

CİLT: 8 - SAYI: 1
HAZİRAN - 2023

YILDA 2 DEFA

VALUE: 8 - ISSUE: 1
JUNE - 2023

OJOMUS

ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCES

dergipark.org.tr/tr/pub/ojomus

Çevrimiçi Müzik Bilimleri Dergisi



ISSN: 2536-4421

ÖNSÖZ / FOREWORD

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

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

Yayın hayatında 8. yılını bu sayı ile geride bırakan dergimize akademik çevreler tarafından gösterilen yoğun ilgi bizleri ziyadesi ile memnun etmektedir.

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

Derginin kurumsal altyapısını geliştirmek, yazarlar ve hakemler açısından daha öngörülebilir bir hale getirmek amacı ile uluslararası saygın endekslere başvurular gerçekleştirerek en güncel akademik gelişmeleri takip ediyoruz. Tüm bu süreçlerde ön inceleme aşamasında desteğini esirgemeyen alan editörlerimize ve makaleleri hiçbir karşılık beklemeden tek tek en ince ayrıntısına kadar okuyup değerlendiren hakemlerimize teşekkür ederiz. Son olarak bu sayının hazırlanmasında çaba gösteren dil editörlerimiz Ayşegül DEMİR ve Duru BEHROOZİ’ye yazım editörümüz Beste ASMA İPEKÇİLER’e Mizanpaj editörümüz Buket TEMİZER’e ve teknik destekte Barış İPEKÇİLER’e teşekkür etmek gerektiğini düşünüyorum.

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

Sanatla ve Sevgiyle Kalın.

Editör Prof. Dr. Nilgün SAZAK

EDİTÖR / EDITOR

Prof. Dr. Nilgün SAZAK Sakarya University

EDİTÖR KURULU/ EDITORIAL BOARD

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

TÜRKÇE DİL EDİTÖRÜ / TURKISH LANGUAGE EDITOR

Ayşegül DEMİR Adnan Menderes University

İNGİLİZCE DİL EDİTÖRLERİ / ENGLISH LANGUAGE EDITORS

Duru BEHROOZİ Tahran University
Yeliz ELİKARA Ankara University

YAZIM EDİTÖRÜ / WRITING EDITOR

Beste ASMA İPEKÇİLER Kırıkkale University

MİZANPAJ EDİTÖRÜ / LAYOUT EDITOR

Buket TEMİZER Kırıkkale University

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

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

BU SAYININ HAKEMLERİ / REVIEWERS

Prof. Dr. Dolunay AKGÜL BARIŞ	Abant İzzet Baysal University
Prof. Dr. Ferdi KOÇ	Sakarya University
Prof. Dr. Mehmet Serkan UMUZDAŞ	Gaziosmanpaşa University
Prof. Dr. Safa YEPREM	Marmara University
Prof. Dr. Serpil UMUZDAŞ	Gaziosmanpaşa University
Prof. Dr. Sühan İRDEN	Kocaeli University
Prof. Dr. Şebnem YILDIRIM ORHAN	Gazi University
Prof. Dr. Uğur Türkmen	Çanakkale Onsekiz Mart University
Doç. Dr. Emine Ceylan ÜNAL AKBULUT	Yıldız Teknik University
Doç. Dr. Emrah LEHİMLER	Atatürk University
Doç. Dr. Gökhan YALÇIN	Harran University
Doç. Dr. Hakan BAĞCI	Kocaeli University
Doç. Dr. Hasan DELEN	Müzik ve Güzel Sanatlar University
Dr. Öğr. Gör. Bilge Su KARACA	Trakya University
Dr. Öğr. Üyesi Pelin ESMERGÜL	Kırıkkale University
Dr. Öğr. Üyesi Sami Emrah GEREKTEN	Afyon Kocatepe University
Dr. Öğr. Üyesi Vahide Bahar ÖNDER	Necmettin Erbanam University

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Önsöz / Foreword	2
Editör / Editor.....	3
Türkçe Dil Editörleri / Turkish Language Editors.....	3
İngilizce Dil Editörleri / English Language Editors.....	3
Yazım Editörü / Writing Editor.....	3
Mizanpaj Editör / Layout Editor.....	3
Bu Sayının Hakemleri / Reviewers.....	4
İçindekiler/ Contents.....	5

Araştırma Makalesi / Research Article

Ahmet Adnan Saygun'un "gençliğe şarkılar" kitabındaki eserlerin form yapıları / Form structure of the works in Ahmet Adnan Saygun's book "songs for youth"

Tuğçe HÖKELEK, Erdal TUĞCULAR..... 7

Yaylı çalgı eğitiminde birden çok eğitimciyle çalışmanın öğrenciler üzerindeki etkisi / Effect level of taking musical instrument lessons from different teachers on students

Ümit Başar KAMERLİ, Sadık YÖNDEM.....25

Mûsikîde batılılaşma: muallim İsmail Hakkı Bey ve bülbül opereti / Westernization in music: muallim İsmail Hakkı Bey and nightingale operetta

Murat Can DİLBER, Cemal KARABAŞOĞLU.....42

Armoni eğitiminde hicaz makam dizisi kullanımının öğrenci başarısına etkisi / The effect of using the hicaz maqam scale in harmony education on student achievement

Hacı Bekir KURŞUNET, A. Sena Gürşen OTACIOĞLU.....67

Farklı müzik türlerinde cümbüş çalgısı ve icracıları / Cumbus instruments and performers in different music genres


Yavuz HAN85

Metafor yöntemiyle çalışılmış müzik makalelerindeki genel eğilim / General tendency in
music articles studies done with metaphor method

Ayşenur ÜSTÜN, Serpil UMUZDAŞ.....103

Çok kanallı ses miksajında reverb kullanımı / Reverb usage in multitrack audio mixing


İsmet Emre YÜCEL.....116

	<p style="text-align: center;">ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCE</p> <p style="text-align: center;">Çevrimiçi Müzik Bilimleri Dergisi</p> <p style="text-align: center;">ISSN: 2536-4421</p>
---	---

Atıf/Citation

Hökelek, T. ve Tuğcular, E. (2023). Ahmet Adnan Saygun'un "gençliğe şarkılar" kitabındaki eserlerin form yapıları. *Online Journal Of Music Sciences*, 8 (1), 7-24.

<https://doi.org/10.31811/ojomus.1220094>

Cilt/Volume: 8 Sayı/Issue: 1 Haziran/ June 2023	Geliş Tarihi/Received: 17.12.2022 Kabul Tarihi/Accepted: 25.06.2023 Yayım Tarihi/Published: 30.06.2023	Araştırma Makalesi/ Research Article  https://doi.org/10.31811/ojomus.1220094
---	--	--

Tuğçe HÖKELEK

Yüksek Lisans, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri
Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı,
tu_hokelek22@hotmail.com



Erdal TUĞCULAR

Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Eğitim Fakültesi,
Müzik Eğitimi Anabilim Dalı,
etugcular@yahoo.com



* Bu çalışma, Tuğçe HÖKELEK' in Prof. Dr. Erdal TUĞCULAR danışmanlığında Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsünde yapmış olduğu yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

AHMET ADNAN SAYGUN'UN "GENÇLİĞE ŞARKILAR" KİTABINDAKİ ESERLERİN FORM YAPILARI

ÖZ

Bu araştırmanın konusu, Ahmet Adnan Saygun'un 1937 yılında basılan "*Gençliğe Şarkılar*" kitabının içerisinde yer alan eserlerin form yapılarının incelenmesidir. Literatür taraması sonucunda Ahmet Adnan Saygun'un "*Gençliğe Şarkılar*" kitabı ile ilgili herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Çalışmanın amacı, eserlerin formal yapılarının anlaşılması ve daha doğru seslendirilmesidir. Bu araştırma durum tespitine dayanan nitel bir araştırmadır ve araştırmada doküman analizine dayalı veri toplama yöntemi kullanılmıştır. Araştırmacının elde ettiği bilgiler ışığında eserlerin form yapıları incelenmiş, bulguların ortak doğruluğunun belirlenmesi için uzman görüşü alınmıştır. Kitabın içerisinde yer alan altı eserin analizi sonucunda elde edilen verilerde, kitabın içerisindeki eserlerin bir, iki ve üç bölmeli şarkı formlarında oldukları görülmüştür. Bu formlarda yer alan dönemler ve cümleler tespit edilmiştir. Eserlerin bir, iki ve üç dönemden oluştukları, içerisinde yer alan cümlelerin değişkenlik gösterdiği belirtilmiştir. Eserlerin nota yazımına göre ise seslendirilirken dikkat edilmesi gereken gidişat hakkında bilgi verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Adnan Saygun, Gençliğe Şarkılar, şarkı eğitimi, şarkı formları.

FORM STRUCTURE OF THE WORKS IN AHMET ADNAN SAYGUN'S BOOK "SONGS FOR YOUTH"

ABSTRACT

The subject of this research is the examination of the form structures of the works in Ahmet Adnan Saygun's book "*Songs for Youth*" published in 1937. As a result of the literature review, no study was found about Ahmet Adnan Saygun's book "*Songs for Youth*". The study aims to understand the formal structures of the works and to vocalize them more accurately. This research is qualitative research aimed at determining the situation and a data collection method based on document analysis was used in the research. Form structures of the works were examined with the information of the researcher, and expert opinion was taken to determine a common accuracy of the findings. According to the data obtained from the analysis of the six works in the book, it was seen that the works were in song forms with one, two, and three parts. The periods and sentences in these forms were identified. It was determined that the works consisted of one, two, and three periods, and the sentences in them vary. According to the writing of the notes, information was given about the course should be followed while performing. **Keywords:** Ahmet Adnan Saygun, Songs for Youth, song education, song forms.

1. GİRİŞ

Cumhuriyet'in ilk yıllarında eğitimde ve eğitimin bir dalı olan müzik eğitiminde değişim ve gelişime gidilmiştir. Türk eğitimi en üst seviyeye çıkarılmak istenmiş, bu doğrultuda çalışmalar yapılmıştır. Müzik eğitiminde ise yeni kurumlar kurulmuş, var olan kurumların ise içerikleri yenilenmiştir. Bu dönemde açılan ve yenilenen kurumlar, Türk müziğinin özünü kaybetmeden evrensel bir boyuta ulaşmasını hedeflemiştir. Yani bu dönemdeki müzik devriminin asıl amacı "Türk ulusal müziğini çağdaş uygarlık düzeyine yükseltmek ve böylece evrensel müzikte yerini alabilir duruma getirmektir" (Uçan, 2012, s.32). Türk müziğinin bu düzeye ulaşabilmesi için eğitimin önemli bir dalı olan müzik eğitiminin kazandırmaya çalıştıklarını anlamamız gerekmektedir.

Say (2005) müzik eğitimi; "Çocukluk döneminden başlayarak bireylere belirli müzikal davranışlar kazandırarak söz konusu davranış ve becerileri geliştirme süreci" (s.536) olarak tanımlamıştır. Bu bağlamda müzik eğitimi, bireyde istedik ve kalıcı bir müzikal gelişim sağlamayı hedeflemektedir. Müzik eğitiminin temel yapı taşlarından birisi de şarkılardır. Şarkı eğitimi, müzik eğitiminin ayrılmaz bir parçasıdır. Bu dönemde yazılan şarkı kitapları, şarkı eğitiminde ve genel olarak müzik eğitiminde önemli bir role sahiptir.

1.1. Şarkı Eğitimi

Sun (2017) "Şarkı söyleme eğitimi, müzik eğitiminin temelidir" (s.8) sözü ile şarkı söylemenin müzik dersi açısından önemi vurgulamıştır. Müzik derslerinde öğrenciler birlikte şarkı söylemeyi öğrenmeli ve şarkı dağarcıklarını geliştirmelidir. Öğretmenin görevi müziği sevdirmek ve verimli bir ders işlemektir. Bu da şarkı yoluyla elde edilebilir.

Sun (2017), eğitimde kullandığımız şarkıları dört kümede toplamıştır:

1. Aktarma Şarkılar
2. Öykünme Şarkılar
3. Halk Türküleri
4. Türk Okul Şarkıları (s.110).

Şarkıların hepsi bir forma sahiptir. Form her sanat dalında olduğu gibi müzikte de yer almaktadır. Şarkılar ise formlar ile anlam kazanır.

1.2. Müzikte Form ve Şarkı Formları

Müzik formlarını bilmek müzik ile ilgilenen herkes için, icracı veya dinleyici fark etmeden, önemli bir yer tutar. Müzik formlarını daha iyi anlayabilmek için önce motif, cümle ve dönem (periyod) terimlerinin hangi anlama geldiklerini irdelememiz gerekmektedir.

Motif, “müzikal ifadenin ritmik ve armonik özellik de içeren en küçük melodik parçası. Birkaç notadan oluşan müzik çekirdeği” (Say, 2005, s.505). Cangal’a (2017) göre ise motif (örgan), “müzikte gelişmeye elverişli en küçük fikir, en küçük form ögesi ve eseri oluşturan en önemli temel taşıdır” (s.2). Görüldüğü üzere motif bir ezgi oluşturulurken dikkat edilmesi gereken en önemli unsurdur. Motifler birleşerek ezgi içerisindeki cümleleri oluşturmaktadır.

Albuz ve Sağır’e (2008) göre cümle: “Birbirini tamamlayan ve en az iki motiften oluşan aralarında da çoğunlukla bir küçük durak yeri bulunan daha büyük müzikal bütündür” (s.22). Ezgilerin içerisindeki cümleleri oluşturabilmek için en az iki motif ve bu motiflerin birbirleri ile ilişkili olması gerekmektedir. Cümleler eserlerin temel sesiyle ya da başka dereceleri ile sona erebilir. Cümleler genelde eserin ilk bölümünde dominant ya da paralel tonun seslerinde; eserin sonunda ise tam karar ile biter. Cümleler birleşerek dönemleri oluşturmaktadır.

Aralarında ilgi bulunan iki cümle genellikle bir dönemi (periyodu) oluşturmaktadır. Bu cümlelerden ilkinde öncül ikincisinde ardıcıl (soncul) adı verilmektedir. Birinci dönem yani öncül dönem, çoğunlukla yarım karar ile durak yapmaktadır. İkinci dönem yani ardıcıl dönem ise ilk dönemi tamamlayarak tam karar ile sona ermektedir (Cangal, 2017, s.18).

Görüldüğü üzere bir ezgi oluşturulurken en önemli yapı taşı olan motifler birleşerek cümleleri, cümleler ise birleşerek dönemleri oluşturmaktadır. Bu da eserlerin form yapılarını ortaya koymakta ve eserin doğru anlamlandırılabilmesini sağlamaktadır. Şarkıların da formal olarak anlam kazanması için şarkı formlarını ve özelliklerini bilmemiz gerekmektedir.

“Şarkı formları, bir, iki, üç hatta bazen dört ve beş dönemin kendi içerisinde bir bütünlük göstermesi ile oluşur. Bu formlar aynı isimle genişletilmiş ve katlanmış olarak da kullanılabilir” (Albuz ve Sağır, 2008, s.23).

1.2.1. Bir Bölmeli Şarkı Formu

Bir Bölmeli Şarkı Formu, bir dönemin kendi başına yeterli olduğu durumlarda oluşur. Cümle sonları çoğu zaman yarım kararlar, bölmeler ise tam kararlar sona ermektedir. Bir bölmeli şarkı formunun şeması A (a-b) şeklindedir. Türkülerin ve okul şarkılarının çoğu bir bölmeli şarkı formundadır. İki cümleden daha fazlası ile oluşan bir bölmeli şarkı formuna da rastlanabilir. Bunun şeması çoğunlukla A (a-b-a') olarak önümüze çıkmaktadır (Cangal, 2017, s.36-39).

1.2.2. İki Bölmeli Şarkı Formu

İki Bölmeli Şarkı Formu, aralarında bağlantı bulunan, birbirini tamamlayarak bütün haline gelen iki dönemden oluşur. Birinci bölme (A) çoğunlukla tam ya da yarım kararlar biterken, İkinci bölme (B) her zaman tam kararlar biter. İki bölmeli şarkı formunun şeması A (a-b) B (c-b) şeklindedir. Eser içinde yer alan tekrar işaretleri formu etkilememektedir (Cangal, 2017, s.41).

1.2.3. Üç Bölmeli Şarkı Formu

Üç Bölmeli Şarkı Formu, birinci ve üçüncü bölmeleri çoğu zaman birbirinin aynı ya da benzeri olan üç dönemden oluşan formdur. Çeşitli şarkı formları arasında en çok tercih edileni bu formdur. Üç bölmeli şarkı formunun şeması çoğunlukla A-B-A şeklindedir. Her bölümünde aynı tema üzerinde çalışılarak üç bölmenin de birbirine benzediği durumlar olabilmektedir. Bu çoğunlukla Barok dönemi eserlerinde görülür. A A' A" şeklinde gösterilmektedir. A-B-C şeklinde gösterilen bütün bölümleri birbirinden başka özellikler taşıyan üç bölmeli şarkı formuna da rastlayabiliriz (Cangal, 2017, s.47-54).

1.2.4. Katlı (Triolu) Şarkı Formu

"İki ya da üç bölümlü şarkı formuna, yeni bir şarkı formu eklenerek, baştaki ilk şarkı formu biçimine dönülerek oluşturulan daha büyük yapıdaki bir formdur" (Albuz ve Sağer, 2008, s.25).

Katlı (Triolu) Şarkı formunun şeması A B A (C - a b a motiflerinden oluşmuş) A B A şeklinde gösterilebilir. İlk formdan sonra ortada duyulan şarkı formu Trio olarak adlandırılmaktadır. Bazı eserlerde "trio" yerine Alternativo, Intermezzo, Menuet II, Bourrée II vb. sözcükler kullanılabilir. Trio bölümünün sonuna konulan Da Capo, D.C.al Fine, Dal segno terimleri ile başa dönülerek ilk form tekrarlanır. İlk form genellikle üç bölmeli olmaktadır. Kimi zaman da sonun da Codetta bulunabilmektedir (Cangal, 2017, s.57-59).

1.3. Ahmet Adnan Saygun (1907-1991)

Ahmet Adnan Saygun 7 Eylül 1907'de İzmir'de doğmuştur. Saygun'un küçük yaşlarda bilim ve sanata ilgi duymasında babası Celal Bey'in etkisi olmuştur. Celal Bey'in en büyük isteği İzmir'de bir kitaplık kurup, okuma sevgisini yaymak ve kültürün gelişmesine yardımcı olmaktır. Bunun için ise ölümüne kadar büyük bir mücadele vermiştir. Babasındaki inanç, azim, alçak gönüllülük, onur ve görev aşkı Saygun'un kişiliğinin temelini oluşturmuştur (Refiğ, 1991, s.1).

Saygun, ilkokulda olduğu yıllarda müzik yeteneğini belli etmiştir. 1918'de girdiği İttihat ve Terakki Okulu'nda İsmail Zühtü ile solfej çalışmaları yapmıştır. Hocasının tavsiyesi üzerine İtalyan piyano öğretmeni Rossati'den piyano dersleri almaya başlamış, 1922 yılından itibaren derslerine Macar Tefvik Bey ile devam etmiştir. 1923'de Hüseyin Saadeddin Arel'den armoni derslerini almış ve Fransızca kitaplar ile armoni bilgisini geliştirmiştir. Kendi kendine kontrpuan çalışmıştır. 1925'de İzmir'de ilkokul öğretmenliğine atanmış sonrasında Musiki Muallim Mektebi'nde sınava girerek eğitimciliğini İzmir Lisesi'nde sürdürmüştür (Say, 2005, s.240).

1925 yılında müzik reformları çerçevesinde Türk hükümeti genç ve yetenekli müzisyenleri devlet bursu ile Avrupa'nın önemli konservatuvarlarına çalışmaya göndermeye karar vermiştir. Bu müzisyenler ülkeye döndüklerinde devlet müzik okullarında ders verecek ve gelecek nesillere bilgilerini aktaracaklardır. Adnan Saygun bu sınava girmek istese de annesinin vefatından dolayı fırsatı kaçırmıştır. Üç sene sonra tekrar sınav yapılacağını duyduğunda bu sefer fırsatı kaçırmamış ve sınavı kazanmıştır. Böylece 1928 yılında üç seneliğine Paris'e okumaya gitmiştir (Aracı, 2001, s.46). Paris'te açılan bir yarışmaya "Divertimento" adlı orkestra eseri ile katılmış ve bu esere Op.1 numarasını vermiştir. Bu eser yurt dışında seslendirilen üçüncü Türk orkestra eseri olma önemine sahiptir. "Divertimento" eserini temsil ettikten sonra eğitim süresi dolduğu için Türkiye'ye geri dönmüş ve Ankara'da Musiki Muallim Mektebi'ne kontrpuan-teori öğretmeni olarak atanmıştır (Refiğ, 1991, s.5).

1931-36 yılları arasında oda müziği, koro ve orkestra eserleri bestelemiştir. 1934'te Münir Hayri Egeli'nin yazdığı üç perdelik "Özsoy" adlı operayı bestelemiştir. Bu eserin ilk seslendirilişi Atatürk ve İran Şahı tarafından da izlenmiştir. Sözlerini yine Egeli'nin yazdığı "Taşbebek" operası da aynı yıl sahnelenmiştir. 1934 yılında Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası şefliğine atanan Saygun, 1936'da İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda teori dersleri vermeye başlamış ve ülkemize gelen Macar besteci Bela Bartok ile Osmaniye yöresine ait halk müziği araştırmalarına katılmıştır (Say, 2005, s.240).

Saygun, etnomüzikoloji araştırmaları ve yayınlarının yanı sıra yeniden düzenlediği "Ses ve Tel Birliği" adlı korosuyla halkevi konserleri ve radyo programları düzenlemiştir. En önemlisi 1942 yılında "Yunus Emre" oratoryosunu tamamlamıştır (Refiğ, 1991, s.10). 1946'da Ankara Devlet Konservatuvarı'na atanan Saygun'un bu eseri ilk kez 1946 yılında Ankara'da seslendirilmiştir. Daha sonrasında eser birçok ülkede de seslendirilmiştir (Say, 2005, s.240). "Yunus Emre" bestecinin başarısını yurt dışına da taşımış ve eserin Fransızca, İngilizce, Almanca ve Macarca çevirileri yapılmıştır (Refiğ, 1991, s.11). Eserleri yurt dışında da ilgi uyandıran Saygun, uzun yıllar çalışmaları sonucunda yurt içinde ve yurt dışında birçok ödül almıştır (Refiğ, 1991, s.13).

Çalışmaları yıllarca süren, birçok besteye imza atan Adnan Saygun 1972 yılında emekli olduktan sonra İstanbul'a yerleşmiş ve İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon hocalığına devam etmiştir. Her biri olay olan büyük eserler ortaya koymuştur. Bunlar arasında "Köroğlu" operası, "Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan" adlı, solistler, koro ve orkestra için anıtsal eserleri vardır. Saygun, metnini de kendisi yazdığı "Gilgamesh" ile en büyük eserini ortaya koyduğu inancındadır ve bu onun son operasıdır (Refiğ, 1991, s.13).

6 Ocak 1991 yılında hayata gözlerini yuman Adnan Saygun'un en büyük arzularından biri olan "Yunus Emre" oratoryosunun Aya Sofya'da temsili ise ölümünden dokuz gün sonra Hikmet Şimşek'in idaresinde gerçekleşmiştir. Saygun, Atatürk ilkeleri doğrultusunda çok sesli müzik alanında çalışmış ve eserler vermiştir. Anadolu'nun müziği ise çok sesli özgün bir müzik dili yaratmak için ona bir başlangıç teşkil etmiştir. Evrensellik ve yerel kalmak bestecilik felsefesinin temelinde yer almıştır (Aracı, 2001, s.217). Ahmet Adnan Saygun, Dünya müzik tarihinde bir başka eşine rastlanmayan pek çok niteliği bir arada taşıyan, Türk kültürünün en büyük isimlerinden biri olmuştur (Refiğ, 1991, s.13)

1.4. Araştırmanın Problemi

Bu araştırmanın problemini, "Ahmet Adnan Saygun'un "*Gençliğe Şarkılar*" adlı kitabında yer alan şarkıların formal yapıları nasıldır?" sorusu oluşturmaktadır. Problem cümlesine göre Ahmet Adnan Saygun'un "*Gençliğe Şarkılar*" adlı kitabında yer alan şarkıların formal yapıları aşağıdaki alt problemler çerçevesinde incelenecektir:

1. Eserler hangi şarkı formu içerisinde yer almaktadır?
2. Eserler kaç dönemden (periyod) oluşmaktadır?
3. Eserler kaç cümleden oluşmaktadır?
4. Eserler seslendirilirken gidişat nasıldır?

1.5. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada Ahmet Adnan Saygun'un "*Gençliğe Şarkılar*" adlı kitabında yer alan şarkıların:

1. Formal analizlerinin yapılması,
2. Yapılan analizler doğrultusunda form özelliklerinin ortaya konulması ve
3. Ahmet Adnan Saygun'un "*Gençliğe Şarkılar*" kitabında bulunan eserlerin daha iyi anlaşılması amaçlanmaktadır.

1.6 Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, Ahmet Adnan Saygun'un "*Gençliğe Şarkılar*" kitabındaki eserlerin daha iyi anlaşılabilmesi ve Saygun'un çalışmalarının aydınlatılması, müzik eğitimi repertuarına katkı sağlaması ve buna benzer çalışmalara kaynaklık etmesi açısından önem taşımaktadır.

2. YÖNTEM

Bu araştırma nitel araştırma tekniklerinin kullanıldığı betimsel bir araştırmadır. "Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir" (Yıldırım ve Şimşek, 2021, s.37).

Araştırmanın desenini durum çalışması oluşturmaktadır. Durum çalışması yöntemi, belli kuralları takip etmek yerine tek bir durum ya da olayın ayrıntılarını inceleyerek sınırlı sayıda değişkeni analiz etmeyi

içerir. Bu çalışmalar, gerçek dünya koşullarında ne olduğunu gözleme, sistematik şekilde veri toplama, analiz ve sonuçları sunma sürecidir. Bunun sonucunda, olayın neden gerçekleştiği ve gelecekteki araştırmalar için hangi alanlara daha fazla odaklanması gerektiği kesin bir şekilde anlaşılır (Lynn, 2009, s.1)

2.1. Araştırmanın Evreni

“Evren (population), araştırma sonuçlarının genellenmek istendiği elemanlar bütünüdür. Bu bütün, ortak özellikleri olan canlı ya da cansız her türlü eleman grubunu içerebilir” (Karasar, 2018, s.147). Araştırmacı, araştırmanın konusu çerçevesinde kendine bir evren seçer. Yani evren araştırmacı ve konuya göre değişkenlik göstermektedir.

Bu araştırmanın evrenini Ahmet Adnan Saygun’un şarkı kitapları oluşturmaktadır.

2.2. Araştırmanın Örnekleme

Örnekleme “belli bir evrenden, belli kurallara göre seçilmiş ve seçildiği evreni temsil yeterliği kabul edilen küçük kümedir. Araştırmalar çoğunlukla, örneklem üzerinde yapılır ve elde edilen sonuçlar alındıkları evrene genellenir” (Karasar, 2018, s.148).

Bu araştırmanın örneklemini ise Ahmet Adnan Saygun’un “*Gençliğe Şarkılar*” adlı kitabında yer alan altı adet eser oluşturmaktadır. Bu eserler sırası ile şu şekildedir:

1. Atatürk Marşı
2. And
3. Bahar
4. Eğin Türküsü
5. Sille Türküsü
6. 9 Eylül

2.3. Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmanın konusu olan “*Gençliğe Şarkılar*” kitabı incelenirken verilerin toplanması ve analizi aşamasında doküman incelemesi yönteminden yararlanılmıştır.

“Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Nitel araştırmada doküman incelemesi tek başına bir veri toplama yöntemi olabileceği gibi diğer veri toplama yöntemleri ile birlikte de kullanılabilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2021, s.189).

Bowen’e (2009) göre “Doküman analizi, gözden geçirme (yüzeysel inceleme), okuma (kapsamlı inceleme) ve yorumlamayı içerir” (s.32).

Araştırma konusunda yer alacak veriler toplanırken öncelikle Ahmet Adnan Saygun’un 1937 yılında basılmış olan “*Gençliğe Şarkılar*” adlı kitabı için Ankara Milli Kütüphaneye gidilmiş ve kitabın bir kopyasına ulaşılmıştır. Kitabın içerisinde yer alan altı adet eserin daha iyi anlaşılabilmesi için araştırmacı tarafından eserler “Finale” nota yazım programı ile dijital ortama aktarılmıştır. Dijital ortama aktarılan

eserler araştırmanın problemi ve alt problemi doğrultusunda incelenmiştir. Elde edilen veriler, ilk olarak problem durumunu ve alt problemleri kapsayacak şekilde araştırmacının bilgileri doğrultusunda analiz edilmiştir. Daha sonrasında uzman görüşüne başvurularak araştırmacının analiz ettiği eserlerin formal yapılarının esere uygun olup olmadığı konusunda her eser için uzman görüş formları hazırlanarak uzman görüşleri alınmıştır. Toplanan veriler ışığında ortak bir doğru belirlenmiştir.

2.1. Araştırmanın Etik İzinleri

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

Bu araştırmanın ULAKBİM TR Dizin 2020 ölçütlerine göre etik kurul izni gerektirmeyen araştırmalardan olduğunu beyan ederiz.

3. BULGULAR

3.1. "Atatürk Marşı" Form Yapısı ile İlgili Bulgular

Atatürk Marşı

Form Yapısı: A (II:a+b:II)

Ya şa ya şa A ta türk
sen ba şı mız da var ol Sen sin bü tün genç li
ğ e ta ri he nur lu yol lar a çan Ya
he nu r lu yol lar a çan

Atatürk Marşı'nın form yapısına bakıldığında "Bir Bölmeli Şarkı Formu" olduğu görülmektedir. "Bir dönem, kendi başına yeterli bir bütün olduğunda, Bir Bölmeli Şarkı Formu'nu oluşturur. Bölme tam kararla sona erer, cümle sonu ise çok kez yarım karardır" (Cangal, 2017, s.36). Eser A bölümünü oluşturan a ve b cümlelerinden oluşmaktadır. 'a' cümlesi 6 ölçüden oluşur. Eser eksik ölçü ile başladığı

için 6.ölçünün sonundaki 4.vuruşta b cümlesine geçiş görülmektedir. 'b' cümlesi toplam 10 ölçüdür. Eser dolaplı olduğu için ilk dolapta yer alan b cümlesi söylendikten sonra a cümlesi tekrar edilip b cümlesinin devamındaki ikinci dolap söylenerek eser bitirilir. Görüldüğü üzere a cümlesi 6; b cümlesi ise 10 ölçüdür. Eser toplamda 16 ölçüden oluşmaktadır.

3.2. "And" Form Yapısı ile İlgili Bulgular

AND

Form Yapısı: A (a+b) B (II:c+b':II)

A
a

Ben sö zü ö zü ne u yan bir Tür küm Ç a l ı ş ı p i le ri git mek tir ül küm

b

Kü çü ğü ko ru rum tap tı ğım hak tır Ya sam bü yük le ri üs tün tut mak tır

B
c

Se ve rim her şey den ği zel yur du mu se ve rim ö züm den çok bu du nu

b'

Sen sin Tür k var lı ğı bah tı yar lı ğım Sa na bir ar ma ğan ol sun var lı ğım

And isimli eserin form yapısına bakıldığında "İki Bölmeli Şarkı Formu"nda olduğu görülmektedir. "İki Bölmeli Şarkı Formu aralarında bağlantı bulunan, birbirini tamamlayarak bütün haline gelen iki dönemden oluşur. Birinci bölme (A) çoğunlukla tam ya da yarım kararla biterken, İkinci bölme (B) her zaman tam kararla biter "(Cangal, 2017, s.41). Eser A ve B bölümünden oluşmaktadır. A bölümünün içerisinde a ve b cümleleri yer almaktadır. Birinci bölme tam kararla sona ermektedir. B bölümüne geçildiğinde ise c ve b' cümlelerinden oluştuğunu görmekteyiz. B bölümü de tam kararla sona ermektedir. İkinci bölümü oluşturan c ve b' cümleleri tekrar işareti bulunduğu için kendi içerisinde iki kez söylenmektedir. Tekrar işaretleri ise formun yapısını etkilememektedir. B bölmesi yani eserin ikinci

bölümünün içerisinde yer alan b' cümlesi ilk bölümde yer alan b cümlesine benzer nitelikte özellikler göstermekte olduğu için b' olarak adlandırılmaktadır. A bölümü 4 ölçümlük a cümlesi ve 4 ölçümlük b cümlesinden; B bölümü ise 4 ölçümlük c ve 4 ölçümlük b' cümlesinden oluşmaktadır. Sonuç olarak "And" adlı eser toplam 16 ölçüden oluştuğunu görmekteyiz.

3.3. "Bahar" Form Yapısı ile İlgili Bulgular

Bahar

Form Yapısı: A (a+b) B (c+d+e)

A

a _____ b _____

Şan 1

Şan 2

Vo. 1

Vo. 2

Coşkun

B

c

Vo. 1

Vo. 2

Vo. 1

Vo. 2

Vo. 1

Vo. 2

e

Vo. 1

Vo. 2

Ey tat lı ba har se vim li ba har sen de ne gü zel çi çek ler var kü çü cük kuş lar
cı vil da şır lar Sen den neş e a lır lar
Ar ka daş lar hep be ra ber kır la ra ko şa lım la la la la la la
Ge lin cik ler pa pat ya lar gi bi hep co şa lım la la la la la la la
Ar tık her kes an la sın ki gü lü yor se vim li ba har
Ar tık her kes an la sın ki gü lü yor se vim li ba har

Bahar adlı eserin form yapısının “İki Bölmeli Şarkı Formu”nda olduğu görülmektedir. Eser A ve B bölmelerinden oluşmaktadır. A bölümü içerisinde 4 ölçülük a ve 4 ölçülük b cümleleri yer almaktadır. Eserin birinci bölümü iki seste de tam karar ile bitmiştir. B bölümünde eserin ölçü sayısı değişmiş ve daha coşkun bir hal almıştır. B bölümü 6 ölçülük c, 6 ölçülük d ve 5 ölçülük e olmak üzere üç cümleden oluşmaktadır. Cangal (2017, s.41), iki bölmeli şarkı formunun şemasının genelde A (a-b) B (c-b) şeklinde olduğunu belirtmektedir. Fakat bu eserin B bölümünde üç cümle görmekteyiz. Cangal (2017, s.45) bu konu hakkında şarkı formlarında genişletilmiş cümleler ya da bölmelere rastlanabileceğini belirtmiştir. Burada yer alan “e” cümlesi de genişletilmiş bir cümle olarak karşımıza çıkmaktadır. Eser A bölümünde 8 ölçü, B bölümünde 17 ölçü olmak üzere toplam 25 ölçüden oluşmaktadır.

3.4. “Eğin Türküsü” Form Yapısı ile İlgili Bulgular

Eğin Türküsü

Form Yapısı: A (II:a+b:II)

A

a

Şan 1
Ke venk yo lu bu mu dur Ke venk yo lu bu mu dur

Şan 2

Şan 3

b

5
Vo. 1
Tes ti do lu su mu dur Tes ti do lu su mu dur

Vo. 2

Vo. 3
Ke venk yo lu bu mu dur a h

a tekrar

9
Vo. 1
He y a nom hey Ke ven gin yol la rın da

Vo. 2
Ke ven gin yol

Vo. 3
Hey a nom hey

13

Vo. 1
Ke ven gin yol la rın da

Vo. 2
la rın da Çi mey dim göl

Vo. 3

b tekrar

15

Vo. 1
Çi mey dim göl le rin de

Vo. 2
le rin de He y a nom

Vo. 3
Ke ven gin yol la rın da

17

Vo. 1
Çi mey dim göl le rin de

Vo. 2
hey

Vo. 3
a h

19

Vo. 1
He y a nom hey

Vo. 2
Hey a nom hey

Vo. 3
He y a nom hey

Eğin Türküsü adlı eserin form yapısına bakıldığında bir bölümden oluştuğunu görmekteyiz. Eğin Türküsü aslında bir halk türküsüdür. Ahmet Adnan Saygun bu türkü üzerinde düzenlemeler yaparak çok sesli hale getirmiştir. Bu bağlamda eseri “Bir Bölmeli Şarkı Formu” olarak adlandırmak yerine eserin “Bir Bölümlü Türkü” olduğunu belirtmemiz daha doğru bir ifade olacaktır. Bu türküde a ve b cümlelerinden oluşan bir yapı vardır. Bu iki cümle bütün olan bir bölmeyi oluşturmakta diyebiliriz. Bu bölme, 4 ölçülük bir a cümlesi ve 6 ölçülük bir b cümlesinden oluşur. Türkünün devamında a ve b bölümünün tekrar ettiğini görmekteyiz. Bu bölümler için tekrar işareti konulmayarak açık bir şekilde yazılmıştır. Bu da eserin form yapısını etkilememektedir. Fakat tekrar kısmında ana ezgi aynı şekilde devam etmekte iken 2 ve 3.seste değişiklikler görülmektedir. Genel olarak bakıldığında bu türkü 4 ölçülük a ve 6 ölçülük b cümlesi, devamında bu cümlelerin tekrarlarından oluşan toplamda 20 ölçülük “Bir Bölümlü Türkü”dür.

3.5. “Sille Türküsü” Form Yapısı ile İlgili Bulgular

Sille Türküsü

Form Yapısı: A (a+a'+b)

A

a

Şan 1
Şu sil le nin u fa k da te fe k taş la rı ge li n ge li n ge li n ge li n a man

Şan 2
Şu sil le nin taş la rı a man

6

a'

Vo. 1
Bir o muz dan bi r o mu za saç la rı ge li n ge li n ge li n ge li n a man

Vo. 2
Bi r o muz dan bir o mu za a man

11

b

Vo. 1
la la la la la la la la la la la la la la la la

Vo. 2
la la la la la la la la la la la la la la la la

15

Vo. 1
la la la la la la la la la la la la la la la la

Vo. 2
la la la la la la la la la la la la la la la la

Sille Türküsü adlı eserin form yapısına bakıldığında tıpkı Eğin Türküsü'nde olduğu gibi bir bölümden oluşan türkü yapısında olduğunu görmekteyiz. Sille Türküsü de bir halk türküsü olup Saygun tarafından çok sesli şekilde düzenlenmiştir. Dolayısıyla Sille Türküsü'nü "Bir Bölümlü Türkü" olarak adlandırabiliriz. Bir bölümlü bu türkü, A bölümünün içerisinde 5 ölçümlük bir a cümlesi, 6 ölçümlük bir a' cümlesi ve 6 ölçümlük bir b cümlesinden oluşmaktadır. İlk olarak a cümlesi 5 ölçü devam etmekte ve 6.ölçünün ilk vuruşuna kadar sürmektedir. 6.ölçünün 2.vuruşundan itibaren ise a' cümlesine geçiş yapılmaktadır. Burada yer alan a' cümlesi, a cümlesine çok benzer durumda olması fakat içerisinde küçük değişikliklerin yer alması sebebi ile a' olarak adlandırılmıştır. Bu cümleden sonra da b cümlesi başlamakta ve 6 ölçü devam etmektedir. Bu bulgular ışığında Sille Türküsü'nün toplamda 17 ölçüden oluştuğunu ve "Bir Bölümlü Türkü" olduğunu görmekteyiz.

3.6. "9 Eylül" Form Yapısı ile İlgili Bulgular

9 Eylül

Form Yapısı: A (II:a+b:II) B (c+d) D.C. A (II:a+b:II)



1. İş te Hal ka pı nar dan at sü ren bir bö lü ğün Neş e li nal
2. At la rın nal la rın dan çı kan a teş ler bu ğün Bir gü neş nu
3. Bu an da ay nı gu rur ay mı se vinç i çin de On üç mil yon
4. Va tan da ka dın er kek ih ti yar genç i çin de Bir tek gö nül

7. ses le ri Kor do nu çin la tı yor Neş e li nal
ru ka da r kal bi ay dın la tı yor Bir gü neş nu
ki ş i nin kal bi bur da a tı yor On üç mil yon
var gi bi ay nı zev ki ta tı yor Bir tek gö nül

11. ses le ri Kor do nu çin la tı yor yor Son
ru ka da r kal bi ay dın la tı yor yor
ki ş i nin kal bi bur da a tı yor yor
var gi bi ay nı zev ki ta tı yor yor

15. Din le top ses le ri ni İş te şim di ko nak ta Ye

20. ni do ğan ğün gi bi bay ra ğın yük se li yor Kor do

24. na dal ga dal ga vu ran kör fe ze bak da

28. gör ki va ta nın kal bi de niz ol muş ge li yor

9 Eylül adlı eserin form yapısının “Üç Bölmeli Şarkı Formu”nda olduğu görülmektedir. “Çoğunlukla birinci veya üçüncü bölmeleri aynı ya da benzeri olan üç dönem Üç Bölmeli Şarkı Formu’nu oluşturur” (Cangal, 2017, s.47). Bu eserde de A-B-A şeklinde üç adet bölme görmekteyiz. İlk bölme olan A bölümünde 4 ölçülük a ve 4 ölçülük b cümleleri yer almaktadır. “b” cümlesi 9. ölçüde bitiyor olmasına rağmen tekrarının açık bir şekilde yazılmış olduğunu görüyoruz. Eserin diğer bölümüne geçişi daha sonra da bitirişi için yazılan 14. ölçü, tekrar edilen b cümlesine eklenerek burayı 5 ölçü haline getirmiştir. Bunun sonucunda b ve tekrarlı b cümlesi toplam 9 ölçü olmuştur. B bölümünde ise 8 ölçülük c ve 8 ölçülük d cümleleri yer almaktadır. “d” cümlesinin sonunda “D.C.” yani “Da Capo” işaretinin yer aldığı görülmektedir. Bu işaret başa dönülmesi gerektiğini gösterir. Eserin B bölümü söylendikten sonra A bölümünü tekrar söylemek için başa dönülür. A bölümü içerisinde yer alan a ve b cümleleri söylenerek “son” yazan 14. ölçüde eser bitirilmelidir. Bu eserin form yapısı genel anlamda “Üç Bölmeli Şarkı Formu”na uygun görülse de eserin içerisindeki gidişat notada açık bir şekilde belirtilmemiştir. Nota yazımında soru işaretleri yer almaktadır. Eserin kaydı veya başka bir notasına ulaşılamadığı için genel gidişat araştırmacının ve uzmanların ortak kararına göre yazılmıştır. Bu gidişat belirlenirken eserin sözlerinin sahibi Necmettin Halil Onan’ın şiirindeki dörtlükler esas alınmıştır. “9 Eylül” adlı eserde A bölümü iki tekrar olacak şekilde ilk iki sözü söylenir ardından B bölümüne geçilerek başa dönme işareti ile A bölümüne dönülür, iki tekrar olacak şekilde üç ve dördüncü sözleri söylenerek eser “son” yazılan bölümde bitirilir.

4. SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu araştırmada, Ahmet Adnan Saygun’un 1937 yılında basılan “*Gençliğe Şarkılar*” adlı kitabında yer alan altı adet eserin form yapıları analiz edilmiştir. Eserler üzerinde yapılan analizler sonucunda, eserlerin bir, iki ve üç bölmeli şarkı formlarından oluştukları görülmektedir. Kitabın içinde yer alan eserlerin formları sırasıyla şöyledir: “Atatürk Marşı” adlı eser, bir bölmeli şarkı formu; “And” ve “Bahar” adlı eserler iki bölmeli şarkı formundadır. “Eğin” ve “Sille Türküsü” adlı eserler, bir bölümlü türküdür. 9 Eylül adlı eser ise üç bölmeli şarkı formu olarak tespit edilmiştir. Eğin ve Sille Türküsü adlı eserler şarkı değil birer türküdür dolayısıyla bu eserler için bir bölmeli şarkı formu demek yerine bir bölümlü türkü adlandırması yapılmıştır.

Eserlerde yer alan dönemler ve cümlelere ayrıntılı olarak yer verilmiş, kaç ölçüden oluştukları belirlenmiştir. “Atatürk Marşı” adlı eser, bir dönem ve iki cümleden; “And” adlı eser, iki dönem ve dört cümleden oluşmaktadır. “Bahar” adlı eserin, iki dönem ve beş cümleden oluştuğu görülmektedir. “Eğin Türküsü” adlı eser, bir dönem ve iki cümleden; “Sille Türküsü” adlı eser, bir dönem ve üç cümleden oluşmaktadır. “9 Eylül” adlı eserin ise, üç dönem ve dört cümleden oluştuğu tespit edilmiştir.

Eserler seslendirilirken nasıl bir gidişat sergileneceği, nota yazımında bulunan özelliklere göre gösterilmiştir. 9 Eylül adlı eserin notasında bu konuda eksiklik bulunduğu uzman görüşü alınarak bir gidişat yazıldığı da belirtilmiştir.

Araştırmaya ilişkin öneriler:

1. Ahmet Adnan Saygun'un "*Gençliğe Şarkılar*" kitabında yer alan eserlerin öğretiminde, formal yapılarının dikkate alınarak seslendirilmesi,
2. "*Gençliğe Şarkılar*" kitabında yer alan eserlerin müzik eğitiminde kullanılması ve yaygınlaştırılması,
3. Cumhuriyet Dönemi'nde yazılmış ve geçmişten günümüze değin karanlıkta kalmış diğer eserlerin de incelenerek günümüzde aydınlatılması önerilmektedir.

Araştırmanın Etik Beyanı

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

Bu araştırmanın ULAKBİM TR Dizin 2020 ölçütlerine göre etik kurul izni gerektirmeyen araştırmalardan olduğunu beyan ederiz.

Araştırmacıların Makaleye Katkı Oranı Beyanı

1. yazar katkı oranı: %75
2. yazar katkı oranı: %25

Çıkar Çatışması Beyanı

Çalışmanın tüm yazarları bu çalışmada, sonuçları veya yorumları etkileyebilecek herhangi bir maddi veya diğer asli çıkar çatışması olmadığını beyan ederler.

KAYNAKÇA

- Albuz, A. & Sağer, T. (2008). *Eğitim müziği besteleme teknikleri*. Maya Akademi Yayınları.
- Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun doğu-batı arası müzik köprüsü*. Yapı Kredi Yayınları.
- Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal*, 9 (2), 27-40. <https://doi.org/10.3316/QRJ0902027>
- Cangal, N. (2017). *Müzik Formları*. Arkadaş Yayınevi.
- Davey, Lynn. (2009). The application of case study evaluations. (Çev:Tuba Gökçek). *Elementary Education Online*, 8 (2), 1-3. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/90882>
- Karasar, N. (2018). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Nobel Akademik Yayıncılık.

Refiğ, G. (1991). *A. Adnan Saygun ve geçmişten geleceğe Türk musikisi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Say, A. (2005). *Müzik ansiklopedisi* (Cilt 2). Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (2005). *Müzik ansiklopedisi* (Cilt 3). Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Sun, M. (2017). *Çocuklar ve gençler için şarkı demeti 1960-2006*. SUN Yayınevi.

Uçan, A. (2012). *Eduard Zukmayer ve cumhuriyet müzik eğitimi*. Müzik Eğitimi Yayınları.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayınevi.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

In the first years of the Republic, changes and developments were made in education and music education. The Turkish education system was desired to be brought to the highest level and studies were carried out for this. In music education, new institutions were established and the contents of existing institutions were renewed. It was aimed that Turkish music reaches a universal level without losing its essence. Ahmet Adnan Saygun, who is among the composers called Turkish Five, has worked and produced works in the field of polyphonic music in the direction of Atatürk's principles. Anatolian music has been a starting point for Saygun to create a unique polyphonic musical language. Universality and staying local have been at the heart of his composing philosophy. Song education, which is an indispensable part of music education, is so effective in gaining musical behavior. Songbooks written during this period play an important role in song education. Saygun's book "*Songs for Youth*", published in 1937, is also among the songbooks written in the Republican period. The problem of this research was determined as "How are the form structures of the works in Ahmet Adnan Saygun's book "*Songs for Youth*". The study aims to understand the formal structures of the works and to vocalize them more accurately.

2. Methods

This research is descriptive research which uses qualitative data collection methods to determine the situation. The universe of this research is Ahmet Adnan Saygun's songbooks. The sample is 6 works in Saygun's book "*Songs for Youth*". In this research, document analysis data collection methods were used. First, the data were analyzed with the information of the researcher and expert opinion was taken to determine a common accuracy of the findings.

3. Findings, Discussion, and Results

In this research, the form structures of 6 works in Ahmet Adnan Saygun's book "*Songs for Youth*" published in 1937 were analyzed. In the data obtained as a result of the analysis of 6 works in the book, it was seen that the works in the book were in the form of songs with one, two, and three parts. The forms of the works included in the book are as follows, respectively: the "Atatürk Marşı", is a one-part song form; "And" and "Bahar" are a two-part song form. Eğin" and "Sille" folk songs are a one-part folk


song. "9 Eylül" identified as a three-part song form. Since "Eğin" and "Sille" works are not songs but folk songs, they are called one-part folk songs instead of one-part song form.

The periods and sentences in the works are given in detail, and it is determined how many measures they consist of. It has been determined that "Atatürk Marşı" consists of one period and two sentences, "And" consists of two terms and four sentences, "Bahar" consists of two terms and five sentences, "Eğin Türküsü" consists of a period and two sentences, "Sille Türküsü" consists of a period and three sentences, "9 Eylül" consists of three terms and four sentences.

How the works will be performed while the works are performed is shown according to the features found in the notation writing. In the notes of the "9 September" work, it was stated that this subject was deficient and a course was written by taking expert opinion.

Research recommendations:


1. Performing the works in Ahmet Adnan Saygun's book "*Songs for Youth*", taking into account their form structure,
2. The use and generalized of the works in the book "*Songs for Youth*" in music education,
3. It is suggested that other works written in the Republican period and which have remained in the dark from the past to the present should be examined and enlightened today.

	<p style="text-align: center;">ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCE</p> <p style="text-align: center;">Çevrimiçi Müzik Bilimleri Dergisi</p> <p style="text-align: center;">ISSN: 2536-4421</p>
---	---

Atıf/Citation

Kamerli, Ü. B. ve Yöndem, S. (2023). Yaylı çalgı eğitiminde birden çok eğitimciyle çalışmanın öğrenciler üzerindeki etkisi. *Online Journal Of Music Sciences*, 8 (1), 25-41.

<https://doi.org/10.31811/ojomus.1232991>

Cilt/Volume: 8 Sayı/Issue: 1 Haziran/ June 2023	Geliş Tarihi/Received: 12.01.2023 Kabul Tarihi/Accepted: 28.06.2023 Yayım Tarihi/Published: 30.06.2023	Araştırma Makalesi/ Research Article  https://doi.org/10.31811/ojomus.1232991
---	--	--

Ümit Başar KAMERLİ

Öğretmen, Yücel Koyuncu Bilim ve Sanat Merkezi,
kamerli_basar@hotmail.com



Sadık YÖNDEM

Doç. Dr., Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Eğitim
Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü,
sadyon2002@yahoo.com



* Bu çalışma yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

YAYLI ÇALGI EĞİTİMİNDE BİRDEN ÇOK EĞİTİMCİYLE ÇALIŞMANIN ÖĞRENCİLER ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

ÖZ

Bu araştırmada, bireysel yaylı çalgı eğitiminde iki ve üzeri eğitimciyle çalışmış olan öğrencilerin, bu durumdan olumlu ve olumsuz etkilenme düzeyleri ortaya konulmuştur. Yaylı çalgı eğitimi her çalgıda olduğu gibi erken yaşlarda başlanıldığında etkili sonuçlar alınan bir süreçtir. Bu araştırmada büyük yaş gruplarının öğrenim gördüğü eğitim kurumlarındaki öğrencilerin çalgı eğitimi süreçlerinde karşılaştıkları durumlar ele alınmıştır. Araştırmanın örneklemini, Türkiye'nin altı bölgesinden seçilen üniversitelerin Eğitim Fakültesi'nin Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda öğrenim gören yaylı çalgı öğrencileri oluşturmaktadır. Verilerin elde edilmesinde, araştırmacılar tarafından geliştirilen 22 maddelik anket uygulanmıştır. Bu çalışmada toplanan veriler, nicel veri analizi yöntemleriyle SPSS 20 programıyla analiz edilmiş ve analiz sonuçları yorumlanmıştır. Araştırma sonucunda; öğrencilerin karşılaştıkları olumlu ve olumsuz durumlar, cinsiyet ve çalgı türüne göre istatistiksel olarak anlam taşımamaktadır. Bununla birlikte elde edilen veriler, çalışılan öğretmen sayısına göre değerlendirildiğinde bazı olumlu etkilerin istatistiksel olarak anlam taşımadığı bazı olumsuz etkilerin ise anlamlı olduğu saptanmıştır. Bu olumsuz durumlara; yeni öğretmenlerin çalgı tekniğine müdahale etmesi, gam, etüt ve eser çalışmalarına daha az önem vermesi gösterilebilir. Olumlu durumlar olarak öğrencilerin öğretmenlerine güvendiği ve genel olarak öğretmen ile olumlu iletişim içinde olmalarından dolayı yeni teknik ve beceriler kazandıkları söylenebilir. Bunların yanı sıra öğretmenlerin bazı hatalı uygulamalarından dolayı öğrencilerin birçok problem yaşadıkları saptanmış ve bu sonuçlar ışığında çeşitli öneriler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Eğitim, müzik, müzik eğitimi, yaylı çalgı eğitimi, çalgı öğretmeni.

EFFECT LEVEL OF TAKING MUSICAL INSTRUMENT LESSONS FROM DIFFERENT TEACHERS ON STUDENTS

ABSTRACT

In this study, the positive and negative effects of students who have worked with two or more instructors in individual string instrument education have been revealed. String instrument training is a process with effective results when started at an early age, as in every instrument. In this study, the situations encountered by the students in the educational institutions where the older age groups are educated are discussed. The sample of the research consists of string instrument students studying in Music Education Departments of Education Faculties of Universities selected from six regions of Turkey. To obtain the data, a 22-item questionnaire developed by the researchers was applied. The data collected in this study were analyzed with the SPSS 20 program with quantitative data analysis methods and the analysis results were interpreted. As a result of the research; The positive and negative situations faced by students are not statistically significant according to gender and instrument type. However, considering the number of teachers employed, some positive effects were not statistically significant, while some negative effects were found to be significant. These negative situations; The intervention of the new teachers in the instrument technique can be seen as the new teacher giving less importance to the study of scales, etudes, and pieces. In positive situations, it can be said that students gain new technical skills because they trust their teachers and generally have positive communication. In addition to these, it was determined that the students experienced many problems due to some wrong practices of the teachers, and various suggestions were presented based on these results.

Keywords: Education, music, music education, string instruments, instrument teacher

1.GİRİŞ

Çalgı eğitimi, müziğin en önemli öğelerinden biridir. Çalgı eğitimi yoluyla bireyin müziğin detaylarını öğrenmesi, el göz, düşünce, işitme koordinasyonlarını kazanması ve estetik duyumlar elde etmesi sağlanır. Çalgı eğitimi, birbirini izleyen aşamalar bütünüyle elde edilen bir süreçtir (Yöndem, 2016). Yıldız'a (1986) göre "Çalgı eğitimi, çalgı çalmayı öğretebilme çalgı çalmayı öğrenebilme, çalgıyı etkin kullanabilme ve çalgı çalmayı geliştirebilme basamaklarını gerçekleştirecek biçimde programlanıp yürütülür". Çalgı eğitimi yoluyla bireye müziğin birçok yönünü öğretmek mümkündür. "Bireysel olarak yapılan çalgı eğitiminde öğrencilere, çalgısını doğru bir teknikle çalma, çalışma süresini verimi arttıracak şekilde ayarlama, müzik kültürünü çalgısı yoluyla en iyi şekilde kavratma ve müzikal becerilerini arttırmaya yönelik çalışmalar çalgı eğitiminin başlıca amaçlarıdır" (Parasız, 2009). İyi bir mesleki müzik eğitimi için, sağlam bir müzik eğitimi almış olmak gerekir. Müzik eğitiminin alt kolu olan çalgı eğitimi, usta-çırak ilişkisiyle yürür. Usta işinin ehli, çırak da istekli, yetenekli ve çalışkan olmalı ki ortaya kaliteli ürün çıkabilsin (Uçan, 2018). Çalgı eğitiminde öğrencinin yaş düzeyi çok önemlidir. Küçük yaşta bireyin kasları gelişim evresinde olduğundan, kaslar çalgıya göre şekil alacaktır. Çalgı eğitimine genel olarak küçük yaşlarda başladığında etkili sonuç alınır. Hobi olarak ilgilenen kişiler daha büyük yaşlarda başlayabilirler. Eğitim süresince öğrencinin çalgıya ilgisi, öğretim elemanının ve ailenin bireye yaklaşımı kritik bir önem taşır. "Psiko-motor davranışların öğretilmesinde öğreticiye çok önemli görevler yüklenir. Öğretici, öğretilecek beceriyi adım adım öğretmeli ve öğrencinin ilgisini ve dikkatini davranışlarda toplayabilmelidir" (Saraç, 2003). Araştırmaya konu olan yaylı çalgılar keman, viyola, viyolonsel ve

kontrbastan oluşmaktadır. Karolyi (2007)'ye göre ses niteliği ya da ses şiddetindeki en ince ayrıntılar bile, bu son derece duyarlı çalgılarda kolaylıkla elde edilebilmektedir. "Yaylı çalgı ailesi özellikle çoksesli dünya müzik kültürünün gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır ve oynamaktadır" (Sonsel, 2017). Yaylı çalgıların tanımına keman özelinden bakarsak "Keman eğitimi, keman öğretimi yoluyla bireylerin ve onların oluşturduğu toplulukların devinışsel, bilişsel ve duyuşsal davranışlarında, kendi yaşantıları yoluyla ve kasıtlı olarak istedik değışiklikler oluşturma ya da onlara bu nitelikte yeni davranışlar kazandırma süreci diye tanımlanabilir" (Günay ve Uçan, 1980, s.8). Bu tanımı yaylı çalgıların tümüne genellebiliriz. "Bu süreçte öğrenciler yerel, ulusal ve evrensel müzikleri tanıma fırsatı bulabilir, bu müzikleri dinlemeye daha istekli hale gelebilir ve müziksel bilgilerin, becerilerini, zevklerini, yeteneklerini ve beğenilerini geliştirebilirler" (Parasız, 2001). Bunun yanı sıra çalgı çalmanın, insan psikolojisine ve insanın sosyal durumuna olumlu yönde katkıda bulunabildiği ifade edilebilir.

Hangi yaşta çalgı eğitimi alınır alınsın çalgı tekniğine ait genel doğrular vardır. "Her çalgının değışik teknik ve kendine özgü yetenekler gerektirdiğini fakat genel olarak çalgı çalma tekniklerinin, duruş, tutuş, yay kullanma, el pozisyonu, nefes, dilin kullanımı, ses kalitesi, bilek, kol ve parmakların durumu, entonasyon ve vibratodan oluştuğu belirtilmektedir" (Schleuter, 1997, aktaran Özmenteş, 2005). Bu genel doğruların haricinde kişilere ve ekollere bağlı olarak bazı farklılıklar olmakta ve çalgı eğitimi sürecinde birçok eğitimci bildiklerini öğrenciye aktarmaya çalışmaktadır. Bu uygulama, öğrenci üzerinde bazı fiziksel ve psikolojik etkiler bırakabilmektedir. Bunun dışında başka problemlerle de karşılaşmaktadır. Bu problemlerin başında sürekli öğretmen değışimi gelmektedir. Bu durum Millî Eğitim Bakanlığı'nın sunduğu özlük haklarından faydalanan çalgı öğretmenlerinin görev yeri değışikliği, Güzel Sanatlar Lisesi'nden üniversitelerin müzik bölümüne geçiş yapan öğrencinin, mecburi öğretmen değışimi olarak gerçekleşmektedir. Bunun haricinde üniversitede de öğretim elemanı değışikliği olabilmektedir. Bu durum öğrencilerin başarılarında bazı olumsuz durumların ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Öğrenci alışkanlıkları ile yeni öğretmenin öğretim teknikleri ve öğrenciden beklentileri örtüşmeyebilmektedir. Bilgütay'a (2004) göre teknikte yapılacak değışiklik bireysel farklılıklar göz önüne alınarak uygulanmıyışsa öğrenci zorlanabilmekte ve bu tekniği oturtmak için daha da fazla çalışarak kaslarını zedeleyebilmektedir.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada çalgı eğitiminde farklı eğitimcilerle çalışmanın öğrenciler üzerindeki olumlu ve olumsuz etkileri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Ayrıca öğrenciler üzerinde olumsuzluğa neden olan faktörlerin açığa çıkarılmasına yönelik çalışmalara katkıda bulunulması amaçlanmıştır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Bu çalışma bireysel çalgı eğitiminde özellikle yaylı çalgılarda, öğrencilerin birden çok öğretmenle çalışmaları sonucunda, öğrencilerin çeşitli sorunlarla karşılaşmaları ve karşılaştıkları zorluklarla baş etme durumlarıyla karşı karşıya kalmalarını ortaya koymasından oldukça önemlidir. Daha önce bu

çalışmayla birebir örtüşen bir çalışma olmaması sebebiyle bu çalışma, önemli bir boşluğu dolduracak yapıya sahiptir. Çalışmanın sonucu, birden çok öğretmenle çalışacak olan öğrencilerin karşılaşabilecekleri sorunlara kurumların ve öğretmenlerin hazırlıklı olarak gerekli önlemleri almalarına yönelik öneriler getirmesi açısından önem taşımaktadır.

2. YÖNTEM

Bu çalışma, tarama modelinde betimsel bir çalışmadır. Bir konuya ya da olaya ilişkin katılımcıların görüşlerinin ya da ilgi, beceri, yetenek, tutum vb. özelliklerinin belirlendiği genellikle diğer araştırmalara göre görece daha büyük örneklem üzerinde yapılan araştırmalara tarama araştırmaları denir (Büyüköztürk, Kılıç, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2010).

2.1. Veri toplama Aracı

Bu çalışmadaki veriler toplanırken literatür tarama ve anket yöntemlerine baş vurulmuştur. Anket için 6 üniversiteden toplam 169 öğrenciye ulaşılmıştır.

Ölçme aracı: Araştırmada uygulanan anket formu araştırmacılar tarafından geliştirilmiştir. Öğrenciler için geliştirilen anket başlangıçta 32 maddeden oluşmuştur. Bu anket, alanında uzman 2 müzik eğitimcisi ve 1 ölçme uzmanı tarafından incelenmiştir. Anket, uzmanlardan alınan dönütlerle uygun olmayan kavram ve ölçüm elde edilemeyecek sorulardan ve ifadelerden arındırılarak 25 maddeye düşürülmüştür. Daha sonra anket, pilot uygulama olarak Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi'nde gönüllü 9 öğrenciye uygulanmıştır. Öğrenciler tarafından anlaşılmayan ve veri elde etmeye engel oluşturan maddeler revize edilerek anket 22 maddelik son halini almıştır. 22 maddelik bu anketin 11 maddesi olumlu yapılar, 11 maddesi ise olumsuz yapılar içermektedir. Anket, katılımcıların kişisel bilgilerini içeren bölüm ve sorular olmak üzere toplam iki bölümden oluşmaktadır.

2.2. Geçerlik ve Güvenirlik

Açımlayıcı Faktör Analizi ve Yapı Geçerliliğini tespit etmek amacıyla öncelikle veri setinin faktör analizi için test edilmiştir. Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) değeri 0.867 olarak bulunmuştur. Bu test, veri setinin faktör analizi için uygunluğunu göstermektedir. Değişkenler arasında ilişki olup olmadığını test eden Barlett testi de anlamlı bulunmuştur ($X^2= 2601.423$, $p=.000$). Test veri seti faktör analizi için uygundur. Alt Boyutların Varyans Oranlarına bakıldığında, birinci faktör olarak bulunan yapı "Boyut 1" adı altında ele alınmıştır. Bu faktör altındaki maddelerin faktör yükleri .47 ile .84 arasında değişmektedir. Bu faktör, toplam varyansın %38'ini açıklamakta ve 11 maddeden oluşmaktadır. İkinci faktör olarak bulunan yapı "Boyut 2" adı altında ele alınmıştır. Bu faktör altındaki maddelerin faktör yükleri .33 ile .89 arasında değişmektedir. Bu faktör toplam varyansın %18'ini açıklamakta ve 11 maddeden oluşmaktadır. Tavşancıl'a (2014) göre ideal olan varyans oranları %40–60 aralığındadır. Bu çalışmada bulunan yüzde %56 ideal varyans oranında olduğu görülmektedir.

Madde İç Tutarlılık Güvenirlik aşamasında ölçme aracının güvenilirliğini sağlamak amacıyla anketin iç tutarlılık katsayısı belirlenmiştir. Her bir maddenin varyansına dayalı olarak hesaplanan Cronbach Alfa

iç tutarlılık katsayısı .778'dir. Böylece anket toplamının kabul edilebilir derecede güvenilirliği sağladığı görülmüştür.

2.3. Verilerin Analizi

Bu çalışmada toplanan veriler, nicel veri analizi yöntemleriyle SPSS 20 analiz programıyla analiz edilmiştir. Olumlu ve olumsuz ifadelerden oluşan ölçek maddeleri, frekans yüzde ve aritmetik ortalamalarına göre sıralanarak hangi maddelere etkin katılım olduğu belirlenmiştir. Ölçek maddeleri cinsiyete göre, dört farklı çalgı türüne ve üç farklı öğretmenle çalışma gruplarına göre Ki-kare analizi yapılarak gruplar arasındaki farklara bakılmıştır. Ayrıca bu ölçek maddelerinin aritmetik ortalamalarının gruplara dağılımlarına bakılarak yorumlamalar yapılmıştır.

2.4. Araştırmanın Etik İzinleri

Etik değerlendirmeyi yapan kurul adı: BAİBÜ Sosyal Bilimlerde İnsan Araştırmaları

Etik değerlendirme kararının tarihi: 24.01.2018

Etik değerlendirme belgesi sayı numarası: Protokol No:2018/2

2.5. Çalışma Grubu

Bu çalışma, 2018-2019 öğretim yılında Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Çanakkale On sekiz Mart Üniversitesi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, İnönü Üniversitesi, Cumhuriyet Üniversitesi ve Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı olmak üzere toplam 6 üniversitede öğrenim gören ve görev yapan aynı zamanda öğretmen sayısı iki ve daha fazla olan 169 öğrenci ile yürütülmüştür.

3. BULGULAR

Birden çok eğitimciyle çalışmış öğrencilerin çalgı çalmada karşılaştıkları olumlu ve olumsuz durumların dağılımı ne yöndedir?

Tablo 1

Birden Çok Eğitimciyle Çalışan Öğrencilerin Çalgı Çalmada Karşılaştıkları Olumlu Durumlara İlişkin Ortalama ve Standart Sapma Değerleri

MADDELER		Hiç	Az	Kısmen	Çok	Tamamen	\bar{X}	s.s.
Yeni öğretmenin, vermeye çalıştığı kazanımı tereddütsüz almaya çalışmak	f	7	13	40	45	64	3,86	1,134
	%	4,1	7,7	23,7	26,6	37,9		
Yeni öğretmenle, çalgıda yeni teknik beceriler kazanmak	f	9	15	35	46	63	3,83	1,184
	%	5,3	8,9	20,7	27,2	37,3		
Çalgı performansına yönelik sorun yaşandığında, öğretmenle o sorunu kolaylıkla aşabilmek	f	12	14	41	33	69	3,79	1,259
	%	7,1	8,3	24,3	19,5	40,8		
Yeni öğretmenin öğrettiklerini kolaylıkla anlamak ve uygulamak	f	8	19	45	43	54	3,69	1,171
	%	4,7	11,2	26,6	25,4	32,0		
Yeni öğretmene, yapıcı ve teşvik edici tutumundan dolayı kolaylıkla uyum sağlamak	f	14	22	32	36	65	3,69	1,324
	%	8,3	13,0	18,9	21,3	38,5		
Yeni öğretmenle gam, etüt ve eser çalışmasını bir bütün şeklinde yapmak	f	13	23	42	36	55	3,57	1,280
	%	7,7	13,6	24,9	21,3	32,5		
Öğretmen değişiminden sonra, eserleri nasıl yorumlanması gerektiğini anlamak ve uygulamak	f	18	13	45	48	45	3,53	1,259
	%	10,7	7,7	26,6	28,4	26,6		
Öğretmen değişiminden sonra sağ eli ve kolu daha rahat kullanmak	f	17	23	44	47	37	3,38	1,252
	%	10,1	13,7	26,2	28,0	22,0		
Öğretmen değişiminden sonra, çalgıya daha çok zaman ayırmak	f	19	26	48	32	43	3,32	1,315
	%	11,2	15,4	28,4	18,9	25,4		
Öğretmen değişiminden sonra sol eli ve kolu daha rahat kullanmak	f	18	21	57	36	36	3,30	1,242
	%	10,7	12,5	33,9	21,4	21,4		
Yeni öğretmenin, çalgı performansına yönelik beklentilerini karşılamak için destek almak	f	49	25	34	24	37	2,85	1,522
	%	29,0	14,8	20,1	14,2	21,9		
		X=3,52						

Yaylı çalgı eğitiminde birden çok eğitimciyle çalışmanın öğrenciler üzerindeki etkisi

Tablo 1'e baktığımızda öğrenciler açısından en önemli görülen olumlu durumların; öğretmene yönelik güven, iletişim ve sonuç olarak çalgıda ilerlemeyi sağlayacak ortamın oluşması olarak görülmektedir. Elde edilen verilere göre yeni öğretmenin, öğrencinin durumunu iyi analiz etmesi, sorunlarla nasıl baş edebileceği konusundaki yetkinliği ve alanındaki uzmanlığı gibi faktörler öğrencilerin olumlu durumları fark edebilmelerinde önemli etken olarak görülebilir. Bunların dışında daha az oranda görülmelerine rağmen teknik olarak sol el ve kolun daha rahat kullanımı ve çalgıya daha fazla zaman ayırdım ifadelerine katılım, öğrencilerin hem teknik artırımı hem de çalgıya karşı çalışma isteklerindeki artışa işaret etmektedir. Bu veriler de öğrencilerin, yeni öğretmen etkisiyle verimli çalışmalara yöneldiklerini göstermektedir. Öğretmenin deneyimi, gözlemciliği, sorun çözmeye yatkınlığı ve sabrı bu olumlu ortamı sağlayacak önemli faktörler olarak gösterilebilir.

Tablo 2

Birden Çok Eğitimciyle Çalışan Öğrencilerin Çalgı Çalmada Karşılaştıkları Olumsuz Durumlara İlişkin Ortalama ve Standart Sapma Değerleri

MADDELER		Hiç	Az	Kısmen	Çok	Tamamen	\bar{X}	s.s.
Yeni öğretmenin, çalgı tekniğini yanlış bulması ve başa dönmek	f 67 % 39,6	29 17,2	32 18,9	14 8,3	27 16,0		2,44	1,475
Öğretmen değişiminden sonra, yay kullanımında uygulanan teknikleri yapmakta zorlanmak	f 91 % 53,8	30 17,8	23 13,6	11 6,5	14 8,3		1,98	1,300
Öğretmen değişiminden sonra, çalgı çalışma isteksizliği	f 98 % 58,0	22 13,0	20 11,8	11 6,5	16 9,5		1,95	1,357
Öğretmen değişiminden sonra, sol el veya kolda ağrı	f 91 % 53,8	29 17,2	26 15,4	13 7,7	10 5,9		1,95	1,240
Öğretmen değişiminden sonra sol el ve parmak kullanımında performans düşüşü	f 95 % 56,2	30 17,8	16 9,5	15 8,9	12 7,1		1,92	1,290
Öğretmen değişiminden sonra, sağ el veya kolda ağrı	f 93 % 55,0	30 17,8	25 14,8	12 7,1	9 5,3		1,90	1,208
Öğretmen değişiminden sonra, çalgıdan çıkarılan seslerde bozulma	f 100 % 59,2	17 10,1	34 20,1	12 7,1	5 3,0		1,84	1,155
Öğretmen değişiminden sonra çalgıda kendine güvenin azalması	f 105 % 62,9	25 15,0	14 8,4	12 7,2	11 6,6		1,80	1,249
Yeni öğretmenin çalgı tekniğine müdahale etmesinin rahatsızlığı	f 107 % 63,7	23 13,7	20 11,9	9 5,4	9 5,4		1,75	1,182

Ümit Başar KAMERLİ, Sadık YÖNDEM

Yeni öğretmenle, çalışılan yeni teknik ve beceriyi içinde bulunduran eserler çalışmamak	f	108	23	23	9	6	1,71	1,109
	%	63,9	13,6	13,6	5,3	3,6		
Yeni öğretmenin gam, etüt ve eser çalışmasına daha az önem vermesi	f	108	22	26	6	5	1,67	1,055
	%	64,7	13,2	15,6	3,6	3,0		
Mean=1,90								

Tablo 2'deki durumlar incelendiğinde öğrencileri olumsuz yönde etkileyen değişik düzeylerde birçok maddeyle karşılaşılmıştır. Olumsuzluk anlamında, en fazla etkilendikleri durumların şimdiye kadar öğrendikleri bilgilerin ya da tekniklerin yanlış olarak nitelenmesi neticesinde başa dönmeleri, bunun çok büyük zaman kaybı olarak görülüp öğrencileri olumsuz yönde etkilediği söylenebilir. Bu durumun da öğrencileri psikolojik ve fizyolojik anlamda etkileyebileceği söylenebilir. Öğrencilerin en fazla etkilendikleri olumsuz durumların başında zaman kaybı yaşamalarının yanı sıra öğrencilerde fiziksel zorlanmaların, ağrıların oluşması ve çalgı çalmaya yönelik isteksizliklerin olduğu söylenebilir.

Birden çok eğitimciyle çalışmış öğrencilerin çalgı çalmada karşılaştıkları olumlu ve olumsuz durumlar şöyledir:

1. Cinsiyete
2. Çalgı türüne
3. Öğretmen sayısına göre farklılık göstermekte midir?

1.a. Olumlu durumlar ile cinsiyet değişkeni karşılaştırıldığında cinsiyetlere göre fark var mıdır?

Tablo 3

Cinsiyete Göre Olumlu Durumların Aritmetik Ortalamaları

Olumlu Durumlar	Cinsiyet	
	Kadın	Erkek
	\bar{X}	\bar{X}
1- Öğretmen değişiminden sonra, eserleri nasıl yorumlanması gerektiğini anlamak ve uygulamak	3,48	3,68
2- Öğretmen değişiminden sonra sol eli ve kolu daha rahat kullanmak	3,29	3,34
3- Öğretmen değişiminden sonra sağ eli ve kolu daha rahat kullanmak	3,32	3,57
4- Öğretmen değişiminden sonra, çalgıya daha çok zaman ayırmak	3,27	3,42
5- Yeni öğretmenle, çalgıda yeni teknik beceriler kazanmak	3,80	3,91
6- Yeni öğretmenle gam, etüt ve eser çalışmasını bir bütün şeklinde yapmak	3,53	3,71
7- Yeni öğretmene, yapıcı ve teşvik edici tutumundan dolayı kolaylıkla uyum sağlamak	3,73	3,52
8- Yeni öğretmenin, vermeye çalıştığı kazanımı tereddütsüz almaya çalışmak	3,90	3,73
9- Yeni öğretmenin çalgı performansına yönelik beklentilerini karşılamak için destek almak	2,80	3,00

Yaylı çalgı eğitiminde birden çok eğitimciyle çalışmanın öğrenciler üzerindeki etkisi

10- Yeni öğretmenimin öğrettiklerini kolaylıkla anlamak ve uygulamak	3,70	3,60
11- Çalgı performansına yönelik sorun yaşandığında, öğretmenle o sorunu kolaylıkla aşabilmek	3,77	3,81

Tablo 3’de öğrencilerin çalgı çalmada karşılaştıkları olumlu durumlar ile cinsiyet değişkeni karşılaştırıldığında, olumlu durumlarla cinsiyetleri arasında istatistiksel olarak anlamlı fark bulunamamıştır. Olumlu durumların her iki cinsiyet grubunda aynı şekilde algılandığı ve her iki cinsiyet grubuna iyi anlamda yansıdığı söylenebilir. Olumlu durumlarda cinsiyete göre anlamlı bir farklılık görülmemekle birlikte cinsiyetler arasında bazı maddelerde farklılıklar olduğu söylenebilir. Cinsiyetler arası bu durumu belirlemek amacıyla olumlu ifadelerdeki her bir madde için aritmetik ortalamalara bakılmıştır.

1.b. Olumsuz durumlar ile cinsiyet değişkeni karşılaştırıldığında cinsiyetlere göre fark var mıdır?

Tablo 4

Cinsiyete Göre Olumsuz Durumların Aritmetik Ortalamaları

Olumsuz Durumlar	Cinsiyet	
	Kadın	Erkek
	\bar{X}	\bar{X}
1- Öğretmen değişiminden sonra, çalgıdan çıkarılan seslerde bozulma	1,83	1,78
2- Öğretmen değişiminden sonra, sol el veya kolda ağrı	1,98	1,81
3- Öğretmen değişiminden sonra, sağ el veya kolda ağrı	1,91	1,84
4- Öğretmen değişiminden sonra, yay kullanımında önceden uygulanan teknikleri yapmakta zorlanma	1,99	1,92
5- Öğretmen değişiminden sonra, çalgıya çalışmak karşı isteksizlik	1,93	2,02
6- Öğretmen değişiminden sonra sol el ve parmak kullanımında performans düşüşü	1,96	1,76
7- Öğretmen değişiminden sonra kendine güvenin azalması	1,88	1,50
8- Yeni öğretmenin çalgı tekniğine müdahale etmesinden rahatsız olma	1,78	1,63
9- Yeni öğretmenin gam, etüt ve eser çalışmasına daha az önem vermesi	1,70	1,55
10- Yeni öğretmenle, yeni teknik ve beceriyi içinde bulunduran eserler çalışılmaması	1,77	1,50
11- Yeni öğretmenin, çalgı tekniğini yanlış bulması sonucu başa dönmek	2,47	2,31

Tablo 4’e bakıldığında, öğrencilerin çalgı çalmada karşılaştıkları olumsuz durumlar ile cinsiyet değişkeni karşılaştırıldığında; olumsuz durumlarla cinsiyetleri arasında istatistiksel olarak anlamlı fark bulunamamıştır ($p>0,05$). Yine olumsuz durumların her iki cinsiyet grubunu aynı şekilde etkilediği

söylenbilir. Olumsuz durumlarda cinsiyete göre anlamlı bir farklılık görülmemektedir. Bununla birlikte cinsiyetler arasında olumsuz durumlara verilen öneme bakıldığında maddelere göre bazı farklılıklar olduğu söylenbilir. Bu amaçla cinsiyetler arası bu durumu belirlemek amacıyla olumsuz ifadelerdeki her bir madde için aritmetik ortalamalara bakılmıştır.

2.a.-Öğrencilerin Çalgı Çalmada Karşılaştıkları Olumlu Durumlar ile Çalgı Türleri arasında fark var mıdır?

Tablo 5

Çalgı Türlerine Göre Olumlu Durumların Aritmetik Ortalaması

Olumlu durumlar	Çalgı Türü			
	Keman	Viyola	Çello	Kontrabas
	\bar{X}	\bar{X}	\bar{X}	\bar{X}
1- Öğretmen değişiminden sonra, eserleri nasıl yorumlanması gerektiğini anlamak ve uygulamak	3,48	3,58	3,57	3,50
2- Öğretmen değişiminden sonra sol eli ve kolu daha rahat kullanmak	3,28	3,32	3,34	3,00
3- Öğretmen değişiminden sonra sağ eli ve kolu daha rahat kullanmak	3,39	3,35	3,34	4,00
4- Öğretmen değişiminden sonra, çalgıya daha çok zaman ayırmak	3,25	3,41	3,31	4,00
5- Yeni öğretmenle, çalgıda yeni teknik beceriler kazanmak	3,86	3,54	4,00	3,00
6- Yeni öğretmenle gam, etüt ve eser çalışmasını bir bütün şeklinde yapmak	3,54	3,38	3,78	4,00
7- Yeni öğretmene, yapıcı ve teşvik edici tutumundan dolayı kolaylıkla uyum sağlamak	3,82	3,48	3,52	3,00
8- Yeni öğretmenin, vermeye çalıştığı kazanımı tereddütsüz almaya çalışmak	3,94	3,80	3,73	3,00
9- Yeni öğretmenin, çalgı performansına yönelik beklentilerini karşılamak için destek almak	2,88	2,83	2,76	3,00
10- Yeni öğretmenimin öğrettiklerini kolaylıkla anlamak ve uygulamak	3,85	3,45	3,44	3,50
11- Çalgı performansına yönelik sorun yaşandığında, öğretmenle o sorunu kolaylıkla aşabilmek	3,62	3,51	3,68	3,00

Yaylı çalgı eğitiminde birden çok eğitimciyle çalışmanın öğrenciler üzerindeki etkisi

Tablo 5'e göre Öğrencilerin çalgı çalmada karşılaştıkları olumlu durumlar ile çalgı türleri arasında istatistiksel olarak anlamlı fark bulunamamıştır ($p>0,05$). Olumlu durumların çalgı türüne bakılmaksızın her öğrenciyi aynı şekilde etkilediği söylenebilir. Hem teknik açıdan hem çalışma verimliliği açısından bakıldığında çalgı türü farklılığının bu durumu değiştirmedeği söylenebilir. Keman ve viyola öğrencilerinde öğretmenin vermeye çalıştığı teknik kazanımları öğrencilerin tereddütsüz almaya yönelik güven ve hazır bulunuşlukta oldukları söylenebilir. Çello ve kontrabas öğrencilerinde de yeni öğretmenin öğreteceklerine yönelik açık olma ifadeleri gözlenmiştir.

2.b. Öğrencilerin çalgı çalmada karşılaştıkları olumsuz durumlar ile çalgı türleri arasında fark var mıdır?

Tablo 6

Çalgı Türlerine Göre Olumsuz Durumların Aritmetik Ortalamaları

Olumsuz Durumlar	Çalgı Türü			
	Keman	Viyola	Çello	Kontrabas
	\bar{X}	\bar{X}	\bar{X}	\bar{X}
1- Öğretmen değişiminden sonra, çalgıdan çıkarılan seslerde bozulma	1,81	2,09	1,65	2,50
2- Öğretmen değişiminden sonra, sol el veya kolda ağrı	1,98	1,93	2,21	2,50
3- Öğretmen değişiminden sonra, sağ el veya kolda ağrı	1,77	1,96	2,15	2,50
4- Öğretmen değişiminden sonra, yay kullanımında önceden uygulanan teknikleri yapmakta zorlanma	1,83	2,41	1,97	2,50
5- Öğretmen değişiminden sonra, çalgı çalışma isteksizliği	1,88	2,20	1,92	2,50
6- Öğretmen değişiminden sonra sol el ve parmak kullanımında performans düşüşü	1,79	2,23	2,00	2,50
7- Öğretmen değişiminden sonra kendine güvenin azalması	1,78	1,90	1,75	1,50
8- Yeni öğretmenin çalgı tekniğine müdahale etmesinden rahatsız olma	1,80	1,83	1,57	1,50
9- Yeni öğretmenin gam, etüt ve eser çalışmasına daha az önem vermesi	1,73	1,76	1,42	2,00
10- Yeni öğretmenle, yeni teknik ve beceriyi içinde bulunduran eserler çalışılmaması	1,71	1,83	1,60	1,50

11- Yeni öğretmenin, çalgı tekniğini yanlış bulması sonuca başa dönmek	2,22	1,70	2,73	3,00
--	------	------	------	------

Tablo 6'ya göre Öğrencilerin çalgı çalmada karşılaştıkları olumsuz durumlar ile çalınan çalgı türü arasında istatistiksel olarak anlam bulunamamıştır ($p>0,05$). Olumsuz durumların çalgı türüne bakılmaksızın her öğrenciyi aynı şekilde etkilediği söylenebilir. Hem teknik açıdan hem çalışma isteksizliği açısından çalgı türü farklılığının bu durumu değiştirmedeği söylenebilir.

3.a. Öğrencilerin çalgı çalmada karşılaştıkları olumlu durumlar ile çalıştıkları eğitimci sayısı arasında fark var mıdır?

Tablo 7

Çalışılan Öğretmen Sayısına Göre Olumlu Durumların Aritmetik Ortalaması

Olumlu durumlar	Çalışılan Öğretmen sayısı		
	2	3-4	5 ve üzeri
	\bar{x}	\bar{x}	\bar{x}
1- Öğretmen değişiminden sonra, eserleri nasıl yorumlanması gerektiğini anlamak ve uygulamak	3,53	3,48	3,30
2- Öğretmen değişiminden sonra sol eli ve kolu daha rahat kullanmak	3,40	3,17	3,05
3- Öğretmen değişiminden sonra sağ eli ve kolu daha rahat kullanmak	3,46	3,25	3,66
4- Öğretmen değişiminden sonra, çalgıya daha çok zaman ayırmak	3,36	3,35	3,20
5- Yeni öğretmenle, çalgıda yeni teknik beceriler kazanmak	3,89	3,75	3,96
6- Yeni öğretmenle gam, etüt ve eser çalışmasını bir bütün şeklinde yapmak	3,67	3,48	3,27
7- Yeni öğretmene, yapıcı ve teşvik edici tutumundan dolayı kolaylıkla uyum sağlamak	3,86	3,52	3,41
8- Yeni öğretmenin, vermeye çalıştığı kazanımı tereddütsüz almaya çalışmak	2,77	3,81	3,75
9- Yeni öğretmenin, çalgı performansına yönelik beklentilerini karşılamak için destek almak	3,77	3,07	2,82
10- Yeni öğretmenimin öğrettiklerini kolaylıkla anlamak ve uygulamak	3,95	3,58	3,62
11- Çalgı performansına yönelik sorun yaşandığında, öğretmenle o sorunu kolaylıkla aşabilmek	3,60	3,66	3,62

Tablo 7' ye göre öğrencilerin çalgı çalmada karşılaştıkları olumlu durumlar ile çalışılan eğitimci sayısı arasında istatistiksel olarak anlamlı fark bulunamamıştır ($p>0,05$). Öğrencilerin ve öğretmenlerin olumlu durumların oluşmasına yönelik birlikte çabaları, öğretmen sayısında artış olmasına rağmen öğrencileri

Yaylı çalgı eğitiminde birden çok eğitimciyle çalışmanın öğrenciler üzerindeki etkisi

etkilemediği söylenebilir. Öğrencilerin, yeni öğretmenleriyle çalgılarında yeni teknik ve beceriler kazanma beklentilerinin yüksek oranda olduğu gözlenmiştir.

3.b. Öğrencilerin çalgı çalmada karşılaştıkları olumsuz durumlar ile çalıştıkları eğitimci sayısı arasında fark var mıdır?

Tablo 8

Çalışılan Öğretmen Sayısına Göre Olumsuz Durumların Aritmetik Ortalaması

Olumsuz Durumlar	Çalışılan öğretmen sayısı		
	2	3-4	5 ve üzeri
	\bar{X}	\bar{X}	\bar{X}
1- Öğretmen değişiminden sonra, çalgıdan çıkarılan seslerde bozulma	1,67	1,86	1,97
2- Öğretmen değişiminden sonra, sol el veya kolda ağrı	1,85	2,03	2,32
3- Öğretmen değişiminden sonra, sağ el veya kolda ağrı	1,82	2,01	2,10
4- Öğretmen değişiminden sonra, yay kullanımında önceden uygulanan teknikleri yapmakta zorlanma	1,79	2,06	1,97
5- Öğretmen değişiminden sonra, çalgı çalışma isteksizliği	1,74	2,07	2,20
6- Öğretmen değişiminden sonra sol el ve parmak kullanımında performans düşüşü	1,75	2,05	2,10
7- Öğretmen değişiminden sonra kendine güvenin azalması	1,63	1,81	2,17
8- Yeni öğretmenin çalgı tekniğine müdahale etmesinden rahatsız olma	1,54	1,75	2,14
9- Yeni öğretmenin gam, etüt ve eser çalışmasına daha az önem vermesi	1,59	1,67	2,03
10- Yeni öğretmenle, yeni teknik ve beceriyi içinde bulunduran eserler çalışılmaması	1,58	1,77	1,71
11- Yeni öğretmenin, çalgı tekniğini yanlış bulması sonucu başa dönmek	2,41	2,42	2,61

Tablo 8'e bakıldığında, her üç grubun da "Yeni öğretmenin, çalgı tekniğini yanlış bulması sonucu başa dönmek" olumsuz maddesine ilk sırada yer verdikleri görülmektedir. Bu durum farklı çalgı çalan gruplarda da gerçekleşmiştir. Çalışma süresince başa dönmek konusu öğrenciler arasında zaman kaybı ve emeklerin boşa gitmesi olarak görüldüğü söylenebilir. Yeni öğretmenlerin, öğrencilerin çalgı tekniğine müdahale etmesi; gam, etüt ve eser çalışmalarına daha az önem vermeleri ile çalışılan eğitimci sayısı arasında istatistiksel açıdan anlamlı farklılıklar saptanmıştır ($p<0,05$). 2 eğitimci ile çalışan öğrencilerin,

eğitimcinin kendi çalgı tekniğine müdahale etmesinden rahatsız olmadığı (%71,2) ve yeni eğitimcinin gam, etüt ve eser çalışmalarına daha çok önem verdiği (%74,2) görülmektedir.

4.TARTIŞMA, SONUÇ ve ÖNERİLER

Öğrenciler çalgı öğretimine yönelik olarak öğretmen değişiminden kaynaklı bazı olumlu ve olumsuz durumlarla karşılaşmaktadırlar. Öğrencilerin öğretmenlerine güvendikleri ve bu güven sonucu eğitimcinin verdiği beceriyi tereddütsüz kabul ettikleri ve yeni teknik beceriler kazandıkları ortaya çıkmıştır. İstatistiksel açıdan değerlendirildiğinde en yüksek algıya sahip noktalar; olası yaşanan sorunların aşılabilmesi ve öğretmen-öğrenci arasında olumlu iletişimin olmasıdır. Olumsuzluklarla ilgili olarak şunlar söylenebilir: Eğitimcinin, öğrencilere çalgı tekniğinin yanlış olduğunu ifade ettikten sonra öğrencilerin başa dönmeleri, öğrencinin önceden uyguladığı yay tekniğini uygulamakta zorlanması, sol el ve kolda ağrı oluşması gibi sebeplerden dolayı öğrencilerin çalgıya karşı soğumaları istatistiksel olarak en yüksek algıya sahip noktalardır. Girgin'in (2015) araştırmasında, öğrencilerin çalgı öğretmeninden bekledikleri; kendini köreltmemeli, öğrenciyi anlamalı, güler yüzlü olmalı, bilgisini iyi aktarabilmeli, tatlı sert olmalı, agresif olmamalı, idealist olmalı, öğrenciyle ders dışında da vakit geçirmeli, pozitif olmalı, profesyonel olmalı, sabırlı olmalı, hoşgörülü olmalı, ders zamanını iyi kullanmalı, samimi olmalı, maddelerini sıralamışlardır. Hem öğretmenin hem de öğrencinin karşılıklı beklentileri vardır. Öğrenciler açısından önemli görülen olumlu durumların öğretmene yönelik güven, iletişim ve çalgıda ilerlemeyi sağlayacak durumun oluşması olarak görülebilir. Buradan yeni öğretmenin, öğrencinin durumunu iyi analiz etmesi, sorunlarla nasıl baş edebileceği konusundaki yetkinliği ve alanındaki uzmanlığı gibi faktörler öğrencilerin olumlu durumları fark edebilmelerinde önemli etkenlerdir. Bunların dışında daha az oranda görülmelerine rağmen teknik olarak sol el ve kolun rahat kullanımı, öğrencilerin çalgıya daha fazla zaman ayırdım ifadelerine katılım hem teknik gelişim hem de çalgıya karşı çalışma isteklerindeki artışa işaret etmektedir. Bu durum öğrencilerin yeni öğretmen etkisiyle verimli çalışmalara yöneldiklerini göstermektedir.

Araştırmada öğrencileri olumsuz yönde etkileyen değişik düzeylerde birçok durumla karşılaşmıştır. Öğrencilerin olumsuzluk anlamında en fazla etkilendikleri durumların şimdiye kadar öğrendikleri bilgilerin ya da tekniklerin yanlış olarak nitelenmesiyle başa dönmeleridir. Bu durum çok büyük zaman kaybıdır ve öğrencileri olumsuz yönde etkilemektedir. Bilgütay'a (2004) göre teknik değişim genel olarak başa dönülerek yapılmakta ve bu başa dönüş çalıcıya gerilediğini hissettirebilme psikolojik gerginliklere yol açabilmektedir (Aktaran Evren, 2007). Bunun yanı sıra öğrencide fiziksel zorlanmaların olması, ağrıların oluşması ve çalgı çalmaya yönelik isteksizlik gibi durumlarla başedilebilmesi için öğretmenin, gözlem yapmasını ve bu durumlarla baş edebilmesine yönelik birikim sahibi olmasını gerektirir. Problemin anlaşılması ve önlenmesi için vücut anatomisi ve mekaniğinin iyi bilinmesi gerekmektedir. Cinsiyete göre olumlu ifadelerin ise her iki cinsiyet grubunda, yeni öğretmenin kendilerine kazandıracaklarına yönelik bir tereddütlerinin olmadığı ve bir hazır bulunuşluk içerisinde oldukları söylenebilir. Öğrencilerin çalgı çalmada karşılaştıkları olumsuz durumlar ile cinsiyetleri arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmamıştır. Olumsuz durumların her iki cinsiyet grubunda da aynı şekilde algılandığı ve her iki cinsiyet grubunu aynı şekilde etkilediği söylenebilir. Cinsiyetler

arasında olumsuz durumlara verilen öneme bakıldığında maddelere göre bazı farklılıklar olduğu söylenebilir.

Sonuç olarak, çalgı eğitimi süreçlerinde farklı öğretmenlerle çalışmanın getirdiği birçok sorunlarla karşılaşmaktadır. Bu sorunlar birçok öğrencide; çalgıya, okula, öğretmene yönelik uzaklaşma ve isteksizlik oluştursa da dikkatli, özenli ve iyi bir planlama ile üstesinden gelinebilecek bir öğretim süreci geliştirilebilir.

Araştırmanın Etik Beyanı

Etik değerlendirmeyi yapan kurul adı: BAİBÜ Sosyal Bilimlerde İnsan Araştırmaları

Etik değerlendirme kararının tarihi: 24.01.2018

Etik değerlendirme belgesi sayı numarası: 2018/2

Araştırmacıların Makaleye Katkı Oranı Beyanı:

1. yazar katkı oranı: %50

2. yazar katkı oranı: %50

Çıkar Çatışması Beyanı:

Yazarlar arasında herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- Büyüköztürk, Ş., Kılıç, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2010). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Pegem Akademi.
- Bilgütay, B. S. (2004). Müzisyenlerde kas iskelet sistemi ile ilgili risk faktörleri ve çalışma kapasitesinin değerlendirilmesi. (No:157264) [Bilim Uzmanlığı Tezi, Hacettepe Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Evren, N. (2007). Türkiye’de konservatuvarlar ve eğitim fakültelerindeki çalgı eğitiminde kas ve iskelet sistemi rahatsızlıklarının performansa etkileri. (No: 205344) [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Girgin, D. (2015). Müzik eğitimi bölümlerindeki çalgı eğitiminde öğretmen ve öğrenci perspektifinde beklentiler. *E-Journal Of New World Sciences Academy*, 10 (3), 169-183.
- Günay, E. ve Uçan, A. (1980). *Çevreden Evrene Keman Eğitimi 1*. Yeni Dağarcık Yayınları.
- Karolyi, O. (2007). *Müziğe giriş*. Pan Yayıncılık.
- Özmenteş, S. (2005). Müzik eğitiminin boyutları ve çalgı eğitimi. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 9(6), 89-98.
- Parasız, G. (2001). Türkiye’de eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümlerinde öğretim elemanı ve öğrenci görüşlerine göre ana çalgı keman eğitiminde karşılaşılan sorunların incelenmesi.

(No:109364) [Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Saraç, G. (2003). Öğrenme kuramlarına göre bir yaylı çalgı olarak viyolonsel eğitimi ve viyolonsel öğretim programı süreci. *Muğla üniversitesi sbe dergisi*,(11). 25-33.

Sonsel, Ö. B. (2017). Bireysel çalgı viyola dersinin öğretim elemanları görüşleri açısından incelenmesi. *Fine Arts (NWSAFA)*, 12 (2), 125-134.

Uçan, A. (2018). *Müzik eğitimi*. Arkadaş Yayınevi.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

Though the process of string instrument education can be sustained hassle-free, problems can be faced during the education process because of several reasons. The replacement of the instructor or transferring fine art students into music departments of the universities can pose problems. Such situations can cause physical and psychological matters like disability in the skeletal muscle system, loss of enthusiasm with the instrument, or tension. This research tried to reveal the positive and the negative effects of studying with different instructors on the students. It also aimed to contribute to studies to reveal the factors to cause negative effects and how to overcome them.

2. Method


This research is a descriptive study of the scanning model. It comprises the learners taking professional music education. This research was conducted with 169 string instrument students who acquired basic technical skills during the 2018-2019 education year in all music departments of the faculty of education in Turkey

3. Findings, Discussion, and Results

Comparatively, the positive effects of the replacement of the educator on students are much more than the negative effects. It was revealed that the students trust their teachers AMD and accept any skill unhesitatingly given by them and acquire new technical skills. Having positive communication between the student and the instructor has the highest concern in overcoming possible problems. For the negative effects, the educators ' restart the learning process stating that the techniques of the students are wrong causes students to have difficulty and lose interest in the instrument and pain in the left hand and arm which have the highest concern. Positive or negative conditions the students face has no statistical meaning according to the sex and the type of the instrument, however some negative effects were established when the research is evaluated according to the number of educators while the positive effects have no statistical meaning. Accordingly, meaningful differences were established between the number of educators being worked with AMD and the new educators' interruptions in the technique of the instrument and giving less importance to scale, etude, and composing.

Students come across both positive and negative conditions caused by the change in the educator. They face problems because of the negative approach and the teaching methods of the latter educator even though they trust the educator and have no prejudice. The most important positive conditions are fulfilled by having a confident environment with the educator to provide improvements. Therefore, the factors such as the correct analysis of students and the methods of approach to problems provided by the substitutive educator play an important role for students to realize the positive conditions. Apart from those above, seen lesser though, the students who find it easier and more comfortable to use their left-hand arm and gave more time to their instruments show an increase in their interest in technical improvement and playing the instrument. It also shows that the students lean to productive studies thanks to the new educator. Several conditions at different levels were faced during the research which affected the students negatively. One condition which mostly affected them was being told that their method was wrong and therefore all learnings up to now must be started over which caused loss of time. Besides physical difficulties pain and loss of enthusiasm for the instrument might have been caused by the educator's lack of observation and skills to overcome such problems.


Taking into consideration the arithmetic meaning of the positive statements according to sex, the leading statement by both male and female students is that they try to acquire the learning outcomes unhesitatingly given by the new educator. It can be said that both sex groups have no hesitations in acquisition provided by the new instructor and are in complete readiness. Although there is no meaningful difference between the negative conditions in playing the instrument and their sex, the negative conditions are perceived the same way by both sexes and they are affected likewise. It can be said that all students are affected in the same way by both positive and negative conditions without considering the kind of the instrument. The kind of instrument doesn't change the situation in terms of productivity of the students technically. No meaningful difference is found between the positive conditions the students come across in playing the instrument and the number of instructors to study with. It can be said that the cooperation of the students and the instructors in composing positive conditions despite the increase in the number of the instructors. As a result, during the instrument education process, several problems can be faced because of studying with different instructors. Even though these problems can cause most students to lose interest in the instrument, in the school, or the instructor, a learning process that overcomes problems can be maintained by attentive and good planning.

	<p style="text-align: center;">ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCE</p> <p style="text-align: center;">Çevrimiçi Müzik Bilimleri Dergisi</p> <p style="text-align: center;">ISSN: 2536-4421</p>
---	---

Atıf/Citation

Dilber, M. C. ve Karabaşoğlu, C. (2023). Mûsikîde batılılaşma: muallim İsmail Hakkı Bey ve bülbül opereti. *Online Journal Of Music Sciences*, 8 (1), 42-66.

<https://doi.org/10.31811/ojomus.1308721>

Cilt/Volume: 8 Sayı/Issue: 1 Haziran/ June 2023	Geliş Tarihi/Received: 01.06.2023 Kabul Tarihi/Accepted: 28.06.2023 Yayın Tarihi/Published: 30.06.2023	Araştırma Makalesi/ Research Article  https://doi.org/10.31811/ojomus.1308721
---	--	--

Murat Can DİLBER

Dr., Sakarya Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı,
Müzikoloji Bölümü,
muratdilber@sakarya.edu.tr



Cemal KARABAŞOĞLU

Doç. Dr., Sakarya Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı,
Müzikoloji Bölümü,
cemalk@sakarya.edu.tr



MÛSİKÎDE BATILILAŞMA: MUALLİM İSMAİL HAKKI BEY VE BÜLBÛL OPERETİ

ÖZ

Osmanlı Devleti'nde Batı müziği ile ilk temasın Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nde gerçekleştiği düşünülse de devletler arası herhangi bir yazışmanın günümüzde bulunmaması bu bilgiyi dayanaksız bırakmaktadır. Resmî belgeler ancak III. Selim Dönemi'yle günümüze ulaşmıştır. Bu sebeple III. Selim'in oluşturduğu düzenli ordu olan Nizâm-ı Cedîd bünyesinde bulunan boru takımı Osmanlı'nın ilk Batı müziği bandosunu temsil etmektedir. Osmanlı'nın geneline yayılmayan bu oluşumun başlattığı Batı'ya dönüş, Sultan II. Mahmud Dönemi'yle hız kazanmıştır. Sultan Mahmud'un güçlü iradesiyle dağılan Yeniçeri Ocağı, beraberinde Mehterhâne-i Hümayun'u da olumsuz anlamda etkilemiştir. Mehterhâne-i Hümayun teşkilâtı, Yeniçeri Ocağı'nı hatırlattığı düşüncesiyle görev kapsamı daraltılarak Batılı anlamda eğitim veren Mûzikâ-yı Hümayun'un gölgesinde kalmıştır. Mûzikâ-yı Hümayun ile Batı müziği resmen Osmanlı sarayına girmiş ve bu bağlamda Osmanlı'da Batı müziği formlarında besteler ortaya çıkmaya başlamıştır. Çalışmamızın ana konusunu ihtiva eden Bülbül Opereti ise, Mûzikâ-yı Hümayun'da yetişen ünlü bestekâr Muallim İsmail Hakkı Bey tarafından Türk mûsikîsi makamlarıyla 3 perde olarak bestelenmiştir. Hicrî 1337 yılında Cemal Sahir Bey, Bülbül Operetini konu edindiği Temsil-i Mûsikî Rehberi adlı matbu bir eser kaleme almıştır. Bu çalışma ile amaçlanan Temsil-i Mûsikî Rehberi adlı matbu eserin transkripsiyonu yapılarak Bülbül Opereti'nin incelenmesidir.

Anahtar Kelimeler: Türk Mûsikîsi, Batı müziği, batılılaşma, operet, Muallim İsmail Hakkı Bey

WESTERNIZATION IN MUSIC: MUALLİM İSMAIL HAKKI BEY AND NIGHTINGALE OPERETTA

ABSTRACT

Although it is thought that the first contact with Western music in the Ottoman State took place during the reign of Suleyman the Magnificent, the absence of any interstate correspondence today leaves this information unfounded. Official documents only III. Selim It has reached the present day during the period. For this reason, III. Selim The pipe set within the body of Nizâm-ı Cedid, the regular army formed by, represents the first Western music band of the Ottoman State. The return to the West initiated by this formation that did not spread throughout the Ottoman State, Sultan II. Mahmud It gained speed during the reign of. The Janissary Corps, which was dissolved by the strong will of Sultan Mahmud, also negatively affected the Mehterhâne-i Hümâyün. The Mehterhâne-i Hümâyün organization was overshadowed by the Mûzikâ-yı Hümâyün, where education in the Western sense was seen, by narrowing the scope of its duties with the thought that it reminded the Janissary Corps. With the Mûzikâ-yı Hümâyün, Western music officially entered the Ottoman palace and in this context, compositions in Western music forms began to emerge in the Ottoman State. The Nightingale Operetta, which contains the main subject of our work, was composed by the famous composer Muallim İsmail Hakkı Bey, who grew up in Mûzikâ-yı Hümâyün, with Turkish music tones in 3 acts. In 1337 Hijri, Cemal Sahir Bey wrote a printed work called "Temsil-i Mûsikî Rehberi" on the Nightingale Operetta. The aim of this study is to analyze the Nightingale Operetta by transcribing the printed work called Temsil-i Mûsikî Rehberi.

Keywords: Turkish Music, Western music, westernization, operetta, Muallim İsmail Hakkı Bey

1.GİRİŞ

Osmanlı Devleti'nde görülen Batılılaşma temâyülü resmî olarak III. Selim Dönemi'yle başlamıştır. Tarihsel süreci başlatan III. Selim, Batılı tarzda düzenli ordu kurma düşüncesini pratiğe geçirmiş ve 1789 yılında Osmanlı'nın ilk düzenli ordusu olan Nizâm-ı Cedîd'i teşekkül etmiştir. Ömrü pek uzun olmayan yeni düzenli ordu, faaliyetlerini Levent çiftliğinde gerçekleştirmiştir. XIX. Yüzyılda gelişimini sürdüren Dünya ülkelerinin durumunu iyi tahlil eden ve bu minval üzerine ordunun yenilenmesi düşüncesine kapılan III. Selim'in, bu yeni ordunun gerçekleştirdiği eğitimleri bizzat yakından takip ettiği ve incelemelerde bulunduğu rivayet edilmiştir (Ortaylı, 2008, s.73). Ancak Osmanlı teşkilâtlarının geneline yayılmayan bu girişim, herhangi bir faaliyet gerçekleştirmeden ortadan kaldırılmış ve bu sürecin sonunda III. Selim'in taht-ı riyâseti son bulmuştur (Beydilli, 2007, s.177).

Yaşanan gelişmeler olumsuz sonuçlanmış olsa da bu yeni ordunun bünyesinde bulunduğu rivâyet edilen boru takımı, Osmanlı'nın ilk Batı tarzında bando teşkilâtını temsil etmektedir. Bu bağlamda her ne kadar Batı müziğinin kurumsal anlamda tekâmülü Mûzikâ-yı Hümâyün ile en üst seviyeye çıkmış olsa da Osmanlı'da Batılı tarzda askerî müziğin Nizâm-ı Cedîd bünyesinde oluşturulan bu bando teşkilâtıyla başladığı söylenebilir. Bu noktada III. Selim ile başlayan dönüşüm, sonradan tahta çıkan padişahlar tarafından da desteklenmiş ve çeşitli girişimler hız kaybetmeden devam etmiştir.

III. Selim'in 1807 yılında tahttan inmesiyle padişahlık görevini üstlenen IV. Mustafa çok uzun sürmeyen iktidarını II. Mahmud'a devretmiş ve Sultan Mahmud, çok kısa zaman içerisinde Osmanlı sarayında reformlarını hayata geçirmeye başlamıştır. III. Selim'in düzenli ordu düşüncesini kendi döneminde devam ettiren Sultan Mahmud, 1808 yılında Yeniçerilere alternatif olarak Sekbân-ı Cedîd adlı orduyu bir araya getirmiştir. Ancak Osmanlı'nın köklü askerî teşkilâtı bu oluşuma pozitif bakmamış ve çeşitli ayaklanmalar ile Sekbân-ı Cedîd'i faaliyetlerine başlamadan lağv ettirmiştir (Özcan, 2009, s.328). Bu olay ile başlayan derin bekleyiş yaklaşık 18 yıl sürmüş ve Sultan Mahmud bu süreci kendi lehine organize etmeyi başarmıştır. Nitekim tarih 1826'yı gösterdiğinde Yeniçeri Ocağına yönelik yapılan operasyon Sultan II. Mahmud lehine sonuçlanmış ve Osmanlı'da muhalif düşünceleriyle çeşitli isyan ve ayaklanmalar gerçekleştiren Yeniçeri teşkilâtı ortadan kaldırılmıştır. Vak'a-i Hayriyye olarak bilinen bu tarihi olayla Osmanlı Devleti'nin Batıya yönelimi hız kazanmıştır (Beydilli, 2012, s.454).

Vak'a-i Hayriyye olayından sonra II. Mahmud, Osmanlı'nın askerî teşekkülünü Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye ile sağlamak istemiş ve bu ordu ile 1829'da Ruslara karşı, 1831-1833 tarihinde Mısır ordusuna karşı seferler gerçekleştirmiştir (Özcan, 1991, s.457). Sultan Mahmud'un yeni ordu teşekkülü ile bünyesinde bir askerî bando lüzûmu ortaya çıkmıştır. Bu lüzûm neticesinde başta bir boru takımı olarak görev alan ancak 1828 yılında İtalyan müzisyen Giuseppe Donizetti'nin İstanbul'a getirilmesiyle saray konservatuarı misyonuna geçiş yapan Mûzikâ-yı Hümâyun'un temelleri atılmıştır. Donizetti'nin yurda getirilmesinden evvel Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye bünyesindeki muzika takımına çeşitli saz siparişleri verilmiştir. Bu kayıtlar Osmanlı arşivinde gerçekleştirdiğimiz araştırma neticesinde bulunmuştur (BOA, HAT, 296/17610). Bununla birlikte çeşitli kaynaklarda Sultan Mahmud'un oluşturulan yeni ordu için acemaşîran makamında bir marş bestelediği rivayet edilmektedir (Uzunçarşılı, 1973, s.161). Tüm bu gelişmeler sonucunda artık Osmanlı sarayında resmî olarak Batı müziği* görülmeye başlanmıştır. Asıl konumuza geçmeden önce Osmanlı'da Batı müziğinin resmî temsilcisi Mûzikâ-yı Hümâyun kurumundan kısaca bahsetmekte fayda görüyoruz.

Osmanlı'da Batı Müziğinin Kurumsal Temsilcisi

Osmanlı Devleti'nin kurumsal yapılanmaları her zaman askerî kanada yönelik gerçekleşmiştir. Teşkilât yapılanmalarında görülen temâyül ise yönetimin siyasi düşüncesi ile doğru orantılıdır. Bu nedenle Osmanlı'nın XVIII. ve XIX. yüzyıl gelişmeleri de Batı gelişmeleri ekseninde şekillenmiştir. III. Selim ile başlayan Batılı olma arzusu, diğer padişahlar tarafından da desteklenerek çeşitli reformlar ile toplumsal hareket hızlandırılmıştır. Zira XIX. yüzyıl Osmanlı toplumu da yaşam biçimlerinde yenilik arzusunda bulunmaktan geri durmamıştır. Bu bağlamda ortaya atılan İslahat, Tanzimat gibi reformlar, toplumun beklentisine yönelik gerçekleştirilen dönüşüm hareketlerinin başında bulunmaktadır (Akyıldız, 2011, s.2). Bu reformlar arasında özellikle Tanzimat Fermanı çok mühim bir konuma sahiptir. Öyle ki 1839 yılı itibarıyla Osmanlı toplumunda yeni bir dönemin başladığını söylemek mümkün olabilir. Bu noktada Tanzimat hareketiyle birçok alanda olduğu gibi müzikte de yeni bir döneme girilmiştir.

* Bu çalışmanın tamamında Batı müziği ifadesinden kastımız, Çoksesli Avrupa Müziğidir.

Bu süreci Tanzimat öncesi ve Tanzimat sonrası olarak ikiye ayırmakta fayda vardır. Zira Sultan Abdülmecid Dönemi'ne geçmeden evvel Sultan Mahmud'un yenilik temellerini sağlam attığını söylemek yerinde olacaktır. Öyle ki 1826 yılında alınan radikal kararlar neticesinde Osmanlı'nın askerî teşkilâtı Yeniçeri Ocağı'nın lağvedilmesi tarihi dönüşümü başlatan nokta olmuştur. Bu bağlamda başlarda küçük bir bando takımı olarak görev alan kadroyu genişletme arzusu da yine Sultan Mahmud Dönemi'nde zuhûr etmiştir. Zira ünlü müzisyen Giuseppe Donizetti'nin İstanbul'a getirilmesi ancak her alanda yeterli ve güçlü olma arzusu doğrultusunda yorumlanabilir. Sultan Mahmud'un başlattığı gelişmeler ise Abdülmecid Dönemi'nde gerçekleşen Gülhane Hatt-ı Hümayun'u ile resmen toplumsal anlamda dönüşümü hızlandırmıştır.

Tanzimat Dönemi'ne geçmeden önce Tanzimat'a giden süreci ele almakta fayda vardır. Sultan Mahmud'un öncülüğünde XIX. yüzyılda yaşanan siyasi gelişmeler neticesinde, Osmanlı toplumunda yenilik beklentileri ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu bağlamda artmaya başlayan modernleşme çabası, beraberinde birtakım gelişmelere sebep olmuştur. Lewis'in aktardığına göre Batı dünyasına ait yaşam biçimini simgeleyen Osmanlı'nın modernleşme olgusu ilk olarak III. Selim ile başlamış (Lewis, 1993, s.46) ve bu girişimler Sultan Mahmud Dönemi'nde hız kazanarak devam etmiştir. Zira Nizâm-ı Cedîd düşüncesini başta Sekbân-ı Cedîd, devamında Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye ile pratiğe geçiren Sultan Mahmud, idari ve toplumsal anlamda Batılılaşma arzusunu kararlılıkla savunmuştur.

Osmanlı'da Batı müziğinin resmî olarak temsil edildiği Mûzikâ-yı Hümayun ise III. Selim'in açtığı yenilikçi yolda Sultan II. Mahmud'un istikrarlı reformlarıyla kurulmuştur (Dilber, 2023). Burada es geçilen husus ise XIX. yüzyıla kadar Batı müziğinin hali hazırda İstanbul'da mevcut olduğudur. Bunun kurumsal anlamda saraya intikal etmesi ancak Mûzikâ-yı Hümayun ile mümkün olmuştur. Nitekim İstanbul'daki kiliselerin Fatih Dönemi'nden itibaren faaliyetlerine devam ettiği düşünülürse kuvvetle muhtemel Osmanlı topraklarında topluma inmeyen ancak çok yakınlarında dolaşan Batı müziği faaliyetlerinin mevcut olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Tanzimat Dönemi ise Mûzikâ-yı Hümayun için kurum temellerini güçlendiren bir girişim olma özelliğini taşımaktadır. Tanzimat dönemine kadar yapılan gelişmeler kurumun 13 yıllık bir sürecini kapsamaktadır. Hali hazırda oluşturulan sistem, Tanzimat Dönemi ile Giuseppe Donizetti önderliğinde kararlılıkla sürdürülmüştür. Bu süreçte Donizetti'nin Osmanlı-Avrupa ticari ilişkilerinde köprü vazifesi gördüğünü söylemek de yerinde olacaktır. Bu bağlamda arşiv belgelerinde yer alan vesikalarda, Mûzikâ-yı Hümayun bando ve orkestrasında kullanılmak üzere Avrupa'dan müzik aletleri ve notalar sipariş edilmiştir. Avrupa ile yaşanan bu ticari ilişki, Mûzikâ-yı Hümayun'un ilk döneminden Cumhuriyet Dönemi'ne kadar sürmüştür. Mûzikâ-yı Hümayun için ilk defa 1832 yılında Donizetti aracılığıyla Avrupa'dan 24700 kuruş karşılığında sipariş edilen bu müzik aletleri ile ilgili belge, arşiv vesikalarında yer almaktadır.

Âtûfetlü Müşir Paşa ma'rifetleri ve Mûzikâ-yı Hümayun ustakârı Donizetti vasıtasıyla bundan bir sene mukaddem aşağıya ısmarlanmış olan mûzika sazları bu defa verûd etmiş ve icab eden

bahası 24700 kuruşa baliğ olmuş olmakla baliğ mezbûrun tahsisatından i'tası babında emr u ferman hazret-i menlehu'l-emrindir (BOA, C..ML.. 182/7653).

Bununla birlikte Mûzikâ-yı Hümâyun orkestrasının muhtelif zamanlarda Avrupa'ya konser amaçlı yaptığı seyahatlerin, kültürel alışverişi hızlandırdığı söylenebilir. II. Meşrutiyet'in ilânından sonra Mûzikâ-yı Hümâyun orkestrasının Salîb-i Ahmet (Kızılhaç) menfaatine Avrupa'da bir konser turnesi düzenlediği Osmanlı arşivinde kayıtlıdır. Vesikalar arasında orkestranın hazırlanışı ve gidişine dair tüm detaylar talimatnâmede yazılmıştır (BOA, HR.SFR.04. 287/12). Osmanlı-Batı etkileşiminin somut örneği olan bu tarihi dokümanlar, Mûzikâ-yı Hümâyun'un son döneminde gelinen noktayı göstermesi açısından önem arz etmektedir.

Aynı şekilde Avrupa'dan İstanbul'a konser verme amaçlı gelen orkestraların bulunduğu belgeler ile kayıt altına alınmıştır. Ayrıca III. Selim Dönemi'nde gerçekleşen bir opera gösterisi, Ahmet Efendi'nin Ruznâme'sinde şu şekilde aktarılmıştır.

"Ertesi altıncı çahâr-ı şenbih günü Topkapu'ya nüzûl ve dün gece Topkapu'da Ağa yerinde opera nâm müzahref mülâ'abe-i çengiyâne ve etvâr-ı efrencâneleri sohbetleri ve dimâği zükâm eyliyen is ve pâsları ve tüfengleri tezkârıyla eğlenildi" (Arıkan, 1993, s.248).

Hicri 6 Zilkade 1211 (Milâdi 3 Mayıs 1797) yılına ait olan bu opera gösterisi, Osmanlı sarayında resmî belgeler ile kayıt altına alınmış ilk opera gösterisi olma özelliğini taşımaktadır. Bu bağlamda Mûzikâ-yı Hümâyun kurulmadan evvel sarayda Batı usûlü müzik ve dansın sarayda görülmeye başlandığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Ancak daha önce belirttiğimiz üzere bu düşüncenin resmî temsili Mûzikâ-yı Hümâyun ile mümkün olmuştur. Ayrıca süreç içerisinde Osmanlı sarayında görülen Batı müziği formları çeşitlilik göstererek vals, marş, opera ve operet türlerinde besteler ortaya çıkmaya başlamıştır.

Çalışmamızın ana konusunu ihtiva eden Bülbül Opereti ise Mûzikâ-yı Hümâyun'da yetişen Muallim İsmail Hakkı Bey tarafından 3 perde olarak bestelenmiştir. Beste tarihi net olarak bilinmemekle birlikte, Cemal Sahir Bey'in Hicri 1337 (1918/1919) tarihinde kaleme aldığı Temsil-i Mûsikî adlı eserinde Bülbül Opereti hakkında detaylı bilgiler bulunmaktadır. Muallim İsmail Hakkı Bey'in Bülbül Opereti dışında ulaşabildiğimiz 14 opereti daha vardır.

Osmanlı topraklarında doğmuş, Türk mûsikîsi eğitimini en ünlü şahsiyetlerden tamamlamış bir bestekârın Batı müziği formlarında eser ortaya koyması Batılılaşma temâyülünü ziyâdesiyle göstermektedir. Ayrıca Muallim İsmail Hakkı Bey'in Bülbül Opereti, Osmanlı Dönemi'nde matbu bir eserde işlenen operet olma özelliğini göstermektedir.

Muallim İsmail Hakkı Bey ve Bülbül Opereti

Sultan Abdülaziz Dönemi'nde İstanbul'un Balat semtinde dünyaya gelen İsmail Hakkı Bey, henüz çocuk yaşlardayken sesinin güzelliği sebebiyle saraya alınmıştır. Mûzikâ-yı Hümâyun'da suyu Latif Ağa ile Türk mûsikîsi meşk eden İsmail Hakkı Bey, Zati Bey ve Guatelli Paşa ile armoni çalışmıştır (Özcan, 2001, s.101).

Mûsikîde batılılaşma: muallim İsmail Hakkı Bey ve bülbül opereti

Mûsikîdeki kabiliyeti onun Mûzikâ-yı Hümâyun'da muallim olmasına vesile olmuştur. Çeşitli kaynaklarda Mûzikâ-yı Hümâyun'un fasl-ı cedîd oluşumunun başında olduğu ifade edilen İsmail Hakkı Bey arşiv belgelerinde Mûzikâ-yı Hümâyun muallimi olarak da anılmıştır (BOA, DH.MUİ. 61/25).

Bestekârlığını Türk mûsikîsinin çeşitli formlarında sergileyen Muallim İsmail Hakkı Bey, Batı müziği formlarında da eserler ortaya koymuştur. Muallim İsmail Hakkı Bey'in çalışmamızın ana konusunu ihtiva eden Bülbül opereti ile birlikte Osmanlı arşivinde kayıtlı Falcı, Emel, İyi Saatte Olsunlar, Kiracılar, Tutkun, Ve Mine'l-Garaib, Lale Devri, Nuru's-Sabah, Macun Hokkası, Gelin Kaynana, Gazafer, Yedekçi, Damat İbrahim Paşa ve Şebnem opereti olmak üzere toplam 15 opereti bulunmaktadır (BOA, TRT.MD.d). Bu operetler arasında bir matbu eserde bahsi geçen Bülbül Opereti hakkında ayrıntılı bilgi vermekte fayda görüyoruz.

Cemal Sahir Bey Hicri 1337 (Milâdi 1918/1919) tarihinde kaleme aldığı Temsil-i Mûsikî Rehberi adlı matbu eserde, Bülbül Opereti'nin 3 perdeden müteşekkil olduğu ifade edilmiştir. Operette yer alan sahne heyeti ve saz heyetinin isimleri verilmekle birlikte operette temsil ettikleri karakterlerin isimleri de belirtilmiştir. Ayrıca sahne heyetinden ve saz heyetinden birkaç kişinin fotoğrafı da bu eserde bulunmaktadır. Tarihi açıdan önem arz eden bu görseller ile Bülbül Opereti sahne heyeti ve saz heyeti olarak görev alan isimler şu şekildedir (Cemal Sahir, 1918/1919, s.10).

Tablo 1

Bülbül Operetinde Sahne Heyeti Olarak Görev Alan İsimler

Bülbül Operetindeki Adı	İcrâ Eden
Hacer	Nivart Hanım
Sahra Hanım	Agani Hanım
Cazibe Hanım	Pürvüz Hanım
Ahmed Ağa	Selâhi Bey
Şemsi Bey	Cemâl Sahir Bey
Recep Bey	İsmail Hakkı Bey
Şadan Bey	Şayan Bey
Kemal Bey	Şeref Bey

Tablo 2

Bülbül Operetinde Saz Heyeti Olarak Görev Alan İsimler

İsim	Saz
Muallim İsmail Hakkı Bey	Orkestra Şefi (Bestekâr)
Zeki Bey	Keman
Şahabeddin Bey	Keman
Haşim Bey	Keman
Sıdkı Bey (Muavin Kemaniler)	Keman
Cemâl Bey	Keman
Muallim Udi Fahri Bey	Viyolonsel
Rıza Bey	Santur
İhsan Bey	Neyzen
Sami Bey	Neyzen
Ahmed Bey	Tanbur
Ruşen Bey	Kemençe
Ahmed Bey	Ud
Rıza Bey	Kudüm
Cemâl Bey	Zil
Memduh Bey	Çalpâre

Batı müziğinde küçük opera olarak da tarif edilen operet formu, konuşulan ve teganni edilen bölümlerin sıralı bir şekilde oluşturduğu müzikli oyun anlamına gelmektedir (Yener, 1983, s.446). Batı müziği formu olması sebebiyle Avrupa'da ve Batı müziğinin icra edildiği ülkelerde Batı sazlarıyla icra edilen operet formu, Osmanlı sarayında Türk mûsikîsi sazlarıyla icra edilmektedir. Bu bağlamda Bülbül Opereti'ni diğer operetlerden ayıran en temel özellik, Türk mûsikîsi sazlarıyla icra edilmiş olmasıdır. Yukarıda isimlerini verdiğimiz tanbur, ud, kudüm gibi Türk mûsikîsinin geleneksel sazlarıyla Batı müziğine ait bir formun icra edilmesi, Osmanlı-Batı müziği arasındaki birlikteliği de ziyadesiyle ortaya çıkarmaktadır. 19. yüzyılda yaşanan bu dönüşümün en belirgin işaretlerini bir sahne gösterisinde kullanılan sazlar ile görmek mümkündür.



Görsel 1: Muallim İsmail Hakkı Bey, Bülbül Operetinin Bestekârı, Saz Heyeti Reisi

Muallim İsmail Hakkı Bey nota koleksiyonunda, Bülbül Opereti'ni üç perde olarak tamamıyla notaya almıştır. Ancak arşivde yedi farklı versiyonu bulunan notalar arasından sadece bir nüshada birinci perdenin güfte taksimi yapılmıştır. Bu çalışma ile birinci perdede bulunan güftelerin transkripsiyonu yapılmış ve tekrar notaya alınarak icraya uygun hale getirilmiştir. Türk mûsikîsi tarihi açısından önem arz eden bu notanın günümüz repertuarına kazandırılması, Türk-Batı müziği arasındaki etkileşimi tahlil etme olanağı sağlayacaktır.

2. BULGULAR

BÜLBÜL OPERETİ

1. PERDE

Beste: Muallim İsmail Hakkı Bey

Üvertür

The musical score for the overture is written in 2/4 time and consists of 11 staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of quarter and eighth notes, with a repeat sign at the end. The second staff continues the melody with a similar rhythmic pattern. The third staff introduces a new melodic line with a repeat sign. The fourth staff continues the melody with a repeat sign. The fifth staff continues the melody with a repeat sign. The sixth staff features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and a repeat sign. The seventh staff continues the melody with a repeat sign. The eighth staff continues the melody with a repeat sign. The ninth staff continues the melody with a repeat sign. The tenth staff continues the melody with a repeat sign. The eleventh staff concludes the overture with a final melodic phrase and a repeat sign.

The first part of the musical score consists of seven staves. The first staff is in 3/8 time and the key of B-flat major. The second staff is in 2/4 time. The third and fourth staves are in 2/4 time and feature first and second endings. The fifth staff is in 2/4 time. The sixth staff is in 3/8 time. The seventh staff is in 2/4 time.

Ahmed Ağa

The vocal part of the musical score consists of seven staves of music with lyrics in Turkish. The lyrics are: BAK NE GÜ ZEL ŞU HA VA HER TARAF DA KUŞ LAR CI VIL DAR GÜN DE GÜ NEŞ PA RIL DAR PA RIL DAR SAN Kİ Â LEM İ ÇİN DE HA CER CI ĞİM PEK ŞEN DİR PEK ŞEN - SAZLAR - DİR PEK SEV Gİ Lİ HA CER CI ĞİM BE NİM BİR TEK YIL DI ZİM

Biraz Durmalı Sinyal Var



- SAZLAR -



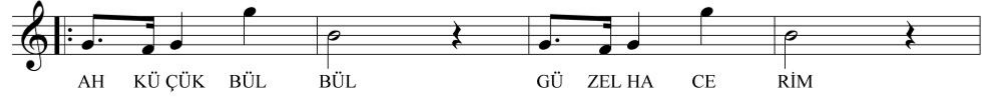
Ahmed Ağa



- SAZLAR -



Semsi



- BİR AZ ÇABUKÇA -




- SAZLAR -



Mûsikîde batılılaşma: muallim İsmail Hakkı Bey ve bülbül opereti

Hacer



NAZ LI BÜL BÜ LÜM GÜ ZEL SİN GÜ ZEL

Semsi



SEN LE YA ŞA MAK YE GÂ NE E MEL

Beraber




BÜL BÜ LÜM SEN SİZ BA HAR O LUR MU



AŞK SİZ GÖ NÜL BAH Tİ YÂR O LUR MU

Hacer



GÜ ZEL BÜL BÜ LÜM SE Nİ U NUT MAM

Semsi



BAŞ KA AŞK İ LE GÖ NÜL A VUT MAM

Beraber



BÜL BÜ LÜM SEN SİZ BA HAR O LUR MU



YA BAN CI BA NA HİÇ YÂR O LUR MU


- KUDÜM İLE -

Hacer **Recep**



KİM O A CEP BE NİM RE CEP

Hacer **Recep**



NE İS Tİ YOR SUN SÖY LE SÖY LE NİR Mİ HİÇ BÖY LE



ÇIK DA GÖ RÜN SEN BA NA AN LA TA YIM BEN SA NA

Hacer



İ ŞİM VAR BI RA KA MAM DI ŞA RI YA ÇI KA MAM

Recep



ÇIK DA DİN LE SEN BE Nİ BEK Lİ YOR LAR DE DE Nİ

Hacer



ÇOK OL DU O Gİ DE Lİ UĞ RAK VER Dİ BES BEL Lİ

Recep



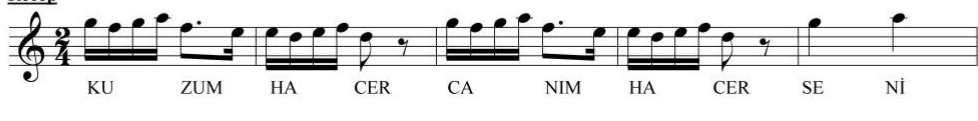
HAY Dİ ÇIK DI ŞA RI YA NE O LUR GEL BU RA YA

Hacer

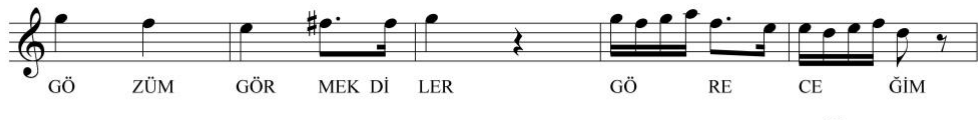


HA YIR HA YIR ÇI KA MAM İ Şİ Mİ BI RA KA MAM

Recep



KU ZUM HA CER CA NIM HA CER SE Nİ



GÖ ZÜM GÖR MEK Dİ LER GÖ RE CE ĞİM



MUT LAK SE Nİ DI ŞA RI ÇIK ÜZ ME BE Nİ

- SAZLAR -



Recep



TA KÜ ÇÜK LÜĞÜM DEN BE Rİ ÇOK SEV Dİ ĞİM HA CE Rİ Mİ

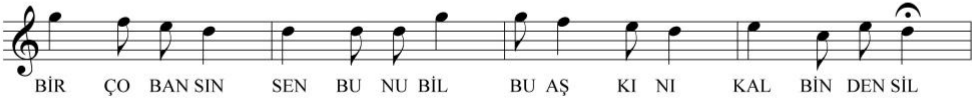


YAL VA RI YO RUM BU NU BİZ DEN A YIR MA YIN BU NU BEN DEN

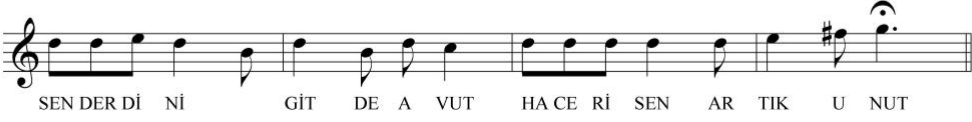
Semsi



AŞK NE DE MEK SEN NE DE MEK BÖY LE ŞEY LER NE NE GE REK

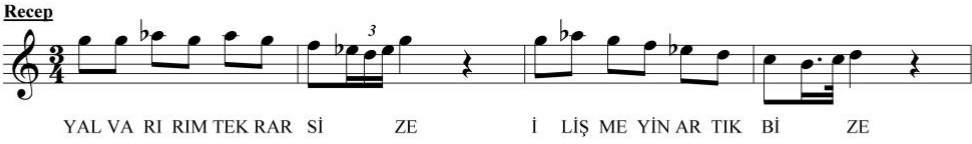


BİR ÇO BAN SIN SEN BU NU BİL BU AŞ KI NI KAL BİN DEN SİL



SEN DER Dİ Nİ GİT DE A VUT HA CE Rİ SEN AR TIK U NUT

Recep



YAL VA RI RIM TEK RAR Sİ ZE İ LİŞ ME YİN AR TIK Bİ ZE



İN SAF ET DE HA Lİ ME BAK HA CER Cİ Ğİ BA NA Bİ RAK

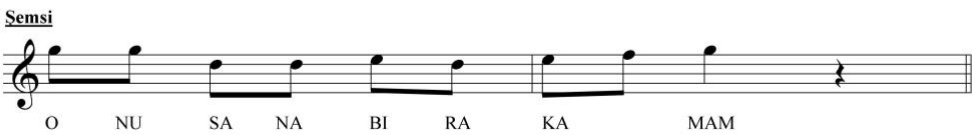


AŞK YA KI CI BİR GÜ NEŞ TİR O A LEV Lİ BİR A



TEŞ TİR BEN KEN Dİ Mİ HİÇ YA KA MAM

Semsi



O NU SA NA Bİ RA KA MAM

Recep



Semsi



Semsi



Recep



- KAVGA BAŞLIYOR -



- SAZLAR -



Semsi Hacer Birlikte



Gİ DE LİM GÖN LÜ MÜZ Bİ ZE REH BER DİR



Gİ DE LİM İS TAN BUL PEK GÜ ZEL YER DİR

Semsi



PEK ŞEN DİR GÖ RÜR SÜN O RA DA BA HAR



BÜ TÜN YIL HA CER Cİ ĞİM Çİ ÇEK LER A ÇAR

Hacer



SA HİH O RA LAR DA GÜ ZEL Mİ BA HAR



DUY DUM Kİ SÜN BÜL LER BÜ TÜN YAZ A ÇAR

Beraber



Gİ DE LİM GÖN LÜ MÜZ Bİ ZE REH BER DİR



Gİ DE LİM İS TAN BUL PEK GÜ ZEL YER DİR

- SAZLAR -

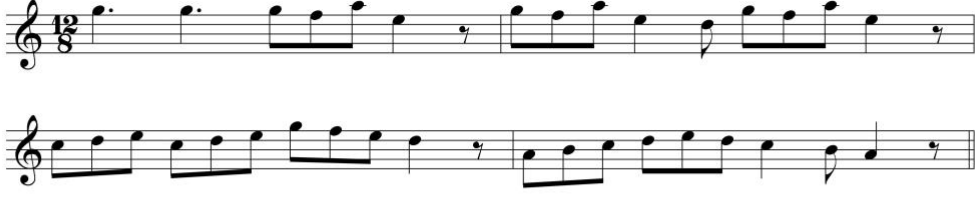


Koristler (Cumhure)



HAY DİN KIZ LAR Gİ Dİ Gİ Dİ VE RE LİM
BOR LU YA BOR LU YA BOR LU YA VAY
Bİ Zİ BAŞ TAN ÇI KAR DI LAR
ZOR LA YA ZOR LA YA ZOR LA YA VAY
HAY DİN KIZ LAR Gİ Dİ Gİ Dİ VE RE LİM
GEZ ME YE GEZ ME YE GEZ ME YE VAY
ÇE REZ KON MUŞ AL LI DA PUL LU
YAZ MA YA YAZ MA YA YAZ MA YA VAY
VAY VAY VAY VAY VAY VAY VAY

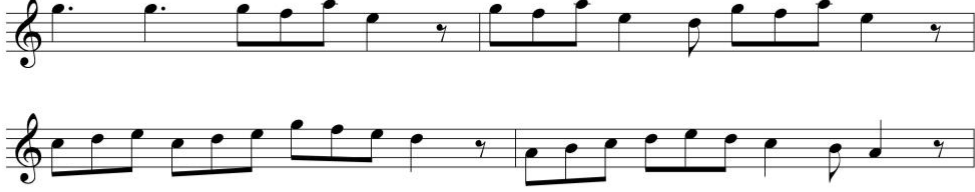
- SAZLAR -



Korolar (Cumhur)



- ARANAĞME -



- SAZLAR -



- ZEYBEK MÂ RAKS HAVALARI -

The image displays a musical score for the piece "Zeybek Mâ Raks Havalari". The score is written in a single system with 12 staves. The first four staves are in 3/8 time, featuring a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The fifth staff is in 2/4 time and shows a simpler, more melodic line. The sixth through tenth staves continue in 2/4 time with a steady, rhythmic melody. The eleventh and twelfth staves are in 2/4 time and conclude the piece with a final melodic phrase and a double bar line.

The first part of the score consists of four staves of music. The first three staves are in treble clef and contain a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The fourth staff is a bass line with a few notes and rests.

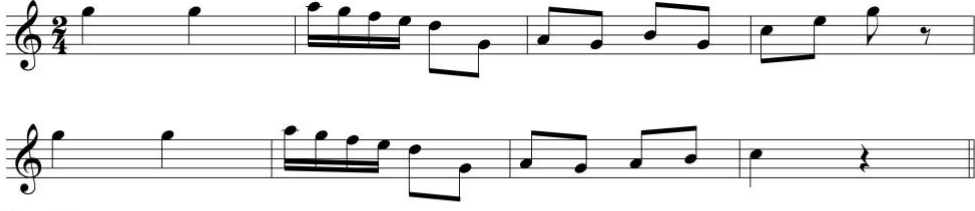
- SAZLAR -

The second part of the score consists of four staves of music. The first two staves are in treble clef and contain a melodic line. The third and fourth staves are in bass clef and contain a bass line.

Koristler (Cumhure)

The chorus part of the score consists of four staves of music with lyrics. The first staff is in treble clef and contains the lyrics: HAY DİN KIZ LAR Gİ Dİ Gİ Dİ VE RE LİM. The second staff is in treble clef and contains the lyrics: E Vİ Mİ ZE E Vİ Mİ ZE E Vİ Mİ ZE VAY. The third staff is in treble clef and contains the lyrics: ŞEN LİK KI NA SI KO YU KO YU VE RE LİM. The fourth staff is in treble clef and contains the lyrics: E Lİ Mİ ZE E Lİ Mİ ZE E Lİ Mİ ZE VAY.

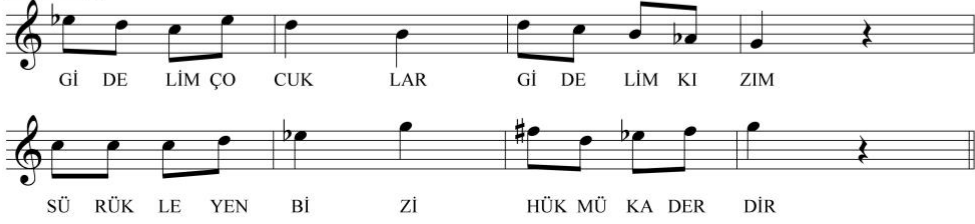
- SAZLAR -



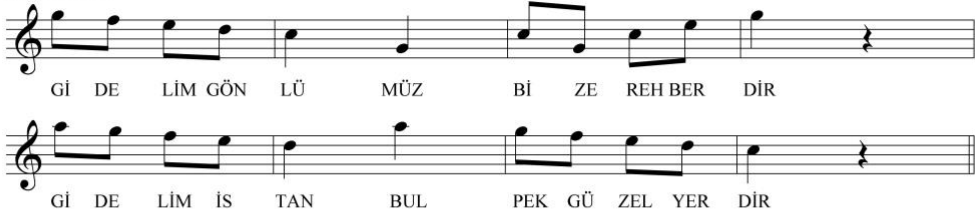
Semsi, Hacer



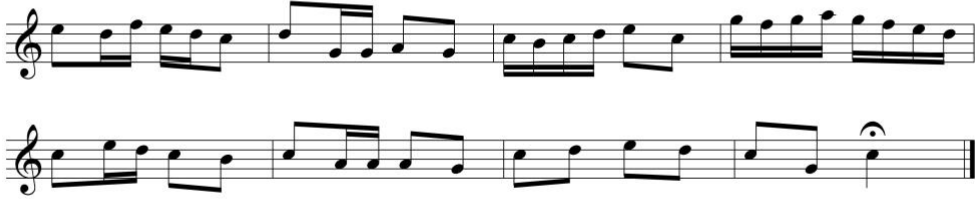
Ahmed Ağa



Semsi, Hacer



- SAZLAR -



BİRİNCİ PERDE SON

3. TARTIŞMA, SONUÇ ve ÖNERİLER

Türk mûsikîsi tarihinde 19. yüzyıl itibariyle bestekârların dahi tahmin edemeyeceği bir dönüşüm yaşanmıştır. Türk mûsikîsi formları ile Batı müziği formlarının da resmî olarak görülmeye başlanması, Türk mûsikîsi bestekârlarını bir noktada Batı müziği formlarına yakınlıştırmıştır. Zira Batı müziği artık kurumsal anlamda sarayda temsil edilecek düzeye gelmiştir. Mûzikâ-yı Hümâyun'un üstlendiği misyon, bünyesinde yetiştirdiği sanatkârları da etkilemiş ve 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başlarına doğru Batı müziği besteleri saray ve çevresinde görülmeye başlanmıştır.

Çalışmamızın ana konusunu ihtiva eden Bülbül Opereti ise 19. yüzyılda yaşanan Batılılaşma sürecinin Türk mûsikîsi bestekârları üzerinde gösterdiği etkinin somut bir ürünüdür. Türk mûsikîsini mühim şahsiyetlerden öğrenmiş bir bestekârın Batı müziğine ait bir eser bestelemesi, Türk-Batı müziği arasındaki etkileşimi çok net bir şekilde göstermektedir. Zira Bülbül opereti dışında toplam 15 operet besteleyen Muallim İsmail Hakkı Bey, Türk mûsikîsi formlarından da bir hayli beste ortaya koymuştur.

Ancak Bülbül Opereti'ni diğer operetlerden ayıran en temel özellik, matbu bir eserde bahsi geçmesidir. Temsil-i Mûsikî Rehberi adlı matbu eserde Cemal Sahir Bey, Bülbül Opereti'ni 3 perde güftesiyle kitap halinde yayınlamıştır. Aslında Cemal Sahir Bey'in yapmış olduğu bu hizmet, güfte mecmualarına benzer bir yaklaşımı temsil etmektedir.

Bu çalışma ile Türk mûsikîsi repertuarında adı dahi geçmeyen Bülbül Opereti gündeme getirilmiş ve eser icraya uygun hale getirilerek repertuara kazandırılmıştır. Türk mûsikîsi tarihi çalışmalarında mevcut olan eksiklikleri tamamlamak, Osmanlı arşivinde yapılacak araştırmalar ile mümkün olabilir. Bu bağlamda yaptığımız çalışmanın ilgili araştırmacılara rehber olması hedeflenmiştir.

Araştırmanın Etik Beyanı

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

Bu araştırmanın ULAKBİM TR Dizin 2020 ölçütlerine göre etik kurul izni gerektirmeyen araştırmalardan olduğunu beyan ederiz.

Araştırmacıların Makaleye Katkı Oranı Beyanı

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

Çıkar Çatışması Beyanı

Çalışmanın tüm yazarları bu çalışmada, sonuçları veya yorumları etkileyebilecek herhangi bir maddi veya diğer asli çıkar çatışması olmadığını beyan ederler.

KAYNAKÇA

- Akyıldız, A. (2011). Tanzimat. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C.40).TDV Yayınları.
- Arıkan S. (hızl.), (1993). III. Selim'in Sırkâtibi Ahmet Efendi Tarafından Tutulan Rûznâme. Türk Tarih Kurumu.
- Beydilli, K. (2007). Nizâm-ı Cedîd. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C.33). TDV Yayınları.
- Beydilli, K. (2012). Vak'a-i Hayriyye. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C.42). TDV Yayınları.
- BOA, Osmanlı Arşivi. Cevdet Maliye [C..ML..], No. 182, Gömlek No. 7653.
- BOA, Osmanlı Arşivi. Dahiliye [DH.MUİ.], No. 61, Gömlek No. 25.
- BOA, Osmanlı Arşivi. Hariciye Nezareti Paris Sefareti [HR.SFR.04..], No. 287, Gömlek No. 12.
- BOA, Osmanlı Arşivi. Hatt-ı Hümayun [HAT], No. 296, Gömlek No. 17610.
- BOA, Osmanlı Arşivi. TRT Müzik Dairesi Defterleri [TRT.MD.d].
- Dilber, M.C. (2023). Mûzikâ-yı Hümâyun (Yayın No: 794172) [Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp>
- Lewis, B. (1993). *Modern Türkiye'nin doğuşu*. Metin Kıratlı, Çev. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2008). *Osmanlı sarayında hayat*. Yitik Hazine Yayınları.
- Özcan, A. (1991). Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C.3). TDV Yayınları.
- Özcan, A. (2009). Sekbân-ı Cedîd. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C.36). TDV Yayınları.
- Özcan, N. (2001). İsmâil Hakkı Bey. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C.23). TDV Yayınları.
- Uzunçarşılı, İ.H. (1973). Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı. *Bellekten*. (c.41)
- Yener, F. (1983). *Mûzik kılavuzu*. Bilgi Yayınevi.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

The concept of Westernization, which intensified by the 19th century, began to be seen in every stage of Ottoman social life. This concept was expressed as Ottoman modernization in many ways and eventually it was seen in every field of art. Westernization attempts in music date back to the 19th century.

III. Selim the opera performances during the period represent the beginning of the trend in the Ottoman palace, although not official. In this context, both the developments in Europe and the Ottoman State's effort to keep up with the times greatly increased the desire to be like a Westerner. However, as a result of the trend that started, the first Western music works began to be seen after the Tanzimat.

III. Selim ignited the torch and formed the first Western-style band of the Ottoman State, which did not show much presence. Sultan Mahmud, who took over the flag from Sultan Selim, realized the Vak'a-i Hayriyye, one of the greatest events in Ottoman history, and abolished the Janissary corps. As a result of this development, the marching band, which was established within the body of the new army, switched to a corporate music school mission with Donizetti. Within the body of Mûzikâ-yı Hümâyun,

both Western music and Turkish music studies were carried out. Muallim İsmail Hakkı Bey, who is the concrete example of this, composed both Turkish music and Western music pieces.

The main purpose of our study is to explain the interaction between Turkish-Western music and to examine the representation of Ottoman modernization in music. The Nightingale operetta, which is considered in this context, is an important work that can be the subject of a printed work in terms of the period it was composed. However, this work, which is not mentioned in today's repertoire, has sunk into oblivion.

In this study, the lyrics of the Nightingale operetta in Cemâl Sahir Bey's work called *Temsil-i Mûsikî Rehberi* were examined and the first act of the operetta in the Ottoman archive was made suitable for performance. Thus, a piece composed in the form of Western music and also performed with Turkish musical instruments was added to the Turkish music repertoire.

2. Method

Document technique is a technique that is frequently used in historical studies. It is aimed to reach the most accurate information on the subject by examining archive documents, magazines, articles, newspaper headlines and books belonging to the period. At this point, since the scope of this research we carried out covers the Ottoman period, the document technique was used as a method throughout the study.

3. Findings, Discussion and Results

In this study, the Westernization trend seen in the field of Turkish music history was examined through a composed work. The Nightingale operetta, in which Muallim İsmail Hakkı Bey, one of the 19th century composers, expertly sampled the operetta form, which is one of the Western music forms, showed the Turkish-Western music interaction.

The printed work called *Temsil-i Mûsikî Rehberi*, written by Cemal Sahir Bey at the beginning of the 20th century, has the characteristics of a work in which an operetta composed in the history of Turkish music is the subject. In this work, in which the lyrics of the entire three-act operetta are given, there are also the names and photographs of the figures in the operetta. This information, which is important for the history of Turkish music, has been included in the study within the limits of the research.


There is no example of the nightingale operetta in any repertoire today. In the research we carried out due to this deficiency, 7 different copies of the Nightingale operetta were found in the Ottoman archives. Only one of these copies has the lyrics of the first act. The lyrics on the note that we determined with the printed work called *Temsil-i Mûsikî Rehberi* have been handled comparatively and the first fret of the Nightingale operetta has been made suitable for performance. The Nightingale operetta has been reintroduced to the existing repertoire in terms of showing the Turkish-Western music interaction in the history of Turkish music.

Finally, it is useful to mention the importance of the research to be carried out in the Ottoman archives in the field researches on the history of Turkish music. Because the existence of a historical document can only be determined by archival research. In this context, the originality and scope of the studied subject will increase in case of interest of the related researchers to the Ottoman archive.

Atıf/Citation

Kurşunet, H. B. ve Otacıoğlu, S. (2023). Armoni eğitiminde hicaz makam dizisi kullanımının öğrenci başarısına etkisi. *Online Journal Of Music Sciences*, 8 (1), 67-84.

<https://doi.org/10.31811/ojomus.1309837>

Cilt/Volume: 8 Sayı/Issue: 1 Haziran/ June 2023	Geliş Tarihi/Received: 05.06.2023 Kabul Tarihi/Accepted: 29.06.2023 Yayın Tarihi/Published: 30.06.2023	Araştırma Makalesi/ Research Article  https://doi.org/10.31811/ojomus.1309837
---	--	--

Hacı Bekir KURŞUNET

Doktora, Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, hkursunet@sakarya.edu.tr



A.Sena Gürşen OTACIOĞLU

Prof. Dr., Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bilim Dalı, Müzik Eğitimi Anabilim dalı, senagursen@hotmail.com



* Armoni eğitiminde Hicaz makam dizisi kullanımının öğrenci başarı, duyum, tutum ve performansına etkisi” isimli tezden üretilmiştir.

ARMONİ EĞİTİMİNDE HİCAZ MAKAM DİZİSİ KULLANIMININ ÖĞRENCİ BAŞARISINA ETKİSİ

ÖZ

Bu araştırma Hicaz makam dizisi ile işlenen armoni dersinin bilişsel alan başarısına etkisini ortaya koymak amacıyla yapılmıştır. Tek grup ön test-son test deneysel deseninin kullanıldığı araştırmada, çalışma grubu 27 öğrenciden oluşmaktadır. Araştırmanın nicel verileri araştırmacı tarafından geliştirilen Makamsal Armoni Başarı Testi ile toplanmıştır. Başarı testi, çalışma grubuna araştırmacı tarafından verilen 9 haftalık Hicaz makam dizisi ile entegre edilmiş armoni dersi öncesinde ve sonrasında uygulanmış ve toplanan veriler SPSS veri işleme programında analize tabi tutulmuştur. Yapılan analizler sonucunda öğrencilerin deney öncesinde Başarı testinden aldıkları puan ortalamalarının, deney sonrasında yapılan Başarı testinden aldıkları puan ortalamalarından anlamlı derecede farklılaştığı görülmüştür. Ayrıca çalışma grubuna online anket şeklinde uygulanan “Hicaz makamı ile işlenen armoni dersine yönelik öğrenci görüşleri” cevaplarının incelenmesi sonucunda ise öğrencilerin büyük kısmının Hicaz makamı ile işlenen armoni dersine karşı olumlu görüş bildirdikleri görülmüştür.

Anahtar kelimeler: Armoni, Hicaz, makam, armoni eğitimi.

THE EFFECT OF USING THE HICAZ MAQAM SCALE IN HARMONY EDUCATION ON STUDENT ACHIEVEMENT

ABSTRACT

This study was conducted to reveal the effect of the harmony lesson taught with the Hicaz Maqam scale on cognitive domain achievement. The study group consisted of 27 students in the research in which one group pretest-posttest experimental design was used. The quantitative data of the study were collected with the Makamsal Harmony Achievement Test developed by the researcher. The achievement test was administered to the study group before and after the 9-week harmony lesson integrated with the Hicaz maqam scale given by the researcher and the collected data were analyzed in the SPSS data processing program. As a result of the analysis, it was seen that the mean scores of the students from the achievement test before the experiment differed significantly from the mean scores of the students from the achievement test after the experiment. In addition, as a result of the examination of the answers to the "Student opinions about the harmony course taught with the Hicaz maqam" applied to the study group in the form of an online questionnaire, it was seen that most of the students expressed positive opinions about the harmony course taught with the Hicaz maqam.

Keywords: Harmony, Hicaz, Maqam, Education of Harmony

1.GİRİŞ

Eğitim, günümüzde herhangi bir toplumun gelişim sürecinde çağdaş bir topluma dönüşmesi için dikkatle ele alınması gereken bir olgudur. Topluma mensup bireylerin bilinçlendirilmesi ve topluma kazandırılması için eğitimin milli, çağdaş ve yenilikçi olması gerekir. Ertürk'e göre eğitim, "bireyin davranışında kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişme meydana getirme sürecidir" (Ertürk, 1972). Eğitimin alt boyutu olarak öğretim de daha özele indirgenen ve planlı olması gereken bir anlamı içinde barındırır. "Öğretim, bir dersin öğretim programında belirlenen esaslara uygun bir öğretme-öğrenme süreci için gerekli hazırlıkların yapılması, böyle bir sürecin gerçekleştirilmesi ve bu sürecin, ürün olarak ortaya çıkması beklenen davranışların tümü görülünceye kadar, olabildiğince etkili ve verimli bir şekilde sürdürülmesi hizmetleri demektir" (Özçelik, 1992).

Sanat eğitimi ise eğitim süreçleri içerisinde insanın ruhsal yönünü geliştiren bir olgu olarak ayrı bir öneme sahiptir. "Sanat eğitimi", temelde, sanatsal etkinlik ve etkileşimler yoluyla bireyin yaratma güdüsünü doyurmaya, estetik gereksinimlerini karşılamaya, beğeni duygusunu geliştirmeye ve içinde yaşadığı gerçekliğe daha duyarlı olmasını sağlamaya yöneliktir" (Uçan, 1997). Müzik eğitimi de sanat eğitimi altında değerlendirilen kapsamlı bir süreç olarak bilişsel, duyuşsal ve psikomotor öğrenme alanlarına doğrudan etki eden bir süreçtir. "İnsan yaşamında müziğin belirli işlevleri (fonksiyonları) vardır. Bu işlevler çeşitli, çok yönlü, kapsamlı ve karmaşıktır. *Müziğin insan yaşamındaki işlevleri* "bireysel (fizyo/biyopsişik)", "toplumsal", "kültürel", "ekonomik" ve "eğitimsel" olmak üzere beş kümede toplanabilir" (Uçan, 1997).

Müzik eğitiminin alt boyutlarından biri olan armoni eğitimi de müzik eğitimi içerisinde Batı müziği ekseninde gelişen çok sesli müzik kurallarının aktarıldığı önemli bir alandır. "Müzik alanında bilim ve sanatın kesiştiği önemli bir ayırmda yer alan armoni eğitimi, müzikle ilgili her alt disiplin için vazgeçilmez

bir değerdir" (Sevgi, 2005). "Terim olarak armoni Yunanca *harmonia*: "kaynaşma" sözcüğünden gelir" (Say, 2005, s. 39). "Armoni, müzikte, akorlar ile sağlanan dikey çok seslilik olarak tanımlayabileceğimiz akor bağlantılarından oluşan bilim dalıdır" (Bakihanova, 2003). Başka bir tanıma göre "Seslerin ses uyumu içerisindeki bağlantısına ve bu bağlantılardan ortaya çıkan akor dizilerine *Armoni* denir" (Elhankızı, 2012). Armoni biliminin gelişmesinde Fransız besteci Jean Philippe Rameau önemli bir yere sahiptir. "1722'de Rameau armoni ilkelerini keşfetti ve onları *Traité d'harmonie* isimli kitabında geliştirdi. Bu çalışmasında armonik adımların ve çevrimlerin işlevini ortaya çıkardı" (Schenker, 1968).

Armoni dersi, müzik eğitimi veren yüksek öğretim kurumlarında armoni-Kontrpuan-eşlik, armoni adlarıyla bir-üç yıl süreyle değişiklik gösteren sürelerde verilmektedir. Bu derste çok sesliliğin öğretiminde Batı müziği temelli majör ve minör diziler kullanılmaktadır. Armoni dersi, bu derste temel malzeme olarak kullanılan majör-minör diziler ile yazılan melodilerin armonizasyonuna odaklanmaktadır. "Müzikte armonizasyon, bir melodiye ya da melodik çizgiye akorlar ile eşlik etme anlamına gelmektedir" (Usman, 2017). Müzikte melodi ve eşlik kavramları, esas olarak birbirini tamamlayan iki unsurdur. Bu iki unsur öğretimin amacına ulaşabilmesi açısından çok kolay veya çok zor olmayacak şekilde belirli bir çerçevede ele alınmalıdır.

Bugün müzik eğitimi verilen kurumların armoni dersi içeriğinde, ağırlıklı olarak, müzikte Klasik Dönem olarak kabul edilen dönemin kuralları öğretilmektedir. Bu kurallar, Barok Dönem'de oluşmaya başlamış ve insan kulağını rahatsız etmeyecek şekilde yumuşak tınılar elde etmek için kilise tarafından belirlenmiştir. Dersin ileri aşamalarında, diğer dönemlerin armonileri de incelenmektedir (Bağcı, 2009).

Armoni eğitimini veren kurumlarda ders içeriği genel olarak birlik içinde görünürken yer yer farklılıklar da göstermektedir. Ders içeriği; akor ve dizi oluşumları, cümle-kadans bilgisi bağlantı kuralları, melodi ve bas armonizesi, transpoze, sekvens çalma, akor sırası çalma, koral ve eşlik armonisi, dizi ve akor duyumu, kromatik armoni, alterasyon, tonikleştirme (yönelme) ve modülasyon, marş armoni, geçit ve işleme sesler, akora yabancı sesler vb. konuları bünyesinde barındırmaktadır. "Bu dersle ilgili gerekli olan kuramsal bilgileri öğrenme, analiz yapabilme, partiyonları takip edebilme ve bu partiyonların oluşturdukları dikey yapıyı çözümlayıp algılayabilme bağlamında hem akademik eğitimin hem de mesleki yaşamın verimliliğinin artırılması bakımından Armoni derslerinin işlenişi çok önemlidir" (Avşar, 2018).

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu uygulamanın amacı Türk müziği makamlarından Hicaz makamının Tampere edilmiş halinin Armoni derslerinde kullanımının deneysel bir süreçle irdelenmesidir. Bu amaca uygun olarak araştırmacı tarafından 9 haftalık ders içeriği hazırlanmış ve bu içerik Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı öğrencilerine 2021-2022 güz eğitim öğretim yılında uygulanmıştır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Araştırma, Hicaz makam dizisi ile işlenen armoni dersinin öğrenci başarısına etkisinin ne düzeyde olduğunu ortaya koyması bakımından önemlidir. Araştırma ayrıca Türk müziği bilgisi ile yetişmiş öğrencilerin genel olarak armoni dersinde karşılaştıkları problemleri bertaraf etmek suretiyle armoni ders içeriğinin daha uygun bir yolla aktararak öğrenme düzeylerini artırması, çok sesliliğe olan ilgiyi artırması ve buna bağlı olarak mesleki başarı sağlaması bakımından oldukça önemlidir. Bu araştırma aynı zamanda, Batı müziği eğitimiyle gelen öğrencilere, armoni ders içeriğini Hicaz makam dizisi ile aktararak bu makam dizisinin pekiştirilmesini sağlamanın yanı sıra öğrencilerin Türk Müziği makam dizilerine merak duymaya başlamaları bakımından da önemlidir. Araştırma bu yönüyle hibrit bir model olarak bu alanda yapılmış ilk çalışma olması bakımından da önemlidir.

1.3. Problem Cümlesi

Armonide konu edinen içerikler müzikteki tonların düzenli ilişkisi olarak tarif edilen tonalitenin (Piston, 1959) en temel dizileri olan Tampere edilmiş majör ve minör diziler kullanılarak işlenmektedir. Araştırma dışı gözlemlerimize dayanarak armoni dersine hazır bulunuşluk seviyesi yeterli düzeyde gelen öğrencilerin majör ve minör dizi kavramlarına aşina oldukları için ders içeriğini öğrenmede herhangi bir zorluk yaşamadığı gözlemlenmiştir. Türk müziği eğitimiyle yetişmiş öğrencilerin ise ağırlıklı olarak makamsal dizilere aşina olduğu için majör ve minör kavramlarını kavramada zorluk çektiği görülmüş, devamında ise bu dizilerle işlenen armoni dersinde diğer öğrencilere nazaran belirgin düzeyde akademik başarısızlık yaşadıkları tespit edilmiştir. Bu durum Türk müziği eğitimi alan öğrencilerde Batı müziğine karşı olumsuz bir ön yargı gelişmesine sebep olmakta ve çok sesliliğin yeterince anlaşılmasının önüne geçerek öğrencilerin meslek yaşamlarının ileriki yıllarında, mesleki yetersizliklerle karşılaşmalarına yol açmaktadır. Eğitimin milli, çağdaş ve yenilikçi olması gereğinden hareketle araştırmamızın ön çalışmalarında armoni dersini Hicaz makam dizisi ile işleme fikri oluşmuş ve bunun ilk uygulaması, Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü'nde 2019-2020 yılının güz öğretim yılında "2. Sınıf armoni 1" dersini alan öğrencilerle gerçekleştirilmiştir. Uygulama sonrası özellikle temel düzeyde Türk müziği bilgisine sahip öğrenciler üzerinde yapılan gözlemlerimiz ile armoni dersinin öğretiminde Hicaz makam dizisinin kullanımının öğrenci motivasyonunu artırdığı sonucuna ulaşılmıştır. Elde edilen sonuçlardan hareketle armoni dersinde Türk müziği makam dizilerinin kullanımı ile ilgili deneysel bir model geliştirme düşüncesi pekişmiştir. Bu amaçla ilk olarak literatürde bu konuyla ilgili bir araştırmanın olup olmadığı araştırılmış ve herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu sebeple Türk müziği makam dizilerinden Hicaz makam dizisinin, bu derste kullanımının öğrencilerin başarı düzeyinde ne gibi sonuçlar ortaya koyacağı sorusu araştırılmaya değer görülmüştür. Araştırmamızın temelini oluşturan problem cümlesi şu şekilde belirlenmiştir:

- Armoni dersinde Hicaz makam dizisinin kullanımının öğrencilerin bilgi/başarı seviyelerine anlamlı bir etkisinin olup olmadığı konusu araştırma problemini oluşturmaktadır. Bilgi/Başarı testine ilişkin sorulan problem cümlesiyle birlikte aşağıda belirtilen hipotez test edilmiş ve alt problemlere de yanıt aranmıştır.

Hipotez: Armoni dersinde Hicaz makam dizisinin kullanımının öğrencilerin bilgi/başarı seviyelerine anlamlı bir etkisi vardır.

1.3.1. Alt Problemler;

DeneySEL yöntem kullanılan bu çalışmada yukarıdaki hipotez ile aşağıda belirtilen alt problemlere de yanıt aranmıştır:

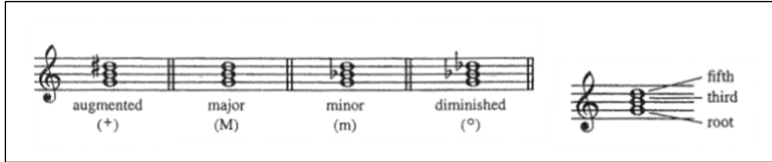
1. Çalışma grubu öğrencilerinin ön test ve son test başarı puanları arasında anlamlı bir farklılık var mıdır?
2. Öğrencilerin Hicaz makam dizisi ile işlenen armoni dersine karşı bakış açıları nedir?
3. Öğrencilerin Türk müziği ve makamlarına karşı bakış açısı ne yönde gelişmiştir?

1.4. Kavramsal Çerçeve

1.4.1. 3'lü Armoni

Şekil 1

3'lü Armoni



(Kostka, Payne s. 44-45, 1999)

3'lü armoni sisteminde akorlar 3'lü aralık üst üste eklenerek oluşturulur. Bu sistemi daha iyi anlayabilmek için doğuşkan sesler konusuna göz atmakta fayda vardır:

Şekil 2

Doğuşkan Sesler

Titreşim sıklığı	64	128	192	256	320	384	448	512	576	640	704	768	832	896	960	1024
Doğuşkan sırası	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
Tel uzunluğu (Do=1)	1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{10}$	$\frac{1}{11}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{13}$	$\frac{1}{14}$	$\frac{1}{15}$	$\frac{1}{16}$	

(Hindemith, s. 63. 2007)

Görüldüğü üzere doğuşkan seslerde piyanoda Do2 tuşuna basıldığında önce bu sesin 8'lisi (Do3) sonra 5'lisi (Sol), ardından Do4 ve bu sesin 3'lisi (Mi) gelmektedir. Do sesinden sonra tınlayan ilk farklı iki ses

Mi sol; Do sesinin üzerine eklendiğinde Do majör 5'li akoru meydana gelmektedir. Bu doğanın insana verdiği ses sisteminde majör sistemin doğal olarak var olduğu anlamına gelmektedir. İşte Batı müziği teorisi bu temel dayanak üzerine Barok Dönem'de Tampere sistemi geliştirmiş ve Jean Philippe Rameau'nun *Traité d'harmonie* kitabıyla birlikte ardında 3'lü armoni sistemi kuramsallaşmaya başlamıştır.

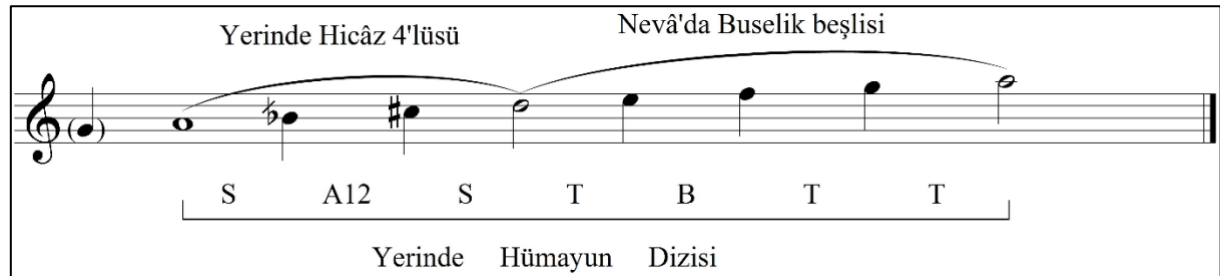
1.4.2. Hicaz Makam Dizisi

Hicaz makam dizisi, Türk müziğinde kullanılan basit (ana) makamlardan biridir. Türk müziğinin farklı türlerinde sıkça kullanılmaktadır. Şed ve bileşik makamlara nazaran, öğretiminin kolaylığı ve basit yapısı sebebiyle Türk müziği makamları öğretiminde de ilk tercih edilen makamlardandır. Günümüzde çoğunlukla öğretimde tercih edilen Arel-Ezgi-Uzdilek Türk müziği ses sistemine göre tarif edilen Hicaz makam dizisiyle Tampere edilmiş Hicaz makam dizisi arasında "koma" tabir edilen ses farklılıkları mevcuttur. Bu ses farklılığı, icra esnasında dinleyici nazarında büyük bir değişim arz etmezken teori nazarında Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanından beri süregelen, Türk müziğinin çok seslendirilmesi konulu bazı tartışmaların odak noktası olmuştur. Bu tartışmalara girmek şu aşamada konumuz içerisinde yer almasa da Muammer Sun'un bu konudaki görüşlerine yer vermek yerinde olacaktır.

Bu diziler, hiç kuşkunuz olmasın, Türk Müziği dizileridir. Piyanodaki yedirimli seslere göre yazıldığı için komalı seslerin kullanılamaması, özellikle bazı dizileri "geleneksel Türk müziğinin makam dizileri" olmaktan elbette uzaklaştırır; fakat, "Türk müziği makam dizileri" olmaktan uzaklaştırmaz. Bu olgu, "geleneksel müziğimizden kaynaklanan Türk müziği dizileri" kavramını pekiştirir; ikisi de bizim olan bu müzik türleri arasındaki göbek bağı, yadsınamaz biçimde kanıtlar. (Sun, 2013).

Şekil 3

Geleneksel Türk Müziği Ses Sistemine Göre Hicaz Hümâyûn Makam Dizisi



(Özkan, s.134-135, 2000).

Bu makama **Hicaz Hümâyûn** makamı da denir.

a-Durağı: Dügâh perdesidir.

b-Seyri: Çıkıcı-inicidir. Bâzan çıkıcı olarak kullanılmıştır.

c-Dizisi: Yerinde Hicaz dörtlüsüne nevâ'da Bûselik 5'lisinin eklenmesiyle meydana gelmiştir. (Hicaz dörtlüsü + 4. Derece Bûselik beşlisi)

f-Donanımı: Si için bakiye bemolü, do için bakiye diyezli donanıma yazılır.

h-Yeden'i: Rast perdesidir. Bâzan bakiye diyezli sol Nîm Zirgüle perdesi kullanılmıştır.

Şekil 4

Tampere Sisteme Göre Hicaz Makam Dizisi



(Sun, s. 19. 2013).

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Araştırmanın modeli “Tek grup ön test-son test” deneysel deseni olarak şekildedir. Bu desende deneysel işlemin etkisi tek bir grup üzerinde yapılan çalışmayla test edilir. Deneklerin bağımlı değişkene ilişkin ölçümleri uygulama öncesinde ön test, sonrasında son test olarak aynı denekler ve aynı ölçme araçları kullanılarak elde edilir. Seçkisizlik ve eşleştirme yoktur. (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz, Demirel, 2011). 9 haftalık Hicaz makam dizisine göre uyarlanmış armoni öğretim modeli ve ön test ve son test için gerekli ölçme araçları araştırmacı tarafından geliştirilmiştir.

2.2. Çalışma Grubu

Çalışma grubu, 2021-2022 eğitim öğretim yılı güz döneminde Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı'nda okuyan 27 kişilik 2. Sınıf öğrencilerinden oluşmaktadır. Çalışma grubuna 9 haftalık armoni ders içeriği araştırmacı tarafından verilmiştir.

2.3. Veri Toplama Araçları

Araştırmada nicel ve nitel veri toplama araçları birlikte kullanılmıştır. Nitel veri aracı olarak araştırmacı tarafından geliştirilen başta 20 soru ve analiz sonrasında 17 soruluk son şeklini alan Makamsal armoni Başarı testi kullanılmış; nitel veri toplama aracı olarak Hicaz makam dizisine göre işlenen Armoni Dersine Yönelik Öğrenci Görüşleri Formu kullanılmıştır.

2.4. Verilerin Çözülmesi

Araştırmadaki nicel verilere ilişkin Başarı testinin kapsam geçerliğini ortaya koymak adına uzman görüşü alınmış ve güvenilirlik analizinin yapılması için 130 kişilik pilot uygulamadan gelen veriler KR-21 analizine tabi tutulmuştur. Ayrıca veriler madde analizi yapılarak test içerisinde 3 madde çıkarılmış ve test 17 soruluk son halini almıştır. Deney sürecinde çalışma grubu ön test-son test puanları arasındaki farkı

belirlemek amacıyla testin tanımlayıcı değerlerine bakılmış ve ardından Wilcoxon İşaretlenmiş Sıralar Testi yapılmıştır. Çalışma temelde deneysel bir çalışma olup aynı zamanda çalışmada öğrencilerin ders hakkındaki görüşlerini sorgulamak amacıyla nitel veriler toplanmış ve bu veriler çözümlenmiştir. Bu aşamada online görüş anketinden gelen öğrenci görüşleri maddeler halinde özetlenerek verilmiştir.

2.5. Makamsal Armoni Başarı Testi

“Standart başarı testleri, “test tekniği”nin geliştiği çağdaş eğitim sistemleri ve uygulamalarında, yaygın bir biçimde kullanılan ölçme araçlarıdır” (Koç, 1984-2019). Başarı testinin gelişim sürecinde ilk olarak 3'lü sisteme dayalı armoni 1 ders içeriğine uygun konular belirlenmiş ve bu konulara uygun hedef ve kazanım listesi hazırlanmıştır. Daha sonra her hedef ve kazanıma uygun 20 soru ve 5 şık içeren test oluşturulmuştur. Test; dizi, akor, 4 sesli temel armoni bilgisi, geçit ve işleyici akorlar, Kadans 6/4 akoru, plagal, otantik, tam kadans konularını içermektedir. Testin ortalama cevaplama süresi 20-25 Dakikadır.

Testin kapsam geçerliğinin sağlanması için konu alanında uzman 5 beş öğretim üyesinin görüşlerine başvurulmuştur. Testin, konu uzmanlarının görüşleri doğrultusunda herhangi bir soru iptal edilmesine gerek kalmadan gerekli düzeltmeleri yapılarak kapsam geçerliği sağlanmış ve güvenilirlik aşamasına hazır hale getirilmiştir. Test güvenilirliğinin sağlanabilmesi için; Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dalı, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü, Karabük Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü öğrencilerinden oluşan 130 kişilik pilot gruba uygulanmış ve elde edilen veriler SPSS veri analizi programında analiz edilmiştir. Testin madde analiz sonuçları aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Tablo 1

Başarı Testi Madde Analizi Sonuçları

Madde	Madde Toplam		Madde Kalan		Madde Ayırt Edicilik	
	r	P	R	p	t	p
Soru 1	0.128	0.145	0.061	0.490	0.458	0.648
Soru 2	0.412	0.000	0.327	0.000	3.688	0.000
Soru 3	0.074	0.400	0.011	0.898	1.000	0.321
Soru 4	0.415	0.000	0.300	0.001	4.665	0.000
Soru 5	0.492	0.000	0.371	0.000	6.046	0.000
Soru 6	0.200	0.022	0.134	0.129	2.095	0.040
Soru 7	0.348	0.000	0.218	0.013	3.831	0.000
Soru 8	0.300	0.001	0.173	0.049	4.244	0.000
Soru 9	0.503	0.000	0.385	0.000	6.454	0.000
Soru 10	0.300	0.001	0.180	0.040	2.983	0.004
Soru 11	0.449	0.000	0.328	0.000	5.709	0.000
Soru 12	0.381	0.000	0.281	0.001	3.643	0.001
Soru 13	0.459	0.000	0.340	0.000	5.709	0.000

Hicaz makam dizisi ile işlenen armoni dersinin öğrenci başarısına etkisi						
Soru 14	0.431	0.000	0.311	0.000	5.315	0.000
Soru 15	0.614	0.000	0.508	0.000	13.744	0.000
Soru 16	0.405	0.000	0.270	0.002	6.896	0.000
Soru 17	0.180	0.041	0.090	0.306	1.190	0.238
Soru 18	0.528	0.000	0.407	0.000	6.669	0.000
Soru 19	0.439	0.000	0.310	0.000	4.294	0.000
Soru 20	0.498	0.000	0.373	0.000	6.185	0.000

Madde analizleri sonucunda en az iki farklı testte anlamsız sonuç veren maddeler testten çıkarılır. Başarı testi 1. ve 3. maddeleri madde toplam, madde kalan ve madde ayırt edicilik analizlerinin tamamında anlamsız sonuçlar vermiş, 17. madde ise madde kalan ve madde ayırt edicilik analizlerinde anlamsız sonuçlar vermiştir. Bu 3 madde testten çıkarılarak 17 madde üzerinden Başarı testleri için kullanılan KR21 testi yapılmıştır. Analiz sonucunda, Güvenirlik sayısı KR21: 0.675 çıkmıştır. Bu sonuca göre testin geçerli ve güvenilir bir test olduğu söylenebilir.

2.6. Araştırmanın Etik İzinleri

Etik değerlendirmeyi yapan kurul adı: BAİBÜ Sosyal Bilimlerde İnsan Araştırmaları

Etik değerlendirme kararının tarihi: 24.01.2018

Etik değerlendirme belgesi sayı numarası: Protokol No:2018/2

3. BULGULAR

3.1. Nicel Boyuta İlişkin Bulgular

Tablo 2.

Başarı Testi Tanımlayıcı Değerleri

<i>Test Türü</i>	<i>n</i>	<i>Minimum</i>	<i>Maksimum</i>	<i>Ortalama</i>	<i>Standart Sapma</i>
Başarı Testi – Ön Test	27	2.00	11.00	6.519	2.359
Başarı Testi – Son Test	27	6.00	17.00	13.370	3.103

Başarı Testi tanımlayıcı değerleri incelendiğinde, 27 kişilik çalışma grubunun ön test puan ortalamasının $\bar{x}=6.519$, son test puan ortalamasının $\bar{x}=13.370$ olduğu görülmektedir. Başarı testinden alınan ortalamaların, minimum ve maksimum puan değerlerinin yükseldiği gözlemlenmiştir. Elde edilen bu sonuçlar; Hicaz makam dizisi ile işlenen armoni dersinin öğrencilerin armoni bilgisinde gözle görülür bir gelişmeye imkân sağladığını ortaya koymuştur.

Başarı Testi Ön Test ve Son test Puanları Arasında Yapılan Wilcoxon İşaretlenmiş Mertebeler Testi Sonuçları

Tablo 3*Başarı Testi Ön Test ve Sontest Wilcoxon İşaretlenmiş Mertebeler Testi Sonuçları*

Sıralar	n	Sıralamalar		z	P
		Ortalaması	Toplamı		
Negatif Sıralar	0	2.00	0.00		
Pozitif Sıralar	27	14.00	378.00	4.549	0.000
Eşit	0				

Çalışma grubunda yer alan öğrencilerin Başarı testi ön test ve son test puanları arasında yapılan Wilcoxon İşaretlenmiş Mertebeler Testi sonucunda, son test lehine anlamlı bir farklılık bulunmuştur ($z=4.549$, $p<0.000$). Bu anlamlı fark Hicaz Makam Dizisi ile işlenen armoni dersinin öğrencilerin gelişimini pozitif yönde etkilediğini ortaya koymaktadır.

3.2. Nitel Boyuta İlişkin Bulgular

3.2.1. Online Görüş Anketi

Araştırmacı tarafından çalışma grubuna 9 haftalık ders içeriğinin aktarılmasının ardından, armoni dersine ilişkin becerilerini artıp artmadığının ortaya konması amacıyla gruba sorulmak üzere 20 sorudan oluşan 4 seçenekli (açık uçlu görüş dahil) online görüş anketi hazırlanmıştır. Anket 9 hafta sonunda öğrencilere uygulanmış ve öğrenci görüşleri analiz edilmiştir. Elde edilen veriler yüzdelerle dilimlerine göre tablo halinde verilmiştir.

Tablo 4*Öğrenci Görüşleri*

	EYET ARTIRDI	BİRAZ ARTIRDI	DEĞİŞMEDİ	HAYIR ARTIRMADI
Melodi Eşikleme	% 85,2	% 11,1		
Şifreli bas çözümü	% 100			
Koral bas çözümü	% 100			
Soprano melodisi çözümü	% 100			
Akor sırası çözümlenme / çalma	% 85,2	% 11,1		
Armonik analiz	% 96,3	% 3,7		
Akor kurma becerisi	% 96,3	% 3,7		
Akor duyma majör minör	% 70,4	% 18,5	% 7,4	
Akor çalma majör minör	% 81,5	% 14,8	% 3,7	
Dizi kurma	% 88,9	% 7,4	% 3,7	
Dizi duyma	% 77,8	% 18,5	% 3,7	
Dizi çalma	% 81,5	% 14,8	% 3,7	
Transpoze bilgisi	% 63	% 25,9	% 11,1	
Transpoze çalma becerisi	% 70,4	% 14,8	% 14,8	

Hicaz makam dizisi ile işlenen armoni dersinin öğrenci başarısına etkisi		
Kadans duyma /ayırt etme	% 81,5	% 18,5
Kadans kurma bilgisi	% 96,3	% 3,7
Kadans çalma	% 85,2	% 14,8
Genel armoni bilgisi	% 92,6	% 3,7

Tablo 5

Öğrenci Görüşleri 2

	OLUMLU YÖNDE	DEĞİŞMEDİ	OLUMSUZ YÖNDE
Türk müziği makamlarına olan bakış açısı	% 81,5	% 14,8	
Çok sesli Türk müziğine olan bakış açısı	% 92,6	% 7,4	

Tabloda görüldüğü üzere öz değerlendirme sonucu çalışma grubunun armoni bilgi ve becerisinde kayda değer ölçüde gelişme gözlenmiştir. Yüzdelik dilimlere verilen yanıtlarda bazı sorularda öğrenciler açık uçlu cevap vermeyi tercih etmiştir. Bu cevaplar incelendiğinde “Özellikle dersle bütünleşik haftalık uygulama ödevlerinin bu konuda faydası çoktu/Özellikle dereceler ve akor çevrimleri konusunda aşırı derecede arttı hocam iyi ki varsınız.” şeklinde yanıtlar da verilmiştir. 2. tabloda da görüldüğü üzere öğrencilerin büyük bir kısmı Türk müziği makamlarına ve çok sesli Türk müziğine karşı bakışlarının olumlu yönde geliştiğini belirtmişlerdir.

Değerlendirme yapan öğrencilere son olarak sorulan “Bu dersin haftalık saati sizce yeterli mi?” sorusuna öğrencilerin, %74,1’i “Hayır yetersiz”, %22,2’si “Evet yeterli” cevabını verirken; %3,7’si “*Haftalık saatin artırılması yerine birkaç sene boyunca görülmesi daha iyi olabilir*” yanıtını vermiştir.

- Soru: Hicaz Makam dizisi ile işlenen armoni dersinin içeriğini ve içerisindeki uygulamaları genel olarak nasıl değerlendiriyorsunuz?

“Kendi kültürümüzün ürünü olan Hicaz makam dizisiyle hazırlanan ders içeriğini ve öğretmenimizin bize bunları uygulatarak öğretmesini çok faydalı buldum.”

“Hicaz’ı çok sesli koral armoni şeklinde duyma fikri heyecan vericiydi. Tampere sisteme çok kolay adapte olabilen bir makam olması dolayısıyla Batı müziği armonisi ve kurallarını Hicaz üstünden anlamaya çalışmak hiç zor olmadı. Diğer makamlarla denendiğinde ortaya nasıl şeyler çıkabileceğini de araştırmak isterim.”

“Tonal armoniden kolaylık zorluk anlamında bir farkı olduğunu düşünmüyorum ama Türk müziğine teorik olarak ön yargıyı azalttığına eminim.”

27 öğrencinin verdiği yanıtlarda genel olarak Hicaz makam dizisi ile işlenen 3'lü armoni dersine yönelik olumlu bir yaklaşım söz konusudur. Cevaplar genel olarak incelendiğinde, öğrencilerin Hicaz makam dizisi ile işlenen armoni dersinin; öğrencilerin kendi kültürleriyle bağlantılı olmasından dolayı derse daha kolay uyum sağladıkları görülmektedir. Bunun yanı sıra; ders işleyişi, Hicaz makam dizisi ve diğer

makamlarda armoni dersinin işlenmesi, Batı armonisi ve Türk müziği armonizesi arasındaki ortak noktalar, 3'lü armoni sistemi ile ders işlendiği için Batı müziği armoni tekniklerinin de kolaylıkla öğrenilmesi, Türk müziğinin armonizesi, Türk müziğine karşı ön yargının azalması gibi başlıklara atıf yaptıkları görülmektedir. Bununla birlikte bir öğrenci bu dersin majör-minör dizilerle yapılmasını gerektirdiğini de belirtmiştir.

- Soru: Bu derste "şu konu da olsaydı; şöyle yapılırsa daha iyi olurdu" diye eklemek veya çıkarmak istedikleriniz varsa belirtiniz.

"Başka makamlar da olsaydı müthiş olurdu. Kürdi, Nihâvend gibi."

"Çıkarmak isteyeceğim bir şey yoktu, Hicaz makamının içerdiği aralıklar dolayısıyla karakterini rahat hissettiren bir makam olduğunu düşünüyorum, muhtemelen dersi Hüseyini üzerinden işlemiş olsaydık makamı hissettirmek adına seyir ile daha fazla uğraşmamız gerekecekti ve Hicaz'daki kadar akor yürüyüşleri ve armoni kurallarına odaklanamayacaktık bu da dersten kazanmanız gereken şeyleri zorlaştıracaktı; ancak dönem dönem Hicazdan başlayarak çeşitli makamları işlemeyi de çok isterdim, bu çalışmanın yapılmış olduğu döneme denk geldiğim için kendini çok şanslı hissediyorum."

"Ders saatinin çok olmasını ve uygulama faaliyetlerimizin artmasını isterdim."

27 öğrencinin verdiği cevaplar incelendiğinde; öğrencilerin farklı makamlarda da armoni 1 dersinin işlenmesini, ders saatinin artırılması ve uygulama/duyum çalışmalarının artırılması, melodiye pratik yollardan akor bulma, dersin majör-minör sistemde de işlenmesi, klavyede eşlik ile uygulamasının artırılması, biraz daha fazla konu içeriğinin artması, bu dersin farklı makam dizilerinde de işlenmesi, dersin 2. döneminin de Hicaz makam dizisi ile işlenmesi ve toplam ders yılının 2 sene olması gibi konularda görüş bildirdikleri görülmektedir.

4. TARTIŞMA ve SONUÇ

Araştırmada elde edilen nicel boyuta ilişkin sonuçlara bakıldığında çalışma grubunun ön test ve son test puanları arasında istatistik açısından anlamlı fark olduğu görülmektedir. Bu anlamlı fark "Armoni dersinde Hicaz makam dizisinin kullanımının öğrencilerin bilgi/başarı seviyelerine anlamlı bir etkisi vardır." şeklinde öne sürülen hipotezin de ispatı niteliğini taşımaktadır. Elde edilen sonuç, Hicaz makam dizisi ile işlenen armoni dersinin öğrencilerin gelişiminde pozitif etkiye sahip olduğunu ortaya koymuştur.

Araştırmada elde edilen nitel boyuta ilişkin sonuçlara bakıldığında ise öğrencilerin armoni dersi konularında pozitif bir gelişme olduğu görülmektedir. Buna göre öğrencilerin büyük bir kısmının; Hicaz makam dizisi ile işlenen armoni dersini gayet faydalı buldukları, ve kendi değerlendirmeleri sonucu armoni bilgilerinde pozitif gelişme olduğu, Türk müziği makamlarına ve çok sesli Türk müziğine karşı bakış açılarının olumlu yönde geliştiği, öğrencilerin kendi kültürünün bir parçası olarak gördüğü Hicaz makam dizisi ile işlenen armoni dersini ve uygulamasını faydalı bulduğu, bu çalışmanın farklı makamlarda da denenmesi gerektiği ve bu dersin Tonal armoni dersinden kolaylık zorluk anlamında bir farkının olmamasının yanı sıra Türk müziğine karşı ön yargıyı azalttığı sonuçlarını ortaya koymuştur.

Elde edilen bu sonuçlara göre Hicaz makam dizisi ile işlenen armoni dersinin öğrencilerin derse karşı yaklaşımlarına olumlu bir katkı sunduğu ve mesleki açıdan onları pozitif anlamda geliştirdiği söylenebilir.

Literatürde makamsal dizilerle yapılmış armoni alanında herhangi bir çalışma bulunmamaktadır fakat farklı alanlarda buna benzer makam dizileri ile yapılmış deneysel çalışmalar mevcuttur. Araştırmamızda elde edilen sonuçlara benzer olabilecek nitelikte olması açısından bu çalışmalara göz atmakta fayda olacaktır.

Önder (2020) tarafından yapılan “Viyolonsel eğitiminde Hicaz saz semailerinin kullanımına yönelik bir model oluşturma” çalışması sonucunda deney ve kontrol grubundaki öğrencilerin son test puanları arasında istatistiksel olarak deney grubu lehine anlamlı bir fark sonucuna ulaşılmıştır. Oluşturulan model önerisinin viyolonsel öğrencilerinin Hicaz Hümâyün saz semaisini seslendirmede karşılaştıkları güçlüklerin giderilmesinde etkili olduğu sonucuna varılmıştır. Yıldırım (2012) “Kulak Eğitimi Derslerinde Makamsal Türk Müziği Dizilerinden Yararlanmaya Yönelik Bir Model Önerisi ve Öğrenci Başarısına Etkisi” isimli çalışması sonucunda, oluşturduğu modeli ön test ve son test deneysel desenle uygulamış ve sonuç olarak öğrencilerin; deşifre solfej, tartım, dikte ve armonik aralık işitme düzeylerinde anlamlı bir farklılık olduğunu tespit etmiştir. Lehimler (2014), “Geleneksel Türk Müziğine Dayalı Viyolonsel Öğretimine Yönelik Bir Model Önerisi ve Uygulamadaki Görünümü (Hüseyni Makamı Örneği)”, isimli çalışmasında 5 haftalık öğretim modeli geliştirmiş, tek grup ön test-son test deneysel modeli kullanmış ve deneysel işlem sonunda öğrencilerin ön test ve son test puanlarının önemli düzeyde olumlu yönde farklılaştığını tespit etmiştir. Turgay Tunç (2016), “Piyano Öğretiminde Türk Müziği Kaynaklı Kontrapuntal Eserlerin Seslendirilmesine Yönelik Bir Çalışma Modeli” isimli çalışmasında piyano öğretiminde Türk müziği kaynaklı kontrapuntal eserlerin seslendirilmesine yönelik bir çalışma modeli oluşturmuştur. Karma armoni yaklaşımı ile Nihavent ve Nikriz makam dizilerini kullanılarak yazılmış kontrapuntal nitelikli eserleri deney süresinde çalışma grubuna uygulamış ve elde edilen verilen çözümlenmesi sonucu çalışma modelinin işlevsel olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Eroy (2014), “Türk müziği ezgilerinin modern armoniyle düzenlenerek piyano eğitiminde kullanılması” isimli çalışmasından Hicaz, Hüseyni, Uşşak ve Segâh makamlarından oluşan 5 türkü ve bestelenen 4 eseri modern armoni ile çok sesli hale getirmiştir. Araştırma sonucunda 5 eserin son test lehine anlamlı artış gösterdiği, 4 eserin ise son test lehine fark göstermediği ortaya çıkmıştır.

Albuz (2011), “Türk Müziğinde Çok Seslilik Yaklaşımları” isimli makalesinde Türk müziğinde uygulanmakta olan çok seslilik yaklaşımlarını irdelemiş ve bazı makam dizilerinde deneysel bir yaklaşımla çok seslilik denemeleri yapmıştır. Bunun sonucunda Hicaz makam dizisinin tonal fonksiyonla birebir örtüşmemesine rağmen Tampere sisteme yakın bir makam olmasından dolayı üçlü sistemle çok seslendirmenin mümkün olduğu sonucuna varmıştır.

Çokamay (2020), “*Türk Müziğinin Çok Seslendirilmesinde Tonal Armoni*” isimli kitabında Tampere sisteme yakın makamlarda örnek eserleri armonize ederek Üçlü armoni sisteminin Türk müziğinde kullanılabilirliği üzerinde çalışmıştır. Çokamay’ın kitabında Hicaz makamı ve Tampere sistemde çoğu

makam üzerinde yaptığı üçlü armonize çalışmaları da araştırmamız için kavramsal çerçeveyi destekleyici niteliktedir.

Farklı konu alanlarında olsa da Türk müziğinin çok seslendirilmesi ile ilgili yapılan bu çalışmaya ortak nitelikte olabilecek yukarıdaki çalışmaların sonucunda da görüldüğü üzere Türk müziği makam dizilerinin Batı tekniği ile çok seslilikte kullanılabileceği görülmüştür. Tüm bu çalışmaların sonuçları da araştırmamızın sonuçlarını destekler niteliktedir.

Türk müziğinin çok seslendirilmesi konusunda tarihsel bir tartışma mevcuttur. Bu konuda genel olarak besteciler Türk müziğini çok seslendirirken geleneksel makamlarda bazı koma tabir edilen seslerden feragat etmek zorunda kalmıştır. Bu yaklaşım Geleneksel Türk müziği bestecileri tarafından eleştirilmiştir. Bu tartışmalarda Türk müziği bestecisi Muammer Sun, dizilerin Tampere edilerek kullanımının durumunu şu sözlerle ifade etmiştir: Bu diziler, hiç kuşkunuz olmasın, Türk Müziği dizileridir. Piyanodaki yedirimli seslere göre yazıldığı için komalı seslerin kullanılamaması, özellikle bazı dizileri “geleneksel Türk müziğinin makam dizileri” olmaktan elbette uzaklaştırır; fakat, “Türk müziği makam dizileri” olmaktan uzaklaştırmaz. Bu olgu, “geleneksel müziğimizden kaynaklanan Türk müziği dizileri” kavramını pekiştirir; ikisi de bizim olan bu müzik türleri arasındaki göbek bağı, yadsınamaz biçimde kanıtlar (2013). Buna ek olarak Albuz (2011), yukarıda bahsi geçen araştırmasında Geleneksel Türk müziği kaynaklı çok sesli yapıtların bestelenmesi ve icrasında da Tampere ses sisteminin kullanımından çekinilmemesi gerektiğine vurgu yapmıştır. Bu bilgilerden hareketle araştırmada kullanılan Hicaz makam dizisi de piyanoda geleneksel dizilerdeki koma seslerden arındırılmış biçimde Tampere edilerek kullanılmıştır.

Sonuç olarak Hicaz makam dizisi ile işlenen armoni dersi, öğrencilerin armoni bilgisini kayda değer ölçüde artırmış ve en önemlisi öğrencilerin ister Batı ister Türk müziği ile müzik eğitimine başlamış olsalar da ortak bir noktada buluşmalarına imkân sağlamıştır. Bu sebeple bu araştırma hibrit bir araştırma olarak nitelenebilir. Araştırma sürecinde 3'lü armoninin ve Türk müziği makamlarının kullanılması; Türk müziği eğitimi ile müzik çalışmalarına başlayan öğrencilerin 3'lü armoni kurallarını öğrenmesine, Batı müziği ile müzik eğitimine başlayan öğrencilerin de Türk müziğine ve makamlarına karşı olumlu bir yaklaşım geliştirmesine zemin hazırlanmıştır.

5. ÖNERİLER

Araştırmada Nicel boyutta elde edilen bu sonuçlara göre Hicaz makam dizisi ile işlenen armoni dersinin öğrenci başarısını anlamlı ölçüde artırdığı sonucuna ulaşılmıştır. Nitel açıdan sonuçlar değerlendirildiğinde ise öğrencilerin büyük bir kısmının Türk müziği ve makamlarına karşı olumlu bir bakış geliştirdikleri görülmektedir. Bu çerçevede araştırmanın sonuçlarına dayanarak hazırlanan öneriler maddeler halinde aşağıda verilmiştir.

1. Buna benzer araştırmalar Hicaz makam dizisinin yanı sıra farklı makamlarda da yapılabilir.
2. Geliştirilen Makamsal Armoni Başarı testi farklı makamlara uyarlanabilir.

3. Araştırmanın benzeri daha geniş katılımcı grubu ile grubun kendi özelliklerine göre uyarlanarak daha uzun süre ve geniş bir kapsamda yapılabilir.
4. Armoni dersinin haftalık teorik ve uygulamalı olmak üzere ders saati artırılabilir.
5. Armoni dersinin Türkiye’de müzik eğitimi veren kurumlarda genellikle 2 yarıyıl okutulduğu dikkate alındığında bu sürenin yetersiz olduğu ortaya çıkmıştır. Bu açıdan dersin süresi 4 yarıyıla çıkarılabilir.
6. Armoni dersinde klavye eşliği yöntemi ile uygulama çalışmaları artırılabilir, pratik amaçlı melodiye akor bulma çalışmaları bu çerçevede ele alınabilir.
7. Araştırma, daha geniş kapsamlı yapılabilecek program geliştirme çalışmalarında kullanılabilir.
8. Araştırma sempozyum, panel, konferans gibi bilimsel platformlarda tartışılabilir ve daha ileri aşamalara taşınabilir.

Araştırmanın Etik Beyanı

Etik kurul izin bilgileri:

Etik değerlendirmeyi yapan kurul adı: Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Araştırma ve Yayın Etik Kurulu

Etik değerlendirme kararının tarihi: 15/05/2020

Etik değerlendirme belgesi sayı numarası: 2020-5-12

Araştırmacıların Makaleye Katkı Oranı Beyanı:

1. yazar katkı oranı: %50

2. yazar katkı oranı: %50

Çıkar Çatışması Beyanı:

Yazarlar arasında herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Teşekkür Beyanı

Bu çalışmanın yapılma sürecinde; maddi manevi desteklerini aldığım annem, babam ve sevgili eşim Dilek Deniz Kurşunet’e, lisedeyken müziğe başlamamda en büyük pay sahibi olan emekli öğretmen Çiğdem Dikbiyık hocama, karşılaştığım her zorlukta önümü açan, destek olan ve bana yol gösteren tez danışmanım Sayın Prof. Dr. A. Sena Gürşen Otacığlu’na, maddi manevi her konuda beni destekleyen Prof. Dr. Mustafa Uslu’ya, Prof. Dr. Nilgün Sazak’a, Doç. Dr. Hakan Bağcı’ya, Doç. Dr. Ali Korkut Uludağ’a, Doç. Dr. Emrah Lehimler’e, Doç. Dr. Engin Gürpınar’a, araştırma sürecinde manevi desteği ile her zaman yanımda olan sevgili dostum Doç. Dr. Mahir Mak’a, alanımla ilgili her konuda ve zamanda beni cesaretlendiren sevgili hocam Dr. Öğr. Üyesi Özcan Özbek’e, değerli büyüğüm ve meslektaşım

Öğr. Gör. Birsal Hasçelik'e, üniversiteden üzerimde çok büyük emekleri olan hocalarım Doç. Dr. Gülnara Jorobekova'ya, emekli Doç. Dr. Afak Jafarova'ya, ve 2019 yılında aramızdan ayrılan ve mesleki yaşamımda her zaman hatırımda kalacak olan Doç. Dr. Müsevver Askeroğlu'na, hem lisans hem yüksek lisans mezunu olmaktan onur duyduğum Erciyes Üniversitesi'ne cân-ı gönülden teşekkür ederim.

KAYNAKÇA

- Albuz, A. (2011). Türk müziğinde çok seslilik yaklaşımları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 51-66. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iujad/issue/8720/108880>
- Avşar, M. (2018). Kodály prensiplerine göre işlenen armoni dersinin öğrencilerin armonik derece duyumuna etkisi. *Social sciences studies journal (SSSJournal)*. 2018-17. 1551-1558. <https://doi.org/10.31811/10.26449/sss.539>
- Bağcı, H. (2009). *Eşlik Desteğinin Armoni ve Solfej Eğitimindeki Başarı Düzeyine Etkisi* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Bakihanova, Z. (2003). *Armoni*. Bilkent Üniversitesi.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, K, E., Akgün, E, Ö., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2011). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. 10. Baskı. Pegem Akademi.
- Çokamay, B. (2020). *Türk Müziğinin Çok Seslendirilmesinde Tonal Armoni*. Eğitim Yayınevi.
- Elhankızı, A. (2012). *Armoni (Klasik Batı Sistemine Rus Ekolü Yaklaşımları)*. Eğitim Yayınevi.
- Eroy, O. (2014). *Türk müziği ezgilerinin modern armoniyle düzenlenerek piyano eğitiminde kullanılması* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. İnönü Üniversitesi.
- Hindemith, P. (2007). *Ses işçiliği*. Çeviren: Yavuz Oymak. Birinci baskı. Norgunk yayıncılık.
- Koç, N. (2019). Standart başarı testlerinin, bir eğitim sisteminde verilen çeşitli kararlardaki yeri ve önemi. *Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences (JFES)*, 17 (1), 159-172. http://dx.doi.org/10.1501/Egifak_0000001047
- Kostka, S., Payne, D. (1999). *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*. (4th. Edition). By The McGraw-Hill Companies. Printed in The United States of America.
- Lehimler, E. (2014) *Geleneksel Türk Müziğine Dayalı Viyolonsel Öğretimine Yönelik Bir Model Önerisi ve Uygulamadaki Görünümü (Hüseyni Makamı Örneği)*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Önder, O. (2020). *Müzik eğitimi anabilim dallarındaki Viyolonsel eğitiminde hicaz saz semâilerinin Kullanımına yönelik bir model önerisi* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi.
- Özçelik, D. A. (1992). *Eğitim programları ve öğretim*. ÖSYM Yayınları.
- Özkan, İ.H. (2000). *Türk Müsikisi Nazariyatı ve Usûlleri-Kudüm Velveleleri*. Ötüken Neşriyat.
- Piston, W. (1959). *Harmony*. Published by Victor Gollancz Ltd, Printed Lowe and Brydone Ltd. copyright 1948, by W. W. Norton & Company.
- Say, A. (2005). *Müzik Sözlüğü-Müzik ansiklopedisi*. 2. Basım.
- Schenker, H. (1968). *Harmony*. The university of Chicago press. English translated by Elisabeth Mann Borgese.

- Sevgi, A. (2005). Müzik öğretmenliği mesleği gerekleri doğrultusunda bir armoni eğitimi. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 25(1), 199-211. <https://dergipark.org.tr/pub/gefad/issue/6757/90876>
- Sun, M. (2013). *Türk Müziği Makam Dizileri*. Sun Yayınevi.
- Tunç, T. (2016). *Piyano Öğretiminde Türk Müziği Kaynaklı Kontrpuantal Eserlerin Seslendirilmesine Yönelik Bir Çalışma Modeli*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Uçan, A. (1997). *Müzik Eğitimi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Usman, O. (2017). *Temel Armoni*. 2. Cilt. Eğitim Yayınevi.
- Yıldırım, F. (2012) *Kulak Eğitimi Derslerinde Makamsal Türk Müziği Dizilerinden Yararlanmaya Yönelik Bir Model Önerisi ve Öğrenci Başarısına Etkisi*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Selçuk üniversitesi.

Extended Abstract

1. Introduction

This study was conducted to determine the effect of the harmony lesson taught with the Hicaz maqam scale on the students. For this purpose, the researcher developed a nine-week teaching model including the classical period harmony rules. The teaching model was evaluated by five authorities in the field in order to finalize the model. The teaching model includes classical period choral harmony, keyboard harmony, figured bass, passing and auxiliary 6/4 chords, basic function chords and their inversions, and similar topics. To determine the quantitative effect of the model on the students, a 17-question maqam harmony achievement test was developed by the researcher. In the qualitative dimension, an online opinion questionnaire was prepared to determine the students' perspectives on the course.

2. Method

The research was designed as a single group pre-test post-test experimental design. The developed teaching model was applied for nine weeks-at Marmara University Atatürk Faculty of Education, Music Teacher Education, 2nd-grade students for nine weeks. At the beginning and end of the research process, an achievement test was applied to the study group, and the data obtained were analysed with the SPSS data analysis program. At the end of the research process, an online opinion questionnaire was applied to the students and qualitative data were analysed.

3. Results, Discussion, and Conclusion


When the results of the quantitative dimension data obtained in the research process are analysed, it is seen that there is a statistically significant difference between the pre-test and post-test scores of the study group. This result reveals that the 3-part harmony course taught with the Hicaz maqam scale is positively effective in the professional development of the students.

When the results of the analysis of the qualitative data obtained in the study are analysed, it is seen that most of the study group found the harmony course taught with the Hijaz Maqam scale professionally useful. The students stated that this course should be taught with different maqams and more emphasis should be placed on practice. The study revealed that there was an improvement in the students' harmony knowledge as a result of their evaluations. According to these results, it can be said that the harmony lesson taught with the Hicaz Maqam scale contributed positively to the students' approaches to the lesson and improved them positively in terms of their professional development. At the end of the research, suggestions were made such as conducting such research in different maqams, focusing on practice, testing the scale used in different maqams and larger masses, increasing the year of the harmony course, and examining the research extensively in program development and scientific research platforms.

	<p style="text-align: center;">ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCE Çevrimiçi Müzik Bilimleri Dergisi ISSN: 2536-4421</p>
---	---

Atıf/Citation

Han, Y. (2023). Farklı müzik türlerinde cümbüş çalgısı ve icracıları. *Online Journal Of Music Sciences*, 8 (1), 85-102. <https://doi.org/10.31811/ojomus.1233711>

Cilt/Volume: 8 Sayı/Issue: 1 Haziran/ June 2023	Geliş Tarihi/Received: 13.01.2023 Kabul Tarihi/Accepted: 29.06.2023 Yayın Tarihi/Published: 30.06.2023	Araştırma Makalesi/ Research Article  https://doi.org/10.31811/ojomus.1233711
---	--	--

Yavuz HAN

Doktora Öğrencisi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi,
Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı
yavuzhan_58@hotmail.com



FARKLI MÜZİK TÜRLERİNDE CÜMBÜŞ ÇALGISI VE İCRACILARI

ÖZ

Cümbüş çalgısı, Türk müziği içerisinde kullanılan bir eşlik çalgısıdır. Bu çalgının icat edildiği 1930'lu yıllarda gazino ve eğlence müziklerinde kullanılmaya başlanması ile bazı fasıl heyetlerinin yaptığı müzikal çalışmalarda da kullanımı devam etmiştir. Türkiye'nin birçok yöresinde, mahalli müzisyenler tarafından yöresel icralarda kullanımı günümüzde de devam etmektedir. Cümbüş sazı, Türk popüler müzik kültüründe yapılan albüm çalışmalarında da oldukça sık kullanılan bir çalgıdır. Cümbüş çalgısını, farklı ülkelerdeki popüler müzik yorumcularının ve çalgı icracılarının kullandığı görülmektedir. Bu çalışmada icracı örnekleri arasında Türkiye'de; Salih Korkut Peker, Fatih Ahıskalı, Cafer Nazlıbaş, Erkan Oğur, Ali Yılmaz, Fikret Gül, Mehmet Karataş gibi isimlerin yanı sıra Dünya'da ise Aram Tigran, Ara Dinkjiyan, Pink Floyd grubundan David Gilmour, İngiliz rock müziği ve halk müzisyeni Lu Edmonds gibi isimler ele alınacaktır. Çalışmada, cümbüş çalgısının icadı, yapısı ve özelliklerinin yanısıra cümbüş çalgısını kullanan bazı icracıların tanıtılması araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Cümbüş, Türk müziği, Cümbüş icracıları.

CUMBUS INSTRUMENTS AND PERFORMERS IN DIFFERENT MUSIC GENRES

ABSTRACT

Cümbüş is an accompaniment instrument used in Turkish music. In the 1930s, when this instrument was invented, it was used in casino and entertainment music, and its use continued in the musical studies of some fasıl committees. It is still used in local performances by local musicians in many regions of Turkey. Cümbüş saz is an instrument that is frequently used in album works in Turkish popular music culture. It is seen that popular music commentators and instrument performers in different countries use the Cümbüş instrument. In this study, among the examples of performers in Turkey; Salih Korkut Peker, Fatih Ahıskalı, Cafer Nazlıbaş, Erkan Oğur, Ali Yılmaz,

Fikret Gül, Mehmet Karataş, Aram Tigran, Ara Dinkjiyan in the USA, David Gilmour from Pink Floyd group, British rock music and folk musician Lu Edmonds will be discussed. In this study, the invention, structure and characteristics of the cümbüş instrument, as well as the introduction of some performers using the cümbüş instrument, were investigated.

Keywords: Cümbüş, Turkish music, cümbüş performers.

1. GİRİŞ

Kültür terimi Latince “colere” fiilinden türetilmiştir. Bu terim İlk olarak tarımsal faaliyetler için kullanılmış böylece doğada kendiliğinden yetişen bitkilerden ayırt etmek, insan emeği ile yetiştirilen bitkiler olarak adlandırılmıştır. İlerleyen zaman içinde tarımsal etkinliklerdeki temel anlamını koruyarak insan için kullanılmaya başlamıştır. Toplumlar, kültürel olarak birbirlerine benzerler. İnançları, sosyal yaşam özellikleri hemen hemen birbirlerinin aynısıdır. Toplumlar, toplu göçlerin etkisiyle kültürlerini ve kendi müzik kültürlerini, başka coğrafyalara taşımışlardır. Her toplumun kendi müziği içerisinde var olan çalgı kültürü, diğer medeniyetlerin çalgı kültürünü de etkilemiştir.

Toplumlara özgü müzikal özellikler kültürel renkler olarak karşımıza çıkarken, çalgılar ise bu renk paletinin önemli bir tonunu oluşturmaktadır. Çalgılar, doğmuş oldukları coğrafya, iklim, komşu topluluklar ile etkileşim, kullanım amaçları, teknolojik gelişim gibi başlıklardan ötürü kültürlerarası değişimler göstermektedir. Kendine özgü ses tınıları, yapım malzemeleri, çalındıkları alanlar ve temsil ettikleri anlamsal özellikleri ile ait olduğu kültür hakkında önemli bilgiler sunmaktadır (İstanbulu, 2021, s. 3588).

Müzik de kültürel bir üründür. Kültürün estetik alandaki sanatsal boyutudur. Toplumun pek çok geleneğini-göreneğini, yaşayış biçimini ve zevklerini, sahip olduğu maddî ve manevî tüm değerlerini işitsel ve görsel olarak âdetâ bir ayna gibi yansıtmaktadır. Müzik dünya platformunda ulusların kendi kültürel kimliklerini ifade edebilecekleri çok etkili bir araçtır. Bugün farklı toplumların, ülkelerin, kültürlerini, müziklerini öğrenmek onlara ulaşmak her zamankinden daha kolay olabilir ancak ulusal müzikleri muhafaza edebilmek de o derece zorlaşmıştır (Yayha Kaçar, 2012, s. 155).

Türkiye, coğrafi konumu itibarıyla Doğu, Batı, Ortadoğu ve Akdeniz gibi birçok kültürel etki alanı içindedir. Dünyanın en eski yerleşim alanlarından biri olan Türkiye toprakları, binlerce yıllık geçmişi ve tarihinde var olan birçok farklı kültürün etkisiyle, yine dünyada ender görülen kültürel zenginliğe sahiptir (Çiftçi, 2010, s.150). Bu sebeple birçok medeniyetin müziği diğer medeniyetlerin müziği ile hemen hemen benzer özellikler barındırmaktadır.

Müzik, duyguları yansıtma sanatı olarak ifade edilir. Müzik çok güçlü bir iletişim aracı olması sebebiyle insanlar arasında etkileşim oluşturmuştur. Bu etkileşimi paylaşmaya yarayan araçlar ise müzik enstrümanlarıdır. İnsanların müzikal fikirlerini ifade etmesinde çalgılar önemli özelliğe sahiptir. Bu ifadelerin insan kulağına aktarılması için ve müzikal fikirlerin anlamsal hale gelebilmesi için çalgı eşliklerinin yapılması müzik sanatının karakteristik özelliklerinden biridir. Dolayısıyla farklı ülkelerde yaşayan besteciler, müzisyenler ve yorumcular müziksel birikimlerini başka ülkelerin etnik çalgıları ile seslendirebilmektedirler. Bu tarz yapılan müzikal çalışmalar, müzik sanatının kültürel anlamda daha da zenginleşmesini sağlamaktadır.

Türk müziği çalgılarının, farklı müzik türleri ve farklı ülkelerin müzisyenleri arasında yaygınlaşması Türk müzik kültürünün ve çalgılarının dünya çapında tanınır hale geldiğini göstermektedir. Ali Zeynel Abidin Cümbüş Bey'in mucidi olduğu cümbüş çalgısı, Türk müziğinde ve Türk popüler müzik örneklerinde de sıklıkla kullanılan cümbüş çalgısı, son yıllarda, yabancı müzisyenlerin kendi müzikal çalışmalarında da kullandıkları bir çalgı haline gelmiştir.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada, cümbüş çalgısının tarihsel süreci, çalgının teknik yapısı ve özellikleri ile farklı ülkelerdeki cümbüş sazı icrasıyla takdir görüp beğenilmiş ve popüler olmuş müzisyenler hakkında bilgi vermek amaçlanmıştır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, cümbüş sazı hakkında bilgi edinilmesi ve cümbüş çalgısını, farklı müzik türlerinde kullanan müzisyenlerin tanıtılması açısından önem arz etmektedir.

2. YÖNTEM

Bu çalışma, nitel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılarak yapılandırılmıştır. Merriam'e (1998) göre nitel araştırmacı, gözlem, görüşme ve dokümanlardan yola çıkarak kavramları açıklar. Nitel araştırma süreci genel itibarıyla, araştırma süreci boyunca parçadan bütündür. Betimsel tarama modeli, belirli bir kaynak üzerinde var olan özelliklerin kendi koşullarında betimlemeye ve incelemeye çalışan bir araştırma modelidir. Araştırmanın örneklemini cümbüş çalgısı oluşturmaktadır ve bu çalışmada cümbüş çalgısını icra edenler hakkında bilgi verilmiştir.

2.1. Araştırmanın Etik Beyanı

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

Bu araştırmanın ULAKBİM TR Dizin 2020 ölçütlerine göre etik kurul izni gerektirmeyen araştırmalardan olduğunu beyan ederiz.

3. BULGULAR

3.1. Cümbüş'ün Tarihçesi

Cümbüş çalgısını icad eden Ali Zeynel Abidin, 13 Ocak 1885 yılında Üsküp'te doğmuştur. Babası Üsküplü Ali Usta, Üsküp sedefli bıçaklarının ve Kalkandelenkari Martini-Henry tüfenkleri taklidlerinin yivlerini açmaya yarayan aletin de mucididir (İşli, 2010, s.74). İlköğrenimini Üsküp'te okuduktan sonra, silah ticareti yapan ailesiyle, I. Dünya Savaşından önce İstanbul'a taşınmıştır. Askeri Lise eğitiminden sonra İstanbul Tophane fabrikalarında metal işleri ustalığı yapmıştır. 1926 yılında İzmir Kemeraltı Beyler Sokağı 86 numaraya taşınıp burada bir işletme açtıktan sonra, 1938 yılında İstanbul'a dönüp, Beyazıt'ta 39-41 numaralı dükkânda müzik aletleri satmaya başlamıştır. 1920 yılında "Kursaklı, ahenkli piyanolin ut" isminde bir müzik aleti icad eden Zeynel Abidin Bey, 1925'te ud ve kemanı birleştirerek "Kibar" adlı bir müzik aleti de yapmıştır. Yalnızca 2 adet yapılan bu aletten sonra 1926'da " Düz karınsız asri ut" adını verdiği bir alet daha geliştirmiştir. Zeynel Abidin Bey, bir çok müzik aleti üretmiştir fakat içerisindeki en tanınan buluşu, 1929 yılında icad ettiği "Madeni otomatik saz" adını verdiği cümbüştür (İşli, 2010, s.74).

Zeynel Abidin, Mustafa Kemal Atatürk ile 14 Ocak 1930'da katıldığı bir buluşmada cümbüş çalgısını tanıtmıştır. Abidin Bey'in oğullarından biri olan Cemal Bey tarafından Marmara köşkünde, Atatürk'ün huzurunda icra edilen bu çalgıya Mustafa Kemal Atatürk'ün; "Çok neşeli bir sesi var, çalındığı her yere neşe götürür" diye söylemesi üzerine, çalgının adının "Cümbüş" konmasını istemiştir (Cümbüş, 1932, s.36).

Cümbüş, Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti, şefliği yapmış olan, ayrıca İstiklal marşının da bestecisi olan, Osman Zeki Üngör tarafından incelenmiş olup, çalgının uygunluğu hakkında, 27 Ocak 1930 yılında bir rapor hazırlamıştır (Cümbüş, 1932, s.1). Zeynel Abidin, 1932'de cümbüş hakkında bir metot yazmış ve 1934'de dönemin İran Şahı Rıza Pehlevi'ye bir cümbüş hediye etmiştir. Bu cümbüş, İran'ın başkenti Tahran'da Niavaran Saray Kompleksi, Koshak Ahmad Sarayında sergilenmektedir.* Cümbüş çalgısına bağlama, gitar mandolin sapı monte edilerek farklı çalgı tasarımları da yapılmaktadır. Yüzüncü yılına yaklaşan Zeynel Abidin Cümbüş A.Ş, ticaret hayatına halen İstanbul'da bir aile şirketi olarak faaliyetlerine devam etmektedir.

3.2. Cümbüşün Yapısı

Cümbüş, yapı olarak banjo çalgısına, akort sistemi ve klavye perdesi bakımından ud çalgısıyla benzerlik göstermektedir. Tekne kısmı alüminyum, bakır ya da ağaç olup üst kısmı deri ya da plastik malzemeden oluşur. Sap kısmı formika veya kayın ağacından ve metal akort burgularından meydana gelir. Akort sistemi ud ile aynıdır. Ud 11 telden, cümbüş ise 12 telden olup bazı icracılar 6 tel üzerinden de icra etmektedirler. Son yıllarda tekne kısmı bakır, ağaç, fırın boya kaplama gibi malzemelerden

* Trt Müzik "Telli Göze Cümbüş" [Telli Göze "Cümbüş" - YouTube](#) adresinden 12 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.

üretilmektedir. Ayrıca cümbüş tekne kısmına ayrıca, gitar bağlama ve mandolin gibi çalgıların sap kısmı montajı da yapılabilmektedir.

3.2.1. Kazan

Kazan kısmı, alüminyum, bakır, ağaç ve fırın boya kaplama gibi malzemelerden oluşmaktadır. Kazan kısmının üstündeki derinin gerginliği vidalama sistemi ile istenildiği gibi ayarlanabilmektedir.

3.2.2. Kelebek

Kazan ve sapın birleştiği yerdeki “Kelebek” adı verilen parça ile tellerin yüksekliği ve alçaklığı ayarlanabilmektedir.

Şekil 1

Cümbüş Kazanı



Şekil 2

Kelebek



3.2.3. Kapak

Kapak kısmı, oğlak derisi ya da plastik malzemeden oluşur. Kapağın gerginliği, kazanın üst kısmına monte edilen kasnak üstündeki vidalar ile yapılmaktadır.

3.2.4. Eşik, Fiş ve Takoz

Cümbüşün telleri, “eşik” ve “fiş” adı verilen parçalar üzerinden takılmaktadır. Cümbüşü sap ile kazana bağlayan parçaya “takoz” adı verilmektedir. Bu parça, madeni olup üzerindeki vidalar aracılığıyla kazana bağlanmaktadır.

Şekil 3

Cümbüş Kapağı



Şekil 4

Eşik



Şekil 5

Fiş



Şekil 6

Takoz



3.2.5. Cümbüş Telleri

Cümbüş telleri, 12 adet çelikten üretilen tellerden oluşmaktadır.

Şekil 7

Cümbüş telleri



3.2.6. Mekanik Burgu ve Tezene (Mızrap)

Teller, sap üzerindeki "mekanik burgu" adı verilen burgulara takılmaktadır. Bu burgudan oluşan hareketli parçaların, ortam nem ve sıcaklık koşullarından etkileneceğinden, arada bir makine yağı ile yağlanması gerekmektedir (Cümbüş, 1971, s.5). Cümbüş "mızrabı ya da tezenesi" genellikle yumuşak plastik malzemeden üretilmektedir. Bu mızrap Ud mızrabı ile aynı özelliktedir.

Şekil 8

Mekanik Burgu



Şekil 9

Cümbüş Mızrabı



Cümbüş sapı, "yekpare ağaç" yani tek tip bütün ağaçlardan imal edilmektedir. Sap kısmı, kayın ağacından ya da formika cinsi ağaç malzemeden yapılmaktadır. Sökülüp takılabilen bir özelliğe sahip olan sapın tellerin altında kalan kısmı, kaplama ağaçtan olup vernik veya polyester malzeme ile kaplanmaktadır.

Şekil 10

Cümbüş Sapı



3.2.7. Cümbüşte Teller ve Akort Sistemi

Cümbüş çalgısı üzerinde 12 adet tel bulunmaktadır. Teller 6 sese akort edilir. Bazı icracılar, en üst tel kısmına tek tel takarak 11 tel üzerinden kullanılmaktadırlar. Ud çalgısında da 11 tel bulunmaktadır. Cümbüş ve ud çalgısının telleri farklıdır. Ud telleri, ipek sarım tel ve "misina" tabir edilen plastik tellerden oluşmaktadır. Cümbüş çalgısının bütün telleri çelik telden imal edilmiş olup birinci ve ikinci sıradaki çelik teller dışındaki teller ise çelik sarımdır.

Cümbüş çalgısının akort sistemi ud ile benzer şekildedir. Akort sırası şöyledir:

Cümbüş	G	D	A	E	S	F#
	(Sol)	(Re)	(La)	(Mi)	(Si)	(Fa diyez)
Ud	D	A	E	B	F#	E
	(Re)	(La)	(Mi)	(Si)	(Fa diyez)	(Mi)

3.2.8. Cümbüşün İcra Edildiği Müzik Türleri

20. yüzyılın başında icat edilen cümbüş, Anadolu'da yüz yıla yakın süredir icra edilmektedir. Bu sebeple cümbüş, Türk müziğinde dini musiki dışında Türk halk müziği ve Türk sanat müziğinde kullanımı yaygınlaşmıştır. Cümbüş çalgısı Türk halk müziği yöresel icralarında, özellikle Güneydoğu Anadolu bölgesi halk müziği eserlerinde ud ve kanun çalgısı ile birlikte kullanılmaktadır. Bölgenin coğrafi konumu, Suriye ve Irak ülkelerine yakın olması ve bu bölgede farklı etnik ve dini halkların bir arada yaşamalarından dolayı Arap, Süryani ve Kürt halklarının müzikleri ile Türk halk müziği etkileşim içine girmiştir. Bu etkileşim ile Türk halk müziği eserlerinde ud ve kanun çalgılarının kullanımı ile birlikte cümbüş çalgısının kullanımı da yaygınlaşmaya başlamıştır.

Cümbüş, Türkiye'nin Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde, özellikle Elazığ yöresinde ud ile birlikte kullanılmaktadır. Urfa ili halk müziği örneklerinde seslendirilen uzun hava, kaside, gazel ve kırık hava gibi türlerde ön planda olan bir çalgıdır. Sesinin uda göre daha gür olması sebebiyle ses sistemi kullanılmadan yapılan yöresel icralarda cümbüş çalgısının kullanımı yaygındır.

Cümbüş, ses rengi itibarıyla sadece Türk halk müziği ve Türk sanat müziğinde değil aynı zamanda Türk pop müziği, hafif müzik, belgesel, film ve dizi müziklerinde de kullanılan bir çalgıdır. Bunun yanında cümbüş, popüler müziklerin prodüksiyon ve stüdyo kayıt aşamalarında tercih edilen bir çalgı olma özelliğine sahiptir.

3.2.9. Cümbüş İcra Eden Müzisyenler

Cümbüşün akort sisteminin ud ile aynı olması sebebiyle udun solo olarak kullanıldığı eser icralarında yerini almıştır. Fakat ud çalgısı, cümbüşe göre daha çok tercih edilen bir çalgı konumundadır. Bunun sebepleri arasında, cümbüşün madeni bir ses rengine sahip olması, ud sesinin ise ağaç tınısını vermesi gösterilebilir.

Türkiye’de cümbüşü en iyi icra eden kişiler arasında, Salih Korkut Peker, Fatih Ahıskalı, Cafer Nazlıbaş, Erkan Oğur, Ali Yılmaz, Yurdal Tokcan, Mehmet Emin Bitmez, Kazancı Bedih Yoluk gibi isimler yer alır. Diğer ülkelerde, ise Aram Tigran, David Gilmour, Lu Edmonds, Peppe Frana önemli cümbüş icracıları olarak sayılabilir. Bu icracılar arasında cümbüş çalgısını Türkiye’de tanınmasını sağlayan Salih Korkut Peker ayrı bir öneme sahiptir. 1979 yılında Balıkesir Ayvalık’ta doğan usta cümbüş icracısı, cümbüşü doğu ve batı müziği motiflerini birlikte harmanlayarak sunmaktadır. Sayısız stüdyo çalışmaları, film, dizi müzikleri ve enstrümantal albüm çalışmaları yapmıştır. Çalış tekniği ve icra yorumculuğu incelendiğinde, batı müziği ve popüler müziklerdeki çalgısal tavrı, geleneksel Türk müziği makamsal çalgı geçişleri ile sentezleyerek, cümbüşün daha farklı bir ahenk bütünlüğü içerisinde seslendirilmesini sağlamaktadır. Albüm kayıtlarında ve projelerinde, cümbüş çalgısı üzerinde değişik efekt ve ses sentezleme denemeleri bulunmaktadır. Geleneksel Türk müziği örneklerinden, rock, pop ve arabeske kadar cümbüş çalgısını ön plana çıkaran beste çalışmaları vardır (Topuzkanamış, 2020).

Şekil 11

Salih Korkut Peker



Fatih Ahıskalı, 1976 Antalya doğumlu olup İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı mezunudur. Ud icracılığının yanında, besteci ve aranjördür. Film ve dizi sektörü için yaptığı stüdyo çalışmalarının yanı sıra, kurduğu müzik grupları ile de birçok müzik prodüksiyonu projesinde yer almıştır. Ud icrası ile yaptığı çalışmaların yanı sıra, vokal ve ses sanatçılığı ile de ön planda olan sanatçının, cümbüş çalgısını, geleneksel Türk müziği tavrı ve üslup çerçevesi içerisinde icra etmektedir (Fatih Ahıskalı, 2022).

Şekil 12.

Fatih Ahıskalı



Cafer Nazlıbaş, 1988 yılında Eskişehir’de doğmuştur. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Temel Bilimler Türk Halk Müziği bölümünde eğitim almıştır. Kabak kemane icracılığının yanında cümbüş çalgısıyla da birçok albüm ve film ve dizi projesinde yer almıştır. TRT İstanbul Radyosunda Kabak kemane sanatçısı olarak çalışmaktadır. TRT kanallarında programlar hazırlayarak cümbüş çalgısını birçok müzik türü içerisinde icra etmektedir. Özellikle Türk halk müziği eserlerindeki uzun hava açışlarını başarılı bir şekilde yorumlamaktadır (Nazlıbaş, 2021).

Şekil 13

Cafer Nazlıbaş



Ara Dinkjian, 1958 yılında Amerika New Jersey’de doğmuştur. Diyarbakır kökenli Ermeni bir ailenin çocuğudur. 1986’da ABD’de perküsyoncu Arto Tunçboyacıyan ile Night Ark grubunu kurmuştur. Sanatını Amerika’da sürdüren sanatçı, Etnik müziklerin yanında Türkiye’de de birçok stüdyo ve albüm çalışmaları yapmıştır. Sanatçı ud icrası ile yaptığı sanatsal çalışmalara ilaveten, cümbüş çalgısıyla da konser ve sahne performansları yapmaktadır. Çalgı yorumculuğu gözlendiğinde, cümbüş çalgısını hem Ermenistan geleneksel müziğiyle hem de Türk müziği melodisel örnekleri ile sentezlemektedir (Ara Dinkjiyan, 2020).

Şekil 14

Ara Dinkjian



Mehmet Erkan Oğur, 17 Nisan 1954 Ankara doğumlu olup aslen Elazığlıdır. Müzik hayatına 4 yaşımdan itibaren keman, bağlama, cümbüş ve flüt alarak başlamıştır. Oğur Münih'teki Fizik mhendisliğı eğitiminden sonra Türkiye'ye dönüp İT Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzik Teorisi bölümünden mezun olmuştur. Müzik sanatında ağırlıklı olarak kopuz, dede bağlama, ud ve perdesiz gitar gibi algıları kullanmaktadır. Sanatçı Türk müziğine icra ve yorumculuğuyla önemli katkılar yapmış, birçok film ve albüm projelerinde sanatını sergilemiştir. 1976 yılında icat ettiği perdesiz gitar ile birlikte perdesiz bağlamayı da geliştiren kişi olarak dünya müzik literatüründe yerini almıştır.

Şekil 15

Mehmet Erkan Oğur



Ali Yılmaz, 21.11.1976 İzmir doğumludur. Aslen Karlıdır. Ege Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı eğitimini yarıda bıraktıktan sonra, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarını kazanarak buradan mezun olmuştur. Yüzlerce stüdyo albüm projelerinde bağlama ve cümbüş icracılığı yapmıştır. Türkiye'deki birçok popüler müzik yorumcusu ile konser ve sahne çalışmaları yapmıştır.*

Şekil 16

Ali Yılmaz



Aram Tigran, 1934 Suriye Kamışlı doğumludur. Tigran, 1915 Ermeni göçü sebebiyle ailesi ile birlikte Diyarbakır'dan Suriye'ye göç etmiştir. 1966'dan sonra Ermenistan'ın başkenti Erivan'a giderek, Erivan Radyosunda 18 yıl sanatını sergilemiştir. 1995'ten sonra Atina'ya yerleşmiştir. 8 Ağustos 2009'da Atina'da vefat etmiştir. 9 yaşında ud ile müziğe başlayan sanatçı, 20 yaşındayken Türkçe, Kürtçe, Ermenice, Süryanice, Yunanca, Arapça şarkılar seslendirmiştir. Sanat hayatı boyunca birçok albüm yapmıştır. Cümbüş sazı ile yaptığı solo performanslarıyla bilinmektedir (Sabah, 2009).

* Anlatanlar Kulübü "Ali Yılmaz ile Müzik Üzerine"

https://www.youtube.com/watch?v=9_nRUtdHtL4&t=495s&ab_channel=AnlatanlarKulubu adresinden 12.04.2023 tarihinde alınmıştır.

Şekil 17

Aram Tigran



Türkiye'deki yöresel cümbüş icracılarından Fikret Gül, 1959 yılında Malatya'da doğmuştur. Müziğe 8 yaşında flüt ile başlayan sanatçı daha sonra bağlama ile devam etmiştir. Askerlikten sonra cümbüş ile bestecilik ve yorumculuk üzerine çalışmalara ağırlık vermiştir. Müzik konusunda herhangi bir eğitim almayan Fikret Gül, çaldığı tüm enstrümanları kendi kendine öğrenmiştir. Cümbüş sazı ile yaptığı birçok albümü bulunmaktadır.*

Şekil 18

Fikret Gül



Şambayatlı Kör Mehmet adıyla bilinen Mehmet Karataş, 1952 yılında Adıyaman'a bağlı Şambayat'ta doğmuştur. Yedi yaşında geçirdiği çiçek hastalığı nedeniyle gözlerini kaybetmiştir. Adıyaman Besnili Kör

* Kızılkaya, N. (2017,11 Mart). "Cümbüşü Dile Getiren Eller: Fikret GÜL" Malatya Haber.com, <https://malatyahaber.com/nezir-kizilkaya/cumbusu-dile-getiren-eller-fikret-gul#:~:text=Malatya%27da%20oc%C3%BCmb%C3%BC%20denilince%20oakla,yolculu%C4%9Funa%20oba%C4%9Flama%20oile%20devam%20oetti>. adresinden 14.04.2023 tarihinde alınmıştır.

Mustafa'dan cümbüş çalmayı öğrenmiştir. Cümbüş ile türküler seslendiren mahalli sanatçının beste çalışmaları da olmuştur. Mehmet Karataş 2001 yılında hayatını kaybetmiştir.**

Şekil 19

Mehmet Karataş



David Gilmour, 6 Mart 1946 tarihinde, İngiltere Cambridge'de doğmuştur. Psychedelic rock tarzı müzik yapan popüler müzik grubu Pink Floyd'un hem gitar hem de solist icracılığını yapmıştır. Pink Floyd 1970'li yıllarda, Dünya çapında çok dinlenen bir müzik gurubu olmasıyla birlikte, grubun üyelerinin ses getiren çalışmaları, gurubun Dünya popüler müzik tarihinde önemli bir yer edinmesini sağlamıştır. Pek çok başarılı albüm ve konserler bütününe gerçekleştirmiştir (David Gilmour, 2022). Sanatçı "Then I Close My Eyes" isimli parçasının icrasında cümbüş kullanmıştır.

Şekil 20

David Gilmour



Lu Edmonds, 9 Eylül 1957 Welwyn Garden City, Birleşik Krallık doğumlu bir İngiliz rock müzisyenidir. Sahne ve albüm çalışmalarının yanında, etnik çalgılar ile sahne performansları sergilemektedir (Lu

** Bernamegeh Kültür ve Düşünce Platformu ' Şambayatlı Kör Mehmet Kimdir?' <https://www.bernamegeh.com/sambayatli-kor-mehmet-kimdir/> adresinden 14.04.2023 tarihinde alınmıştır.

Edmonds, 2023). Sanatçı cümbüş çalgısını, kendi müzikal sunumlarında kullanmaktadır. Ud, buzuki ve bağlama gibi çalgıları da icra gerçekleştirmektedir.

Şekil 21

Lu Edmonds



3.3. Cümbüş Öğretim Yöntemleri

Cümbüş çalgısı için halihazırda bir öğretim metodu akademik anlamda bulunmamaktadır. Çalgının mucidi Ali Zeynel Abidin Cümbüş Bey tarafından, 1932 yılında kendisinin yazdığı ilk Cümbüş Metodu vardır. Daha sonra 1972 yılında Ali Zeynel Abidin Cümbüş Bey'in torunu Naci Cümbüş tarafından bir cümbüş metodu yazılmıştır. Günümüzde de yine Cümbüş Müzik şirketi yoluyla basılmış olan yeni bir Cümbüş Metodu hazırlanmıştır. Aile Şirketi olan Cümbüş Müzik işletmesi üzerinden Cümbüş Yayınları adıyla, nota fasikülleri ve Geleneksel Türk sanat müziği makamları üzerinden 10 sayılı makam fasılları basılmıştır. Cümbüş çalgısının ud çalgısı ile olan icra ve akort benzerliğinden dolayı ud metotları kullanılmaktadır.

4. SONUÇ, TARTIŞMA ve ÖNERİLER

Bu araştırmada; cümbüş çalgısının farklı müzik türlerinde kullanımı ve icracıları incelenmiştir. Cümbüş sazının, Türkiye'deki yöresel müzik kültüründe kullanımının oldukça yaygın olduğu görülmüştür. Ayrıca Türkiye dışındaki diğer ülkelerdeki müzisyenlerin de bu çalgıyı kullandıkları tespit edilmiştir. Cümbüş çalgısının sinema, dizi müzikleri ve popüler müzik türlerinde kullanımının yaygınlaştığı anlaşılmıştır. Sonuç itibarıyla cümbüş çalgısının ses genişliğinin yeterli olması, perdesiz bir çalgı olması, Türk ve Batı müziği ses sistemlerine uyumlu bir çalgı olması sebebiyle birçok müzik türünde kullanılabilecek bir çalgı özelliği taşımaktadır.

Araştırmaya ilişkin öneriler;

1. Cümbüş çalgısı için eğitim metodlarının hazırlanması
2. Bu çalgının organoloji alanında yer bulması için akademik çalışmaların yapılması
3. Cümbüş çalgısının ses özellikleri, frekans analizleri ve malzeme tasarımı için yeni çalışmalar yapılması önerilmektedir.

Araştırmanın Etik Beyanı

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

Bu araştırmanın ULAKBİM TR Dizin 2020 ölçütlerine göre etik kurul izni gerektirmeyen araştırmalardan olduğunu beyan ederiz.

KAYNAKÇA

- Ara Dinkjian (bt.). Bilgi Paketi. 01.03.2023. Tarihinde <https://www.aradinkjian.com/biography> adresinden alındı.
- Anlatanlar Kulübü. (2023, 12 Nisan). *Ali Yılmaz ile Müzik Üzerine* [Video dosyası]. https://www.youtube.com/watch?v=9_nRUtdHtL4&t=495s&ab_channel=AnlatanlarKulubu adresinden alındı.
- Cafer, Nazlıbaş (bt.). Bilgi Paketi. 01.03.2023. Tarihinde <https://nazlibas.com/hakkimda/> adresinden alındı.
- Cümbüş, Z. A, (1932). *Cümbüş Metodu*. Nümune Matbaası.
- Cümbüş, N. (1972). *Cümbüş Metodu*. Cümbüş Yayınları.
- Çiftçi, E. (2010). Popüler kültür, popüler müzik ve müzik eğitimi. *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 12(2), 149-161. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/67640>
- David Gilmour. (2023, Mart 01). *Wikipedia*. https://tr.wikipedia.org/wiki/David_Gilmour adresinden alındı.
- Erkan Oğur. (2023, Nisan 12). *Wikipedia*. https://tr.wikipedia.org/wiki/Erkan_O%C4%9Fur adresinden alındı.
- Fatih Ahıskalı. (2023, Mart 01). *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Fatih_Ah%C4%B1skal%C4%B1 adresinden alındı.
- İstanbulu, S. (2021). Melezleşmenin kültür ürünlerine yansımaları bağlamında iki çalgı: Bağmanı ve yaybüş. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 10(4), 3585-3609. <http://www.itobiad.com/tr/pub/issue/66167/928288>
- İşli, E. N. (2010). Sahaftan. *NTV Tarih Dergisi*, 14 (03), 74.
- Kaçar, Y. G. (2012) *Türk mûsikîsi üzerinde görüşler (analiz ve yorumlar)*. Maya Akademi Yayınları
- Lu Edmonds. (2023, Mart 01). *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/.https://en.wikipedia.org/wiki/Lu_Edmonds adresinden alındı.

Merriam, S. (1998). *Qualitative research and case study applications in education*. San Francisco: Jossey-Bass.

Sabah, (2023, Nisan 13). "Aram Tigran Kimdir?", Sabah Gazetesi, (10.08.2009), https://www.sabah.com.tr/yasam/aram_tigran_kimdir-1273815 adresinden alındı.

Trt Müzik. (2023, 12 Mart). *Telli Göze Cümbüş* [Video dosyası]. https://www.youtube.com/watch?v=LZeoLHc0C10&ab_channel=TRTM%C3%BCzik adresinden alındı.

Topuzkanamış, E. (2020). Salih korkut peker ile söyleşi. *Üzüm Kokan Semt Dergisi*, 9, 52-53.

Özdemir, S. (2009). *Kimliğine ulaşamamış bir çalgı:cümbüş*, [Sempozyum bildirisi]. Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyum Bildirileri, Motif Vakfı Yayınları, İstanbul, s.534-541. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/184163>

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

Music is expressed as the art of reflecting emotions. Since music is a very powerful communication tool, it has created interaction between people. The tools for sharing this interaction are musical instruments. Instruments have an important feature in people expressing their musical ideas. It is one of the characteristic features of musical art to make musical accompaniments in order to transfer these expressions to the human ear and to make musical ideas semantic. For this reason, composers, musicians, and performers living in different countries can sing their musical background with ethnic instruments of other countries. Musical studies made in this way ensure the cultural enrichment of the art of music. The prevalence of Turkish music instruments among different musical genres and musicians of different countries shows that Turkish music culture and instruments have become known worldwide. The cümbüş instrument, invented by Ali Zeynel Abidin Cümbüş, frequently used in Turkish popular music as well as in Turkish music, has become an instrument used by foreign musicians in their musical works in recent years.

2. Method

This study was structured using qualitative research methods and techniques. According to Merriam (1998), a qualitative researcher explains concepts based on observations, interviews and documents. The qualitative research process is generally part-to-whole throughout the research process. The descriptive survey model is a research model that tries to describe and examine the features that exist on a particular resource under (its) conditions. The sample of the research is the cümbüş instrument, and information is given about the performers of the cümbüş instrument.


3. Findings, Discussion, Results

In this study; The use of the cümbüş instrument in different music genres and its performers were examined. It has been observed that the use of the Cümbüş instrument in the local music culture in Turkey is quite common. In addition, it has been determined that musicians in other countries other than Turkey use this instrument. It has been understood that the use of the Cümbüş instrument in movies, TV series, and popular music genres has become widespread. Cümbüş has the characteristics of an instrument that can be used in many musical genres, as it has a sufficient range of sound, is a fretless instrument, and is compatible with Turkish and Western music sound systems.

Atıf/Citation

Üstün, A. ve Umuzdaş, S. (2023). Metafor yöntemiyle çalışılmış müzik makalelerindeki genel eğilim. *Online Journal Of Music Sciences*, 8 (1), 103-115.

<https://doi.org/10.31811/ojomus.1248819>

Cilt/Volume: 8 Sayı/Issue: 1 Haziran/ June 2023	Geliş Tarihi/Received: 7.02.2022 Kabul Tarihi/Accepted: 30.06.2023 Yayım Tarihi/Published: 30.06.2023	Araştırma Makalesi/ Research Article  https://doi.org/10.31811/ojomus.1248819
---	---	--

Ayşenur ÜSTÜN

Doktora Öğrencisi, Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Devlet
Konservatuvarı, Türk Müziği Anabilim Dalı
ayshenurustun@gmail.com



Serpil UMUZDAŞ

Prof. Dr., Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Devlet
Konservatuvarı, Türk Müziği Anabilim Dalı
sumuzdas@hotmail.com



* Bu çalışma III. Uluslararası Müzik Araştırmaları Öğrenci Kongresi'nde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

METAFOR YÖNTEMİYLE ÇALIŞILMIŞ MÜZİK MAKALELERİNDEKİ GENEL EĞİLİM

ÖZ

Bu çalışmada, güncel haliyle metafor yöntemiyle çalışılmış 35 adet Türkçe müzik makalesi bulunmaktadır. Metafor yöntemiyle veri elde etme, başka disiplinlerde kullanılagelen bir yöntem olmasına karşın müzik alanındaki kullanımı oldukça geç başlamıştır. Araştırmalar sonucunda, Türkiye'de müzik alanında metafor yöntemi ile gerçekleştirilen ilk çalışma 2013 yılında yapılmış ve bu yöntemin kullanımı zamanla yaygınlaşmıştır. Mevcut çalışma, müzik alanı için yeni sayılabilecek bu yöntemin kullanılış esaslarını tanıtarak kullanımdaki genel eğilimi göstermektedir. Türk müzik veri toplamanın araştırması için uygun olabileceğini düşünen yeni araştırmacılara bir yön gösterici olacaktır. İncelenen makalelerde, bağlamın fenomenolojik desen ile oluşturulduğu görülmektedir. Müzik araştırmacıları "ses, müzik, çalgı" gibi olguların hedef kitleleri tarafından nasıl algılandığını metaforlar aracılığıyla betimlemişlerdir. Çalışmalar; olgular, çalışma grupları, yıl, kapsam, işlem basamakları, yayımlandıkları dergilerin özellikleri ve kullanılan kaynaklar bakımından incelenmiştir. Yapılan sentez sonuçları, yıllar içinde konu ve yöneme olan eğilimin yönünü ve bu çalışmaların birbiriyle olan bağıntı göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, metafor yöntemi, mecaz, olgu, fenomenoloji.

GENERAL TENDENCY IN MUSIC ARTICLES STUDIES DONE WITH METAPHOR METHOD

ABSTRACT

There are currently 35 Turkish articles about music, which are on research done with the metaphor method. Obtaining data with metaphor, although it is commonly used in other disciplines, in the field of music has been quite late. As can be seen, the first metaphor method study in the field of music in Turkey was carried out in 2013 and the use of the method has become widespread over time. The present study introduces the principles of the use of this method, which can be considered new for the field of music, and shows the general trend in use. This study, which includes the synthesis of Turkish music researchers' metaphor research use behavior and situations, will be a practical direction for new researchers that think that data collection with this method may be appropriate for their research. In the articles examined, it is seen that the context is created with a phenomenological pattern. Music researchers describe how phenomena such as "sound, music, instrument" are perceived by their target audiences through metaphors. Studies; cases, study groups, year, scope, process steps, features of the journals in which they were published, and sources used. The results made shows the direction of the trend toward the subject and method over the years and the interconnection of these studies.

Keywords: Music, metaphor method, figure of speech, phenomenon, phenomenology.

1.GİRİŞ

Duygu ve düşüncelerimizi ifade etmenin birçok yolu vardır. Konuşmak, gülümsemek, yazmak, çizmek hatta bazen bir bakışla veya bir mimikle bile karşımızdakine birçok şeyi anlatabiliriz. Bir olguyu, durumu, algıyı, düşünce veya duyguyu ifade etmenin bir başka yolu da metafordur. Metafor geçmişten günümüze çok farklı şekillerde tanımlanmıştır. Metaforun ortaya çıkışının, insanlığın başlamasıyla birlikte olduğu söylenebilir. Çünkü insanlar, birbirleriyle anlaşabilmek için kelimelerin yetersiz olduğu durumlarda metafor kullanmışlardır. İlk çağlardan bu yana kullanılagelen metafor örneklerine bakılırsa; Pitagoras'ın insan ömrünü "mevsimler" metaforu ile açıklaması, Mevlana'nın Mesnevi'de "ney"i insana benzetmesi önemli metaforlardan birkaçıdır (Kılcan, 2017).

Metafor kavramı, Yunanca "*metapherein*" kelimesinden türetilmiş olup "*meta*" (üzerinde, karşısında) ve "*pherein*" (taşımak) kelimelerinin birleşmesinden oluşmaktadır. Online Etymology Dictionary (2022)'ye göre bir kelimenin anlamını, başka bir kelimeye aktarmak şeklinde tanımlanır. Lakoff ve Johnson (2005)'a göre metaforlar düşünce ve dili şekillendiren, belirli bir yapıya kavuşturan unsurlar olmakla birlikte soyut olarak deneyimlenen tecrübelerin somut olarak ifade edilip kavramlaşmasıdır. Bu nedenle metafor kavramının özünün, bir şeyi (olgu, kavram veya nesne gibi) başka bir şeye göre anlamak ve tecrübe etmek olduğunu ifade etmişlerdir. Aydın (2006)'a göre ise metafor; bir kavramı, kelimeyi, olguyu veya terimi daha güzel ve iyi anlatmak sebebiyle, başka bir anlamda olan bir kelimeyle, benzetme yoluyla kullanılmasıdır. Bu tanımlardan yola çıkılarak metafor yöntemi; belirlenen bir kavram, olgu ya da nesnenin, çalışma grubu tarafından nasıl algılandığını tespit etmek için kişinin deneyimlerinden somut bir kavram olarak ifade etmesini istemektir.

Metafor yönteminde araştırmacı, çalışma grubundan örnek olarak “Müzik ... gibidir. Çünkü” formunda yer alan kalıp cümleleri tamamlayarak ifade etmelerini ister. Bu sorular yazılı olarak cevaplanır. Birinci cümlede yer alan “gibidir” ifadesi katılımcının metaforun konusu ile kendi arasında bağ kurmasını sağlar. “Çünkü” yazan kısım ise metaforun kişi tarafından nasıl algılandığını açıklayan ve metaforun konusu ile kaynağını belirten gerekçeyi sorgulayan bölümdür. Çalışma grubundan alınan bilgiler doğrultusunda veriler toplanır. Saban (2008)’a göre verilerin analizi beş aşamada gerçekleşir: Kodlama ve ayıklama aşaması, örnek metafor imgesi derleme aşaması, kategori geliştirme aşaması, geçerlik ve güvenilirliği sağlama aşaması ve nicel veri analizi için aktarma aşaması. Son aşama ise SPSS paket programı ya da benzer programların kullanımı ile gerçekleşir. Program kullanmak istemeyenler ise manuel olarak bu aşamayı gerçekleştirebilir. Bu yöntemle çalışacak kişiler verilerin analizi için işlem basamaklarını sırasıyla takip etmelidirler.

1.2. Araştırmanın Amacı

Çalışmanın amacı, müzik alanında metafor yöntemiyle çalışılmış Türkçe makalelerdeki eğilimi tanımlamaktır. Bu çalışmada; daha önce yapılan çalışmalardan yola çıkılarak müzik alanında zihinsel haritaları ortaya çıkarmada metaforlara ne gibi anlamlar yüklenildiği, hangi veri toplama araçlarıyla bu algıların ortaya çıkarıldığı, hangi çalışma grupları üzerinde çalışmalar yapıldığı ve bu çalışma gruplarının müziğe yönelik ne gibi metaforlara sahip olduğu incelenmek istenmiştir.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu çalışma ile yeni araştırmacılar ve okuyucular planlayacakları çalışmalar için hâlihazırda bir kaynak edinmiş olacaklardır. Çalışmanın bulguları ile metafor yöntemiyle çalışılmış müzik alanı araştırmalarına ilişkin sentez algılanarak planlama yoluna gidilebilir. Böylece yeni araştırmacılar metafor yönteminin gerektirdiği müzik alanlarını keşfetmiş olacaklardır.

2. YÖNTEM

Google akademik arama motoru aracılığıyla Eylül-Kasım 2022 tarihleri arasında “metafor+müzik” anahtar kelimeleriyle tarama yapılmıştır. Bulunan makaleler tarihsel olarak yeniden eskiye sıralanıp her birine kod verilerek (M1, M2, M3...) her biri veri olarak kaydedilmiştir. Toplamda 35 adet makale incelenmiştir. Makaleler, yazarlar tarafından ayrı ayrı tarih sırası baz alınarak ikişer kez okunmuştur. Daha sonra yazarlar bir araya gelerek makaleleri; amaç, gerekçe, desen, yöntem ve kapsam bakımından eleştirel bir bakış açısıyla tartışmışlardır. Kapsam dahilindeki çalışmaların yöntem ve literatüre olan katkıları bakımından değerlendirilmesine yarayacak görseller üretmişlerdir.

2.1. Araştırmanın Etik İzinleri

Yapılan bu çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel

Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbirini gerçekleştirilmemiştir. Çalışma etik kurul izni gerektirmemektedir.

2.2. Çalışma Grubu

Metafor yöntemiyle müzik alanında yazılmış Türkçe makalelerin tamamı (N=35) çalışma grubunu oluşturmuştur.

2.3. Çalışmanın Modeli

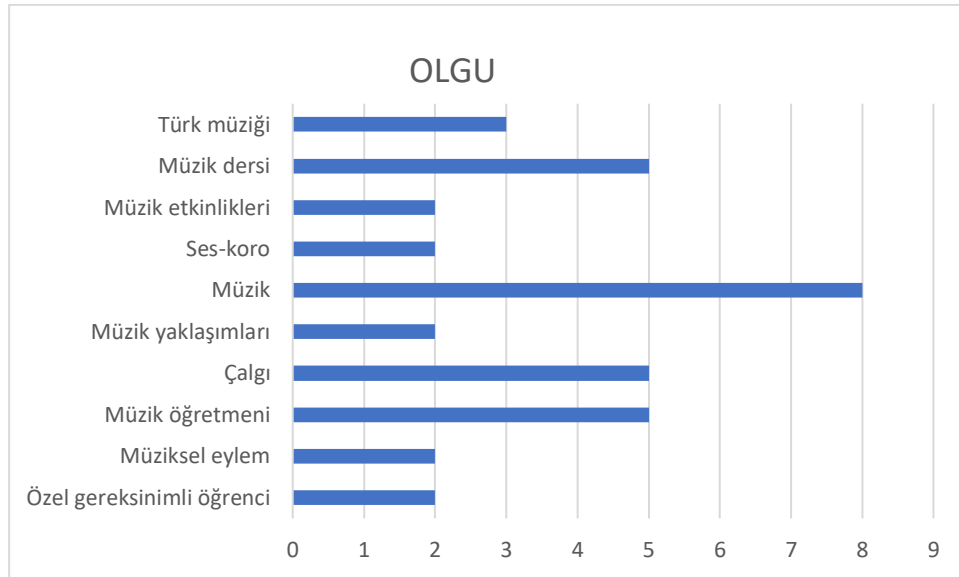
Rapor, durum çalışması deseninde nitel betimsel tarama modelinde yazılmıştır. Betimsel tarama modeli, araştırılan konuyu tamamen olduğu gibi ifade eden ve elde edilen veriler arasındaki farklılıkları ya da ilişkileri görmeye yardımcı olan nitel çalışmalardır (Erkuş, 2021). Mevcut çalışmada; araştırmacıların metafor yöntemiyle yaptıkları alan araştırmalarının eğilimi ile davranış olarak ilgilenildiği için çalışmaların bulgular kesimine kadar kapsama dahil edilmiştir. Diğer bir deyişle; metafor yöntemiyle yapılan müzik araştırmalarının hangi metaforları ürettiğinden çok, bu çalışmaların ne için ve nasıl yapıldığı araştırma konusudur.

3. BULGULAR

İncelenen makalelerde; sorulan olgunun çalışma grubu tarafından nasıl algılandığını tespit etmek, ne kadar bilindiğinin farkına varmak, görüşlerini bilmek ve farkındalık sağlamak gibi gerekçeleri vardır. Bu gerekçeler doğrultusunda araştırma yapılmıştır. Metafor yöntemiyle çalışılmış makalelerde olgular şu şekildedir.

Şekil 1

Olgular

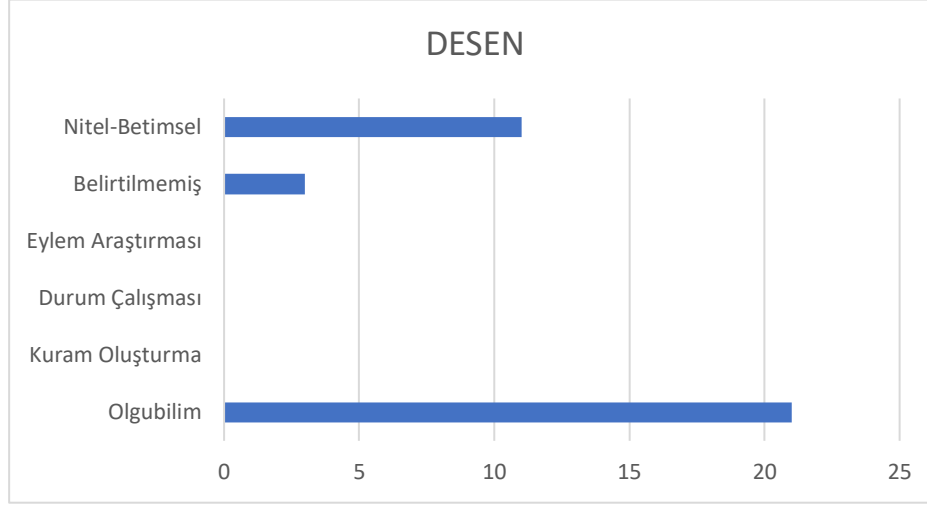


Metafor yöntemini kullanan müzik çalışmaları; “özel gereksinimli öğrenci, müziksel eylem, müzik öğretmeni, çalgı, müzik yaklaşımları, müzik, ses-koro, müzik etkinlikleri, müzik dersi, Türk müziği”

olgularını incelemiştir. Bu olgulardan “müzik, müzik öğretmeni, çalgı ve müzik dersi” frekansı en sık incelenen olgulardır.

Şekil 2

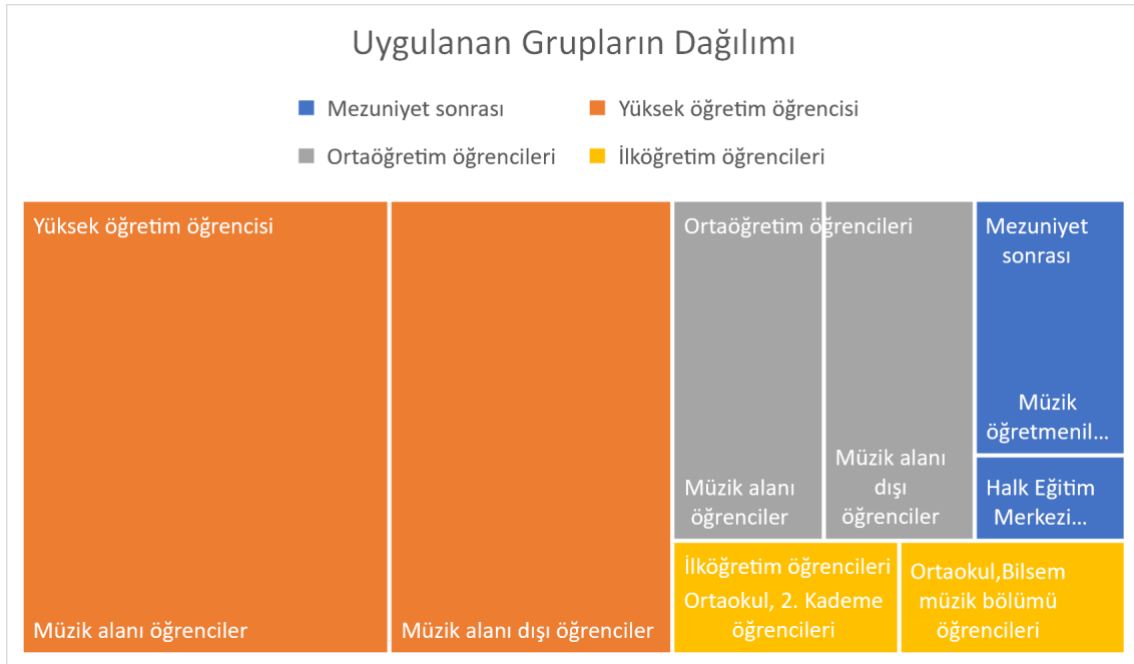
Desen



İncelenen makalelerin %60'ında nitel araştırma desenlerinden olgubilim (fenomenoloji) deseni, %31'inde nitel-betimsel desen ile çalışılmış; %9'unda ise çalışmanın desenini belirtmemiştir.

Şekil 3

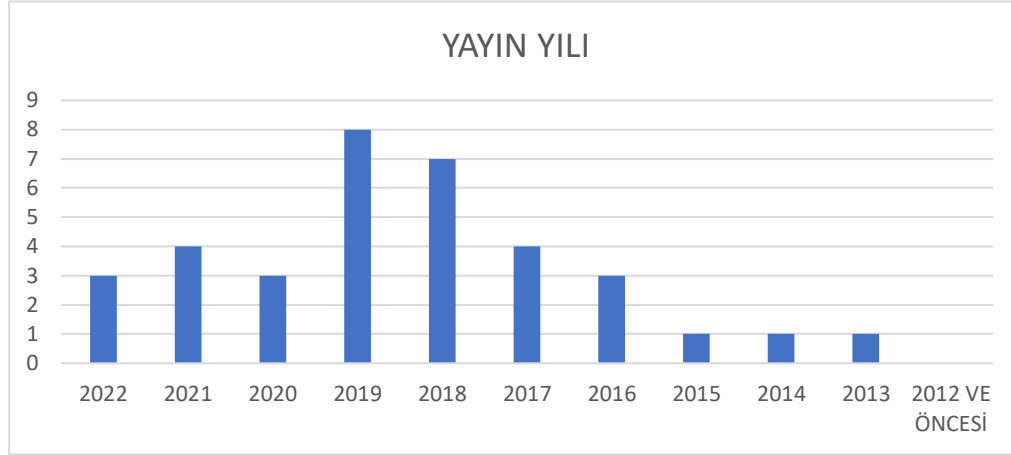
Uygulanan gruplar



Araştırma doğrultusunda; çalışma gruplarının %65'ini yükseköğretim öğrencileri, %23'ünü ortaöğretim öğrencileri, %11'ini ilköğretim öğrencileri ve kalan %11'ini de mezuniyet sonrası kişiler oluşturmaktadır.

Şekil 4

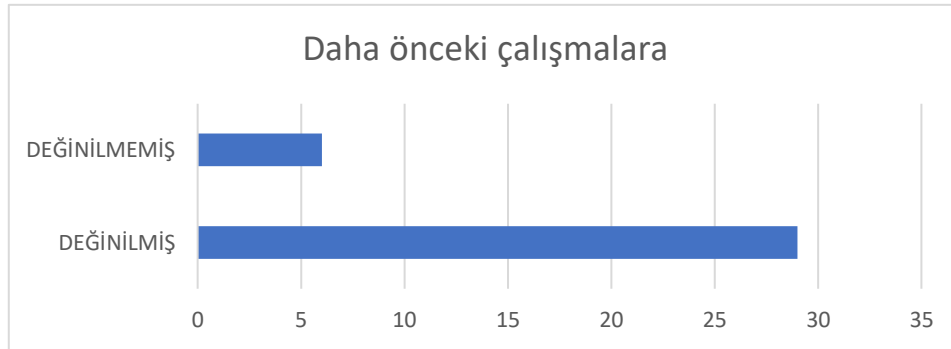
Yayın yılı



Müzik alanında Türkçe makaleleri incelediğimizde, metafor alanında yapılan çalışmaların ilkinin 2013 yılında yayımlandığı görülmüştür. Frekans sıklığı en çok olan yıl ise 2019'dur. 2022 yılında da çalışmalar devam etmektedir.

Şekil 5

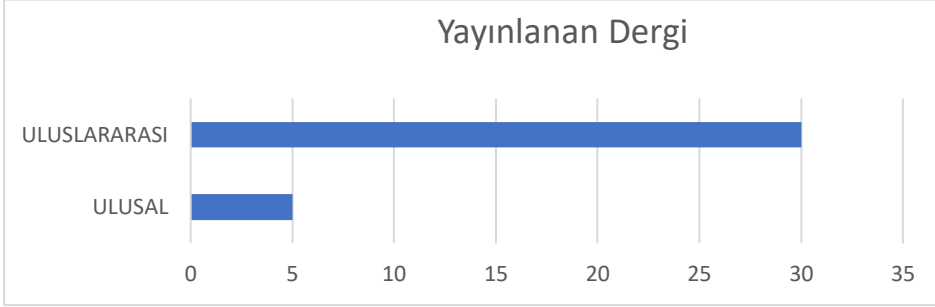
Daha önceki çalışmalar



Literatür taraması yapılarak oluşturulmuş makaleler, önceki çalışmalara değinmelidir. İncelenen makalelerin %83'ünde kendinden önceki çalışmalara değindikleri görülmüştür. İlgili literatürdeki öncü çalışma ilk olduğundan metaforla ilgili önceki çalışmaya değinilmediğinden dolayı grafikte belirtilen "değiniilmemiş" kesiminde yer almak durumundadır.

Şekil 6

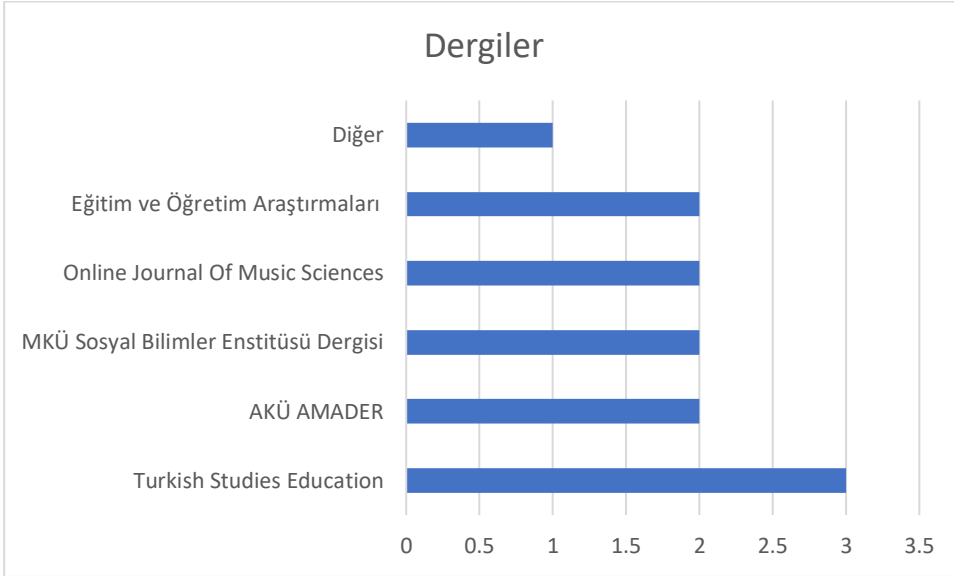
Yayınlanan dergi



Grafiğe baktığımızda, yapılan çalışmaların %86'sı uluslararası hakemli dergilerde, %14'ü ise ulusal dergilerde yayınlanmıştır.

Şekil 7

Dergiler



Müzik alanında Türkçe makaleleri incelediğimizde metafor alanında yapılan çalışmaların; %8,7'si Turkish Studies Education Dergisi'nde, %5,7'si Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi'nde, %5,7'si Online Journal of Music Science Dergisi'nde, %5,7'si MKÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi'nde, %5,7'si AKÜ AMADER'de ve %68,5'inde yer alan makalelerin her biri de farklı dergilerde (Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi vb.) yayımlanmıştır.

Tablo 1

Metafor Yöntemiyle Çalışılmış Makaleler

Kodu	Yayın Yılı	Yazarı	Makalenin Adı
M1	2022	B. Aytemur S. Sipahi	Müzik öğretmenlerinin ve öğretmen adaylarının müzik yeteneği olan özel gereksinimli çocuklara ilişkin algıları
M2	2022	B. Aytemur S. Sipahi	Müzik öğretmeni ve adaylarının özel gereksinimli çocuklar hakkında algılarının çalgı metaforları kullanarak belirlenmesi
M3	2022	E. Karakoç H. Aryol	Anadolu lisesi öğrencilerinin “müzik dinlemek” ve “şarkı söylemek” kavramlarına ilişkin algıları
M4	2021	F. Akyüzlüer	Ortaokul öğrencilerinin müzik öğretmenine ilişkin metaforik algıları
M5	2021	E.Uçal Canakay	Müzik öğretmeni adaylarının müziksel dikte yazmaya ilişkin algılarının metaforlar aracılığıyla incelenmesi
M6	2021	Ş. Afacan	Güzel sanatlar fakültesi müzik bölümü öğrencilerinin “yaylı çalgılar” kavramına ilişkin kullandıkları metaforların incelenmesi
M7	2021	E. Yücesan	Okul öncesi öğretmen adaylarının Orff yaklaşımına dayalı öğretime ilişkin mecazi algı ve görüşlerinin incelenmesi
M8	2020	S. Coşkuner	Müzik öğretmenlerinin soundpainting algısı: bir metafor analizi
M9	2020	V. Çilingir	Okul öncesi öğretmen adaylarının blok flüt öğrenme sürecine ilişkin algıları
M10	2020	H. Okan H.M. Kömürcü	Konservatuvar öğrencilerinin eşlik dersine ilişkin metaforik yaklaşımlarının farklı değişkenler açısından incelenmesi
M11	2019	Y. Çetinkaya	Müzik bölümü öğrencilerinin müzik kavramına ilişkin metaforik algıları
M12	2019	D. Girgin	Müzik öğretmeni adaylarının çalgı eğitimine yönelik metaforik algıları
M13	2019	O.M.Akça Ç. Şen Z. Kurtaslan	Bilim ve sanat merkezleri müzik alanı öğrencilerin müzik kavramına yönelik algılarının belirlenmesi
M14	2019	N. Özaydın	Müzik öğretmen adaylarının “ses” kavramına ilişkin metaforları

Metafor yöntemiyle çalışılmış müzik makalelerindeki genel eğilim

M15	2019	M.Ç. Uzunkavak G. Gül	Lise öğrencilerinin müzik kavramına ilişkin metaforik algıları
M16	2019	M. G. Açıkgöz H. Açılmış	Batı müziği koro eğitimine “yeni başlamış” ve “tamamlamış” öğrencilerin koro eğitimine ilişkin algılarının karşılaştırılması
M17	2019	A. Gülle C. Akay	Sınıf öğretmeni adaylarının müzik öğretimi öz yeterlik inançlarının, müzik kavramına yönelik yazılı ve görsel metaforlarının incelenmesi
M18	2019	T. Yazıcı	Güzel sanatlar lisesi müzik bölümü öğrencilerinin piyano dersine ilişkin tutumlarının metaforik analizi
M19	2018	A. Mentiş Köksoy	Müzik öğretmeni adaylarının ve GSL öğrencilerinin yan flüt kavramına ilişkin algılarının metaforlar aracılığıyla incelenmesi
M20	2018	B. Eren	Özel eğitim öğretmeni adaylarının “müzik” kavramına ilişkin metaforik algıları
M21	2018	N.B. Ahmethan V. B. Yiğit,	Müzik öğretmen adaylarının ideal müzik öğretmeni algıları
M22	2018	S.E.Gerekten N.B.Ahmethan	Güzel sanatlar lisesi müzik bölümü öğrencilerinin "Türk halk müziği" kavramına ilişkin algıları
M23	2018	E. Muşmul Z. Dinç Altun	Keman eğitimi kursuna katılan bireylerin “müzik” kavramına yönelik metaforik algılarının incelenmesi
M24	2018	T. Yazıcı	Sınıf öğretmeni adaylarının müzik etkinliklerine karşı tutumlarının metaforik analizi
M25	2018	İ.Öz S. E. Gerekten	Fen lisesi öğrencilerinin 'müzik öğretmeni' kavramı ile ilgili metaforları
M26	2017	I. Kılıç	“Müzikli oyunlar” kavramına ilişkin okul öncesi öğretmen adaylarının metaforik algıları
M27	2017	H. Düzgören S. E. Gerekten	Anadolu lisesi öğrencilerinin 'müzik dersi' kavramına ilişkin algıları
M28	2017	D.B.Çevik Kılıç	Müzik öğretmeni adaylarının “öğretmen” kavramına ilişkin metaforları
M29	2017	A. Akdeniz E. Çarıkçı	Konservatuvar öğrencilerinin ‘sanat eğitimi’ kavramına ilişkin metaforik algıları.

M30	2016	A.Ayhan F.Danacı S.Y. İlhan	Lisans öğrencilerinin Türkçe pop müziğe yönelik düşüncelerinin metafor analizi yoluyla değerlendirilmesi
M31	2016	İ. Tez M.A.Uygun	Ortaokul öğrencilerinin müzik dersi ve müzik öğretmenine ilişkin algılarının metaforik analizi.
M32	2016	S.Acay Sözbir Ö.Ç.Çakmak	Okul öncesi öğretmen adaylarının "müzik" kavramına ilişkin metaforik algıları
M33	2015	M.Aydiner Uygun	Öğretmen adaylarının geleneksel müzik türlerine ilişkin algılarının metaforlar aracılığıyla incelenmesi
M34	2014	E. Babacan	Agsl öğrencilerinin müzik kavramına ilişkin algıları
M35	2013	S. Umuzdaş M. S.Umuzdaş	Sınıf öğretmenliği öğrencilerinin müzik dersine ilişkin algılarının metafor yoluyla belirlenmesi

Bu çalışmada incelenen makalelerin detaylı bilgileri Tablo 1’de belirtilmiş olup makaleler, yayın yılına göre yeniden eskiye göre sıralanmış ve her birine kod verilmiştir.

4. TARTIŞMA, SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu çalışma kapsamında belirlenen Türkiye’de müzik alanında gerçekleşmiş metafor çalışmalarından yola çıkarak makalelerin; amaç, gerekçe, desen, yöntem ve kapsam bakımından incelenmesi yapılarak bulgular ortaya konmuştur. Bu çalışmanın bulgularından hareketle; metafor yöntemiyle çalışılmış Türkçe müzik makalelerinin en sık “müzik, müzik öğretmeni, çalgı, müzik dersi” olguları ile yürütüldüğü anlaşılmaktadır.

Şekil 8

Olgular kelime bulutu



Bu çalışmaların frekans sıklığı üniversite öğrencilerinin oluşturduğu çalışma gruplarında bulunmaktadır. Araştırmacılar, çalışma amaçlarına yönelik olarak katılımcı gruplarına özel olgular seçmişlerdir. Örneğin;

müzik öğretmenliği lisans programında öğrenim görmekte olan öğrenciler, kariyer planı olarak öğretmenliği hedeflediklerinden onlara, “müzik öğretmeni” olgusu ile ilgili algılarını sormak yerindedir. Başka bir örnekle; ilköğretim düzeyinde genel müzik eğitimi almakta olan öğrencilere “müzik dersi”ne ilişkin algılarını sormak, dersin işleyişine yönelik zihin haritalarını ortaya çıkarmayı amaçlayarak sistemli bir eğitim planı oluşturmayı sağlar. Dolayısıyla incelenen çalışmalar, amaç ve kapsam bütünlüğünü korumaktadır.

İncelenen çalışmalar amaçlarına uygun olarak olgubilim (fenomenoloji) deseniyle yürütülmüştür. Olgubilim (fenomenoloji) çalışmalarında genellikle bir olguya ilişkin bireye ait olan algıların ortaya çıkarılması ve yorumlanması amaçlanır (Yıldırım ve Şimşek, 2008). Nitel verilerle yürütülen çalışmalar için mevcut farklı desenler olsa dahi desen çalışma özelinde seçilmiştir. Örneğin; nitel çalışma desenlerinden olan kuram oluşturma deseni ile çalışıldığında, nitel verilerle elde edilen bulgular, çoklu araştırmalarla birlikte araştırmacıyı kurama yöneltebilir. Dolayısıyla burada olduğu gibi araştırma deseni araştırmacının amacına göre seçilmeli ve ardından çalışma yürütülmelidir.

Soyut veya kompleks kavramları somut ya da bilinen kavramlarla ifade etmeyi sağlayan metafor, araştırma yöntemi olarak uluslararası literatürde uzun zamandır kullanılmaktadır (Black, 1979; Gibbs, 1999; Jensen, et. al. 2021; Kovecses, 2010; Lakoff, 1993; Northcote, M. & Fetherston, 2006; Ortony, 1993).

Eğitim alanıyla ulusal literatürde yer almaya başlamış olan metafor yönteminin müzik araştırmacıları tarafından kullanılması oldukça yeni sayılır. İncelenen çalışmalarda müzik çalışmalarının çoğunlukla uluslararası dergilerde yayınlanması, yöntemin uluslararası literatürde bilinirliğinin yüksek olmasıyla açıklanabilir. Ulusal dergilerde de mevcut olan yöntem, ileriki yıllarda yaygınlaşacaktır. Ancak incelemeler doğrultusunda özellikle metafor yöntemiyle ilgilenen bir dergiye rastlanılmamıştır.

Literatürde Aydınlar Uygun (2015)'un çalışması sistemik bir hata ile 2010 yılında yayınlanmış olarak görünmektedir. Ancak metafor yöntemiyle yapılan makale formatında ilk Türkçe müzik araştırması (Umuzdaş ve Umuzdaş) 2013 yılında yapılmıştır. Bilgilerin doğruluğu yazarlarca teyit edilmiştir. Mevcut çalışmanın, yeni araştırmacılar için ilgili literatüre ulaşmada ekonomik ve bütünsel biçimde yeni araştırma konularına ilişkin karar almada kolaylık sağlayacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın Etik Beyanı

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

Bu araştırmanın ULAKBİM TR Dizin 2020 ölçütlerine göre etik kurul izni gerektirmeyen araştırmalardan olduğunu beyan ederiz.

Araştırmacıların Makaleye Katkı Oranı Beyanı

1. yazar katkı oranı: %55
2. yazar katkı oranı: %45

Çıkar Çatışması Beyanı

Çalışmanın tüm yazarları bu çalışmada, sonuçları veya yorumları etkileyebilecek herhangi bir maddi veya diğer asli çıkar çatışması olmadığını beyan ederler.

KAYNAKÇA

- Aydın, İ. H. (2006). Bir felsefi metafor “yolda olmak”. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 6 (4), 10. dergipark.org.tr/tr/pub/daad/issue/4509/62074
- Black, M. (1979). More about metaphor. *Metaphor and thought*, 2, 19-41.
- Erkuş, A. (2021). *Davranış bilimleri için bilimsel araştırma süreci*. Seçkin Yayıncılık.
- Gibbs, R. W. (1999). Researching metaphor. *Researching and applying metaphor*, 29-47.
- Jensen, L. X., Bearman, M., & Boud, D. (2021). Understanding feedback in online learning—A critical review and metaphor analysis. *Computers & Education*, 173, 104271.
- Kılcan, B. (2017). *Metafor ve eğitimde metaforik çalışmalar için bir uygulama rehberi*. Pegem Akademi.
- Kovecses, Z. (2010). *Metaphor: A practical introduction*. Oxford university press.
- Lakoff, G. (1993). The contemporary theory of metaphor.
- Lakoff, G. ve Johnson, M. (2005). *Metaforlar hayat, anlam ve dil*. Paradigma Yayınları.
- Northcote, M. & Fetherston, T. (2006). New Metaphors for Teaching and Learning in a University Context. Proceedings of the 29 th Herdsa Annual Conference (s. 251-258). Perth, Western Australia: Higher Education Research and Development Society of Australasia.
- Online Etymology Dictionary, (2022, Kasım 29). *Metafor nedir?* <https://www.etymonline.com/search?q=metaphor>
- Ortony, A. E. (1993). *Metaphor and thought*. Cambridge University Press.
- Saban, A. (2008). Okula ilişkin metaforlar. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*. 14(55), 459- 496. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kuey/issue/10342/126702>
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

The word “metaphor” has been defined in many different ways from past to present. It can be said that the emergence of metaphor coincides with the beginning of humanity. Because people used metaphors when words were insufficient to understand each other. The metaphor method asks the participants to express a concrete concept from his/her experiences to determine how a defined concept,


phenomenon, or object is perceived by the study group. To define the trend in Turkish articles studied with metaphor method in the field of music.

2. Method

The articles were gathered by searching the keywords "metaphor+music" between September and November 2022 using the Google academic search engine. The articles found were chronologically sorted from new to old, and each was recorded as data by giving a code (M1, M2, M3...). A total of 35 articles were reviewed. The authors read the individual articles several times in chronological order. Later, the authors came together and discussed the articles with a critical point of view in terms of purpose, rationale, design, method and scope.


3. Findings, Discussion and Results

Based on the findings of this study, it is understood that the Turkish music articles studied with the metaphor method are mostly conducted with the cases of "music, music teacher, instrument, music lesson". The frequency of these studies is found in the study groups formed by university students. The researchers selected cases specific to the participant groups for study purposes. The studies examined were carried out with a phenomenological design by their purposes. The fact that music studies are mostly published in international journals in the examined studies can be explained by the high recognition of the method in the international literature. The method, which is also available in national journals, will become widespread in the coming years. However, in the direction of the examinations, no journal dealing with the metaphor method was found.

	<p style="text-align: center;">ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCE</p> <p style="text-align: center;">Çevrimiçi Müzik Bilimleri Dergisi</p> <p style="text-align: center;">ISSN: 2536-4421</p>
---	---

Atıf/Citation

Yücel, E. İ. (2023). Çok kanallı ses miksajında reverb kullanımı. *Online Journal Of Music Sciences*, 8 (1), 116-133. <https://doi.org/10.31811/ojomus.1309441>

Cilt/Volume: 8 Sayı/Issue: 1 Haziran/ June 2023	Geliş Tarihi/Received: 3.06.2023 Kabul Tarihi/Accepted: 30.06.2023 Yayın Tarihi/Published: 30.06.2023	Araştırma Makalesi/ Research Article  https://doi.org/10.31811/ojomus.1309441
---	---	--

İsmet Emre YÜCEL

Araştırma Görevlisi, Sakarya Üniversitesi, Devlet
Konservatuvarı, Müzik Teknolojisi
iemreyucel@gmail.com



ÇOK KANALLI SES MİKSAJINDA REVERB KULLANIMI

ÖZ

Müzik prodüksiyonunda reverbler kapalı mekanların tınısal imzası olan yansımanın/yankılamanın oluşturulması ve mevcut sinyal akışına eklenmesine olanak sağlayan en önemli ses işleme araçlarıdır. Reverbler müzik eserlerinin yaratılma süreçlerinde ister profesyonel isterse amatörler tarafından olsun kayıt ve yayınlanma aşamalarına kadar farklı aşamalarda sıklıkla kullanılır. Kayıt teknolojileri tarihinde, 1950'lerden önce akustik (eko odaları-echo chambers) ve elektro-mekanik (spring reverb, plate reverb) yansıma ekleme yöntemleri müzik prodüksiyonu ve hatta radyo yayıncılığında kullanılmaktaydı. 1950'lerde çok kanallı ses kaydına izin veren teyp teknolojisi büyük plak şirketlerinin bünyesindeki stüdyolarda yerlerini almıştır. 1970'lere doğru teyp kaydedicilerin kanal sayılarının ve taşınabilirliklerinin artması, fiyatlarındaki ucuzlama nedeniyle iyice yaygınlaşmışlardır. Ancak kanal sayısının artması kayıtlara oda ambiyansı eklemeyi bir ihtiyaç haline getirmiştir. 1970'lerde geliştirilen sayısal reverbler ile müzik endüstrisinde büyük stüdyolarda bulunan ve yapımı oldukça maliyetli eko odalarına göre daha uygun reverb üniteleri kullanılmaya başlanmıştır. Yıllar içerisinde sayısal yansıma algoritmaları ve kullanıldıkları donanımlar geliştirilerek günümüzde bilgisayar destekli kayıt programlarında kullanılan audio plugin formatı şeklini almıştır. Reverbler müziği duysal açıdan ekolayzır, kompresör, delay gibi diğer ses işleme araçlarına göre olduğundan çok daha büyük gösterdikleri ve çekici hale getirdikleri için özellikle amatörler tarafından sıklıkla yanlış kullanılır. Bu nedenle doğru reverb kullanımı kayıt teknolojileri ile ilgilenen müzisyenler için önemlidir. Bu amaçla bu çalışmada, müzik prodüksiyonu perspektifinden çok kanallı kayıtlarda reverb kullanımını iki ve üç reverbün sinyal akışına dahil edildiği iki temel senaryo üzerinden tarif edilerek açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Reverb, audio pluginler, sinyal işleme, müzik prodüksiyonu, müzik teknolojisi.

REVERB USAGE IN MULTITRACK AUDIO MIXING

ABSTRACT

In music production, reverbs are one of the most important sound processing tools that allow the timbre signature of indoor spaces to be created and added to the existing signal flow. Reverbs are frequently used in different stages of the creation of musical works, whether by professionals or novices, from recording to releasing. In recording technologies, acoustic (echo chambers-echo chambers) and electro-mechanical (spring reverb, plate reverb) reflection insertion methods were used in music production and even radio broadcasting before the 1950s. In the 1950s, tape technology, which allowed multi-channel sound recording, took its place in the studios of major record companies. Towards the 1970s, tape recorders became widespread due to the increase in the number of channels, their portability, and their cheapness. However, the increase in the number of channels made it inevitable to add room ambiance to the recordings. With the digital reverbs developed in the 1970s, more suitable reverb units began to be used in the music industry compared to the echo chambers in large studios, which are very costly to build. Over the years, reverberation algorithms and related hardware have been developed and today it has taken the form of an audio plug-in format used in computer-aided recording programs.

Since reverbs make the sound much larger and more appealing than other sound processing tools such as equalizers, compressors, and delays, reverbs are misused by novices. Therefore, the correct use of reverb is important for musicians interested in recording technologies. For this purpose, in this study, from the perspective of music production, the use of reverbs in multi-track recordings is described and explained through two basic scenarios where two and three reverbs are included in the signal flow.

Keywords: Reverb, audio plugins, signal processing, music production, music technology.

1.GİRİŞ

Reverb müzik prodüksiyonunda kullanılan önemli ses işlemcilerden biridir. Akustikte yansıyım/yankıma (reverberation) tanımı ile ifade edilen reverb, kapalı mekanlarda ses kaynağının kapatılmasından sonra sesin oda içerisinde bir süre daha, çoklu yansımalarla kaynaklı olarak tınlamaya devam etmesi durumudur (Durmaz, 2009, s.290). Yansıyım, kapalı mekanların duysal kalitesini ifade eden birkaç önemli ve ölçülebilir akustik parametreden biridir (Everest ve Pohlmann, 2022 s.161). İnsan ve mekân ilişkisi açısından yansıyım önemli bir misyona sahiptir ve gündelik hayatta bulunduğumuz ortamı işitsel açıdan sezgisel şekilde anlamlandırmamızı sağlayan doğal bir fenomendir. Sıradan bir kulağa sahip bir kişi dahi içinde bulunduğu ortamın kapalı olup olmadığını, kapalı ise büyüklüğünü (derinlik, genişlik ve yükseklik), mekânın yüzeylerinin kaplandığı malzemelerin (emici/yansıtıcı) ne türden malzemeler olduğunu az çok yorumlayarak tahmin edebilir. Örneğin banyo gibi doğal yansıyımaya sahip olan gündelik mekanlar çoğu kişinin kendi sesini daha iyi algılamasına neden olmaktadır (Swindali, 2022). Bunun yanında yansıyım kısa süreli birçok ekonun bir araya gelerek algılanmasından kaynaklandığından, görme engellilerin geliştirdikleri ekolasyon yeteneği ile buldukları ortamı algıladıkları ve yapılan ölçümler sonucunda bu bireylerin bazı beyin aktivitelerinin oda boyutu ile paralellik gösterdiği görülmüştür (Flanagin vd., 2017; Fiehler vd., 2015).

Ses mühendisliği perspektifinden ise çok kanallı ses miksajında yaratılmak istenilen sahnenin müzikal anlatıya (müzik tarzı, bestecinin ve prodüktörün esere yaklaşımı vb.) uygunluğunu geliştirmek ve pekiştirmek amacı ile reverb kullanılmaktadır. Önceleri kayıt ve radyo yayınlarına yansım eklemek için eko odaları (echo chambers), spring reverb, plate reverb gibi akustik ve elektro-akustik yöntemler kullanılmaktaydı. Almanya'da 1930'lu yılların ortalarında sistematik olarak kullanıldığı ve ilk stereo kayıtların 1943-44 yıllarında yapıldığı bilinmektedir (Schüller, 1993). Ancak teyp teknolojisinin 1950'lerde stüdyolardaki kullanımının yaygınlaşması, buna paralel olarak üzerine okuma (overdubbing) teknolojisinin geliştirilmesi ile kayıtlara sonradan reverb ekleme ihtiyacını ortaya koymuştur. Sonraları 1970'li yıllarda sayısal sinyal işlemeye dayalı reverbler geliştirilerek kullanılmaya başlanmıştır.

1980'li yıllarda geliştirilmeye devam eden sayısal reverbler, 1990'lı yıllara gelindiğinde üretim maliyetlerinin düşmesi ile düşük bütçeli ev stüdyolarındaki kullanımı yaygınlaştırmıştır. Sayısal teknolojilerin zirveye ulaştığı 2000'li yıllar müzik endüstrisinin de önemli dönüm noktalarından biridir. Bu dönemde kişisel bilgisayarların müzik üretimindeki kullanımlarının artması, ses kartlarının ucuzlaması, MP3 gibi sayısal sıkıştırılmış audio formatların yaygınlaşmaya başlaması ve analog ses işlemcilerinden yazılım temelli ses işlemcilerine geçişin hızlanması müzik üretiminde bir paradigma değişimine neden olmuştur. 1990'lı yıllarda CD, Mini Disk ve stüdyolarda kayıt ortamı olarak kullanılan ADAT gibi sayısal kayıt ve oynatma teknolojileri endüstriyi domine etmeye başlamıştır. Dolayısıyla bu gelişmeler müzik üretimini, yüksek bütçeli stüdyolardan düşük bütçeli stüdyolara, yarı profesyonel ve hatta ev stüdyolarına kaydırmıştır. Sayısal müzik sistemlerindeki en önemli gelişmelerden biri de prodüksiyonun bilgisayarlar ile yapılmasını sağlayan yazılımların ve bu yazılımlarda sesin işlenmesine olanak sağlayan audio pluginlerin geliştirilmesidir. Böylece sanatçılar, müziğin kaydından bir albüm olarak yayınlanmasına kadar olan süreci kendi bilgisayarları ile gerçekleştirebilme olanağı bulmuşlardır. Literatürde müzik üretiminin tamamen audio plug'inler ile bir bilgisayar içerisinde gerçekleştirildiği süreçleri ifade etmek için kullanılan "in-the-box" terimi, prodüksiyonda kullanılabilecek ses işleme çeşitliliğini, analog dönemde alışıla gelen sinyal işleme gibi kısıtlılıklardan kurtarmış ve teorik açıdan sınırsız hale getirmiştir. Öte yandan kullanılan bilgisayarların işlemci güçleri de sınırlıdır, bu nedenle bilgisayar işlemcisine düşen yükü üstlenmesi amacı ile harici DSP (Digital Signal Processing) kartlar günümüz müzik prodüksiyonunda sıklıkla kullanılmaktadırlar. Dahası bilgisayarların görsel işlemekten sorumlu birimleri olan grafik işlemcileri (GPU) de audio işlemede kullanılmaktadırlar (Savioja, 2011).

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu makalenin amacı, müzik prodüksiyonunda kullanılan ve en önemli ses işlemcilerinden biri olan reverbün tarihsel gelişimi, parametreleri hakkında bilgi vererek tanıtmak ve müzik prodüksiyonundaki temel kullanım senaryolarını örnekler ile açıklamaktır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Günümüzde müzik ile ilgilenen çoğu kişi ev ortamında kendi müziğini kaydetmektedir. Kayıt teknolojilerinin nispeten ucuzlaması ve yaygınlaşması müzisyenlerin sinyal işlemcilerin prodüksiyonda kullanım yöntemlerini öğrenmelerini kaçınılmaz hale getirmiştir. Reverberler ister sahne ister stüdyoda olsun müziğin kitlelere ulaştırıldığı her aşamada ilk başvuru olan ses işlemci olmaları nedeniyle önemlidirler. Her ne kadar canlı seslendirmeler de müziğin kitlelere iletilmesinde önemli bir yöntem olsa da bu çalışma, müzik prodüksiyonu perspektifi ile kısıtlanmıştır. Elbette teorik olarak canlı seslendirmeler için de bu çalışmada yer verilen yaklaşımlar uygulanabilir.

1.3. Araştırmanın Etik Beyanı

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

Bu araştırmanın ULAKBİM TR Dizin 2020 ölçütlerine göre etik kurul izni gerektirmeyen araştırmalardan olduğunu beyan ederiz.

2. YÖNTEM

Bu çalışmada yazılı alanla ilgili referans kitap ve makaleler taranmıştır. Bu amaçla özellikle ses mühendisliği alanı için otorite olan ses mühendisleri birliğinin (AES-Audio Engineering Society) kaynakları önemli bir yere sahiptir. Bu kaynaklar doğrultusunda öncelikli olarak oda akustiği açısından yansımam kavramı üzerinde durularak yansımam ile ilgili temel kavramların ne olduğu ve yansımam süresinin hesaplanmasından bahsedilmiştir. Ardından yansımam tipleri verilmiş daha sonra temel sinyal işlemciler özetlenmiş ve reverb algoritmaları ile ilgili parametreler açıklanarak çok kanallı ses miksajında reverb kullanımı için örnekler verilmiştir. Sonuç kısmında ise bu işlemcinin kullanımında dikkat edilmesi gereken durumlar irdelenmiştir.

2.1. Yansımam ve Yansımam Süresinin Hesaplanması

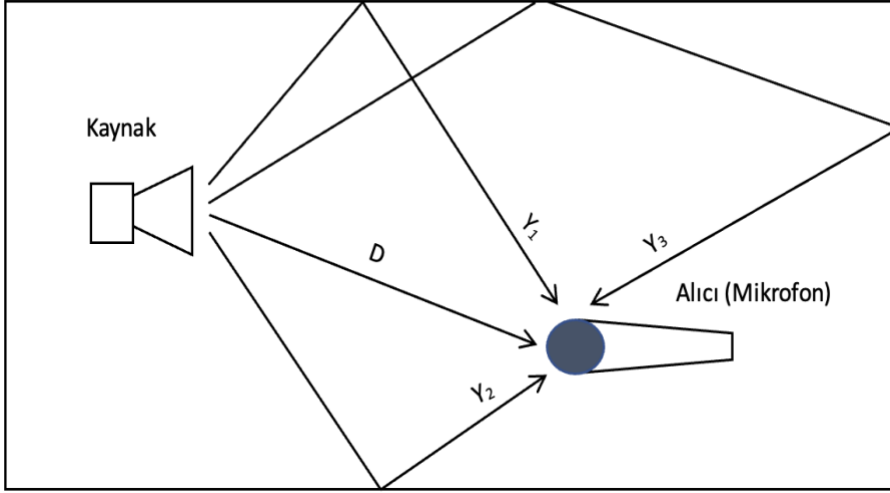
Kapalı mekanlarda kaynaktan çıkarak alıcıya doğrudan ulaşan ses dalgalarının yanı sıra, bu ses dalgalarının duvarlar, taban, tavan ve oda içerisinde bulunan diğer objelere çarparak yansıyan imajları da ulaşır. Bu imajlar doğrudan gelen ses ile kıyaslandığında alıcıya ulaşırken daha uzun bir yol kat eder ve yansıdıkları yüzeylerde sahip oldukları enerjilerin bir kısmını kaybederler. Kaynaktan doğrudan gelen sese göre alıcıya gecikmeli ve enerjileri azalmış bir şekilde ulaşan yansımaların bütününe “yansımam” adı verilmektedir.

Kaynaktan çıkan ses sahip olduğu enerjiye ve bulunduğu odanın özelliklerine bağlı olarak o odanın yüzeylerinden yansımam güçlenme eğilimindedir. Doğrudan alıcıya gelen sesin (D) yanı sıra

yansıyorak ($Y_1, Y_2, Y_3, \dots, Y_n$) ve doğrudan gelen sese göre gecikmeli bir şekilde alıcıya ulaşan seslerin sayısı, (enerjileri ve faz ilişkilerine de bağılı olarak) ne kadar fazla olursa oda içerisinde oluşacak sesin enerjisi de o derece büyüyecektir (Şekil 1).

Şekil 1

Bir Oda İçerisinde Kaynaktan Çıkararak Alıcıya Doğrudan (D) Ve Yansıyorak Gelen (Y_1, Y_2, Y_3) Sesler.



$$RT_{60} = \frac{0.161V}{A} \quad \text{Formül 1.}$$

Yansıım süresi, kaynak kapatıldıktan sonra oda içerisindeki ses basınç seviyesinin 60dB (enerjinin 1/1,000,000 oranında) düşmesi için gerekli süre olarak tanımlanır ve RT_{60} olarak gösterilir. Sabine formülü olarak da bilinen RT_{60} Formül 1’de verilmiştir.

Burada “ RT_{60} ” yansıım süresini (saniye), “V” oda hacmini (m^3), “A” ise (0-1 arasında tanımlı) emicilik katsayısı olup oda içerisindeki toplam emiciliği (metrik sabine) temsil etmektedir. Oda yüzeylerinde kullanılan malzemelerin emicilik katsayıları her frekans bölgesinde aynı değildir. Bu nedenle emicilik katsayısı farklı frekanslar için örneğin 1/1 oktav bantlarda (63Hz, 125Hz, 250Hz vb.) ayrı ayrı hesaplanır. Teorik olarak hiç yansımanın olmadığı tamamen emici ($A=0$) olan bir odada Sabine formülü tanımsız olup ortalama emicilik katsayısının 0.25’ten daha düşük olduğu durumlarda en doğru sonucu vermektedir. Bu problemi ortadan kaldırmak adına farklı RT_{60} hesaplamaları mevcuttur ve bunlardan biri, Eyring-Norris’dir (Formül 2).

$$RT_{60} = \frac{0.161V}{-S \ln(1-\alpha_{ortalama})} \quad \text{Formül 2}$$

Burada RT_{60} yansıım süresini (saniye), V oda hacmini (m^3), S toplam yüzey alanı (m^2), $\alpha_{ortalama}$ emicilik katsayısı ortalamasını ($\sum S_i \alpha_i / \sum S_i$) ifade etmektedir (Everest ve Pohlmann, 2022, s.167-168).

Bir odanın yansıma süresini ölçmek için odanın dürtü cevabı (impulse response) kaydedilir. Dürtü cevabı, oda akustiği açısından önemli parametreler olan erken ses yansıma (Early Sound Reflection), ITDG (Initial time-delay Gap) ve geç yansımalar (late reflections) sürelerini elde etmemizi sağlar. Erken ses yansımaları alıcıya doğrudan gelen sestən 80-100 ms sonra ulaşan yansımalarlardır. ITDG ise konser salonlarında orta koltukların olduğu noktaya doğrudan gelen ses ile ilk yansıma arasındaki zaman farkıdır. ITDG değerinin 40 ms'den fazla olması istenmez (Beranek, 2011). Geç yansımalar süresi ise kaynak ile alıcı arasındaki mesafe ve odanın boyutu hakkında fikir vermektedir. Ancak yansıma süresi sadece oda boyutu ile değil, oda yüzeylerinin kaplı olduğu malzemelerin emiciliklerine göre de değişiklik gösterecektir. Bu bağlamda ister küçük bir oda ister bir konser salonu olsun amaca uygun olarak eşit yansıma süresine sahip olacak şekilde tasarlanabilirler.

2.2. Yansıma Tipleri

Analog (Akustik ve Elektro-akustik Yansıma)

Sayısal reverb donanımlarının geliştirilmesine kadar stüdyo kayıtlarına sonradan yansıma eklemek için eko odaları (echo chambers) sıklıkla kullanılmaktaydı. Radyolar ve plak şirketleri kendi stüdyolarının içerisinde bu amaca uygun olarak özel yansıma odaları eklemekteydiler. Delcourt (2019) 40'lı yıllarda, Amerikan müzik endüstrisinde ve radyo yayıncılığında yankı odalarının kullanıldığını belirtmiştir. Bununla birlikte gündelik mekanlar da yankı odası olarak kullanılabilirdi. Bunun örneklerinden biri 1947 yılında Bill Putnam'ın Chicago Civic Opera binasının tuvaletini bir yankı odası olarak kullanmasıdır (Sutheim, 1989). 50'li yıllarda radyolarda ve stüdyolarda yankı odalarının tasarımında oda boyutları ve şekli, oda içerisindeki akustik yardımcıları (yansıtıcı, emici malzemeler) ve yerleşimleri, mikrofon kullanımı ve yerleşimleri, sinyal seviyesi sinyale gürültü oranının (SNR-signal-to-noise ratio) önemi üzerine çalışmalar yapılmaktaydı (Rettinger, 1957). Yankı odalarına alternatif olarak o dönemlerde Bell laboratuvarlarında geliştirilen spring reverb, EMT firmasının plate reverbü ve teyp reverb elektro-mekanik ve elektronik olarak kullanıldığı bilinmektedir (Korkes, 1959). Chen (2011), kayıtların az sayıda mikrofon ile alındığı, müzisyenlerin aynı odada aynı anda çaldıkları (hücum kayıt), sinyalin bir vakum tüp amplifikatörden geçirilerek teybe kaydedildiği ve sesi işlemek adına yankı odalarının kullanıldığı 60'lı yılları, müzik endüstrisinin sound açısından altın çağı olarak nitelendirmiştir. Şüphesiz o dönemlerde yankı odaları istenilen prodüksiyon kalitesinin elde edilmesindeki en önemli post prodüksiyon araçlarıydılar. İki kanallı (stereo) prodüksiyona geçiş dönemi olan 1950'li yılların ortasında Capital stüdyolarında kayıt odaları bu yeni teknolojiye uyarlanmıştı ve bu nedenle şirket bünyesine stereo prodüksiyona uygun yankı odaları da eklenmişti (Davis, 1962). Müzik prodüksiyonunda harici reverb kullanılması çok kanallı kayıt sistemlerin gelişmesinden sonra bir ihtiyaç haline gelmiştir. Bu bağlamda en önemli gelişme çok kanallı profesyonel manyetik teyp teknolojisinde üzerine-okumanın (over-dubbing) teknolojisinin geliştirilmesi ve prodüksiyonda bir norm haline gelmesidir. Bununla birlikte yakın

mikrofonlama yöntemleri, goboların ve izolasyon kabinlerinin (isolation booths) ve kulaklıkların kullanılması kayıtlara harici reverb eklemeyi kaçınılmaz hale getirmiştir (Putnam, 1980).

Sayısal Yansıma

1970'lerin ortalarına doğru EMT firmasının 250 modeli ve Lexicon firmasının duyurduğu 224 sayısal reverb üniteleri yüksek bütçeli stüdyolarda yerlerini almaya başladılar (Burgess, 2014). Yine URSA Major Space Station, Deltalab DL-2 1980'lere doğru geliştirilen diğer sayısal reverb donanımlarıdır. 2000 yılına kadar özellikle 90'larda birçok sayısal reverb donanımı üretilmiş ve stüdyolarda kullanılmıştır. Bunlardan yine en bilinenleri AMS RMX16, Roland SRV-2000, Yamaha REV5, Klark Teknik DN780 olup 80'li yıllarda üretilen reverb donanımlarıdır. 90'lı yıllarda ise birçok marka ve model üretilmiş ve müzik endüstrisinde kullanılmıştır. Bunlardan TC Electronic M3000 bir çok farklı efekti içerisinde barındıran algoritma tabanlı bir reverb iken, DRE-S777 Sony firmasının bir convolution reverbüdür.

Günümüzde tıpkı diğer sayısal ses işlemciler (DAFX-Digital Audio Effects) gibi reverbler de sayısal sinyal işleme yöntemleri ile geliştirilmektedir. Reverblerin geliştirilmesinde farklı sinyal işleme algoritmaları kullanılmaktadır. Reiss ve McPherson (2015) yapay yansıma üretme yöntemlerini algoritmik, imaj kaynağı yöntemi (Image Source Method), convolutional reverb ve diğer algoritmalar olmak üzere 4 başlıkta sıralamıştır (2015, s.259-270). İlk yapay yansıma algoritması Manfred Schroeder'in öncülüğünde Bell laboratuvarlarında geliştirilmiştir. Schroeder'in sunduğu algoritma bir dizi tarak filtre (comb filters), tüm geçiren filtre (allpass filters) ve bir sinyal karıştırma matrisi bileşenlerinden oluşmaktaydı (Schroeder, 1961; Schroeder, 1962). Moorer algoritmasında erken yansımalar paralel olarak bir araya getirilmiş sonlu dürtü cevabı filtreleri (FIR-Finite Impulse Response) ile geç yansımalar ise düşük geçiren filtreye (low-pass) sahip 6 adet paralel tarak filtrenin bir araya getirilmesi oluşturulmuştur (Moorer, 1979). İmaj kaynağı yöntemi dikdörtgen formda kapalı mekanlarda meydana gelen yansıma modellemesi olarak Allen ve Berkley (1979) tarafından tanıtılmıştır. Bu yöntemde kaynaktan çıkan sesin alıcıya, duvarlardan yansıyarak (tıpkı bir görüntünün aynada yansıması gibi) birçok sanal kaynaktan bağımsız birer eko gibi gelmesi ve sonuçta tüm bu ekoların yansıma olarak algılanması prensibine dayanmaktadır. Sinyal işlemede Convolution iki sinyali bir araya getirmeye olanak sağlayan matematiksel bir yöntemdir. Convolution reverb ise giriş sinyalinin convolution yöntemi kullanılarak bir odanın dürtü yanıtı ile birleştirilmesi işlemidir. Algoritmik ve convolution yöntemlerinin birleştirildiği hibrit yöntemler ve ışın izleme (Ray tracing) algoritmaları diğer yansıma modelleme yaklaşımlarıdır. Välimäki ve arkadaşları (2016) güncel reverblerin geliştirilmesinde geri beslemeli delay ağlarının (feedback delay network) kullanıldığını belirtmiş ve bu prensipte üç algoritmayı (velvet-noise reverberation, scattering delay networks, modal architecture) detaylı açıklamıştır.

2.3. Audio Pluginler

2000'li yıllarda müzik prodüksiyonunda kişisel bilgisayarların kullanılmaya başlanması ile üçüncü parti sayısal sinyal işleme algoritmalarının sayısal audio iş istasyonlarına (DAW-Digital Audio Workstation) entegrasyonu bir ihtiyaç haline geldi. Müzik yapımında kullanılan ekolayzır, kompresör, delay, reverb vb. donanımların (hardware) sanal versiyonlarının yaratılması için geliştirilen ve "audio plugin" olarak adlandırılan bu algoritmaların geliştirilmesi ve DAW'lara olan entegrasyonları VST (Virtual Studio Technology), AU (Audio Unit), RTAS (Real Time Audio Suite), LADSPA (Linux Audio Developer's Simple Plugin API) gibi çeşitli audio plugin geliştirme platformlarında gerçekleştirilmektedir (Goudard ve Müller, 2003).

Audio pluginler, sinyalin dinamik aralığının manipüle edildiği dinamik efektler, sinyalin algısal özelliklerinin değiştirildiği modülasyon efektleri, sinyalin aktığı sistemde tanımlı frekans aralığının kontrolünü sağlayan izge ve sinyalin süresi üzerinde belirgin tekrarlar sağlayan zaman temelli efektler olmak üzere dört ana grupta toplanabilir. Tablo 1'de temel audio efekt kategorileri ve ilgili ses işlemcileri verilmiştir.

Tablo 1

Temel Audio Efektler

	Sinyal İşlemci Adları
Dinamik Efektler	Compressor, Multiband Compressor, Limiter, De-Esser, Expander, Exciter, Noise Gate, Transient Shaper.
Modülasyon Efektler	Chorus, Flanger, Phaser, Ring Modulator, Tremolo, Vibrato.
İzge temelli Efektler (Spectral)	Equalizers, Filters.
Zaman temelli Efektler	Delay, Reverb.

2.3.1. Reverb Algoritmaları ve Parametreleri

Audio pluginlerde genelde gerçek donanım ve/veya sinyal akışı modellendiğinden bir reverb plugininde kullanılan algoritmalar sahip oldukları akustik karakteri tanımlayacak şekilde nitelendirilirler. Hall, room, chamber, plate ve non-linear tipik reverb algoritmalarıdır. Hall reverb algoritması, uzun sönümlene süresine sahip büyük mekânları, room algoritması, nispeten küçük veya kısa sönümlene süresine sahip görece emiciliği yüksek malzemeler ile kaplı bir ortamları, chamber ise özellikle kayıt tarihinde ikonik olan büyük plak şirketlerine ait stüdyolarda kurulmuş yankı odası modelleridirler (Owsinski, 2013, s.85). Öte yanda plate reverb ilk olarak 1957 yılında tanıtılan Elektro-mess-technik (EMT) 140 modelinde olduğu gibi ve farklı gerginlik değerleri ile kontrol edilebilen metal plakalar içerisine yerleştirilmiş bir

İsmet Emre YÜCEL

aktaracın (Transducer) hazne içerisindeki sesi yakalaması sonucu yansıma elde edilen sistemin modellenmesidir (Abel ve arkadaşları, 2009). Yukarıda bahsedilen ve dürtü yanıtı ile elde edilen akustik modeller dışında 80'lerde geliştirilen sayısal reverberlerde ilk olarak gördüğümüz yansımanın sönümlenmesinin manipüle edilmesine olanak sağlayan non-linear algoritmalar da mevcuttur. Ek olarak aslen elektro mekanik olan spring reverb yine yaygın olarak kullanılmakta olan bir reverb olup farklı sinyal işleme yaklaşımları ile modellenmektedir (Abel ve arkadaşları, 2006).

Üreticiden üreticiye değişmekle birlikte; algoritma tipi (room type), reverb süresi (reverb time), predelay, lowpass ve highpass filtreler, diffusion, damping, envelope, dry/wet ratio tipik reverb parametreleridirler (David, 2005). Tablo 2'de bu parametrelerin detaylı açıklamaları verilmiştir.

Tablo 2

Reverb Pluginlerinde Sıklıkla Karşılaşılan Parametreleri

	Parametre Açıklaması
Room Size/Type/Algorithm	Yazılımın grafik ara yüzünden room, hall, plate, spring gibi farklı akustik koşulların modellendiği algoritmalar seçilmesine olanak verir.
Reverb Time (Sönümlenme Süresi)	Yansımanın sönümlenme süresinin seçildiği parametredir. Farklı reverb modellerinde farklı aralıklar ve aralık adımlamaları seçilebilir (örn. 0.6-15 saniye gibi)
Pre-delay Time (ön gecikme süresi)	Kaynaktan doğrudan gelen orijinal ses ile erken yankılama süresinin başladığı zaman arasındaki sürenin kontrol edildiği parametredir. Psikoakustik açıdan yaratılması hedeflenen mekânın büyüklüğünü belirlemek açısından işlevseldir.
Low-pass/Hi-pass Filter (Düşük/Yüksek Frekans Geçiren Filtre)	Bazı kapalı mekanların akustik renklerinin tutturulması, bazı çalgıların düşük frekanslarında meydana gelen çamurlaşmayı önlemek veya yüksek frekanslarında oluşan parlaklığın kontrolü için kullanılırlar
Diffusion (Dağılıma)	Kapalı mekanların mimari açıdan farklı biçimleri (kubbe, kutu şeklinde olma vb.) vardır. Yansımanın yoğunluğunu kontrol eden dağılıma, kapalı mekanların sahip oldukları şekilleri modellemek amacı ile ayarlanır.
Damping (Sönümlenme)	Sönümlenme, kapalı mekanları oluşturan ve/veya mekanların içerisinde bulunan yüzeylerin sesi yansıtma efektini modellemek için kullanılır.
Envelope (zarf)	Bu parametre ile tamamen sönümlenene kadar geçen sürede yansımanın sesinin sönümlenme karakteri değiştirilir.
Dry/Wet Ratio (Etketli ve Etketsiz Sesin Oranı)	Bu oran ile doğrudan gelen ses ile yansıma sahip sesin ne oranda karıştırılacağı ayarlanır. Bazı pluginler bu değerlerin ayrı ayrı kontrol edilebilmelerine olanak sağlarlar.

3. ÇOK KANALLI SES MİKSAJINDA REVERB KULLANIMI

Müzik prodüksiyonu temelde kayıt, çok kanallı ses miksajı ve mastering olmak üzere üç aşamalı müzik üretim sürecini ifade etmek için kullanılır. Prodüksiyonda bir albümü oluşturan eserler aslen bestecinin

yaratıcılığı üzerinden şekillense de müzik prodüktörleri albümün üretiminden, düzenlenmesine ve yayımlanmasına kadar olan tüm sürece katkı sağlar. Bir albümü oluşturan şarkılarda kullanılacak olan çalgıların seçimi, aranjmanı, şarkıların yerleştirileceği duysal sahne ve şarkıda anlatılmak istenen duygunun nasıl anlatılacağı hem teknik hem de artistik kararların verildiği karmaşık bir süreci ifade etmektedir. Diğer sinyal işlemcilerin yanı sıra reverbler, prodüksiyonun hemen her aşamasında kullanılmaktadırlar. Bir şarkı, hedeflenen müzik tarzında bestelendikten ve düzenlendikten sonra o şarkının kayıt aşamasına geçilir. Kayıt aşamasının ardından ister pilot ister üzerine okuma olsun, müzisyenlerin ve solistlerin ilk beklentileri daima; doğrudan kuru sinyal duymak yerine şarkının duygu durumu ve tarzına göre yansıım eklenmiş sinyali duymak ve performanslarını böylece devam ettirmek yönünde olacaktır.

Bilgisayar destekli çok kanallı ses miksajında yaratılması hedeflenen müzikal deneyimi dinleyiciye doğal ya da hayali bir akustik ortamdaymış gibi sunmak için reverb pluginleri kullanılır. Miksajda elde edilmek istenen ambiyans müzik tarzı ile doğrudan ilişkili olduğundan örneğin; klasik, caz ya da geleneksel müzikte çalgıların yerleştirildiği duysal sahne dolayısıyla reverb tercihi pop, rock, elektronik dans müziği ve deneysel müzik tarzı prodüksiyonlarından farklı olacaktır. Akustik açıdan “ölü” (acoustically dead) olarak ifade edilen odalarda veya akustik açıdan yetersiz olmaları nedeniyle oda ambiyansının kayda sızmasının istenmediği ve yakın mikrofonlama teknikleri kullanılarak gerçekleştirilen kayıtlara sonradan yansıım eklemek sıklıkla karşılaşılan bir uygulamadır. Izhaki (2018), reverbün prodüksiyondaki işlevi ve uygulamalarını çalgıların duysal açıdan bir araya getirmesini sağlamak, bazı çalgıları daha belirgin hale getirmek, elde edilmek istenen akustik sahneye derinlik sağlamak, müzikte anlatılmak/yansıtılmak istenen duygu durumunu geliştirmek; insan sesini daha etkileyici ve daha belirgin hale getirmek, performanstaki boşlukları doldurmak (zaman ya da panoramik), ister çalgı ister insan sesi, kaynağın tınısını manipüle etmek, maskeleyen problemi azaltmak, daha gerçekçi stereo lokalizasyon elde etmek olduğunu belirtmiştir (s. 406-410). Öte yandan Senior (2011) da reverbün müziğin duysal geliştirilmesindeki katkılarını; çalgıların karışmasını sağlamak, çalgıları duysal açıdan daha büyük hale getirmek, çalgıların tonunu değiştirmek, uzatmak ve iki kanaldaki imajlarını genişletmek olduğunu belirtmiştir (s. 231-232). Ebetteki bu uygulamalar farklı prodüksiyon tarzları ve bu tarzlardaki müzikal hedeflere göre değişiklikler gösterecektir.

Fazla ve/veya yanlış reverb kullanımının kaydı çamurlaştıracağı, çalgıların netliğini ve anlaşılabilirliğini kötü şekilde etkileyeceği, çalgıların maskelenmesine neden olacağı, kaynağın tınısını istenilenin dışında değiştireceği, sesin fazla uzamasının özellikle vurmali çalgıları çalan müzisyenlerin kayıt performanslarını kötü yönde etkileyeceği göz önünde bulundurulmalıdır (Izhaki, 2018, s.411). Yine mastering işleminde albüm ya da şarkı bazında kısa sürelerde ve düşük karıştırma oranıyla reverbler kullanılabilir.

Müzik prodüksiyonun içeriği, hedefi ve kapsamına göre değişmekle birlikte zaman temelli işlemciler kategorisinde olan reverblerde, çoğunlukla send/return yöntemi ile kullanılırlar. Bu yöntemde audio

kanaldaki sinyal, bir sinyal veri yolu olan bus ile reverb pluginin insert edildiği harici bir FX (efekt) kanalına iletilir ve sonuçta dinleme yapılan ana monitör çıkışında asıl sinyal ve efektli sinyal karıştırılır. Efektleri send/return ile işlemenin biri teknik diğeri ise pratik olmak üzere iki temel avantajı vardır. Bunlardan ilki miksajın yapıldığı bilgisayar sisteminin kaynak kullanımını azaltmak, ikincisi ise birden fazla audio kanalın sinyal akışını ortak bir noktada pratik bir şekilde işlemektir. Profesyonel müzik prodüksiyonunda bir albümün miksaj aşamasından sonra mastering'inin yapılması proje dosyalarının gruplandırılmış halleri (mix stems) üzerinden gerçekleştirilir. Bu nedenle reverb gibi diğer send/return efektlerin ayrı bir ses dosyasına kaydedilmeleri ve mastering mühendisine yollanmaları sıklıkla karşılaşılan bir uygulamadır.

Kesin kurallar olmamakla birlikte send/return yaklaşımı göz önünde bulundurularak pratikte birden fazla farklı reverb plugini farklı çalgı ve çalgı grupları için kullanılabilirler. Popüler müzik prodüksiyonu perspektifinden bakıldığında tipik olarak biri ritmik elemanlar, diğeri ise melodik elemanlar için iki reverb kullanımı genel bir uygulama olarak takip edilebilir. Owsinski (2013) analog dönemlerden bu yana farklı reverb kullanımları olduğunu belirtmiş, bununla birlikte prodüksiyonda tipik reverb düzeni için iki ve üç reverb kullanım senaryosu olduğu belirtmiştir (s. 87). İki reverbden oluşan senaryoda biri kısa diğeri uzun olarak nitelendirilen iki plugin kullanılır. Bunlardan kısa olan reverbde algoritma room, predelay süresi 1-18 msn, sönümlenme süresi ise 0.8-1.2 sn arasında olacak şekilde, uzun olan da ise algoritma plate ya da hall, pre-delay süresi 10-20 msn ve sönümlenme süresi de 1-2.5 sn olacak şekilde ayarlanır. Bu sinyal işleme düzeni üç ve daha fazla reverb eklenerek büyütülebilir. Bu durumda üçüncü reverb'ün algoritması örneğin chamber, predelay süresi 20 msn ve daha uzun, sönümlenme süresi ise 2.5 ve daha uzun tercih edilebilir. Üç reverb kullanımında ise kısa, orta ve uzun sönümlenme zamanlarına göre ayarlanmış reverbler arka, orta, ön gibi subjektif sahne derinliklerinin yaratılmasına olanak sağlarlar. Bu noktada sönümlenme süreleri 0.1-1 sn, 1-2.5 sn, 2.5-8 sn olacak şekilde, 1-10 msn, 10-20 msn ve 20-35 msn gibi farklı predelaylere sahip bir sinyal akışı tercih edilebilir. Zaman temelli işlemcilerde önemli nokta sönümlenme süresi ve predelay sürelerinin şarkının temposuna uygun olacak şekilde seçilmesidir. Bu değerlerin hesaplanmasında temel vuruş süresine (genelde 4'lük notaya) denk gelen süre msn cinsinden aşağıdaki formülle hesaplanır (Formül 3).

$$Teme\ vuruş\ süresi = \frac{60000}{tempo} \quad Formül\ 3.$$

Diğer reverb parametreleri ise sinyal işlenirken ince ayarların yapılmasını sağlar. Örneğin bas frekansların çamurlaştığı, yüksek frekansların fazla parladığı durumlarda reverblerdeki yüksek geçiren ve düşük geçiren filtreler kullanılır. Dahası bazı çalgılarda meydana gelen rezonansları kontrol edebilmek için reverb plugininden sonra ilgili audio kanala ekolayzır uygulanmakta mümkündür. Seste çamurlaşmaya neden olan durumlarda ekolayzır ve predelay ayarları gözden geçirilmelidir. Reverbün kaynağı istemsiz bir şekilde büyümesine neden olduğu durumlarda ise yine ekolayzır kullanımı ve karıştırma oranı sönümlenme süresini değiştirmeden istenilen soundun elde edilmesine olanak sağlayacaktır. Başlangıç olarak 150 Hz-8Khz frekans aralığı ile başlanıp amaca uygun olarak bu aralık filtreler ile modifiye edilerek reverblerin tonu şekillendirilir. Bunun dışında reverbler ile multiband

kompresör kullanımı, stereo genişlik için mid-side ekolayzır ya da diğer işlemcilerin kullanımı, ek delaylerin kullanımı ve daha “kumlu” bir sound için harmonik işlemciler (exciter) sinyal akışına eklenebilirler.

Diğer bir konu ise çok kanallı ses miksajında otomasyon ve reverb ile otomasyon kullanımınıdır. Otomasyon kanal parametrelerinde şarkı boyunca değiştirilebilir programlamalar yaratılmasını sağlar. Otomasyon analog dönemde volüm ve panorama gibi audio kanalların seviye kontrolü için geliştirilmiş bir teknolojiyken günümüzde DAW'lar sesin manipülasyonu ile ilgili hemen hemen her efekt parametresinin otomasyon ile kontrolüne imkân sağlamaktadır. Reverblerde otomasyon kullanımı ise ses tasarımı perspektifinden oldukça yaratıcı sonuçlar sağlamaktadır. Örneğin solistin sözlerinin kesildiği yerlerde reverbün send ve veya decay süresinin bir süre artırılması ve ardından tekrar eski haline getirilmesi popüler müzik miksajında sıklıkla kullanılmaktadır.

4. SONUÇ ve ÖNERİLER

Reverbler için predelay, decay ve algoritma en temel parametrelerdir. Bu nedenle bu parametreler şarkının ritmik yapısına uygun olarak ilk önce ayarlanmalıdır. Prodüksiyonda audio kanalları doğal tınlayacak şekilde karıştırabilmek için room, hall gibi algoritmalar tercih edilmelidir. Bu çalışmada literatürdeki kaynaklar ışığında tarif edilen ve farklı 2 veya 3 reverbün kullanıldığı senaryolar özellikle popüler müzik prodüksiyonu uygulamaları için yeterli olacaktır.

Uzun decay sürelerine sahip ve/veya metalik tınlayan yani yüksek frekanslarda parlak tekrarlara neden olan reverblerin özellikle vurmali çalgılarda kullanılmaları problem yaratmaktadır. Reverbler tonal dengeyi değiştirdikleri için doğrudan gelen ses ile yansıma eklenmiş sesin oranının kontrol edilmesi önemlidir. Bu noktada Önen'in (2016) belirttiği gibi audio kanalın send/return yöntemi ile harici bir reverb kanalına gönderilmesi yöntemi, o kanala reverb plugini insert ederek karıştırma oranını kullanmaktan daha pratiktir. Ayrıca etkili sinyal ekolayzır, faz düzeltme, delay gibi işlemcilerden geçirilerek karışım sinyal üzerinde oluşacak istenmeyen tonal değişikliklerin kontrol altına alınmasını sağlayacak ve bilgisayar işlemcisine daha az yük bindirecektir. Yine uygun predelay tercihi ile efektlenmiş sinyalin orijinal sinyali maskeleyen engellenebilir. Predelay süresi farklı derinliklere sahip müzikal sahneler yaratılmasına imkân sağladığı için bu parametrenin farklı sürelerde tercih edilmesi ile çalgıların müzikal sahne içerisinde birbirlerini maskeleyenlerinin önüne geçilebilir. Damping ve diffusion parametreleri yansımanın ince ayarlarının yapılmasına olanak sağlarken bazı reverb pluginlerinin sahip oldukları envelope ve modülasyon parametreleri reverblerin prodüksiyon içerisinde daha artistik ve yaratıcı kullanımlarının önünü açarlar. Bu noktada diğer önemli bir araç ise reverb parametrelerine otomasyon uygulamasıdır. Otomasyon kullanımı reverbleri müzik harici kalan post prodüksiyondaki ses tasarımı görevlerinde de vazgeçilmez kılar.

Prodüksiyonda reverbler sesi tınısal ve duysal olarak büyüttüğünden uzun çalışma saatleri sonunda tercih edilen sönümlenme süreleri yarıltıcı olabilir. Reverb ile audio kanalları gereğinden fazla karıştırmak

da aranjmanı oluşturan çalgıların psikoakustik olarak ayırmayı güçleştirecektir. Bu nedenle miksajda ön plana çıkartılmak istenen çalgılar ekolayzır ile daha çok parlatılabilir. Yine stereo kayıtları reverb ile işlemek kanallar arası faz farkına neden olacağından çalgıların soundlarının zayıflamasına, hatta mono dinlemede tamamen yok olmalarına neden olabilir. Diğer bir problem ise reverbler sesin uzamasına neden oldukları için audio kanallardaki ilk vuruş anlarının (attack) keskinliğini karıştırma oranına bağlı olarak azaltabilir ve çalgıların sustain kısımlarını istenmeyecek şekilde genişletebilirler. Bu nedenle prodüksiyonda kullanılan reverb tercihinden ve kullanımından emin olunmadığı durumlarda, kayıt aşamasında eğer imkân varsa yedek olarak MIDI (Musical Instrument Digital Interface) kayıtları ve DI (Direct input) kayıtlar almak mevcut prodüksiyona sonradan reverb ekleme ihtiyacı doğduğunda avantaj sağlayacaktır. Unutulmamalıdır ki uzun reverb süreleri ile işlenmiş çalgılar mikste daha çok yer kaplayacaktır. Örneğin popüler müzikte ritmik elemanların ve solistin şarkıda belirgin olması beklenir, ancak fazla reverb kullanımı davulların solisten daha baskın olduğu ve dolayısıyla mikste daha çok yer kapladığı durumlara neden olabilir.

Sonuç olarak her ses işlemci gibi reverb de müzik üretiminde faydalı araçlardan biridir. Ancak farklı müzik tarzları, çalgılar ve çalım stilleri, kayıt teknikleri, kayıt mekanlarının var oluşu gibi birçok değişken müzik prodüksiyonunu çok boyutlu hale getirmektedir. Bu nedenle prodüksiyon perspektifinden sinyal işlemede her ne kadar genel kurallar ve yaklaşımlar olsa da çalgılar ya da insan sesi için plugin parametrelerinin kesin olarak ayarlanması ve her müzik projesinde aynı şekilde kullanılması mümkün olamamaktadır. Bu durum, gerek Bobby Owsinski'nin (2013)-gerekse Ufuk Önen'in (2016) miks üzerine yaklaşımları anlattıkları kitaplarda, neden endüstride miks mühendisliği yapan profesyonellere büyük bir yer ayırdıklarını ve onların çok kanallı ses miksajındaki kişisel yaklaşımlarına söyleşiler üzerinden ağırlık verdiklerini açıklar niteliktedir. Çünkü tıpkı bu çalışmada reverb konusu üzerinden sınırlandırılıp anlatılan prensiplerde olduğu gibi müzik prodüksiyonu aşamaları salt teknik yaklaşımlardan ziyade bu yaklaşımların artistik tercihler ile harmanlandığı süreçleri kapsamaktadır. Bunun diğer bir göstergesi ise hemen hemen her audio plugin ile gelen ve önceden belirlenmiş (preset) ayarlardır. Presetler bu çalışmada bahsedilen prensipler ile profesyoneller tarafından tasarlanmaktadır ancak presetleri doğrudan kullanmak her ne kadar kolaylık sağlasa da yanıltıcı olacaktır. Bu nedenle müzik prodüksiyonu aşamalarını gerçekleştirecek kişilerin sadece audio işlemcilerin kullanımları ile ilgili teknik bilgilere sahip olmaları ve/veya iyi müzisyen olmaları yeterli olmayacak, bu kişilerin kritik dinleme eğitimi almalarını kaçınılmaz kılacaktır.

Araştırmanın Etik Beyanı

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

Bu araştırmanın ULAKBİM TR Dizin 2020 ölçütlerine göre etik kurul izni gerektirmeyen araştırmalardan olduğunu beyan ederiz.

KAYNAKÇA

- Abel, JO. S., Berners D. P. ve Greenblatt, A. (2009, 9-12 Ekim) *An emulation of the emt 140 plate reverberator using a hybrid reverberator structure*. 127th Convention of AES, New York, USA.
- Abel, J. S., Berners D. P., Costello, S., Smith, I. (2006, 5-8 Ekim) *Spring reverb emulation using dispersive allpass filters in a waveguide structure*. 121st Convention of AES. San Francisco, USA.
- Allen, J. ve Berkley, D. (1979). Image method for efficiently simulating small-room acoustics. *Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 65, 943–950.
- Beranek, L. (2011). Concert hall acoustics. *Architectural Science Review*, 54(1), 5–14. doi:10.3763/asre.2010.0059
- Burgess, R.J. (2014). The history of music production. Oxford University Press, New York.
- Chen, TH. T. (2011, Ekim 20–23). *A new golden age of recording*. Engineering Brief 16, AES 131st Convention, New York, USA.
- David, G. (2005). *The art of mixing: A visual guide to recording, engineering, and production* (2. Baskı), Thomson Course Technology, Boston.
- Davis, JO. P. (1962). Practical Stereo Reverberation for Studio Recording. *Journal of AES*, 10(2), 114-118.
- Delcourt, K., Zagala, F., Blum, A., Katz, B. G. (2019, 16-19 Ekim) *What's old is new again: Using a physical scale model echo chamber as a real-time reverberator*. AES 147th Convention, New York, USA.
- Durmaz, S. (2009). Müzik teknolojisi ve audio terimleri sözlüğü, Cinius Yayınları.
- Everest, F. A. ve Pohlmann, K. C. (2022). Master Handbook of Acoustics. 7th ed. New York: McGraw Hill.
- Fiehler, K., Schütz I., Meller T., Thaler L. (2015). Neural correlates of human echolocation of path direction during walking. *Multisens Res*. 28(1-2),195-226. doi: 10.1163/22134808-00002491
- Flanagin V.L., Schörnich S., Schranner M., Hummel N., Wallmeier L., Wahlberg M., Stephan T., Wiegrebe L. (2017). Human exploration of enclosed spaces through echolocation. *J Neurosci*. 37(6), 614-1627. doi:10.1523/JNEUROSCI.1566-12.2016
- Goudard, V. ve Müller, R. (2003), *Real-time audio plugin architectures*, IRCAM, p. 8 web: <http://mdsp2.free.fr/ircam/pluginarch.pdf>, (08/05/2023).
- Izhaki, R. (2018). *Mixing audio*, (3. Baskı), Routledge.
- Korkes, H. (1959, Ekim 5-9). *Reverberation facilities at CBS radio*. 11th Annual Meeting, AES. New York, USA.
- Moorer, J. A. (1979). About this reverberation business, *Computer Music Journal*, vol 3, 13–18.

- Owsinski, B. (2013). *The mixing engineer's handbook* (3. Baskı). Cengage Learning PTR.
- Önen, U. (2016). *Miks üzerine, müzik prodüksiyonunda miks teknikleri ve çeşitli yaklaşımlar* (1. Baskı), Çitlembik yayınları.
- Putnam, M. T. (1980, 6 Mayıs). *A thirty-five year history and evolution of the recording studio*. 66th Convention of AES, New York, USA.
- Reiss, J.D. ve McPherson, A. (2015). *Audio Effects: Theory, Implementation and Application*, (1. Baskı). CRC Press. <https://doi.org/10.1201/b17593>
- Rettinger, M. (1957). Reverberation chambers for broadcasting and recording studios. *Journal of AES*, 5(1), 18-22.
- Savioja, L., Välimäki V., Smith, JU. O. (2011). Audio signal processing using graphics processing units. *Journal of Audio Engineering Society*, 59(1/2), 3-19
- Schüller, D. (1993, Mart 16-19). *Early stereo recordings on magnetic tape (1943/1944) and their state of preservation*. AES, 94th Convention, Berlin, Almanya.
- Schroeder, M. R. (1961). Improved quasi-stereophony and “colorless” artificial reverberation. *Journal of Acoustic Society of America*, 33(8), 1061–1064.
- Schroeder, M. R. (1962). Natural-sounding artificial reverberation. *Journal of Audio Engineering Society*.10(3), 219–223.
- Senior, M. (2011). *Mixing secrets for the small studio* (1. Baskı), Focal Press.
- Sutheim, P. (1989). *An Afternoon with Bill Putnam*. *Journal of AES*, 37(9), 723–30.
- Swindali, T. (2022). *Music Production For Beginners 2022+ Edition: How to Produce Music*. <https://www.amazon.com/Music-Production-Beginners-2022-Songwriters/dp/B09T347PLY>
- Välimäki, V., Parker J., Savioja, L., Smith, J. O., Abel, J. (2016, 27 Ocak). *More than 50 years of artificial reverberation*. AES 60th International Conference: DREAMS (Dereverberation and Reverberation of Audio, Music, and Speech), Leuven, Belgium.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

Reverberation is one of the few important and measurable acoustic parameters that express the audible quality of indoor spaces. Resonance is a natural phenomenon that has an important mission in terms of the relationship between humans and space and enables us to make sense of directing auditory expressions in the way of survival. Even a person with an ordinary ear can more or less understand the size of the space (depth, width, and height), the materials on which the surfaces of the space are covered (absorbent/reflective), and their contents.

From the perspective of sound engineering, reverb is used to improve and reinforce the suitability of the scene to be created in multi-channel sound mixing with the musical narrative. In the past, acoustic and electro-acoustic methods such as echo chambers, spring reverb, and plate reverb were used to add

reflection to recording and radio broadcasts. However, the widespread use of tape technology in studios and the development of overdubbing technology made it necessary to add reverbs to the recordings later.

In the 1970s, reverbs based on digital signal processing were developed and started to be used. In the 1990s, their use in low-budget and home studios became widespread with the decrease in production costs. The 2000s, when personal computers began to be used in music production, are also important turning points in the music industry. One of the most important developments in digital music systems is the development of software and audio plug-ins that allow production to be done with computers. Audio plugin Reverbs have an important place in music production.

2. Method

Reflection is the sum of the reflections that reach the receiver with a delay and reduced energy compared to the sound coming directly from the source. In addition to the sound coming directly to the receiver, the higher the number of reflected and delayed sounds reaching the receiver, the higher the energy of the sound to be generated in the room. Reflection time (RT60) is defined as the time required for the sound pressure level in the room to drop by 60dB (1/1,000,000 of the energy) after the source is turned off.

Reflection types are collected in the main group as analog (Acoustic and Electro-acoustic Reflection) and digital. In the 1940s, radios and recording companies used these special reflection rooms inside their studios. It is known that spring reverb, EMT company's plate reverb, and tape reverb, which were developed in Bell Laboratories at that time as alternatives to reverberation chambers, were used electro-mechanically and electronically. Close miking methods, the use of gobos and isolation booths, and headphones have made it inevitable to add external reverbs to the recordings.

In the mid-1970s, EMT's 250 model and Lexicon's 224 digital reverb units began to take their place in high-budget studios. Different signal processing algorithms are used in the development of reverbs. Artificial reflection generation methods are listed under 4 headings algorithmic, Image Source Method, convolutional reverb, and other algorithms. The first artificial reflection algorithm was developed at Bell Laboratories under the leadership of Manfred Schroeder.

With the use of personal computers in music production in the 2000s, the integration of third-party digital signal processing algorithms into digital audio workstations (DAW-Digital Audio Workstation) has become a necessity. This integration led to the birth of audio plugin formats. Audio effect plugins are grouped into 4 main groups: dynamic, modulation, frequency, and time-based. Audio plugins are applied either to the audio channel itself, to the mix bus channel, or the effect channel with send/return or insert methods.

Algorithms used in Reverb plugins are qualified to define their acoustic character. Hall, room, chamber, plate, and non-linear are typical reverb algorithms. Although it varies from manufacturer to manufacturer; Algorithm type (room type), reverb time, pre-delay, lowpass and highpass filters, diffusion, dumping, envelope, and dry/wet ratio are typical reverb parameters. Along with other signal processors, reverbs are used in almost every stage of production. The initial expectations of musicians and vocalists are always that instead of hearing the direct dry signal, they want to hear the signal added to it, which is reflected according to the mood and style of the song. The ambiance desired to be achieved in multi-channel sound mixing will be directly related to the music style and the preference for reverb will be different from pop, rock, electronic dance music, and experimental music style productions. The functions and applications of Reverb in production are listed as follows; to bring them together emotionally, to make some instruments more distinctive, to provide depth to the acoustic scene to be achieved, to develop the emotional state desired to be expressed/reflected in music, to make the human voice more impressive and more specific, to fill the gaps in the performance (time or panoramic), to manipulate the timbre of the source, reduce the masking problem, and achieve more realistic stereo localization.

In practice, more than one reverb plugin can be used for different instruments and instrument groups. From a popular music production perspective, typically using two reverbs, one for rhythmic elements and the other for melodic elements, is one of the most basic approaches. This approach can be extended by adding three or more reverbs. Algorithm, decay time, pre-delay are the most important reverb parameters and must be adjusted first. Reverbs can be used in combination with different processors, just like other sound processors. Filters and delays are other sound processors that are often used with reverbs.

3. Findings, Discussion, and Results

For reverbs, pre-delay, decay, and algorithm are the most basic parameters, so these parameters must first be adjusted to suit the rhythmic structure of the song. Algorithms such as room and hall should be preferred to mix the channels in the production in a way that sounds natural. The use of reverbs, which have long durations and/or metallic resonance and cause bright repetitions at high frequencies, will create problems, especially in percussion instruments. At this point, the send-to-reverb ratio of the channel or the mixing ratio at the interface of the reverb should be kept under reasonable control. With the appropriate pre-delay preference, the masking of the original signal of the affected signal can be prevented. The dumping and diffusion parameters allow fine-tuning of the reflection. Reverbs are also very useful tools for sound design tasks in post-production other than music.

Long working hours can be caused by incorrect reverb parameters, as reverbs make the sound pleasing to the ear. Since reverbs prolong the sound, using too much reverb will cause the instruments to mask each other. Processing stereo recordings with reverb will cause a phase difference between channels,

which can weaken the sound of the instruments or even cause them to disappear completely in mono listening.

Although there are general rules and approaches in signal processing from the production perspective, it is not possible to precisely set the parameters of the plug for instruments or human voice and use it in the same way for every music project. Although it is easy to use the preset settings directly, it will be misleading. For this reason, it is an inevitable need for people who will perform music production stages to train their ears by doing critical listening studies as well as their technical knowledge.