



EJ&MD

Eurasian Journal of Music and Dance

SAYI / ISSUE 22
HAZİRAN / JUNE
2023

ISSN: 2651-4818



EJ&MD

**Eurasian Journal of Music and
Dance**

Sayı/Issue: 22

Yıl/Year: 2023

Eurasian Journal of Music and Dance

Sayı/Issue: 22 – Haziran/June 2023

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

Doç. Dr. Seher TETİK IŞIK (Alan Editörü / Expert Editor)

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara

Arş. Gör. Gökçe Asena ALTINBAY (Dil Editörü / Language Editor)

Ege Üniversitesi, İzmir

Sekreteryaya / Secretary

Anıl AR

Ege Üniversitesi, İzmir

Mizanpaj Editörü / Layout Editor

Osman ÇALIŞKAN

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

Doç. Dr. Seher TETİK IŞIK, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara

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
Haziran 2023/June 2023



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: 2023 - Sayı/Issue: 22

ARAŞTIRMA MAKALELERİ/RESEARCH ARTICLES

Klasik Gitar Öğretimine Dönük Hazırlanmış Makaleler Üzerine Bir Açıklamalı Bibliyografya (2012-2022) <i>Emre ŞENGÜN, Sami Emrah GEREKTEN</i>	1- 19
Türk Kültüründe Ağıt Yakma Geleneği Ve Kayseri'nin Ağıtçı Avşar Kadınları <i>Yasemin KARATAŞ</i>	20-36
Szymanowski'nin Op.42 Meftun Müezzinin Şarkıları Adlı Eserinin Söz ve Müzik Bağlamında İncelenmesi <i>Bülent YÜKSEL</i>	37-61
Claude Debussy'nin "Bir Faun'un Öğleden Sonrasına Prelüd" İsimli Eseri Üzerine İnceleme <i>Ayşegül DİNÇ, İgbal ORUJOV</i>	62-71
Yaylı Çalgılarda Esere Yönelik Yay Kullanımının Planlanması Süreci <i>Taner TOPALOĞLU</i>	72-89
Kabak Kemanede Kullanılan Sağ ve Sol El Tekniklerine Yönelik Eğitimci ve İcraçı Görüşleri <i>Veli YÖNTEM, Uğur TÜRKMEN</i>	90-110
Cage Örneği Üzerinden Müzikte "Sessizlik" Olgusu ve Yaratma Cesareti <i>Kübra Kıymet ARSLAN, Levent ERGUN</i>	111-125
Ludwig Berger ve Wolfgang Amadeus Mozart'ın Alla Turca Eserlerinin Karşılaştırılması <i>Mehmet Özgün TINAR, Özge GÜLBAY USTA</i>	126-144
Mektuplarındaki Söylemleri Ekseninde Kemal İlerici (1910-1986) ve Hayat Mücadelesi <i>Semih PELEN, Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞLİAÇIK, Melik Ertuğrul BAYRAKTARKATAL</i>	145-170

Editörden,

Merhaba Sevgili Okurlarımız,

Dergimizin 2022-2023 döneminin ikinci ve toplamda 22. sayısını yayınlarken, birden fazla sayı yayınlamış ekibimizle, bir editörlük sürecini daha geride bıraktık. Eleştirel bakışı her geçen gün daha fazla benimsediğimizi hissediyoruz. Bu konuda ekip olarak yazar adaylarımıza bilimsel nitelikteki değerlendirmeleri sunmanın ve emeklerinin hakkını vermenin kaygısı içinde oluşumuz hiç sona ermeyecektir.

22. sayımızla birlikte, dergimize yayımlanmak üzere yollanan ve editörlük sürecini tamamlayan makaleler için dergiparkın "erken görünüm" uygulamasını başlatmış bulunmaktayız. Böylece akademik süreçlerinde zaman sorunu yaşayan yazarlarımıza önemli bir kolaylık ve güvence sağlanmış olacaktır.

Dergimizin anlayış ve çalışmalarını destekleyen, takipte kalarak sık sık 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 Konservatuarı Müdürlüğü'ne şükranlarımızı sunduğumuzu belirtmek istiyorum.

Sanat ve bilimin ışığından hiç ayrılmamak dileğiyle sizleri saygıyla selâmlıyorum.

Doç. Dr. Ali Maruf ALASKAN

Editor's Note,

Hello Dear Readers,

By publishing the second issue of our journal for the 2022-2023 period and the 22nd issue in total, we have left behind another editorial period with our team that has published more than one issue. We feel that we are adopting a critical view more and more every day. As a team, we will never cease to be concerned about presenting scientific evaluations to our writer candidates and giving credit to their efforts.

With our 22nd issue, we have started the "early view" application of the Dergipark for the articles sent for publication and completing the editorial process.

Thus, our writers who have time problems in their academic processes will be provided with an important convenience and assurance.

We would like to thank our authors who support the understanding and work of our journal, and choose us frequently by following us. 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. Special thanks to Ege University Rectorate, Ege University Press and Publishing House, Ege University Publishing Commission and Printing House Branch Directorate, who contributed to the publication of our journal as a team; I would like to express our gratitude to the Directorate of Ege University State Turkish Music Conservatory.

I respectfully greet you, our readers, with the hope of never leaving the light of art and science.

Assoc. Dr. Ali Maruf ALASKAN

**KLASİK GİTAR ÖĞRETİMİNE DÖNÜK HAZIRLANMIŞ MAKALELER ÜZERİNE BİR
AÇIKLAMALI BİBLİYOGRAFYA (2012-2022)****An Annotated Bibliography of Articles Prepared for Classical Guitar Teaching**

Emre ŞENGÜN *

Sami Emrah GEREKTEN **

ÖZ

Bu çalışma, uluslararası ve prestijli indekslerce taranan dergilerde yayımlanan gitar öğretiminin farklı boyutlarını ele alan makaleleri derleyen bir bibliyografik araştırmadır. Çalgının literatürü günümüzde sayıca zengin bir konuma ulaşmıştır. Bu ciddi artışın, literatürün özellikle uluslararası makalelerine araştırmacıların hızlı erişimini kolaylaştıracak bibliyografya çalışmalarına olan ihtiyacı arttırdığı söylenebilir. Gitar çalgısının öğretiminin farklı boyutlarını irdeleyen uluslararası makalelerin örneklem olarak belirlendiği bu bibliyografyada SCI, SSCI, SCI-E, AHCI, SCOPUS, ERIC ve TR DİZİN olmak üzere 7 uluslararası indeks tarafından taranan dergilerde son 10 yılda (2012-2022) yayımlanan 59 adet makale künyesi yer almaktadır. Araştırmada, betimsel tarama modeli kullanılmış ve veriler doküman analizi yöntemi ile toplanmıştır. Makalelere, Web of Science, ELSEVIER, EBSCO ve ULAKBİM yayıncılarının veri tabanları aracılığıyla erişilmiş, erişilen makale özet ve tam metinleri 'gitar öğretimi'nin çeşitli boyutlarının araştırmada irdelenmesi ölçütüne göre örnekleme dahil edilmiştir. Ardından veriler içerik analizine tabi tutulmuştur. Ulaşılan her makalenin kaynakçasında yer alan eserler incelenerek kapsayıcılığının artırılması amaçlanmıştır. İlgili yayıncılar ve indekslerde yer alan makalelere ilişkin veriler, alt başlıklar halinde okuyucuya sunulmuştur. Araştırma, gitar öğretime dönük üretilmiş uluslararası makale çalışmalarının son 10 yılda sayıca büyük bir artış gösterdiğine işaret etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Gitar, Gitar Öğretimi, Bibliyografya, İndeks.

ABSTRACT

This study is a bibliographic research that compiles articles on different aspects of guitar teaching published in journals scanned by international and prestigious indexes. The literature on the instrument has reached a rich position today. It can be said that this significant increase has increased the need for bibliography studies that will facilitate the rapid access of researchers, especially to international articles of the literature. In this bibliography, in which international articles examining different dimensions of teaching the guitar instrument are limited as samples, there are 59 article tags published in the last ten years (2012-2022) in journals scanned by international indexes SCI, SSCI, SCI-E, AHCI, SCOPUS, ERIC and TR DİZİN. In the research, descriptive scanning model was used and data were collected by document analysis method. The articles were accessed through the databases of Web of Science, ELSEVIER, EBSCO and ULAKBİM publishers, and the abstracts and full texts of the accessed articles were included in the sampling criterion for examining various dimensions of 'guitar teaching' in the research. The data were subjected to content analysis. It is aimed to increase its inclusiveness by examining the works in the bibliography of each article reached. The data related to the relevant publishers and the articles in the indexes are presented to the reader in sub-headings. The research indicates that the number of international articles on guitar teaching has increased significantly in the last 10 years.

Keywords: Guitar, Guitar Instruction, Bibliography, Index.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 14.04.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 05.06.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Öğrencisi ve Müzik Öğretmeni, emre.sngn15@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5769-3969

** Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı THM Bölümü, genc.sami.07@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-6362-0704

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

The classical guitar, which is one of the most widely used of different types, is used today in different geographies of the world and the performance of many different musical genres (Uluocak, 2015). In addition, due to its polyphonic potential, its widespread use in different musical genres and its timbral richness, guitar is a preferred instrument in vocational, amateur and general music education (Bingöl, 2013). It is also observed that the literature on the teaching of the instrument has increased considerably in recent years. Guitar is taught in non-formal and formal education activities in many countries in vocational or amateur character. The studies on the teaching of the instrument carried out by researchers, performers and teachers who carry out their studies on academic grounds in different countries can provide interesting data. This study aims to collect the research and review articles of this literature produced internationally and provide a bibliographic text for researchers.

Bibliographic studies contribute to researchers by presenting reliable sources with the advantage of saving time and reflecting the foci, concentrations and missing parts of the literature in detail (Aksu, 2020; Selçuk, 2019). A study compiling the postgraduate theses on guitar in Turkey between 1986 and 2015 was prepared by Öztutgan (2016). The study included 125 postgraduate theses. In another bibliography study prepared by Alyörük (2016), 120 postgraduate theses were collected. Öztutgan (2021) analysed 85 articles published in the field of guitar in DERGİPARK and SOBİAD databases produced in Turkey as of 17.04.2021.

In this context, the need for a study compiling articles on guitar teaching topics in the last ten years (2012-2022) in journals indexed by international indexes has been noticeable. It was envisaged that identifying the articles, which constitute an essential part of the guitar teaching literature, through bibliographic methods could constitute a resource where future researchers can access various clues about guitar teaching. The study differs from similar studies in the literature with the criterion of 'topics related to the teaching of guitar instrument'.

METHODOLOGY

The research was conducted with a descriptive survey model and the data were collected by document analysis method. Document analysis is 'a method in which electronic or printed documents are systematically analysed' (Kıral, 2020). The sample in the study consists of articles in journals indexed in SCI, SSCI, SCI-E, AHCI, SCOPUS, ERIC and TR INDEX. Conducting bibliographic studies in a particular year interval makes it easier to see different aspects of the literature and determine the trends of studies according to years (Tuna, 2017). Bibliometric studies play an essential role in determining the deficiencies in the literature (Turan & Dolgun, 2021) and contribute greatly to understanding the subject's prevalence, depth and general view (Belli & Dertli, 2023).

In this study, the articles on guitar teaching published by the above-mentioned publishers in the last ten years (2012-2022) were compiled and analysed in terms of their focus and content, and their bibliographies were presented to the readers supported by short explanations. In the titles, publishers, years of publication, and journals of the articles, the general aims, specific findings, and general results of the research are mentioned in the description sections. The criterion for determining the articles in the research was determined as 'examining any dimension of the teaching of the guitar instrument in the relevant article'.

Data collection started with a search of the databases of Web of Science, ELSEVIER, EBSCO and ULAKBIM publishers with the keywords and phrases 'guitar', 'guitar education' and 'guitar teaching'. The abstracts of the closed-access articles and the abstracts and full texts of the open-access articles were analysed through document analysis. The article was included or eliminated from the sample. The criteria mentioned above were used in the inclusion of the article in the sample.

Since it is possible for the journal in which an article is published to be scanned by more than one index, the order of 'SCI, SSCI, SCI-E, AHCI, SCOPUS, ERIC and TR INDEX' was used to place the relevant article in the bibliography. It is essential that the index of the article is not scanned in the previous indexes in this ranking. The article scanned in more than one index is thus included in the list of only one index in the bibliography. The scanning took place between 20.11.2022 and 31.12.2022, and as a result of the relevant procedures, 59 articles were listed and presented to the reader with explanations.

Discussion

The research aims to compile the articles in the literature that are produced internationally and included in the journals scanned by the specified indexes. It was aimed to present the general view of the 'guitar teaching' literature to the researchers by compiling the articles identified within the limitation of certain indexes. When the findings obtained were analysed, it was observed that the articles in the sample, which were prepared for guitar teaching, showed a great variety in the subjects they focused on. Among these, topics in different sub-disciplines such as right and left-hand techniques, guitar use and guitar teaching come to the fore. Studies on instrument performance, the use of different genres of music on the classical guitar and guitar sight-reading were found to be in the background. Researchers concentrated more on vocational guitar education, advanced performance and performance techniques. It can be argued that the number of studies focusing on instrument performance, practice programmes and fingering numbers, enriched methods and techniques for teaching the instrument is insufficient.

Suggestions

In the research, studies on guitar and guitar playing styles such as flamenco, pop, bass, electric, acoustic and microtonal and on guitar organology were excluded from the sample. These studies can be recommended for further bibliographic or bibliometric research. As in any bibliographic study, other researchers need to be complete the deficiencies in this study.

Hornbostel-Sach çalgı sınıflandırmasına göre kordofonlar (telli çalgılar) sınıfına giren gitarın kökeni tarih öncesine uzanır (Wade, 2001). Çalgının günümüzde bas, akustik, elektro, mikrotonal, perdesiz gitar gibi çeşitleri bulunmakta, her bir gitar çeşidinin çalım tekniği ve üslup olanakları birbirinden farklılıklar gösterebilmektedir. Bu çeşitler arasında yaygın kullanılanlardan biri olan klasik gitar, günümüzde dünyanın farklı coğrafyalarında ve çok farklı müzik türlerinin icrasında tercih edilmektedir (Uluocak, 2015). Çalgının dünyada çok uluslu bir yelpazede hatırı sayılır icracısı vardır. Ayrıca, sahip olduğu çok seslilik potansiyeli, farklı müzik türlerinde yaygın kullanılması ve tınısal zenginlikleri nedeniyle gitar, mesleki, özengen ve genel müzik eğitimde tercih edilen bir çalgıdır (Bingöl, 2013). Gitar, birçok ülkede yaygın ve örgün eğitim faaliyetlerinde, mesleki ya da özengen karakterde öğretilmektedir.

Akademik kurumlarda da öğretimi gerçekleştirilen gitar çalgısına dönük literatürün oldukça eskiye uzandığı ve son yıllarda da sayıca artış gösterdiği gözlemlenmektedir. Farklı ülkelerde akademik zeminlerde çalışmalarını yürüten araştırmacı icracı ve öğreticilerin çalgının öğretimine ilişkin araştırmalar gerçekleştirmekte ve çalışmalar oldukça ilginç veriler sunabilmektedir. Bu çalışma ile bu literatürün uluslararası nitelikte üretilmiş araştırma ve derleme makalelerinin toplanması ve araştırmacılara bibliyografik karakteristikte bir metin sunulması amaçlanmıştır. Özellikle araştırmacıların güncel literatüre erişimini ve literatürün genel görünümü hakkında bilgi edinmelerini kolaylaştırmak ayrıca eklenen kısa açıklamalar ile çalışma hakkında ön bilgiler sunmak hedeflenmiştir.

Bibliyografik çalışmaların araştırmacılara, güvenilir kaynakları zaman tasarrufu avantajı ile sunmak ve literatürün odaklarını, yoğunlaşılan hususlarını ve eksik taraflarını etraflıca yansıtmak gibi katkıları vardır (Aksu, 2020; Selçuk, 2019). Gitar bibliyografileri açısından, Türkiye’de 1986-2015 yılları arasında gitar konulu hazırlanmış lisansüstü tezlerin derlendiği bir çalışma Öztutgan (2016) tarafından hazırlanmıştır. Çalışmada 125 adet lisansüstü tez künyesi yer almıştır. Alyörük (2016) tarafından hazırlanan bir başka bibliyografya çalışmasında ise 120 adet lisansüstü tez derlenmiştir. Öztutgan (2021) bir başka çalışmasında ise, Türkiye’de 17.04.2021 tarihi itibarı ile üretilmiş DERGİPARK ve SOBİAD veri tabanlarında yer alan gitar alanında yayınlanmış 85 adet makaleyi analiz etmiştir.

Bu bağlamda, son 10 yılda (2012-2022) hazırlanmış ve uluslararası indekslerce taranan dergilerde yer alan gitar öğretimine dönük konuların işlendiği makalelerin derlendiği bir araştırmanın eksikliği göze çarpmıştır. Gitar öğretimi literatürünün önemli bir kısmını oluşturan makalelerin bibliyografik yöntemlerle belirlenmesinin sonraki araştırmacıların gitar öğretimi literatürü hakkında çeşitli ipuçlarına erişebileceği bir kaynak oluşturabileceği öngörülmüştür. Araştırma, alanyazındaki benzer çalışmalardan örnekleminin sahip olduğu ‘gitar çalgısının öğretimine ilişkin konular’ ölçütü ile ayrılmaktadır.

YÖNTEM

Araştırmanın Deseni

Araştırma, betimsel tarama modeli ile yürütülmüş ve veriler doküman analizi yöntemi ile toplanmıştır. Doküman analizi, ‘elektronik ya da matbu belgelerin sistematik şekilde incelendiği bir yöntemdir’ (Kıral, 2020). Araştırmada örnekleme, SCI, SSCI, SCI-E, AHCI, SCOPUS, ERIC ve TR DİZİN indekslerinde taranan dergilerde yer alan makalelerden oluşmaktadır. Bibliyografik çalışmaların belli bir yıl aralığında yapılması

literatürün farklı yönlerini görmeyi, çalışmaların yıllara göre eğilimlerini belirlemeyi kolaylaştırmaktadır (Tuna, 2017). Bibliyometrik çalışmalar, alanyazındaki eksikliklerin belirlenmesinde önemli roller üstlenmekte (Turan ve Dolgun, 2021), konunun yaygınlığının, derinliğinin ve genel görünümünün anlaşılmasına büyük katkılar sunmaktadır (Belli ve Dertli, 2023).

Bu araştırmada, yukarıda belirtilen yayıncılar tarafından son 10 yılda yayımlanmış (2012-2022) gitar öğretimine dönük hazırlanmış makaleler derlenerek odaklandıkları konuları ve içerikleri bakımından incelenmiş ve okuyuculara künyeleri kısa açıklamalarla birlikte sunulmuştur. Künye başlıklarında, yayıncıları, yayımlandıkları yıllar ve yayımlandıkları dergiler açıklama kısımlarında ise araştırmanın genel amaçlarına, spesifik bulgularına ve genel sonuçlarına değinilmiştir.

Araştırmada örneklemin belirlenmesinde amaçlı örneklem çeşitlerinden ölçüt örneklem kullanılmıştır. Ölçüt örneklem tipinde örneklem ‘probleme ilgili olarak belirlenen niteliklere sahip kişiler, olaylar, nesnelere ya da durumlardan oluşturulur’ (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2012). Araştırmada makalelerin belirlenmesindeki ölçüt, ‘gitar çalgısının öğretiminin herhangi bir boyutunun ilgili makalede irdelenmesi’ olarak belirlenmiştir.

Örneklem ve Veri Toplama Süreci

Veri toplama işlemi, Web of Science, ELSEVIER, EBSCO ve ULAKBİM yayıncılarının veri tabanlarında ‘gitar’, ‘gitar eğitimi’ ve ‘gitar öğretimi’ anahtar kelime ve kelime öbekleri ile gerçekleştirilen tarama işlemi ile başlamıştır. Ulaşılan kapalı erişimli makalelerin özetleri, açık erişimli makalelerin ise özet ve tam metinleri üzerinde gerçekleşen doküman analizi ile makale örnekleme dahil edilmiş ya da elenmiştir. Makalenin örnekleme dahil edilmesinde yukarıda belirtilen ölçüt kullanılmıştır. Tarama 01.11.2022 ve 31.12.2022 tarihleri arasında gerçekleşmiş ve ilgili işlemler sonuçta toplamda 59 makale sıralanarak okuyucuya açıklamalı şekilde sunulmuştur. Bir makalenin yayımlandığı derginin birden fazla indeksçe taranması mümkün olduğundan ilgili makalenin bibliyografyaya yerleştirilmesinde ‘SCI, SSCI, SCI-E, AHCI, SCOPUS, ERIC ve TR DİZİN’ şeklindeki sıralama tercih edilmiştir. Makalenin indeksinin bu sıralamada kendinden önceki indekslerde taranmaması esastır. Birden fazla indekste taranan makale böylelikle bibliyografyada sadece bir indeksin listesine dahil edilmiştir.

Etik Konular

Çalışmanın hazırlanmasında araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur. Bibliyografik çalışmalarda etik kurul izni alınması gerekmemektedir. Açık erişimli makalelerin tam metinlerine açık erişimli olmayan makalelerin ise özetlerine erişilerek veri toplama işlemi gerçekleştirilmiştir.

BULGULAR

1. Web Of Science (WoS) yayıncısının SSCI, SCI, SCI-E ve AHCI indeksleri tarafından indekslenen dergilerinde yer alan makalelere ilişkin bulgular

1.1. Ayyıldız, E. B., & Zahal, O. (2022). Instructor experiences with online guitar lessons during the covid-19 pandemic in Turkey. International Journal of Music Education, 02557614221123078. Araştırma, nitel

yöntemler kullanılarak hazırlanmıştır. Çalışmada pandemi döneminde üniversitelerdeki uzaktan gitar eğitiminin gitar eğitimcilerinin görüşleri doğrultusunda incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Öğretici görüşlerine göre, sorunların daha çok teknik kaynaklar, işlevsellik, motivasyon gibi başlıklarda olduğu tespit edilmiştir. Araştırma gelecekte uzaktan eğitimin yüz yüze eğitimi desteklemeye devam edebileceği öne sürmektedir.

1.2. Aroxa, R. (2013). *Reading at first sight in teaching and learning the classical guitar. Revista Vortex-Vortex Music Journal, 1(2), 110-130.* Araştırma, bilimsel ve ampirik yansımalara dayanır. Çalışma müzik eğitimi alanındaki bir yüksek lisans araştırmasının küçük bir bölümünü sunmaktadır ve deşifre okuma becerisinin gelişimini kendine konu edinmektedir. Deşifre okuma becerisinin gelişimini etkileyen klasik gitar öğretimi konularını tartışmayı amaçlamaktadır. Klasik gitar deşifre okumasının, müzikal performans hazırlığında ve icracının oda gruplarına dahil edilmesinde önemli bir pedagojik araç olduğunu vurgulamaktadır.

1.3. Byambatsogt, G., Choimaa, L., & Koutaki, G. (2020). *Guitar chord sensing and recognition using multi-task learning and physical data augmentation with robotics. Sensors, 20(21), 6077.* Araştırma, gitarda otomatik akor tanıma konusuna ilişki derin öğrenme tabanlı modellerden hareket ederek geniş bir akor grubununun veri kümesi olarak belirlendiği çok görevli bir öğrenme modeli sunmaktadır. Hem bir insan veri kümesi ile hem artırılmış veri kümesiyle birleştirilmiş insan verilerini kullanan araştırmacı, önerdiği yöntemlerin, temel modellerden daha iyi performans gösterdiğini belirtmektedir.

1.4. Can, A. A. (2012). *Views of preservice music teachers regarding the lesson of personal instrument (guitar) that is involved in the undergraduate program of music teaching. Procedia-Social and Behavioral Sciences, 47, 2018-2024.* Araştırmada, müzik öğretmen adaylarının kişisel çalgı (gitar) dersine ilişkin görüşleri nelerdir? sorusuna yanıt aranmıştır. Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı'ndaki "Kişisel Çalgı" (gitar) dersi, kullanılabilirlik fiziksel yeterlilik ve program içeriği yönünden incelenmiştir.

1.5. Can, Ü. K. (2016). *Effects of daily studying schedule on the instrument studying behavior, guitar deciphering and performance of students in classic guitar education. Education & Science/Eğitim ve Bilim, 41(185).* Araştırmacı müzik bölümünde okuyan gitar öğrencilerine dönük bir günlük çalışma programı hazırlamıştır. Bu programın etkilerini öntest-sontest kontrol gruplu deneysel desen kullanarak incelemiştir. Gitar performanslarının ölçümü, öğrencilerin deşifre becerilerinin puanlandırılması, öğrencilerin gitar öğrenme ve çalmaya dönük tutumlarının ölçülebilmesi için çeşitli ölçekler kullanarak çeşitli veriler toplanmıştır. Denek öğrencilerin performans puanları ve deşifre becerilerinin kontrol grubu öğrencilerine nazaran daha yüksek olduğu tespit edilmiştir.

1.6. Casas-Mas, A., López-Íñiguez, G., Pozo, J. I., & Montero, I. (2019). *Function of private singing in instrumental music learning: A multiple case study of self-regulation and embodiment. Musicae Scientiae, 23(4), 442-464.* Araştırmada, öğrenciler doğal öğrenme ve icra ortamlarında gözlemlenerek veriler toplanmıştır. Bir çoklu bir vaka çalışmasıdır. Araştırmacı, farklı müzik kültürlerinden (klasik, flamenko ve caz) gelen ve farklı öğrenme yaklaşımlarına (geleneksel ve yapılandırıcı) sahip altı yetişkin gitaristin özel provalarını gözlemiştir. Makalede sunulan örnekler, öğretim bağlamında uygulamaların çeşitliliğine ve güçlü bir öğrenme aracı olarak özel şarkı söylemenin potansiyel faydalarına ilişkin önemli ipuçları sunmaktadır.

1.7. Doustan, M., Namazizadeh, M., Sheikh, M., & Naghdi, N. (2019). Evaluation of learning of asymmetrical bimanual tasks and transfer to converse pattern: Load, temporal and spatial asymmetry of hand movements. Acta Gymnica, 49(3), 115-124. Araştırma, gitar çalma becerisinde sol ve sağ elin farklı zamanlamalarla asimetric hareketler yapması gerektiğinden hareketle, çeşitli asimetric bimanuel görevlerde öğrenmenin etkisini değerlendirmeyi ve karşılıklı el hareketleri içeren görevlere bunu transfer etmeyi amaçlar. Sonuç olarak, edinimin ölçülebilmesi için düzenlenen üç grubun üçünde de ön test, son test ve kalıcılık testi sonuçları arasında anlamlı farklılıklar bulunmuştur. Çalışmada, motorik öğrenmenin çeşitli asimetric bimanuel motor görevler üzerinde benzer etkilerinin olduğu ancak öğrenme ve transfer görevlerinde gruplar arası farklı performansların gerçekleştiği gözlemlenmiştir.

1.8. Jadhav, Y., Patel, A., Jhaveri, R. H., & Raut, R. (2022). Transfer learning for audio waveform to guitar chord spectrograms using the convolution neural network. Mobile Information Systems. Çalışma, gitar akorlarını otomatikman tanıyabilen bir araç yaratmayı hedefler. İstenen çıktı, 'GMaj' ve 'Asus2' gibi zamana göre hizalanmış ayrık akor sembollerinin bir dizisini yaratmaktır. Bu amaçla, makale, solo gitar performanslarının ses kayıtlarından akor dizilerini ve notaları çıkarmak için bir yöntem geliştirmiştir. Önerilen yaklaşım, sağlanan ses kayıtlarındaki aralıklar için akor adlarını ve perde notalarını çıkarmaktadır.

1.9. Jansen Van Vuuren, E. N. (2018). Strumming your way into foundation phase education. South African Journal of Higher Education, 32(2), 86-102. Müzik eğitimcisi adayları için, geleneksel seçeneklerin yerine bir gitarın kullanılmasını daha faydalı olabileceğini iddia eden araştırmada gitar, temel eğitim aşaması öğrencileri için bir enstrüman olarak ne kadar uygundur? Sorusu irdelenmektedir. Temel aşama gitarın derslerinde ve gitar öğrenme sürecinde uygunluk, fayda ve çalışma sonuçları kıyas edilmiştir. Çalışma, gitarın hazırlık sınıfı eğitiminde kullanılmasının mantıklı bir seçim olduğunu göstermektedir.

1.10. Keebler, J. R., Wiltshire, T. J., Smith, D. C., Fiore, S. M., & Bedwell, J. S. (2014). Shifting the paradigm of music instruction: Implications of embodiment stemming from an augmented reality guitar learning system. Frontiers in Psychology, 5, 471. Araştırma, yeni bir artırılmış gerçeklik gitar öğrenme sistemini mevcut somutlaştırılmış müzik biliş teorileri açısından incelemiştir. Spesifik olarak bu sistemi kullanmanın standart bir öğretim materyaline etkileri incelenmiştir. Sistemin öğrenme etkilerini ele almak için iki paralel deney gerçekleştirilmiştir. Analizler, bağımlı değişkenler bakımından tüm katılımcıların zaman içinde performanslarının arttığını göstermiştir.

1.11. Längler, M., Nivala, M., & Gruber, H. (2018). Peers, parents and teachers: A case study on how popular music guitarists perceive support for expertise development from 'persons in the shadows'. Musicae Scientiae, 22(2), 224-243. Araştırma, popüler müzik alanında gitaristlerin uzmanlık gelişimine ilişkin akranlar, ebeveynler ve öğretmenler tarafından algılanan etkiyi araştırmaktadır. Farklı uzmanlık seviyelerine (uzmanlar, alt-uzmanlar, amatörler) sahip gitaristlerin dokuz vaka çalışmasını incelemek için mülakatlar kullanılmıştır. Ana odak noktası, gölgede kalan kişilerin pratik yapma, öğrenme ve motivasyonla ilgili rolleri olmuştur. Sonuçlar, uzmanların gölgede kalan kişilerden destek algısı konusunda alt-uzmanlardan ve amatörlerden farklı olduğunu göstermektedir.

1.12. Mcvicar, M., Fukayama, S., Goto, M. (2015). Autoguitartab: computer-aided composition of rhythm & lead guitar parts in the tablature space. IEEE/ACM transactions on audio, speech, and language processing, (), 1-1. Doi:10.1109/TASLP.2015.2419976. Çalışma, bir giriş sembolik akor ve anahtar dizisi

verilen işlevsel bir gitar tablatürü üretmek için AutoGuitarTab adında bir sistem sunar. Bu sistem, ritmik gitar tablatürleri üretir ve yapısal olarak tutarlı bir kompozisyon üretmek için bir analiz gerçekleştirir. Böylelikle, deneysel olarak, gitar çalma stiline müzisyenlere özgü eğilimler ortaya çıkmaktadır. Sonuç olarak gerçekçi ve stile özgü tablatür üretme yeteneğine sahip bir model ilgililere sunulmuştur.

1.13. Ruismäki, H., Juvonen, A., & Lehtonen, K. (2012). *The internet as a learning environment in guitar playing: Rane's search for information and expertise. Procedia-Social and Behavioral Sciences, 45, 381-390.* Çalışma informal enstrüman öğreniminde interneti bir öğrenme ortamı olarak kullanmaya odaklanır. Araştırma Rane adlı bir bireyi ve onun internet ortamında gitar çalmayı nasıl öğrendiğini incelemektedir. Bir öğrenme ortamı olarak internet, informal bir öğrencinin vaka örneği üzerinden incelenmiştir. Araştırmanın deneysel kısmı, bilgi veren Rane'nin gözlemlenmesi ve kendisiyle görüşülmesi yoluyla gerçekleştirilmiştir. Bir gitar öğrenme sürecinin tek vaka üzerinde betimlenmesi söz konusudur.

1.14. Sierra, Y., Arriaga-Sanz, C., & Orbea, J. M. M. (2020). *La relación entre la filosofía educativa del profesorado de guitarra de las escuelas de música y la motivación de su alumnado. Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical, 17, 73.* Bu araştırma, müzik okullarındaki gitar öğretmenlerinin öğretimi anlama biçimleri ile öğrencilerinin motivasyonları arasındaki ilişkiyi incelemektedir. Araştırmada, biri yenilik ve eğlence diğeri ise gelenek ve ustalığa odaklanan iki eğitimci profili ile çalışılmıştır. Sonuçlar, keyif almaya odaklanan yenilikçi öğretmenlerin öğrencilerinin, diğer öğretmen türlerinin öğrencilerine göre daha büyük bir motivasyona ve eğitimcileriyle daha yakın bir ilişkiye sahip olduğunu göstermektedir.

1.15. Zorzal, R., & Lorenzo, O. (2019). *Teacher–student physical contact as an approach for teaching guitar in the master class context. Psychology of Music, 47(1), 69-82.* Bu çalışmada, öğretmen ve öğrenciler arasındaki fiziksel temasın gitar öğretimi sürecindeki rolü bir ustalık sınıfı çalışması bağlamında araştırılmıştır. Bir öğretim yaklaşımı olarak fiziksel temas kullanımı ile öğrenci cinsiyeti, öğrenci performans düzeyi, dersi veren öğretmen ve öğretmen tarafından sunulan konu arasındaki ilişkiyi belirlemek için varyans analizi ve parametrik olmayan testler kullanılmıştır. Sonuçlar, fiziksel temasın dersi veren öğretmen ve gitar performans konuları olan tırnaklar, 'kas gevşetme' ve 'vücut duruşu' ile anlamlı düzeyde ilişkili olduğunu göstermiştir.

2. Elsevier yayıncısının SCOPUS indeksi tarafından indekslenen dergilerinde yer alan makalelere ilişkin bulgular

2.1. Apro, F., & Siebenaler, D. (2016). *Teaching guitar: A comparison of two methods. Revista Música Hódie, 16(2).* Çalışmanın amacı, notasyondan (okuma grubu) gelen geleneksel öğretim ile kulaktan çalmaya ve bir model taklidine (işitme/modelleme grubu) odaklanan başka bir yöntem arasındaki farklılıkları keşfetmektir. Herhangi bir bilgi verilmemek kaydıyla deney grubundan hazırlanmış zorunlu bir parçanın icrası istenmiştir. Deney grubunun son performansı, her bireyin beş nota icrasının doğruluğu, ritmik kesinlik, güven, ifade, gevşeme ve duruş, ton kalitesi ve eller arasındaki senkronizasyon gibi kategorilerde puanlanmıştır. 'Kulakla' eğitimin yeni başlayan gitaristlerde performansın doğruluğu ve akıcılığı üzerinde olumlu etkileri olduğu tespit edilmiştir.

2.2. Bulgren, C. W. (2020). *Jail guitar doors: A case study of guitar and songwriting instruction in cook county jail. International Journal Of Community Music, 13(3), 299-318.* Çalışma, Jail Guitar Doors USA (JGD USA) adındaki ıslah evlerinde gitar ve şarkı yazma eğitimi veren bir girişimi konu edinmektedir. Bu

çalışmada, hapishanede gitar eğitimi gibi gerçek bir olguyu araştırmak için araçsal vaka çalışması metodolojisi kullanılmıştır. Veri kaynakları arasında gözlem, bir odak grup görüşmesi, dört yarı yapılandırılmış telefon görüşmesi ve şarkı sözleri ile akor yapılarının incelenmesi yer almaktadır.

2.3. Crump, M. J., Logan, G. D., & Kimbrough, J. (2012). Keeping an eye on guitar skill: Visual representations of guitar chords. Music Perception: An Interdisciplinary Journal, 30(1), 37-47. Çalışma, temel birinci pozisyon kök akorlarının (C, A, G, E, D) temsiline görsel katkılar sunmaya odaklanarak, yetkin gitar çalmada görmenin rolünü araştırmaktadır. İki farklı deney kullanılmıştır. Deney 1, farklı görsel formatlarda (harf, fotoğraf, grafik) ve yönlerde görüntülenen gitar akorlarını adlandırmayı veya çalmayı içermektedir. Deney 2'de Stroop benzeri bir tasarım kullanılmış, uyumlu veya uyumsuz akor fotoğrafları ve ses çiftleri yer almıştır. Araştırma sonuçları, gitar akorlarının görsel temsillerinin etkililiğini, bunlara karşılık gelen eylemler ve seslerle ilişkili olduğunu göstermektedir.

2.4. Costalonga, L. L., Pimenta, M. S., & Miranda, E. R. (2019). Understanding biomechanical constraints for modelling expressive performance: A guitar case study. Journal of New Music Research, 48(4), 331-351. Bu makalede, enstrümanın icracı tarafından fiziksel manipülasyonu ile ilgili olarak icracının etkileyici müzik performansını modellerken yaptığı hataların rolünü tartışır. Araştırma, bir gitaristin sol elinin hızı, hassasiyeti ve kuvveti üzerine bazı bulgular sunmakta ve gitar çalarken insan vücudunun eylemleri gerçekleştirme şekli ve bu bağlamda hata yapma olasılığına odaklanmaktadır.

2.5. Del Rio-Guerra, M. S., Martin-Gutierrez, J., Lopez-Chao, V. A., Flores Parra, R., & Ramirez Sosa, M. A. (2019). AR graphic representation of musical notes for self-learning on guitar. Applied Sciences, 9(21), 4527. Çalışma, yeni başlayan öğrencilere gitarda temel akorları öğretmek için tasarlanmış artırılmış gerçekliğe (AG) dayalı bir uygulama önermektedir. AG metodolojisinin bir müzik öğretmeniyle geleneksel bir eğitimden daha hızlı sonuç verip vermediğini belirlemek için yapılan deneysel çalışmanın ayrıntılarını sunmaktadır. Katılımcılar aynı büyüklükte iki gruba ayrılmıştır. Grup 1, kendilerine gitar öğretmek için AG uygulamasını kullanmış diğer grup ise bir müzik öğretmeninden resmi eğitim almıştır. Sonuçlar, AG kullanılan grupta öz düzenlemeli yaklaşımın dikkate değer avantajları olduğunu göstermektedir.

2.6. Gangi, J. (2018). Classical guitar study as creativity training: Potential benefits for managers and entrepreneurs. Journal of open innovation: Technology, Market and Complexity, 4(4), 45. Çalışma, çeşitli sektörlerde çalışan girişimci ve yöneticilerin yaratıcılıklarının gelişimini klasik gitar çalışmaları aracılığıyla yordamayı amaçlar. Bu nedenle, yaratıcılık eğitimi ve klasik gitar çalışmasıyla ilgilenen herkesin, uzun süreli ve odaklanmış çalışmalarla iraksak düşünme uzmanlığı geliştirebileceğini iddia etmektedir. Bu makalede, yazar, klasik gitar çalışmasının yöneticilerin ve girişimcilerin yaratıcılığına ve yenilikçi davranışlarına fayda sağlayabileceği ve bunları geliştirebileceği yönündeki önerisini destekleyen kavramsal kanıtlar sunmaktadır.

2.7. Lei, Y., Long, Z., Liang, S., Zhong, T., Xing, L., & Xue, X. (2022). Self-powered piezoelectric player-interactive patch for guitar learning assistance. Science China Technological Sciences, 65(11), 2695-2702. Bu çalışma, müzik aleti öğrenme amacıyla kendi kendine çalışan algılama sistemlerinin potansiyel uygulamasını göstermektedir. Bu çalışmada, piezoelektrik T-ZnO/PVDF film temelli gitar öğrenmeye destek olabilecek yeni ve kendi kendine çalışan esnek bir oyuncu etkileşimli bir yama üretilmiştir. Önerilen sistem, oyuncuların duruşlarını ve ritimlerini gerçek zamanlı olarak ayarlamalarına yardımcı olmakta ve böylece çalma tekniklerinin geliştirilebileceği iddia edilmektedir.

2.8. Lozano, C. R., & Nicolás, G. V. (2019). Design, implement and evaluation of a program for learning to play the guitar in the degree of early childhood education through the use of video tutorials. [Diseño, implementación y evaluación de un programa para el aprendizaje de la guitarra en el grado de educación infantil a través de videotutoriales]. Revista Electronica Complutense de Investigacion En Educacion Musical, 16, 95-115. doi:10.5209/Reciem.59794. Bu çalışmanın amacı bir erken çocukluk eğitimi bölümünde video eğitimleri kullanarak gitar çalmayı öğrenmeye yönelik bir program tasarlamak uygulamak, öğrencilerin ve öğretmenlerin bu program hakkındaki algılarını araştırmaktır. Bulgular, öğrencilerin okul öncesi sınıfında gitarla şarkılara eşlik etme konusunda kendilerini yetkin hissettiklerini doğrulamıştır. Sonuçlar, katılımcıların bu programda geliştirilen öğrenme sürecinde video eğitimlerine temel bir rol verdiğini ortaya koymuştur.

2.9. Sülün, E., Olgacı, H., & Eren, H. C. (2022). The potential role of an activity-based guitar program on the anxiety and fulfillment levels of younger relatives of cancer patients: A pilot study. International Journal of Music Education, 40(1), 118-130. Bu çalışmada yazarlar, aktiviteye dayalı bir gitar eğitim programının, kanser hastalarının genç yakınları için kaygıyı azaltma ve tatmin sağlamadaki potansiyel rolünü incelemişlerdir. KHYD'nin (Kanser Hastaları ve Yakınları Derneği) yaşları 11 ila 17 arasında değişen on aktif üyesi 8 haftalık bir gitar eğitim programına katılmıştır. Toplam durumluk ve sürekli kaygı puanları açısından ortalama sıra farklarının istatistiksel olarak anlamlı olduğu görülmüştür. Programın genel puanları ile 'arkadaşlar' ve 'çevre' alt boyutlarının puanları arasında da istatistiksel olarak anlamlı ortalama sıra farklılıkları gözlenmiştir.

2.10. Valenzuela-Gómez, S. A., Rey-Galindo, J. A., & Aceves-Gonzalez, C. (2020). Analyzing working conditions for classical guitarists: Design guidelines for new supports and guitar positioning. Work, 65(4), 891-901. Araştırma, postüral değerlendirme, antropometrik kriterler, öz yeterlilik ve konfor algısına dayalı olarak gitar pozisyonu için yeni tasarım gereksinimleri önermektedir. Dokuz sağlıklı klasik gitar öğrencisi çalışmaya dahil edilmiştir. Çeşitli yazılımlar kullanılarak gitar konumlandırması için üç farklı desteğe ilişkin değerlendirmeler yapılmıştır. Sol bacak yüksekliğine ilişkin daha yüksek risk puanları ve ayak taburesi kullanımında anlamlı bir fark bulunmuştur. Gitaristlerin performansını artırmak ve fiziksel yaralanmaları önlemek için, ergonomi ilkelerine dayalı gitar pozisyon desteklerinin tasarlanması için ön bir kılavuz önermektedir.

2.11. Wang, C. Y., Chang, P. C., Ding, J. J., Tai, T. C., Santoso, A., Liu, Y. T., & Wang, J. C. (2020). Spectral-temporal receptive field-based descriptors and hierarchical cascade deep belief network for guitar playing technique classification. IEEE Transactions on Cybernetics. Çalışma, gitar çalma tekniklerini sınıflandırmak için otomatik bir sistem önermektedir. Bu sınıflandırmayı gerçekleştirmek için 'hiyerarşik kademeli derin inanç ağı' adı verilen yeni bir derin öğrenme modeli sunulmaktadır. Araştırmada, önerilen sistemin sağlamlığı teyit edilmekte ve otomatik GPT sınıflandırmasında çok yüksek doğruluğa sahip olduğu ileri sürülmektedir.

2.12. Walidaini, B., Sayuti, S. A., & Pradoko, A. S. (2022). The patterns of music learning in phenomena of valerio international guitar festival. Harmonia: Journal of Arts Research and Education, 22(1), 91-102. Bu çalışma, 2018 Valerio Uluslararası Gitar Festivali'nde finalist katılımcıların öğrenme biçimlerini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Araştırma bulguları, 2018 Valerio Uluslararası Gitar Festivali finalistleri arasındaki

müzik öğrenme sürecinin dersler (örgün), kurslar (yaygın) ve topluluk (yaygın) aracılığıyla gerçekleştirildiğini göstermektedir.

2.13. Wright, D. J., Holmes, P. S., Di Russo, F., Loporto, M., & Smith, D. (2012). Differences in cortical activity related to motor planning between experienced guitarists and non-musicians during guitar playing. *Human Movement Science*, 31(3), 567-577. Çalışma motor beceri öğreniminin beyin aktivitesi üzerindeki etkisini elektroensefalografi tekniklerini kullanarak araştırmıştır. Bir grup deneyimli gitarist ve müzisyen olmayan bir kontrol grubunun başlangıçlı hareketle ilişkili kortikal potansiyelleri gitarda önce basit bir ölçüyü çalarken kaydedilmiş ve müzik aleti öğrenimi ve genel olarak motor beceri edinimi için bazı yeni çıkarımlar elde edilmiştir. Sonuçlar, erken motor planlamada gruplar arasında fark olmadığını ve deneyimli gitaristler için görevin motor hazırlık aşamasında daha düşük düzeyde çaba gerektiğini göstermiştir.

2.14. Yokuş, T. (2021). The effect of metacognitive strategies-based teaching practice in guitar education on performance achievement. *Psychology of Music*, 49(6), 1605-1619. Bu çalışmanın amacı, üstbilişsel stratejilere dayalı öğretim uygulamalarının gitar eğitime etkisini belirlemektir. Sonuçlar, hem geleneksel temelli eğitim alan kontrol grubu öğrencilerinin hem de üstbilişsel stratejiler temelli öğretim uygulanan deney grubu öğrencilerinin gitar performanslarında gelişme sağlandığını ortaya koymuştur. Ayrıca, gitar eğitiminde üstbilişsel stratejilere dayalı öğretim uygulamasının, geleneksel müfredata dayalı yöntemle etkili bir alternatif olduğu ve gitar performansında iyileşme sağlamak için kullanılabileceği belirtilmektedir.

3. EBSCO yayıncısının ERIC indeksi tarafından indekslenen dergilerinde yer alan makalelere ilişkin bulgular

3.1. Ajda, A. C. (2019). The effect of daily sight reading studies of the guitar students on sight reading and guitar performance. *Educational Research and Reviews*, 14(6), 228-239. Bu çalışma, klasik gitar öğrencilerinin düzenli deşifre okuma çalışmalarının deşifre okumalarına ve klasik gitar performanslarına etkisini incelemek amacıyla yapılmıştır. Yapılan uygulamada "Gitar Performans Değerlendirme Ölçeği" sontest puanları denek öğrencilerin puanları lehine daha yüksek olduğu görülmüştür. Araştırmada deney grubuna verilen eğitimin öğrencilerin deşifre okuma becerilerini ve klasik gitar performanslarını olumlu yönde etkilediği ve geliştirdiği sonucuna varılmıştır.

3.2. Bell, A. P. (2014). Guitars have disabilities: Exploring guitar adaptations for an adolescent with down syndrome. *British Journal of Music Education*, 31(3), 343-357. Araştırmada, Down sendromlu bir ergene gitar çalmayı öğretme deneyimini irdelemek için video tabanlı gözlem, saha notları ve yarı yapılandırılmış görüşme gibi etnografik araçları kullanarak enstrümantal bir vaka çalışması yürütülmüştür. Açık akort, standart akort ve modifiye edilmiş iki telli gitar da dahil olmak üzere gitarın etkilileştirilmesine yönelik farklı yaklaşımlar incelenmiştir. Bulgular, gitarın katılımcı için perküsif ve ritmik bir enstrüman olarak ve ayrıca jamming bağlamında şarkı söylemeye destek olarak kullanılabileceğini desteklemiştir.

3.3. Can, A. A., & Yungul, O. (2018). The application of web-based distance learning to the instrument (guitar) education in undergraduate program: The sample of Kastamonu University. *Journal of Education and Training Studies*, 6(10), 39-46. Bu çalışmanın amacı, yükseköğretim kurumlarının lisans programlarında uzaktan gitar eğitiminin uygulanabilirliğini test etmektir. Çalgı eğitiminin bir parçası olan gitar eğitimi için internet tabanlı deneysel bir araştırma tasarlanması ve tasarlanan çalışmanın uzaktan eğitim yoluyla lisans

öğrencilerine uygulanması gerçekleştirilmiştir. Elde edilen bulgulara göre, amaçlanan hedef davranışların geleneksel yöntemle öğretim gören öğrenciler ile web tabanlı uzaktan eğitim yöntemiyle öğretim gören öğrenciler tarafından aynı düzeyde kazanıldığı ve web tabanlı uzaktan eğitimin öğrencilerin öğrenmeleri üzerinde geleneksel çalgı eğitimi uygulaması ile aynı etkiye sahip olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

3.4. Can, U. K., & Yılmaz, U. V. (2019). An evaluation of the use of fingernail in classical guitar training according to the expert opinions. Educational Policy Analysis and Strategic Research, 14(4), 62-89. Bu çalışmanın amacı, klasik gitar eğitiminde tırnak kullanımını uzman görüşleri doğrultusunda değerlendirmektir. Çalışma sonucunda klasik gitar eğitiminde tırnak kullanımına ilişkin ortak ve farklı görüşlerin olduğu anlaşılmıştır. Uzmanların tırnak kullanımına yönelik önerileri incelendiğinde, uzmanların çoğu çeşitli tırnak besinlerinin (vitamin, badem yağı, zeytinyağı, gliserin, tırnak sertleştirici, oje, galleon, limon suyu) kullanılmasını, tırnaklara her gün bakım yapılmasını ve etkinlik öncesi tırnak kırılmaları için takma tırnak kullanılmasını önermektedir.

3.5. Lee, D. A., Baker, W., & Haywood, N. (2018). Instrumental teacher education and the incoming tide of information technology: A contemporary guitar perspective. Australian Journal of Teacher Education (online), 43(5), 17-31. Geleneksel öğretme-öğrenme modelinin, çevrimiçi gitar eğitimi kaynaklarının arasında nasıl işlemeye devam edebileceği sorgulanmaktadır. Çağdaş popüler müzik eğitimi yoluyla kültürleşme süreci gitar pedagojisi perspektifinden tartışılmakta ve enstrümantal gitar öğretimi için çıkarımlar incelenmektedir. Çalışma, enstrümantal gitar öğretmen adaylarıyla çalışan öğretmen eğitimcilerini bilgilendirmek amacıyla çevrimiçi gitar topluluğunun faaliyetlerini incelemek ve bu fenomen hakkında bir bakış açısı kazanmak için tasarlanmıştır.

3.6. Oztutgan, K. (2021). Velocity approaches for scales in classical guitar education. Asian Journal of Education and Training, 7(2), 136-145. Bu araştırmanın amacı, etkili ve hızlı icra için hazırlanan materyalleri inceleyerek öğrencilere, öğretmenlere ve icracılara katkı sağlamaktır. Çalışmanın sonuçları, gitaristlerin hızlı bir pasajı istenilen tempoda ve rahat bir şekilde icra edebilmeleri için fiziksel özelliklerine uygun bir oturuş pozisyonu belirlemeleri gerektiğini ortaya koymuştur. Bir diğer bulgu ise gitaristlerin koordinasyon ve senkronizasyon konusunda sistematik çalışmalar yapmaları gerektiğidir.

3.7. Rescsanszky, M. J. (2017). Mixing formal and informal pedagogies in a middle school guitar classroom. Music Educators Journal, 103(4), 25-33. Çalışma, şehirdeki bir ortaokulda öğrenci merkezli bir gitar müfredatının uygulanmasını ve gözden geçirilmesini amaçlamaktadır. Sınıfta gayriresmi pedagoji uygulayan müzik eğitimcilerinin etkili öğretim yöntemleri bulmaya devam ettiklerini ve daha geleneksel yaklaşımları koruduklarını gözlemleyen araştırmacı, tüm öğrenciler için otantik ve anlamlı müzikal öğrenim için sağlanan bazı yeni fırsatlara dikkat çekmektedir.

3.8. Sadık, Y. (2015). An examination of graduate theses related with guitar in terms of methodology and content: A case of Turkey. Educational Research And Reviews, 10(19), 2631-2638. Bu çalışmanın amacı, Türkiye'de gitar üzerine yapılan lisansüstü tezleri incelemektir. Bu amaçla toplam 89 tez, seçilen araştırma konuları, çalışma katılımcıları ve analiz yöntemleri açısından incelenmiştir. Araştırma sonuçları, seçilen tez konularının eğitim fakültelerinde daha fazla çeşitliliği olduğunu ve okulla ilgili konuları (okul müziğinde gitar kullanımı, öğretim yöntemleri vb.) yansıttığını, konservatuarlar ve güzel sanatlar fakültelerinde ise kurum

misyonuna paralel olarak farklı bestecilerden eser analizleri yapılmasının konu olarak tercih edildiğine işaret etmektedir.

3.9. Yungul, O., & Can, A. A. (2018). *Applicability of web based distance education to instrument (guitar) education. Educational Policy Analysis and Strategic Research, 13(4), 37-69.* Bu araştırmada, Güzel sanatlar liselerine yönelik çalgı (gitar) eğitiminde web tabanlı uzaktan eğitim yönteminin kullanılabilirliğinin ortaya konulması amaçlanmıştır. Araştırma sonuçlarına göre bu tip liselerdeki gitar öğretiminin web tabanlı yöntemlerle uygulanabileceği ve çalgı eğitiminde kullanılabilirliği sonucuna ulaşılmıştır.

3.10. Zorzal, R. C., & Soares-Quadros Jr, J. F. (2021). *Taste the value of each note: Verbal teaching strategies in guitar masterclasses. Music Education Research, 23(4), 498-511.* Çalışma, öğrenci performans düzeyi, öğrenci cinsiyeti ve içeriği konusunun, öğretmenlerin gitar ustalık sınıflarında kullandıkları sözel stratejiler (gerçek dil, teknik talimat ve imgeler ve metaforlar) üzerindeki etkisini incelemektedir. Jüri üyeleri öğrencilerin performans seviyelerini değerlendirilmiş ve öğretilen içerik ile öğretmenler tarafından kullanılan sözel stratejiler NVIVO 10 yazılımı kullanılarak kategorize edilmiştir. Sonuçlar, müzik eğitimi araştırmalarının imge ve metaforları, bir şemsiye kavram olarak kullandığını ve bunun öğretmenin sözel söyleminin özelliklerini gizleyebileceğini göstermektedir.

4. ULAKBİM yayıncısının TR DİZİN indeksi tarafından indekslenen dergilerinde yer alan makalelere ilişkin bulgular

4.1. Akçay, Ş. Ö. (2015). *Gitar eğitiminde yazarak çalışma yönteminin parmak ve konum numaralarına uygun seslendirmeye etkisi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 19(3).* Araştırmacı, gitar icrasında eserlerin parmak numarası kurallarına uygun bir şekilde seslendirmede başarının yazarak çalışma yaparak artıp artmayacağını sınımıştır. Yaptığı deneyin ardından elde ettiği öntest-sontest puanları sınıdığı yöntemin oldukça etkili olduğunu göstermiştir.

4.2. Ak, Ö., Can, A., Özdemir M. (2022). *Müzik öğretmenliği öğrencilerinin çalgı performansı özyeterlik inançlarının çeşitli değişkenler açısından incelenmesi (klasik gitar örneği), Trakya Eğitim Dergisi, 12(1), 72-91.* Araştırmacı, müzik öğretmenliği bölümündeki öğrencilerin klasik gitar performanslarını etkileyen birçok farklı değişkeni detaylıca incelemiştir. Araştırmacı, müzik öğretmeni adaylarının çalgıyı öğrenme yaşlarını, bir günde ne kadar süre ile klasik gitar çalıştıklarını, eğitim seviyelerinin ve türünün gitar performanslarındaki özyeterlik inançları gibi değişkenlerin birbiri ile olan ilişkisi yordamaya çalışılmıştır. Araştırma sonucunda elde edilen verilere göre, değişkenlerin anlamlı düzeyde farklılıklardan sergilediği gözlemlenmiştir.

4.3. Arık, M. I., & Filiz, C. (2021). *Efficacy of exercise training program on performance in musicians playing guitar. Journal of Exercise Therapy and Rehabilitation, 8(3), 205-214.* Bu çalışmada gitar çalan müzisyenlerde egzersiz eğitim programının performans üzerindeki etkinliğinin araştırılması amaçlanmıştır. Müzisyenler çalışmaya dahil edildikten sonra egzersiz grubu, ev egzersizi grubu ve kontrol grubu olarak ayrılmış, egzersiz grubundaki müzisyenler egzersizleri 6 hafta boyunca fizyoterapist eşliğinde gerçekleştirirken, diğer gruba egzersizler sadece ev egzersiz programı olarak verilmiştir. Egzersiz gruplarının her birinde 6 ile 12 hafta sonrasında ağrı seviyelerinin azaldığı ve performans parametrelerinin anlamlı düzeyde iyileşme gösterdiği görülmüştür .

4.4. Aydoğan, M., & Demirbatır, R. E. (2020). *Gitar öğrencilerinin lisans öncesi gitar eğitimleri ile lisans gitar eğitimlerinin karşılaştırılarak incelenmesi. Art-E Sanat Dergisi, 13(25), 276-300.* Bu araştırmada, lisans öncesi ve lisans düzeyindeki gitar eğitiminin farklı boyutları kıyaslanarak benzer ve farklı yönlerinin irdelenmesi amaçlanmıştır. Öncelikle öğrencilerin gitar icracılığındaki seviyeleri belirlenmiş bu bilgilere göre gitar öğretimine ilişkin çeşitli stratejilerin üretilmesi hedeflenmiştir. Çalışma grubunda yer alan öğretmen ve öğrencilerin fikirleri doğrultusunda bazı öneriler geliştirilmiştir.

4.5. Aydoğan, M., & Demirbatır, R. E. (2018). *Klasik gitar için yazılmış başlangıç metotlarının karşılaştırılarak incelenmesi. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 19(34), 147-183.* Araştırmada farklı gitar öğrenme seviyelerine hitap eden eğitici materyallerin çeşitli yönlerden incelenerek benzer ve farklı yönleri irdelenmesi amaçlanmıştır. Gitar eğitiminde yönlendirici yaklaşımlara ışık tutulmaya çalışılmıştır. Çalışma sonucunda öğretim materyallerinin doküman analizinden ve gitar öğrencilerine uygulanan görüşme formundan elde edilen bulgular ışığında karşılaştırmalı bir değerlendirme sunulmuş ve öneriler geliştirilmiştir.

4.6. Bursalıoğlu, A. (2018). *Klasik gitarda süsleme teknikleri üzerine yeni bir arayış: Sağ el çift tel süslemelerde sol el ile seslendirme. Sanat Yazıları, 0(38), 43-51.* Araştırmacı gitar öğretiminde sağ elde çift telde süslemeler konusunda yaşanan problemlere odaklanmakta ve sol el icra tekniklerine ilişkin sunduğu örneklerle problem ve çözüm önerisini detaylıca açıklamaktadır. Önerdiği yöntemin, repertuar ve diğer teknik imkanlar ekseninde farklı kullanım alanları okuyucuya sunulmaktadır.

4.7. Bursalıoğlu, A. (2018). *Klasik gitar icra tekniklerinde yeni arayışlar: Sol el başparmağı ile perdeleme. Art-Sanat Dergisi, 5(9), 495-503.* Araştırma, perdeleme tekniğinin icracılara çok sesli icra imkanını sunduğunu ve daha çeşitli çokseslilik teknikleri kullanabilmelerinde katkı sağladığını ileri sürmektedir. Çalışmada klasik gitarda perdeleme tekniğinin kullanılabilmesi için alanlar farklı kategorilerde irdelenmiştir. Tekniğin potansiyelinden istifade etme oranı orta ve uzun vadede icracılar arasında yaygınlaşmasının olası etkilerine değinilmiştir.

4.8. Canbulut, M., Okay, H. (2021). *Gitarda sol elde parmak numarası kullanımı hakkında müzik öğretmeni adaylarının görüşleri. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 27(46), 153-167.* Araştırma gitar eğitiminde sol elin kullanımına ilişkin farkındalığı keşfetmeyi amaçlamaktadır. Araştırma sonuçlarının sol elin parmak numaralarının kullanılmasında müzik öğretmeni adaylarının farklı etkileşimler sergiledikleri görülmektedir. Adayların sergiledikleri özellikler karşısında, parmak numarası yazılmış notaları çalmaktan kaçınma, zorlanma, parmak numarasına karşı umursamaz olma, kaygı hissetme gibi duyuşsal başlıklar ortaya çıkmıştır.

4.9. Cangökçe, H. (2013). *Gitarda sağ el tekniği ve ekoller. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 15(2), 213-222.* Bu çalışma gitardaki sağ el tutuş tekniklerini odağına almıştır. Perdelerin toplam sayısı ve birbirlerine olan mesafesinin, tellerin sayısı ve çeşitliliğinin, gövde ve klavye genişliğinin, sağ el tutuş teknikleriyle olan ilişkisi incelenmiştir. Bu özellikler yeni çalma tekniklerini gündeme getirmiştir. Bu araştırma bu bağlamda gitar öğretimi ve icrasında gerçekleşen ilerlemeleri ve ekolleri konu edinmektedir.

4.10. Ceviz, B., & Albuz, A. (2020). *Özengen klasik gitar eğitiminde öğretim programına yönelik ihtiyaç analizi. Ekev Akademi Dergisi, (84).* Çalışma, amatörler için başlangıç seviyesi gitar eğitimi için bir

öğretim programı ihtiyacını betimler. Araştırma sonucunda, gitar eğitim programı ihtiyacının bulunması ve bu ihtiyaçlar doğrultusunda oluşturulan programın kapsamında gitar ile ilgili teknik, etüt, egzersiz ve nota bilgisi ile ilgili konulara yer verilmesi gerektiğini tespit etmiştir.

4.11. Erim, A. (2016). Gitar eğitiminde başlangıç yaşı ve kritik dönem olgusu. Sanat ve Tasarım Dergisi, 6(1), 169-178. Çalışmada gitar öğretiminde başlangıç yaşının önemi tartışılmış ve bu yaşın kritik dönem olarak adlandırılan dönem kapsamında olmasının önemli olduğu vurgulanmıştır. İncelediği 6 yaşındaki bir çocuk vakası örneği üzerinden ince kas becerilerinin gelişimini betimlemeyi amaçlamış ve aile desteğini de aldığı bu iletişim sürecinin sonunda gitar öğretimi için başlangıç yaşının 6 olabileceği sonucunu elde etmiştir.

4.12. Isintas Arık, M. & Can, F. (2021). Efficacy of exercise training program on performance in musicians playing guitar. Journal of Exercise Therapy and Rehabilitation, 8(3), 205-214. Çalışmada geliştirilen egzersiz eğitim programının, gitar çalan müzisyenlerin performansları üzerindeki etkisinin araştırılması amaçlanmıştır. Çalışma egzersiz grubu, ev egzersizi grubu ve kontrol grubu olarak ayrılmış, alıştırma öncesinde ve 6. ile 12. haftalarda değerlendirmeler yapılmıştır. Performans parametreleri alıştırma grubunda anlamlı iyileşme göstermiştir. Çalışma, fizyoterapist tarafından uygulanan ya da evde egzersiz programı şeklinde icra edilen egzersizlerin gitar çalan müzisyenlerin performanslarını arttırmada oldukça büyük etkisi olduğunu vurgulamaktadır.

4.13. Kalaycıoğlu, İ., & Ali, E. (2016). Erken yaş gitar eğitimiyle ilgili basılı öğretim materyallerinin karşılaştırmalı analizi. Art-E Sanat Dergisi, 9(17), 105-128. Çalışma okul öncesi dönemi öğrencileri için hazırlanan materyalleri karşılaştırmış ve analizlerini yapmıştır. Yapılan analizler sonucunda gitar öğreticileri ve sonraki materyal yazarlarına öneriler sunmayı amaçlamıştır. Yerli ve yabancı nitelikteki altı gitar metodu araştırmanın örneklemini oluşturmuştur. Seçilen bu metotlar detaylıca incelenmiştir. Materyallerin 6 ile 9 yaşları arasındaki çocukların gelişim dönemi özellikleri ve temel pedagojik ilkelerle uyumlu olduğu tespit edilmiştir.

4.14. Özdağ, O. (2021). Klasik gitarda sol el serçe parmağı ile legato tekniği üzerine bir değerlendirme. Opus International Journal of Society Researches, 18(40), 2853-2867. doi: 10.26466/opus.873382. Araştırma klasik gitar icracılarının sol elde karşılaştıkları serçe parmağı kaslarının kontrolü ve zayıflığı temelli sorunlara çözüm önerileri sunmuştur. Karşılaşılan bu problemde genellikle legato tekniğinin ön plana çıkmasından dolayı bu teknik için sol el serçe parmağının yeterli kas gelişimine ulaşmasını sağlamaya dönük çeşitli stratejiler sunulmuştur. Ayrıca çalışmada taksonomik bir legato egzersizleri önerisi yer almaktadır.

4.15. Öztutgan, Z., & Öztutgan, K. (2018). Klasik gitar eğitiminde parmaklandırma (fingering) yaklaşımları. Art-E Sanat Dergisi, 11(21), 115-133. Bu çalışmada parmaklandırma (fingering) yaklaşımları bölümlendirilmiştir. Bu bağlamda, gitar öğretmenlerinin ve öğrencilerinin görselde daha belirli bir şekilde parmaklandırma yapabilmelerinin önemi vurgulanmaktadır. Parmaklandırmada, kişinin kendi anatomik sınırlarının, gitarın klavyesine ve sağ-sol el tekniklerinin hakim olmasının önemli olduğunu belirtmektedir. Ayrıca, klasik gitar parmaklandırmasının çeşitleri beş alt başlıkta incelenmiştir.

4.16. Tabak, C., Yurga C. & Zahal, O. (2017). Makamsal içerikli etüt ve eserlere dayalı klasik gitar öğretiminin performans başarısına etkisi. Turkish Studies (elektronik), 12(4), 485-506. Araştırma, eşit tampere sistemine uyarlanan makamsal etüt, eser ve egzersizlerin yer aldığı klasik gitar öğretimi programının öğrenciler üzerindeki başarısının hangi düzeyde olduğunu belirlemeyi amaçlamıştır. Çalışma grubuna çeşitli yapıdaki

makamsal etüt, eser ve egzersizlerden oluşan yaklaşık 3 aylık bir program uygulanmıştır. Araştırma sonuçlarına göre makamsal içerikli düzenlemelerin başarı düzeyini arttırdığı sonucuna ulaşılmıştır.

4.17. Uludağ, A. K. (2016). Yedinci pozisyona dayalı alternatif gitar öğretim modelinin okul çalgıları (gitar) eğitimi dersinde kullanılabilirliği. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 20(2). Araştırma, Bekir Küçükay'ın gitarın okul çalgıları derslerinde kullanılması için 7. pozisyonda geliştirdiği araştırmalara dayanan bir yöntemin başarı düzeyini tespit etmeyi amaçlamaktadır. Araştırmada denek öğrencilerin gitar çalma becerilerinin gelişme gösterdiği tespit edilmiştir.

4.18. Uludağ, A. (2016). Gitar eğitiminde farklı akort sistemleriyle kurgulanmış çalışmalar: Nikriz makamı dizisi örneği. 1. Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 0(18), 407-420. Araştırmada nikriz makamı icra karakteristiğine uygun çeşitli akorlar ve kadanslar üretilmiş ve lisans seviyesindeki öğrencilerin bu kurguları farklı akort sistemlerinde uygulamaları sağlanmıştır. Türk müziği eserleri aracılığıyla gerçekleşen bu uygulamada Kemal İlerici armonisi, karma armoni ve diğer çokseslilik teknikleri kullanılmıştır. Araştırma sonucunda denek öğrencilerin son-test puanları kontrol grubundaki öğrencilere göre oldukça yüksektir.

4.19. Uluocak, S. (2014) Klasik gitarın ilköğretim müzik eğitiminde öğretmen çalgısı olarak kullanımı. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 14(2), 109-123. Araştırma, klasik gitarın 1. ile 8. sınıflarda verilen müzik derslerinde müzik öğretmeni tarafından nasıl kullanılabileceğine dönük bir problemi işlemektedir. Genel olarak klasik gitarın nasıl öğretilabileceğine dönük önerilerin yanı sıra ilgili sınıflardaki müzik derslerinde gitarın kullanımına ve aday müzik öğretmenlerinin yetişme sürecine klasik gitarın nasıl dahil edilebileceğine dönük tespitlere yer verilmiştir.

4.20. Yalçın, G. (2013). Müzik öğretmenliği lisans alan derslerinde klasik gitarın yeri ve önemi. On dokuz Mayıs University Journal of Education Faculty, 32(2). Çalışmada, gitar çalgısının metodolojisi ve repertuarı bağlamında müzik öğretmenliği lisans programındaki derslerde ne yönde işe koşulabileceği irdelenmiştir. Elde edilen sonuçlarda, öğrencilerin gitar çalgısı üzerindeki başarılarını hangi düzeyde etkin ve verimli bir şekilde kullanılabileceklerine dikkat çekilmektedir.

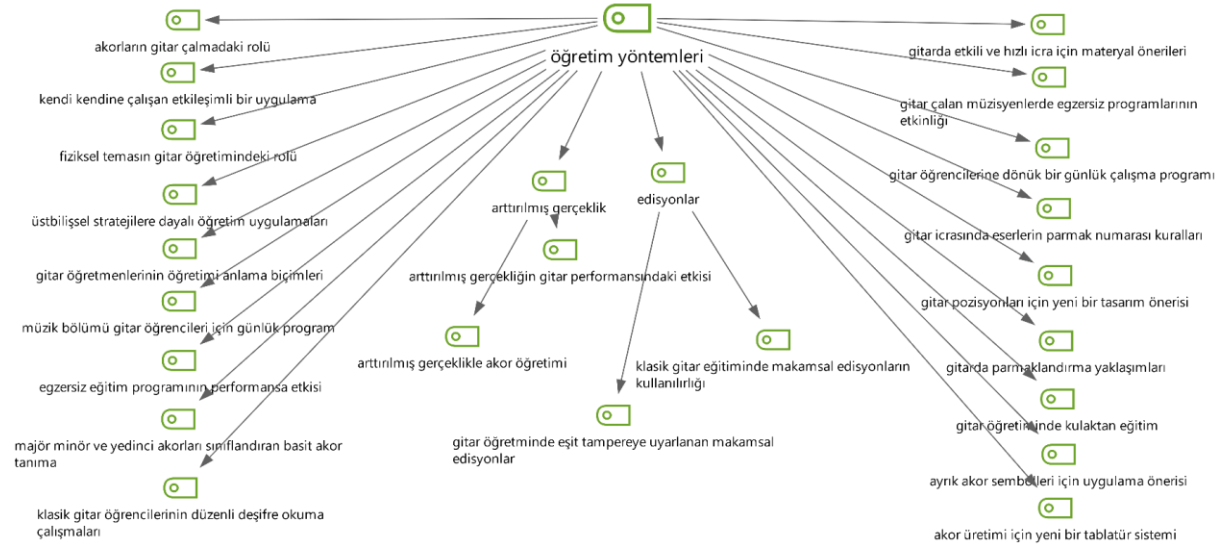
SONUÇLAR

Bu araştırma ile belirlenen indekslerce taranan dergilerde son 10 yılda üretilen gitar öğretimi makaleleri derlenerek her birinin odaklandığı konular, spesifik bulguları ve sonuçları hakkında araştırmacılara bibliyografik karakteristikte kısa bilgiler vermek amaçlanmıştır. Ayrıca, araştırmacılara güncel 'gitar öğretimi' literatürünün amaçlı bir kesit üzerinden genel bir görünüm sunulmak istenmiştir.

Elde edilen bulgular incelendiğinde, örnekleme yer alan gitar öğretimine dönük hazırlanmış makalelerin odaklandıkları konuların oldukça çeşitlilik gösterdiği tespit edilmiştir. Bu çeşitlilik, 'gitar öğretme ve öğrenme yöntemleri', 'gitar çalma tekniklerinin öğretimi', 'dezavantajlı kitleler için gitar öğretimi', 'farklı seviyelerde gitar öğretiminin betimlenmesi', 'mesleki müzik eğitimi kurumlarında gitar öğretimi', ve 'gitarda informal öğrenme' şeklinde kategorize edilebilecek bir görünüme sahiptir.

Bu kategoriler arasında en baskın olanı makalelerin 'gitar öğretme yöntemleri'ni irdelleyen kısmına aittir. Bu kategoride yer alan makaleler, edisyonlar, egzersizler, parmaklandırma yaklaşımları, arttırılmış gerçeklik, akor

bilgisi, üst bilişsel stratejiler, genel çalışma stratejileri, kulaktan öğretim, tablatur sistemi ve deşifre gibi farklı alt konulara yoğunlaşmaktadır:



Şekil 1. Gitar Öğretimi Makalelerinde Gitar Öğretim Yöntemleri Kategorisinde Yer Alan Konuların Genel Görünümü

Makaleler arasında, informal ortamlarda gitar çalgısının öğretimi ve web tabanlı uygulamalarla gitar öğretimi konularının işlendiği araştırmalarda, ‘internet ortamında öz düzenlemeli öğretim’e (Ruismäki, Juvonen ve Lehtonen, 2012), ‘video ile gitar öğretimi’ne (Lozano ve Nicolás, 2019), ‘uzaktan ve çevrimiçi gitar öğretimi’ne (Ayyıldız ve Zahal, 2022) odaklanılmaktadır.

Gitar çalma tekniklerinin öğretimine ilişkin araştırmalarda ‘perdeleme’den (Bursalıoğlu, 2018a) ‘çift tel süslemeleri’ne (Bursalıoğlu, 2018b), ‘karşılıklı el koordinasyonu’ndan (Doustan ve diğerleri, 2019) ‘sol el tutuş teknikleri’ne (Canbulut ve Okay, 2021) geniş bir teknik yelpazede işlenen konulara rastlanmıştır.

Mesleki müzik eğitimi kurumlarında gitar öğretiminin betimlenmesi ve niteliğinin artırılmasına dönük makaleler ise daha çok müfredat geliştirme ve uygulama, müzik derslerinde okul çalgısı olarak gitarın kullanılması, aday müzik öğretmenlerine gitar çalgısının öğretimi ve gitarın okul çalgısı olarak kullanımı gibi konulara odaklanmaktadır.

Öte yandan, dezavantajlı kitlelere dönük gitar öğretiminin irdelendiği çalışmalar oldukça dikkat çekicidir. Örneklerdeki bu çalışmalar, ‘Down sendromu teşhisi konulan ergenler’, ‘işlah evlerinde kalanlar’ ve ‘kanser hastaları’ gibi bireyler ya da çalışma grupları üzerinde tekli ya da çoklu vaka analizleri gerçekleştirilerek gitar öğretiminin farklı boyutlarını işlemişlerdir.

Sınırlılıklar ve öneriler

Araştırmada, flamenko, pop, bas, elektro, akustik ve mikrotonal gibi gitar ve gitar çalım tarzlarının çeşitleri ile gitar organolojisine ilişkin çalışmalar örneklem dışında bırakılmıştır. Bu araştırmalar, sonraki bibliyografik ya da bibliyometrik araştırmalar için önerilebilir. Bu çalışma gitar öğretimi alanında yapılacak çalışmalara bir kaynak niteliği taşımaktadır. Yapılacak benzer çalışmalarla konuyla ilgili eksiklikler giderilerek yeni tespitler yapılabilir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Aksu, S. (2020). Bağdaşıklık üzerine bir bibliyografya denemesi. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 6(13), 412-445.
- Alyörük, G. (2016). Türkiye’de gitar alanında yapılan lisansüstü tezler: Bir bibliyografya çalışması. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19(35), 55-79.
- Ayyıldız, E. B., & Zahal, O. (2022). Instructor Experiences With Online Guitar Lessons During the Covid-19 Pandemic in Turkey. *International Journal of Music Education*, doi.org/10.1177/025576142211230
- Belli, E. & Dertli, Ş. (2023). Spor, Sosyoloji ve Psikoloji ilişkisini ele alan lisansüstü tez çalışmalarının Bibliyometrik İncelemesi. *Erzurum Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (16), 1-31. Doi: 10.29157/etusbed.1134152
- Bingöl, F. (2013). Klasik gitar eğitiminde parmak hazırlamalı seslendirme yöntemi. *Ekev Akademi Dergisi*, 17(56), 409-418.
- Bursalıoğlu, A. (2018a). *Klasik Gitarda Süsleme Teknikleri Üzerine Yeni Bir Arayış: Sağ El Çift Tel Süslemelerde Sol El ile Seslendirme. Sanat Yazıları*, 0(38), 43- 51.
- Bursalıoğlu, A. (2018b). Klasik Gitar İcra Tekniklerinde Yeni Arayışlar: Sol El Baş Parmağı ile Perdeleme. *Art-Sanat Dergisi*, 5(9), 495 - 503.
- Büyüköztürk, S., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, S., & Demirel, F. (2012). *Bilimsel araştırma yöntemleri* (18. Baskı). Ankara: Pegem.
- Canbulut, M., Okay. H. (2021). Gitarda Sol Elde Parmak Numarası Kullanımı Hakkında Müzik Öğretmeni Adaylarının Görüşleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 153-167. 10.32547/Ataunigsed.866634
- Doustan, M., Namazizadeh, M., Sheikh, M., & Naghdi, N. (2019). Evaluation of Learning of Asymmetrical Bimanual Tasks and Transfer to Converse Pattern: Load, Temporal and Spatial Asymmetry of Hand Movements. *Acta Gymnica*, 49(3), 115-124.
- Kıral, B. (2020). Nitel bir veri analiz yöntemi olarak doküman analizi. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15, 179-189.
- Lozano, C. R., & Nicolás, G. V. (2019). Design, Implement and Evaluation of A Program For Learning to Play The Guitar in The Degree of Early Childhood Education Through the Use of Video Tutorials. [Diseño, Implementación Y Evaluación De Un Programa Para El Aprendizaje de La Guitarra En El Grado De

- Educación Infantil A Través De Videotutoriales]. *Revista Electronica Complutense de Investigacion En Educacion Musical*, 16, 95-115. doi:10.5209/Reciem.59794
- Ruismäki, H., Juvonen, A., & Lehtonen, K. (2012). The Internet as A Learning Environment in Guitar Playing: Rane's Search for Information and Expertise. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 45, 381-390.
- Selçuk, B. (2019). Nergisî hakkında bir bibliyografya denemesi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 29(2), 57-72.
- Öztutgan, Z. (2016). Türkiye’de gitar alanında yapılan lisansüstü tezlerin analizi ve değerlendirilmesi. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 13(1), 684-708.
- Öztutgan, K. (2021). Türkiye’de gitar alanında yayınlanmış makalelerin analizi. *Ekev Dergisi*, 25(87), 307-320.
- Tuna, A. (2017). Müzik bibliyografyası bağlamında 2000-2017 yılları arasında yapılmış lisansüstü tezler ve yöntemler. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, (11), 125-134.
- Turan, A., & Dolgun, G. (2021). Bilimsel araştırma makalelerinde başlık, özet, anahtar kelimeler ve yazar bilgilerinin yazılımı. *Journal of Education and Research in Nursing*, 18(1), 77-82. doi:10.5152/jern.2021.52244
- Uluocak, S. (2015). Türkiye’de Cumhuriyet’in ilk elli yılında klasik gitar eğitimi: Paleologos ve öğrencileri. *Sahne ve Müzik*, (1), 60-80.
- Wade, G. (2001). *A concise history of classic guitar*. USA: Mel Bay.

TÜRK KÜLTÜRÜNDE AĞIT YAKMA GELENEĞİ VE KAYSERİ’NİN AĞITÇI AVŞAR KADINLARI

The Tradition of Lament In Turkish Culture and The Mourner Avşar Women of Kayseri

Yasemin KARATAŞ *

ÖZ

Ağıtlar, ağıt yakan kişinin acılarını ifade biçimi olarak kullandığı müzikal yapıya uygun olarak gerçekleştirilen araçlardır. Geçmişten bugüne, ağıtlar insan yaşamında özlem, ayrılık, ölüm gibi acılı olan birçok durumda kullanılmıştır ve günümüzde de gelenek olarak varlığını devam ettirmektedir. Ağıt yakma geleneğinin aktarıcısı olarak Avşar toplumu ve özellikle Avşar kadınları, bu geleneği korumakta ve devam ettirmektedir. Araştırmada ağıt yakan Avşar kadınların bu geleneği nasıl sürdürdükleri ve müzikal üretimi nasıl gerçekleştirdikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Nitel araştırma yöntemlerinden betimsel modele uygun olarak gerçekleştirilmeye çalışılan araştırmada Kayseri’nin Pınarbaşı, Sarız ve Tomarza ilçelerinde yaşayan ve Ağıt yakan beş Avşar kadına yarı yapılandırılmış görüşme soruları sorularak veriler elde edilmeye çalışılmıştır. Elde edilen veriler içerik analizi tekniği kullanılarak, tema ve kodlar oluşturulmuş, görüş bildiren katılımcıların basit frekans (f) ve yüzdelik değerleri (%) alınarak bulgular tablolatırılmıştır. Araştırma sonucunda, Avşar kültüründe ağıt yakmanın kısmen günah kabul edildiği, bu geleneğin erkekler tarafından da gerçekleştirildiği, kadınların bu geleneği kısmen ailelerinden öğrendiği ve yakılan ağıtların müzikal yapıya uygun olarak gerçekleştirildiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ağıt yakma geleneği, kadın müziği, Avşar kadınlar, Kayseri’nin ağıtçı Avşar kadınları.

ABSTRACT

Lamentations can be used to describe how people suffer. Passing through the past, revising laments, it has been used in painful situations such as death, and is typically traditionally continued. Avşar women, who came from Avşar as the narrator of the continuation of the lament writing and still continues, to preserve and perpetuate this song. In the research, Avşar focuses on how the network continues this way and how it is designed musically. It was aimed to attack the examination teams related to Avşar, who lives in the districts of Pınarbaşı, Sarız and Tomarza in Kayseri, which is tried to be carried out in accordance with the descriptive model, one of the qualitative research methods. The obtained training material consists of training, themes and codes, and expression-declaring programs. From the research data, information about what was written about "Avşardade" was obtained from the data obtained from the relevant families and the cremated ones, because of this, it was directed by the relevant person.

Keywords: Lamentation, Women's music, Avşar women, the mourning Avşar women of Kayseri.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 11.10.2022 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 23.03.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü, yaseminbayraktar@msn.com, ORCID: 0000-0001-9148-1003

EXTENDED ABSTRACT

Lamentation in all cultures from past to present is a method of conveying people's feelings and thoughts through regular or irregular melodies in the face of negativities such as death, separation and longing. Lamentations form the memory of the society based on an old past in Turkish culture and contain rich folklore material (Uzunoğlu, 2019: 121).

The tradition of lamenting while performing religious rituals in the past in Turkish society has continued until today and is mainly used in mourning situations such as death and separation. The fact that those who lost their loved ones mostly reveal their inner pain with music and sounds is the reflection of this pain that comes from within them through music.

The tradition of lamenting is used effectively with the lack of development of written literature in Avşar society, which leads a nomadic life, and the active use of oral literature in this direction. The tradition of lamenting is associated with Avşars, Avşars come to mind when it comes to lamenting and even laments are called "Avşar laments" in the literature (Temiz, 2005: 9; Ulaş, 2014: 58). When it comes to lamenting, mostly Avşar laments come to mind and there are many Avşar laments.

The mourners, who are very important in the Avşar society, express their pain in a regular or irregular way, along with the pain they feel in the face of the events they experience. This situation varies according to the events experienced by mourners, and the places and situations they live in. Mourners can also lament through memories of the past and transfer laments from generation to generation from the past to the present.

Avşar society, which has a large population density in Pınarbaşı, Sarız and Tomarza districts of Kayseri, continues the tradition of lamenting today and this tradition is mostly led by female mourners. The mourners lament after the deceased and express their pain in a musical way through laments.

However, in Avşar society, there is no big difference between men and women that will affect the tradition of lamenting socially and socio-culturally. In this direction, the tradition of lamenting in Avşar society is also carried out by men, mostly by female mourners.

Although the number of mourning women, which was quite common in the past, has decreased, they continue to exist. Today, mourning women, mostly old people, are known and known as mourners in their circles. In this direction, the problem sentence of the research is, how is the tradition of lamenting Avşar women living in Kayseri? has been determined. While the universe of the research is composed of mourning women living in Turkey, the sample is composed of the mourning Avşar women of Kayseri.

The aim of the research is to determine how the tradition of lament is transferred from generation to generation in Turkish culture, the current state of the tradition, and how Avşar women carry out and maintain the tradition of lamentation. In this context, the research is considered important in that there is no previous study with women in the Avşar society, who live in Kayseri and can preserve their traditions today.

The descriptive model, one of the qualitative research methods, was used in the study. The descriptive model is one of the scientific methods used to reveal the existing situation. In order to collect data, in-depth interviews were conducted with the mourner Avşar women and a semi-structured interview form was used as a data collection

tool. The data obtained as a result of the interview were created by using the content analysis technique, themes and codes were created, and the findings were tabulated by taking the simple frequency (f) and percentile values (%) of the participants who made the statement. Interviews with the participants on a voluntary basis were recorded and their images were taken.

Avşar women's lamentation as a form of musical expression emerges because they try to convey their feelings about death and similar difficult events through music. The laments include the events experienced by the lamenting woman, the way she communicates with the individuals, the characteristics of the individuals in question, and much more information about the life of the mourner. Women express themselves through music through laments. According to the statements of women, it has been determined that there is a decrease in the number of women who lament and those who continue this tradition compared to previous generations.

Within the scope of the research, when mourners evaluate the laments they sing musically in terms of faith, they state that the tradition of lamenting is actually considered a sin. The lamenting women, who agree that it is considered a sin to hear women's voices by men, state that this situation does not prevent them from lamenting.

It is seen that not only women, who have attributed the role of emotional identity in Avşar society, but also men lament. In the Avşar society, which does not have the stereotype that men do not cry socially, men can also lament in the face of pain and convey their pain with laments, which are a form of musical expression.

Geçmişten bugüne bütün kültürlerde ağıtlar, insanların ölüm, ayrılık, özlem gibi yaşadıkları olumsuzluklar karşısında duygu ve düşüncelerini düzenli ya da düzensiz ezgiler aracılığıyla aktarma yöntemidir. Ağıtlar Türk kültüründe eski bir geçmişe dayanarak toplumun hafızasını oluşturmakta ve zengin bir halk bilim malzemesi içermektedir (Uzunoglu, 2019: 121).

Türk toplumunda geçmişte dinî ritüeller gerçekleştirilirken uygulanan ağıt yakma geleneği günümüze kadar sürdürülmüştür ve günümüzde çoğunlukla ölüm ve ayrılık gibi yas durumlarında kullanılmaktadır. Yakınlarını kaybedenlerin çoğunlukla içlerindeki acıyı müzik ve seslerle ortaya koymaları, içlerinden gelen bu acının müzikle yansımalarıdır.

Acının ve bunun sonucunda ortaya çıkan ağıtların cinsiyet ile ilişkisi bulunmasa da günümüzde bazı toplumlarda ağıt yakma geleneği kadınlara atfedilmektedir. Erkeklerinde ağıt yaktığı bilirse de, ağıtlar çoğunlukla kadınlar tarafından söylenmektedir (Uzunoglu, 2019: 122; Artun, 2006, 1; Şahin, 2012: 196). Bu doğrultuda erkeklerin ağlamasının toplumsal yargılar bağlamında çok uygun görülmemesi, ağıt yakma geleneğinin kadınlar tarafından gerçekleştirilmesi algısını ortaya çıkarmaktadır.

Kayseri'de yaşayan Avşar toplumunun kültüründe ağıt yakma geleneği hala aktif bir biçimde gerçekleştirilmektedir. Avşar toplumunun üyeleri kendilerini ifade biçimi olarak ağıt yakma geleneğini sürdürmekte ve özellikle kadın ağıtçılar varlıklarını günümüzde de korumaktadır. Bu doğrultuda çalışmanın örneğini oluşturan ağıtçı Avşar kadınlar ağıt yakma geleneğinin önemli temsilcilerindedir.

Türk Kültüründe Ağıt Kavramı

Türk kültüründe ağıt yakma geleneği bireylerin kendilerini ifade aracı olarak kullandıkları yalnızca edebi sözler içeren şiirlerden ziyade, ezgisel yapıya da sahip olan türküler olarak tanımlanabilmektedir. Geçmişten günümüze Türk kültürünün sahip olduğu ağıtlar bu kültürün aktarımına da olanak sağlamaktadır.

Köksal'a göre (1996: 234) eski Türkler'de dinî özellikler taşıyan ve Orhun Kitabeleri'nde bahsedilen "yuğ" ayinlerinde "yuğcu" ve "sığıtçıların" söyledikleri "sagu" ya bugün; Uygur Türkleri'nde "Mersiye Koşukları", Karaçay Malkar Türkleri'nde "Küv" Azeri Türkleri'nde "Ağı", Türkmenler'de "Ağı" ve "Tavsa", Nogay Türkleri'nde "Bozlaw", Özbek Türkleri'nde "Matemnâme", Kazak ve Kırgız Türkleri'nde "Coktav", Kırım Tatarları'nda "Tagmag", Kerkük Türkleri'nde "Sazlamag" adı verildiği gibi Anadolu Türkleri arasında da "Ağıt yakma", "Sagu sağma", "Sayma", "Ağlatma", "Ağıt etme", "Ölü deşeti" adı verilmektedir.

Ağıt kelimesinin etimolojik olarak *ağlamak* kelimesinden türetildiği düşünülmektedir. "Ağu" ve "sagu" gibi sözcüklerin ağıtlarla ilgili olduğu, "Ağı" kelimesinin günümüz Türkçesinde *acı* kelimesiyle ilişkilendirildiği ve aynı sözcüğün Azeri Türkçesinde *ağlamak* anlamına geldiği, bu doğrultuda *ağıt* kelimesinin de bu kelimelerden türetilmiş olduğu düşünülmektedir (Damacı, 1952: 509; Önal, 2011: 3'ten aktaran Tahtaişleyen, 2013: 6).

Türk topluluklarında ağıtlar farklı isimlerle adlandırılrsa da, temelde acıların ifade aracı olarak kullanılmaktadır. Bu doğrultuda Türk toplumunun özellikle ölenleri için yaktıkları ağıtlar, acılarını ifade etme konusundaki davranış biçimleri haline dönüşebilmektedir.

Ağıt kavramı Türk Dil Kurumu sözlüğünde, "ölenin iyi niteliklerini, ölümünden duyulan acıyı dile getiren söz veya ezgi." (TDK, 2022) olarak tanımlanmaktadır. Ancak ağıtlar yalnızca ölümden duyulan acı sonrasında değil bir özlem ya da yaşanan bir felaket sonrasında da söylenmektedir. Ağıt, ölüm ya da benzeri bir felaket sonrasında

yaşanan üzüntü gibi duyguların düzenli ya da düzensiz bir biçimde söz ve ezgilerle ifade edilme biçimidir (Başgöz, 2008: 76; Elçin, 1992: 310'dan aktaran Güven, 2013: 117).

Ağıt yakma geleneği *ağıtçı* adı verilen bireyler tarafından gerçekleştirilen, şiir ya da ezgisel boyutta gerçekleştirilen kültürel bir ifade aracı görevi görmektedir. Ağıtçıların yaktığı ağıtlar, toplumun sosyolojik ve kültürel normları hakkında da bizlere doğrudan fikir verebilmektedir. Bu doğrultuda ağıtçıların kültürel birikime ve kültürel belleğe büyük ölçüde katkı sağladıkları söylenebilir.

Ağıtlar tarihsel süreç içerisinde değerlendirilecek olursa, ölümlerin arkasından ağlamak amacıyla dövünmek ve şiirsel olarak ifadenin yanında bireylerin kendilerini düzenli ya da düzensiz ezgiler ile ifade etme şekilleridir. Şahin (2014: 40) konuyla ilişkili olarak tarihsel kaynaklar incelendiğinde, ağıt geleneğine ilişkin olan şiirlerin varlığından bahsetmekte ve bu şiirlere eşlik eden bedensel devinimlere ve ağlamalara işaret etmektedir. Ayrıca bu ağlamaların ve bedensel devinimlerin de ağıt olarak adlandırıldığını ifade etmektedir. Türklerde ağıt geleneği Hun ve Göktürk döneminden başlayarak Uygur, Karahanlı, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde de kesintisiz olarak devam etmektedir (Bali 1997: 14, Roux 1999: 261-263, Görkem 2001: 35-48'den aktaran Şahin, 2014: 41).

Ağıt yakma geleneğiyle Türk kültüründe bulunan sığır adı verilen av törenlerinde, şölen adı verilen ziyafetlerde, yağ adı verilen yas ve cenaze törenlerinde ozanlar tarafından kopuz eşliğinde toplumun hislerinin dile getirildiği bilinmektedir ve özellikle ölünün başında gerçekleştirilen ağıt yakma geleneğinin de ozanlık geleneğiyle bağlantılı olduğu düşünülmektedir (Temiz, 2005: 23). Bu doğrultuda Türk kültüründe ağıt yakma geleneğinin ozanlık geleneğiyle bağlantılı olarak ortaya çıktığı söylenebilmektedir.

Eski Türklerde toplumun ölünün arkasından ağıt yakması ve ölünün iyi özelliklerinin ağıtçı tarafından söylenmesi bu toplumda ağıt yakma geleneğinin geçmişte de var olduğunu göstermektedir. Böylece Türklerde gerçekleştirilen yas törenleri dinî amaçla gerçekleştirilen yağ törenlerinden başlayarak süregelen, ancak geçmişten günümüze dek süren toplumsal ve sosyokültürel yapılarıdaki değişimler sonucunda, ağıt yakma geleneği de varlığını değişim göstererek korumuş ve yaşatılmaya devam etmiştir.

Avşar Toplumuna Tarihsel Bakış

Avşarlar, Oğuz Han'ın ikinci eşinden olan üçüncü oğlu Yıldız Han'ın en büyük oğlu olan Avşar'dan gelmektedir. Avşarlar, Oğuzların 24 boyu arasında sayıca çok olmasının yanında oynadığı tarihi rol bakımından oldukça önemli bir boyudur (Altınkaynak, 1997: 2). Altınkaynak (1997: 3) çalışmasında *Avşar* kelimesinin ilk olarak İslam kaynaklarından Makdisi'de "Türk toprakları hududunda bir köy adı olarak görmekteyiz" şeklinde yer aldığını ifade etmektedir.

Avşar kelimesinin anlamı ise çevik, vahşi hayvan avına hevesli anlamına gelirken, Ebul-Gazi Hana göre işini çabuk gören; demektir (Sümer, 1991: 160'dan aktaran Ulaş, 2014: 40). Bununla birlikte, Yazıcıoğlu Ali, "cüst-u çalak ve ava, canavara ve kuşa hevesli", Wambery, "toplayıcı ve zaptiye neferi, mübaşir", G. Nemeth de Kırım Kazan Türkçesinde *Avş* fiilinin "müsaade etmek ve itaat etmek" anlamında olduğunu dolayısıyla Avşar'ın "itaatli" anlamında olduğunu belirtmektedirler (Aktaran Yağmur, 1993: 13-14).

İslam öncesinde yarı göçebe yarı yerleşik durumda olan Türkler, Orta Asya'da ve Ön Asya'da yaşıyorlardı. İslamiyet sonrasında Selçuklu Devleti ile birlikte şimdiki İran, Suriye, Irak bölgelerinde büyük bir güç oluşturmuş, 1071 yılından itibaren Türkmen boyları ile birlikte Anadolu'ya akın akın gelmeye başlamışlardır. Ancak Büyük

Selçuklu ve Anadolu Selçuklu Devleti'nin dağılmasıyla birlikte beylikler oluşmuş, bölgesel savaşlar ve çekişmeler yaşanmıştır (Kekeç, 2018: 4).

Anadolu'da oluşan beyliklere bakıldığında Avşarların oluşturduğu en güçlü beylik Karamanlılar diğer adıyla Karamanoğulları'dır. Bununla birlikte Dulkadiroğulları Maraş ve çevresinde, Alaiye Beyliği şimdiki Alanya çevresinde, Germiyanogulları ve İnançoğulları ise Ege çevresinde hüküm süren Avşar beylikleridir. Osmanlı Devleti'nin İstanbul'u fethinden sonra Anadolu beyliklerini ortadan kaldırıp tek güç haline gelmiş, böylece Avşarlara ait olan beylikler de Osmanlı topraklarına katılmıştır (Kekeç, 2018: 5-6).

18. ve 19. yüzyıllarda Avşar toplumuna mensup bir grup, diğer Türkmen boylarını ve kervanları yağmalamış ve yerleşik hayata geçmiş olanlara karşı tehdit oluşturmuştur. Osmanlı Devleti de bu durumu düzenlemek adına, Avşarları yerleştirip, toprağı işleme ve vergi uygulamalarını gerçekleştirmek için Avşar toplumunu iskân politikasına tabi tutmuştur. Ancak göçebe olan ve hayvancılık yapan Avşar toplumu tarım hakkında bilgi sahibi olmadığından, yerleşik yaşama karşı çıkıp Osmanlı Devleti ile çatışma haline girmiştir (Kekeç, 2018: 7).

Osmanlı Devleti'nin iskân politikası uygulamalarına tabii tutulan Avşar toplumu Anadolu topraklarında farklı bölgelere yerleştirilerek özellikle eskiden yaylak olarak kullandıkları Kayseri ve çevresinde yoğunlaşmışlardır. Yine Osmanlı Devleti'nin iskân politikaları sonucunda Kafkas topraklarından gelen Çerkez halkının da Uzunyayla topraklarına yerleştirilmesiyle Avşar-Çerkez çatışmaları çıkmaya başlamıştır.

Dadaloğlu, Uzunyayla'nın Çerkezlere verilmesinden sonra üzüntüsünü,

“Bugün bir rüya gördüm
Eskisinden beter derdim
Uzunyayla dede yurdum
Çerkez kazık çaktı m'ola

Dadaloğlu'm oldum yetim
Nerde kaldı gök kır atım
Melül olan aşiretim

Avşarlık'tan bıktı m'ola” şeklinde dile getirmiştir (Kekeç, 2018: 22). Üzüntüsünü dile getiren Dadaloğlu, Avşarlara ait olan toprakların başka bir halka tahsis edilmesinden büyük üzüntü duymuş ve Avşar aşiretinin bu durumdan mustarip olduğunu dile getirmiştir. Ancak bir süre devam eden Avşar-Çerkez çatışmaları sonradan birbirlerini kabullenmeleriyle birlikte iki farklı halkın yaşantıları da uyumlu bir hale dönmüştür.

Türkiye haritasının hemen hemen her yerinde Avşarları bulmak mümkündür ancak özellikle Kayseri'nin Pınarbaşı, Sarız ve Tomarza ilçeleri Avşarların yoğun olarak yaşadıkları yerlerdir. Kayseri'de yaşayan Avşarlar eski töre ve adetlerini korumaktadırlar. Bunun nedenini de burada yaşayan Avşarların en son yerleşik hayata geçmelerinden kaynaklandığı düşünülmektedir (Yağmur, 1993: 43).

Avşarlarda Ağıt Yakma Geleneği

Göçebe bir yaşam süren Avşar toplumunda yazılı edebiyatın gelişmeyişi ve bu doğrultuda sözlü edebiyatın aktif olarak kullanılmasıyla ağıt yakma geleneği etkili bir biçimde kullanılmaktadır. Konuyla ilgili olarak Ulaş (2014: 51) ağıt yakma geleneğinin sözlü iletişimin zamanla süreklilik göstererek gelenek halini almasıyla ortaya çıktığını ve kendi içerisinde belli kurallar çerçevesinde gerçekleştirildiğini belirtmektedir.

Ağıt yakma geleneği Avşarlar ile bağdaştırılmakta, ağıt denilince akla Avşarlar gelmekte ve hatta ağıtlar literatürde “Avşar ağıtları” olarak adlandırılmaktadır (Temiz, 2005: 9; Ulaş, 2014: 58). Ağıt dendiğinde de çoğunlukla akla Avşar ağıtları gelmektedir ve birçok Avşar ağıdı bulunmaktadır.

Ağıtların özel bir yerinin bulunduğu Türk dilinin, canlılığını korumasında Avşarların büyük bir önemi bulunmaktadır. İskân, isyan ve aşiret kavgaları gibi konulardan dolayı Avşar toplumunun hayatlarında oldukça fazla acı yaşamaları ağıtlarını beslemiş, zenginleştirmiştir ve geleneği doğurmuştur. Avşar toplumu acılarını ağıtlarla dile getirmişlerdir (Çağınlar, 1999: 24).

Ağıt yakma geleneği, bireylerin ölüm ve ayrılık hali gibi durumlarda yaşadıkları acılarını müzik bağlantısıyla sözlü bir biçimle ağıtlar yoluyla aktarmalarıyla gerçekleşmektedir. Ağıt yakan kişilere toplum tarafından ağıtçı adı verilmektedir. Ağıtçılar yaktıkları ağıtlar ile tanınmış kişilerdir ve toplum tarafından ağıtçı olarak kabul görmektedirler. İçlerinde yaşadıkları duygu ve düşüncelerini, acılarını müzikle ağıt yakarak ifade etmektedirler.

Avşar toplumunda oldukça önemli olan ağıtçılar, yaşadıkları olaylar karşısında içlerinden gelen acı ile birlikte düzenli ya da düzensiz bir biçimde ezgisel olarak acılarını dile getirmektedirler. Bu durum ağıtçıların yaşadıkları olaylara, yaşadıkları yerlere ve durumlara göre değişiklik göstermektedir. Ağıtçılar geçmişteki hatıralar vasıtasıyla da ağıt yakabilmekte ve ağıtları geçmişten bugüne nesilden nesile aktarabilmektedirler.

Avşar toplumunda ağıt yakma geleneği maddi karşılık beklemeden sürdürülen bir gelenektir. Ağıtçılar para karşılığında ağıt yakmamaktadırlar. Ağıtçılık bir meslek olarak düşünülmemelidir.

Ağıt yakma geleneği geçmişteki kadar sürdürülmesine de, ağıtçılarda büyük oranda azalma olsa da Avşar toplumunun yaşadığı bölgelerde bu gelenek devam ettirilmiştir. Özellikle yaşlı olan kadın ağıtçıların koruduğu bu gelenek Avşarlar tarafından nesilden nesile aktarılmakta ve varlığını sürdürmektedir. Günümüzde Avşar toplumunda ağıt yakma geleneği Avşarların çoğunlukla yaşadığı Çukurova ve Kayseri yöresinde sürdürülmektedir.

Kayseri’de Ağıt Yakan Avşar Kadınların Bugünü

Kayseri’nin Pınarbaşı, Sarız ve Tomarza ilçelerinde büyük bir nüfus yoğunluğuna sahip olan Avşar toplumu, ağıt yakma geleneğini günümüzde de sürdürmekte ve bu geleneğe çoğunlukla kadın ağıtçılar öncülük etmektedir. Ağıtçı kadınlar ölenin arkasından ağıtlar yakmakta, yaşadıkları acıyı ağıtlar vasıtasıyla müzikal bir biçimde ifade etmektedir.

Ancak Avşar toplumunda kadın ve erkek arasında toplumsal ve sosyokültürel olarak ağıt yakma geleneğini etkileyecek büyük bir farklılık bulunmamaktadır. Bu doğrultuda Avşar toplumunda ağıt yakma geleneği erkekler tarafından da gerçekleştirilmekte olup çoğunlukla kadın ağıtçılar tarafından gerçekleştirilmektedir.

Avşarlarda kadın ağıtçılar birçok acının ardınlar hislerini ifade edebilmek için ağlamakta ve çoğunlukla ölüm gibi acı kayıpları üzerine ağıtlar yakmaktadırlar. Müzikal ifade biçimi olarak ağıtları kullanan Avşarlarda bir gelenek olarak sürdürülen ağıt yakma, kadınların içlerinden gelen duygularını yansıttıkları ezgilerdir. Hatta bu ezgiler o kadar etkileyicidir ki kişilere özel olarak yazılan bu ağıtların dilden dile dolaştığı, herkes tarafından öğrenildiği ve hatta ağıt literatürüne girdiği söylenebilmektedir.

Ağıtçı kadınlar, birçok nedenden dolayı ağıt yakabilmektedir. Ancak ağıtların sözleri incelendiğinde çoğunlukla bir ölünün arkasından onunla yaşadıkları olayları, ölen kişi hakkındaki olumlu düşüncelerini, ölmesine neden olan olayları ve durumları müzikal yapıya uygun olarak anlatmakta, konu etmektedirler.

Geçmişte oldukça yaygın olan ağıtçı kadınlar sayıları azalsa da varlıklarını sürdürmektedirler. Günümüzde çoğunlukla yaşlılardan oluşan ağıtçı kadınlar, çevrelerinde ağıtçı olarak tanınmış ve bilinen kişilerdir. Bu doğrultuda araştırmanın problem cümlesi, Kayseri'de yaşayan ağıtçı Avşar kadınların ağıt yakma geleneği nasıldır? olarak belirlenmiştir.

Araştırmanın amacı, Türk kültüründe ağıt yakma geleneğinin nesilden nesile nasıl aktarıldığı, geleneğin bugünkü durumu, Avşar kadınların ağıt yakma geleneğini nasıl gerçekleştirdikleri ve sürdürdüklerinin tespit edilmesidir. Bu bağlamda araştırma Kayseri'de yaşayan ve geleneklerini günümüzde de koruyabilen Avşar toplumundaki kadınlarla daha önce gerçekleştirilen bir çalışma bulunmaması açısından önemli görülmektedir.

Saha Çalışması Sürecinde Yaşananlar

Araştırma kapsamında saha çalışmasında, ağıt yakan kadınların ağıt üretimine ilişkin kültürel, sosyolojik, toplumsal bağlamdaki görüşlerini acılarının olmadığı biz zamanda öğrenebilmek adına araştırmacı tarafından cenaze dışı bir zamanda görüşmeler yapılması uygun görülmüştür. Kadınların görüşmeler sırasında dahi acılarının tazelenildiği görülmüş ve zor bir saha çalışması süreci gerçekleştirilmiştir. Acılarını tekrar yaşayan kadın katılımcılar yine de hoşgörü içerisinde araştırmacının sorduğu soruları yanıtlamış, ağıtlarını seslendirmişlerdir.

Kadın katılımcıların ağıt yakarken geçmişte yaşadıkları olayları, kayıpları hatırlamaları ile ağlamaya başlamaları ve ağıtlarını gözyaşı dökerek söyledikleri görülmüştür. Yaşamlarında karşılaştıkları olaylar sonucu ağıt yakan kadınların üzüntülerini hatırlamaları araştırmacının vicdani olarak yaşadığı olumsuzluklar içerisinde. Araştırmacının sorduğu sorular karşısında kadın katılımcıların üzüntü içerisinde kalmaları, seslendirdikleri ağıtlar, ağıtların hikayeleri ve verdikleri yanıtlar araştırmacıyı da üzmüş, derinden etkilemiştir.

Saha çalışması sırasında ağıt yakan kadınların ailesinde ve çevresinde dile getirilen başka bir durum da ağıt yakma geleneğinin kadın katılımcılarda yarattığı bazı olumsuzlukların bulunduğu. Kadınların yaşadıkları olayları ağıtlar yoluyla hatırlayarak tekrar etmeleri ya da başka ağıtlar yakmaları onları yalnızlaştırmakta ve içlerine kapanmalarına neden olduğu söylenmektedir.

YÖNTEM

Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden betimsel modele yer verilmiştir. Betimsel model var olan durumu ortaya koymak adına başvurulan bilimsel yöntemlerdendir. Veri toplamak amacıyla beş ağıtçı Avşar kadınla farklı zamanlarda derinlemesine görüşme yapılmış ve veri toplama aracı olarak yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Görüşme sonucunda elde edilen veriler içerik analizi tekniği kullanılarak, tema ve kodlar

oluşturulmuş, ifade bildiren katılımcıların basit frekans (f) ve yüzdeler (%) alınarak bulgular tablolaştırılmıştır. Gönüllülük esasına uygun olarak katılımcılar ile gerçekleştirilen görüşmeler kaydedilmiş ve görüntüleri alınmıştır.

Çoğunlukla kadınların ağıt yakma geleneğini sürdürdükleri düşünüldüğünde, bu kültür gelecek nesillere kültürel aktarım yoluyla aktarılmakta ve kadınlar bu süreçte aktif olarak rol oynamaktadır. Bu bağlamda araştırmanın evrenini Türkiye’de yaşayan ağıtçı kadınlar oluştururken örneklemini ise Kayseri’de yaşayan beş ağıtçı Avşar kadın oluşturmaktadır.

BULGULAR

Bu bölümde katılımcılardan elde edilen görüşler içerik analizine tabi tutulmuştur. Ortaya çıkan tema, kod ve katılımcı sayılarının yüzdeler (%) ve basit frekans (f) değerleri alınarak tablolar halinde sunulmuştur.

Tablo 1. Ağıt Yakma Geleneğinin İnanç Boyutuna İlişkin Kadın Katılımcı Görüşleri.

Tema	Kod	Katılımcılar	f	%
İnanç boyutu	Ağıt yakmak günahtır	K1, K2, K3, K4, K5	5	100
	Günah olsa da akla gelmez	K1, K2, K3, K4, K5	5	100
	Avşarlarda gelenektir	K3	1	20
	Kadın sesini erkeklerin duyması günahtır.	K1, K2, K3, K4, K5	5	100
	Yalnızca kadınlar arasında ağıt yakılır	K1, K2, K3, K4, K5	5	100

Tablo 1’de ağıt yakma geleneğinin inanç boyutuna ilişkin olarak ağıtçı kadın görüşleri analiz edilmiştir. İnanç boyutu temasına göre; ağıtçı kadınların 5’i (%100) ağıt yakmanın günah olduğunu, 5’i (%100) günahın akla gelmediğini, 1’i (%20) Avşarlar’da gelenek olduğunu, 5’i kadın sesini erkeklerin duymasının günah olduğunu ve 5’i (%100) de yalnızca kadınlar arasında ağıt yakıldığını belirtmiştir. Bazı ağıtçı kadın görüşleri şu şekildedir:

K5; “Günah derler, bir de eskiden genç ölene ana baba gardaşı çırpını çırpını ağlardı. Öyle ağlamak günahımış. Gızım yanarsan estağfur tövbe günah mı aklına geliyor? Gencin ölmüş günah mı aklına geliyor? Cehennem mi aklına geliyor? Eskiden ağlamazsa oğlu öldü de, kızı öldü de ağlamadı derlerdi. Şimdi ilaç veriyolar birşeyi bilmiyollar. Birde erkeğin yanında oturulmaz dirler. Biz onu bilmiyoz. Çekinen oturmayan onu bilenlerde var ama oda benim gardaşım, oğlum diyom oturuyom.”

K4; “Günah diyorlar. Bağırarak ağlama diye ama bu eskiden beri gelenek. Aslında içime atamıyorum ben. Zaten gelenek diye de günah ney düşünülüyor. Her yerde de söylemem zaten çok yakınım olmadıkça. Bide erkekler duymasın derler. Doğru bu. Ağlayacaksın anana babana gözyaşın damlayarak ağlayacaksın. Bağırıp, isyan ederek ağlamayacaksın.”

K2; “Cenazelerde ağlamanın günahı var tabii. Televizyonda da söylüyolar feryat ederek ağlamak günah diye. Eskiden sesi güzel diye her yere götürürlerdi beni. Ama hoca günah diyor. Ağıt eden kadın ölmeden önce tövbesini etsin diyor. Çok ağıt söyledim cenazelerde. Gençliğimde çok ağladım ne bileyim farkında değilim ki. Şimdi kendi kendime ağlıyom. Erkeklerin yanında söylemek de günah.Ya yaaaa yaa çok günah. Ahrette de dilini keserlermiş. Ondand hep kadınların arasında bir odada söyledim.”

K3; Günah tabii biliyom ama ağlıyon işte. Mecbur ağlıyon. İçin yanınca ağlıyon işte. Ama Allah’a karşı gelmek için değil. Bizim burda kadın erkek karışık da söylenir aslında. Kadınlar topluluğu oluşur ama bizde düğünde,

cenaze de kadın erkek karışık gibi olur. Bizde bir bütünlük olur, bizde birlik olur. Ben erkeklerin içinde de söylerim. Gurban şu adam ölmüş hadi söyleme (Eşinden bahsediyor).”

Tablo 2. Ağıt Yakma Geleneğinin Aktarım Boyutuna İlişkin Kadın Katılımcı Görüşleri.

Tema	Kod	Katılımcılar	f	%
Geleneği öğrenmek	Geleneği annemden öğrendim	K1, K2, K3, K4	4	80
	İçimden geliyor	K1, K3, K5	3	60
Kültürel aktarım	Kimse ağıt yakmın istemem	K1, K2, K3, K5	4	80
	İçten gelince ağlanır	K1, K2, K4	3	60
	Gelenek sürsün isterim	K1, K3, K4	3	60
	Ağıt yakan çok kalmadı	K1, K2, K3, K4, K5	5	100

Tablo 2’de ağıt yakma geleneğinin aktarım boyutuna ilişkin olarak ağıtçı kadın görüşleri analiz edilmiştir. Geleneği öğrenmek temasına göre; ağıtçı kadınların 4’ü (%80) geleneği annesinden öğrendiğini ve 3’ü (%60) bu geleneği öğrenmediğini, içinden geldiğini belirtmiştir. Kültürel aktarım temasına göre; ağıtçı kadınların 4’ü (%80) kimsenin ağıt yakmasını istemediğini, 3’ü (%60) içten gelince ağlandığını, 3’ü (%60) bu geleneğin sürmesini istediği ve 5’i (%100) de ağıt yakan kadınların çok kalmadığını belirtmiştir. Bazı ağıtçı kadın görüşleri şu şekildedir:

K5; “Öğrendim mi kızım. Öğrenme mi var. İçin yanıyor. Gardaşım öldü. Ben 14 yaşındaydım gardaşım öldü. Anam ağlardı bende ağlardım gonu gomşu gelirdi. Herkeş gelirdi. Onun ölüsü ölmüş. Onun ölüsü ölmüş. Vezir ebe vardı. Onun kaç tane oğlu ölmüş o anamın yanına gelirdi.o ağlardı anam ağlardı. Birbirlerinin acısını öyle alırlardı.”

K1; “Annemden öğrendim. Annem evvelden yakarmış öyle söylerdi. Bende ondan öğrendim. Gardaşım demiş ki o demiş ellerin çalalarıyla geziyor ben ona bir ağıt yakayım da sen anla demiş: arkamdan “*Bekir çavuşun gızısın, giyme ellerin çalasını, sırtına fistonluk al da, ben vereyim parasını.*” demiş annem. Bana kızmış. Gel derdi. Çocuk çoktu, gidemezdim. Nasıl gideyim?”

K2; “Annem söylerdi. Bacım söylerdi. Gardaşım söylerdi. Bir senelik gelindi, gardaşım söylerdi. Kökümüz söylerdi yani. Ben de bacım öldükten sonra açıldım.”

K3; “Annem tarafında var gurban ama insanın içinden gelmesi gerek. Öğrenilen birşey değil bu. Nasıl düzdüreceksin içinden gelmeden? İçinden gelecek. Gardaşım öldü, dayılarım öldü, gocam öldü. İçim yanıyor söylüyom.”

Tablo 3. Ağıt Yakan Kadınların ve Ağıt Yakılan Kişinin Kimliğine İlişkin Katılımcı Görüşleri.

Tema	Kod	Katılımcılar	f	%
Ağıt yakan kadının kimliği	Ağıtçı olarak bilinirim.	K1, K2, K3, K4, K5	5	100
	Ün salmıştım.	K1, K2, K3, K5	4	80
Ağıt yakılan kişi	Tanıdığım kişilere ağıt yakarım	K1, K2, K3, K4, K5	5	100
	Tanımadığım kişilere ağıt yakamam	K1, K2, K3, K4, K5	5	100
	Başkaları tarafından yakılmış meşhur ağıtlar var	K1, K2, K3, K4, K5	5	100

Tablo 3’de ağıt yakan kadınların ve ağıt yakılan kişilerin kimliğine ilişkin olarak ağıtçı kadın görüşleri analiz edilmiştir. Ağıt yakan kadının kimliği temasına göre; ağıtçı kadınların 5’i (%100) ağıtçı olarak bilindiğini ve 4’ü (%80) ün salmış olduğunu belirtmiştir. Ağıt yakılan kişi temasına göre; ağıtçı kadınların 5’i (%100) yalnızca tanıdığı

kişilere ağıt yaktığını, 5'i (%100) tanımadığı kişilere ağıt yakamadığını ve 5'i (%100) de başkaları tarafından yakılmış meşhur ağıtlar olduğunu belirtmiştir. Bazı ağıtçı kadın görüşleri şu şekildedir:

K5; “Ağıtçı kadın olarak bilirim. Ölüye hep beni çağırırlar. Beni görünce bile hemen ağlamaya başlarlar. Akrabalarımızın ölüsüne giderdik biz. Elin ölüsüne ağlanmaz ki, yakının olacak ki ağlayasın. Bi de başkalarına yazılmış yıllardır söylenen ağıtlar var. Onlar da söylenir.”

K2; “Sesim güzel diye her yere götürürlerdi. Ün salmışıydım evet. Ama yabancı yerlere değil. Akrabalara giderdik. Yabancıya insan ağlayamıyor. Aslını bilmiyon, kökünü bilmiyon, neslini bilmiyon. Yiğit mi öldü?, Filan mı öldü? Yaralı mı? Yarasız mı? Orasını bilemediğin için Allah korusun kendi bedeninden birine bir şey oldumu Allah ciğer yakmasında ne dediğini bilmen. Coşan. Yadırgı ölüye ne diyicin de ağlicin? Evvelden ihtiyar bir nene vardı Kamer kadın derlerdi. Onun ağıdı. Ünlü bir avradı. Çerkezler demişlerkine. Bir ağıt et diye cenazelerine çağırılmışlar. Tüzgün köyünden. Aslını bilmediğin ölüye ağlanmazki Kamer kadın da demiş ki: “*ne diyemde ne ağlayam, ölü bizden olmayışın, bir Çekezle adam mı ağlar, hepi birden ölmeyince.*” O hesap aslını bilmediğin ölüye ağlanmaz.”

K3; “Ağıt yakarken. Başka şeyleri düşünmekle olmaz. Komşum ölse mesela kendi ölenlerim aklıma gelir ona ağlarım.”

Tablo 4. Ağıt Yakma Geleneğinin İcra Ortamlarına İlişkin Katılımcı Görüşleri

Tema	Kod	Katılımcılar	f	%
İcra ortamları	Köy cenazeleri	K1, K2, K5	3	60
	Yakınların cenazeleri	K1, K2, K3, K4, K5	5	100
	Kına törenleri	K1, K2, K5	3	60
	Asker uğurlaması	K1, K2	2	40
	Kendi kendime (evde, yaylada...)	K1, K2, K4, K5	4	80

Tablo 4’de ağıt yakma geleneğinin icra ortamlarına ilişkin olarak ağıtçı kadın görüşleri analiz edilmiştir. İcra ortamları temasına göre; ağıtçı kadınların 3’ü (%60) köy cenazelerinde, 5’i (%100) yakınlarının cenazelerinde, 3’ü (%60) kına törenlerinde, 2’si (%40) asker uğurlamasında ve 4’ü (%80) kendi kendine evde ya da yaylada ağıt yaktığını belirtmiştir. Bazı ağıtçı kadın görüşleri şu şekildedir:

K1; “Köyden köye yakın akraba olunca her yere gidiyorduk. Ama tanımadığımız bir başkasına gitmiyorduk. Birde asker, cenaze, gelin, ayrılık her şeye söylerim. Birine kızarım söylerim. Ama daha çok cenazelerde efkarlıyken söylerim. İçlendiğim zaman söylerim. Dağa gider, yaylaya çıkar söylerim. Askere gidene söylerim. Bir ölüye has değil. Adamın yiğitliğine söylenir. Cesurluğuna, babayiğitliğine, efendiğine, yakışıklılığına her şeye söylenir. Bir cenazede değil.”

K2; “Sesim güzeldi köyden köye her cenazeye giderdim. Burda da aklıma gelirse ağıt yakarım tabii. Cenazelerde de söylerim. Kına da da söylerim. Askere söylerim: “*Baba kızın çok muydu? Bir kız sana yük müydü? Kör olası emmilerim, bir oğlunuz yok muydu?*” Kına da söylenir bu. Avşar kına ağıdı. Kız övmesi derdik.”

K5; “köydeki cenazeye çığırma zardı. Zaten sen duraman giden. Eskiden yakın köylere giderdik. O zaman taksit ney mi vardı? Yörüyü yörüyü köylere giderdik. Orda ölü ölmüş diye. Akraba olmasa da olur. Senin akraban ya sen gidiyon. Senin yanına bu da düşer, ben de düşerim, oda düşer (yanındakileri işaret ediyor) otuz kırk avrat yörüyü yörüyü giderdik. Toplanır giderdik. Yalnız salmamak için giderdik. Birde düğün oldumu kına yakarlardı

kıza. Kınadan sonra yakında bir genç ölüsü ölmüş. Filancanın ağıdını söyleyin dellerdi. Bilenler oturur söylerlerdi. Kına yandı ya, bu seferde arkasında ölüye ağlaşırlardı. Şimdi kınanın seyri ney? Ölünün seyri ney?”

Tablo 5. Ezgi ve Söz Üretimine İlişkin Katılımcı Görüşleri

Tema	Kod	Katılımcılar	f	%
Ezgili üretim	Havasız içimden gelir	K1, K2, K3, K4, K5	5	100
	Acıyla içimden gelir	K1, K2, K3, K4, K5	5	100
	Nasıl yapsam diye düşünmem	K1, K2, K3, K4, K5	5	100
	Söyleyenlerden öğrenirim	K1, K5	2	40
	Yetenekliyim	K2, K3, K5	3	60
Sözel üretim	İçten geliyor.	K1, K2, K3, K4, K5	5	100
	Yaşanmışlıklar etkiliyor.	K1, K2, K3, K4, K5	5	100
	Yaşanan acı etkiliyor.	K1, K2, K3, K4, K5	5	100

Tablo 5’de ezgi ve söz üretimine ilişkin olarak ağıtçı kadınların görüşleri analiz edilmiştir. Ezgili üretim temasına göre; ağıtçı kadınların 5’i (%100) havasızın içinden geldiğini, 5’i (%100) acıyla içinden geldiğini, 5’i (%100)nasıl yapsam diye hiç düşünmediğini, 2’si (%40) söyleyenlerden öğrendiğini ve 3’ü (%60) yetenekli olduğunu belirtmiştir. Sözel üretim temasına göre; ağıtçı kadınların 5’i (%100) içten geldiğini, 5’i (%100)yaşanmışlıklardan etkilendiğini ve 5’i (%100) yaşanan acının etkilediğini belirtmiştir. Bazı ağıtçı kadın görüşleri şu şekildedir:

K1; “Havasız ağıdın dadı olmaz. Annemden bellediğim aklıma geliyor. Annemden öğrendiğim müzikler aklımda onu söylüyom. Aslında için acıyor. Söylüyom. Sözler de içten geliyor yavrum. Birlikte olacaksınız. Oturup, kakıp yemek yiyeceksin. Görmeyince bir şey söyleyemiyorsun.”

K4; “Düşünerek söylemiyosun aslında. Allah vermesin o ortamda acıyla öyle bir geliyor ki içinden. Aklına gelmez bir şey. Gözün görmez. Ben aman bunu nasıl söylüyorlar derdim. Ama için yanınca söylüyormuşsun. Sözleri de içinden geliyor. Yaşadığını anlatıyorsun aslında.”

K5; “Şimdi mesela ben Boran’ın öldüğünü bilmem. Bizden yaşlılar yaylalarda söylerlerdi. Ben de onlardan duyup söyledim. Mesela birilerinin ağıdı vardır. Kim yaktıysa ona göre söylerim. Her ağıdın bir ezgisi var. Kendi ağıtlarımı ben söylerim aklıma gelir içimden gelir yakarım. Eskiden unutmuyordum da şimdi söylediğim ezgileri, acarları unutuyom. Onlarda öyle içimden geliyor.”

Tablo 6. Ağıt Yakma Geleneğinde Toplumsal Cinsiyet Algularına İlişkin Katılımcı Görüşleri

Tema	Kod	Katılımcılar	f	%
Kadınlar ağıt yakar	Avşarlarda kadın erkek ayrımı yoktur	K1, K2, K3, K4, K5	5	100
	Yadırganmaz	K1, K2, K3, K4, K5	5	100
	Ağıt yakmak gelenektir	K1, K2, K3, K4, K5	5	100
Erkekler ağıt yakar	Avşarlarda erkekler de ağıt yakar	K1, K2, K3, K4, K5	5	100
	Yadırganmaz	K1, K2, K3, K4, K5	5	100
	Ağıt yakmak gelenektir.	K1, K2, K3, K4, K5	5	100
Cinsiyet ayrımı yoktur	Acıda cinsiyet ayrımı olmaz	K1, K2, K3, K4, K5	5	100

Tablo 6’da ağıt yakma geleneğinde toplumsal cinsiyet algularının olup olmadığına ilişkin olarak ağıtçı kadın görüşleri analiz edilmiştir. Kadınlar ağıt yakar temasına göre; ağıtçı kadınların 5’i (%100) Avşarlar’da kadın erkek ayrımının olmadığını, 5’i (%100) kadınların ağıt yakmasının yadırganmadığını ve 5’i (%100)ağıt yakmanın bir gelenek olduğunu belirtmiştir. Erkekler ağıt yakar temasına göre; ağıtçı kadınların 5’i (%100) Avşarlar’da

erkeklerin de ağıt yaktığını, 5'i (%100) erkeklerin ağıt yakmasının yadırganmadığını ve 5'i (%100) ağıt yakmanın Avşar kültüründe bir gelenek olduğunu belirtmiştir. Cinsiyet ayrımı yoktur temasına göre; ağıtçı kadınların 5'i (%100) acıda cinsiyet ayrımının olmadığını belirtmişlerdir. Bazı ağıtçı kadın görüşleri şu şekildedir:

K1; “Kadınlarda erkeklerde söyler. Acıyı duyan söyler. Avşarlarda öyle ayrım yok. Bizde kadın önde gelir, kadın erkekten önde gelir. En basiti başkaları ayrı oturur biz Avşarlar ayrı oturmayız. Hanım kelimesi nereden gelir? Oğuz Han’dan bak şimdi: “ben sizin Han’mızım oda benim Han’ım.” hanım ordan kalmış. Türk kültüründe kadın daha önde gelir.”

K2; “Erkeklerin de içinden gelir ağıt yakar. Erkek niye ağlamasın. Bir şehit oldu. Millet yandı, yakıldı. Çok ağıt eder Avşar erkekleri. Ölü olunca nasıl bir ağıt? Nasıl bir ağıt?”

K4; “Erkeklerde söyler. Kadına has değil. Babam öldüğünde abim babama ağıt düzmüş mesela. Özellikle Kızılören ve Hasırcı’da çok söylerler. Bizde, Avşarlarda öle bir şey yok, ayrım yoktur.”

K5; “Eski adamlarda var. Erkeklerde ağıt yakar. Onun da kızı ölmüş oğlu ölmüş. Çoluk çocuk ölmüş. Bir garı, bir goca galmış. Issız evin içinde. Ne yapacak ağlar övkesini boşaltır. İçinden gelirse herkes ağlar.”

Tablo 7. Avşar Kadınların Müzikal İfade Biçimi Olarak Yaktıkları Ağıtların

Ağıtçı Kadın	Ağıtçı Kadınların Müzikal Üretimleri
K1	
K2	
K3	
K4	
K5	

Tablo 7’de görüldüğü gibi; görüşme yapılan Avşar kadınların yaktıkları ağıtlar dikte edilmiş. Ağıt yakan kadınların müzikal olarak üretimi yukarıda yer alan ezgilerle gerçekleştirdiği belirlenmiştir. Ağıtçı kadınlar, oluşturdukları bu cümleleri her satır için tekrarlayarak ağıtlarını gerçekleştirmekte ve sonlandırmaktadırlar. Ürettikleri ağıtların sözlerini yukarıda bulunan ezgiler ile söylemektedirler. Kadın katılımcıların serbest yapıya sahip olan ve belli bir ritmik özelliği bulunmayan ancak müzikal yapıya uygun bir şekilde söyledikleri ağıtlar, ağlamaklı ve acılı bir biçimde gerçekleştirilmektedir.

Katılımcı kadınların kendilerine ait ağıt örneklerinin sözel içeriklerine yer verilecek olursa, kadın katılımcıların ölüm üzerine ağıtlar yaktıkları, bununla birlikte kadın katılımcıların ölüm dışı konularda da ağıtlar yaktıkları söylenebilir. Bazı örnekler şu şekildedir;

K1; “Bana ait olan bir ağıt söyleyeyim. Biz Adana’ya göçmüştük. Oraya bir bölük davar götürdük. Eski yere vurmuşlar. Abim davarı kırdı. Davarı kırınca annem davarı kesti kesti sattı. Parayınan, yarmaynan, bulgurunan. Ahırda camızlarımız öldü. Ben o zaman küçüktüm. Bize biri hu verdi. Orda onun ağıdını söylemişdim.

Davarlarım bölük bölük,
Ciğerleri delik delik,
Anan ne yüzünen varsın
Bir tek kel danası galık.

Kara tekem ığır ığır,
Mor gısırim uğur uğur,
Yılmaz koçu koyalarda,
Davarın içine koyur.

Kara tekem gelir dağdan,
Kuyruğu görünmez yağdan,
Biz temmuzda galıcıyık,
Yer arıyok buralardan.”

K3; “Erkek kardeşime dediğimi deyim.

Oy gardaşım oy gardaşım,
Kekilleri tel gardaşım,
Mersin bizim nemiz olur,
Gel evinde öl gardaşım.

Uzadı mersinin yolu,
Garardı gardaşım golu,
Yiğit diye getirişin,
Bayınmışımı eroluru.

Gız Aynur gözüme bakma,
Anan baban gelmedimi,
Gadasınaldığım dezzem,
Dayıların ölmedimi.

Cengizim gadanalım
Dayın hastanede yatar
Ben ona ne demem ki
Yatağı kapıya atar.

Yusuf dayım suya de,
Düşmandan haşin alırdı,
Hüsmeden dayımın oğlu bize,
Gardaşım olsa gelirdi.

Memmed Ali Durdu dayım,
Onlarda salından dutsun,
Hiç vicdanın yok mu doktor?
Verinde hapını yutsun.”

K4; “Anneme söylediğim var. Onu söyleyeyim.

Benim kimsem yok diyordim,
Şunun eltisi var benim,
Gadanalım gelin anam,
Daha sana neler derim.

Oruralım bölük bölük,
Ağlayalım soluk soluk,
Ben ölürüm dayımoğlu,
İçliğin kilidi gelin.

Öpmemki elin elini,
Bana gelin anam gelsin,
Kız ne duruyon burada,
Galk bacım mezara gidek.”

SONUÇ ve ÖNERİLER

Avşar kadınların müzikal ifade biçimi olarak ağıt yakmaları, ölüm ve benzeri zorlu olaylar karşısında olan hislerini müzik aracılığıyla aktarmaya çalışmalarından dolayı ortaya çıkmaktadır. Ağıtlar, ağıt yakan kadının yaşadığı olayları, bireylerle olan iletişim biçimini, konu edilen bireylerin özelliklerini ve ağıtçının yaşamıyla ilişkili olarak daha birçok bilgiye yer vermektedir. Kadınlar ağıtlar üzerinden kendilerini müzikle ifade etmektedir.

Kadınların ifadelerinde göre geçmiş nesillere kıyasla ağıt yakan kadınların ve bu geleneği sürdürenlerin sayısında azalma olduğu belirlenmiştir. Konuya ilişkin olarak Doğuş Varlı, Beşiroğlu ve Gözaydın (2007: 32) yaptıkları çalışmada çoğunlukla ağıtların elli yaş üzeri kadınlar tarafından gerçekleştiriliyor olduğunu, bu durumu kültürel değişime-dönüşüme bağladıklarını ve köylerden kentlere olan göçün kadınlardaki şehirli kadın algısını oluşturarak genç kuşaklarda ağıt yakma geleneğinin sürdürülememesine neden olduğunu belirtmişlerdir.

Ağıt yakma geleneği müzikal bağlamda değerlendirildiğinde, müzikal üretimin kadınlar tarafında daha önceden edindikleri ve belleklerinde kayıtlı olan kısa temalar-cümleler üzerinden gerçekleştirilmektedir. Müzikal olarak seslendirilen kısa temalara-cümlelere uygun bir şekilde sözlerin söylenmesiyle ağıtlar yakılmaktadır. Yalnızca şiir ile ifade edilemeyecek olan acı, müzik ile desteklenerek daha etkili bir dışa vurum gerçekleşmektedir. Böylece acı karşısında ağıt yakan o kişilerin daha rahatladığı düşünülmektedir.

Ağıt yakmak, ağıtçı kadınların "içinden geliyor" tabirine uygun olarak doğaçlama bir biçimde gerçekleştirilmektedir. Ezgi, ritim, prozodi gibi müzikte bulunan kurallar göz önünde bulundurulmadan doğaçlama olarak gerçekleştirilmektedir. Ancak kuralsız ve müzikal bağlamda bilinçsiz bir şekilde gerçekleştirilen bu ağıtlar, kadınların içsel yapıları ve o anki durumları gereği oldukça etkili bir hale dönüşmektedir. Böylece yakılan ağıtlar cenazede bulunan kişilerin ağlayarak rahatlmasına da olanak sağlamaktadır.

Ağıt yakma geleneği bireylerin duygu ve düşüncelerini birbirlerine aktarmak amacıyla gerçekleştirdikleri, birbirleri ile bağ kurabildikleri bir müzikal uygulamadır. Bu doğrultuda ağıt yakma geleneğinin bir iletişim aracı olduğu söylenebilir. Konuya ilişkin olarak Mustan Dönmez (2008: 147) Anadolu ağıtlarını ölenlerin yakını olan kadınların acıları hafifletmek ve paylaşmak amacıyla doğaçlama olarak gerçekleştirdikleri iletişim biçimi olduğunu ve ölümle ilişkili olan törenlerde müziğinde törenlerin içine gömülü olarak iletişimi kolaylaştırdığını belirtmektedir.

Araştırma kapsamında ağıtçı kadınlar müzikal olarak seslendirdikleri ağıtları inanç boyutunda değerlendirdiklerinde, ağıt yakma geleneğinin aslında günah sayıldığını belirtmektedirler. Kadın sesinin erkekler tarafından duyulmasının günah sayılması konusunda hem fikir olan ağıtçı kadınlar, bu durumun ağıt yakmalarını engellemediğini belirtmektedirler.

Avşar toplumunda yalnızca duygusal kimlik rolü atfedilen kadınların değil, erkeklerin de ağıt yaktığı görülmektedir. Toplumsal olarak erkekler ağlamaz kalıp yargısına sahip olmayan Avşar toplumunda erkekler de acı karşısında ağıt yakabilmekte ve acısını müzikal ifade biçimi olan ağıtlar ile aktarabilmektedir.

Müzikal yapıya uygun bir şekilde ağlayan kadınların ağıt yakma geleneğinin araştırılmasına ilişkin olarak gerçekleştirilen bu çalışmanın alan araştırması sürecinde yaşanan bazı olumsuzluklar bulunmaktadır. Ağıtçı kadınların ağıt yakarken yaşadıkları acıları hatırlamaları ve sorulan sorular karşısında derin bir üzüntü içerisine girmeleri görüşme sürecini etkilemiştir. Ancak araştırmacıyı hoşgörü ile karşılayıp ağıtlarını yaktıkları ve sorulan

soruları cevapladıkları görülmüştür. Ayrıca görüşme sürecinde ağıtçı Avşar kadınların acılarını hatırlatmak, araştırmacının vicdani olarak yaşadığı olumsuzluklardandır.

Araştırma sonuçları doğrultusunda, azalmakta olan Ağıt yakma geleneğinin, genç nesillere aktarımının sağlanması ve benzer nitelikteki çalışmaların artırılması önerilerinde bulunmaktadır. Sözlü kültüre ait olan ağıt yakma geleneğinin unutulmaması ve kaybolmaması adına, nesilden nesile aktarımı sağlanmalı ve farkındalık oluşturulmalıdır. Bu bağlamda ağıtçıların gün yüzüne çıkmamış eserleri de kayıt altına alınabilir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Altınkaynak, E. (1997). *Pınarbaşı-Sarız-Tomarza Avşar Ağıtları*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Artun, E. (2006). Osmaniye’de Ağıt Söyleme Geleneği ve Osmaniye Ağıtları. *Çukurova Üniversitesi-Türkoloji Araştırmaları Merkezi, Makale Bilgi Sistemi*, 1-29.
- Doğuş Varlı, Ö., Beşiroğlu, Ş. Ş., Gözaydın, İ. (2007). Kadın çığlıklarının müziğe dönüşümünde “ağlamalar”. *İTÜ Dergisi*, 4 (1), 23-33.
- Güven, M. (2013). Anadolu Ağıtlarının Türküleşme Süreci ve Üç Ağıt Örneği. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 19(75), 117-128.
- Köksal, H. (1996). Günümüz Âşık Ve Şairlerinde Ağıt Yakma Geleneği. *Bilig-2*, 234-240.
- Mustan Dönmez, B. (2008). Müziksel İletişim Biçimi Olarak ‘Anadolu Ölüm Ağıtları’ Doğaçlamaya Dayalı Müziksel İletişim Biçimi Olan ‘Anadolu Ölüm Ağıtları’nın Diğer İletişim Biçimleri İçindeki Yeri. *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, 32 (1), 139-148.
- Şahin, H. İ. (2012). Balıkesir Çepnilerinde Ağıt Geleneği ve Ağıtçı Kadınlar. *Balıkesir University The Journal of Social Sciences*, 15 (28-1), 189-211.
- Şahin, H. İ. (2014). Ölüm ve Ayin İlişkisi Bağlamında Kazdağı Tahtacı Türkmenlerinin Ağıt Geleneği Üzerine Bir Değerlendirme. *Akademik Kaynak*, 2 (4), 39-54.
- Tahtaişleyen, N. (2013). *Anadolu Ağıt Geleneğinin Özellikleri ve Kültürel Süreklilikteki Rolü*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- TDK (Türk Dil Kurumu). (2022). Erişim adresi <https://sozluk.gov.tr/>
- Temiz, M. (2005) *Andırın (Kahraman Maraş)’dan derlenen ağıtlar (inceleme-metin)*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Uzunoğlu, B. (2019). Karaşar Bölgesi Alevi ve Bektaşilerinde Ölüm Üzerine Yakılan Ağıtlar. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 3 (1), 120-131.
- Yağmur, M. (1993). *Avşarlar ve Avşar Düğünü Belgeseli*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

SZYMANOWSKI'NİN OP.42 MEFTUN MÜEZZİNİN ŞARKILARI ADLI ESERİNİN SÖZ VE MÜZİK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**An Examination of Szymanowski's Op.42 Songs of an Infatuated Muezzin In The Context of Lyrics And Music****Bülent YÜKSEL*****ÖZ**

Karol Szymanowski'nin Op.42 *Meftun Müezzinin Şarkıları* (*Pieśni Muezina Szalonego*) adlı eserinin müzikal, metinsel ve düşünsel yönleri bu makalenin konusunu oluşturmaktadır. Meftun Müezzinin Şarkıları'nda "Doğu" ve "İslam" etkilerinin, bu etkilerin "Doğu" ya da "İslam"ın kaynak materyalleriyle ilişkisi ile metni destekleyen müzikal yapı öğelerinin bilinmemesi, bu çalışmanın problemi olarak belirlenmiştir. Bu çalışma ile elde edilecek verilerin, bestecilerin düşünsel dünyalarını besleyeceği ve zenginleştireceği kıymetlendirilmektedir. Bu kapsamda, çalışmanın amacı; Meftun Müezzinin Şarkıları'nın felsefi arka planını, metinde ve müzikte dikkat çeken özellikleri, metin-müzik ilişkisini ve müzikal yapıyı analiz ederek ortaya koymaktır.

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden doküman inceleme tekniğine göre yürütülmüştür. Doküman inceleme tekniğiyle elde edilen veriler ile Op.42 Meftun Müezzinin Şarkıları'nın nota ve ses kaydı analiz edilerek, yapıtın metinsel ve müzikal düzlemlerinde öne çıkan unsurları (kavram, aralık, akor vb.) ortaya konulmuştur.

Yapılan çalışmalar sonucunda; Szymanowski'nin, Meftun Müezzinin Şarkıları'nın yaratım sürecinde "Doğu" ve "İslam"ın kaynak materyalleri yerine kendi sezgi ve izlenimlerine başvurduğu görülmüştür. Şarkılarda *Allahuekber*, *bismillah* ve *muezzin* gibi simgesel ifadeler dışında "Doğu" ve "İslam" kültürü ile doğrudan ilişkilendirilebilecek başkaca bir ifadenin bulunmadığı, anlatımı ve duyguları destekleyen müzikal bir atmosfer oluşturma düşüncesinin gözetildiği, "Doğu" ve "İslam"a dair imgelerin, küçük/artırılmış ikili aralıklarının baskın olduğu ezgisel çizgilerle yansıtıldığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Karol Szymanowski, Meftun Müezzinin Şarkıları, Doğu, müezzin, İslam.

ABSTRACT

The musical, lyrical and intellectual aspects of Karol Szymanowski's Op.42 Songs of an Infatuated Muezzin (*Pieśni Muezina Szalonego*) constitute the subject of this article. Unawareness of relationship between "Eastern-Islamic" influences and reference materials of "East-Islam"; musical structure components that support the lyrics of the piece was identified as the problem. Data obtained from this study is considered to enrich the intellectual worlds of composers. In this context, the aim of the study is analyzing and establishing the philosophical background of the piece, the characteristics in lyrics and music, lyrical-musical relationship, and its musical structure.

Document review technique, a qualitative research method, is used in this study. By analyzing data gathered through the document review technique, the notation and sound recordings of the piece, the prominent elements of the piece at the lyrical and musical levels (conceptual, interval, harmonical, etc.) were presented.

Examination demonstrated that Szymanowski applied his own intuitions and impressions instead of the "Eastern-Islamic" resources, only expressions that could be associated with "Eastern-Islamic" culture were *Allahuekber*, *bismillah*, *muezzin*. The idea of creating musical atmosphere that supports expression and emotions/feelings was observed, and the images regarding the "East-Islam" were reflected via melodic lines where minor or augmented seconds dominate.

Keywords: Karol Szymanowski, Songs of an Infatuated Muezzin, East, Muezzin, Islam.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 28.03.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 24.04.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr., Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı, bulentyukselbs@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0797-3871

EXTENDED ABSTRACT

In some of Szymanowski's works, the influences of Eastern culture can be seen. *Salome*, *Love Songs of Hafiz*, *Symphony No.3*, *4 Songs from Tagore*, *Songs of the Infatuated Muezzin* and *King Roger* can be given as examples of such works. It is understood that the composer's interest in the Eastern culture started during the First World War years. During this period, he read the poems of the Iranian poet Hâfiz-ı Şîrâzî (1325-1390) from the German translation of Hans Bethge (1876-1946). Szymanowski also went on a short trip for approximately a month in 1914, covering Tunisia and Algeria, and was very impressed by this trip.

Reducing Szymanowski's interest in the poems of such poets as Mevlânâ and Hâfiz-ı Şîrâzî to only a geographical region or Islam is a superficial approach lacking profoundness. An examination of his works that can be associated with the Eastern culture reveals the prominence of a spectrum ranging from Jewish stories to Anatolian mythology, from *Thousand and One Nights (Arabian Nights)* to Indian poetry. Therefore, it is clear that there is a holistic image of the East in Szymanowski's mind, which parallels the understanding of the French impressionists.

The lyrics to *Songs of the Infatuated Muezzin* were written by the Polish poet and amateur composer Jaroslaw Iwaszkiewicz (1894-1980). Iwaszkiewicz initially planned to write these lyrics himself, which is not a "rewritten" text or translation. However, the meeting of Szymanowski and Iwaszkiewicz on a train journey in September 1918 changed this plan. On this train journey from Kiev to Odessa, Iwaszkiewicz has Szymanowski listen to the lyrics of *Songs of the Infatuated Muezzin*, accompanied by a short music he composed. Szymanowski loves the lyrics and music. Then, he decides to compose these words to consist of six songs. Consequently, Szymanowski composed one of his most important works, *Songs of the Infatuated Muezzin*, for soprano solo and piano in 1918. Then, in 1934, he wrote the orchestral version of the work.

The musical, lyrical and intellectual aspects of Karol Szymanowski's Op.42 *Songs of an Infatuated Muezzin (Pieśni Muezzina Szalonego)* constitute the subject of this article. The literature review shows the absence of studies on this subject in the Turkish language. The unawareness regarding "Eastern" and "Islamic" influences, their relationship with the reference materials of the "East" and "Islam", and the musical structural components supporting the lyrics of Op.42 *Songs of an Infatuated Muezzin* of Szymanowski, who was nurtured by Poland's national resources, and was identified as the problem to be addressed. Via this treatise, it is considered that revealing reflections of the relations between cultures on works of art will nurture and enrich the intellectual worlds of composers. In this context, the aim of the study is to analyze and establish the philosophical background of the work titled *Songs of an Infatuated Muezzin*, the prominent features in lyrics and music, the lyrical-musical relationship, and its musical structure.

This study was conducted in accordance with the technique of document review, which is a qualitative research method. By analyzing data gathered through the document review technique, the notation and sound recordings (of original piano version dated to 1918) of Op. 42 *Songs of an Infatuated Muezzin*, the prominent elements of the work at the lyrical and musical levels (conceptual, interval, harmonical, et cetera) were presented.

Songs of the Infatuated Muezzin depicts an ecstatic muezzin, who opens his heart and calls out to Allah and passes out during this call.

The dialogues of this song take place between the muezzin, Allah and the beloved. The muezzin, who thanks Allah for the existence of his beloved, becomes enamored with love.

It is seen that the most important concept underlined in the *Songs of the Infatuated Muezzin* is "love". In this work, love is reflected from the perspective of a muezzin. The presentation of love from this perspective can be explained by the fact that the composer was influenced by a muezzin who recited the evening prayer during his trip to Tunisia and Algeria in 1914. Moreover, it can be said that Szymanowski empathized with this muezzin. In the work, the muezzin opens his heart and calls out to Allah, gives thanks to Allah for the existence of his beloved, and passes out with ecstasy during this gratitude. It can be said that the description of the state of ecstasy, which is an important structural element of the work, is exaggerated and unrequited in terms of Islamic practice.

The "lover's body", which is at the forefront in the fourth and sixth songs, can be evaluated within the scope of eroticism.

When *Songs of the Infatuated Muezzin* is viewed from a musical perspective, it is seen that an atmosphere that supports expression and emotions is created. Instead of the musical materials and instruments of the "Eastern" geography, which is the scene of the work, Szymanowski used the instruments of Western music he was trained and knew. It was concluded that there were no other expressions in the songs could be directly associated with the "Eastern" and "Islamic" culture except for symbolic ones as *Allahuekber*, *bismillah* and *muezzin*. In this context; from the Western musical perspective, "East" and "Islam" were reflected via melodic lines where minor or augmented seconds dominate. In addition to these, it is seen that the Hüzam maqam scale notes and octatonic (progressive with half-whole steps) scale notes are used as essential materials in the melody line. It is noteworthy that the Hüzam maqam scale notes overlap with the octatonic scale notes progressing in half-whole steps. Melismatic vocal writing, which is one of the remarkable aspects of the work, is one of the elements that support the imagery of the "East" dominated by verbal culture.

It is seen that chords obtained from different uses of m3 (minor third) and P4 (perfect fourth) intervals in the harmonic plane are predominantly used. In addition to these chords, augmented fifth chords are also used as an expressive tool.

The first song is the source of structural material for the other songs.

Karol Szymanowski (1882-1937), Frédéric Chopin'den (1810-1849) sonra Polonya'nın yetiştirdiği önemli bestecilerden biri olarak kabul edilmektedir. Bestecilik dilinin ulusal kaynaklardan beslendiği açık olsa da hayatının bazı dönemlerinde farklı arayışlarının olduğu, başka ülkelerin müziklerinden etkilendiği görülmektedir. Özellikle senfonik yapıtlarında Alman ve Rus müziğinin etkili olduğu söylenebilir. Rona, 1906-1908 yılları arasında Berlin'de yaşayan Szymanowski'nin, bu döneme kadar açık bir şekilde başta Richard Strauss (1864-1949) ve Max Reger (1873-1916) gibi Alman besteciler ve Alman müziğinin etkisinde olduğunu belirtir (Rona, 2013: 39). Oransay, 2. *Senfoni*'nin Szymanowski'nin Alman etki alanından çıkarak Rus etkisi altına girdiğinin kanıtı olduğunu ve bu yapıtın "Skriabin'in uyumsal evrimine koşut" gittiğini ifade etmektedir (Oransay, 1977: 328).

Bunların yanında Szymanowski'nin çoğu yapıtında Doğu kültürünün etkileri görülmektedir. *Salome*, *Hâfiz'in Aşk Şarkıları*, 3. *Senfoni*, *Tagore Şarkıları*, *Meftun Müezzinin Şarkıları* ve *Kral Roger* bu yapıtlara örnek olarak gösterilebilir. Bestecinin, Doğu kültürüne olan ilgisinin 1. Dünya Savaşı yıllarında başladığı anlaşılmaktadır. Bu dönemde, İranlı şair Hâfiz-ı Şirâzî'nin (1325-1390) şiirlerini, Hans Bethge'nin (1876-1946) Almanca çevirisinden okumuştur (Rona, 2016: 4). Szymanowski ayrıca, 1914 yılında Tunus ve Cezayir'i kapsayan yaklaşık bir ay süren kısa bir geziye çıkmış (Zeranska-Kominek, 2008: 39) ve bu geziden çok etkilenmiştir.

Szymanowski'nin, Mevlânâ ve Hafız-ı Şirâzî gibi şairlerin şiirlerine olan ilgisinin, yalnızca bir coğrafi bölgeye ya da Müslümanlığa indirgenmesi, yüzeysel ve derinlikten yoksun bir yaklaşımdır. Doğu kültürü ile ilişkilendirilebilecek yapıtları incelendiğinde, "Yahudi kıssalarından Anadolu mitolojisine, Binbir Gece masallarından Hint şiirine dek uzanan bir yelpaze göze çarpmaktadır. Dolayısıyla Szymanowski'de bütünsel bir Doğu imgesinin var olduğu açıktır. Bu durum, Fransız izlenimcilerinin anlayışıyla paralellik sergiler" (Rona, 2013: 40).

Bu makalede Karol Szymanowski'nin Op.42 Meftun Müezzinin Şarkıları (*Pieśni Muezina Szalonego*) adlı eserinin müzikal, metinsel ve düşünsel yönleri incelenmektedir. Yapıtın ana temaları "aşk", "vecd hali" ve "sevgilinin bedenidir". Batı müziği malzemeleri ile kurgulanan müzikal yapıda ise küçük ve artırılmış ikililerin hâkim olduğu ezgisel çizgiler ile k3 ve T4'lü aralıkların farklı kullanımlarından elde edilen akorların öne çıktığı görülür.

Karol Szymanowski'nin yapıtları üzerine daha önce yapılmış olan diğer çalışmalardan bazıları şunlardır: Stephen Downes'in *Szymanowski, Eroticism and the Voices of Mythology* adlı kitabı, Bertan Rona'nın *Karol Szymanowski'nin Oryantal-Empresyonist Dönemi Yapıtlarında Gözlenen Doğu Kültürü Etkilerinin Bestecinin "Op.27, Üçüncü Senfoni"si Bağlamında İncelenmesi* adlı yayımlanmamış doktora tezi ve "Szymanowski'nin Üçüncü Senfonisinde Doğu Kültürünün Etkileri" adlı makalesi, Alistair Wightman'ın *Karol Szymanowski His Life And Work* ve *Szymanowski On Music* adlı kitapları ve "Szymanowski and Islam" adlı makalesi, Yukari Yano'nun *Piesni Muezina Szalonego, Op. 42 (Songs of An Infatuated Muezzin) by Karol Szymanowski* adlı yayımlanmamış doktora tezi, Slawomira Zeranska-Kominek'in "The Problem of Orientalism in the Music of Karol Szymanowski" adlı makalesi, Emel Funda Türkmen'in "Kültürlerarası ilişkilerde Müziğin Rolü ve Önemi Karol Szymanowski'de Anadolu İzleri" adlı makalesi, Beyza Yazgan'ın *Karol Szymanowski'nin Op.29 Metopes'i* adlı yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi, Zdzislaw Jachimecki'nin "Karol Szymanowski" adlı makalesi.

Hedefinde insan olan sanat yapıtlarının farklı kültürler arasında bir köprü olma ve o kültürleri etkileşime sokma özelliği de bulunmaktadır. Kültürler arasındaki ilişkilerin sanat eserleri üzerindeki yansımalarının ortaya

çıkartılmasının, sanatçıların düşünsel dünyalarını besleyeceği ve zenginleştireceği kıymetlendirilmektedir. Bu bağlamda Szymanowski'nin “Doğu” ve “İslam”ı konu alan Meftun Müezzinin Şarkıları adlı yapıtının incelenmesiyle elde edilecek sonuçların, bestecilere yaratım sürecinde yeni yaklaşımlar sunacağı ve kültürler arası ilişkileri geliştireceği değerlendirilmektedir. 2014 yılında, 31. Ankara Uluslararası Müzik Festivali'nde, Türkiye-Polonya arasındaki diplomatik ilişkilerin 600. yılı olması sebebiyle Szymanowski'nin bazı yapıtlarının iki ülke müzisyenlerinin ortak katkılarıyla seslendirilmesi, bu konunun kültürler arası ilişkilere etkisini gösteren örneklerden biridir.

Yöntem

Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden yararlanılmıştır. Nitel araştırma, “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 39). Nitel araştırmalarda sayısal verilere ve istatistiklere daha az yer verilirken sözlü ve nitel analizlere daha çok vurgu yapılır (Karataş, 2015: 64). Araştırma verileri doküman inceleme/analizi tekniğiyle elde edilmiştir. Nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman inceleme/analizi, araştırmada incelenen olgu veya olaylarla ilintili bilgiler içeren yazılı belgelerin ayrıntılı olarak taranması ve bu bilgilerden yeni bir bütünlük oluşturulması olarak adlandırılır (Baltacı, 2019: 376).

Bu çalışmada, Karol Szymanowski ve Op.42 *Meftun Müezzinin Şarkıları*'ni konu alan kitap, makale, tez ve benzeri yayınlar taranmış; bestecinin yaşamı, düşünsel dünyası ve kompozisyon anlayışı hakkında veri toplanmıştır. Meftun Müezzinin Şarkıları'nın nota ve ses kaydı analiz edilerek, analiz sonucu elde edilen veriler araştırmacının armoni, kompozisyon ve müzikoloji bilgileri ışığında yorumlanmıştır.

BULGULAR ve YORUM

Op.42, Meftun Müezzinin Şarkıları (Pieśni Muezina Szalonego)

Meftun Müezzinin Şarkıları'nin sözleri Polonyalı şair ve amatör besteci Jaroslaw Iwaszkiewicz (1894-1980) tarafından yazılmıştır. “Yeniden yazılan”¹ bir metin ya da çeviri olmayan bu sözleri, Iwaszkiewicz önceleri kendisi bestelemeyi planlamıştır. Ancak Szymanowski ve Iwaszkiewicz'in, 1918 yılının Eylül ayındaki bir tren yolculuğunda buluşmaları bu planı değiştirmiştir. Kiev'den Odessa'ya yapılan bu tren yolculuğunda, Iwaszkiewicz Meftun Müezzinin Şarkıları'nın sözlerini kendi yazdığı kısa müzikler eşliğinde Szymanowski'ye dinletir. Szymanowski sözleri ve müzikleri çok beğenir. Bunun üzerine bu sözleri altı şarkıdan oluşacak şekilde bestelemeye karar verir. Szymanowski en önemli yapıtlarından biri olan Meftun Müezzinin Şarkıları'nı soprano solo ve piyano için 1918 yılında besteler. 1934 yılında ise yapıtın orkestra versiyonunu yazar. Meftun Müezzinin Şarkıları'nın altı şarkıdan oluşan bölüm başlıkları şöyledir:

1. *Allah, Allah, Akbar, Allah!* (Allah, Allah, Büyük, Allah)
2. *O, ukochana ma! Allah, Bismillah, Allah!* (Ah sevgilim! Allah, Bismillah, Allah)
3. *Ledwie blask słońca zloci dachy wież* (Yükselen Güneş, kulenin kubbesinde parlıyor)

¹ *Yeniden yazma* genel olarak, hangi türden olursa olsun, önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesi olarak tanımlanır (Aktulum, 2000: 236).

4. *W południe miasto białe od gorąca* (Öğle vakti şehir sıcaktan bembeyaz)
5. *O tej godzinie, w której miasto śpi* (Şehirin uyuduğu bu saatte)
6. *Odeszłaś w pustynię zachodnią* (Batı çölüne gittin)

Sözel anlatım geleneği Doğu kültüründe önemli bir yer tutmaktadır. İran ve Arap edebiyatındaki köklü ve zengin şiir geleneği birçok Batılı şairi ve besteciyi etkilemiştir. Rona, insan sesinin litürjik² [ayinsel] kullanımının binlerce yıllık kadim Yahudi kültüründen, Hz. Davud'un ilhâhilerinden geçip, Bilal-i Habeşî'nin okuduğu ilk ezanla günümüze değin ulaştığını belirtir (Rona, 2013: 47-48). Meftun Müezzini'nin Şarkıları da Szymanowski'nin bu konuya ilgisini ortaya koyan yapıtlarından biridir.

Meftun Müezzini'nin Şarkıları'nın Sözleri

1. Şarkı: *Allah, akbar, Allah* [Allah, büyük, Allah].

Allah, Allah, Akbar, Allah!

[Allah, Allah, Büyük, Allah!]

wiem, ja dobrze wiem, że ciebie stworzył Allah bym jego chwalił,

[Biliyorum, Evet, Biliyorum Allah, şükretmem için seni yarattı,]

bo czyż nie mając ciebie byłbym Szalonym Muezzinem?

[Çünkü sensiz Meftun Müezzini olur muydum?]

Bo czyżbym wysyłał w niebo głos wychwalający Allaha,

[Sesimi cennete yöneltip Allah'a hamdeder miydim?]

nie myśląc że dźwięk jego zbudzi ciebie!

[Onun sesinin seni bir şekilde uyandıracacağını düşünmeden!]

Allah, Akbar, Allah!

[Allah, Büyük, Allah!]

2. Şarkı: *O, ukochana ma!* [ah sevgilim!].

O, ukochana ma! Allah, Bismillah, Allah!

[Ah sevgilim! Allah, Bismillah, Allah!]

Do ciebie modli się mój głos pięćiorako

[Beş kere sesim sana dua ediyor]

Allah, Bismillah, Allah!

[Allah, Bismillah, Allah!]

² Litürji: Kutsal kilise ayininin içeriğini oluşturan metinlerin ve geleneğin bütünlüğüne verilen isimdir (Boran ve Şenürkmez, 2010: 15).

Bo wiem, że w nocy i w czas południa i czasu gwiazdy porannej

[Çünkü biliyorum ki gece, öğle ve sabah yıldızı vaktinde,

czekasz na mój stęskniony zew!

[Özlem çağrımı bekliyorsun!]

Allah, Bismillah, Allah!

[Allah, Bismillah, Allah!].

3. Şarkı: *Ledwie blask słońca złoci dachy* [yükselen güneş kule tepelerini zar zor yaldızladı].

Ledwie blask słońca złoci dachy wież, mój głos posyłam tobie.

[Yükselen güneş kule tepelerini zar zor yaldızladı; sesimi sana gönderiyorum]

Wiem, że w poranka spokoju ufasz w jego srebrny ton!

[Sabah huzurunda gümüş tonuna güvendiğini biliyorum!]

Zbudź się, zbudź i przyślij wraz ze słońkiem

[Uyan, uyan ve doğan güneşle gönder]

Twój pierwszy uśmiech, o luba! Allah! Allah!

[İlk gülüşünü, ah sevgilim! Allah! Allah!]

4. Şarkı: *W południe* [öğlen].

W południe miasto białe od gorąca,

[Öğle vakti sıcaktan bembeyaz bir şehir]

Baseny pluszczą wilgotną zielenią.

[Havuzlar ıslak yeşille dalgalanıyor]

Wzywam na chwałę Allaha po to jedynie,

[Allah'a hamd için çağrıda bulunuyorum]

byś do kąpielu zdziała szaty barwne.

[Sadece renkli cübbelerinizi banyodan önce çıkarmanız için]

Wezwanie moje codziennie sprawia cud, cud twojej nagości!

[Her gün benim çağrım bir mucize yaratıyor, çıplaklığımızın mucizesi!]

5. Şarkı: *O tej godzinie* [şu anda].

O tej godzinie w której miasto śpi, o olali! o olali!

[Şehrin uyuduğu bu saatte, ey olali! Ey olali!]

Zbudźcie się chwalić Allaha!

[Allah'a şükretmek için uyanım!]

Wstań stary kupcze, by chwalić Allaha A! licząc swe perły.

[Kalk, yaşlı tüccar, Allah'a şükretmek için! Ah! İncilerinizi saymak.]

Wstań ty niewiasto, by chwalić Allaha, czekając na junaka.

[Ayağa kalk kadın, Allah'a hamd etmek için, delikanlıyı bekliyor.]

Tylko ty o luba utulona snem, o olali! o olali!

[Sadece sen, ey sevgili, rüyalarda yuvalanmış, ey olali! Ey olali!]

jak lotus śpij skulona.

[Lotus çiçeği gibi kıvrılmış uyku].

6. Şarkı: *Odeszłaś w pustynię* [çöle gittin].

O olio, o olio! Odeszłaś w pustynię zachodnią!

[Ey olio, ey olio! Batı çöllerine gittin!]

O olio! O tej godzinie już twe białe ciało

[Ey olio! Bu saatte beyaz vücudun artık]

nie zna kropelek srebrnych wód.

[Bilmiyor simli su damlalarını]

W suchych piaskach swe ciało w zachodniej nurzasz pustyni,

[Batı çölünün kuru kumlarına daldırıyorsun vücudunu]

i serce moje piasek rozłąki.

[Ve kalbimi çöl kumu besliyor]

Miast wody słodkiej kochania pije! O olio! O olio.

[Sevginin tatlı suyu yerine! Ey olio, ey olio!]

Meftun Müezzini Şarkıları, Allah'a kalbini açarak ona seslenen ve bu sesleniş esnasında kendinden geçen, vecd içindeki bir müezzini betimler.

Şarkının diyalogları müezzini, Allah ve sevgili arasında geçmektedir. Sevgilinin varlığı nedeniyle Allah'a şükreden müezzini, aşk ile meftun olmuştur.

Yapıtın sözleri incelendiğinde “Doğu” ve “İslam” ile doğrudan ve dolaylı olarak ilişkilendirilebilecek ifadelerin olduğu görülmektedir. Doğrudan ilişkilendirilebilecek ifadeler şunlardır: İlk şarkıda “Allah, akbar, Allah”; ikinci şarkıda “Allah”, “bismillah”, üçüncü şarkıda “Allah”; beşinci şarkıda “Allah’a şükretmek” ve “Allah’a hamdolsun”.

Dolaylı olarak ilişkilendirilebilecek ifadeler ise ikinci ve dördüncü şarkılarda görülür. Bu doğrultuda ikinci şarkıdaki “sabah, öğlen ve akşam özlem çağrımı bekliyorum” ifadesinin namaz ve namaz vakitlerine; dördüncü

şarkıdaki “sadece renkli cübbelerinizi banyodan önce çıkarmanız için” ifadesinin ise İslam pratiklerinden gusül abdestine yönelik bir gönderme olabileceği değerlendirilmektedir.

İkinci şarkının sözlerinde dikkat çeken hususlardan biri de “beş kere sesim sana dua ediyor” ifadesidir. Zira beş kez yinelenen duanın namaz vakitleri ile ilişkili olabileceği değerlendirilmektedir.

Üçüncü şarkının sözlerinde dikkat çeken ilk husus ise “Allah” kelimesine yalnızca sonda yer verilmesidir. Altıncı şarkıda ise bu sözcüğe hiç yer verilmemiştir.

Bunların dışında dördüncü şarkıda “çıplaklığın mucizesi” ve beşinci şarkıda “Lotus çiçeği gibi kıvrılmış uyku” ifadeleri de dikkat çekmektedir. “Çıplaklık” teması toplumların içinde buldukları tarihsel, düşünsel ve sosyolojik süreçlere göre sürekli dönüşerek çeşitli anlamlarda algılanmış ve ifade edilmiştir. Örneğin ilkel toplumlarda üreme ve bereketi simgelerken, Batı’da kilisenin baskısının egemen olduğu Ortaçağ’da Adem ve Havva özelinden yola çıkılarak genellikle günah ve suçluluğun simgesi olmuştur. Çıplaklık, Antik döneme yönelen Rönesans sanatında; estetik, güzellik ve cinselliğin anlatılması bakımından önemli bir ifade aracı olmaya başlar. Doğu kültüründe ise çıplaklığın esaslı bir ifade aracı olmasının kökleri Dionysos ritüellerine kadar uzanır. Dionysos ritüellerinde doğanın yenilenmesi, yeşermesi ile insanın doğumu, “cinsellik” ile simgelenmektedir. Doğu’nun egzotik ve renkli dünyası, onu fethetmek ve zenginliklerini ele geçirmek isteyen Batılıların merakını kaşımış ve bu merak giderek bir fanteziye dönüşmüştür. Eren, Doğu hakkında yazan yazar ve düşünürlerin, çoğunlukla Batı’nın Doğu’ya üstünlüğünü varsaydığını ve Doğu’nun neredeyse, İlk Çağ’dan beri Batı’ya özgü bir buluş olmanın gölgesinde cinsellik, egzotiklik, vahşilik gibi kavramlarla temsiller sistemine dönüştürüldüğünü ifade eder (Eren, 2013: 166). Bu doğrultuda dördüncü şarkıda “çıplaklığın mucizesi” ifadesinin de Batılı bir bilinçaltının Doğu’ya dair yansımalarından biri olduğu söylenebilir.

Lotus çiçeği; Hindu, Mısır, Çin ve Türk kültüründe bazı anlamlara işaret eden bir çiçektir. Lotus, bu kültürler arasında özellikle Budizm’de çok önemli bir simgedir. Özçalık, Lotus çiçeğinin sembolik olarak manevi aydınlanmaya ulaşmanın anahtarı olarak kabul edildiğini, Buda’nın kendini sürekli temizleme özelliği olan Lotus çiçeğine benzetildiğini ve kendini Budizm’e hizmet için adayın “bodisatvalar”ın tapınaklarda Lotus pozisyonunda oturduklarını ifade eder (Özçalık, 2017: 23). Beşinci şarkıda yer alan “Lotus çiçeği gibi kıvrılmış uyku” ifadesinin de saflık ve manevi aydınlanmaya bir gönderme olduğu düşünülebilir.

Yapıtın başlığında “meftun”lukla nitelenen, vecd içindeki müezzin olgusunun, İslam düşünce ve pratiğinde tam olarak karşılığı olmayan abartılı bir betimlemedir. Zira müezzinler, İslam inancında genellikle ezan okumak, namaz öncesinde kamet getirmek ve namazlarda tespih duasını yaptırmakla görevlendirilir. Bu görevlerin yerine getirilmesinde bir vecd haline rastlanmaz. Vecd haline, genellikle tasavvuf geleneğinin dini pratikleri neticesinde ulaşıldığı bilinmektedir.

Dördüncü ve altıncı şarkılarda sözler, sevgilinin bedenine odaklanmıştır. Bu yönelim, aşk kavramının kapsadığı erotizmle ilgili olabilir.

Yapıtın sözlerinde zaman zaman yer alan “olio” ve “olali” gibi sözcüklerin dilbilimsel olarak bir anlamı bulunmamaktadır.

Meftun Müezzini'nin Şarkıları'nın Müzikal Analizi

Meftun Müezzini'nin Şarkıları'nın müzikal yapısıyla ilgili olarak Adam Neuer, Szymanowski'nin, bu yapıtın yaratım sürecinde kaynak materyal kullanmadığını, bunun yerine kendi sanatsal sezgilerine güvendiğini belirtmektedir (Zeranska-Kominek, 2008: 51). Kaynak materyal incelendiğinde Szymanowski'nin “Doğu” kavramı içinde yer alabilecek Kuzey Afrika müziğine dair bilgisi; bestecinin Tunus ve Cezayir gezilerinde tuttuğu kişisel notlar, arkadaşlarına gönderdiği 3 kartpostal, fotoğraflar ve yolculukta kendisine eşlik eden arkadaşı Stefan Spiess'in yazdığı 3 anı izlenimi yazısından tespit edilebilmektedir. Bu anı izlenimlerinin ilki, Tunus'ta günbatımında müezzinlerin ilahileriyle; ikincisi Ramazan sonunda Biskra'da dinledikleri şarkı ve izledikleri danslarla; üçüncüsü ise şehrin atmosferi ile ilgilidir (Zeranska-Kominek, 2008: 41). Wightman, Spiess'in bu anı izlenimlerinden hareketle, Szymanowski'nin Tunus ve Cezayir gezisindeki yaklaşımının, önceki yıl aynı bölgeyi etnomüzikolojik araştırma kapsamında ziyaret eden Bartók kadar bilimsel olmadığını belirtmektedir (Wightman, 1987: 129). Bu bilgiler doğrultusunda Szymanowski'nin, Arap ve Türk müziği konusunda yeterli bilgiye sahip olmadığı anlaşılmaktadır.

Yaklaşık 300 yıl (1518-1830 yılları arasında) Osmanlı Devleti'nin hâkimiyetinde kalan, nüfusunun büyük çoğunluğu Araplar ile Bedevilerden oluşan Tunus ve Cezayir'in müziğinde, Türk ve Arap etkilerinden söz edilebileceği çok açıktır. Ancak Osmanlı Devleti, Garp Ocakları olarak adlandırdığı merkezine uzak olan bu bölgeyi, beylerbeyliği statüsünde, diğer vilayetlerinden farklı ve daha özerk bir şekilde yönetmiştir. Dolayısıyla bu bölgelerde, Türk kültüründen çok Arap kültürünün egemen olduğu açıktır. Meftun Müezzini'nin Şarkıları'nın müzikal yapısını da tüm bu bilgiler ışığında değerlendirmek doğru olacaktır.

Zeranska-Kominek, Meftun Müezzini'nin Şarkıları'ndaki müzikal malzemelerin bir kısmının kaynağının Arap müziğinde aranabileceğini, ancak “Arap müziği” kavramının da geniş bir alanı kapsayan Arap coğrafyasında (Yakın Doğu ve Kuzey Afrika) farklılıklar gösterdiğini ifade eder (Zeranska-Kominek, 2008: 51). Arap kültüründe genel olarak müziğin, halk ve klasik olmak üzere iki geleneğe ayrıldığını belirten Zeranska-Kominek, Szymanowski'nin Ramazan ayı sonunda Biskra'da duyduğu geleneksel halk müziğinin de klasik Tunus *nauba*³'sından farklı olmadığını söylemektedir (Zeranska-Kominek, 2008: 51).

Zeranska-Kominek, Szymanowski'nin müzikte “Arap” imgesini hangi yollarla elde etmeye çalıştığını şöyle anlatır:

Szymanowski'nin ‘oryantal’ yapıtlarının melodileri, Doğu müziğinin mikro-aralıklı karakterini taklit ettiği varsayılan, küçük veya artırılmış ikililere dayalı aralıkların hâkimiyeti ile karakterize edilir (genellikle minör ikili - artırılmış ikili dizilimiyle). T4, T5 veya B3'lü aralıkları ile sınırlı *register*lerdeki ezgilerin, inici yönelimi ve kolatur⁴ vokal tekniği 'şüphesiz egzotik dünyaya bir gönderme teşkil ediyor'. Kromatik değişimler, hıçkırığa benzer efektler, mordanlar, triller, staccatolar ve melismatik çizgiler de ‘Doğu’nun efsanevi, şaşırtıcı zenginliğini’ ifade eden unsurlardır (Zeranska-Kominek, 2008: 50).

³ Klasik Arap müziğinin iki temel versiyonundan biri olan Fas, Cezayir ve Tunus'ta icra edilen Batı (Endülüs) versiyonu (Doğu versiyonu ise Mısır ve Suriye'de icra edilir).

⁴ Koloratur: Ses müziğindeki gelişkin düzeyiyle her çeşit süslemeyi ustalıklı yapan, kıvrak sesi, tekniği ve yeteneğiyle hızlı pasajları renkli figürler ve trillerle seslendirmeyi başaran ses sanatçısı (Say, 2002: 106, 300).

1. Şarkı: *Allah, akbar, Allah* [Allah, büyük, Allah]. Birinci şarkının üç bölmeli form yapısı şöyledir:

Tablo 1. Birinci Şarkının Form Yapısı.

ANA BÖLME	ANA BÖLMENİN ÖGELERİ	UZUNLUK	ÖLÇÜ NO	EKSEN SES
A	a (1-5. ölçüler) a' (6-9. ölçüler)	9 ölçü	1-9	Mi
B	B (10-15. ölçüler)	6 ölçü	10-15	Sol-Si
A'	a' (16-23. ölçüler) a (24-29. ölçüler)	14 ölçü	16-29	Mi

Birinci şarkının ilk ölçüsünde mi sesi, dört oktav genişlikte; birlik, dörtlük, sekizlik ve onaltılık süre değerleriyle ve yürük bir örgüyle sunulmaktadır.

Karol Szymanowski, Op. 42. I.

Moderato assai. *pp*

Canto.

Piano.

ppp delicatamente (con Ped.)

Al - - -
Al - - -
Al - - -

lah. Al - - - lah, Ak - - - bar,
lah. Al - - - lah, Ak - - - bar,
lah. Al - - - lah, Ak - - - bar,

Nota 1. Birinci Şarkının İlk 4 Ölçüsü.

2. ölçüde “Allah” sözcüğü melisma⁵ şeklinde ve mi sesinden başlamak üzere inici olarak yarım-tam ses aralıklı bir örüntüyle sunulur. Bu örüntünün sesleri Hüzam Makamı dizisi seslerinin⁶ ilk dördüyle örtüşmektedir.

Nota 2. Yarım-Tam Aralıklı Ses Örüntüsü (“Allah” Sözcüğünün Seslendirildiği Motif).

Nota 3. Yerinde Hüzam Makamı (Özkan, 2006: 311).

3. ölçüde piyanonun sol el partisinde T4-B3-B3'lü aralıklardan oluşan bir akor işitilir. 4. ölçüde piyanonun sağ el partisinde Nota 2'de gösterilen sesler işlenmektedir.

⁵ Melisma (Yunanca): Âyin şarkılarında tek hece üzerine söylenen nota kümesi (Say, 2002: 340)

⁶ Bu makalede “makam dizisi sesleri” ifadesiyle, makam seslerinin tampere sistemdeki en yakın karşılıklarından elde edilen dizi sesleri kastedilmektedir.

5. ölçüde soprano partisinde “Allah” sözcüğü, melismatik bir şekilde yine yarım-tam ses örüntüsüyle genişletilerek mi-re#-do#-si#-la# sesleri ile duyurulur.

6 ve 7. ölçülerde soprano partisindeki inici kromatik yönelime karşı, piyano partisindeki çıkıcı nitelikli örgü dikkat çekmektedir. “Allah” sözcüğünden hemen sonra 6. ölçüde piyanonun sol el partisinde, mi sesinin bir oktav alttan katlanması, şarkıya derinlik kazandırmaktadır. İlginçtir ki 6. ölçüde, mi sesinin katlanması tam da müezzinin itirafına denk gelmektedir (Yano, 2007: 30).

Daha önce de melismatik şekilde ifade edilen “Allah” sözcüğünün şarkıda en uzun süre duyulduğu ve ilk çıkıcı hareket sergilediği yer 8. ölçüdür.

10. ölçüde şarkının ekseni, mi’den sol sesine (10-12. ölçüler) kayar. İlerleyen ölçülerdeki eksen değişimleri ise şöyledir: Si sesi (13-15. ölçüler), mi sesi (16-29. ölçüler).

14. ölçüde “meftun müezzin” sözcüğü, üçleme içinde sekizlik ve dörtlük süre değerlerinden oluşan re#-fa#-la# sesleriyle sunulur. Tiz fa# sesindeki tepe noktasında ise zaman, adeta *puandorg* ile durdurulur.

Ossia. Mu - ez - zi - nem sza - lo -

Più tranquillo. *p*

byl se - rais - bym Sza - lo - nym Mu - ez - zi -
se - rais - je, le fou qui chan -
wie wär' ich der arg ver - lieb - te Mu - ez -

pp dolciss. *pp grazioso* *allarg.*

Nota 4. 13 ve 14. Ölçüler.

Şarkının genelinde, kromatik olarak inici yönelimdeki iki, üç ya da dört notadan oluşan gruplar göze çarpar.

wine - bo glos - wy - ehwa - la - ja - cy Al -
è - res qui - s'en - vo - lent vers Al -
Drän - gen, das em - por sichschwinget zu
avvivando e cresc.

Nota 5. 18-19. Ölçülerdeki İnici Kromatik Gruplar.

20. ölçüde “Allah” sözcüğü, mi sesinden inici olarak başlayan yarım-tam dizi seslerinin, si bemol sesine kadar genişletilmesiyle (do sesi kullanılmıyor) duyurulmaktadır.

22. ölçüde ezgi çizgisinde tepe noktasına piyanissimo⁷ (*pp*) nüansında ulaşılmıştır.

Şarkının başında (2. ölçü) “Allah” sözcüğü ile birlikte seslendirilen motif (Nota 2), 24. ölçüde tekrar karşımıza çıkar.

28. ölçüde ilk vuruş hariç mi sesi üzerindeki her vuruşta dörtlük süre değeriyle üst yapı akoru olarak işitilen mi bemol majör-fa diyez minör-la minör akorları, “do, reb, mi♭, mi, fa#, sol, la, sib” oktatonik dizi seslerinden elde edilmiştir. Söz konusu akorlar sekiz sesli (*octatonic*) dizileri oluşturan k3'lü aralığıyla ilerlemektedir.

Nota 6. Şarkının Son 4 Ölçüsü (26-29).

Şarkı, orta ve tiz ses bölgesinde, piyano piyanissimo (*ppp*) nüansı ile, majör ya da minör niteliğini belirleyen üçlüsüz bir akorla, “mi-si” sesleriyle biter.

2. Şarkı: O, ukochana ma! [ah sevgilim!]. İki temanın birbiri ardına tekrar edildiği (C teması, A ve B temasının bileşiminden elde edilmiştir.) İkinci Şarkının form yapısı şöyledir:

Tablo 2. İkinci Şarkının Form Yapısı.

ANA BÖLME	UZUNLUK	ÖLÇÜ NO	EKSEN SES
A	11 ölçü	1-11	Fa
B	7 ölçü	12-18	La
A ¹	11 ölçü	19-29	La
B ¹	7 ölçü	30-36	Do#
C (A+B)	10 ölçü	37-46	Do#
B ¹	7 ölçü	47-53	La
A ¹	9 ölçü	54-62	La

Evrendeki çoğu biçim ve hareketin “dairesel” olarak ilerlemesi ile benzer şekilde, dairesel olarak nitelendirilebileceğimiz 3/8'lik ölçü biriminde ilerleyen bu ikinci şarkı; sürekli tekrar eden iki temadan oluşur. İlk tema (A teması), ilahi bir dans karakterindedir ve yapıtın sonuna kadar üç kez tekrar edilir. A teması, bas partisinde tekrar eden sekizlik fa notasının üzerinde gelişir. A temasının en üstünde yer alan ezgi çizgisinde fa Lidyan Modu'nun sesleri kullanılır. Bu çizgide, onaltılık üçlemeler dikkat çeker. Soprano, 6. ölçüde eşliğe katılır. A teması, kuvvetli zamanda bir sus ile yani sessizlik ile aniden sona erer.

⁷ Piyanissimo: Çok hafif (Hacıev, 1999: 69).

Allegretto; poco agitato.
(leggiero ma legato)

Karol Szymanowski, Op. 42. II

pp

simile

rallent. (perdend.)

O, u - ko - cha - na - ma!
Ô bien ai - mé - e!
O Viel - ge - lieb - to!

Nota 7. İkinci Şarkının 1-11. Ölçüleri.

Nota 8. Lidyen Modu (Hacıev, 1999: 147).

İlk 11 ölçü boyunca piyanonun sol el partisindeki sesler, fa kararlı Tam Ton Dizisinin sesleriyle (si hariç) örtüşmektedir.

Nota 9. Tam Ton Dizisi.

Soprano partisinde 7 ve 8. ölçülerde yer alan inici nitelikteki “mi-do#-si#” seslerinin aralık örüntüsü (k3-k2), ikinci şarkının muhtelif yerlerinde karşımıza çıkar (soprano partisinin 14-16 ve 49-51. ölçülerinde).

13. ölçüden itibaren dua ya da yakarış kısmı başlar. Piyanodaki sol el bas partisinde “la-mi” beşlisi, senkoplu bir şekilde yinelenerek nabız hissini ortadan kaldırır. Tekrarlı bu bas partisinden oluşan kalıbın, 3 zamanlı ölçüde yinelenmesi sonucu vurgu yerlerinin değiştirildiği görülür. Sarı renk ile işaretlenen sekizlik sesler, Nota 2’de gösterilen motifin türevidir. Kırmızı renk ile işaretli akor ise yapıtın genelinde sıklıkla karşımıza çıkacak olan k3’lü ve T4’lü aralıklarının farklı dizilimleriyle elde edilen 4 sesli akorlardan biridir. Soprano partisinin 13 ve 14. ölçülerinde “Allah” sözcüğü inici B3’lü aralığı ile seslendirilir. Burada dikkat çeken husus “Allah” sözcüğüne şarkının en tiz sesinin denk getirilmesidir (13-15, 17-19, 31-33, 35-37, 48-49, 52-53. ölçüler).

Nota 10. B Temasının Yer Aldığı 12-22. Ölçüler.

Küçük 3'lü ve T4'lü aralıklarının farklı dizilimlerinden oluşan 4 sesli akorlar, Ahmed Adnan Saygun'un *Gilgameş* gibi 1950 yılından sonra bestelediği yapıtlarda da önemli bir yer tutmaktadır (Yüksel, 2021: 124).

Nota 11. Fa Sesi Üzerinde k3'lü ve T4'lü Aralıklarının Farklı Dizilimlerinden Oluşan 4 Sesli Akorlar.

Downes, bu akorların, Szymanowski'nin aynı dönem içindeki diğer eserlerinde de sıklıkla kullanıldığını ayrıca Ravel'in *Shéhérazade* adlı eserinde de benzer akorların bulunduğunu belirtir (Downes, 2017: 44-45).

15-16. ölçülerde duyulan "bismillah" sözcüğü kromatik olarak inici bir ezgi ile sunulur.

27-29. ölçüler arasında işitilen "Allah" sözcüğünün melismatik yapısı dikkat çekicidir.

31. ölçüde B teması tekrar duyulur (Nota 10). Ancak piyanodaki sol el bas partisinde senkoplu olarak tekrar edilen "la-mi" beşlisinin yerini, küçük ritimsel değişiklikle "do#-sol#" beşlisi alır. Tekrar eden bu bas partisinde 1 onaltılık, 1 sekizlik ve 1 onaltılık notadan oluşan örüntü, 3/8'lik ölçü zeminine farklı kuvvetli ve hafif zamanlara gelecek şekilde döşenmiştir. Bu esnada piyanonun sağ el partisinde yer alan akor sesleri [re#, fa, fa#, (sol# ezgide ve basta duyulur), la] oktatonik dizi (1. Tür) sesleri ile örtüşmektedir.

Nota 12. Oktatonik Dizi (1. Tür).

"Allah" sözcüğü, soprano partisinin 31-33. ölçülerinde daha öncekinden farklı olarak inici B3'lü yerine k3'lü aralığıyla seslendirilir. Ezgide k2'li ve k3'lü aralıkların egemen olduğu gözlenir.

47. ölçüde A teması daha önceki gibi (12-19. ölçüler) senkoplu olarak ilerleyen, *ostinato*⁸ “la-mi” beşlisi üzerinde tekrar duyurulur. Piyanonun sağ el partisinde 2 sekizlikten oluşan motif (Nota 10 sarı renkle işaretlenmiş notalar) yine 3/8’lik ölçü birimi üzerinde tekrarlı bir şekilde döşenir. Bu motifteki sesler (mi-re#-do#-si#), yarım-tam ses dizisi (Nota 2) ve Hüzam makamı dizi sesleriyle (Nota 3) örtüşmektedir.

Sopranonun 54. ölçüde seslendirmeye başladığı son hece, melismatik bir yapıyla 60. ölçünün ilk sekizliğine dek sürer.

İkinci şarkı da birinci şarkıya benzer şekilde, *ppp* nüansında ve üçlüsüz “do# sol#” Tam Beşlisi ile sona ermektedir.

İkinci şarkıdaki eksen seslerinin, B3’lü aralığıyla ilerlemesi de dikkat çekicidir: Fa (1-11. ölçüler)-la (12-29. ölçüler)-do# (30-46. ölçüler)-la (47-61. ölçüler)-do# (61-62. ölçüler).

3. Şarkı: *Ledwie blask słonca złoci dachy* [yükselen güneş kule tepelerini zar zor yaldızladı]. Üçüncü şarkının üç bölmeli form yapısı şöyledir:

Tablo 3. Üçüncü Şarkının Form Yapısı.

ANA BÖLME	ANA BÖLMENİN ÖGELERİ	UZUNLUK	ÖLÇÜ NO	EKSEN SES
A	a (1-10. ölçüler)	10 ölçü	1-10	Mi
B	b (11-15. ölçüler) c (16-20. ölçüler) d (21-26. ölçüler)	16 ölçü	11-26	La-Mib-Re
A ¹	a ¹ (27-35. ölçüler)	9 ölçü	27-35	Mi

Birinci ölçüde Nota 12’de gösterilen dizinin ilk iki sesine benzer şekilde, yarım ses aralıklı mi ve fa sesleri, bir pinpon topunun düşüşünü andırırçasına gittikçe sıklaşarak duyulmaktadır. Mi ve fa sesleri aynı zamanda ilk iki şarkının da eksen sesleridir (Yano, 2007: 35).

2. ölçüden itibaren piyanonun sol el partisinde Tam Ton Dizisinin sesleri (re hariç) işlenir.

4. ölçüde, piyanonun sağ el partisinde, Nota 11’de gösterilen k3-k3-T4’lü aralıklardan oluşan örüntü, bu kez yatay olarak kullanılır. *Register* adım adım tiz bölgeye doğru genişler. 8. ölçüde tepe noktasına ulaşılır. Seslerin basamak basamak zirveler yaratması, kule tepelerinin güneş ışığıyla parlamasının metaforu gibidir.

⁸ *Ostinato* (İt.): “İnatçı”. Bir müzik cümlesinin bütün bölüm boyunca, ya da bölüm içi kesitlerin bazılarında sürekli tekrarlanması (Say, 2002: 407).

Nota 13. 1-9. Ölçüler.

Soprano, 11. ölçüde müziğe katılır. Aynı ölçüde piyano eşliğindeki kromatik, inici, *staccato* sekizliklere karşın; soprano partisindeki çıkıcı çizgi dikkat çekmektedir.

14. ölçüde ise do-reb-mib-mi-fa#-sol-la-sib oktatonik dizi sesleri kullanılır.

Nota 14. Oktatonik Dizi (2. Tür).

21. ölçünün son vuruşunda itibaren 24. ölçüye kadar piyanonun sağ el partisinde 9'lu ve altere 13'lü (anarmonik) dominant akorlar görülür (re kararlı).

Nota 15. 21-23. Ölçülerde, Piyano Eşliğindeki Akorlar.

25. ölçü, 14. ölçünün küçük değişikliklerle tekrarıdır. 26. ölçüde A teması tekrar görülür. Ancak bu kez piyanonun seslendirdiği mi bemol dominant 7'li akoru üzerinde duyulur. 28 ve 30. ölçülerde yer alan "Allah" sözcüğünün heceleri k3'lü aralığı ile sunulur.

Üçüncü şarkı, T4'lü “mi-la” dörtlüsü ile *estinto*⁹ (*pppp*) nüansında sona erer.

4. Şarkı: *W południe* [öğlen].

Tablo 4. Dördüncü Şarkının Form Yapısı.

ANA BÖLME	ANA BÖLMENİN ÖGELERİ	UZUNLUK	ÖLÇÜ NO	EKSEN SES
A	a (1-12. ölçüler) a' (13-16. ölçüler)	16 ölçü	1-16	Re
B	b (14-46. ölçüler) b' (47-72. ölçüler)	59 ölçü	14-72	Re
A ¹	a ¹ (73-80) b (81-85)	13 ölçü	73-85	Re

Dördüncü şarkı, 3/4'lük ölçü birimi üzerinde, *pp* nüansında piyanonun sol el partisinde dörtlük re, do# ve fa#-sol# ikilisi ile başlar. İlk ölçüden başlayarak sol el partisinin 2. vuruşlarında yarım seslerle ilerleyen do#-do-si-do sesleri işitilmektedir. Sıcaktan erircesine yavaş yavaş kromatik olarak inen bu ikilik notalara, 3. vuruşlarda ısrarla duyurulan, durağan fa#-sol# ikilisi adeta direnç göstermektedir.

IV.

Andante (*non troppo*) languido. Karol Szymanowski, Op. 42. iv.

W po -
Mi -
In

(Dolcissimo.)

pp

tu - dnie mia - sto bia - ła od - go - - ra - ca,
di! la ville est é - cla - tante et chau - de,
Mit - tags-glut er - - glän - zen hei - ße May - ern,

Nota 16. Dördüncü Şarkının 1-9. Ölçüleri.

2. ölçüde piyanonun sağ el partisinde oktatonic dizi sesleri işlenir. Piyanoda işitilen *trill*ler, sıcaklığın ufuk çizgisinde yarattığı görsel dalgalanmaları yansıtır gibidir.

Soprano 4. ölçü sonunda müziğe katılır. Bas partisinde re sesinin ara ara hatırlatıldığı görülür.

13. ölçüde piyanonun sağ el partisindeki inici onaltılıklar ile sol elde sekizlik notalara adeta “demir atan” sekizlik üçlemeler, sözlerdeki havuzların ıslak yeşille dalgalanmasını akla getirmektedir. 13-16. ölçülerde, kuvvetli zamanlarda oluşan birinci çevrim major akorlar, dikkat çekicidir.

17. ölçüde ölçü birimi 3/8'lik olur, örgüsü değişir. Piyanonun sol el partisinde, si bemol sesi farklı *register*lerde ara ara kendisini hatırlatırcasına karşımıza çıkmaktadır. 17 ölçüde piyanonun sağ el partisinde 1 sekizlik, 4

⁹ Estinto: Olabildiğince hafif (Hacıev, 1999: 69).

onaltılık süre değerleriyle tekrar eden re sesi; 33. ölçüye kadar devam eder. Dikey planda ise sib-re-fa ile sol#-mi-re akorları nöbetleşerek birbiri ardına sekizlik süre değerleri ile duyurulmaktadır.

17 *Vivace (non troppo) Censioso ed agitato.*

(staccatissimo) *pppp* (dolciss.) *pp* (poco sosten.) *lenuto e cantabile*

perdendosi *simile* *pp sempre*

24 *pp dolce*

E Wzy - wam na chwal - be Al - la -
 cou - te Al - lah ó Al - lah
 Hö - re. o hö - re es Al -

Nota 17. 17-30. Ölçüler.

29. ölçüde “Allah” sözcüğünün işitildiği soprano partisindeki B6’lı atlama, gerilimi arttırmakta, piyanonun sol el partisindeki si bemol sesinin sekizlik süre değeriyle seyrek olarak bir oktav alttan seslendirilmesi ise şarkıya derinlik kazandırmaktadır.

37. ölçüden, 42. ölçüye kadar eksen sesi do notasıdır. 43. ölçüde eksen, la sesine kayar. 47. ölçüde re sesinin eksen olmasıyla birlikte piyanonun sol el partisindeki vurmali çalgı etkisi veren tek sekizlik notaların yerini, çıkıcı ve inici onaltılık arpejlerden oluşan bir örgü alır.

Soprano partisindeki en tiz sesin, 61. ölçüde “Cud” (mucize) sözcüğü ile duyurulması ilginçtir. Vokal partisindeki bu en tiz sol# sesi, kromatik olarak (mi bemol hariç) 72. ölçüdeki do# sesine kadar ilerler ve bu seste son bulur. Bu çizgi, şarkının ilk sekiz ölçüsünde piyanonun sol el partisinin ikinci zamanlarında görülen ikilik notalarla benzeşmektedir.

Şarkı 73-85. ölçülerde yalnızca piyanonun sunduğu ezgiyle biter. 73-80. ölçülerde piyanonun sunduğu bu kesit, daha önce 13-16. ölçülerde görülen temanın türevidir. Kuvvetli vuruşlarda oluşan birinci çevrim majör akorlar, burada da dikkat çekmektedir. Son üç ölçüde, şarkıdaki hiyerarşik konumu en yüksek si bemol ve re sesleri gittikçe sönümlenerek işitilir ve şarkı sona erer.

Paroksizim kavramını, erotizmin sinirsel ajitasyona ve ateşli bir acıya dönüşmesi olarak açıklayan Downes, müzikal pratikte ve şiirsel içerikte bedeninin merkezde olduğu bu şarkıda, uzunca bir süre seri olarak tekrarlanan notalarda, paroksizmin açık olduğunu ifade eder (Downes, 2017: 47).

5. Şarkı: *O tej godzinie* [şu anda].

Tablo 5. Beşinci Şarkının Form Yapısı.

ANA BÖLME	ANA BÖLMENİN ÖGELERİ	UZUNLUK	ÖLÇÜ NO	EKSEN SES
A	a (1-13.ölçüler)	13 ölçü	1-13	Sol#
B	b (14-39.ölçüler) b' (40-59.ölçüler)	36 ölçü	14-59	Fa-Re#-Fa#
A	a' (60-71.ölçüler)	12 ölçü	60-71	Sol#

Beşinci Şarkı, sözlerin zamansal zemini niteliğindeki “gece yarısı”na gönderme yaparcasına dingin bir şekilde, hafif nüansla ve 9/8’lik ölçü birimi üzerine kurulmuş sade bir örgü ile başlar. Piyanonun sol el partisinde onaltılık arpej seslerinin üzerinde ikilik re# ve dörtlük mi sesi; sağ el partisinde ise dörtlük ve sekizlik notalar, birinci ve üçüncü zamanlarda iştilir. İlk ölçüdeki sesler, dikey planda Sol# majör 7/9 akoruna karşılık gelmektedir.

V.

Karol Szymanowski, Op. 42. v.

Lento. Tranquillo assai.

pp

O tej go -
A l'heu - re
Fried - vol - le

pp dolcissimo con Ped.

ppp

Nota 18. Beşinci Şarkının İlk İki Ölçüsü.

4. ölçüde, aynı akorun üçlüsü olan si# sesi, si naturele dönüşür ve akor minör niteliğe bürünür. Onaltılık sol# ve re# arpej sesleri, gökyüzünde gece boyunca görülen “yıldızlı bir gece” fonu gibi, değişen akorlara rağmen, 14. ölçüye kadar müzikal yapının değişmez parçasıdır.

6. ve 7. ölçülerde, “olali” sözcüğü, yapıtın genelinde sıkça görülen inici kromatik üç nota ile seslendirilmiştir.

6 *pp dolcissimo*

sost.

o o - la - li!
o o - la - li!
o o - la - li!

O o - la - li!
O o - la - li!
O o - la - li!

poco sf mp

sf poco mf

Nota 19. Beşinci Şarkının 6 ve 7. Ölçüleri.

16. ölçüde piyanonun sağ el partisinde onaltılık süre değeriyle do-re bemol ve mi bemol sesleri iştilir. Bu sesler, Nota 2’de gösterilen yarım-tam aralıklarının çıkıcı olarak düzenlenmesiyle elde edilmiştir.

Beşinci şarkının tepe noktası 33. ölçüdeki la# sesidir.

36. ölçüden itibaren piyanonun sağ el partisinde, onaltılık süre değerli Artırılmış Beşli akorlarına yer verilmiştir. Bu akorları, sanki yankılarımıştçasına sol el partisindeki ikinci çevrim (4/6) majör akorlar takip eder.

The image shows a musical score for the fifth song, measures 34-38. The score is in 4/6 time and marked 'In tempo.'. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes markings like 'm.s.', 'cresc.', 'p sf', and 'p sf'. Red circles highlight specific chords in the piano part.

Nota 20. Beşinci Şarkının 34-38. Ölçüleri.

44. ölçüde, “kalk” anlamına gelen “wstan” sözcüğü, şarkının tiz bölgesinde fa# sesi ile işitilir.

49-53. ölçüler arasında “Allah” sözcüğü, vokal tarafından daha öncekiler gibi yine melismatik bir şekilde seslendirilir.

60. ölçüde tekrar başa dönüş yapılı ve ilk ölçülerde görülen tema, küçük değişikliklerle yeniden duyurulur.

Beşinci Şarkı, tıpkı bir ve ikinci şarkıda olduğu gibi “üçlüsüz” bir beşli akoru olarak değerlendirilebilecek “sol#-re#” beşlisi ile *pppp* nüansında sona ermektedir.

6. Şarkı: *Odeszłaś w pustynię [çöle gittin].*

Tablo 6. Altıncı Şarkının Form Yapısı.

ANA BÖLME	ANA BÖLMENİN ÖĞELERİ	UZUNLUK	ÖLÇÜ NO	EKSEN SES
A	a (1-9. ölçüler) a' (10-19. ölçüler)	19 ölçü	1-19	Re
B	b (20-33. ölçüler) c (34-45. ölçüler) b' (46-53. ölçüler)	34 ölçü	20-53	Fa#-Re-Fa#
A'	a' (54-66. ölçüler)	13 ölçü	54-66	Re

6 şarkı arasında, yalnızca son şarkı kuvvetli nüans ile başlamaktadır. Eksik ölçüyle başlayan bu son şarkı, piyanonun sol el partisinde, hafif zamana denk gelen onaltılık sol ve hemen ardından kuvvetli zamanda, *puandorgla* uzayan noktalı dörtlük re sesinin bir sinyal gibi duyurulmasıyla başlar. Sol elin durağan noktalarında ise sağ el partisinde işitilen mi bemol min7'li akor sesleri, rüzgarın çöl kumlarını süpürmesi gibi otuz ikilik notalarla müziğe hareket katmaktadır.

VI.

Karol Szymanowski, Op. 42. VI.

Non troppo vivace. *Appassionato.*

Nota 21. Altıncı Şarkının İlk İki Ölçüsü.

3. ölçüde aynı motif genişletilerek duyurulur. 4. ölçüde ise o ana kadar işitilen seslere do, fa#, re#, sol# ve si sesleri eklenir. Bu sesler, Nota 11'in a ve b'sinde gösterildiği gibi k3 ve T4'lü aralıklarından oluşan iki farklı ses takımının bileşiminden elde edilmiştir:

Nota 22. k3 ve T4'lü Aralıklarından Elde Edilen Akorlar.

5. ölçüde piyanonun sağ el partisinde bu akor yapıları daha net olarak karşımıza çıkar (do, re#, sol#, si). Aynı ölçüde sol el partisindeki mi sesi ise bahse konu akorun en tiz sesinin yine T4'lü üzerindedir.

Soprano, 5. ölçüde piyano sol el partisini bir oktav alttan katlayacak şekilde müziğe katılarak aynı anlayışla 6. ölçünün yarısındaki kırık akora kadar devam eder (Nota 22). Soprano partisinde işitilen seslerin kaynağı, birinci şarkının ilk motifidir (Nota 1'in ikinci ölçüsünde görülebilir).

6. ölçünün yarısından itibaren piyanonun sol el partisi, vokalden ayrılarak tek sesli *tremolo* bir eşliğe başlar. Nota 2b'de gösterilen akor yapısı, piyanonun sağ el partisinde 6-9. ölçüler arasında yeniden duyulur.

Nota 23. Altıncı Şarkının 4-8. Ölçüleri.

11. ölçüde piyano eşliğindeki örgü değişir. Sol el partisinde birinci ve üçüncü zamanlarda onaltılık üçleme ve otuz ikilik notalar, sağ elde ise ikinci zamanlarda Nota 2a'da belirtilen k3lü ve T4'lü aralığından elde edilen akorlar

yer alır. Sağ eldeki bu akorlar, sol eldeki eşzamanlı ses ile birlikte değerlendirildiğinde dominant+9 niteliği kazanmaktadır.

21. ölçüde eksen ses fa# olur. Eşlikteki örgü ve soprano partisindeki ezgi çizgisi değişir.

26. ölçüden itibaren soprano partisinde inici kromatik bir yönelim gözlenir.

35. ölçüde *fortissimo*¹⁰(*ff*) nüansında sforzato¹¹(*sf*) akorlar işitilir. Bu bağlamda Meftun Müezzinin Şarkıları içinde en tansiyonlu ve nüans olarak en güçlü şarkı altıncısıdır.

36. ölçüden itibaren eşlikte tekrar eden otuz ikilik notalar göze çarpar. Sağ elde tekrar eden bu otuz ikilik notalara eklenen sol eldeki üçleme, beşleme ve dördlük notalar, yazıya ritmik bir zenginlik katmaktadır.

37 *pp*
W su-chyeh plas-ko- h swe - cia - lo w za - chod - - nej
Mais le - sub - le bra - tant - du ad - sert - ten - glou -
Und nun deckt dich der - brunn - neu - de Wu - sten -

40 *cresc.*
ni - - rzasz pu - sty - ni, i
tit - pour tou - jours, - et mon
sand - un - barm - her - zigt, mojn

Nota 24. Altıncı Şarkının 37-41. Ölçüleri.

44-45 ve 49-51. ölçüler arasında sağ ve sol partilerinin rolleri değiştirilmiş ve böylelikle otuz ikilik notaların her iki el partisine dağılması sağlanmıştır. 44. ölçüden itibaren soprano ve piyano partisinde, yapıtın geneline hâkim olan k2'li ve k3'lü aralıklarının yatay olarak yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir.

55. ölçüden itibaren başa dönüş yapılır ve A teması tekrar karşımıza çıkar. Yine bu temada sona kadar; inici ve kromatik olarak ilerleyen nota grupları, artık beşli akorlar, Nota 11'de gösterilen akor yapıları, yarım-tam ses dizisi (Nota 2) ve tekrarlanan otuz ikilik notalar göze çarpmaktadır. 57. ölçüde vokal partisi, karar sesi olmayan fa# notası ile son bulurken, piyano kapanışı tek başına yapar. Altıncı şarkı, *pp* nüansında 65-67. ölçülerde piyano partisinde uzayan sol diyez majör +9 akorunun altında, sekizlik re sesinin üç kez kesik kesik duyurulmasıyla ve dördüncü şarkıya benzer bir örgüyle sonlanır.

rallent.
ten. riten. *sub. pp* *ten. pp* *ppp*

Nota 25. Altıncı Şarkının Son 4 Ölçüsü (64-67. ölçüler).

¹⁰ Fortissimo: Çok gür (Hacıev, 1999: 69).

¹¹ Sforzato: Birden yüklenerek (hacıev, 1999: 71).

SONUÇ ve ÖNERİLER

Tarih boyunca üzerine düşünölen, yazılan ve keşfedilmeye çalışılan “aşk” kavramı, birçok sanat eserinin merkezinde yer almıştır. Aşk, sınırları olmayan, geniş kapsamlı ve düşünce dünyamız ve eylemlerimiz üzerinde çok büyük etkileri olan bir kavramdır. Öyle ki bazı durumlarda aşk insanı kendinden geçirir, “ben”den, “beden”den uzaklaştırır, “bir”e ve “biz”e ulaştırır. *Meftun Müezzinin Şarkıları*’nda da, altı çizilen en önemli kavramın “aşk” olduğu görölmektedir. Bu yapıtta aşk, bir müezzinin perspektifinden yansıtılmaktadır. Aşkın bu perspektiften sunulması, bestecinin 1914 yılında çıktığı Tunus ve Cezayir gezisinde akşam ezanı okuyan bir müezzinin etkilenmesiyle açıklanabilir. Dahası, Szymanowski’nin bu müezzin ile bir empati kurduğu da söylenebilir. Szymanowski, Meftun Müezzinin Şarkıları’nın yaratım sürecinde “doğu” ve “İslam”ın kaynak materyalleri yerine kendi sezgi ve izlenimlerine başvurmuştur. Yapıtta müezzin, Allah’a kalbini açarak ona seslenmekte, sevgilinin varlığı nedeniyle Allah’a şükretmekte ve bu şükür esnasında vecd ile kendinden geçmektedir. Yapıtın önemli bir yapısal unsuru olan “vecd” hali betimlemesinin, abartılı ve İslam pratiği açısından da karşılıksız olduğu söylenebilir.

Şarkılarda *Allahuekber*, *bismillah* ve *müezzin* gibi simgesel ifadeler dışında, “Doğu” ve “İslam” kültürü ile doğrudan ilişkilendirilebilecek başkaca bir ifade yer almamaktadır. Bağlamlarıyla birlikte değerlendirildiğinde söz konusu ifadelerin de düşünsel derinlikten yoksun olduğu ifade edilebilir.

Dördüncü ve altıncı şarkılarda ön planda olan “sevgilinin bedeni”, erotizmin kapsamı içinde değerlendirilebilir.

Meftun Müezzinin Şarkıları’na müzikal perspektiften bakıldığında anlatımı ve duyguları destekleyen bir atmosferin yaratıldığı görölr. Szymanowski, yapıtın mekânı olan “Doğu” coğrafyasının müzikal malzeme ve enstrümanları yerine, eğitimini aldığı ve bildiği Batı müziği araçlarını kullanmıştır. Bu bağlamda; Batı müziği penceresindeki “Doğu” ve “İslam” manzarası, küçük ve artırılmış ikili aralıklarının baskın olduğu ezgisel çizgilerle yansıtılmıştır. Bunların yanında ezgi çizgisinde Hüzzam makamı dizi sesleri ile oktatonik (yarım-tam ses aralığı ile ilerleyen) dizi seslerinin esaslı bir malzeme olarak kullanıldığı görölr. Hüzzam makamı dizi seslerinin de, yarım-tam ses aralığıyla ilerleyen oktatonik dizi sesleriyle örtüşmesi dikkat çekicidir. Yapıtta dikkat çeken hususlardan biri olan melismatik vokal yazısı da, sözel kültürün hâkim olduğu “Doğu”nun imgelemesini destekleyen öğelerden biridir.

Armonik düzlemde k3 ve T4’lü aralıkların farklı kullanımlarından elde edilen akorların, ağırlıklı olarak kullanıldığı görölr. Bu akorların yanında Artırılmış beşli akorları da, etkileyici bir ifade aracı olarak kullanılmıştır.

İlk şarkı, diğer şarkıların da yapısal malzeme kaynağıdır.

Meselesini farklı ifade araçları ile ortaya koyabilen sanat eserlerinin, insana hitap etmesi bakımından evrensel bir yönü de bulunmaktadır. Meftun Müezzinin Şarkıları’nda bir müezzin, batılı bir bestecinin ilham kaynağı olmuştur. Bu doğrutuda Szymanowski ve diğer batılı bestecilerin, “Doğu” ya da “İslam”ı konu alan yapıtlarının incelenerek, inceleme neticesinde elde edilen sonuçların evrensel kültürün hizmetine sunulmasının, bestecilerin düşünsel dünyalarını zenginleştireceği ve kültürlerarası ilişkileri geliştireceği değerlendirilmektedir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Aktulum, Kubilay. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. (İkinci Basım). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Baltacı, A. (2019). Nitel araştırma süreci: Nitel bir araştırma nasıl yapılır?. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 368-388.
- Boran İ. ve Şenürkmez K.Y. (2010). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği* (2. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Downes, Stephen. (2017). *Szymanowski, Eroticism and the Voices of Mythology*. Routledge: New York.
- Eren, Gül. (2013). *Edward Said: Oryantalist Söylem Analizinin Metodolojik Temelleri* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı. Erzurum.
- Hacıev, Paraşkev. (1999). *Temel Müzik Teorisi*. (Çev. A. Dönmez). (Birinci Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Karataş, Zeki. (2015). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. *Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 62-80.
- Oransay, Gültekin. (1977). *Bağdarlar Geçidi*. İzmir: Küğ Yayını.
- Özçalık, Mahire. (2017). Lotus Çiçeğinin Farklı Kültürlerdeki Önemi Ve Peyzaj Tasarımında Kullanımının İrdelenmesi. *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, 10, 22-28.
- Özkan, İ. Hakkı. (2006). *Türk Müsiki Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. (18. Basım). İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Rona, Bertan. (2013). Szymanowski'nin Üçüncü Senfonisinde Doğu Kültürünün Etkileri. *Müzik-Bilim Dergisi*, 2, 38-50.
- Rona, Bertan. (2016). *Karol Szymanowski'nin Oryantal-Empresyonist Dönemi Yapıtlarında Gözlenen Doğu Kültürü Etkilerinin Bestecinin "Op.27, Üçüncü Senfoni"si Bağlamında İncelenmesi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Szymanowski, Karol. (1922). *Piesni Muezzina Szalonego*. New York: Universal-Edition A.G.
- Wightman, Alistair. (1987). Szymanowski and Islam. *The Musical Times*, 129-132.
- Yano, Yukari. (2007). *Piesni Muezzina Szalonego, Op. 42 (Songs of An Infatuated Muezzin) By Karol Szymanowski* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Florida State University, USA.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2008). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (6. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yüksel, Bülent. (2021). *Saygun ve Gilgames: Destan'dan Opera'ya Yolculuk*. Ankara: Akademisyen Kitabevi.
- Say, Ahmet. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Zeranska-Kominek, Slawomira. (2008). The Problem of Orientalism in the Music of Karol Szymanowski. *Musicology Today*, 39-56.

CLAUDE DEBUSSY'NİN “BİR FAUN’UN ÖĞLEDEN SONRASINA PRELÜD” İSİMLİ ESERİ ÜZERİNE İNCELEME

Review on “Prelude to a Faune’s Afternoon” by Claude Debussy

Ayşegül DİNÇ*
İgbal ORUJOV**

ÖZ

Yüzyıl Sonu (fin de siècle) Fransa’ında manayı ve çağrışımı ortaya koyan sembolizm ile görünene karşı bireysel bakışı tercih eden izlenimcilik sanat üretiminde rol oynar. Fransız sembolizminin önemli isimlerinden Stéphane Mallarmé’nin 1865 yılında bitirdiği “Bir Faun’un Öğleden Sonrası” (L’après-midi d’un faune) şiiri, bir orman tanrısının öğleden sonrasını anlatan, yoğun sembollerle örülü bir çoban kasidesidir. Şiir, Édouard Manet’in illüstrasyonlarıyla önce resim sanatında karşılık bulur, fakat en çarpıcı etkisi Claude Debussy’nin 1894 yılında “Bir Faun’un Öğleden Sonrasına Prelüd” (Prélude à l’Après-midi d’un faune) ismiyle bestelediği eserde görülür. Sembolist şairlere yakın fakat öncelikle izlenimci akımın tekniklerini kullanan Debussy, şiire dair izlenimlerini müziğine aktarır.

Bu çalışmanın amacı, kaynak olarak Mallarmé’nin şiirini alarak, “Bir Faun’un Öğleden Sonrasına Prelüd” eserindeki müzik malzemesine ve anlam katmanlarına dair bir okuma yapmaktır. Eserin üç parçalı yapısı, orkestranın renk yaratmak üzerine tasarlanması, tonal ve modal kesinliğe rağmen bir belirsizliğin mevcudiyeti, motiflerin ve ezgi parçalarının orkestra ve kimi enstrümanlar arasında paylaşılması ile şiirdeki gibi bir ana anlatıcının olmayışı, varyasyon teknikleri ve daha eserin başlangıcında flüt partisinde duyulan kültleşmiş kromatik ezgi ile Debussy’nin, şiiri izlenimci öğeler ile yeniden yorumladığı görülür.

Anahtar kelimeler: Claude Debussy, Stéphane Mallarmé, Bir Faun’un Öğleden Sonra’sına Prelüd, Müzikte İzlenimcilik, Müzikte Sembolizm

ABSTRACT

In *Late Century* (fin de siècle) France, symbolism that reveals the meaning and connotation and impressionism, which prefers an individual view over the visible, play a role in art production. The poem “The Afternoon of a Faun” (L’après-midi d’un faune), finished in 1865 by Stéphane Mallarmé, one of the important names of French symbolism, is an *eclogue* woven with intense symbols, describing the afternoon of a forest god. Poetry first finds its response in painting with Édouard Manet’s illustrations, but its most striking effect is seen in the work composed by Claude Debussy in 1894 with the title “Prelude to the Afternoon of a Faun” (Prélude à l’Après-midi d’un faune). Debussy, who is close to the symbolist poets but primarily uses the techniques of the impressionist movement, transfers her impressions of poetry to his music.

Considering Mallarmé’s poem, the aim of this study is to make sense the musical material and layers of meaning in the work “Prelude to the Afternoon of a Faun”. The three-piece structure of the piece, the orchestra’s design to create color, the existence of ambiguity despite tonal and modal precision, the sharing of motifs and melody parts by the orchestra and some instruments, the absence of a main narrator as in the poem, the variation techniques, and the variations Debussy used in his flute party at the beginning of the piece. It is seen that the work reinterprets the poem with impressionist elements with the cult chromatic melody.

Keywords: Claude Debussy, Stéphane Mallarmé, “Prelude To The Afternoon Of A Faun”, Impressionism in Music, Symbolism in Music

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 24.11.2022 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 09.06.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, aysegul3005@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4262-196X

** Öğr. Gör., Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, iqbal.orucov@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5685-5628

EXTENDED ABSTRACT

Symbolism is the art movement that shows the object through associations, allusions and images, and gives preminence to the core meaning against the rising bourgeois values and passion for materiality in Europe at the end of the century. The poem "The Afternoon of a Fauna" (*L'Après-midi d'un faune*), which consists of symbols of love, music and sexuality, over an afternoon of the forest god Faun (Pan) by Stéphane Mallarmé, the representative of French symbolism in poetry; inspires painting, music and dance. Yet Mallarmé himself likens his poetry to music. The poem starts with descriptions of the protagonist, the Faun's desires to the Nymphs, while presenting emotional and mental metaphors through the Faun's body. The pastoral aureola transforms into an address with the coast of Sicily through the continuation of the poem. Poetry implies that every music in the universe exists from the Faun. The Flute metaphor indicates the point where the implicit eroticism in poem turns into sound. There is a synesthetic texture in the poem. After Mallarmé writes the poem, he first inspires Manet and the impressionist painter makes illustrations of poetry. Debussy starts composing the poem in 1892, and in 1894 the symphonic work was premiered, with the title "Prelude to a Pan's Afternoon" (*Prélude à l'Après-midi d'un faune*). The piece, which consists of three parts, is close to impressionism in terms of colors and technique. The orchestra consists of three flutes, two oboes, a horn, two clarinets, two bassoons, four horns, two harps, percussion instruments and a string group. The cult chromatic angle of the flute indicates Debussy's first impression of poetry. This melody creates the impression that the Faun is the main character in the composition, just as it is in poetry. However, the sharing of some motifs in the later parts of the piece, sometimes by the orchestra itself and sometimes by certain instruments in the orchestra; blurs the dominant character issue in the work. This uncertainty is a product of Debussy's impressionist perspective.

Debussy rejects heavy brass wind instruments and the dominance of string playing. With three flutes, two oboes, four horns and a chorangle, the woodwind group easily combines with string instruments. The terms "shining sounds" and "mysterious murmurs" mentioned in the poem are depicted by "antique cymbals" and two harps playing at high pitches. The "extraordinary stillness" as the composer himself describes, shines through the inclusion of "antique cymbals" in the music. Finally, the pianissimo and very low-pitched pizzicatos of the strings accompanying the flageolets of the harp complete the piece. Traditional functional intervals blend into the colorful sound of seventh side chords, leading to enlarged, natural modal complexes, instability of harmonic color. Parallel to the intense symbolism in poetry, music presents an intense color scale and an impressionistic attitude. The bipolarity revealed by C sharp major and E major actually creates both a contradiction and the impression that there is a certain basic tone in the ambiguity. There is a flexible and loose tone design that is open to changes within the absolute pitch understanding. The musical form is organized with the logic of intuitive-emotional development, embellishing the fluidity of momentary, volatile moods.

The most striking stylistic feature in the piece is Debussy's orientation towards the proximity of lyrical moods, as opposed to the detailed presentation of musical thought. Monothematism in poetry gives way to variants thanks to the reader's emphasis. However, the main component for the composer is not the coherent formation of the idea, but the desire to show the same situation with the interaction of different tones. This is why, coloring and variation techniques become crucial in "Prelude to the Afternoon of a Faun" and a single procedural flow affects the dramaturgy of the three-part form. As a result, although short melodic connotations affect the formation of the form, the dominant impressionistic tonal ambiguity, coloring through the orchestra and creating a blurry atmosphere in the piece.

“Modern şiirin Baudelaire'in
bazı şiirlerinde kök salması gibi,
modern müziğin
L'Après-Midi D'un Faune
tarafından
uyandırıldığını söylemek
doğru olabilir.”¹
Pierre Boulez

Sembolizm, gösterilen ile imlenen; düş ve imgelem üzerinden tanımlanır. Jean Cassou, sembolizm dilinin temel kavramının imgelem olduğundan bahseder ve ona göre sembolistlerin en büyük gücü, devrimciliği ve yeniliği organik olarak kendinde barındıran düşüştür. Sembolistler, “düş”lerden doğan, her biri kendine özgü imgeler yaratır (Cassou, 1994: 7-8). Sembolizm nesneye çağrışımlarla yaklaşır ve nesne, ona en uzak kelimelerle ima edilir, doğrudan adlandırmaz. Bu dolaylı ve belirsiz anlatımda aliterasyon, asonans² gibi ses oyunları ve anlamı kaybolmuş kelimeler söz konusudur. Böylece çağrışımlar, işaret edilen kavramı doğrudan göstermeksizin, tını ve ritim özellikleriyle şiire dâhil eder. Etrafindan dolanarak anlatma durumu, işaret edilenin çevrenmesine ve uyandırdığı hislerin simgelenmesine sebep olur. Fransız sembolizminin temsilcisi Stéphane Mallarmé (1842-1898) için bir nesneyi adıyla söylemek, peyderpey keşfedildiğinde elde edilecek hazzı dörtte üç oranında yok eder, dolayısıyla ona göre asıl olan, nesneyi çağrıştırmaktır (İnal'dan akt. Çöloğlu, 2006: 156). Mallarmé, 1865 yılında yazmaya başladığı “Bir Faun'un Öğleden Sonrası” (*L'après-midi d'un faune*) şiirini de yoğun simgelerle bezer. Şiirde “Faun” imajı hâkimdir. Antik Yunan mitolojisinde adı geçen keçi tanrı Pan, Roma mitolojisinde “Faun” ve “Silvanus” isimleri ile anılır. Hermes ile Dryops'un çocuğu olan “Çoban Tanrı Faun” (Pan), keçi ile insan arasında tasavvur edilir ve pastoral olanı simgeler. Faun, Antik dönem sikkelerinde ve terakotalarında yarı keçi yarı insan şeklinde, boynuzlu, sakallı, çıplak, elinde bir kadehle ve dans ederken tasvir edilir. Priene'de, Faun'un, Eros'a flüt çalmayı öğrettiğini resmeden bir terakota bulunur. Faun, ithifallik bir tanrıdır dolayısıyla fallus ile betimlenir. *Nymfleri* kovalarken, onları arzularken imgelenir. Hatta Platon'a göre Faun kültüründe su perileri olan *nymflere* ve *Diyonisos'a* aynı anda tapınma söz konusudur (Boyana, 2005). *Diyonisos*, Faun'un şarap ve eğlence ile olan diyalogunu, *nymfler* ise aşka ve cinselliğe olan tutkusunu simgeler. Antik Yunan ve Roma figürleri dışında, Faun miti, özellikle 17. ve 18. yüzyılda resamlara ilham olur. Bu çizimlerden en önemlisi 1874'te izlenimci ressam Édouard Manet'nin, Mallarmé için çizdiği illüstrasyonlarıdır (*bkz. Şekil 1, Şekil 2*).

¹ (Brown, 1993: 128).

² Şiirde armoni sağlamak amacıyla ünsüz ve ünlü seslerin tekrar edilmesi yöntemi.



Şekil 1. Manet'in Şiir İçin Çizdiği İllüstrasyon (http://www.princeton.edu/~graphicarts/2011/02/stephane_mallarme_1842-1898_la.html)

Édouard Manet'nin ilk illüstrasyonu, oturmuş bir Faun'u temsil eder. Renklendirme maliyetinden kaçınmak için gravürlerin her işlemini bizzat kendisi yapar ve iki gravürü el ile hassas bir pembe yıkama yaparak zenginleştirir. Manet şiiri aşırı incelikli bir nesneye dönüştürür. Genellikle ressamın ilk kitaplarından biri olarak kabul edilir (Mellby, 2011).



Şekil 2. Manet'in Şiir İçin Çizdiği İllüstrasyon (<https://www.musee-mallarme.fr/en/node/43>)

Böylece şiir önce, izlenimci bir ressamın illüstrasyonları ile ima halini alır. Sonrasında hem izlenimci hem de simbolist öğeleri kullanan Claude Debussy'nin ellerinde müziğe, Sergey Diaghilev ve Vaclav Nijinsky aracılığıyla dansa dönüşür. Esasen şiirin bizzat kendisi, betimlemeler ile görüntüyü, kullanılan dil ve semboller ile müziği ve Faun'un hareketlerine dair betimlemeler ile dansı içerisinde barındırır.

Mallarmé'nin şiirinde konuşmacı "Le Faune'un kendisidir. Bölünmüş gövdesi, yarı insan ve yarı canavar bedeniyle tüm şiiri harekete geçiren dilsel gerilimi en açık şekilde sembolize eder. Faun'un alt bedeni doğrudan konuşma, dramatik mevcudiyet ve dil aracılığıyla dünyayla duygusal temasa geçme arzusunu, üst bedeni ise kelimeleri sonsuz metafor zincirine boğan zihinsel süreçleri sembolize eder. Şiirin ilk paragrafında Faun'un kendisini rüya ve gerçeklik arasında bir yerde hissettiğini anlarız. Bu mevcudiyet halinde, Faun *nymflerle* karşılaşır ve onlara dokunmak ister. İkinci bölümde Faun flütünden bahseder. Bu noktada tabiatta var olan her ses onun flütündendir. Bu durumu ya her şeyin sessizliğe bürünüp yalnızca flütün sesine odaklanmak ya da her sesi flütle özdeşleştirmek olarak farz edebiliriz. Şiirin özellikle, Sicilya kıyıları ile ilgili pasajı müziğe sürekli atıfta

bulunması açısından önemlidir. Bu kısımda Faun'un çaldığı "pipe" enstrümanından söz edilir. Elbette müziğin bahsinin geçtiği tek nokta burası değildir. Önce Faun'un vücudu betimlenerek "hayvan" sıfatının bedensel anlamı genişletilir. Sonra hem "ikiz kamış" enstrümanı hem de "uzun solo" olarak adlandırılan Faun'un müziği anlatılır. Şiirin devamında müziğe yapılan gönderme sessizliğe dönüşür ve "sesli ve monoton bir çizgi" içinde kaybolur (Code, 1999: 53-55). Müziğe dair semboller, *nymf* imgeleriyle birleşerek erotizmi çağırır. Müziğin ve erotizmin bir araya geldiği simge Syrinx'tir (Syrinx by the lake where you await me, to flower again! Kline, 2018). Faun'un kurduğu en özel ilişki, *nemfler*den Syrinx'ledir. Mite göre Syrinx iffet yeminini bozmaya çalışan Faun'a direnir (bkz. Şekil 3.) ve ondan korumak için Artemis'e yalvarır. Tanrıça onu sazlığa dönüştürür. Faun ise onun sesine ulaşmak için sazlıklardan "Syrinx" adını verdiği Pan flütü yapar. Böylece arzu müzikle beraber çağırılır (The beauties round about by false notes that confuse, (...) No water, but that which my flute pours, murmurs To the grove sprinkled with melodies: and the sole breeze, Out of the twin pipes, quick to breathe. Kline, 2018).



Şekil 3. Jean François De Troy (1720), *Pan And Syrinx* (<https://www.clevelandart.org/art/1973.212>)

Bir Faune'un Öğleden Sonrasına Prelüd

Şiirin müziğe dair sembollerle bezeli olması, yarattığı imgelemde mekânın ve zamanın belirsizliği ve bir düşünceyi betimlemesi Claude Debussy'nin (1862-1918) dikkatini çeker. 1894 yılında şiirden yola çıkarak bestelediği "Bir Faun'un Öğleden Sonrasına Prelüd" (*Prélude à l'après-midi d'un faune*) isimli eserinin prömiyerini Paris'te gerçekleştirir. Eser, şiirdeki sembolizmden farklı olarak izlenimci üsluba yakın görülür. Selanik, "eser bu şiirin bir canlandırması değil, şiirin havasının serbest bir tarzda müziğe aktarılmasıdır" (Selanik, 2010: 275) der. DeVoto ise eseri izlenimciliğe giden bir "art nouveau" eseri olarak görür, bunun en büyük nedeninin ton anlayışında olduğunu belirtir. Nitekim izlenimci ressamların eserlerinde ana karakterin "ışık" olması gibi izlenimci müzikte de "ton" ana malzemedir. Eserde Do diyez Majör ve Mi Majör iki odak tondur. Ayrıca eserde mutlak perde değerleri mevcut gibi gözükse de armonik açıdan kaygan bir zemin söz konusudur (DeVoto, 2013: 5). Aktüze de Debussy'nin Mallarmé'nin şiirini direkt olarak anlatmadığını, eserde şiire dair bir izlenimin söz konusu olduğunu vurgular: "besteci bir olayı anlatmaya çalışmaz; bir yaz havasının ağır ve boğucu sıcağının, Sicilya'daki doğanın etkisinin üzerimizdeki izlenimlerini vermeyi dener ve bu tabloya Faunus ile Nimfe'leri de ekler" (Aktüze, 2005: 666) der. Hons ise öncelikle sembolizmin ve izlenimciliğin birbirine yakın doğasından bahseder. Sembolizmi ve izlenimciliği, maddi şeylere takıntılı bir dünyaya, çağdaş siyasi kargaşalara, mülke ve maddiyata yönelik burjuva takıntısına, doğal dünya üzerinde hakimiyet kazanma konusundaki bilimsel ve teknolojik saplantılara kadar çoğu

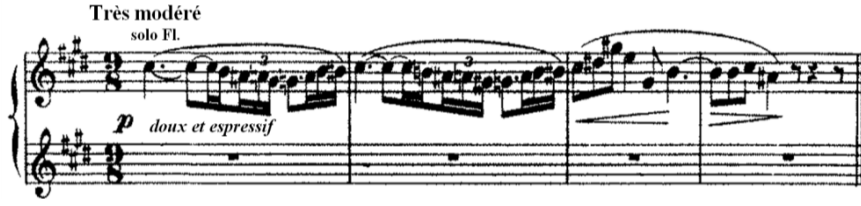
duruma karşı oluşan tepkilerin bir sonucu olarak değerlendirir. Debussy'yi hem sembolizme hem de izlenimciliğe yakın görür. Ona göre izlenimcilik ve sembolizm iki farklı hareket olsa da felsefi olarak bir dizi unsuru paylaşır ve nadiren birbirleriyle çelişir. İzlenimciliğe ve sembolizme ait unsurlar Paris'in bitiş atmosferiyle (fin de siecle) bağlantılı olduğundan, Hons, Debussy'yi bir tarza ait görmeyi bırakmak gerektiğini ve müziğini yaratan etkinin ve ilhamların çeşitliliğini kucaklamanın zamanının geldiğini belirtir. Hatta bestecinin karmaşık müzikal dilini bu kesişimin geliştirdiğini söyler. Ona göre Debussy'yi bir izlenimci ya da sembolist yapan şey müzikal öğelerdir. Debussy'nin müzikal dili ise karma bir mirasa sahiptir. Hatta Hons, şiirin müziğe verdiği referansı baz alarak, Mallarmé'nin şiirleri aracılığıyla özellikle müzikal fikirler ve imalar yarattığından bahseder. Amaç, belirsiz ve yoğun seslerden oluşan duyuşsal bir atmosfer yaratmaktır. Sesin yarı saydam ve geçici dünyasında, kesin tasvir neredeyse imkânsızdır. Bu nedenle somut olmayan bir fikrin etrafını imajlarla örmek için müziği kullanmak sembolist şair için karşı konulmaz sinestetik³ bir araç ve besteci için doğal bir avantajdır (Hons, 2010: 18-22). Debussy hem sembolist şairlere hem de izlenimciliğe yakındır. Esasen çalışmanın konusu olan şiir, öylesine yoğun bir sembolizmle betimlemeler yaratır ki Debussy için bu betimlemelerin bir izlenime dönüşmesi olağandır.

Debussy, şiirin özel müzikalitesini hisseder ve okumayı üç parçalı bir kompozisyonla tamamlamaya karar verir; prelüd (giriş), interlüd (ara) ve final. Müzik daha açılıştaki şiirin anlamını ve atmosferini devam ettirir. Hatta müziği ilk kez duyan Mallarmé: "Böyle bir şey beklemiyordum! Bu müzik şiirimden duygusunu devam ettiriyor ve onu renkten çok tutkuyla süslüyor" (Кремлёв, 1965: 790) der. Aslında, müziğin programı tam anlamıyla şiiri yansıtmaktan daha çok Debussy'e özgüdür. Besteci şiir hakkında, "bu müzik, Mallarmé'nin güzel şiirinin çok özgür bir örneğidir. Hiçbir şekilde bir şiirle sentez olma iddiasında değildir. Daha ziyade, bunlar, öğleden sonra sıcağında bir Faun'un arzularının ve hayallerinin havada uçtuğu, birbiri ardına gelen manzaralardır. Faun, kaçan perilerin peşinden yorulmuş, onlardan birine sahip olma hayallerinin gerçekleşmesiyle dolu, keyifli bir uykuya teslim olur" der (Кремлёв, 1965: 266).

Eserin prömiyeri 22 Aralık 1894'te Paris'te, Gustave Dore tarafından yönetilen "Ulusal Cemiyet" konserinde gerçekleşir. Şefin daha sonra hatırladığı gibi, dinleyiciler eserin başladığı ilk andan itibaren tamamen büyülenmişlerdir. Konser bitiminden hemen sonra kompozisyon tekrar icra edilir. Şef, temsilin Debussy için büyük ve gerçek bir başarı olduğunu belirtir (Дымова ve Терновых, 2019). On dakikadan fazla sürmeyen eser üç parçalı özgün bir yapıda kurulmuştur. Flüt solosu, hem pastoral antik çağın uzak dünyasını, hem de Debussy'nin tipik müzik dünyasını hemen tanıtır. Orta frekans bandında çalan flütün teması (bkz. Şekil 4.), şehvani bir duygusallığı bir renk varyasyonları silsilesi ile temsil eder. Kromatik akışa sahip duygusal melodi, yüksek sesli nefesli enstrümanların tınlarında serbest doğaçlama bir şekilde ortaya çıkar. Ayrıca prelüdde, müziğe özel bir tını katması için arpların *glissandos*⁴ ve kornolar da kullanılmıştır.

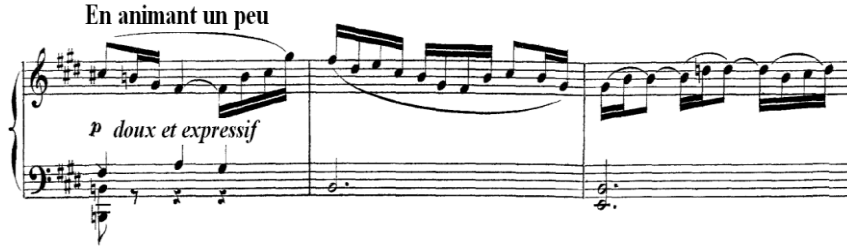
³ Bir deneyimin ya da nesnenin aynı anda birbirinden bağımsız algı sistemini tetikleme. Duyular arası iletişimin üst boyutu. Örneğin sesleri koklayabilmek ya da kokuların renklerini görebilmek.

⁴ Bir sestene diğerine kayarak gitmek ve dolayısıyla iki ses arasındaki tüm sesleri fark edilmeyecek çabuklukta duyurmak.



Şekil 4. Giriş – Flüt Solo

Tema iki unsuru birleştirir: İlk unsur, triton diyapazonunda kromatik bir melodi (“cis-g”) ve kornların “iç çekişleri” ile biten diyatonik bir cümle, kaprisli, sürekli değişen ritim (9/8, 6/8, 12/8, 3/4, 4/4, vb.), yeni tınıların sürekli bağlantısı ve kontrapuntal kombinasyonların görünüşte yarattığı doğaçlama etki ile ortaya çıkar. Flüt temasının dört varyantını içeren “sergi” bölümünü, iki orijinal (özgün) temaya dayalı orta bölüm takip eder. İlk tema obua solusunda (“E-dur”), pentatonik modal tabanın baskınlığındaki hafif *pastoral* bir müzikle öne çıkar (bkz. Şekil 5.).



Şekil 5. Obua Solo

İkinci unsur (“Des-dur”) ise coşkulu bir enstrümental *cantilenada* görülür. Eserdeki ikinci tema ayrı bir enstrümanla değil, orkestranın farklı grupları tarafından ilki nefesli grupta, ikincisi yaylı grupta olmak üzere iki kez çalınır. Böylece daha fazla zenginlik ve ses yoğunluğu oluşur ve doruk (külminasyon) noktası vurgulanır. Orta bölümde ise tutti çalınan daha geniş ve melodik bir tema ortaya çıkar, böylece “güneş tarafından aydınlatılmış bir gün” izlenimi sağlanır. Yaylılar durakladığında, flütün melodisi arpın fonunda geri döner.

Başlangıç temasının yeni varyantlarında, melodi flüt, obua, korangle ile sürekli olarak renklendirilir. Bu sayede tonal ve modal renklerle sürekli devinen formun, *röpriz* bölümü oluşur. Sadece, temanın sondan bir önceki icrasında gerçek bir röpriz, orijinal versiyona bir dönüş hissi yaratır. Obua ve üflemlerin *staccatolu* adeta dans eden *scherzo* motifleri röpriz ve *kodada* resimsel efektler oluşturur. Bu kısım kompozisyonun programatik ve şiirsel temeli olan perilerin baştan çıkarıcı dansları ile bağlantılıdır. Dolayısıyla eserin, bale türünde özgün bir koreografik performans olarak yeniden yaratılması tesadüf değildir. Nitekim 29 Mayıs 1912’de Sergey Diaghilev, müziği baleye dönüştürür ve Paris’teki “Théâtre du Châtelet”te, “Rus Ballets Russes”i tarafından, Vaclav Nijinsky’nin ilk koreografisi ve aynı zamanda baş icracısı olarak sahnelenir (bkz. Şekil 6.).



Şekil 6. Faun Rolünde Nijinsky (<https://photos.com/featured/ninjinsky-in-afternoon-of-a-faun-bettmann.html>)

Nijinsky, ilhamını ve koreografisini tasarlarken hikâyeyi gerek şiirden gerekse müzikten farklı okur. Öncelikle şiirden ve müzikten farklı olarak balede "Faun" yan karakterdir ve şiir ile müziğin masum anlatısına kıyasla bale çok daha açık ve çarpıcı cinsel imalara sahiptir. Temsilin en sansasyonel sahnesi ise Faun'un, *nymfin* geride bıraktığı elbisesini okşadığı andır (bkz. Şekil 7.). Hatta bu an 1912'deki prömiyerinde infial yaratır. Nijinsky, Debussy'nin sadece tonalite ve kadans kurgusuna değil, aynı zamanda daha sonraları "Pelléas ve Mélisande" operasında (1898) Debussy'nin ayırt edici özelliği haline gelecek olan armoni anlayışına ve neredeyse Wagner karşıtı, çok kısa melodik fikirlerine ve kullandığı tekniklere de yanıt verir (Latham ve Meglin, 2004: 3-5).



Şekil 7. Léon Bakst Tarafından Ballets Russes'in 1912 Sezonu Programının Kapağı İçin Yapılan Suluboya (https://www.larousse.fr/encyclopedie/oeuvre/l_Après-midi_dun_faune/103373)

SONUÇ

Sembolizm, çağrışımlar, imalar ve imgeler üzerinden nesneyi gösterir ve *Yüzyıl Sonu* Avrupa'sında yükselen burjuva değerlere ve maddiyata yönelik tutkuya karşı manayı ön plana çıkaran sanat hareketidir. Fransız sembolizminin şiirdeki temsilcisi Stéphane Mallarmé'nin, orman tanrısı Faun'un (Pan) bir öğleden sonrasını

anlatan, aşka, müziğe, cinselliğe dair sembollerden oluşan “Bir Faunun Öğleden Sonrası” (l’Après-midi d’un faune) şiiri, resim, müzik ve dans için bir ilham kaynağı olmuştur. Halihazırda Mallarmé’nin kendisi, şiirini müziğe benzettir (Альшванг, 1935: 96). Şiir, baş kişi Faun’un *nymflere* yönelttiği arzusunun dair betimlemelerle başlar ve sonrasında Faun’un bedeni üzerinden duyuşsal ve zihinsel intibalar oluşturur. Pastoral mekân, şiirin devamında ismi geçen Sicilya kıyıları ile bir adrese dönüşür. Mallarmé, evrendeki her müziğin Faun’dan var olduğunu imler. Örtülü erotizm, flüt metaforu ile sese dönüşür. Şiirde sinestetik bir doku söz konusudur. Mallarmé, şiiri yazdıktan sonra öncelikle Manet’e ilham olur ve izlenimci ressam şiire dair illüstrasyonlar yapar. Debussy ise şiiri 1892 yılında bestelemeye başlar. 1894 yılında “Bir Pan’ın Öğleden Sonrasına Prelüd” (Prélude à l’Après-midi d’un faune) ismiyle, senfonik eserin prömiyeri yapılır. Üç bölümden oluşan eser, orkestrada kullanılan renkler ve besteleme tekniği açısından izlenimciliğe yakın görülür. Orkestra, üç flüt, iki obua, bir korangle, iki klarnet, iki fagot, dört korno, iki arp, vurmali çalgılar ve yaylı grubundan oluşur. Flütün kültleşmiş kromatik açışı, Debussy’nin şiire dair izlenimini ilk anda gösterir. İlk bakışta bu ezgi, tıpkı şiirde olduğu gibi bestede de ana karakterin Faun olduğu izlenimini yaratır. Fakat eserin ilerleyen kısımlarında kimi motiflerin orkestra ve solo enstrümanlar tarafından paylaşılması, eserdeki baskın karakter meselesini bulanıklaştırır. Bu belirsizlik Debussy’nin izlenimci bakış açısının bir ürünüdür.

Debussy, orkestra anlayışında ağır bakır üflemleri çalgıların ve telli çalgıların baskınlığını reddeder. Üç flüt, iki obua, dört korno ve bir korangle ile nefesli grup, yaylı çalgılarla kolayca birleşir. Şiirde bahsi geçen “parıldayan sesler” ve “gizemli mırıltılar” tabirleri “antika ziller” ve iki arpın yüksek perdelerde çalması ile betimlenir. Bestecinin tanımıyla “olağanüstü durgunluk”, “antika zillerin” müziğe dahil edilmesiyle parlaklık kazanır. Son olarak arpın flajolelerine eşlik eden yaylıların, *pianissimo* ve oldukça alçak sesli *pizzicatoları* parçayı tamamlar (Кенигсберг, 2015). Geleneksel fonksiyonel aralıklar, yedili yan akorların renkli sesine karışır ve genişlemiş, doğal modal komplekslere, armonik rengin kararsızlığına yol açar. Şiirdeki yoğun sembolizme koşut olarak müzik, yoğun bir renk skalası, izlenimci bir tavrı sunar. Do diyez Majör ve Mi Majörün ortaya çıkardığı iki kutupluluk, aslında hem bir çelişkiyi hem de belirsizlik içerisinde yine de belirli birer temel ton olduğu izlenimini yaratır. Mutlak perde anlayışı içerisinde, değişimlere açık, esnek ve gevşek bir ton tasarımı söz konusudur. Hatta DeVoto esnekliğe sebep olan boşlukların, birer rüya malzemesi olduğunu aynı zamanda duyuşsal ve sembolik değerleri somutlaştırdığını söyler. Buna karşın eserde, biçimi tanımlayan klasik ilerlemeler de görülür ki II-V-I kadans hareketi örnek olarak verilebilir (DeVoto, 2013: 5). Müzikal form, anlık, uçucu ruh hallerinin akışkanlığını bezeyen, sezgisel- duyuşsal gelişim mantığı ile organize edilir.

Eserde, Debussy’nin en göze çarpan üslup özelliği, tek bir müzikal düşünceyi ayrıntılı sunmak yerine lirik ruh hallerini betimlemek için ton kullanımında gösterdiği esneklikte fark edilir. Şiirde monotematizm söz konusuyken, besteci için asıl şey, fikrin tutarlı oluşumu değil, aynı durumu farklı tonların etkileşimi ile gösterme arzusudur. Bu nedenle “Bir Faun’un Öğleden Sonrasına Prelüd” eserinde renklendirme ve varyasyon teknikleri oldukça önem kazanır ve tek bir prosedürel akışım üç parçalı formun dramaturjisini etkiler. Sonuç olarak, her ne kadar kısa melodik çağrışımlar formun oluşumuna etki etse de eserde izlenimciliğe has ton belirsizliği, orkestra aracılığıyla renklendirme ve bulanık bir atmosfer yaratımı baskındır. Son tahlilde “Bir Faun’un Öğleden Sonrasına Prelüd” eseri üzerine düşünmek, müzikle yeniden yorumlanan edebi metinleri anlamlandırmak ve ortaya çıkan müziklerin tüm kaynaklardan bağımsız varlığını duyumsamak anlamında bir etüt niteliğinde olabilir ve bu alandaki çalışmalara bir izlek oluşturabilir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Aktüze, İ. (2005). *Müziği Okumak*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Boyana, H. (2005). Arkadia Kökenli Keçi Tanrı Pan. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 24(37), 67-193.
- Brown, M. (1993). L'Après-Midi D'un Faune. *Music Theory Spectrum*, 15(2), 127-143.
- DeVoto, M. (2013). Memory And Tonality in Debussy's Prélude À L'après-Midi D'un Faune. *Cahiers Debussy*. 2(7), 37-38.
- Cassou, J. (1994). *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Code, D.J. (1999). *Song Not Purely His Own: Modernism and The Pastoral Mode in Mallarmé, Debussy and Matisse*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). University Of California, Berkeley.
- Çöloğlu, M. E. (2006). Debussy'nin Müziği ve Sembolist Şiir. *Sanat ve Tasarım*, 7(11),112-142.
- Hons, T. (2010). Impressions and Symbols: Analysing the Aesthetics of Debussy's Practices within His Fin-De-Siècle Mosaic of Inspirations. *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, 3(1),14-33.
- Kline, A. S. (2018). Stéphane Mallarmé Selected Poems.
https://www.poetryintranslation.com/PITBR/French/Mallarme.php#anchor_Toc223495077
- Latham, E. D., Meglin, J. (2004). *Motivic Design and Physical Gesture in L'après-Midi D'un Faune*. Proceedings Of The Conference On Interdisciplinary Musicology. University of Graz, Graz, Avusturya.
- Melby, Julie L. (2011). Stéphane Mallarmé and Édouard Manet.
http://www.princeton.edu/~graphicarts/2011/02/stephane_mallarme_1842-1898_1a.html
- Selanik, C. (2010). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Альшванг, А.А. (1935). *Клод Дебюсси*. Moskova: Музгиз Yayınevi.
- Дымова, И. Г. ve Терновых, К. С. (2019). Симфонический Прелюд "Послеполуденный, Отдых Фавна" К. Дебюсси: Композиторские Открытия. *Elibrari.ru*, 64-71.
- Кенигсберг, А. (2015). Prélude à l'après-midi d'un faune. https://www.belcanto.ru/sm_debussy_faune.html
- Кремлёв, Ю.А. (1965). *Клод Дебюсси*. Moskova: Музыка Yayınevi.

YAYLI ÇALGILARDA ESERE YÖNELİK YAY KULLANIMININ PLANLANMASI SÜRECİ**The Process of Planning the Use of Bows for the Work in String Instruments****Taner TOPALOĞLU *****ÖZ**

Araştırmanın amacı, yaylı çalgı eğitimi veren öğretim elemanlarının görüşleri doğrultusunda, esere yönelik yay planlaması eğitiminin mevcut durumu, eser içinde yayın çekme-itme ve bölgesel kullanımını belirleyen etkenleri ve esere yönelik yay planı sürecinin aşamalarının tespit etmektir. Araştırmanın çalışma grubunu, 2021-2022 eğitim öğretim yılında Türkiye’de bulunan eğitim fakültelerinin müzik eğitimi bölümleri ve devlet konservatuvarlarında yaylı çalgılar eğitimi veren çalışmaya gönüllü 21 öğretim elemanı oluşturmaktadır. Nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması deseni kullanılan araştırmada veriler yarı yapılandırılmış görüşme formu ile toplanmış ve elde edilen veriler içerik analizi yöntemi ile analiz edilmiştir. Elde edilen sonuçlara göre, müzikal ifadelerin duyurulması ve icra kabiliyeti sağlanması yönünden esere yönelik yay planı eğitimi çok önemlidir. Konuya ilişkin yazılı kaynakların çok yetersiz olduğunu ifade eden öğretim elemanlarına göre eser içinde yayın çekilmesi ve itilmesi gereken yerlerin tespiti sürecinde öncelikle “eserin ölçü yapısı” önemlidir. Eser içinde yayın bölgesel kullanım planı sürecinde dikkat edilmesi gereken etkenlerin başında “eserin temposu” gelmektedir. Esere yönelik yay planı sürecinde öğretim elemanlarının temelde eserin notası ve müzikal yapısının incelenmesi, eserin temposu ve tartımların değerlendirilmesi ve son olarak yayın çekme-itme ve bölgesel kullanımının belirlenmesi olmak üzere bu üç aşamaya dikkat ettikleri görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzik eğitimi, yaylı çalgılar eğitimi, yay teknikleri, yay kullanım planı

ABSTRACT

The aim of the study, in line with the opinions of the instructors who provide string instrument training, is to determine the current status of the bow plan training for the work. The study group consists of 21 instructors who volunteer for the study and provide string instruments education in the music education departments and state conservatories of the faculties of education in Turkey in the 2021-2022 academic year. In the research where a case study pattern was used from qualitative research methods, the data were collected with a semi-structured interview form and the obtained data were analyzed by content analysis method. According to the results obtained, bow plan training for the work is very significant in terms of announcing musical expressions and providing performance ability. According to the lecturers who stated that the written sources on the subject were very insufficient, the “measurement structure of the work” is important in the process of determining the places where the bow should be pulled and pushed in the work. The "tempo of the work" is one of the factors to be considered in the process of the regional use plan of the bow within the work.

Keywords: Music education, string instruments training, bow techniques, bow usage plan

EXTENDED ABSTRACT

Violin, viola, cello and double bass education, which is accepted as the basic dimension of instrument education and expressed as a family of string instruments, has a significant place in the field of instrument education. Taş (2020) points out that today's western music string family consists of violin, viola, cello and double bass according to the classification approach of the branch of organology. The fact that string instruments are used in many musical genres, especially Turkish music, in addition to classical western music has enriched the repertoire of string instruments. When evaluated in these aspects, string instrument education constitutes a significant branch of instrument education and string education is given in vocational education institutions in our country as well as all over the world.

According to Çınardal (2020), the main institutions providing vocational music education in our country are Conservatories, Faculties of Fine Arts, and Music Education Departments affiliated with the Faculties of Education and Fine Arts and Sports High Schools. Although the aims, curricula and course contents of these institutions vary, instrument training is applied in all of them (p.2). In vocational education institutions where string instrument training is provided, bow techniques are taught primarily in line with the general objectives determined by the Higher Education Institution and then in line with the curriculum prepared by the relevant instructors.

The resources used by the instructors in the bow training process generally include studies and exercises created to gain basic behaviors for the use of the bow and prepared following the technical structure of the instrument. At the same time, string instructors give the students the works that are suitable for the level of the student by making the bow planning of the works that are suitable for the level of the student or the works with the bow plan ready for the use of bow techniques in the work and the reinforcement of the techniques. This situation does not allow the student to make study bow planning in the work by using the basic knowledge gained about bow techniques and causes the student to work only for execution in the work. In this way, students have problems when they are faced with a work that has not been planned in the bow. Especially traditional works such as Turkish folk music and Turkish art music that are not written following the technical structure of the instrument and works that have not been made at any stage of bow planning make this process more difficult. This situation increases the significance of the study.

In line with the opinions of the instructors who provide string music education in the music education departments of the conservatories and faculties of education in Turkey, it is aimed to determine the current situation of the bow plan education for the work, its place and significance in string instrument education, the factors determining the pull-pushing and regional use of the bow in the work and the stages of the bow plan process for the work. In the study, a case study design was used from qualitative research methods. The study group consists of 21 faculty members who volunteer for the study providing string instruments education in the music education departments of the faculties of Education in Turkey, the music department of the Faculties of Fine Arts and the State Conservatories in the 2021-2022 academic year. In the study, a semi-structured interview form developed by the researcher was used to collect data. In the study, the content analysis method was used in the process of analyzing the data. The data were first examined by continuous comparison method and the codes were reached. The determined codes are collected under certain themes and the data are presented in tables.

According to the study, it is seen that 52.4% of the instructors received training for bow planning, while 47.6% did not receive training. 42.1% of the faculty members state that bow plan training should be given for the work

due to "announcing musical expressions", 42.1% "increasing the performance ability in their professional life and providing ease of performance", 31.6% "being able to perform according to periodic characteristics" and 26.3% "transferring bow techniques to different works". 81% of the faculty members state that the sources on the bow plan for the work are not available. 47.6% of the instructors did not include the bow plan for the works in the string training program and 42.9% of them included it superficially. One of the factors determining the need to pull and push the bow for the work is the "Measurement Structure of the Work" with a rate of 76.2%. "The Tempo of the Work" is one of the factors determining the regional use of the bow for the work with a rate of 61.9%. As a point to be considered in the bow planning process for the work, the first place is "Musical Review", second is "The Tempo of the Work and the Weightings" and third is "Determination of Pull, Push and Regional Use of the Bow".

The instructors have received training at different levels or have not received any training on the subject of the bow plan for the work. This situation reveals the reasons for the great difference in the lecturers' approaches to lectures on the subject. However, the majority of the faculty members state that the issue of the bow plan for the work is significant for reasons such as "announcing musical expressions", "increasing the performance ability in his professional life and providing ease of performance", "being able to perform the works according to period characteristics" and "transferring the bow techniques to different works". The fact that the majority of the lecturers stated that there are no written sources including how to plan the use of bows for the work is one of the reasons why this subject, which has an important place in string education, is mentioned superficially or not in any way in the course. According to the instructors, the main factors to be considered in the process of determining the places where the bow should be pulled or pushed in the work are "the measurement structure of the work and the strong-weak times within this structure". In the process of planning the regional use of the bow in the work, the "tempo of the work" is one of the factors to be considered. In the bow planning process for the work, the instructors pay attention to these three stages: basically examining the note and musical structure of the work, evaluating the tempo and weightings of the work, and finally determining the pull-push and regional use of the bow.

Eğitim insanoğlunun doğumundan itibaren başlayıp ölümüne kadar geçen süre içerisinde var olan ve insanoğlunun yaşamının her aşamasında ihtiyaç duyulan bir süreçtir. Bu nedenle eğitim konusu tarih boyunca insanların üzerinde düşündüğü önemli bir konu ve çalışma alanı olmuştur. Konuya ilişkin literatür incelendiğinde eğitimin pek çok farklı tanımının yer aldığı görülmektedir. Bu tanımlardan bazıları şöyledir: Eğitim bireyin davranışında kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişme meydana getirme sürecidir (Ertürk, 1993: 179). Erdem ve Akman'a (1996) göre eğitim, belirli amaçlar doğrultusunda bireylerin davranışlarının planlı bir şekilde değişim ve gelişiminin yasaları ve ilkelerini bulmak ve bu doğrultuda teknikler geliştirmeyi amaç edinen bir bilimdir. Üstün (2010) eğitimi; en genel anlamıyla insanları belli amaçlara göre yetiştirme, kişiliğini farklılaştırma, kazanılan bilgi, beceri, tutum ve davranışlarını bilinçli olarak değiştirme ve geliştirme süreci olarak tanımlamaktadır.

Eğitimin bu tanımlarından yola çıkarak müzik eğitimini, bireyin kendi yaşantısı yoluyla istendik yönde müzikal davranışlar kazandırma, değiştirme ve geliştirme süreci olarak tanımlanabilir. Bu sürecin planlı, programlı, düzenli ve sistematik olması hedeflere ulaşması yönünde eğitimin önemli unsurlarıdır. Uçan (1997) sanat eğitiminin bir boyutu olan müzik eğitimini, bireye kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel davranışlar kazandırma süreci olarak tanımlanmaktadır. Nalbantoğlu'na (2002) göre, modern eğitim sistemi içinde müzik eğitimi üç farklı amaca yönelik olarak genel müzik eğitimi, özengen müzik eğitimi ve mesleki müzik eğitimi olarak üçe ayrılmaktadır. Müzik eğitiminin genel kapsamı içerisinde önemli bir yere sahip olan çalgı eğitimi ise belirtilen üç amaca da seslenecek bir şekilde günümüzde varlığını sürdürmektedir.

Müzik eğitiminin önemli bir ögesi olan çalgı eğitimi, bireysel olmakla birlikte toplumsal bir özelliğide içinde barındırır. İnsan, toplum ve ulusların yaşamlarında önemli bir yeri olan, sosyal yaşamı etkileyen ve ilgilendiren, insanları kültürel unsurlar ile tanıştıran ve bu unsurları geliştirerek yansıtıcı bir uygulama öğelerle tanıştıran ve onları geliştirip yansıtıcı bir uygulama alanıdır (Uslu, 1998: 19).

Çalgı eğitimi, bir çalgının icra edilebilmesi için gerekli olan bilgi ve becerilerin tamamını içinde barındırmaktadır. Çalgı eğitiminin temel boyutu olarak kabul edilen ve yaylı çalgılar ailesi olarak ifade edilen keman, viyola, viyolonsel ve kontrbas eğitimi çalgı eğitimi alanında önemli bir yeri vardır. Taş'a (2020) göre, organoloji bilimi sınıflamasına göre yaylı çalgılar ailesi keman, viyola, viyolonsel ve kontrbas enstrümanlarından oluşmaktadır. Yaylı çalgılar, müzik kültüründe önemli bir yeri olan çok sesliliğin gelişiminde önemli bir rolü olmuştur. Aynı zamanda klasik batı müziği orkestralarında üflemeli ve vurmali gibi çalgılar ile kıyaslandığında yaylı çalgıların sayı olarak daha fazla olması orkestranın temel yapı taşları olduğunu gösterir.

Yaylı çalgıların klasik batı müziğinin yanında Türk müziği başta olmak üzere pek çok müzik türünde kullanılıyor olması yaylı çalgı repertuarının zenginleşmesini sağlamıştır. Müzik türü olarak kullanım alanlarının genişliği ve repertuarının zengin olması yaylı çalgıları diğer çalgı türlerinden ayıran önemli unsurlardır. Bu yönleriyle değerlendirildiğinde yaylı çalgılar eğitimi çalgı eğitiminin önemli bir dalını oluşturmaktadır ve yaylı çalgı eğitimi tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de mesleki eğitim kurumlarında verilmektedir. Ülkemizde mesleki müzik eğitimi veren başlıca kurumlar Konservatuvarlar, Güzel Sanatlar Fakülteleri, Eğitim Fakültelerine bağlı Müzik Eğitimi Anabilim Dalları ile Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri'dir. Bu kurumların amaçları, müfredatları ve ders içerikleri farklılık göstermekle birlikte tümünde çalgı eğitimi uygulanmaktadır (Çınardal, 2020: 2).

Çalgı eğitimi verilen mesleki eğitim kurumlarımızın mevcut durumları değerlendirildiğinde yaylı çalgı eğitimi verilme durumları bu kurumlardaki ilgili öğretim elemanlarının varlığına bağlı olarak değişiklik göstermektedir.

Çalma tekniği olarak değerlendirildiğinde yaylı çalgılar ailesinde yer alan keman, viyola, viyolonsel ve kontrbasın farklı boyutlarda olsa da en önemli ortak özelliğinin icra sürecinde yay kullanılıyor olmasıdır. Yaylı çalgılarda sağ elin işlevi, yay ile kaliteli ve nitelikli ses üretmektir. Konuya ilişkin alan yazın taraması yapıldığında yaylı çalgılarda iyi bir tını elde etmenin ve güçlü bir müzikal ifade gücü oluşturabilmenin temelini sağ el tekniği olarak ifade edilen yay kullanımı oluşturmaktadır. Yaylı çalgı eğitimi verilen mesleki eğitim kurumlarında yay teknikleri öğretimi, öncelikle Yüksek Öğretim Kurumu [YÖK] tarafından belirlenen genel hedefler ve daha sonra ilgili öğretim elemanlarının hazırlamış oldukları öğretim programları doğrultusunda sürdürülmektedir.

Urhal'a (2018) göre, kişinin çalgısında ilerlemesi öncelikle yaylı çalgıların temelini oluşturan yay tekniklerinin öğretimi ve okuduğu kurumun öğretim programının içeriği ile doğru orantılıdır, bu nedenle tekniklerin bireylere öğretilme süreci farklılık gösterebilir. Tekniklerin öğretiminde belli bir sıra izlenmektedir. İleri düzey tekniklerin öğretilmesi temel yay tekniklerinin öğretilmesine bağlıdır. Her teknik bir sonraki tekniğin temelini oluşturur.

Çalgı eğitimi sürecinde kullanılan ve bireye çalgı çalmaya yönelik istenik davranışları kazandırmayı amaçlayan en önemli materyaller etüt ve egzersizlerdir. Ayrıca her çalgının bir çalma tekniği vardır ve bu tekniğin sistematik bir şekilde oluşturulması, geliştirilmesi süreci için etüt ve egzersizlere gereksinim duyulmaktadır (Kaya, 2010: 2).

Yaylı çalgı eğitimi sürecinde öğretmenlerin kullanmış oldukları kaynaklar genellikle yayın kullanımına dönük temel davranışların kazandırılması amacı ile oluşturulmuş ve çalgının teknik yapısına uygun olarak hazırlanmış etüt ve egzersizler içermektedir. Aynı zamanda yaylı çalgı öğretmenleri yay tekniklerinin eser içinde kullanımı ve tekniklerin pekiştirilmesi için öğrencinin seviyesine uygun olan eserlerin yay planlamasını yaparak veya yay planı hazır olan eserleri öğrenciye vermektedir. Bu durum öğrencinin yay teknikleri ile ilgili edinmiş olduğu temel bilgileri kullanarak eser içinde yay planlamasına yönelik bir çalışma yapmasına fırsat vermemekte ve öğrencinin eserle ilgili sadece icraya dönük çalışmasına neden olmaktadır. Öğrenciler yaylı çalgı eğitimleri sürecinde ulusal veya uluslararası pek çok eser örneği seslendirmektedir. Bu eserlerin yay planlaması genellikle uzmanlar tarafından veya eğitmen tarafından öğrencinin hazır bulunuşluk seviyesine göre düzenlenmektedir. Bu şekliyle öğrenciler yay planlaması yapılmamış bir eser ile karşı karşıya kaldıklarında sorun yaşamaktadır. Özellikle Türk halk müziği ve Türk sanat müziği gibi çalgının teknik yapısına uygun yazılmamış geleneksel eserler ve yay planlamasının hiçbir aşaması yapılmamış eserler bu süreci daha çok zorlaştırmaktadır.

Yukarıda belirtilen bilgiler doğrultusunda, bu araştırma ile Türkiye'de bulunan konservatuvar ve eğitim fakültelerinin müzik eğitimi anabilim dallarında yaylı çalgı eğitimi veren öğretim elemanlarının görüşleri doğrultusunda, esere yönelik yay planlaması eğitiminin mevcut durumu, yaylı çalgı eğitimindeki yeri ve önemi, eser içinde yayın çekme-itme ve bölgesel kullanımını belirleyen etkenleri ve esere yönelik yay planı sürecinin aşamalarının tespit edilmesi amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda, aşağıda yeralan sorulara yanıt aranmıştır:

1. Öğretim elemanlarının almış oldukları çalgı eğitimi sürecinde esere yönelik yay planlamasına (çekme, itme ve bölgesel kullanım) ilişkin eğitim alma durumları nedir?
2. Yaylı çalgı eğitiminde esere yönelik yayın planlanması sürecine ilişkin eğitimin verilmesinin gerekliliğine ilişkin öğretim elemanı görüşleri nedir?
3. Öğretim elemanı görüşlerine göre yaylı çalgılarda esere yönelik yay kullanımının nasıl planlanacağı konusunu içeren yazılı kaynak kitapların mevcut durumu nedir?

4. Öğretim elemanlarının uygulamakta olduğu yaylı çalgı eğitimi programı içinde eserlere yönelik yay kullanımı konusuna yer verme durumları nasıldır?
5. Öğretim elemanı görüşlerine göre esere yönelik olarak yayın çekilmesi veya itilmesi gerektiğini belirleyen etkenler nelerdir?
6. Öğretim elemanı görüşlerine göre esere yönelik olarak yayın bölgesel kullanımını (tam yay, yarım yay ve çeyrek yay) belirleyen etkenler nelerdir?
7. Öğretim elemanı görüşlerine göre esere yönelik olarak yay planlaması (çekme, itme ve bölgesel kullanım) sürecinde dikkat edilmesi gereken noktalar sırasıyla nelerdir?

YÖNTEM

Araştırma nitel bir çalışma olup nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması deseni kullanılmıştır. Vural ve Cenkseven'e (2005) göre, durum çalışması deseni 1980'li yıllarda çoğunlukla eğitim ile ilgili problemleri derinlemesine incelemek maksadı ile kullanılmış ve günümüzde de eğitim araştırmalarında sıklıkla kullanılmaktadır. Araştırma sürecinde öncelikle konunun temellendirilmesi amacı ile literatur taraması yapılmış ve araştırma soruları belirlenerek konuyla ilgili çalışma grubu tespit edilmiştir.

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu, 2021-2022 eğitim öğretim yılında Türkiye'de Eğitim fakültelerinin müzik eğitimi bölümleri, Güzel Sanatlar Fakültelerinin müzik bölümü ve Devlet konservatuvarlarında yaylı çalgılar eğitimi veren çalışmaya gönüllü 21 öğretim elemanı oluşturmaktadır. Bulgular bölümünde verilerin sunumu sırasında öğretim elemanlarının isimlerinin gizli tutulması maksadı ile her öğretim elemanına bir kod atanmış ve bu kodlar K.1, K.2, K.3.....K.21 şeklinde gösterilmiştir.

Çalışma grubunda yer alan öğretim elemanlarının demografik bilgilerine ilişkin veriler Tablo 1 ve Tablo 2'de verilmiştir.

Tablo 1. Çalışma Grubunda Yer Alan Öğretim Elemanlarının Demografik Bilgilerine İlişkin Veri Tablosu

Üniversite	Eğitim Durumu	Lisans Mezuniyet Program Türü	Hizmet Yılı
Bursa Uludağ	Doktora	Eğitim Fakültesi	15-üstü
Bursa Uludağ	Doktora	Eğitim Fakültesi	15- üstü
Bursa Uludağ	Doktora	Konservatuvar	15- üstü
Gazi Üniversitesi	Doktora	Eğitim Fakültesi	15- üstü
Sinop Üniversitesi	Doktora	Eğitim Fakültesi	15- üstü
Kırşehir Ahi Evran	Doktora	Eğitim Fakültesi	15- üstü
Bolu Abant İzzet Baysal	Doktora-Sanatta Yeterlik	Eğitim Fakültesi	15-üstü
Samsun Ondokuzmayıs	Sanatta Yeterlik	Eğitim Fakültesi	15- üstü
Cumhuriyet Üniversitesi	Doktora	Eğitim Fakültesi	15-üstü
Gazi Osmanpaşa	Doktora	Eğitim Fakültesi	15- üstü
Gazi Üniversitesi	Doktora	Eğitim Fakültesi	15- üstü
Kırıkkale üniversitesi	Doktora	Eğitim Fakültesi	10-15
Giresun Üniversitesi	Doktora	Eğitim Fakültesi	10-15
Harran Üniversitesi	Doktora	Eğitim Fakültesi	10-15
Harran Üniversitesi	Doktora	Eğitim Fakültesi	10-15
Dokuz Eylül	Yüksek Lisans	Eğitim Fakültesi	10-15
Harran Üniversitesi	Doktora	Eğitim Fakültesi	8-10
Burdur Mehmet Akif Ersoy	Yüksek Lisans	Eğitim Fakültesi	8-10

Bolu Abant İzzet Baysal	Doktora	Eğitim Fakültesi	8-10
Trabzon Üniversitesi	Yüksek Lisans	Eğitim Fakültesi	4-7
Van Yüzüncü Yıl	Doktora	Eğitim Fakültesi	4-7

Tablo 1 incelendiğinde, çalışma grubunda 16 farklı üniversiteden toplam 21 öğretim elemanının yer aldığı, 20 tanesinin eğitim fakültesinden mezun olduğu ve 1 tanesinin ise konservatuvar çıkışlı olduğu görülmektedir. 17 öğretim elemanının doktora programından, 3 tanesinin yüksek lisans programı ve 2 tanesinin ise sanatta yeterlik programından mezun oldukları anlaşılmaktadır. Öğretim elemanlarının 11'inin (15 ve üstü), 5'inin (10-15), 3'ünün (8-10) ve 2 tanesinin ise (4-7) yıllık mesleki tecrübeye sahip oldukları görülmektedir.

Tablo 2. Çalışma Grubunda Yer Alan Öğretim Elemanlarının Alan Çalgılarına İlişkin Veri Tablosu

Alan Çalgı	n	f
Viyolonsel	8	44,4
Keman	9	38,9
Viyola	4	16,7
Kontrbas	-	-
Toplam	21	100

Tablo 2 incelendiğinde, çalışma grubunda yer alan 21 öğretim elemanından %44,4 oranla büyük çoğunluğunun alan çalgılarının viyolonsel olduğu, %38,9 oranla keman ve %16,7 oranla viyola olduğu görülmektedir. Alan çalgısı kontrbas olan öğretim elemanının çalışma grubunda yer almadığı anlaşılmaktadır.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada, veri toplamak için araştırmacı tarafından geliştirilen yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Yıldırım ve Şimşek'e (2005) göre, yarı yapılandırılmış görüşme tekniği sahip olduğu belirli düzeyde standartlık ve aynı zamanda esneklik nedeniyle eğitimbilim araştırmalarına daha uygun bir teknik olarak görünmektedir. İki bölümden oluşan görüşme formunun 1. Bölümünde öğretim elemanlarının demografik bilgilerine ilişkin sorular, ikinci bölümünde ise esere yönelik yay planlamasına ilişkin 7 açık uçlu soru yer almaktadır. Görüşme formunun oluşturulması sürecinde öncelikle konuyla ilgili benzer çalışmalar incelenmiş ve araştırma kapsamında 9 sorudan oluşan soru havuzu oluşturulmuştur. Bu sorular konuyla ilgili 3 alan uzmanına gönderilmiş ve uzmanlardan gelen dönütler doğrultusunda 2 soru çıkarılarak 7 soruluk görüşme formu oluşturulmuştur. Son olarak konuyla ilgili çalışma grubu dışından 3 alan uzmanına görüşme formunun pilot uygulaması yapılarak soruların anlamını güçlendirecek gerekli düzenlemeler yapılarak görüşme formuna sok şekli verilmiştir. Bu araştırma için Harran Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulundan 11.01.2022 tarihli ve "E-76244175-900-99905" sayılı etik izin alınmıştır.

Verilerin Analizi

Araştırmada verilerin analizi sürecinde içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Yıldırım ve Şimşek'e (2013) göre, içerik analizi ile amaçlanan, toplanan verileri açıklayabilecek kavram ve ilişkilere ulaşmaktır. Bu amaç doğrultusunda öncelikle verilerin kavramsallaştırılması, ortaya çıkan bu kavramların düzenlenmesi ve verileri açıklayacak olan temaların oluşturulması gerekir. Bu doğrultuda nitel araştırma verileri, verilerin kodlanması, temaların bulunması, kodların ve temaların düzenlenmesi ve bulguların tanımlanması olarak 4 aşamada analiz edilir.

Araştırmada veriler öncelikle sürekli karşılaştırma yöntemi ile incelenmiş ve kodlara ulaşılmıştır. Belirlenen kodlar belli temalar altında toplanarak veriler tablolar kullanılarak gösterilmiştir. Elde edilen verilerin frekans ve yüzde hesaplamaları yapılarak nitel veriler sayısal veriler ile desteklenmiş aynı zamanda bulgular bölümünde katılımcıların sorulara vermiş oldukları doğrudan alıntılara yer verilmiştir.

Görüşmeler sonucunda elde edilen veriler iki kodlayıcı tarafından kodlanmış ve kodlamalardaki uyum düzeyi Miles&Huberman formülü ile hesaplanmıştır. Görüşme verilerinin kodlamasında kodlayıcılar arası uyum için önerilen Miles&Huberman formülü şu şekildedir (Miles ve Huberman, 1994).

$$\text{Uyum Katsayısı} = \frac{\text{Görüş birliğine varılan kod sayısı}}{(\text{Görüş birliğine varılan kod sayısı} + \text{Görüş ayrılığı yaşanan kod sayısı})}$$

Bu kapsamda 9 tema altında, iki kodlayıcının görüş birliğinde olduğu 57 kod ve görüş ayrılığı yaşadığı 7 kod tespit edilmiştir. Miles&Huberman formülüne göre iki kodlayıcı arasındaki uyum katsayısı 0,87 olarak belirlenmiş ve elde edilen bu değer iyi düzeyde uyuma işaret ettiği görülmüştür.

BULGULAR

Bu bölümde görüşme formunda yer alan sorulara öğretim elemanlarının vermiş oldukları yanıtlara ilişkin veriler sunulmuştur.

1. Soruya İlişkin Bulgular

Birinci soru olarak öğretim elemanlarına “Çalgı eğitiminiz sürecinde esere yönelik yay planlamasına (çekme, itme ve bölgesel kullanım) ilişkin bir eğitim aldınız mı?” Cevabınız evet ise aldığımız eğitimin yeterliğine ilişkin görüşleriniz nasıldır? Sorusu yöneltilmiş ve elde edilen veriler Tablo 3 ve Tablo 4’te sunulmuştur.

Tablo 3. Öğretim Elemanlarının Almış Oldukları Çalgı Eğitimi Sürecinde Esere Yönelik Yay Planlamasına Yönelik Eğitim Alıp Almadıklarına İlişkin Veri Tablosu

Yay planlamasına Yönelik Eğitim Alma Durumu	Öğretim Elemanı Kodu	f	%
Evet	K.2, K.3, K.4, K.5, K.7, K.12, K.14, K.15, K.10, K.13, K.20	11	52,4
Hayır	K.1, K.16, K.6, K.8, K.17, K.18, K.9, K.11, K.19, K.21	10	47,6
Toplam		21	100

Tablo 3 incelendiğinde, öğretim elemanlarının %52,4 oranında bir kısmının yay planlamasına yönelik eğitim aldığı, %47,6 oranında bir kısmının ise eğitim almadığına ilişkin görüş belirttikleri görülmektedir. Öğretim elemanlarının konuyla ilgili soruya vermiş oldukları yanıtlardan doğrudan alıntı örnekleri aşağıda verilmiştir.

“Yay planlamasından çok, eserde müzikal dinamikleri, balans ve artikülasyon gibi hususlar konuşuldu.” (K.8)

“Bu konu başlığında bir eğitim almadım fakat her şeyin içinde yay planlaması vardır.” (K.11)

“Eserlere yönelik hocamızla gerekli düzenlemeler yapardık.” (K.4)

Tablo 4. *Esere Yönelik Yay Planlaması Eğitimi Aldığını İfade Eden Öğretim Elemanlarının Almış Oldukları Eğitimin Yeterliğine İlişkin Veri Tablosu.*

Yeterlik Durumu	Öğretim Elemanı Kodu	f	%
Kapsamlı	K.2, K.7, K.14,	3	27,3
Yeterli	K.3, K.4, K.12,	3	27,3
Yüzeysel (Orta Seviyede)	K.5, K.15	2	18,2
Cevap Yok	K.10, K.13, K.20	3	27,3
Toplam		11	100

Tablo 4 incelendiğinde, esere yönelik yay planı konusunda eğitim aldığını ifade eden 11 öğretim elemanından %27,3'ünün "kapsamlı" bir eğitim aldığı, %27,3'ünün "yeterli" düzeyde eğitim aldığı, %18,2'sinin "yüzeysel (orta düzeyde)" eğitim aldığı ve %27,3'ünün ise konuya ilişkin görüş belirtmedikleri anlaşılmaktadır. Öğretim elemanlarının konuyla ilgili soruya vermiş oldukları yanıtlardan doğrudan alıntı örnekleri aşağıda verilmiştir.

"Kapsamlı bir şekilde aldığımı düşünüyorum." (K.2)

"Yeterli donanımı kazandım." (K.3)

"Vakit kısıtlılığı nedeni ile maalesef yüzeysel kaldı. Temelde edinilen bilgiler zamanla kişisel deneyimlerle anlamlı ve etkili oldu." (K.5)

2. Soruya İlişkin Bulgular

İkinci soru olarak öğretim elemanlarına "Esere yönelik olarak yayın planlanması (çekme, itme ve bölgesel kullanım) sürecine ilişkin eğitim verilmeli midir?" Cevabınız evet ise aldığınız eğitimin yeterliğine ilişkin görüşleriniz nedir? Soru yöneltilmiş ve elde edilen veriler Tablo 4 ve Tablo 5 ve Tablo 6'da sunulmuştur.

Tablo 5. *Esere Yönelik Olarak Yay Planı (Çekme, İtme Ve Bölgesel Kullanım) Sürecine İlişkin Eğitimin Verilmesinin Gerekliğine İlişkin Veriler Tablosu.*

Yay Planı Eğitimi Gerekliği	Öğretim Elemanı Kodu	f	%
Evet	K.1, K.2, K.3, K.5, K.6, K.7, K.8, K.9, K.10, K.11, K.12, K.13, K.14, K.15, K.16, K.17, K.19, K.20, K.21	19	90,5
Hayır	K.4, K.18	2	9,5
Toplam		21	100

Tablo 5 incelendiğinde, çalışma grubunda yer alan öğretim elemanlarının çoğunlukla %90,5 oranla esere yönelik yay planı eğitiminin verilmesi gerektiği ve küçük bir kesimin ise %9,5 oranla bu konu başlığında bir eğitimin gerekmediği görüşünü ifade ettikleri görülmektedir. Öğretim elemanlarının konuyla ilgili soruya vermiş oldukları yanıtlardan doğrudan alıntı örnekleri aşağıda verilmiştir.

"Eseri stil ve özelliklerine göre yorumlayabilmek için gereklidir." (K.2)

"Yay kullanımı eserden esere ve dönemden döneme farklılık gösterdiği için bu eğitim verilmeli. Öğrenilen yay tekniklerini farklı eserlere transfer edebilmesi için çok önemlidir." (K.15)

"Çünkü müzikal ifadelendirmenin en önemli aracı olan yayın kullanımı büyük önem arz etmektedir." (K.8)

Tablo 6. *Esere Yönelik Olarak Yay Planlanması (Çekme, İtme ve Bölgesel Kullanım) Konusunda Eğitimin Verilmesi Gerekliliğinin Nedenlerine İlişkin Veriler Tablosu*

Nedenlerine İlişkin Kodlar	Öğretim elemanı kodları	f (19 kişi üzerinden)	%
Müzikal ifadelerin duyurulması, yorumlanması	K.1, K.5, K.6, K.8, K.16, K.17, K.20, K.21	8	42,1
Mesleki yaşamında icra kabiliyeti artırma ve İcra Kolaylığı sağlaması	K.5, K.6, K.9, K.10, K.11, K.13, K.14, K.16	8	42,1
Dönemsel özelliklere göre icra edilmesi	K.1, K.2, K.3, K.15, K.16, K.17	6	31,6
Yay tekniklerinin farklı eserlere transferi	K.15, K.7, K.14, K.16, K.17	5	26,3

Tablo 6 incelendiğinde, öğretim elemanlarının çoğunlukla %42,1 oranla “müzikal ifadelerin duyurulması”, %42,1 oranla “mesleki yaşantısında icra kabiliyetini artırma ve icra kolaylığı sağlaması”, %31,6 oranla “dönemsel özelliklere göre icra edebilmesi” ve %26,3 oranla “yay tekniklerinin farklı eserlere transferi” nedenlerinden dolayı esere yönelik olarak yay planı eğitiminin verilmesi gerektiğini ifade ettikleri anlaşılmaktadır. Öğretim elemanlarının konuyla ilgili soruya vermiş oldukları yanıtlardan doğrudan alıntı örnekleri aşağıda verilmiştir.

“Yaylı çalgılarda çok önemli bir unsur. Yay hakimiyeti ve icra kabiliyeti farklı eserleri seslendirebilmek için yararlıdır.” (K.14)

“Yay kullanımı eserden esere ve dönemden döneme farklılık gösterdiği için bu eğitim verilmeli. Öğrenilen yay tekniklerini farklı eserlere transfer edebilmesi için çok önemlidir.” (K.15)

“Müzikal ifadeyi değiştirdiği gibi hızlı ve dinamiği yüksek eserlerde çalıcıya büyük rahatlık ve kolaylık kazandırır.” (K.5)

3. Soruya İlişkin Bulgular

Üçüncü soru olarak öğretim elemanlarına “Yaylı çalgılarda esere yönelik yay kullanımının (çekme, itme ve bölgesel kullanım) nasıl planlanacağı konusunu içeren yazılı kaynak kitaplar var mıdır?” Cevabınız evet ise bu kaynaklar nelerdir? Soru yöneltilmiş ve elde edilen veriler Tablo 7’de sunulmuştur.

Tablo 7. *Esere Yönelik Yay Kullanımının (Çekme, İtme ve Bölgesel Kullanım) Nasıl Planlanacağı Konusunu İçeren Yazılı Kaynaklara İlişkin Veriler Tablosu*

Kaynakların Varlığı	Öğretim elemanı kodları	f	%	Kaynaklar
Evet	K.7, K.8, K.9, K.20	4	19	K.8- “Ivan Galamian Principles of Violin Playing and Teaching”, “The teaching of violin playing carl courvoisier” K.9- Sevcik, Flesh, kreutzer. Sitt gibi metotlar yay kullanım yerine daha çok yayın çekme itme hareketine dair bilgiler içermektedir. K.20- Ömercan, suzuki, bertavolmen, Ayfer Tanrıverdi K.7- Kaynak ismi verilmemiştir.
Hayır	K.1, K.2, K.3, K.4, K.5, K.6, K.10, K.11, K.12, K.13, K.14, K.15, K.16, K.17, K.18, K.19, K.21	17	81	
	Toplam	21	100	

Tablo 7 incelendiğinde, öğretim elemanlarının büyük çoğunluğunun %81 oranla esere yönelik yay planı konulu kaynakların mevcut olmadığı, %19 oranla bu konuda çeşitli kaynakların yer aldığına yönelik görüş ifade ettikleri görülmektedir. Öğretim elemanlarının konuyla ilgili soruya vermiş oldukları yanıtlardan doğrudan alıntı örnekleri aşağıda verilmiştir.

“Bu konuda bilgim yok.” (K.4)

“Sevcik, Flesh, hreutzer. Sitt gibi metotlar yay kullanım yerine daha çok yayın çekme itme hareketine dair bilgiler içermektedir.” (K.9)

“Genellikle viyolonsel metotlarında temel yay tekniklerinin kullanımına ilişkin çalışma yer almaktadır. Esere yönelik yay planına yönelik bir kaynak yok.” (K.17)

4. Soruya İlişkin Bulgular

Dördüncü soru olarak öğretim elemanlarına “Vermekte olduğunuz yaylı çalgı eğitimi programı içinde eserlere yönelik yay kullanımı (çekme, itme ve bölgesel kullanım) konusuna yer verilmekte midir? Cevabınız evet ise bu hangi konu başlıklarında verilmektedir?” Sorusu yöneltilmiş ve elde edilen veriler Tablo 8’de sunulmuştur.

Tablo 8. Öğretim Elemanlarının Vermekte Olduğu Yaylı Çalgı Eğitimi Programı İçinde Eserlere Yönelik Yay Planlaması (Çekme, İtme ve Bölgesel Kullanım) Konusuna Yer Verilip Vermediğine İlişkin Veriler Tablosu

Programda Yer Verilme Durumu	Öğretim Elemanları Kodları	f	%	Konu Başlıkları
Evet	K.2, K.3, K.4, K.5, K.7, K.8, K.9, K.12, K.20	9	42,9	K.3- Konuya ilişkin öneriler verilmektedir. K.5- Program içinde yer verilmiyor fakat eser veya etüt çalışırken müzikal ifadenin geliştirilmesine özen gösteriyorum. K.7-Yayın temel kullanımı, basınç, uzunluk, hız, yay yönünü birlikte alan çalışmalar. -Bestecinin, dönemin, duateleme ve yaylama yapan keman eğitimcilerinin eser analizlerinden yaya aktararak kullanılması. K.9- Eser karakterinin yayın karakteri ile verildiği, yayın bir kısmının değil bütünüün etkin kullanılması. K.12- Çalışılan eserin müzikal ve dönemsel özelliklerine göre ele alınan bir konu. Eserin müzikal bütün unsurları yayın doğru kullanımı ile paralellik gösterir. K.20- Yayın bölgesel kullanımı çalışmaları.
Hayır	K.1, K.6, K.10, K.11, K.14, K.15, K.17, K.18, K.19, K.21	10	47,6	
Cevap Yok	K.13, K.16	2	9,5	
	Toplam	21	100	

Tablo 8 incelendiğinde, öğretim elemanlarından %47,6 oranında büyük bir çoğunluğun yaylı çalgı eğitimi programı içinde eserlere yönelik yay planı konusuna yer vermediği ve %42,9 oranında öğretim elemanının ise programda yer verdiği yönünde görüş belirttikleri görülmektedir. %9,5 oranında bir öğretim elemanının bu soruya cevap vermediği anlaşılmaktadır. Öğretim elemanlarının konuyla ilgili soruya vermiş oldukları yanıtlardan doğrudan alıntı örnekleri aşağıda verilmiştir.

“Program içinde yok fakat eser veya etüt çalışırken bu konu üzerinde zaman ayırarak ifadenin geliştirilmesine özen gösteriyoruz.” (K.5)

“Etüt, egzersiz ve eser çalıştırırken konuya ilişkin öneriler vermekteyim.” (K.3)

“Çalışılan eserin müzikal ve dönemsel özelliklerine göre ele aldığım bir konudur.” (K.12)

5. Soruya İlişkin Bulgular

Beşinci soru olarak öğretim elemanlarına “Sizce esere yönelik olarak yayın çekilmesi ve itilmesi gerektiğini belirleyen etkenler nelerdir?” Sorusu yöneltilmiş ve elde edilen veriler Tablo 9’de sunulmuştur. Bu soruda katılımcılar birden fazla seçeneği ifade edebildikleri için her bir kategori için frekans değerler 21 kişi üzerinden hesaplanmıştır.

Tablo 9. Esere Yönelik Olarak Yayın Çekilmesi ve İtilmesi Gerektiğini Belirleyen Etkenlere İlişkin Veri Tablosu

Yayın Çekilmesini ve İtilmesini Etkileyen Nedenler	Öğretim Elemanı Kodu	f (21 kişi üzerinden)	%
Eserin Ölçü Yapısı İçinde Kuvvetli ve Zayıf Zaman (2/4, 3/4, 5/8, 10/8 vs.)	K.1, K.2, K.3, K.4, K.7, K.8, K.9, K.10, K.11, K.12, K.14, K.15, K.18, K.19, K.20, K.21	16	76,2
Tartım Kalıpları	K.2, K.5, K.6, K.7, K.10, K.11, K.12, K.14, K.15, K.19, K.20, K.21	12	57,1
Müzikal Cümleler, Vurgular ve İfadeler	K.1, K.4, K.5, K. 9, K.11, K.12, K.14, K.15, K.16, K.17, K.18	11	52,4
Eserin Temposu	K.2, K.3, K.5, K.7, K.10, K.11, K.12, K.13, K.14, K.15, K.19	11	52,4
Eserin Eksik Ölçü ile Başlaması	K.1, K.2, K.4, K.5, K.8, K.11, K.12, K.14, K.15	9	42,9
Müzikal Dinamikler (Seslendirim Teknikleri, Nüanslar)	K.5, K.6, K.7, K.9, K.10, K.11, K.12, K.17, K.21	9	42,9
Eserin Dönemsel Özellikleri (Still)	K.2, K.3, K.10, K.11, K.12, K.14, K.16	7	33,3
Eserde Kullanılan Suslar	K.8, K.14, K.15, K.18	4	19
Yay Ağırlığı, Yay Basıncı ve Hızı	K.7, K.9, K.13, K.21	4	19
Kişisel Beceri	K.13, K.16, K.17	3	14,3
Bağlar (Uzatma ve hece bağları)	K.9, K.14, K.21	3	14,3
Eserin Başlangıç ve Bitişleri	K.17, K.9	2	9,5
İcracının Kendine Özgü Yorumu	K.12, K.13	2	9,5
Eserin Sözleri	K.6	1	4,8

Tablo 9 incelendiğinde, öğretim elemanları ifadelerine göre esere yönelik olarak yayın çekilmesi ve itilmesi gerektiğini belirleyen etkenlerin başında %76,2 oranla “Eserin Ölçü Yapısı İçinde Kuvvetli ve Zayıf Zaman (2/4, 3/4, 5/8, 10/8 vs.)” gelmektedir. Bununla birlikte %57,1 oranında “Tartım Kalıpları”, 52,4 “Müzikal Cümleler, Vurgular ve İfadeler”, %42,9 “Eserin Eksik Ölçü ile Başlaması”, yine %42,9 “Müzikal Dinamikler (Seslendirim Teknikleri, Nüanslar)”, %33,3 “Eserin Dönemsel Özellikleri (Still)” etkenlerinin de çoğunlukta olduğu görülmektedir. Öğretim elemanlarının küçük bir kısmının ise %19 oranında “Eserde Kullanılan Suslar”, %19 “Yay Ağırlığı, Yay Basıncı ve Hızı”, %14,3 “Kişisel Beceri”, %14,3 “Bağlar (Uzatma ve hece bağları)”, %9,5 “Eserin Başlangıç ve Bitişleri”, %9,5 “İcracının Kendine Özgü Yorumu” ve %4,8 oranında “Eserin Sözleri” etkenlerinin belirleyici bir unsur olduğunu ifade ettikleri anlaşılmaktadır. Öğretim elemanlarının konuyla ilgili soruya vermiş oldukları yanıtlardan doğrudan alıntı örnekleri aşağıda verilmiştir.

“Eserin sus ile veya eksik ölçü ile başlaması.” (K.1)

“Yorumcunun kendine özgü esere kattığı müzikal tonun etkisi.” (K.7)

“Eserin hızı ve ritmik yapısı.” (K.10)

“Eserin ölçü yapısı (kuvvetli ve zayıf zamanlar).” (K.17)

6. Soruya İlişkin Bulgular

Altıncı soruda öğretim elemanlarına “Sizce esere yönelik olarak tam yay, yarım yay ve çeyrek yay (yayın bölgesel kullanımı) kullanılması gerektiğini belirleyen etkenler nelerdir?” Sorusu yöneltilmiş ve elde edilen veriler Tablo 10’de sunulmuştur. Bu soruda katılımcılar birden fazla seçeneği ifade edebildikleri için her bir kategori için frekans değerler 21 kişi üzerinden hesaplanmıştır.

Tablo 10. Esere Yönelik Olarak Yayın Bölgesel Kullanımını Belirleyen Etkenlere İlişkin Veriler Tablosu

Yayın Bölgesel Kullanımını Belirleyen Etkenler	Öğretim Elemanı Kodu	f (21 kişi üzerinden)	%
Eserin Temposu	K.1, K.3, K.4, K.5, K.6, K.7, K.8, K.10, K.14, K.15, K.17, K.19, K.21	13	61,9
Müzikal Dinamikler (Seslendirim Teknikleri, Nüanslar)	K.1, K.4, K.5, K.6, K.9, K.10, K.11, K.12, K.14, K.17, K.19	11	52,4
Tartım Kalıpları	K.4, K.5, K.7, K.8, K.10, K.14, K.16, K.17, K.19, K.20, K.21	11	52,4
Eserin Dönemsel Özellikleri	K.1, K.3, K.9, K.10, K.12, K.14, K.16, K.20	8	38,1
Müzikal Cümleler, Vurgular ve İfadeler	K.1, K.7, K.12, K.14, K.15, K.16, K.17, K.18	8	38,1
Eserde Bulunan Yay Teknikleri	K.1, K.3, K.6, K.9, K.14, K.15, K.18, K.21	8	38,1
Eserin Temposu	K.5, K.6, K.7, K.9, K.19, K.20, K.21	7	33,3
Kişisel Beceri	K.2, K.13, K.18, K.19	4	19
Eserin Ölçü Yapısı içinde kuvvetli ve zayıf zaman (2/4, 3/4, 5/8, 10/8 vs.)	K.3, K.8, K.10, K.19	4	19
İcracının Kendine Özgü Yorumu	K.7, K.11, K.13	3	14,3

Tablo 10 incelendiğinde, öğretim elemanlarının ifadelerine göre esere yönelik olarak yayın bölgesel kullanımını belirleyen etkenlerin başında %61,9 oranla “Eserin Temposu” olduğu anlaşılmaktadır. Bu etkenlerin yanında çoğunlukla %52,4 oranında “Müzikal Dinamikler (Seslendirim Teknikleri, Nüanslar)”, yine %52,4 “Tartım Kalıpları”, %38,1 “Eserin Dönemsel Özellikleri”, %38,1 “Müzikal Cümleler, Vurgular ve İfadeler”, %38,1 “Eserde Bulunan Yay Teknikleri”, %33,3 “Eserin Temposu” olduğu görülmektedir. Öğretim elemanlarının küçük bir kısmının ise %19 oranında “Kişisel Beceri”, %19 “Eserin Ölçü Yapısı içinde kuvvetli ve zayıf zaman (2/4, 3/4, 5/8, 10/8 vs.)” ve %14,3 oranında “İcracının Kendine Özgü Yorumu” etkenlerinin yayın bölgesel kullanımında etkili olduğunu ifade ettikleri anlaşılmaktadır. Öğretim elemanlarının konuyla ilgili soruya vermiş oldukları yanıtlardan doğrudan alıntı örnekleri aşağıda verilmiştir.

“Eser içinde yer alan müzikal cümleler, ifadeler ve vurgular.” (K.1)

“Eserde yer alan nüanslar yayın bölgesel kullanımını etkiler.” (K.6)

“Yorumcu için müziğin gereğine ilişkin algıları.” (K.13)

“Verilmek istenen duygunun daha iyi ifade edilmesi.” (K.18)

“Ölçü sayısı önemlidir.” (K.3)

7. Soruya İlişkin Bulgular

Yedinci soruda öğretim elemanlarına “Sizce esere yönelik olarak yay planlaması (çekme, itme ve bölgesel kullanım) sürecinde dikkat edilmesi gereken noktalar sırasıyla nelerdir?” Sorusu yöneltmiş ve elde edilen veriler Tablo 10’da sunulmuştur. Bu soruda katılımcılar birden fazla seçeneği ifade edebildikleri için her bir kategori için frekans değerler 21 kişi üzerinden hesaplanmıştır.

Tablo 11. Esere Yönelik Olarak Yay Planlaması Sürecinde Sırasıyla Dikkat Edilmesi Gereken Noktalara İlişkin Veriler Tablosu

Sıra	Yayın Planlaması Sürecinde Sırayla Dikkat Edilmesi Gereken Noktalar	Öğretim Elemanı Kodu	f (21 kişi üzerinden)	%
1	Müzikal İnceleme (Notasyon, Müzikal Form, Motif, Cümleler, Nüanslar, Müzikal Anlatım Türü)	K.3, K.4, K5, K.7, K.9, K.13, K.14, K.15, K.16, K.17, K.18, K.20	12	57,1
1	Eserin Sus veya Eksik Ölçü ile Başlaması	K.1, K2, K.8, K.10,	4	19,0
1	Tartıma Göre Yayın Bölgesel Kullanımı	K.6, K.12, K.19	3	14,3
1	İcracı Yorumu (Hedeflenen Ses Rengi ve Kişisel Eser Yorumu)	K.11, K.21	2	9,5
2	Eserin Temposu ve Tartımlar	K.4, K.5, K.6, K.7, K.14, K.15	6	28,6
2	Eserin Dönemsel Özellikleri	K.1, K.2, K9, K.10, K.13	5	23,8
2	Yayın Çekme, İtme ve Bölgesel Kullanımı Belirlenmeli	K.3, K.11, K.12, K.19	4	19
2	İcracı Yorumu (Hedeflenen Ses Rengi ve Kişisel Eser Yorumu)	K.16, K.17, K.20, K.21	4	19
2	Müzikal İnceleme (Notasyon, Motif, Cümleler, Nüanslar, Müzikal Anlatım türü)	K.8, K.18	2	9,5
3	Yayın Çekme, İtme ve Bölgesel Kullanımının Belirlenmesi	K.3, K.6, K.11, K.16, K.18, K.19	6	28,6
3	Eserin Temposu ve Tartımlar	K.1, K.2, K.10, K.14	4	19
3	Yay Teknikleri İncelenir	K.8, K.9, K.12, K.20	4	19
3	Müzikal Dinamikler (Seslendirim Teknikleri, Nüanslar)	K.5, K.4, K.21	3	14,3
3	Müzikal İfadeyi En Rahat ve Kolay Yansıtacak Biçimde Düzenlemeler Yapmak	K.15, K.17	2	9,5
3	İcracı Yorumu (Hedeflenen Ses Rengi ve Kişisel Eser Yorumu)	K.7, K.13	2	9,5
4	Yayın Çekme, İtme ve Bölgesel Kullanımı Belirlenmeli	K.1, K.2, K.5, K.7, K.8, K.9, K.10, K.13, K.14, K.15, K.17, K.20, K.21	13	61,9

Tablo 11 incelendiğinde, öğretim elemanlarının görüşleri doğrultusunda esere yönelik olarak yay planlaması sürecinde dikkat edilmesi gereken nokta olarak %57,1 oranla ilk sırada “Müzikal İnceleme (Notasyon, Müzikal form, Motif, Cümleler, Nüanslar, Müzikal Anlatım türü)” olduğu görülmektedir. Bununla birlikte sırasıyla %19 “Eserin Sus veya Eksik Ölçü ile Başlaması”, %14,3 “Tartıma Göre Yayın Bölgesel Kullanımı” ve %9,5 “İcracı Yorumu (Hedeflenen Ses Rengi ve Kişisel Eser Yorumu)” öğretim elemanlarının 1. Sırada dikkat edilmesi gereken nokta olarak ifade ettikleri anlaşılmaktadır. Yay planlaması sürecinde 2. sırada en çok dikkat edilmesi gereken noktanın %28,6 oranla “Eserin Temposu ve Tartımlar” olduğu görülmektedir. Bununla birlikte sırasıyla %23,8 “Eserin Dönemsel Özellikleri”, %19 “Yayın Çekme, İtme ve Bölgesel Kullanımı Belirlenmeli”, %19 İcracı Yorumu (Hedeflenen Ses Rengi ve Kişisel Eser Yorumu) ve %9,5 oranında Müzikal İnceleme (Notasyon, Motif, Cümleler, Nüanslar, Müzikal Anlatım türü) ikinci sırada dikkat edilmesi gereken noktalar olarak öğretim elemanları tarafından ifade edilmektedir. Yay planlaması sürecinde 3. sırada en çok dikkat edilmesi gereken noktanın %28,6 oranla “Yayın Çekme, İtme ve Bölgesel Kullanımının Belirlenmesi” olduğu görülmektedir. Bununla birlikte sırasıyla %19 oranında “Eserin Temposu ve Tartımlar”, %19 “Yay Teknikleri İncelenir”, %14,3 “Müzikal Dinamikler”, %9,5 “Müzikal İfadeyi En Rahat ve Kolay Yansıtacak Biçimde Düzenlemeler Yapmak” ve %9,5 oranında “İcracı Yorumu (Hedeflenen Ses Rengi ve Kişisel Eser Yorumu)” 3.sırada dikkat edilmesi gerekenler olarak öğretim elemanları tarafından ifade edilmektedir. Esere yönelik olarak yay planlaması sürecinde dikkat edilmesi gereken 4. Aşama olarak ifade edilen son aşamada %61,9 oranla “Yayın Çekme, İtme ve Bölgesel

Kullanımı Belirlenmeli” ifadesine yer verildiği anlaşılmaktadır. Öğretim elemanlarının konuyla ilgili soruya vermiş oldukları yanıtlardan doğrudan alıntı örnekleri aşağıda verilmiştir.

“2-Eserin bestelendiği döneme ait müzikal still özellikleri.” (K.1)

“3.Sırada ritm kalıpları (Tartımlar).” (K.5)

“3.Yorumcuya özel müzikal ton elde etme.” (K.7)

“4- Pozisyonlara göre yayın konumlandırılması.” (K.8)

“1-Notasyon inceleme.” (K.14)

TARTIŞMA, SONUÇ ve ÖNERİLER

Öğretim elemanlarının çoğunluğunun esere yönelik yay planı konusuna ilişkin farklı düzeylerde eğitim aldıkları, bazı öğretim elemanlarının ise hiçbir eğitim almadıkları görülmektedir. Bu durum konuya ilişkin öğretim elemanlarının ders anlatım yaklaşımlarındaki büyük farklılığın nedenlerini ortaya koymaktadır. Fakat esere yönelik yay planı eğitimi alsın veya almasın öğretim elemanlarının neredeyse tamamının “müzikal ifadelerin duyurulması”, “mesleki yaşantısında icra kabiliyetini artırma ve icra kolaylığı sağlaması”, “eserleri dönemsel özelliklere göre icra edebilmesi” ve “yay tekniklerinin farklı eserlere transferi” gibi nedenlerle esere yönelik yay planı konusunun çok önemli olduğunu vurguladıkları görülmektedir. Karadeniz (2011) çalışmasında, yaylı bir çalgı olan kemanın icrasında ön koşul olan sesi biçimli kullanma ve doğru ses elde etmenin yayı doğru ve biçimine (teknikine) uygun kullanımı olduğunu ifade etmektedir. Aynı zamanda yay tekniklerinin eserlerin karakterine, biçimine, yayın geometrisine dikkat edilerek doğru biçimde icra edilmesinin önemli olduğuna ilişkin elde ettikleri sonuçlar yay planlaması eğitiminin önemli olduğu fikrini desteklemektedir.

Öğretim elemanlarının büyük çoğunluğunun esere yönelik yay kullanımının nasıl planlanacağı konusunu içeren yazılı kaynakların mevcut olmadığını ifade etmesi, yaylı çalgı eğitiminde önemli bir yere sahip olan bu konunun ders içinde yüzeysel veya hiçbir şekilde değinilmemesine sebeplerden birini oluşturduğu görülmektedir. Az sayıda öğretim elemanı ise konuya ilişkin yazılı kaynakların mevcut olduğunu ifade etmektedir. Bu kaynakların “Ivan Galamian Principles of Violin Playing and Teaching, The teaching of violin playing carl courvoisier” ve “Ömercan, Suzuki, Bertavolmen, Ayfer Tanrıverdi” olduğu görülmektedir. Bu kaynaklara ek olarak bir öğretim elemanı “Sevcik, Flesh, Kreutzer, Sitt” gibi metotların olduğu fakat bu metotların esere yönelik olarak yay planlanması konusundan ziyade daha çok yayın çekme itme hareketine dair bilgiler içerdiğini ifade etmektedir.

Öğretim elemanlarının büyük bir çoğunluğu uygulamakta oldukları yaylı çalgı eğitimi programı içinde eserlere yönelik yay planı konusuna yer vermediği, bir kısım öğretim elemanının ise esere yönelik yay planı konusuna yer verdiği yönünde görüş ifade etmektedir. Fakat esere yönelik yay planı konusuna eğitim programında yer verdiğini ifade eden öğretim elemanları bu konu başlığında bir ders vermeyip daha çok ders içinde konuyla ilgili yeri geldiğinde katkı sunduklarını ifade etmektedir. Öğretim elemanlarının sundukları bu katkılar: Eser veya etüt çalışırken müzikal ifadenin geliştirilmesi, yay planlaması yapılmış olan eserlerin analizi ve yaya aktarılması, eser karakterinin yayın karakteri ile doğru orantılı olması, çalışılan eserin müzikal ve dönemsel özelliklerine göre incelenmesi ve eserin müzikal unsurlarında yayın doğru kullanımı gibi konu başlıklarıdır.

Eser içinde yayın çekilmesi veya itilmesi gereken yerlerin tespiti sürecinde öğretim elemanlarına göre dikkat edilmesi gereken etkenlerin başında “eserin ölçü yapısı ve bu yapı içinde kuvvetli-zayıf zamanlar” gelmektedir. Bununla birlikte “tartım kalıpları”, “müzikal cümleler”, “vurgular ve ifadeler”, “eserin eksik ölçü ile başlaması”, “müzikal dinamikler (seslendirim teknikleri, nüanslar)”, “eserin dönemsel özellikleri” etkenleride büyük önem arz etmektedir. Öğretim elemanlarının bazıları yukarıda belirtilen etkenler ile birlikte eserde kullanılan suslar, yay ağırlığı, yay basıncı ve hızı, kişisel beceri, bağlar (uzatma ve hece bağları), eserin başlangıç ve bitişleri, icracının kendine özgü yorumu ve eserin sözlerinin bu konuda önemli olduğunu belirtmektedir.

Eser içinde yayın bölgesel kullanımının planlanması sürecinde öğretim elemanlarına göre dikkat edilmesi gereken etkenlerin başında “eserin temposu” gelmektedir. Bununla birlikte “müzikal dinamikler (seslendirim teknikleri, nüanslar)”, “tartım kalıpları”, “eserin dönemsel özellikleri”, “müzikal cümleler, vurgular ve ifadeler”, “eserde bulunan yay teknikleri”, “eserin temposu” olduğu görülmektedir. Bir kısım öğretim elemanı bu etkenlere ek olarak “kişisel beceri”, “eserin ölçü yapısı içinde kuvvetli ve zayıf zaman” ve “icracının kendine özgü yorumu” etkenlerinin yayın bölgesel kullanımında etkili olduğunu ifade etmektedir. Fayez (2001) yaptığı çalışmasında, yayın kontrollü ve uygun bölünmesinin çok önemli olduğunu ifade etmektedir. Yay hızı ayarlamasının iyi yapılmadığı durumlarda elde edilen seslerin istenilen kalitede olmayacağını ve yayın hızındaki değişimin sabit yay basıncı altında bile sesin değişmesine neden olacağını yönündeki sonuçları eserin temposunun ve tartımların yayın bölgesel kullanımında önemli rolü olduğu görüşünü desteklemektedir.

Öğretim elemanlarının görüşlerine göre esere yönelik olarak yay planlaması (yayın çekilmesi-itilmesi-yayın bölgesel kullanımı) sürecinde dikkat edilmesi gerekenler sıralandığında ilk sırada “müzikal inceleme (notasyon, müzikal form, motif, cümleler, nüanslar, müzikal anlatım türü)” geldiği görülmektedir. Bununla birlikte “eserin sus veya eksik ölçü ile başlaması”, “tartıma göre yayın bölgesel kullanımı” ve “icracı yorumu (hedeflenen ses rengi ve kişisel eser yorumu)” öğretim elemanlarının 1. sırada dikkat edilmesi gereken diğer noktalar olarak ifade ettikleri anlaşılmaktadır. Yay planlaması sürecinde 2. sırada ise en çok dikkat edilmesi gereken noktanın “eserin temposu ve tartımlar” olduğu görülmektedir. Bununla birlikte “eserin dönemsel özellikleri”, “yayın çekme, itme ve bölgesel kullanımı belirlenmeli”, icracı yorumu (hedeflenen ses rengi ve kişisel eser yorumu) ve müzikal inceleme (notasyon, motif, cümleler, nüanslar, müzikal anlatım türü) unsurlarının ikinci sırada dikkat edilmesi gereken noktalar olarak öğretim elemanları tarafından ifade edilmektedir. Yay planlaması sürecinde 3. sırada en çok dikkat edilmesi gereken noktanın “yayın çekme, itme ve bölgesel kullanımının belirlenmesi” olduğu görülmektedir. Bununla birlikte “eserin temposu ve tartımlar”, “yay teknikleri”, “müzikal dinamikler”, “müzikal ifadeyi en rahat ve kolay yansıtabilecek biçimde düzenlemeler yapmak” ve “icracı yorumu (hedeflenen ses rengi ve kişisel eser yorumu)” 3.sırada dikkat edilmesi gerekenler olarak öğretim elemanları tarafından ifade edilmektedir. Esere yönelik olarak yay planlaması sürecinde dikkat edilmesi gereken 4. ve son aşama olarak “yayın çekme, itme ve bölgesel kullanımı belirlenmeli” ifadesine yer verildiği tespit edilmiştir. Esere yönelik yay planı sürecinde öğretim elemanlarının temelde eserin notası ve müzikal yapısını incelenmesi, eserin temposu ve tartımların değerlendirilmesi ve son olarak yayın çekme-itme ve bölgesel kullanımının belirlenmesi olmak üzere bu üç aşamaya dikkat ettikleri görülmektedir.

Çalışmada elde edilen sonuçlara dayanarak aşağıdaki öneriler getirilmiştir:

Çalışma sonuçları değerlendirildiğinde, esere yönelik yay planlamasına ilişkin öğretim elemanlarının görüşlerine ek olarak lisans, yüksek lisans ve doktora programlarında yaylı çalgı eğitimi alan öğrencilerin

görüşlerine başvurulması önerilmektedir. Urhal (2018) viyolonsel eğitiminde başlangıç yay tekniklerine ilişkin öğretim elemanları ile yapmış olduğu çalışmada da, öğrencilerin yay tekniklerine ilişkin görüşleri alınıp, kendi karşılaştıkları problemler belirlenip çalışmanın daha geniş bir evrende incelenip daha detaylı sonuçlar elde edilmesini önermektedir.

Bununla birlikte çalışma sonuçları doğrultusunda oluşturulmuş bir yaylı çalgı eğitim programının oluşturulması, esere yönelik yay planı eğitiminin öğrencilerin çalgı performansına olan etkilerinin deneysel bir çalışma ile kontrol edilmesi, esere yönelik yay planlamasına ilişkin kaynak sayılarının artırılması, metodik çalışmaların artırılması, benzer çalışmanın yaylı çalgılar dışında diğer enstrümanlar için yapılması, esere yönelik yay planlaması eğitimi verilen öğrenciler ile boylamsal araştırmaların yapılması önerilmektedir.

Yazar Katkı Oranları

Yazar çalışmada başka bir yazarın katkısı olmadığını, çalışmanın son halini okuduğunu ve onayladığını beyan etmektedir.

Etik Kurul Beyanı

Bu araştırma için Harran Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulundan 11.01.2022 tarihli ve “E-76244175-900-99905” sayılı etik izin alınmıştır.

Çatışma Beyanı

Yazar çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmadığını beyan etmektedir

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Çınardal, L. (2020). *Viyolonsel öğretiminde kullanılan yay tekniklerinin Türk müziğine uyarlanması ve değerlendirilmesi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara. <http://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Erden, M. ve Akman, Y. (1996). *Eğitim psikolojisi*. Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Ertürk, S. (1993). *Eğitimde program geliştirme*. Ankara: Meteksan Anonim Şirketi.
- Fayez, S. (2001). *Kuramdan uygulamaya başlangıç keman eğitimi teknik- ilke – yöntemler*. Ankara: Yurtrenkleri
- Karadeniz, C. K. (2011). *Kemanda sağ el yay tekniklerinin kuramsal analizi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kırıkkale Üniversitesi, Kırıkkale. <http://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Kaya, E. E. (2010). *Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda makamsal etüd ve egzersizlerle viyolonsel eğitiminin uygulanabilirliği*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi, Konya. <http://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Miled, M. B. ve Huberman, A. M. (1994). *Qualitative Data analysis: An expanded sourcebook* (2nd ed.). Sage Publications, Inc.

- Nalbantoğlu, E. (2002). *Keman eğitiminde parmaklandırmanın (duvate) ilkeleri, karşılaşılan problemler ve çözüm önerileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul. <http://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Taş, F. (2020). Yaylı çalgılar eğitiminde entonasyonu geliştirmeye yönelik kullanılan üç yöntemin karşılaştırılması. *İdil*, 76 (2020 Aralık): s. 1802–1820. doi: 10.7816/idil-09-76-04
- Taşdemir, F. (2019). Eğitimde araştırma yöntemleri. Kürşad Y. ve Recep Serkan A. (Eds.), *Verilerin Toplanması içinde* (s.151). Ankara: Pegem Akademi.
- Uçan, A. (1997). *Müzik eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Ulucan, S. (2005). *Kemanda yay tekniğinin temel bilgileri ve gelişimi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul. <http://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Urhal, N. (2018). *Viyolonsel eğitiminde başlangıç yay tekniklerinin eğitimci görüşleri doğrultusunda incelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli. <http://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Uslu, M. (1998). *Türkiye’de çalgı eğitiminin yaygınlaştırılması ve geliştirilmesi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul. <http://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Üstün, E. (2010). *Eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik eğitimi ana bilim dallarında uygulanmakta olan bireysel çalgı flüt eğitiminde karşılaşılan teknik problemlerin incelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya. <http://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Vural, R. ve Cenkseven, F. (2005). Eğitim araştırmalarında örnek olay (vaka) çalışmaları: Tanımı, türleri, aşamaları ve raporlaştırılması. *Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6(10), 25-38.
- Yıldırım ve Şimşek (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

KABAK KEMANEDE KULLANILAN SAĞ VE SOL EL TEKNİKLERİNE YÖNELİK EĞİTİMCİ VE İCRACI GÖRÜŞLERİ

Educator and Performer Views on Right and Left Hand Techniques Used in *Kabak Kemane*

Veli YÖNTEM *
Uğur TÜRKMEN **

ÖZ

Çalışmanın amacı, kabak kemane eğitimcileri ve icracılarının sağ ve sol el tekniklerine yönelik görüşlerinin ortaya konmasıdır. Araştırma grubunda on farklı üniversiteden on üç eğitimci, TRT, Kültür ve Turizm Bakanlığı'ndan beş kabak kemane icracısı olmak üzere toplam on sekiz kişi yer almıştır. Araştırmacı tarafından hazırlanan görüşme soruları iki alan uzmanına e-posta yoluyla gönderilerek güvenilirlik-geçerlik kontrolleri sağlanmış ve etik onayları alındıktan sonra kabak kemane eğitimcileri ve icracılarıyla "zoom" adlı video konferans platformunda görüşmeler sağlanarak veriler toplanmıştır. Elde edilen veriler içerik analiz yöntemiyle kategorize edilmiş ve tablolardan faydalanılarak okuyucuya sunulmuştur. Araştırma kapsamında şu hususlarla ilgili bilgilere yer verilmiştir: Eğitimcilerin sağ ve sol tekniklerine hangi lisans sınıfında yer verdikleri, hem eğitimci hem de icracıların diğer yaylı çalgılardaki sağ ve sol el tekniklerinin kabak kemanedeki kullanım durumları, sağ ve sol el teknikleri ile ilgili (Türk/Batı olmak üzere) hangi terminolojiyi tercih ettikleri, Teke Yöresi'nde icra edilen eserlerde hangi sağ ve sol el tekniklerine yer verdikleri ve bu tekniklere ilişkin mevcut yazılı materyallerle ilgili görüşler. Ardından görüşmeler sonucunda kabak kemane eğitiminde ve icrasında kullanılan sağ ve sol el tekniklerine ilişkin veriler yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kabak kemane, sağ el teknikleri, sol el teknikleri, eğitimci görüşleri, icracı görüşleri.

ABSTRACT

The aim of the study is to review the opinion of the *kabak kemane* educators and performers on right and left hand techniques. A total of eighteen people, including thirteen educators from ten different universities and five *kabak kemane* artists from TRT, the Ministry of Culture and Tourism took part in the research group. Interview questions prepared by the researcher were sent to two field experts via e-mail, reliability-validity checks were ensured, and after ethical approval was obtained, data were collected by interviewing *kemane kemane* educators and performers through a video conference program called "zoom". The data obtained were categorized by the content analysis method and presented to the reader by using tables. Within the scope of the research following information is obtained: Which of the undergraduate grade the educators included right and left hand techniques, how did they use right and left hand techniques of other string instruments with in the usage of *kabak kemane*, the terminological preference (as in Turkish or Western) of the right and left hand techniques preferred by educators and performers, right and left hand techniques used in the works performed in Teke Region and their views on the existing written materials related to these techniques are given. Then, as a result of these interviews, the data on the right and left hand techniques used in the training and performance of the *kabak kemane* were interpreted.

Keywords: Kabak Kemane, right hand techniques, left hand techniques, educator opinion, performer's opinion.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 15.10.2022 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 30.01.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, veliyntm@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3524-4745

** Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, uturkmen@comu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0847-779X

EXTENDED ABSTRACT

Bow techniques and technical features have a place in all bows. Bow techniques and development strategies in the Turkish folk music, *kabak kemane* refer to techniques from the master to practice or mastery, to the apprentice, by observation, or to self-righteous techniques. In this sense, technical education will not be adequately trained for a project to design more folk songs with the master-apprentice method.

The master-apprentice method has a very important place in the teaching of *kabak kemane*. The teaching of the instrument has been transferred from master to apprentice both in terms of performance and structure and has survived to the present day. However, apart from a few studies from the past to the present, there is no written document in the teaching of *kabak kemane* and the technical performances transferred by the master-apprentice tradition have remained on the shelf orally.

It is a known fact that Turkish Radio and Television Corporation's (TRT) Turkish folk music repertoire is used in teaching the instrument. It is also noteworthy that there is no notation specific to the instrument, since the notes of Turkish folk music works are mostly written for vocal performance. In this sense, techniques can create differences in spelling and vocalization due to the absence of tempo and nuance signs in notation. This situation also reveals that a common performance style and terminology cannot be formed with *kabak kemane* in lessons, events or concerts. Another important point is that right and left hand techniques are not sufficiently included in method studies.

This study aims to determine which techniques the *kabak kemane* educators and performers use during the performance of the instrument and whether the techniques in right-left hand exercises are used in the performance of Western-sourced string instruments. In addition, the problems they encounter during instrument training and performance; and also the right and left hand techniques specific to the instrument are aimed to be determined. Performing the instrument with a common language, rather than individually, will contribute to the technical development of the instrument.

With this research, it is aimed to describe the views of the educator-performer on the right and left hand techniques used in the training and performance of the *kabak kemane*. As part of data collection, an interview form is prepared for *kabak kemane* educators and performers. The prepared form was sent to two field experts and submitted to the ethics committee after approval. After being approved by the ethics committee, interviews were held with *kabak kemane* educators and performers. The interviews with the trainers and performers were recorded in the electronic environment using the video conference platform called "zoom" and the data were collected.

The data obtained was subjected to content analysis and the current situation was tried to be described. The data recorded on the computer were categorized and first coded as *kabak kemane* educators (KKE) and *kabak kemane* performers (KKI). The codes created under the research questions and the answers given to them were written. After the written codes and answers are brought together, they are examined and it is searched whether there were common aspects between the codes. In this way, themes are created and tabulated by comparing common aspects and expressions between codes.

It is known that the melodies in the TRT THM repertoire are mostly used in the teaching process of Kabak violin. However, when the studies done so far are examined, it is seen that the subjects including the right and left hand techniques for the teaching and performance of the *kabak kemane* in this repertoire and outside the repertoire have

not been adequately addressed. In this context, it has been understood that there is no common idea in terms of terminology and performance regarding right and left hand techniques in the interviews and literature review with the educators who conduct the *kabak kemane* lessons, TRT, the Ministry of Culture and Tourism and the *kabak kemane* artists.

In addition, it is known that zucchini violine lessons are held with more than one person as well as individually. Considering this situation, it is necessary to determine the right and left hand techniques and to specify them in the notation in order to achieve a common performance in *kabak kemane* lessons with two or more people. In this respect, it is thought that the explanatory and visual signs of writing a musical note for the *kabak kemane* and performing this instrument are not sufficiently specified or ignored on the notation. Therefore, it is thought that these situations are an important obstacle in the development of the teaching and performance of the instrument.

The research group of the study included 13 educators from 10 different universities and 5 *kabak kemane* artists from TRT and the Ministry of Culture and Tourism. Demographic information of the educators and performers interviewed are given in Table 1. and Table 2.

The data of the educators' opinion about the undergraduate years in which right and left hand techniques are included in the *kabak kemane* education and the process of application; and whether they wrote etudes for right and left hand is also included as information.

When the additional opinion of the performers regarding the right and left hand techniques are examined, it is stated that these techniques will be used in other regions besides the Teke Region, that these techniques are known in the universal sense, and that in addition to these techniques, they are performed by striking the bow on the boat in the *kabak kemane* performance.

Both educators and performers use the right and left hand techniques during the performance, but they are not used as written on the notation. It has been observed that there is not yet a common consensus regarding the right and left hand techniques among both educators and performers in terms of terminology. In this sense, the right and left hand techniques on the instrument should be determined as soon as possible, and a common terminology and playing performance should be caught both in the teaching process and in its performance.

Geleneksel Türk müziği çalgılarının öğretimi ustadan çırağa veya meşk yöntemi ile günümüze kadar aktarılmıştır. Meşk, yazılı bir doküman olmadan sözlü olarak müzikal aktarımın sağlanması ve meşk eden kişilerle taklit ve ezbere dayalı bir etkileşimden meydana gelen yöntemdir. “Bir örneği taklit etmek suretiyle öğrenmek veya öğretmek (temeşşük=karşılıklı öğrenip öğretmek, birbirine meşk etmek). Mûsikide meşk, bir üstad tarafından mûsikî parçasının tadrîcen çalınması ve okunması sûretiyle talebeyle öğretilmesi ve talebe tarafından öğrenilmesi demektir” (Öztuna, 2000: 250). “Meşk, müziğin yazıya dökülmediği, notaya alınmadığı, yazılı kâğıttan öğrenilip icra edilmediği, icat edilmiş bazı nota yazılarının da kullanılmayıp dışlandığı bir müzik evreninin eğitim yöntemidir” (Behar, 2019: 22-23). Meşk yöntemi diğer adıyla Türk halk müziğinde kullanılan usta - çırak yöntemi, ustanın icra ettiği çalgıyı görsel ve işitsel olarak müzikal tavrı, üslubu çırak hafızasına alarak bunu taklit yoluyla kendi çalgısına aktarmasıdır.

Usta-çırak yöntemi kabak kemane öğretiminde çok önemli bir yere sahiptir. Kabak kemane öğretiminde geçmişten günümüze birkaç çalışmanın dışında yazılı bir doküman olmaması sebebiyle usta-çırak geleneğiyle aktarılan icralar sözlü olarak kalmıştır. Kabak kemanenin öğretimi de gerek icra açısından gerek yapısal olarak ustadan çırağa yöntemiyle aktarılmış ve günümüze kadar ulaşabilmiştir.

İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarının kurulması ile birlikte akademik olarak kabak kemane eğitime geçilmiştir. Urhan (2014) çalışmasında, 1976’dan beri Türk Musikisi Devlet Konservatuvarlarının programlarında kabak kemane derslerinin olduğunu fakat ders verecek öğretim elemanının olmaması nedeniyle derslerin verimli geçmediğini ifade etmektedir. İlerleyen süreçte konservatuvarlarda kabak kemane dersleri açılmıştır. Fakat kabak kemane derslerini yürüten öğretim elemanlarının sayıca az olması, teknik icra ve yöresel icranın aktarımı konusunda yeterli düzeyde kabak kemaneye yönelik dokümanların olmaması gibi sorunlar kabak kemane eğitimini olumsuz etkilemiştir.

Günümüzde kabak kemane eğitimi, usta çırak ilişkisinden sistematik bir eğitim sürecine doğru yönelmektedir. Bu süreçte akademisyenler kabak kemane derslerini kendi oluşturdukları eğitim planına uygun şekilde yürütmektedir.

Kabak kemane eğitiminde ve icrasındaki temel sorunlardan birisi de sağ ve sol el teknikleridir. Bu kapsamda tekniğin müzik olarak tanımına bakıldığında Say çalışmasında şu şekilde ifade etmiştir: “Müzikte teknik, genel olarak “yöntem bilgisi” anlamına geldiği kadar “uygulama becerisi” anlamında da kullanılır. Yöntem bilgisi anlamında teknik, yaratıcılığa yol açan beceriler bütünüdür; yorumcuya kolaylık sağlayan yetilerdir” (Say, 2005: 457). Dolayısıyla kolaylık sağlayan bu yetiler çalgının öğretiminde de önemli paya sahiptir. Çalgı öğrenimi ve öğretimi gerçekleşirken teknik çalışmalar çalgının gelişimine katkı sağlamaktadır. Çalgıda kazanılan teknik beceri “beynin vücut kaslarıyla olan ilişkisinden ibarettir. Sağ ve sol elin, kolların ve parmakların zihinsel olarak yönetilebilmesi aynı zamanda fiziksel olarak gereken çalma hareketlerinin yerine getirilebilmesi yeteneğidir.” (Aksak, 2014: 5). Çalgıyı icra etme süreçlerinde icracının sağ ve sol el parmaklarını kullanarak çalgıdaki tüm icra biçimlerini ustalikle kazanması önemlidir. Bu açıdan çalgıdaki icra ustalığına giden yolun bir parçası ise sağ ve sol eldeki icra teknikleridir. Bu teknikler, icracının çalgısını icra etmesini kolaylaştırır ve çalgıya olan hâkimiyeti artırır. “Galaman’a göre teknik, sol ve sağ elin, kolların ve parmakların zihinsel olarak yönetilebilmesi aynı zamanda fiziksel olarak gereken çalma hareketlerinin yerine getirilebilmesi yeteneğidir. Kısacası, çalgının olanaklarının tümü üzerinde tam bir ustalık kazanmaktır. Bu ustalık, çalgıcının, kontrol mekanizmasının tam

anlamıyla uygulanması anlamına gelmektedir. Çünkü kazanılan bu ustalık en yüksek sanatsal başarıya giden yolu açar” (Galamian akt. Göküstün: 2012: 14).

Tüm yaylı çalgılarda yay teknikleri ve süsleme teknikleri önemli bir yere sahiptir. Türk halk müziği (THM) yaylı çalgılarından biri olan kabak kemanedeki yay teknikleri ve süsleme teknikleri çırağın ustadan öğrendiği gözlemlendiği veya kendi kendine geliştirdiği tekniklerden ibarettir. Bu anlamda usta çırak yöntemiyle daha çok türkü öğretimine odaklı bir çalgı öğretimi gerçekleştiği için teknik konulara yeteri kadar önem verilmediği düşünülmektedir.

Çalgının öğretiminde TRT THM repertuarından yararlandığı bilinen bir gerçektir. THM eserlerinin notaları daha çok ses icrasına yönelik yazıldığı için çalgıya özgü bir notasyonun olmadığı da dikkat çekmektedir. Çalgıya göre yazılmadığına ilişkin alan yazındaki benzer çalışmalarda da değinilmiştir (Ekici, 2006: 7; Özdek, 2015: 36). Bu anlamda teknikler, tempo, nüans terimlerinin notasyonda olmamasından dolayı yazılışı ve seslendirilişinde farklılıklar oluşturabilmektedir. Bu durum kabak kemane derslerinde, etkinliklerde veya konserlerde kabak kemaneye ortak bir icra üslubunun ve terminolojinin oluşmadığını da ortaya çıkarmaktadır. Diğer önemli nokta ise metot çalışmalarında da sağ ve sol el tekniklerine yeterince yer verilmediği bilinmektedir. Benzer çalışmada değinilmiştir (Kutlu ve Gereken 2021: 335).

Bu çalışma, kabak kemane eğitimci ve icracılarının çalgı icrası sırasında hangi teknikleri kullandıklarını ve Batı kaynaklı yaylı çalgıların icrasında sağ el-sol el çalışmalarındaki tekniklerin kullanılıp kullanılmadığının belirlenmesini amaçlamaktadır. Ayrıca çalgı eğitimi ve icrası sırasında karşılaştıkları sorunların tespiti ve çalgıya özgü sağ ve sol el tekniklerinin belirlenmesi hedeflenmiştir. Çalgının bireysellikten ziyade toplu çalışmalarda da ortak bir dilde icra edilmesi çalgının teknik gelişimine katkı sağlayacaktır.

İlgili Araştırmalar

Kabak kemanedeki sağ ve sol el tekniklerine ilişkin açıklamalar şu çalışmalarda değinilmiştir:

Akyol ve Özay (2015), “Teke Bölgesi Geleneksel Çalgılarından Kabak Kemane'nin Ülkemizdeki Eğitim Uygulamaları ve Bir Metod Önerisi” adlı bildiride, kemaneye özgü çarpmalar, glisando ve trilden bahsetmiştir.

Bircan (2010), tez çalışmasında artikülasyon ve yay uygulamalarına yer vermiştir. Ayrıca eserler üzerinde bu artikülasyon ve yay uygulamalarıyla ilgili örnekler göstermiştir.

Çelik (2019), metot çalışmasında glissando, vibrato teknikleriyle ilgili açıklamada bulunmuştur.

Durmaz (2021), tez çalışmasında bağırsız çalma (detache) tekniğini, bağlı çalma tekniği, çekiçleme tekniği, kesik çalma tekniği, zıplatarak çalma tekniği, çift ses çalma tekniği, çarpma tekniği, tril tekniği ve vibrato tekniklerine yer vermiştir.

Duygulu (2014), kitap çalışmasında kemane ve ıklığda kaydırarak çalma tekniğinden bahsetmiştir.

Dengiz, Başaran ve Koç'un (2019), Güzel Sanatlar Lisesi (GSL) çalgı eğitimi kemane lise 9. ders kitabında bağırsız yay (detaşe), bağlı yay (legato) temel yay tekniklerine yer verilmiştir.

Dengiz, Başaran ve Koç'un (2019), GSL çalgı eğitimi kemane lise 10. ders kitabında çarpma ve tril tekniklerinden bahsedilmiştir.

Dengiz, Başaran ve Koç'un (2019), GSL çalgı eğitimi kemane lise 11. ders kitabında glissando tekniğine yer verilmiştir.

Dengiz, Başaran ve Koç'un (2019), GSL çalgı eğitimi kemane lise 12. ders kitabında vibrato tekniğine yer verilmiştir.

Eşigül (2018), tez çalışmasında Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde icra edilen kemanın icra tekniklerinin kabak kemanede nasıl uygulanabileceğine değinmiştir. Ayrıca yay teknikleri; detache, legato ve süsleme teknikleri; çarpma, mordan, glissando, tril, vibrato gibi tekniklere de çalışmasında yer vermiştir.

Merdivan (2021) tez çalışmasında sağ el teknikleri (legato, detache, staccato) ve sol el tekniklerine (tril, çarpma, glissando, vibrato) yer vermiştir.

Özdemir (2020), ıklığ metodunda legato, pizzicato tekniklerine değinmiştir.

Şimşek (2013), tez çalışmasında staccato, legato, detache, tremolo, sul ponticello, tremolo, vibrato, tril, çarpma, glissando, mordan tekniklerine yer vermiştir.

Çalışmanın Amacı, Önemi

Bu araştırmayla, kabak kemane eğitiminde ve icrasında kullanılan sağ ve sol el tekniklerine yönelik eğitimci-icracı görüşlerinin betimlenmesi hedeflenmiştir. Kabak kemanedeki sağ ve sol el tekniklerinin eğitimci ve icracı görüşlerinin belirlenmesiyle ilgili araştırmalara katkı sağlaması açısından önemlidir.

Problem

Kabak kemanenin öğretimi sürecinde çoğunlukla TRT THM repertuarındaki ezgilerden faydalandığı bilinmektedir. Kabak kemaneye yönelik çalışmalar incelendiğinde TRT repertuarı ve bu repertuarın dışında da kabak kemane öğretimine ve icrasına yönelik sağ ve sol el tekniklerini içeren konulara yeterince değinilmediği görülmektedir.

Kabak kemane derslerinin bireysel olarak gerçekleştirilmesi dışında birden fazla kişiyle de yapıldığı bilinmektedir. Bu durum da göz önünde bulundurulduğunda iki veya daha fazla kişiyle kabak kemane derslerinde ortak bir icra yakalayabilmek için sağ ve sol el tekniklerinin belirlenmesi ve notasyonda belirtilmesine ihtiyaç duyulmaktadır. Bu açıdan kabak kemaneye yönelik bir nota yazımının ve bu çalgıyı icra etme noktasında açıklayıcı ve görsel işaretlerin nota üzerinde yeterince belirtilmediği veya göz ardı edildiği düşünülmektedir. Dolayısıyla çalgının öğretimi ve icrasının gelişmesinde söz konusu durumların önemli bir engel olduğu düşünülmektedir.

Bu kapsamda araştırmanın alt problemleri şu şekilde hazırlanmıştır:

1. Eğitimcilerin sağ ve sol el tekniklerine ilişkin görüşleri nelerdir?
2. İcracıların sağ ve sol el tekniklerine ilişkin görüşleri nelerdir?
3. Eğitimcilerin Teke Yöresi eserlerinin icrasında kullandıkları sağ ve sol el tekniklerine yönelik görüşleri nelerdir?
4. İcracıların Teke Yöresi eserlerinin icrasında kullandıkları sağ ve sol el tekniklerine yönelik görüşleri düşünceleri nelerdir?

YÖNTEM

Bu çalışma, nitel araştırma çerçevesinde hazırlanmış olup tarama modeline dayalı betimsel bir çalışmadır. Nitel araştırma, “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 41). “Sosyal bilimlerde yaygın olarak kullanılan tarama araştırmaları, geniş gruplar üzerinde yürütülen, gruptaki bireylerin bir olgu ve olayla ilgili olarak görüşlerinin, tutumlarının alındığı, olgu ve olayların betimlenmeye çalışıldığı araştırmalardır” (Karakaya, 2014: 59).

Araştırma Grubu

Çalışmanın araştırma grubunda 10 farklı üniversiteden 13 eğitimci ve TRT ve Kültür ve Turizm Bakanlığı’ndan 5 kabak kemane sanatçısı yer almıştır. *Tablo 1’* de ve *tablo 2’* de görüşme yapılan eğitimci ve icracı kişilerin demografik bilgilerine yer verilmiştir.

Tablo 1. Kabak Kemane Eğitimcilerinin Demografik Bilgileri
Kabak Kemane Eğitimcilerinin Demografik Bilgileri

No	Kurumu	Yaş	Kabak Kemane Eğitimciliğinde Toplam Süre (Yıl)	Lisans Eğitimi Aldığı Kurum Türü	En Son Mezun Olduğu Eğitim Programı	Kadro Tipi
1	Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Müziği Bölümü	34	8	Konservatuvar	Yüksek Lisans	Öğr. Gör.
2	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi İcra Sanatları Fakültesi	33	1	Konservatuvar	Yüksek Lisans	Öğr. Gör.
3	Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı	36	3	Eğitim Fakültesi	Doktora	Dr. Öğr. Üyesi
4	Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı	40	18	Konservatuvar	Doktora	Dr. Öğr. Gör.
5	Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı	45	21	Konservatuvar	Lisans	Öğr. Gör.
6	Erzurum Atatürk Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı	33	1	Konservatuvar	Yüksek Lisans	Öğr. Gör.
7	Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı	53	28	Konservatuvar	Doktora	Doç. Dr. Sanatçı Öğr. Üyesi
8	Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı	31	8	Konservatuvar	Yüksek Lisans	Öğr. Gör.
9	İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı	59	36	Konservatuvar	Sanatta Yeterlik	Dr. Öğr. Gör.
10	İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı	49	28	Konservatuvar	Doktora	Dr. Öğr. Gör.
11	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı	32	1	Konservatuvar	Lisans	Arş. Gör.
12	Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi	41	14	Konservatuvar	Doktora	Dr. Öğr. Üyesi
13	Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi	36	10	Eğitim Fakültesi	Yüksek Lisans	Öğr. Gör.

* Bu tablo, üniversite isimlerinin alfabetik sıralamasına göre yapılmıştır. Buradaki sıralama, görüşme sırasıyla ve eğitimci kodları (KKE) ile ilişkili değildir. Örneğin, tabloda 1. sırada yer alan üniversitedeki eğitimci ile (KKE1) kodlu eğitimci aynı kişi değildir.

Tablo 2. Kabak Kemane İcracılarının Demografik Bilgileri
Kabak Kemane İcracılarının Demografik Bilgileri

No	Kurumu	Yaş	Kurumdaki Kabak Kemane İcracılığında Toplam Süre (Yıl)	Lisans Eğitimini Aldığı Kurum Türü	En Son Mezun Olduğu Eğitim Programı	Kurumdaki Kadro Tipi
1	Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Halk Müziği Korosu	38	24	-	-	Kabak Kemane Sanatçısı
2	TRT Ankara Radyosu	34	6	Konservatuvar Temel Bilimler Bölümü	Lisans	Kabak Kemane Sanatçısı
3	TRT Ankara Radyosu	57	30	Eğitim Fakültesi Resim İş Eğitimi	Yüksek Lisans	Kabak Kemane Sanatçısı
4	TRT İstanbul Radyosu	62	38	Açık Öğretim Fakültesi Sosyoloji Bölümü	Lisans	Kabak Kemane Sanatçısı
5	TRT İzmir Radyosu	32	6	Konservatuvar Temel Bilimler Bölümü	Lisans	Kabak Kemane Sanatçısı

* Bu tablo, kurum isimlerinin alfabetik sıralamasına göre yapılmıştır. Buradaki sıralama, görüşme sırasıyla ve icracı kodları (KKİ) ile ilişkin değildir. Örneğin, tabloda 1. sırada yer alan icracı ile (KKİ1) kodlu icracı aynı kişi değildir.

Veri Toplama

Veri toplama kapsamında, kabak kemane eğitimcileri ve icracılarına yönelik görüşme formu hazırlanmıştır. Hazırlanan form iki alan uzmanına gönderilmiş ve onay alındıktan sonra etik kurula sunulmuştur. Etik kurul tarafından onaylandıktan sonra kabak kemane eğitimcileri ve icracılarıyla görüşmeler yapılmıştır. Eğitimci ve icracılarla yapılan görüşmeler “zoom” adlı video konferans platformu kullanılarak bilgisayar ortamında kayıt altına alınmış ve veriler toplanmıştır.

Veri Analizi

Elde edilen veriler içerik analizine tabi tutularak mevcut durum betimlenmeye çalışılmıştır. Bilgisayara kaydedilen veriler, kategorize edilerek ilk olarak kabak kemane eğitimcileri (KKE) ve kabak kemane icracıları (KKİ) olarak kodlanmıştır. Araştırma soruları altına oluşturulan kodlar ve karşısına da verilen cevaplar yazılmıştır. Yazılan kodlar ve cevaplar bir araya getirildikten sonra incelenmiş ve kodlar arasında ortak yönlerin olup olmadığı aranmıştır. Bu sayede ortak yönler, kodların arasındaki ifadeler karşılaştırılarak temalar oluşturulmuş ve tablolatırılmıştır.

BULGULAR VE YORUMLAR

1. Eğitimcilerin sağ ve sol el tekniklerine ilişkin görüşleri nelerdir?

Eğitimcilerin, yaylı çalgılarda kullanılan sağ ve sol el tekniklerinin kabak kemane eğitimindeki kullanımına yönelik görüşleri tablo 3’te verilmiştir.

Tablo 3. *Diğer Yaylı Çalgılarda Kullanılan Sağ ve Sol El Tekniklerinin Kabak Kemanedeki Kullanımına İlişkin Eğitimcilerin Görüşleri*

Eğitimci Görüşleri	Eğitimciler	Frekans
Yaylı Çalgılardaki Tekniklerin Kullanıldığı	KKE5, KKE6, KKE7, KKE8, KKE9, KKE10 KKE11, KKE12, KKE13	9
Geleneksel İcradaki Teknikler Tespit Edilmeli	KKE1, KKE5, KKE8	3
Notasyonda Tekniklerin Yazılmaması	KKE9	1
Teknik Farklılıkların Olduğu	KKE2	1
Yöresel Tavrın Aktarılmasındaki Sorunlar	KKE1	1

Tablo 3'teki veriler incelendiğinde eğitimcilerin sağ ve sol el tekniklerine ilişkin diğer yaylı çalgılardaki tekniklerden faydalandıkları (9) belirlenmiştir. Bunun yanı sıra kabak kemanedeki tekniklerle ilgili eğitimcilerin sorunlarla karşılaştığı ifadeler ortaya çıkmıştır. Bunların, geleneksel icradaki teknikler tespit edilmeli (3), notasyondaki tekniklerin yazılmaması (1), diğer yaylı sazlarla teknik farklılıkların olduğu (1), yöresel tavrın aktarılmasındaki sorunlar (1) olduğu tespit edilmiştir.

Eğitimcilerin, kabak kemane eğitiminde sağ ve sol el tekniklerine hangi lisans yıllarında yer verdikleri ve bu teknikleri uyguladığı süreç hakkındaki görüşleri aşağıdaki tabloda yer verilmiştir:

Tablo 4. *Kabak Kemane Eğitiminde Sağ ve Sol El Tekniklerinin Lisans Yıllarına Göre Dağılımı*

Eğitimci Görüşleri	Eğitimciler	Frekans
Belirlenmiş Lisans Programının Olmadığı	KKE1, KKE2, KKE6, KKE9, KKE10, KKE12, KKE13	7
Lisans 1	KKE3, KKE4, KKE5, KKE8, KKE10	5
Lisans 2	KKE1, KKE5, KKE7, KKE8	4
Lisans 3	KKE5, KKE8	2
Lisans 4	KKE5, KKE8	2

Tablo 4 incelendiğinde eğitimcilerin, konservatuvarlardaki ders programlarında sağ ve sol el tekniklerine yönelik lisans yıllarına göre dağılımına bakıldığında, belirlenmiş lisans programının olmadığı (7), lisans 1' de (5), lisans 2'de (4), lisans 3'de (2) ve lisans 4'de (2) olmak üzere yer verdikleri ortaya çıkmıştır.

Kabak kemane eğitimi veren kurumlarda ortak bir programa göre geçilecek olan eserlerde kullanılan tekniklerin daha önceden belirlenip lisans yıllarına ve dönemlere bölerek sistematik bir yapının olması öğrencilerin çalgıdaki icra tekniklerinin gelişmesine katkı sağlayacaktır.

Tablo 5. *Eğitimcilerin Kabak Kemane Eğitiminde Sağ ve Sol El Tekniklerinin Sürecine İlişkin Görüşleri*

Eğitimci Görüşleri	Eğitimciler	Frekans
Eser Öğretimi Gerçekleşirken	KKE2, KKE6, KKE7, KKE8, KKE11, KKE12, KKE13	7
Taksonomi	KKE3, KKE13	2
Etüt Derslerinde Öğretildiği	KKE9	1

Tablo 5'teki veriler incelendiğinde eğitimcilerin sağ ve sol el tekniklerine ilişkin ders süreçlerinde, eser öğretimi gerçekleşirken (7), taksonomi (2), etüt derslerinde öğretildiği (1) şeklinde ifadelerin ortaya çıktığı görülmüştür.

Eğitimcilerin, sağ ve sol el tekniklerine yönelik etüt yazıp yazmadıklarına ilişkin veriler aşağıdaki tabloda yer verilmiştir:

Tablo 6. Eğitimcilerin Sağ ve Sol El Teknikleriyle İlgili Etüt Yazımlarına İlişkin Görüşleri

Eğitimci Görüşleri	Eğitimciler	Frekans
Tekniklerle İlgili Etüt Yazıldığı	KKE1, KKE2, KKE3 KKE5, KKE6, KKE7 KKE8, KKE9, KKE11 KKE12, KKE13	11
Tekniklerle İlgili Etüt Yazılmadığı	KKE4, KKE10	2

Tablo 6 incelendiğinde eğitimcilerin çoğunluğu sağ ve sol el teknikleriyle ilgili etüt yazdıklarını ifade etmişlerdir. Elde edilen veriler incelendiğinde tekniklerle ilgili etüt yazıldığı (11), tekniklerle ilgili etüt yazılmadığı (2) şeklinde olduğu belirlenmiştir.

2. İcracıların sağ ve sol el tekniklerine ilişkin görüşleri nelerdir?

İcracıların, yaylı çalgılarda kullanılan sağ ve sol el tekniklerinin kabak kemane icrasındaki kullanımına yönelik görüşleri aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Tablo 7. Yaylı Çalgılarda Kullanılan Sağ ve Sol El Tekniklerinin Kabak Kemanedeki Kullanımına İlişkin İcracıların Görüşleri

İcracı Görüşleri	İcracılar	Frekans
Kemandaki Tekniklerin Kullanıldığı	KKİ3, KKİ4	2
Kabak Kemanenin Tekniğine Uygun Olanının Kullanıldığı	KKİ2	1
Yaylı Çalgılardaki Tekniğin Kabak Kemanede Aynı Olmadığı	KKİ5	1
Yaylı Çalgıların Teknikleri Kabak Kemaneye Uyarlanmalı	KKİ1	1

Tablo 7 incelendiğinde icracılar, kabak kemane icrasında kemandaki tekniklerin kullanıldığını (2), kabak kemanenin tekniğine uygun olanının kullanıldığını (1), yaylı çalgılardaki tekniğin kabak kemanede aynı olmadığı (1), yaylı çalgıların teknikleri kabak kemaneye uyarlanmalı (1) şeklinde ifadelerde bulunmuşlardır.

İcracıların, sağ ve sol el tekniklerine yönelik etüt yazıp yazmadıklarına ilişkin veriler aşağıdaki tabloda yer verilmiştir:

Tablo 8. İcracıların Sağ ve Sol El Teknikleriyle İlgili Etüt Yazımlarına İlişkin Görüşleri

İcracı Görüşleri	İcracılar	Frekans
Tekniklerle İlgili Etüt Yazılmadığı	KKİ3, KKİ4, KKİ5	3
Tekniklerle İlgili Etüt Yazıldığı	KKİ1, KKİ2	2

Tablo 8 incelendiğinde sağ ve sol el tekniklerine yönelik 3 icracının etüt yazmadığı ve 2 icracının etüt yazdıkları tespit edilmiştir.

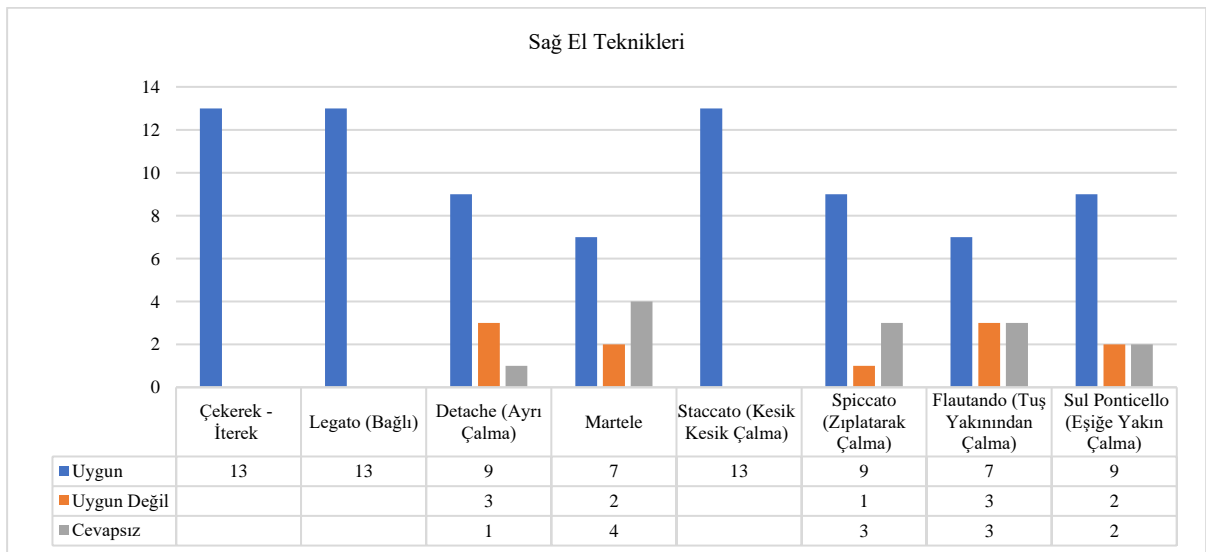
3. Eğitimcilerin Teke Yöresi eserlerinin icrasında kullandıkları sağ ve sol el tekniklerine yönelik görüşleri nelerdir?

Eğitimcilerin Teke yöresi eserlerinin icrasını ve öğretimini yaparken kullandıkları sağ ve sol el tekniklerine ilişkin veriler tablo 9'da yer verilmiştir:

Tablo 9. Sağ El Teknikleri ve Sembolleri ile İlgili Eğitimcilerin Görüşleri
Sağ El Teknikleri ve Sembolleri ile İlgili Eğitimcilerin Görüşleri

No	Sembol Adı	Sembol	Örnek	KKE 1	KKE 2	KKE 3	KKE 4	KKE 5	KKE 6	KKE 7	KKE 8	KKE 9	KKE 10	KKE 11	KKE 12	KKE 13	Uygun	Uygun Değil	Cevapsız	Toplam
1	Çekerek			+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	13	0	0	13
2	İterek			+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	13	0	0	13
3	Legato (Bağlı)			+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	13	0	0	13
4	Detache (Ayrı çalma)			+		+	+	-	+	-	+	+	+	-	+	+	9	3	1	13
5	Martele (Isırtmalı)			+	+		+	+	-	+	+		-	+			7	2	4	13
6	Staccato (Kesik Kesik Çalma)			+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	13	0	0	13
7	Spiccato (Zıplatmalı)			+	+		+	-	+	+	+		+	+	+		9	1	3	13
8	Flautando (tuş yakınından çalınması)			-	+		+	+	-	+	+	+	-	+			7	3	3	13
9	Sul ponticello (Eşiğe yakın çalınması)			-	+	+		+	+	-	+	+	+	+	+		9	2	2	13

Şekil 1. Sağ El Teknikleri ile İlgili Eğitimcilerin Görüşleri



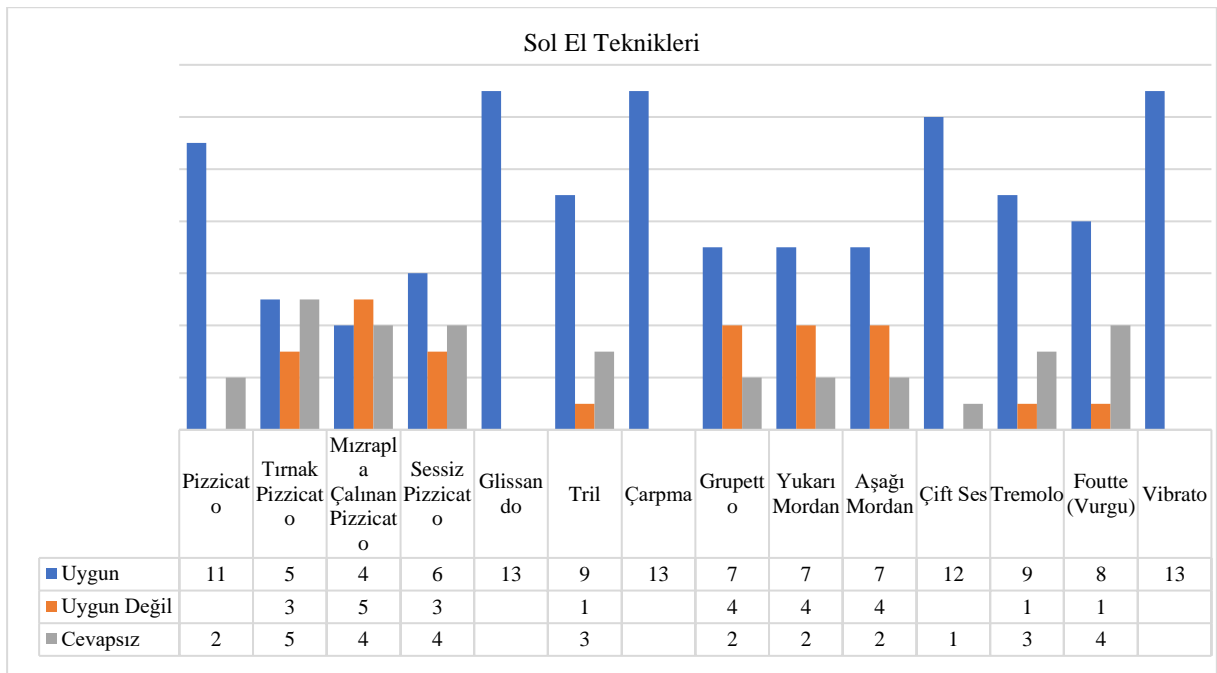
Tablo 9 ve şekil 1 incelendiğinde eğitimciler, kabak kemane eğitimi sürecinde *çekerek - iterek* (13 eğitimci), *legato* (bağlı) (13), *detache* (ayrı çalma) (9), *martele* (7), *staccato* (kesik kesik çalma) (13), *spiccato* (zıplatarak çalma) (9), *flautando* (tuş yakınından çalma) (7), *sul ponticello* (eşiğe yakın çalma) (9) gibi sağ el tekniklerini Teke Yöresi eserlerinin icrasında kullandıklarını ifade etmişlerdir.

Tablo 10. Sol El Teknikleri ve Sembolleri ile İlgili Eğitimcilerin Görüşleri

No	Sembol Adı	Sembol	Örnek	KKE 1	KKE 2	KKE 3	KKE 4	KKE 5	KKE 6	KKE 7	KKE 8	KKE 9	KKE 10	KKE 11	KKE 12	KKE 13	Uygun	Uygun Değil	Cevapsız	Toplam
1	Pizzicato	+		+	+	+		+	+	+	+	+	+	+	+	+	11	0	2	13
2	Tırnak Pizzicato	∪		+		+		+	+	-		-		-	+		5	3	5	13
3	Mızrapla Çalınan Pizzicato	◀		+		-		+	-	-	+	-		-	+		4	5	4	13
4	Sessiz Pizzicato	∪ □		+		-		+	+	-	+	+		-	+		6	3	4	13
5	Glissando	a)		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	13	0	0	13
		b)		+		-	+	+	+	+		+			+	+		8	1	4
6	Tril	a)				-	+	+		+	+	+	+	+	+	+	9	1	3	13
		b)		+	+	+	+		+	+		+			+	+		9	0	4
7	Çarpma			+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	13	0	0	13
8	Grupetto	(Yazılır)																		
		(Okunur)		-	-	+		+	-	+	+	+		-	+	+		7	4	2
9	Yukan Mordan	(Yazılır)																		
		(Okunur)		-	-	+		+	-	+	+	+		-	+	+		7	4	2

10	Aşağı Mordan		- - + + - + + + - + +	7	4	2	13
11	Çift Ses		+ + + + + + + + + + + +	12	0	1	13
12	Tremolo	Hızlı Tempoda 	+ + + + + + - + + +	9	1	3	13
		Yavaş Tempoda 	+ + + + + + - + + +	9	1	3	13
13	Fouette (Vurgu)		+ + + + + - + + +	8	1	4	13
14	Vibrato	Yavaş Vibrato a)	+ + + + + + + + + + + +	12	0	1	13
		Hızlı Vibrato b)	+ + + + + + + + + + + +	13	0	0	13
		Gürlük İçeren Vibrato c)	+ + + + + + + + + + + +	12	0	1	13

Şekil 2. Sol El Teknikleri ile İlgili Eğitimcilerin Görüşleri










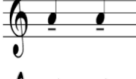





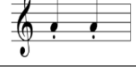
Tablo 10 ve şekil 2 incelendiğinde eğitimcilerin, Teke Yöresi eserleri icrasında kullandıkları sol el teknikleriyle ilgili *pizzicato* (11 eğitimci), *turnak pizzicato* (5), *mızrapla çalınan pizzicato* (4), *sessiz pizzicato* (6), *glissando* (13), *tril* (9), *çarpma* (13), *grupetto* (7), *yukarı mordan* (7), *aşağı mordan* (7), *çift ses* (12), *tremolo* (9), *foutte* (*vurgu*) (8), *vibrato* (13) gibi ifadelerle yer verdikleri tespit edilmiştir.

Sağ ve sol el tekniklerine ilişkin eğitimciler, terminolojik açıdan sağ ve sol el tekniklerini Türkçe olarak ifade ettiklerini ve bunun yanı sıra dile yerleşen bazı (tril, tremolo, glissando, pizzicato) Batı terimlerinin de kabak kemane eğitiminde aynı şekilde kullandıklarını ifade etmişlerdir.

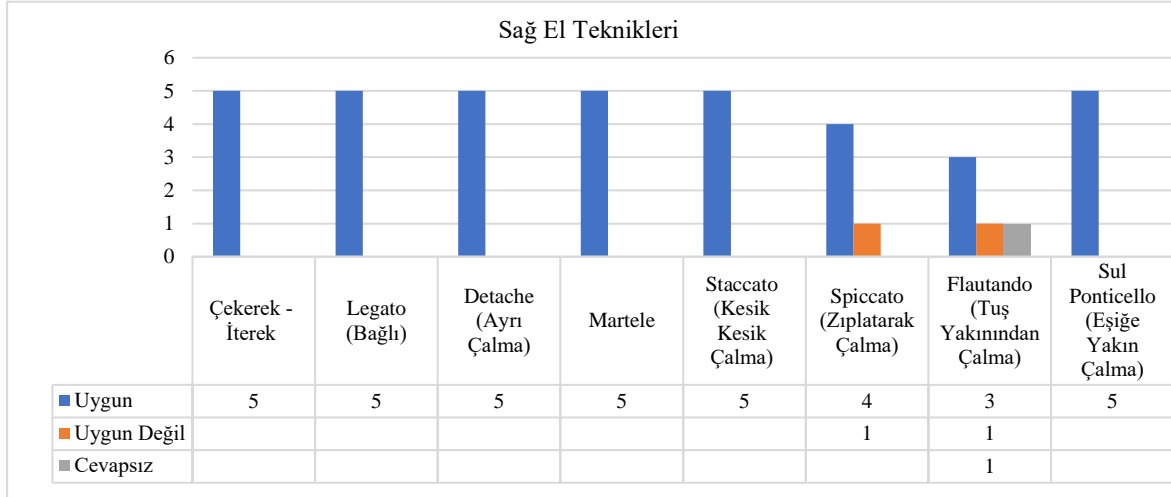
4. İcracıların Teke Yöresi eserlerinin icrasında kullandıkları sağ ve sol el tekniklerine yönelik görüşleri düşünceleri nelerdir?

İcracıların, Teke Yöresi eserlerinin icrasını yaparken kullandıkları sağ ve sol el tekniklerine ilişkin veriler aşağıdaki tabloda yer verilmiştir:

Tablo 11. Sağ El Teknikleri ve Sembolleri ile İlgili İcracıların Görüşleri

No	Sembol Adı	Sembol	Örnek	KK1	KK2	KK3	KK4	KK5	Uygun	Uygun Değil	Cevapsız	Toplam
1	Çekerek			+	+	+	+	+	5	0	0	5
2	İterek			+	+	+	+	+	5	0	0	5
3	Legato (Bağlı)			+	+	+	+	+	5	0	0	5
4	Detache (Ayrı çalma)			+	+	+	+	+	5	0	0	5
5	Martele (Isırtmalı)			+	+	+	+	+	5	0	0	5
6	Staccato (Kesik Kesik Çalma)			+	+	+	+	+	5	0	0	5
7	Spiccato (Zıplatmalı)			-	+	+	+	+	4	1	1	5
8	Flautando (tuş yakınından çalınması)			-	+	+		+	3	1	1	5
9	Sul ponticello (Eşiğe yakın çalınması)			+	+	+	+	+	5	0	0	5

Şekil 3. Sağ El Teknikleri ile İlgili Eğitimcilerin Görüşleri

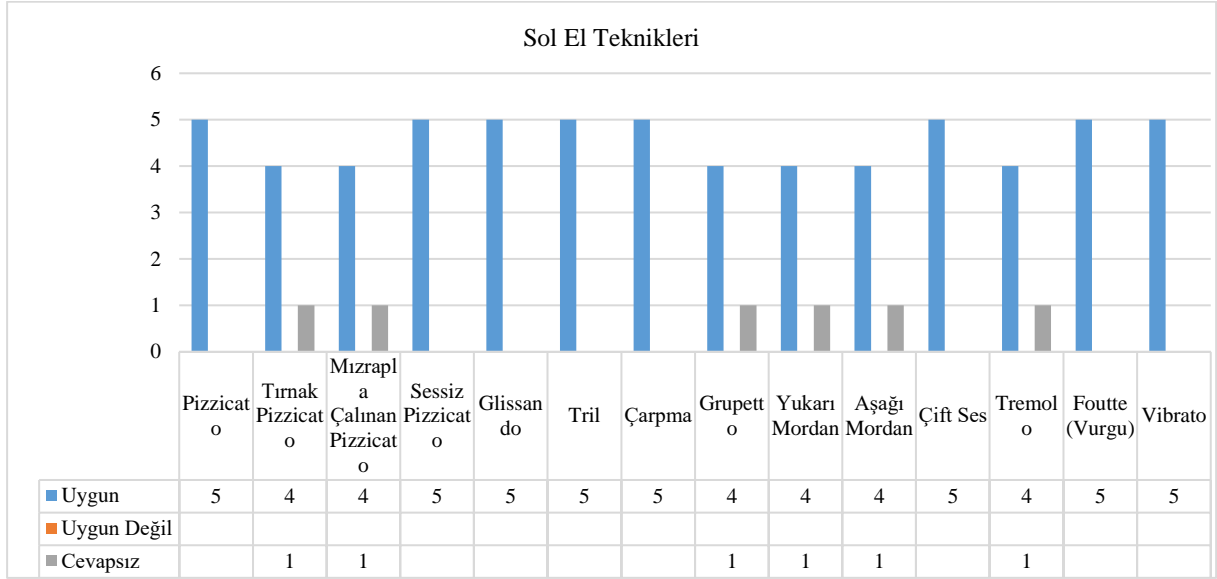


Tablo 11 ve şekil 3 incelendiğinde icracıların, Teke Yöresi eserlerinin icrasında kullandıkları sağ el teknikleriyle ilgili çekerek - iterek (5 icracı), legato (bağlı) (5), detache (ayrı çalma) (5), martele (5), staccato (kesik kesik çalma) (5), spiccato (zıplatarak çalma) (4), flautando (tuş yakınından çalma) (3), sul ponticello (eşiğe yakın çalma) (5) gibi ifadelerle yer verdikleri tespit edilmiştir.

Tablo 12. Sol El Teknikleri ve Sembolleri ile İlgili Eğitimcilerin Görüşleri

No	Sembol Adı	Sembol	Örnek	KKI 1	KKI 2	KKI 3	KKI 4	KKI 5	Uygun	Uygun Değil	Cevapsız	Toplam
1	Pizzicato	+		+	+	+	+	+	5	0	0	5
2	Tırnak Pizzicato	∩		+	+	+		+	4	0	1	5
3	Mızrapla Çalınan Pizzicato	◀		+	+	+		+	4	0	1	5
4	Sessiz Pizzicato	∩		+	+	+	+	+	5	0	0	5
		∩		+	+	+	+	+	5	0	0	5
5	Glissando	a)		+	+	+	+	+	5	0	0	5
		b)		+	+	+		+	4	0	1	5
6	Tril	a)		+	+	+	+	+	5	0	0	5
		b)		+	+	+	+	+	5	0	0	5

Şekil 4. Sol El Teknikleri ile İlgili İcracıların Görüşleri

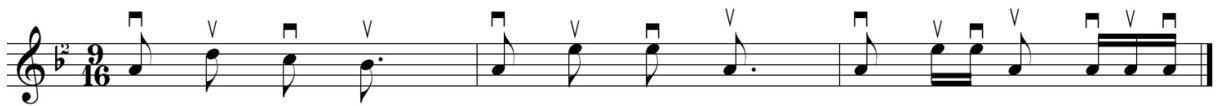


Tablo 12 ve şekil 4 incelendiğinde icracılar, Teke Yöresi eserlerinin icrasında *pizzicato* (5 icracı), *tırnak pizzicato* (4), *mızrapla çalınan pizzicato* (4), *sessiz pizzicato* (5), *glissando* (5), *tril* (5), *çarpma* (5), *grupetto* (4), *yukarı mordan* (4), *aşağı mordan* (4), *çift ses* (5), *tremolo* (4), *foutte (vurgu)* (4), *vibrato* (5) gibi sol el tekniklerini kullandıklarını ifade etmişlerdir.

Sağ ve sol el tekniklerine ilişkin icracılar, Teke Yöresi haricinde diğer yörelerde de bu tekniklerin uygulanabilir olduğunu ve evrensel geçerliliği olan bu tekniklerin bilinmesi gerektiğini ifade etmişlerdir.

Bu kapsamda eğitimci ve icracıların görüşleri değerlendirilerek sağ ve sol el tekniklerine yönelik üretilen örnek egzersizlere aşağıda yer verilmiştir:

Sağ El Teknikleri Egzersizler



Görsel 1. Yayı Çekme-İtme



Görsel 2. Bağlı Çalma



Görsel 3. Bağızsız Çalma



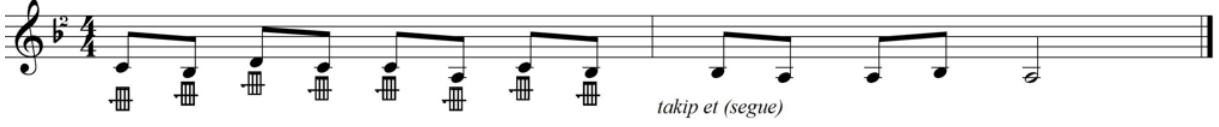
Görsel 4. Keskin Çalma



Görsel 5. Kesik Kesik Çalma



Görsel 6. Yayı Zıplatarak Çalma (Spiccato)



Görsel 7. Tuş yakınından Çalma (Sul Tasto-Fluatando)



Görsel 8. Eşiğe Yakın Çalma (Sul Ponticello)

Sol El Teknikleri Egzersizler



Görsel 9. Pizzicato



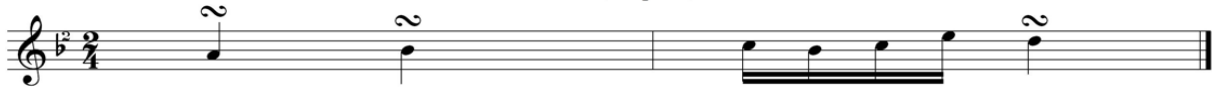
Görsel 10. Glissando



Görsel 11. Tril



Görsel 12. Çarpma



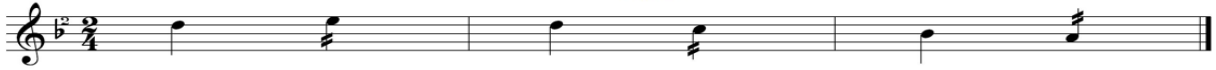
Görsel 13. Grupetto



Görsel 14. Mordan



Görsel 15. Çift Ses



Görşel 16. Tremolo



Görşel 17. Foutte (Vurgu)



Görşel 18. Vibrato

SONUÇ

Görüşleri alınan eğitimcilerin sağ ve sol el tekniklerine ilişkin diğer yaylı çalgılardaki tekniklerden faydalandıkları görülmüştür. Bunun yanı sıra geleneksel icradaki tekniklerin belirlenmediği, tekniklerin notaya yazılmadığı, diğer yaylı sazlarla teknik olarak farklılıkların ve yöresel tavrın aktarılmasındaki sorunların olduğu tespit edilmiştir. İcracıların çoğunluğu ise diğer yaylı çalgılardaki tekniklerin kullanılabilir ve uyarlanabilir olduğunu ifade etmişlerdir.

Eğitimcilerin, konservatuvarlardaki ders programlarında sağ ve sol el tekniklerine yönelik lisans yıllarına göre dağılımına bakıldığında çoğunlukla belirlenmiş bir lisans programının olmadığı tespit edilmiştir. Programı olan eğitimcilerin, sağ ve sol el tekniklerini öğretme aşamaları, daha çok eser öğretimi gerçekleşirken, belirli bir taksonomiye göre ve etüt öğretimi sırasında tercih ettikleri belirlenmiştir.

Eğitimcilerin, sağ ve sol el tekniklerini terminolojik açıdan Türkçe olarak ifade ettikleri ve bunun yanı sıra dile yerleşen bazı Batı terimlerini de (tril, tremolo, glissando, pizzicato) kabak kemane eğitiminde kullandıkları sonucuna ulaşılmıştır. Kabak kemaneye yönelik çalışmalarda da Batı terimlerine yer verildiği görülmüştür (Çelik, 2019: 110-113), (Eşigül, 2018: 74-76), (Durmaz, 2021: 116), (Merdivan, 2021: 27-32), (Şimşek, 2013: 24-29). İcracılar ise sağ ve sol el tekniklerini, Teke Yöresi eserlerinin dışında diğer yörelerdeki eserlerin icrasında da uygulanabilir olduğunu ifade etmişlerdir. Yengin ve Özdemir'in (2019: 771) çalışmasında da konuya ilişkin benzer ifadelere yer verilmiştir.

Eğitimcilerin, kabak kemane eğitimi sürecinde *çekerek - iterek* (13 eğitimci), *legato* (bağlı) (13), *detache* (ayrı çalma) (9), *martele* (7), *staccato* (kesik kesik çalma) (13), *spiccato* (zıplatarak çalma) (9), *flautando* (tuş yakınından çalma) (7), *sul ponticello* (eşiğe yakın çalma) (9) gibi sağ el tekniklerini Teke yöresi eserlerinin icrasında kullandıkları belirlenmiştir. Eğitimcilerin, Teke Yöresi eserleri icrasında *pizzicato* (11), *turnak pizzicato* (5), *mızrapla çalınan pizzicato* (4), *sessiz pizzicato* (6), *glissando* (13), *tril* (9), *çarpma* (13), *grupetto* (7), *yukarı mordan* (7), *aşağı mordan* (7), *çift ses* (12), *tremolo* (9), *foutte* (vurgu) (8), *vibrato* (13) gibi sol el tekniklerini kullandıkları sonucuna ulaşılmıştır.

İcracıların, Teke Yöresi eserlerinin icrasında *çekerek - iterek* (5 icracı), *legato* (bağlı) (5), *detache* (ayrı çalma) (5), *martele* (5), *staccato* (kesik kesik çalma) (5), *spiccato* (zıplatarak çalma) (4), *flautando* (tuş yakınından çalma) (3), *sul ponticello* (eşiğe yakın çalma) (5) gibi sağ el tekniklerini, *pizzicato* (5), *turnak pizzicato* (4), *mızrapla çalınan pizzicato* (4), *sessiz pizzicato* (5), *glissando* (5), *tril* (5), *çarpma* (5), *grupetto* (4), *yukarı mordan* (4), *aşağı*

mordan (4), çift ses (5), tremolo (4), foutte (vurgu) (4), vibrato (5) gibi sol el tekniklerini kullandıkları tespit edilmiştir.

Hem eğitimcilerin hem de icracıların çoğunluğunun sağ ve sol el tekniklerini çalgının icrası sırasında uyguladıkları fakat nota üzerinde yazılı olarak pek kullanılmadıkları yönündedir. Eğitimciler ve icracılar arasında sağ ve sol el teknikleriyle ilgili 9, 10, 11, 12 olan tablolarda terminolojik açıdan bir fikir birliği olsa da uygulama noktasında nasıl bir icra şeklinin olduğu bilinmemektedir. Bu anlamda eğitimcilerin, icracıların ve yapımcıların bir arada olduğu bir çalıştay düzenlenmeli ve kabak kemanenin eğitimi, icrası ve yapımı gibi vb. konulara yönelik görüşmeler yapılmalıdır.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Aksak, S. (2014). *Kemanda Sol El ve Vibrato Tekniğinin Metodik Örneklerle Dayanarak İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Akyol, A. ve Özay, S. (2015). Teke Bölgesi Geleneksel Çalgılarından Kabak Kemane'nin Ülkemizdeki Eğitim Uygulamaları ve Bir Metod Önerisi. *I. Teke Yöresi Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 4-6 Mart 2015, Burdur, Türkiye, 759-770.
- Behar, C. (2019). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal* (7. Baskı ed.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bircan, O. (2010). *Kemane İcrasında Artikülasyon ve Yay Uygulamaları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çelik, Ö. (2019). *Kabak Kemane Metodu-1*. İzmir/Bornova: Ege Üniversitesi Basımevi Müdürlüğü.
- Dengiz, F., Başaran, D. T. ve Koç, G. Ö. (2019). *GSL Çalgı Eğitimi Kemane 9 Ders Kitabı*, (1. Baskı). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Dengiz, F., Başaran, D. T. ve Koç, G. Ö. (2019). *GSL Çalgı Eğitimi Kemane 10 Ders Kitabı*, (1. Baskı). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Dengiz, F., Başaran, D. T. ve Koç, G. Ö. (2019). *GSL Çalgı Eğitimi Kemane 11 Ders Kitabı*, (1. Baskı). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Dengiz, F., Başaran, D. T. ve Koç, G. Ö. (2019). *GSL Çalgı Eğitimi Kemane 12 Ders Kitabı*, (1. Baskı). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Durmaz, E. (2021). *Devlet Konservatuvarları Lisans Düzeyi Kemane Dersi İçin Öğretim Program Önerisi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.
- Duygulu, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Dönmez, E. C. (2019). *Müzik Öğretmeni Adaylarının Çalgı Eğitimine Yönelik Zihin Alışkanlıklarının Değerlendirilmesi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Ekici, S. (2006). *Bağlama Eğitimi Yöntem Ve Teknikleri* (1. Baskı). Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.

- Eşiğül, T. (2018). *Orta Anadolu Abdalları'nın Keman İcrâ Özelliklerinin Tespiti ve Kabak Kemane'ye Uyarlanması*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Gereken, S. E. (2020). *Bağlamada/Sazda Misket Düzeni İçin Egzersiz ve Etütlere Dayalı Öğretim Modeli Önerisi ve Öğrenci Başarısına Etkisi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Göküstün, M. (2012). *Galamian Yöntemi'nin Keman Çalma Performansı Üzerindeki Etkisi*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Kutlu, K. G. ve Gereken, S. E. (2021). Kabak Kemane Metotlarının Çeşitli Değişkenler Aracılığıyla İncelenmesi. İçinde; Eğitim Bilimlerinde Araştırma ve Değerlendirmeler - II (Birinci Basım), (Ed: Ş. Koca ve P. Erten) 319-337. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Merdivan, S. C. (2021). *Yaylı Çalgı Çalma Tekniklerinin Kabak Kemane Eğitimine Uyarlanması (Sirta ve Longa Örnekleri)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Özdek, A. (2015, 8-10 Nisan). Bağlama öğretimine dönük basılı materyallerde görece notasyona ilişkin bilgi ve uyarılar (Sözlü bildiri). II. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri (GUSBAG), Sivas.
- Özdemir, M. A. (2020). *İklğ Metodu (Yaylı Bağlama) Başlangıç Seviyesi -1-*. İstanbul: Gram Kitap, Parodi Yayıncılık Pazarlama Dağıtım Tic. Ltd. Şti.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopesti*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi Besteciler, Yorumcular, Eserler, Kavramlar* (Vol. 3). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Şimşek, M. (2013). *Teke Yöresi Burdur İli Mahalli Kemane İracılarının Yöresel Kemane Çalım Teknikleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Urhan, S. (2014). *Kabak Kemane Metodu*. İzmir: Tezer Matbaası.
- Yengin A., Özdemir, G. (2019). Kabak Kemane Eğitiminde Teke Yöresi Tavrının Uygulanabilirliği. *Uluslararası Sanad Kongresi I Bildiri Kitabı*, 12-14 Aralık 2019, Ankara, Türkiye, 759-773.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (Onbirinci Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık San. ve Tic A.Ş.

CAGE ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN MÜZİKTE “SESSİZLİK” OLGUSU VE YARATMA CESARETİ**An The Phenomenon of “Silence” in Music and the *Courage to Create* Through the Example of Cage****Deniz GÜLFIRAT *****ÖZ**

Sessizlik olgusu tarih boyunca müzikte kullanılan önemli bir öge olmuştur. Besteci John Cage 4'33" isimli eserinde bu olguyu ön plana çıkartarak 20. yüzyıl müziğine yenilikçi bir yaklaşımla katkıda bulunmuştur. Bu çalışmada on sekizinci yüzyıldan başlayarak John Cage'in 1952 yılında yazdığı 4'33" isimli esere kadar “sessizlik” olgusunun müzikte nasıl kullanıldığı araştırılmıştır. Hiçbir istemli sestem oluşmayan eserin yaratılma sürecinde geçtiği çeşitli evreler üzerinden Cage'in bestecilik dönemlerinde etkilendiği farklı unsurlar anlatılmış, bestecinin şans müziği ve “sessizliğin karşıtı” olarak nitelendirilen gürültü ile yaptığı denemeleri sessizlik ile nasıl bağdaştırdığı hakkında bilgi verilmiştir. Bestecinin sessizlikle ilgili algıya dayalı fikirlerinin, eserin yaratılma sürecine etkisi incelenmiş ve bu fikirlerin her ne kadar yenilikçi olarak görülse de tarihsel olarak Yeni-Platoncu Antik Roma felsefesinde müzikle ilgili fikirlerle olan benzerliği ortaya konulmuştur. Ayrıca varoluşçu psikolog Rollo May'in ortaya koyduğu, sanatçıların yaratıcı bir fikri orijinal bir sanat eserine dönüştürme sürecinde gösterdikleri *yaratma cesareti* kavramı ve bunu tetikleyen olgular Cage örneği üzerinden açıklanmıştır.

Anahtar kelimeler: John Cage, Sessizlik, 4'33", gürültü, müzikte algı, yaratma cesareti

ABSTRACT

This study intends to survey the use of silence in musical composition in the period starting from the eighteenth century and ending with John Cage's 4'33". The various phases in the compositional evolution of 4'33" which is centered around the conceptual use of silence, are examined. Various elements such as chance music and noise – which can be considered as opposite of silence – used by Cage in different compositional periods are addressed. The sequential connection of these elements is evaluated for their contextual role with regards to silence. This composition is of seminal importance because it poses the most fundamental questions that would provide a definition of what music actually is. Although these ideas are seen as innovative, their historical similarity to the ideas about music in Neo-Platonic Ancient Roman philosophy is revealed. The study also shows Cage's conviction in transforming an idea into an art piece at a time of contrary musical conventions.

Keywords: John Cage, Silence, 4'33", noise, perception in music, courage to create

EXTENDED ABSTRACT

The historical use of how “silence” is used in music as an experimental element, more precisely in Cage's piece "4'33" is explored in the paper. The various phases of its compositional evolution along with its constituent elements are also examined. The article delves into the concept of “courage in the creation of music” and how Cage's incorporation of silence can be viewed as a courageous artistic choice.

The first part investigates the chronology of the use of silence and examines the etymological differences between the words "sound" and "silence" in English. In Turkish, the word for "silence" is derived from the word for "sound." The distinction between sound and silence is highlighted as significant as it pertains to human perception and not necessarily the absence of all sound. Comprehending this distinction is emphasized as it is crucial for understanding the utilization of silence in music, specifically in the context of John Cage's experimentation with silence.

According to Boethius, *musica mundana* is a type of music that is created by the sounds emitted by the movements of the world and celestial bodies, not audible to human ears, but considered ideal because it is in harmony with the universe. *Musica humana*, refers to the sounds of the harmonious human body and soul. *Musica instrumentalis*, is the lowest level in this hierarchical structure and is music created by using various instruments and human voices. This human-made music is seen as a poor reflection of the two ideal musics that came before it. In this context, it can be argued that silence can be used as a tool to guide human perception towards *musica mundana* and *musica humana*.

Silence in music can be examined under two main categories: structural and dramatic silence. Structural silence is used to separate the structural elements of music such as phrases, sections, and movements, and is usually indicated by rest symbols. Dramatic silence, on the other hand, creates a powerful and striking narrative within music. Examples of this include the silence at the end of Haydn's op.33 no.22 "Joke" quartet to make the audience think the piece is over, the silence in Handel's Messiah (HWV 56) to emphasize the final "hallelujah" section, and the silence after the "Gott! welch' dunkel hier! O grauenvolle stille!" (God! What darkness here! What a terrifying stillness!) in Beethoven's Fidelio opera.

The use of silence in music became more widespread among composers in the 20th century, due to the breaking of traditional tonal harmony and the departure from the concept of harmonic function. Composers began to use various methods, such as ostinato, repetition, accent and silence, to indicate the formal structure of music instead of the abandoned old tradition. Arnold Schönberg, who made significant contributions to 20th century music and taught John Cage in America, developed a new method of composition based on the use of twelve tones in a specific order. This method was quickly adopted by his students Anton Webern and Alban Berg, with Webern in particular, using long periods of silence to emphasize the beginning of each musical structure made of serial tone rows.

In the 1930s and 1940s, John Cage's use of silence in his compositions is similar to Webern's, using it to separate serial sound sequences. Cage, a student of Arnold Schönberg, used a technique like 12-tone technique, creating motifs by repeating twentyfive-note series according to various rules. This technique can be seen in his piano work *Metamorphosis* (1938). Cage's idea of using silence as a main element in his work is based on his experimental studies on noise and time. He was inspired by Luigi Russolo's experiments of designing new instruments and

applied this idea in his own music. Cage's use of percussion instruments in his works led to a focus on rhythm and timbre rather than melody and harmony. The absence of structural features of melody and harmony, only three features can be used to define the musical form: volume, timbre, and duration. Among these, duration is the most important feature used by Cage in creating his compositions. The importance he gives to the element of silence, which can only exist in duration, is clearly demonstrated in his prepared piano compositions.

Cage later began composing his pieces by using the element of chance. He used random factors only in the composition stage. Cage used the I Ching, the Chinese divination method. Through its use, he decided on certain parameters, such as the starting note of transposition or the mode to use. So, the composition process was not completely random, but rather one that progressed by using chance elements under the composer's control. After composing *Music of Changes* in 1951, Cage began using chance elements not only in melodic and rhythmic structures but also in durational structures. He determined the exact minute and second of what would be played and the duration of silence using this method. His experimentation with the 12-tone system, noise, and chance music led to the development of his thoughts on silence.

In the late 1940s, Cage considered writing a silent piece of music and selling it to Muzak, a music and radio company. He planned to call the piece "Silent Prayer" and have it be 3-4.5 minutes of silence. He wanted to time it this way because the company's tracks were mostly this length. He intended the piece to be a critique of the movement and noise of 20th century life, promoting stillness and silence. The event that changed his thoughts on silence was when he entered a sound-proof and anechoic chamber at Harvard University in 1951. This experience made him realize that silence as the absence of sound is an un-experienceable thing for a human with the sense of hearing.

His new way of thinking about silence provided him the courage to write a piece that expresses the culmination of his experiments with noise, chance, sound, and time. The piece aims to draw the audience's perception to the ambient sounds that occur in the concert hall, such as coughing, ventilation or murmurs from the audience, rather than providing a silent experience. These ambient sounds which are completely random, are the main elements of the piece.

Against many odds, Cage embraced an idea and created an original artwork based on that idea. He dedicated himself to working with noise and chance music, developed an interest in the concept of silence over time through his studies. There is a four-year gap between when he first mentioned the idea of using silence to create an artwork and when he realized the idea. Cage was concerned with how his work would be received and what its content and originality would be like. The initial idea of 4'33" at the beginning of its creation process was for Cage to write a work that criticizes the cultural structure of the era. With the *Silent Prayer* piece, he wanted to express his reaction to the fast and noisy lifestyle of the 20th century. The composer, who stated that the idea even seemed like a joke to him, could not come up with a work until the stage of *encounter* that triggered his courage in the creative process. This event, known as "encounter", in psychology is when the artist perceives an objective element in a new way that no one has ever done before. In Cage's case, the encounter was when he entered a soundproof room at Harvard University and realized that the element of silence is impossible to experience for humans. This perception gave him the subjective idea he needed to produce a work, which is 4'33".

TARİHSEL OLARAK MÜZİKTE “SESSİZLİK”

İngilizcede ses ve sessizlik iki farklı kökten gelmektedir; Latince “sessiz olmak” anlamında *silere* kelimesinden gelen *silence* ve yine Latince “ses” anlamındaki kelime *sonus* dan gelen *sound*. Dilimizde ise *sessizlik*, *ses* sözcüğüne eklenen yapım ekleriyle türetilmiştir. Bu yapıya bakıldığında sessizliğin “sesin olmama durumu” olduğu düşünülebilir fakat Türk Dil Kurumu- Güncel Türkçe Sözlüğü’nde sessizliğin tanımı “gürültünün olmaması” olarak yapılmıştır. Bu ayrım önemlidir çünkü eğer sessizlik “sesin olmaması” olarak düşünülürse şu sonuca ulaşılabilir; sesin olduğu yerde sessizlik, sessizliğin olduğu yerde ses olamaz. Oysa her iki olgu da aynı anda var olabilirler. Gürültü rahatsızlık veren sesler olarak tanımlanır, yani algıyla ilintilidir. Örneğin müzik dinlerken dışarıdan gelen dalga sesleri rahatsızlık verici olabilir fakat dalga sesleri dinlenmek istendiğinde sessizliği bozan gürültü, müzik olacaktır. Sonuç olarak, sessizlik insan algısıyla ilgilidir ve *hiçbir sesin olmaması* anlamına gelmez. Bu ayrımın farkında olmak Cage’in sessizlik kullanımının da daha iyi anlaşılabilmesi için temel oluşturur.

Romalı Yeni-Platoncu filozof Boethius (MS. 477-524) müziği üçe ayırır:

Musica Mundana; dünyanın ve evrenin müziği.

Musica Humana; bedeninin ve ruhunun müziği.

Musica Instrumentalis; dış etkenlerle (tel, yay, nefes vs.) oluşturulan müzik (Bower, 1978).

Boethius’a göre *Musica mundana* dünyanın ve gök cisimlerinin hareketlerinden çıkan seslerden oluşan müziktir ama insan kulağı bu müziği duyamaz. Ancak evren bir armoni içinde hareket ettiğinden, bu hareketin sonucunda oluşan sesler de uyum içinde ve *ideal* olan müziktir. *Musica humana* yine uyum içinde olan insan bedeni ve ruhunun sesleridir. Bu hiyerarşik yapının en altında yer alan *musica instrumentalis* ise çeşitli enstrümanlar veya insan sesi kullanılarak yapılan müziğe denir. İnsan yaratımı olan bu müzik, ondan önce gelen iki ideal müziğin kötü bir yansımasıdır. Bir başka deyişle, insan tasarımı olan ve enstrüman aracılığıyla icra edilen müzik, aslında evrende halihazırda var olan müziğin taklitleridir (Bower, 1978). Bu durumda sessizliğin, insan algısını *musica mundana* ve *musica humana*’ya yönlendiren bir araç olarak kullanılabilmesi söylenebilir.

Sessizlik, müzikte kullanım amacına göre iki başlık altında incelenebilir; yapısal ve dramatik sessizlik (Cooper, 2011). Yapısal sessizlik, müziğin yapı taşları olan fraz, bölme ve bölümleri birbirlerinden ayırmak için kullanılır ve genelde sus işaretleriyle belirtilir. İçerisinde Almanya başta olmak üzere dünyanın çeşitli yerlerinden toplanmış 687 halk şarkısı bulunan Helmuth Schaffrath’ın *Essen Halk Şarkıları Koleksiyonu* üzerinde David Huron’un yaptığı istatistiksel çalışma, şarkılar içindeki tüm susların (toplam 1192) yüzde 95’inin (1130) cümle aralarında, yüzde 5’inin (62) cümle içinde geçtiğini ortaya koyar (Margulis, 2007).

Dramatik sessizlik, müzik içerisinde güçlü ve etkileyici bir anlatım yaratmaya yöneliktir. Haydn’ın op.33 no.22 “Şaka” kuartetinin sonunda seyirciye parçanın bittiğini düşündürmek için kullanılan sessizlik (bkz. Şekil 1.); Mendel’in hww56 *Messiah* eserindeki son “hallelujah” bölümünü vurgulamak için kullanılan sessizlik (bkz. Şekil 2), veya Beethoven’ın *Fidelio* operasında “Gott! welch' dunkel hier! O grauenvolle stille!” (Tanrım bu nasıl bir karanlık, ne korkunç bir sessizlik!) sözlerinden sonra gelen sessizlik, dramatik sessizlik kullanımına verilebilecek örneklerdendir.

Şekil 1. Haydn Opus 33., No., 2 "The Joke" ölçü 166-172¹

Şekil 2. Handel "Messiah" ölçü 91-94

18. ve 19. yüzyıllarda yukarıda anlatıldığı gibi olan sessizlik kullanımı, 20. yüzyıla gelindiğinde besteciler arasında daha çok yaygınlaşmaya başlamıştır. Bunun sebebi, geleneksel tonal armoninin sınırlarının zorlanması ve artık *armonik fonksiyon* kavramından uzaklaşılmasıdır. Stefan Kostka'ya göre daha önce 4. ve 7. dizi derecelerinin oluşturduğu tritonun, dizinin 3. ve 1. seslerine çözülmesiyle elde edilen V-I kadansları 20. yüzyıl bestecileri

¹ Eserin 169. Ölçüsünde bulunan G.P. terimi "General pause" un kısaltmasıdır. Tüm partilerde *sus* olduğu anlamına gelmektedir.

tarafından kullanılmamaya başlanmıştır. Besteciler terk edilen bu eski gelenek yerine, müziğin formal yapısını belirtmek için *ostinato*, tekrar, aksan ve sessizlik gibi çeşitli farklı yöntemler kullanmışlardır (Kostka, 2006: 102).

20. yüzyıl müziğine büyük katkılar yapmış ve Amerika’da yaşadığı yıllarda Cage’ye de dersler vermiş olan besteci Arnold Schönberg (1874-1951)’in geliştirdiği, on iki sesin sıralı olarak belirli bir düzende kullanılmasına dayanan yeni besteleme metodu, kısa sürede öğrencileri Anton Webern (1883-1945) ve Alban Berg (1885-1935) tarafından da benimsenmiştir. Özellikle Webern, sıralı ton dizilerinden oluşan her müzikal yapının başladığı yerleri vurgulamak için uzun süreli sessizliklerden faydalanmıştır (Lo, 2015).

Yirminci yüzyılda tamamen sessizlikten oluşan eser yazma denemelerinin Cage’den önce de yapıldığı görülür. Bunlardan ilki Fransız yazar ve besteci Alphonse Allais (1854-1905)’e aittir. Allais’in 1897 yılında bestelediği *Funeral March for the Obsequies of a Great Deaf Man* eseri, yirmi dört adet boş ölçüden oluşmaktadır. Başlığundan da anlaşılacağı gibi (tr. Büyük Bir Sağır Adamın Cenaze Töreni için Cenaze Marşı) eser mizahi bir fikirden yola çıkılarak yazılmıştır. Allais, Cage’in ilham aldığı ve müziğini çok beğendiğini ifade ettiği besteci Eric Satie (1866-1925)’nin arkadaşı olduğu için Cage’in bu eseri bildiği düşünülmüştür ancak Cage böyle bir eserin varlığından daha önce haberdar olmadığını söyler (Dickinson, 1991: 406). Çek besteci Erwin Schulhoff (1894-1942) da beş bölümden oluşan *Pittoresken* (1919) eserinin üçüncü bölümü *In Futurum*’u tamamen *sus*lardan oluşacak şekilde yazmıştır. Schulhoff, Nazilerin iktidara gelmesi sebebiyle kariyerini ilerletmemiş ve tutsak edildiği hapisanede hayatını kaybetmiştir. Bu sebeple *In Futurum* bölümünü neden bu şekilde yazdığı tam olarak bilinmemekle beraber, *sus*ların ritmik bir şekilde yazılması, piyano notasında bulunan anahtarların ters yerleştirilmesi ve 3/5, 7/10 gibi tartımlar kullanılmasından bu eserin de bir şaka veya eleştiri anlamı taşıdığı düşünülebilir. Bestecinin birinci dünya savaşına katıldıktan sonra, savaş ve milliyetçilik karşıtı bir görüş benimsemesinden ve *In Fururum* bölümünde yer alan “General Pause” terimini, askerî bir rütbe gibi “Marschall Pause” olarak değiştirmesinden, bu bölümün savaş karşıtı bir eleştiri olarak yazılmış olabileceği de ifade edilmiştir (Buch, 2020). Allais ve Schulhoff’un ürettiği eserler eleştirel veya mizahi bir fikir taşımaktadır. Ulaştıkları sonuç Cage’in 4’33” eseri ile aynı olsa da bu sonuca ulaşma aşamaları bakımından büyük farklılıklar taşımaktadır. Sonraki bölümlerde Cage’in fikir olarak, sessizliği, ondan önce bu konuda eserler üretmiş sanatçılardan nasıl farklı yorumladığı açıklanmaktadır. Bu makale müzik disiplini çerçevesinde yazıldığı için, farklı sanat disiplinlerinin Cage’in fikirleri üzerindeki etkisine ayrıntılı yer verilmemiştir.

JOHN CAGE: GÜRÜLTÜ RASTLANTI VE SESSİZLİK

Cage’in 1930 ve 1940 yılları arasında yazdığı eserlerdeki sessizlik kullanımı, sıralı ses dizilerini birbirinden ayırması bağlamında, Webern’in sessizlik kullanımına benzemektedir. Cage, Schönberg’in öğrencisi olduğu yıllarda (1933-1935), bestelerinde on iki ton tekniğine benzer bir teknik kullanarak, yirmi beş notadan düzenlediği dizileri, çeşitli kurallara göre tekrarlayarak motifler oluşturmuştur (Pritchett, 1996). Bu teknik, 1938 yılında bestelediği *Metamorphosis* isimli piyano eserinde görülebilir. Cage’in, sessizliği bir ana öge olarak eserinde kullanma fikri, *gürültü* ve *zaman* ile ilgili yaptığı deneysel çalışmalara dayanmaktadır. Luigi Russolo²’nun yeni enstrümanlar tasarlayarak yaptığı denemelerden ilham alan Cage, bu fikri kendi müziğinde de kullanmaya

² Fütürist İtalyan sanatçı Russolo, 20. yüzyılın getirdiği endüstriyel yaşam tarzının, insan algısını gürültüyü müzikal olarak değerlendirmeye yönlendirdiğini söyleyerek, gürültü müziği konusunda deneysel çalışmalar yapmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Russolo L, *The Art of Noises*, 1913

başlamıştır. 1937 yılında Seattle’da verdiği bir derste Cage, müziğin geleceği ve gürültüye dair düşüncelerini şu şekilde anlatır:

Nerede olursak olalım daima bir gürültü duyarız, onu görmezden geldiğimizde bizi rahatsız eder, fakat onu dinlediğimizde adeta büyüleniriz. Geçmişte anlaşmazlık neyin konsonans (uyumlu), neyin disonans (uyumsuz) olduğuyla ilgiliydi. Çok yakın gelecekte bu anlaşmazlık neyin gürültü, neyin sözde ‘müzikal’ sesler olduğu üzerinde olacak (Cage, 1961: 4).

Cage’in bu sözleri, o zamanlar çalışmaları olumsuz tepkiyle karşılanan Russolo’dan ne kadar etkilendiğini ortaya koymaktadır. Cage dersinde sessizlikten hiç bahsetmemiş olsa da gürültü ile ilgili olan ve algıya dayalı bu düşünceleri daha sonra sessizlik kullanımının da temellerini oluşturmuştur.

Cage’in müziğini etkileyen bir diğer unsur ise dans olmuştur. Koreograf Merce Cunningham ile olan ilişkisi ve modern dansa olan ilgisi, onu, eserlerinde vurmali çalgıları geniş ölçüde kullanmaya teşvik etmiştir (Kaufman, 2012). Önceki yüzyılın bilindik enstrümanlarıyla yetinmeyen Cage, kullanabildiği her ses kaynağını eserlerine dahil etmeye başlamıştır. Hatta bu alışılmadık enstrümanların taşınması ve konser salonuna sığdırılması zor olduğu için, piyano tellerine taktığı kâğıt, silgi, vida, keçe gibi çeşitli cisimlerle piyanoyu bir vurmali çalgı gibi (hazırlanmış piyano) kullandığı eserler yazmıştır (bkz. Şekil 3.). Kitabında yeni ses renklerine olan bu ilgisini ve arayışını şu sözleriyle ifade eder:

Müzikal devrimin geldiğimiz aşamasında sağlıklı bir kuralsızlık mazur görülebilir. Denemeler elimize geçen her şeyi kullanarak devam etmelidir; vazo, tencere, boru... Sadece vurarak da değil, sürterek, buruşturarak, mümkün olan her şekilde bir ses çıkararak... (Cage, 1961: 87).

Vurmali çalgıların yoğun olarak kullanılması, Cage’in eserlerinde müzikal yapının melodi ve armoniye değil daha çok ritimsel ve tınısal yapılara dayanmasına yol açmıştır. Melodi ve armoninin yapısal özelliklerinin eksikliğiyle, bestecinin müzikal formu belirleyebileceği sadece üç özellik kalmaktadır; sesin şiddeti, rengi ve süresi. Bu özellikler arasında Cage’in yapıyı yaratmak için kullandığı en önemli özellik *süre* olmuştur. Sessizliğin sadece zaman içerisinde var olabileceğini ifade eden bestecinin, hazırlanmış piyano için yazdığı eserlerde sessizlik unsuruna verdiği önem açıkça ortaya çıkar.



Şekil 3. Cage “Hazırlanmış Piyano” için gerekli eklentileri yaparken³

İlerleyen yıllarda Cage, eserlerini 1933 yılında öğrencisi olduğu besteci Henry Cowell gibi rastlantısal olarak bestelemeye başlamıştır. Rastlantı faktörünü eserin icrası sırasında değil, sadece besteleme aşamasında kullanmıştır, yani icracının uygulayacağı çeşitli parametreler, icradan önce şans faktörü kullanılarak belirlenmiştir (Miller, 2006). Cage bu rastlantısal metodu uygularken, Çin kültüründe rastgele numaralara ulaşmayı sağlayan, kökleri milattan öncesine dayanan ve eskiden fal bakmak amacıyla da kullanılmış *I Ching* yöntemini kullanmıştır. Cage, eserlerini bestelerken belli bir transpozisyonun hangi notadan başlayarak yapılacağı, hangi modun kullanılacağı gibi sorulara, *I Ching* den aldığı rastlantısal cevaplarla karar vermiştir. Yani besteleme süreci tamamen rastlantısal değil, bestecinin kontrolündeki rastlantı öğesinin belirli yerlerde kullanılmasıyla ilerleyen bir süreç olmuştur (Kostelanetz, 1988).

Cage, 1951 yılında bestelediği *Music of Changes* isimli eserinden sonraki tüm eserlerinde şans faktörünü sadece melodik ve ritmik yapılar da değil, zamansal yapılar da kullanmaya başlamıştır. Çalınacak şeyin tam olarak kaçınıcı dakika ve saniyede olacağını veya kullanacağı sessizlik süresini de bu yöntemle belirlemiştir.

On iki ton sistemi ile başlayan, ardından gürültü kullanımı ve şans müziğine evrilen yaratma denemeleri, bestecinin sessizlik ile ilgili düşüncelerinin şekillenmesini sağlamıştır. *I Ching* ve *Zen Budizmi* gibi çeşitli doğu kültürü öğelerinden etkilenen Cage’in, bugüne kadar benimsediği batı materyalizminden uzaklaşmakta olduğu şu cümlelerinden anlaşılabilir:

Açıkçası bugüne kadar geçen zamanımı yeni materyaller bulmaya adanmış olmaktan dolayı mahcubum. Öyle sanıyorum ki ‘yeni materyal bulma’ ihtiyacı, devamlı olarak bilinmeyeni keşfetme isteğimizden geliyor.

³ <https://www.newyorker.com/magazine/2010/10/04/searching-for-silence> erişim tarihi: 4.10.2022

Bilinmeyeni keşfedene kadar içimizde bir ateş var ama bildikten sonra yeni bir bilinmeyene yönelene kadar bu ateş sönüyor. Kültürümüz durağanlık üzerine değil, bir şeyleri sürekli arama üzerine kurulu (Cage, 1948).

Cage’in burada bahsettiği durağanlık ve yeni materyal bulma ihtiyacının getirdiği mahcubiyet, bestecinin insandan bağımsız ve durağan durumdaki sessizliğe daha çok ilgi duymasını sağlamıştır.

4’33”

1948 yılının sonlarında Cage, sessiz bir eser besteleyip, yayın ve radyo şirketi Muzak’a satma isteğinden bahseder. Bu besteleyeceği esere *Silent Prayer* ismini vermeyi düşünür ve eserin 3 – 4,5 dakika süren sessizlikten oluşmasını planlar. Süreyi bu şekilde planlamasının sebebi, şirketin yayınladığı tüketim amaçlı parçaların çoğunlukla bu uzunlukta olmasıdır. Cage, eserin başlangıcını ve sonunu belli eden bir ses koymayı da planlar (Pritchett, 1996). Yani alışılmışın tersine yapısal formu belirtmek için sessizlik değil ses kullanmayı amaçlar. Bu eseri radyo kanallarında yayınlamayı düşünen besteci, eseri 20. yüzyıl yaşantısındaki hareket ve gürültüye karşı, durağanlığı ve sessizliği savunan bir eleştiri olarak düşünmüştür. Bu fikrin Cage’den önce sessiz parça denemeleri yapmış Allais ve Schulhoff’un parçalarına benzer olduğu söylenebilir. Fakat isteğinden, düşüncesinin anlaşılabilir olduğu ve fikrin kendisine bile bir şaka gibi geldiğini düşündüğü için vazgeçer (Revill, 1993). 1949 yılında Black Mountain College’de verdiği bir derste parçada kullanacağı sessizliğin özelliğinden şu şekilde bahseder:

Sesin dört karakteristik özelliğinden (rengi, yüksekliği, şiddeti, süresi) en temel olanı süredir. Sessizlik, yükseklik veya armoni ile ifade edilemez, sadece süre içinde var olabilir (Kahn, 1997: 574).

Bu cümlesinden anlaşılacağı gibi o yıllarda Cage, ses ve sessizliğin birlikte var olamayacak iki farklı unsur olduğunu düşünmektedir.

Bestecinin sessizlik hakkındaki düşüncesini değiştiren olay, 1951 yılında Harvard Üniversitesinde serbest alan akustiği ölçümlerinin yapılması için tasarlanmış, ses yutucu ve sıfır yansımali bir sessiz odaya (anechoic chamber bkz. Şekil 4.) girmesi olmuştur. Cage bu oda ile karşılaşmasını şöyle anlatır:

Sözde sessiz odaya girdiğimde biri ince biri kalın iki ses duydum. Çıktığımda bunu hemen odadan sorumlu mühendise bildirdim. Benden sesleri tarif etmemi istedi, ettim. Bana “ince ses kendi sinir sisteminizin çalışması, kalın ses ise kan akışınız” diyerek duyduğum sesleri açıkladı (Kahn, 1997: 581).

Bu olay Cage’in, *sesin yokluğu* olarak sessizliğin, işitme duyusu olan bir insan için tecrübe edilmesi mümkün olmayan bir şey olduğunu anlamasına sebep olmuştur.



Şekil 4. Cage sessiz odada⁴

Sessizlik hakkındaki bu yeni düşüncesi Cage'e sessiz bir parça yazmak için ihtiyaç duyduğu cesareti sağlamıştır. Fakat *Silent Prayer* parçasından farklı olarak, artık ses ve sessizliğin yapısal ayrımını vurgulamak veya bir eleştiri ortaya koymak yerine, insan algısına dikkat çekmeye karar vermiştir. Bu sebeple başında ve sonunda da hiçbir *istemli* ses kullanılmayan bir parça yazar. Parçaya başlık vermeyen Cage bunun yerine eserin basılan ilk edisyonunun (bkz. Şekil 5.) 4'33" *partitur* altına şu notu düşmüştür:

Bu parçanın başlığı, performansın toplam dakika ve saniyesidir. 1952 yılında New York'taki ilk seslendirilişinde başlık 4'33" oldu. Piyanist David Tudor, bölümlerin başlangıçlarını piyanonun kapağını kapatarak, bitişlerini açarak belirtti. Parça tüm enstrüman ve enstrüman gruplarıyla icra edilebilir ve herhangi bir sürede olabilir.

Parça, ilk icra edilışinden sonra 4'33" olarak anılmaya başlandı. 4'33" ün *Silent Prayer*' dan en büyük farkı, dinleyiciye bir sessizlik tecrübesi yaşatmayı amaçlamak yerine, müzikal bir ses duymaya şartlanmış olan seyircinin algısını, etrafta besteciye ve performansçıya bağlı olmadan çıkan seslere çekmeyi amaçlamasıdır. Bu sesler bir konser salonunda öksürük, havalandırma veya performansın etkisiyle mırıldanan seyirciler olabilir. Bu ortam sesleri, doğası gereği tamamen rastlantısal olacaktır. Aynı zamanda bugüne kadar bir enstrüman ve "müzikal" olarak nitelendirilmeyen kaynaklardan çıkan, genelde gürültü (istenmeyen ses) olarak nitelendirilen sesler, bu parçanın yapısını oluşturan ana unsurlardır. Görüldüğü gibi 4'33" parçası bir "sessiz parça" değil, tersine Cage'in bugüne kadar gürültü, rastlantı, ses ve zaman ile ilgili tüm denemelerinin sonucunda düşüncelerinin evrildiği noktayı ifade eden bir eserdir.

⁴ <http://entzuten.net/en/escucha-critica/we-are-listening-in-a-room/> erişim tarihi 14.8.2022

Yaratma Cesareti

Psikolog Rollo May, bir sanatçının fikirlerini sanat eserine dönüştürebilmesi için yetenek ve adanmışlığın yanı sıra, cesarete de gereksinim duyduğunu belirtir (May, 1975). Cage ve “sessizlik” fikri örneğinde olduğu gibi, bir fikri benimsemenin ve bu fikir doğrultusunda orijinal bir sanat eseri ortaya koymanın sanatçılar için kolay bir süreç olmadığı gözlemlenebilir.

Kendini gürültü ve şans müziği ile yaptığı çalışmalara adayan Cage, zaman içerisinde bu çalışmalar sonucunda sessizlik olgusuna karşı bir ilgi geliştirmiştir. Bu fikri kullanarak bir sanat eseri oluşturma düşüncesinden ilk bahsedışı ile düşüncesini gerçekleştirdiği zaman arasında dört yıl bulunmaktadır. Beethoven’ın beşinci ve altıncı senfonilerinin ikisini birden beş yıl içinde bestelediği düşünüldüğünde, içinde istemli bir sesin olmadığı bir eser için dört yıllık bir besteleme süreci “uzun” görülebilir. Ancak Cage’in de tıpkı Beethoven gibi eserinin toplum tarafından nasıl karşılanacağı, içeriği ve orijinalliği ile ilgili ne çeşit kaygılar taşıdığı önceki bölümde belirtilmiştir. Bu konuya ilişkin olarak, varoluşçu filozoflar Nietzsche, Camus ve Sartre, cesaretin kaygının yokluğu değil, duyulan kaygıya rağmen ilerleyebilme yetisi olduğu düşüncesini savunmuşlardır (May, 1975). Cage de 4’33” eserini yazdığı bu dört yılda, tüm kaygılarına rağmen, sonunda bir eser ortaya koyma cesaretinde bulunduğu yaratma sürecinden geçmiştir. 1976 yılında gerçekleştirilen bir röportajda kaygılarından ve besteleme sürecinden şu şekilde bahseder: “İçinde hiç ses olmayan bir parça yapmanın şaka yapıyormuşum gibi görünmesinden korkuyordum. Aslında, muhtemelen 'sessiz' parçam üzerinde diğerlerinden daha uzun süre çalıştım” (Gillmor, 1976: 20).

4’33” ün yaratma sürecinin başında Cage’in ilk fikri, içinde bulunduğu dönemin kültürel yapısına eleştiri getiren bir eser yazmak olmuştur. *Silent Prayer* parçasıyla, 20. yüzyılın hızlı ve gürültülü yaşam tarzına tepki göstermeyi düşünmüştür. Böyle bir fikrin kendisine bile şaka gibi geldiğini belirten besteci, eserin yaratma sürecinde cesareti tetikleyen önemli bir olgu olan *karşılaşma* evresine kadar bir eser ortaya koyamamıştır.

Karşılaşma, sanatçının nesnel bir ögeyi, daha önce kimsenin algılamadığı bir biçimde algılamasıdır (May, 1975). Cage örneğinde karşılaşma, Harvard Üniversitesi’nde girdiği odada nesnel olarak karşılaştığı sessizlik olmuştur. Bu nesnel gerçekliğin, Cage tarafından “sessizliğin aslında tecrübe edilmesi imkânsız bir şey” olarak algılanmasının, ona bir eser üretmek için ihtiyacı olan öznel fikri verdiği görülmektedir.

I
TACET
II
TACET
III
TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by any instrumentalist or combination of instrumentalists and last any lengths of time.

THE MOVEMENTS MAY
AFTER THE WOODSTOCK PERFORMANCE A COPY IN PROPORTIONAL
NOTATION WAS MADE FOR IRWIN KREMEN. IN IT THE TIMELENGTHS
FOR IRWIN KREMEN JOHN CAGE
OF THE MOVEMENTS WERE 30" 2'23" and 1'40". IF

30"
223
140

112
112
224

6777

COPYRIGHT © 1960 BY HENRIK PRESS INC., 313 PARK AVE. SO. NYC 16 N.Y.

Şekil 5. 4'33" partitur⁵

⁵ https://www.researchgate.net/publication/265597418_How_to_Write_Silence erişim tarihi 14.8.2022

SONUÇ

Makalede 4’33’’ eserinden önce de sadece sessizlikten oluşan eserlerin yazıldığından bahsedilmiştir. Pratikte bu parçaları dinleme yoluyla kıyaslamamanın ve farklarını ortaya koymamanın bir yolu yoktur. Öyleyse neden müzik literatüründe “sessiz parça” olarak akla önceki eserler değil de Cage’in eseri gelmektedir? Bu sorunun cevabı eserlerin değil, yaratma sürecinin ardındaki fikirlerin kıyaslanmasıyla verilebilir. Allais ve Schulhoff’un eserleri bir şaka, eleştiri veya politik mesaj verme fikrine dayanırken, Cage eserini sessizliğin kendisine, rastlantısallığa, duyulan her sesin bir müzik olarak algılanabileceği fikrine dayandırmıştır.

Cage’in gürültü ve sessizlikle ilgili çalışmaları, ilk zamanlarda dinleyiciler ve çağdaşı besteciler tarafından çok sert bir şekilde eleştirilmiştir. Örneğin besteci Pierre Boulez (1925-2016), Cage’in müziğindeki sessizlik ve şans kullanımından 1964 yılında yayımlanan bir makalesinde şu şekilde bahseder: “...bestecilik tekniğindeki zayıflığı gizlemek için takılan, oryantalizm renkleriyle süslenmiş felsefi bir maske” (Boulez, 1964: 42).

Dinleyiciler açısından eserin nasıl karşılandığının değerlendirebilmesi için 1952 yılında ilk seslendirilişi ile 2004 yılında BBC Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilişi karşılaştırılabilir. BBC Senfoni Orkestrası direktörü Paul Hughes, gerçekleştirdikleri konserde öksürük ve hışırtı dışında pek bir ses gelmediğini, performans bitiminde seyircinin coşkulu bir şekilde alkışladığını söyler (Hughes, 2004). Eserin 1952 yılındaki ilk seslendirilişinde ise performans esnasında salonu terk eden seyirciler olmuştur. Bu konserde seyircinin tepkisi ile ilgili düşüncelerini Cage şu şekilde aktarır:

Asıl noktayı kaçırdılar. Sessizlik diye bir şey yoktur. Nasıl dinleyeceklerini bilmedikleri için sessizlik sandıkları şey, rastlantısal seslerle doluydu. İlk bölümde dışarıdaki rüzgârın kıpırtısını duyabiliyordunuz. İkinci bölümde yağmur damlaları çatıya vurmaya başladı ve üçüncü bölümde insanlar konuşurken ya da dışarı çıkarken her türlü ilginç sesi çıkardılar (Kostelanetz, 1988: 70).

Elli yıl arayla gerçekleşen bu iki performansa dinleyicinin verdiği tepkinin kıyaslanmasından yola çıkılarak, geçen zaman içerisinde 4’33’’ eseri ardındaki fikirlerin anlaşılmasıyla eserin daha çok kabul gördüğü söylenilebilir.

Cage’in yaptığı çalışmaların günümüz müziği üzerinde büyük etkisi bulunmaktadır. Cage’in denemelerine ilk başlarda eleştirel yaklaşımlar da 20. yüzyılın önemli bestecilerinden Iannis Xenakis, *Pithoprakta* (1956) eserinde ve Karlheinz Stockhausen, *Klavierstücke XI* (1956) isimli eserinde Cage’in yaptığı denemelerden esinlenmişlerdir (Maconie, 1990). Bu makalenin sınırı sadece müzik disiplini kapsadığı için, Cage’in başka sanat alanlarından aldığı fikirler ve etkilediği kişilere değinilmemiştir⁶.

Bestecinin, müziğin insan algısı ve dinleme ile ilgili bir olgu olduğunu ortaya koyduğu 4’33’’ parçasının bir müzik olup olmadığı süregelen bir tartışma konusu olsa da Cage’in bu olağan dışı çalışmaları çağdaş müziğe yön

⁶ Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için, Cage’in rastlantı ve 4’33’’ parçasıyla ilgili fikirlerinde kendisinden ilham aldığı ressam Robert Rauschenberg’in eserleri, Cage’in Rauschenberg hakkında yazdığı makale ve Salih Bayçu’nun makalesi incelenebilir. Bahsedilen kaynakların bilgileri şu şekildedir: Robert Rauschenberg, 1951, *White Paintings*, tuvale yağlı boya, 274 x 182 cm
Cage, 1961, *On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work*
Bayçu, 2018, *Robert Rauschenberg, Ressam ve Eseri Üzerine Eğlenceye Dönüşen Sanat Pratiği*

Aynı amaca yönelik olarak, Cage’in yaptığı çalışmaların, farklı sanat dallarını belirli bir ortak amaca göre bir araya getiren *Fluxus Hareketi* üzerindeki etkisi araştırılabilir.

verici olmuştur. Öyle ki *The New Grove Dictionary of American Music* sözlüğünde kendisinden “Cage müzik üzerinde, yirminci yüzyılın diğer tüm Amerikalı bestecilerinden daha büyük bir etkiye sahip olmuştur” ifadeleriyle bahsedilir (Taruskin, 2009). Bu sebeple Cage’in eseri ve yaratma süreçlerinin derinlemesine incelenmesi, kültürel, felsefi ve tarihsel dayanaklarının öğrenilmesi, günümüz müziğini anlamlandırmak bağlamında önemli bir rol oynamaktadır.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Boethius, A. M. (1989). *Fundamentals of Music*. New Haven: Yale University Press.
- Boulez, P. (1964). Alea. *Perspectives of New Music*, sf 42-53. Erişim Tarihi: 1 Nisan, 2018, <http://www.jstor.org/stable/832236>
- Bower, C. (1978). Boethius and Nicomachus: An Essay Concerning the Sources of De institutione musica. *Vivarium*, 1(16), sf. 44-45. Erişim Tarihi: 7 Nisan, 2018, <http://www.jstor.org/stable/42569706> adresinden alındı
- Buch, E. (2020). Seeing the Sound of Silence in the Great War, *Musik in Konfrontation und Vermittlung. Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2018 in Osnabrück*, Dietrich Helms éd., Osnabrück, Electronic Publishing Osnabrück, sf. 101-113. Erişim Tarihi: 27 Ağustos, 2022, https://www.researchgate.net/publication/344319643_Seeing_the_Sound_of_Silence_in_the_Great_War
- Cage, J. (1948). A Composer’s Confessions, *The National Inter-Collegiate Arts Conference, Vassar College*, 28 Şubat, 1948, Poughkeepsie: New York, Erişim Tarihi 15 Haziran 2022, <https://www.nws.edu/johncage/acomposersconfession.html>
- Cage, J. (1958). *Future of Music: Credo*. New York. yy
- Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and Writings*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Cage, J. (1981). *Empty Words* Middletown: Wesleyan University Press.
- Cooper, B. (2011). Beethoven's uses of silence. *The Musical Times*, 152(1914), 25-43. Erişim Tarihi: 3 Nisan 2018 <http://www.jstor.org/stable/23039954>
- Dickinson, P. (1991). Review of Erik Satie; Satie the Composer; Satie Seen through His Letters, by A. Gillmor, R. Orledge, O. Volta, & M. Bullock. *The Musical Quarterly*, 75(3), 404–409. Erişim Tarihi: 13 Haziran 2022 <http://www.jstor.org/stable/742058>
- Gann, K. (2010). *No Such Thing as Silence: John Cage’s 4’33”*. Yale University Press. Erişim Tarihi: 28 Nisan, 2018, <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1np6sj>
- Gillmor, A. (1976). Interview with John Cage. *Contact: A Journal for Contemporary Music* (1971-1990), Erişim Tarihi: 3 Nisan, 2018 <https://doi.org/10.25602/GOLD.cj.v0i14.1017>
- Hughes, P (2004). Radio 3 plays 'silent symphony', Erişim Tarihi: 12 Nisan, 2018, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3401901.stm>
- Kahn, D. (1997). John Cage: Silence and Silencing. *The Musical Quarterly*, 81(4), 556-598. Erişim Tarihi: 28 Nisan, 2018, <http://www.jstor.org/stable/742286>

- Kaufman, S. (2012). John Cage, with Merce Cunningham, revolutionized music, too, *Washington Post*, Erişim Tarihi: 28 Nisan, 2018, https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/john-cage-with-merce-cunningham-revolutionized-music-too/2012/08/30/a3edba8-f177-11e1-892d-bc92fee603a7_story.html
- Kostka, S. (2006). *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Pearson Education Inc.
- Kostelanetz, R. (1988). *Conversing With Cage*. Limelight Editions
- Lo, K. Y. (2015). *Functions of Silence in the Twelve-Tone Music of Anton Webern*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi) McGill University, Montreal.
- Maconie, R. (1990). *The works of Karlheinz Stockhausen*. Londra: Oxford University Press.
- Margulis, E. H. (2007). Moved by Nothing: Listening to Musical Silence. *Journal of Music Theory*, 51(2), 245-276. 3 Nisan 2018 <http://www.jstor.org/stable/40283130>
- May, R. (1975). *Yaratma Cesareti*. (Çev. A. Oysal). İstanbul: Metis Yayınları.
- Miller, L. E. (2006). Henry Cowell and John Cage: Intersections and Influences, 1933–1941. *Journal of the American Musicological Society*, 59(1), 47–112. Erişim Tarihi: 28 Nisan, 2018 <https://doi.org/10.1525/jams.2006.59.1.47>
- Pritchett, J. (1996). *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Revell, D. (1993). *The Roaring Silence: John Cage, a Life*. New York: Arcade Publishing.
- Taruskin, R. (2009). Music In The Late Twentieth Century, Chapter 2 Indeterminacy. *Oxford History of Western Music*. 25 Ağustos 2022 <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume5/actrade-9780195384857-div1-002005.xml>

LUDWIG BERGER VE WOLFGANG AMADEUS MOZART'IN ALLA TURCA ESERLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

A Comparison of Ludwig Berger and Wolfgang Amadeus Mozart's *Alla Turca* Compositions

Mehmet Özgün TINAR *
Özge GÜLBAY USTA **

ÖZ

15. yüzyıldan 18. yüzyıl ortalarına kadar Osmanlı İmparatorluğu ile Kutsal Roma İmparatorluğu arasında bir rekabet söz konusuydu. Rekabeti yaratan dinî faktörler ve matbaanın icadı üzerine insanların kültürel etkileşimlerde bulunmalarını sağlayan Haçlı Seferleri sürecinde hayata geçmiş antlaşmalar sonrasında kökeni Roma İmparatorluğu dönemine kadar uzanan *Oryantalizm* kavramı yeniden ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan bu kavram üzerine yapılan çalışmalar 16. yüzyılda önem kazanmış ve devletler arasında yeni bir rekabet anlayışı ortaya çıkmıştır. Yapılan misyonerlik çalışmalarının yanı sıra seyahatnameler ile aktarılan bilgiler sonrası Türk Modası olarak bilinen *Turquerie* kavramı/anlayışı ortaya çıkmış, sosyoloji ve sanat açısından insanlara yeni bir soluk olmuştur.

Türk Modası (*Turquerie*) sonrasında ortaya çıktığı düşünülen *Alla Turca* kavramı ve müzikteki yeri hakkında bilgiler, 18. ve 19. yüzyıldaki rekabet sürecinde değişen dengelerin Osmanlı İmparatorluğu ile Kutsal Roma İmparatorluğu'na genel anlamda etkileri, müzikteki *Alla Turca* kavramının piyanist ve besteci Ludwig Berger (1777-1839) tarafından nasıl ele alındığına, Berger'in hayatına, etkilediği öğrencilerine, eserlerine ve piyano için *Alla Turca* Op. 8 numaralı eserinin, Mozart'ın K. 331 piyano sonatının üçüncü bölümü *Rondo Alla Turca* ile benzerlikler/farklılıklar bağlamında karşılaştırılmasına bu makalede yer verilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Alla Turca, Turquerie, Ludwig Berger, II. Joseph, Wolfgang Amadeus Mozart, Mehter, Oryantalizm.

ABSTRACT

From the 15th century to the middle of the 18th century, there was a rivalry between The Ottoman Empire and The Holy Roman Empire. These two empires made many wars. Because of the invension of printing and religious factors which are the basis of rivalry, after some of wars and treaties made in the period of Crusades which contributed to cultural interactions of people with each other, after all these, *Orientalism* emerged again which belongs to era of the Roman Empire. The researches have gained importance on the existed term in 16th century and caused a new rivalry between two states within a new perspective. After transmiting of collected knowledges by travelogues with missionary exertions, *Turquerie* trend/concept appeared and become a new breath in aspect of sociology and art to people.

The term of *Alla Turca* and details of it's place in music which existed a result of *Turquerie*, affects with general sides of *Turquerie* term to Ottoman Empire and Holy Roman Empire in rivalry period during 18th and 19th centuries, how pianist and composer Ludwig Berger (1777-1839) reviewed *Alla Turca* term in music, life of Berger, the pupils influenced by him; his compositions, and the comparison of similarities/differences between his *Alla Turca* for Piano Op. 8 and Mozart's *Rondo Alla Turca* third movement of K. 331 *Piano Sonata* examined in the article.

Keywords: Alla Turca, Turquerie, Ludwig Berger, Joseph II, Wolfgang Amadeus Mozart, Janissary Music, Orientalism.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 21.11.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 16.06.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Yüksek Lisans Öğrencisi, m.ozguntinar@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1629-7593

** Prof. Dr., Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, ozge.usta@ege.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2766-8193

EXTENDED ABSTRACT

From the 15th century to the middle of the 18th century, there was a rivalry between The Ottoman Empire and The Holy Roman Empire. These two empires made many wars. Because of the invention of printing and religious factors which are the basis of rivalry, after some wars and treaties made in the period of Crusades which contributed to cultural interactions of people with each other, after these, *Orientalism* emerged again which belongs era of the Roman Empire. The research have gained importance in the existing term in 16th century and caused a new rivalry between states in a new perspective. It emerged after transmitting of collected knowledges by travelogues like Ogier Ghiselin de Busbecq's travel to Buda and facing with among 12.000 Janissaries, Battista Donato's Literature book and its contents, Du Loir and Salomon Schweigger's among of missionary exertions.

Two times of sieges of Vienna, which carried out by Ottoman Empire and failures of these sieges increased the importance of orientalism. After emerging of orientalism, European countries enhanced their research like Holy Roman Empire's Oriental Academy establishment by the decree of Queen Marie Theresa there is a result of sieges to Vienna or the library of the Museum of Kunstkamera which included The University of St. Petersburg's East Cultures' Department by the decree of Peter I from Russian Tsarity.

Both of these works aimed to gain advance of the imperial challenge. Moreover, the *Turquerie* term emerged with orientalism and these two terms affected people and this affected their wearing, sociologic thinking, cultural activities like theatre with costumes and music with new motivic ideas. The motivic ideas in musics came from Janissary bands and the fictional stories with sceneries were about the lives of sultans in Ottoman Empire and they included their imperial elements like "harem" and "army". The term called *Alla Turca* means Turkish Style and it is a result of *Turquerie* term.

The *Alla Turca* includes the *Rondo* form and *Rondo* has similarities with *Sirto* and *Longa* forms. The 2/4 and 4/4 beat numbers included *Alla Turca* which are similar to *Düyek* and *Nim Sofyan* usuls from Janissary bands. Motives of *Alla Turca* compositions are generally vivid, harmonic minor-based, rough hearing rhythms came from Janissary Bands. W. A. Mozart, one of most important composers for *Turquerie* and *Alla Turca*. His different aspect to Turks in his *Die Entführung aus dem Serail*, also *Rondo Alla Turca* from K. 331 *Piano Sonata* which was sensational for his era. His fame grown with support of King Joseph II which resulted of was his oriental perspective too.

After the period of the French Revolutionary, the Ottoman Empire had similar cultural changes to Europe's, when Europe was affected by *Turquerie*. European nations challenged against to Napoleon I to keep their independence and culture. In this challenge, Klemens von Metternich (1777-1859) was the symbol person. He had an important role to unify nations through his concervative (nationalist) aspect.

The German pianist and composer Ludwig Berger (1777-1839), was very well piano teacher. Result of his humble personality and endeavors of Muzio Clementi (1752-1832), became very famous musician in London and Germany after their St. Petersburg period. He started his music education with flute and piano, and went on to composition studies with the contributions of J. A. Gürrlich. Berger influenced some operas of W.A. Mozart, C. W. Gluck, and A. Weber in his composition. He taught piano to Fanny and Felix Mendelssohn's siblings, Wilhelm Taubert, Adolf Henselt and famous poet Luise Hensel. Ludwig Rellstab (1799-1860), who important as Clementi in Berger's life. Rellstab was his friend from university and wrote a biography about him. Rellstab knew for his enthusiasm for opera and he insisted Berger compose one.

Berger mainly preferred to compose for piano, though he helped Bernhard Klein to compose his opera, also proposed W. Müller added some poems to unify song cycles from *Die Schöne Müllerin* was composed by Franz Schubert. Berger went on music life as a piano teacher instead of a performer due to his unfortunate illness from his right arm which was known as the result of his stress. When viewing some different sources, Op 8 *Alla Turca* composed in 1810 or 1817, for Berger's manuscript he composed this piece in 1814. His *Alla Turca* is similar to Mozart's *Rondo Alla Turca* in terms of form and phrases, in harmony and phrases both have similar elements from Beethoven's compositions. The comparison of his *Alla Turca* for Piano Op. 8 with W. A. Mozart's *Rondo Alla Turca* which is the third movement of K. 331 *Piano Sonata*, in terms of form, tonalities, rhythmic preferences, and motivic aspects examined in the article to present the similarities and differences.

Ludwig Berger ve Wolfgang Amadeus Mozart'ın *Alla Turca* Eserlerinin Karşılaştırılması

YÖNTEM ve BULGULAR

Tarihsel yöntem ve karşılaştırmalı yöntemlerin yoğun kullanıldığı bu çalışmada, Alla Turca kavramının kökeni, müzikteki yeri, özellikleri ve kullanımı, nota örnekleri ile tablolar üzerinden açıklanmakta olup, bu türde eser bestelemeyi düşünen bestecilere teknik açıdan fikir vermeyi ve bu türe, doğru bakış açısıyla yaklaşımı amaçlamaktadır.

Alla Turca Kavramı ve Tür Özellikleri

Fransızca'da *Turquerie* olarak nitelendirilen “Türk Modası” kavramı, dönem içerisinde Türklerin Avrupa’da oluşturduğu sosyolojik ve sanatsal etkiye verilen isimdir. İtalyanca “Alla Turca” olarak nitelendirilen *Türk Usulü* kavramı, *Turquerie*’nin müziğe yansımaları sonucunda ortaya çıkmış bir kavramdır ve Haçlı Seferleri ile mehteranın etkileri her iki kavramda da mevcuttur. Mehter takımınca seferlerde müzik icra edilmesinin amacı, savaşta askerlerin verimini arttırmak ve karşıdaki düşmanı çaresiz bırakmaktır (Tuğlacı, 1986: v1). Bu konuda Türklerin uyandırdığı yankıya karşın askerî müziğin daha önce Çin, Moğol İmparatorluğu ve Hindistan tarafından kullanıldığı da bilinmektedir (Gazimihal, 1955: 1-2, Bowles, 2006: 534).

1453 yılında İstanbul’un Fethi sonrasında Osmanlı İmparatorluğu’nun Avrupa üzerinde merak uyandırması ve I. François için Kanuni Sultan Süleyman’a yazılan mektup üzerine gelişen Osmanlı- Fransa ilişkilerinin yanı sıra, Du Loir’in 1654 yılında yazdığı seyahatname ile Salomon Schweigger’in (1551-1622) seyahatnamesi, Venedik elçisi Battista Donado’nun 1688 yılında yazdığı edebiyat kitabı ve içerisindeki şarkılar, Macaristan’ın Buda (Budın) şehrinde yaklaşık 12.000 yeniçeri ile karşılaştığındaki süreci belgelediği ve *Türk Mektupları* ile bilinen Kutsal Roma İmparatorluğu’nun Felemenk elçisi Ogier Ghiselin de Busbecq (1522-1592) ve birçok ismin ortaya koyduğu yapıtlar sayesinde Türk kültürünün Avrupa’da varlık gösterdiği bilinmektedir (Uzunçarşılı, 1983: 503-508, Fonton, 1987: 22-24, Bowles, 2006: 534, Yıldız, 2013: 171, Williams, 2015: 7-19).

Belirtilen iki kavram kapsamında Türk kıyafetleri ve yemeklerini içeren baloların yaygınlaşması ile bu kapsamda kurgulanan tiyatral eserlerin ortaya çıkışının (örn: Moliere’in *Kibarlık Budalası*’na J. B. Lully’nin Türk ara faslı eklemesi) yanı sıra müzik yapıtlarında padişah ve harem temalarını konu alan eski Yunan hikâyelerini ve benzeri kurmaca hikâyelerin işlendiği *opera buffa*ların yayımlandığı bilinmektedir (Meyer, 1974: 474, Rice, 1998: 42, Bowles, 2006: 534, Williams, 2015: 78). Viyana Kuşatmaları sonrasında özellikle 1737-1739 yılındaki savaşın Avusturyalılar tarafından kaybedilmesi sebebiyle diplomasideki düşüşü azaltmak adına doğu ve batı dilleri, diplomasi, siyaset ve birçok konuda eğitiminin sunulduğu Doğu Akademisi’nin (Oriental Academy) Kraliçe Theresa tarafından verilen talimat üzerine 1754 yılında kurulduğu bilinmektedir (Weiss-Starkenfels, 1839: 5, 37-41, (Baravoma, Mitev, Parvev, Racheva, 2013: 329-331, akt. Bronza, 2016: 1-3).

Türlere olan ilgisini *Saraydan Kız Kaçırma* gibi büyük yapıtlarında göstermiş olan W. A. Mozart’ın, K.331 piyano sonatının üçüncü bölümüne *Rondo Alla Turca* başlığını vermesinde Nijerya kökenli olduğu bilinen Doğu müziklerine ilgi duyan arkadaşı Angelo Soliman’ın etkili olduğu bilinmektedir (İlyasoğlu, 1994: 87). Türklerden etkilenen önemli besteciler arasında Mozart ile rekabet içerisinde olan Antonio Salieri de vardır; 1787-88 yılları arasında bestelediği *Axur, re d’Ormus* (eski ismi *Tarare*) operası buna örnek olup, eserin ilk sahnelendiği yıllarda *Don Giovanni* operasından daha popüler olduğu bilgisine kaynaklardan ulaşılmaktadır (Sakula, 1978: 183, Neilly, 2014: 145). Salieri’nin *Tarare* operasının dışında Mozart’ın *Saraydan Kız Kaçırma* operasının ilk sahnelenişi ile

ilgili yeni belgelere ulaşıldığı, 1782 yılında Viyana’da sahnelendiği bilgisinin yerine 1783 yılında Strasbourg’da sahnelendiği bilgisi kaynakta belirtilmektedir (Edge, 2015: I).

Mehterandaki kös, nakkare (küçük kös ya da kudüm) ritimlerinin bas partilere ve pasajlara göre mehteran çalgılarına muadil batı çalgılarına ritmik aktarımı ve çarpma süslemelerinin kullanımı, anlaşılır tekrarlı bir ezgi, makamsal ve oryantalist (doğu stili) etkileri ifade etmek için majör ve minör tonaliteler arasında ani geçişlerin yapılması, koma etkisi yaratmak adına kromatik olmayan ve makam etkisi veren modal dizilerin ve armonik minör dizilerinin taksimler ile benzerlik gösteren hareketli kullanımları, bu kullanımların bulunduğu coşkulu pasajlarda bazen bas partilerindeki ritimlerin destekleyici kullanılması, mehterandaki en temel usulün Düyek olması üzerine kösler ile nakkarelerin rezonans farklılıkları içermesinden ötürü Düyek usulünün daha sade bir şekilde duyulması ve 2/4 ile 4/4 ölçü sayılarının duyuma yakın olması sebebiyle tercih edilmesi, zurna ve kaba zurnalardaki ezgilerin obua ve klarnet ile, boru def, nakkare kös gibi çalgıların fagotlar aracılığıyla taklidi, coşkulu pasajlarda tam veya yarı otantik kadansların yoğun olduğu kadans kullanımları veya kullanılan kadansların kös ritimlerinin ön plana çıkarıldığı ezgiler, eserin seyrine bağlı şekilde tema gruplarının longa ve sirto türlerindeki benzer şekilde genelde *Rondo* gibi ana üç haneli formların kullanılması bu türün özelliklerindedir (Sanal, 1964: 55-57, Meyer, 1974: 484, Rice, 1998: 46, Aksoy, 2003: 342).

Her ne kadar bu konuda ispat edilmiş bir bulguya rastlanılmamış olsa da “Alla Turca” olarak nitelendirilen eserlerde işlenen ezgilerin ve süslemelerin, duyum olarak Nihavent makamında ve Nim Sofyan usulünde bestelenmiş türkü, longa ve sirto türündeki eserlerin anlayış olarak benzerliği söz konusudur.

18. Yüzyıldaki Önemli Gelişmeler

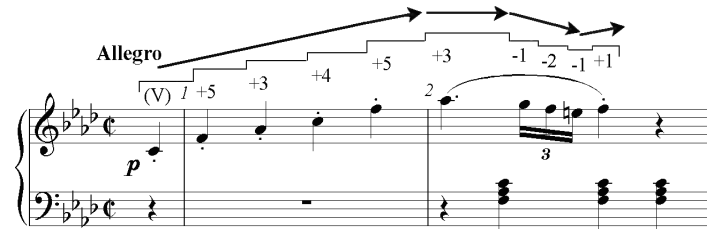
Kralların halkı önemsemediği ve hakimiyet savaşlarının sürdürüldüğü, bir yandan da Avrupa içerisinde İtalya ve Cermen İmparatorluğu arasındaki müzik rekabetinin olduğu bu yıllarda yaşanan siyasi olaylar ve savaşlar I. Napolyon önderliğinde gerçekleşecek olan Fransız Devrimi’ne zemin hazırlamaktaydı (Mimaroglu, 2019: 54-55). Devletçiklerin konfederasyonlar şeklinde yönetilmesine karşın isminde imparatorluk ibaresi taşıyan Kutsal Roma İmparatorluğu ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki husumetin 1451 yılından beri sürdüğü, Kutsal Roma İmparatorluğu’ndaki düzensiz sayılan yapı sebebiyle halkların seçimi ile imparator değişimi sonrasında kökenleri İsviçre’ye dayanan ve Avusturya Arşidüklüğü’nü yöneten Habsburg Hanedanlığı’nın diplomatik evlilikler yoluyla 15. yüzyıldan Napolyon Savaşları’na (1803-1815) kadar gücü ellerinde tuttıkları bilinmektedir (Yıldız, 2013: 36-43, Rilinger-Stollberg, 2020: 184).

II. Viyana Kuşatması’ndaki yenilginin sonrasında 1699 yılında imzalanan Karlofça Antlaşması ve Venedik Savaşı sonrasında 1718 yılında Pasarofça Antlaşması’nın imzalanması ile Osmanlı İmparatorluğu içerisinde Avrupa’nın üstünlüğünün tartışma konusu haline geldiği, 1730 yılına kadar yaşanan Lale Devri’nin sonrasında Rusya’nın Lehistan fethi sebebiyle Osmanlı İmparatorluğu tarafından açılan savaşta (1768-1774) özellikle 1770 yılında Ruslar tarafından gerçekleştirilen Çeşme ve Kartal bozgunlarının etkileri üzerine 1774 yılında Küçük Kaynarca Antlaşması’nın imzalandığı ve sonucunda Kırım’ın kaybedildiği ve imparatorluğun zayıfladığı anlaşılmaktadır (Öztuna, 1967: 74-80, Uzunçarşılı, 1978: 410-412). Kutsal Roma İmparatorluğu’nun II. Viyana Kuşatması sürecinde dahi maddi sıkıntılarla uğraştığı, I. Leopold’un kişisel emirlerini dahi uygulama konusunda zorlandığı ve sonraki süreçte ekonomik sıkıntılarının devam ettiği, sıkıntılarının II. Joseph döneminde artış gösterdiğini belirtmek mümkündür (Wheatcroft, 2009: 20).

I. Leopold'den yaklaşık yüz yıl sonra tahta gelen ve önceki hükümdarların kısıtlayıcı fikirlerinin aksine sanatçıyı destekleyen, kiliseye karşı esnek reformları (Josephinism) ile bilinen II. Joseph'in, önceden alınan ittifak kararı sebebiyle savaşta Kraliçe II. Katerina yönetimindeki Rus İmparatorluğu'nun yanında yer almasıyla tepki çektiği, savaşta yenilgi sebebiyle hedeflerinin ve imparatorluk ekonomisinin tükendiği, aynı dönem Avusturya'dan ayrı bir prenslik olan Prusya'nın Türkler tarafından kışkırtılması sonucunda Avusturya'yı karşısına aldığı bilinmektedir (Pauly, 1957: 372, Öztuna, 1967: 100-102, Uzunçarşılı, 1978: 630, Johanning, 2019: 5).

Ayrıca Mozart'ın Viyana'da tanınması konusunda önünü açtığı ve Antonio Salieri'ye de destek olduğu bilinen İmparator II. Joseph'in özellikle propaganda amaçlı Mozart'tan belirtilen eserleri sipariş ettiği bilinmektedir: K. 539 *Ich Möchte Wohl der Kaiser Sein* ve 1788-1791 yılları arasında savaş propagandası niteliğindeki K. 552 *Beim Auszug in das Feld* eseridir (Taruskin, 2010: 462-463, Johanning, 2019: 5). Mozart'ın yaşadığı dönemde Salzburg şehri, Bavyera eyaleti içerisinde yer alan Avusturya ile sınırı olan bir piskoposluktur. Mozart, altı yaşındayken Kraliçe Maria Theresa ve kızı Marie Antoinette'e (1755-1793) Schönbrunn Sarayı'nda kendisini ispatlaması sonrasında 1768 yılına kadar Avrupa'da birçok yere gezide bulunmuştur ve sonrasında operalarının seslendirilmesi adına İtalya'ya üç gezi düzenlemiştir (Gabeaud, 1940: 112, Say, 1994: 334-335, Kelling, 2004: 10-20).

Mozart'ın klasik kavramı ile bağdaştığı yıllarda, arkadaşı Johann Stamitz'in kurduğu ve ünlü virtüözlerce idame edilen Mannheim Okulu, müzik adına 18. yüzyılda gerçekleşen önemli gelişmelerdendir. Mannheim Okulu'nun, Palatina eyaletinin merkez şehri olan ve mimarları arasında eyalet valisi Carl Theodor'un da mevcut olduğu ve müziğe düşkün olması üzerine saraya ünlü müzisyenleri davet etmesi sonucunda oluşan çevre sayesinde kurulduğu bilinmektedir (İlyasoğlu, 1994: 70). Bu okulu idame eden isimlerce ortaya teorik kavram olarak çıkan Mannheim Rocket'ın özellikle Mozart'ın eserleri içerisinde kullandığı ve sonradan Beethoven tarafından da kullanıldığı gözlemlenmiştir. Mannheim Rocket, yükselen arpej sesleri (*Şekil 1.*) ile dominant derecesine veya modülasyon yapılacak tonaliteye geçişi daha hızlı, verimli ve gösterişli hale getirmektedir.



Şekil 1. Mannheim Rocket kavramına bir örnek, Beethoven Op. 2 No.1 fa minör Piyano Sonatı birinci bölüm.

Diğer önemli gelişme ise Viyana menşeli "Artaria" ismindeki nota basım şirketinin kurulmasıdır. Carl Artaria tarafından 1770 yılında kurulan ve 1920 yılına kadar varlığını sürdüren şirketin Francesco Bartolozzi tarafından İngiltere'de geliştirilen renkli basım teknolojisine 1775 yılında yönelmesi ile 1790'lı yılların sonunda geçmişe kıyasla çok fazla eserin notaya dökülmesini sağladıkları (her gün on saatlik çalışma sonucunda çıkan üç yüz baskıdan bir yılda beş gün çalışma ile hesaplandığında toplam 374.400 basımın gerçekleştirilebileceği ve 1793 yılının sonunda 450 edisyon basılmıştır), J. Haydn'ın notasyon basımları yoluyla ön plana çıktığı, 1790'lı yıllar içerisinde eski eserlerinin revize edilmesi ile de Mozart'ın eserlerine olan önceliğin arttığı bilinmektedir (Ridgewell, 2001: 222-234).

19. Yüzyıldaki Önemli Gelişmeler

Kutsal Roma İmparatorluğu'nun II. Joseph sebebiyle Rusya'nın yanında girdiği savaş sonrasında dağılma sürecine girdiği, Fransız Devrimi'nin etkileri ve I. Napolyon'dan adını alan Napolyon Savaşları (1803-1815) ile 1806 yılında kurulduktan sonra I. Napolyon'un yönetimine geçen Ren Konfederasyonu'nun (Almanca'da *Rheinland*, 1806-1813) ve diğer imparatorluk üyelerinin ayrılık açıklamalarında buldukları, Bavyera, Württemberg ve Baden'in de dahil olduğu bölgelerin kışkırtılarak Fransa yanında yer almasının sağlandığı ve imparatorluğun dağıldığı bilinmektedir (Rilinger-Stollberg, 2020: 179).

Napolyon Savaşları dönemi, ülkelerin ittifaklar oluşturarak savaşmaları sebebiyle Koalisyon Savaşları olarak da tanımlanmaktadır ve toplam altı savaştan oluşmaktadır. Dağılma sonucunda Alman kökenli Roma devletlerinde yaşanan ekonomik buhranlar ile bir süre sanatın sekteye uğradığı da anlaşılmaktadır. Üçüncü Koalisyon Savaşı sonucunda 1805 yılında imzalanan Pressburg Barış Antlaşması ile 1806 yılında II. Franz'ın (Francis II) imparatorluğun çöküşünü ilan etmesi ile; aynı yıl Avusturya'nın ayrı bir devlet haline geldiği, Napolyon'un hanedanını genişletmesi adına Avusturya Prensesi Maria Louise ile evlendiği bilinmektedir (Mann, 1968: 26, Tuncer, 2013: 27, Rilinger-Stollberg, 2020: 180).

Muhafazakâr bir siyasi anlayışı savunan, ilkelerine sıkı sıkıya bağlı olan ve bir süre Napolyon'un huzurunda çalışmış Avusturyalı diplomat Klemens von Metternich'in (1777-1859), Avusturya'da birliği sağladığı, savaş sonrasında Avusturya'nın yenilenme sürecinde rolü olduğu bilinmektedir (Taylor, 1967: 23-26, Tuncer, 2013: 40-44). I. Napolyon'un kaybettiği Altıncı Koalisyon Savaşı sürecinde 1813 yılında gerçekleşen Leipzig Muharebesi'nin Kutsal Roma devletleri lehine sonuçlanması ile Ren Konfederasyonu'nun I. Napolyon hâkimiyetinden çıktığı, 1815 yılında gerçekleşen Viyana Barış Kongresi sonrasında Alman Konfederasyonu'nun kurulduğu kaynaklarca belirtilmektedir (Mann, 1968: 96-97). Metternich'in Avusturya etrafında Avrupa milletlerini birlikte hareket ettirme fikri Napolyon'un hâkimiyeti öncesindeki Avrupa düzenini ve geleneğini desteklemesinden kaynaklanmaktadır.

Metternich ve Napolyon karşıtı duruş sergilemiş koalisyon ülkelerinin verdiği çabaların da sanata katkıları olduğunu belirtmek mümkündür. Marie Antoinette'in hem Habsburg soyundan geldiği, hem de devrim öncesinde Fransa'da yaşanan sıkıntılara göz yumduğu düşünüldüğünde, R. Wagner gibi Cermen Ekolü'nde önem arz eden ve Alman halkının millî simgesi haline gelmiş bestecilerin belirtilen mevkide ve ekol özellikleri içerisinde kendilerini ispatlama şanslarının olması, ayrıca 19. ve 20. yüzyıllarda da Arnold Schoenberg gibi isimler sayesinde Viyana ve Alman ekollerinin devam edebilmiş olması ile koalisyonlar tarafından verilen çabaların etkili olduğu anlaşılmaktadır. Ludwig Berger, Felix Mendelssohn, Ludwig Rellstab, Franz Schubert ve Ludwig van Beethoven Alman İmparatorluğu'nun kuruluş (1863) öncesi döneminin önemli bestecilerdendir.

Devrimci bir bakış açısına sahip olduğu bilinen Beethoven'ın I. Napolyon'a ithaf olarak bestelediği *Bonaparte* (*Sinfonia Grande Napoleon Bonaparte*) senfonisinin ismini ilerleyen yıllarda Napolyon'un diktatörce davranması sonucunda kendisi hakkındaki fikirlerinin değiştiği ve eserinin ismini *Eroica* (kahraman) olarak değiştirdiği bilinmektedir (İlyasoğlu, 1994: 90).

Rus İmparatorluğu ile gerçekleşen savaşın sonrasında, 1792 yılında imzalanan Yaş Antlaşması ile Osmanlı İmparatorluğu'nun kontrolünde zayıflamaların yaşanması üzerine Fransız Devrimi'nin de etkileri sonucunda düzenli ordunun kurulması ve reform kavramı ön plana çıkmıştır (Öztuna, 1967: 114-116, Karal, 1970: 63-66).

Donanmanın sıkıntılı olduğu bir dönemde tahta çıkan ve Kanuni Sultan Süleyman dönemindeki yeniçeri ocağının sistemini ve kanunlarını geri getirme isteği ile bilinen III. Selim'in talimatı üzerine, 1793 yılında Nizâm-ı Cedid'in kuruluşu sonrasında, savaşlardaki zaferleri sebebiyle hayranlık duyduğu I. Napolyon ile reform çerçevesinde kurduğu yakınlığın Türk Müziği'ni de etkilediği anlaşılmaktadır (Öztuna, 1967: 114-117, Karal, 1970: 47-68).

Batı müziğine düşkünlüğü, Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk opera eseri dinleyen padişah olması ile tarihe geçen III. Selim'in batı müziğine tahta çıkmadan önce de düşkün olduğu, kendisinin isteği üzerine Hamparsum Limoncuyan tarafından bulunan Hamparsum nota sisteminin hayata geçtiği, müzik çalışmalarına Yahudi asıllı Tanburi İzak'ın da ciddi katkılar sağladığı bilinmektedir (Ak, 2002: 89-91, Aksoy, 2003: 204).

II. Mahmud dönemi III. Selim'in yaptığı reformların devamı niteliğindeki bir dönem olarak da bilinmektedir. I. Napolyon'un bandosunda şeflik yapmış olan Giuseppe Donizetti'nin (1788-1856) 28 yıl boyunca sarayda görev yapması, 1826 yılında kurulan Mızıkayı Humâyun (askerî bando) için Hamparsum notasından günümüz nota yazımına geçişi sağlaması ile mehter kavramının yerini bandoya bırakması, Donizetti'nin II. Mahmud için *Mahmudiye Marşı*'nı, I. Abdülmecid için *Mecidiye Marşı*'nı bestelemesinin yanı sıra paşa unvanı alması, Mızıkayı Humâyun'un kuruluşunun ardından yeniçeri ocaklarının kaldırılması (Vaka-i Hayriye olayı) sonucunda 1830 yılına kadar isyanlarının baş göstermesi, III. Selim'in aksine II. Mahmud'un Avrupalı devletler ile kurduğu ilişkilerin daha zayıf olması gibi meseleler mevcuttur (Gazimihal, 1955: 42-43, Öztuna, 1967: 159-160, Karal, 1970: 194-195, Tuğlacı, 1986: 75-83).

Ludwig Berger (1777-1839)

Berlin asıllı besteci ve piyanist olarak bilinen Ludwig Berger, özellikle piyano açısından önemli isimlerden birisi olarak kabul edilmektedir. Mimar bir babanın evladı olması sebebiyle erken yaşta Frankfurt'a yerleştikleri, orada flüt ve piyano eğitimi alması sonrasında 1799 yılında J. Augustin Gürlich'den kompozisyon eğitimi almak adına Berlin'e geri döndüğü, W. A. Mozart, C. W. Gluck, A. Weber'in operalarının rol model olduğu bestecilik eğitimini 23 Ekim 1801 tarihinde Johann Gotlieb Nahumann ile tamamlamak için Dresden'e vardığında Nahumann'ın ölümünü öğrenmesi üzerine hiçbir zaman notaya dökmediği ve sekiz günde bestelediği belirtilen *Üzüntülü Kantat*'ı cenazede seslendirdiği bilinmektedir (Ledebur, 1861: 48, Reinkens, 1877: 91, Siebenkäs, 1965: 183).

Bestecinin o dönem şarkıcılık yapan İsviçre'nin Basel şehrinde doğmuş Almanya'nın Karlsruhe şehrinde vefat etmiş olan Ludwig Berger (1774-1829) ile karıştırılması sebebiyle, "Berlinli" ya da "Berlin'den gelen" şeklindeki ibaresini nota ve edisyonlarına eklediği, Fanny Hensel ile Felix Mendelssohn kardeşler, Wilhelm Taubert gibi önemli isimlere piyano eğitimi vermesi üzerine çok iyi bir öğretmen olarak tanınması sonrasında döneminin ünlü Alman şairi Luise Hensel'e piyano eğitimi verdiği bilinmektedir (Rellstab, 1846: 80, Ledebur, 1861: 48, Reinkens, 1877: 92, Wernigerode-Stolberg, 1955: 83, Siebenkas, 1965: 183-186).

Berger'in üniversite arkadaşı olduğu bilinen Ludwig Rellstab'a (Rellstab, 1846: 68) göre öğretmenlik üzerine yoğunlaşmasına sebep olan etmenler, hissettiği yoğun hipokondriya (hastalık korkusu) ve sonrasında sağ kolunda gerçekleşen sinirsel hastalıktır. 1804 yılında Muzio Clementi'nin Berlin'e gelmesi üzerine Berger'in hayatını değiştirdiği belirtilebilir (Ledebur, 1861: 48). Berger'in Clementi tarafından keşfedilmesi sonucu Berlin'de piyanistliği ile tanınır hale geldiği, Clementi'nin kendisini yanına çağırması üzerine sekiz yıl kadar Rusya'nın St. Petersburg kentinde kaldıkları, sonrasında Napolyon Savaşları sürecinde Londra'da kaldıkları bilinmektedir

(Rellstab, 1846: 30, Wernigerode-Stolberg, 1955: 83).

Ludwig Rellstab'ın günlüğünde yazdıklarına göre (Rellstab, 1846: 49-50) Berger'in St. Petersburg'da bir gece sopayla saldırıya uğraması sonrasında rotası, istediği yer olan İsveç olmuştur. 1812 yılında Stockholm'e geçtikten kısa bir süre sonra Finlandiya'ya, aynı yıl Londra'ya Clementi'nin yanına yerleştiği, Clementi'nin ona sürdürdüğü destek ve motivasyonun dışında karakteri ile özellikle Londra'nın Drury Lane Caddesi'ndeki konseri sonrasında tanınan bir sanatçı haline geldiği belirtilmektedir (Rellstab, 1846: 51-58, Wernigerode-Stolberg, 1955: 83).

Op. 8 numaralı eseri olarak bilinen piyano için *Alla Turca* eseri için edinilen kaynaklarda 1810 ve 1817 tarihleri belirtilmekte olsa da bestecinin el yazmasında eserin 1814 yılında bestelendiği gözlemlenmiştir. Bestecinin ün peşinde olmadığı, istediğinde ve iyi hissettiğinde icra ettiği, egodan uzak ve statüye önem vermeyen nezaket yanlısı bir kişilikte olması, İngiliz olmamasına rağmen sergilediği vatanperver tutumlar, Londra'da oluşturduğu sempatinin ve kraliyet ailesi tarafından da gördüğü ilginin sebebini açıklamaktadır; özellikle Dük'ün (kaynakta Dük'ün ismi belirtilmemektedir) kendisine sarf ettiği söz dikkat çekicidir: "Bay Cramer (Johann Baptist Cramer, 1771-1858) Londra'da oturuyor olmasaydı kızım sizin öğrenciniz olurdu" (Rellstab, 1846: 59-63).

Berger'in öğrencisi Bernhard Klein'a (1793-1832) *Dido (Didone Abbandonata*, Pietro Metastasio'nun librettosu) operasını yazması konusunda yol gösterdiği, L. Rellstab'ın L. Berger'i C. William Gluck'ın bestelemiş olduğu *Iphigenia in Tauris* uvertürü gibi bir beste yapması için Oreste karakteri üzerinden bir opera bestelemeye sevk ettiği, fakat bu konuda yapılan yazılı çalışmaların devamının gelmediği belirtilmektedir (Rellstab, 1846: 83-88, Wernigerode-Stolberg, 1955: 83, Wernigerode-Stolberg, 1977: 734).

Ayrıca Berger'in Franz Schubert tarafından bestelenen ve döneminin ünlü şairi Wilhelm Müller (1794-1827) tarafından şiirlerinin yazıldığı *Die Schöne Müllerin* isimli eserde şiir serilerinin birbirlerine bağlaması için geçtiği amaçlı şiirler de eklemesi fikrini Müller'e verdiği kaynakta belirtilmektedir (Feil, 1988: 21-22). Berlin'e 1815 yılında dönüşü sonrasında ölümüne kadar hayatını orada sürdürdüğü, ölümünden üç yıl sonra ortaya koyduğu çalışmaları sayesinde ünlü bir besteci ve piyanist olan Adolf von Henselt'in (1814-1889) kendisine minnettarlığını belirttiği de günlük içerisinde belirtilmektedir (Rellstab, 1846: 80-81, Wernigerode-Stolberg, 1955: 83).

Bestecinin eserlerinin bilinen bir kısmı aşağıdaki şekildedir:

Op. 7 numaralı Piyano için *Büyük Patetik Sonat*, do minör.

Op. 5 numaralı Piyano için *Prelüd ve Füg*, re minör.

Op. 11 numaralı Piyano için *Rondo formunda Toccata*, Fa Majör.

Op. 18 numaralı *Piyano Sonatı*.

Op. 12 numaralı *12 etüt*.

Op. 22 numaralı *12 etüt*.

Op. 1 numaralı *Klavye için üç sonat*.

Op. 8 numaralı *Piyano için Alla Turca*, la minör.

Op. 8 numaralı *Gitar Flüt ve Viyola için Sonat*.

Op. 34 numaralı üç bölümlü *Piyano Konçertosu*, Do Majör.

Koro için *Dihtyrambe*, Mi Bemol Majör.

Piyano için *Allegro Moderato e Grazioso*.

Sol Majör Senfoni No: 1.

Bestecinin isminin bazı ülke literatürlerinde değişiklik göstererek Luis Berger ve Luigi Berger gibi farklı şekillerde geçmesi gibi; Beethoven'ın Ludwig isminin Luigi olarak geçtiği kaynaklar mevcuttur.

Eserlerin Özellikleri, Benzerlikleri ve Farklılıkları

Her iki eserde de modülasyon yapılan tonalitelerde, pasajlarda ve bazı bölmelerin ölçü sayılarında benzerlikler mevcuttur. Bölmelerdeki ezgilerin bazıları kapsamlarına göre iki parça şeklinde şemalarda belirtilmiştir. “,” işareti akor kurulumlarını belirtmek için kullanılırken, “\” işareti ise ikincil akor geçişlerini belirtmekte kullanılmıştır. Diminished akorları “o” işareti ile belirtilmekte olup, öö. “ölçüleri, numaralı ölçüler” anlamlarında kullanılırken, ö. ise ölçü anlamında kullanılmıştır.

Mozart'ın eserinde oryantalizm etkilerinin yoğun olarak kullanımı mevcut iken Berger'in eserinde Türk etkilerinin daha arka planda kaldığı gözlemlenmiştir. Berger'in eseri 203 ölçüden oluşurken, W. A. Mozart'ın eseri 128 ölçüden oluşmaktadır.

Ortak özellikleri bakımından her iki eserde de *alla turca* türünün aşağıdaki özellikleri göze çarpmaktadır:

1. Batı çalgısına ait ritmik aktarım, çarpma ve ritmik süslemelerin kullanımı: Her iki besteci de eserlerinde ritmik yapılanmayı yoğun olarak on altılık nota değerleri kullanarak gerçekleştirmiştir. Uzun süre değerli notaların *staccato*, kısa süre değerli notaların *legato* kullanımı, ortak yönlerden bir diğeridir.
2. Çarpma ve süslemelerin kullanımı: Mozart, eserinde çarpmaları ayrıca belirtmiş, Berger'in eserinde çarpmalar nota değerlerine yedirilmiştir.
3. Anlaşılır tekrarlı bir ezgi yapısı: Berger'in eseri Mozart'inkinden farklı olarak 8 ölçülük *ad-libitum* doğaçlama nitelikli bir yapı ile başlamaktadır. Berger'in tekrarlanan anlaşılır ezgi yapısını içeren *refren* kısmı (A, *Şekil 2.*), ö. 9 itibari ile başlamakta ve müziğin sonuna kadar değişikliğe uğramaksızın süregelenmektedir.
4. Makamsal oryantalist etkileri ifade etmek için majör ve minör tonalitelerdeki ani geçişlerin yapılması: Her iki eserde de besteciler la minör ve la majör tonaliteleri arasında ani geçişleri uygulamıştır.
5. Koma etkisi yaratmak adına kromatik olmayan ve makam etkisi veren modal dizilerin, armonik minör dizilerin hareketli kullanımı ve bu esnada bas partilerinde ritimleri destekleyen pasajlar: Her iki eserin ikincil derecedeki pasajları kromatik olmayan dizisel yapılanmalar ile kurgulanmıştır. Berger'in hayatında piyanistliğin daha ön planda olması ve dönem farklılığı sonucunda Ludwig van Beethoven'ın eserlerindeki gibi icracılığın ön plana çıkartıldığı gösterişli anlayış ile eserdeki anlayış arasında benzerlik mevcuttur.
6. Düyek usulünün sade bir şekilde duyulması: Yapılan araştırmada Mozart'ın eserinin düyek usulünün 2/4'lük ritim sayısına yedirildiğine dair tespitler yapılmış olsa da bu konuda herhangi bir kanıt söz konusu değildir. Berger'de ise düyek usulüne dair bir yapılanma bulunmamaktadır.
7. 2/4 ölçü sayısı tercih edilmesi: Her iki eserde de 2/4 ritim sayısı tercih edilmiştir.

8. Tam veya yarı otantik kadans kullanımı: Her iki eserde de otantik kadansların kullanımı mevcuttur.
9. Kadanslarda öne çıkan ritmik pasajlar: Her iki eserde de kadanslar içerisinde ritmik pasajlar ön plandadır.
10. *Rondo* formunun kullanılması: Her iki eserde de *Rondo* formunun kullanıldığı gözlemlenmiştir.

Ludwig Berger Piyano için *Alla Turca* Op. 8 form şeması:

Giriş: Öö. 1-8, 183-189.

A Bölmesi: Öö. 9-31/32-40, 77-99/100-108, 140-162/163-171.

Köprü: Öö. 41-49.

B Bölmesi: Öö. 49-76. C Bölmesi: Öö. 109-139.

Coda: Öö. 171-182/183-189 (giriş tekrarı) /190-203.

Wolfgang Amadeus Mozart *K. 331 Rondo Alla Turca* form şeması:

A Bölmesi: Öö. 1-24, 65-88.

B Bölmesi: Öö. 25-32, 57-64.

B' Bölmesi: Öö. 89-96, (ezgi ikinci dolaba geçtiğinde ö. 97. deki *coda*nın ilk sesi ile sonlanmıştır).

C Bölmesi: Öö. 33-40/41-56.

Coda: Öö. 97-128.

Berger'in eserindeki 8 ölçülük giriş incelendiğinde, Mozart'ın eserindeki ritmik kurguyla benzerlik gösterdiği ve hem kendi eserindeki hem de Mozart'ın eserindeki ritmik kurgu, süslemeler ve eserlerdeki bestecilik anlayışlarını özetleyici nitelikte olduğu görülmektedir.



Şekil 2. L. Berger'in giriş pasajı ve refren bölümünden bir kesit.

Her iki eserde de süslemelerin ve kırık akor seslerinin sol elde mehteran ritmini çağrıştıracak şekilde kullanıldığı (Şekil 3.) gözlemlenmektedir. Berger'ın eserindeki A bölümü daha geniş çaplı bir kurgu içermektedir ve B bölümüne geçişi sağlayan köprü öncesinde hazırlayıcı bir pasaj mevcuttur. Bu pasajın ritmik yapısı Mozart'ın B bölümünün öncesindeki pasaj ve B bölümü ile (Şekil 4.) oldukça benzerlik göstermektedir.

Her iki pasajın da birbiri ile benzerlik göstermesinden ötürü Berger, Mozart'tan farklı olarak belirtilen ölçülerdeki pasajı A bölümü içerisinde muhafaza etmiştir; B bölümü için Do Majör tonalitesinde farklı bir kurgu yarattığı gözlemlenmektedir. Berger'in B bölümü ile Mozart'ın B bölümü ritim kalıpları açısından benzerlik göstermektedir.



Şekil 3. L. Berger, sol el dizisinde bulunan kalıplar ve kırık akorlar; A bölümü sonu, B bölümüne geçişi sağlayan köprüye hazırlayıcı nitelikteki pasaj.



Şekil 4. W. A. Mozart, B bölümü öncesindeki geçiş, öö. 21-24.



Şekil 5. W. A. Mozart, sol el dizisinde bulunan kırık arpejler ve kalıplar; B bölümünden bir kesit.

Berger'in B bölümüne geçiş adına kurguladığı köprüde (öö. 41-49) Do Majör tonalitesini gidiş hedeflenmektedir.



Şekil 6. L. Berger B bölümü köprüsü (öö. 41-49) ve B bölümünün girişi (ikinci dizekten itibaren).

Öö. 41-49 içerisinde La minör tonalitesinde başlayan köprü bölümündeki yapılanma şu şekildedir:

Ö. 41. de i-V4,3|I (I. derece Sol Majör, modülasyon mevcut), ö. 42. I-vi (vi. derece, ö. 43. içerisindeki V7 Do Majör akoruna bağlayıcı niteliktedir), ö. 43. de bulunan V7|IV-IV geçkisi mevcuttur.

Ö. 44. içerisinde IV, IV-V6|ii ve öö. 45-46 içerisinde ii-ii6-V ve ii-ii6-V yapılanmasının mevcut olduğu, öö. 47-48 içerisinde ii-V fonksiyonlarının kullanımı, ö. 49. de I. derece akoru ile B bölümüne Do Majör Tonalitesine geçişin sağlandığı gözlemlenmektedir.

Öö. 66-75 içerisindeki fonksiyonlar dikkat çekicidir.

Ö. 66. de I-vii⁴,3⁰\V6, ö. 67. de V6-iii⁴,3(vii⁴,3\VI)-VI4,3-Ger6+, ö. 68. de III-vii⁴,3\II-II-vii⁴,3, ö. 69. de I-V, ö. 70. de I-V7\V, ö. 71. de V-V\IV-IV-Fr6+, ö. 72. de III-V7\II-II-V7, ö. 73. de I-V7\II-II-V7, ö. 74. de I-V7\II-II-V7 fonksiyonları kullanılmıştır.



Şekil 7. L. Berger B bölümü, ölçü 65-69.



Şekil 8. L. Berger B bölümünden yeniden A bölümüne geçiş, ölçü 70-74.

Berger'in kurguladığı C bölümü ile Mozart'ın kurguladığı C bölümü ritmik ve armonik açıdan benzerlik göstermektedir; her iki bölümde de fa diyez minör baskın tonalitedir.

Berger'in kurguladığı C bölümünde, ölçü 109-112 içerisinde ilgili minör tonalite olan fa diyez minöre geçişten sonra ölçü 113-116 içerisinde Re Majör tonalitesi mevcuttur ve I-IV-V7-I dereceleri ile tam kadans gerçekleştirilmesinden sonra ölçü 116. içerisinde ana tonaliteye dönüş gerçekleştirilmiştir (ölçü 116. içerisinde fa anahtarı dizeğinin başına sekizlik sus işaretinin eklenmemesi ve sol anahtarında ilk dizek altındaki re notasının bulunmasının ölçü 115. kaynaklı olduğu ve aslen re notasının bas ses olduğu anlaşılmaktadır).



Şekil 9. L. Berger, C bölümünden bir kesit ölçü 109-119.

Mozart'ın C bölümünde de benzer şekilde ölçü 33-40 içerisinde fa diyez minör olan ezgi do diyez minör akoru ile bitmektedir fakat daha kısa tutularak ölçü 41. de V7-I derecelerini kullanarak La Majör tonalitesine dönmüştür.



Şekil 10. W. A. Mozart, C bölümünden bir kesit, öö. 36-43.

Coda bölümü açısından eserler arasında benzerlikler kadar farklılıklar da söz konusudur.

W. A. Mozart, *coda* bölümünü B bölümünün devamı şeklinde kurgularken, Ludwig Berger ise A bölümünün devamı şeklinde kurgulamaktadır. W. A. Mozart, eser bitişinde ana tonalitenin adaşı La Majör tonalitesini tercih ederken, L. Berger ana tonalitenin kendisini tercih etmektedir. *Codaların* bitiminde kullanılan oktavların fonksiyonel ve ritmik açıdan benzerliği, kırık akorların kullanımı ve çarpma notaların iki eserde de tema başlangıçları ile bitişlerini onaylayıcı bir ifadeyle kullanıldığı gözlemlenmektedir.

Şekil 11. W. A. Mozart'ın *coda* bölümünden bir kesit.Şekil 12. L. Berger'in *coda* bölümünden bir kesit.

SONUÇ

Askerî müzik kavramının Osmanlı İmparatorluğu'ndan önce Çin ve Hindistan gibi Asya ülkelerinde mevcut olan bir tür olduğu, bu duruma karşın geleneğin Türkler tarafından da başarılı bir şekilde sürdürüldüğü anlaşılmaktadır. Sürdürülen geleneğin sonucunda değişimler gerçekleşmiş, geleneğin etkisinde kalan misyonerlerin gözlemlerini belirttikleri seyahatnamelerinde mehter müziği ve yeniçeriler hakkında bilinmeyen detaylar aktarılmıştır.

Kanuni Sultan Süleyman'ın hüküm sürdüğü dönem Fransa ile sağlanan iş birliğinin I. François sonrasında da devam etmiş, artan oryantalist çalışmalar sayesinde *Turquerie* başlamıştır. *Turquerie* bünyesinde bulunan giyim, yemek, tiyatro ve müzik içerikleri bu modanın bir parçasıdır. *Turquerie*'nin müzik açısından etkisi ise mehter müziğinin ritmik açıdan taklit edilmesiyle batı müziği armonisine uygun bir şekilde işlendiği bir form olan *Alla Turca* ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan formun ve oryantalist çalışmaların sonucunda mehter geleneği Avrupa tarafından ilgi ile karşılanmış ve yaygınlaşmıştır. Gutenberg'in matbaayı icat etmesinden sonra baskı konusunda önemli yenilikler gerçekleşmiş ve bu durum müziğin yaygınlığını arttırmıştır. Viyana'nın fethi için sarf edilen çabalara rağmen gerçekleştirilen I. ve II. Viyana Kuşatmaları'nda ordunun bozguna uğraması sebebiyle kuşatmalar başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Başarısızlık sonrasında mevcut güç dengelerinde değişimler gerçekleşmiştir. Değişimlerin yanı sıra, Fransız Devrimi'nin de gerçekleşmesi üzerine *Turquerie*'nin yaygınlığı ve getirdiği üstünlük sona ermiştir.

Kaybedilen üstünlük sebebiyle yaşanan Lale Devri'nden sonra gerçekleşen Fransız Devrimi ve imzalanan Yaş Antlaşması sonucunda Avrupa ordusu ve kültürü, Osmanlığı İmparatorluğu için birer araştırma konusu haline gelmiştir. 19. yüzyılda tersine yaşanan oryantalizmin sonucunda Osmanlı İmparatorluğu'nun içerisinde batılılaşma eğilimleri gerçekleşmiştir. Fransız Devrimi'nin sonrasında I. Napolyon'un kendisini imparator ilan etmesi ile Fransa ve I. Napolyon'un bir tehdit unsuru olduğu düşüncesi yaygınlaşmış, Fransa hâkimiyeti karşısında devletler kültürlerini geleceğe taşıyabilmek için birlik olmuşlardır.

Berlin asıllı besteci Ludwig Berger'in oldukça mütevazı bir müzik insanı olduğu, farklı milletten olmasına rağmen rahat uyum sağlaması ve yetenekli bir icracı olması sebebiyle Londra'da ün ve sempati kazandığı, Muzio Clementi'nin kendisi için hem bir öğretmen hem de bir dost olduğu, Berger'in Clementi sayesinde çok iyi bir piyanist olması üzerine edindiği tecrübeler ile öğrencilerinin müzik hayatlarına katkılar sağladığı kaynaklarca ortaya çıkmıştır. Karşılaştırılan eserlerde aynı ölçü sayısının kullanılması, ritim kalıpları ile oktav seslerin kullanım biçimleri ve ezgisel yapılanmanın ciddi benzerlikler gösterdiği, Ludwig Berger'in sonraki kuşağa ait bestecilerden birisi olması sebebiyle bestelediği Op. 8 numaralı *Alla Turca* eserinde kullandığı motiflerin geçişlerinde ve diğer detaylarda 18. yüzyıl ortalarındaki anlayış ile kıyaslandığında kuşak farklılığının etkileri özellikle kullanılan akorlardan anlaşılmaktadır. Berger'in *Alla Turca* Op. 8 numaralı eserini bestelemesinde Mozart'tan etkilenmiş olması olasıdır. Bunun yanı sıra Muzio Clementi ile St. Petersburg ve Londra seyahatleri sırasında sıkça buldukları fikir alışverişlerinin etkisi olduğunu belirtmek mümkündür.

Sonuç olarak her iki bestecinin eserlerinde *Rondo* formunun ve 2/4 ölçü sayısının kullanıldığı, mehterdeki ritimlerin aktarımları adına yoğun olarak 16lık nota değerlerinin ritimlerde tercih edildiği, uzun süre değerli notaların *staccato*, kısa süre değerli notaların *legato* yapılanmalarda olduğu, ikincil derecedeki pasajların kromatik olmayan dizisel yapılanmaları ile makamsal etkilerin ortaya çıkarıldığı, oryantalist etkiler yaratmak adına la minör ve la Majör tonaliteleri arasında ani geçişlerin tercih edildiği, kadanlarda ritmik pasajların ön plana çıktığı ve

otantik kadansların mevcut olduğu, anlaşılır tekrar edilen ezgilerin bulunduğu fakat düyek usulüne dair bir yapılanma olmadığı gözlemlenirken farklı olarak Mozart'ın eserinde çarpmaları ayrıca belirtirken Berger'in çarpmaları nota değerlerine yedirdiği gözlemlenmiştir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Ak, A. Ş. (2002). *Türk Musikisi Tarihi* (1. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki* (2. Baskı). İstanbul: Pan Yayınları.
- Barthold, V. V. (2000). *Asya'nın Keşfi Rusya'da ve Avrupa'da Şarkiyatçılığın Tarihi* (Çev. A. Meral ve K. Bayraktar). İstanbul: Yöneliş Yayınları.
- Barthold, V. V. (2004). *Rusya ve Avrupa'da Oryantalizm* (Çev. A. Meral ve K. Bayraktar). İstanbul: Küre Yayınları.
- Bowles, E. A. (2006). The Impact of Turkish Military Bands on European Court Festivals in the 17th and 18th Centuries. *Early Music*, 34 (4), 533–559. Erişim tarihi: 4 Ekim, 2022, <http://www.jstor.org/stable/4137306>
- Bronza, B. (2016). Austrian Diplomats from the Vienna Oriental Academy on the Balkan Peninsula During the Second Half of the Eighteenth Century. Erişim tarihi: 11 Ekim, 2022, <https://www.academia.edu/32160108>
- Edge, D. (2015). New Mozart Documents in Digital Repositories. *Newsletter of the Society for Eighteenth-Century Music*, 26 (2015 Sonbahar), (1), 11–12. Erişim tarihi: 7 Ekim, 2022, <https://www.academia.edu/24220681>
- Es-Sibai, M. (1993). *Oryantalizm ve Oryantalistler, Yararları ve Zararları* (Çev. M. Uğur). İstanbul: Beyan Yayınları.
- Feil, A. (1988). *Franz Schubert, Die Schöne Müllerin, Winterreise* (The Lovely Miller Maiden, Winter Journey). Oregon: Amadeus Press. Erişim tarihi: 12 Ekim, 2022, <https://archive.org/details/franzschubertdie0000feil>
- Fonton, C. Behar, C. (1987). *18. Yüzyılda Türk Müziği*. (5.Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Gabeud, A. (1940). *Musiki Tarihi* (Çev. R. M. Kösemihal). İstanbul: Nümüne Matbaası.
- Gazimihal, M. R. (1955). *Türk Askerî Mızıkaları Tarihi* (1. Baskı). İstanbul: Maarif Basımevi.
- İlyasoğlu, E. (1990). *Zaman İçerisinde Müzik* (9. Baskı). İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Johanning, W. (2019). *Music and War: Imperial Propaganda and German Patriotism in Wartime Secular Vocal Works of Mozart, Beethoven, and Weber*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kansas Üniversitesi, Amerika Birleşik Devletleri).
- Karal, E. Z. (1970). *Osmanlı Tarihi: Nizam-ı Cedit ve Tanzimat Devirleri (1789-1856)* (3. Baskı, Cilt 5). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kelling, H. W. (2004). A Chronology of Mozart and His Times. *BYU Studies Quarterly*, 43 (3), 9-20. Erişim tarihi: 5 Ekim, 2022, <https://scholarsarchive.byu.edu/byusq/vol43/iss3/3>
- Kenyon, M. (1953). *Mozart In Salzburg A Study And Guide*. New York: G. P. Putnam' s Sons.
- Kula, O. B. (2011). *Batı Edebiyatında Oryantalizm-I* (1. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Ledebur, von C. F. (1861). *Tonkünstler-Lexicon BERLINS "von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart"*. Berlin/Wilhelmstrasse 137: Ludwig Rauh. Erişim tarihi: 4 Ekim, 2022, https://archive.org/details/bub_gb_WZnkAAAAMAAJ
- Mann, G. (1968). *History of Germany Since 1789*, New York: Praeger. Erişim tarihi: 4 Ekim, 2022, <https://archive.org/details/historyofgermany00mann>
- Meyer, E. R. (1974). Turquerie and Eighteenth-Century Music. *Eighteenth-Century Studies*, 7 (4), 474–488. Erişim tarihi: 8 Ekim, 2022, <https://doi.org/10.2307/3031600>
- Mimaroğlu, İ. (2019). *Müzik Tarihi (13. Baskı)*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Neilly, J. (2014). Alla Turca Versus The Romantic East: E.T.A. Hoffmann and Oriental-style Music. University of Oxford, *German Life and Letters*. 67. 10.1111/glal.12036 Erişim tarihi, 29 Eylül, 2022, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/glal.12036>
- Öksüz, G. & Yapıcı, F. (2016). Nestor İskender ve İstanbul'un Türkler Tarafından Alınış Hikâyesi. *Bilig*, (76), 33-58. Erişim tarihi: 11 Ekim, 2022, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/bilig/issue/25338/267576>
- Öztuna, T. Y. (1967). *Türk Tarihi* (1. Baskı, Cilt 11). İstanbul: Hayat Kitapevi, Doğan Kardeş Matbaacılık.
- Pauly, R. G. (1957). The Reforms of Church Music under Joseph II. *The Musical Quarterly*, 43 (3), 372–382. Erişim tarihi: 8 Ekim, 2022, <http://www.jstor.org/stable/740280>
- Reinkens, J. H. (1877). *Luise Hensel und ihre Lieder*. Bonn: P. Neusser. Erişim tarihi: 12 Ekim, 2022, https://books.google.com.tr/books/about/Luise_Hensel_und_ihre_Lieder.html?id=sL_biz7jp9wC&redir_esc=y
- Rellstab, L. (1846). *Ludwig Berger, ein Denkmal*. Berlin: J. Guttentag. Erişim tarihi: 5 Ekim, 2022, https://books.google.com.tr/books?id=G2dDAAAACAAJ&printsec=frontcover&source=gb_s_atb&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
- Rice, E. (1999). Representations of Janissary music (Mehter) as musical exoticism in western compositions, 1670–1824. *The Journal of musicological research*, 19 (1), 41-88. Erişim tarihi: 8 Ekim, 2022, <https://openurl.ebsco.com/srh%3ASRH.46DFBF0E.D4BBE80E/detailv2?genre=article&doi=10.1080%2F01411899908574768>
- Ridgewell, R. (2001). Music Printing in Mozart's Vienna: the Artaria Press. *Fontes Artis Musicae*, 48 (3), 217–236. Erişim tarihi: 12 Ekim, 2022, <http://www.jstor.org/stable/23509021>
- Said, E. (1991). *Oryantalizm, Sömürgeciliğin Keşif Yolu*, (4. Baskı). İstanbul: Pınar Yayınları.
- Sakula, A. (1978). Auenbrugger: Opus and Opera. *Journal of the Royal College of Physicians of London, Jan*;12 (2), 180-188. Erişim tarihi: 4 Ekim, 2022, <https://www.semanticscholar.org/paper/Auenbrugger%3A-Opus-and-Opera-Sakula/d2109cf03de3a5e5336bd4772a09cd0798c5e7f6>
- Sanal, H. (1964). *Mehter Musikisi, Bestekar Mehterler-Mehter Havaları* (1. Baskı). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Say, A. (2019). *Müzik Tarihi (7. Baskı)*. İstanbul: İslık Yayınları.
- Siebenkäs, D. (1965). Zweimal Ludwig Berger. *Die Musikforschung*, 18 (2), 185–187. Erişim tarihi: 29 Eylül, 2022,

<http://www.jstor.org/stable/41115876>

St. Petersburg Institute of Oriental Manuscripts, "History of the Institute of Oriental Manuscripts", 10.06.2005, Erişim tarihi: 12 Ekim, 2022, http://www.orientalstudies.ru/eng/index.php?option=com_content&task=view&id=46&Itemid=82

Stolberg-Rilinger, B. (2020). *Kutsal Roma İmparatorluğu* (Çev. M. Tunçay). İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.

Stolberg-Wernigerode, O. (1955). *Neue deutsche Biographie*, (1. Baskı, Cilt 2). Behaim-Bürkel, Berlin: Ducker&Humboldt, Erişim tarihi: 10 Ekim, 2022, sammlungen.de/0001/bsb00016318/images/index.html?id=00016318&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=103 [seite=1](http://sammlungen.de/0001/bsb00016318/images/index.html?id=00016318&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=103)

Stolberg-Wernigerode, O. (1977). *Neue deutsche Biographie*, (1. Baskı, Cilt 11). Kafka-Kleinfurher, Schriftleitung Fritz Wagner Genealog. Beratung Friedrich Wilhelm Euler, Berlin: Ducker & Humblot. Erişim tarihi: 10 Ekim, 2022, <https://daten.digitale-sammlungen.de/0001/bsb00016328/images/index.html?seite=747>

Taruskin, R. (2010): *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. New York: Oxford University Press.

Taylor, A. J. P. (1967). *Europe Grandeur and Decline*. Birleşik Krallık: Penguin Books.

Tuğlacı, P. (1986). *Mehterhane'den Bando'ya*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Tuncer, H. (2013). *Metternich'in Osmanlı Politikası (1815–1848)*, (2. Baskı). Ankara: Kaynak Yayınları.

Uzunçarşılı, İ. H. (1978). *Osmanlı Tarihi (2. Baskı, Cilt 4, 1.Bölüm)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Uzunçarşılı, İ. H. (1983). *Osmanlı Tarihi (4. Baskı, Cilt 2)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Weiss-Starkenfels, V. (1839). *Die Kaiserlich-Königliche Orientalische Akademie zu Wien, Ihre Gründung, Fortbildung und Gegenwärtige Einrichtung*. Viyana: C. Gerold. Erişim tarihi: 13 Ekim, 2022, <https://books.google.com.tr/books?id=64AEAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=tr#v=onepage&q&f=false>

Wheatcroft, A. (2009). *The Enemy at the Gate, (1.Baskı)*. New York: Basic Books. Erişim tarihi: 8 Ekim, 2022, https://archive.org/details/enemyatgatehabsb00whea_0/mode/2up

Williams, H. (2015). *18. Yüzyılda Avrupa'da Türk Modası Turquerie* (1. Baskı). (Çev. N. Elhüseyni). İstanbul: Yapıkredi Yayınları: İstanbul.

Yıldız, Y. (2013). *Kanuni-Şarlken-Busbecq: Osmanlı-Habsburg İlişkileri* (1. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu.

EKLER/APPENDIX

IMSLP00220-Mozart_-_Piano_Sonata,_K_331

<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/00220/ge35>

IMSLP463739-PMLP753057-berger_turca_bsb

<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/463739/ge35>

<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/491676/ge41>

MEKTUPLARINDAKİ SÖYLEMLERİ EKSENİNDE KEMAL İLERİCİ (1910-1986) VE HAYAT MÜCADELESİ

Kemal İlerici (1910-1986) And His Lifelong Struggle in The Light of His Letters

Semih PELEN *

Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK**

Melik Ertuğrul BAYRAKTARKATAL***

ÖZ

Bugün Türkiye’de *Dörtlü Armoni* denilince, en azından bu kavramı daha önce duymuş olanların aklına gelen ilk isim, doğal olarak bu sistemin mimarı olan Kemal İlerici’dir (1910-1986). Bu sebeple kimi zaman *İlerici Armonisi* olarak da anılan bu sistem özünde, Türk müziğinin çok seslendirilmesine olanak sağlamayı amaçlamaktadır. İlerici ile tanışarak öğrencisi olabilmiş ve bu sistemi bizzat ondan öğrenebilmiş bir kuşağın bestecileri, eserlerinde bu armonik sistemden yararlanmış / yararlanmaktadır. Bu sebeple, İlerici’nin kullanıma sunduğu bu sistem, Türk müzik tarihi açısından önem arz etmektedir. Hayatı ve armonik sistemi ile ilgili çeşitli çalışmalar yapılmış olsa da bu sistemin İlerici tarafından hangi ihtiyaçla inşa edildiğine ışık tutacak derin bir araştırma mevcut değildir. Dolayısıyla bu çalışmada, hem kişisel arşivlerimizde hem de Kültür Bakanlığı arşivinde bulunan, İlerici tarafından dönemin çeşitli isimlerine yazılmış ve onlardan gelmiş olan seçilmiş mektuplar ekseninde, *Dörtlü Armoni* sisteminin arkasındaki motivasyonun ne ya da neler olduğu irdelenmiştir. Bu bağlamda, İlerici’nin hayat felsefesinin merkezinde yer aldığı anlaşılan zıtlık düşüncesinin, en önemli eseri olan armonik sisteminin çıkış noktasını oluşturduğu gibi ona meşruiyet kazandırma yolunda verdiği mücadelenin de temel gerekçesini oluşturduğu anlaşılmıştır. Böylece, İlerici’nin hayatı ile ilgili bilinmeyenler de ilk defa gün ışığına çıkartılarak Türk müzik modernleşmesi sürecinde yaşananların farklı bir açıdan ele alınması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: dörtlü armoni, ikili zıtlıklar, Kemal İlerici, modernleşme, mücadele, Türk müziği.

ABSTRACT

Today, when *Dörtlü Armoni* (*Quartal Harmony*) is mentioned in Turkey, the first name that comes to mind, at least for those who have heard of this concept before, is Kemal İlerici (1910-1986), the founder of it. For this reason, this system, which essentially aims to provide the Turkish music with a polyphonic design, is sometimes referred to as *İlerici Armonisi* (*İlerici Harmony*). Composers of a generation, who stood a chance to become İlerici’s student and learn from him, have benefited from this harmonic system in their compositions and some are still making use of it. For this reason, this system introduced by İlerici, is important in terms of Turkish music history. Although there are various studies that have been conducted about Kemal İlerici, there is no in-depth research that sheds light on the motivation behind the invention of such a harmonic system. Therefore, in this study, the discourse of İlerici will be focused on by examining the selected letters written by him to various figures of the period, which are both in our personal archives and in the archive of the Ministry of Culture. In this context, it will be revealed how the binary oppositions, which are frequently encountered in İlerici’s discourse, indicate a dependence with the starting point of his most important work, the harmonic system, and a struggle that he had been through along his life. Thus, it is aimed to shed light on the unknown about the life of İlerici for the first time, and to provide the history of Turkish music modernization with a different perspective.

Keywords: quartal harmony, binary oppositions, Kemal İlerici, modernism, struggle, Turkish music.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 15.10.2022 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 24.02.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** İTÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programı, pelens17@itu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4680-5739

** Prof. Dr., İTÜ TMDK, Müzik Teorisi Bölümü, dogrusozn@itu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4818-4075

*** Prof., Başkent Üniversitesi Konservatuvarı, Müzik Bölümü, bayraktarkatal@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4878-3361

EXTENDED ABSTRACT

Kemal İlerici was born on October 15, 1910 in Gölyüzü neighborhood of Bolu. His first contact with music was at the age of 14. Although he tried to improve himself in the field of maqam music during his time in Bolu, these efforts remained at an amateur level. In order to carry this interest to a more professional level, he moved to Istanbul in 1932 and there he had the opportunity to meet the leading musicians of the period. As he expanded his knowledge in maqam music, he was also influenced by his environment in İstanbul on the ideas of music reform. It is seen that the idea of reform, which constitutes the political philosophy of the newly established Republic, was received as a need for polyphony in the field of music. Therefore, İlerici decided to study Western music at the composition department of the newly established Ankara State Conservatory. During his years as a student there (1938-1945), he invented a new harmonic system, as called *Dörtlü Armoni*, which provides maqam music with a polyphonic design. This became his most important work and he fought for its legitimacy for the rest of his life. Considering that particular composers of a generation have benefited from this harmonic system in their musics, the place of İlerici in Turkish music history can be better understood. However, there is no in-depth analysis on the motivation behind this harmonic system from İlerici's perspective up the date. In this context, the present study aims to illuminate this issue by examining his correspondence, especially with other musical figures.

Our interest in this topic, started in 2017 when we came across a notebook including the drafts of letters that we identified as belonging to Kemal İlerici. This notebook contains nine drafts letters that İlerici wrote to various names between 1941 and 1957 and a letter sent by Dr. Suphi Ezgi (1869-1961). It was later supplemented by a second notebook that we bought from a bookseller in Ankara. This second notebook also contains drafts of 29 letters written between 1944 and 1955. There are also many letters that were sent to İlerici by various musical figures of the period such as Eugène Borrel, Muzaffer Uz, Muhiddin Sadak, Nedim Otyam and Şinasi Güralp. The data pool was then enriched by the inclusion of letters and documents in both M. Ertuğrul Bayraktarkatal's personal archive and in the archive of the Ministry of Culture. There is no doubt that each of these letters, as a historical document will play an important role both in illuminating the obscure points of Turkey's recent music history and on revealing the social conditions of music modernism process from a new and different perspective.

When examining the letters, we have realized that İlerici frequently used binary oppositions in his narrative to explain his thoughts and emotions. This approach is especially noticeable in the letters that he wrote to musical figures such as Eugène Borrel, H. Sadettin Arel and Dr. Suphi Ezgi to explain his system. It is apparent that he preferred such a dichotomous approach mainly to strengthen his ideas. On the other hand, in a few of his letters, there are statements that the life is based on the struggle of two unequal opposites. The fact that he adapted Islamic-Turkish oriented philosophical beliefs such as *hikmet-i vücud*, which he explicitly mentioned in one of his letters, seems to have played a key role on shaping his ontological point of view. As an ontological argument, *hikmet-i vücud*, interpreted by İlerici as everything being composed of two opposites, seems to stand in the center of his approach for justification of his system. As many other aspects of life, he considered also the music in such a way, where the binary oppositions are to be the main explanation of its existence. As a matter of fact, he stated that the main starting point of his harmonic system is *yürüyücü* ('moving' or 'leading') and *durucu* ('stopping' or 'standing') voices as two opposite concepts, as he also stated that Turkish and Western music systems are diametrically opposed to each other. This, of course, cannot be considered separately from the social conflicts of the period. The reason that he integrated this philosophy so much into his life seems to be in relation to the fact

that he experienced a deep crisis of Westernization when the cultural values were clashing due to a transition from East to West.

Although this harmonic system is well known as a concept by Turkish music academia today especially thanks to his students, it is striking how he was marginalized in his own time by various actors who took position in opposing poles that arose as a result of the reform movement in Turkish music. This study reveals how İlerici's perspective, that is based on the struggle of two opposites, stands in relation to his own struggle to gain a legitimacy for his harmonic system. Remarkably, İlerici defined the life as a struggle of two opposites within the ontological framework, while emphasizing that these opposites are not equal. According to him, this inequality is the basic condition that ensures movement and progress in the world. The fact that he chose the surname *İlerici* ('progressive') for himself on purpose, shows how the idea of progress that occurs as a result of the struggle between unequal opposites, which can be interpreted as him and his opponents, was fundamental to his life.

Kemal İlerici, 15 Ekim 1910 tarihinde Bolu'nun Gölyüzü mahallesinde bir Osmanlı aile yapısı içerisinde dünyaya gelmiş, çocukluğu Birinci Dünya Savaşı'nın çetin şartları altında geçmiş; babasını ise savaşın yayılmasına etki ettiği İspanyol Nezlesi adı verilen hastalıktan erken yaşta kaybetmiştir. İlk ve orta öğrenimini bitirdikten sonra Kastamonu Öğretmen Okulu'na devam etmiş, 1926 senesinde Bolu Gerede ilçesi Misâk-ı Millî İlkokulu'na öğretmen olarak atanmış, buradaki iki senelik görevini müteakiben yine doğduğu şehirde bulunan Bolu Merkez İlkokulu'nda dört sene talebe yetiştirerek hizmet etmiştir. Müzik ile teması ilk defa, Kastamonu Öğretmen Okulu'nda eğitim görmekte iken yani 14 yaşında olmuştur. Nitekim, kitabının sonsözünde İlerici (1970: 513), 1924 senesinde Kastamonu Öğretmen Okulu'nda iken Necmettin Rıfat Bey'den ilk müzik sevgisini aldığını yazmıştır. Bolu'daki öğretmenlik yıllarında bireysel çabalarla kendini müzik alanında geliştirmeye çalışmış, sonrasında bu alakayı daha profesyonel bir düzeye taşımak için de tayinini 1932 yılında İstanbul 55. İlkokul'a çıkartmıştır. Böylece İstanbul'un fikir hayatına dahil olarak kendisini müzik başta olmak üzere her alanda geliştirme fırsatını yakalamıştır.

İstanbul'da tanıştığı isimler dönemin Türk müziği ve edebiyatının tanınmış ve önde gelen isimleridir ve neredeyse hepsinin birbirleri ile tanışıklığı bulunmaktadır. Örneğin, Fahri Kopuz'un (1882-1968) yönlendirmesiyle Sadettin Arel'in (1880-1955) Şişli'deki evinde¹ düzenlenen Cumartesi toplantılarına katılarak Dr. Suphi Ezgi (1869-1962) ile de tanışır ve ondan özel olarak makam müziği dersleri almaya başlar. Çünkü makam müziğinin öğretimi o dönem, okulların müfredatından zaten çıkartılmış bulunmaktadır. Bu çevrenin gündemini de müzik reformu oluşturmaktadır ki özellikle mecmua ve gazetelerde yazdıkları yazılarda, Türk müziğinde çok sesliliğin gerekli olduğu ve elbet bir gün tatbik edilebileceği düşüncesi hakimdir. İlerici, bu fikirlerden muhtemel olarak etkilendiği gibi bir yandan öğrenci olarak derslere katıldığı Belediye Konservatuvarı'nda ilk defa Batı müziğinin esaslarını öğrenme fırsatı bulur. Daha sonra, 1938 yılında, bu alandaki bilgisini daha da genişletmek amacıyla, yeni kurulmuş olan Ankara Devlet Konservatuvarı'na (ADK) kayıt yaptırır. Buradaki öğrencilik zamanı (1938-1945), onun en bilinen eseri olan ve Türk müziğinin çok seslendirilmesine olanak sağlayan *Dörtlü armonik sisteminin* (ya da 'İlerici armonisi') temellerini attığı yıllardır. Sistemini ilk defa 1948 yılında el yazısı halinde kitaplaştırdığı ve hayatının geri kalan kısmında da bu buluşuna meşruiyet kazandırabilmek amacıyla bitmez bir mücadele vermiş olduğu görülmektedir. Bu çalışmada ise İlerici'nin armonik sisteminin ve onun meşruiyeti için verdiği mücadelenin derininde yatan motivasyonun ne ya da neler olduğu, başta mektupları olmak üzere kaleme aldığı çeşitli yazılarındaki söylemleri üzerinden irdelenecektir.²

Bu çalışmanın ana eksenini oluşturan Kemal İlerici mektuplarına odaklanma düşüncesi ilk olarak 2017 yılında, ona ait olduğunu saptadığımız bir mektup defterine tesadüf etmemiz ile başladı. Muhtevasında 1941-1957 yılları arasında İlerici tarafından çeşitli isimlere yazılmış dokuz adet mektubun taslakları ve Suphi Ezgi'den gelmiş bir mektup bulunan bu deftere daha sonra Ankara'da bir sahafta bularak satın aldığımız ikinci bir mektup defteri eklendi. Bu defterde de 1944-1955 arasında yazılmış 29 adet mektup taslağı ile Eugène Borrel (1876-1962), Muzaffer Uz (?-?), Muhiddin Sadak (1900-1982), Nedim Otyam (1919-2008) ve Şinasi Güralp (1920-?) gibi

¹ Öztuna (1986: 53), cumartesi toplantılarının yapıldığı bu evin tam adresini "Bomonti'de Güzelbahçe sokağında, ana caddenin hemen yanı başında, 3 numaralı ev" olarak vermektedir. Daha sonra bu evin satıldığını ve arsası üzerinde büyük bir apartmanın yapıldığını belirtmiştir.

² İlerici'nin yazılarından alıntı yapılırken bilhassa mektuplarındaki ifadeleri, orijinal metni yansıtabilmesi amacıyla, varsa yazım yanlışları düzeltilmeden verilmeye çalışılmıştır. Fakat anlamda kaymaya neden olacağı düşünülen noktalarda tarafımızdan gerekli görülen düzeltme ve eklemeler yapılmış olup, bunlar köşeli parantez içerisinde belirtilmiştir. Ayrıca üzeri çizili olan harf ve sözcükler, orijinal metinde İlerici tarafından çizilerek iptal edilenlere işaret etmektedir.

isimler tarafından gönderilmiş çeşitli mektuplar bulunmaktadır. Bunlara ek olarak, hem İlerici'nin son öğrencisi olan Melik Ertuğrul Bayraktarkatal'ın hem de Kültür Bakanlığı'nın arşivinde bulunan diğer mektup ve belgelerin çalışmaya dahil edilmesiyle kaynak havuzumuz aşamalı olarak genişlemiştir.³ Her biri birer tarihi belge niteliğindeki bu mektupların, hem İlerici'nin dönem olaylarına karşı olan bakış açısını ortaya sermek hem de yakın dönem müzik tarihimizin karanlıkta kalmış noktalarını yeni bir perspektif sunarak aydınlatmak hususunda önemli rol oynayacakları şüphesizdir. Başta mektupları olmak üzere onun tarafından kaleme alınmış birçok yazı incelendiğinde ise onu sadece müzik perspektifinden ele alıp analiz etmenin doğru olmayacağı anlaşılmaktadır. Onun, toplumu ilgilendiren birçok konu üzerinde düşündüğü, çözüm ve fikirler sunmaya gayret ettiği görülmektedir. Kendisi de bütün yaşamının, her şeyin “nedeni” ve “niçinini” düşünmek ve bulmakla geçtiğini, bunların sonuçlarını kitaplarında ve gazete, dergi gibi mecralardaki türlü yayınlarında görmenin elimizde olduğunu söylemiştir. Bunun ise çocukluğundan beri süregelen bir düşünce ve istek olduğunu belirtir.⁴ Ankara Devlet Konservatuarı'ndan arkadaşı olan Muzaffer Uz'a yazdığı 1946 tarihli bir mektubunda da buna paralel olarak şu ifadeleri kullanmıştır: “Bu tecrübeler [canlı çeşitliliği, vahdette kesret ve benzeri] dayanarak her hadiseye mana vermek ve ana kanunlarını keşfetmek çok küçükten beri merak ettiğim bir ruh halimdir.” (SPA-md2: 55).

İlerici'nin Anlatısı ve Armonik Sisteminin Temeli

İlerici'nin anlatısındaki en belirgin özellik, düşünce ve fikirlerini felsefi bir temelde gerekçelendirmiş olmasıdır. Mektuplarından başka, “*İnsan Bilmecesi*”, “*Ulus ve Birey Eğitiminin Dayandığı Temeller, Neden ve Niçinleri*” ve benzeri gibi toplumu bilinçlendirme amacı ile tecrübelerini aktardığı yazılarında da bu bakımdan belirgin ortaklıklar vardır. Çünkü ona göre, “bunların [hayatın yasalarının], usta gözlerden ve derin sezilerden kaçmayan değişmez temel ve müşterek noktaları vardır.” (SPA-md2: 54). Olayları açıklamada ve düşüncelerini gerekçelendirmede sıkça başvurduğu inanışlardan biri de kendi ifade ettiği şekliyle “tezat” kanunudur. Ona göre hayat eşit olmayan iki zıttın mücadelesidir ve bu yasa her alanda hüküm sürmektedir:

Malum olduğu üzere hayat bir kaçan ve bir kovalayan veya bir mazlum ve bir zalim veya bir dişi ve bir erkek, bir sakin ve bir faal iki unsurdan meydana gelmiştir. Ne tarafa baksak bunu böyle görürüz ve kısaca hayat iki gayrı müsaviden meydana gelmiştir diyebiliriz ve bu müsavatsızlık dünyadaki hareketi vücuda getirmiştir. Aksi takdirde hiçbir hareket olmayacak ve şu dönen dünya da sakin kalacaktı. Musiki de dünyanın bir parçası ve onun kanunlarıyla var olduğundan bu hâletiruhiyeyi onunla da temin mümkündür (SPA-md2: 33-34).

İlerici bu söylemiyle, hareket ve ilerlemeyi de eşit olmayan zıtların mücadelesine bağlamıştır. Onun bu bakış açısını mektuplarından birinde, İslam felsefesinin bir unsuru olan “hikmet-i vücut” anlayışı ile gerekçelendirdiği anlaşılmaktadır:

Bizden evvel gelmiş sürülerle insanın iki kategoriye ayrıldığı elbet gözümüzden kaçmamıştır ve bu muazzam dünya ve hikmeti vücut kanunu olan tezat kanunudur. Her şey zı[t]larıyla mevcut[t]ur. Teza[t]ı dünyadan

³ M. Ertuğrul Bayraktarkatal ve Semih Pelen arşivinde bulunan Kemal İlerici mektuplarının künye bilgilerine, EK-1'de listeler halinde yer verilmiştir.

⁴ Bkz. Kültür Bakanlığı Arşivi: NE1990.0004-I-II, img. 8.

kaldırırsak dünyayı ortadan kaldırmış oluruz. Bunu Galip Dede'nin 'kimi terk-i nâm [u] şâna kimi itibâra düştü' misra[s]ında ifade edilmiş buluyoruz. Ana hattı ile insanlara bakarsak, bir kısmının dünya hayatına ve onun merkezi olan [']ben[']e ve benliğe değer verdiği, d[i]ğer bir kısmının ise dünya hayatına hiç metelik vermediği ve dolayısıyla [']ben[']i ve benliği tahkiri bir marifet bildiği görülür. Bu iki unsurun karşılıklı tazy[i]ki neticesi dünya muvazenesi ve dolayısıyla insanlık alemi vücuda gelmektedir. Bu unsurun biri eksilse dünya olmayacağına göre bunların birisine üstünlük vermenin ne dereceye kadar doğru olacağını düşünmek icap edecektir (SPA-md2: 67-68).

Ayrıca Batı müziği armonik sisteminin anlatısında kullanılan majör-minör, alt-üst, inici-çıkıcı ve benzeri gibi kavramların da İlerici'nin zıtlık inancının pekişmesinde önemli rol oynamış olması muhtemeldir. Nitekim Batı müziğinde olduğu gibi kendi armonik sisteminin temel çıkış noktasını da yürüyücü ve durucu seslerin oluşturduğunu belirtmiştir:

Durucu ve yürüyücü dereceler meselesi tabiatın şümull[ü] [bir çok şeyi içine alan] bir kanunu olup her çeşit musikide ve hatta diğer hadiselerde de hükmünü icra etmektedir. Bu şümüllü kanunla bütün insanlık camiası musikilerinin melodik ve armonik bünyelerini keşf ve izah etmek mümkündür. Mesele o milletin ruhunun damgasını taşıyan bir örnek tonu bulup, onun o milletin kullanım durumuna göre gösterdiği hususiyetleri meydana çıkartma[y]a kalır (SPA-md2: 89-90).

Dolayısıyla, İlerici'nin armoni çalışmalarının temelindeki inancının en önemli gerekçelerinden biri de çok sesliliğin sadece Batı'ya ait olmayan, aksine bütün müziklerin doğasında var olması gereken bir unsur olmasıdır. Çünkü hayatın kendisi zaten zıtların mücadelesidir. Böylece İlerici'nin, çok sesliliği zıtlıklarla gerekçelendirerek onu sadece Batı müziğine ait olmaktan kurtarıp, doğada bulunan meşru kurallar bütünü olarak algıladığı anlaşılmaktadır. Bunun ipuçlarını 1953 tarihli bir mektubundaki söyleminde görmek mümkündür:

...Madem ki hususi aralıklarla teşekkül etmiş hususi makamlarımız vardır ve madem ki zekâ için yol birdir ve Garp musikisi tabiatın bir mahsulüdür ve insan zekasının bir zaferidir bunun şarkı, garbi on türlü olmaz o kurallarla kendi kullanım tarzımıza göre eserlerimizi armonize edersek elbet orijinâl olur diyordum. ~~Şimdiye~~ o zamana kadar ki başarısızlıkları[,] kullanıştaki hususiyetlerimizi bilmemeğe ve hakiki seslerimizle icra ettirmemeğe veriyordum... (SPA-md2: 130).

Dijk'e (1997) göre söylemin açıklanması, sadece içsel yapıların değil dil kullanımıyla gerçekleşen eylemlerin ya da bilişsel süreçlerin de ortaya konmasını gerektirmektedir. Bu durumda incelenmesi gereken, daha geniş toplumsal yapıların ve süreçlerin parçası olan ve söylem yoluyla gerçekleştirilen iletişim ve etkileşimdir (Akt. Danış ve Ercan, 2019: 529). Toplumsal yaşamdaki yenilik ve değişimlerle yaşanan buhranın müzik üzerindeki en görünür yansıması olan alaturka-alafranga kavgaları en hararetli dönemini 20. yüzyılın ilk yarısında, Cumhuriyetin erken yıllarını ve İlerici'nin hayatının da büyük bir bölümünü içine alan zaman diliminde yaşamıştır. Bu bağlamda, zıtlıkların ve ilişkili olduğu "hikmet-i vücut" anlayışının onun hayatında bu denli içselleşmesinde, toplumsal

düzeide yaşıanan bu iki kutuplu çatışmaların etkisi muhtemeldir. İlerici'nin sıkça referans verdiği ve olayları açıklarken ilişkili olarak kullandığı bu zıtlık kuramının ayrıca kendi hayat mücadelesi ile de özdeş olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin, Ankara Devlet Konservatuvarı'ndaki öğrencilik yıllarını gayrı müsavi şartlarla yapılan bir mücadele olarak tanımlamış olması, hayata bakışının kendisine zıt olanlarla yapılan bir mücadele ekseninde şekillendiğine işaret etmektedir:

...on üç senesi ilkokul öğretmenliği gibi hassasiyet ve insan sevgisi ve bilgisi isteyen bir meslekte şerefle, yedi senesi ise tekamül etmiş hocalık ruhuma gam vurarak konservatuvar gibi her yerden gelmiş çoluk çocuk içerisinde ve ihtirasların keskin kılıcı arasında ve müdafaasız olarak ve gayrı müsavi şartlarla yapılan mücadele ile ve talebe sıfatıyla geçmiştir (SPA-md2: 53-54).

Eugéne Borrel'e olan mektubunda, incelemesi için kendisine gönderdiği kitabında yer verdiği armonik sisteminin temel dayanağı olan yürüyücü ve durucu sesleri açıklarken, hayattaki durma ve yürüme üzerinden yola çıkmış olması da bunula ilişkilidir:

O sayfanın [7. Sayfa] sonunda durucu seslerin harekete geçirildiği zaman hangi seslere gidecekleri gösterilmiş ve yazılarda da hayat[t]a durma ve yürümenin sıra ile birbirini kovaladığı belirtilmiştir...Bunun gibi hüseyini seslerinde de durucu ve yürüyücü sesler birbirine mütakabilen [karşılıklı] gidip gelirler (SPA-md2: 94).

Konservatuvardan mezun olduktan bir yıl sonra yazdığı bir mektupta hayat mücadelesini yine zıtların mücadelesi olarak vermiş olması, bu kuramı kendi hayatı ile özdeşleştirdiğini bir kez daha kanıtlar niteliktedir. Hikmet Şimşek'e yazdığı bu mektupta sonat formunu açıklarken şu tarifi kullanmıştır: "Sonat...ekseriyetle hayat mücadelesi, hamle, atılma, savaş hissi taşır, tezatlı bir kısımdır." (SPA-md2: 33).

Bu örnekleri daha da çeşitlendirmek gerekirse; ilk olarak 1962'de yazdığı, daha sonraki eklemeleriyle son halini 1979 yılında alan *Ulus ve Birey Eğitiminin Dayandığı Temeller, Nedenleri ve Niçinleri ile* başlıklı yazısında eğitim ve öğretim konusunu parça-bütün yasası ile açıklamaya çalışmış, insanların da bir parçası olduğu canlı hayatının temel prensibinin çoğalmak üzerine olduğunu yazmıştır. Fakat bu canlıların hepsi, bu amaçları doğrultusunda hep karşıtlarıyla mücadele etmek zorundadırlar:

Canlılar...benzer şeylerden yararlandıklarından, birbirinin yiyecek ve yararı, dolayısıyla da birbirinin yok edicisi durumundadırlar. He[p]si de, sonsuz bir tutku ile, kendi soyunu çoğaltmak ve geliştirmek için, durmak, usanmak bilmeden çalışmaktadırlar. Hepsi de, varlığını sürdürebilmek için, çelişkili durumda oldukları diğerleri ile karşıt güçler olmak zorundadırlar (1979: 2-3).

Kemal İlerici, tam anlamıyla Becker'in bahsettiği uyumsuzlar kategorisinde yer almaya hak kazanır. Çünkü Becker'e (2013: 283-284) göre bu kişiler, söz konusu sanat dünyasına, bu dünyanın normalde ürettiği eserler arasına kabul etmeyi reddettiği yenilikler önerirler. Ayrıca vazgeçmek ve daha kabul edilebilir malzemelere ve üsluplara dönmek yerine, diğer sanat dünyası çalışanlarının desteği olmaksızın bu yeniliğin peşinden gitmeye devam ederler. Birazdan hayat mücadelesi başlığı altında detaylıca yer verileceği üzere, İlerici'nin armonik sistemi, sanat dünyasının çeşitli mensupları tarafından reddedilmiş; buna karşın İlerici, meşruyet mücadelesini

bilinçli bir karşı durma eylemi içerisinde sürdürmeye devam etmiştir. Bu türlü bir mücadeleyi seçmiş olduğunun belki de en açık kanıtı, soyadını kasıtlı bir şekilde ‘İlerici’ olarak seçmiş olmasıdır. Nitekim, mektuplarında sıkça dile getirmiş olduğu gibi, ona göre hayattaki hareketi ve ilerlemeyi sağlayan eşit olmayan zıtların mücadelesidir. Dolayısıyla kendisine biçtiği bu ilerici sıfatı, eşit olmayan zıtların mücadelesi sonucu meydana gelen bir ilerlemeyle özdeşdir. 1946 tarihinde Suphi Ezgi’ye gönderdiği mektubunda, önüne çıkarılan engellere rağmen metanetle yürüdüğünü çünkü ilerici olduğunu yazmış olması da bunun açık kanıtıdır: “Buna rağmen ideal yolunda metanetle yürüyorsunuzdur çünkü ilericisinizdir” (SPA-md1: 53).

İlerici’nin Hayat Mücadelesi

İlerici, kendisini müzik alanında geliştirmek için memleketi olan Bolu’dan İstanbul’a taşındığı 1932 yılında, öğrenci olarak girdiği Belediye Konservatuarı’nda makam müziği eğitimi zaten kaldırılmıştı. Dolayısıyla bu alandaki bilgisini Suphi Ezgi’den kimi zaman Saraçhane Camii’sinin bahçesinde kimi zaman Molla Aşkî’deki evinde özel ders olarak geliştirmiştir. Bu yüzden mektuplarında Ezgi’ye hep “hocacığım” şeklinde hitap eder. Devam eden yıllarda makam müziğinin radyoda da yasaklı hale gelmesi bu çevrede elbet bir tepki yaratmıştı. İlerici, bu yıllarda katıldığı, Arel’in evinde yapılan cumartesi toplantılarının ana konusunun müzik olduğunu belirtmiştir. Dolayısıyla, bir anlamda kader birliği yaptığı çevresindeki müzisyenlerin fikirlerinden de etkilendiği muhakkaktır. Sadettin Arel’in bu konudaki fikirlerini o dönemin mecmualarındaki yazılarında görmek mümkündür. Ona göre Türk müziği için temenni edilen, koma seslerinden feda edilmeden ulaşılacak bir çok sesliliğidir. Fakat bu konuda somut bir yöntem ortaya konulamadığı da görülmektedir. İlerici, İstanbul’da içinde bulunduğu bu çevreden fikirselleşen olarak etkilendiği gibi, Hasan Ferit Alnar (1906-1978) ve Ahmed Adnan Saygun’dan (1907-1991) Batı müziği dersleri almış, bu alandaki bilgisini derinleştirmek için de yeni açılan Ankara Devlet Konservatuarı’na girme kararı vermiştir. Böylece arzu edilen çok sesliliği Türk müziğine tatbik edebilecek bilgi birikimini elde edebilme fırsatı bulacaktır. Fakat, İlerici’nin Ankara’da konservatuar öğrencisi olduğu yıllar (1938-1945) hayatı boyunca sürecek çatışmaların başladığı yıllar olmuştur. Öğrenciyken bestelediği eserler, Necil Kazım Akses (1908-1999) ve H. Ferit Alnar gibi hocalarının beğenilerini toplamıyordu. Sınıf arkadaşlarına kıyasla yaşça büyük olması ve estetik zevkinin belli bir düzeye gelmiş olması belki de hocalarının istediği şey değildi. Ayrıca müzik yolculuğuna ilk olarak makam müziğine gönül vererek çıkmış olması da onu farklı bir pozisyona sokuyordu. Derslerinden aldığı notlar hususunda da mutsuzdu ve bu konuda hocalarını suçluyordu. 1946 yılında Dr. Suphi Ezgi’ye yazdığı mektubunda, yaşadığını iddia ettiği mağduriyeti örneklerle sunmuş olduğu görülür:

...Bu zat [H. Ferit Alnar] size ‘burası Avrupa musıkisi öğreten bir müessesedir, benim senin eserini tenkit edebilmem için kaideleri malum Avrupa armonisi ve formlarıyla yazacaksın, aksi halde ben ne fikir söyleyebilirim’ der ve görünüşe göre de haklı zannettirmek siyasi yolunu tutar, şayet siz yeni araştırmalarla bir eser hazırlamağa çalışırsanız ‘bunları imtihan için kabul edemem, bunları hususi mesai kabul ederim’ der, siz her şeye rağmen çalışır ve mühim ipuçları bulur ve hiç değilse hakikate yönelmişseniz sizi şaşırtmak ve ters göstermek için yapılabilecek her çeşit iş yapılır. Siz onun kanaatiyle bir senelik kaderi çizilmiş bir şahıs durumundasınızdır, etraf hakikatı karartacak kadar taş veya takdir edemeyecek halde musiki cahildir. Göz göre göre ihanetlere uğrarsınız, ‘kabiliyetsizdir, yüksek kısma devam edemez’ denirsiniz, bunda hesaplar boşa

çıkınca üç Numara alır sınıfta bırakılırsınız (bu iş olmazdan evvel size ‘sana bir şey yapacağım şoke olacaksınız denir, bu derece hainlik elbet hatırıma gelmemiştir). Akibet bütün fecaatiyle karşınızda belirir, hür fikirle seçtiğiniz samimi yolunuzda yürümeniz imkansız hale gelir, önünüzde bir tek şans seneniz kalmıştır. Onda yiyeceğiniz bir darbe hayatınıza mal olacak ve kimseye de meram anlatamayacaksınız. Çaresiz rotayı çeviriyor, orkestra eseri için çalışmanız gereken bir sınıfta avrupa ve Betovenkari bir kuartet yazmağa mecbur ediliyorsunuzdur. O sene yedi numara alarak ölümden kurtuluyorsunuz, sizinle beraber çalışan bir arkadaşınıza, layık olmadığı sonradan hem hoca hem de arkadaş tarafından itiraf edilen bir eser için dokuz numara verilmiştir. Son seneye geliyorsunuz bütün tatil düşünüyor, orijinal bir senfoni pılanı üzerinde düşünüyorsunuz ve ders başında size küçük bir suit hazırlayın deniliyor, buna rağmen itiraz etmiyor ve işe koyuluyorsunuz fakat biraz sonra Avrupa armonisiyle yazacaksınız deye tutturuluyor, yılmıyor, arslan ağzından av alır gibi yürüyor, yürüyorsunuz ve hocaya rağmen onu bitiriyor ve Avrupa kari bir uvertür yazıyorsunuz ve size bir kulp bulma imkânı kalmamıştır, mektebi bitirme mecburiyetinde kalıyorlar ama size son marifet olarak sekiz numara veriyorlar (Aynı zamanda mezun olduğunuz bir arkadaşınız natemam bir tek eser yazdığı halde on almıştır.) (SPA-md1: 51).

Nitekim bu gönül kırgınlığını, mezun olduktan bir sene sonra, aynı bölüme girmesi için ders vererek yardım ettiği öğrencisi Hikmet Şimşek’e (1924-2001) yazdığı mektubunda da görmek mümkündür: “o müesseseye karşı zavallı vücudum binbir acı okuyla delinmiş, zedelenmiş ve acı tecrübelerle dolmuş bir haldedir.” (SPA-md2: 31-32). Yıllar sonra yazdığı bir başka mektubunda, armonik sistemini konservatuvarda öğrenci olduğu 1943-1944 yıllarında bulunduğunu söylemiştir.⁵ Buradan mezun olma eseri olan *Köyümde* sütünü de bu sistemle bestelediği düşünülünce, çevresinden beklediği takdiri toplayamadığı ve hayal kırıklığı yaşadığı anlaşılmaktadır.

Örneğin Cemal Reşit Rey’in (1904-1985), bu eseri dinlerken sanki Darüttâlîm-i saz heyetini dinlemiş gibi olduğunu ve bu yolla saz semaisi ve peşrevlerden bir şey çıkmayacağını İlerici’ye eleştiri olarak bildirdiği, İlerici’nin 1946 yılında hocası Suphi Ezgi’ye yazdığı mektuptan anlaşılmaktadır.⁶ Türk beşleri olarak anılan bestecilerin, Türk müziğinin ses sisteminin korunduğu bir çok sesliliğe dayanan müzik reformu amaçlamadıkları ortadadır. Nitekim, Rey’in müzik reformuyla ilgili düşüncelerinin İlerici’nin başarmaya çalıştığından daha farklı bir yöntem anlayışını yansıttığı görülmektedir. Refik Ahmet Sevengil (1903-1970) tarafından hazırlanan bir yıllık olan Sanat Yıllığı’nda yer verilen görüşüne göre göre Rey, Türk musikisinden maksat Türk bestekârlarının eserleri ise bunun zaten iyi bir şekilde başarıyor olduğunu söylemiştir. Ancak musiki dinleyicilerini sadece tek sesli musikiyi dinlemekten ve sadece ondan zevk duymalarından kurtarmak gereklidir:

⁵ Bkz. EBA-gdn2, fol. 1ö.

⁶ Bkz. SPA-md1: 46-47.

Rameu'dan bugüne kadar ki insanîyetin medar-ı iftiharî olan kompozitörleri tanıtmak ve sevdirmek ve bu suretle Türk kompozitörlerinin eserlerine nüfuz edebilmelerine yardım etmek. İşte asıl Türkiye'de musikinin ilerlemesi uğrunda sarf edilecek azami emek (Sevengil, 1950: 101).

İlerici'nin hem İstanbul hem de Ankara'da hocası olmuş olan H. Ferit Alnar'ın da C. Reşit Rey'e benzer şekilde, Batı müziği dinlemenin halkı çok sesliliğe alıştıracakını düşündüğü anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda, çok sesli musikiyi anlayıp tadına varabilmek için de tek sesliyi az, çok sesliyi çok dinlemek gerektiğini söylemiştir (Edt. Sevengil, 1950: 101). Nitekim, Alnar'ın da Rey ile benzer bir anlayışta birleştiği görülür ve onun da İlerici'nin dörtlü armonik sistemine pek ilgi duymadığı anlaşılmaktadır. Oysa 1955 yılında, o zamanki Devlet Bakanı Mükerrrem Sarol'a⁷ (1909-1995) yazdığı bir mektubunda, İlerici de halkın çok sesliliğe alışmasının şart olduğunu ifade etmiştir:

...Yalnız bu iş geciktirilmekte, bu yüzden hem besteciler tecrübe yapma imkanından mahrum kalmakta hem de sabırsızlıkla yenilik bekleyen ve çok sesliliğe alışması şart olan halkımızın kulakları ve zevkleri mahrum edilmektedir (SPA-md2: 161).

Fakat bunun için farklı bir yöntem önermektedir. Buna göre İlerici, Türk müziğinin yapısındaki tüm koma aralıklarının muhafaza edildiği birçok seslilik anlayışını benimser. Nitekim Türk beşlerinden A. Adnan Saygun'un 1973 yılında verdiği bir röportaj, İlerici'nin amaçladığı yöntem bakımından bu besteciler karşısındaki konumunu net olarak göstermektedir:

Artık ben efendim segah perdesi; laboratuvara kapanyım bilmem kaç klavyeli piyanolar inşa ettiriyim, ondan sonra oturuyum bütün hayatımı acaba şu sesle bu sesi kombine edersem acaba ne olacak, olmayacak, hadi nasıl buna göre orkestralar, aletler imal ettirelim yok bilmem ne edelim falan, bunlar benim işim değil. Ben yazmak mecburiyetinde olduğumu hissediyorum...Biz tek sesli musikiden çıkmak mecburiyetindeyiz artık...Başka türlü gören varsa kapansın labaratuvarına versin, laf söylemekle olmaz, bu oldu bu olmadı demekle olmaz, efendim ben bir şey icat ettim onunla yaparız demek olmaz, eserle olur. 1-2-5-10 eser vereceksin o bu toprağın insanların malı olacak o zaman kabul ederim, onun dışındakiler laftan ibarettir. O zaman sistem ortaya çıkacak yapılabilirse, eser yapılabilirse sistem ortaya çıkacak, sistemi bulup esere gitmek zannederim dolambaçlı bir yol olur. (Saydam, 1973: 9).

Saygun bu söylemiyle, çok muhtemel olarak İlerici'nin 1970 yılında ilk basımı gerçekleşen kitabındaki (Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi) ifadelerine gönderme yapmaktadır. Çünkü İlerici (1970: 152) kitabında, Batı'nın tampere seslerinin ancak ileride koma seslerini içeren bir piyano icat olunana dek kullanılması gerektiğini söylemektedir. Buna göre onun armonik sistemi ancak koma seslerinin kullanımıyla en iyi şekilde işlevsel olacaktır. Türk beşlerinin bu konudaki fikirlerini temsil ettiğini söyleyebileceğimiz Saygun ise böyle bir

⁷ Sarol, 1950'li yıllarda Devlet Bakanı olarak görev yaptığı DP (Demokrat Parti) iktidarı döneminde, Başbakan Adnan Menderes'in yakın dostları ve çalışma arkadaşları arasındaydı (Web-1).

yöntemin gereksizliğinden bahsetmiş, makamları Batı'nın tampere sesleriyle birer renk vasıtası olarak kullandığını ve bunun yeterli olduğunu savunmuştur.

İlerici, konservatuvardan mezun olduktan sonra, Hikmet Şimşek'e yazdığı mektupta ona birtakım öğütler verirken tecrübelerinden yola çıkarak tavsiyelerde bulunmuştur. Hocaların içlerinde tavsiye edebileceği en iyiyi H. Ferit Alnar olarak verse de onu "az enerjili" ve "pasif ruhlu" olarak nitelemiş ve dikkatli olması konusunda uyarmıştır.⁸ Okyay (2004: 68-69), Faik Canselen'in (1908-2009) hatıralarına dayanarak Alnar ile öğrencileri arasında usta-öğrenci ilişkisinin gerektirdiği şekilde bir etkileşimin olmadığından bahseder. Öğrenciliğinin son yılında Canselen'in bu noksanlığı daha iyi duyumsadığını ve dönem arkadaşı Kemal İlerici ile birlikte birkaç kez A. Adnan Saygun'u evinde ziyaret ettiklerini belirtir. Çalışmalarını göstermek ve önerilerini almak isterler. Fakat bu ziyaretleri duyan Alnar'ın sert tepkisiyle karşılaşmalar ve zaten iyi yürümeyen ilişkileri daha da bozulur.

İlerici, 1941 yılına gelindiğinde eğitimini yarıda kesip ikinci kez askere gider. Mudanya'da yaptığı bu ikinci askerlik görevi sırasında Alnar'a yazdığı bir mektupta, daha önce direndiği bir konu olan, öğrenciliğin gereklerini yerine getirebilmek için başka bir işte çalışmama hususundaki fikrini değiştirdiğini bildirir.⁹ Bunun etkisinin olup olmadığı belirsiz olsa da askerden döndüğü yıl içerisinde (1942) Ankara Radyosu'nda ders vermeye başlar. Anılarında yazdıklarından ise Radyo'da ders vermeye başlamasının, kendi girişimleri sonucu mümkün olduğu anlaşılmaktadır.¹⁰ Fakat aynı yıl kompozisyon bölümünün ileri sınıfına geçecek iken yeterli bulunmayıp sınıfta bırakılmıştır.

Ayrıca sonraki yılın sonuna doğru, Ankara Radyosu'ndaki görevi de sonlandırılmıştır. Ankara radyosu, İlerici'nin Halk müziği dünyasının mensupları ile ilişkiler kurduğu ilk yerdir. Muzaffer Sarısözen (1899-1963) ile ilk defa burada tanışmış ve Halk müziği arşivini ilk defa inceleyebilme fırsatı bulmuştur. Ayrıca mektuplardaki ifadelerden Sarısözen'in, İlerici ve birkaç diğer konservatuvar öğrencisini maddi olarak desteklediği de anlaşılmaktadır. Fakat buradaki hocalık faaliyeti de Suphi Ziya Özbekkan'ın (1887-1966)¹¹ radyoya müdür olmasından sonra, kendi ifadesiyle "kırılası meçhul bir el" tarafından son buldurulmuştur. Anılarında yazdığına göre ise bu elin Özbekkan'ın kendisi olduğu anlaşılmaktadır. Radyodaki dersleri için "külliye faydasız bir ders" dediğini, İlerici sonradan şaşkınlıkla öğrenmiştir.¹²

⁸ "Yalnız kendisi [H. Ferit Alnar] binbir işli, az enerjili, egoist ve pasif ruhlu bir insandır." (SPA-md2: 31).

⁹ Bkz. SPA-md1: 28-29.

¹⁰ "Ben, o dönem Ankara radyosunun seddili [müzik] işlerini yürüten (Mesut Cemil Tel)ji görerek, (Mesut Bey, Türk seddili, ne yazık ki, sanatçıların ses eğitimi için, radyoevinden başka, hiçbir yere sahip değildir. Eğer uygun görürseniz, ben, buradaki sanatçılara, gönüllü olarak ders vermeği üstlenebilirim.) dedim. Mesut bey, (ben düşünüyem, size olumlu bir yanıt veririm.) dedi. Bir hafta sonra yayınlarda adını duyduğunuz sanatçıların, hemen hemen, hepsi ile, (Makam ve dizilerimiz) adlı derslerimize başladık." (NE1990.0004-I-II, img. 9). Ayrıca, 1955 yılında Mükerrrem Sarol'a yazdığı mektubunda Mes'ut Cemil ile arasında geçen konuşmanın şöyle olduğunu aktarmıştır: "Musikimizin feci akıbetini sezerek.. 'Musikimiz gittikçe dekadansa gitmektedir. Yarın [?] kompozitör olarak yapacağımız eserleri çalacak ve okuyacak icracı bulamayacağız dedim, sonra mektebi yok artık[,] meyhane köşelerine düşmüş bulunuyor. Ben Arzu ederseniz ben karşılıksız onlara, Türk makamları ve onların transpozisyonu için yardımda bulunayım' dedim." (SPA-md2: 159).

¹¹ Avukat ve besteci olan Özbekkan, 1943-1945 yılları arasında Ankara Radyosu Müdürlüğü'nde bulunmuştur. Detaylı bilgi için bkz. Öztuna (2006: 176-178).

¹² Bkz. Kültür Bakanlığı Arşivi: NE1990.0004-I-II, img. 10.



Şekil 1. Kemal İlerici'nin ADK'dan Mezuniyet Diploması

18 Aralık 1943 tarihli Tanin (s. 4) gazetesinde Dr. Neşet Halil Öztan'ın (1896-1956)¹³ kaleme aldığı *Ankara Radyosunda Türk Musikisi Çalışmaları* başlıklı yazıda İlerici'nin buradaki faaliyetlerinden övgüyle bahsedilmiş ve İlerici'nin iki sesli olarak düzenlediği bir Kastamonu halk türküsünün kulağa diğer çok seslendirme çalışmaları gibi yabancı gelmediği ve daha doğru tınladığı belirtilmiştir. Ayrıca ülkemize davet edilen Garp musikisinin büyük otoritelerinin de işaret ettiği çözümün, kendi müziğini iyi bilen gençlere Garp tekniği öğretmek yolunun olduğu belirtilmiş ve bu bağlamda İlerici örnek gösterilerek başarılı bulunduğu ifade edilmiştir.

İlerici, konservatuvarın yüksek kısmından 1945 senesinde mezun olur (Bkz. Şekil 1)¹⁴. Hemen sonra, konservatuvarın Tatbikat sahnesinde armoni hocalığına başlar fakat tam o sırada üçüncü askerlik görevi yakalar ve yolu Iğdır'ın Başköy sınır karakoluna düşer. Bu konudaki feryadı ise yine Suphi Ezgi'ye yazdığı mektupta görülmektedir:

Talihin garip cilvesine bakın ki tam oh kendi kendime kaldım dediğiniz bir sırada sizi üçüncü askerlik yakalamış, akla hayale gelmez, memleketin en uzak ve en tehlikeli bir mntikasına düşmüşsünüzdür ve hiç kimse de yahu yahu bu bize lâzımdır, bunun hakkı kırkbeş günlük askerlik dememektedir (SPA-md1: 52-53)

1949 yılına gelindiğinde, konservatuvarın Tatbikat sahnesinde başladığı hocalık görevine münhal (açık) kadro olmadığı gerekçesiyle son verilmiştir. Fakat bunun Necil Kazım Akses eliyle yapıldığını ve kendisinden sonra aynı kadrodan tayinler yapıldığını ise sonradan öğrenmiştir. Okyay'ın yazdıklarından, İlerici'nin sınıf arkadaşı Faik Canselen'in de benzer bir olay yaşadığı anlaşılmaktadır. 1942 yılında mezun olduktan sonra o da Tatbikat sahnesinde hocalık, aynı zamanda da Ankara Radyosu'nda koro şefliği görevlerini yürütmeye başlamıştır. Necil Kazım Akses, Türk beşlerinin eserlerinin bu koronun repertuarına alınmamasına kızarak Canselen'e bir kızgınlık gütmüş ve Canselen'in devlet bursuyla Paris'te bulunduğu 1949 yılında Tatbikat sahnesi kaldırılması sonucu,

¹³ Öztan, *Türk Musikisi* adlı başka bir dergide daha yazılar kaleme almıştır. Örneğin bu derginin 1948 tarihli üçüncü sayısında, "Türk gençliği ile hasbühal" başlığı altında, Milli Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Dairesi umum müdürünün müzik ve diğer güzel sanatlar hakkındaki fikirlerini eleştirmiştir (s. 6). Buna göre umum müdürü, genç müzisyenlerin artık eski sazları, eski metotlarıyla Enderun musikisini bırakıp çok sesli müzik metoduyla yeni müzik yaratma çalışmalarına girmeleri gerektiğini söylemiştir. Buna cevaben Öztan, "Türk Musikisi çoksesli bir müzik olacaktır fakat bütün teferruatıyla atılarak değil, onun hudutsuz denecek kadar zengin olan kaynaklarından ilmi şekilde faydalanarak meydana getirilecektir." demiştir.

¹⁴ Kültür Bakanlığı Arşivi: YB1983.0002.

kadrosunun konservatuvar yerine Ankara'daki bir okula devredilmesinde rol oynamıştır (Okyay, 2004: 74-76). Milli Eğitim Bakanı olan Tahsin Bankuoğlu'nun yerine Avni Balman'ın atanmasıyla, Canselen durumun telafisi için bakanla görüşmüş fakat Balman'ın istifası üzerine yerine gelen yeni bakan olan Tevfik İleri, Canselen'in bu isteğini haklı bulmamıştır. Dipnotta belirtildiğine göre Faik Canselen, bu olumsuz tutumu dostlarına anlattığında ve daha önce Akses ile yaşadıklarını naklettiğinde, bir arkadaşı ona, Tevfik İleri ile Akses'in lise yıllarından okul ve sınıf arkadaşı olduklarını söylemiştir (Okyay, 2004: 85). Nitekim İlerici de anılarında Tahsin Bankuoğlu'na ayırdığı satırlarda, Milli Eğitim Bakanı olur olmaz sınıf arkadaşı Necil Kâzım Akses'in etkisiyle, zorunlu görev borcu olduğu için konservatuvar yerine liselerde yararlanılmak üzere Ankara Atatürk Erkek Lisesi'ne atanmak istendiğini ve bu durumu onu seven bir dostunun yardımı ile öğrendiğini yazmıştır.¹⁵ Ayrıca İlerici, Paris'te bulunduğu sırada (1953-1954) Adnan Ötügen'e (1911-1972)¹⁶ yazdığı mektubunda bu konudaki şikayetini dile getirmiş ve yapılacak bir tahkikat ile durumun ortaya çıkarılıp telafi edilmesini istemiştir.¹⁷

1947 yılına gelindiğinde İlerici'nin, Hasanoğlan Köy Enstitüsü'nde kısa bir süre armoni hocalığı yaptığı fakat 30 Eylül 1947 tarihinde yayımlanan yeni yönetmelik gereği, geçici öğretmenlerin yerine daimi öğretmenler atanacağı gerekçesiyle yine görevine son verildiği anlaşılmaktadır.¹⁸ Fakat sonradan, yerine atanan ismin de aslında geçici olarak atandığını fark edip Milli Eğitim Bakanlığı'na iletilmek üzere Enstitü Müdürlüğü'ne bir mektup yazmaya niyetlendiği görülmektedir.¹⁹ Bu mektupta, yerine yapılan tercihin herhangi muzır (zararlı) bir ideolojiden mi yoksa mesaisinin kifayetsizliği yüzünden mi kaynaklandığını sormuş olması dikkat çekmektedir.

Bütün bunların üzerine 1949 yılında nihayet Atatürk Lisesi müzik öğretmenliğine atandıktan sonra armonik sistemi üzerindeki çalışmalarına yoğun olarak devam eder. Bu yıllarda İlerici'nin, artık temellerini iyice oturtmaya başladığı ve henüz kitaplaştırdığı sistemini tanıtmaya çabası içine girdiği görülmektedir. Çeşitli isimlere piyano üzerinde örnekler sunmuş, yüz yüze görüşmenin mümkün olmadığı durumlarda mektuplarında düşüncesinin temel çıkış noktalarını ayrıntısıyla anlatmaya çalışmış ve muhataplarının fikirlerini istemiştir. Örneğin, Atatürk Lisesi'ndeki piyanosu üzerinde o dönem Ankara'da bulunan Sadettin Kaynak'a (1895-1961) uygulamalı olarak örnekler sunmuştur. Bunun üzerine Kaynak'ın "Kemal bey sizi yakından tanıdığımıza sonsuz derecede sevindim. Sizi her yerde öveceğim, ne yazık ki bu işler bizden geçti." dediğini fakat birkaç gün sonra ortak arkadaşları olan Necati Arısoy'dan, Kaynak'ın kendisi hakkında "bundan bir şey çıkmaz" dediğini öğrenmiştir.²⁰

¹⁵ Bkz. Kültür Bakanlığı Arşivi: NE1990.0004-I-II, img. 14.

¹⁶ Adnan Ötügen'in 1953 yılında Milli Kütüphane Müdürlüğü görevinin yanında Milli Eğitim Vekili olarak da hizmet etmiş olduğu anlaşılmaktadır.

¹⁷ "Necil Kâzım Akses'in şahsi bir kararıyla, konservatuvardaki vazifeme, <<tatbikat sahnesi öğretmeni>> adının bulanıklığından sinsice istifade edilerek yapılan haksızlığı tamir etmenin zamanı artık gelmiştir ve . bu sizin hayır haksever elinizin himmetini beklemektedir. Bu haksızlığın giderilmesi için nasıl ve tahkikat yapılması için çeşitli müracaatlarım hep şöyle böyle sudan cevaplarla karşılanmış hele tahkikat tarafı hep sükut geçilmiştir. Bir defa da Tevfik İleri bey yanında? vasıtasıyla? tayinim için Bir defa da Mes'ut Cemil bey İstanbul Radyosu Müdürlüğü için ayrıldığı zaman, Tevfik İleri bey <<gidin emirimi söyleyin tayininizi yapsınlar diye bizzat lehimde emir verdiği halde, işlerin incelik ve siyaset taraflarıyla alakam olmadığı için Ruhi bey tarafından atlatıldım...O zamanlar mezunları tayin edebilmek için (tatbikat sahnesi) mahayyel idari adından istifade ediyorlardı. Ben konservatuvarda öğretmen kadrosunda idim ve fiilen hocalık yapıyordum. O zamanki ders defterlerinde imza mahfuzdur. Münhal yoktur dedikleri halde benden sonra da tayinler yapılmıştır." (SPA-md2: 151-152).

¹⁸ Uçan (2016: 193) Köy Enstitülerinin müzik öğretmeni kaynağını, 1940'lı yılların başında GEE'den mezun müzik öğretmenleri teşkil ederken, 1945 yılından itibaren YKE GSK çıkışlı müzik öğretmenlerinin de görev almaya başladığını yazmıştır. 1947 yılında YKE GSK kapanınca GEE Müzik Bölümü yeniden köy enstitülerinin tek müzik öğretmeni kaynağı olmuş, ancak kimi köy enstitülerinde zaman zaman Konservatuvar kökenliler, eğitilmeler veya çıkışlılar da müzik öğretmeni ya da çalgı öğretmeni olarak görevlendirilmiştir.

¹⁹ Bkz. SPA-md2: 71-76.

²⁰ Bkz. Kültür Bakanlığı Arşivi: NE1990.0004-I-II, img. 17.

İlerici sistemini tanıtmaya çabasına girdiği 1950'li yılların başlarında, Almanya Köln Konservatuarı'nda keman eğitimi görmekte olan İlhan Özsoy'a (1925-1985), yaylı dörtlüsü için yazdığı Hüseyini saz semaisini göndermiş ve çalınmasını sağlamıştır. Bu, 1953 yılında Sadettin Arel'e gönderdiği mektuptan anlaşılmaktadır:

Almanya'nın Köln konservatuarında Keman tahsil etmekte olan ve bu sene konservatuarı bitirip yurda dönecek olan İlhan Özsoy'a, orada kuartetine çaldırması, kompozitör ve hocalarına dinletmesi için gönderdiğim hüseyini saz semaisi için bana yazdığı mektuptan, 'iki kompozitör ve oda müziği profesörüne dinlettiğini dinlettim, bilhassa (melodi ve ritimler bakımından fevkalade beyendiler, armoni bakımından da tamamıyla tatmin oldular.) diye yazdığı bu ifadeler bu sistemle kervanın dümencisi olmayacağımız ümidini vermektedir. Öbür sistem o kadar çok kullanılmış ve tüketilmiştir ki artık onlar da onu terk ederek çeşitli cereyanlara yol vermişlerdir. Bilmem kaç asır sonra o sistemle tin tin yola çıkarak muasır medeniyetin üstüne çıkıyoruz sanmak ne demektir? (SPA-md2: 132).

Piyano üzerinde sisteminden örnekler dinlettiği isimler arasında Mesut Cemil (1902-1963) ve Refik Fersan'ın (1893-1965)²¹ da olduğu anlaşılmaktadır. İstanbul yıllarından (1932-1938) tanıdığı bu isimler, ifade ettiğine göre sistemi hakkında son derece olumlu görüş bildirmişlerdir:

Her cins insana armonik münevver, cahil, müzisyen ve diğer mesleklerden, köylü, şehirli her cins insana armonik bazı şeyler dinlettim, intibaları müsbet olmuştur. Mesela Mesut Cemil ve Tanburi Refik Fersan bu armonilerin, piyano sesleriyle olduğu halde makamlarımızı çok güzel ifade ettiğini ve renklendirdiğini sevinç ve hayranlıkla ifade ettiler (SPA-md2: 93).

Sistemini piyano üzerinde dinlettiği isimlerden birinin de Cemal Reşit Rey olduğu 1955 senesinde kendisine gönderdiği mektuptaki ifadelerinden anlaşılmaktadır:

...artık konservatuarın tatili de geldiği için az çok vakitlerinizin müsait olabileceğini hesap ederek, şayet geçen tatilde size piyanoda bu sisteme ait bazı akor bağlantılarını çaldığım zaman bana söylediğiniz izhar ettiğiniz 'Kemal bey, hakiki yoldaşınız yazılarını[zı] da görmek isterim.' beyan etmişsiniz demişsiniz (SPA-md2: 163).

Anılarında bundan ayrıca bahsetmektedir. Cemal Reşit Rey ile ilk defa Arel'in evinde tanışmış olduğunu, Fransa dönüşünde Arel'in evine uğradığında Rey'in, çok seslilik düzenine ilgi gösterip kitabını [İstanbul] konservatuar kitaplığına aldırma isteğini gösterdiğini ve okuyacağını belirttiğini yazar.²² Yukarıda alıntılanan mektubunun devamında İlerici, kitabının bir kopyasını incelemesi için Cemal Reşit Rey'e gönderme isteğinde

²¹ İlerici, yıllar sonra kaleme aldığı anılarında, Refik Fersan hakkında şunları yazmıştır: "İstanbul ve Ankaradan tanışırız. Değerli eşi Fâhire Fersan ile benim (Nihavent saztürkü)nü çalışmışlardı. Herkese olduğu gibi, Ankarada lisemizde, Refik beye de, çokseslilik düzenimi, uzun uzun, örnekleriyle birlik, açıklamıştım. (Kemâl Bey, dizimizin durucu ve yürüyücü derecelerini bulduktan sonra, geriye ne kalıyor?) demiş uzun uzun övmüş ve eşinden sonradan duyduğuma göre, ona da, benzer duygularını coşku ile bildirmişti. Fakat sonradan, düşüncelerini açıklayan yazıyı gönderememiştir. Daha İstanbuldaki ilk tanışmalarımızda, Refik beyin sonradan yaptıklarında benim etkim altında kaldığını farketmiştim." (NE1990.0004-I-II, img. 7).

²² Bkz. Kültür Bakanlığı Arşivi: NE1990.0004-I-II, img. 29-30.

bulunmuş ve kendisinden tenkitlerini içeren bir cevap beklediğini de eklemiştir. Rey'in ise kitabı inceleyip incelemeyeceği yahut bu mektuba cevap verip vermediği bilinmemektedir.

Fakat daha önce de bahsedildiği gibi, Türk müziği malzemesini Batı müziği sistemi ile işleyen Türk bestecilerinin, İlerici'nin arzu ettiği farklı bir yöntem benimsedikleri görülmektedir. Nitekim İlerici, 1949 yılında ilk ismi *Türk Müziği Tonal Sistemi ve Armonisi* olan kitabını el yazısı olarak bitirdiğinde incelemesi için iki ismin bilgisine sunmuştur: Eugéne Borrel ve Saadettin Arel. Borrel'e yazdığı mektupta bunu şöyle ifade etmiştir: "...eserimi onun sizin nazar[-]ı tenkid ve takdirinize arz etmeyi uygun buldum. Zaten bu vadede, Türk olarak 'H. Saadettin Arel'i, ecnebi olarak da zat[-]ı halinizi kifayet[-]i tammeyi haiz olarak görüyorum." (SPA-md2: 80-81).

Türk olarak Arel'i seçmiş olmasının altında yatan muhtemel sebepler şöyle verilebilir: İlk olarak, Arel ile yeni Türk müziği konusundaki fikirleri ortak; her ikisi de Türk müziğinin kendi bünyesinden çıkacak bir çok seslilik arzuyorlardı ve bunun yeni yetişecek besteciler eliyle yapılacağını düşünüyorlardı ki İlerici de konservatuvar öğrenimini tamamladığı için artık resmi olarak besteci sıfatını elinde tutuyordu. İlerici'nin, bu konudaki tutarlı duruşunu hayatı boyunca sürdürdüğü görülmektedir. Yeni yetişen bestecilere, armonik sistemini maddi bir karşılığı olmadan öğretmeye gayret etmiştir. Bu konuda kendisi de asıl alanının bestecilik olduğunu belirtmiş ve bunun gereklerini, "Türk müziğinin her dalında araştırmacılık yapmak ve isteyenlere hiçbir karşılık beklemeden Türk armonik sistemini öğretmek" olarak vermiştir.²³ 1974 yılında yazdığı bir mektuptaki ifadeler de bunu ayrıca desteklemektedir:

"Günün birinde benim öğrencim olarak armonik sistemimi öğrenip armonik bir nosyon kazandırdıktan sonra Türk görüşünü sağlam kavrayıp bu işe girmenizi ne kadar isterdim." (EBA-gdn1, fol. 1ö).

İkincisi ise yöntem konusunda fikir ayrılığı yaşadığı fakat devlet eliyle meşruiyetleri sağlamlaşmış olan H. Ferit Alnar, A. Adnan Saygun gibi isimlerin ilk hocalarının H. Sadettin Arel olmasıydı. Bunu kendisi de anılarında şu şekilde belirtmiştir:

Arel, Manas efendiden üçlü düzen, çok sesliliği öğrendikten sonra: İzmir'de Adnan Saygun'a, İstanbul'da Hasan Ferit Alnar'a da öğretmiş; Mesût Cemil'in dış[t]a öğrenimine para katarak yardımcı olmuştur (NE1990.0004-I-II, img. 29).

Böylece sistemini Arel'e kabul ettirebilirse, konservatuvar hocalarının da icazetini alarak meşruiyet kazandırabileceğini düşünüyor olmalıydı. Eugéne Borrel de benzer biçimde Saygun'un Paris'te bir süre hocası olmuştu. Onun icazetini almanın da işini kolaylaştıracağı farkındaydı çünkü Borrel, Batı müziğinin temsilcisi bir figür olarak Türk müzik dünyasından çeşitli isimlerle de iletişim halindeydi. Örneğin Borrel'in, Suphi Ezgi'nin kitabındaki (*Nazari ve Ameli Türk Musikisi* [NATM]) matbaa yanlışlarını bulup ona bildirdiği, yine İlerici'nin yazdığı bir mektuptan anlaşılmaktadır.²⁴

²³ EBA-gdn6, fol. 5.

²⁴ "Bundan on sene evvel Dr. Suphi Ezgiye, konservatuvarca neşredilmekte olan nazari ve ameli Türk musikisi isimli kitabı hakkında yazdığınız takdirî mektubu görmüş ? böyle bir eseri okuduğunuz için duyduğunuz ruhi hazza hayran olmuşum." (SPA-md2: 80).

Öte yandan Borrel'in, İlerici'nin sitemine dair eleştirilerini sunduğu on yedi maddeden²⁵, Türk müziği sistemi ve makam yapıları hakkında derinlemesine bir bilgi sahibi olmadığı anlaşılmaktadır. İlerici'nin bunu bilmesine rağmen sistemini incelemeye sunduğu iki isimden birisinin Borrel olması, alta yatan mühim sebebin icazet alma ve sistemine meşruiyet kazandırma kaygısı olduğu görüşünü desteklemektedir. Ayrıca Borrel'in, İlerici'nin bu mektuptan dört sene sonra gideceği Paris'te önemli isimlerle bağlantı kurmasına aracılık eden isim olduğu da anlaşılmaktadır. Bununla ilgili olarak İlerici, Paris'te bulunduğu sırada *Musique et Radio* dergisinde yayımlanmak üzere kaleme aldığı sistemini anlatan makalesinin taslak metninde şu ifadeleri kullanmıştır:

“Bilhassa Eugene Borrel daha ben Fransaya gelmezden iki sene evvel bu eserin ilk müsveddelerini tetkik etmekteği arzusu göster gibi burada Eric Sarnette de mecmuasında basma [?] bu [?] [?] bütünü benim Parisin ve müzik hayatını tanımam için hiçbir yardımı esirgemediştir” (SPA-md2: 147-148).

Kaldı ki bu derginin 1954 yılı Aralık sayısında yayınlanan yazısının Fransızca'ya tercümesini de Borrel yapmıştır. Paris'e gitmeden önce Arel'e de sistemini ve fikirlerini anlatan bir mektup göndermiş olduğu fakat bu mektubuna cevap alamadığı anlaşılmaktadır. Ancak Borrel'den gelen mektup sonrasında Arel'den de bir cevap mektubu alabildiği görülmektedir. Bu mektuba ulaşılammış olsa da Arel'in, İlerici'nin sistemine pek ilgi göstermemiş olduğu kuvvetle muhtemeldir. Fakat daha sonra yüz yüze görüştükleri ve Borrel tarafından İlerici'ye gönderilen –armonik sistemi hakkındaki eleştirileri içeren– mektubun bir kopyasını talep ettiği anlaşılmaktadır.²⁶ Buna rağmen İlerici beklediği ilgiyi bulamamış, bunu da yine ona yazdığı mektuptaki ifadelerinden anlamak mümkündür:

“Size gelince, sizin her ne pahasına olursa olsun hakikatleri, gereğince anlatıldığı takdirde kabul edecek bir karaktere sahip olduğunuza eminim. Bu sistem karşısında aldığımız tavrı size bunu yakından anlatamadığıma veriyorum” (SPA-md2: 134).

Cemal Reşit Rey'in, İlerici Paris'ten döndükten sonra *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi* (BTMA) kitabını incelemek istemesinin arkasında da muhtemelen benzer sebepler barınmaktadır. Çünkü İlerici, kitabının başına koymak üzere yazılı olarak, Paris'te görüşme fırsatı bulduğu önemli besteci ve teorisyenlerin sistem hakkındaki olumlu görüşlerini toplamıştır. Hatta bu yazıları içeren mektupları da Adnan Ötügen'e yolladığı anlaşılmaktadır.²⁷ Dolayısıyla, dünyaca ünlü Batılı müzik otoritelerinin görüşleri üzerinden Rey'in ilgisini çekmiş olması muhtemeldir.

İlerici'nin Arel'e 1953 yılında yazdığı bir mektuptan anlaşılıyor ki Arel'in öğrencilerinden olan Lâika Karabey (1909-1989), Milliyet gazetesinde çıkan bir yazısında İlerici'nin evvelce sistemini tanıtmak amacı ile Ankara'da verdiği bir konferans-konser'i eleştirmiştir.²⁸ İlerici'nin ise, Karabey'in konsere teşrif etmediği halde yaptığı yanlış değerlendirmeleri, Karabey'in hocası olduğu için Arel'e bildirmeyi uygun gördüğü anlaşılmaktadır. Bunun

²⁵ Borrel'in bu mektubuna ulaşılammış olsa da, İlerici'nin kaleme aldığı cevap mektubunda 17 madde halinde Borrel'in temas ettiği noktalara cevap veriyor olması, bu eleştirilerin içeriği hakkında yeterli fikir vermektedir.

²⁶ “Eugene Borrel tenkidi mektubunun bir kopyesini arzulamanızı memnurlukla kabul etmişim fakat buraya gelince onu o kadarcık bırakmanın haksızlık olacağını düşünerek asıl arzunuzun tam tatmini cihetini temin için kaleme sarılmayı uygun zaruri gördüm.” (SPA-md2: 108).

²⁷ Bkz. SPA-md2: 150. Ayrıca adı geçen bestecilerin kitap hakkındaki olumlu görüşlerini bildiren raporları ve tercümeleri, Kültür Bakanlığı arşivinde mevcuttur (Bkz. NE1990.0006-VII-VIII-IX-X-XIII-XIV-XV-XVIXVII, img. 1-338).

²⁸ Bkz. SPA-md2: 123.

yanında, konferans ve konserin beraber olduğu bu etkinliğe konservatuvardaki hocalarının da ilgi göstermemesi İlerici'yi ayrıca üzmüştür. Bununla ilgili olarak Paris'te bulunduğu sırada Adnan Ötügen'e yazdığı mektupta "Gerek konservatuvarda teşkil edilecek bir ilim heyetinde tezimi müdafaayı istediğim zaman, gerekse yüksek himmet ve anlayışınızla Milli Kütüphane'deki konferansında [...] meyânında hepsi davetli olduğu halde kimseyi karşımda göremedim" diyerek sitem etmiştir.²⁹ Arel'in, İlerici'nin çalışmasını Karabey aracılığıyla mı eleştirdiği tartışmaya açıktır. Yahut diğer bir deyişle, "Karabey'in bu eleştirileri Arel'in fikirlerini de yansıtmakta mıdır?" sorusu yanıt beklemektedir. Öte yandan Arel'in mecmua vasıtasıyla, dolaylı şekilde bazı atışmalara gönderme yaptığıın da Adnan Saygun tarafından açıkça dile getirildiği görülmektedir. Saygun'un bir dönem hocası olmuş Arel, Yunus Emre Operası'nın plak kaydını dinlemek için o dönem Saygun'un evine gider. Devamını Saygun şöyle anlatmıştır:

Geldi. Elimdeki plak kaydı pek de iyi bir şey sayılmazdı, ama Hüseyin Sadettin bey gibi birisi için, bir fikir sahibi olmaya yeterliydi. Yine de tatmin olmadım. Oratoryonun notalarını önüne koyarak müziği oradan da takip edebilmesini sağladım. İlk dört parçayı dinledikten sonra, bana: 'Adnan bey' dedi, 'Siz Bestenigar, Evc, Segâh Dilkeşhâveran gibi makamlarımızı kullanmışsınız ama, o makamlardaki nim Hicaz, Irak gibi perdeler yok!'. Canım sıkıldı. 'Evet efendim, dedim. Bu küçük perdeler yok ama, buna rağmen siz, saydığınız makamları izlenimini alabildiniz. Çünkü çok seslilikte makamları ben birer renk olarak düşünüyorum ve makamı da, usulü de, çok sesliliği veya tek sesliliği de sadece bir 'ifade vasıtası' olarak görüyorum..' Hüseyin Sadettin bey başka bir mütalaada bulunmadı, Oratoryoyu dinlemeyi de sürdürmedi, böylece ziyaret biraz buruk bir havada sona erdi. Aradan bir zaman geçti, baktım, gazete ve dergilerde Hüseyin Sadettin beyin musikimizdeki gelişmelerle ilgili görüşleri arkası arkasına yayınlanıyor. Üstad, musikimizi Missisipi nehrine benzeterek, ondan bir kap su alıp fesleğenlerimizi sulamaya kalkışımızı eleştiriyor, asıl yapacağınız şey o gür kaynaktan tümüyle yararlanmaktır diyor (Tanju, 2012: 85).

Saygun, yukarıda yer verilen söyleminde, Arel'in (1948: 3-7) *Musiki Mecmuası*'nın ilk sayısında yayınlanan *Türk Musikisi Nasıl İlerler* başlıklı yazısını kastetmektedir. Bu yazısında Arel, Türk müziğinin ilerlemesi için bestekârın hem Türk hem de Batı müziğini iyi bilerek makam yapılarını müziğe tatbik etmek yoluyla, Türk müziğinin Missisipi nehri kadar geniş olasılıklar barındıran yapısından yararlanması gerektiğini belirtmiştir. Bu sebeple, konservatuvarlarda Batı ve Türk müziğinin birlikte okutulması gerekliliğine de dikkat çekmektedir.

Sonuç olarak İlerici'nin, hem makam müziği dünyasının hem de çok seslilik dünyasının temsilcilerinden ilgi göremediği açıktır. İşte bu sebeple, 1953 yılında devlet bilgi-görgü artırma bursu ile Paris'e gitmiş ve burada bulunan Batı müziğinin dünyadaki önemli temsilcileri olan bestecilerden, yayınlattırmayı arzuladığı kitabının başına koymak üzere sistemiyle ilgili fikirlerini almıştır. Buradaki bulunuş amacını ise kendisi şöyle tanımlamıştır:

Musiki müesseselerini görmek, birinci plândaki müzisyen ve kompozitörlerle fikir teatisinde bulunmak; konser, opera ve bale v.s musiki hareketlerine katılmak, mekteplerde ve halk eğitiminde musikinin rolünü

²⁹ a.g.e.

incelemek ve nihayet Türk musikisi ve armonik sistemim hakkında konferanslar vermek kısıtı: Türkiye'nin dar çerçevesini kırmak ve yabancı diyarlarda başkalarıyla boy ölçüşüp onların ölçüleriyle dozumu tayin etmek>> gibi maksatlarla...gece gündüz demeden konser, opera, mektep, müze vs. yer yer acıkmış bir insanın obur savletiyle [hamle] dolaştım. Bu arada ilk işim Türk musikisi tezimi sunabileceğim bir heyet aramak ilk işim oldu (SPA-md2: 149).

Armonik sistemiyle ilgili fikirlerini Fransa dönüşünde Arel'e sunduğunda kendisini ilgiyle dinlediğini yazmıştır. Fakat sonrasında Arel'in 1955'teki vefatına kadar aralarında herhangi bir mektuplaşmaya rastlanmamıştır. 1974 yılında yazdığı başka bir mektupta İlerici, Arel'in yeni Türk müziği anlayışını eleştirerek Batı müziğinin üçlü armonisini Türk müziğine tatbik etmekle hiçbir fayda sağlamayacağını ifade etmiştir:

Batının üçlü sistem armonisini, Rahmetli Arel gibi Türk müziğine tatbik etme[y]e çabalamadan öteye geçmez, hem de onun ilkel biçiminde kalırsa bunun Türk ve dünya kültürüne kazandıracığı ne olabilir? (EBA-gdn1, fol. 1ö-a).

Nitekim şu gerçeği de gözden kaçırmamak gerekir ki H. Sadettin Arel de uzun süredir, makam müziğine armoni tatbiki konusu üzerine düşünüyor hatta çalışmalar yürütüyordu. Dr. Suphi Ezgi, 1946 yılında İlerici'ye yazdığı mektubunda, İlerici'nin armonik sistemine ilişkin değerlendirmesinden sonra Arel'in de benzer bir çalışma içerisinde olduğunu belli eden şu ifadeleri kullanmıştır:

Hem sizin hem Saadettin beyin yapacağımız eserleri vaktiyle dinledikten sonra bazı tenkidi mütalaa yapabileceğimi yakında askerlikten terhis edilmeniz duasına terdifen arz eylerim (SPA-gln3, fol. 1).

Özkoç'un (2012: 20) da aktardığına göre Arel, Türk müziğinin en fakir olduğu tarafının armoni olduğunu düşünür. Bu düşüncesini tam olarak verebilmek amacıyla ve konunun öneminden ötürü Arel'in düşüncelerini aynen aktarmıştır:

Musikimizin şimdiye kadar armoniye mâlik olmayışı onun en büyük fakrini teşkil etmektedir. Zira hem armoninin ilave ettiği rengârenk güzelliklerden, hem de bizzat bir vasitai tasvir (tasvir aracı) olan armoninin tebliği hissiyat (duygu anlatımı) hususundaki hizmetlerinden mahrum kalmaktır. Armoni, garptan iktibas mecburiyetinde bulunduğumuz ilimlerden bizim musikiye tatbiki en müşkül olandır. Çünkü garp armonisi, oktavi on iki müsavi (eşit) kısma taksim eden gam tampere esasına müstenittir (dayanır). Hâlbuki geçen defa arz ettiğim gibi bizim musikimizde sekizliği aralığı yirmi dört gayri müsavi (eşit olmayan) kısma taksim edilmiştir. On iki müsavi taksimatlı bir diziye mahsus olan bir ahengin yirmi dört gayri müsavi taksimatlı bir diziye uygun gelemeyeceğinde şüphe yoktur. Şu halde armoniyi musikimize tatbik için musikimizin sekizli taksimatında bir tadil icra etmek ıztırarındayız (mecburiyetindeyiz). Zannıma ve tecrübelerime kalırsa bu yolda bir tadilin (düzenlemenin) hemen hiç fedakârlığa hâsıl olmaksızın (fedakârlığa gerek kalmadan) muvaffakiyetle mevkiî fiile (başarıyla, kolaylıkla, kullanabilecek bir yere) çıkarılması imkânsız değildir. Hatta

bizim musikiye bu yolda tatbik edilecek ahenk garp musikisindekinden daha mucibi (hayret verici) memnuniyet neticeler verecektir. Yeter ki ahengin musikimize tatbiki işi hem bizim musikinin nazariyatına, hem de armoniye ve armoninin ciheti nazariyesine hakkıyla vâkıf zevat tarafından yapılsın.

Yukarıdaki ifadesinden anlaşılacağı üzere Arel'in de çok seslilik için Türk müziği ses sisteminden ödün verilmeyen bir yöntemi benimsediği görülmektedir. Bu göz önüne alındığında, İlerici'nin armonik sistemine karşı olan ilgisizliğinin, bu sistemin niteliği ile ilgili olmadığı anlaşılmaktadır.

Paris'ten döndükten sonra İlerici, tekrardan Ankara Radyosu'nda kısa süreli bir faaliyette bulunmuştur. Devlet Bakanı Mükerrerem Sarol'a yazdığı mektuptan anlaşıldığı üzere, o dönem Türk müziği işleri bölümüne bakan Rağıp Tanju Bey İlerici'ye, oluşturulacak bir koroya çok sesli eserlerinden öğretmesi ricasında bulunur. Bunun üzerine dört kişilik (soprano, alto, tenor, bas) bir koro ile çalışmalara başlayan İlerici'nin çabaları, koro üyelerinin çalışmalara gelmemeye başlamaları üzerine yarım kalır. İlerici'ye göre koro üyelerinin sergiledikleri bu davranışın sebebi, Türk müziğinin çok sesli hale gelmesiyle kariyer ve menfaatlerine bir zarar geleceği düşüncesinde olmalarıdır.³⁰

İlerici'nin sistemini anlattığı kitabının (BTMA) yayınlanmasına kadar geçen süre ise 21 yıldır. 1949 yılında basılması için Milli Eğitim Bakanlığı'na başvurmuş fakat birinci basımı ancak 1970 yılında gerçekleşebilmiştir. Dolayısıyla resmî kurumlar tarafından, bunun için dahi uzun süre icazet alamadığı görülmektedir. Daha 1955 yılında kitabının alakasızlık, kıskançlık hatta düşmanlık yüzünden halen basılmadığını söylemiştir.³¹ Yine aynı yıl yazdığı başka bir mektupta ise şu ifadeleri kullanmıştır: “Bu armonik sisteme karşı yurdumda, hususi durumlarda müs[p]et olan alaka resmi durumlarda aynı şahısların tamamıyla yan çizmesiyle karşılaştı.” (SPA-md2: 167-168). Nitekim kitabın yayın için onay alması 1968 senesini bulsa da ancak 1970 yılında ilk basımı gerçekleşir. İlerici, 1968 yılında MEB Kültür Müsteşarlığı'na gönderdiği mektupta gerek yurt içinde gerekse yurtdışında kitabı hakkında kimlerin hangi yönde düşünce bildirdiğini ifşa etmek için Bülent Arel (1919-1990), İlhan Usmanbaş, A. Adnan Saygun, Fuat Türkay, Nevit Kodallı (1924-2009), U. Cemal Erkin (1906-1972), N. Kazım Akses ve Talim-Terbiye raportörünün kitabı hakkındaki raporlarının, kitabın ek kısmına dercedilmesini istediği görülmektedir.³² Böylece, dünyaca ünlü besteci ve teorisyenlerin, kitabının ön sözünden önce yer verdiği olumlu görüşlerine karşın hangi Türk bestecilerinin olumsuz eleştirilerde bulunduğunu görünür kılmak istemiştir. Fakat bu isteğinin uygun bulunmadığı ve Türk bestecilerinin bahsi geçen raporlarına kitapta yer verilmediği görülmektedir.

Öğrencisi Muammer Sun'un (1932-2021) tavsiye ve yönlendirmesi ile katıldığı, TRT'nin 1970 yılında düzenlediği bilimsel araştırma yarışmasında da seçici kurul tarafından reddedildiği görülür.³³ Buna göre kurulda

³⁰ “Bir iki ay evvel bir münasebetle Fransa dönüşünde Fransa dönüşünde talebem ve arkadaşım Erdoğan Çaplı[‘]yı tebrik için geçenlerde radyoya bir münasebetle gittiğimde Türk bölümü işlerine bakan Rağıp Tanju beni görünce “Hocam, musikimizde çok seslilik yolundaki faaliyetlerin de gelişmesini arzu etmekteyim size çok sesli eserlerinizden bizim koromuzda öğretirseniz çok memnun olurum” demişti. Ben de 1942 senesindeki faaliyetlerin tesirini hâlâ unutmamış olan bu açık fikirli ve kadirşininas talebemim [kelimenin üzerine sonradan kurşun kalemle ‘arkadaşım’ eklenmiştir] arzusuna uyarak bana (soprano, alto, tenor ve bas) seslerinden mürekkep dört kişi tahsis etmesini istemiştım ve çalışmalara başlamıştık. Artık işlerin az çok bir gelişim göstermeğe başladığı bir zamanda, musikimizin çok sesli hale gelmesiyle kendilerinin kariyer veya menfaatlerine güya bir halal geleceğini tevehhümden ileri geldiğini sandığım bir celadetle bir iki kişinin muhalif cephe aldığını öğrendim. Bir müddet sonra da dört kişinin de size dinletmek arzuunuza da fırsat bulamadan tam kadro ile gelmemeğe başladığı görüldü.” (SPA-md2: 160-61).

³¹ Bkz. SPA-md2: 166.

³² Bkz. Kültür Bakanlığı Arşivi: NE1990.0004-I-II, img. 95-96.

³³ Muammer Sun ile kişisel iletişim. 20.09.2019.

Mithat Fenmen (1916-1982), Cüneyt Orhon (1926-2006), Ercüment Berker (1920-2009), Bülent Tarcan (1914-1991) ve İlhan Baran (1934-2016) bulunmaktadır. Kitap hakkında tek olumlu görüş veren Mithat Fenmen olmuştur. TRT tarafından oluşturulmuş bu kurula İlerici'nin 11 Mart 1971 tarihinde verdiği eleştirel cevaplar Kültür Bakanlığı arşivinde mevcuttur.³⁴ Muammer Sun, bu olayla ilgili olarak şunları söylemiştir:

Ben TRT Yönetim Kurulu üyesiydim. Kültür Sanat Bilim Ödülleri diye bir sistem kurduk. Onun şartnamesini de Murat [Katoğlu] ile birlikte hazırladık. Halk Türküleri yarışması, Orkestra Eseri yarışması, Bilimsel Araştırma yarışması, Çalgı Metodu yarışması ve benzeri açtık. Kemal İlerici'nin de Bilimsel Araştırma yarışmasına [kitabıyla] katılmasını istedim. Hem para ödülü hem de kazanma şansı vardı. Jüriyi de öyle kurduk ki Mithat Fenmen, İlhan Baran, İlhan Usmanbaş³⁵, Ercüment Berker, Bülent Tarcan. Jüriyi kurarken de açıkçası bir ön değerlendirme yapmıştım. Mithat Fenmen, BTMA kitabı hakkında daha önce olumlu rapor vermiş; Usmanbaş, İlerici ile çalışmış, dörtlü armoniyi biliyor ve viyolonsel için dörtlü armonide eser yazmış; İlhan Baran da benim vasıtamla İlerici'nin bir süre öğrencisi olmuştu. Dolayısıyla İlerici'nin sistemini bilir ve müziklerinde de kullanmıştır. Geriye kalan ikisi Türk müziği cephesinden Ercüment Berker ve Batı ekseninden Bülent Tarcan'dı. İkiye karşı üç oyla İlerici kazanır diye düşünmüştüm. Kemal İlerici'yi de teşvik ettim buraya girmesi için. Sonra İlhan [Baran], bilimsel değil diye rapor vermiş.³⁶

Sun konuşmasının devamında, şartnameyi hazırlarken sürecin, jüri üyelerinin yazılı olarak ön rapor hazırlayıp sonrasında bir araya gelerek ortak bir şekilde tartışmalarını müteakip görüş bildirecekleri bir formatta olmasına dikkat ettiklerini söylemiştir. Böylece kişilerin hem tek tek hazırladıkları raporlar hem de ortak hazırladıkları rapor yayınlanacak ve yarışmaya katılanlar istedikleri takdirde bunlar kendilerine verilecekti. Sun, İlerici'nin de bu raporları alarak jüri üyelerinin her birine cevap yazdığını ve bunları da *Orkestra* dergisinde yayınladığı bilgisini eklemiştir.

1974'te Muammer Sun'un kısa süreli (14 gün) müdürlüğü sırasında Ankara Devlet Konservatuvarı (ADK) yönetiminin isteği üzerine bütün kompozisyon öğrencilerine "Türk Müziği Makamları Armonik Sistemini" çalıştırmaya başlayan İlerici, bu görevini bir yıl sürdürmüş, ancak yeni atanan yönetimin dersi tekrar programa almaması nedeniyle konservatuvardaki çalışması son bulmuştur (Tanır, 2001: 31). Ayrıca, ADK öğretmenler kurulunun resmî talebi ve kararı üzerine başladığı kitap çalışmasını 1977 yılında *Çoksesli Türk Musikisi* ismiyle el yazısı olarak bitirmiş fakat konservatuvar yönetiminin değişmesiyle bu karar da iptal edilmiştir. İlerici bununla ilgili olarak 1982 yılında, anılarında şöyle yazmıştır:

³⁴ Bkz. Kültür Bakanlığı Arşivi: NE1985.0036, img. 91-126.

³⁵ Sun, sehven İlhan Usmanbaş ismini veriyse de kurulda onun yerine Cüneyt Orhon'un bulunduğu anlaşılmaktadır.

³⁶ Muammer Sun ile kişisel iletişim: 20.09.2019. Ayrıca ek bilgi olarak vermek faydalı olacaktır ki İlhan Baran, İlerici'ye bu olaydan yaklaşık iki yıl önce, 1969 yılında gönderdiği bir mektupta, hocasının henüz basım aşamasında olan kitabı (BTMA) için şunları söylemiştir: "Bu arada, bir kompozisyon sınıfım da var. Belli olgunluğa geldiklerinde, tonal sisteminizi de -doğal ki- kitabımızdan öğretmeye çalışacağım...Kitabınızın çıkışını sabırsızlıkla beklerken, çalışmalarınızın lâyık olduğu önemli yeri, er-geç, fakat mutlak surette alacağına olan inancımı, tekrarlama isterim." (NE1990.0004-III-IV, img. 42).

Fakat, ne yazık ki sonradan, bu karar yönetim değişikliğinden yerine getirilmediğinden, bu kitabım, onun değerini bilecekler çıkıncaya kadar, yüce ulusuma yararlı olamamak üzüntüsü ile, uykusuna dalmış görünmektedir (1990.0004-I-II, img. 18-19).

Buna rağmen kitap, daktiloya alınması için bir süre Vicdan Tabakoğlu'nda³⁷ kalmış fakat bu çaba da nihayete ulaşmamıştır. Daha sonra öğrencisi M. Ertuğrul Bayraktarkatal kitabın orijinal el yazmalarını Tabakoğlu'ndan geri almıştır.

İlerici, başka bir hüsranı da Gültekin Oransay'ın önerisiyle basılması için Kültür Bakanlığı'na başvurduğu, iki sesli olarak yeniden düzenlenmiş 26 adet Türk müziği eseri ile yaşamış, basımı konusundaki çabaları Oransay'ın inceleme kurulundan ayrılmasından sonra denetleme kurulu tarafından reddedilmiştir. İki sesli yapıtların bulunduğu bu çalışmasının sunuş kısmı ve başına gelenlerle ilgili kaleme aldığı bilgi yazısı (30.05.1978-12.03.1982 tarihleri arasında iki sayfası daktilo ile iki sayfası ise el ile yazılmış) yine bakanlık arşivinde bulunmaktadır.³⁸ Buna göre ilk etapta, önsözde geçen "Sesdizer" kelimesine Gültekin Oransay, İlerici'nin deyimiyle gereksiz bir ürküntü göstermiş ve yeniden yazılması isteğinde bulunmuştur. Bunun üzerine İlerici, öğrencisi M. Ertuğrul Bayraktarkatal ile kelimelerin düzeltmelerini yaparak kurula yeniden göndermiştir. Fakat sonra, Oransay'ın kuruldan ayrılması ve denetleme kurulu olarak atanan isimlerin çoğunluğunun, kendi ifadesiyle İTÜ'den oluşu (Tarık Kip, Yılmaz Öztuna, Nevzat Atlığ, Fikret Değerli, Yalçın Tura, Nida Tüfekçi, Haydar Sanal) ve yine kendi ifadesiyle çok seslilik ile ilgilerinin yok denecek kadar az olması nedeniyle, 04.06.1980 tarihinde kitabın "basılmasında yarar yoktur" gerekçesiyle reddedilmesine neden olmuştur.

SONUÇ

Söylemlerinden anlaşıldığı gibi İlerici'nin, armonik kuralların ve kavramların tanımında kullanılan zıtlıklara dayanarak çok sesliliği doğaya ait bir kavram olarak ele aldığı görülmektedir. Çünkü onun hayat felsefesinin temelinde hayatın iki eşit olmayan zıttın mücadelesi olduğuna dair görüş hakimdir. Buna paralel olarak da Türk müziğindeki armonik unsurları kendisinin yaratmadığını, Türk müziğinin yapısında bunların zaten var olduğunu, armoniyi ve armoni kurallarını çalışmasıyla ortaya çıkarttığını vurgulamıştır (Akt. Bayraktarkatal ve Yalınkılıç, 2020: 349):

"Yüzyıllardır bağlamasında, kemençesinde, kavalında, tulumunda, hatta kimi folklor derlemelerinden anlaşıldığı gibi, sözlü yapıtlarda bile, çok seslilik temeli bizde vardır. Benim yaptığım iş, gerek Batı, gerek Türk müziğini iyi bilip, ikisinin de etkisinden kurtulup, müziğimizin dokusunda gizli doğruları ortaya çıkarabilmekten başkası değildir. Bu koşulları yerine getirebilen ve gönlünü bu işe vermiş herkesin yapabileceği bir şeydir. Bileceğiniz, bu bir yaratı değildir".

³⁷ Vicdan Tabakoğlu, Jandarma Genel Komutanlığı'nda bando şefliği yapmaktayken binbaşı rütbesiyle emekli olmuş ve Ankara'da, Turtes Pasajı'nın alt katında, Vicdan Müzikevi'ni açmıştır. Birçok yaprak nota ve kitap yayımı yaparak Türk müzik yaşamına katkıda bulunmuştur (M. Ertuğrul Bayraktarkatal ile kişisel iletişim: 22.04.2022).

³⁸ Bkz. Kültür Bakanlığı Arşivi: 1990.0004-I-II, img. 80-84.

Nitekim sisteminin dayandığı temeli, yürüyücü-durucu olarak nitelediği zıt seslerin birbirlerine olan gitme gelme mücadelesi oluşturduğu gibi amacını da Türk müziğine, ona taban tabana zıttı olarak tanımladığı Batı müziği karşısında mücadele gücü katmak düşüncesi oluşturur.

Olayları ve şeyleri açıklamada yaptığı gibi müziği de organik bir bütünlük içerisinde ve dikotomik bir yaklaşımla ele aldığı düşünüldüğünde, bu anlayışın onun düşünce yapısının merkezinde olduğu anlaşılmaktadır. Bunda, müzik alanında alaturka-alafranga cepheleşmesiyle süregelmekte olan toplumsal çatışmaların da etkisi olacak ki kendisini de iki kutuplu bir mücadelenin tarafı olarak görmüştür. Fakat bunu genel eğilimin aksine alaturka-alafranga uçlarından birine dahil olarak değil, profesyonel entegrelere karşı kendi inandığı ve benimsediği yöntemlerden vazgeçmeme yolunda sürdürmüştür. Buna göre İlerici, Becker'in bahsettiği uyumsuzlar sınıfındandır. Uyumsuzlar, yeniliklerini diğer sanat dünyası üyelerine sundukları vakit şaşırtıcı olmayan bir biçimde düşmanca karşılanırlar çünkü sanat dünyasının bazı sanatsal kalıplarını, alışlagelmiş yöntem ve uygulamalarını ihlal ederler (Becker, 2013: 284).

İlerici'nin, yer verilen söylemlerinde ayrıca, mücadele içindeki zıtların eşitsizliğine vurgu yapmış olması bu bağlamda önem taşımaktadır. Çünkü bu görüşüne göre mücadele, yine onun ifadesiyle, güçlü olanın güçsüzü iş birliğine zorladığı bir şekilde sonuçlanacaktır. Kitabında, ana dizi olarak seçtiği Hüseyini makamını tarif ederken (1970: 150) kullandığı ifadeler bunu ortaya koymaktadır: "Bir olmak isteyen ikinin güç bakımından eşitliği, savaşın sıfır olması ve dolayısıyla, iş birliğinin ve işin ölümünü doğurur. Öyle ise ikiden birinin duruma egemen olması, öbürünü kendine uydurması gerekir..."

Daha da önemlisi, bu doğal süreç İlerici'ye göre ilerleme ve hareketin de bir koşuludur. Kendisine de soy isminden müsemma ilerleme misyonu biçtiğine göre onun hayat mücadelesi, armonik sistemine meşruiyet çabası ekseninde, o ve ona karşı olanların mücadelesi olarak okunabilmektedir. Bu anlamda Kemal İlerici, ileriye gitmek anlamına gelen modernleşme sürecinin belki de en sembolik figürü olarak Türk müzik tarihindeki yerini almıştır.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Arel, S. (1948, 01 Mart). Türk Musikisi Nasıl İlerler, *Musiki Mecmuası*, 1, 3-7.
- Bayraktarkatal, M. E. & Yalınkılıç, E. (2020). Türk Müzik Yaşamında Kemal İlerici. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, Cilt VI - Özel Sayı , 338-373.
- Becker, H. S. (2013). *Sanat Dünyaları*. (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danış, P. ve Ercan, G. S. (2019). Söylem, Söylem Çözümlemesi ve Eleştirel Söylem Çözümlemesi: Tanımları ve Kapsamları. *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 6 (2), 527-552 .
- İlerici, K. (1963). Türk Müziğinin Taşıdığı Değerler. Yayımlanmamış Metin. M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın kişisel arşivinden erişilmiş olup yazının daha farklı bir versiyonu için: *Opus*, sayı: 7, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 25, 26.
- İlerici, K. (1970). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

- İlerici, K. (1979). *Ulus ve Birey Eğitiminin Dayandığı Temeller, Nedenleri ve Niçinleri ile*. Yayınlanmamış Metin. M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın kişisel arşivinden erişilmiş olup yazının daha farklı bir versiyonu için: *Musiki Mecmuası*, 216, s. 366 & 375-378.
- Okyay, E. (2004), *Faik Canselen - Eğitime Tutkulu Bir Besteci*, Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Özkoç, Ö. (2012). *Hüseyin Sadettin Arel'in Çokseslilik Üzerine Olan Düşünceleri ve Prelüde İsimli Eserinin İncelenmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Öztan, N. H. (1943, 18 Aralık). Ankara Radyosunda Türk Musikisi Çalışmaları. *Tanin Gazetesi*, s. 4.
- Öztan, N. H. (1948, 01 Ocak). Türk Gençliği ile Hasbühal, *Türk Musikisi Dergisi*, 3, 5-6.
- Öztuna Y. (1986). *Sâdeddin Arel. Türk Büyükleri Dizisi: 9*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. Ankara: Feryal Matbaacılık.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Müsikisi Akademik Klasik Türk San'at Müsikisi'nin Ansiklopedik Sözlüğü (Cilt II)*. Ankara: Orient Yayınları.
- Saydam, E. (1973). Adnan Saygunla Konuşma. *Filarmoni* 9 (86), 2-9.
- Sevengil, R. A. (ed). (1950). *Türk Musikisine Yeni Veche Verme Davası*. Sanat Yıllığı. İstanbul: Osmanbey Matbaası.
- Tanır, G. A. (2001). *Kemal İlerici Hayatı, Eserleri ve Müzikolojiye Katkıları* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı. Ankara.
- Tanju, S. (2012). *Adnan Saygun'larda Çay Sohbetleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uçan, A. (2016). *Atatürk ve Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Web-1: https://tr.wikipedia.org/wiki/M%C3%BCkerrem_Sarol , Erişim tarihi: 22.04.2022.

EK-1**Kemal İlerici'nin, Semih Pelen ve M. Ertuğrul Bayraktarkatal Özel Arşivinde Bulunan Mektuplardan Çalışmada Kullanılmak Üzere Seçilmiş Olanlar****1) Semih Pelen Arşivinde Yer Alan Mektuplar****a) Birinci Mektup Defteri (SPA-md1) ve İçeriği**

Sayı	Kaynak	Alıcı	Konu	Tarih
1	SPA-md1, s. 1-14	Dr. Suphi Ezgi	Müzik	14 Aralık 1941
2	SPA-md1, s. 15-27	Faik Canselen	Diğer	17 Nisan 1942
3	SPA-md1, s. 28-29	H. Ferit Alnar	Müzik	25 Nisan 1942
4	SPA-md1, s. 30-41	H. Ferit Alnar	Müzik	06 Kasım 1942
5	SPA-md1, s. 42-44	[Hasan Ali Yücel]	Müzik	--
6	SPA-md1, s. 45-62	Dr. Suphi Ezgi	Müzik	09 Şubat 1946
7	SPA-md1, s. 63-66	L. Gül Ören Berman	Diğer	27 Mayıs 1947
8	SPA-md1, s. 67-70	Albay Kemal Balta	Diğer	22 Mart 1948
9	SPA-md1, s. 71-85	Gültekin Oransay	Müzik	17 Ağustos 1957

b) İkinci Mektup Defteri (SPA-md2) ve İçeriği

Sayı	Kaynak	Alıcı	Konu	Tarih
1	SPA-md2, s. 1-2	Radyoevi Talebeleri	Diğer	20 Temmuz 1944
2	SPA-md2, s. 3-8	Muzaffer Uz	Diğer	12 Ağustos 1944
3	SPA-md2, s. 9-12	Fusun Binışık	Diğer	29 Ağustos 1944
4	SPA-md2, s. 13-22	Fusun Binışık	Diğer	14 Eylül 1944
5	SPA-md2, s. 23-28	Şinasi-Zerrin Güralp	Diğer	30 Eylül 1945
6	SPA-md2, s. 29-47	Hikmet Şimşek	Müzik	11 Kasım 1945
7	SPA-md2, s. 48-52	Adil İlerici	Diğer	01 Mart 1946
8	SPA-md2, s. 53-58	Muzaffer Uz	Diğer	09 Haziran 1946
9	SPA-md2, s. 59-62	Şinasi Güralp	Diğer	13 Haziran 1946
10	SPA-md2, s. 64	Bedia İlerici	Diğer	25 Ekim 1946
11	SPA-md2, s. 65-70	--	Diğer	30 Kasım 1946
12	SPA-md2, s. 71-72	M.E.B.	Müzik	[1947]
13	SPA-md2, s. 77-79	Faik Canselen	Diğer	02 Mayıs 1949
14	SPA-md2, s. 80-81	Eugène Borrel	Müzik	30 Mayıs 1949
15	SPA-md2, s. 82	Muhiddin Sadak	Müzik	18 Temmuz 1949
16	SPA-md2, s. 83-85	Eugène Borrel	Müzik	14 Kasım 1949
17	SPA-md2, s. 87-88	Sadettin Arel	Müzik	12 Ocak 1950
18	SPA-md2, s. 89-106	Eugène Borrel	Müzik	28 Ocak 1950
19	SPA-md2, s. 108-112	Sadettin Arel	Müzik	06 Temmuz 1950
20	SPA-md2, s. 113-121	[Gazete Yazısı]	Müzik	22 Ekim 1950

21	SPA-md2, s. 123-133	Sadettin Arel	Müzik	09 Nisan 1953
22	SPA-md2, s. 134-148	[Makale Taslağı]	Müzik	[1953]
23	SPA-md2, s. 149-153	Adnan Ötüken	Müzik	[1954]
24	SPA-md2, s. 154	Konservatuvar Müdürlükleri	Müzik	[1954-1955]
25	SPA-md2, s. 155-156	Zafer Gazetesi Yazı Müdürlüğü	Müzik	23 [Ocak] 1955
26	SPA-md2, s. 157-162	Mükerrem Sarol	Müzik	16 Mart 1955
27	SPA-md2, s. 163-164	Cemal Reşid Rey	Müzik	31 Mayıs 1955
28	SPA-md2, s. 165-167	Samin Bahçeban	Müzik	29 Ağustos 1955
29	SPA-md2, s. 167-168	Eşref Antikacı	Müzik	26 Aralık 1955

c) Kemal İlerici'ye Gönderilmiş Olan Mektuplar

Sayı	Kaynak	Gönderen	Konu	Tarih
1	SPA-gln1, fol. 1	Muzaffer Uz	Diğer	22 Ağustos 1944
2	SPA-gln2, fol. 1	Şinasi-Zerrin Güralp	Diğer	28 Ağustos 1945
3	SPA-gln3, fol. 1ö-a	Dr. Suphi Ezgi	Müzik	07 [?] 1946
4	SPA-gln4, fol. 1	Muhiddin Sadak	Müzik	20 Temmuz 1949
5	SPA-gln5, fol. 1 ³⁹	Eugène Borrel	Müzik	06 Kasım 1949
6	SPA-gln6, fol. 1	Nedim Otyam	Müzik	09 Nisan 1950
7	SPA-gln7, fol. 1	Muzaffer Uz	Diğer	[<1950]

2) M. Ertuğrul Bayraktarkatal Arşivinde Yer Alan Mektuplar

a) Kemal İlerici'nin Gönderdiği Mektuplar

Sayı	Kaynak	Alıcı	Konu	Tarih
1	EBA-gdn1, fol. 1ö-a	Tümer Çepni	Müzik	01 Eylül 1974
2	EBA-gdn2, fol. 1	Yalçın Tura	Müzik	08 Şubat 1978
3	EBA-gdn3, fol. 1	Hikmet Şimşek	Müzik	11 Eylül 1978
4	EBA-gdn4, fol. 1-2	TCKB ⁴⁰	Müzik	11 Ekim 1979
5	EBA-gdn5, fol. 1	Kenan Yomralı	Müzik	15 Aralık 1980
6	EBA-gdn6, fol. 1-6	Nail Tan ⁴¹	Müzik	20 Mart 1980
7	EBA-gdn7, fol. 1	M. E. Bayraktarkatal	Müzik	07 Mayıs 1982
8	EBA-gdn8, fol. 1	M. E. Bayraktarkatal	Müzik	23 Kasım 1982
9	EBA-gdn9, fol. 1	Rüçhan Arık	Müzik	10 Haziran 1983
10	EBA-gdn10, fol. 1	M. E. Bayraktarkatal	Müzik	20 Ağustos 1983
11	EBA-gdn11, fol. 1	M. E. Bayraktarkatal	Diğer	12 Ekim 1983

³⁹ Mahmut Ragıp Gazimihal tarafından kaleme aldığı anlaşılın mektup Borrel'in İlerici'ye olan cevabını içermektedir.

⁴⁰ Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı.

⁴¹ İlerici'nin kullandığı tam hitap: "Kültür Bakanı yerine Nail Tan, Milli Folklor Araştırma Dairesi Başkanı."

b) Kemal İlerici'ye Gönderilmiş Mektuplar

Sayı	Kaynak	Gönderen	Konu	Tarih
1	EBA-gln1, fol. 1	M.E.B.	Müzik	23 Kasım 1953
2	EBA-gln2, fol. 1	Fuad Turkay	Diğer	[?] Ekim 1961
3	EBA-gln3, fol. 1	Ali Rıza Avni	Müzik	05 Mart 1965
4	EBA-gln4, fol. 1	Dr. Vakur Seğmen	Müzik	11 Ocak 1973
5	EBA-gln5, fol. 1	Tümer Çepni	Müzik	02 Temmuz 1974
6	EBA-gln6, fol. 1	Hikmet Şimşek	Müzik	23 Mart 1978
7	EBA-gln7, fol. 1	Hikmet Şimşek	Müzik	24 Haziran 1978
8	EBA-gln8, fol. 1	Brian Lewis	Müzik	03 Eylül 1980
9	EBA-gln9, fol. 1	Kenan Yomralı	Müzik	05 Aralık 1980
10	EBA-gln10, fol. 1	Edip Özışık	Müzik	09 Şubat 1981
11	EBA-gln11, fol. 1	Edip Özışık	Müzik	04 Mart 1981
12	EBA-gln12, fol. 1	Rıdvan Çongur (TRT)	Müzik	05 Mart 1981