seçer. İlk "queste sacre"nin "a"sında kusursuz değildir. İlkinde orkestra zamanlarında hafif bir gecikme kısmı var (sesin daha fazla desteğe ihtiyacı var veya orkestra şefi mi yavaş?). Nefes düzeldiğinde kendini daha güvende hissediyor, ses normale dönüyor. Yorum, her zamanki gibi, ama aynı zamanda vokal olarak, üstün" (F. Fussi, kişisel görüşme, 15 Nisan 2022).

Franco Fussi ve Nico Paolillo'nun, Maria Callas'ın aşırı kilo kaybından sonra vermiş olduğu 1959 ve 1962 yıllarındaki Hamburg konserinin kayıtları üzerine yaptıkları analizin sonuçları şu şekildedir:

"Analiz ettiğimiz 1959 ve 1962 yıllarının videolarında, Hamburg'ta kaydedilen videolarda, Callas'ın şarkı söylerken nefes verme esnasında, büyük sırt kasının humeral(omuz) başında belirgin bir kontraksiyon olduğunu ve omuzların yükselmesi ve öne doğru hareket etmesi ile trapez⁶ ve deltoid kası⁷nın kasılmasını nasıl telafi ettiğini görüldü. Özellikle daha yoğun ve daha uzun cümlelerde, posterior (arka) diyafragmatik sütunların (diyaframa yakın kaburgaların) üzerindeki bir çekiş hareketi yoluyla diyaframın yükselmesini engellemek için, büyük deltoid kasının zıt uçlarının kasılması ve diğer sırt kaslarının (spino-dorsal kaslar, belin dikey kasları ve psoas kası) olası bir kasılması nedeniyle, omurganın aşırı uzaması eğilimi vardı" (Fussi & Paolillo, 2017).



Şekil 11. Maria Callas katlanmış kollar ve yukarı doğru hareket eden omuz desteği ile şarkı söylerken (F. Fussi, kişisel görüşme, 15 Nisan 2022).

Uzman İtalyan doktorlar, Maria Callas'ın postür bozukluğu ve nefes güçsüzlüğünü şu şekilde analiz etmeye devam etmişlerdir:

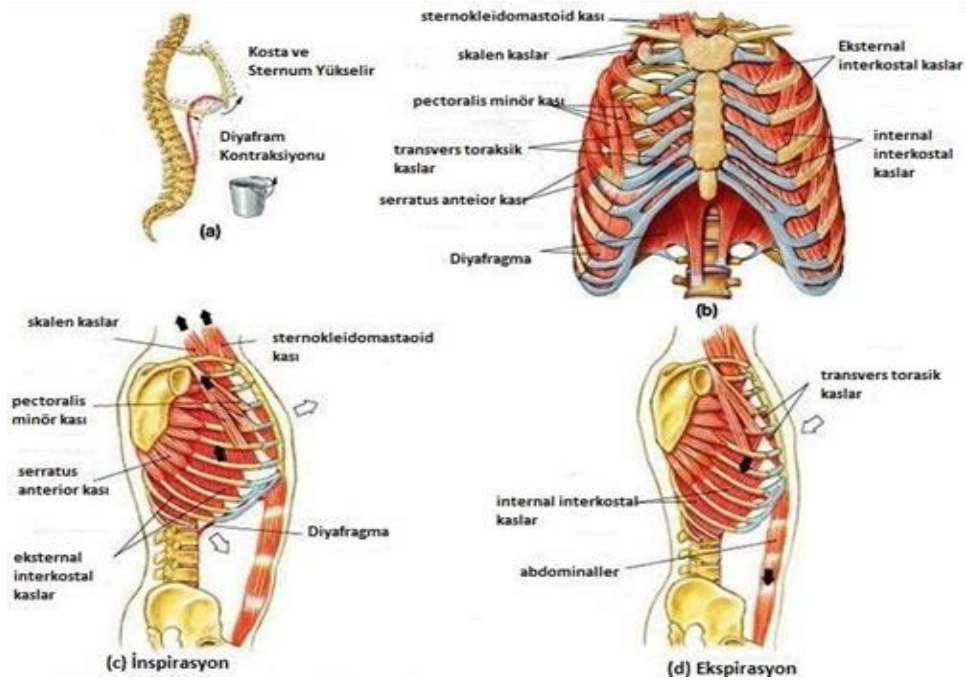
Kavuşmuş ama aktif olan kolların duruşu Callas'ta bilinen bir durumdu, bu da önce humerus başı düzeyinde omurga hareketinin artışıyla, sonra da nefes verme süresince sırtın lumbar(bel) bölgeyle olan zıtlığını artırır. Bu

⁶ Trapez: Trapez kası omuzların rahat bir şekilde hareket etmesine yardımcı olan bir kas türüdür.

⁷ Deltoid Kası: İnsan omzunu çevreleyen kaslara verilen isimdir.

nefes alma davranışı, doğru bir pnömofonik (akciğer tınlı) akortla müdahale eden önemli postürü varyasyonlar içerir. Aslında, tam da bu tutumun daha fazla vurgulandığı anlarda sesler sallanır, kararsız ve zorlanan bir hale gelir. Trapez kasının kasılması, omuzları kaldırmaya ek olarak, diğer servikal (boyun) kasların kasılmasında bir artışa ve bunun sonucunda boynun sertleşmesine ve ses yayılımının kötüleşmesine neden olabilir. Kilo kaybına bağlı olarak destek bileşenini güçlendirmek için posterior (arka) zincirde (sırt bölgesinde) onu daha fazla iş yapmaya zorlayan solunum telafisi, muhtemelen karakteristik registeri vurgulayarak, kademeli olarak giderek daha ağırlaşan registerin geri kalanının kırılmasıyla sonuçlanmıştır (daha büyük bir vibrato genişliği ile, hâlâ harika olduğu yerde değil, çeyrek tonlarda ve M1'i homojenize etmekte yetersiz olduğu yerlerde) (Fussi & Paolillo; 2007).

HMKÜ Fizik Tedavi Rehabilitasyon Yüksekokulu Dr. Öğretim Üyesi Nihan Katayıfçı, Maria Callas'ın postürünün pozisyonu ile ilgili şöyle açıklama yapmıştır: “Normalde nefes alırken kostalarımız (kaburgalarımız) diyafram aşağıya doğru hareket ederken öne ve arkaya ve aşağıya doğru çapını arttırır. Bu kaslarımızın yapabildiği şey kostaları yukarı kaldırıp öne doğru genişletmektir. Diyafram bu hareketi yapamadığı için, akciğer respirasyondaki genişlemesini yapamaz. Yardımcı kaslar kaburgaları öne doğru kaldırarak bu işlemi yapar. Diyafram zayıf olduğundan, sağlıklı olarak devam edemeyen respirasyonu devam ettirmek için mecburen solunuma yardımcı kaslar devreye girer. Bu hastaların en rahat ettikleri pozisyon budur çünkü en rahat şekilde bu pozisyondayken nefes alabilirler. Maria Callas'ın durumunda da böyle olduğu görülüyor” (N. Katayıfçı, kişisel görüşme, 14 Ocak 2022).



Şekil 12. Yardımcı solunum kasları <https://docplayer.biz.tr/106883346-Saglikli-olgularda-govde-kas-enduransi-solunum-fonksiyonlari-solunum-kas-kuvveti-ve-fiziksel-aktivite-duzevi-iliskisi.html> , 18/11/2021

Doç. Dr. İter Denizoğlu, “Maria Callas’ın, dermatomiyozit hastalığının ses tellerine olan etkisini en aza indirmek için Doctorvox aleti ile egzersizler uygular mıydınız?” sorusunu şu şekilde cevaplamıştır:

“Uygulardım tabii. Ses tellerinde ve kaslarda gelişen, yani mukozada gelişen elastisite kaybı, kaslarda gelişen zayıflık için zaten bizim bu yarı tkayıcı ses yolu egzersizleri *DVT*⁸ uygulamalarının içinde bulunan fizik tedavi, spor hekimliği, şan pedagojisi, motor öğrenme gibi disiplinlerden elde ettiğimiz bilgiler doğrultusunda yapılandığımız egzersizlerin amacı, mukozanın güçlendirilmesi ve elastisitesinin artırılmasını sağlamak, kasların doğru bir şekilde kasılma organizasyonuna sahip olunmasını, aynı zamanda güçlenmesini, daha hızlı kasılmasını, daha uzun süre kasılabilecek kondüsyona sahip olmasını sağlamak gibi, yine fizik tedavi ve spor hekimliğinde zaten uygulanan prensipler doğrultusundaki hedeflerimiz var. Bu hedefleri, tabii ki bu tip kronik rahatsızlıklarda hali hazırda da kullanıyoruz. (...) Doctorvoxu kesinlikle tedavi sürecine katardım. Çünkü bizim doku hedeflerimiz ne? Bir kere o uzun aradan sonra, en azından o uzun aranın hasarı toparlanır. Yani mukozanın elastisitesini ve mikromimarisini değiştirmek mümkündür. Buna biz mekanotransdüksiyon diyoruz. Kasların gücünü, uyguladıkları kuvveti, aralarında yaptıkları kasılma organizasyonunu yani tekniği, ne kadar güçlü kasılacaklarını ve bu gücü ne kadar uzun süre sürdüreceklerini terapi ile arttırabiliriz. Bu da sanıyorum sahne performansına olumlu etki edecektir” (İ. Denizoğlu, kişisel görüşme, 16 Mart 2022).

Callas, 1960’tan sonra, 1975’in sonlarına doğru, Aldo Moro’nun kişisel doktoru olan Roma Policlinico Tıp Kliniği’nden Doktor Mario Giacomazzo tarafından ziyaret edilinceye kadar gitgide kötüleşir. Doktor: “Derinin mavimsi rengi ve boynunun sol tarafında morumsu bir gölge hemen dikkatimi çekti. Elleri yumrularla doluydu. Hepsisi güçlü bir şekilde bir hastalığın belirtileriydi; dermatomiyozit!” diye ifade eder. Bu nedenle Giacomazzo’nun erdemi, ilk kez, şarkıcının sesinin giderek bozulmasının, dergilerin inatla ısrar ettiği psikosomatik faktörlere değil, gerçek bir hastalığa bağlı olduğunu kanıtlamış olmasıdır. Bu; o zamanlar çoğu doktorun nadiren gördüğü, sadece meraktan araştırdığı, kitaplardan okuyarak bildiği bir patoloji, açık bir “dermatomiyozit” vakasıdır. Dr. Mario Giacomazzo yıllarca hastasının mahremiyetine saygı duyarak sessiz kalmış fakat en sonunda Maria Callas’a yapılan haksız yakıştırmalara dayanamayarak, 2002 yılında vakayı anlatmıştır (Fussi & Paolillo, 2017).

Günümüzde bile çok nadir rastlanan ve teşhisi çok zor olan dermatomiyozit hastalığının, o dönemlerdeki teşhisi çok daha zordu. Maria Callas’ın gitgide artan rahatsızlıklarının fiziksel bir nedeni bulunamayınca, yorgunluk ve güçsüzlük hissi, yaşanmışlıklarına bağlanıp, doktorlar bu durumun psikolojik olduğunu savunmuşlardı. Fakat seneler sonra Maria Callas’ın doktoru Mario Giacomazzo’nun teşhisi üzerine, sonunda bu durumun psikolojik değil, fiziksel bir bağdoku hastalığı olan “Dermatomiyozit” hastalığından kaynaklandığı netleştirilmiştir (Fussi & Paolillo, 2017).

F. Fussi ve N. Paolillo Maria Callas’ın son durumu için şu yorumda bulunmuşlardır:

Etkilenen deri ve kas gruplarında, ilerleyici atrofiye yol açan; boyun, gırtlak, yutak kasları (yutma ve fonasyon bozuklukları ile birlikte) ve solunum kaslarının da dahil olabildiği, yavaş gelişen (vücudun her yerinde bulunan) bir bağ dokusu hastalığıdır. Açıkçası profesyonel gizliliğe bağlı kalarak, doktor haberi yaymamış (bunun hakkında sadece 2002’nin sonunda konuşacaktır) ve yanıtıcı bir iyileşme sağlayan, anti-enflamatuvar

⁸ DVT: DoktorVox Ses terapi tekniği.

bir etkiye sahip bir kortizon ilacıyla (o zamanlar hâlâ çok riskliydi) tedaviyi hemen başlatmıştır. 1976'nın başında, Callas sahneye dönmeye ve muhteşem tenor Giuseppe Di Stefano ile planlanan konserlere katılmaya karar verir. Ancak belli ki çok geçtir. *Kortizon* tedavisi aslında şarkıcıyı etkileyen glokomu ağırlaştırmaktan başka bir işe yaramamıştır. Ertesi yılın eylül ayında, kitle iletişim araçları kalp krizinden öldüğünü duyurur; dermatomiyoziyle kalp yetmezliği ve aritmi arasında sıkı bir ilişki olduğunu hatırlatmakta fayda var (Fussi & Paolillo, 2017).

SONUÇ

Soprano Maria Callas, tüm zamanların en ünlü opera sanatçısı olarak kabul edilmektedir. Sanatçığı öne çıkaran en büyük özellik, Bel Canto formunu, opera rollerinde dramatik, gerçekçi oyunculuğu ve vokal tekniği ile birleştirerek opera sanatında büyük devrim yaratması, metin ve müziği anlamının ve yorumlamanın önemini vurgulamış olmasından kaynaklanmaktadır.

Hayatının ilk yıllarından itibaren zorlu koşullarla karşılaşmış, sevgisiz ve baskın anne karakteri ve etkisiz baba figürü yüzünden yaşadığı baba yoksunluğu kaynaklı duygu durum bozuklukları ile derinden etkilenmiş, bu yoksunluklarla şekillenmiştir. Baba figürünün yoksunluğu, sanatçığı hep yaşından büyük erkeklerle olmaya itmiş, bu ilişkilerin hiçbirinde kendisi kimi zaman aksini ifade etmiş olmasına rağmen gerçek mutluluğu bulamamıştır. Annesiyle ilişkisi de ölene kadar problemlili olmuş, sanatçı yeteneğinin ortaya çıktığı ilk andan itibaren hep onun baskısıyla opera sanatına adım atmış, çocukluğunu hiç yaşayamamıştır. Sadece başarılı olduğu zaman annesinin onayını aldığını farketmesi Maria Callas'ta bir sevgi – nefret döngüsü yaratmıştır. İronik olan ise annesinin bu baskısı sayesinde dünya çapında tanınan bir sanatçı olmasıdır.

Sanatçı, çocukluğundan itibaren kilo problemleri ile karşı karşıya kalmıştır. Kilo oluşunun yarattığı fiziksel kompleksle, özellikle 1953-54 yıllarında, ani bir şekilde gereğinden hızlı kilo vermiş, hatta bazı görüşlere göre sağlıksız yöntemlere başvurmuştur. Ancak ani kilo vermesinin arkasında dermatomiyozi hastalığının olduğu da düşünülebilir, çünkü uzmanlara göre bu durum hastalığın belirtilerinden biridir. Sanatçı kilo ile ilgili o kadar takıntılıdır ki, bu uğurda dermatomiyozi hastalığına yönelik bazı ilaçları kullanmayı dahi reddetmiştir.

Maria Callas, 54 yaşında, Paris'teki evinde tek başına vefat etmiştir. Ölüm nedeni kalp krizi olarak kayıtlara geçmiş olsa da otopsi yapılmamış, cesedi yakılarak, külleri Ege Denizi'ne savrulmuştur. Günümüze kadar sanatçının ölümü birçok konuda tartışma yaratmıştır. Sanatçının 1950'lerde kendini göstermeye başlayan sağlık sorunları o dönemlerde her ne kadar psikolojik nedenlere dayandırılmış olsa da sanatçı 1975 yılında İtalyan Dahiliye Uzmanı Dr. Mario Giacobozzo tarafından muayene edilmiş ve hastalığın asıl kaynağının uzun süre tam olarak teşhisi konulamayan dermatomiyozi hastalığı olduğu tespit edilmiştir. Buna rağmen hala farklı görüşleri olan uzmanlar mevcuttur.

Maria Callas'ın ses kalitesinin kaybına yönelik pek çok görüş mevcuttur. Bu değerlendirmeler göz önüne alındığında, dermatomiyozi rahatsızlığının aslında çok erken dönemde başladığı savından yola çıkılırsa, kilo kaybının başta performansını ve karakteri yansıtması açısından fiziksel görünüşünü olumlu yönde etkilediği ancak başka bir yönden bağışıklığını tetikleyerek hastalığın seyrini hızlandırdığı, sanatçının kaslarını yeniden regüle

etmekte zorlandığı, yeniden eski performansına kavuşabilmek için vücudundan olumlu cevap alamadığı görüşü de öne sürülebilir.

Sahne performansının sanatsal kısmının yanı sıra bir de sportif icra kısmı vardır. Bir opera sanatçısının her ne kadar yetenekli olsa da mutlaka sportif beceri, disiplinli bir çalışma ve kondisyona ihtiyacı vardır. O yüzden çalışmalara ara vermek ciddi bir sorundur ve kesinlikle vokal bir sporcunun böyle uzun bir ara vermemesi gerekir. Bu kadar uzun bir ara verilirse de, eski kondisyonun ve becerinin kazanılabilmesi çok daha yoğun bir çalışma programı gerektirir.

Sanatçının ölümüyle ilgili bir görüş ise, Aristotle Onassis ile olan ilişkisinden kaynaklı duygusal sebeplerdir. Bu ilişkinin sanatına yönelik etkileri oldukça olumsuz olmuştur. Çalışmalarının en yoğun döneminde sanat hayatına ve sahnelere ara vermiş, hem sesinde hem de kariyerinde bu kararlar birlikte gerilemeye sebep olmuştur. Ayrıca gece hayatı çok yoğun geçmiş, bu dönemde sağlıksız beslenmiş, alkol ve sigarayı yoğun bir biçimde tüketmiştir. Pek çok görüş, Maria Callas'ı psikolojik olarak Aristotle Onassis'in olumsuz etkilediği, sanatçıya *sedatif*⁹ ilaçlar vererek onu hem cinsel hem de mental anlamda istismar ettiği yönündedir.

Maria Callas'ın vakasında durumuna bir kas hastalığı eşlik etmektedir. Bu bakımdan şarkı söylemeye ara vermekle çok daha fazla risk altına girmiştir. Profesyonel bir opera şarkıcısının tekrar eski kondisyonuna kavuşması meşakkatli bir süreçtir. Maria Callas, performansa ara verdiğinde, ayrıca hastalığının seyrini de olumsuz yönde etkilemiştir. Vokal performansa ara vermek pek çok sportif alanda olduğu gibi opera şan alanında da olumsuz etkilere sebep olmaktadır. Alana dair doktorlarla yapılan görüşmelerde de bu sonuçlar teyid edilmiştir.

Şarkı söylemek, birçok olguyu içinde barındıran oldukça karmaşık bir eylemdir. Bireyin ses kapasitesi, ses sağlığı, psikolojisi, yetenekleri, algı kapasitesi, bir bütün halinde performans gerçekleştirilmesinde önemli rol oynar. Yeteneklerimiz dahilinde iyi bir noktaya erişmek, özverili bir çalışmayı ve disiplinli bir yaşam biçimini uygulamak anlamına gelmektedir. Sağlığı tehlikeye atacak eylemlerden kaçınmak, sesin kalitesini bozacak gıdalardan ve ilaçlardan uzak durmak, doğru eğitmen eşliğinde ses egzersizlerine düzenli olarak devam etmek ve düzenli bir hayat sürmek gerekmektedir.

Maria Callas'ın yaşam biçimi derinlemesine incelendiğinde, opera şarkıcılarının genellikle uyması önerilen bu tavsiyelere onun çoğunlukla riayet etmediği görülmektedir. Performans sonrası uykusuz kalmasına neden olan gece ve cemiyet hayatı, yoğun alkol kullanması, bilinçsiz ilaç kullanımı sanatçının yaptığı en büyük hatalar olarak görülebilir.

Maria Callas'ın tüm vokal sorunları ile ilgili ortaya çıkan sonuçlardan biri dermatomiyozit hastalığıdır. Ayrıca tıbbi verilerin ışığında, dermatomiyozit hastalığının başlıca semptomlarından biri de hastalarda ani kilo kaybına yol açmasıdır. Bu bakımdan sanatçının zayıflamasının arkasında bu hastalığın nedenlerinin de yer alması ironiktir. Her ne kadar başlangıçta zayıflamanın sanatçının performansına olumlu etkileri olsa da, ilerleyen süreçte özellikle de performansına ara vermesi ile birlikte ardı ardına sorunlar oluşturmuştur. Ayrıca kortizon içeren ilaçların kilo yaptığına yönelik inancıyla tavsiye edilen ilaçları da kullanmamıştır. Son zamanlarında etrafındaki dostlarının da onun hastalığını yeterince desteklemediği ve kullanması gereken ilaçlar yerine kullanmaması gereken ilaçları temin ettiklerine, bu ilaçların da aşırı dozda alınmasının, Maria Callas'a ölüm tanısı olarak koyulan kalp krizine neden

⁹ Sedatif İlaçlar: Gerilimi azaltan ve mental sakinlik yaratan ilaçlardır.

olduğuna dair veriler de söz konusudur. Maria Callas'ın seçimleri ile hem sanat hayatını hem de hastalığını doğru yönetemediğine dair bir görüş de bu yönden iddia edilebilir.

Bu çalışmada Maria Callas örnekleme üzerinden dermatomiyozit hastalığına geniş yer verilmiş, hastalığın teşhisi ve tedavisine yönelik izlenen protokol sunulmuştur. Uzman görüşler ile hastalığın seyri ve Maria Callas'ta görülen ilk dönemlerine kıyasla oluşmuş ses sorunları, Kulak Burun Boğaz ve Foniatri Uzmanı Franco Fussi ve Kulak Burun Boğaz Uzmanı, Foniatri, Sanatsal Sesbilim Profesörü, Anatomi ve Vokal Fizyoloji Profesörü Nico Paolo Paolillo'nun hipotezleri, spektrograf ile yaptıkları değerlendirmeler ve ölçümlerin görselleri ışığında sunulmuştur. Ayrıca vokal performansın tekrar sürdürülebilirliğini sağlamaya yönelik güncel destekleyici yöntemler de ortaya konulmuştur.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Ali, F. (2019, 31 Aralık). *Leyla Gencer Yazuları III*. Erişim tarihi: 26 Nisan, 2020, <https://filizali.blogspot.com/2019/>
- Allegri, R. (2018). *Maria Callas Aşk Mektupları*. İstanbul: Karakarga Yayınları.
- Ardoin, J. (1995). *The Callas Legacy - The Complete Guide to Her Recordings on Compact Disc*. Fourth Edition, London: Amadeus.
- Christiansen, R. (1986). *Prima Donna - A History*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd.
- Denizoğlu, İ. (2022, Mart 16, Kişisel Görüşme). Online.
- Edwards, A. (2001). *Maria Callas: An Intimate Biography*. New York: St. Martin's Press.
- Eidsheim, N. S. (2017). Maria Callas's Waistline and the Organology of Voice. *The Opera Quarterly*, Volume 33, Issue 3-4. Erişim tarihi: 08 Ekim, 2021, <https://doi.org/10.1093/oq/kbx008>
- Fuchs, A. (2006). *In Search Of The 'True' Sound of An Artist: A Study Of Recordings By Maria Callas* (Yüksek lisans tezi). Erişim tarihi: 02 Aralık, 2020, [http://www.onandofftherecord.com/downloads/MPhil-Thesis-Adriaan-Fuchs-\(2006\).pdf](http://www.onandofftherecord.com/downloads/MPhil-Thesis-Adriaan-Fuchs-(2006).pdf) Stellenbosch University Faculty of Arts, Stellenbosch.
- Fussi, F. (2022, Nisan 15, Kişisel Görüşme). Voiceİstanbul 2022, İstanbul Teknik Üniversitesi Maçka Kampüsü, İstanbul.
- Fussi, F., & Paolillo, N. P. (2017). *Analisi spettrografiche dell'evoluzione e involuzione vocale di Maria Callas alla luce di una ipotesi fisiopatologica*. Erişim tarihi: 12 Ocak, 2020, <https://www.francofussi.com/analisi-spettrografiche-dellevoluzione-e-involuzione-vocale-di-maria-callas-alla-luce-di-una-ipotesi-fisiopatologica/>
- Gage, N. (2001). *Greek Fire - The Story of Maria Callas and Aristotle Onassis*. London: Pan Books.
- Günsoy, Y. (2019). Doğumunun 95. yılında Maria Callas. *Andante Dergisi*. Erişim tarihi: 05 Nisan, 2021, <https://www.andante.com.tr/tr/9066/Dogumunun-95.-Yilinda-Maria-Callas>
- Heuristic. (t.y.). Maria Callas. Erişim tarihi 16 Ocak, 2021, https://stringfixer.com/tr/Maria_Callas
- Heuristic. (2021). Dermatomyositis (DM). Erişim tarihi: 17 Mart, 2021, <https://understandingmyositis.org/myositis/dermatomyositis/>

- İncel, E. (t. y.). Dermatomiyozi. Erişim tarihi: 12 Nisan, 2021, <https://www.uzmandoktor.net/dermatomiyozi>
- Jellinek, G., (1986). *Callas: Portrait of a Prima Donna*. New York: Dover Publications.
- Jonithm, (2015). *My Favourite Opera Singer- Maria Callas*. Erişim tarihi: 12 Eylül, 2021, <https://talesoftessitura.wordpress.com/2015/12/16/my-favourite-opera-singer-maria-callas/>
- Katayıfçı, N. (2022, Ocak 14, Kişisel Görüşme). Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Fizik Tedavi ve Rehabilitasyon Yüksekokulu, Hatay.
- Kimyon, G. (2021, Kasım 23, Kişisel Görüşme). Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Tıp Fakültesi, Romatoloji Bilim Dalı, Hatay.
- Koçak, İ. (2022, Mart 02, Kişisel Görüşme). Online.
- Levine, R. (2003). *Maria Callas - A Musical Biography*. New York: Black Dog & Leventhal Publishers.
- Myositis Support & Understanding. (2014). Dermatomyositis is a rare autoimmune disease. Erişim tarihi: 25 Mart, 2021, <https://understandingmyositis.org/dermatomyositis-rare-autoimmune-disease/>
- Stancioff, N. (1987). *Maria: Callas Remembered: An Intimate Portrait of the Private Callas*. New York: E. P. Dutton.
- Stassinopoulos, A. (1980). *Maria Beyond The Callas Legend*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Wijdicks, E., & Dacy, L. (2021). *Maria Callas—her inner voice revealed*. Erişim tarihi: 23 Mart, 2021, <https://hekint.org/2021/03/19/maria-callas-her-inner-voice-revealed/>
- Yiannis, J. (2018). *The Divas- Maria Callas*. Erişim tarihi: 20 Eylül, 2020, <http://gaycultureland.blogspot.com/2018/03/gay-icons-divas-maria-callas.html>