



EJ&MD

Eurasian Journal of Music and Dance

SAYI / ISSUE 23
ARALIK / DECEMBER
2023

ISSN: 2651-4818



EJ&MD

**Eurasian Journal of Music and
Dance**

Sayı/Issue: 23

Yıl/Year: 2023

Eurasian Journal of Music and Dance

Sayı/Issue: 23 – Aralık/December 2023

ISSN: 2651-4818- DOI: 10.31722/konservatuvardergisi

Eurasian Journal of Music and Dance, Ege Üniversitesi

Devlet Türk Musikisi Konservatuarı'nın ulusal ve hakemli dergisidir.

Yayımlanan makalelerin sorumluluğu yazarına/yazarlarına aittir.

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

Dergi Hakkında/About the Journal

Eski Adı/Former Name

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

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

ISSN: 2146-7765

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

Yeni Adı/New Name

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

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

ISSN: 2651-4818

İmtiyaz Sahibi/Owner

Prof. Dr. Özge GÜLBAY USTA

Yayın Kurulu/Editorial Management

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

Ege Üniversitesi, İzmir

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

Ege Üniversitesi, İzmir

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

Ege Üniversitesi, İzmir

Arş. Gör. Gökçe Asena ALTINBAY

(Dil Editörü / Language Editor)

Ege Üniversitesi, İzmir

Sekreteryaya / Secretary

Anıl Ar

Ege Üniversitesi, İzmir

Editöryal Danışma Kurulu/Editorial Advisory Board

Prof. Berrak TARANÇ, Ege Üniversitesi, İzmir

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

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

Prof. Dr. Öcal ÖZBİLGİN, Ege Üniversitesi, İzmir

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

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

Prof. Dr. Cenk GÜRAY, Hacettepe Üniversitesi, Ankara

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

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

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

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

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

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

Dr. Catherine E. Foley, Limerick Üniversitesi, İrlanda

Tasarım ve Uygulama/Graphic Design
Osman ÇALIŞKAN

Baskı Öncesi Hazırlık/Prepress
E.Ü. Yayınevi

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

Yayın Dili/Language
Türkçe ve İngilizce /Turkish and English

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

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

TR DİZİN

SOBİAD (Sosyal Bilimler Araştırmaları Derneği)

SOBİAD

ASOS İndeks
A S O S
İndeks

Yayın Tarihi/Publication Date
Aralık 2023/December 2023



İletişim/Correspondence

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı

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

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

Elektronik posta: ejmdege@gmail.com

İÇİNDEKİLER/TABLE OF CONTENTS

Yıl/Year: 2023 - Sayı/Issue: 23

ARAŞTIRMA MAKALELERİ/RESEARCH ARTICLES

Gitar Eğitiminde Karşılaşılan Konsantrasyon Problemleri ve Çözüm Önerileri <i>Kaan ÖZTUTGAN, Zülüf ÖZTUTGAN, Firdevs Sinem EKİZ</i>	1-16
Klarnetin Alt Gövdesindeki Kalın Seslerin Kullanımını Çalıştıracak Pozisyon Önerileri <i>Anıl ÇELİK</i>	19-33
Gitar Eserlerinin Deşifrajında Tablatur Sisteminin Kullanılmasına İlişkin Müzik Öğretmeni Adaylarının Görüşleri <i>Ozan Ali SAKALLI, Tuba YOKUŞ</i>	34-47
Bağlama Eğitiminde Başlangıç Düzeyi Zeybek Tezene Tavrı Öğretimine Yönelik Bir Çalışma <i>Ali Kerem APAYDIN, Soner ALGI</i>	48-72
TR Dizin Veri Tabanında 2002-2022 Yılları Arasında Yayımlanan Koro Konulu Makalelerin Bibliyografik Analizi <i>Ersin TURHAL, Ebru UÇAR</i>	73-90
Modern Yayılı Oluşturan Bölümler Ve Türkçe Karşılıklarına Öneriler <i>Murat Ufuk GÜLER</i>	91-98
Batı Müziği Notasyon Sisteminde Yazılmış Eserlerin A.E.U. Nota Yazım Sistemine Aktarım Teknikleri <i>Hasan Zahid YURDAGÜL</i>	99-126
Şemseddin Ziya Bey'in Hayatı ve Hicaz Makamında Şarkı Formundan Oluşan Eserlerinin İncelenmesi <i>Servet Zeki ERSOY, Türker EROL</i>	127-153
Geleneksel Türk Müziğinde "Geçiş Taksimi" Örneğinde Sadi Işlay'ın Muhayyerkürdi Keman Taksimi'nin İncelenmesi <i>Nurdan GÜRTUNCA</i>	154-165
Nesimi Çimen'in Aşıklık Geleneğindeki Yeri Ve Kaynaklık Ettiği Eserlerin İncelenmesi <i>Servet YAŞAR, Burak GÜLTEKİN</i>	166-183
Sarasinler Ve Erken Dönem Türk Askeri Müziği Etkileşimleri <i>İbrahim ODABAŞI</i>	184-194
A Multi-dimensional Analysis of a Modernist Work Composed in Captivity: Olivier Messiaen, "Quartet for the End of Time" <i>Sercan DERE, Onur NURCAN</i>	195-228
Mecmûa-i Sâz ü Söz'deki Varsağlıların Usûl Yönünden İncelenmesi <i>Kaan BAŞTEPE</i>	229-246
Tanburi Cemil Bey Tarafından Segah Makamının Yazılı Tarifi <i>Ferhat ÇAYLI</i>	247-268
Saz Musikisinde Etüt Kavramı Ve Alaeddin Yavaşca'nın Etütlerinin İncelenmesi <i>Ahmet Hakan BAŞ, Tolga KARACA</i>	269-287
Orta Çağ İslam Dönemi Müzik Nazariyatının Antik Yunan Dönemindeki Kökleri <i>Mesude Elif GÜNGÖR SARIKAYA, Cenk GÜRAY</i>	288-314

DERLEME MAKALELERİ/REVIEW ARTICLES

Türkiye'de Keman Konulu Disiplinlerarası Lisansüstü Tezler Güncel Bir Değerlendirme <i>Yusuף DURSUN, Nurcan BAHADIR</i>	315-326
--	---------

Editörden,

Sevgili Okurlarımız,

Cumhuriyetimizin yüzüncü yılını kutlarken, dergimizin yayın sürecinde yaşadığımız heyecanı sizlerle paylaşmak istiyoruz. Bu özel dönemde, birbirinden değerli yazarlarımızın katkılarıyla, doğal akışın iki kat fazlasını hazırlayıp yayına sunmak, bir nevi bizim için bir zorunluluktan denilebilir. Yüzüncü yıl coşkusunu dergimize yansıtmak adına beklenenden daha fazla içerik hazırlamak, elbette ki takımımız için harika bir çaba ve birlikte geçirilen yoğun zamanların bir ürünü olmalıdır. Yine de bu yoğun zaman diliminde takım ruhu içerisinde bir arada çalışarak, başarılı bir şekilde sonuca ulaşmamız, bizi geleceğe daha da güçlü adımlarla ilerlemeye motive ediyor. Her yeni sayımızda dergimize olan ilginin artmasını görmek, bizleri mutlu etmektedir. Sizlerden gelen nitelikli yazıların dergi kalitemizi giderek arttırdığını gururla gözlemlemekteyiz. Dergi ekibimiz olarak, bu süreçte bizlere destek olan, emeklerini esirgemeyen ve sabırla bizi ileri taşıyan herkese teşekkür etmek istiyoruz. Bu süreci beraber yönettiğimiz Ege Üniversitesi Rektörlüğü'ne, Ege Üniversitesi Basım ve Yayınevi ile Yayın Komisyonu'na, ayrıca Basımevi Şube Müdürlüğü'ne ve Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Müdürlüğü'ne sonsuz teşekkürlerimizi sunuyoruz. Çalışmalarımızda ortaya çıkan bu sayımız, aslında işbirliği ve takım ruhunun önemini bir kez daha hatırlattı. Böylesine heyecanlı ve bir o kadar da yorucu bir dönemde gösterdiğiniz anlayış ve dayanışma için hepimize teşekkür ederiz.

Yürekten Selamlarımızla
Doç. Dr. Ali Maruf ALASKAN

Editor's Note,

As we celebrate the centennial of our Republic, we wish to share the excitement we experienced throughout our journal's publishing process. During this special period, it could be said that contributing twice as much content as the natural flow required was somewhat of an obligation for us. Reflecting the exuberance of the centennial within our journal by preparing more content than anticipated should be considered a great effort and a result of the intense time spent together as a team. Nevertheless, persevering through this intense period as a team, supporting each other, has motivated us to achieve a successful outcome and encourages us to stride confidently into the future. It makes us happy to see the increasing interest in our magazine with each new issue. We proudly observe that the qualified articles coming from you gradually increase the quality of our magazine. As the journal team, we would like to extend our gratitude to everyone who has supported us, spared no effort, and guided us patiently during this process. We express our boundless gratitude to Ege University Rectorate, Ege University Press and Publishing House, Ege University Publishing Commission and Printing House Branch Directorate and Ege University State Turkish Music Conservatory for their contributions. This issue emerging from our efforts has indeed underscored the importance of collaboration and teamwork. We thank you all for your understanding and solidarity displayed during this exhilarating yet demanding period.

Warm regards,
Assoc. Dr. Ali Maruf ALASKAN

GİTAR EĞİTİMİNDE KARŞILAŞILAN KONSANTRASYON PROBLEMLERİ VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

Concentration Problems in Guitar Education and Proposed Solutions

Kaan ÖZTUTGAN *

Zülüf ÖZTUTGAN**

Firdevs Sinem EKİZ***

ÖZ

Konsantrasyon, dikkati istenen yöne verebilme becerisi olarak tanımlanabilir. Eğitimin her alanında olduğu gibi hem fiziksel hem de zihinsel konsantrasyon gerektiren çalgı eğitiminde de başarı sağlanabilmesi için odaklanma becerileri geliştirmek gerekmektedir. Çalgı eğitimi alanının bir alt boyutu olan gitar eğitiminde hem öğretmen hem de öğrenciler açısından konsantre olabilmek son derece önemlidir. Gitar gerek notasyon gerekse performans sergileme yönünden oldukça kompleks yapıda bir çalgıdır. Gitarın bu karmaşık yapısı, icra sırasında konsantre olabilmeyi daha da vazgeçilmez kılmaktadır. Literatür taramasına dayalı nitel bir çalışma olan bu araştırma, gitar eğitimi alan öğrencilerin deşifre, egzersiz, ders, sınav ve konserde yaşadıkları konsantrasyon problemlerini ortaya koymak ve bu problemlere çözüm önerileri sunmak amacıyla hazırlanmıştır. Araştırma kapsamında; klasik gitar eserlerinin birden fazla partiden oluşması, teknik zorluklar taşınması, ortamda dikkat dağıtıcı faktörler bulunması, yorgunluk, uykusuzluk, öğretmen tarafından eleştirilme korkusu, not kaygısı, repertuarın öğrencinin teknik hazır bulunuşluk düzeyine uygun olmaması gibi nedenlerle konsantrasyon sorunlarının ortaya çıkabileceği tespit edilmiştir. Bu konsantrasyon problemlerinin yeterli ve kaliteli uyku düzeni oluşturularak, dengeli ve vitamin-mineral yönünden zengin bir beslenme programı uygulanarak, amaç ve hedefler belirlenerek, stres kontrol altına alınarak, bedensel ve zihinsel gevşeme egzersizleri uygulanarak, günlük ve sistemli bir çalışma programı takip edilerek, egzersiz zamanları verimli kullanılarak ve oda müziği eserleri repertuvara eklenerek çözümlenebileceği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Gitar, Gitar Eğitimi, Konsantrasyon, Konsantrasyon Problemleri.

ABSTRACT

Concentration can be defined as the ability to focus attention in the desired direction. As in every field of education, it is necessary to develop focusing skills in order to be successful in instrument education, which requires both physical and mental concentration. Being able to concentrate is extremely important for both teachers and students in guitar education, which is a sub-dimension of instrument education. The guitar is a very complex instrument in terms of both notation and performance. This complex structure of the guitar makes it even more indispensable to concentrate during performance. This study is a qualitative study based on literature review. The purpose of this study is to determine concentration problems of guitar students at sight-reading, exercise, lectures, exams and concerts and to offer solutions to these problems. Within the scope of the study it was determined that concentration problems may occur due to reasons such as classical guitar pieces are multi-part and have technical difficulties, presence of distracting factors in the environment, fatigue, insomnia, fear of criticism by the instructor, grade anxiety, the repertoire is not suitable for the technical level of the student. It was concluded that these problems can be solved by creating an adequate and quality sleep pattern, applying a balanced diet rich in vitamins and minerals, setting goals and objectives, controlling stress, applying physical and mental relaxation exercises, following a daily and systematic exercise program, using exercise times efficiently, adding chamber music pieces to the repertoire.

Keywords: Music, Guitar, Guitar Education, Concentration, Concentration Problems.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 21.04.2022 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 24.08.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç. Dr., Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, kaanozt@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-3489-5709

** Doç. Dr., Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, zulufarlanoglu@yahoo.com, ORCID: 0000-0001-6402-6232

*** f.sinemse@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4574-7103

EXTENDED ABSTRACT

Concentration or focusing; It can be defined as the ability to focus attention in the desired direction. Although the duration of being able to concentrate varies from person to person or from subject to subject, it can be said that focusing is a skill that exists in every person. Concentration; means to concentrate one's attention in one center. Successful lives are intensive, concentrated lives. Much better results are obtained when attention is focused on one thing. Therefore, concentration is one of the important elements of being successful when learning a new knowledge, skill and attitude. This is true for music education and sub-dimensions of music education, as it is in many different fields of education.

Being able to concentrate is extremely important for both teachers and students in guitar education, which is a sub-dimension of instrument education. This situation comes to the fore even more when the structural and technical features of the guitar are taken into account. The guitar is a very complex instrument in terms of both notation and performance. This complex structure of the guitar makes it even more indispensable to concentrate during performance.

This study, which was carried out in order to determine the concentration problems encountered in guitar education and to offer solutions for these problems, was handled with a qualitative research approach. In this descriptive research based on literature review, document review was used in the data collection and data analysis phase. Documents are materials containing information about the researched subject. Therefore, documents are one of the important data sources used in qualitative research. The analysis of these information-containing materials is called document review and can be used as a stand-alone data collection tool in a research.

Concentration problems encountered in guitar training within the scope of the research were examined in five sub-headings and some solutions for presented. These concentration problems can be listed as follows: Including concentration Problems Encountered During Sight-Reading, Concentration Problems Encountered During Exercise (Study/Practice), Concentration Problems Encountered During The Course, Concentration Problems Encountered During The Exam, Concentration Problems Encountered During Concert Performance.

a) Concentration Problems Encountered While Sight-Reading

One of the problems frequently encountered in guitar education is that students make mistakes while sight-reading the works. These mistakes may be in the form of incorrect sight-reading of the note to be played, or may be in the form of incorrect sight-reading of a bar, a theme, a sentence or a section.

b) Concentration Problems Encountered While Exercising (Working/Practicing)

It is very important to focus and maintain attention when doing guitar exercises outside of class. Therefore, it is necessary to be careful about the environment in which the exercises are performed. The presence of distraction factors (excess light, television, telephone, etc.) in the working environment can lead to concentration problems. Incomplete or wrong studies can be made due to the absence of an instructor who can intervene immediately in the studies carried out in this environment.

c) Concentration Problems Encountered During the Lesson

It is a common situation that the student has difficulty in performing to the instructor in the lesson. Factors such as fear of being criticized by the instructor, anxiety about not being able to exhibit his work, etc. can be cited

as the cause of this situation. In addition, not working efficiently or sufficiently in extracurricular, sight-reading and exercise stages are factors that increase anxiety and fear that may arise during the lesson. Since these anxieties are likely to cause distraction and focus problems, students need to gain the ability to control their anxiety levels.

d) Concentration Problems Encountered During the Exam

During the exam, in addition to the concentration problems in the lesson, students may also experience grade or future anxiety, and this may cause problems in their focusing skills. In guitar education, which is it is possible to conduct exams as a jury, performing in front of a commission consisting of many different members in the exam can create a situation similar to concert anxiety in students.

e) Concentration Problems Encountered During Concert Performance

Even if following the pre-concert preparation program and working efficiently reduces the concentration disorder to a great extent, some problems may still be encountered during the concert. There are various reasons for this situation. For example; the performer or student may personally be prone to a social phobia and therefore may incorrectly playing the piece and not being able to focus on the piece. External stimuli such as distracting behavior by the audience during the concert (taking photos, accompaniment to the music with their foot, talking on a mobile phone, etc.) can also prevent the performer from maintaining his concentration.

Within the scope of this study it was determined that concentration problems may occur due to reasons such as classical guitar pieces are multi-part and have technical difficulties, presence of distracting factors in the environment, fatigue, insomnia, fear of criticism by the instructor, grade anxiety, the repertoire is not suitable for the technical level of the student. It was concluded that these problems can be solved by creating an adequate and quality sleep pattern, applying a balanced diet rich in vitamins and minerals, setting goals and objectives, controlling stress, applying physical and mental relaxation exercises, following a daily and systematic exercise program, using exercise times efficiently and adding chamber music pieces to the repertoire.

Konsantrasyon ya da odaklanma; dikkati istenen yöne verebilme becerisi olarak tanımlanabilir. Konsantre olabilmenin süresi kişiden kişiye veya konudan konuya değişse de odaklanmanın her bireyde var olan bir beceri olduğu söylenebilir (Aydoğan, 2016). Tortop ve Kestanlıoğlu'na (2018: 73) göre konsantrasyon; odaklanmanın bir merkezde toplanmasını ifade etmektedir. Duyar'a (2006: 87, 132) göre ise başarılı hayatlar, yoğun, konsantre olmuş hayatlardır. Dikkatin bir konu/olgu/olay üzerinde odaklanması durumunda çok daha iyi sonuçlar elde edilmektedir. Dolayısıyla konsantrasyon, yeni bir şey öğrenirken öğrenilecek olan bilgi, beceri ve tutum konusunda başarılı olabilmek için önemli unsurlardan biridir.

Öğrenme eyleminin eğitim alanındaki en önemli süreçlerden biri olduğu düşünüldüğünde dikkat ve konsantrasyonun eğitim için özel bir yere sahip olduğunu söylemek mümkündür. Dikkat toplama becerisi ve dikkatin sürekliliği, okul başarısı için gerekli olan bilişsel kriterler arasında yer almaktadır. Eğer öğrenciler dikkat toplama konusunda başarılı olurlarsa, okuldaki başarılarının da iyi olacağı söylenebilir (Özmen ve Demir, 2012: 137). Dolayısıyla öğrencilerin akademik başarısı üzerinde bu denli etkili olan odaklanma becerilerini nasıl kazanabileceklerini de öğrenmeleri öncelikli ve oldukça önemli bir konudur. Bu durum eğitimin pek çok farklı alanında olduğu gibi müzik eğitimi ve müzik eğitiminin alt boyutları için de geçerlidir.

Fiziksel ve zihinsel konsantrasyon gerektiren çalgı eğitiminde başarı sağlanabilmesi için odaklanma becerileri geliştirmek gerekmektedir. Çalgı eğitimi alanının bir alt boyutu olan gitar eğitiminde de hem öğretmen hem de öğrenciler açısından konsantre olabilmek son derece önemlidir. Bu durum, gitarın yapısal ve teknik özellikleri dikkate alındığında daha da ön plana çıkmaktadır. Gitar gerek notasyon gerekse performans sergileme yönünden oldukça kompleks yapıda bir çalgıdır. Gitarın bu karmaşık yapısı, icra sırasında konsantre olabilmeyi daha da vazgeçilmez kılmaktadır. Kalaycıoğlu ve Erim'e (2016: 108) göre birçok çalgıya çok daha küçük yaşlarda başlanabiliyorken özellikle küçük kas gelişimini tamamlamamış ve sağ-sol el koordinasyonunu sağlayamayan çocukların gitar eğitimi alması oldukça zordur. Dolayısıyla gitarın perdelerine basılarak ses üretilmesi ve gitarı çalarken sağ-sol el koordinasyonunun sağlanması için fiziksel olarak belirli bir güce ve olgunluğa erişilmesi gerekmektedir. Gitardan ses üretebilmek için perdeler üzerine uygulanması gereken kuvvetin sağlanabilmesi için parmaklarda kas kütlesi oluşturulması da bir süreç gerektirir. Ayrıca bazı eserlerde parmakları yatay-dikey ekseninde açma zorunluluğu olması ve bağ dokular arasında esneklik meydana getirilmesi de ayrı bir süreçtir. Tüm bu fiziksel zorluklarla mücadele ederek gitar öğrenmeye çalışan bir öğrencinin, çaldığı esere ya da seslendirirken dikkate alması gereken müzikal ifadelerle odaklanabilmesi oldukça güçtür. Bu nedenle özellikle öğrenime yeni başlamış öğrencilerin odaklanma becerilerini geliştirmeleri büyük önem taşımaktadır.

Gitar eğitiminin bir alt boyutu olan gitar deşifresi alanında yetkinlik kazanmak belirli bir zaman dilimi içerisinde gerçekleşmektedir. Gitar notasyonu, sol anahtarı içerisinde birden çok parti içerebilen ve her partideki ritmik örüntünün farklı özellik taşıyabildiği bir yapıdadır. Eserlerin kontrpuantal yapısı da dikkate alınacak olursa gitar eserlerinin notasını deşifre etmek oldukça zor ve emek isteyen bir süreçtir. Ayrıca gitarın çoksesli bir çalgı olması nedeniyle eserleri seslendirirken farklı pozisyonlar arasında geçiş yapma zorunluluğu da doğmaktadır. Bu durumlarda hata yapma olasılığı oldukça yüksektir. Bu hata olasılığını azaltmak için eserler deşifre edilmeden ve seslendirilmeden önceki hazırlık sürecinin iyi planlanması ve yönetilmesi gerekmektedir. Tüm bu süreç boyunca odaklanılarak ve yüksek farkındalık düzeyiyle çalışılması başarıyı artırırken hata yapma olasılığını azaltacaktır.

Gitar eğitimi derse hazırlık, deşifre, ders, sınav ve konser gibi farklı aşamaları da içine alan geniş kapsamlı bir süreçtir. Anılan tüm aşamalarda odaklanma, hafızadaki bilgileri geri çağırabilme ve konsantrasyonu sürdürülebilir

becerisi, uzun vadede gitar eğitiminde başarıyı sağlayabilmekle birlikte sergilenecek ideale yakın bir konser performansı da öğrencilerin motivasyonunu artırabilecektir.

Bu araştırma gitar eğitimi alan öğrencilerin derse hazırlık, deşifre, egzersiz, ders, sınav ve konserde yaşadıkları konsantrasyon problemlerini ortaya koymak ve bu problemlere çözüm önerileri sunmak amacıyla hazırlanmıştır. Bu bağlamda öncelikle gitar eğitimi sürecinde karşılaşılan konsantrasyon problemleri ortaya konulmuş ve çözüm önerileri de getirilerek gitar eğitimindeki bu soruna bir çıkış noktası sağlanmaya çalışılmıştır.

YÖNTEM

Gitar eğitiminde karşılaşılan konsantrasyon problemlerini belirlemek ve bu problemlere yönelik çözüm önerileri sunabilmek amacıyla yapılmış olan bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımıyla ele alınmıştır. Literatür taramasına dayalı, betimleyici özelliğe sahip bu çalışmada veri toplama ve veri analizi aşamasında doküman incelemesinden yararlanılmıştır. Dokümanlar araştırılan konuya yönelik bilgi içeren materyallerdir. Bu nedenle nitel araştırmalarda kullanılan önemli veri kaynaklarından biridir. Bilgi içeren bu materyallerin analizi doküman incelemesi olarak adlandırılır ve bir çalışmada tek başına veri toplama aracı olarak kullanılabilir (Metin, 2015: 363).

Araştırma kapsamında gitar eğitiminde karşılaşılan konsantrasyon problemleri; Deşifre Yaparken Karşılaşılan Konsantrasyon Problemleri, Egzersiz (Çalışma/Pratik) Yaparken Karşılaşılan Konsantrasyon Problemleri, Ders Sırasında Karşılaşılan Konsantrasyon Problemleri, Sınav Sırasında Karşılaşılan Konsantrasyon Problemleri, Konser Performansı Sırasında Karşılaşılan Konsantrasyon Problemleri olmak üzere beş alt başlıkta ele alınmış ve bu problemlere yönelik birtakım çözüm önerileri sunulmuştur.

BULGULAR

Gitar Eğitiminde Karşılaşılan Konsantrasyon Problemleri

Gitar eğitimi, diğer çalgı eğitimi alanlarında olduğu gibi pek çok aşamadan oluşmaktadır. Bu aşamalar öğrencilerin derste aldıkları eğitim, ders dışında deşifre, egzersiz, derste edinilen kazanımların değerlendirildiği sınav aşaması ve tüm eğitim süreçlerinin bir çıktısı sayılabilecek olan konser verme basamaklarından oluşmaktadır. Özmenteş'e (2008: 168) göre konsantrasyon, öğrencinin öğrenme sürecinde dikkatini dağıtacak etkenlerle mücadele etmesini sağlayan taktikler geliştirmesidir. Belirtilen aşamalarda öğrenciler gitar çalma becerisi kazanmakla birlikte konsantrasyon problemleriyle baş edebilme becerisi de kazanabilmelidirler. Bu konsantrasyon problemlerinin çözülmesi öğrencilerin genel başarısına etki etmekte ve ilerideki akademik başarısı açısından da belirleyici bir rol oynamaktadır.

Gitar eğitiminde karşılaşılan konsantrasyon problemlerini; Deşifre Yaparken Karşılaşılan Konsantrasyon Problemleri, Egzersiz (Çalışma/Pratik) Yaparken Karşılaşılan Konsantrasyon Problemleri, Ders Sırasında Karşılaşılan Konsantrasyon Problemleri, Sınav Sırasında Karşılaşılan Konsantrasyon Problemleri ve Konser Performansı Sırasında Karşılaşılan Konsantrasyon Problemleri olmak üzere beş alt başlıkta ele almak mümkündür.

a) Deşifre Yaparken Karşılaşılan Konsantrasyon Problemleri

Deşifre işlemi bir eserin doğru, akıcı ve müzikal bir biçimde seslendirilebilmesi için en temel süreçtir. Ancak bu süreçte birtakım sorunlarla baş edilmesi gerekmektedir. Öztutgan'a (2018: 3) göre klasik gitar eserlerinin çoksesli olması, birden fazla partiden oluşması, teknik zorluklar taşınması ve tüm bu unsurların birlikte uygulanmasının yarattığı güçlükler, eserlerin anlık olarak deşifre edilmesini zorlaştırmaktadır. Bu denli zor ve karmaşık bir aşama olan deşifre sürecinde öğrenciler çeşitli konsantrasyon problemleriyle karşılaşmaktadırlar.

Gitar eğitiminde sıklıkla karşılaşılan sorunlardan biri öğrencilerin eserleri deşifre ederken hata ya da hatalar yapmalarındır. Bu hatalar çalınması gereken notanın yanlış deşifre edilmesi şeklinde olabileceği gibi bir ölçünün, bir temanın, bir cümlenin ya da bir bölümün yanlış deşifre edilmesi şeklinde de olabilir. Ayrıca notaları yanlış deşifre etme durumu notaların süre değerini yanlış deşifre etme şeklinde de karşımıza çıkabilir. Örneğin; sekizlik süre değerinde seslendirilmesi gereken bir nota onaltılık süre değerinde seslendirilebilir ya da süre değerinde yapılan hata ile eserin vurgusu, karakteristiği değiştirilerek eser yanlış seslendirilebilir. Eserleri yanlış deşifre etme belirli bir tema, pasaj ya da bölümü yanlış deşifre etme şeklinde de görülebilir. Anılan tema, pasaj ya da bölümün tümü yanlış deşifre edilebileceği gibi bir kısmı ya da içerisindeki belirli nota ya da nota grupları da yanlış deşifre edilebilir. Temel müzik teorisine yönelik iyi bir eğitim alınmış olunmasına karşın bu tür problemlerin ortaya çıkması, sorunun kaynağının bilgi eksikliğinden çok yeterli derecede dikkat toplayamamaktan kaynaklandığı düşüncesini doğrulamaktadır. Nitekim Kurtuldu (2015: 596) piyano eğitiminde yeterli düzeyde deşifre yapabilmek için iyi bir okuyucu olmak ya da dikkatini odaklamak gerektiğini belirtmektedir. Benzer şekilde gitar eğitiminde de deşifre yapabilmek için odaklanma becerisini geliştirebilmek büyük önem taşımaktadır.

Deşifre esnasında hatalar yapılması bir konsantrasyon sorununa işaret etmekle birlikte deşifre esnasında dikkati sürdürmemek de benzer bir problemdir. Çünkü deşifre esnasında anlık olarak hata yapmak ve bu hataları konsantrasyon eksikliği nedeniyle sürdürmek, eserin icracının hafızasında yanlış yerleşmesine neden olabilmektedir. Gitar eserlerini doğru ve etkin biçimde yorumlayabilmek için eserlerin ezberlenmesi genel kabul gören bir yaklaşım olduğu için anılan konsantrasyon sorunları eserin yanlış ezberlenmesi ve yanlış seslendirilmesi sorununu doğurabilmektedir.

b) Egzersiz (Çalışma/Pratik) Yaparken Karşılaşılan Konsantrasyon Problemleri

Gitar eğitiminde öğrencilerin gelişimi açısından derste alınan eğitim kadar ders dışı bireysel çalışmalar da önemlidir. Hatta süre bazında ele alındığında ders dışında yapılan ya da yapılması gereken çalışmaların, ders esnasında yapılanlardan oldukça fazla süreyi kapsadığını söylemek mümkündür. Bu nedenle ders dışında yapılacak olan çalışmaların gelişimi güzel bir biçimde gerçekleştirilmemesi yerinde bir davranış olacaktır. Gitarın teknik zorlukları da dikkate alınacak olursa öğrenciler, günlük çalışma programı hazırlamalı ve bu programa uygun olarak çalışmalarını düzenli bir şekilde sürdürmelidir. Bu çalışmalar öğrencinin aldığı eğitimin boyutu ve amaçları dikkate alınarak belirlenmelidir. Örneğin; özenen gitar eğitimi alan bir öğrenci ile mesleki gitar eğitimi alan bir öğrencinin çalışma süresi birbirinden oldukça farklıdır. Özenen gitar eğitiminde öğrenci oldukça az süre (günde 1-2 saat) çalışsa bile amaca uygun bir çalışma programından söz edilebilecektir. Ancak mesleki gitar eğitimi alan bir öğrencinin çok daha uzun süre (örneğin; günde en az 4-5 saat) çalışması daha yerinde olacaktır. Bir eğitmen gözetimi altında olmaksızın gerçekleştirilen bu süreçte odaklanma ve konsantrasyona dayalı bazı sorunlar yaşanması sıklıkla karşılaşılan bir durumdur.

Egzersiz aşamasında öğrencilerin yaşadığı sorunlardan biri oyun oynama, televizyon seyretme isteği gibi zihni meşgul edip odaklanmayı güçleştiren düşüncelerden ötürü hazırlanmış olan egzersiz programına uymakta zorluk çekmeleridir. Bu kapsamda örneğin; öğrenci bir gün 10 saat çalışabiliyorken diğer günler hiç çalışmamakta ya da çalışmak için gereken süreyi ayıramamaktadır. Oysa gitar eğitiminde istenilen düzeye ulaşılabilmesi için düzenli ve istikrarlı bir egzersiz programı oluşturmak gerekmektedir. Ayrıca çalışma süresinin etkin ve verimli kullanılması da üzerinde durulması gereken önemli bir konudur. Zamanın verimli ve etkin kullanılmamasından dolayı oluşan yorgunluk nedeniyle konsantrasyon sorunlarının oluşması da muhtemeldir.

Ders dışında gitar egzersizleri yaparken dikkati toplamak ve sürdürmek çok önemlidir. Bu nedenle egzersizlerin yapıldığı ortam konusunda seçici davranmak gerekmektedir. Çalışma ortamında dikkat dağıtıcı faktörler (fazla ışık, televizyon, telefon vb.) bulunması konsantrasyon sorunlarına yol açabilmekte ve belirtilen ders dışı egzersizlerde anlık müdahalede bulunabilecek bir eğitmenin de olmayışı nedeniyle eksik ya da yanlış çalışmalar yapılabilir. Egzersiz aşaması gitar eğitiminin vazgeçilmez bir parçası olduğu için bu süreçte konsantrasyon problemleri yaşamak ve dikkati sürdürmekte zorlanmak, öğrencinin genel akademik başarısını olumsuz şekilde etkileyebilecek bir unsurdur.

Parlar'a (2014: 53, 54) göre çalgı çalmak gibi karmaşık bir eylem sırasında yapılan işe odaklanma durumu, dikkati birden fazla nokta üzerinde etkin tutmayı ve böylece tam bir hakimiyet kurmayı gerektirir. Çalgı çalma eyleminde aynı zamanda birden fazla iş üzerinde etkin olan "bölünmüş dikkat" devrededir. Bölünmüş dikkat sırasında gerekli bilgi işleme düzeyine ulaşabilmek için yapılan işin iyi çalışılmış ve tekrarlanmış olması gereklidir. Dolayısıyla ders dışı pratik zamanlarının doğru planlanması, eserlerin doğru çalışılıp tekrarlanması gitar icrası sırasında ihtiyaç duyulan bilgi işleme düzeyine ulaşmayı sağlayabilecektir.

Gitar eğitiminde bireysel çalışma zamanları öğrencilerin gelişimi açısından son derece önemlidir. Parlar'a (2014: 56) göre dikkatin bilinçli bir şekilde kontrol edilmesinin, performans kadar önemli olduğu bir diğer durum ise bireysel çalışma zamanıdır. Performans sırasında hissedilen müzikal bütünlükten farklı olarak, bireysel çalışma sırasında tüm detaylar incelikle işlenecek, teknik ve müzikalite bilinçli ve sorgulanarak geliştirilebilecektir.

c) Ders Sırasında Karşılaşılan Konsantrasyon Problemleri

Gitar derslerinin, gitar eğitiminin en önemli basamağı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Pek çok bilgi ve tekniğin öğretildiği bu süreçte, öğrencilerin derse olan ilgisi ve isteği çeşitli nedenlerden ötürü azalabilir. Bu durum da, öğrencilerin konsantrasyonunu azaltan önemli faktörlerden biridir.

Gitar eğitimi alan öğrencilerin ders dışı deşifre ve egzersiz aşamalarını etkin biçimde değerlendirmekle birlikte ders sırasında da bu çalışmalarını sergilemeleri gereklidir. Ancak ders dışı çalışmalarını etkin ve planlı gerçekleştirmesine rağmen öğrencinin derste eğitmenine performans sergilemekte zorlanması sıkça karşılaşılan bir durumdur. Bu duruma neden olarak eğitmen tarafından eleştirilme korkusu, çalışmasını sergileyememe kaygısı vb. etkenler sayılabilir. Ayrıca ders dışı deşifre ve egzersiz aşamalarında verimli şekilde ya da yeteri kadar çalışılmaması da ders sırasında ortaya çıkabilecek kaygı ve korkuyu artırıcı unsurlardır. Bu kaygıların dikkat dağınıklığı ve odaklanma sorunlarına yol açma ihtimalinin yüksek olması nedeniyle, öğrencilerin kaygı düzeylerini kontrol etme becerisi kazanmaları gerekmektedir. Böylelikle dersin daha verimli işlenmesinin yolu açılmış olacaktır.

Çevik'e (2007: 70) göre öğrencilerin piyano dersinde zorlanmalarının sebeplerinden biri dikkatsizlik ve konsantrasyon eksikliğidir. Bazı durumlarda gitar eğitimi alan öğrencilerin de derste yaşadıkları kaygılar o kadar yoğun olabilir ki öğrenciler bu konsantrasyon problemleri ile baş etmede zorluklar yaşayabilir. Bu aşamada öğrenci, öğretmenin bazı uyarı ve eleştirilerini dikkate almakta zorlanabilir. Öğretmenin gösterdiği bazı uygulamaları yapmakta da zorluk yaşayabilir. Bu durumda derste yaşanan bu konsantrasyon problemleri öğrencinin ders süresini etkin biçimde kullanmasını engelleyerek dolaylı olarak da olsa akademik başarısını olumsuz yönde etkileyebilir. Ders esnasında karşılaşılan bir diğer konsantrasyon problemi de öğrencinin ders esnasında dikkatini sürdürememesidir. Böyle bir durumda olan öğrenci, dersin bazı boyutlarına odaklanabiliyorken bazı boyutlara ise odaklanmakta zorluk çekebilir. Bunun nedeni öğrencinin zihninde yer alan ders dışı düşünceler ya da koridorda konuşan, enstrüman çalan diğer öğrenciler gibi odaklanmayı zorlaştırıcı faktörler olabilir. Bu gibi etkenler de yine dersin verimli işlenmesini güçleştirecek ve uzun vadede gitar eğitimi yönünden başarının düşmesine neden olabilecek unsurlardır.

d) Sınav Sırasında Karşılaşılan Konsantrasyon Problemleri

Gitar eğitiminde sürecin değerlendirilmesini ifade eden sınavlar esnasında da yine derste yaşananlara benzer konsantrasyon sorunları yaşanabilmektedir. Öncelikle sınav esnasında öğrencilerde, dersteki konsantrasyon problemlerine ek olarak not ya da gelecek kaygısı da ortaya çıkabilmekte ve bu durum yine odaklanma becerilerinde problemler yaşanmasına neden olabilmektedir. Uygulamalı bir alan olan gitar eğitiminde sınavların komisyon olarak gerçekleştirilmesi de söz konusu olabildiği için sınavda birçok farklı üyeden oluşan bir komisyon önünde performans sergilemek öğrencilerde konser kaygısına benzer bir durum yaratabilmektedir. Hatta bazı durumlarda sınavların konser şeklinde yapıldığı da görülebilmektedir. Ayrıca öğretmenin ya da komisyon üyelerinin tavrı, yaklaşımı ve ders sürecinde yaşanmış olan herhangi bir olumsuz durum da kaygı düzeyinin artmasına yol açabilecek önemli faktörler arasında yer almaktadır. Bu aşamada öğrencinin tüm bu zorluklarla baş edebilmesi son derece önemlidir. Piji Küçük'e (2010: 40) göre sınav kaygısı düzeyinin yüksek olması dikkat ve odaklanma güçlüğü sorunlarını da beraberinde getirmektedir. Sınavda başarının düşmesi öğrencinin genel akademik başarısının düşmesine de neden olabilir. Farklı bir perspektiften bakıldığında bu çıkarımın tam tersi de söz konusu olabilmektedir. Nacakçı ve Dalkıran (2011: 55) tarafından yapılan bir araştırmada akademik başarıları yüksek öğrencilerin çalgı sınavlarında diğerlerine göre daha düşük kaygı içerisinde oldukları saptanmıştır. Dolayısıyla kaygı düzeyi, konsantrasyon ve akademik başarı unsurlarının birbirleriyle doğru orantılı olduğunu söylemek mümkündür.

e) Konser Performansı Sırasında Karşılaşılan Konsantrasyon Problemleri

Aydın ve İşgörür'e (2018: 2) göre müzik performansı motor beceriler, koordinasyon, dikkat, hafıza, estetik değişkenler ve ön hazırlık gibi farklı ve çeşitli becerilerin aynı anda kullanılmasından oluşmaktadır. Birçok öğrenci ve sanatçının bu çok boyutlu konser performansı öncesinde ya da konser esnasında yoğun bir kaygı ve stres yaşamaları nedeniyle konsantrasyon eksikliği sorunu yaşadığı bilinmektedir. Gitar performansı öncesinde ya da performans esnasında da benzer durumlar yaşanabilmesi muhtemeldir. Bu problemle karşı karşıya kalan gitaristler ya da öğrenciler, konser öncesi pratik zamanında eseri seslendirirken hata yapmaya ya da kaygıdan dolayı eserde her zaman doğru çaldığı ölçüleri, bölümleri ya da cümleleri yanlış çalmaya başlayabilir. Konser öncesi bu kaygı durumu konser esnasında sergilenecek olan performans sırasında da konsantrasyon sorunları yaratabilir.

Konser öncesi hazırlık sürecinin ne kadar etkin bir biçimde gerçekleştirildiği konser performansını önemli oranda belirleyen faktörlerden biridir. Konsere hazırlık sürecinin doğru yürütüldüğüne ilişkin farklı değişkenler mevcuttur. Bunlardan ilki repertuarın icracının ya da öğrencinin teknik hazır bulunuşluk düzeyine uygun olarak seçilmesidir. Sonrasında seçilen eserin verimli ve etkin bir biçimde çalışılması gerekir. Belirtilen çalışma programı düzenli, sürekli ve istikrarlı olmalıdır.

Konser öncesi hazırlık programına uymak ve verimli biçimde çalışmak konserde konsantrasyon bozukluğu yaşamayı büyük oranda azaltsa bile yine de konser esnasında bazı problemlerle karşılaşılabilir. Bu durumun çeşitli nedenleri vardır. Örneğin; icracı ya da öğrenci kişisel olarak sosyal fobi benzeri bir duruma yatkınlık gösterebilir ve bu nedenle eseri yanlış çalma, esere odaklanamama gibi sorunlarla karşılaşılabilir. Ayrıca icracı dikkatini anlık olarak toplayabilse dahi zaman zaman konsantrasyonu sürdürmekte zorlanabilir. Bu duruma neden olarak kişisel özellikler (sosyal fobiye yatkınlık, heyecanlı bir kişilik yapısına sahip olma, yorgunluk, uykusuzluk vb. nedenler) gösterilebileceği gibi dış uyaranlar da bu nedenler arasında sayılabilir. Konser esnasında dinleyicilerin dikkat dağıtıcı davranışlarda bulunması (fotoğraf çekmesi, ayağını vurarak tempo tutması, cep telefonu ile konuşması vb.) gibi dış uyaranlar da icracının dikkatini toplamasına ve sürdürebilmesine engel olabilecek nedenler arasındadır. Teznel ve Aşkın'a (2007: 3) göre performans sırasında dikkatin istenmeyen bir şekilde dağılması veya diğer fiziksel olguların yeterli derecede kontrol edilememesi kişinin potansiyelini tam olarak ortaya koyamaması ve hatta icracılık kariyerinin sonlandırılması gibi birçok negatif sonuç doğurabilmektedir. Dolayısıyla gitar eğitimi ve icrasında konser esnasındaki konsantrasyon problemlerini çözmek son derece önemlidir.

Konsantrasyon Sorunlarına Çözüm Önerileri

Gitar eğitimi alanında konsantrasyonu sağlayabilmek için gerekli olan fizyolojik faktörlerden biri uykudur. Birey yeterli ve düzenli bir biçimde uyuduğunda diğer tüm zihinsel aktivitelerde olduğu gibi odaklanmanın sağlanması ve sürdürülmesi yönünden de başarılı olabilecektir. Parlar'a (2014: 106) göre konsantrasyon, zihinsel farkındalık, odaklanma gibi kavramlar yeterince dinlenmemiş, uykusuz, enerjisiz, yorgun bir bedende uygulanması daha zor işlevlerdir. Bununla birlikte gündelik hayata dair zihni meşgul eden bazı düşünceler de odak kaymasına yol açıp zihin bulanıklığına neden olabilir. Nitekim Say (2017: 83) bulanık, dertli ve gergin bir zihinle çalışmanın ileride düzeltilmesi oldukça zor olan hatalara yol açabileceğini belirtmektedir. Dolayısıyla gitar eğitiminin bütün aşamalarında birey kaliteli, yeterli uyku uyumanın yollarını araştırmalı ve çalışmalarını yaparken zihnini dingin tutup mümkün olduğunca rahat olabilmeyi hedeflemelidir.

Konsantrasyonun artırılması yönünden beslenme de son derece önemlidir. Vücudun ihtiyacı olan enerjiyi sağlayan besinlerin içerikleri yönünden doğru seçilmesi ve doğru beslenilmesi dikkat, hafıza ve odaklanmayı olumlu yönde etkileyebilecektir. Özellikle demir, çinko, Omega 3, B vitaminleri (B1, B5 ve B12 vitaminleri) yönünden zengin besin maddelerinin düzenli olarak tüketilmesi odaklanma becerisinin geliştirilmesine katkı sağlamaktadır (Konsantrasyon Artıran Besinler, 2017). İçerisinde kafein bulunan besinler de enerji verip konsantrasyonu arttırabilir (Kümeli, 2016). Dolayısıyla gitar eğitiminde konsantrasyonun sağlanması ve artırılması yönünden öğrencilerin anılan besin öğelerini içeren bir beslenme programını takip etmeleri yerinde olacaktır.

a) Deşifre Yaparken Karşılaşılan Konsantrasyon Problemlerine Yönelik Çözüm Önerileri

Dalkıran'a (2011: 55) göre deşifre günlük, sistemli ve sabırlı bir çalışmayla her öğrencide gelişebilecek bir beceridir. Bu nedenle deşifreye yönelik becerilerin geliştirilmesi ve bu aşamada konsantre olunabilmesi büyük ölçüde planlı, disiplinli ve istikrarlı bir çalışma programına uymaya bağlıdır. Ayrıca Öztutgan'a (2018: 28) göre deşifre aşamasında dikkati notasyon ve çalgı üzerinde toplayıp bu dikkati sürdürülebilme becerisinin kazanılması seslendirme aşamasındaki olası hataları da azaltabilecektir. Bu nedenle deşifre aşamasında konsantrasyonu sağlayabilmek ve sürdürebilmek amacıyla birtakım çalışmalar yapılması yararlı olacaktır.

Bir eserin deşifre işlemini doğrudan çalgıyla yapmak yerine okuyarak (sofej ya da bona şeklinde) seslendirmek çok daha kolaydır. Çünkü bu durumda sadece notalara odaklanmak mümkün olabildiği için sonradan notaların enstrüman üzerlerindeki yerleri doğru olarak tespit edilebilecek ve notalar doğru parmaklarla seslendirilebilecektir. Dolayısıyla deşifre sırasında dikkati dağılıp, sıkça nota ve ritim hatası yapan bir kişinin, deşifre işlemini önce solfej ya da bona şeklinde yapması nota okumaya konsantre olmasını kolaylaştıracaktır. Okuma işleminde nota ve ritim hatası olmadığından emin olunduktan sonra eserin gitar deşifresine geçilmesinin, muhtemel hataları azaltacağı düşünülmektedir. Ayrıca karmaşık bir ritmik ve polifonik yapıya sahip olan pasajların çeşitli sembollerle ve renkli kalemlerle işaretlenmesi de daha odaklanmaya yardımcı olabilecektir. Nitekim Yokuş ve Yokuş (2010: 24-25) notasyonda belirli yerlerin altını çizerek ya da çeşitli şekillerde not olarak çalışmanın, ihtiyaç duyulan bilgiye daha kolay odaklanılabileceğini ve bilginin kodlanmasına yardımcı olacağını belirtmektedirler.

Bir eseri deşifre ederken uygun bir tempo belirlemek çok önemlidir. Eğer tempo, kişinin gitar icrasındaki hazırbulunmuşluk düzeyinin üzerinde ise notalara konsantre olma konusunda sorunlar yaşanması ve deşifre hataları yapılması muhtemeldir. Bu nedenle deşifre esnasında öncelikle notaların rahatça takip edilebileceği bir tempo seçmek yerinde bir davranış olacaktır. Ayrıca varsa pozisyon geçişlerinin ve parmak simgelerinin (p,i,m,a ya da 0,1,2,4 gibi) belirlenmesi, konsantrasyonun sürekliliğini artıracaktır.

b) Egzersiz (Çalışma/Pratik) Yaparken Karşılaşılan Konsantrasyon Problemlerine Yönelik Çözüm Önerileri

Bireylerin amaç ve hedeflerinin olması konsantre olabilmek açısından oldukça önemlidir. Odaklanılacak olan alanla ilgili amaç ve hedefler belirlemek ve çalışırken bunları kendine hatırlatmak faydalı olacaktır. Ayrıca belirlenen her hedefe ulaşıldıktan sonra bireyin kendini ödüllendirmesi de odaklanma yönünden olumlu sonuçlar verebilecektir (Aydoğan, 2016). Belirtilen yöntemler gitar eğitiminin her aşamasında kullanılabileceği gibi egzersiz süreci boyunca da kullanılabilir. Bu açıdan değerlendirildiğinde ilk aşama olarak gitar eğitimi alan öğrencilerin kendilerine net bir hedef belirlemeleri yerinde olacaktır. Örneğin; "bu eseri doğru ve etkin biçimde seslendireceğim" gibi net bir amaç ve hedef belirlenmesi önemlidir. Ayrıca "bu eseri 2 hafta içerisinde bitireceğim" gibi zamana yönelik hedef koymak ve bu hedefi kendine hatırlatmak da motive edici olacaktır. Son aşama olarak zaman ve amaç yönünden istediği hedefe ulaşan öğrencilerin kendilerini ödüllendirmesi de gitar eğitiminde odaklanma yönünden olumlu sonuçlar verebilecektir.

Can'a (2016: 236) göre klasik gitar eğitiminde öğrencilerin teknik becerilerini geliştirebilmeleri ve içselleştirebilmeleri uzun bir süreç almaktadır. Amaçsız çalışmalar yapmak, bu yönde harcanan uzun ve verimsiz saatler, çalışma stratejisinde yapılan yanlışlıklar, düzensiz ve zamansız çalışmalar öğrencilerin eğitim sürecini olumsuz yönde etkilemektedir. Bu nedenle verimli bir çalışma programı uygulamak ve bu programa mümkün olduğunca sadık kalmak egzersiz sürecinin başarılı bir şekilde yürütülmesine olanak sağlayacaktır. Clark'a (2000:

184) göre gündelik sorunlarla başa çıkabilmek için sağlıklı duygularla, sağlıklı duyguların zihinde yer değiştirilmesinin faydalı olacağı belirtilmektedir. Bu süreçte oyun oynama, televizyon seyretme isteği gibi zihni meşgul edip odaklanmayı güçleştiren düşünceler mevcutsa bu düşünceleri unutmaya çalışıp yerine güdüleyici, motive edici yeni düşünceler yerleştirmeye çalışmak yerinde bir davranış olacaktır.

Ders dışında gitar egzersizleri yaparken dikkati toplamak ve sürdürmek çok önemlidir. Bu nedenle egzersizlerin yapıldığı ortam konusunda titiz davranmak gerekmektedir. Çalışma ortamında dikkat dağıtıcı faktörler (fazla ışık, televizyon, telefon vb.) bulunmaması konsantrasyonun sağlanması ve sürdürülmesi konusunda büyük fayda sağlayacaktır.

c) Ders Sırasında Karşılaşılan Konsantrasyon Problemlerine Yönelik Çözüm Önerileri

Öğrenciler bazen ders işlemek konusunda isteksiz olabilirler. Bu durumun, verilen eseri ya da etütleri beğenmemek, sıkıcı veya zor bulmak gibi pek çok nedeni olabilir. İsteksiz bir öğrencinin derste anlatılan konu ve ayrıntılara konsantre olmaları oldukça güçtür. Böyle bir durumda, sorunun kaynağının tespit edilmesi çözüm üretebilmek için çok önemlidir ve bu konuda eğitmenin büyük bir rol üstlenmesi gerekmektedir. Örneğin; verilen eseri ya da etüdü sıkıcı bulan bir öğrenciyeye o eserin neden verildiği, kendisine hangi teknik ve müzikal becerileri kazandıracığı ayrıntılı olarak anlatılabilir. Böylelikle öğrencinin bilinç düzeyi ve motivasyonun artırılması sağlanarak, derse konsantre olabilmesi için yardımcı olmaya çalışılabilir. Fenmen'e göre (1991: 16) bu gibi durumlarda düzeyine uygun ve öğretici olmak koşuluyla öğrencinin istediği, sevdiği bir eserin çalışılmasına izin verilebilir. Bu sayede öğrencinin derse olan ilgi ve isteğini artırmak mümkün olabilir.

Gitar dersleri yalnızca yeni bilgi ve tekniklerin öğretildiği bir ders olmayıp aynı zamanda içerisinde uygulama ve performans gibi boyutları da barındırmaktadır. Özellikle derslerin performans boyutunda daha önceden ele alınmış, çalıştırılmış olan eser ya da etütlerin öğrenci tarafından gitarla seslendirilmesi beklenir. Bu aşamada pek çok öğrencinin konsantrasyon problemi yaşayarak parçayı unutmaya ya da istediği şekilde seslendirmeyi başaramayarak hatalar yapması sıkça karşılaşılan bir durumdur. Bu durum çoğunlukla eğitmen tarafından eleştirilme veya hata yapma korkusu, çalışmasını sergileyememe kaygısı vb. etkenlerden kaynaklanmaktadır. Ayrıca ders dışı deşifre ve egzersiz aşamalarında verimli şekilde ya da yeteri kadar çalışılmamış olması da ders sırasında ortaya çıkabilecek kaygı ve korkuyu artırıcı unsurlardır.

Öğrencinin dersteki kaygısını azaltıp, performansına odaklanabilmesi için ders dışı, deşifre ve egzersiz aşamalarında verimli şekilde ya da yeteri kadar çalışmış olması büyük önem taşımaktadır. Böylelikle kendinden emin ve özgüveni yüksek bir şekilde performansa odaklanabilmek daha da mümkün hale gelecektir. Dersteki kaygı düzeyinin yüksekliği nedeniyle ortaya çıkan konsantrasyon problemlerinin çözümünde, yalnızca öğrenci tarafından yapılan çalışmalar yeterli olmayabilir. Bu durumda eğitmenin ders sırasında yaptığı eleştiri ve verdiği tepkilerin irdelenmesi, gerekliyse öğrenciyi rahatlatmaya yardımcı olacak şekilde yeniden şekillendirilmesi faydalı olacaktır. Bu bağlamda Fenmen (1991: 26) müzik eğitiminde başarının, eğitmenin kendini öğrenciyeye sevdirmesiyle başladığını belirtmiştir. Derslerde bir öğrencinin ruh hali göz önünde bulundurulmaya çalışılmalı ve öğretmenin cesaret verici, olumlu sözler duymaya ihtiyacı olduğu unutulmamalıdır. Bir öğrenci eleştirilirken iyi, olumlu yanları daha fazla vurgulanarak cesaretlendirilmeli ancak çalışması gereken yerler de uygun bir dille anlatılmalıdır (Fenmen,1991: 26). Bu yaklaşımın öğrencilerin kaygı düzeyini azaltabileceği düşünülmektedir. Tüm bunlara ek olarak ders esnasında dikkat dağıtabilecek bazı unsurların da (koridorda konuşan, enstrüman çalan diğer öğrenciler vb. gibi) ortadan kaldırılması yerinde bir yaklaşım olacaktır.

d) Sınav Sırasında Karşılaşılan Konsantrasyon Problemlerine Yönelik Çözüm Önerileri

Sınav esnasında öğrencilerde, dersteki konsantrasyon problemlerine ek olarak not ya da gelecek kaygısı da ortaya çıkabilmekte ve bu durum yine odaklanma becerilerinde problemler yaşanmasına neden olabilmektedir. Kaygı düzeyi yüksek olan hemen her öğrenci, sınavı yapan kişi ya da kişilerin davranış ve yaklaşımından yola çıkarak bazı çıkarımlarda bulunmaya çalışır. Özer (2006: 57) bu yaklaşımı “zihin okumak” olarak nitelendirir ve bu davranışı benimseyen kişilerin küçük bir hareketten kimin ne düşündüğünü, ne hissettiğini, ne yapacağını ya da ne yapmayacağını karara bağlamaya çalıştıklarından bahseder. Örneğin; “bugün sınav jürisinin yüzü hiç gülmüyor, kesin zayıf not alacağım” şeklinde bir çıkarımda bulunmak Özer’in bahsettiği “zihin okumak” yaklaşımıyla örtüşmektedir. Bu tür çıkarımların hiçbir bilimsel dayanağı olmadığı gibi gereksiz şekilde kaygı düzeyinin artmasına ve odaklanma problemlerinin yaşanmasına yol açabilmektedir. Bu nedenle özellikle komisyon şeklinde yapılan sınavlarda jüri üyelerinin olumlu, yapıcı yaklaşımı öğrenci üzerindeki kaygı durumunun azalmasında büyük bir rol oynamaktadır.

Sınavda oluşabilecek stres, korku ve anksiyete bozukluğu gibi durumların konser performansı sırasında karşılaşılabilecek problemlerle büyük benzerlik gösterebileceğini söylemek mümkündür. Çünkü her iki performans şeklinde de bir kişi ya da bir topluluğa karşı performans sergilemek ve bu performansın karşınızda bulunanlarca değerlendirilmesi durumu söz konusudur. Bu nedenle stres, korku ve anksiyete bozukluğu gibi problemlerle başa çıkabilmeye yönelik önerilerine “Konser Performansı Sırasında Karşılaşılan Konsantrasyon Problemlerine Yönelik Çözüm Önerileri” başlığı altında detaylı olarak yer verilmiştir. Bu nedenle anılan başlıkta yer alan çoğu önerinin sınav esnasında da dikkate alınması mümkündür.

e) Konser Performansı Sırasında Karşılaşılan Konsantrasyon Problemlerine Yönelik Çözüm Önerileri

Dikkat ve konsantrasyonun sağlanmasını olumsuz yönde etkileyen faktörlerin başında kaygı ve stres gelir. Klasik gitar eğitiminin en önemli çıktısı olarak nitelendirilebilecek olan konser aşamasında stres ve kaygı faktörleri önemli bir rol oynamaktadır. Bu nedenle konser öncesi de dâhil olmak üzere öğrencilerin stres problemiyle başa çıkmaları gerekmektedir.

Konser öncesi ya da konser esnasında kaygı ve stres düzeyinin artması durumunda uygulanabilecek ilk yöntem belki de nefes kontrolüdür. Nefes; fizyolojik, psikolojik ve zihinsel sağlık üzerinde etkili olduğu kadar odaklanma becerisinin geliştirilmesi açısından da büyük önem taşımaktadır. Çimen’e (2001: 129, 132) göre öğrencinin konsere başlamadan önce, bir iki derin nefes almak ve konsantre olmak için ayırdığı süre, onun ilk iki ölçüyü içinden söylemesini ve parçaya doğru tempo ve karakterde başlamasını sağlayacaktır. Konser performansından hemen önce müzisyen kendisine “derin nefes al ve gevşe”, “sakin ol”, “müziği düşün”, “konsantre ol”, “partini izle” gibi amaca uygun ifadeler içeren komutlar vermelidir. Bununla birlikte Arslanoğlu (2015: 42) derin nefes alarak spor yapmanın insan vücudundaki fazla enerjinin atılmasında önemli rol oynadığını ve bu sayede stresi azaltarak yapılan işe daha fazla odaklanabilmeye imkân sağladığını belirtmektedir. Bu durumda sporun yanı sıra stresle başa çıkma konusunda nefesin çok önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

Stres ve kaygının azaltılması ve dolayısıyla konsantrasyonun artırılmasına yönelik olarak kullanılabilir nefes egzersizleri oldukça çeşitlidir. Kartal’a (2013: 156) göre diyaframın yoğun kullanılması, derin nefes almaya elverişli olması, parasempatik algıyı öne getirmesi ve Alfa-Teta seviyelerinde kalması açısından dört zamanlı nefes son derece önemlidir. Dörtlü nefes döngüsü; burundan 4 saniyede alınan nefes, 4 saniye boyunca nefesin tutulması,

4 saniyede nefes verilmesi ve yeni nefes döngüsüne geçmeden önce 4 saniye beklenilmesi olarak tanımlanabilmektedir. Konsantrasyonun nefes yoluyla artırılmasında kakhaha yogası yönteminden de yararlanılabilir. Özer'e (2019: 61) göre kakhaha yogası vücutta fizyolojik olarak; nefes alıp vermeyi artırmakta, kasları gevşetmekte, stres hormonu düzeyini azaltarak zihinsel fonksiyonu güçlendirmekte, hafızayı, yaratıcı düşünmeyi ve problem çözme yeteneğini artırmaktadır. Belirtilen faydaları dolayısıyla kakhaha yogası konsantrasyonu artırma çalışmaları kapsamında kullanılabilir. Nefes egzersizleri ve yoga çalışmalarına ek olarak, odaklanma becerisini geliştirici ve stresi azaltıcı özelliğe sahip olan meditasyon uygulamaları da yapılabilir. Ağlama, gülme ve nefes alma gibi yüzden fazla çeşidi bulunan meditasyonun yararlı olabilmesi için en az yarım saat yapılması gerekmektedir (Arslanoğlu, 2015: 111).

Sporcuların performans anında yaşanan konsantrasyon sorunlarında başvurdukları bazı yöntemler vardır. Bunlardan birincisi, seyirci, gürültü vb. gibi zihni karıştıran durumları dışarıda bırakma yöntemidir. Bu kendi kendine konuşma (self talk) ya da yaratıcı imgelem (salonun boş olduğunu, yarışma alanının ya da yarışma aletlerinin üzerinde bir örtünün bulunduğunu düşünmek gibi) ile yapılır (Biçer ve Aysan, 2008: 148). Bu yöntemler aslında hem fiziksel hem de zihinsel performans gerektiren bir alan olduğu için gitar eğitiminde de kullanılabilir. Özellikle konser performansı sergilenmesi gereken durumlarda icracı ya da öğrenci kendi kendine performansı ile ilgili konuşabilir ya da konser salonunun boş olduğu vb. durumları zihninde canlandırarak yaratıcı imgelem yönteminden yararlanabilir. Bu yaklaşımların gitaristlerin konsantrasyonunu büyük oranda artıracığı düşünülmektedir.

Serin Özparlak ve Kalkanoğlu'na (2018: 616) göre düet eserler çalmak, daha fazla odaklanmaya teşvik eder. İki çalıcının aynı derecede motive olması ve birbirleriyle rekabet halinde olmaları müzikal açıdan olumlu sonuçlar sağlayacaktır. Dolayısıyla gitar konserlerinde kaygı düzeyi yüksek öğrenciler için repertuar seçiminde oda müziği eserlerine yer verilmesi öğrencileri motive edebilmekte ve konser sürecinde konsantrasyonun sağlanması yönünden olumlu sonuçlar doğurabilmektedir.

SONUÇ

Alan literatürü incelendiğinde; ülkemizde gitar eğitimi ve konsantrasyon konusunu doğrudan ele alan bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Bununla birlikte anılan konularla dolaylı olarak ilişkilendirilebilecek az sayıda çalışma yürütüldüğü görülmektedir. Dolayısıyla eğitimci ve öğrenciler açısından önem arz eden konsantrasyon konusunu ele alan bu araştırmayla, gitar eğitimi alanına katkı sağlanmaya çalışılmıştır.

Çalışmada, gitar eğitiminde karşılaşılan konsantrasyon sorunları; deşifre yaparken, egzersiz (çalışma/pratik) yaparken, ders, sınav ve konser performansı sırasında karşılaşılan konsantrasyon sorunları olmak üzere 5 ana başlık altında ele alınmıştır. Araştırma kapsamında;

1- Klasik gitar eserlerinin birden fazla partiden oluşması, teknik zorluklar taşıması nedeniyle konsantrasyon sorunlarının oluşabileceği ve buna bağlı olarak deşifre sürecinde notaları ya da notaların süre değerini yanlış deşifre etme gibi problemlerin yaşanabileceği,

2- Ortamda dikkat dağıtıcı faktörler (fazla ışık, televizyon, telefon vb.) bulunması, zamanın verimli kullanılamamasından dolayı oluşan yorgunluk gibi nedenlerden ötürü konsantrasyon sorunlarının oluşabileceği ve

ders dışı egzersizlerde anlık müdahale edebilecek bir eğitmenin olmayışı dolayısıyla eksik ya da yanlış çalışmalar yapılabileceği,

3- Eğitmen tarafından eleştirilme korkusu, çalışmanın istenilen ölçüde sergilenememesi kaygısı nedeniyle konsantrasyon sorunlarının oluşabileceği ve buna bağlı olarak ders sırasında akademik başarının düşebileceği,

4- Not kaygısı, gelecek kaygısı gibi nedenlerden ötürü konsantrasyon sorunlarının oluşabileceği ve bu faktörlere bağlı olarak sınavlarda başarısız olunabileceği,

5- Repertuarın öğrencinin teknik hazır bulunuşluk düzeyine uygun olmaması, öğrencinin sosyal fobi benzeri bir duruma yatkınlığı olması, dinleyicilerin dikkat dağıtıcı davranışlarda bulunması (fotoğraf çekmesi, ayağını vurarak tempo tutması, cep telefonu ile konuşması vb.) gibi dış uyaranlar nedeniyle konsantrasyon sorunlarının ortaya çıkabileceği,

6- Konsantrasyon problemlerinin yeterli ve kaliteli uyku düzeni oluşturularak, dengeli ve vitamin-mineral yönünden zengin bir beslenme programı uygulanarak, amaç ve hedefler belirlenerek, stres kontrol altına alınarak, bedensel ve zihinsel gevşeme egzersizleri uygulanarak, günlük ve sistemli bir çalışma programı takip edilerek, egzersiz zamanları verimli kullanılarak ve oda müziği eserleri repertuvara eklenerek çözümlenebileceği sonuçlarına ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA/REFERENCES

Arslanoğlu, İ. (2015). *Olumlu düşün sağlıklı yaşa genç kal mutlu ol*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Aydın, B., İşgörür, Ü. (2018). Ortaokul ve lise düzeyinde öğrenim gören konservatuvar öğrencilerinin müzik performans kaygılarının çeşitli değişkenlere göre incelenmesi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 4 (7), 1-20. <https://doi.org/10.5578/amrj.66241>

Aydoğan, E. B. (2016). Konsantrasyon. Erişim adresi <https://sksdb.ahievran.edu.tr/kullanicidosya/files/konsantrasyon.pdf>

Bıçer, Y. ve Aysan, H. (2008). Mental konsantrasyon çalışmalarının bilek güreşi erkek sporcularının reaksiyon zamanlarına etkisi. *Fırat Üniversitesi Doğu Araştırmaları Dergisi*, 6 (2), 147-153. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/pub/fudad/issue/47149/593670>

Can, Ü. K. (2016). Klasik gitar eğitiminde günlük çalışma programının gitar öğrencilerinin çalgı çalışmaya ilişkin tutumlarına, gitar deşifrelerine ve performanslarına etkisi. *Eğitim ve Bilim Dergisi*, 41(185), 235-250. <http://dx.doi.org/10.15390/EB.2016.4580>

Clark, L. (2000). *Sos duygulara yardım: bunaltı, öfke ve depresyonun yönetilmesi*. İstanbul: Evrim Yayınevi.

Çevik, D. B. (2007). Piyano öğretimi neden zordur?. *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 0 (15), 62-79. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/31551>

Çimen, G. (2001). Konser kaygısı. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21 (2), 125-133. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/77481>

Dalkıran, E. (2011). Keman eğitiminde deşifre becerisi. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 0 (4), 54-63. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/181760>

- Duyar, M. (Ed.). (2006) *Konsantrasyonun gücü*. Ankara: Kardelen Yayınevi.
- Fenmen, M. (1991). *Müzikçinin el kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Kalaycıoğlu, I. ve Erim, A. (2016). Erken yaş gitar eğitimiyle ilgili basılı öğretim materyallerinin karşılaştırmalı analizi. *Art-e Sanat Dergisi*, 9 (17), 105-128. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/227656>
- Kartal, M. (2013). *Bilgelik yolunda nefes farkındalığı duygu ve düşüncüyü özgürleştirme sanatı*. İstanbul: Ray Yayıncılık.
- Konsantrasyon Artıran Besinler. (2017). Konsantrasyon artıran besinler. Erişim adresi <https://bagisiklik.com/saglikli-yasam/konsantrasyon-artiran-besinler/>
- Kurtuldu, M. K. (2015). Piyano öğrencilerinin öğrenme stilleri ile deşifre çalma becerilerinin karşılaştırılması. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11 (3), 593- 602. <https://doi.org/10.17860/efd.64924>
- Kümeli, T. (2016). Dikkatinizi toplamayı sağlayan gıdalar. Erişim adresi <https://www.sozcu.com.tr/2016/yazarlar/taylan-kumeli/dikkatinizi-toplamayi-saglayan-gidalar-1099747/>
- Metin, M. (Ed.). (2015). *Kuramdan uygulamaya eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Nacakçı, Z. ve Dalkıran, E. (2011). Müzik eğitimi anabilim dalı öğrencilerinin bireysel çalgı sınavına yönelik kaygıları. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3 (5), 46-56. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/181767>
- Özer, K. A. (2006). *Ben değeri tiryakiliği duygusal gerilimle baş edebilme*. İzmir: Sistem Yayıncılık.
- Özer, Z. (2019). *Kahkaha yogasının hemodiyaliz tedavisi uygulanan hastalarda plazma beta endorfin düzeyine, ağrı şiddetine ve uyku kalitesine etkisi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Üsküdar Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Özmen, Y. ve Demir, Y. (2012). İlköğretim öğrencilerinin dikkat toplama sürecine ilişkin görüşlerinin incelenmesi. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21 (1), 135-153. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/50737>
- Özmenteş, S. (2008). Çalgı eğitiminde özdüzenlemeli öğrenme taktikleri. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 9 (16), 157-175. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/92317>
- Özparlak, Ç. S. ve Kalkanoğlu, B. (2018). Piyano eğitiminde dört el çalışmalarının yeri ve önemi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (68), 610-617. <http://doi.org/10.16992/asos.13609>
- Öztutgan, K. (2018). *Mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda klasik gitar deşifresini geliştirmeye yönelik bir metot önerisi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Samsun.
- Parlar, M. C. (2014). *Bakır üflemeli çalgılarda odaklanma ve konsantrasyon tekniklerinin incelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Piji Küçük, D. (2010). Müzik öğretmeni adaylarının sınav kaygısı, benlik saygısı ve çalgı başarıları arasındaki ilişkinin incelenmesi. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11 (3), 37-50. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1492904>

Say, F. (2017). *Akılla bir konuşmam oldu*. İstanbul: Doğan Kitap.

Teztel, G. ve Aşkın, C. (2007) Sahne heyecanının türk müzisyenler arasındaki yaygınlığı ve çözüm yöntemleri. *İstanbul Teknik Üniversitesi Dergisi*, 4 (2), 3-10. Erişim adresi http://itudergi.itu.edu.tr/index.php/itudergisi_b/article/viewFile/241/201

Tortop, H, S. ve Kestanlıoğlu, T, K., (2018). Dikkat ve konsantrasyon becerileri öz yeterlilik ölçeği çalışması. *Journal of Gifted Education and Creativity*, 5 (1), 70-85. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/502654>

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

KLARNETİN ALT GÖVDESİNDEKİ KALIN SESLERİN KULLANIMINI ÇALIŞTIRACAK POZİSYON ÖNERİLERİ

Suggestions for Positions to Practice the Use of Low Notes on the Bottom of the Clarinet

Anıl ÇELİK *

ÖZ

Klarnet yorumcuları performansı geliştirme yolunu araştırmalıdır. Araştırmada teknik problemlerin çözüm noktasını saptayacak etüt ve eser çalışmalarıyla desteklenmesi ve uygulanması sağlanmıştır. Karşılaşılan teknik zorluk derecesi saptanarak nota geçiş kolaylığı sağlayacak harf sistemi yazılmıştır. Çalışmanın amacı nota üzerinde belirtilen harf sisteminin rolü, pozisyon geçişini daha kolay çalınabilirlik düzeyine getirmektir. Çalışmaya karar verilirken, bir yapıtı çözümlenme esnasında kaynak sıkıntısı yaşanmasından dolayı çalışmanın oluşum süreci gelişmiştir. Klarnet çalıcıları yazılan etüt ve eser çalışmalarında harcanan emek ve sabır sayesinde başarılı bir yorumcu olma yolunu da kazanabilir. Özgün olarak hazırlanan sekiz etüt ve iki eser çalışması alt gövde de yer alan klarnetin geçiş problemlerinin çözülmesi amacıyla yazılmıştır. Etütleri çalışarak ve ölçü ölçü çözümlenerek alt gövdede yer alan notaların geçiş hızlanacaktır. Çalışmalar hem eser için harcanan süreyi kısaltmayı hem de yazılan eserleri daha iyi yorumlamanın yolunu da açmıştır. Klarnetin alt gövdesinde yer alan geçiş notalarını hızlandırmayı amaçlayan etütlere değinilmiştir. Eser çalışmaları sayesinde parmak süratinin de çalıştırılması sağlanmıştır. Bir yandan etüt çalışmaları parmak geçiş kolaylığını çalıştırırken bir yandan da nüans, dil ve nefes çalışmaları ile de zenginleştirilmiştir. Önerilen etütler ve eser çalışmaları akademisyen klarnetçi ve yorumcular ile çalınarak parmak geçişini kolaylaştıracak ortak harf sistemi ile nota üzerinde gösterilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klarnet, Pozisyon, Pasaj, Alt Gövde, Parmak

ABSTRACT

Clarinet players should look for ways to improve their performance. Technical issues were supported and addressed in the research with studies and efforts that would identify the point of solution. The level of technical difficulties experienced was determined, and a letter system was created to ease the transition to notes. The goal of the study is to facilitate the use of the letter system as described in the note. When deciding to work, the process of making the work evolved owing to resource constraints while studying a work. Clarinet players can also become successful performers thanks to the effort and patience spent on written etudes and pieces. Eight etudes and two originally prepared works were written to solve the transition problems of the clarinet in the lower body. By studying the etudes and analyzing them measure by measure, the transition of the notes in the lower body will accelerate. The studies have not only shortened the time spent on the work, but also paved the way for better interpretation of the written works. Etudes aimed at accelerating the transition notes in the lower body of the clarinet are mentioned. Thanks to the work, finger speed has also been enabled. While etude exercises train the ease of fingering, they are also enriched with nuance, language and breathing exercises. Recommended etudes and pieces were played by academic clarinetists and performers and shown on the notes with a common letter system to facilitate fingering.

Keywords: Clarinet, Position, Passage, Bottom of the Clarinet, Finger

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 17.02.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 25.10.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç., Nevşehir Hacı Bektaş Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi,
anilcelik@nevsehir.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0152-5581

EXTENDED ABSTRACT

Solving clarinet passage difficulties requires practicing the cell of the passage with the problem. In particular, since the bass sounds in the lower body have different places of reception, it may take time for the pitch transition to settle. It can sometimes be difficult to find finger exercises for problematic note transitions. In this respect, a study written to pave the way for solution-oriented work has been put forward. One of the most important goals of the study is to use time patiently and efficiently. Repetition of the passage and meticulous work showed that the time to solve the problem was shortened. It is important for a preliminary study to write down the different positions and where to take them from. Once the passage is practiced correctly and accurately, the brain automatically determines where to take it from.

In order to overcome the difficulties encountered, it is necessary to perfect the passage transition. In analyzing the work in front of us, it has been observed that a shorter solution and a passage that has been worked on in a timely manner come out easily. The difficulty of the passage transition should not be shown in the piece. Even if the passage is difficult, access to the stage where it can be played easily should be ensured. Using our diaphragm power correctly while playing the bass sounds of the clarinet extended the working time. It has been observed that playing without squeezing our lips and body too often affects the playing performance. The importance of using physical power more economically was emphasized in terms of the correct frequency of the sound. It was determined that less body movement in passage transitions accelerated finger transitions. Since bass sounds require more power in the blowing position of the clarinet, taking a break every hour will rest our lips. Otherwise, the lips will be crushed and will become less playable in the following days. Using the correct breathing technique will facilitate the passage transition process. Practicing and repeating the suggestions cell by cell will prevent us from going backwards. It is necessary not to look at the passage of the next measure before a measure is ready. As stumbling occurs, solving the next passage will turn into a series of successive mistakes. The other passage should not be solved until a measure has been perfectly revealed.

Showing the same value and devotion to each note will strengthen our interpretation power in the future. Giving each piece its due and leaving traces of ourselves will reveal permanence and unique interpretation. Being able to overcome every difficult passage with patience and meticulousness will strengthen our respect and self-confidence towards the instrument. Going over the difficult passages and repeating them until they are mastered will further reveal our mastery of the instrument.

It is important to overcome the challenges alone. It is important not to forget that we will also struggle alone on stage when interpreting a work. We should reward and appreciate ourselves during negative and tiring rehearsals. One should motivate and uplift oneself while playing. When things go wrong, one must learn to create one's own solution. It should not be forgotten that one's mastery of the instrument is based on the sacrifices one has made in his/her time.

The power of the bass sounds and the perfect transition of the passage transitions in the dominance of the playing depends on practicing cell by cell. Repeating the suggested works more than once will also be effective in terms of solving different positions that we will encounter in the future. It has been determined that if the suggestions shown are practiced meticulously, there are no problems with the sounds we will encounter. While some people were able to solve the passage faster, others were able to solve it with more time. However, both of them reached the solution of the problem and it was not reflected in the playing style. In the process of solving a

piece, having a broad perspective and being careful will also be reflected in the passage of solving time. The simultaneous control of the fingers and the brain is an important step in the creation of the piece.

The process by which the instrument is heard to you and transmitted to the other party is important. Thanks to the use of techniques such as sound recording, camera, etc., it was determined whether the passage was correct or not. While showing the passages worked with the piece during the lower body work, it is necessary to play the piece as a whole. The reason for this is that a studied passage should also be made evident on the piece. It may take time for a practiced passage to fit well into the piece and become a whole. Using time very well while practicing is as important as keeping the time of a piece.

Making good use of the possibilities offered in the process of analysing a piece will also increase our command of the instrument. It should not be forgotten that the main goal is not to play the note but to give life to the note. Thanks to the effort and perseverance shown, our instrument will be the key to success. It has been determined that the problems you will encounter with the lower body are solved with the suggestions written and the work studies. The finger speed and the position from which the note will be taken are easily determined by the transition studies made in the fret transitions. The most important step in solving a piece is that the stuck passages are repeatedly practiced over and over again with cell work suitable for the area.

Overcoming difficulties by practicing has both increased our mastery of the instrument and determined how to solve passage problems. Mastery of the instrument is the reward for the effort shown. It is the moment when the mystery of the notes is transformed into art with the power of interpretation with the power of labour.

Klarnet tahta üflemleri bir çalgıdır. Klarnetten ses çıkarabilmek için klarnetin en üst kısmında yer alan beke kamış takılması ile ses çıkışı gerçekleşir. Kamışı sabitlemek için bilezik adı verilen bir mekanizmaya ihtiyaç duyulur. Bilezik, kamışı üflerken kaymaması için takılan bir mekanizmadır. Sesin titreşmesi ve çalgıdan ses çıkarılabilmesi için kamış önemlidir. Kamışa ve beke takılan bilezik sesin temiz ve doğru çıkışını sağlar. Klarnet çalan kişilerin doğru sesi çıkarabilmesi için doğru üfleme pozisyonu da önemlidir. Akort aletinden faydalanmak klarnet sesinin entonasyon açısından doğruluğunu da tespit edecektir. Klarnet çalan kişilerin doğru kamış, doğru üfleme ve klarnet notalarının yerlerini bilmesi ne kadar önemli ise farklı pozisyon yerlerini de öğrenmesi oldukça önemlidir. Böylelikle, klarnet çalan kişilerin seslerini daha rahat ve doğru çıkarabilmesi için farklı pozisyon yerlerini kullanması gereklidir. Bir eser ya da bir etüt çalışırken rahat pozisyon yerlerini bilmek yorumcunun müzikalitesini güçlendirecektir. Pozisyon yerlerini öğrenmek için parmak egzersizi çalışmak, pasaj geçiş sürecini kolaylaştıracaktır. Pasaj çalışmasının üzerinde durulurken bir yandan da sesleri dinleyerek geçişin sağlanması beklenir. Klarnet çalarken, diğer çalgılarda olduğu gibi iyi bir müziksel işitme gerektiğinden, klarnet yorumcusunun ezgisel ve kulak işitme yeteneği üzerinde önemle durulmalıdır. Klarnet sesinin doğru seste üflenmesi, kişinin ses üretmesinin zorunlu olduğu alandır. İyi bir yorumcu olmanın yolu yetenekten ve çalışmaktan geçecektir (Soğukçam, 2007: 9). Pozisyon geçişlerinin çalışması yapılırken tona, üfleme pozisyonuna ve parmak geçişlerine dikkat edilmelidir. Çıkan sesin kontrolünü sağlamak için sesleri kaydedip dinlemek faydalı olacaktır. Bir pasajı çözebilme süresi parmak yapısına da bağlıdır. Bir eserin pozisyonunu analiz edebilmek, parmak yapılarının uzunluğuna, kısalığına, kalınlığına ve benzeri özelliklerine göre değişiklik gösterebilir. Klarnet çalan kişilerden orta uzunluktaki parmakları olanlar tercih edilir. Uçları dolgun parmaklar klarnet çalmaya elverişli parmaklardır. Uzun parmakların hareket yeteneği sınırlı olduğundan, kısa parmaklar ise bazı geniş aralıklı perdelere ulaşmada güçlük çekilebildiğinden tercih edilmemelidir (Soğukçam, 2007: 10). Klarnette karşılaşılan pasajların akıcı, parlak ve gösterişli olması zamanında yapılan özverili çalışmanın karşılığıdır. Eserlerin iyi yorumlanabilmesi için yorumcunun çalgısını iyi tanması ve teknik zorlukları aza indirmeyi öncelikle hedeflemelidir. Karşılaşılan notaların pasaj zorluklarını çözümlenecek ve pozisyon geçiş kolaylığı saptayacak etüt ve egzersiz bulunması uygun olur (Eyüpoğlu, 2016: 39). Pozisyon yerlerini öğrenmek doğru çalışma seçimi sayesinde mümkündür. Seçilen etütlerin dikkatli çalışılması ve notalar arası yoğun geçişi kolaylaştıran pasaj çalışmaları her zaman önemlidir. Çalışılan pozisyon yerleri beyin, parmak ve üfleme tekniği ile bir bütün oluşturabilmelidir. Klarnet çalmadaki başarının, düşünce ve zekânın aynı anda sürekliliğini sağlamaktan geçtiği unutulmamalıdır. Arka planda çalışan beyin, parmaklara hükmederek karşılaşılan zorlukların giderilmesine yönelik yol haritasını da belirlemiş olacaktır. Pasaj çalışmalarında karşılaşılan zorlukların altından kalkmak ve yeteneğin düşünce-zekâ ve azim ile parmaklara hükmetmeyi sağlamak başarıya ulaşmada yorumcuya yardımcı olacaktır.

Çalgı çalabilmek ve sevmek yorumcunun kendi duygularını ve beden dilini karşı tarafa aktarabildiği bir alandır. Çok yönlü düşünebilen yorumcu, bestecinin isteklerini doğru bir şekilde aktarabilen ve çalgıyı sevdirebilmenin yolunu anlatmayı başaran kişidir (Yağışan, Sünbül ve Yücelan, 2007: 246). Çalgıyı sevmek karşı tarafa notalarla, duygularla ve beden dili sayesinde hissettirebilmek pasaj zorluk geçişlerini de kolaylaştıracaktır. Emek ve zaman çalgıyla geçirilen sürenin nasıl geçtiğini farkında olmadan çalgıyla yorumcunun bütünleştiği zevkli bir alana dönüştürülmelidir. Çalgıyı sevmek ve sevdirmek yorumcunun başarısını da etkileyecektir.

Çalgıda öğrenme ve yeterlilik alt kademesinin sağlanması için çalışılması gereken gam, çalışma önerileri, etütler ve egzersizlerden geçmektedir (Cüceloğlu, 2007: 227). Pozisyon geçişlerinde yanlış öğrenilen bir tekniği

değiştirmek zor olabilir. Çalgıyı çalışırken yanlış öğrenilen pozisyonların yerlerini değiştirmek zaman alabilir. Pozisyonların doğru bir şekilde oturması seçilen etütlerin disiplinli çalışılması ile mümkündür. Bir pozisyonu çalışırken doğru bir etüt seçilmesi önemlidir.

Genellikle bir eseri yorumlarken eserdeki zorluklara yönelik doğru etüt çalışmaları seçilmelidir. Böylelikle, pozisyon geçişi zorluklarını daha kısa sürede çözümlenmesine olanak tanıyacaktır. Eserlerin amaçlarına uygun teknik ve beceri sağlaması daha nitelikli sesler elde edilmesi açısından son derece önemlidir. Teknik ve becerinin çalgıya uygulanması hem hareket etme yeteneğini hem de parmak hızlarının aynı anda işlemesine bağlıdır (Palmer ve Mayer, 2000: 63-68). Fonksiyonların ilerlemesi düzenli ve sistemli bir çalışmayı çalgıyla bütünleştirilmesinin önemli anahtarıdır. Yorumcunun çalgı pozisyon yerlerinin düzenli tekrar etmesi geçişlerin daha kısa sürede çözümlenmesine olanak sağlayacaktır. Günlük pozisyon çalışma süreleri her zaman verimli olmayabilir. Bilinçli çalışma prensibi ve çalışma sisteminin planlanması verim gücünü arttıracaktır (Özmenteş, 2013: 328). Klarnet yorumcusunun parmaklarını rahat hareket ettirebilmesi pozisyon kolaylığı sağlayacaktır. Klarnet çalarken dudakların ve parmakların gergin olmaması sesin doğru çıkmasını sağlar. Çalan kişinin rahat olması, teknik problemleri kısa sürede çözüme ulaştıracaktır. Enstrümanı çalarken fiziksel duruşun gergin olmaması çok önemlidir. Klarnet çalarken beden rahat olmaması parmakları kontrol etmek açısından dezavantaja neden olabilir. Parmakların perdelerin üzerine rahat ve nazik bir şekilde basılması, notanın pozisyon yerlerinin rahat çalınmasına olanak sağlayacaktır. Yorumcunun kendini rahatlatması ve kendi kendini motive etmesi ilk basamaktır. Diğer basamak, pozisyon geçişlerini çalışırken çalışmaları zevkli hale getirmesi yorumcunun çalışma süresini uzatacaktır. Klarnet çalarken kişinin kendisini nasıl rahatlatacağını bilmesi başka bir konudur. Bunu çalarken nasıl uygulanacağını bilmek ise başka bir durumdur. Yorumcuya fiziksel gereksinimleri ilk çalgıya başlarken basit bir şekilde tanıtılmalıdır. Fiziksel tepkiler tamamen otomatik olana kadar yavaş ve özverili bir şekilde çalgıya uygulanmalıdır (Stein, 1958: 17). Yorumcu pozisyonları çalışırken parmak kaslarının gerginliğini azaltabilmek için aklını ve bedenini doğru kullanmalıdır.

Klarneti üflerken doğru diyafram kullanımı uygulanmalıdır. Pozisyonları çalarken akciğerlerden gönderilen havanın akışını denetleyen, diyafram çalışmalarına gereken önem verilmelidir. Dudak pozisyonunun rahat olması pozisyon geçişlerinde kolaylık sağlayacaktır. Nefesin diyaframdan çabuk ve sessiz alınması dudak pozisyonunun sıklığına dikkat edilerek çalışılması hedeflenmelidir. Üfleme pozisyonunda doğru ağızlık kullanımı teknik problemlerin çözülmesinde önemli bir ayrıntıdır. Doğru ağızlık seçimi, üflendiği an sesin çıkmasını sağlayan bir araçtır. Doğru hava akımını elde edebilmek doğru bir kamış seçimi ile mümkündür. Yorumcu hava akışının net duyulmasını doğru ağızlığa takılan kamış ile yapabilir. Doğru bir ton kalitesini elde etmek ancak iyi ve doğru bir kamış ile mümkündür. Yorumcu notaların yerlerini iyi bir şekilde öğrense bile kamış buna izin vermediği takdirde çalışmanın başarıya ulaşması güçleşecektir. Kamış, her an değişebilen bir duruma sahiptir. İnsanlar gibi hiçbir kamış birbirine benzemez. Doğru bir kamışa sahip olmak zahmetli bir yoldur. Yorumcu sürekli değişen bu durumu kabul etmeye ve uygun ayarlamaları yapmaya istekli olmalıdır. Bazı klarnet çalan kişiler, kamışın sürekli değişim içinde olduklarını bilirler. Yorumcuların bir kısmı sürekli bir dudak basıncı içinde olduklarını ve çalarken vücut tepkilerini değiştirdiklerini farkında değillerdir (Stein, 1958: 6).

Vücut tepkileri eserin ortaya çıkmasında önemli bir rol oynar. Eserin ortaya çıkma aşamasında esere gösterilen titiz çalışma, pozisyon geçişi ve eseri yorumlama yeteneğini de ortaya çıkaracaktır. Eseri iyi yorumlamak hem pasajların sık sık tekrar edilmesine hem de bestecinin yazdıklarını doğru bir şekilde aktarma aşamalarını

sunacaktır. Doğru aktarım eserin sistemli ve planlı çalışılmasına bağlıdır. Eserin yorumcu tarafından yorumlanabilmesi için pozisyon zorluklarını kapsayan ön çalışma yapılması ve yorumcunun pozisyon yerlerini en iyi çalabilme bilgeliğine erişimi sağlanmalıdır (Çoraklı, 2016: 98). Pozisyon yerlerini iyi çalabilmek bireysel çalışmanın karşılığıdır. Pozisyonları çalışırken yavaş ve titiz olmak ileride karşılaşılan eserlerin de çalışma süresini kısıltacaktır. Bir eseri yorumlarken, esere uygun egzersiz ve etüt bulmak oldukça güçtür. Klarnete yönelik uygun egzersiz ve etütlerin yeterince bulunmaması, yapılan bu çalışmanın ortaya çıkmasının en büyük etkenidir.

Klarnet yorumcuları seslerin perdesini değiştirmek için birden fazla parmak değişimi ile delikleri kapatır ve açarlar. Parmak hareketlerin esere göre hızlı ya da yavaş (dil atılma esnasında) olması parmak+dilin aynı anda olabilmesi ile mümkündür. Parmak geçişlerinde sakın, kontrollü ve hassas geçiş öncelik olabilmelidir. Parmak pozisyon yerlerinin esere göre seri ya da yavaş olması eserin ortaya çıkışını hızlandıracaktır. Parmakların seri olabilmesi için yapılan uzun çalışmalar, zaman zaman kas ve sinir yorgunluklarına yol açabilir. Çalışmalarda önemli nokta ise kas ve sinir yorgunluğunun azaltılabilmesi, fiziksel vücut yapısının sağlamlığı ile eş zamanlıdır. Parmak, bilek, kol çalışması yaparken, fiziksel durumun rahat olması önemlidir. Kondisyon devamlılığı için klarnet ile yapılan çalışmaların her gün tekrar edilmesi en önemli şarttır. Çalgısında ilerleyen yorumcu öğrenilen pasaj geçişini her gün tekrar etmesi klarnetteki teknik hızını ilerletmek açısından da önemlidir (Çelik, 2018: 88). Yorumcu, parmak çalışmaları yaparken perde geçişlerinde nazik ve hassas davranılmalıdır. Aksi durumda perde geçişleri daha sert duyulacak ve parmak geçişlerinde incinmeler yaşanabilir. Fiziksel duruşun daha sakın ve rahat tutuş sergilemesi pozisyon geçişlerini de etkileyecektir. Büyük vücut hareketleri her zaman çalgıyı ağırlaştırdığından, böyle hareketlerin özellikle virtüözlük gerektiren pasajlarda asgariye indirilmesi tercih edilmelidir. Hareket tasarrufu ilkesi çoğu çalgının hâkimiyetinde çok önemlidir. Hareket tasarrufunun daha ölçülü şekilde olması gereklidir. Fazla hareket çalgıyı engeller, ağırlaştırır ve hızlı pasajları etkileyebilir. Büyük ve küçük kasların ölçülü şekilde çalıştırılması eli gereksiz hareketlerden uzaklaştırır (Memedaliyev, 2010: 72).

Çalışma disiplini bireysel provalarda gösterilen sabır, azim ve yoğunlaşma çalgı çalma başarısını sağlamlaştıracaktır. Zor bir pozisyon geçişinin sürekli doğru tekrar ile başarılabilceğini karşımıza çıkan eserlerin daha iyi yorumlanmasını da ortaya çıkaracaktır. Bireysel çalışma süreci kontrollü, planlı ve zamanı verimli kullanma olanağı sunacaktır. Bireysel çalgı eğitimi ile bireysel pozisyon zorluklarını çözüme kazanımı önemli bir koşuldur (Çimen, 1994: 138 ve Hardalaç, 2012: 18). Klarnetin diğer seslerde olduğu gibi alt gövdesindeki seslerin pozisyon yerlerini çalıştırmak da oldukça önemlidir. Nedeni ise ileride karşılaşılan eser analizlerinde pasaj zorluğu çekilen yerlerin zamanında çalışılması eseri çözümlenme süresini de kısıltacaktır.

Klarnette bazı seslerin başka yerlerden alınan pozisyon yerleri mevcuttur. Pozisyon yerlerinin çalışılması pozisyon geçişini hızlandırdığı gibi parmakların daha hâkim olmasına olanak sağlayacaktır. Pozisyon yerlerinin pekiştirilmesi doğru nefes alışı ile mümkündür. Müzikal bir motifin ortaya çıkması doğru alınan nefes ve bireysel çalışma ile sağlanabilir (Gaunt, 2004: 313). Nefesin doğru alınmasını sağlayan diyafram kası kadar, klarnetin içine doğru nefes üfleme de sesin doğru çıkmasını sağlar. Pozisyon üfleme tekniğinin fazla gevşek olması ses çıkışının pesleşmesine neden olur. Alt çene üfleme pozisyonuna uygulanan basınç sesin tizleşmesini sağlayacaktır. Uygulamaların yapılması durumunda akort cihazı ile kontrol etmek faydalı olacaktır (Sındır, 2016: 147). Üfleme pozisyon tekniğinin çalışılan pozisyon geçişlerinde etkisi büyüktür. Pozisyon geçişlerinin doğru yapılabilmesi için uygun üfleme pozisyonunun pekiştirilmesi sağlanmalıdır. Pozisyonların doğru geçişlerinin günlük çalışılan diyafram kaslarında da etkisi büyüktür. Klarnet çalan kişinin kullandığı diyafram kasını düzenli çalıştırılması

pozisyon geçiş sürecinde önemlidir. Solunum sistemi diyafram kasının doğru kullanımı ile mümkündür. Solunum sistemini etkileyen diğer önemli olay çalma esnasında uygulanan doğru duruş pozisyonuna bağlı oluşudur (Thurman, 2000: 331).

Araştırmada sekiz etüt ve iki eser çalışması sunulmuştur. Yazılan çalışmalar özgün yapıtlardır. Etüt ve eser çalışmaları klarnet çalan kişi ya da kişilere hizmet edeceği düşünülerek yazar tarafından yazılmıştır. Yazılan etüt ve eserleri sistemli çalışırken bir yandan da gam, egzersiz, pasaj ve etüt çalışmaları yapmak faydalı olacaktır. Titiz, sabırlı ve dikkatli bir şekilde etüt ve eser çalışmalarının başarısı düzenli tekrara bağlıdır.

YÖNTEM

Araştırma, literatür ve metot tarama yöntemi ile uygulanmış özgün bir çalışmadır. Sekiz etüt ve iki eser çalışması yazılmıştır. Etüt ve eser çalışmaları özgün olarak yazar tarafından hazırlanmıştır. Klarnetin bölümlerinden olan çalgının alt gövdesinde yer alan notaların geçiş kolaylığını sağlayacak ve teknik beceriyi geliştirilmesine yönelik etüt ve eser çalışmaları yazılmıştır. Literatür taramasında G. Dangain L'ABC De Jeune Clarinettiste, O. Langey's New and Revised Clarinet Tutors, C. Baermann Complete Method for Clarinet, J. Friedel Schule Für Klarinette ve C. Reinecke Foundation to Clarinet Playing metotları kullanılmıştır. Her biri bünyesinde, teknik zorluk ve beceri gerektiren nota analizleri taranarak yazılmıştır. Pozisyon geçişlerinin çözümü sadece etütler ile kalmayıp eser üzerinde de uygulanma aşamaları yapılmıştır. Literatür taramasında klarnet için yazılan kalın sesleri çalıştıracak bir makale tespit edilmemiştir. Klarnet metotlarında kalın sesleri gösteren ve kalın sesleri çalıştıracak etüt ve egzersiz çalışmaları mevcuttur. Her bir etüt teknik, yaratıcılık, parmak geçişi kontrolü ve pozisyon yerlerini çalıştıracak teknik bir donanımla yazılmışlardır. Teknik zorlukların eser üzerinde de tekrarı yapılarak pozisyon geçişlerinin çözüme ulaşımını göstermesi için yazılmışlardır. Saptanan güçlüklerin ortadan kaldırılmasına yönelik etüt ve eser çalışmaları hazırlanmıştır. Yazılan çalışmalarda klarnet dalında uzman, yorumcu kişilere görüş sorularak, yazılan eserlerin üzerinde geri dönütler alınarak tasarlanmıştır. Teknik zorluk geçişinin kolaylığı klarnet yorumcuları ve uzman görüşü alınan akademisyenler tarafından alınarak veriler elde edilmiştir. Uzman görüş alınabilmesi için yazılan etütler ve eserler arasından seçilmiş geçiş kolaylığı sağlayacak sekiz etüt ve iki eser çalışmasının yer almasına karar verilmiştir.

AMAÇ

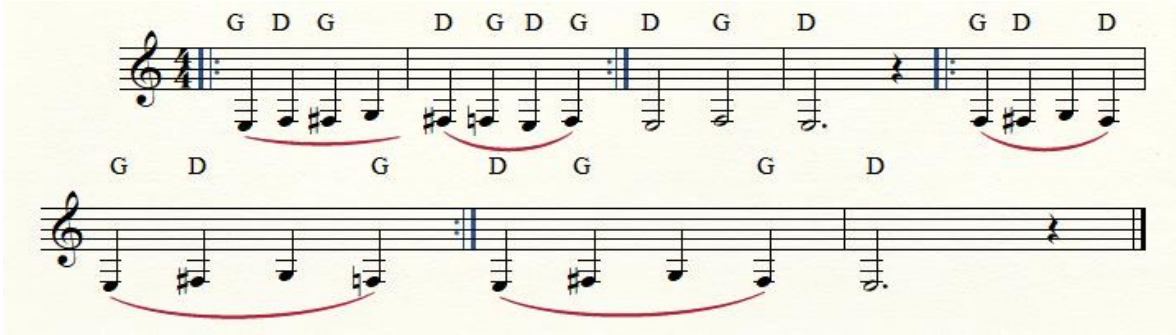
Çalışmada yapılan teknik zorluklar, pozisyon geçişlerini kolaylaştıran etüt ve eser çalışmaları sayesinde içerik ve hedef kitleye göre uygulanması sağlanmıştır. Uygulamaların geçiş sürecinde uzman akademisyenler, yorumculardan görüş talebi istenmiş veriler toplanarak etüt ve eser çalışmaları toplanmaya başlanmıştır. Yazılan etüt ve eserlerin çalınabilir olması göz önüne alınarak yorumcular tarafından icra edilmiştir. Ortaya çıkan veriler sayesinde hem yorumcu tarafından çalınabilirlik seviyesi hem de teknik problemlere yönelik yapıtların yazılımı amaçlanmıştır. Teknik zorlukların ve pozisyon geçiş kolaylığı sağlama aşamalarını çözebilen yorumcu, yazılan etüt ve eser çalışmalarının amacına hizmet edeceğini görebilmiştir. Hedef kitlenin emeği, gayreti ve sabrı pozisyon geçişlerinin çözüm sürecini belirlemesini sağlamıştır. Çalışmanın amacına hizmet edebilmesi yazılan etütlerin, eserlerin sistemli ve düzenli tekrarı ile çözüme kavuşacaktır. Çalışmanın ilk olması, hedef kitleye yeni boyutlar kazandırması ve yaygınlaştırılması açısından da önemlidir. Pozisyon geçişlerinde karşılaşılan zorlukların sistemli bir çalışma ve gösterilen emek ile kolaylaştırılmasının yolu açılacaktır. Çalışmanın ortaya çıkışı, bir eser

çözümlemede güçlük çekilen ve o sesleri kullanacak çalışmanın yok denecek kadar az olduğunun fark edilmesinden kaynaklanmıştır. Etüt çalışmalarında edinilen birikimler çalgı ile bütünleştirildiği zaman teknik zorluklar çözülecektir.



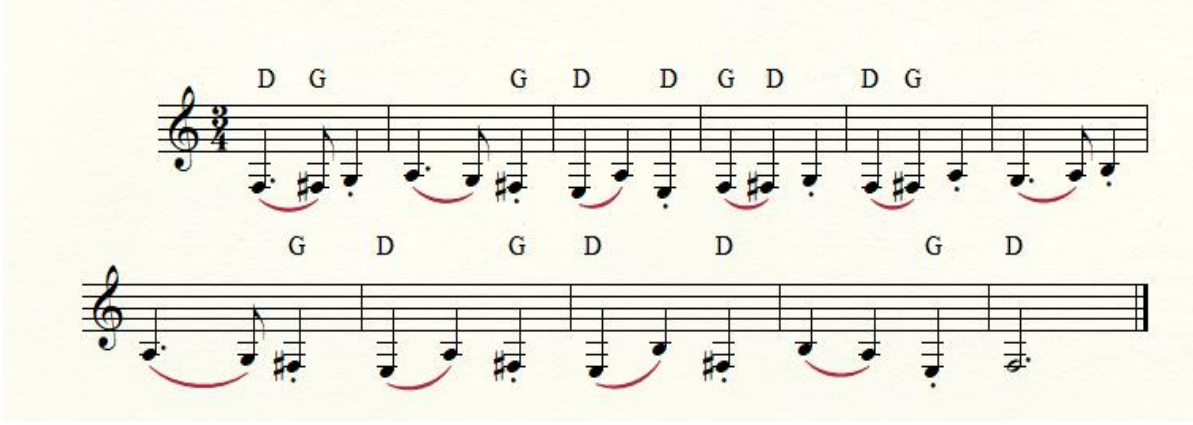
Şekil 1. Klarnet Alt Gövde Bölümü

Şekil 1. görselinde klarnetin dördüncü bölümü olan alt gövde resmi gösterilmiştir. Resimde görülen perdeler üzerindeki notalar için aşağıdaki etüt ve eser çalışmaları yazılmıştır. Yazılan etüt ve eser çalışmaları alt gövdede yer alan perdeler üzerindeki sesler ile çalınacaktır.



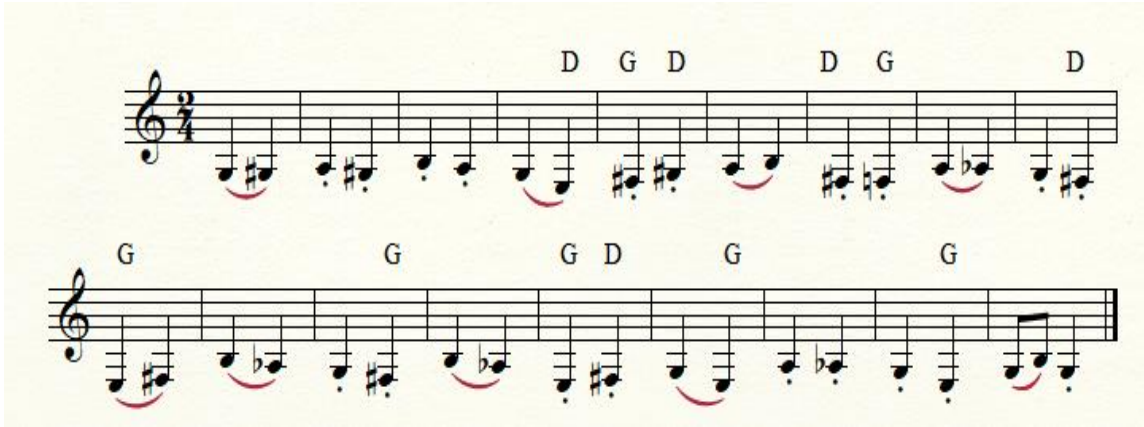
Şekil 2. Etüt Çalışması-1

Etüt Çalışması-1 analizine başlamadan “Droite: Sağ el” “Gauche: Sol el” olduğunu bilmek çözümün ilk basamağını oluşturacaktır. “D” harfi görülen yerlerde sağ el, “G” harfi görülen yerlerde sol el kullanılmalıdır. Yazılan harfler pozisyon alışını gösteren işaretlerdir. Etüt çalışmasına bakıldığında karışık gibi görünen harflerin çözümü kolaydır. Çözümün kolaylaşması için ilk ölçü tam olarak oturtulmadan ikinci ölçüye geçmemek pozisyon çözme kolaylığı sağlayacaktır. Klarnetin en kalın sesiyle başlayan ve klarnetin alt gövdesinde yer alan perdelerin (yan perdeler hariç) kapanması ile çıkan “Mi” notası üfleme tekniğini yoran ve güç isteyen bir sestir. Etüt kalın seslerden oluşacağından dudakları çok sıkmadan ve yormadan çalmak çalışma süresini uzatacaktır. “Mi” sesinden başlayan etüt, kromatik giden bir dizi olarak konumlandırılmıştır. Bu seslerin farklı yerlerden de alımı mevcuttur. Her etüt başka bir pozisyonu çalıştıracaktır. Etüt çalışmasında Legato (Bağlı) çalışına dikkat edilmelidir. Özellikle ilk iki ölçüyü en az on kere çalmak pozisyonun oturmasını sağlayacaktır. Yazılan etütte ölçülerin birkaç defa tekrar edilmesi sorunun daha kısa sürede çözülmesini ortaya çıkaracaktır. Pozisyon geçişlerinde parmakları perde üzerinde tutmak pozisyonun daha rahat bulunmasını sağlayacaktır.



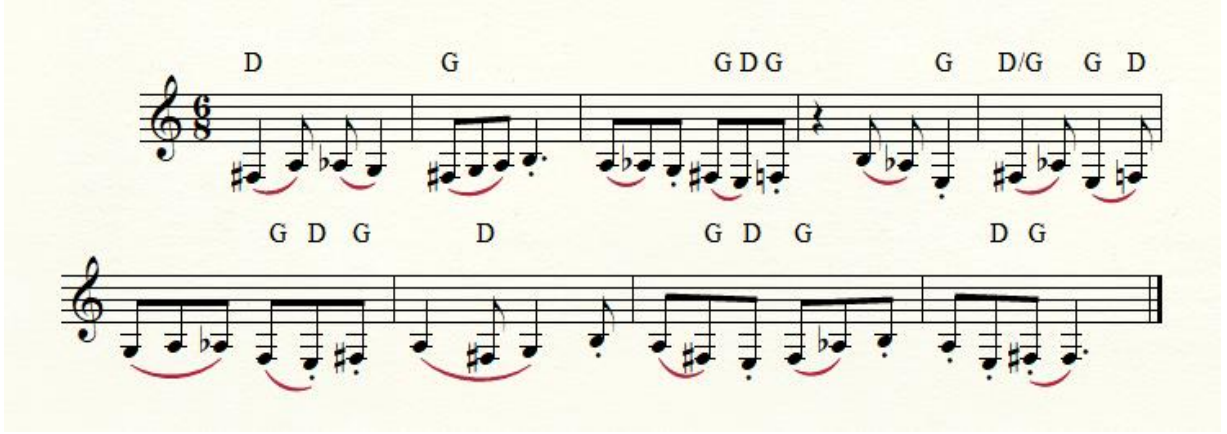
Şekil 3. Etüt Çalışması-2

Etüt Çalışması-2’de bağ ve staccato (dilli) ayırımına dikkat edilmelidir. Bir önceki çalışmada legato çalıştırılması istenmiştir. Pozisyon geçişlerinde ellerin serbest olması ve bedenın rahat olması hedeflenmelidir. Yorumcu bir sonraki notaya hazırlanması için parmaklarını hazırda bekletmelidir. Ayna karşısında çalışmak parmakların kontrolünü sağlamak açısından oldukça önemlidir. Noktalı sekizlikleri erken geçmeyip üçüncü vuruşa tam zamanında geçilmelidir. Notaları sesli bir şekilde çalmadan önce parmak hareketleri ile pozisyonları tekrarlamak yararlı olacaktır. Böylece çalgı ile çalışıldığında pozisyon yerleri öğrenilmiş olacaktır.



Şekil 4. Etüt Çalışması-3

Etüt Çalışması-3’te staccato ve legato ayırımını çalarken belli etmek çok önemlidir. Bir yandan pozisyon yerlerini öğrenirken bir yandan da artikülasyon (seslerin çalınma biçimi) kontrolü sağlanmalıdır. Etüt çalışmasını, metronom yardımı ile ağır bir tempoda başlayarak aşamalı olarak hızlandırılması faydalı olacaktır. Altında nokta konulan notaların çok kısa çalınmasına dikkat edilmelidir. Notada yazılan işaretlere ve istenen pozisyon geçişlerini ölçü ölçü çalışmak faydalı olacaktır. Dil ve parmağın eş zamanlı hareketi geçişler için önem arz etmektedir.



Şekil 5. Etüt Çalışması-4

Etüt Çalışması-4 ise 6/8'lik bir ritim ile yazılmıştır. Öncelikle ilk ritmi çözümlmek ya da bono (notaların melodisi olmadan söylenmesi) okunarak çalışmaya başlamak çalışma sürecini kısaltacaktır. Ritim çözümlmeden pozisyon geçişleri çalışılmamalıdır. İlk yapılması beklenen pozisyon yerlerinin saptanması ve nota yerlerinin analiz yapılması sayesinde pozisyonun ne zaman geçileceğinin ön çalışması yapılmalıdır. Etüt çözümleme süreci tamamlandıktan sonra pozisyon yerleri titizlikle çalışılması gereklidir. Üçlemelerin geniş bir şekilde sıkıştırmadan tane tane duyulmasını hedeflemeliyiz. Pozisyon geçişlerini çalışırken bir yandan da ton kontrolü göz ardı edilmemelidir. Sekizlik notalara geçerken hızlı geçmemeli diğer nota ile zamanında bağlantı kurulumu sağlanmalıdır.



Şekil 6. Etüt Çalışması-5

Etüt Çalışması-5'te nota içerisindeki diyez-bemol ve pozisyon yerlerine dikkat ederek çalışılmalıdır. Çalışmada klarnetin çatal kullanımı öğretimi ön plana çıkmaktadır. Üçüncü ölçünün son vuruşunda "Droite" ve "Gauche" pozisyonlarını parmak pozisyonu ile değiştirerek her iki pozisyonun nasıl uygulandığını gösteren çalışmadır. Özellikle üçüncü ölçüde fa diyezi sağ el ile kullanarak sol parmağın diğer alınacak fa diyez perdesine basarak alımı sağlanmıştır. Böylece sol diyez perdesine çok rahat bir şekilde geçilmesine olanak tanınacaktır. Klarnetin çatal pozisyonlarını kullanırken özellikle yazılan nota geçiş olanağı veriyorsa, diğer notaların daha rahat çalınmasını sağlayacaktır. Şartlar el verdiği sürece Ç (çatal) pozisyon kullanımı "Droite" ya da "Gauche" pozisyon geçişlerine oranla ön planda olması uygun olacaktır.

The image shows a musical score for Etüt Çalışması-6. It consists of three staves of music. The first two staves are in treble clef, and the third is in bass clef. The music is in 2/4 time and features triplets of eighth notes. Chord markings (G, D, G D G D G, D, G, G D G) are placed above the notes. Red curved lines under the notes indicate the triplet rhythm.

Şekil 7. Etüt Çalışması-6

Etüt Çalışması-6 ise “Gauche” ve “Droite” geçişlerini seri bir şekilde çalıştıracaktır. İleride karşılaşılan eserlerde notanın üzerine nereden alacağını yazmadan pozisyon geçiş yerini beyin ve parmaklar otomatik bulacaktır. Notaların ilk çözümleme esnasında sabırlı ve titiz olmak başarının anahtarını sunacaktır. Yazılan etütlere nefes işareti koymayı, genelde aynı yerden nefes almayı hedeflemeliyiz. Böylece diyafram çalıştırmayı da ihmal etmeden nefes çalışmaları yapılmalıdır. Nefes ne kadar uzun sürede alınırsa diyafram kasının da bir o kadar güçlendiğini unutmamak gerekir.

The image shows a musical score for Etüt Çalışması-7. It consists of two staves of music. The first staff is in treble clef, and the second is in bass clef. The music is in 2/4 time and features triplets of eighth notes. Chord markings (D, G, D, G, D, D, G, G, G, D) are placed above the notes. Red curved lines under the notes indicate the triplet rhythm.

Şekil 8. Etüt Çalışması-7

Etüt Çalışması-7 ise üçleme ritmiyle-pozisyon geçişini birleştirmeyi amaçlamıştır. Etüt çalışması-7’den sonra artık çalan kişi etütlere nüans yazmalıdır. Nüans yazılmamasının amacı, çalan kişilerin nasıl istiyorsa çalabilmelerini, kendilerini özgür bırakmaları ve yorum gücünü ortaya çıkarmayı göz önüne almaları istenmesinden kaynaklanmıştır. Özellikle pozisyon yerleri öğrenilirken nüans çalışması zaman zaman atlanabilir. Böylelikle, pozisyonların etütler sayesinde yorum özgürlüğünü sağlayabilmesi de hedeflenmiştir. Yorum

yaratıcılığının ortaya çıkması, teknik becerinin ve pozisyon geçişlerinin doğruluğu sayesinde mümkündür. Etütlerin titizlikle çalışılması eserlerin daha doğru çalınmasını sağlayacaktır. Yorumcu müzikaliteyi daha öne çıkartabilmeyi ve eseri farklı bir seviyeye ulaştırmanın bilincinde olmalıdır.

The image shows a musical score for a guitar exercise titled "Etüt Çalışması-8". It consists of four staves of music in 3/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The chords above the staff are G, D, D, G, G, and D. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The chords above the staff are Ç, D G, D G D, G D, D G, Ç, and D G. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The chords above the staff are G, G D, and D G D. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The chord above the staff is D. The music features eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' above the notes. Red curved lines are drawn under the notes in each staff, likely indicating fingerings or bowing patterns.

Şekil 9. Etüt Çalışması-8

Etüt Çalışması-8'de on altılık ritimler ile karşı karşıya kalınacaktır. Ç (çatal) pozisyonunu tekrar çalıştıran bir çalışmadır. Hız olarak notaların diğer etütlere göre daha seri ve hızlı hareket edilmesi istenmiştir. Parmakların seri bir şekilde hareket edilmesini sağlarken bir yandan da çalışma ile pozisyon geçişlerinin birleştirilmesi istenmiştir. On altılıkların bazı notalarda bağlı olmayışı dil ve parmak uyumu açısından aynı anda olmasını sağlaması nedeniyle yazılmıştır. Yazılan etüt, dil atma pozisyonunun hızlandırılma seviyesini de ölçecektir.

Çabuk

Şekil 10. Eser Çalışması-1

Eser Çalışması-1 ise pozisyon geçişlerinin birleşimiyle ortaya konan çalışmadır. Eserleri yorumlarken etütleri titiz ve üstünde durarak çalışıldığı takdirde eserin yorumlanması ve çözümü de kolaylaşacaktır. Yapıt hızlı, çabuk çalınan ve parmak hareketlerinin seriliğini ölçmek için yazılan bir eserdir. Eserin yorumlanmasında, müzikal birikim ve teknik alt yapının zenginliği ön plandadır. Müzikalitenin ve teknik becerinin yazılan esere aktarıldığı an izlenen aşamaların doğru olduğunun tespiti yapılmıştır. Eserin doğru yorumlanabilmesi teknik güçlüğün ortadan kalkması ile mümkündür. Yazılan eserde yazar bazı nüans işareti yerleştirmiştir. Nüans yazılmayan yerlerde ise çalan kişinin yaratıcılığını ortaya koymasını istemiştir. Eseri her zaman aynı şekilde yorumlamak mümkün olmayabilir. En iyi yorumu belirledikten sonra notaların altına yazılan nüans işaretlerinin koyulması eserin her zaman aynı şekilde çalınmasını sağlayacaktır. Nüans işareti belirlenerek aynı yerde nefes alımı yapılmalıdır. Eserin müzikalite ile buluşması teknik alt yapının çözümü ile mümkündür. Bu açıdan, etütlerin titizlikle çalışılması eserin tekniğini, yaratıcılığını ve farklı yorum gücünü ortaya çıkaracaktır.

Moderato

G D D G G G D G G G

D G G D G D G G D G D

G D G D G G

G D G G D G

G D G G Accelerando

Şekil 11. Eser Çalışması-2

Eser Çalışması-2’de yazılan notaların altında nüans işaretlerine dikkat ederek çalışılması faydalı olacaktır. Böylece hem pozisyon yerlerini beyne bir kez daha öğretmeyi hem de nüans yaparak eseri daha güçlü bir müzikaliteye dönüştürülmesi amaçlanmalıdır. Yazılan Eser Çalışması-1’de çalan kişiye özgürlük alanı sağlanmıştır. Eser Çalışması-2 çalışılırken yazarın isteklerine uymak önem arz etmektedir. Böylece kendi yaratıcılığınız ile yazarın isteklerini de karşılaştırma fırsatı yakalanacaktır. Eser çalışmaları yazılan etütlerin doğru

bir şekilde çalışılıp çalışılmadığını gösteren bir çalışmanın özetidir. Eser çalışmaları eksik kalan pozisyon geçişlerinin saptanmasını sağlamak için yazılmıştır. Etütlerde gösterilen gayret ve sistemli çalışma eserin çalınabilme düzeyini belirleyecektir. Etütlerin doğru çalışma aşamasının testi eser üzerinde çalan kişinin kendi seviyesini görmesini de sağlayacaktır. Eser analizleri, hangi pozisyon üzerinde durulmasını gösteren bir aşamadır. Eser çalışmada pozisyon geçişinin kolaylığı ileride çıkacak geçişlerinin daha rahat çalınmasını sağlayacaktır. Her öneri, her etüt ve egzersiz olumlu ya da olumsuz mutlaka bir bilgi kazandıracaktır. Bilginin doğru analiz edilmesi, yararlı olup olmadığının saptanması kişinin kendisinin belirleyeceği bir alandır. Her yorumcunun yeteneği, kavrama noktası ve çalışma disiplini farklıdır. Bu farklılık kişinin çalgısıyla ne kadar zaman geçirdiği ve zorluklara hangi açıdan yaklaştığı ile önemli olacaktır.

SONUÇ

Bir çalgıyı çalabilmenin en önemli yolu disiplinli, sabırlı ve sistemli bir çalışmadan geçmektedir. Yapıtı çözümlene esnasında oldukça titiz davranılması çözüme ulaştırmanın önemli bir anahtardır. Çalınan çalgının bir araç değil bir amaç olması sağlanmalıdır. Pozisyon notalarını içeren etütler yazılması ve notaların ritimlerinin çeşitlendirilmesi amaçlanmıştır. Bunun neticesinde, pozisyon geçişinin çözüme süresinin kısaldığı uzman görüşü alınan akademisyenler, yorumcular tarafından tespit edilmiştir. Yapılan çalışmaların çözüme odaklı yazılması bu açıdan çok kıymetlidir. Yazılan zor pasajların pozisyon geçişini hızlandırmak için ön çalışma yapılmasının önemi vurgulanmıştır.

Yazılan sekiz etüt ve iki eser çalışmada pozisyonun hangi aşamalardan geçtiği ve eser çalışmalarını nasıl çözümlendiği anlatılmıştır. Bunun sonucunda da sorun yaşanan pasajların çözümünün yazılan etütler sayesinde hızlandığı verisi elde edilmiştir. Pozisyon yerlerinin uygulamalı olarak çalışılması eser çözümlene sürecinin bir basamağı olduğu saptanmıştır. Bir eseri yorumlarken pozisyon yerlerini doğru yerden almak yapıtın daha iyi çalınmasını ve geçişlerin daha tane tane duyulmasını sağladığı tespit edilmiştir. Bir yandan pozisyon yerleri öğretilirken bir yandan da müzikalite-nefes ve dil çalışması yapılarak eser üzerinde uygulamalı olarak anlatılmıştır.

Yazılan etüt ve eser çalışmaları pozisyon geçişlerini kolaylaştıracak ve parmakların hızlandırılmasını sağlayacaktır. Etütler sayesinde geçiş yerlerinin daha kolay tespiti ve çalınabilme seviyenin yükseldiği uzman görüşü alınan akademisyen ve yorumcu tarafından saptanarak elde edilmiştir. Pozisyon geçişlerinin farklı nüans ile zenginleştirilmesi istenmiştir. Yorumcunun yazılan etütlerde nüans bakımından özgür hissetmesi için yaratıcı gücünü ortaya çıkarabileceği alanlar sunulmuştur. Etütleri çalışırken tekdüze bir yaklaşımın da uygulanmadığı ve ritim çeşitliliği ile etütlerin zenginleştirilmesi sağlanmıştır. Alt gövdede yer alan pasaj geçişinin zamanında çalışılmış olması ileride çıkacak eserlerin daha kısa sürede çözümlendiği saptanmıştır. Pozisyon yerlerinin sistemli çalışılması istenirken bir yandan da çalışmanın daha zevkli hale dönüştürülmesi hedeflenmiştir. Belirlenen uzman görüşü alınan akademisyen ve yorumcular doğrultusunda önerilerin zevkli ve yapıcı bir çalışmaya dönüştürülmesi pozisyon geçiş sürecini olumlu etkilediği görüşü elde edilmiştir. Bir pozisyonun öğreniminde, kendi kendisinin öğretmeni olan yorumcunun pozisyon geçiş sürecinde daha dikkatli ve titiz çalışabilmesi performansını arttıracaktır. Başarının anahtarı izlenen yol, bilgi ve sistemli bir çalışma ile bütünleştirildiğinde pozisyon geçiş zorluğunun daha kısa sürede çözüme kavuştuğu sonucu elde edilmiştir. Pozisyon geçiş etütlerinde teknik, müzikal açıdan güzel seslendirme ve doğru yorumlama aşamaları anlatılmıştır. Her aşamanın çalan kişinin yeteneğine, azmine ve sistemli çalışmasına bağlı olduğu saptanmıştır. Yazılan etütler ve eserler uzman görüşü alınan

akademisyen ve yorumcu saptanarak veriler elde edilmiş ve her seviyeye uygun görüş sorularak yazılmıştır. Etütlerin teknik zorluk ve seviyeleri eşit bir şekilde paylaştırılmıştır. Zorluk dereceleri ve aşamalandırma seviyeleri gözetilerek yazılmıştır. Her etüt bir sonraki aşamayı çalıştıracak şekilde tasarlanmıştır. Pozisyon geçişlerinin çözülmeden eser çalışmasına başlanması problemin daha da arttırdığını uzman görüşü alınan akademisyen verilerinden elde edilmiştir. Sorunun ana kaynağının çözümü karşılaşılan zorlukların daha kısa sürede çözülmesine olanak sağladığını alanında uzman akademisyenler tarafından tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Baermann, C. (1918). *Complete celebrated method for clarinet*. New York: Carl Fischer.
- Cüceloğlu, B. (2007). “Flüt eğitimine yönelik bir “etüt analiz modeli”. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 27(1), 227-235. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/77184>
- Çelik, A. (2018). *Bir nefesle klarnet*. Edirne: Ceren Yayıncılık.
- Çimen, G. (1994). Piyanoda bireysel çalışma süreci. *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Yeni Dönem Özel Sayı*, 137-142.
- Çoraklı, E. (2016). Müzik eseri ve performansı üzerine. *Sahne- ve Müzik Eğitim- Araştırma E- Dergisi*, 0(2), 93-101. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/116967>
- Dangain, G. (1974). *L'ABC de jeune clarinettiste*. France: Gerard Billaudot.
- Eyüpoğlu, B. E. (2016). *F. Chopin'in op.10 no:2 kromatik etüdünün piyano tekniğine etkileri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Friedel, J. (1996). *Schule für klarinette*. Leipzig: Friedrich Hofmeister.
- Gaunt, H. (2004). Breathing and oboe: playing, teaching and learning. *British Journal of Music Education*, (21), 313-328. <https://doi.org/10.1017/S0265051704005819>
- Hardalaç, N. (2012). *Öz-düzenlemeli öğrenme yönteminin çalgı eğitimi boyutunda bireysel çalışma sürecine etkisi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Langey's, O. (1890). *New and revised edition of celebrated tutors clarinet*. New York: Carl Fischer.
- Memedaliyev, R (2010). Keman öğretiminde sol el tekniğinin bazı meseleleri. *Güzel Sanatlar Eğitimi Dergisi*, 0(10), 65-73. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/28622>
- Özmenteş, S. (2013). Çalgı eğitiminde öğrenci motivasyonu ve performans. *Journal of Research in Education and Teaching*, 2(2), 320-331.
- Erişim adresi http://www.jret.org/FileUpload/ks281142/File/35._sabihat_ozmentes.pdf
- Palmer, C. ve Mayer, R. K. (2000). Conceptual and motor learning in music performance. *Psychological Science*, 11(1), 63-68. <https://doi.org/10.1111/1467-9280.00216>
- Reinecke, C. (1919). *Foundation to clarinet playing on elementary method*. New York: Carl Fischer.

- Sındır, E. (2016). Klarinet üfleme yönetiminde karşılaşılan problemler ve çözümleri. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(2), 140-149. Erişim adresi <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/23463>
- Soğukçam, B. (2007). *Anadolu güzel sanatlar liselerinde klarnet eğitiminde karşılaşılan sorunlar ve çözüm önerileri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Stein, K. (1958). *The art of clarinet playing*. USA: Alfred Music.
- Thurman L. ve Welch, G. (2000). *Foundations of voice education*. London: The Voicecare Network.
- Yağışan, N., Sünbül, A. M. ve Yücelan, Ö. B. (2007). Müzik bölümü öğrencilerinin benlik imgeleri ve denetim odaklarının incelenmesi. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(22), 243-262. Erişim adresi: https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=wSGptj8AAAAJ&citation_for_view=wSGptj8AAAAJ:9yKSN-GCB0IC

GİTAR ESERLERİNİN DEŞİFRAJINDA TABLATUR SİSTEMİNİN KULLANILMASINA İLİŞKİN MÜZİK ÖĞRETMENİ ADAYLARININ GÖRÜŞLERİ

The Opinions of Music Teacher Candidates Regarding The Use of Tablature System in The Sight-Reading Stage of Guitar Pieces

Ozan Ali SAKALLI *
Tuba YOKUŞ **

ÖZ

Bu araştırmanın amacı gitar eserlerinin deşifrajında tablatur sisteminin kullanılmasına ilişkin müzik öğretmeni adaylarının görüşlerini belirlemek ve gitar eserlerinin deşifrajında tablatur sisteminin kullanılmasını araştırmanın belirlenen boyutları çerçevesinde değerlendirmektir. Araştırma nitel çerçevede gerçekleştirilen bir eylem araştırmasıdır. Araştırmanın eylem planı çerçevesinde Gitar ve Eşlikleme 2 dersi kapsamında uygulanan tablatur sistemine dayalı öğretim ile müzik öğretmeni adaylarının tablatur sistemini tanımaları ve gitar eserlerinin deşifrajında tablatur sistemini kullanabilme becerisini kazanmaları amaçlanmıştır. Araştırmanın çalışma grubunun belirlenmesinde araştırmanın modeli doğrultusunda amaçsal örnekleme yöntemlerinden uygun/kazara örnekleme yöntemi tercih edilmiştir. Bu kapsamda araştırmanın çalışma grubunu Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalında 2020-2021 eğitim-öğretim yılı bahar yarıyılında Gitar ve Eşlikleme 2 dersini alan, öğrenciler (n=10) oluşturmaktadır. Araştırmanın verileri araştırmacılar tarafından oluşturulan yarı yapılandırılmış görüşme formu ile toplanmış ve betimsel olarak analiz edilmiştir. Araştırma sonucunda, müzik öğretmeni adaylarının gitar eserlerinin deşifrajında tablatur sistemini kullanmalarının klavye üzerinde notaların yerlerini bulma ve hangi pozisyondan alınacağını belirleyebilme, deşifraj sürecinde sağ ve sol el için çalınması gereken tel, perde ve parmak numaralarını daha kısa sürede anlayabilme gibi karşılaştıkları problemlerin çözümünde etkili olduğu ve deşifrajı hızlandırarak kolaylaştırdığı belirlenmiştir. Ayrıca, tablatur sisteminin müzik öğretmeni adaylarının tamamının ilgisini çektiği ve tablatur sisteminin kullanılmasına ilişkin tutumlarını olumlu yönde etkilediği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Çalgı eğitimi, gitar eğitimi, tablatur sistemi, deşifraj, müzik öğretmeni adayları

ABSTRACT

The aim of this research is to determine the opinions of music teacher candidates regarding the use of tablature system in the sight-reading stage of guitar pieces and to evaluate the use of tablature system in the sight-reading stage of guitar pieces within the framework of the determined dimensions of the research. The research is an action research conducted in a qualitative framework. In the framework of the action plan of the research, it was aimed that the music teacher candidates get to know the tablature system and gain the ability to use the tablature system at the sight-reading stage of guitar pieces with the tablature system-based teaching applied within the scope of Guitar and Accompaniment 2 course. In the determination of the study group of the research, convenience /accidental sampling method was preferred among the purposive sampling methods in line with the research model. The study group of the research consists of students (n=10) who took Guitar and Accompaniment 2 course in the spring semester of the 2020-2021 academic year in Muğla Sıtkı Koçman University, Education Faculty, Fine Arts Education Department, Music Education Department. The data of the research were collected via the semi-structured interview technique created by the researchers and analyzed descriptive. It was concluded that the use of tablature system by the music teacher candidates during the sight-reading stage of guitar pieces is effective in solving the problems they encounter such as finding the places of the notes on the keyboard and determining from which position they will be taken. At the same time understanding the string, fret and finger numbers that should be played for the right and left hands in a shorter time during the sight-reading process and it has been determined that it facilitates the sight-reading process by speeding up. In addition to these, it was concluded tablature system attracted the attention of all music teacher candidates and positively affected their attitudes towards the use of tablature system.

Keywords: Instrument training, guitar education, tablature system, sight-reading, music teacher candidates.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 21.07.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 11.12.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Muğla Sıtkı Koçman Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Öğrencisi, ozanalihakalli91@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1746-7435

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

EXTENDED ABSTRACT

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

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

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

In the results obtained regarding the first sub-problem of the research; according to the opinions of voice educators, it can be said that the level of music teacher candidates’ reaching of the IVT course achievements of the fine arts high school is moderate in terms of the majority of the achievements. In the results which is obtained

regarding the second sub-problem of the research; according to the opinions of the music teacher candidates, the highest level of achievement expression for the BSE course is "I can comprehend situations which negatively affect voice health". Beside, in the research; it was determined that music teacher candidates have reached to these achievements at a moderate level; "I can do studies to develop intonation", "I can do tonal and encouraging voice exercises", "I can do voice exercises to improve the use of resonance regions", "I can sing foreign musical works in accordance with the characteristics of the genre", "I can perform resonance regions according to the type of music performed", "I can use the resonance spaces correctly". Within the scope of the third sub-problem of the research, when the opinions of voice instructors and music teacher candidates 'regarding the outcome statements are compared it was determined that there was no statistically significant.

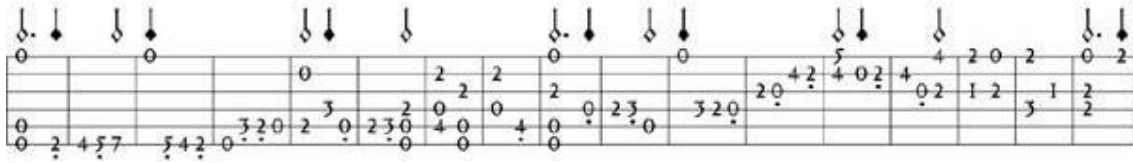
Müzik eğitiminin, bireylerin bilişsel, devinsel ve duyuşsal beceri alanlarının gelişmesine yönelik eğitim-öğretim uygulamalarının gerçekleştirildiği planlı ve programlı bir süreç olduğu söylenebilir. Müzik eğitiminde devinsel becerilerin kapsamını oluşturan çalgı eğitimi yoluyla öğrencilere birçok teknik ve müzikal becerinin kazandırılması amaçlanır (Yokuş ve Yokuş, 2010: 17). Çalgı eğitimi, önceden belirlenmiş amaçlar doğrultusunda, programlı bir şekilde, bireye özgü niteliklere uygun olarak düzenlenen, çalgı öğretim süreci olarak tanımlanabilir (Yalçınkaya, Erdemir ve Sönmezöz, 2014). Müzik eğitiminin farklı alanlarına yönelik olarak çalgı eğitimi kapsamında yer verilen çalgılardan biri de klasik gitardır. Hornbostel-Sachs çalgı sınıflandırma sistemine göre kordofonlar (telli çalgılar) grubunda yer alan bir çalgı olarak kabul edilen (Uluocak, 2011: 17) gitarın çoksesli bir çalgı olarak farklı müzik türlerinde eşlik çalgısı olarak kullanılabilmesi, düşük maliyetli ve kolay taşınabilir olması nedeniyle müzik eğitiminde en çok tercih edilen çalgılardan biri olduğu söylenebilir.

Ülkemizde özgen ve mesleki müzik eğitimi amacıyla çeşitli kurumlarda gitar eğitimine yer verilmektedir. Mesleki müzik eğitimi bağlamında gitar eğitiminin verildiği kurumlardan biri de eğitim fakültelerinin güzel sanatlar eğitimi bölümüne bağlı müzik eğitimi anabilim dallarıdır. Bu kurumlarda gitar eğitimine müzik öğretmeni adayları için alanlarında uzmanlaşacakları bir çalgıya yönelik olarak Bireysel Çalgı Eğitimi dersi kapsamında yedi yarıyıl; tüm müzik öğretmeni adayları için ise Gitar ve Eşikleme 1 ve 2 dersleri kapsamında iki yarıyıl yer verilmektedir. (Yüksek Öğretim Kurumu [YÖK], 2018). Müzik öğretmenliği lisans programında zorunlu dersler kapsamında yer alan Gitar ve Eşikleme 1-2 dersleri ile müzik öğretmeni adaylarının gitarı eğitim müziğinde çalabilecek, eşlik yapabilecek ve öğretebilecek düzeyde kullanabilme becerilerini geliştirmelerinin amaçlandığı söylenebilir.

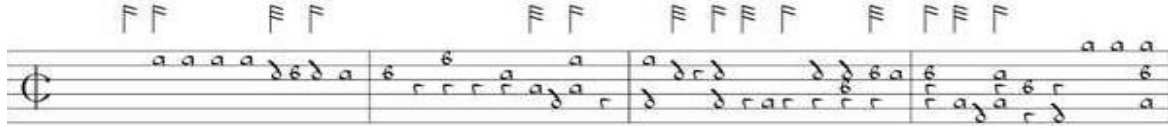
Müzik öğretmenliği lisans programı ders içerikleri incelendiğinde Gitar ve Eşikleme 1-2 ders içerikleri çerçevesinde; gitar çalgısının yapısal özellikleri, temel gitar tutuşu ve farklı tutuş şekilleri, nota ve tablatur sistemi, arpej tekniği, ritimler ile şarkılara eşlik çalışmaları, çeşitli türlerdeki şarkıların ezgilerini nota veya tablatur şeklinde yazma çalışmaları, öğrenilen çalım teknikleri ile eğitim müziğine uygun Türk halk müziği, sanat müziği ve popüler müzik türlerine ait farklı usul veya ölçülerde olan şarkıları eşiklendirme gibi konulara yer verildiği görülmektedir (YÖK, 2018). Ders içerikleri dikkate alındığında müzik öğretmeni adaylarının Gitar ve Eşikleme 1-2 dersleri ile başlangıç düzeyinden başlamak üzere gitar ile ilgili temel çalım teknik ve becerilerini kazanmalarının hedeflendiği söylenebilir. Bu bağlamda Gitar ve Eşikleme ders içerikleri çerçevesinde yer verilen tablatur sistemi ve tablatur şeklinde yazma çalışmaları konuları; gitar çalgısının polifonik ve klavye üzerinde notaların pek çok farklı pozisyondan çalınabiliyor olması gibi özelliklerinden dolayı müzik öğretmeni adaylarının deşifraj becerilerini geliştirmeye yönelik yer verilen konu alanları olarak değerlendirilebilir.

Tablatur sözcüğü Latince tablo anlamındaki tabula kelimesinden gelmektedir. (Uluocak, 2011: 46). Tablatur sistemi, müziğin, notalardan farklı olarak parmak pozisyonlarına göre sunulduğu bir müzik yazısı sistemidir (Tuohy ve Potter, 2005). Diğer bir deyişle tablatur sistemi; birbirine paralel, eşit aralıklı 6 yatay çizgi ve üzerlerine yazılan rakamlardan oluşan, gitar için müzik yazısı yazılan sisteme denir. Alanyazında 14. ve 16. yüzyıllar arasında özellikle lavta için yazılmış tablatur örnekleri görülmektedir. Tablatur sistemi farklı bölgelerde farklı şekillerde kullanılmıştır. İspanya ve İtalya’da sayılar perdeleri gösterir ve modern gitar tablatur sisteminin aksine portenin en üst çizgisi en kalın notadaki yani en üstteki teli temsil eder. Fransız tablatur sisteminde İspanyol ve İtalyan sistemlerinden farklı olarak, çalgının perdesini göstermek için rakamlar yerine harfler kullanılır ve portenin en

üstteki çizgisi en ince yani en alttaki teli sembolize eder (Özdemir ve Özdemir, 2017). Her iki sistemde de nota süreleri ise portenin üstüne çizilen nota sapları ile gösterilmektedir.



Şekil 1. Francesco de Milano (1497-1543) – Ricercar 1 (Tablature sistemi ile gösterim) (Özdemir ve Özdemir 2017 kaynağından alınmıştır).



Şekil 2. J. S. Bach (1685-1750) – Fugue (BWV 1000) (Tablature sistemi ile gösterim) (Özdemir ve Özdemir 2017 kaynağından alınmıştır).

Yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi tablatur sistemi farklı biçimlerde ve sistemlerde çalgı nota yazımına alternatif olarak kullanılmaktadır. Gitarda tablatur sisteminin kullanılmasına yönelik Vapur ve Şen (2021) çalışmalarında; günümüzde kullanılan modern gitar tablatur sistemleri hakkında sınıflandırmalar yaparak, tablatur kullanımına olanak sağlayan müzik yazılımları ve gitar eğitiminde tablatur müzik yazısı erişimi sağlanabilen web siteleri hakkında örneklendirmelere yer vermektedir. Tablatur sisteminin gitar eğitiminde kullanılmasına yönelik ise Özdemir ve Özdemir (2017) özengen müzik eğitimi içinde yer alan başlangıç seviyesi klasik gitar eğitiminde temel bilgi ve becerilerin kazandırılmasına yönelik uygulanan tablatur sisteminin öğrencilerin performans başarı düzeylerini artırılmasında etkili olduğunu belirlemiştir.

Tablatur sistemine yönelik ilgili yurt dışı araştırmaları incelendiğinde tablatur sistemine yönelik gerçekleştirilen araştırmaların; gitara yeni başlayanların parmak pozisyonlarını belirleyebilmesi için geliştirilen tablatur sistemi (Miura ve diğerleri, 2004), tablaturla gitar çalmaya yönelik geliştirilen ve önerilen farklı modeller (Wiggins ve Kim, 2019, Tuohy, 2004), ilköğretim kademesinde eğitim alan müzik öğrencilerinin gitar öğrenimini kolaylaştırmak için bir strateji olarak gitar tablaturunun kullanılması (Luh, 2018), yükseköğretim düzeyinde gitar eğitimi sürecinde tablatur sisteminin kullanılmasının değerlendirilmesi (Russell ve Evans, 2015) konularını kapsadığı görülmektedir.

Gitar eğitiminde tablatur sisteminin farklı biçimlerde ve sistemlerde çalgı nota yazımına alternatif olarak ya da nota yazımına destekleyici olarak kullanıldığı/kullanılabileceği söylenebilir. Bununla birlikte ilgili yurtiçi araştırmaları çerçevesinde çalgı eğitimi kapsamında klasik gitar eğitiminde tablatur sisteminin kullanılmasına yönelik gerçekleştirilmiş yalnızca bir çalışmaya (Özdemir ve Özdemir, 2017) rastlanmaktadır. Diğer taraftan alan yazında mesleki müzik eğitimi kapsamında gitar eğitiminde tablatur sisteminin kullanılmasına yönelik herhangi bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Bu doğrultuda, gitar eserlerinin deşifrajında nota yazımına ek olarak tablatur sisteminin kullanılmasının müzik öğretmeni adaylarının görüşleri doğrultusunda değerlendirilmesi araştırılmaya değer görülmüştür.

Problem Cümlesi

Araştırmanın problem cümlesi “Müzik Öğretmeni Adaylarının Gitar Eserlerinin Deşifrajında Tablatur Sisteminin Kullanılmasına İlişkin Görüşleri Nelerdir?” sorusudur. Bu kapsamda araştırmanın alt problemleri aşağıdaki gibidir:

Alt Problemler

Gitar ve Eşlikleme 2 dersini alan müzik öğretmeni adaylarının gitar eserlerinin deşifrajında;

1. Tablatur sistemini kullanmalarının karşılaştıkları problemlerin çözümü üzerindeki etkisine ilişkin görüşleri nelerdir?
2. Tablatur sistemini kullanmalarının deşifraj başarılarına etkisine ilişkin görüşleri nelerdir?
3. Tablatur sisteminin kullanılmasına yönelik tutumları nasıldır?

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı gitar eserlerinin deşifrajında tablatur sisteminin kullanılmasına ilişkin müzik öğretmeni adaylarının görüşlerini belirlemek ve gitar eserlerinin deşifrajında tablatur sisteminin kullanılmasını araştırmanın belirlenen boyutları çerçevesinde değerlendirmektir.

Araştırmanın Önemi

Kökene çok eskilere dayanan tablatur sisteminin klasik gitar eğitiminde eserleri deşifre aşamasında karşılaşılan problemlerin çözümü ya da zorlukların üstesinden gelmeye yönelik nota yazımının destekleyici olarak kullanılabileceği düşünülmektedir. Bununla birlikte ilgili literatür çerçevesinde mesleki müzik eğitiminde çalgı eğitimi kapsamında klasik gitar eğitiminde tablatur sisteminin kullanılmasına yönelik gerçekleştirilmiş yalnızca tek bir çalışmaya rastlanmaktadır. Bu doğrultuda, gitar eserlerini ilk deşifre aşamasında sadece nota yazımına ek olarak tablature sisteminin kullanılmasının müzik öğretmeni adaylarının görüşleri doğrultusunda değerlendirilmesi araştırılmaya değer görülmüştür. Araştırmanın, klasik gitar eğitiminde gitar eserlerini deşifre aşamasında tablatur sisteminin müzik öğretmeni adaylarının görüşleri doğrultusunda gitar eserlerini deşifre aşamasında nota yazımına alternatif ya da destekleyici olarak kullanılabilirliğinin değerlendirilmesi açısından da ilgili literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma 2020-2021 eğitim-öğretim yılı bahar yarı yılında Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalında öğrenim gören, Gitar ve Eşlikleme 2 dersini alan ve derse devam eden müzik öğretmeni adayları ile sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Araştırma nitel çerçevede gerçekleştirilen bir eylem araştırmasıdır. Eylem araştırması, herhangi bir durumu sistematik olarak tespit etmek ve bunu geliştirmek amacı taşıyan uygulamaya dayalı bir yöntemdir. Eylem araştırması ile öğrencilerde öğrenmeyi etkili kılmak için sistematik araştırma ilke ve süreçlerini de takip ederek araştırma yapılması eylem araştırmalarının en belirgin özelliklerinden biridir (Erözkan, 2007: 118). Eylem araştırması, araştırmacı ve katılımcıların iş birliğine dayalı olarak yürütülür. Araştırmacı ile katılımcı arasında kurulacak ilişki maksimum faydayı sağlamaya yönelik olmalıdır. Her katılımcıya uygun katkıyı sunabileceği ortam sağlanmalıdır (Sevim ve Ekşi, 2021: 14). Eylem araştırmalarının gerçekleştirilmesi ve araştırma sonuçlarının paylaşılmasıyla birlikte hem araştırmacıların yaptıkları işle ilgili nitelikleri gelişir, hem de araştırılan konularla ilgili gelişmeler yapılan işlerin niteliğinin artmasını sağlar (Büyüköztürk ve diğerleri, 2017: 278). Bu araştırmada, araştırmacılar tarafından Gitar ve Eşlikleme 2 dersi kapsamında uygulanan öğretim ile müzik öğretmeni adaylarının tablatur sistemini tanımaları ve gitar eserlerinin deşifrajında tablatur sistemini kullanabilme becerisini kazanmaları amaçlanmıştır.

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunun belirlenmesinde araştırmanın modeli doğrultusunda amaçsal örnekleme yöntemlerinden uygun/kazara örnekleme yöntemi tercih edilmiştir. Bu kapsamda araştırmanın çalışma grubunu Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalında 2020-2021 eğitim-öğretim yılı bahar yarıyılında Gitar ve Eşlikleme 2 dersini alan, derslere katılım gösteren (devamsızlıktan kalmayan) ve araştırmaya gönüllü olarak katılan öğrenciler (n=10) oluşturmaktadır. Katılımcılara ilişkin demografik bilgilere aşağıdaki tabloda yer verilmiştir.

Tablo 1. Araştırmanın Çalışma Grubuna İlişkin Demografik Bilgiler

Kod	Cinsiyet	Yaş	Mezun olduğu lise türü	Gitar çalma deneyimi	Bireysel çalgı
*MÖA1	Kadın	22	Diğer	5 Yıl	Çello
MÖA2	Kadın	23	Güzel Sanatlar Lisesi	1 Yıl	Keman
MÖA3	Erkek	21	Güzel Sanatlar Lisesi	9 Yıl	Çello
MÖA4	Kadın	21	Güzel Sanatlar Lisesi	1 Yıl	Kanun
MÖA5	Kadın	21	Güzel Sanatlar Lisesi	8 Yıl	Gitar
MÖA6	Erkek	23	Diğer	6 Yıl	Gitar
MÖA7	Kadın	25	Diğer	1 Yıl	Piyano
MÖA8	Kadın	20	Güzel Sanatlar Lisesi	6 Yıl	Keman
MÖA9	Kadın	27	Diğer	1 yıl	Keman
MÖA10	Erkek	20	Güzel Sanatlar Lisesi	7 Yıl	Klarnet

*MÖA: Müzik öğretmeni adayı

Veri Toplama Araçları

Araştırmanın verilerinin toplanması için öncelikle eylem planı çerçevesinde uygulama aşamasına yönelik bir plan hazırlanmıştır. Daha sonra bu doğrultuda, 2020-2021 eğitim-öğretim yılı bahar yarıyılında Gitar ve Eşlikleme 2 dersini yürüten öğretim elemanının gözetiminde dersin gün ve saatinde 1 ders saati (30 dk.) olmak

üzere müzik öğretmeni adaylarına dersin konu ve içeriğine paralel olarak tablatur sistemi açıklanmış ve gitar ile bu sistemin kullanılmasına ilişkin örneklendirmeler yapılmıştır.

Tablatur sistemi ile ilgili gerekli açıklamaların yapılmasının ardından bir sonraki derste araştırmacıların dersin ilgili öğretim elemanı ve ilgili uzman öğretim elemanlarının görüşleri doğrultusunda belirlediği ve müzik öğretmeni adaylarının daha önce çalışmadıkları bir gitar eseri notanın altında tablatur sistemi ile yazılmış halini içeren şekliyle müzik öğretmeni adaylarına verilerek ders saati süreci içerisinde gitar eserinin deşifraji istenmiştir. Araştırmanın uygulamasına ilişkin Gitar ve Eşlikleme 2 dersi kapsamında ders içeriğine paralel olarak gerçekleştirilen tablatur sisteminin öğretimine ilişkin 2 haftalık ders planı ve içeriği aşağıdaki tabloda sunulmuştur

Uygulama sürecinin ardından araştırma verilerinin toplanmasında yarı yapılandırılmış görüşme formu ile gerçekleştirilen görüşmeler araştırmacılar tarafından dijital ortamda her öğrenci için belirlenen gün ve saatte (15-20 dk.) zoom uygulaması üzerinden gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın verileri araştırmacılar tarafından toplanmıştır. Görüşme yapılan öğrenciler ile önceden telefon aracılığı ile iletişim kurulup görüşme ile ilgili ön bilgilendirme yapılmıştır. Araştırmanın yapılacağı ilgili kurumdan, araştırma öncesinde gerekli uygulama izni alınmıştır.

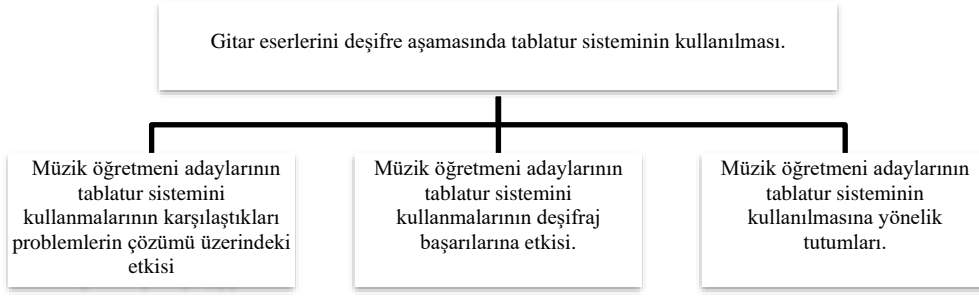
Tablo 2. Araştırmanın 2 Haftalık Eylem Planı

Hafta	Konu	Ders
1	Tablatur sistemi.	Tablatur sisteminin tanımının yapılması. -Tablatur sisteminin örnek gitar eserleri üzerinde incelenmesi ve açıklanması. -Tablatur sistemi ile tek sesli ve çoksesli nota yazımı ve okunması örnekleme -Tablatur sisteminin avantajları ve sınırlılıklarının anlatılması. -Tablatur sistemi ile yazılmış basit ve popüler ezgiler üzerinde uygulama çalışmaları.
2	Eserin deşifraji.	-Müzik öğretmeni adaylarına bir ders saati süresinde daha önce çalışmadıkları bir gitar eserinin nota ve tablatur sistemiyle bir arada yazılmış halini içeren şekliyle deşifraji.

Verilerin Analizi

Araştırmanın verileri betimsel olarak analiz edilmiştir. Bu amaçla araştırma sorularına yanıt arayacak temalar araştırma konusuna ilişkin kavramsal çerçeve doğrultusunda belirlenmiştir. Belirlenen temalara göre veriler araştırma sorularına paralel olarak ele alınmıştır. Betimsel analiz yaklaşımına göre elde edilen veriler, önce sistematik ve açık bir biçimde betimlenmiştir. Daha sonra yapılan bu betimlemeler açıklanarak yorumlanmış, neden-sonuç ilişkileri irdelenmiş ve sonuçlara ulaşılmıştır. Araştırmada ayrıca direk alıntılara da yer verilmiştir. Araştırma raporlanırken katılımcılar MÖA1, MÖA2...MÖA10 şeklinde kodlanmıştır. Betimsel analiz yaklaşımında amaç görüşme ve gözlem sonucu elde edilen verilerin düzenlenmiş ve yorumlanmış bir şekilde okuyucuya sunulmasıdır. Betimsel analizde ortaya çıkan temaların ilişkilendirilmesi, anlamlandırılması ve ileriye yönelik tahminlerde bulunulması da araştırmacının yapacağı yorumların boyutları arasında yer alabilmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2011). Araştırma sorularından, araştırmanın kavramsal çerçevesinden ya da görüşme veya gözlemlerde yer alan boyutlardan yola çıkarak veri analizi için bir çerçeve oluşturulur. Bu çerçeveye göre verilerin

hangi temalar altında düzenleneceği ve sunulacağı belirlenir (Karataş, 2017). Bu araştırmada betimsel analiz kapsamında araştırma sorularına yanıt aranacak tema ve alt temalar aşağıdaki gibidir:



Şekil 3. Betimsel Analiz Tema ve Alt Temalar

BULGULAR

Bu bölümde müzik öğretmeni adaylarının gitar eserlerinin deşifrajında tablatur sisteminin kullanılmasına ilişkin görüşleri “Gitar Eserlerinin Deşifrajında Tablatur Sisteminin Kullanılması” tema başlığı çerçevesinde incelenmiştir. Bu kapsamda araştırma bulguları Gitar ve Eşikleme 2 dersini alan müzik öğretmeni adaylarının gitar eserlerinin deşifrajında; tablatur sistemini kullanmalarının karşılaştıkları problemlerin çözümü üzerindeki etkisi, deşifraj başarılarına etkisi ve tablatur sisteminin kullanılmasına yönelik tutumları alt temaları altında sınıflandırılmıştır. Bulgular, ilgili yerlerde doğrudan alıntılara yer verilerek sunulmuştur.

Gitar Eserlerinin Deşifrajında Tablatur Sistemini Kullanmanın Karşılaşılan Problemlerin Çözümü Üzerindeki Etkisine İlişkin Elde Edilen Bulgular

Araştırmanın birinci sorusu kapsamında elde edilen bulgularda, müzik öğretmeni adayları gitar eserlerinin deşifrajında tablatur sistemini kullanmalarının karşılaştıkları problemlerin çözümü üzerindeki etkisine ilişkin; nota yerlerini klavye üzerinde bulmak açısından kolaylık sağladığı ve hız kazandırdığı (MÖA1, MÖA2, MÖA6, MÖA7, MÖA9, MÖA10) notaları hangi pozisyondan ve hangi parmak numarası ile alacakları yönünde kolaylık sağladığı (MÖA3, MÖA4, MÖA5) ve bu doğrultuda deşifraj sürecini kolaylaştırdığı ve hızlandırdığı (MÖA3, MÖA6, MÖ7, MÖA8, MÖA9, MÖA10) yönünde görüş bildirmişlerdir. Müzik öğretmeni adaylarının görüşlerinden örneklere aşağıda yer verilmiştir:

Daha önceleri perdeli karıştırıyordum melodi çalarken. Tablatur sistemi çok daha kolay geldi çok hızlı adapte oldum. Daha önce nota ile çalışırken çok zorlanıyordum tablatur sistemi ile çalışacağım notaların yerlerini çok daha kolay ve hızlı buluyorum (MÖA1).

Rakamlarla çalışmak benim için süreci kolaylaştırdı. Tek bir görselle tüm unsurları (tel, perde, parmak numarası vs.) kolayca görebiliyorum (MÖA2).

...Tablatur sistemi daha kolay ve zevkli geldi. Süreci kolaylaştırdı gitarda aynı notanın birden fazla yerde basılabilesinden kaynaklı yaşanan karışıklığı ortadan kaldırdı benim için (MÖA4).

Parmak numaraları yazmayan notalarla çalışırken notaların yerlerini bulmak için çok zaman kaybediyordum... Tablatur sistemi parmak numaralarını kısa sürede bulmamı sağladı (MÖA5).

Parmak numarası okumaktansa perde numarası okumak daha kolay geldi. Bu sayede çok daha hızlı ilerledim (MÖA6).

Tablatur sistemi doğrudan notanın yerini gösterdiği için çok kolay bir şekilde deşifre yapmamı sağladı. Notaların yerlerini perdeleri sayarak bulmaya çalışıyordum ve zaman alıyordu tablatur sistemi bunu ortadan kaldırdı (MÖA8).

Deşifre sürecini oldukça kolaylaştırdı. Gitara yeni başlayanlar için de kolaylaştıracağını düşünüyorum, yeni bir şarkı öğrenmem çok uzun sürüyordu. Tablatur sisteminin mantığını anladıktan sonra bu konu oldukça kolaylaştı (MÖA10).

Araştırmadan elde edilen bulgular doğrultusunda, gitar eserlerinin deşifrajında tablatur sisteminin kullanılmasının klavye üzerinde notaların yerlerini bulma ve hangi pozisyondan alınacağını belirleyebilme, deşifraj sürecinde sağ ve sol el için çalınması gereken tel, perde ve parmak numaralarını daha kısa sürede anlayabilme gibi müzik öğretmeni adaylarının karşılaştıkları problemlerin çözümünde etkisi olduğu ve deşifraj sürecini hızlandırarak kolaylaştırdığı söylenebilir.

Gitar Eserlerinin Deşifrajında Tablatur Sistemini Kullanmanın Deşifraj Başarısına Etkisine İlişkin Elde Edilen Bulgular

Araştırmanın ikinci sorusu kapsamında elde edilen bulgularda, müzik öğretmeni adayları gitar eserlerinin deşifrajında tablatur sistemini kullanmalarının deşifraj başarıları üzerindeki etkisine ilişkin; deşifraj sürecini kolaylaştırdığı (MÖA2, MÖA4, MÖA7, MÖA8, MÖA10), hızlandırdığı (MÖA1, MÖA2, MÖA3, MÖA4, MÖA5, MÖA6, MÖA7, MÖA9) ve bu doğrultuda deşifraj başarısını arttırdığı (MÖA1, MÖA8, MÖA10) yönünde görüş bildirmişlerdir. Katılımcılardan MÖA7 görüşünü “bize çalıştırdığınız parçaları sadece nota ile çalmaya çalışsaydım muhtemelen çalamayacaktım çünkü notaların yerlerini çok iyi bilmiyorum. Tablatur sistemi bu sorunu ortadan kaldırdı ve deşifre sürecimi kolaylaştırdı.” şeklinde ifade etmiştir. Müzik öğretmeni adaylarının görüşlerinden örneklere aşağıda yer verilmiştir:

Tablatur sistemi deşifre çalma başarıyı arttırdı, notaların yerlerini çok daha hızlı bulduğum için daha hızlı deşifre yapmaya başladım (MÖA1).

Normalde deşifre çok uzun süreçte yaptığım bir iş idi, tablatur sisteminden sonra daha kolay bir hale geldi ve deşifremi hızlandırdı (MÖA2).

...Nota okumaktansa, tablatur sistemi çok daha pratik geldi ve süreci hızlandırdı (MÖA3).

...4-5 saatte deşifre edilecek bir eserin deşifresini 1 saate kadar kısaltıyor (MÖA5).

Çalışılacak eser daha önceden kulağımızda var ise nota yerine tablatur sistemi kullanmak çok daha hızlı deşifraj yapmamızı sağlıyor (MÖA6).

Gitarda notaların yerlerini çok iyi bilmediğim için deşifre yapmakta çok zorlanıyordum. Tablatur sistemi doğrudan notanın klavyedeki konumunu gösterdiği için benim açımdan süreci kolaylaştırarak deşifre başarıyı arttırdı (MÖA8).

Yeni yeni deşifre yapmaya başlamıştım ve çok çok uzun sürüyordu. Tablatur sistemi ile çalışırken çok çabuk melodiler elde etmeye başladım (MÖA9).

Sistem anlaşıldıktan sonra deşifreyi kolaylaştırarak deşifre çalma başarımı arttırdı (MÖA10).

Araştırmadan elde edilen bulgular doğrultusunda, müzik öğretmeni adaylarının gitar eserlerinin deşifrajında tablatur sistemini kullanmalarının deşifraj sürecini kolaylaştırarak hızlandırdığı ve deşifraj başarılarına olumlu yönde katkı sağladığı söylenebilir.

Gitar Eserlerinin Deşifrajında Tablatur Sisteminin Kullanılmasına Yönelik Müzik Öğretmeni Adaylarının Tutumlarına İlişkin Elde Edilen Bulgular

Araştırmanın üçüncü sorusu kapsamında elde edilen bulgularda, müzik öğretmeni adayları gitar eserlerinin deşifrajında tablatur sistemini kullanmasına yönelik tutumlarına ilişkin olarak tüm katılımcılar; tablatur sistemini kendi öğrenme süreçlerinde kullanmayı tercih edecekleri (MÖA1, MÖA2, MÖA3, MÖA4, MÖA5, MÖA6, MÖA7, MÖA8, MÖA9, MÖA10) ileride gitar dersi vermeleri gerekirse mutlaka bu sistemle öğreteceklerini (MÖA1, MÖA2, MÖA8) tablatur sisteminin başlangıç seviyesinde kullanılmasının çok faydalı olacağı (MÖA4, MÖA5, MÖA6, MÖ7, MÖA9) yönünde görüş bildirmişlerdir. Buna ek olarak tüm katılımcılar tablatur sistemini kullanmanın ilgilerini çektiğini ve bu sistemi kullanmayı sevdiğini ifade etmiştir. Müzik öğretmeni adaylarının görüşlerinden örneklere aşağıda yer verilmiştir.

...İleride gitar dersi vermem gerekirse mutlaka bu sistemi kullanacağım (MÖA1).

...Yeni başlayan birine gitar çalmayı öğretmem gerekirse bu sistemi kullanacağım (MÖA2).

Ben gitara çok fazla ısınmamıştım ama tablatur sistemini öğrendikten sonra kendi kedime “ben gitarı ilerletebilirim” diye düşündüm, bana güven verdi (MÖA4).

Zaman bizim için çok önemli ve tablatur sistemi zaman kazandırıyor bu yüzden tercih ederim (MÖA5).

Tablatur sistemi ile çalışmayı çok sevdim çünkü notaya göre çok kolay geldi ve farklı olduğu için bende merak uyandırdı (MÖA7).

Müziğe gitar ile başlayan kişiler için enstrüman çalmayı çok keyifli ve kolay hale getiriyor. İlerde gitar dersi vermem gerekirse bu sistem ile öğreteceğim (MÖA8).

...Gitar çalmak için bundan daha kolay bir sistem olduğunu düşünmüyorum (MÖA10).

Araştırmadan elde edilen bulgular doğrultusunda, gitar eserlerinin deşifrajında tablatur sisteminin kullanılmasına ilişkin gerçekleştirilen öğretim uygulamalarının müzik öğretmeni adaylarının tamamının ilgisini çektiği ve tablatur sisteminin kullanılmasına ilişkin tutumlarını olumlu yönde etkilediği söylenebilir.

SONUÇ, TARTIŞMA ve ÖNERİLER

Araştırmada, gitar eserlerinin deşifrajında tablatur sisteminin kullanılmasına ilişkin müzik öğretmeni adaylarının görüşlerini belirlemeyi amaçlayan bu araştırmada; müzik öğretmeni adaylarının tablatur sistemini kullanmalarının karşılaştıkları problemlerin çözümü üzerindeki etkisine ilişkin görüşleri doğrultusunda; gitar eserlerinin deşifrajında tablatur sisteminin kullanılmasının, klavye üzerinde notaların yerlerini bulma ve hangi pozisyondan alınacağını belirleyebilme, deşifre sürecinde sağ ve sol el için çalınması gereken tel, perde ve parmak numaralarını daha kısa sürede anlayabilme gibi karşılaştıkları problemlerin çözümünde etkili olduğu ve deşifraj sürecini hızlandırarak kolaylaştırdığı sonuçlarına ulaşılmıştır. Bu kapsamda gerçekleştirilen araştırmalar

doğrultusunda Özdemir ve Özdemir (2017), başlangıç seviyesi gitar eğitiminde tablatur sisteminin etkililiğini belirlemeyi amaçlamış ve deneysel modelde gerçekleştirdiği araştırmasında başlangıç seviyesi klasik gitar eğitiminde kullanılan tablatur sisteminin, notalı eğitim sistemine göre daha etkili olduğu sonucuna ulaşmıştır. Mevcut araştırmada gitar eğitiminde tablatur sisteminin kullanılması, gitar eserlerinin deşifrajında modern notasyonun destekleyicisi olarak ele alınmıştır. Bununla birlikte Özdemir ve Özdemir'in (2017) araştırmasından elde ettiği sonucun bu araştırmadan elde edilen sonucu kısmen destekler nitelikte olduğu söylenebilir.

Araştırmanın ikinci sorusu doğrultusunda, müzik öğretmeni adaylarının gitar eserlerinin deşifrajında tablatur sistemini kullanmalarının deşifraj başarılarına etkisine ilişkin görüşlerine göre, gitar eserlerinin deşifrajında tablatur sistemini kullanmalarının deşifraj sürecini hızlandırdığı ve deşifraj başarılarına olumlu yönde katkı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır. Katılımcılardan MÖA4 görüşünü "...çok olumlu bir etkisi oldu, deşifre sürecini kolaylaştırdı, hızlandırdı ve zevkli hale getirdi. Normal şartlarda iki üç derste deşifresini yapabileceğim bir parçayı tablatur sistemi ile 15-20 dakika içerisinde çalabilir duruma geldim" şeklinde ifade etmiştir. Araştırmadan elde edilen bu sonuç Russel ve Evans'ın (2015) araştırmalarında ifade ettiği tablatur sisteminin müzik eserlerinin hızlı bir şekilde öğrenilmesinin bir yolu olduğu görüşü ile örtüşmektedir.

Araştırmanın üçüncü sorusu doğrultusunda gitar eserlerinin deşifrajında tablatur sisteminin kullanılmasına yönelik müzik öğretmeni adaylarının görüşlerinden elde edilen bulgularda; tablatur sisteminin kullanılmasının müzik öğretmeni adaylarının tamamının ilgisini çektiği ve bu kapsamda tablatur sisteminin kullanılmasına ilişkin tutumlarını olumlu yönde etkilediği sonucuna ulaşılmıştır. Örneğin, katılımcılardan MÖA6 görüşünü "gitara yeni başlayan öğrenciler nota ile karşılaştığı zaman korkuyor, ben bunları nasıl öğreneceğim diye düşünüp gitardan soğuyabiliyor. Tablatur sistemi daha kolay, daha pratik ve gitarı sevdirecek bir sistem." şeklinde ifade etmiştir. Bu araştırmadan elde edilen sonuca paralel olarak Luh (2018)'un müzik öğrencileri ile gerçekleştirdiği araştırmasında tablatur sisteminin öğrencilerin öğrenmesine etkisini ortaya çıkarmak amacıyla nitel çerçevede bir araştırma gerçekleştirmiş; araştırmasının sonucunda öğrencilerin derse ilgisinin ve katılımının arttığını belirlemiştir. Özdemir ve Özdemir (2017) araştırmalarında tablatur sistemi ile gitar eğitiminde gereken motivasyonu sağlamanın notalı sisteme oranla daha kolay olduğunu ve tablatur sisteminin doğrudan performansa yönelik olmasından dolayı bir çalgıyı sevmek, daha iyi çalabilmeyi istemek için gerekli motivasyonun oluşmasına ve başarı hissini artmasına katkı sağladığını ifade etmektedir.

Sonuç olarak bu araştırmada, gitar eğitiminde eserlerinin deşifrajında modern notasyonun destekleyicisi olarak tablatur sisteminden yararlanılmasının müzik öğretmeni adaylarının bu süreçte karşılaştıkları problemlerin çözümünde etkili olduğu ve deşifrajı kolaylaştırarak hızlandırdığı belirlenmiştir. Aynı zamanda gitar eserlerinin deşifrajında tablatur sisteminin kullanılmasına ilişkin müzik öğretmeni adaylarının tutumlarının olumlu yönde olduğu saptanmıştır.

Araştırmadan elde edilen sonuçlara dayanarak verilen öneriler aşağıdaki gibidir:

- Gitar eğitiminde eserlerin deşifrajında daha kolay ve hızlı öğrenmeyi destekleyici olarak tablatur sisteminden yararlanılabilir.

- Alanyazın incelendiğinde gitar eğitimi çerçevesinde tablatur sisteminin kullanılmasına ilişkin çok az sayıda araştırmanın gerçekleştirildiği görülmektedir. Bu bağlamda tablatur sisteminin gitar eğitimi süreçlerinde kullanılmasına yönelik farklı gruplar ve araştırma modelleri çerçevesinde çalışmalar gerçekleştirilebilir.

• Bu araştırma, müzik öğretmenliği lisans programlarında tüm müzik öğretmeni adayları için zorunlu bir ders olan Gitar ve Eşlikleme 2 dersi kapsamında gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda tablatur sisteminin gitar eserlerinin deşifrajında etkililiği ile ilgili müzik öğretmenliği lisans programlarında yer alan Bireysel Çalgı Eğitimi-Gitar dersleri kapsamında uygulamaya dayalı araştırmalar gerçekleştirilebilir.

KAYNAKÇA / REFERENCES

- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz ve Ş., Demirel, F. (2017). *Bilimsel araştırma yöntemleri* (23. Baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Erözkan, A. (2007). Bilimsel araştırmalarda yöntemler. (Ed. D. Ekiz). İstanbul: Lisans Yayıncılık.
- Karataş, Z. (2017). Sosyal bilim araştırmalarında paradigma değişimi: Nitel araştırmanın yükselişi. *Türkiye Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 70-86.
- Luh, K. (2018). *Understanding Guitar Tablature as a Strategy to Facilitate Student-led Learning in the Elementary Guitar Program* (Unpublished Doctoral Thesis). Webster University, Webster, USA.
- Miura, M., Hirota, I., Hama, N. ve Yanagida, M. (2004). Constructing a system for finger-position determination and tablature generation for playing melodies on guitars. *Systems and Computers in Japan*, 35(6), 10-19.
- Özdemir, M. ve Özdemir C. (2017). Başlangıç seviyesi klasik gitar eğitiminde tablatur sisteminin etkililiği. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(50), 565- 571.
- Russell, D. ve Evans, P., (2015). Guitar pedagogy and preparation for tertiary training in NSW : An exploratory mixed methods study. *Australian Journal of Music Education*, (1), 52–63.
- Sevim, E. ve Ekşi, H. (2021). *Nitel desenler: Eylem araştırması*. İstanbul: Eğitim Danışmanlığı ve Araştırmaları Merkezi.
- Tuohy, D. R. (2004). *Creating tablature and arranging music for guitar with genetic algorithms and artificial neural networks* (Unpublished Master Thesis), Georgia Universty, Georgia, USA.
- Tuohy, D. R. ve Potter, W. D. (2005). A genetic algorithm for the automatic generation of playable guitar tablature. *International Computer Music Conference (ICMC)*, 499-502
- Uluocak, S. (2011). *Klasik Gitar Tarihi – I Rönesans Döneminde Gitar*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Vapur, H. ve Şen, Y. (2021). Tablatur türleri ve günümüzde kullanılan gitar tablatur örnekleri. *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(2), 260-282.
- Wiggins, A. ve Kim, Y. E. (2019). Guitar tablature estimation with a convolutional neural network. 20th International Society for Music Information Retrieval (ISMIR), 284-291.
- Yalçınkaya, B., Eldemir, ve A., Sönmezöz, F. (2014). Müzik öğretmeni adaylarının bireysel çalgı dersine yönelik tutumlarının değerlendirilmesi. *Uluslararası Türk veya Türk Dili, Edebiyatı ve Tarihi Dergisi*, 9(2), 1583-1595.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (6. Baskı) Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yokuş, H ve Yokuş T. (2010). *Müzik ve çalgı öğrenimi için strateji rehberi – 1. Öğrenme Stratejileri*. Ankara: Pegem Akademi.

YÖK, (2018). Müzik Öğretmenliği Lisans Programı. https://www.yok.gov.tr/Documents/Kurumsal/egitim_ogretim_dairesi/YeniOgretmen-Yetistirme-Lisans-Programlari/Muzik_Ogretmenligi_Lisans_Programi.pdf adresinden 14.04.2021 tarihinde alınmıştır.

BAĞLAMA EĞİTİMİNDE BAŞLANGIÇ DÜZEYİ ZEYBEK TEZENE TAVRI ÖĞRETİMİNE YÖNELİK BİR ÇALIŞMA *

A Study On The Teaching Of Zeybek Plectrum Style At The Beginner Level In Bağlama Education

Ali Kerem APAYDIN **

Soner ALGI ***

ÖZ

Bu araştırmada başlangıç seviyesinde bağlamada zeybek tezene tavrının öğretilmesine yönelik alıştırma ve etütler etrafında tasarlanmış bir öğretim modeli sunulmaktadır. Karma yöntem tasarımının kullanıldığı araştırma, etkili ve kalıcı bir öğrenme sağlamayı ve farklı bağlama çalma tarzlarının öğretimine yönelik geliştirilecek öğretim modellerine ışık tutulmasını amaçlamaktadır. Bu noktada literatüre yeni bir eğitim ve öğretim materyali kazandırması ve benzer tezene tavırlarına yönelik örnek teşkil etmesi bakımından önemli görülmektedir. Zeybek tezene tavrının güncel öğretim yöntemlerini anlamak, alıştırma ve etüt üretimine başlamak amacıyla gerekli görüşmeler yapılmış ve ilgili literatür taranmıştır.

Çalışmanın deneysel aşamasında, Mersin Nevit Kodallı Güzel Sanatlar Lisesinin 10 ve 11. sınıflarında eğitim gören 4 öğrencinin katıldığı, 7 hafta süren ve 14 dersten oluşan tek gruplu ön test-son test tasarımı kullanılmıştır. Daha sonra öğretim modelinin etkililiğini ve kalıcılığını değerlendirmek amacıyla öğrencilerin son testten iki ay sonra değerlendirilen ön test, son test ve kalıcılık testi puanları karşılaştırılmıştır.

Çalışma sonunda katılımcıların ön test, son test ve kalıcılık testi verileri analiz edildiğinde testlerin arasında anlamlı farklılıklar gözlemlenmiş olup bu noktadan hareketle çalışma kapsamında sunulan öğretim modelinin öğrencilerin zeybek tezene tavrındaki yeterliliğini önemli ölçüde artırdığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Bağlama tezene tavırları, zeybek tezene tavrı, bağlama eğitimi, egzersiz, etütler

ABSTRACT

In this study, a teaching model designed around exercises and etudes for teaching zeybek plectrum style on the bağlama at beginner level is presented. The research, in which mixed method design was used, aims to provide an effective and permanent learning and to shed light on the teaching models to be developed for the teaching of different styles of playing the bağlama. At this point, it is considered important in terms of providing a new education and training material to the literature and setting an example for similar plectrum styles. In order to understand the current teaching methods of Zeybek plectrum style and to start the production of exercises and etudes, necessary interviews were made and the relevant literature was reviewed.

In the experimental phase of the study, a one-group pretest-posttest design consisting of 14 lessons and lasting 7 weeks was used with the participation of 4 students studying in the 10th and 11th grades of Mersin Nevit Kodallı Fine Arts High School. Then, in order to evaluate the effectiveness and retention of the teaching model, the pre-test, post-test and retention test scores of the students evaluated two months after the post-test were compared.

At the end of the study, when the pre-test, post-test and retention test data of the participants were analysed, significant differences were observed between the tests and from this point of view, it was concluded that the teaching model presented within the scope of the study significantly increased the competence of the students in zeybek plectrum style.

Keywords: Bağlama plectrum styles, zeybek plectrum style, bağlama training, exercise, etudes

* Bu çalışma, Doç. Dr. Soner ALGI danışmanlığında 04/08/2023 tarihinde tamamladığımız “Bağlamada Başlangıç Düzeyi Zeybek Tezene Tavrının Öğretimine Yönelik Egzersiz ve Etüt Temelli Bir Öğretim Modeli Önerisi” başlıklı doktora tezi esas alınarak hazırlanmıştır. Doktora tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya, Türkiye, 2023.

** **Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date:** 11.09.2022 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 14.12.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr., Müzik Öğretmeni, akeremapaydin@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9279-6250

*** Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, soneralgi@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-2354-2844

EXTENDED ABSTRACT

When the educational materials prepared for teaching zeybek plectrum style were examined, it was determined that although there are studies that can contribute to the field, these studies are limited in number. It is evaluated that the sources other than these studies do not have an educational quality that prepares the subject. From this point of view, it is thought that an alternative educational material that will provide effective and permanent learning with an educational identity to be prepared for the teaching of zeybek plectrum style is important and necessary. Based on this importance and necessity, the main purpose of the research is to present a teaching model designed on the basis of exercises and etudes to gain and improve the performance and deciphering skills of zeybek plectrum style. On the other hand, it is important to shed light on new teaching models to be developed for the teaching of different plectrum styles. In this direction, the problem of the research is how a teaching model should be prepared to provide effective and permanent learning in teaching zeybek plectrum style and to improve deciphering skills. Based on this problem situation, answers to the following questions were sought:

1. What are the findings regarding the readiness levels of the participants in the experimental group of the study?
2. What are the findings regarding the application of the exercise and etude-based teaching model to improve Zeybek plectrum style performance skills?
3. What are the findings about the effect of the exercise and etude-based teaching model for developing Zeybek plectrum style performance skills on the participants' zeybek plectrum style performance skills?

The study utilized qualitative and quantitative paradigms and mixed research method was used. In the qualitative dimension of the study, the data collected from the study group and the literature review were analyzed by descriptive analysis method, and in the quantitative dimension, the effectiveness of the teaching model presented using a one-group pretest-posttest design was tried to be determined. In this context, the study spanned a total of 7 weeks with 14 lessons, involving 2 lessons per week for four students in the 10th and 11th grades at Mersin Nevit Kodallı Fine Arts High School. Before the implementation, students' readiness and equivalence were determined using a readiness level assessment form scored by 3 experts. The data related to the pretest, posttest and the retention test conducted 2 months after the posttest were collected using the "pretest/posttest/retention test evaluation form" which was scored by 3 experts. The data obtained from the tests were analyzed with SPSS 25.0 program.

Before starting the experimental phase, it was determined that the students were equivalent with the readiness test and it was observed that this equivalence continued in the pre-test, post-test and retention tests. At the end of the experimental process, the students had the following skills: "the ability to understand and vocalize the scale clusters correctly, the ability to understand and vocalize the notes in the scale clusters correctly, the ability to use the correct finger numbers, the ability to perform fluently without pausing, the ability to obtain a clean sound on the keyboard, the ability to make the clapping movement correctly with the spectrum , it was concluded that they significantly developed skills in distinguishing and performing clusters characteristic of the zeybek plectrum style, as well as deciphering pieces within the given time. From this point of view, based on the significant differences between the pre-test, post-test and retention test results, both the criterion scores and the general evaluation scores,

it was concluded that the teaching model presented within the scope of the research was effective in gaining beginner level zeybek plectrum style performance skills permanently.

As a result of the research, it is recommended that the educational materials to be prepared for teaching the style of the tune in the baglama should deal in detail with the style of the tune it presents with the exercises and notation in its content. In order to achieve this, it is thought that it would be appropriate to develop a different training-education material for each style.

In the light of this research, alternative teaching models can be developed for the teaching of different plectrum styles in the baglama.

The exercises and etudes presented in the doctoral dissertation titled "An Exercise And Etude Based Teaching Model Proposal For Teaching The Beginner Level Zeybek Plectrum Style In Baglama", which forms the basis of the presented teaching model and completed on 04/08/2023, can be used in teaching zeybek plectrum style. In addition, the way these exercises and etudes are produced can be taken as a reference for the production of exercises and etudes to be presented for the teaching of different styles.

Doğduğu ve geliştiği yörenin kültürel unsurlarını zamanın ötesine taşıyarak tarihin estetik bir tanığı olma özelliği taşıyan Türk halk müziği; çalım ve söyleme biçimleri yönüyle oldukça zengin bir icra sahasına sahiptir. Bu geniş saha; çalgılar arası etkileşimler, çalgıların taklitleri, kişisel yetilerin sunulması gibi birçok farklı değişken temelinde oluşmuştur. Bağlama icralarında tezene vuruş yönleri referansında şekillenen bu icra biçimleri bağlamada tezene tavrı olarak isimlendirilir. Öte yandan Konya, Silifke, Zeybek, Kayseri, Teke gibi isimlerle anılan teze tavrı, bu adlandırmalardan da anlaşılacağı üzere yöresel kimlik taşıyarak bu yörelere göre belirleyici olmuştur.

Çoğunlukla ülkemizin batı kesimlerinin halk ezgilerinin bağlamaya seslendirilmesiyle ortaya çıkan zeybek tezene tavrı genellikle yörede kullanılan zurna icralarının bağlamaya aktarımı temelinde şekillenmiştir. Üstün tüm tellere temas edecek bir tezene vuruşunun alt telleri kısa süreli notalarla bezemesiyle oluşan karakteristik bir duyum özelliği sergiler.

Bağlama icracıları için ileri bir icra tekniği olarak nitelendirilebilecek olan zeybek tezene tavrının öğretimine yönelik yazılmış kaynaklar ve konuya ilişkin lisansüstü tezleri incelendiğinde bilimsel temellere dayanan gerek notasyonu gerekse de konuya özel hazırlanmış içeriğiyle alana katkı sağlayabilecek nitelikte çalışmaların mevcut olduğu ancak oldukça sınırlı sayıda kaldığı görülmüştür. Az sayıda olan bu materyalin dışında kalan birçok kaynak da repertuar kitabı olmaktan öteye gidememiş ve bu kaynaklarda, icra edilecek eserlere hazırlığın yine o eserler üzerinden ve konuyu kapsamayan dolaylı çalışmalardan elde edilecek kazanımlar ile sağlanmaya çalışıldığı değerlendirilmiştir. Dolayısıyla tezene tavrının öğretimine ilişkin hazırlanacak alternatif eğitim-öğretim materyallerine gereksinim olduğu düşünülmektedir. Bu doğrultuda zeybek tezene tavrı öğretiminde etkili ve kalıcı bir öğrenme sağlamaya ve deşifre becerisini geliştirmeye yönelik hazırlanacak bir öğretim modelinin nasıl olması gerektiği çalışmanın problem durumunu oluşturmaktadır.

Bu doğrultuda zeybek tezene tavrının öğretimine yönelik egzersiz ve etütlere dayalı bir öğretim modelini sunarak zeybek tezene tavrı icra ve deşifre becerilerini kazandırma ve geliştirme noktasında başvurulacak alternatif bir eğitim-öğretim materyalini oluşturmak bu araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Öte yandan bu araştırmanın ışığında farklı tezene tavrılarına yönelik geliştirilecek yeni öğretim modelleri de kıymetli görülmektedir. Araştırmanın amacına yönelik aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

1. Araştırmanın deney grubunda yer alan katılımcıların hazır bulunuş düzeylerine ilişkin bulgular nasıldır?
2. Sunulan öğretim modelinin uygulanmasına ilişkin bulgular nelerdir?
3. Zeybek tezene tavrı icra becerilerini geliştirmeye yönelik egzersiz ve etüt temelli öğretim modelinin, katılımcıların zeybek tezene tavrı icra becerileri üzerindeki etkisine ilişkin bulgular nelerdir?

YÖNTEM

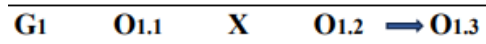
Araştırmanın Deseni

Gözlem ve kaynak tarama gibi veri toplama yöntemlerinin yer aldığı çalışmada nicel ve nitel verilerin sunulduğu karma araştırma yönteminden faydalanılmıştır. “Karma yöntem deseninde nitel ve nicel yaklaşımlara dayalı yöntem ve tekniklerin bütüncül düşünülerek birlikte kullanılması öngörülmektedir” (Alkan ve diğer., 2019: 562).

Çalışma kapsamında belirlenen deney grubundaki öğrencilere zeybek tezene tavrı icra becerilerini kazandırmaya yönelik egzersiz ve etütlerden oluşan öğretim modeli, 14 ders boyunca uygulanmıştır.

Çalışmada tek gruplu ön test-son test deseni kullanılmış olup deney sürecinde “denek grubuna önce bir test (ön test) uygulanarak durum tespiti yapılır, ardından deneme yapılarak deneme sonunda bir test daha (son test) uygulanır. Her iki teste ait ölçümler karşılaştırılarak aradaki fark değişim olarak kaydedilir” (Cebeci, 2010: 13). Ayrıca son test uygulamasından 2 ay sonrasında bir test daha yapılarak elde edilen kazanımın kalıcılığı belirlenmiştir.

Karasar’ın (2016) tek gruplu ön test-son test gösteriminden hareketle tek gruplu ön test-son test ve kalıcılık testi işlem basamağı aşağıdaki gibi ifade edilmiştir:



Şekil 1. Tek Gruplu Ön Test-Son Test-Kalıcılık Testi Deseni İşlem Basamağı

Bu araştırma Doç. Dr. Soner ALGI danışmanlığında 04/08/2023 tarihinde tamamlanan “Bağlamada Başlangıç Düzeyi Zeybek Tezene Tavrının Öğretimine Yönelik Egzersiz ve Etüt Temelli Bir Öğretim Modeli Önerisi” isimli doktora tezi esas alınarak hazırlanmıştır. Araştırmanın etik kurul izni, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Araştırma Etik Kurulu Başkanlığından 14/01/2022 tarihli 01 toplantı sayısı ve 2022/04 numaralı karar ile alınmıştır.

Çalışma Grubu

Araştırmanın birinci çalışma grubu, çalışma kapsamında sunulacak egzersiz, etütler ve eserler için uzman görüşüne başvurulmuş 2 öğretim üyesinden oluşmaktadır.

Araştırmanın ikinci çalışma grubu, deney sürecinin gerçekleştirileceği Mersin Nevit Kodallı Güzel Sanatlar Lisesinde eğitim gören ve amaçlı örnekleme yöntemlerinden “benzeşik örnekleme” ile seçilen daha önce zeybek tezene çalışması yapmadığı belirlenmiş 4 öğrenciden oluşmaktadır. “Benzeşik örnekleme maksimum çeşitlilik örneklemesinin tam tersi bir örnekleme yöntemidir. Buradaki amaç; küçük, benzeşik bir örneklem oluşturma yoluyla belirgin bir alt grubu tanımlamaktır” (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 120).

Hazır bulunuş, ön test, son test ve kalıcılık testi videolarını değerlendirmek üzere hazırlanan formların geçerlik ve güvenilirliğini sağlamak için uzman görüşü alınan 3 öğretim üyesi araştırmanın üçüncü çalışma grubunu temsil etmektedir. Öte yandan kayda alınan videolardaki öğrenci performansları aynı 3 öğretim üyesi tarafından değerlendirilmiştir.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Çalışma kapsamında konuya ilişkin yazılan lisansüstü tezlere, makale, kitap ve metotlara ulaşılarak bu kaynaklar incelenmiştir.

Deney grubunda yer alan öğrencilerin bağlama çalma düzeylerine yönelik hazır bulunuşluk durumları, uzman görüşü alınarak hazırlanan “hazır bulunuşluk düzeyi değerlendirme formu” aracılığıyla 3 uzman tarafından verilen puanların aritmetik ortalaması alınarak belirlenmiştir.

Uygulanan testlere ilişkin veriler 3 uzman tarafından değerlendirme formlarının doldurulmasıyla elde edilmiştir. Bu testlerden elde edilen veriler arasındaki ilişki SPSS 25.0 programı ile analiz edilmiştir. Katılımcıların kazanım düzeylerinin tespit edilmesinde ortalama ve standart sapma kullanılmıştır. Araştırmadaki katılımcı sayısı merkezi limit teoreminden hareketle yetersiz olduğundan ($n < 30$) nonparametrik yöntemler kullanılmıştır (Ghasemi ve Zahediasl, 2020). Katılımcıların ölçek açısından izlem süreleri arasındaki farklılıkların incelenmesinde “Friedman testi” ve ölçümlerin ön test-son test ve kalıcılık testi puanları arasındaki farkın detaylandırılması için de “Wilcoxon testi” uygulanarak elde edilen sonuçlar sunulmuştur. Ayrıca uzmanların son test kriterlerine ve testin toplamına verdikleri puanlar arasındaki farklılıkların belirlenmesinde “Kruskal Wallis H testi” uygulanmıştır.

Araştırma Kapsamında Sunulan Egzersiz ve Etütlerin Hazırlanmasına İlişkin Bilgiler

Çalışma kapsamında hazırlanan 83 egzersiz¹ ve 6 etüt, güzel sanatlar lisesi 11. sınıf “Güzel Sanatlar Lisesi Çalgı Eğitimi Bağlama” kitabında yer alan 6 zeybek tezene tavrı tartım referans alınarak üretilmiştir. Sunulan egzersizler, kolaydan zora olacak şekilde tezene tartım kümelerindeki notaların birden fazla perdeye uygulanması temelinde tasarlanmıştır. Etütler ise dersler boyunca zeybek tezenesi kazanımlarına nispeten sahip olmuş katılımcıların bu kazanımlarını pekiştirmek amacı doğrultusunda hazırlanmıştır. Egzersizlerin adlandırılması Tablo 1’de gösterildiği gibi 3 bölümden oluşan bir şifre ile formüle edilmiştir.

Tablo 1. Egzersizlerin İsimlendirilmesi ve Açılımı

1. şifre	2. şifre	3. şifre
Egzersizde yer alan her bir tartım kümesinin kaç farklı notadan oluştuğu	Egzersizin ses aralığı	Egzersizin numarası
1N: Egzersizde yer alan her bir tartım kümesi aynı notadan oluşuyor	4A: 4’lü aralık (La-re)	Egzersizin sıra numarasını belirtir
2N: Egzersizde yer alan her bir tartım kümesi 2 farklı notadan oluşuyor	6A: 6’lı aralık (La-fa)	
3N: Egzersizde yer alan her bir tartım kümesi 3 farklı notadan oluşuyor	8A: 8’li aralık (La-la)	
4N: Egzersizde yer alan her bir tartım kümesi 4 farklı notadan oluşuyor		
5N: Egzersizde yer alan her bir tartım kümesi 5 farklı notadan oluşuyor		
6N: Egzersizde yer alan her bir tartım kümesi 6 farklı notadan oluşuyor		
7N: Egzersizde yer alan her bir tartım kümesi 7 farklı notadan oluşuyor		

BULGULAR

Araştırmanın Deney Grubunda Yer Alan Katılımcıların Hazır Bulunuş Düzeylerine İlişkin Bulgular

Katılımcı performanslarının değerlendirilmesi sonucunda elde edilen “Hazır bulunuşluk düzeyi değerlendirme deşifre sorusu” puanlarına ilişkin katılımcı verileri aşağıda yer alan tablolarda sunulmuştur:

¹ Egzersiz ve etütlerin tamamı 04/08/2023 tarihinde tamamlanan “Bağlamada Başlangıç Düzeyi Zeybek Tezene Tavrının Öğretimine Yönelik Egzersiz ve Etüt Temelli Bir Öğretim Modeli Önerisi” isimli doktora tezinde mevcuttur.

Tablo 2. 1. Katılımcı Öğrenci Hazır Bulunuşluk Düzeyi Değerlendirme Deşifre Sorusu Puanları

1. Katılımcı Öğrenci	Uzman 1	Uzman 2	Uzman 3
Kriterler	Puanlama		
Bağlamayı Doğru Tutuş Becerisi	80	85	85
Tartım Kümelerini Doğru Anlama ve Doğru Tezene Vuruşlarıyla Seslendirme Becerisi	75	70	75
Bağlama Üzerindeki Perde Yerlerini Bilme Becerisi	85	80	85
Klavyede Temiz Ses Elde Etme Becerisi	75	70	75
Verilen Süre İçerisinde Eseri Deşifre Etme Becerisi	55	50	60
Ortalama Puan	74	71	76
Öğrencinin Aldığı Puanların Ortalaması	73,6		

Tablo 3. 2. Katılımcı Öğrenci Hazır Bulunuşluk Düzeyi Değerlendirme Deşifre Sorusu Puanları

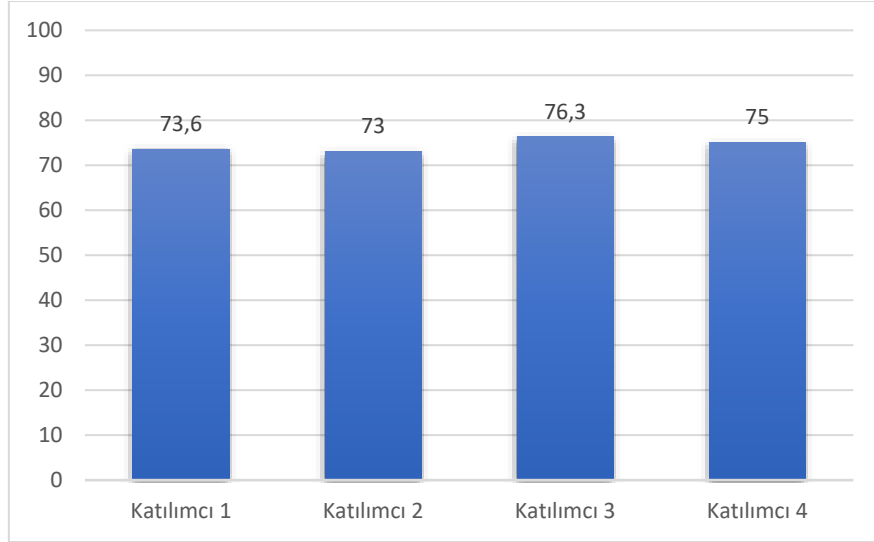
2. Katılımcı Öğrenci	Uzman 1	Uzman 2	Uzman 3
Kriterler	Puanlama		
Bağlamayı Doğru Tutuş Becerisi	85	80	85
Tartım Kümelerini Doğru Anlama ve Doğru Tezene Vuruşlarıyla Seslendirme Becerisi	70	75	75
Bağlama Üzerindeki Perde Yerlerini Bilme Becerisi	85	85	90
Klavyede Temiz Ses Elde Etme Becerisi	70	65	70
Verilen Süre İçerisinde Eseri Deşifre Etme Becerisi	50	55	55
Ortalama Puan	72	72	75
Öğrencinin Aldığı Puanların Ortalaması	73		

Tablo 4. 3. Katılımcı Öğrenci Hazır Bulunuşluk Düzeyi Değerlendirme Deşifre Sorusu Puanları

3. Katılımcı Öğrenci	Uzman 1	Uzman 2	Uzman 3
Kriterler	Puanlama		
Bağlamayı Doğru Tutuş Becerisi	90	95	95
Tartım Kümelerini Doğru Anlama ve Doğru Tezene Vuruşlarıyla Seslendirme Becerisi	70	70	75
Bağlama Üzerindeki Perde Yerlerini Bilme Becerisi	85	85	90
Klavyede Temiz Ses Elde Etme Becerisi	75	80	80
Verilen Süre İçerisinde Eseri Deşifre Etme Becerisi	50	55	50
Ortalama Puan	74	77	78
Öğrencinin Aldığı Puanların Ortalaması	76,3		

Tablo 5. 4. Katılımcı Öğrenci Hazır Bulunuşluk Düzeyi Değerlendirme Deşifre Sorusu Puanları

4. Katılımcı Öğrenci	Uzman 1	Uzman 2	Uzman 3
Kriterler	Puanlama		
Bağlamayı Doğru Tutuş Becerisi	80	75	75
Tartım Kümelerini Doğru Anlama ve Doğru Tezene Vuruşlarıyla Seslendirme Becerisi	80	75	75
Bağlama Üzerindeki Perde Yerlerini Bilme Becerisi	85	90	90
Klavyede Temiz Ses Elde Etme Becerisi	75	75	80
Verilen Süre İçerisinde Eseri Deşifre Etme Becerisi	55	55	60
Ortalama Puan	75	74	76
Öğrencinin Aldığı Puanların Ortalaması	75		



Şekil 2. Katılımcı Öğrencilerin Hazır Bulunuşluk Düzeyi Genel Puan Ortalamaları

Katılımcıların hazır bulunuşluk düzeyine ilişkin puan ortalamalarının 70 ile 80 aralığında olduğu görülmekte ve bu puan ortalamalarına göre öğrencilerin deneyin başındaki hazır bulunuş düzeylerinin denk olduğu değerlendirilmektedir.

Öğretim Modelinin Uygulanmasına İlişkin Bulgular

Katılımcıların zeybek tezene tavrı icra becerileri düzeylerinin belirlenmesine ilişkin ön test bulguları.

Tablo 6. 1. Katılımcı Öğrenci Ön Test Deşifre Sorusu Puanları

1. Katılımcı Öğrenci	Uzman 1	Uzman 2	Uzman 3
Kriterler	Puanlama		
Tartım Kümelerini Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi	40	45	45
Tartım Kümelerinde Yer Alan Notaları Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi	75	70	80
Zeybek Tezene Tavrı İçeren Tartım Kümelerini Ayırt Etme ve Seslendirme Becerisi	3	2	10
Doğru Parmak Numaralarını Kullanma Becerisi	65	60	70
Duraksamadan Akıcı Bir Şekilde İcra Becerisi	30	20	40
Klavyede Temiz Ses Elde Etme Becerisi	65	60	70
Verilen Süre İçerisinde Eseri Deşifre Etme Becerisi	45	40	50
Tezeneyle Çırpma Hareketini Doğru Yapma Becerisi	3	3	5
Zeybek Tezene Tavrının Karakteristiğine Uygun İcra Becerisi	3	3	5
Ortalama Puan	36,4	33,6	41,6
Öğrencinin Aldığı Puanların Ortalaması	37,2		

Tablo 7. 2. Katılımcı Öğrenci Ön Test Deşifre Sorusu Puanları

2. Katılımcı Öğrenci	Uzman 1	Uzman 2	Uzman 3
Kriterler	Puanlama		
Tartım Kümelerini Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi	45	50	50
Tartım Kümelerinde Yer Alan Notaları Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi	75	75	80
Zeybek Tezene Tavrı İçeren Tartım Kümelerini Ayırt Etme ve Seslendirme Becerisi	3	2	10

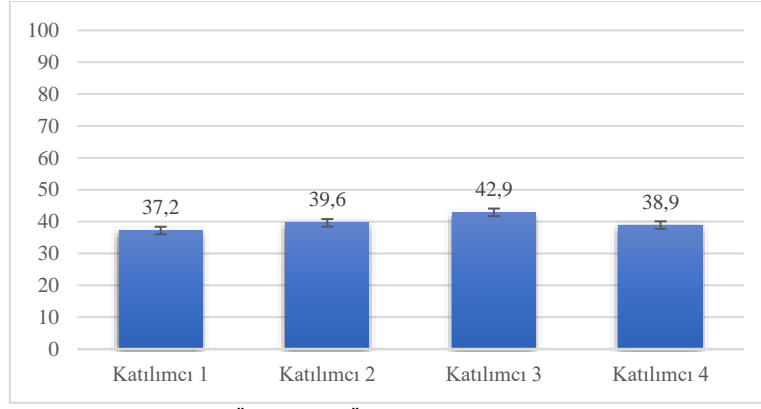
Doğru Parmak Numaralarını Kullanma Becerisi	70	65	75
Duraksamadan Akıcı Bir Şekilde İcra Becerisi	35	30	45
Klavyede Temiz Ses Elde Etme Becerisi	65	60	70
Verilen Süre İçerisinde Eseri Deşifre Etme Becerisi	50	45	55
Tezeneyle Çırpma Hareketini Doğru Yapma Becerisi	2	2	3
Zeybek Tezene Tavrının Karakteristiğine Uygun İcra Becerisi	4	3	3
Ortalama Puan	38,7	36,8	43,4
Öğrencinin Aldığı Puanların Ortalaması		39,6	

Tablo 8. 3. Katılımcı Öğrenci Ön Test Deşifre Sorusu Puanları

3. Katılımcı Öğrenci	Uzman 1	Uzman 2	Uzman 3
Kriterler	Puanlama		
Tartım Kümelerini Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi	45	45	50
Tartım Kümelerinde Yer Alan Notaları Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi	80	80	85
Zeybek Tezene Tavrı İçeren Tartım Kümelerini Ayırt Etme ve Seslendirme Becerisi	10	2	15
Doğru Parmak Numaralarını Kullanma Becerisi	75	70	80
Duraksamadan Akıcı Bir Şekilde İcra Becerisi	40	35	45
Klavyede Temiz Ses Elde Etme Becerisi	75	70	80
Verilen Süre İçerisinde Eseri Deşifre Etme Becerisi	50	50	55
Tezeneyle Çırpma Hareketini Doğru Yapma Becerisi	2	2	5
Zeybek Tezene Tavrının Karakteristiğine Uygun İcra Becerisi	5	5	5
Ortalama Puan	42,4	39,8	46,6
Öğrencinin Aldığı Puanların Ortalaması		42,9	

Tablo 9. 4. Katılımcı Öğrenci Ön Test Deşifre Sorusu Puanları

4. Katılımcı Öğrenci	Uzman 1	Uzman 2	Uzman 3
Kriterler	Puanlama		
Tartım Kümelerini Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi	40	40	45
Tartım Kümelerinde Yer Alan Notaları Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi	75	75	80
Zeybek Tezene Tavrı İçeren Tartım Kümelerini Ayırt Etme ve Seslendirme Becerisi	3	2	10
Doğru Parmak Numaralarını Kullanma Becerisi	75	75	80
Duraksamadan Akıcı Bir Şekilde İcra Becerisi	30	30	40
Klavyede Temiz Ses Elde Etme Becerisi	65	65	70
Verilen Süre İçerisinde Eseri Deşifre Etme Becerisi	45	40	50
Tezeneyle Çırpma Hareketini Doğru Yapma Becerisi	3	3	2
Zeybek Tezene Tavrının Karakteristiğine Uygun İcra Becerisi	3	3	2
Ortalama Puan	37,6	37	42,1
Öğrencinin Aldığı Puanların Ortalaması		38,9	



Şekil 3. Katılımcı Öğrencilerin Ön Test Deşifre Sorusu Puan Ortalamaları

Katılımcıların ön test ortalamaları 35 ile 45 puan aralığındadır. Katılımcıların hazır bulunuşluk düzeylerine benzer şekilde ön test puanlarına bakarak zeybek tezene tavrı icra becerileri düzeylerinin de birbirine yakın olduğu söylenebilir.

Kazanım başlıklarına ilişkin katılımcıların 2 ile 85 arasında puanlar aldığı görülmektedir. Tespit edilen düşük puanların zeybek tezene tavrı icra ve deşifre becerilerine ait olduğu, yüksek puanların ise temel bağlama becerilerine ait olduğu görülmektedir. Bu, katılımcılarla görüşmeden de elde edilen “deney öncesi katılımcıların zeybek tezene tavrı icra ve deşifre becerilerine sahip olmadıkları” durumunu destekleyen bir bulgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Deney sürecine ilişkin bulgular. Modelin 7 haftadan oluşan 14 derslik uygulamasına ilişkin birinci ders örneği aşağıda sunulmuştur.²

Birinci hafta örnek birinci derse dair bulgular.

Süre: 60 dk.

Konu: 1 numaralı zeybek tezene tartımı.

İçerik: La-re (4 ses) ve la-fa (6 ses) aralığında hazırlanmış ve tartım kümeleri aynı ve 2 farklı notadan teşekkül egzersizler.

Kazanım: La-re (4 ses) ve la-fa (6 ses) aralığında hazırlanmış 5 egzersizi bağlamada seslendirir.

Materyaller: Bağlama, 1 numaralı zeybek tezene tartımına ait 1N-4A-1 ile 1N-6A-5 arasındaki egzersizler.

Öğretim Yöntemleri: Anlatma, gösterip yaptırma.

Öğrenme ve Öğretme Süreci:

Ders içeriği ve kazanımlar konusunda öğrenciler bilgilendirilir. Katılımcıların, bağlamalarını Bozuk düzeni akordu yapılmış şekilde derse gelmeleri sağlanır. Öğretilecek egzersizlerin kodlamalarıyla ilgili bilgilendirmeden sonra egzersizlerde yer alan 1 numaralı zeybek tezene tartımının deşifresiyle ve parmak pozisyonlarıyla ilgili gerekli açıklamalar yapılır. Egzersizler, öğretmen tarafından seslendirildikten sonra eserin deşifresi için

² 14 dersin tamamı 04/08/2023 tarihinde tamamlanmış olan “Bağlamada Başlangıç Düzeyi Zeybek Tezene Tavrının Öğretimine Yönelik Egzersiz ve Etüt Temelli Bir Öğretim Modeli Önerisi” isimli doktora tezinde mevcuttur.

katılımcılara süre verilir. Ardından egzersiz katılımcılara yavaş bir tempoyla icra ettirilir. Egzersizler gerekirse öğrenci ile icra edilir ve egzersizler gerektiği gibi icra edilinceye kadar ders devam eder.

Etkinlik 1: 1 numaralı zeybek tezene tartımı ile ilgili bilgi verilir. 1N-4A-1 ve 2N-4A-2 egzersizleri icra edilir.



Şekil 4. 1 Numaralı Zeybek Tezene Tartım Kümesi



Şekil 5. 1 Numaralı Zeybek Tezene Tartımı 2N-4A-2 Kodlu Egzersiz

Etkinlik 2: 2N-4A-3 ve 2N-4A-4 egzersizleri icra edilir.



Şekil 6. 1 Numaralı Zeybek Tezene Tartımı 2N-4A-3 Kodlu Egzersiz

Etkinlik 3: 1N-6A-5 egzersizi icra edilir.



Şekil 7. 1 Numaralı Zeybek Tezene Tartımı 1N-6A-5 Kodlu Egzersiz

Etkinlik 4: Belirlenen eksikliklerin giderilmesi için egzersizler katılımcı ile icra edilir.

Katılımcıların zeybek tezene tavrı icra becerileri düzeylerinin belirlenmesine ilişkin son test bulguları.**Tablo 10. 1. Katılımcı Öğrenci Son Test Deşifre Sorusu Puanları**

1. Katılımcı Öğrenci	Uzman 1	Uzman 2	Uzman 3
Kriterler	Puanlama		
Tartım Kümelerini Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi	95	85	95
Tartım Kümelerinde Yer Alan Notaları Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi	95	90	95
Zeybek Tezene Tavrı İçeren Tartım Kümelerini Ayırt Etme ve Seslendirme Becerisi	95	95	95
Doğru Parmak Numaralarını Kullanma Becerisi	85	85	90
Duraksamadan Akıcı Bir Şekilde İcra Becerisi	90	85	90
Klavyede Temiz Ses Elde Etme Becerisi	90	85	90
Verilen Süre İçerisinde Eseri Deşifre Etme Becerisi	95	95	95
Tezeneyle Çırpma Hareketini Doğru Yapma Becerisi	90	90	90
Zeybek Tezene Tavrının Karakteristiğine Uygun İcra Becerisi	85	80	90
Ortalama Puan	91,1	87,7	92,2
Öğrencinin Aldığı Puanların Ortalaması	90,3		

Tablo 11. 2. Katılımcı Öğrenci Son Test Deşifre Sorusu Puanları

2. Katılımcı Öğrenci	Uzman 1	Uzman 2	Uzman 3
Kriterler	Puanlama		
Tartım Kümelerini Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi	90	90	90
Tartım Kümelerinde Yer Alan Notaları Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi	95	95	95
Zeybek Tezene Tavrı İçeren Tartım Kümelerini Ayırt Etme ve Seslendirme Becerisi	95	95	95
Doğru Parmak Numaralarını Kullanma Becerisi	90	95	90
Duraksamadan Akıcı Bir Şekilde İcra Becerisi	90	85	90
Klavyede Temiz Ses Elde Etme Becerisi	90	90	90
Verilen Süre İçerisinde Eseri Deşifre Etme Becerisi	90	90	90
Tezeneyle Çırpma Hareketini Doğru Yapma Becerisi	85	85	90
Zeybek Tezene Tavrının Karakteristiğine Uygun İcra Becerisi	85	85	90
Ortalama Puan	89,6	90	91,1
Öğrencinin Aldığı Puanların Ortalaması	90,2		

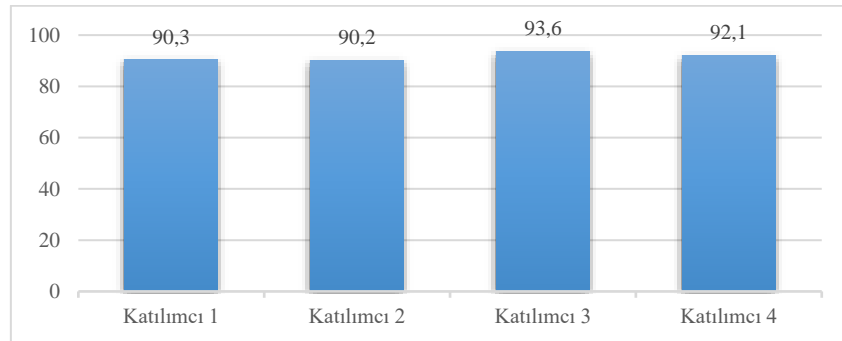
Tablo 12. 3. Katılımcı Öğrenci Son Test Deşifre Sorusu Puanları

3. Katılımcı Öğrenci	Uzman 1	Uzman 2	Uzman 3
Kriterler	Puanlama		
Tartım Kümelerini Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi	95	95	95
Tartım Kümelerinde Yer Alan Notaları Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi	95	95	95
Zeybek Tezene Tavrı İçeren Tartım Kümelerini Ayırt Etme ve Seslendirme Becerisi	95	95	95
Doğru Parmak Numaralarını Kullanma Becerisi	95	85	95
Duraksamadan Akıcı Bir Şekilde İcra Becerisi	95	90	95
Klavyede Temiz Ses Elde Etme Becerisi	95	95	95

Verilen Süre İçerisinde Eseri Deşifre Etme Becerisi	95	95	95
Tezeneyle Çırpma Hareketini Doğru Yapma Becerisi	95	90	95
Zeybek Tezene Tavrının Karakteristiğine Uygun İcra Becerisi	90	90	90
Ortalama Puan	94,4	92,2	94,4
Öğrencinin Aldığı Puanların Ortalaması		93,6	

Tablo 13. 4. Katılımcı Öğrenci Son Test Deşifre Sorusu Puanları

4. Katılımcı Öğrenci	Uzman 1	Uzman 2	Uzman 3
Kriterler	Puanlama		
Tartım Kümelerini Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi	95	95	95
Tartım Kümelerinde Yer Alan Notaları Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi	95	95	95
Zeybek Tezene Tavrı İçeren Tartım Kümelerini Ayırt Etme ve Seslendirme Becerisi	95	95	95
Doğru Parmak Numaralarını Kullanma Becerisi	95	95	95
Duraksamadan Akıcı Bir Şekilde İcra Becerisi	95	95	95
Klavyede Temiz Ses Elde Etme Becerisi	85	85	90
Verilen Süre İçerisinde Eseri Deşifre Etme Becerisi	95	95	95
Tezeneyle Çırpma Hareketini Doğru Yapma Becerisi	85	85	90
Zeybek Tezene Tavrının Karakteristiğine Uygun İcra Becerisi	85	85	90
Ortalama Puan	91,6	91,6	93,3
Öğrencinin Aldığı Puanların Ortalaması		92,1	



Şekil 8. Katılımcı Öğrencilerin Son Test Deşifre Sorusu Puan Ortalamaları

Katılımcıların zeybek tezene tavrı icra becerileri düzeylerindeki kalıcılığın belirlenmesine ilişkin kalıcılık testi bulguları.

Tablo 14. 1. Katılımcı Öğrenci Kalıcılık Testi Deşifre Sorusu Puanları

1. Katılımcı Öğrenci	Uzman 1	Uzman 2	Uzman 3
Kriterler	Puanlama		
Tartım Kümelerini Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi	90	90	90
Tartım Kümelerinde Yer Alan Notaları Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi	95	95	95
Zeybek Tezene Tavrı İçeren Tartım Kümelerini Ayırt Etme ve Seslendirme Becerisi	95	95	95
Doğru Parmak Numaralarını Kullanma Becerisi	95	95	95
Duraksamadan Akıcı Bir Şekilde İcra Becerisi	75	70	80

Klavyede Temiz Ses Elde Etme Becerisi	90	85	90
Verilen Süre İçerisinde Eseri Deşifre Etme Becerisi	85	85	90
Tezeneyle Çırpma Hareketini Doğru Yapma Becerisi	85	85	90
Zeybek Tezene Tavrının Karakteristiğine Uygun İcra Becerisi	85	80	90
Ortalama Puan	88,3	86,6	90,5
Öğrencinin Aldığı Puanların Ortalaması	88,4		

Tablo 15. 2. Katılımcı Öğrenci Kalıcılık Testi Deşifre Sorusu Puanları

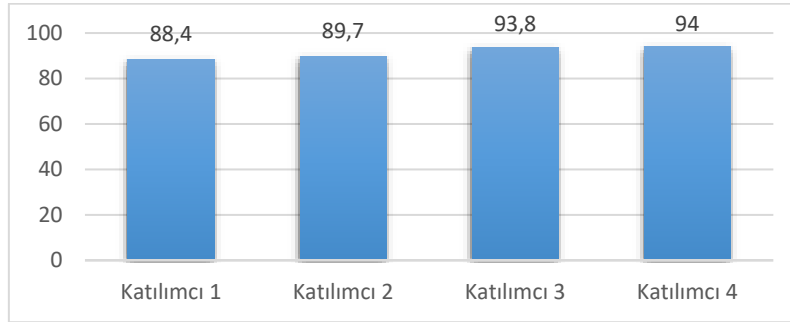
2. Katılımcı Öğrenci	Uzman 1	Uzman 2	Uzman 3
Kriterler	Puanlama		
Tartım Kümelerini Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi	85	85	90
Tartım Kümelerinde Yer Alan Notaları Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi	95	95	95
Zeybek Tezene Tavrı İçeren Tartım Kümelerini Ayırt Etme ve Seslendirme Becerisi	90	95	90
Doğru Parmak Numaralarını Kullanma Becerisi	95	95	95
Duraksamadan Akıcı Bir Şekilde İcra Becerisi	80	80	85
Klavyede Temiz Ses Elde Etme Becerisi	90	90	90
Verilen Süre İçerisinde Eseri Deşifre Etme Becerisi	95	90	95
Tezeneyle Çırpma Hareketini Doğru Yapma Becerisi	85	85	90
Zeybek Tezene Tavrının Karakteristiğine Uygun İcra Becerisi	90	85	90
Ortalama Puan	89,4	88,8	91,1
Öğrencinin Aldığı Puanların Ortalaması	89,7		

Tablo 16. 3. Katılımcı Öğrenci Kalıcılık Testi Deşifre Sorusu Puanları

3. Katılımcı Öğrenci	Uzman 1	Uzman 2	Uzman 3
Kriterler	Puanlama		
Tartım Kümelerini Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi	95	95	95
Tartım Kümelerinde Yer Alan Notaları Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi	95	95	95
Zeybek Tezene Tavrı İçeren Tartım Kümelerini Ayırt Etme ve Seslendirme Becerisi	95	95	95
Doğru Parmak Numaralarını Kullanma Becerisi	95	95	95
Duraksamadan Akıcı Bir Şekilde İcra Becerisi	95	95	95
Klavyede Temiz Ses Elde Etme Becerisi	95	95	95
Verilen Süre İçerisinde Eseri Deşifre Etme Becerisi	95	95	95
Tezeneyle Çırpma Hareketini Doğru Yapma Becerisi	90	90	90
Zeybek Tezene Tavrının Karakteristiğine Uygun İcra Becerisi	90	90	90
Ortalama Puan	93,8	93,8	93,8
Öğrencinin Aldığı Puanların Ortalaması	93,8		

Tablo 17. 4. Katılımcı Öğrenci Kalıcılık Testi Deşifre Sorusu Puanları

4. Katılımcı Öğrenci	Uzman 1	Uzman 2	Uzman 3
Kriterler	Puanlama		
Tartım Kümelerini Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi	95	95	95
Tartım Kümelerinde Yer Alan Notaları Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi	95	95	95
Zeybek Tezene Tavrı İçeren Tartım Kümelerini Ayırt Etme ve Seslendirme Becerisi	95	95	95
Doğru Parmak Numaralarını Kullanma Becerisi	95	95	95
Duraksamadan Akıcı Bir Şekilde İcra Becerisi	95	95	95
Klavyede Temiz Ses Elde Etme Becerisi	95	95	95
Verilen Süre İçerisinde Eseri Deşifre Etme Becerisi	95	95	95
Tezeneyle Çırpma Hareketini Doğru Yapma Becerisi	90	90	95
Zeybek Tezene Tavrının Karakteristiğine Uygun İcra Becerisi	90	90	90
Ortalama Puan	93,8	93,8	94,4
Öğrencinin Aldığı Puanların Ortalaması	94		

**Şekil 9. Katılımcı Öğrencilerin Kalıcılık Testi Deşifre Sorusu Puan Ortalamaları**

Öğretim Modelinin, Katılımcıların Zeybek Tezene Tavrı İcra Becerileri Üzerindeki Etkisine İlişkin Bulgular

Ön test, son test ve kalıcılık testi verilerine ilişkin bulgular. Araştırmanın bu kısmında; ön test, son test ve kalıcılık testi analiz sonuçlarına yer verilmiştir.

Tablo 18. Katılımcı Öğrencilerin Ön Test, Son Test ve Kalıcılık Testi Verilerine İlişkin Betimsel Bulgular

Kriterler	Ön Test		Son Test		Kalıcılık Testi	
	Ort.	s.s	Ort.	s.s	Ort.	s.s
Tartım Kümelerini Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi	45,00	3,69	92,92	3,34	91,67	3,89
Tartım Kümelerinde Yer Alan Notaları Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi	77,50	3,99	94,58	1,44	95,00	0,00
Doğru Parmak Numaralarını Kullanma Becerisi	71,67	6,15	91,25	4,33	95,00	0,00
Duraksamadan Akıcı Bir Şekilde İcra Becerisi	35,00	7,39	91,25	3,77	86,67	9,37
Klavyede Temiz Ses Elde Etme Becerisi	67,92	5,82	90,00	3,69	92,08	3,34
Tezeneyle Çırpma Hareketini Doğru Yapma Becerisi	2,92	1,08	89,17	3,59	88,75	3,11
Zeybek Tezene Tavrı İçeren Tartım Kümelerini Ayırt Etme ve Seslendirme Becerisi	6,00	4,63	95,00	0,00	94,17	1,95
Zeybek Tezene Tavrının Karakteristiğine Uygun İcra Becerisi	3,67	1,07	87,08	3,34	88,33	3,26
Verilen Süre İçerisinde Eseri Deşifre Etme Becerisi	47,92	4,98	93,75	2,26	92,50	3,99

Testlerin sonuçlarına göre “Tartım Kümelerini Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi” düzeyine ilişkin deneme öncesi katılımcıların puan ortalaması $45,00 \pm 3,69$ iken deneme sonrası bu puan $92,92 \pm 3,34$ 'e çıkmış ve son testten 2 ay sonra ise puanın $91,67 \pm 3,89$ olduğu tespit edilmiştir.

“Tartım Kümelerinde Yer Alan Notaları Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi” düzeyine ilişkin deneme öncesi katılımcıların puan ortalaması $77,50 \pm 3,99$ iken deneme sonrasında puan $94,58 \pm 1,44$ 'e çıkmış ve son testten 2 ay sonra puanın $95,00 \pm 0,00$ olduğu tespit edilmiştir.

“Doğru Parmak Numaralarını Kullanma Becerisi” düzeyine ilişkin deneme öncesi katılımcıların puan ortalaması $71,67 \pm 6,15$ iken deneme sonrasında puan $91,25 \pm 4,33$ 'e çıkmış ve son testten 2 ay sonra puanın $95,00 \pm 0,00$ olduğu tespit edilmiştir.

“Duraksamadan Akıcı Bir Şekilde İcra Becerisi” düzeyine ilişkin deneme öncesi katılımcıların puan ortalaması $35,00 \pm 7,39$ iken deneme sonrasında puan $91,25 \pm 3,77$ 'ye çıkmış ve son testten 2 ay sonra puanın $86,67 \pm 9,37$ olduğu tespit edilmiştir.

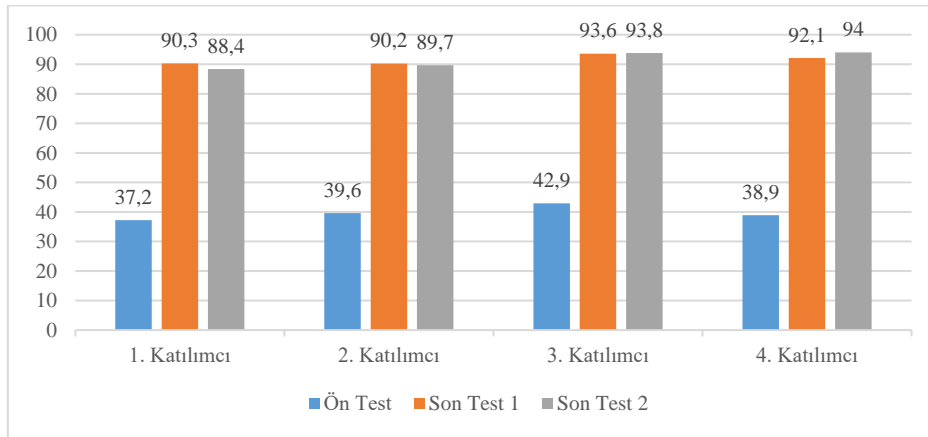
“Klavyede Temiz Ses Elde Etme Becerisi” düzeyine ilişkin deneme öncesi katılımcıların puan ortalaması $67,92 \pm 5,82$ iken deneme sonrasında puan $90,00 \pm 3,69$ 'a çıkmış ve son testten 2 ay sonra puanın $92,08 \pm 3,34$ olduğu tespit edilmiştir.

“Tezeneyle Çırpma Hareketini Doğru Yapma Becerisi” düzeyine ilişkin deneme öncesi katılımcıların puan ortalaması $2,92 \pm 1,08$ iken deneme sonrasında puan $89,17 \pm 3,59$ 'a çıkmış ve son testten 2 ay sonra puanın $88,75 \pm 3,11$ olduğu tespit edilmiştir.

“Zeybek Tezene Tavrı İçeren Tartım Kümelerini Ayırt Etme ve Seslendirme Becerisi” düzeyine ilişkin deneme öncesi katılımcıların ortalama puanı $6,00 \pm 4,63$ iken deneme sonrasında puan $95,00 \pm 0,00$ 'a çıkmış ve son testten 2 ay sonra puanın $94,17 \pm 1,95$ olduğu tespit edilmiştir.

“Zeybek Tezene Tavrının Karakteristiğine Uygun İcra Becerisi” düzeyine ilişkin deneme öncesi katılımcıların puan ortalaması $3,67 \pm 1,07$ iken deneme sonrasında puan $87,08 \pm 3,34$ 'e çıkmış ve son testten 2 ay sonra puanın $88,33 \pm 3,26$ olduğu tespit edilmiştir.

“Verilen Süre İçerisinde Eseri Deşifre Etme Becerisi” düzeyine ilişkin deneme öncesi katılımcıların puan ortalaması $47,92 \pm 4,98$ iken deneme sonrasında puan $93,75 \pm 2,26$ 'ya çıkmış ve son testten 2 ay sonra puanın $92,50 \pm 3,99$ olduğu tespit edilmiştir.



Şekil 10. Katılımcı Öğrencilerin Ön Test, Son Test ve Kalıcılık Testine İlişkin Ortalama Puanları

Uzmanların, değerlendirme kriterlerine verdikleri puanlar arasındaki benzerlik ve farklılığa ilişkin bulgular. Uzmanlar tarafından kriterlere verilen puanların ve bu puan ortalamalarının arasındaki farklılaşmanın incelenmesi için Kruskal Wallis H testi yapılmış olup sonuçlar Tablo 19’da sunulmuştur.

Tablo 19. Değerlendirme Formunda Yer Alan Kriterlere Verilen Puanların Uzmanlara Göre Değişimine Ait Bulgular

Değişkenler	Uzmanlar	n	Sıra Ort.	H	p
Kriter 1	Uzman 1	4	7,13	1,042	0,594
	Uzman 2	4	5,25		
	Uzman 3	4	7,13		
Kriter 2	Uzman 1	4	7,00	2,000	0,368
	Uzman 2	4	5,50		
	Uzman 3	4	7,00		
Kriter 3	Uzman 1	4	6,50	0,407	0,816
	Uzman 2	4	5,75		
	Uzman 3	4	7,25		
Kriter 4	Uzman 1	4	7,50	2,155	0,340
	Uzman 2	4	4,50		
	Uzman 3	4	7,50		
Kriter 5	Uzman 1	4	6,50	0,917	0,632
	Uzman 2	4	5,38		
	Uzman 3	4	7,63		
Kriter 6	Uzman 1	4	6,00	2,383	0,304
	Uzman 2	4	5,00		
	Uzman 3	4	8,50		
Kriter 7	Uzman 1	4	6,50	0,000	1,000
	Uzman 2	4	6,50		
	Uzman 3	4	6,50		
Kriter 8	Uzman 1	4	5,38	5,250	0,072
	Uzman 2	4	4,63		
	Uzman 3	4	9,50		
Kriter 9	Uzman 1	4	6,50	0,000	1,000
	Uzman 2	4	6,50		
	Uzman 3	4	6,50		
Son Test	Uzman 1	4	6,25	2,535	0,282
	Uzman 2	4	4,63		
	Uzman 3	4	8,63		
Kruskal Wallis H Testi Yapılmıştır.					

Tablo 19 incelendiğinde uzmanların verdikleri puanların birbirleri arasında benzer olduğu ($p>0,05$) tespit edilmiştir.

Ön test, son test ve kalıcılık testi arasındaki anlam düzeyine ilişkin bulgular. Bu bölümde katılımcıların ön test/son test/kalıcılık testi değerlendirme formunda yer alan 9 kriterle ait kazanım düzeyleri arasındaki ilişki anlam bakımından incelenmiştir.

Tartım kümelerini doğru anlama ve seslendirme becerisi düzeyleri arasındaki ilişki.

Tablo 20. Katılımcı Öğrencilerin “Tartım Kümelerini Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi”ne Ait Ön Test, Son Test ve Kalıcılık Testi Puanlarının Karşılaştırılması

Kriter	Test	Sıra Ort.	Ort.	S.s	X2	p
Tartım Kümelerini Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi	Ön Test	1,00	45,00	3,69	21,512	0,001*
	Son Test	2,63	92,92	3,34		
	Kalıcılık Testi	2,38	91,67	3,89		

* $p<0,05$; Friedman Testi Yapılmıştır.

Katılımcıların deneme öncesi “Tartım Kümelerini Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi” açısından izlem süreleri arasındaki farklılıkların incelenmesinde Friedman testi yapılmış olup katılımcıların ön test düzeyleri $45,00\pm 3,69$ iken son test düzeyleri $92,92\pm 3,34$ ’e çıkmış ve kalıcılık testinde $91,67\pm 3,89$ olarak belirlenmiş olup puanlar arasındaki farkın anlamlı olduğu görülmüştür ($X^2:21,512$; $p=0,001<0,05$). Farklılığın detaylandırılması için yapılan Wilcoxon testi sonucu Tablo 21’de verilmiştir.

Tablo 21. Katılımcı Öğrencilerin “Tartım Kümelerini Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi”ne Ait Ön Test, Son Test ve Kalıcılık Testi Puanlarının İkili Karşılaştırılması

Ölçüm	Değişim	n	Sıra Ort.	Sıra Top.	Z	p
Son test – Ön test	Negatif	0 ^a	0,00	0,00	-3,082b	0,002*
	Pozitif	12 ^b	6,50	78,00		
	Eşit	0 ^c				
Kalıcılık testi – Ön test	Negatif	0 ^d	0,00	0,00	-3,078b	0,002*
	Pozitif	12 ^e	6,50	78,00		
	Eşit	0 ^f				
Kalıcılık testi – Son test	Negatif	4 ^g	3,00	12,00	-1,342c	0,180
	Pozitif	1 ^h	3,00	3,00		
	Eşit	7 ⁱ				

*p<0,05; Wilcoxon Testi Yapılmıştır.

A. Son Test < Ön Test; B. Son Test > Ön Test; C. Son Test= Ön Test

D. Kalıcılık Test < Ön Test; E. Kalıcılık > Ön Test; F. Kalıcılık Test= Ön Test

G. Kalıcılık Test < Son Test; H. Kalıcılık Test > Son Test; İ. Kalıcılık Test = Son Test

Yapılan Wilcoxon testine göre son test puanları ile ön test puanları arasındaki farkın ve kalıcılık testi puanları ile ön test puanları arasındaki farkın anlamlı olduğu ($p<0,05$) belirlenirken kalıcılık testi puanları ile son test puanları arasındaki farkın anlamlı olmadığı ($p>0,05$) görülmüştür.

Tartım kümelerinde yer alan notaları doğru anlama ve seslendirme becerisi düzeyleri arasındaki ilişki.

Tablo 22. Katılımcı Öğrencilerin “Tartım Kümelerinde Yer Alan Notaları Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi”ne Ait Ön Test, Son Test ve Kalıcılık Testi Puanlarının Karşılaştırılması

Kriter	Test	Sıra Ort.	Ort.	S.s	X ²	p
Tartım Kümelerinde Yer Alan Notaları Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi	Ön Test	1,00	77,50	3,99	23,405	0,001*
	Son Test	2,46	94,58	1,44		
	Kalıcılık Testi	2,54	95,00	0,00		

*p<0,05; Fiedman Testi Yapılmıştır.

Katılımcıların deneme öncesi “Tartım Kümelerinde Yer Alan Notaları Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi” açısından izlem süreleri arasındaki farklılıkların incelenmesinde Friedman testi yapılmış olup katılımcıların ön test düzeyleri $77,50\pm 3,99$ iken son test düzeyleri $94,58\pm 1,44$ 'e çıkmış ve kalıcılık testinde $95,00\pm 0,00$ olarak belirlenmiş olup puanlar arasındaki farkın anlamlı olduğu görülmüştür ($X^2:23,405$; $p=0,001<0,05$). Farklılığın detaylandırılması için yapılan Wilcoxon testi sonucu Tablo 23'te verilmiştir.

Tablo 23. Katılımcı Öğrencilerin “Tartım Kümelerinde Yer Alan Notaları Doğru Anlama ve Seslendirme Becerisi”ne Ait Ön Test, Son Test ve Kalıcılık Testi Puanlarının İkili Karşılaştırılması

Ölçüm	Değişim	n	Sıra Ort.	Sıra Top.	Z	p
Son test – Ön test	Negatif	0 ^a	0,00	0,00	-3,126b	0,002*
	Pozitif	12 ^b	6,50	78,00		
	Eşit	0 ^c				
Kalıcılık testi – Ön test	Negatif	0 ^d	0,00	0,00	-3,108b	0,002*
	Pozitif	12 ^e	6,50	78,00		
	Eşit	0 ^f				
Kalıcılık testi – Son test	Negatif	0 ^g	0,00	0,00	-1,000b	0,317
	Pozitif	1 ^h	1,00	1,00		
	Eşit	11 ⁱ				

*p<0,05; Wilcoxon Testi Yapılmıştır.

A. Son Test < Ön Test; B. Son Test > Ön Test; C. Son Test= Ön Test

D. Kalıcılık Test < Ön Test; E. Kalıcılık > Ön Test; F. Kalıcılık Test= Ön Test

G. Kalıcılık Test < Son Test; H. Kalıcılık Test > Son Test; İ. Kalıcılık Test = Son Test

Yapılan Wilcoxon testine göre son test puanları ile ön test puanları arasındaki farkın ve kalıcılık testi puanları ile ön test puanları arasındaki farkın anlamlı olduğu ($p<0,05$) belirlenirken kalıcılık testi puanları ile son test puanları arasındaki farkın anlamlı olmadığı ($p>0,05$) görülmüştür.

Doğru parmak numaralarını kullanma becerisi düzeyleri arasındaki ilişki.

Tablo 24. Katılımcı Öğrencilerin “Doğru Parmak Numaralarını Kullanma Becerisi”ne Ait Ön Test, Son Test ve Kalıcılık Testi Puanlarının Karşılaştırılması

Kriter	Test	Sıra Ort.	Ort.	S.s	X ²	p
Doğru Parmak Numaralarını Kullanma Becerisi	Ön Test	1,00	71,67	6,15	22,286	0,001*
	Son Test	2,25	91,25	4,33		
	Kalıcılık Testi	2,75	95,00	0,00		

*p<0,05; Fiedman Testi Yapılmıştır.

Katılımcıların deneme öncesi “Doğru Parmak Numaralarını Kullanma Becerisi” açısından izlem süreleri arasındaki farklılıkların incelenmesinde Friedman testi yapılmış olup katılımcıların ön test düzeyleri 71,67±6,15 iken son test düzeyleri 91,25±4,33’e çıkmış ve kalıcılık testinde 95,00±0,00 olarak belirlenmiş olup puanlar arasındaki farkın anlamlı olduğu görülmüştür (X²:22,286; p=0,001<0,05). Farklılığın detaylandırılması için yapılan Wilcoxon testi sonucu Tablo 25’te verilmiştir.

Tablo 25. Katılımcı Öğrencilerin “Doğru Parmak Numaralarını Kullanma Becerisi”ne Ait Ön Test, Son Test ve Kalıcılık Testi Puanlarının İkili Karşılaştırılması

Ölçüm	Değişim	n	Sıra Ort.	Sıra Top.	Z	p
Son test – Ön test	Negatif	0 ^a	0,00	0,00	-3,114b	0,002*
	Pozitif	12 ^b	6,50	78,00		
	Eşit	0 ^c				
Kalıcılık testi – Ön test	Negatif	0 ^d	0,00	0,00	-3,078b	0,002*
	Pozitif	12 ^e	6,50	78,00		
	Eşit	0 ^f				
Kalıcılık testi – Son test	Negatif	0 ^g	0,00	0,00	-2,251b	0,024*
	Pozitif	6 ^h	3,50	21,00		
	Eşit	6 ⁱ				

*p<0,05; Wilcoxon Testi Yapılmıştır.

A. Son Test < Ön Test; B. Son Test > Ön Test; C. Son Test= Ön Test

D. Kalıcılık Test < Ön Test; E. Kalıcılık > Ön Test; F. Kalıcılık Test= Ön Test

G. Kalıcılık Test < Son Test; H. Kalıcılık Test > Son Test; İ. Kalıcılık Test = Son Test

Yapılan Wilcoxon testine göre son test puanları ile ön test puanları arasındaki farkın, kalıcılık testi puanları ile ön test puanları arasındaki farkın ve kalıcılık testi puanları ile son test puanları arasındaki farkın anlamlı olduğu (p<0,05) belirlenmiştir. Kalıcılık testi değerlendirmesinde belirlenen son teste göre “Doğru Parmak Numaralarını Kullanma Becerisi” düzeylerindeki artış neticesinde katılımcılarla yapılan görüşmede katılımcıların aktif ders sürecinden sonraki dönemde çalıştıkları eserlerde parmak pozisyonlarına dikkat ettikleri yönünde verilere ulaşılmıştır. Ortaya çıkan anlamlı farkın bu durumdan kaynaklı olabileceği değerlendirilmektedir.

Duraksamadan akıcı bir şekilde icra becerisi düzeyleri arasındaki ilişki.

Tablo 26. Katılımcı Öğrencilerin “Duraksamadan Akıcı Bir Şekilde İcra Becerisi”ne Ait Ön Test, Son Test ve Kalıcılık Testi Puanlarının Karşılaştırılması

Kriter	Test	Sıra Ort.	Ort.	S.s	X ²	p
Duraksamadan Akıcı Bir Şekilde İcra Becerisi	Ön Test	1,00	35,00	7,39	21,256	0,001*
	Son Test	2,71	91,25	3,77		
	Kalıcılık Testi	2,29	86,67	9,37		

*p<0,05; Fiedman Testi Yapılmıştır.

Katılımcıların deneme öncesi “Duraksamadan Akıcı Bir Şekilde İcra Becerisi” açısından izlem süreleri arasındaki farklılıkların incelenmesinde Friedman testi yapılmış olup katılımcıların ön test düzeyleri 35,00±7,39 iken son test düzeyleri 91,25±3,77’ye çıkmış ve kalıcılık testinde 86,67±9,37 olarak belirlenmiş olup puanlar arasındaki farkın anlamlı olduğu görülmüştür (X²:21,256; p=0,001<0,05). Farklılığın detaylandırılması için yapılan Wilcoxon testi sonucu Tablo 27’de verilmiştir.

Tablo 27. Katılımcı Öğrencilerin “Duraksamadan Akıcı Bir Şekilde İcra Becerisi”ne Ait Ön Test, Son Test ve Kalıcılık Testi Puanlarının İkili Karşılaştırılması

Ölçüm	Değişim	n	Sıra Ort.	Sıra Top.	Z	p
Son test – Ön test	Negatif	0 ^a	0,00	0,00	-3,089b	0,002*
	Pozitif	12 ^b	6,50	78,00		
	Eşit	0 ^c				
Kalıcılık test – Ön test	Negatif	0 ^d	0,00	0,00	-3,069b	0,002*
	Pozitif	12 ^e	6,50	78,00		
	Eşit	0 ^f				
Kalıcılık test – Son test	Negatif	0 ^g	4,33	26,00	-2,050c	0,040*
	Pozitif	1 ^h	2,00	2,00		
	Eşit	5 ⁱ				

*p<0,05; Wilcoxon Testi Yapılmıştır.
A. Son Test < Ön Test; B. Son Test > Ön Test; C. Son Test= Ön Test
D. Kalıcılık Test < Ön Test; E. Kalıcılık > Ön Test; F. Kalıcılık Test= Ön Test
G. Kalıcılık Test < Son Test; H. Kalıcılık Test > Son Test; İ. Kalıcılık Test = Son Test

Yapılan Wilcoxon testine göre son test puanları ile ön test puanları arasındaki farkın, kalıcılık testi puanları ile ön test puanları arasındaki farkın ve kalıcılık testi puanları ile son test puanları arasındaki farkın anlamlı olduğu ($p<0,05$) belirlenmiştir. Kalıcılık testi değerlendirmesine göre “Duraksamadan Akıcı Bir Şekilde İcra Becerisi” düzeyinin son teste göre anlamlı şekilde azaldığı tespit edilmiştir. Bu anlamlı azalışa bağlı olarak katılımcılarla yapılan görüşme neticesinde durumun eğitim sürecinden sonraki 2 aylık dönemde katılımcıların yeterince deşifre çalışması yapmadıklarından kaynaklı olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Klavyede temiz ses elde etme becerisi düzeyleri arasındaki ilişki.

Tablo 28. Katılımcı Öğrencilerin “Klavyede Temiz Ses Elde Etme Becerisi”ne Ait Ön Test, Son Test ve Kalıcılık Testi Puanlarının Karşılaştırılması

Kriter	Test	Sıra Ort.	Ort.	S.s	X ²	p
Klavyede Temiz Ses Elde Etme Becerisi	Ön Test	1,00	67,91	5,82	22,615	0,001*
	Son Test	2,38	90,00	3,69		
	Kalıcılık Testi	2,63	92,08	3,34		

*p<0,05; Friedman Testi Yapılmıştır.

Katılımcıların deneme öncesi “Klavyede Temiz Ses Elde Etme Becerisi” açısından izlem süreleri arasındaki farklılıkların incelenmesinde Friedman testi yapılmış olup katılımcıların ön test düzeyleri $67,91\pm 5,82$ iken son test düzeyleri $90,00\pm 3,69$ ’a çıkmış ve kalıcılık testinde $92,08\pm 3,34$ olarak belirlenmiş olup puanlar arasındaki farkın anlamlı olduğu görülmüştür ($X^2:22,615$; $p=0,001<0,05$). Farklılığın detaylandırılması için yapılan Wilcoxon testi sonucu Tablo 29’da verilmiştir.

Tablo 29. Katılımcı Öğrencilerin “Klavyede Temiz Ses Elde Etme Becerisi”ne Ait Ön Test, Son Test ve Kalıcılık Testi Puanlarının İkili Karşılaştırılması

Ölçüm	Değişim	n	Sıra Ort.	Sıra Top.	Z	p
Son test – Ön test	Negatif	0 ^a	0,00	0,00	-3,114b	0,002*
	Pozitif	12 ^b	6,50	78,00		
	Eşit	0 ^c				
Kalıcılık testi – Ön test	Negatif	0 ^d	0,00	0,00	-3,093b	0,002*
	Pozitif	12 ^e	6,50	78,00		
	Eşit	0 ^f				
Kalıcılık testi – Son test	Negatif	0 ^g	0,00	0,00	-1,633b	0,102
	Pozitif	3 ^h	2,00	6,00		
	Eşit	9 ⁱ				

*p<0,05; Wilcoxon Testi Yapılmıştır.
A. Son Test < Ön Test; B. Son Test > Ön Test; C. Son Test= Ön Test
D. Kalıcılık Test < Ön Test; E. Kalıcılık > Ön Test; F. Kalıcılık Test= Ön Test
G. Kalıcılık Test < Son Test; H. Kalıcılık Test > Son Test; İ. Kalıcılık Test = Son Test

Yapılan Wilcoxon testine göre son test puanları ile ön test puanları arasındaki farkın ve kalıcılık testi puanları ile ön test puanları arasındaki farkın anlamlı olduğu ($p<0,05$) belirlenirken kalıcılık testi puanları ile son test puanları arasındaki farkın anlamlı olmadığı ($p>0,05$) görülmüştür.

Tezeneyle çarpma hareketini doğru yapma becerisi düzeyleri arasındaki ilişki.

Tablo 30. Katılımcı Öğrencilerin “Tezeneyle Çarpma Hareketini Doğru Yapma Becerisi”ne Ait Ön Test, Son Test ve Kalıcılık Testi Puanlarının Karşılaştırılması

Kriter	Test	Sıra Ort.	Ort.	S.s	X ²	p
Tezeneyle Çarpma Hareketini Doğru Yapma Becerisi	Ön Test	1,00	2,92	1,08	20,140	0,001*
	Son Test	2,54	89,17	3,59		
	Kalıcılık Testi	2,46	88,75	3,11		

*p<0,05; Fiedman Testi Yapılmıştır.

Katılımcıların deneme öncesi “Tezeneyle Çarpma Hareketini Doğru Yapma Becerisi” açısından izlem süreleri arasındaki farklılıkların incelenmesinde Friedman testi yapılmış olup katılımcıların ön test düzeyleri 2,92±1,08 iken son test düzeyleri 89,17±3,59’a çıkmış ve kalıcılık testinde 88,75±3,11 olarak belirlenmiş olup puanlar arasındaki farkın anlamlı olduğu görülmüştür (X²:20,140; p=0,001<0,05). Farklılığın detaylandırılması için yapılan Wilcoxon testi sonucu Tablo 31’de verilmiştir.

Tablo 31. Katılımcı Öğrencilerin “Tezeneyle Çarpma Hareketini Doğru Yapma Becerisi”ne Ait Ön Test, Son Test ve Kalıcılık Testi Puanlarının İkili Karşılaştırılması

Ölçüm	Değişim	n	Sıra Ort.	Sıra Top.	Z	p
Son test – Ön test	Negatif	0 ^a	0,00	0,00	-3,068b	0,002*
	Pozitif	12 ^b	6,50	78,00		
	Eşit	0 ^c				
Kalıcılık testi – Ön test	Negatif	0 ^d	0,00	0,00	-3,069b	0,002*
	Pozitif	12 ^e	6,50	78,00		
	Eşit	0 ^f				
Kalıcılık testi – Son test	Negatif	4 ^g	4,00	16,00	-,378c	0,705
	Pozitif	3 ^h	4,00	12,00		
	Eşit	5 ⁱ				

*p<0,05; Wilcoxon Testi Yapılmıştır.

A. Son Test < Ön Test; B. Son Test > Ön Test; C. Son Test= Ön Test

D. Kalıcılık Test < Ön Test; E. Kalıcılık > Ön Test; F. Kalıcılık Test= Ön Test

G. Kalıcılık Test < Son Test; H. Kalıcılık Test > Son Test; İ. Kalıcılık Test = Son Test

Yapılan Wilcoxon testine göre son test puanları ile ön test puanları arasındaki farkın ve kalıcılık testi puanları ile ön test puanları arasındaki farkın anlamlı olduğu (p<0,05) belirlenirken kalıcılık test puanları ile son test puanları arasındaki farkın anlamlı olmadığı (p>0,05) görülmüştür.

Zeybek tezene tavrı içeren tartım kümelerini ayırt etme ve seslendirme becerisi düzeyleri arasındaki ilişki.

Tablo 32. Katılımcı Öğrencilerin “Zeybek Tezene Tavrı İçeren Tartım Kümelerini Ayırt Etme ve Seslendirme Becerisi”ne Ait Ön Test, Son Test ve Kalıcılık Testi Puanlarının Karşılaştırılması

Kriter	Test	Sıra Ort.	Ort.	S.s	X ²	p
Zeybek Tezene Tavrı İçeren Tartım Kümelerini Ayırt Etme ve Seslendirme Becerisi	Ön Test	1,00	6,00	4,63	22,947	0,001*
	Son Test	2,58	95,00	0,00		
	Kalıcılık Testi	2,42	94,17	1,95		

*p<0,05; Fiedman Testi Yapılmıştır.

Katılımcıların deneme öncesi “Zeybek Tezene Tavrı İçeren Tartım Kümelerini Ayırt Etme ve Seslendirme Becerisi” açısından izlem süreleri arasındaki farklılıkların incelenmesinde Friedman testi yapılmış olup katılımcıların ön test düzeyleri 6,00±4,63 iken son test düzeyleri 95,00±0,00’a çıkmış ve kalıcılık testinde 94,17±1,95 olarak belirlenmiş olup puanlar arasındaki farkın anlamlı olduğu görülmüştür (X²:22,947; p=0,001<0,05). Farklılığın detaylandırılması için yapılan Wilcoxon testi sonucu Tablo 33’te verilmiştir.

Tablo 33. Katılımcı Öğrencilerin “Zeybek Tezene Tavrı İçeren Tartım Kümelerini Ayırt Etme ve Seslendirme Becerisi”ne Ait Ön Test, Son Test ve Kalıcılık Testi Puanlarının İkili Karşılaştırılması

Ölçüm	Değişim	n	Sıra Ort.	Sıra Top.	Z	p
Son test – Ön test	Negatif	0 ^a	0,00	0,00	-3,088b	0,002*
	Pozitif	12 ^b	6,50	78,00		
	Eşit	0 ^c				
Kalıcılık testi – Ön test	Negatif	0 ^d	0,00	0,00	-3,078b	0,002*
	Pozitif	12 ^e	6,50	78,00		
	Eşit	0 ^f				
Kalıcılık testi – Son test	Negatif	2 ^g	1,50	3,00	-1,414c	0,157
	Pozitif	0 ^h	0,00	0,00		
	Eşit	10 ⁱ				

*p<0,05; Wilcoxon Testi Yapılmıştır.
A. Son Test < Ön Test; B. Son Test > Ön Test; C. Son Test= Ön Test
D. Kalıcılık Test < Ön Test; E. Kalıcılık > Ön Test; F. Kalıcılık Test= Ön Test
G. Kalıcılık Test< Son Test; H. Kalıcılık Test > Son Test; İ. Kalıcılık Test = Son Test

Yapılan Wilcoxon testine göre son test puanları ile ön test puanları arasındaki farkın ve kalıcılık testi puanları ile ön test puanları arasındaki farkın anlamlı olduğu ($p<0,05$) belirlenirken kalıcılık testi puanları ile son test puanları arasındaki farkın anlamlı olmadığı ($p>0,05$) görülmüştür.

Zeybek tezene tavrının karakteristiğine uygun icra becerisi düzeyleri arasındaki ilişki.

Tablo 34. Katılımcı Öğrencilerin “Zeybek Tezene Tavrının Karakteristiğine Uygun İcra Becerisi”ne Ait Ön Test, Son Test ve Kalıcılık Testi Puanlarının Karşılaştırılması

Kriter	Test	Sıra Ort.	Ort.	S.s	X ²	p
Zeybek Tezene Tavrının Karakteristiğine Uygun İcra Becerisi	Ön Test	1,00	3,67	1,07	22,615	0,001*
	Son Test	2,38	87,08	3,34		
	Kalıcılık Testi	2,63	88,33	3,26		

*p<0,05; Fiedman Testi Yapılmıştır.

Katılımcıların deneme öncesi “Zeybek Tezene Tavrının Karakteristiğine Uygun İcra Becerisi” açısından izlem süreleri arasındaki farklılıkların incelenmesinde Friedman testi yapılmış olup katılımcıların ön test düzeyleri $3,67\pm 1,07$ iken son test düzeyleri $87,08\pm 3,34$ 'e çıkmış ve kalıcılık testinde $88,33\pm 3,26$ olarak belirlenmiş olup puanlar arasındaki farkın anlamlı olduğu görülmüştür ($X^2:22,615$; $p=0,001<0,05$). Farklılığın detaylandırılması için yapılan Wilcoxon testi sonucu Tablo 35'te verilmiştir.

Tablo 35. Katılımcı Öğrencilerin “Zeybek Tezene Tavrının Karakteristiğine Uygun İcra Becerisi”ne Ait Ön Test, Son Test ve Kalıcılık Testi Puanlarının İkili Karşılaştırılması

Ölçüm	Değişim	n	Sıra Ort.	Sıra Top.	Z	p
Son test – Ön test	Negatif	0 ^a	0,00	0,00	-3,083b	0,002*
	Pozitif	12 ^b	6,50	78,00		
	Eşit	0 ^c				
Kalıcılık testi – Ön test	Negatif	0 ^d	0,00	0,00	-3,077b	0,002*
	Pozitif	12 ^e	6,50	78,00		
	Eşit	0 ^f				
Kalıcılık testi – Son test	Negatif	0 ^h	0,00	0,00	-1,732b	0,083
	Pozitif	3 ^h	2,00	6,00		
	Eşit	9 ⁱ				

*p<0,05; Wilcoxon Testi Yapılmıştır.
A. Son Test < Ön Test; B. Son Test > Ön Test; C. Son Test= Ön Test
D. Kalıcılık Test < Ön Test; E. Kalıcılık > Ön Test; F. Kalıcılık Test= Ön Test
G. Kalıcılık Test< Son Test; H. Kalıcılık Test > Son Test; İ. Kalıcılık Test = Son Test

Yapılan Wilcoxon testine göre son test puanları ile ön test puanları arasındaki farkın ve kalıcılık testi puanları ile ön test puanları arasındaki farkın anlamlı olduğu ($p<0,05$) belirlenirken kalıcılık testi puanları ile son test puanları arasındaki farkın anlamlı olmadığı ($p>0,05$) görülmüştür.

Verilen süre içerisinde eseri deşifre etme becerisi düzeyleri arasındaki ilişki.

Tablo 36. Katılımcı Öğrencilerin “Verilen Süre İçerisinde Eseri Deşifre Etme Becerisi”ne Ait Ön Test, Son Test ve Kalıcılık Testi Puanlarının Karşılaştırılması

Kriter	Test	Sıra Ort.	Ort.	S.s	X ²	p
Verilen Süre İçerisinde Eseri Deşifre Etme Becerisi	Ön Test	1,00	47,92	4,98	21,122	0,001*
	Son Test	2,54	93,75	2,26		
	Kalıcılık Testi	2,46	92,50	3,99		

*p<0,05; Firdman Testi Yapılmıştır.

Katılımcıların deneme öncesi “Verilen Süre İçerisinde Eseri Deşifre Etme Becerisi” açısından izlem süreleri arasındaki farklılıkların incelenmesinde Friedman testi yapılmış olup katılımcıların ön test düzeyleri 47,92±4,98 iken son test düzeyleri 93,75±2,26’ya çıkmış ve kalıcılık testinde 92,50±3,99 olarak belirlenmiş olup puanlar arasındaki farkın anlamlı olduğu görülmüştür (X²:21,122; p=0,001<0,05). Farklılığın detaylandırılması için yapılan Wilcoxon testi sonucu Tablo 37’de verilmiştir.

Tablo 37. Katılımcı Öğrencilerin “Verilen Süre İçerisinde Eseri Deşifre Etme Becerisi”ne Ait Ön Test, Son Test ve Kalıcılık Testi Puanlarının İkili Karşılaştırılması

Ölçüm	Değişim	n	Sıra Ort.	Sıra Top.	Z	p
Son test – Ön test	Negatif	0 ^a	0,00	0,00	-3,087b	0,002*
	Pozitif	12 ^b	6,50	78,00		
	Eşit	0 ^c				
Kalıcılık testi – Ön test	Negatif	0 ^d	0,00	0,00	-3,114b	0,002*
	Pozitif	12 ^e	6,50	78,00		
	Eşit	0 ^f				
Kalıcılık testi – Son test	Negatif	3 ^h	3,67	11,00	-,966c	0,334
	Pozitif	2 ^h	2,00	4,00		
	Eşit	7 ⁱ				

*p<0,05; Wilcoxon Testi Yapılmıştır.

A. Son Test < Ön Test; B. Son Test > Ön Test; C. Son Test= Ön Test

D. Kalıcılık Test < Ön Test; E. Kalıcılık > Ön Test; F. Kalıcılık Test= Ön Test

G. Kalıcılık Test < Son Test; H. Kalıcılık Test > Son Test; İ. Kalıcılık Test = Son Test

Yapılan Wilcoxon testine göre son test puanları ile ön test puanları arasındaki farkın ve kalıcılık testi puanları ile ön test puanları arasındaki farkın anlamlı olduğu (p<0,05) belirlenirken kalıcılık testi puanları ile son test puanları arasındaki farkın anlamlı olmadığı (p>0,05) görülmüştür.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Toplamda 14 dersi kapsayan deney aşamasından önce öğrencilerin hazır bulunuşluk testi uygulanarak temel bağlama çalma ve nota okuma becerileri bakımından denk oldukları tespit edilmiş olup ön test, son test ve kalıcılık testinde bu denklik durumunun devam ettiği görülmüştür. Ön test/son test/kalıcılık testi değerlendirme formunda yer alan 9 kazanıma ait ön test, son test ve kalıcılık testi ile tespit edilen puan düzeyleri arasında ilişki şu şekilde olmuştur:

1. Tartım kümelerini doğru anlama ve seslendirme becerisi: Son test ile ön test ve kalıcılık testi ile ön test arasındaki puan artışı anlamlı olup kalıcılık testi ile son test arasındaki puan farkının ise anlamlı olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

2. Tartım kümelerinde yer alan notaları doğru anlama ve seslendirme becerisi: Son test ile ön test ve kalıcılık testi ile ön test arasındaki puan artışı anlamlı olup kalıcılık testi ile son test arasındaki puan farkının anlamlı olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

3. Doğru parmak numaralarını kullanma becerisi: Son test ile ön test, kalıcılık testi ile ön test ve kalıcılık testi ile son test arasındaki puan artışının anlamlı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Kalıcılık testiyle son test arasında

anlamli düzeydeki puan artışının, katılımcıların eğitim sürecinden sonraki zamanda bağlamada doğru pozisyon kullanımına dikkat etmelerine bağlı ortaya çıktığı düşünülmektedir.

4. Duraksamadan akıcı bir şekilde icra becerisi: Son test ile ön test ve kalıcılık testi ile ön test arasında puan artışının anlamli olduğu tespit edilirken kalıcılık testi ile son test arasında ise anlamli bir düşüş görülmüştür. Bu düşüşün, katılımcıların eğitimden sonraki dönemde eser deşifre çalışmalarına yeterince zaman ayırmamasına bağlı olarak ortaya çıktığı düşünülmektedir.

5. Klavyede temiz ses elde etme becerisi: Son test ile ön test ve kalıcılık testi ile ön test arasındaki puan artışı anlamli olup kalıcılık testi ile son test arasındaki puan farkının anlamli olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

6. Tezeneyle çarpma hareketini doğru yapma becerisi: Son test ile ön test ve kalıcılık testi ile ön test arasındaki puan artışı anlamli olup kalıcılık testi ile son test arasındaki puan farkının anlamli olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

7. Zeybek tezene tavrı içeren tartım kümelerini ayırt etme ve seslendirme becerisi: Son test ile ön test ve kalıcılık testi ile ön test arasındaki puan artışı anlamli olup kalıcılık testi ile son test arasındaki puan farkının anlamli olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

8. Zeybek tezene tavrının karakteristiğine uygun icra becerisi: Son test ile ön test ve kalıcılık testi ile ön test arasındaki puan artışı anlamli olup kalıcılık testi ile son test arasındaki puan farkının anlamli olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

9. Verilen süre içerisinde eseri deşifre etme becerisi: Son test ile ön test ve kalıcılık testi ile ön test arasındaki puan artışı anlamli olup kalıcılık testi ile son test arasındaki puan farkının anlamli olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Öğrencilerin ön test, son test ve kalıcılık testi sonuçları arasında tespit edilen anlamli farklardan yola çıkarak öğretim modelinin, başlangıç düzeyi zeybek tezene tavrı icra becerilerini kalıcı bir şekilde kazandırmada etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Benzer sonuçlar Börekçi (2016), Kınık (2010) ve İnanıcı'nın (2017) çalışmalarında da mevcuttur.

Tezene tavrıların öğretimine ilişkin metotların içerdiği alıştırmaya ve notasyonuyla konuyu ayrıntılı biçimde ele alacak şekilde tasarlanması önerilmektedir. Bununla birlikte her tezene tavrı için ayrı bir metot oluşturulmasının, konunun her yönleriyle incelenmesine olanak sağlaması yönüyle yarar sağlayacağı düşünülmektedir.

Bağlamada farklı tezene tavrılarının öğretimine ilişkin alternatif öğretim modelleri hazırlanabilir.

Araştırma kapsamında örnekleri sunulan ve tamamı "Bağlamada Başlangıç Düzeyi Zeybek Tezene Tavrının Öğretimine Yönelik Egzersiz ve Etüt Temelli Bir Öğretim Modeli Önerisi" isimli doktora tezinde mevcut olan egzersiz ve etütlerden zeybek tezene tavrı öğretiminde bir eğitim-öğretim materyali olarak faydalanılabilir. Öte yandan bu egzersiz ve etütlerin üretilme modeli, farklı tezene tavrılarının öğretiminde sunulacak eğitim-öğretim materyallerinin içeriğinde yer alacak egzersiz ve etütlerin üretilmesinde kullanılabilir.

KAYNAKÇA/ REFERENCES

- Alkan, V., Şimşek, S. ve Erbil, B. A. (2019). Karma yöntem deseni: Öyküleyici alanyazın incelemesi. *Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi- Journal Of Qualitative Research In Education*, 7(2), 559-582. doi: 10.14689/issn.2148-2624.1.7c.2s.5m
- Apaydın, A. K. (2023). *Bağlamada başlangıç düzeyi zeybek tezene tavrının öğretime yönelik egzersiz ve etüt temelli bir öğretim modeli önerisi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Börekçi, A. (2016). *Bağlamada yöresel icra teknikleri eğitime yönelik etüt, egzersiz ve ön alıştırmalar*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Cebeci, S. (2010). *Bilimsel araştırma ve yazma teknikleri*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Ghasemi, A., & Zahediasl, S. (2020). Normality tests for statistical analysis: A guide for non-statisticians. *International Journal of Endocrinology and Metabolism*, 10(2), 486-489. doi:10.5812/ijem.3505
- İnanıcı, M. K. (2017). *Bağlama eğitiminde yöresel tavrıların öğretime yönelik bir model önerisi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.
- Karasar, N. (2016). *Bilimsel araştırma yöntemi kavramlar ilkeler teknikler* (30. Basım). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kınık, M. (2010). *Güzel sanatlar fakülteleri müzik bölümlerinde bağlama dersi başlangıç düzeyine yönelik öğretim programı önerisi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (10. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

**TR DİZİN VERİ TABANINDA 2002-2022 YILLARI ARASINDA YAYIMLANAN KORO KONULU
MAKALELERİN BİBLİYOGRAFİK ANALİZİ****Bibliographic Analysis of Articles on Chorus Published in TR Index Database Between 2002-2023****Ersin TURHAL *****Ebru UÇAR ****

ÖZ

İnsan yaşamına renk katan müziği yaşamanın en güzel yollarından biri, birlikte müzik yapmaktır. Birlikte şarkı söylemek için oluşturulan topluluklar koro olarak adlandırılmaktadır. Türkiye’de müzik alanında yapılmış olan akademik çalışmalar içerisinde koro konusunu inceleyen birçok çalışma yer almaktadır. Bu çalışmaların bazıları farklı türlerde oluşturulmuş koroları, şeflik konularını, entonasyon gibi müzikaliteyi etkileyen özellikleri vb. gibi birçok konuyu çalışmıştır.

Bu çalışma, TR Dizin veri tabanında *koro* konu başlığı altında 2002-2022 yılları arasında yayımlanmış olan makalelerin çeşitli (yayın yılı, dergi, yöntem, örneklem grubu, atıf sayısı, konu) alt problemlerle birlikte sunulması ve bu yolla koro alanında yapılması planlanan bilimsel araştırmalara katkıda bulunmak amacıyla yapılmıştır. Çalışma kapsamında TR Dizin veri tabanında 2002-2022 yılları arasında *koro* konusunu içeren makaleler taranmış, (n=18) makaleler bibliyografik analizlerle çalışılmış, sonuçlar içerik analizi, yüzde-frekans dağılımları gibi betimsel tablolar ile sunulmuştur.

Çalışmanın sonuçlarında makalelerin 2006 ve 2022 yılları arasında yayımlandığı, en fazla çalışmanın ise 2018 yılında (n=4) yapıldığı, çalışmaların daha çok üniversite dergilerinde yayımlandığı, yapılan çalışmalarda kaynakça sayısının ortalama ($\bar{x}= 16,56$) olduğu, konu dağılımlarında eğitim, kültürel ve çocuk temalarının daha fazla işlendiği, en fazla koro anahtar kelimesinin kullanıldığı, yöntem olarak sıklıkla durum çalışması yönteminin tercih edildiği ve örneklem dağılımında en çok 223 koro şefi ve 110 müzik öğretmeni adayı ile çalışılmış olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Müzik eğitimi, Koro, İnsan sesi, Bibliyografik analiz.

ABSTRACT

Making music together is one of the best methods to experience music that enriches human life. Choirs are groups created to perform together. Among the academic studies done in the field of music in Turkey, there are numerous studies on the choir. These studies analyze a variety of topics, including intonation, conducting, and choirs composed of members from various musical styles. This study was created to contribute to the scientific research that is planned to be done in the field of choir and aims to present the articles published between 2002 and 2022 with the title *choirs* in the TR Index database with various sub-problems (publication year, journal, method, sample group, number of citations, subject).

Within the scope of the study, articles containing the *choir* topic between 2002-2022 were scanned in the TR Index database, (n=18) articles were studied with bibliographic analysis, and the results were presented with descriptive tables such as content analysis and percentage-frequency distributions. According to the study’s findings, the articles were released between 2006 and 2022, with most of the studies conducted in 2018 (n=4). The studies were mostly published in university journals, with an average of ($\bar{x}=16,56$) references per study. It was seen that children's themes were handled more extensively. Furthermore, it was observed that the choral phrases were most frequently used, the case study approach was commonly chosen as the approach, in addition, the sample distribution was mostly studied with 223 choir conductors and 110 music teacher candidates.

Keywords: Music, Music education, Chorus, Human voice, Bibliographic analysis.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 05.04.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 24.08.2023

* Dr. Öğr. Üyesi, Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi, ersinturhal@mersin.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3140-592X

** **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Öğretmen, T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Buluklu Ortaokulu, ebru_ucar@hotmail.com.tr, ORCID: 0009-0008-7123-4492

EXTENDED ABSTRACT

Singing, one of the most powerful forms of expression, shows the joy of creating music with others when multiple voices are involved. In terms of experiencing the same feelings simultaneously, singing with others has a unified effect. Choirs are groups of individuals who sing together. The choir establishes a community in which they begin the process of education and acculturation as they express this sharing. The purpose of this research was to compile and analyze the articles published in the TR Index database that dealt with the topic of *chorus*. The fact that the TR Index database is a reliable and popular database was the most important reason in selecting it for the study.

The distribution of these basic features, including year of publication, author's name, focus of the topic, journal's name, model/pattern, number of references, sample group, and keywords, is the research's main content. In this regard, a content analysis of the research-related data was conducted and interpreted. Subjects covered in this study include voice, human voice, music and music education, choir and human, choir types, and the historical evolution of choral music.

Problem Status

As can be seen, the literature on music education investigates a wide range of problems. The chorus-related works, which are the most popular group musical activities, also play a significant role in this overall discussion. It has been noted that both master's theses and doctoral dissertations, book chapters, and article studies frequently discuss under this topic. It is evident that the results of different analysis methods and bibliometric analysis studies that offer a comprehensive understanding of the articles published in the trustworthy TR Index database, which indexes the publications in Turkey, are insufficient. Therefore, the purpose of this study was to disclose a bibliographic analysis of papers written in the field of chorus and published in the TR Index database between 2002 and 2022.

Problem Statement

"How is the bibliographic analysis of the articles written in the field of choirs published between 2002-2022 in the TR Index database?" is defined as the research's main unresolved issue.

The followings are the study's sub-problems: The problem sentence of the research is defined as "How is the bibliographic analysis of the articles written in the field of choirs published between 2002-2022 in the TR Index database?"

The sub-problems of the study are as follows:

1. How is the bibliographic analysis of the articles written in the field of choirs published between 2002-2022 in the TR Index database?
2. How is the bibliographic analysis of the articles written in the field of choirs published between 2002-2022 in the TR Index database according to the number of bibliographies?
3. How is the bibliographic analysis of the articles written in the field of choirs published between 2002-2022 in the TR Index database according to their patterns?

4. What is the focus of the bibliographic analysis of the articles written in the field of choirs published between 2002-2022 in the TR Index database?

5. What is the sample group for the bibliographic analysis of the articles written in the field of choirs published between 2002-2022 in the TR Index database?

6. How is the bibliographic analysis of the articles written in the field of choirs published between 2002-2022 in the TR Index database according to their keywords?

7. How is the bibliographic analysis of the articles written in the field of choirs published between 2002-2022 in the TR Index database compared to the journals in which they were published?

The Purpose of the Research

The aim of this research is to reveal the articles written in the field of choirs and published in the TR Index database between 2002-2022 by using the bibliographic analysis technique. It is expected to serve as a resource for future choir research and to guide the researchers.

The Importance of the Research

This study is significant due to the fact that it provides for a bibliographical analysis of articles about the 'choirs' published in the TR Index database using the predetermined criteria. The most significant factor in the selection of the mentioned database is that it is one of the most commonly used databases, the reliability of which has been established in the scientific literature. Most significantly, it is believed that this knowledge gathered will be useful to researchers who want to obtain information and data about the 'chorus'.

In this research, the articles published on the TR Index database were examined with the aim of determining the literature studies on choirs within the scope of the literature in the field of music with the bibliographic analysis method. More than that; The research universe consists of studies scanned with the keyword "choirs" from articles published in the TR Index database between 2002 and 2022.

The sample comprises of 18 articles that we were able to obtain by searching for the keyword *chorus* in the articles published in the TR Index database between 2002 and 2022. The table below contains details about the study's sample group.

Müzik, insan yaşamının akışı içerisinde bir araya gelen uyumlu seslerle onun duygusal yansımalarını, içsel hikâyelerini anlamlandıran ve bunun dışarı yansımaları sağlayan bir aynadır. İnsanlar varoluşunun en eski tarihinden bugüne, dini ayinlerinden kutlamalarına, yas törenlerinden savaş alanlarına kadar müziği birçok farklı şekilde hayatlarına dâhil etmişlerdir. Bu durum müziğin yaşamın ayrılmaz bir parçası olduğu gerçeğini göstermektedir.

Etkili ifade biçimlerinden biri olan şarkı söyleme eylemi birden fazla sesle birleştiğinde birlikte müzik üretme hazzını ortaya çıkarır. İnsanların birlikte şarkı söylemeleri aynı anda aynı duyguları paylaşmaları açısından birleştirici etkiler sağlamaktadır. “Sayısal oluşum, ses türü, ses kapasitesi ve tını açısından dengeli, istenen modele uygun olarak tek veya çok sesli müzik yapıtlarını seslendirme-yorumlama hedefiyle oluşturulan, etkinlikleriyle toplumun kültür ve sanat yaşamına katkı sağlayan ses topluluklarına koro denmektedir” (Çevik, 1999: 47). Koro bu paylaşımı ifade ederken aynı zamanda da eğitim ve kültürlenme süreci içine girdikleri bir topluluğu da tanımlamaktadır. Bu işitsel topluluk ürettiği seslerle birlikte bireyleri etkisi altına alır.

“Ses, fiziksel bir olaydır. Sesin oluşabilmesi için bu etkiyi yaratan bir kaynak, uyarıcı etkinin kulağa ulaşmasını sağlayan ortam ve ayrıca bu etkiyi belirleyecek kulak ve beyin bulunması gerekir” (Çevik, 1999: 13). Ses, titreşen moleküllerin ortam moleküllerini harekete geçirerek yayılması sonucu iletilir. Ahenk ve renk özellikleriyle birlikte gürültü kaynağı olmaktan çıkarak müzikal bir varlığa dönüşür. İnsanlık bütün bir tarihsel süreç ve yaşamsal gelişimi boyunca, ifade aracı olarak sesi kullanmış ve bu ifade şekline müzik adını vermiştir (Say, 2005: 476). Müzik tarihini içeren birçok kaynakta insan gırtlığından çıkan sesin en güzel ses olduğu belirtilmiştir. Sezikli (2007) melodilerin en mükemmel şeklinin insan gırtlığından çıktığını belirtmiş, insan gırtlığı için en mükemmel müzik aleti açıklamasında bulunmuştur.

Titreşim biçimleri sesleri düzenli sesler ve düzensiz sesler olmak üzere iki gruba ayırmamıza neden olur. Gürültü olarak adlandırılan düzensiz seslerde bir uyum yokken, düzenli titreşimlerin meydana getirdiği sesler ise belli bir uyum içindedir ve süreli bir şekilde tekrar eder. İnsan sesi; sosyal alandaki doğrudan iletişim ve haberleşmenin en önemli aracı olması dışında şarkıların üretildiği ve yorumlandığı en temel kaynaktır ve bu kaynak eğitilebilir özelliğindedir. Doğuştan güzel ses rengi ve o sesi kullanabilme kabiliyeti olan insanlar eğitimle sesi daha geniş aralıklarla, daha temiz ve sağlıklı bir şekilde kullanabilirken, doğuştan doğru ses üretme kabiliyeti olmayan insanlar da ses eğitimi ile müzik üretebilir hale gelebilir. Bu sürecin en başında sesin meydana gelmesindeki bütün evrelerin işleyişi hakkında bilgi sahibi olunmalıdır. Böylece sağlıklı bir ses eğitimi ve gelişimi için en gerekli husus yerine getirilmiş olur. Ekici (2008), insan sesinin oluşumunda rol oynayan dört fiziksel süreci sırayla, “solunum (nefes), vibratör sistem, rezonatör sistem ve artikülâtör elemanlar” şeklinde açıklamıştır.

Vücudun ses üretimi sırasında doğru, rahat ve postüre uygun bir duruş ile kendini dengeli bir biçimde taşıması, solunum sistemi ve ses üretim sistemlerinde bulunan kasların doğru koordinasyonu için gereklidir (Kazancıoğlu, 2008: 23). Bu bilgilerden yola çıkarak sesi kullanma aşamasından önce ilk bilgi ve beceri sahibi olunması gereken konunun postür (duruş) ve önemi olduğu söylenmektedir.

Ses çıkarmadan önceki adım nefes alma eylemidir. Kuvvetli ve sağlıklı bir ses çıkarmak için güçlü bir nefes almak gerekir. Ses üretmek için takip edilmesi gereken üç bölüm vardır ve bu üç bölüm solunum sistemi, rezonatör ve titreşim kısımlarından oluşur (Çevik, 2013: 22). Nefesin, dolayısı ile de sesin güç kaynağı akciğerlerdir. Ses titreşimlerden oluşur ve titreşimi diğer adıyla vibrasyonu sağlayan organımız gırtlaktır (larenks). Ses kalitesinin ve karakteristiklerinin ortaya çıkarılmasını sağlayan rezonatör bölgelerimiz ise boğaz, burun, ağız ve sinüs

boşluklarımızdır. Üretilecek olan sesin gücü, parlaklığı ve kullanılabilme süresi aldığımız nefesin doğruluğu ve kuvvetiyle doğru orantılıdır (Önder, 2013). Şarkı söylerken alınması gereken nefes diyafram nefesidir. Shakespeare (1898: 15), şarkı söylerken alınan diyafram nefesinin müzikal ses üretme sürecini büyük ölçüde etkilediğini belirtmiştir.

Solunum üç aşamada gerçekleşmektedir. Bu aşamalar göğüs solunumu, omuz solunumu, diyaframa dayalı solunum olarak isimlendirilir (Çevik, 1999: 70). Diyaframa dayalı solunum şarkı söylerken kullanılması gereken solunum şeklidir. Çünkü ancak diyaframa dayalı solunumda akciğerler yeteri kadar genişler ve diyafram kasları daha fazla çalışır. Böylece güzel şarkı söylemek ve uyumlu bir müzik ortaya çıkarmak sağlanabilmektedir.

Müzik kelimesinin kökeninin *musike techne*'den geldiği ve Yunanca anlamının; *meleklerin sanatı* olduğu bilinmektedir (Say, 2001). Müzik, insanın gözle görülemeyen duygu dünyasını doğrudan ya da dolaylı olarak aktaran en güçlü anlatım araçlarından biridir. İnsanların ve toplumların yaşamının içinde kendini gösteren içsel bazı duyguları, düşünceleri, görüşleri, istekleri sözcüklerin anlatabildiğinin de ötesinde ifade eden müzik; eğitici, öğretici, yaratıcı, paylaşımcı vb. öğelerin bireyler tarafından hissedilmesini sağlayan, oldukça geniş bir etkileme özelliğine sahip olan, belirgince sanat olma özelliği taşıyan bir çalışma ve eğitim alanıdır (Uslu, 2009).

İnsanoğlunun ritim ve sesle başlayan hayat yolculuğunun tamamında müzik vardır ve toplumun kültürünü, yaşantısını, yaşanan olayları kısaca toplumun yapısını oluşturan her bir unsuru olduğu haliyle yansıtmaya görevi görür. Bu da demektir ki toplumsal yaşamdaki bütün değişim ve hareketlenmeler, müzikte de kendini gösterir. Toplumların müzik kültürleri müzik eğitimi yaklaşımlarına yön vermektedir. Müzik eğitimi, bireye kendi yaşantısı yoluyla bir amaç doğrultusunda belirli müziksel davranışlar kazandırma veya bireyin (müziksel) davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak hedeflenmiş müziksel değişiklikler oluşturma sürecidir (Uçan, 2005: 30).

Macar müzik eğitimcisi Kodaly müziğin ve müzik eğitiminin insanın ruhsal olarak daha sağlıklı ve daha mutlu bir birey olması açısından ne kadar önemli ve gerekli olduğunu; önceden çocuğun müzik eğitiminin doğumundan dokuz ay önce başlaması gerektiğini düşünürken, daha sonra fikir değiştirip çocukların müzik eğitiminin annenin doğumundan dokuz ay önce başlaması gerektiğini anlatan sözleriyle belirtmiştir. Kodaly, eğitimin mümkün olan en erken yaşta başlaması gerektiğine inanmış, oluşturduğu yöntem ile çocuğun doğal gelişimine odaklanan bir felsefe benimsemiş, okul öncesi dönemiyle birlikte başlayan bu süreci önemsemiş ve devamında da müzikal açıdan *okuryazar* yetişkinlere ulaşmayı hedeflemiştir.

Ülkemizde müzik eğitimi üçe ayrılmaktadır. Bunlar genel müzik eğitimi, mesleki müzik eğitimi ve özengen müzik eğitimi tanımlarıyla açıklanmaktadır (Uçan, 1993). Bu yaklaşım müzik eğitimi, genel müzik eğitimi ile okullarda yürütülen ve herkese sunulan temel eğitimden, amatör (özengen) müzik eğitimi ile kişilerin destekleyici şekilde kendi istekleriyle çeşitli kurslar ve özel dersler yoluyla aldığı müzik eğitimi, profesyonel (mesleki) müzik eğitiminde ise bu alanı meslek olarak seçmiş kişilere sağlanan geniş kapsamlı bir müzik eğitimi planlanmaktadır.

Bireyin kendisini sağlıklı ve doğrudan ifade edebilmesi için ses önemli bir iletişim aracıdır. Bununla birlikte insan sesi için sahip olduğu ve yaşamı boyunca bedeninde taşıdığı ve bulunduğu her yerde hazır bir şekilde bulundurabildiği ilk enstrümanı olduğu da söylenebilir.

İnsan sesinin her ortamda, her durumda ve her biçimde rahatlıkla kullanılabilmeye hazır olma özelliği diğer müzik üretme şekillerine göre daha kullanılabilir bir müzik oluşumu sağlamıştır. Bu durum da insanların birlikte ses üretmesini, sesi ve sesle ürettikleri duyguları paylaşması sürecini kolaylaştırmıştır. İnsanların benzer

duygularla, belli seslerden oluşan müzik cümlelerini hep birlikte söylemeleri durumu koro yapılanmasının temelini oluşturmuştur. *Koro* sözcüğü, Yunanca (*khoreia-horus*), Latince (*choera*) sözcüklerinden türemiştir ve önceleri el ele tutuşup şarkı söyleyen topluluk anlamında kullanılmıştır. Şimdiki anlamıyla koro, şarkı söyleyen topluluklara verilen addır (Egüz, 1981: 11). “Koro halinde” deyimini de hep birlikte, bir arada yapılan anlamına gelmektedir (Doğanay, 2008).

Say’a göre (2002) *koro*, bir partide, birden fazla şarkıcıyla ünison olarak veya ayrı partilerde şarkı söyleyen topluluktur. Koro için şarkı dilini kullanarak insana ve topluma en hızlı şekilde ulaşan, etki eden eğitim modeli olduğu da söylenebilmektedir. Bu doğrultuda baktığımızda koro ile insanın ve toplumun eğitilebilir ve geliştirilebilir olduğunu söylemek mümkündür. Korolar müzik sevgisini ve müzik kültürünü içinde bulunduğu ulusun ana diline en uygun düşen söyleme şeklinin doğmasını, gelişmesini ve gelenekselleşmesi sağlar (Sarıçiftçi, 2001).

Korolar farklı ölçütlere göre belirli başlıklar altında sınıflandırılır. Bu sınıflandırmalar cinsiyet, yaş, sayı, seslendirilen eserlerin türü gibi kriterle belirlenir. Çevik (1999:14) bu gruplaşmayı “korolar kuruluş amaçlarına, sayısal yapılarına, yaş gruplarına, icra ettikleri müzik türlerine ve kadrolarına göre de sınıflandırılabilir” şeklinde açıklamıştır. Koro yalnız kadın veya yalnız erkek seslerinden oluşabilmesinin yanında, bu seslerin bir araya gelmesiyle de oluşabilir.

Problem Durumu

Toplu müzik yapma etkinliklerinden en çok tercih edilen koro konusunu işleyen akademik çalışmalar müzik araştırmaları içerisinde önemli bir yer oluşturmaktadır. Gerek yüksek lisans ve doktora tezleri, gerekse kitap bölümleri ve makale çalışmalarında bu konunun sıklıkla işlendiği gözlemlenmektedir. Türkiye’de yayımlanmış makaleleri indeksleyen güvenilir bir veri tabanı olan TR Dizin veri tabanı farklı konularda birçok makale sunmaktadır. Yayımlanmış olan makalelerin incelenmesini ve çeşitli analiz yöntemleriyle sonuçlarının bütünsel bir anlayış ile sunulmasını sağlayan bibliyometrik analiz çalışmalarının araştırmacı ve okuyucular için derli toplu bir sunum sağladığı görülmektedir. Fakat yapılan taramada TR Dizin veri tabanında *koro* konusunu inceleyen bibliyometrik bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu nedenle bu çalışma ile *koro* alanında yazılmış makalelerin TR Dizin veri tabanında yayımlanan kısmını bir araya getirip incelemek düşüncesinden de yola çıkılarak TR Dizin veri tabanında 2002-2022 yılları arasında yayımlanan *koro* alanında yazılmış makalelerin bibliyografik analizini ortaya çıkarmayı hedeflemiştir. Araştırılan ve üzerine çalışılan bu makalelerin; yayın yılı, yazar ismi, konu odağı, dergi adı, model/deseni, kaynakça sayısı, örneklem grubu ve anahtar kelimeleri gibi değişkenlere yönelik temel özelliklerinin nasıl dağılım gösterdiği konusu araştırmanın problem durumunu oluşturmaktadır.

Problem Cümlesi

Araştırmanın problem cümlesi “TR Dizin veri tabanında 2002-2022 yılları arasında yayımlanan *koro* alanında yazılmış makalelerin bibliyografik analizi nasıldır?” şeklinde tanımlanmıştır.

Çalışmanın alt problemleri ise şu şekildedir:

Alt Problemler:

1. TR Dizin veri tabanında 2002-2022 yılları arasında yayımlanan koro alanında yazılmış makalelerin bibliyografik analizi yıllara göre nasıldır?
2. TR Dizin veri tabanında 2002-2022 yılları arasında yayımlanan koro alanında yazılmış makalelerin bibliyografik analizi kaynakça sayısına göre nasıldır?
3. TR Dizin veri tabanında 2002-2022 yılları arasında yayımlanan koro alanında yazılmış makalelerin bibliyografik analizi desenlerine göre nasıldır?
4. TR Dizin veri tabanında 2002-2022 yılları arasında yayımlanan koro alanında yazılmış makalelerin bibliyografik analizi konu odağı nasıldır?
5. TR Dizin veri tabanında 2002-2022 yılları arasında yayımlanan koro alanında yazılmış makalelerin bibliyografik analizi örneklem grubu nasıldır?
6. TR Dizin veri tabanında 2002-2022 yılları arasında yayımlanan koro alanında yazılmış makalelerin bibliyografik analizi anahtar kelimelerine göre nasıldır?
7. TR Dizin veri tabanında 2002-2022 yılları arasında yayımlanan koro alanında yazılmış makalelerin bibliyografik analizi yayımlandığı dergilere göre nasıldır?

Bu araştırma, 2002-2022 yılları arasında koro alanında yazılmış ve TR Dizin veri tabanında yayımlanmış makaleleri bibliyografik analiz yöntemiyle inceleyerek ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu nedenle çalışma sonuçlarının koro alanıyla ilgili yapılacak olan araştırmalar için kaynak oluşturması ve konuya ilgi duyan araştırmacılara fikir sunması beklenmektedir. Bu nedenle araştırma TR Dizin veri tabanında yayımlanmış *koro* ile ilgili makalelerin belirlenen kriterlere göre bibliyografik olarak incelenmesine olanak sağlaması açısından önemlidir. Bahsi geçen veri tabanının seçilmesindeki en büyük etken bilimsel literatürde güvenilirliği kabul görmüş ve çok sık kullanılan veri tabanlarından biri olmasıdır. Bir araya toplanmış olan bu bilgilerin *koro* ile ilgili bilgi edinmek ve veri elde etmek isteyen araştırmacılara yararlı olacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın konu yöneliminde daha önce müzik bağlamında farklı konularda yapılmış bibliyometrik çalışmalar incelenmiş bu çalışmaların bazılarında araştırma yöntemi oluşturulurken yararlanılmıştır. Müzik alanında yer alan benzer çalışmaların bazıları, müzik beğenisi (Akçay ve Erden, 2020), piyano (Gürler, 2020; Kaptanoğlu ve Çanakçı, 2015; Toptaş, 2013), yaylı çalgılar (Arıca, 2017; Demirbatır, 2001; Sonsel, 2018; Tebiş ve Okay, 2013), telli çalgılar (Atilla ve Akyürek, 2020; Gerekten, 2020, Önal, 2018; Şengün ve Gerekten, 2023) ve müzik ile ilgili diğer konular (Apaydınlı, 2014; Belge, 2021; Li, Weng ve Wang, 2021; Geboloğlu, 2020; Karkın, 2011; Köşreli, 2020; Onur, Önder ve Kaleli, 2021; Soycan, 2021; Toptaş ve Güler, 2022; Turhal ve Varış, 2022) olarak ilgili literatürde yer almaktadır. Bu çalışmalar çeşitli değişkenler ve yöntemleri açısından incelenmiştir.

YÖNTEM**Araştırmanın Modeli**

Bu araştırmada müzik alanlarında literatür kapsamındaki koro konulu alanyazın çalışmalarını bibliyografik analiz yöntemi ile belirlemek amacıyla TR Dizin veri tabanı üzerinde yayımlanan makaleler incelenmiştir. Bibliyometrik analiz; bilimsel yayınların bir düzen içinde gösterilerek akademik literatürdeki iletişimi

hızlandırmak, çeşitli analiz yöntemleriyle istatistikler kullanılarak yayınların yanı sıra kaynakçaların da bulunduğu, sınıflandırıldığı ve farklı niteliklerinin değerlendirildiği bir teknik olmaktadır (Al ve Coştur, 2007). Araştırmada koro konusunda yayımlanmış makalelerin konu, yazar, atıf yapılan kaynaklar, yayın bilgisi gibi belli başlı özellikleri niceliksel olarak analiz edilmiştir (Al ve Tonta, 2004). Konu kapsamında doküman analizi tekniği ile veri toplanmıştır. Wach'ın (2013) tanımıyla doküman analizi, yazılı belgelerin içeriğini dikkatli ve sistematik olarak analiz edebilmek için tercih edilen bir nitel araştırma yöntemidir. Nitel araştırmada genel olarak kullanılan diğer yöntemlerde de olduğu gibi doküman analizi de anlam çıkarmak, ilgili konu ile ilgili bir anlayış geliştirmek, ampirik bilgi geliştirmek için verilerin incelenmesini ve bilgilerin yorumlanmasını gerektirmektedir (Corbin ve Strauss, 2008). Bu nedenlerle, koro konulu makalelerin analiz edilmesinde bibliyografik analiz deseni tercih edilmiştir.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini 2002-2022 yılları arasında TR Dizin veri tabanı üzerinde yayımlanan makalelerden *koro* anahtar kelimesi ile taranan çalışmalar oluşturmaktadır. Örneklemine ise 2002-2022 yılları arasında TR Dizin veri tabanı üzerinde yayımlanan makalelerden *koro* anahtar kelimesi ile taranan çalışmalardan ulaşılabildiğimiz 18 makale oluşturmaktadır. Çalışmada örneklem grubuna ait tanımlayıcı bilgiler aşağıdaki tabloda belirtilmiştir.

Tablo 1. TR Dizin veri tabanında koro alanında yazılmış makaleler

İsim	Tarih	Makale
Nalan YİĞİT, Oğuz KARAKAYA	2006	Türk Müziği Eğitimi Veren Devlet Konservatuvarlarında Koro Eğitimi
Nalan YİĞİT	2006	Koroda Ses Eğitimi Çalışmalarının Çocuk Ses Gelişimine Etkisi
Günay AKGÜN	2006	Korolarda Entonasyon
İvan ÇELAK	2011	Şan ve Koro Eğitimi Programlarında Kullanılan Solfej Metotları ve Repertuarındaki Tartımlar Konusunda Bir Saptama ve Model Önerisi
Mehmet ÖCAL	2013	Türk Halk Müziğimizde Toplu Çalma Söyleme Geleneği
M.Yiğit ERSOYDAN, Sibel KARAKELLE	2014	Türkiye'deki Koro Şeflerinin Dönüşümcü ve Etkileşimci Liderlik
Bülent HALVAŞI	2017	Koro Eğitiminde Dil Varyasyonları ve Yöresel Dilin Etkileri
İlhan ÖZGÜL	2017	Müzik Öğretmenliği Programı Koro-1 Dersi Öğrencilerinin Ölçü Türlerine İlişkin Giriş Düzeyleri
Fatih COŞKUN	2017	İzmir'deki Türk Sanat Müziği Amatör Korolarına Katılma Dinamikleri ve İnsan İlişkileri
İlknur ÖZAL GÖNCÜ, S. Senem AZMİOĞLU	2018	Türkiye'deki Koro Şenlik/Festivallerinin Türk Koro Müziğine Katkılarının İncelenmesi
E.Funda TÜRKMEN, İlknur ÖZAL GÖNCÜ	2018	Amatör Çocuk Korosu Üyelerinin Kodaly Yönteminin Koro Çalışmalarında Kullanımına İlişkin Görüşler
Fatih COŞKUN	2018	İzmir'deki Türk Sanat Müziği Amatör Korolarının İnsan Yaşamındaki Yeri
Tuğçe KAYNAK	2018	Çoksesli Koro Eğitiminin Çocukların Sosyal Gelişimlerine Olan Etkileri Hakkında Ebeveyn Görüşleri
Sonat COŞKUNER	2019	Koro Eğitimi ve Performansında Soundpainting Yaklaşımı
Hasan AÇILMIŞ	2021	Mimari ve Plastik Sanat Akımlarının Gotik ve Rönesans Dönem Koro Müziğine Yansımaları
Zeynep YADİGAROĞLU	2021	Covid-19 Pandemi Sürecinde Video Tabanlı Öz-Düzenlemeli Koro Yönetimi Dersine Yönelik Öğrenci Görüşleri
Tuğcan ÖĞRETEN, Sema SEVİNÇ ÇETİN, V.Bahar ÖNDER	2021	Amatör Koro Çalıştıran Müzik Öğretmenlerinin Kullandığı Öğretim Yöntemleri (Hatay İli Örneği)
Nilay ÖZAYDIN	2022	Müzik Öğretmen Adaylarının 'Koro' Kavramına Yönelik Bilişsel Yapıları

Verilerin Toplanması

Araştırma verilerinin toplanma sürecinde TR Dizin veri tabanında *koro* anahtar kelimesini kullanarak arama yapılırken veri tabanı kısmında fen ve sosyal seçeneklerinden sosyal bölümü seçilmiş, yıl seçeneğinde ise 2002-2022 yılları arasındaki çalışmalar işaretlenerek daraltılmıştır. Yapılan taramada (N=58) makaleye ulaşılmış bu makalelerden konu ile ilgili olmayanların hariç tutulması ile koro konusunu içeren (n=18) makale araştırmaya dahil edilmiştir.

Verilerin Analizi

Araştırmada bulunan veriler doküman incelemesi yoluyla elde edilmiştir. Doküman analizi aşamaları kapsamında araştırmanın amacına uygun bir şekilde belgelere nereden ve nasıl ulaşılacağı belirlenerek dokümanlara ulaşılmış, araştırmanın güvenilirliğini sağlamak için ulaşılan dokümanların orijinalliğinden emin olunmuş ve elde edilen dokümanlar araştırmacı tarafından anlaşılması böylelikle verilerin analizine başlanmıştır.

Araştırma süresi boyunca öncelikle problem belirlenmiş, beraberinde TR Dizin veri tabanından *koro* alanında yazılan makalelere ulaşılmıştır. TR Dizin veri tabanının internet sitesinde bulunan detaylı arama kısmına *koro* ve zaman aralığı tarama kısmına ise 2002-2022 yılları girilerek bu yıllar arasındaki makaleler seçilmiştir. Bu süre zarfında yazılan ve karşımıza çıkan 18 makalenin tamamı araştırma kapsamına alınmıştır. Makalelerin indirilme işlemleri 15.11.2022 tarihinde başlamış ve çalışmaların son güncel halini alması açısından 10.01.2023 tarihinde son tarama işlemi gerçekleştirilmiştir. Veriler içerik analizi yöntemi ile incelenmiştir. Makalelere ait bilgileri içeren verilerden frekans ve yüzde değerleri ile tablo ve grafikler oluşturulmuştur. Araştırmanın 4. problemi olan makalelerin konu dağılımları, içerik analizi ile analiz edilmiştir. İçerik analizi çalışmalarının genel amacı, ele alınan konu kapsamında, daha sonra yapılması planlanan akademik çalışmalara rehber olması ve konu ile ilgili genel eğilimin tespit edilmesidir. İçerik analizi, belirli kurallara dayalı kodlamalarla bir metnin bazı sözcüklerinin kategorize edilerek özetlendiği sistematik, yinelenbilir bir tekniktir (Büyüköztürk vd. 2013). İçerik analizinde temelde yapılan işlem, birbiriyle benzerlik gösteren verileri belirli kavramlar ile belirli temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve araştırmacıların anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 227). Bu nedenle analizler sürecinde temalar oluşturulmuş ve tablolar halinde sunulmuştur.

BULGULAR ve YORUM

Bu bölümde, araştırma ile elde edilen ve incelenen akademik çalışmalara ait bilgiler, alt problemlere ait tablolar ve tablolara ilişkin açıklamalar bir arada sunulmuştur.

Koro ile İlgili Yazılmış Makalelerin Yıllara Göre Dağılımı

TR Dizin veri tabanında bulunan koro alanındaki makalelerin yıllara göre durumu Tablo 2’de sunulmuştur

Tablo 2. TR Dizin veri tabanında koro alanında yazılmış makalelerin yıllara göre dağılımı

Yıl	f	%
2006	3	16,67
2013	1	5,56
2014	1	5,56
2017	3	16,67
2018	4	22,22
2019	1	5,56
2021	3	1,67
2022	1	5,56
Toplam	18	100

Tablo 2. incelendiğinde, en fazla makalenin 4 makale sayısı ile 2018 yılında yazıldığı, bu yıla en yakın verilerin ise 2006, 2017 ve 2021 yılında gerçekleştiği tespit edilmiştir. Ayrıca 2011, 2013, 2014, 2019 ve 2022 yıllarının en az makale yazılan yıllar olduğu saptanmıştır. 2002-2022 tarihlerini kapsayan yirmi yıllık süreçte ise yalnızca 18 makale yayımlandığı gözlemlenmiştir.

Koro ile İlgili Yazılmış Makalelerin Yayımlandığı Dergilere Göre Dağılımı

TR Dizin veri tabanında bulunan koro alanındaki makalelerin yayımlandığı dergilere göre durumu Tablo 3’de sunulmuştur.

Tablo 3. TR Dizin veri tabanında koro alanında yazılmış makalelerin yayımlandığı dergilere göre durumu

DERGİ	f	%
Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi	1	5,56
Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi	1	5,56
Art-e Sanat Dergisi	1	5,56
Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi	1	5,56
EKEV Akademi Dergisi	1	5,56
EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi	2	11,11
Folklor/Edebiyat	1	5,56
Milli Eğitim	1	5,56
Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi	1	5,56
Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi	2	11,11
Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi	1	5,56
Turkish Studies Social Sciences	2	11,11
Uluslararası Avrasya Sosyal Bilimler Dergisi	2	11,11
Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi	1	5,56
Toplam:	18	100

Tablo 3. incelendiğinde, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Turkish Studies Social Sciences Volume ve Uluslararası Avrasya Sosyal Bilimler Dergisi ikişer makale ile ilk sıradadır. Bu dergilerin dışındaki dergilerde ise yalnızca birer makale yazıldığı saptanmıştır.

Koro ile İlgili Yazılmış Makalelerin Kaynakça Sayısına Göre Dağılımı

TR Dizin veri tabanında bulunan koro alanındaki makalelerin kaynakça sayısına göre durumu belirlenerek Tablo 4.'te sunulmuştur.

Tablo 4. TR Dizin veri tabanında koro alanında yazılmış makalelerin kaynakça sayısına göre dağılımı

MAKALE	f	%	\bar{x}
Müzik Öğretmen Adaylarının 'Koro' Kavramına Yönelik Bilişsel Yapıları	54	18,12	
Türk Müziği Eğitimi Veren Devlet Konservatuvarlarında Koro Eğitimi	8	2,68	
Koroda Ses Eğitimi Çalışmalarının Çocuk Ses Gelişimine Etkisi	6	2,01	
Korolarda Entonasyon	8	2,68	
Türk Halk Müziğinde Toplu Çalma ve Söyleme Geleneği	10	3,36	
Şan ve Koro Eğitimi Programlarında Kullanılan Solfej Metotları ve Repertuarındaki Ölçüler Konusunda Bir Saptama ve Model Önerisi	17	5,70	
Türkiye'deki Koro Şeflerinin Dönüştürücü ve Etkileşimli Liderlik Davranışlarının İncelenmesi	31	10,4	
Koro Eğitiminde Dil Varyasyonları ve Yöresel Dilin Etkileri	15	5,03	
Müzik Öğretmenliği Programı Koro-1 Dersi Öğrencilerinin Ölçü Türlerine İlişkin Giriş Düzeyleri	25	8,39	16,56
İzmir'deki Türk Sanat Müziği Amatör Korolarına Katılma Dinamikleri ve İnsan İlişkileri	6	2,01	
Türkiye'deki Koro Şenlik/Festivallerinin Türk Koro Müziğine Katkılarının İncelenmesi	6	2,01	
Amatör Çocuk Korosu Üyelerinin Kodaly Yönteminin Koro Çalışmalarında Kullanımına İlişkin Görüşler	25	8,39	
İzmir'deki Türk Sanat Müziği Amatör Korolarının İnsan Yaşamındaki Yeri	7	2,35	
Çoksesli Koro Eğitiminin Çocukların Sosyal Gelişimlerine Olan Etkileri Hakkında Ebeveyn Görüşleri	8	2,68	
Koro Eğitimi ve Performansında Soundpainting Yaklaşımı	9	3,02	
Mimari ve Plastik Sanat Akımlarının Gotik ve Rönesans Dönem Koro Müziğine Yansımaları	7	2,35	
Covid-19 Pandemi Sürecinde Video Tabanlı Öz-Düzenlemeli Koro Yönetimi Dersine Yönelik Öğrenci Görüşleri	32	10,34	
Amatör Koro Çalıştıran Müzik Öğretmenlerinin Kullandığı Öğretim Yöntemleri (Hatay İli Örneği)	24	8,05	
Toplam:	298	100	16,56

Tablo 4. incelendiğinde, en fazla kaynakça 54 ile “Müzik Öğretmen Adaylarının ‘koro’ Kavramına Yönelik Bilişsel Yapıları” adlı makalede olduğu saptanmıştır. Bu sayıya en yakın kaynakça sayısının ise 32 kaynakça ile “Covid-19 Pandemi Sürecinde Video Tabanlı Öz-Düzenlemeli Koro Yönetimi Dersine Yönelik Öğrenci Görüşleri” adlı makalesinde yer aldığı tespit edilmiştir. Ayrıca “Koroda Ses Eğitimi Çalışmalarının Çocuk Ses Gelişimine Etkisi”, “İzmir'deki Türk Sanat Müziği Amatör Korolarına Katılma Dinamikleri ve İnsan İlişkileri” ve “Türkiye'deki Koro Şenlik/Festivallerinin Türk Koro Müziğine Katkılarının İncelenmesi” adlı makale ve derlemelerin de altışar kaynakça ile en az kaynakça yazan çalışmalar olduğu saptanmıştır.

Koro ile İlgili Yazılmış Makalelerin Konularına Göre Dağılımı

TR Dizin veri tabanında bulunan koro alanında yazılmış makalelerin konusuna göre dağılımına yönelik temalar oluşturulmuş, frekans değerleri ve yüzdeler durumu Tablo 4.'te verilmiştir.

Tablo 5. TR Dizin veri tabanında koro alanında yazılmış makalelerin konularına göre dağılımı

Tema	f	%
Eğitim	6	28,57%
Kültürel	5	23,8 %
Çocuk	3	14,28%
Müzikalite	2	9,52 %
Yöntem	2	9,52%
Şeflik	1	4,76%
Etki	1	4,76%
Kavramsal	1	4,76%
Toplam	21	100%

TR Dizin veri tabanında 2002-2022 yılları arasında yayımlanmış olan koro alanında yazılmış makalelerin konularına yönelik yapılan içerik analizi sonucunda oluşturulan temalar Tablo 4.'de sunulmuştur. Bazı çalışmalarda birden çok temanın bir arada kullanıldığı için 18 çalışmada 21 temaya ulaşılmıştır. Bu temalar incelendiğinde eğitim temasının 6, kültürel temanın 5, çocuk temasının 3, müzikalite ve yöntem temalarının 2, şeflik, etki ve kavramsal temaların ise 1'er kez işlendiği görülmüştür. 2002-2022 tarihlerini kapsayan yirmi yıllık süreçte 18 makale yayımlandığı gözlemlenmiştir.

Koro ile İlgili Yazılmış Makalelerin Anahtar Kelimelerine Göre Dağılımı

TR Dizin veri tabanında bulunan koro alanındaki makalelerin anahtar kelimelerine göre dağılımı Şekil 1.'de kelime bulutu olarak sunulmuştur.



Şekil 1. TR Dizin veri tabanında koro alanında yazılmış makalelerin anahtar kelimelerine göre dağılımı

Şekil 1.'de gösterilen kelime bulutunda, frekansı en yüksek olan anahtar kelimenin 8 ile *koro* olduğu görülmüştür. Bu sıralamayı frekans sayısı 4 ile *koro eğitimi* ve *müzik* kelimeleri, frekans sayısı 3 ile *müzik eğitimi*, frekans sayısı 2 ile *çocuk*, *kentleşme*, *sosyalleşme* ve *yalnızlık* kelimeleri takip ederken, diğer kelimelerin birer kez

kullanıldığı belirlenmiştir. 2002-2022 tarihlerini kapsayan yirmi yıllık süreçte ise 18 makale yayımlandığı gözlemlenmiştir.

Koro ile İlgili Yazılmış Makalelerin Yöntemlerine Göre Dağılımı

TR Dizin veri tabanında bulunan koro alanındaki makalelerin yöntemlerine göre dağılımına yönelik bilgiler Tablo 6'da verilmiştir.

Tablo 6. TR Dizin veri tabanında koro alanında yazılmış makalelerin yöntemlerine göre dağılımı

Yöntem	f	%
Durum çalışması	8	44,44
Derleme	5	27,78
Tekil tarama modeli	2	11,11
Karşılaştırmalı tarama yöntemi	1	5,56
Gözlem	1	5,56
Doküman incelemesi	1	5,56
Toplam:	18	100

TR Dizin veri tabanında koro ile ilgili yazılmış olan makalelerin araştırma yöntemlerinde kullanılan desenlere yönelik bilgiler Tablo 6.'da verilen temalara bakıldığında, büyük bölümünün (% 44,44) durum çalışması tekniği ile yapıldığı görülmektedir.

Koro ile İlgili Yazılmış Makalelerin Örneklem Grubuna Göre Dağılımı

TR Dizin veri tabanında bulunan koro ile ilgili makalelerin örneklem gruplarına göre dağılımına yönelik bilgiler Tablo 7.'de verilmiştir.

Tablo 7. TR Dizin veri tabanında koro alanında yazılmış makalelerin örneklem grubuna göre dağılımı

Örneklem Grubu	f	%
Müzik öğretmen adayı	179	30,03,
Öğretim elemanı	8	1,34
Sınıf öğretmeni	30	5,03
Koro şefi	223	37,42
Şenlik ve festival koordinatörü	15	2,52
Koro üyesi	86	14,43
Veli	55	9,23
Toplam	596	100

Tablo 7.'deki verilere bakıldığında, TR Dizin veri tabanında koro ile ilgili yazılmış olan makalelerin örneklem sayılarında koro şefi 223, müzik öğretmeni adayı 110, öğrenci 76, veli 55, koro üyesi 50, öğretmen adayı 567 olduğu görülmektedir.

TARTIŞMA, SONUÇ ve ÖNERİLER

Araştırmanın birinci alt problemine ilişkin incelemeler sonucunda TR Dizin veri tabanında *koro* ile ilgili yazılmış makalelerin en fazla (n=4) yazıldığı yıl 2018 yılı olduğu belirlenmiştir. Bu verileri ise (n=3) makale sayısı ile 2006, 2017 ve 2021 yılları takip etmektedir. 2011, 2013, 2014, 2019 ve 2022 yılları arasında birer makale yazılırken; 2002, 2003, 2004, 2005, 2007, 2008, 2009, 2010, 2012, 2015, 2016, 2020 yıllarında TR Dizin veri tabanında *koro* ile ilgili hiç makale yayımlanmadığı saptanmıştır. Tebiş ve Okay (2013), keman ve viyola konulu tezleri bibliyografik analiz yöntemiyle incelemiştir. İlgili konuyu yıllar içerisinde azdan çoğalarak gittiğini ve bir artış olduğunu göstermişken bizim çalışmamızda böyle düzenli bir artıştan söz edilememektedir. Ortaya çıkan bu farklılığın çalışmaların konularındaki farklılıktan kaynaklanabileceği düşünülmektedir.

Araştırmanın ikinci alt problemine ilişkin TR Dizin veri tabanında *koro* ile ilgili yazılmış makalelerin dergilere göre dağılımı incelenmiştir. Son erişim tarihi 10.01.2023 olan ve 13 farklı derginin makale başlığında *koro* sözcüğü bulunan 18 makale incelenmiştir. Bu makaleler arasından Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Turkish Studies Social Sciences Volume ve Uluslararası Avrasya Sosyal Bilimler Dergisi ikişer makale yayımlamışken diğer dergilerde *koro* ile ilgili birer makale yayımlandığı saptanmıştır. Dergilerin bağlı olduğu kuruluşlar incelendiğinde *koro* konulu makalelerde yoğunluğu üniversitelere bağlı dergilerin oluşturduğu belirlenmiştir. Özdemir ve Alpaydın (2018: 20), *Yükseköğretim Kurumlarında Akademik Yayıncılık: Üniversite dergilerinin Bazı Değişkenler Açısından İncelenmesi* isimli çalışmada üniversite dergilerinin gerekli sayıda hakeme ulaşabildiğini ve bu durumun kaliteyi artırdığını belirtmiştir. Bu bulgu araştırmaya konu olmuş çalışmaların üniversite dergilerini neden tercih ettiklerine yönelik bir sonuç ortaya koymaktadır. Bu açıdan bakıldığında katılımcıların daha kaliteli olduğu düşüncesi ile üniversite dergilerini tercih ettikleri düşünülmektedir.

Yapılan araştırma kapsamında *koro* ile ilgili yazılan makaleler içinde en fazla kaynakça yazılan çalışmanın (n=54) ile “Müzik Öğretmen Adaylarının ‘Koro’ Kavramına Yönelik Bilişsel Yapıları” adlı makale olduğu saptanmıştır. Bu sayıya en yakın kaynakça sayısının ise (n=32) ile “Covid-19 Pandemi Sürecinde Video Tabanlı Öz-Düzenlemeli Koro Yönetimi Dersine Yönelik Öğrenci Görüşleri” adlı makale olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca “Koroda Ses Eğitimi Çalışmalarının Çocuk Ses Gelişimine Etkisi”, “İzmir’deki Türk Sanat Müziği Amatör Korolarına Katılma Dinamikleri ve İnsan İlişkileri” ve “Türkiye’deki Koro Şenlik/Festivallerinin Türk Koro Müziğine Katkılarının İncelenmesi” adlı makale ve derlemelerin de altışar kaynakça ile en az kaynakça yazan çalışmalar olduğu saptanmıştır. Önal (2017) “Bildirilerin Bibliyometrik Profili: IX. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu” isimli çalışmada 100 adet bildiriye incelemiş bu bildirilerin kaynakçalarında (n=32), (n=39) ve (n=53) adet kaynakçanın birer adet kullanıldığı görülmüştür. Bu çalışmada bildirilerde ortalama (\bar{x} = 11,6) kaynakça kullanıldığı bizim çalışmamızda ise ortalama (\bar{x} = 16,56) kaynakça kullanıldığı görülmüştür. Ortaya çıkan bu farklılığın makalelerde bildirilere göre daha çok atıfta bulunulması sonucunu ortaya çıkartmıştır. Bunun nedeninin makalelerin daha farklı bir akademik kaynak olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir.

Araştırma sonuçlarında, TR Dizin veri tabanında 2002-2022 yılları arasında yayımlanmış olan *koro* konusunda yazılmış makalelerin konularını oluşturan temalara baktığımızda en çok Eğitim teması (n=6), Kültürel konular teması (n=4) ve Çocuk teması (n=3) işlenmiştir. Önal (2017: 1085) çalışmada en çok işlenen temalar olarak müzik dersleri temasını işleyen 34 çalışma müzik eğitim ve öğretim temasını işleyen ise 23 çalışma yer aldığını

söylenebilir. Bu iki çalışma arasında benzer şekilde eğitim temalarının en yüksek frekansa sahip olduğu görülmektedir. Bu nedenle çalışmaların bu açıdan benzerlik gösterdiği ortaya çıkmaktadır.

Araştırmada, frekansı en yüksek olan anahtar kelimenin (n=8) ile *koro* olduğu görülmüştür. Bu sıralamayı frekans sayısı (n=4) ile *koro eğitimi* ve *müzik* kelimeleri, frekans sayısı (n=3) ile *müzik eğitimi*, frekans sayısı (n=2) ile *kentleşme*, *sosyalleşme* ve *yalnızlık* kelimeleri takip ederken, diğer kelimelerin birer kez kullanıldığı belirlenmiştir.

Çalışmada TR Dizin veri tabanında koro ile ilgili yazılmış makalelerin büyük bölümünün (%44,44) durum çalışması tekniği ile yapıldığı görülmektedir. McMillian (2000)'a göre durum çalışmaları bir veya birden fazla olayın, ortam, program, sosyal grup ya da diğer birbirine bağlı sistemlerin derinlemesine incelendiği yöntemdir. "Durum çalışmasının amaçlarından bahsederken bilimsel araştırmalarda oluşan olayları meydana getiren ayrıntıları tanımlamak, bir olayla ilgili yapılan açıklamaları geliştirmek ve bir olayı değerlendirmek gibi başlıklardan bahsetmek mümkündür" (Gall, Borg ve Gall, 1996). Koro konusu yer alan çalışmalarda mevcut durumu ortaya koymak amacıyla yapıldığı için bu yöntemin daha çok tercih edildiği anlaşılmaktadır.

Yapılan araştırmada, TR Dizin veri tabanında koro ile ilgili yazılmış olan makalelerin toplam örneklem sayısının (n=596) olduğu görülmektedir. En fazla örneklem sayısı (n=223) ile koro şefine aittir.

Ersoydan ve Karakelle'nin (2014: 49) *Türkiye'deki Koro Şeflerinin Dönüşümcü ve Etkileşimci Liderlik Davranışlarının İncelenmesi* isimli araştırmasında Türkiye'deki koro şeflerinin dönüşümcü ve etkileşimci liderlik davranışlarını benimsediklerini söylemektedir. Koro şeflerinin dönüşümcü liderlik davranışları göstermesi, korolara katılan bireylerin dönüşmesine ve giderek toplumların gelişmesine katkı sağlamaktadır.

İnsanların toplum içinde yer edinebilmeleri için sağlıklı bir kişilik oluşturabilmeleri gerekir. Bu oluşum sürecinde saygı görmek, önemsenmek, yeterli olabilmek, yargılanmamak, ayrıştırılmamak gibi birçok etken önemli rol oynar. Her insan bu sağlıklı çerçeve içerisinde kişilik oluşturma şansına sahip olmayabilir. Bu noktada ideolojisinde ve ana temasında bu noktaları önemseyerek taşıyan oluşumların içinde bulunmak önemlidir.

Koro bünyesinde bulunan herkesin aynı değer ve eşit şartlarda olduğu demokratik bir topluluktur. Paylaşıcı, birbirini destekleyen, saygı gören ve gösteren bu topluluk paylaştığı ideolojiyle birçok insanı olumlu anlamda etkileyebilecek güçtedir. Sağladığı özgüven ve farkındalıkla kendini ifade edebilen bireyler yetiştirir ve böylelikle toplumsal bir iyileştirme ve kendi sesinden korkmayan insan profili oluşturur. Koro şefi bu koro eğitimi sürecini yürüten, birliği sağlayan ve yöneten kişidir. Koro şefi sayısının fazla olması koronun fazla olması ve daha fazla korist yetişmesi demektir. Bu durum, içinde bulunulan toplumda çok seslilik sağlanmasını ve sağlıklı bir toplum oluşturmak adına adımlar atılmasını sağlar.

ÖNERİLER

Bu araştırma TR Dizin veri tabanında yer alan koro konulu çalışmaları incelemiştir. Konunun geliştirilmesi için uluslararası veri tabanında da araştırılması önerilmektedir. Bu çalışmada koro ile ilgili makaleler taranmıştır, yapılacak araştırmaların diğer bilimsel yayınları da (tezler ve kitaplar) kapsayan çalışmalar yapması önerilmektedir. Yapılan araştırmada koro konusu ile ilgili 18 makaleye rastlanmıştır. Belirlenen zaman aralığı 20 yıl olmasına rağmen (n=18) bu makale sayısının yeterli olmadığı düşünülmektedir. Araştırmacıların bu konu ile

ilgili daha çok çalışma yapması önerilmektedir. Koro konulu makalelerin araştırma deseni açısından durum çalışmasında yoğunlaştığı bazı çalışmaların yöntem açıklama konusunda eksik kaldığı gözlemlenmiştir. Bu konunun dikkate alınması önerilmektedir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Akçay, Ş. Ö. & Erden, E. (2020). Türkiye’de müzik beğenisi üzerine yapılmış olan akademik çalışmaların bibliyografik yöntemle incelenmesi. *Sanat Dergisi*, (36), 117–134, <https://doi.org/10.47571/ataunigsfd.763079>.
- Al, U. & Coştur, R. (2007). Türk psikoloji dergisinin bibliyotektik profili. *Türk Kütüphaneciliği*, 21 (2). 142-163.
- Al, U. & Tonta, Y. (2004). Atıf analizi: Hacettepe Üniversitesi kütüphanecilik bölümü tezlerinde atıf yapılan kaynaklar. *Bilgi Dünyası*, 5 (1), 19-47. Erişim adresi: <https://www.bd.org.tr/index.php/bd/article/view/497>
- Apaydımlı, K. (2014). Türkiye’de koro alanında yazılmış lisansüstü tezlere bir bakış. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 4(8), 61–66.
- Arıca, E. (2017). Türkiye’de keman pedagojisi alanında hazırlanan lisansüstü tezler üzerine bir inceleme. *Hacettepe University Journal of Education*, 32(2), 327–342, doi: 10.16986/HUJE.2016018529.
- Atilla B. & Akyürek R. (2020). Examination of postgraduate theses on string instruments in Turkey. *Educational Research and Reviews*, 15(9), 581–586.
- Belge, O. (2021). Türkiye’de armoni üzerine yazılmış lisansüstü tezlerin analizi. *Jass Studies-The Journal of Academic Social Science Studies*, 14(87), 209–219.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç-Çakmak, E., Akgün, Ö., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2008). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Corbin, J., ve Strauss, A. (2008). *Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory (3rd Ed.)*. Thousand Oaks, Ca: Sage.
- Çevik, S. (1999). *Koro eğitimi yönetim ve teknikleri (2.baskı)*, Ankara: Yurt renkleri
- Çevik, S. (2013). *Koro eğitimi ve yönetimi*. Ankara: Müzik eğitimi yayınları
- Demirbatır, R. E. (2001). Yaylı çalgılar yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tez bibliyografyası. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, XIV(1), 143–150.
- Doğanay, E. (2008). *Koro eğitiminin çocuk gelişimi üzerindeki etkileri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi) Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Egüz, S. (1981). *Koro Eğitimi ve Yönetimi*, Ankara: Ayyıldız Matbaası.
- Ekici, T. (2008). *Müzik öğretmeni yetiştirmede, bireysel ses eğitimi dersine yönelik bir program geliştirme çalışması* (Yayımlanmamış doktora tezi,) Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Ersoydan, Y. & Karakelle, S. (2014). Türkiye’deki koro şeflerinin dönüşümcü ve etkileşimci liderlik davranışlarının incelenmesi. *Art-e Sanat Dergisi*, 7(13), 31-52.

- Gall, M. D., Borg, W. R., & Gall, J. P. (1996). *Educational research: An introduction (6th. Ed.)*. UK.: Longman Publishing.
- Geboloğlu, B. (2020). Türkiye’de Klasik Türk Müziği bestecileri ile ilgili yapılmış lisansüstü tezlerin incelenmesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 65(Ocak), 19–30. <https://doi.org/10.7816/idil-09-65-03>.
- Gereken, S. E. (2020). Bağlama/saz çalgısı ile ilgili yapılan çalışmalar üzerine bir bibliyografya denemesi. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (17), 391-411.
- Gürler, D. A. (2020). Grup piyano eğitimi alanındaki lisansüstü tezlere yönelik bir inceleme. *Ekev Akademi Dergisi*, 83(24), 165–184.
- Kaptanoğlu, E., & Çanakçı, P. (2015). Türkiye’de vokal müzikte piyano eşlik alanında yapılmış yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlilik tezleri. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(55), 198–206. <https://doi.org/10.17755/esosder.20305>.
- Karkın, A. M. (2011). Müzik bilimleri alanında yapılan lisansüstü tezlerin incelenmesi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(2), 143–149.
- Kazancıoğlu, M. A. (2008). *Şan eğitiminin bariton sese etkisinin akustik ve larengostroboskopik olarak incelenmesi, doğru ses elde edebilmek için egzersiz önerileri*. (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Kösreli, S. (2020). Türkiye’de ses eğitimi alanında yazılmış lisansüstü tezlere yönelik bir inceleme. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 9(5), 3651–3668. <https://doi.org/10.15869/itobiad.708104>.
- Li, K., Weng, L., & Wang, X. (2021). The state of music therapy studies in the past 20 years: a bibliometric analysis. *Frontiers in psychology*, 12, 697726.
- McMillan, J. H. (2000). *Fundamentals for the consumer*. Educational Research, NY: Addison Wesley Longman, USA.
- Onur, G., Önder, M., & Kaleli, S. Y. (2021). Müzik eğitiminde bireysel çalgılara yönelik yapılmış olan lisansüstü çalışmaların karşılaştırmalı olarak incelenmesi: Bir içerik analizi çalışması. *International Journal of Eurasia Social Scienc.* 12 (45) 809-826.
- Önal, G. F. (2017). Bildirilerin bibliyometrik profili: IX. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 18(3), 1079-1097.
- Önal, H. (2018). Bağlama konulu tezlerin bibliyometrik analizi (1995-2017). *Social Sciences Studies Journal*, 4(19), 2111–2120. https://doi.org/10.5005/jp/books/12912_27.
- Önder, G. C. (2013). Flüt eğitiminde nefes tekniği. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (29), 153-163.
- Özdemir, A. N., & Alpaydın, Y. (2018). Yükseköğretim kurumlarında akademik yayıncılık: Üniversite dergilerinin bazı değişkenler açısından incelenmesi. *Yükseköğretim Dergisi*, 8(1), 9-22.
- Sarıçiftçi, A. Ö. (2001). *Toplu ses eğitiminde entonasyon sorunu ve çözümünde uygulanacak yöntemler* (Yayımlanmamış doktora tezi). Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.

- Say, A. (2001). *Müziğin kitabı*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2002). *Müzik sözlüğü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2005). *Müzik ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sezikli, U. (2007). *Abdülkâdir Merâgî ve Câmîu'l-Elhân'ı*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Shakespeare, W. (1898). *The Art of Singing* Londra, 11-15, 22.
- Sonsel, Ö. B. (2018). Türkiye’de viyola alanında yazılmış lisansüstü tezlerin incelenmesi. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 340–359. <https://doi.org/10.21764/maeuefd.403244>.
- Soycan, M. (2021). Türkiye’de 2010-2020 yılları arasında yapılan flüt konulu lisansüstü tezlerin incelenmesi: İçerik analizi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 41(3), 2153–2187.
- Şengün, E. & Gerekten, S. E. (2023). Klasik gitar öğretimine dönük hazırlanmış makaleler üzerine bir açıklamalı bibliyografya (2012-2022). *Eurasian Journal of Music and Dance*, (22), 1-19. DOI: 10.31722/ejmd.1283579.
- Tebiş, C. & Okay, H. H. (2013). Türkiye’de müzik sanatı ve eğitiminde keman ve viyola konulu lisansüstü tezlerin konu ve yöntem olarak incelenmesi. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education (IJTASE)*, 2(2). 11-20.
- Toptaş, B. (2013). Türkiye’de piyano üzerine yapılmış lisansüstü çalışmalar. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 6(3), 715–728.
- Toptaş, B. & Güler, E. (2022). Güzel sanatlar liseleri müzik bölümleri üzerine yapılan lisansüstü tezler. *Jass Studies-The Journal of Academic Social Science Studies*, 15(91), 245-258.
- Turhal, E., & Varış, Y. (2022). Türkiye’de müzik ve değerler eğitimi konularında yapılmış çalışmaların bibliyometrik analizi. *Online Journal Of Music Sciences*, 7(2), 264-283.
- Uçar, A. (1993). Genel müzik eğitiminde ve genel müzik eğitimcisi yetiştirmede müzik türlerinin yeri. 1. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi*, Trabzon.
- Uçar, A. (2005). *Müzik eğitimi: Temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar ve Türkiye’deki durum (3.)*. Ankara: Evrensel Müzikeyi.
- Uslu, M. (2009). *Cumhuriyet’in ilanından günümüze Türkiye’de müzik eğitimi üzerine bir çalışma*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.
- Watch, E. (2013). Learning about qualitative document analysis. Erişim adresi: <https://opendocs.ids.ac.uk/opendocs/handle/20.500.12413/2989>.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. İstanbul: Seçkin Yayıncılık.

MODERN YAYI OLUŞTURAN BÖLÜMLER ve TÜRKÇE KARŞILIKLARINA ÖNERİLER The
Components That Form the Modern Bow and Suggestions for Turkish Meanings

Murat Ufuk GÜLER *

ÖZ

Müzisyen-çalgı yapımcı ilişkisi düşünüldüğünde, birbirinden bağımsız olamayacak bu iki mesleğin ortak bir dilde buluşması, yalnız müzik iletişimi açısından değil, aynı zamanda müziğin gelişimi ve aktarımı bakımından da önemlidir.

Çalgılar ile ilgili bir durumdan bahsederken kullanılan kimi soyut kavramların dilimize yerleştiğini söyleyebiliriz. Örneğin “metalik ses” tanımlaması pek çok müzik insanı için ortak bir nitelik taşıyabilmektedir. Öte yandan çalgıların yapısal özellikleri ve bileşenleri söz konusu olduğunda tartışmalı çeviri kelimeler ve bulanık terminoloji bu alanda daha başka çalışmalara ihtiyaç duyulduğunun göstergesi niteliğindedir. Ortak terminoloji eksikliği, Batı’dan müziğimize geçen çalgılarda kendini daha çok hissettirir.

Bu çalışmada keman ailesi çalgılarından ses almak için kullandığımız “modern yay” ya da kısaca “yay” olarak tanımladığımız araçlar ele alındı. Yayı oluşturan her bir bölüm tanımlanarak bu bölümlere Türkçe karşılıklar önerilmesi amaçlandı. Konu edilen bölümlerin Türkçe önerileri için alan hakkında diğer dillerde yazılan eserlerden faydalandı. Dilimizde varsa tanımın birebir karşılığı tercih edildi ya da (“pah” kelimesinde olduğu gibi) başka bir alanda kullanılan bir kelime kullanıldı.

Anahtar Kelimeler: Modern Yay, Arşe, Keman Ailesi, Yay Yapımı, Çalgı Yapım

ABSTRACT

Considering the musician-instrument maker relationship, the meeting of these two professions, which cannot be independent of each other, in a common language is important not only in terms of musical communication, but also in terms of the development and transmission of music.

It would not be wrong to say that some abstract notions to describe a subject related to an instrument are extensively adopted in our language. For example, the definition of "metallic sound" is understandable to most music professionals. On the other hand, when it comes to the structural features and components of the instruments, controversially translated words and blurred terminology indicate the need for further study in this field. The lack of common terminology makes itself felt more in the instruments that came to our music from the West.

In this study, the tools we use to obtain sound from violin family instruments, which we define as "modern bow" or simply "bow", were discussed. Our aim was to introduce each section that makes up the arc and to suggest Turkish translations for these sections. For the Turkish suggestions of the sections in question, works in foreign languages about the field were reviewed. As long as existed in our language, the exact translation of the definition was preferred, if not, a word used in another field was used (as in the word "pah").

Keywords: Modern Bow, Violin Bow, Violin Family, Bow Making, Instrument Making

EXTENDED ABSTRACT

The Turkish language remained under the influence of Arabic and Persian from the 10th century to the 19th century. During the Tanzimat period, the influence of Italian and then French words was observed in the Turkish language. In the same period, many musical terms of Italian origin were replaced by French ones. The French influence in music literature can be seen in many other words. One of these words is "archet", which means "bow" (yay).

Like the word "yay", the word "archet" describes both the instrument used to produce the sound of instruments such as violin, kemençe, viola, cello, double bass, and the weapon used to shoot arrows.

The bow (archet) used today took its present form in the mid-19th century and consisted of three main parts: stick (çubuk), frog (topuk) and button (düğme). These three main parts are made up of other parts and other words are needed to describe these parts. İbrahim Sakarya named some of these parts in his book Knowledge of Instrument Making and Repairing, but the considering the whole, he did not mention many parts.

The need to name the parts of the bow is important in terms of bringing these two professions together in a common language, given the relationship between musician and instrument maker. Although I have translated these parts back into English in this summary, which I am obliged to write, the naming of these parts is a necessity today for Turkish literature in the field of instrument making.

The bow is made by bending a stick of wood. The wood of the tree known as "pernambuco" (*Caesalpinia echinata*) is often used for the stick. The head at the end of the stick is used to hold the hair. İbrahim Sakarya used the term "başlık" to describe the head and mentioned only two parts of the head, the "yuva" and the "uç". The seven different parts of the head are described as follows in this article: tepe (tepelik), yanak, plaka (fildişi plaka), uç, pah, boğaz, yuva.

The movable component responsible for maintaining tautness of the bow hairs is the frog, located at the opposite end of the stick from the tip. The frog of a bow is typically made from ebony wood (*Diospyros ebenum*), although other materials, including snake wood (*Piratinera guianensis*), ivory, or tortoise shell, may also be used. With the development of the modern bow, some metal parts have been incorporated to the frog. Together with these metal parts are the so-called sections on the frog: yüzük (yüksük), yüzük tabanı, sedef kapak, ökçe, sırt, boğaz, göz (sedef göz), halka (daire), kızak (alt kızak), vida yatağı (somun).

The button is an additional component of the bow that enables the user to adjust the slackness or tightness of the hairs by turning it. The tension adjustment is achieved through a steel "screw" located at the end of the button and a nut on the frog. Titanium screws may be utilized on valuable bows or in some cases to reduce the weight of the bow. The button, round on baroque bows, is usually octagonal on modern bows and whatever type of precious metal is used for the frog of a bow, the same type and alloy of metal is used for the button. Many bow makers make a 3-piece button, with silver or gold at the ends and ebony in the middle. On the other hand, there are bows with one-piece buttons.

There is a "mortise" on the frog side of the stick and a "screw hole" on the end grain side. The nut on the heel moves back and forth with the help of the screw in this mortise. The "leather" on the stick helps protect the stick and prevents the player's finger from slipping off. As well as giving the bow an aesthetic appearance, the wire winding can be used to adjust the balance point with the weight of the bow. This winding is usually made of a thin

wire made of silver or gold. The parts that make up the button and these parts of the stick are described in the article as follows: vida (çelik vida), bilezik (manşon), y uz uk, sedef (sedef g oz), sargı, deri, yuva (somun yuvası), meme, vida deliği.

The first step in the naming of the parts of the bow was a search for their equivalents in other languages. Firstly, the book *L'Archet* was used as it is available in English, French and German. Also, we used the books '*German Bow Makers (1783-2000)*', '*Bow Making and Repairing*', and '*Useful Measurements for Violin Makers*' which are comparative instrument-making dictionaries in English, French, German, and Italian. Rather than using a literal translation of the words mentioned here, we have tried to find the closest equivalent in terms of meaning. Although some of the words (vida, plaka, pah) are not Turkish, we felt it appropriate to use them because we believe they are words embedded in the Turkish language.

Fahir İz, Dilde Moda başlıklı makalesinde, Türk dilinin 10. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Arapça ve Farsçanın etkisinde kaldığını, Tanzimat sonrası Batı ile gelişen ilişkilerin bir neticesi olarak da dilimize, özellikle İtalyanca ve Fransızca'dan pek çok sözcüğün girdiğini aktarır. İz'e göre "dilde moda" olgusu dilimizi öylesine etkilemiştir ki, bu dönemde İtalyanca kelimelerin halk diline kadar inmesiyle bunlar "bayağı" görülmeye başlanmış ve de yerlerini -yeni moda- Fransızca sözcüklere bırakmışlardır. İtalyanca'dan dilimize geçen bazı müzik terimleri de bu dönemde Fransızcalarıyla değişerek, kitara (it. Chitarra) yerini gitar (fr. *guitare*), mızık (it. *musica*) yerini müzik (fr. *musique*), akordo (it. *acordo*) yerini akort (fr. *accord*), balerina (it. *ballerina*) yerini balerin (fr. *ballerine*), kanto (it. *canto*) yerini şan (fr. *chant*) kelimelerine bırakmıştır (İz, 1986: 145-148).

Müzik yazınındaki Fransızca etkisi başka pek çok kelimedede kendini göstermektedir. Bu kelimelerden biri de Türkçe karşılığı "yay" olmasına rağmen yaygın olarak Fransızcası kullanılan "arşe" (archet) kelimesidir. Arşe, tıpkı yay kelimesinde olduğu gibi, hem keman, kemeçe, viyola, viyolonsel, kontrbas gibi çalgılardan ses çıkarmaya yarayan aracı hem de ok atmaya yarayan silahı tanımlar. Müzik aleti olarak kullandığımız yayın, silah olan yaydan türediğine dair görüşler olmakla birlikte günümüz Batı müziğinde kullanılan yay(arşe), 19. yüzyılın ortalarında bugün ki halini almıştır (Alapınar, 2003: 61-62).

Yay, üzerindeki at kılları ayrı bir malzeme olarak düşünülürse; çubuk, topuk ve düğme şeklinde üç ana parçadan oluşur. Çubuğun ucunda "kafa" ya da "başlık" olarak adlandırılan bir çıkıntı bulunur. Farklı bir malzemeden yapılarak bu çubuğun dip bölümüne eklenen topuk, kafanın karşısında yer alır ve kılları diğer uçtan tutma işlevi görür. Bir diğer parça olan düğme ise, çubuğa eklenen topuğu, vidalı bir mekanizma ile hareket ettirerek kılların gerilip gevşemesine yardımcı olur. Bunlardan başka, çubuk üzerinde, topuk tarafında yer alan ve "sargı" olarak adlandırdığımız ek bir parça daha bulunur.

Yayın bu üç ana parçadan oluştuğunu söylesek de bu parçalar kendi içinde bölümlerden oluşur ve bu bölümleri tanımlayabilmek için başkaca kelimelere ihtiyaç duyulmaktadır. İbrahim Sakarya, Çalgı Yapım ve Onarım Bilgisi kitabında bazı parçaları adlandırmış, fakat bütünü düşünülürken pek çok bölüme değinmemiştir (Sakarya, 1976: 192-193).

Yayın bölümlerinin adlandırılması ihtiyacı, müzisyen-çalgı yapımcı ilişkisi düşünüldüğünde, birbirinden bağımsız olamayacak bu iki mesleğin ortak bir dilde buluşması ve dolayısıyla çalgıların gelişimi bakımından elbette önemlidir. Bununla birlikte bu bölümlerin adlandırılması, yüzlerce yıllık bir geçmişi bulunmasına rağmen okullaşma sürecinin bir sonucu olarak yeni gelişen Türkçe bir çalgı yapım alanyazını için bugün bir gerekliliktir.

Yayı oluşturan 3 parçanın bölümlerini adlandırırken, öncelikle diğer dillerdeki karşılıklarını tespit etmeye çalıştık. Bu tespitlerimizde ilk olarak İngilizce, Fransızca ve Almanca dillerinde olması nedeniyle L'Archet (*Yay*) kitabı¹, Almanca ve İngilizce dillerinde karşılaştırmalarını bulabildiğimiz "German Bow Makers, 1783-2000" (*Alman Yay Yapımcıları, 1783-2000*) kitabı², yay yapımını anlatması bakımından "Bow Making and Repairing" (*Yay Yapımı ve Onarımı*) kitabı³ ve bir bölümü İngilizce, Fransızca, Almanca ve İtalyanca karşılaştırmalı çalgı yapım terminolojisi denemesine ayrılan "Useful Measurements for Violin Makers" (*Keman Yapımcıları İçin Faydalı Ölçüler*) kitabından⁴ faydalandı. Burada geçen kelimelerin birebir çevirilerini kullanmak yerine anlam

¹ Millant ve diğerleri, 2000

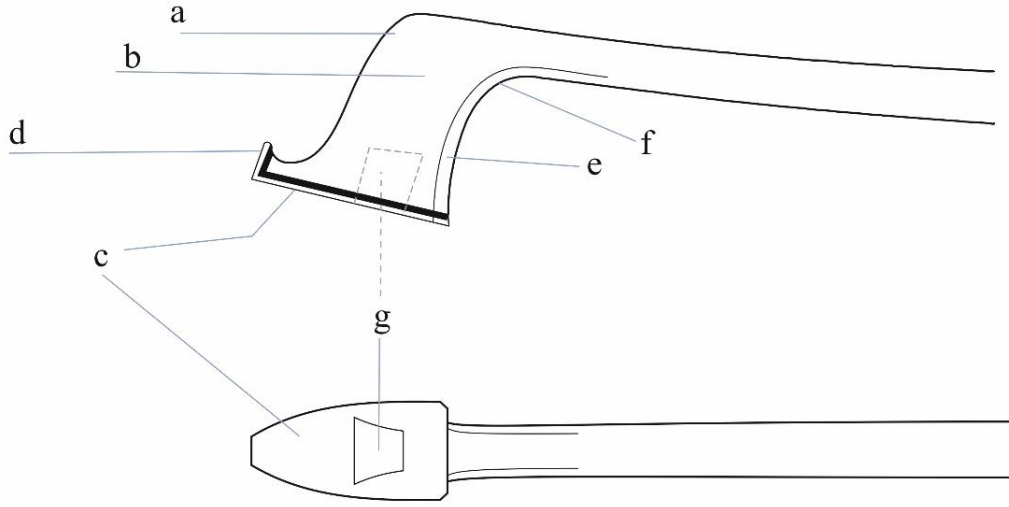
² Grünke, Loebner ve Schmidt, 2000

³ (Stagg, 2015)

⁴ (Strobel, 1989)

olarak en yakın karşılığını bulmaya çalıştık. Kimi kelimeleri (vida, plaka ve pah) Türkçe olmamasına karşın dilimize yerleşik kelimeler olduğunu düşündüğümüz için kullanmayı uygun gördük.

Yay, bir ağaç çubuğuna kalıcı olarak bir kavis verilmesinden oluşur ve asıl yay işlevi gören parça bu çubuktur. Çubuk için sıklıkla “pernambuk” olarak bilinen (*Caesalpinia echinata*) ağacının odunu kullanılmaktadır. Çubuğun ucundaki kafa, kılları tutma işlevi görür (Şekil 1.). Modern yay olarak tanımladığımız yaydan önce kafa bölümü daha uzun ancak daha alçaktı. Bu kafa şeklinin gelişiminin tamamlanması müzikte Romantik döneme denk gelir (Dell'Olio, 2009: 86) ve dönemin müzikal gereksinimlerine göre şekillendiği söylenebilir. Kafanın şeklinin, yayın dengesi ve çalım rahatlığı bakımından önemli bir işlevi bulunur. İbrahim Sakarya kafayı anlatırken “başlık” terimini kullanmış ve kafanın yalnızca iki bölümünden, “yuva” ve “uç” şeklinde bahsetmiştir.

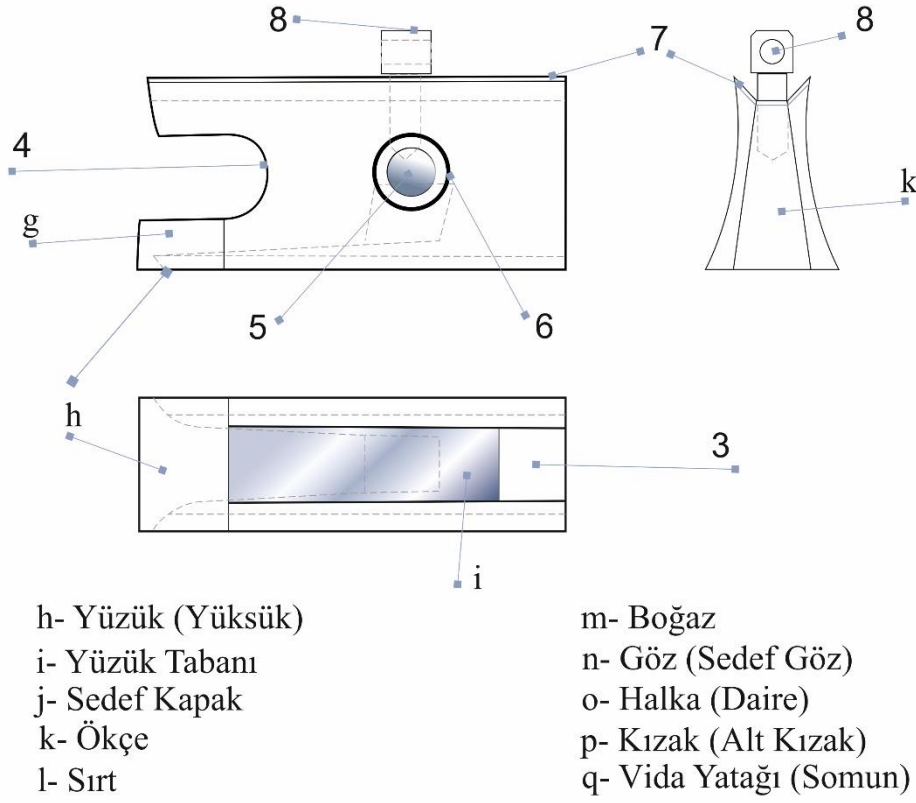


a- Tepe (tepelik)
b- Yanak
c- Plaka (fildişi plaka)
d- Gaga (uç)

e- Pah
f- Boğaz
g- Yuva

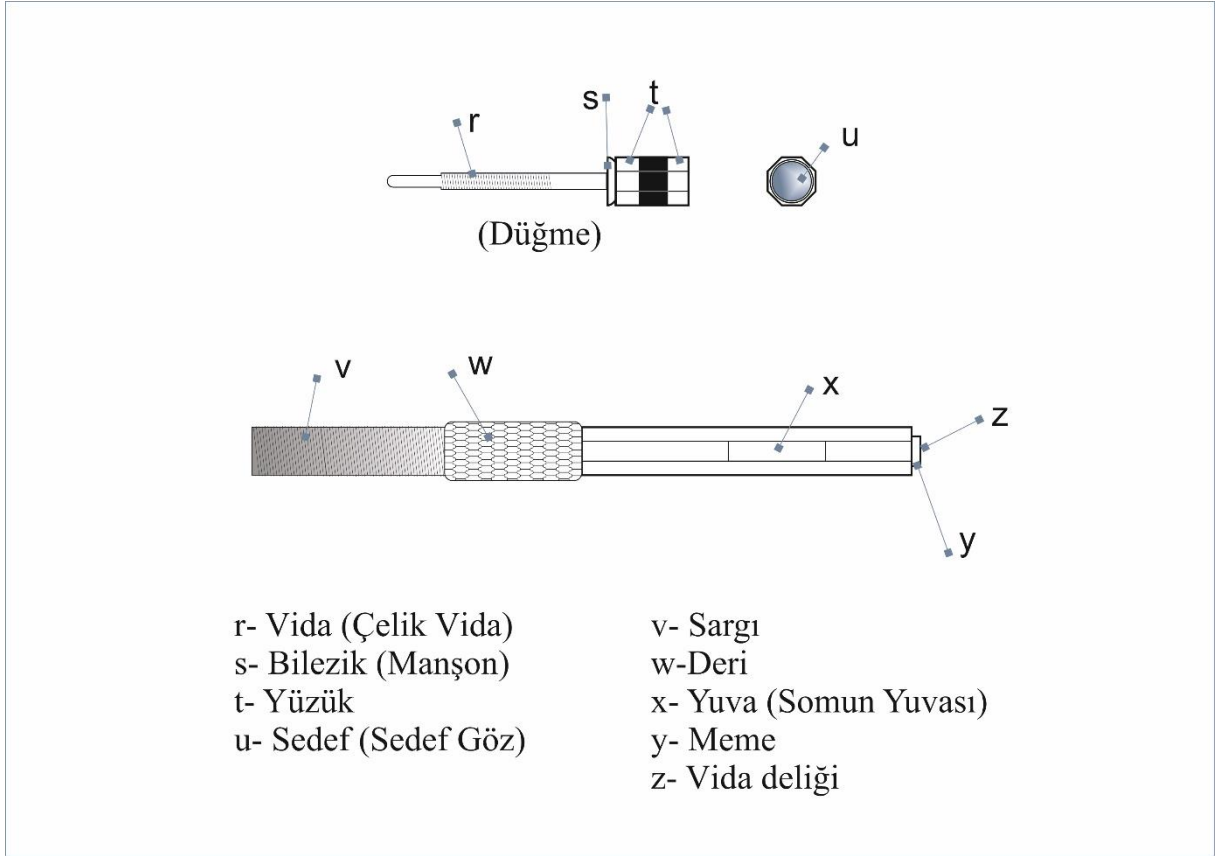
Şekil 1. Kafa ve Bölümleri

Kafanın en üstü “tepe” ya da “tepelik” (Şekil 1., a) olarak bilinmektedir ve çubuğun kafayı oluşturduğu en “tepe” noktaya denk gelir. Kafanın yanları “yanak” olarak adlandırılmıştır (Şekil 1., b). Kafanın tabanında fildişi, kemik, gümüş, altın gibi doğal veya kazein gibi sentetik malzemeler kullanılarak yapılan “plaka” bulunmaktadır (Şekil 1., c). “L” şeklinde tek bir parçadan oluşan plakanın tepeliğe doğru çıkan kısa kenarının, karşıdan bakıldığında üçgenimsi bir şekli vardır ve “gaga” ya da “uç” olarak adlandırılmıştır (Şekil 1., d). Kafanın yanakları ile arka bölümünün birleştiği köşeler, tabandan çubuğa doğru 45-55 derece arası açı oluşturacak şekilde kesilir. Ahşap sanatları ve mimari alanında da rastladığımız bu işlem “pah” ya da “pah kırma” olarak bilindiğinden, bu bölümün “pah” (Şekil 1., e) olarak adlandırılmasının uygun olacağını düşünmekteyiz. Kafanın sırt bölümü bir kavis oluşturarak çubuk ile bağlanır. Önemli bir detay gibi görünse de yapımcının kimliğini saptamada başvurulan bölümlerden biri “boğaz” olarak adlandırılan bu birleşme noktasıdır (Şekil 1., f). Yuva ise (Şekil 1., g), at kıllarının kafayla bağlantısını sağlamaktadır. Kıllar bu yuvaya bir ağaç takoz aracılığı ile sabitlenmektedir.



Şekil 2. Topuk ve Bölümleri

Topuk, çubuğun diğer ucuna eklenen ve üzerine bağlandığı kılları gergin tutmaya yarayan hareketli bir parçadır (Şekil 2.). Topuk yapımında çoğunlukla abanoz ağacı (*Diospyros ebenum*) tercih edilse de yılan ağacı (*Piratinera guianensis*), fildişi ya da bağa kullanılan yaylar da bulunur. Modern yayın gelişmesi ile topuğa bazı metal bölümler eklenmiştir. Bu parçalardan ilki, tellere sürtündüğü sırada kılları sabit tutmaya yarayan “yüzük” ya da “yüksük”dür (Şekil 2., h). Yarım daire şeklinde olan bu parçanın düz olan tarafına “yüksük tabanı” denir (Şekil 2., i). Yüksük tabanının altından topuğun içine giden bir kanal ve bu kanalın sonunda, tıpkı kafada olduğu gibi kılların yerleştirildiği bir yuva vardır. Bu kanalın üstü bir “sedef kapak” (Şekil 2., j) ile kapatılır ve kanal görünmez. Kıllar, ince bir ağaç takoz ile yüksük tabanına sıkıştırılır ve sabit durması sağlanır. Yüksük genellikle gümüşten yapılır ancak kıymetli yaylarda altın, daha kıymetsiz yaylarda ise alpaka (nikel gümüşü) gibi malzemeler kullanılabilir. Sedef kapağın bitiminde bulunan “ökçe” (Şekil 2., k) ve topuğun arka tarafı olan “sırt” (Şekil 2., l) her zaman yüksük ile aynı metal malzemeden yapılır. Yüksük ile yayı çalarken baş parmağın dayandığı nokta arasında bir boşluk bulunur. Her iki tarafın birbirine bağlandığı kavisli kenarı “boğaz” olarak adlandırılır (Şekil 2., m). Topuğun her iki yanağında bir yuvarlak sedef bulunmaktadır (Şekil 2., n). “Göz” olarak adlandırılan bu parçanın dış kısmına kimi zaman metal bir “halka” yapılır (Şekil 2., o). “Paris gözü (Parizyen)” olarak da bilinen bu halka çoğunlukla yüksükte kullanılan metal ile aynı malzemeden yapılır. Estetik görünümü dışında bir işlevi bulunmayan halka, bağa veya sedeften de yapılabilir. Modern yayın özelliklerinden biri de topuğun çubuğa oturduğu yüzeyinde bulunan “kızak” ya da “alt kızak”dır (Şekil 2., p). Yüksük ile aynı tür metalin kullanıldığı bu parça topuğa yine kendi ile aynı malzemeden bir perçin ya da küçük bir vida ile sabitlenir. Kızağın üzerinde bulunan “vida yatağı” (somun) (Şekil 2., q) düğme yardımı ile kılları germeye ve gevşetmeye yarayan mekanizmanın bir parçasıdır. Genellikle pirinç malzemeden yapılan vida yatağında daha dayanıklı olması nedeniyle bronz alaşım malzemeler de kullanılmaktadır.



Şekil 3. Düğme ve Çubuğu Bölümleri

Düğme (Şekil 3.), çevrildiğinde kılları germek ya da gevşetmek için kullanılan, yayın bir diğer parçasıdır. Germe/gevşetme işlemi düğmenin ucunda bulunan ve genellikle çelikten üretilen bir “vida” (Şekil 3., r) ve topuğun üstünde bulunan somun aracılığı ile yapılır. Kıymetli yaylarda veya kimi durumlarda yayın ağırlığını azaltmak için titanyum vida kullanılabilir. Barok yaylarda yuvarlak olan düğme, modern yaylarda çoğunlukla sekiz köşelidir. Ancak çubuğuyla birleştiği tarafta “bilezik” ya da “manşon” (Şekil 3., s) olarak adlandırılan ince bir bölüm yuvarlak olarak bitirilir. Düğmenin kalınlığı çubuğun son bölümünün kalınlığına göre ayarlanırken manşon çubuktan biraz daha geniş olabilmektedir. Bir yayda, topuk üzerinde ne tür kıymetli metal kullanılıyorsa düğmede de aynı tür ve alaşımdan metal kullanılır. Pek çok yay yapımcısı, iki uçta gümüş ya da altın, ortada ise abanoz ağacından oluşan 3 parçalı düğme üretmektedir. Bu tür düğmeleri oluşturan metal parçalar “yüzük” (Şekil 3., t) olarak adlandırılır. Öte yandan tek parçalı düğmelerin kullanıldığı yaylar da bulunmaktadır. Düğme eğer üç parçalı ise, çubuğun arkasında kalan diğer ucunda bir sedef (Şekil 3., u) bulunur.

Çubuğun topuk tarafında kalan kısmında bir “yuva” (Şekil 3., x) ve makta kısmında bir “vida deliği” (Şekil 3., v) bulunmaktadır. Topuk üzerindeki somun bu yuvanın içinde vida yardımı ile ileri, geri hareket eder. Makta kısmında “meme” (Şekil 3., y) olarak adlandırılan çıkıntı ise düğmenin düzgün bir şekilde çalışmasına yardımcı olma görevi görür. Topuk çubuğun üzerindeki tutunduğu noktanın bitiminde bulunan “deri” (Şekil 3., w) çalıcının parmağının kaymamasına ve çubuğu korumaya yardımcı olmaktadır. Derinin altından başlayarak kafaya doğru devam eden “sargı” (Şekil 3., z) yay estetik bir görünüm kazandırmanın yanında yayın ağırlığı ile denge noktasını düzenleme görevi görebilmektedir. Sargı genellikle ince bir gümüş ya da altın telden oluşmaktadır. Bazı yaylarda gümüş ve ipek ya da altın ve ipek beraber kullanılabilir. Günümüzde yasal olarak elde edilmeleri mümkün olmasa da sargı malzemesi olarak balina kemiği ya da bağa gibi hayvansal malzemeler de kullanılabilir.

SONUÇ

Yay gibi müzik kültürümüze sonradan yerleşen çalgıların bölümlerinin detaylı bir şekilde tanımlanması ve çalgı yapım yazını içinde daha önce adlandırılmamış parçalara Türkçe karşılıklar getirilmesi, dilde Türkçeleşme arayışından öte bu işin yazını için önem atfetmektedir.

Öte yandan Çalgı yapımcılığı ve müzisyenlik birbirinden bağımsız olamayacak iki alandır. Müzik kültürünün gelişiminin bu iki alanın bağıyla bir ilişkisi söz konusudur. Böyle düşünüldüğünde, ortak dilin ve terimlerin yerleşmesi müzik kültürünün gelişmesine katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Alapınar, H. (2003). *Keman Yapım Tarihi*. Ankara: Seveda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları
- Dell'Olio, P. (2009). *Violin Bow Construction and Its Influence on Bowing Technique in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Florida: Florida State University, Erişim tarihi: 5 Ekim, 2022, http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-0773
- Grünke, K., Schmidt, C.H-K. ve Zunterer, W. (2000). *Deutsche Bogenmacher, German Bow Makers, 1783-2000, I-II*. Bubenreuth:
- İz, F. (1986). Dilde Moda. *Wiener Zeitschrift Für Die Kunde Des Morgenlandes*, 76, 143–149.
- Millant, B., Raffin, J. F., Gaudfroy, B. ve Le Canu, L. (2000). *L'Archet, (Les Archetiers Français, 1750-1950)*. Paris: l'Archet Edition
- Sakarya, İ. (1975). *Çalgı Yapım ve Onarım Bilgisi*. Ankara: Mektupla Öğretim Merkezi
- Stagg, J. W. (2015). *Bow Making and Repair*. United Kingdom: John W. Stag Limited
- Strobel, H. (1989). *Useful Measurements for Violin Makers*. Oregon: Henry A. Strobel

BATI MÜZİĞİ NOTASYON SİSTEMİNDE YAZILMIŞ ESERLERİN A.E.U. NOTA YAZIM SİSTEMİNE AKTARIM TEKNİKLERİ

Transmission Techniques Turkish Music Works Written in Western Music Notation System into Arel-Ezgi-Uzdilek Notation System

Hasan Zahid YURDAGÜL *

ÖZ

Türk müziğinde tarih boyunca bilinen on dört notasyon sistemi kullanılmıştır. Bu sistemlerin bir çeşidi; Ali Ufkî Bey'in (1610-1675) kullanımı ile başlanmış olan, porteli batı müziği nota sistemleridir. Ali Ufkî nota sisteminden itibaren Türk Müziği eserlerinin Batı müziği notasyon sistemi kullanılarak yazılması; bu mantığı farklı şekillerde benimseyen 3 ayrı sistem ile devam etmiştir. Genel olarak eski nota yazım sistemlerinden yapılan birçok nota aktarım çalışmasında ciddi sıkıntılar olduğu düşünülmektedir. Çalışmanın temeli; notasyon sistemleri arasında günümüzde yapılan aktarımlarının eksik bilgiler içermesi savına dayanmaktadır. Bu çalışma; Batı müziği notasyon sistemiyle yazılmış Türk müziği eserlerinin, güncel olarak kullanılmakta olan A.E.U. notasyon sistemine aktarımı için bir kılavuz olma amacı taşımaktadır. Çalışmada nitel yöntem ve tarama modeli tercih edilmiştir. Veriler; arşiv ve literatür taraması ile elde edilip içerik analizi ile analiz edilmiştir. Çalışmada, Batı müziği notasyon sistemiyle yazılmış Türk müziği eserlerinin A.E.U. notasyon sistemine aktarımının farklı özelliklerine değinilmiş ve bu nota sistemleri arasında yapılacak eser aktarımlarının nasıl olması gerektiği 5 basamakta detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Basamaklar açıklanırken farklı eserlerden nota örnekleri verilmiştir. Anlatılan hususlar; Batı müziği notasyon sisteminde notaya alınmış olan Muallîm İsmâîl Hakkı Bey'in Dilnişin Kâr eserinin; günümüz diline ve A.E.U. notasyon sistemine aktarılması ile örneklendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Batı müziği notasyon sistemi, Arel-Ezgi-Uzdilek notasyon sistemi, Notasyonlar arası aktarım, Nota aktarım teknikleri, Dilnişin kâr.

ABSTRACT

Fourteen notation systems known throughout history have been used in Turkish music. Some varieties of these systems are Western music notation systems with stave, which started with the use of Ali Ufki Bey (1610-1675). The last of the Western music notation systems with stave is the Arel-Ezgi-Uzdilek (A.E.U.) (20th century) notation system and is still used in Turkish music notation writing. Writing Turkish music works using Western music notation system, starting from Ali Ufkî notation system, continued with 3 different systems that adopted this logic in different ways. In general, it is thought that there are significant problems in many note transmission studies made from former notation systems. The study is based on the argument that it stems from the incomplete information in today's transfers between notation systems. This work aims to be a guide for the transmission of Turkish music works notated with Western music notation system into the A.E.U. notation system currently in use. Qualitative method and scanning model are used in the study. Data was obtained through archive and literature review and analyzed by content analysis. In the study, the different features of the transmission of Turkish music works written in the Western music notation system into the A.E.U. notation system were mentioned and how the transmission of the works to be made between these notation systems should be explained in detail in 5 steps. While explaining the steps, samples of notes from different works are given. The issues discussed has been tried to be exemplified by transferring Dilnişin Kâr by Muallîm İsmâîl Hakkı Bey, which was notated in the Western music notation system, into today's language and A.E.U. notation system.

Keywords: Western music notation system, Arel-Ezgi-Uzdilek notation system, Transmission between notation systems, Notation transmission Techniques, Dilnişin Kâr.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 01.08.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 10.10.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Arş. Gör., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, neyzenzahid46@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4781-8056

EXTENDED ABSTRACT

Ali Ufki Bey used the Western Music notation in Turkish music for the first time with a different style. This usage was not widespread then and later on, and other notation systems were invented and tried to be used. The use of the Western Music note, which was brought with the beginning and settlement of the Westernization movements in every area, when the direction of the state turned to the west, is mostly like the example seen above. In order to prevent the *meshk* system from losing its importance and to the support method of performing the works by memorizing, the notes in Turkish music is usually used to play a role in reminding the performer of the piece that he will perform.

Within this education and transmission system, since notes are used in order to remind the works that the performer should already have in mind, maqam transitions and pitches without signs may not always be indicated. It is thought that the majority of translation errors originate from here. For example, since the Segâh pitch is accepted as a natural sound in the notation system in which Dâr'ul-Elhân notes are written, the Segâh pitch representation is left unmarked in the works of maqams such as Rast, Uşşak, and Segâh. A translation without this information will cause a mistake, such as the use of a Rast, Uşşak, Segâh makam without Segâh at that time. It is necessary to pay attention to the frequency bands or points of these two systems, which signs they use, whether the frequency ranges with the sign in a system have the same or similar equivalent in the system to be transformed, and if there is no equivalent, the musical sentence to be transformed should be well understood. In some transmission studies carried out today, it is thought that errors occur due to not paying attention to the above issues above.

Problem Status

The problem status of the study is the hypothesis that Turkish music works written with the Western music notation system and transformed into the A.E.U. notation system involves transmission errors. Considering this hypothesis to be correct, an effort was spent to create an easy-to-understand transmission guide in order to avoid mistakes.

Aim of the Study

The study aims to explain the different steps of the transmission of Turkish music works written with the Western music notation system, to explain how the translation of works should be and to guide this issue. Another aim of the study is to translate *Dilnişin Kâr* by Muallîm İsmâîl Hakkı Bey into currently used notation system, to add it to the Turkish Music repertoire and to be a bridge to the performance of the piece.

METHOD

Since the research process involved issues such as historical situation, document, archive analysis, it was carried out with the qualitative method. Research model: In this study, scanning model, which is a qualitative research method, was used since the research data will be obtained by archive scan, literature review, document review techniques, as well as processing and analyzing content.

Study Group

The study group consists of *Dilnişin Kâr* composed by Muallim İsmâil Hakkı Bey.

Data Collection Techniques

In order to determine the Dilnişin Kâr work of Muallim İsmâil Hakkı Bey, which is the subject of the research, an archive and literature review was carried out, and a document analysis was made on the obtained works. During the archive scanning, personal private archives and state archives were scanned.

The literature review was carried out through the existing works of the TRT music archive and the Presidential choir archives.

Data Analysis

In this research, "content analysis" will be made on the documents obtained by archive scanning and literature review in order to reach appropriate findings in line with the defined objectives. Only theoretical information has been collected from the archives about the Western Music notation system and the A.E.U. notation system, and this information is explained in order in the introduction. The comparison and differences of the two systems are explained in the findings and comments section, since they are among the problems of the study. Another subject of the study is to create a transmission sample of Muallim İsmâil Hakkı Bey's Dilnişin Kâr; the piece was re-written regardless of the sign changes of its notes. Later, in-work sign changes were made and the lyrics of the work were transferred from Ottoman Turkish to today's Turkish and placed under the relevant notes in accordance with the original lyrics.

RESULTS

In the study, a number of results have been achieved, such as being a guide for the transmission of Turkish music works written in Western notation to the Arel-Ezgi-Uzdilek notation system. These results can be briefly explained with the following information:

- The note components section of the works while translating,
- While making a change of sign in the work,
- While translating, maqams with frequent sign changes in a pitch,
- Writing of *usul* (rhythm sets) while translating,
- Writing of the lyrics while translating.

PROPOSALS

It is recommended to add new steps to this guide, which is being tried to be created, and to contribute and improve the guide with corrections and explanations if the existing steps are thought to be wrong. Since the study is announcing that Dilnişin Kâr work has come to light, and the fact that there are not many pieces in this maqam among the Turkish music repertoire that has survived to the present day gives the piece a special importance. It is recommended to practice this work while studying Dilnişin maqam theoretical lessons and voice training in conservatories.

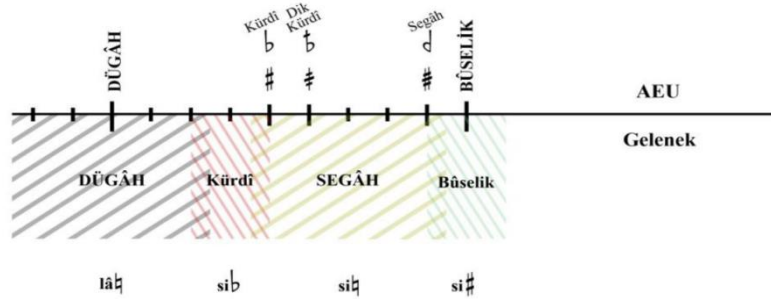
Türk Müziği eserlerini notaya almak için, tarih boyunca birbirinden farklı nota sistemleri kullanılmıştır. Bu farklı nota sistemleri; Ebced, ebced dışı harf-Şekil ve porteli Batı müziği nota sistemleri olarak 3 başlıkta toplanabilir (Bülbül, 2017: 8). Tarih boyunca ve günümüzde kullanılan notasyon sistemleri çoğunlukla sistemi icât edenin adıyla isimlendirilmiştir. İlgili sistemler ve isimleri aşağıda Tablo 1.'de gösterilmiştir.

Tablo 1. Türk müziğinde kullanılan notasyon sistemleri (Bülbül, 2017: 8).

EBCED NOTA SİSTEMLERİ	EBCED DIŞI HARF-ŞEKİL NOTA SİSTEMLERİ	PORTELİ BATI MÜZİĞİ NOTA SİSTEMLERİ
Kındî Notası	Neyzen Osman Dede Notası	Ali Üfkî Notası
Farâbî Notası	Kantemiroğlu Notası	Rauf Yekta Bey Notası
Urnevî Notası	Hampartsum Notası	Töre-Karadeniz Notası
Şirâzî Notası	Tanburî Artin Notası	Arel-Ezgi-Uzdilek Notası
Merâğî Notası	Modern Bizans Notası	
Nâsır Dede Notası		

Kındî notası ile başlayan bu nota sistemleri çeşitleri; bugün kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek (A.E.U.) nota sistemiyle son bulmuştur. A.E.U. sistemi dışında yukarıda belirtilen sistemlerin çoğunda perdeler, belli bir frekans noktasından ziyade frekans bandını temsil ederler (Çevikoğlu, 2021: 134). Yalçın Tura ise eski nota sistemlerindeki perde gösterimleri için; “Her perde, aslında, dar ya da geniş bir frekans bandı, bir bölge olduğu için, bir alt uç, bir göbek ve bir üst uç ihtivâ etmektedir” (2017: 349) ifadesini kullanmaktadır.

Eski sistemlerin temel aldığı bu frekans bandı durumunu, perdelerin hüviyetleri ve bir eserde icrâ edilecek olan nağmelerin duyumu belirlemektedir ancak A.E.U. sisteminde bu anlayış, sistem kurucuları tarafından terk edilmiş ve nota yazımında perdelerin birer frekans noktasını temsil etmesi haline dönüşmüştür. Aşağıda Şekil 1.'de gelenek ve A.E.U. sistemi perde temsilleri karşılaştırmaları gösterilmiştir.



Şekil 1. Avrupa Müzik Yazısı ile tek tizleştirici ve tek pestleştirici kullanılarak yazılmış Türk müziği notalarında Segâh perdesi frekans bandı (Çevikoğlu, 2021: 134).

Çalışmaya alınan notasyon sistemleri aşağıda anlatılmıştır.

Günümüzde kullanılan Batı müziği notası *porte* adı verilen 5 çizgili bir düzende; notalar bir çizginin üstüne bir çizgilerin arasına gelecek şekilde yazılarak kullanılmaktadır. Şekil 2.'de porte üzerinde batı müziği nota sembolleri gösterilmektedir.



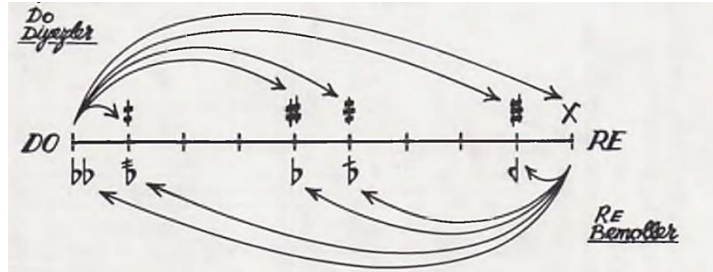
Şekil 2. Batı Müziği notasında sesleri temsil eden semboller, isimleri ve porte üzerinde gösterimi (Yurdağül, 2023).

Batı müziği nota sisteminde bir sesi; peste ve tize doğru değiştirmek için birer değiştirici işaret bulunur. Frekansı değişmiş sesi kendi frekansına getirmek için her sistemde olduğu gibi yine bir değiştirici işaret kullanılmaktadır. Bahsi geçen bir bemol ve diyez, iki sesin tam ortasındadır (Özkan, 2000: 36). Batı müziğindeki değiştirici işaretler ve sesler arasındaki yerleri Şekil 3'te gösterilmiştir.



Şekil 3. Batı Müziği notasında kullanılan ses değiştirici işaretler ve iki ses arasındaki yerleri (Özkan, 2000: 37).

Günümüzde kullanılan Türk müziği nota sistemi ise; Hüseyin Saadettin Arel, Salih Murat Uzdilek, Suphi Ezgi tarafından icat edilip geliştirilen, A.E.U. nota sistemi adıyla yayılan, Batı müziği notasyon sisteminin Türk müziğine uyarlanma çabalarından doğan bir nota sistemidir. Bu nota sistemi bir sekizlinin birbirine eşit olmayan 24 aralığa ve bir tam aralığın 9 komaya¹ bölünmesi temellidir. Bu eşit olmayan aralıklar ve teknik olarak başka müziklerde olmayan komalar; Batı müziğindeki ses değişikliklerini gösteren değiştirici işaretlerden daha çeşitli değiştirici işaretleri oluşturmuştur (Özkan, 2000: 37). Türk müziğindeki değiştirici işaretler ve sesler arasındaki yerleri Şekil 4.'te gösterilmiştir.



Şekil 4. İki ses arasındaki komalarla ilgili işaretlerle nasıl bölüldüğü yukarıdaki Şekilde gösterilmiştir (Özkan, 2000: 37).

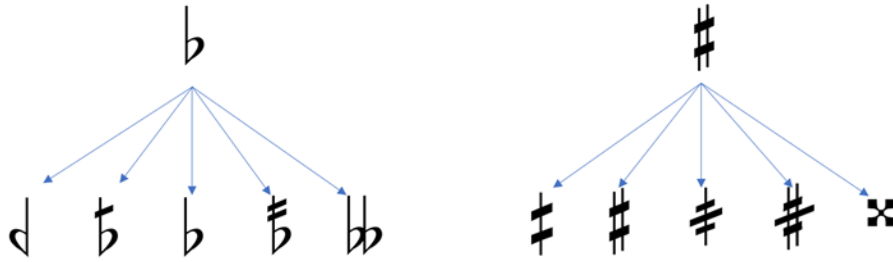
Türk Müziğinin şu anki nota sistemi A.E.U. sisteminde ise bir sesin frekansını; peste doğru değiştirmek için 5, tize doğru değiştirmek için 5 ve frekansı değişmiş sesi kendi frekansına getirmek için her sistemde olduğu gibi 1 değiştirici işaret kullanılmaktadır. Aşağıda bu değiştirici işaretlerin detaylı bilgilerini içeren bir Şekil, Şekil 5'te verilmiştir.

¹ Koma: Bir tam sesin dokuzda biri değerindeki en küçük aralıktır (Özkan, 2000: 36).

ARALIĞIN ADI	KOMA OLARAK DEĞERİ	DİYEZİ	BEMOLÜ	SİMGESİ
KOMA veya FAZLA	1	#	d	F
EKSİK BAKIYE	3	—	—	E
BAKIYE	4	#	đ	B
KÜÇÜK MÜCENNEB	5	#	b	S
BÜYÜK MÜCENNEB	8	#	đ	K
TANINI	9	×	b b	T
ARTIK İKİLİ	12-13	—	—	A ₁₂ -A ₁₃

Şekil 5. Türk müziğindeki ses değiştirici işaretlerin sembolleri ve isimleri (Özkan, 2000: 39)

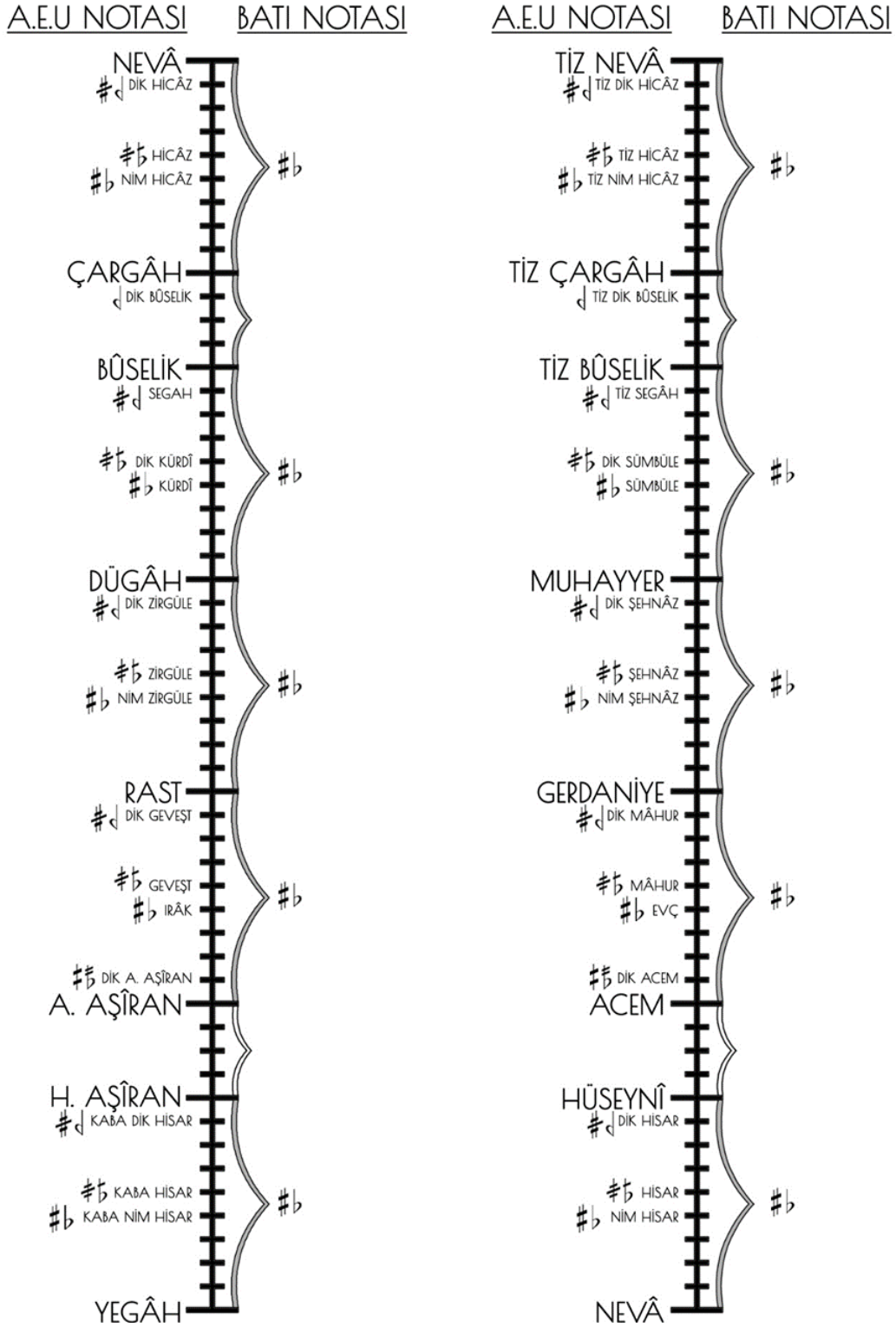
Problem Durumu



Şekil 6. Batı Müziği notasyon sistemi ve A.E.U. Türk müziği notasyon sistemi değiştirici işaretlerinin karşılaştırılması (Yurdagül, 2023).

Şekil 6.'da görülen 1'e 5 oranındaki değiştirici işaret sayısındaki farklılık takdir olunur ki Batı müziği notasyon sistemi sistemiyle yazılmış Türk Müziği eserlerinin; başka sistemlere aktarımı yapılırken daha çok dikkat edilmesi gereken bir analiz zemini yaratmaktadır. Adet olarak birbirini karşılamayan bu değiştirici işaretler temsil ettikleri frekansları da doğal olarak karşılamamaktadır. Değiştirici işaret sayısı farklılığı perde sayısına da etki etmektedir. Aşağıdaki şekilde görüleceği üzere A.E.U. sisteminde bir oktavda yirmi beş perde varken, Batı müziği nota sistemiyle Türk müziği eserleri yazılırken bu perde sayısı, değiştirici işaret sayısından dolayı on üçe düşmektedir. Bu yüzden; hangi değiştirici işaretin, hangi nota sisteminde, hangi ses aralığını temsil ettiğini ayırt edilme konusu gündeme gelmektedir. Mevzu bahis 2 sistemde, doğru eser aktarımı yapılabilmesi için iki sistemde kullanılan işaretlerin temsil ettikleri frekans değerlerinin farkında olunması gerekirken aynı zamanda sistemlerin temel aldığı makamları da iyi bilinmesi gerekmektedir. Çünkü her nota veya perde her makamda aynı değiştirici işaretle temsil edilmeyebilir.

Aşağıda, çalışmaya alınan 2 nota sisteminde, değiştirici işaretlerin frekans temsili noktasında birbirlerine nasıl karşılık geldiği, çizilen her birimin bir komalık ses aralığını gösterdiği detaylı bir tablo ile açıklanmıştır.



Şekil 7. Batı Müziği notasyon sistemi ve A.E.U. Türk müziği notasyon sistemi değiştirici işaretlerin temsil ettikleri frekans aralıkları (Yurdagül, 2023).

Büyük harflerle yazılan ana sesler hariç 2 oktavlık aralıkta (Re-Re/Yegâh- Tiz Nevâ); Türk müziğinde 34, Batı müziğinde 10 adet ara ses olduğu görülmektedir. İşaret sayısındaki bu ciddi farklılık; nota çevirilerini de etkilemekte ve nota çevirisi yapacak kişilerin daha dikkatli olmaları gerekmektedir.

Batı müziği işaretleri ile (bir diyez, bir bemol) Türk müziği eserlerinin yazımı; eserlerin kaybolmaması için çok büyük önem arz etmektedir. Buna karşılık 34-10 gibi toplam ara ses sayısı eşitsizliği, çeviri yapılırken Batı müziğindeki bir diyez ve bir bemol'un, Türk müziğindeki hangi diyez ve bemol'e karşılık gelmesi sorunu ortaya çıkarmaktadır. Batı müziği notasıyla yazılmış bir Türk Müziği eseri örneği aşağıda Şekil 8.'de gösterilmiştir.

Şekil 8. Batı müziği notasıyla yazılmış bir Türk Müziği eseri örneği.
Hicâz Zenzeme Hafif Beste-Muallim İsmâil Hakkı Bey (<https://divanmakam.com>, 2018).

Türk müziğinde Batı Müziği notasını ilk defa farklı bir üslup ile Ali Ufki Bey kullanmıştır (Bülbül, 2017: 80). Bu kullanım o ve sonraki dönemlerde bir yaygınlık kazanamamıştır ve başka nota sistemleri icat edilip kullanılmaya çalışılmıştır. Devletin yönü batıya dönüp her alanda batılılaşma hareketlerinin başlaması ve yerleşmesiyle beraber getirilen, yayılıp gelişen Batı Müziği notası kullanımı Şekil 8.'deki gibidir. Meşk sisteminin ve eserleri ezberleyerek icra etme metodunun önemini kaybetmemesi açısından Türk müziğinde nota, icrâcıya icrâ

edeceği eseri çoğunlukla *hatırlatıcı* rol oynaması için kullanılmıştır. İcrâcının bu eğitim ve aktarım sistemi içinde zaten ezberlemesi düşünülen eserleri tedbîren hatırlamak amacıyla nota kullanıldığı için; eserin içindeki makam geçkileri ve değiştirici işareti olmayan perde gösterimleri her zaman belirtilmiyor olabilmektedir. Aktarım hatalarının büyük çoğunluğu buradan çıkmakta olduğu düşünülmektedir. Örneğin; Dâr’ul-Elhân notalarının yazıldığı nota sisteminde Segâh perdesi doğal ses kabul edildiği için² Rast, Uşşâk, Segâh gibi makamların eserlerinde Segâh perdesi gösterimi değiştirici işareti olmadan bırakılmıştır. Bu bilgiden yoksun yapılacak bir aktarım o dönemde Segâh perdesiz bir Rast, Uşşâk, Segâh makam kullanımının olması gibi bir yanlışlık ile karşılaşılmasına sebep olacaktır.

Bu iki sistemlerin hangi frekans bantlarına veya noktaları için hangi değiştirici işaretleri kullandıklarına, bir sistemde değiştirici işareti bulunan frekans aralıklarının çevrilecek sistemde aynı veya benzer bir karşılığının olup olmadığına, eğer bir karşılığı yok ise çevrilecek müzik cümlesinin iyi anlaşılması hususlarına dikkat edilmesi gerekmektedir. Günümüzde yapılan bazı aktarım çalışmalarında, yukarıdaki hususlara dikkat edilmemesinden dolayı hataların ortaya çıktığı düşünülmektedir. Çevikoğlu’nun ilgili çalışmasında³ kullandığı ifadeler, bu düşüncenin aktarım yapanlarca bilinen bir durum olduğunu ortaya koymaktadır; “...ancak bu çalışmaların büyük kısmı, çalışmaları yapanların eski müzik nazariyeleri ve yazım sistemleri ile güftelerin yazıldığı dil ve edebiyatlar hakkında yeterince veya gereğince bilgi sahibi olmamaları nedeniyle birçok hata içermektedir” (Çevikoğlu, 2017: 445).

Çalışmanın problem durumunu Batı müziği notasyon sistemi ile yazılmış Türk müziği eserlerinin A.E.U. nota yazım sistemine hatalı yapılan aktarımlar varsayımı oluşturmaktadır. Bu varsayımın doğru olduğu düşünülüp aktarımlarda hata yapılmaması için kolay anlaşılabilir bir aktarım kılavuzu oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu kapsamda çalışmanın problem cümlesi “Batı Müziği Notasyon Sistemi ile Yazılmış Türk Müziği Eserlerinin Arel-Ezgi-Uzdilek Nota Yazım Sistemine Aktarım Teknikleri Nasıldır?” olarak belirlenmiştir.

Çalışmada aşağıdaki sorulara cevap aranmaktadır:

- 1- Aktarım yapılırken, eserlerin donanım bölümünde dikkat edilecek özellikler nelerdir?
- 2- Aktarım yapılırken, eser içi işâret değişikliği yapılırken dikkat edilecek özellikler nelerdir?
- 3- Aktarım yapılırken, bir perdede sık işâret değişikliği yapılan makamlarda dikkat edilecek özellikler nelerdir?
- 4- Aktarım yapılırken, usul yazımı konusunda dikkat edilecek özellikler nelerdir?
- 5- Aktarım yapılırken, konusunda dikkat edilecek özellikler nelerdir?
- 6- Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Dilnişin Kâr eserinin A.E.U. nota yazım sistemine aktarımı nasıldır?

Amaç

Çalışma; Batı müziği notasyon sistemiyle yazılmış Türk müziği eserlerinin aktarımının birbirinden farklı basamaklarına değinip eser aktarımlarının nasıl olması gerektiğini anlatmak ve bu hususa kılavuz olma amaçlarını

² Rast makamı dizisinin ana dizi olarak kabul edilen (Rauf Yekta Bey) anlayış ile Dâr’ul-Elhân notaları yazılmıştır.

³ *Mevlevî Müziği Eserlerinin Yazımında Kullanılan Eski Yazım Sistemleri ve Çeviri Sorunları*, IV. Uluslararası Mevlâna Sempozyumu, 2017, Selçuk Üniversitesi Mevlâna Araştırmaları Enstitüsü, Konya.

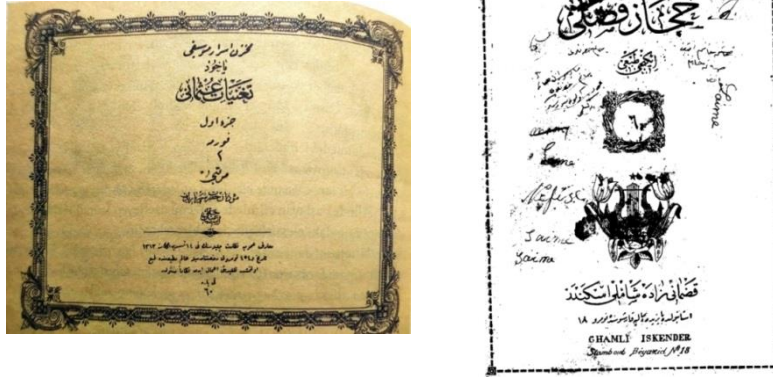
taşımaktadır. Çalışmanın bir diğer amacı Muallîm İsmâîl Hakkı Bey'in *Dilnişin Kâr* eserinin günümüz notasına çevrilmesi, Türk Müziği repertuarına katmak ve eserin icrâ edilmesine köprü olmaktır.

Önem

Bu çalışma; aktarım tekniklerini basamaklar halinde çoklu örneklerle açıklayarak yapmasından dolayı önemli görülmektedir. Ayrıca bu alanda başka çalışmalara ışık tutacağı ve çalışmanın bundan sonra yapılacak olan eser aktarımlarına yol göstereceği düşüncelerinden dolayı da ayrı önem arz etmektedir.

Sınırlılıklar

Çalışma; bütün nota sistemleri arasında Batı Müziği nota sistemi ve A.E.U. Türk Müziği nota sistemiyle sınırlandırılmıştır. Batı Müziği nota sistemini kullanarak Türk müziği eserlerinin notaya alındığı dönemde (1875-1928) toplamda yetmiş sekiz kişi ve kurum nota yayımı yapmıştır (Sezen, 1992: özet sayfası). Bu yayımlar içinde çalışma; Şamlı İskender ve Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in notaları ile sınırlandırılmıştır. Yetmiş sekiz kişi ve kurumun yayımları arasından Şamlı İskender (1878-1960) ve Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in (1866-1927) yayımlarının incelenmeye alınması, aralarında en çok yayımları yapanlar olmasındandır (Sezen, 1992: 128-130, Çevikoğlu, 2017: 436, Paçacı, 2019: 463-490).



Şekil 9. *Mahsen-i Esrâr-ı Mûsikî yahut Teganniyât-ı Osmânî* kapağı (Paçacı, 2019: 330) ve Şamlı İskender notalarından 6b no'lu *Hicâz faslı eserleri barındıran notaların kapağı* (<https://divanmakam.com>, 2018).

YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın yöntemi, modeli, veri toplama teknikleri ve verilerin analizi bölümleri ilgili başlıklar halinde açıklanmıştır.

Araştırma tarihi durum, belge, doküman, arşiv incelemesi gibi hususlar ile yürütüldüğü için nitel yöntem ile yapılmıştır. Nitel yöntem kısaca; “ilişkilerin, etkinliklerin, durumların ya da materyallerinin niteliğinin incelendiği araştırmalardır” (Büyüköztürk vd., 2019: 286) şeklinde açıklanabilir.

Araştırma modeli

Araştırma için toplanan veriler; arşiv ve literatür taraması, doküman inceleme teknikleri ile elde edileceği, içerik analizi kullanılarak işleneceği ve çözümleneceği için bu çalışmada nitel araştırma yöntemi olan tarama

modeli kullanılmıştır. Nitel araştırmanın tanımını genel olarak şu şekilde yapmak mümkündür: “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 araştırmadır” (Yıldırım ve Şimşek, 2017: 41).

Nitel araştırmalarda en çok başvurulan ve kullanılan modellerin başında gelen tarama modeli ise şöyle açıklanabilir: “Tarama, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır” (Karasar, 2016: 109).

Çalışma Grubu

Çalışmanın çalışma grubunu; Batı Müziği, A.E.U. nota yazım sistemleri ve Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Dilnişin Kâr eseri oluşturmaktadır.

Veri Toplama Teknikleri

Araştırmanın konusu olan, Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Dilnişin Kâr eserinin tespiti için arşiv ve literatür taraması, elde edilen eserler üzerinde doküman incelemesi yapılmıştır. Arşiv taraması; kişisel arşivler ve devlet arşivleri taranarak yapılmıştır. “Arşiv tarama: Konuya ilişkin gazete yazısı, fotoğraflar araştırmalar için veri kaynağıdır ve belge niteliğindedir” (Arıkan, 2004: s.105) şeklinde özetlenirken, doküman incelemesi ise “Araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini inceleme tekniğidir” (Yıldırım ve Şimşek, 2017: 189) şeklinde anlatılmaktadır.

Literatür taraması ise TRT nota arşivi ve Cumhurbaşkanlığı korosu nota arşivlerinden mevcut eserlerinin içinden yapılmıştır. Literatür taraması tanımı kısaca şöyledir “Araştırılan konuda diğer düşünür, araştırmacı ve uygulayıcıların ürettikleri bilgilerin bulunması, değerlendirilmesi ve sentezlenmesi ile mevcut durumun öğrenilmesi için yürütülen sistemli bir süreçtir” (Karasar, 2016: 94).

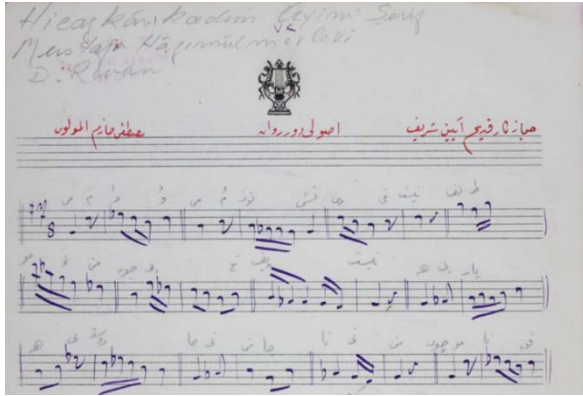
Verilerin Analizi

Bu araştırmada, belirlenmiş olan amaç doğrultusunda uygun bulgulara ulaşabilmek amacı ile arşiv taraması, literatür taraması ile elde edilen dokümanlar üzerinde içerik analizi yapılacaktır. Batı Müziği notasyon sistemi ve A.E.U. nota sistemi hakkında arşivlerden sadece nazari bilgiler toplanmış ve giriş kısmında bu bilgiler sırayla anlatılmıştır. İki sistemin kıyaslaması ve farkları ise çalışmanın ilgilendiği sorunlardan olduğu için bulgular ve yorumlar kısmında anlatılmıştır. Çalışmanın bir diğer konusu Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Dilnişin Kâr’ı eserinin aktarım örneği oluşturmada ise öncelikle; eser, notalarının değiştirici işaret değişikliğine bakılmaksızın tekrar yazılmıştır. Daha sonra eser içi değiştirici işaret değişiklikleri yapılmış ve eserin güftesi Osmanlı Türkçesinden günümüz Türkçesine aktarılıp ilgili notalar altına güfte aslına uygun olarak yerleştirilmiştir. Buna göre içerik analizi: “Belirli kodlara dayanan kodlamalarla bir metnin bazı sözcüklerinin daha küçük içerik kategorileri ile özetlendiği sistematik, yinelenebilir bir tekniktir. İçerik analizi genellikle diğer türlerle birlikte kullanılır. Araştırmacı, analize başlamadan önce kategorileri belirler. Bu kategoriler daha önce elde edilen kuramlara ya da deneyimlere bağlı olarak şekillendirilir” (Büyüköztürk, vd., 2019: 259).

BULGULAR

1. Aktarım Yapılırken, Eserlerin Donanım Bölümünde Dikkat Edilecek Özelliklere Dair Bulgular

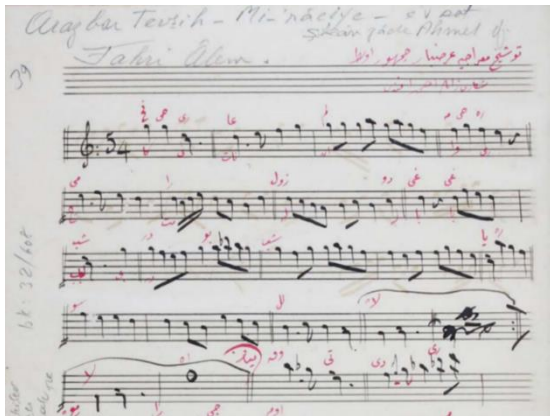
Batı Müziği notası ile yazılmış Türk Müziği eserlerinin; sabit değiştirici işaretleri çoğunlukla ya ilk portenin başına bir defa yazılır ve devamındaki portelerde yazılmaz ya da notayı yazan kişinin notayı okuyacak kişilerin gördükleri makamı bilmesi gerekliliği düşüncesinden⁴ dolayı eserdeki sabit değiştirici işaretler bilineceği için hiç yazılmaz. Bu sebeple eserin başında görülen değiştirici işaretlerin eserin içinde farklı bir değiştirici işaret almayan bütün seslere ve bölümlere uygulanması gereklidir. Batı müziği notasıyla yazılmış Türk müziği eserlerinde bu maddenin farklı hallerinin uygulanması; Şekil 11.,12. ve 13.'te detaylıca açıklanmıştır.



Şekil 11. Hicazkâr-ı kadim âyin-i şerifi-Mustafa Câzım El-Mevlevî ve Süzîdîl Peşrevî Tanbüri Ali Efendi (Kişisel nota arşivi)



Örnek eser bölümlerinin donanımlarının birinde Evç perdesi görülürken diğerinde bir işaret görülmemektedir. Devam eden satırbaşlarında ise hiçbir işaret görülmemektedir. Evç perdesinin diğer satırlara yazılmaması, o perdenin artık basılmayacağı ve diğer örnek eser donanımında bir işaret olmaması o eserin makamının işaret barındırmaması anlamlarına gelmemektedir. Donanım oluştururken yazılan makam ismi dikkate alınarak işlem yapılmalıdır. Eser içinde içeride işaret değişikliğine gidilmedikçe bu sistemde donanımdaki perde/perdeler, makam gereği icrâ olunmaya hep devam edecektir.



Şekil 12. Arazbar Tevsih-Şikârîzâde Ahmed Efendi ve Muhayyer Saz Semâisi (Kişisel nota arşivi)

⁴ Türk Müziği bilgi ve eser aktarımı sistemi olan meşk sisteminde yetişen kişiler için, “notaya baktığında, zaten o eserin makamını kendi hocasıyla geçmiş ve öğrenmiştir” düşüncesi yaygındır.

Bir komalık bemol işaretlerinin olmamasından dolayı donanımında ve içeride bir işaret değişikliği görülmeyen yukarıda zemin kısmı ve 1. hanesi bulunan mevcut bu eser örnekleri A.E.U. sistemine nakledildiği zaman, makamları gereği ilk örnek eser bölümünün Bûselik ve Hüseyînî perdelerine birer koma bemol işareti (Arazbar makamı) konmalıdır. Diğer eser bölümü donanımında ise Bûselik perdesine bir koma bemol işareti ve Acem perdesine 4 koma diyez işareti (Muhayyer makamı) konmalıdır.



Şekil 13. Dilnişin Kâr-Muallim İsmâil Hakkı Bey ve Hisârbûselik Beste-Zekâi Dede (Kişisel nota arşivi)

Yukarıdaki ilk örnek eserin donanımına bakıldığı zaman kullanılan Batı müziği notası gereği sadece fa diyez (Evç) perdesi görülmektedir. Eser, olduğu gibi yukarıda görüldüğü haliyle A.E.U. notasına aktarılırsa makamda bir Bûselik perdesi varlığı düşünülüp dönemin Dilnişin anlayışında segâh değil buselik perdesi olduğuna dair yanlış yorumlar yapılabilir. Bu yüzden eser A.E.U. notasına aktarılırsa donanıma Dilnişin makamı (Hüseyînî ve Rast makamlarının birleşimi) gereği Segâh perdesi için Bûselik sesine bir komalık bemol işareti konulması gerekmektedir.

İkinci örnek eser bölümü donanıma bakıldığında ise hiçbir değiştirici işaret görülmemektedir. Başlık ve notlardan eserin Hisârbûselik makamında olduğu anlaşıldığı için donanımında Re, Sol seslerine 4 koma diyez ve Fa sesine 1 koma diyez işareti konmalıdır.

2. Aktarım Yapılırken, Eser İçi İşâret Değişikliği Yapılırken Dikkat Edilecek Özelliklere Dair Bulgular

Eser içinde konması gereken işâret, batı müziği nota sisteminde olmaması sebebiyle konmadığı için, aktarım yapılırken bu hususa dikkat edilip aktarımı yapılan makamı iyi bilmek ve bahsi geçen yerde yapılan geçkinin ne olduğunu iyi tespit edebilmek gerekmektedir. Batı müziği notasıyla yazılmış Türk müziği eserlerinde bu maddenin farklı hallerinin uygulanması; Şekil 14.'te detaylıca açıklanmıştır.



Şekil 14. Gerdâniye Bûselik Devr-i Kebir Beste ve Mâhur Peşrevi- Muallim İsmâil Hakkı Bey (Kişisel nota arşivi)

Yukarıdaki ilk örnek eser bölümü A.E.U. Notası sistemine aktarılırken üçüncü ölçünün başındaki hüseyini perdesine, ondan daha sonra gelen Hisâr perdesinin kötü duyulmaması ve hisar sesinin hazırlayıcısı olması bakımından bir komalık bemol konulmalıdır. Duyumu hazırlanan Hisâr sesinin işareti de yukarıdaki gibi aynen bırakılmamalı ve A.E.U. nota sisteminin dört koma bemol işareti ile değiştirilmelidir. Zira o ölçüde amaç; Çargâh perdesi üzerinde Nikriz yapmak olduğu için yukarda görünen işaretin A.E.U. sistemindeki karşılığı, Hisâr perdesini olması gerekenden pest yapacaktır. Bu değiştirici işaret değişimi de değiştirici işaretlerin temsil ettiği frekans bantlarının farklılığına bir örnektir. İkinci örnek eser bölümüne bakıldığı zaman, donanımda ve eser içinde yazılmayan Segâh perdesi (1 koma si bemol), eser içinde si sesi geldiği zaman yazılmalıdır.

3. Aktarım Yapılırken, Bir Perdede Sık İşâret Değişikliği Yapılan Makamlarda Dikkat Edilecek Özelliklere Dair Bulgular

Eserin içindeki Batı müziğinde mevcut olmayan bir komalık bemol ve diyez işaretlerin oluşturacağı perde ve dolayısı ile dizi ve makam değişikliklerine dikkat edilmelidir. Batı müziği notasıyla yazılmış Türk müziği eserlerinde bu maddenin farklı hallerinin uygulanması; Şekil 15. ve 16.'da detaylıca açıklanmıştır.

Şekil 15. Gerdâniye Büselik Devr-i Kebir Beste-Muallim İsmâil Hakkı Bey ve Dügâh Kâr-Hacı Fâik Bey (Kişisel nota arşivi)

Yukarıda verilen birinci örnekte görüldüğü üzere Büselik perdesinde bir değiştirici işaret yoktur. Bu değiştirici işaretsiz olma durumuna dikkat edilmeden, eserin olduğu gibi çevrilmemesi gerekmektedir. Çünkü Gerdâniye-Büselik makamı gereği bu örnekte Büselik olarak görülen si sesi aslında segâhtır. Bu Nüshanın yazımında kullanılan sistemde ilgili değiştirici işaret olmadığı için bu şekilde gösterilmiştir. Fakat zeminin bitmesi ve terennümün başlamasıyla beraber si sesi Segâh perdesinden Büselik perdesine dönüşmüştür. Rast-Çargâh-Hüseyinî atlamaları, cümle sonunda Zirgüle sesinin kullanılmasıyla işlenen makamın Büselik makamı olduğu görüldüğü için si sesi artık segâh değil Büselik'tir. Ayrıca örneğin son satır 3. ölçünün son notası olan fa sesi, makam artık Mâhur'a gideceği için orada görüldüğü gibi acem değil Evç perdesidir.

Dügâh Kâr örneğinde ise Dügâh makamı gereği Dügâh perdesinde Segâh makamı yapılırken (1. 2. 6. 7. 8. ölçüler) Çargâh perdesine konması gereken 1 koma diyez, bu sistemde olmadığı için konamamıştır. Dügâh Kâr A.E.U. nota sistemine aktarılırken ilgili yerlere eser içinde Çargâh perdesine konması gereken 1 koma diyez konması gerekmektedir.

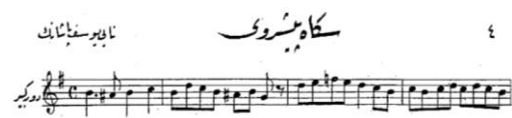
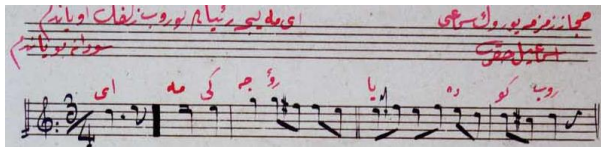


Şekil 16. *Istanbul Durak-Rizâ Bey ve Segâh Beste-Zaharya (Kişisel nota arşivi)*

Görülen birinci eser örneğinde Bûselik sesindeki işâret olmama durumu eser A.E.U. nota sistemine aktarıldığında İstanbul makamı gereği eserde Uşşâk duyurulan kısımlarda Segâh, Nişâbur duyurulan kısımlarda Bûselik olarak eser içinde ifade edilmelidir. İkinci eser örneğinin makamının ana sesi olan Segâh sesi, notanın yazıldığı sistemde olmaması ile görülmesi de eser A.E.U. nota sistemine aktarıldığında makam gereği Bûselik sesine 1 koma bemol konularak Segâh perdesi belirtilmelidir.

4. Aktarım Yapılırken, Usul Yazımı Konusunda Dikkat Edilecek Özelliklere Dair Bulgular

Batı Müziği nota sisteminde yazılmış bir Türk Müziği eserinin usulünün gösterim sayılarına dikkat etmek gerekir. Eserin usulü bazen eserin üzerine yazı ile yazılsa da usul gösterim sayıları, adı yazılmış usule göre değişiklik gösterebilir. Eserin usulü eserin üzerine yazı ile yazılmayan durumlarda ise; ölçü sayısı tespit ettikten sonra usulün bittiğini gösteren çift çizgi ile kapanmış ölçüyü bulup o ölçüye kadar kaç ölçü varsa sayıp elde edilen sayının ölçü içi birimle çarpılmasıyla eserin usulü doğru bir şekilde tespit edilebilir. Batı müziği notasıyla yazılmış Türk müziği eserlerinde bu maddenin farklı hallerinin uygulanması; Şekil 15.'te detaylıca açıklanmıştır. Batı müziği notasıyla yazılmış Türk müziği eserlerinde bu maddenin farklı hallerinin uygulanması; Şekil 17. ve 18.'de detaylıca açıklanmıştır.



Şekil 17. *Hicâz Zemzeme Yürük Semâi- Muallim İsmâil Hakkı Bey ve Segâh Peşrevi-Yusuf Paşa (Kişisel nota arşivi)*

Eser Yürük Semâi olmasına rağmen usul 3/4'lük olarak yazılmış. 3/4'lük usul gösterimi *Semâi* usulüne aittir ancak bu görülen eser örneği bir Yürük Semâi olduğu için eserin usulü de *Yürük Semâi* olmalıdır. Bu tespit için şu yol izlenebilir; eserin bir ölçüsünde 3 adet 4'lük nota bulunmaktadır ve ikinci ölçünün sonunda çift çizgi bulunduğu için usulün 2 ölçüde bittiği görülmektedir. Ölçü içi 3 birim nota ve 2 ölçü ile bu birim çarpıldığı zaman 6/4'lük *Yürük Semâi* usulüne ulaşılmaktadır. Sağdaki örnekte ise notanın içinde usul "C" ile gösterilse de düşünülen not

usûlün *Devr-i Kebîr* olduğunu belirtmektedir. Gösterim ve düşülen not uyumsuz olsa da eser *peşrev* formu⁵ olduğu için eserin usulünün *Devr-i Kebîr* olduğu anlaşılmaktadır.



Şekil 18. Hicâz-kâr-ı Kadîm Mevlevî Âyîn-i Şerîfi- Mustafa Câzîm el-Mevlevî ve Dügâh Kâr-Hacı Fâik Bey (Kişisel nota arşivi)

Eser Mevlevî Âyîni olmasına rağmen usul 7/8'lik olarak yazılmış. 7/8'lük usul gösterimi *Devr-i turan*, *Devr-i hindi* gibi usullere aittir ancak bu görülen eser örneği bir Mevlevî Âyîni olduğu için eserin usulü bu usuller olamaz⁶. Eserin usul tespiti için örnekte görülen Osmanlıca yazılmış usul yazısına bakmak haricinde şu yol izlenebilir; eserin bir ölçüsünde 7 adet 8'lik nota bulunmaktadır ve ikinci ölçünün sonunda çift çizgi bulunduğu için usulün 2 ölçüde bittiği görülmektedir. Ölçü içi 7 birim nota ve 2 ölçü ile ölçü içi birim çarpıldığı zaman 14/8'lik *Devr-i Revân* usulüne ulaşılmaktadır.

Sağ kısımda verilen *Kâr* formu eser örneğinde usul "C" ile gösterilmektedir. Osmanlı Türkçesi olarak düşülen not ise *Hafif* usulünü işaret etmektedir. Eser formunun *Kâr* olduğu notada görüldüğü için eserin usulünün *Hafif* usulü olduğu anlaşılmaktadır.

5. Aktarım Yapılırken, Güfte Yazımı Konusunda Dikkat Edilecek Özelliklere Dair Bulgular

Batı Müziği nota sisteminde yazılmış bir Türk Müziği eserinin güftesi, nota yazımı soldan sağa aktığı için doğal olarak soldan sağa yazılır. Ama güfte Osmanlı Türkçesi olduğu için heceler yine Osmanlı Türkçesi okuması gibi sağdan sola okunduktan sonra heceler soldan sağa birleştirilip kelime ve cümlenin bütünü soldan sağa okunmak suretiyle güftenin doğru okuma işlemi yapılır. Batı müziği notasıyla yazılmış Türk müziği eserlerinde bu maddenin farklı hallerinin uygulanması; Şekil 19.'da açıklanmıştır.



Şekil 19. Gerdâniye Büselik Yürük Semâi-Muallim İsmâil Hakkı Bey ve Hüzzam Beste-Dede Efendi (Kişisel nota arşivi)

⁵ Peşrev formu eserlerde küçük usul kullanılmamaktadır.

⁶ Mevlevî Âyînlerinin 1. Selamlarında bu usuller kullanılmamaktadır.

Solda verilen eser örneğindeki görülen güftenin ilk cümlesinin heceleri şayet yazıldığı lisan olan Osmanlıcadaki gibi sağdan sola okunmaya başlasa; “Ağ - çün - i - yâr - la - no - se - et - dil - râ - dâ - mü - re - yâ - yâr-ı ” gibi hem tek başına hem de birleştiğinde manası olmayan bir bütün ortaya çıkmaktadır.

Güfte okumaya notanın solundan başlayıp, heceler sağdan sola okunup soldan sağa birleşim yapılarak kelimeler oluşturulduğunda; “Dil etse n’ola yâr için ağyâr-ı yâre müdârâ” olarak güfte düzgün bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Diğer eser örneğinin güftesinin ilk cümlesi ise yine notanın solundan başlayıp, heceler sağdan sola okunup soldan sağa birleşim yapılarak kelimeler oluşturulduğunda “Yâr gören fütâde olur hüsn-ü bîbahânesine” şeklinde doğru bir şekilde oluşmaktadır.

6. Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in Dilnişin Kâr eserinin Aktarımına Dair Bulgular

Eser;

- Eserin sadece baş kısmında yazılmış olan makamın donanımının eserin bütününe uygulanması,
- Asıl nüshadan yapılan icrâlar sonucunda eser içindeki batı müziği nota sisteminde olmadığı kanısını varılan bazı değiştirici işaretlerin A.E.U. sistemine göre ilgili yerlere konması,
- Batı Müziğinde mevcut olmayan bir komalık bemol ve diyez işaretlerin oluşturacağı perde ve dolayısı ile dizi ve makam değişikliklerine dikkat edilmesi,
- Eserin notaya göre soldan sağa akan güftesinin hecelerinin sağdan sola okunduktan sonra soldan sağa birleştirilip kelime ve cümlenin bütünü soldan sağa okunmak suretiyle doğru okunması,
- Eserin usul tespitinde ise hem eserin kendi üzerinde yazı ile yazılan usul adının doğru okunmasına hem de ölçü içinde kaç kaçlık nota olduğunu tespit ettikten sonra usulün bittiğini gösteren çift çizgi ile kapanmış ölçüyü bulup o ölçüye kadar kaç ölçü varsa sayıp elde edilen sayının ölçü içi birimle çarpılması, hususlarının bütününe dikkat ederek A.E.U. sistemine aktarılmıştır.

Bahsedilen bu özellikler haricinde eser içinde Osmanlı Türkçesi ile yazılmış notlar vardır. Kağıt tasarrufu yapmak amacıyla eserin bazı aynı bölümleri tekrar yazılmayıp ilgili bölümler notlar yazılarak belirtilmiştir. Bu notlara göre ilgili bölümler esere yazılmıştır ve eser son şeklini almıştır.

SONUÇ

Çalışmada; Batı notası ile yazılmış Türk müziği eserlerinin Arel-Ezgi-Uzdilek nota yazım sistemine aktarımı hususunda aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır;

- Eserlerin donanım bölümünde yazılan ses değiştirici işaretlerin; eserin içinde farklı bir değiştirici işaret almayan bütün seslere ve bölümlere uygulanmasına dikkat edilmesi gerekmektedir.
- Eser içi işaret değişikliği yapılırken, konması gereken işaretlerin çoğu, Batı müziği nota sisteminde olmaması sebebiyle konmadığı için, aktarım yapılırken makamı iyi bilmek ve bahsi geçen yerde (varsa) yapılan geçkinin ne olduğunun iyi tespit edilmesi gerekmektedir.
- Bir perdede sık işaret değişikliği yapılan makamlarda, Batı müziğinde mevcut olmayan bir komalık bemol ve diyez işaretlerin oluşturacağı perde ve dolayısı ile dizi ve makam değişiklikleri takip edilmelidir.

- Eserlerin usulleri bazen eserin üzerine yazı ile yazılsa da ölçü sayıları (usûlü), adı yazılmış usule göre değişiklik gösterebilir. Eserin usulü eserin üzerine yazı ile yazılmayan durumlarda ise; ölçü içinde kaç kaçlık nota olduğunu tespit ettikten sonra usulün bittiğini gösteren çift çizgi ile kapanmış ölçüyü bulup o ölçüye kadar kaç ölçü varsa sayıp elde edilen sayının ölçü içi birimle çarpılmasıyla eserin usulü doğru bir şekilde tespit edilmesine dikkat gösterilmelidir.
- Eserlerin güftesi, nota yazımı soldan sağa aktığı için doğal olarak çeviri yapılırken dee güftenin soldan sağa yazılması akla gelmektedir. Ama güfte Osmanlı Türkçesi olduğu için hecelerin; Osmanlı Türkçesi okuması gibi sağdan sola okunduktan sonra soldan sağa birleştirilmelidir. Bu şekilde kelime ve cümlelerin bütünü soldan sağa okunmak suretiyle güftenin doğru okuma işlemi yapılması gerekmektedir.

Böylelikle çalışmada; Batı notası ile yazılmış Türk müziği eserlerinin Arel-Ezgi-Uzdilek nota yazım sistemine çevrilmesi konusunda bir kılavuz olma ve Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Dilnişin Kâr'ının Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine aktarımı yapılarak eserin kaybolması, unutulması durumunun önüne geçilmesi, günümüz icracılarına icra etme olanağı doğuracaktır.

ÖNERİLER

Oluşturulmaya çalışılan bu kılavuza, eğer varsa/oluşursa yeni basamakların eklenmesi, mevcut basamakların yanlış olduğu düşünülürse doğrusunun açıklanarak kılavuza katkıda bulunulması, geliştirilmesi önerilmektedir. Dilnişin Kâr eserinin gün yüzüne çıktığını duyurmak günümüz icracılarının bu eseri icrâ etmeleri ve günümüze ulaşan Türk müziği repertuarına arasında bu makamda fazla eserin olmaması durumu esere ayrı bir önem kazandırdığı için Konservatuvarların nazariyat, ses eğitimi gibi derslerinde Dilnişin makamı işlenirken bu eserin meşk edilerek öğrenilmesi, icrâ edilmesi de önerilmektedir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Arıkan, R. (2004). *Araştırma Teknikleri ve Rapor Hazırlama*. Ankara: Asil Yayın.
- Bülbül, A. (2017). *Tarihten Bugüne Türk Makam Müziğinde Kullanılan Nota Yazım Teknikleri ve Udi Ahmed Rifat'ın Miftah-ı Nota'sı* (Tahkik ve Transliterasyon). (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı, İstanbul
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2019). *Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Çevikoğlu, T. (2017). *Mevlevî Müziği Eserlerinin Yazımında Kullanılan Eski Yazım Sistemleri ve Çeviri Sorunları*. Selçuk Üniversitesi Mevlâna Araştırmaları Enstitüsü IV. Uluslararası Mevlâna Sempozyumu Bildiriler Kitabı içinde (413-460. ss.). Konya
- Çevikoğlu, T. (2021). Halebli Derviş 'Alî El-Mevlevî'nin Kürdîlihîcâzkâr Âyîn-i Şerîfi. Mevlânâ Araştırmaları 7, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karasar N. (2016). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Özkan, İ. H. (2000). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri ve Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Yayıncılık.
- Paçacı Tunçay, G. (2019). *Neşriyat-ı musiki: Osmanlı Müziğini Okumak*. İstanbul: Vakıfbank Yayınları.

Sezen, A. (1992). *Türk Müziğinde Nota Yayıncılığı*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tura, Y. (2017). *Türk Musikisinin Meseleleri*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2017). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: Seçkin Yayıncılık.

İnternet Kaynakları

Hafif Usulünde Hicâz Zemzeme Beste Notası. (2023). Erişim Adresi: <https://divanmakam.com/forum/ettin-bu-benim-sinemi-tir-i-gama-amac-ismail-hakki-bey-muallim-hicaz-zemzeme.13715/>

Hicaz Faslı Nota kapağı. (2023) Erişim Adresi: <https://divanmakam.com/attachments/hicaz-fasli-samli-iskender-fasli-no-6b-muhtelif-hicaz-v1-pdf.64991/>

Kişisel Kaynaklar

Yurdagül, H. Z. (2023). *Kişisel Nota Arşivi*.

EKLER/ ANNEXES

DİLNIŞİN KÂR'IN ORJİNAL NOTALARI/ ORIGINAL NOTE'S of DILNIŞİN KÂR

۱۴

Dilnişin Kâr
Kârîye Hânım

اصول سنه دوهزری در درنا دژن ناتنه درنی

دژن دژن
اصول سنه دوهزری

Ey Afsanane...

۱۵

مللر باشم راجعت اولنه تالقمه قده

من فی نا

«سیا خا»

یا لا یا لا

من لی برعه هی هی

نی هی بی قده من فی نا جا هی بی هی

من فی نا

نی تو نی با لی دی کی تن یه ج غی

یا

من فی نا جا من فی جا

یا



başlı 14 ü 18 Dilnişin Kârın
Dilnişin

ما نحتاجه

نك كا مشرفى كا بي ضا قه آه
وا و اب لاهى ما كر
نك ر ر آه بر كى آه
نك جه ما آ نول كو
ما اول بين ا ر بين
نك لطفى
بيلون بيري

EK 3. Dilnişin Kâr

DİLNIŞİN KÂR

Devr-i Hindî

Muallim İsmâil Hakkı Bey

(Dir) (dir) (nâ) (dir) (ten)

(nâ) (te) (ne) (dir) (ney)

(dir) (dir) (nâ) (dir) (ten)

(nâ) (te) (ne) (dir) (ney)

(Hey) (hey) (yâr)

(hey) (hey) (dost)

(hey) (hey) (mak) (bû) (li) (men)

(hey) (hey) (câ) (nâ) (nî) (men)

(hey) (hey) (zî) (bâ) (yi) (men)

Ey fe râ zen de i fi rû

ze ze vâk şem se i zer

ke şi jen gâ rı bî tâk

(hey) (hey) (hey)

(hey) (yâr) (hey) (dost)

(câ) (ni) (men) (câ) (nâ) (ni) (men)

(Dir) (dir) (nâ) (dir) (ten)

(nâ) (te) (ne) (dir) (ney)

(dir) (dir) (nâ) (dir) (ten)

(nâ) (te) (ne) (dir) (ney)

(hey) (hey) (yâr)

(hey) (hey) (dost)

(hey) (hey) (mak) (bû) (li) (men)

(hey) (hey) (câ) (nâ) (nı) (men)

(hey) (hey) (zi) (bâ) (yı) (men)

(Yâ) (lâ) (yâ) (lâ)

(ye) (le) (le) (le) (le) (le) (lel)

(ye) (le) (le) (le) (le) (le) (lel)

(hey) (hey) (mak) (bû) (li) (men)

(hey) (hey) (câ) (nâ) (nı) (men)

(hey) (hey) (zi) (bâ) (yı) (men)

Gon ce i ten ki gi li ba
 ğı tii em Lâ le i suh
 te i ba ğı tii em
 (Hey) (hey)
 (hey) (yâr) (hey) (dost)
 (câ) (ni) (men) (câ) (nâ) (ni) (men)
 (yâ) (lâ) (yâ) (lâ)
 (ye) (le) (le) (le) (le) (le) (le) (le)
 (ye) (le) (le) (le) (le) (le) (le) (le)
 (hey) (hey) (mak) (bû) (li) (men)



Aksak Semâî



Devr-i Hindi



Zâhid

Dir dir nâ dir ten nâ te ne dir ney
Dir dir nâ dir ten nâ ten ne dir ney

Hey hey yâr hey hey dost
Hey hey makbûli men
Hey hey cânân-ı men
Hey hey zibây-ı men

Ey ferâzende-i firûze zevak
Şemse-i zer-keşi jengâr-ı bi-tâk

Hey hey hey hey yâr Hey dost
Cân-ı men cânân-ı men
Yâ lâ yâ lâ ye le le le le le le
Ye le le le le le le
Hey hey makbûli men
Hey hey cânân-ı men
Hey hey zibây-ı men

Gonce-i tengi dil-i bağ-ı tüem
Lâle-i suhte-i bağ-ı tüem

Hey hey hey yâr hey dost
Cân-ı men cânân-ı men
Yâ lâ yâ lâ ye le le le le le le
Ye le le le le le le
Hey hey makbûl-i men
Hey hey cânân-ı men
Hey hey zibây-ı men

Kazâ peykân-ı müjgânın kemân-ı ebruvânındır
Ki bir lahza gönül âmâcı sehminden âmin olmaz

* Eserin orijinal nüshasının ikinci sayfa başı ve son sayfasının sonunda notlar ve numaralar mevcuttur.

Bu notların eserin ilgili kısmının nasıl devam edeceğine, numaranın ise devam edecek kısmının ölçü sayısı olduğu düşünülüp gerekli ilâveler yapılmıştır.

Eserin orijinal nüshasının son sayfasında; "Açılmanın yerine", "ki bir lahza gönül" notları bulunmaktadır.

Bu notlardan eserin ulaşılabilen nüshasında bulunandan fazla bölümü olduğu anlaşılmış olup ilgili araştırmalar yapılmıştır.

Lakin mevz-u bahis bölüme ulaşamadığı için eser bu şekilde çevrilip yayınlanmıştır.

Başka araştırmacıların bu eserin eksik kalan bölümüne ulaşmaları ve eseri tamamlamaları ümid olunur..

**ŞEMSEDDİN ZİYA BEY'İN HAYATI VE HİCAZ MAKAMINDA ŞARKI FORMUNDAN OLUŞAN
ESERLERİNİN İNCELENMESİ*****The Life Of Şemseddin Ziya Bey And Investigation Of Song Form Compositions In Hejaz Maqam****Servet Zeki ERSOY******Türker EROL*****

ÖZ

Bu araştırmada, Şemseddin Ziya Bey'in Ümit Yazıcı'nın kişisel arşivinden elde edilen hicaz makamındaki şarkı formunda on eser örneklem kapsamında ele alınmış olup elde edilen veriler form, makam, usûl ve edebi boyutlarıyla tablollaştırılmış ve bu doğrultuda betimsel analiz yapılmıştır. Form analizi boyutunda Kemal İlerici'nin yaklaşımına göre eserlerin formları incelenmiş, beş farklı şarkı formu tespit edilmiştir. Bu yaklaşıma göre, ikiz bütün formunun birinci çeşidinde bir, ikinci çeşidinde dört, üçüncü çeşidinde iki, dördüncü çeşidinde iki, yedinci çeşidinde bir şarkı tespit edilmiştir. On hicaz şarkının makam analizinden elde edilen verilerin sonucunda beş tanesinin hümâyûn, dört tanesinin hicaz, bir tanesinin ise uzzal makamında olduğu tespit edilmiştir. İncelenen şarkılarda bir semâi, üç düyek, dört aksak, bir ağır aksak, bir curcuna usûlü saptanmıştır. Bu bulgular neticesinde en fazla aksak usulünde en az ise semâi, ağır aksak ve curcuna üsüllerinde besteler yaptığı belirlenmiştir. Edebi analiz sonucunda bestelediği on şarkıda, bir tane onlu hece ölçüsü, dokuz tane aruz vezni kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Şemseddin Ziya Bey, nazariye, makam, form, prozodi, usûl incelemesi.

ABSTRACT

In this research, the data were handled within the scope of Şemseddin Ziya Bey's song recordings in the hejaz maqam obtained from Ümit Yazıcı's personal archive, and the data obtained were tabulated with their form, maqam, procedural and literary dimensions and a descriptive analysis was made accordingly. In the form analysis dimension, the forms of the works were examined according to Kemal İlerici's approach, and five different song forms were identified. According to this approach, one song was identified in the first type of the twin whole form, four in the second version, two in the third version, two in the fourth version and one song in the seventh version. As a result of the data obtained from the maqam analysis of ten hejaz songs, it was determined that five of them were in the humayun maqam, four were in the hejaz maqam and one was in the uzzal maqam. In the songs examined, one semâi, three düyek, four aksak, a ağır aksak, and a curcuna rhythm were identified. As a result of these findings, it was determined that he composed the most compositions in the aksak style and the least in the semâi, ağır aksak and curcuna styles. As a result of literary analysis, one ten-syllabic meter and nine aruz meter were used in the ten songs he composed.

Keywords: Şemseddin Ziya Bey, theory, maqam, form, prosody, rythm analysis.

* Bu makale, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Bilim Dalı'nda doktora öğrencisi Servet Zeki Ersoy tarafından hazırlanma aşamasında olan "Şemseddin Ziya Bey'in Hayatı ve Şarkı Formundaki Eserlerinin İncelenmesi" başlıklı doktora tezindeki verilerin bir kısmı kullanılarak yazılmıştır.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 23.05.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 23.10.2023

** **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Öğr. Gör., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı, servet58ud@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-2485-6095

*** Doç. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi, trkerol76@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9746-8934

EXTENDED ABSTRACT

Purpose

The aim of the research is to give general information about the life of the composer Şemseddin Ziya Bey, who made significant contributions to the culture of Traditional Turkish Music, and to examine the works composed by the composer in the form of ten songs in the hejaz makam, in terms of form, mode, tempo and literary dimensions.

Methodology

This study, which we have done on the examination of Şemseddin Ziya Bey's life and his works in the form of songs, is a descriptive qualitative research in which information for determining the situation with the method of documentary scanning, that is, document analysis, is used. As Yıldırım and Şimşek (2005: 187) stated, document analysis includes the analysis of written materials containing information about the facts and cases that are aimed to be investigated. The compositions of Şemseddin Ziya Bey constitute the written materials containing information about the targeted phenomenon or phenomena in this study.

Result and Suggestions

As a result of form analysis according to the Kemal İlerici approach, one song in the first variety of twin whole, four in the second variety, two in the third variety, two in the fourth variety and one artifact in the seventh variety were determined. As a result of these data, it was determined that the forms in the second type of twin whole were used the most and the forms in the first and seventh types of the twin whole were used the least.

According to the results obtained from the maqam analysis, it has been determined that five of the works in the hijaz maqam we have examined are in the hümâyûn, four in the hejaz and one in the uzzal magam. It has been observed that eight of his compositions were composed in a traditional maqam understanding. It is note worthy that the work we mentioned above and the transition to the segâh maqam in the second measure of the fourth string of the song "Ey şûh-i cihan nur-i Zaman taze fidanım" enriched and colored his works with the use of different tempos and the transitions made to different maqam

Şemseddin Ziya Bey used small rhythm in these ten works. one semai, three düyek, four aksak, one ağır aksak, one curcuna rhythms have been identified. As a result of these determinations, it was determined that he composed mostly in aksak and the least in semai, ağır aksak and curcuna styles.

As a result of the literary analysis of Şemseddin Ziya Bey's ten works, in ten songs composed by him, one ten-syllabic meter and nine aruz meter were used, six Mefâilün Mefâilün / Mefâilün / Mefâilün, one Mefâ'ilün / mefâ'ilün / fe' It has been seen that ûl is written with one Fe'ilâtün / Fe'ilâtün / Fe'ilâtü / Fe'ilün, (Fâilâtün) (Fa'lün), one Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilün patterns.

“Ey şuh-i cihan nur-i zaman taze fidanım, Felek cemiyetin bozu nedir bu dâme-i nâ-ber-câ, Ne bahtımdır ne yar-i bi-amandır, Ne hikmetdir ara çeşmim o sahir ruyini, Sen ne devlet ne saadet ne cihansın bilsen, İşvelidir ol civan el aman pek yaman”. It has been determined that the lyrics of the works of cihansın bilsen, İşveli ol, cihan el aman pek Yaman belong to him. In this context, Şemseddin Ziya Bey can be thought of as an intellectual who

has a literary back ground that can write lyrics (poem) as well as being a composer. When the distribution of the poems is examined, it has been determined that nine lyrics were written in aruz meter and one of them was written in syllabic meter. It is clearly seen that the majority of poems written in aruz prosody. In most of the poems, meters reflecting evenly spaced and rhythmic sounds are used. In the poems, there is a regular and rhythmic weighing mostly in the pattern (Mefâilün Mefâilün Mefâilün Mefâilün). However, it was determined that the strong mints in the rhythm patterns were matched to the strong syllables of the poem.

Examining the composers of the past is important in order to see the process in terms of how much our music has changed, developed, differentiated, transformed, enriched or vice versa. Conducting such studies makes it easier to observe the change process of the works of our musical heritage and to analyze them more clearly. As a result, it can be said that Şemseddin Ziya Bey's works carry the musical understanding of the period and the traces of change compared to the works in the form of songs composed before him.

As a result of this research, the following suggestions are presented in order to guide future studies:

- The works of other composers in Turkish music can be studied by considering the model used in this research, in terms of form, maqam, rhythm and literary dimensions.
- In the analysis of Turkish music, scientific research can be carried out by considering the works of composers in line with different theoretical approaches, their form-maqam- rhythm and literary dimensions.
- In order to observe the change in Turkish music, the data of such studies can be compared with the compositions of today's composers in song form, and the differences in form, maqam of use, lyrics and rhythms can be revealed.

Şemseddin Ziya Bey'in Hayatı

Şemseddin Ziya Bey, 1882 tarihinde İstanbul Vefa'da dünyaya gelmiştir (Rona, 1970: 244). Eski bakanlardan ve besteci Mahmud Celaleddin Paşa'nın oğludur (Sözer, 1964: 405). İstanbul'da Vefa'da Babası Bestekâr Vezir Çorlulu-zâde Mahmud Celaleddin Paşa'nın konağında doğdu (Öztuna, 1990: 342).

Vefa'da babasının konağında doğan Şemseddin Ziya Bey, Galatasaray Sultanisini bitirdikten sonra özel hocalardan ders alarak itina ile yetiştirildi. Fransızca, Arapça, Farsça öğrendi ve genel kültürünü geliştirdi (Özalp, 2000: 194). Daha on altı yaşında iken Ertuğrul Süvari Hassa Alayı'nda İkinci Abdül Hamid'in oğlu şehzade Abdülkadir Efendi'nin (1878-1944) maiyetine verildiği zaman 16 yaşında ve şehzadeden 5 yaş küçüktü. 5 yıl şehzadenin emir subaylığı yaptıktan sonra Hünkâr (padişah) yaverliği rütbesine yükseltildi. Bu suretle yıllarca Yıldız Sarayı'nda yaşadı (Öztuna, 1990: 342). Babasının ölümünden sonra ağabeyi Salih Münir Paşanın himayesinde saraydaki hizmetini sürdürdü (Özalp, 2000: 194). Devletin birçok memuriyet görevlerinde bulundu en son vazifesi de, İstanbul Vilayeti mektupçuluğu idi (Rona, 1970: 244). Babasının hayatında padişah Abdülhamid'in kızı Refia Sultan'la (1891-1938) evlenmek üzere iken babasının vefatıyla vazgeçerek sevdiği Raşel adlı Musevi kızı ile evlenmiştir (İnal, 2019: 301). Bir yıl kadar süren bu evlilikten çocukları olmadı ve boşandılar. Bundan sonra musikişinas bir kimse olan Fatma İsmet Hanım ile evlendi (Özalp, 2000: 194). Bu evlilik bestekârimız için bir dönüm noktası olmuştur. Bestecilik ve diğer müzik çalışmalarında Fatma İsmet Hanım'ın büyük teşvik ve yardımını görmüştür (Sözer, 1964: 204).

Şemseddin Ziya Bey'in Fatma İsmet Hanım ile yaptığı evlilikten üç erkek, bir kız çocuğu dünyaya gelmiştir (Rona, 1970: 244). Oğulları Mahmut Celaleddin Esenbel, Rıfat Esenbel, eski dış işleri bakanı ve Washington büyükelçisi Melih Esenbel, kızı Saadet Aldemir'dir. Raşel Hanım ile evliliklerinden çocuk sahibi olamamışlardır. (Özalp, 2000: 194).

Saray'ın resmîyetinden ve teşrifatından bıkan Şemseddin Ziya Bey, bu görevlerinden ve askerlikten ayrılarak önce ticaret, sonra Nafia Nezaretine (Bayındırlık Bakanlığı) girdi. 1908 yılında Mektubi Kalemi müdürü olmuştur. Bundan sonra Meşrutiyet inkılabında yapılan umumi tensikayla başkitabet mümeyyizliğine indirilmiş, birinci cihan harbi ortalarına kadar bu vazifede kalmıştır (Ediboğlu, 1961:28-29) Burada Nezaret Mektupçuluğu ikinci kâtipliğe kadar yükseldi. Son görevi İstanbul vilayeti mektupçuluğudur. Başarılı hizmetlerinden ötürü "Liyakat Nişanı" almıştır (Özalp, 2000: 194).

Meşrutiyet'in ilanından (1908) önce aldığı son rütbe ve nişanlar şöyledir: 31 Aralık 1905'te 23 yaşında ûlâ (korgenerale eşit sivil = mülkî rütbe) rütbesi, 30 Aralık 1903'te II. Mecîdî ve 14 Kasım 1907'de II. Osmânî nişanları. Meşrutiyet arifesinde, Ticaret ve Nafia Nezâreti mektupçu 2. Muâvini idi. Padişah himayesiyle bu suretle 26 yaşında hayli ilerlemişti. Müstakbel bir vezir gözüyle bakılırken Meşrutiyette ilerlemesi durdu. Rütbe ve nişanları muhafaza etti ve aynı nezarete ticaret bakanlığı 2. müsteşar yardımcılığı yapmıştır. Vefatına kadar İstanbul vilayeti mektupçusu (genel sekreteri) olarak görevine devam etti (Öztuna, 1990: 342). Daha sonra Ortaköy'de Yahya Efendi mezarlığına gömüldü. Ölüm tarihi 1925'tir (Aksüt, 1993: 252). Öztuna, Şemseddin Ziya Bey'in sazandelikten ziyade söz musikisine önem verdiğini belirterek şarkı formunda başarılı örnekler bestelediğini belirtmiştir. Ayrıca eserlerinin büyük bir çoğunluğunun külliyyat olarak bestecinin ölümünden sonra eşi tarafından yayımlanmasına rağmen eksik olduğunu belirterek, bir adet marş (Anadolu Türk Marşı) ve şarkı formunda 53 eserinden bahsetmektedir (Öztuna, 1990: 343-344). Şemseddin Ziya Bey'in eserleri ile ilgili yapmış olduğumuz araştırmalar sonucunda bestecinin 66 tane şarkı formundaki eserlerine ulaşılabilmektedir.

Problem Cümlesi

Geleneksel Türk müziği besteciliği bakımından Şemseddin Ziya Bey'in şarkı formundaki eserleri nelerdir ve bu eserlerin makamsal, form, usûl ve edebi analizleri sonucunda elde edilen veriler nelerdir?

Alt Problemler

Araştırmanın amacı, problem durumu ve problem cümlesine göre belirlenen alt problemler aşağıda yer almaktadır:

1- Kemal İlericinin form analizi yaklaşımına göre seçilen örnekleme Şemseddin Ziya Bey'in şarkı formundaki eserlerin çeşitleri nelerdir?

2- Şemseddin Ziya Bey'in örnekleme eserlerin makam-seyir özelliklerine dağılımı nasıldır?

3- Şemseddin Ziya Bey'in örnekleme eserlerin usûl özellikleri nelerdir?

4- Şemseddin Ziya Bey'in örnekleme eserlerin vezin yönünden analizi sonucunda görünüm nasıldır?

Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı, Geleneksel Türk Müziği kültürüne önemli katkılarda bulunan bestekâr Şemseddin Ziya Bey'in hayatı hakkında genel bilgiler vererek, bestecinin hicaz makamındaki on adet şarkı formunda bestelediği eserlerin form, makam, usûl ve edebi boyutları ile incelenmesidir.

Araştırmanın Önemi

Geleneksel Türk Müziğinin coğrafi ve kültürel etkileşimler sonucu oldukça zengin bir yapıya sahip olduğu bilinen bir gerçektir. Bu zenginliğin sonucu olarak değerlendirilebilecek, eserlerin incelenmesi musiki kültürümüzün anlaşılması bakımından ve Geleneksel Türk Müziğinin tarihi literatürüne katkıda bulunacağından önem arz etmektedir. Bestecilerin üsluplarının belirlenebilmesi ve eserlerin gerçekleştirilecek analiz çalışmaları sonucunda kategorize edilmesi, ilgili literatüre ve musiki kültürümüzün daha anlaşılır bir şekilde ele alınmasına hizmet edecektir. Bu çalışma, Geleneksel Türk Müziği kültürüne mal olmuş sanatçıların ve eserlerinin tanıtılması, yaşatılması, gelecek nesillere aktarılması daha sonra yapılacak bilimsel çalışmalara, araştırmacı ve eğitimcilere katkı sunması bakımından önemlidir. Bu bağlamda Şemseddin Ziya Bey'in bugüne kadar incelenmemiş şarkı formundaki eserlerinin analitik bir yaklaşımla ele alınmasının, Geleneksel Türk Müziği kültürüne ve tarihine katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

Sınırlılıklar

Bu çalışma Şemseddin Ziya Bey'e ait Ümit Yazıcı'nın kişisel arşivinden elde edilen hicaz makamındaki 10 adet şarkı formundaki eseri ile sınırlıdır.

YÖNTEM

Şemseddin Ziya Bey'in hayatı ve hicaz makamındaki on şarkısının incelenmesi üzerinde yapmış olduğumuz bu çalışma, belgesel tarama yani doküman incelemesi yöntemi ile durum saptamaya yönelik bilgilerin kullanıldığı

betimsel bir özellik taşıyan nitel bir araştırmadır. Yıldırım ve Şimşek (2005: 187)'inde belirttiği gibi doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu ve olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsamaktadır. Bu çalışmada da hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyalleri Şemseddin Ziya Bey'in bestelerini oluşturmaktadır.

Çalışmada örneklem olarak ele alınan eserlerin notaları İzmir Devlet Türk Dünyası Dans ve Müzik Topluluğu ses sanatçısı ve araştırmacı yazar Ümit Yazıcı'nın kişisel arşivinden temin edilmiştir. Makam ve usûl analizi yapılırken, İsmail Hakkı Özkan'ın makam ve usûl tanımlamalarına tabi olunmuştur. Form Analizi yapılırken Kemal İlerici'nin bestecilik bakımından Türk Müziği ve Armonisi kitabındaki form analizi yaklaşımı esas alınmıştır. Güfte analizi yapılırken Haluk İpekten'in Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri kitabı esas alınmış, güftelerin hangi vezin ile yazılmış olduğu analize tabi tutulmuştur. Yöntem bakımından değerlendirildiğinde, analizin dört boyutu bulunmaktadır. Bu dört boyut makam analizi, usûl analizi, form analizi ve edebi analiz şeklindedir. **1. Makam Analizi:** Makam analizi yapılırken, İsmail Hakkı Özkan'ın tanımlamalarına göre yapılmıştır. Eserin bağlı olduğu makamın seyir ve perde ilişkileri üzerinden betimsel bir analiz gerçekleştirilmiştir. **2. Usûl Analizi:** Usûl analizi yapılırken eserlerin birebir günümüz ritim tanımlamalarına uygunluğu ve zaman organizasyon uyumu değerlendirilmiş, eserlerin hangi usûle tekabül ettiği İsmail Özkan'ın tanımlamalarına göre belirlenmiştir. **3. Form Analizi:** Bu aşamada örneklem olarak alınan eserler form açısından analiz edilmiştir. Form analizi yapılırken örnekleme ifade edilen eserler form bakımından Kemal İlerici'nin Türk Müziği ve Armonisi kitabı temel alınarak analiz edilmiştir. Bölümler ve bu bölümleri bütünleyen unsurlar müzikal cümle açısından analiz edilmiştir. **4. Edebi Analiz:** Edebi analiz yapılırken ise söz konusu eserler bir boyutta incelenmiştir. Eserlerin hece ve aruz vezinleri Haluk İpekten'in Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz kitabı temel alınarak belirlenmiştir. Bu vezinler tespit edilirken öncelikle her bir eserin mısralarındaki hecelerin aruza göre ses değerleri, yani hangi hecenin kapalı (uzun), hangi hecenin açık (kısa) olduğu tespit edilmiştir. Form incelemesinde İlerici'nin ortaya koyduğu şu temel kurallara riayet edilmiştir:

- Bölümcük (Motif)
- Bölümcükler ve ölçülerin sayısı
- Bölümcüklerin düzenlenmesi
- Bir mısrayı yürüyücü ve durucu bölümlere yerleştirmek
- Bölümleri çifter yapmak
- İki yürüyücü ve bir durucu bölümle bütün kurmak
- Üç yürüyücü ve bir durucu ile bölüm kurmak
- Yürüyücü bölümlerin kendi arasında bütünleşmesi
- Bölüm ve bölümcüklerin bitim yerleri
- Yürüyücü bütün
- Bütünlükte ortak durucu bölümler kullanma yolu
- Bölümcükleri dizi derecelerinde dolaştırmak yoluyla bütün kurmak
- Süs unsurlarının bütün kurmada önemi
- Bir bölümcük veya bölümün birkaç kez getirilmesiyle bölüm kurma
- Bölümcük bölüm ve bütünlük ölçüsüz ezgilerle kurmak (İlerici, 1981: 288)

Tablo 1. Form Analiz aşamasındaki Formüleştirmede kullanılan harf ve sayılar şunları ifade etmektedir

Y	Yürüyücü
D	Durucu
A	Ayrıltak
B	Kavuştak
C	Çoştak
A+B+C+D+F	Bu ifadeler eserler içerisinde eserin formuna göre değişik harflerle belirtilebilir.
A(yA1+yA2)	İfadesi A'nın iki yürüyücü bölümcükten oluştuğunu bildirmektedir
B (yB1+dB2)	İfadesi B'yi bir yürüyücü bir durucu bölümcüğün oluşturduğunu bildirmektedir.
1C (yC1+yC2)	İfadesi çoştakın ilk oluştuğunu ve yürüyücü bölümcüklerini tanımlamaktadır.
2C(yC2+yC3)	İfadesi ise çoştakın ikinci söylenişindeki yürüyücü bölümcüklerini ifade etmektedir

Formlarda dikkat edilen hususlar ise şunlardır;

- **Biriz bütün biçimi ve çeşitleri;** Bu biçim, en az bir yürüyücü ve bir durucu bölümün birleşiminden kurulmuştur ve beş çeşit biriz bütün vardır.
- **İkiz bütün ve çeşitleri;** Genel olarak kavuştakları ortak, iki biriz bütünün iş birliğinden doğan bir varlıktır. On çeşit ikiz bütün çeşidi vardır.
- **Üçüz bütün ve çeşitleri;** Genel olarak birbirine ortak bir tek kavuştakla bağlanan, üç biriz bütünün iş birliği ile kurulan bir biçimdir. Tek çeşidi vardır.
- **Dördüz bütün ve çeşitleri;** Ortak kavuştakla birbirine bağlanan, dört biriz bütünün kurduğu biçime, dördüz bütün denir. İki çeşidi vardır.
- **Rastlayabileceğimiz başka biçimler;** Müziğimizde kimi peşrev ve saz semaileri, beş, hatta altı haneli olduğundan dolayı beşiz ve altız bütün de mevcuttur. (İlerici, 1981: 318-382).

BULGULAR

Araştırmanın bu bölümünde yöntem kısmında açıklanan ve dört farklı boyutta elde edilen bulgulara ait alt problemler sırasına göre verilmiş ve yorumlanmıştır. Eserlerin notaları kaynakça bölümünden sonra sırası ile verilmiştir.

Şemseddin Ziya Bey'in Eserlerinin Form Analizine İlişkin Bulgular

Araştırmanın örnekleminde yer alan eserlerin form analizi yönünden içerdikleri özellikler, İlerici'nin tanımları açısından formüleleştirilmiş ve tablo 2'de belirtilmiştir.

Tablo 2. Eserlerin form analizleri

Sıra No	Eser Adı	İlerici Tanımı	Formül	Ayrıltak İncelemesi	Kavuştak İncelemesi	Çoştak İncelemesi
1	Anadolu Kızı Yüreğin Yanar	Bir Ayrıltak (Zemin)+ Bir Kavuştak (Nakarar)+ Üç Çoştak (Meyan)+ Kavuştak	İkiz Bütünün No.7 çeşidi. Kavuştakları ortak bir yürüyücülü ve bir de üç yürüyücülü iki Birizbütünün karmasıdır. (yA+dB+yC+Dd+yE+dB)	A (yA1+yA2)	B (yB1+dB2)	$\frac{1C (yC1+yC2)}{2D (yD1+yD2)}$ 3E (yE1+dE2)
2	Anılsın yar ile bir yerde mey nuş etdiğim	Bir Ayrıltak (Zemin)+ Bir Kavuştak (Nakarar)+ Bir Çoştak (Meyan)+ Kavuştak	İkiz Bütünün No.2 çeşidi (yA+dB+yC+dB)	A (yA1+yA2)	B (yB1+dB2)	C (C1+yC2)
3	Ey şuh-i cihan nur-i zaman taze fidanım	Bir Ayrıltak (Zemin)+ Bir Kavuştak (Nakarar)+ Bir Çoştak (Meyan)+ Kavuştak	İkiz Bütünün No.1 çeşidi Kavuştakları ortak iki biriz bütünün karması (yA+dB+yC+dB)	A (yA1+yA2)	B (yB1+dB2)	B (yB1+dB2)
4	Felek Cemiyetin bozu nedir bu dâme-i nâ-ber-câ	Bir Ayrıltak (Zemin)+ Kavuştak (Nakarar)+ Çoştak (Meyan)+ Kavuştak.	İkiz Bütünün No.1 çeşidi olup, Kavuştakları ortak iki biriz bütünün karması (yA+dB+yC+dB)	A (dA1+yA2)	B (yB1+dB2)	C (yC1+yC2)

5	Kim Görse Seni Aşkına Hasr-ı Emel Eyler	Bir Ayrıltak (Zemin)+ Kavuştak (Nakarat)+ Çoştak (Meyan)+ Kavuştak.	Yani İkiz Bütünün No.1 çeşidi olup, Kavuştakları ortak iki biriz bütünün karması (yA+dB+yC+dB)	A (dA1+yA2)	B (yB1+dB2)	C (yC1+yC2)
6	Ne Bahtımdır Ne Yar-i Bi- Amandır	Bir Ayrıltak (Zemin)+ İki Kavuştak (Nakarat)+ İki Çoştak (Meyan)+ Kavuştak	İkiz bütün No 4 İki Kavuştak ve İki Çoştak vardır. Kavuştakları ortak bir sayı iki yürüçülü, bir sayıda üç yürüçülü iki bürüz bütünün karmasıdır (yA+yB dC+yD yE+yB dC)	A (yA1+yA2)	B (yB1+yD2)+ C (yC1+Dc2)	D(yD1+yD2)+ E (yE1+yE2)
7	Ne Hikmetdir Ara Çeşmim O Sahir Ruyini	Bir Ayrıltak (Zemin)+İki Kavuştak (Nakarat)+İki Çoştak (Meyan)+ İki Kavuştak	İkiz Bütün No 4 İkiz Bütünün çok kullanılan bir biçimidir. Kavuştakları ortak üç yürüçülü iki sayı biriz bütünün iş birliğinden doğmuştur. (yA yB+yC dD+yE yF+yC dD)	A (yA1+yA2)	B (yB1+yB2)+ C (yC1+dC2)	D (yD1+yD2)+ E (yE1+dE2)
8	Olalı Ben Sana Bende	Bir Ayrıltak (Zemin)+ Kavuştak (Nakarat)+İki Çoştak (Meyan)+ Kavuştak	İkiz Bütün No 3, Kavuştakları ortak bir sayı bir yürüçülü ve bir sayıda iki yürüçülü iki biriz bütünün iş birliğinden doğmuştur. (yA+ dB+yC yD+dB)	A (yA1+yA2)	B (yB1+dB2)	C (yC1+yC2)+ D (yD1+yD2)
9	Sen Ne Devlet Ne Saadet Ne Cihansın Bilsen	Bir Ayrıltak (Zemin)+ Kavuştak (Nakarat)+ Çoştak (Meyan)+ Kavuştak.	İkiz Bütünün No.1 çeşidi Kavuştakları ortak iki biriz bütünün karması (yA+dB+yC+dB)	A (yA1+yA2)	B (yB1+dB2)	C (yC1+yC2)
10	Söndü Bitti Zannederken Ateş-i Sevdanı Ben	Bir Ayrıltak (Zemin)+ Kavuştak (Nakarat)+ İki Çoştak (Meyan)+ Kavuştak	İkiz Bütün No 3 olup, Bu biçim kavuştakları ortak bir sayı bir yürüçülü ve bir sayıda iki yürüçülü iki biriz bütünün iş birliğinden doğmuştur (yA+dB+yC yD+dB)	A (yA1+yA2)	B (yB1+dB2)	C (yC1+yC2)+ D (yD1+dD2)

Tablo 2 incelendiğinde; örnekleme yer alan şarkı formundaki on eserin verileri neticesinde en fazla ikiz bütünün 2. çeşiti en az ise ikiz bütünün 1. ve 7. çeşitlerinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Şemseddin Ziya Bey'in Eserlerinin Makam Analizine İlişkin Bulgular

Araştırmanın örnekleminde yer alan eserlerin makam analizleri yönünden içerdikleri özellikler, İsmail Hakkı özkan' ın Geleneksel Türk musikisi teorisine göre incelenmiş ve tablolar halinde sıralanmıştır.

Tablo 3. Anadolu Kızı Yüreğ'in Yanar. Eserinin Makam Analizleri

Sıra No	Eser Adı	Makam	Analiz
1	Anadolu Kızı Yüreğ'in Yanar	Hicaz Hümâyûn	<p>1. Dizekte; 1. ve 2. ölçüde hicaz dörtlüsü ile kalış gösterilerek, 4. ölçüde rast perdesin de nikrizli kalış yapılmıştır.</p> <p>2. Dizekte; 2. ölçüde karar sesi düğâh perdesinde hicazlı, 4. ölçüde ise rast perdesinde nikrizli asma kalış gösterilerek ardından neva perdesi güçlendirilmiştir.</p> <p>3. Dizekte; 1. ölçüde hüseyini perdesinde uşşaklı, 2. ölçüde nevada buselikli, 4. ölçüde ise dik kürdi perdesinde kürdi çeşnili asma kalış yapılmıştır.</p> <p>4. Dizekte; 1. ölçüde hicaz dörtlüsü, 3. ölçüde nevada buselik, 4. ölçüde ise rast perdesinde nikriz beşlisi ile asma kalış yapılmıştır.</p> <p>5. Dizekte; 1. ve 2. ölçüde düğâhta hicazlı, 4. ölçüde gerdaniye perdesinde buselik beşlisi gösterilmiştir.</p> <p>6. Dizekte; 1. ve 2. ölçülerde muhayyer perdesi üzerinde hicaz duyumlu asma kalış gösterilip 3. ve 4 ölçüde hüseyinde uşşak dörtlüsü kullanılmıştır.</p> <p>7. Dizekte; 1. ölçüde neva perdesi üzerinde rastlı kalış, dizeğin son iki ölçüsünde ise hüseyini perdesi üzerinde uşşak dörtlüsü ile asma kalış yapılmıştır.</p> <p>8. Dizekte; Usûl curcuna olarak değişmiş ve eviçte hüzzam geçkisi kullanılmıştır.</p> <p>9. Dizekte; 2. ölçüde neva perdesinde rastlı kalış yapılmıştır.</p> <p>10. Dizekte; 1. ölçüden başlayıp 4. ölçüye kadar nim hicazda çeşnisiz asma kalış yapılmıştır.</p> <p>11. Dizekte; 1. ölçüde rast perdesinde nikriz beşlisi, 2. ve 3. ölçüde düğâhta hicaz, 4. ölçüsünde ise hüseyinde uşşaklı kalış gösterilmiştir.</p> <p>12. Dizekte; 1. ölçüde nevada buselikli ve devamındaki ölçülerde ise düğâhta hicazlı asma kalışlar gösterilmiştir.</p> <p>13. Dizekte; 2. ölçüde nevada buselikli, 3. ölçüde rast perdesinde nikrizli, 4. ve 5. ölçülerde ise düğâhta hicazlı kalış yapılmıştır.</p>

Eserde hicaz hümâyûn makamını oluşturan tüm dörtlü ve beşlileri görülmektedir. Eserde ilgi çekici bölüm aksak usulün de başlayıp sekizinci dizekte usûl değişikliği yapılarak farklı bir usûle geçki yapılmış olmasıdır. Bu usûl geçkisi eseri monotonluktan kurtararak daha canlı bir hal aldirmiştir. Bununla yetinmeyen bestekârimız eviç perdesi üzerinde dört ölçülük bir hüzzam geçkisi kullanarak eserdeki hicaz duyumu ortadan kaldırmış ve farklı bir makamın hissini eserinde vermiştir. 1. 2. 4. ve 11. ölçülerde ise sıklıkla nikriz çeşnileri de eserde ayrı bir yer tutmakta ve esere zenginlik katmaktadır.

Tablo 4. Anılsın yar ile bir yerde mey nuş etdiğim. Eserinin Makam Analizleri

Sıra No	Eser Adı	Makam	Analiz
2	Anılsın yar ile bir yerde mey nuş etdiğim	Hicaz Uzzal	<p>1. Dizekte; 1. ve 2. ölçüde düğâh perdesinde hicaz beşlisi gösterilmiştir.</p> <p>2. Dizekte; 1. ölçüde neva perdesinde rast çeşnili, 2 ölçüde hüseyini perdesinde uşşak çeşnili asma kalışlar kullanılmıştır.</p> <p>3. Dizekte; 1. ölçüde hüseyini perdesinde hüseyini çeşnili, 2. ölçüde ise düğâh perdesinde hicazlı asma kalış yapılmıştır.</p> <p>4. Dizekte; 1. ölçüde rast perdesinde nikriz çeşnili, 2. ölçüde yine düğâhta hicaz ile tam kalış yapılmıştır.</p> <p>5. Dizekte; 1. ölçüden başlayarak 2. ölçüye kadar eviçte eksik segâh çeşnili asma kalış yapılmıştır.</p> <p>6. Dizekte; 1. ölçüde neva perdesinde buselik çeşnili ve 2. ölçüde hüseyini perdesinde uşşaklı çeşnili kalış yapılmıştır.</p>

Eserde hicaz uzzal makamını oluşturan tüm dörtlü ve beşlileri görülmektedir. Bestekârimız yine 5. dizekte eviç perdesi üzerinde eksil segâhlı dört ölçülük bir geçki kullanarak eserdeki hicaz duyumu ortadan kaldırmış ve farklı bir makamın hissini eserinde vermiştir. Eserin tamamında makamın neredeyse tüm çeşnileri işlenmiş ve makamın tüm detayları incelikte nakşedilmiştir.

Tablo 5. *Ey şuh-i cihan nur-i zaman taze fidanım. Eserinin Makam Analizleri*

Sıra No	Eser Adı	Makam	Analiz
3	Ey şuh-i cihan nur-i zaman taze fidanım	Hicaz Hümâyûn	1. Dizekte; 1. ölçüden 2. ölçüye kadar düğâh perdesinde hicaz beşlisi, 3. ölçüde nim hicaz perdesinde çeşnisiz asma kalış gösterilip 4. ölçüde ise neva perdesinde yarım kalış yapılmıştır. 2. Dizekte; 1. ölçüde neva perdesinde buselikli 2. ve 3 ölçüde düğâh perdesinde hicaz beşlisi kullanılmıştır. 3. Dizekte; 2. dizeğin aynısı olup son ölçüde eviçte segâhlı kalış yapılmıştır. 4. Dizekte; 1. ölçüde eviçte segâhlı, 2. ölçüde segâhta nikrizli ve 3. ölçüde ise nevada buselikli asma kalış gösterilmiştir. 5. Dizekte; 1. ölçüde neva perdesinde buselikli, 2. ve 3 ölçüde düğâh perdesinde hicaz beşlisi kullanılmıştır. 6. Dizekte; 1. ölçüde neva perdesinde buselikli, 2. ve 3 ölçüde düğâh perdesinde hicaz beşlisi kullanılmıştır.

Eserde hicaz hümâyûn makamını oluşturan tüm dörtlü ve beşlileri görülmektedir. Bestekârımız bu eserde 4. dizeğin 1. ölçüsünde eviçte segâh ve devamında segâh da nikrizli farlı bir kalış olması açısından eseri hicaz hümâyûn makamı duyumundan farklı bir duyuma taşımıştır.

Tablo 6. *Felek Cemiyetin bozu nedir bu dâme-i nâ-ber-câ Eserinin Makam Analizleri*

Sıra No	Eser Adı	Makam	Analiz
4	Felek Cemiyetin bozu nedir bu dâme-i nâ-ber-câ	Hicaz	1. Dizekte; 1. ölçüde yegâh perdesinde rast beşlisi gösterilmiş, 3. ve 4. ölçüde, güçlü perdesinde yarım kalış yapılmış ve kavuştak bölümüne geçilmiştir. 2. Dizekte; 3. ölçüsünde eviç perdesinde kalış yapılmıştır. 3. Dizekte; 1. ve 2. ölçüde düğâh perdesinde hicazla kalış yapılmış, çoştak kısmında muhayyer perdesinde buselikle kalış yapılmıştır. 4. Dizekte; 1. ölçüsünde hüseyini perdesinde hicazla kalış yapılmıştır ve diğer ölçülerde neva perdesinde hicazla yarım kalış yapılmış ve kavuştak bölümüne geçilmiştir.

Eserde hicaz makamını oluşturan tüm dörtlü ve beşlileri görülmektedir. Makama uygun bir beste olup içinde farklı bir makam ya da usûl geçkisi tespit edilmemiştir. Bestecinin bu eserde sade bir usul benimsediği söylenebilir.

Tablo 7. *Kim Görse Seni Aşkına Hasr-ı Emel Eyler, Eserinin Makam Analizleri*

Sıra No	Eser Adı	Makam	Analiz
5	Kim Görse Seni Aşkına Hasr-ı Emel Eyler	Hicaz	1. Dizekte; 1. ve 2. ölçüde düğâh perdesinde hicaz dörtlüsü gösterilmiştir, 4. ölçüsünde hüseyini perdesinde uşşak dörtlüsü gösterilmiş, neva perdesinde buselik devam etmiştir. 2. Dizekte; 1. ölçüsünde neva perdesinde buselik devam etmiş ve kavuştak bölümüne bağlanmıştır. 3. Dizekte; 1. 2. ve 3. ölçüde neva perdesinde buselik ve son ölçüde dik kürdi perdesinde yarım kalış yapılmıştır. 4. Dizekte; 1. ölçüsünde düğâh perdesinde hicazla kalış yapılmış ve son ölçüsünde muhayyer perdesi güçlendirilerek çoştak bölümüne geçiş yapılmıştır. 5. Dizekte; 1. ve 2. ölçüde muhayyer perdesinde üzerinde buselik gösterilmiş, üçüncü ölçüde hüseyini perdesinde hüseyini beşlisi gösterilmiştir. 6. Dizekte; 1. ölçüsünde neva perdesinde rastlı ve 2. ölçüsünde hüseyini perdesinde hüseyini beşlisi ile kalış yapılarak, kavuştak bölümüne geçiş sağlanmıştır.

Eserde hicaz makamını oluşturan tüm dörtlü ve beşlileri görülmektedir. Makama uygun bir beste olup içinde farklı bir makam ya da usûl geçkisi tespit edilmemiştir. Bu bağlamda sade bir anlayış sergilediği söylenebilir.

Tablo 8. *Ne Bahtımdır Ne Yar-i Bi-Amandır, Eserinin Makam Analizleri*

Sıra No	Eser Adı	Makam	Analiz
6	Ne Bahtımdır Ne Yar-i Bi-Amandır	Hicaz Hümâyûn	<ol style="list-style-type: none"> 1. Dizekte; Birinci ölçüde neva perdesinde buselik gösterilmiştir. Üçüncü ve dördüncü ölçülerde düğâh perdesinde hicaz gösterilmiştir. 2. Dizekte; Birinci, ikinci ve üçüncü ölçüsünde hüseyini perdesinde uşşaklı kalış yapılmış ve kavuştak bölümüne geçilmiştir. 3. Dizekte; Birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü ölçüde neva perdesinde buselik gösterilerek yarım kalış yapılmıştır. 4. Dizekte; Nim hicaz perdesinde yarım kalış yapılmıştır. 5. Dizekte; Rast perdesinde nikrizle kalış yapılmıştır. 6. Dizekte; Düğâh perdesinde hicazla kalış yapıp çoştak bölümüne geçiş yapılmıştır. 7. Dizekte; Birinci, ikinci ve üçüncü ölçüde muhayyer perdesinde buselik gösterilmiş, dördüncü ölçüde hüseyini perdesinde uşşaklı kalış yapılmıştır. 8. Dizekte; Birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü ölçüde hüseyini perdesinde hüseyini beşlisi gösterilmiş ve muhayyer perdesi güçlendirilmiştir. 9. Dizekte; Birinci, ikinc ölçüde hüseyini perdesinde hüseyini beşlisi, üçüncü ve dördüncü ölçüde, nevada perdesinde buselik gösterilerek yarım kalış yapılmıştır. 10. Dizekte; İkinci, üçüncü ölçüsünde hüseyini perdesinde uşşakla kalış gösterilip muhayyer perdesi güçlendirilmiş ve kavuştak bölümüne geçilmiştir.

Eserde hicaz hümâyûn makamını oluşturan tüm dörtlü ve beşlileri görülmektedir. Makama uygun bir beste olup içinde farklı bir makam ya da usûl geçkisi tespit edilmemiştir. Eser makamsal bağlamda sade bir usul içinde bestelenmiştir.

Tablo 9. *Ne Hikmetdir Ara Çeşmim O Sahir Ruyini, Eserinin Makam Analizleri*

Sıra No	Eser Adı	Makam	Analiz
7	Ne Hikmetdir Ara Çeşmim O Sahir Ruyini	Hicaz Hümâyûn	<ol style="list-style-type: none"> 1. Dizekte; 1. ölçüde, düğâh perdesinde hicaz gösterilmiştir. 2. Dizekte; 1. 2. ölçüde hicaz yapılmış, 3. ve 4. ölçüde neva perdesinde buselik gösterilerek yarım kalış yapılmış ve kavuştak bölümüne geçilmiştir. 3. Dizekte; 1. 2. ölçüde hüseyini perdesinde uşşakla, 3. ve 4. ölçüde nim hicaz perdesinde yarım kalış yapılmıştır. 4. Dizekte; 1. ölçüde altere ses olarak nim hisar perdesi kullanılmıştır, 2. ve 3. ölçüde rast perdesinde nikrizli kalış gösterilmiştir, 4. ölçüde düğâh perdesinde hicaz la kalış yapılmış ve çoştak bölümüne geçilmiştir. 5. Dizekte; 1. ölçüde muhayyer perdesinde buselik. 2 ve 3. ölçüde neva perdesinde rast, 4. ölçüde hüseyini perdesinde uşşakla kalış yapılmıştır. 6. Dizekte; 1. ölçüde neva perdesinde rast, 3. ölçüde neva perdesinde rastla kalış yapılmıştır. Kavuştak bölümüne geçiş yapılmıştır.

Eserde hicaz hümâyûn makamını oluşturan tüm dörtlü ve beşlileri görülmektedir. Eser sade bir anlayışla makama uygun bestelenmiş içinde farklı bir makam ya da usûl geçkisi tespit edilmemiştir. Bestekâr eseri makamsal olarak sade bir usulda bestelemiştir.

Tablo 10. *Olalı Ben Sana Bende. Eserinin Makam Analizleri*

Sıra No	Eser Adı	Makam	Analiz
8	Olalı Ben Sana Bende	Hicaz	<ol style="list-style-type: none"> 1. Dizekte; 1. ölçüde düğâh perdesinde hicaz, 3. ölçüde neva perdesinde rast gösterilmiştir. 2. Dizekte; 3. ölçüde neva perdesinde rast ve 4. ölçüde neva perdesinde buselik gösterilerek yarım kalış yapılmıştır, kavuştak bölümüne bağlanmıştır. 3. Dizekte; 2. ölçüde neva perdesinde buselik ve 4. ölçüde nim hicaz perdesinde yarım kalış yapılmıştır. 4. Dizekte; 2. ölçüde neva perdesinde buselik ve 4. ölçüde düğâh perdesinde karar yapılmış, çoştak bölümüne geçilmiştir. 5. Dizekte; 2. ve 3. ölçüsünde hüseyini perdesinde uşşak gösterilmiş, 4. ölçüsünde eviç perdesinde segâhla kalış yapılmıştır. 6. Dizekte; 1. 2. ölçüde neva perdesinde rast, 4. ölçüsünde buselik gösterilerek kavuştak bölümüne bağlanmıştır.

Eserde hicaz hümâyûn makamını oluşturan tüm dörtlü ve beşlileri görülmektedir. Bestekârımız yine 5. dizekte eviç perdesi üzerinde eksil segâhlı bir geçki kullanılarak eserdeki hicaz duyumu ortadan kaldırmış ve farklı bir makamın hissini eserinde vermiştir. Eserin tamamında makamın neredeyse tüm çeşnileri işlenmiş ve makamın tüm detayları incelemeye nakşedilmiştir.

Tablo 11. Sen Ne Devlet Ne Saadet Ne Cihansın Bilsen. Eserinin Makam Analizleri

Sıra No	Eser Adı	Makam	Analiz
9	Sen Ne Devlet Ne Saadet Ne Cihansın Bilsen	Hicaz	1. Dizekte; 1.ve 2. ölçüde düğâhta perdesinde hicaz gösterilmiştir. 2. Dizekte; 1. ve 2. ölçüde neva perdesinde rast gösterilerek yarım kalış yapılmış ve kavuştak bölümüne bağlanmıştır. 3. Dizekte; 1. ölçüde neva perdesinde rast ve 2. ölçüde neva perdesinde buselikle yarım kalış yapılmıştır. 4. Dizekte; 1. ve 2. ölçüde düğâh perdesinde hicaz gösterilerek çoştak bölümüne bağlanmıştır. 5. Dizekte; 1. ve 2. ölçüde muhayyer perdesinde hicaz gösterilmiştir. 6. Dizekte; 2. ölçüde neva perdesinde rast la yarım kalış yapılmış kavuştak bölümüne bağlanmıştır.

Eserde hicaz makamını oluşturan tüm dörtlü ve beşlileri görülmektedir. Makama uygun bir beste olup içinde farklı bir makam ya da usûl geçkisi tespit edilmemiştir. Eserde makamsal olarak sade bir usûl kullanıldığı söylenebilir.

Tablo 12. Söndü Bitti Zannederken Ateş-i Sevdanı Ben. Eserinin Makam Analizleri

Sıra No	Eser Adı	Makam	Analiz
10	Söndü Bitti Zannederken Ateş-i Sevdanı Ben	Hicaz Hümâyûn	1. Dizekte; 1.ve 2. ölçüde düğâhta perdesinde hicaz gösterilmiştir. 2. Dizekte; 1. ve 2. ölçüde neva perdesinde rast gösterilerek yarım kalış yapılmış ve kavuştak bölümüne bağlanmıştır. 3. Dizekte; 1. ölçüde neva perdesinde rast ve 2. ölçüde neva perdesinde buselikle yarım kalış yapılmıştır. 4. Dizekte; 1. ve 2. ölçüde düğâh perdesinde hicaz gösterilerek çoştak bölümüne bağlanmıştır. 5. Dizekte; 1. ve 2. ölçüde muhayyer perdesinde hicaz gösterilmiştir. 6. Dizekte; 2. ölçüde neva perdesinde rast la yarım kalış yapılmış kavuştak bölümüne bağlanmıştır.

Eserde hicaz hümâyûn makamını oluşturan tüm dörtlü ve beşlileri görülmektedir. Makama uygun bir beste olup içinde farklı bir makam ya da usûl geçkisi tespit edilmemiştir. Eserde makamsal olarak sade bir anlayış sergilendiği söylenebilir.

Tabloların tümü incelendiğinde; örnekleme yer alan 10 eserin, makam analizinden elde edilen verilerin sonuçlarında. 5 tanesinin hümâyûn, 4 tanesinin hicaz, 1 tanesinin ise ızzal makamında olduğu tespit edilmiştir.

Şemseddin Ziya Bey'in Eserlerinin Usûl Analizine İlişkin Bulgular

Araştırmanın örnekleminde yer alan eserlerin usûl analizleri İsmail Hakkı Özkan' ın usûl tanımlamaları yönünden incelenmiştir, özellikler tablo 13'de maddeler halinde sıralanmıştır.

Tablo 13. Türk Musikisi Usûl Analizleri

Sıra No	Eser Adı	Usûl	Dizek Sayısı	Ölçü Sayısı
1	Anadolu Kızı Yüreğın Yanar	Aksak	9/8	4
2	Anılsın yar ile bir yerde mey nuş etdiğim	Düyek	8/8	4
3	Ey şuh-i cihan nur-i zaman taze fıdanım	Düyek	8/8	4
4	Felek Cemiyetin bozu nedir bu dâme-i nâ-ber-câ	Düyek	8/8	3
5	Kim Görse Seni Aşkına Hasr-ı Emel Eyler	Aksak	9/8	4
6	Ne Bahtımdır Ne Yar-i Bi-Amandır	Curcuna	10/8	4-5
7	Ne Hikmetdir Ara Çeşmim O Sahir Ruyını	Aksak	9/8	4
8	Olalı Ben Sana Bende	Aksak	9/8	4
9	Sen Ne Devlet Ne Saadet Ne Cihansın Bilsen	Ağır Aksak	9/4	2
10	Söndü Bitti Zannederken Ateş-i Sevdanı Ben	Semai	3/4	Değişken

Tablo 13 incelendiğinde; örnekleme yer alan 10 eserin usûl analizinden elde edilen verilerin sonuçlarında 1 semâî, 3 Düyek, 4 aksak, 1 ağır aksak, 1 curcuna usulü saptanmıştır.

Şemseddin Ziya Bey'in Eserlerinin Edebi Analizine İlişkin Bulgular

Araştırmanın örnekleminde yer alan eserlerin edebi analiz bakımından içerdikleri özellikler, Haluk İpekten, Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri kitabı esas alınarak incelenmiş ve tablo 14'de maddeler halinde sıralanmıştır.

Tablo 14. Eserlerin Edebi Analizleri

Sıra No	Şarkı İsmi	Vezin	Aruz Kalıpları
1	Anadolu Kızı Yüreğın Yanar	Hece Ölçüsü	10'lu hece ölçüsü
2	Anılsın yar ile bir yerde mey nuş etdiğim	Aruz Ölçüsü	Mefâilün Mefâilün Mefâilün Mefâilün
3	Ey şuh-i cihan nur-i zaman taze fidanım	Aruz Ölçüsü	Mef'ûlü / Mefâ'îlü / Mefâ'îlü / Fe'ûlün
4	Felek Cemiyetin bozu nedir bu dâme-i nâ-ber-câ	Aruz Ölçüsü	Mefâilün / Mefâilün / Mefâilün / Mefâilün
5	Kim Görse Seni Aşkına Hasr-ı Emel Eyler	Aruz Ölçüsü	Mefâilün / Mefâilün / Mefâilün / Mefâilün
6	Ne Bahtımdır Ne Yar-i Bi-Amandır	Aruz Ölçüsü	Mefâ'îlün / mefâ'îlün / fe'ûlün
7	Ne Hikmetdir Ara Çeşmim O Sahir Ruyini	Aruz Ölçüsü	Mefâilün / Mefâilün / Mefâilün / Mefâilün
8	Olalı Ben Sana Bende	Aruz Ölçüsü	Mefâilün / Mefâilün / Mefâilün / Mefâilün
9	Sen Ne Devlet Ne Saadet Ne Cihansın Bilsen	Aruz Ölçüsü	Fe'ilâtün / Fe'ilâtün / Fe'ilâtün / Fe'ilün, (Fâilâtün) (Fa'lün)
10	Söndü Bitti Zannederken Ateş-i Sevdami Ben	Aruz Ölçüsü	Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilün

Tablo 14 incelendiğinde; örnekleme yer alan 10 eserin edebi analizinden elde edilen verilerin sonuçlarında 1 tane 10'lu hece ölçüsü, 9 tane aruz vezni kullanıldığı belirlenmiştir.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Şemseddin Ziya Bey, şarkı formunda bestelediği farklı makam ve usüllerdeki eserleriyle Geleneksel Türk musikisi kültürüne katkıda bulunmuş bir bestekârdır.

Elde edilen veriler neticesinde form analizi açısından Kemal İlerici'nin yaklaşımına göre eserlerin formları incelenmiş, 5 farklı şarkı formu tespit edilmiştir. İkiz bütünün birinci çeşidinde 1 şarkı, ikinci çeşidinde 4, üçüncü çeşidinde 2, dördüncü çeşidinde 2, yedinci çeşidinden 1 şarkı tespit edilmiştir. Bu veriler neticesinde en fazla ikiz bütünün ikinci çeşidinde, en az ise ikiz bütünün birinci ve yedinci çeşidindeki formların kullanıldığı görülmüştür.

Araştırma sonucunda; eserlerin makamsal boyutu, İsmail Hakkı Özkan'ın nazariyesi temel alınarak, hicaz makamındaki 10 eserin incelenmesi yapılmıştır. Örnekleme oluşturan 10 eserden hicaz makamında olan "Anadolu Kızı Yüreğım Yanar" adlı esere ait bulgularda 9/8'lik aksak usûlünde başlayıp 10/8'lik aksak semai usûlüne geçki yapılmıştır ve şarkının devamında asıl usûle tekrar dönüş yapıldığı tespit edilmiştir. Bu tespite göre bestekârın bu eseri usûle uygun geçkiler yaparak başka usüllere geçtiği görülmüştür. Bu bağlamda eseri monotonluktan kurtarıp daha dinamik bir yapı kazanmasını sağlamıştır. Bu eserin geleneksel şarkı formunun dışında bir beste olduğu sonucuna varılmıştır.

Makamsal analizlerden elde edilen sonuçlara göre, incelediğimiz hicaz makamındaki eserlerinin 5 tanesinin hümâyûn, 4 tanesinin hicaz, 1 tanesinin ise uzzal makamında olduğu tespit edilmiştir, şarkılar makamların seyir özellikleri ile birebir örtüşmektedir. Bestelerinin sekiz tanesinin geleneksel makam anlayışı içerisinde bestelendiği görülmüştür. Üstte bahsettiğimiz eser ve "Ey şuh-i cihan nur-i zaman taze fidanım" şarkısının dördüncü dizeğinin ikinci ölçüsündeki seğâh makamına yapılan geçki, bestecimizin farklı usûl kullanımı ve farklı makama yapılan geçkiler ile eserlerini zenginleştirdiği ve renklendirdiği dikkat çekmektedir.

Şemseddin Ziya Bey bu 10 eserinde küçük usûller kullanmıştır. 1 semâi, 3 düyek, 4 aksak, 1 ağır aksak, 1 curcuna usûlü saptanmıştır. Bu tespitler neticesinde en fazla aksak en az ise semai, ağır aksak ve curcuna usûlünde besteler yaptığı belirlenmiştir.

Şemseddin Ziya Bey'in bestelediği 10 eserin edebi analizleri sonucuna göre bestelediği 10 şarkıda 1 tane 10'lu hece ölçüsü, 9 tane aruz vezni kullanılmıştır, 6 tane Mefâilün Mefâilün/Mefâilün/Mefâilün, 1 tane Mefâ'ilün/mefâ'ilün/fe'ülün, 1 tane Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fe'ilâtü/Fe'ilün,(Fâilâtün) (Fa'lün) ve 1 tane Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilün kalıplarla bestelediği görülmüştür.

“Ey şuh-i cihan nur-i zaman taze fidanım, Felek cemiyetin bozu nedir bu dâme-i nâ-ber-câ, Ne bahtımdır ne yar-i bi-amandır, Ne hikmetdir ara çeşmim o sahir ruyini, Sen ne devlet ne saadet ne cihansın bilsen, İşvelidir ol civan el aman pek yaman” eserlerinin güftelerinin kendisine ait olduğu saptanmıştır. Bu bağlamda, Şemseddin Ziya Bey besteci kimliğinin yanı sıra güfte (şiir) yazabilecek boyutta edebi birikime sahip bir entelektüel olarak düşünülebilir. Şiirlerin vezin dağılımına bakıldığında, 9 tane güfte aruz vezni ile yazılmış 1 tane güftenin ise hece ölçüsü ile yazıldığı tespit edilmiştir. Aruz vezni ile yazılmış şiirlerin yoğunlukta olduğu açık bir şekilde görülmektedir. Şiirlerin çoğunda eşit aralıklı ve ritmik sesleri yansıtan vezinler kullanılmıştır. Şiirlerde en çok (Mefâilün Mefâilün Mefâilün Mefâilün) kalıbında düzenli ve ritmik bir tartım söz konusudur. Bununla birlikte ritm kalıplarındaki güçlü darpların şiirin güçlü hecelerine denk getirildiği görülmüştür.

Geçmişteki bestekârların incelenmesi, şu anda musikimizin ne kadar değiştiği, geliştiği, farklılaştığı, dönüştüğü, zenginleştiği ya da tersi bağlamında sürecin görülebilmesi adına önemlidir. Bu tür çalışmaların yapılması musiki mirasımıza ait eserlerin değişim sürecini gözlemleyebilmeyi ve daha net analiz etmeyi kolaylaştırmaktadır. Sonuç olarak Şemseddin Ziya Bey'in eserlerinde dönemin musiki anlayışını ve kendisinden önce bestelenen şarkı formundaki eserlere göre değişimin izlerini taşıdığı söylenebilir.

Bu araştırma sonucunda ileride yürütülecek çalışmalara yön vermesi bakımından şu öneriler sunulmuştur:

- Türk musikisinde başka bestecilerin eserleri bu çalışmada kullanılan modelle form, makam, usûl ve edebi boyutlarıyla ele alınarak incelenebilir.
- Türk musikisinin analizinde bestecilerin eserleri farklı teorik yaklaşımlar doğrultusunda form-makam-usûl ve edebi açılardan ele alınarak bilimsel araştırmalar yürütülebilir.
- Türk musikisinde değişimin gözlemlenebilmesi adına bu tür incelemelerin verileri ile günümüz bestekârlarının şarkı fomundaki besteleri karşılaştırılarak form, makamların kullanım şekilleri, güfte ve ritmsel farklılıklar ortaya çıkartılabilir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

Aksüt, S. (1993). *Türk Musikisinin 100 Bestekârı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Ediboğlu, B. S. (1961). Şemseddin Ziya Bey, *Hayat Dergisi*, 1 (6), 28-29.

İnal, İ. M. K. (2019). *Hoş Sadâ*. İstanbul: Ketebe Yayınları.

İlerici, K. (1981). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

İpekten, H. (2014). *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*. Ankara: Dergâh Yayınları.

- Öztuna, Y. (1990). *Şemsettin Ziya Bey. Büyük Türk Müsiki Ansiklopedisi* içinde (2. Cilt, 342-344. ss.) Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Özkan, İ. H. (1998). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri*. İstanbul: Özener Matbaası.
- Özalp, N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi 2. Cilt*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Rona, M. (1970). *20. Yüzyıl Türk Musikisi: Bestekârları ve Besteleri Güfteleri*. İstanbul: Türkiye Yayınevi.
- Sözer, V. (1964). *Mûsikî ve Müzisyen Ansiklopedisi*. İstanbul: Tan Gazetesi ve Matbaası.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

EKLER

HİCAZ ŞARKI

Anadolu kızı yüreğın yanar

Güfte: Burhan Cahid Bey

Beste: Şemseddin Ziyâ Bey

(12.10.1882 - 1925)

Usûl: Aksak

ya

A NADO LU KI ZI YÜRE ĞİN YA NAR YA NAR

5 A NADO LU KI ZI YÜRE ĞİN YA NAR YA NAR

dB

9 AS KER Nİ ŞAN LIN HEP SE Nİ A NAR

13 A NAR AS KER Nİ ŞAN LIN HEP SE Nİ

17 A NAR A NAR YURDUN YA RA SI

yaC

21 DUR MA YIP KANAR KA NARSAZ..... YUR DUN

25 YA RA SI DUR MA YIP KANAR KA NARSAZ.....

Curcuna yD

29 GÖZ YAŞ LA Rİ LE DİNER BU Sİ Zİ

YE

33 GÖZ YAŞ LA Rİ LE Dİ NER BU Sİ Zİ

37 AĞ LA YUR DU MUN EY GARİB KI Zİ AĞ LA YUR DU

42 MUN EY GA RİB KI Zİ AS KER Nİ *Aksak* ^{*dB*}

46 ŞAN LIN HEP SE Nİ A NAR A NAR

50 ASKER Nİ ŞAN LIN HEP SE Nİ A NAR A NAR

55 *Aranağme*

59

*Anadolu kızı yüreğın yanar
Asker nişanlın heç seni anar
Yurdun yarası durmayıp kanar
Gözyaşlar ile dıner bu sıtı
Ağla yurdımun ey garıb kıtı
Asker nişanlın heç seni anar*

EK 1. Anadolu Kızı Yüreğın Yanar. (Ümit Yazıcı, kişisel nota arşiv).

Güfte: Cevdet Paşa
Beste: Şemseddin Ziya Bey
(1882-12.10.1925)

HİCAZ ŞARKI

Usûl: Düyek Anılsın yâr ile bir yerde mey nûş etdiğim

1 A NIL SIN YÂ Rİ LE BİR YER
 3 DE MEY NÜŞ ET Dİ ĞİM DEM LER
 5 HEM A Nİ HEM BE Nİ SER MES
 Lİ SÂ NİN DAN SE Nİ SEV DİM
 7 Tİ Bİ HÜŞ ET Dİ ĞİM DEM LER
 SÖ ZÜN GÜŞ ET Dİ ĞİM DEM LER
 9 NA SIL ÇIL DIR MA DIM HAY RET
 11 DE YİM HÂ LÂ SE VİN CİM DEN
 13 Aranağme
 16

Anılsın yâr ile bir yerde mey nûş etdiğim demler
 Hem ânı, hem beni sermest-i bî-hûş etdiğim demler
 Nasıl çıldırmadım, hayretdeyim hâlâ sevincimden
 Lisanından seni sevdim sözün gûş etdiğim demler

EK 2. Anılsın yar ile bir yerde mey nuş ettiğim (Ümit Yazıcı, kişisel nota arşivi).

Beste
HİCAZ ŞARKI *Şemseddin Ziyâ Bey*
(12.10.1882 - 1925)

Usûl: Sengin Semâi *Ey şûh-i cihân nûr-i zamân tâze fidânım*

yA



EY ŞÛ HÎ Cİ HÂN NÛ Rİ ZA MAN TÂ ZE Fİ DÂ NİMSAZ.....

5 *dB*



EY BÛLBÛ Lİ ŞÛ Rİ DE ZE BÂN GON CA DE HÂ NİMSAZ.....

9



EY BÛLBÛ Lİ ŞÛ Rİ DE ZE BÂN GON CA DE HÂ NİMSAZ.....

13 *yC*



GÛLŞENDE HI RÂM ET ME YE TER SER Vİ RE VÂ NİMSAZ.....

17 *dB*



EY BÛLBÛ Lİ ŞÛ Rİ DE ZE BÂN GON CA DE HÂ NİMSAZ.....

21



EY BÛLBÛ Lİ ŞÛ Rİ DE ZE BÂN GON CA DE HÂ NİMSAZ.....

25 *dC*



Aranağme

Ey şûh-i cihân nûr-i zamân tâze fidânım
El bülbül-i şürîde-zebân gonca dehânım
Gülşende hırâm etme yeter serv-i revânım
El bülbül-i şürîde-zebân gonca dehânım

EK 3. *Ey şûh-i cihan nur-i zaman taze fidanım (Ümit Yazıcı, kişisel nota arşivi).*

Usûl: Düyek

HİCAZ ŞARKI

Felek cemiyetim bozdu nedir bu

Beste
Şemseddin Ziyâ Bey
(12.10.1882-1925)

FE LEK CEM İY YE TİM BOZ DU NE DİR BU DÂ ME

İ NÂ BER CÂ KI RIL DI SA ĞA RI AY ŞİM

DÖ KÜL DÜ Şİ ŞE İ SAH BÂ ŞE Bİ VAS LIN

Nİ GÂ RİM DA BU LUN MAZ KEN GÂ MI FER DÂ

Aranağme

Felek cemiyetim bozdu nedir bu dâme-i nâ-ber-câ
Kırıldı sâğar-ı ayşım döküldü şîşe-i sahbâ
Şeb-i vaslın niğârımda bulunmazken gam-ferdâ
Kırıldı sâğar-ı ayşım döküldü şîşe-i sahbâ

EK 4. Felek Cemiyetin bozu nedir bu dâme-i nâ-ber-câ (Ümit Yazıcı, kişisel nota arşivi).

Güfte: A. Refik Altınay

Beste: Şemseddin Ziyâ Bey

HİCAZ ŞARKI

Usûl: Aksak

Kim görse seni aşkına hasr-ı emel eyler (12.10.1882 - 1925)

KİM GÖR SE SE Nİ AŞ KI NA HAS RI EMEL
 EY LERSAZ..... LERSAZ.....
 GÜLLER SE Nİ ÇAM LAR SE Nİ MEH TÂB SE Nİ
 SÖY LERSAZ..... LERSAZ.....
 SEN SİZ YA ŞA MAZ HAS TA GÖ NÜL
 VUS VUS LA TI BEK LERSAZ.....

Kim görse seni aşkına hasr-ı emel eyler
 Güller seni çamlar seni mehtâb seni söyler
 Sensiz yaşamaz hasta gönül vuslatı bekler
 Güller seni çamlar seni mehtâb seni söyler

EK 5. Kim Görse Seni Aşkına Hasr-ı Emel Eyler (Ümit Yazıcı, kişisel nota arşivi).

HİCAZ ŞARKI

Güfte ve Beste
Şemseddin Ziyâ Bey
(12.10.1882 - 1925)

Usûl: Curcuma

Ne bahitmdir ne yâr-i bî-amandır

♩A



NEBAH TIM DIR NE YÂ Rİ Bİ

AMAN DIR A MAN DIRSAZ..... DIRSAZ.....

♩B



BE Nİ GİR YÂN E DEN HÛK Mİ

ZAMAN DIR ZA MAN DIR

^dC



BE Nİ GİR YÂN E DEN HÛK Mİ

ZAMAN DIR ZA MAN DIRSAZ.....

♩D



BUGÜN Kİ HAN DE LER AY NI

Fİ GÂN DIR Fİ GÂN DIR

YE

BUGÜN Kİ HAN DE LER AY NI

FİGÂN DIR Fİ GÂN DIRSAZ..... DIRSAZ.....

Aranağme

*Ne bahtımdır ne yâr-i bî-amandır
Beni giryân eden hükm-i zamandır
Bugünkü handeler aynı figandır
Beni giryân eden hükm-i zamandır*

EK 6. *Ne Bahtımdır Ne Yar-i Bi-Amandır* (Ümit Yazıcı, kişisel nota arşivi).

Beste
Şemseddin Ziyâ Bey
(12.10.1882 - 1925)

HİCAZ ŞARKI
Ne hikmetdir arar çeşmim o sâhir rûyini

Usûl: Aksak

YA



NEHİK MET DİR A RAR ÇEŞ MİM O SÂ HİR RÛ Yİ Nİ

NEHİK MET DİR A RAR ÇEŞ MİM O SÂ HİR RÛ Yİ Nİ

YB



İ ŞİT TİK ÇE SA DÂ Nİ TOP LA NIR SEM TİM DECÂN TİT RER
NEDEN HÛS NÜN DENOK SAN BUL MU YOR GÖ ZÛM PE Rİ PEY KER

dC



İ ŞİT TİK ÇE SA DÂ Nİ TOP LA NIR SEM TİM DECÂN TİT RER
NEDEN HÛS NÜN DENOK SAN BUL MU YOR GÖ ZÛM PE Rİ PEY KER

YD



A RAR HER BİR PE Rİ PEY KER DE BİR HAY Lİ KUSUR AM MA

YE



A RAR HER BİR PE Rİ PEY KER DE BİR HAY Lİ KUSUR AM MA

*Ne hikmetdir arar çeşmim o sâhir rûyini
İşittikçe sadânı toplanır semtimde cân titrer
Arar her bir yeri peykerde bir hayli kusur amma
Neden hüsnünde noksan bulmuor aözüm veri peuker*

EK 7. *Ne Hikmetdir Ara Çeşmim O Sahir Ruyini (Ümit Yazıcı, kişisel nota arşiv).*

HİCAZ ŞARKI

Olalı ben sana bende

Güfte: Enderûni Vâsıf
Beste: Şemseddîn Ziyâ Bey
(12.10.1882 - 1925)

Usûl: Aksak

yA



O LA LI BEN SA NA BEN DE Dİ LİN A RÂ MI YOK TEN DE

yB



O LA LI BEN SA NA BEN DE Dİ LİN A RÂ MI YOK TEN DE

dB



A MAN EY MÂ Hİ TA BEN DE A CEY SEN KAN DE SİN KAN DE

yC



A MAN EY MÂ Hİ TA BEN DE A CEY SEN KAN DE SİN KAN DE

yD



RE CÂ YI EY LE DİN MES KEN NE YER LER DİR SANA GÜL ŞEN

yD



RE CÂ YI EY LE DİN MES KEN NE YER LER DİR SA NA GÜL ŞEN

<i>Olalı ben sana bende</i>	<i>Recâyı eyledin mesken</i>
<i>Dilin ârâmı yok tende</i>	<i>Ne yerlerdi sana gülşen</i>
<i>Aman ey mâhitâ bende</i>	<i>Aman ey mâhitâ bende</i>
<i>Acem sen kandesin kande</i>	<i>Acem sen kandesin kande</i>

EK 8. Olalı Ben Sana Bende (Ümit Yazıcı, kişisel nota arşivi).

HİCAZ ŞARKI

Beste

Şemseddin Ziyâ Bey

Usûl: Ağır Aksak

Sen ne devlet ne saadet ne cihansın bilsen

(12.10.1882 - 1925)

yA

SEN NE DEV LET NE SA Â DET

yB

NE Cİ HÂN SIN BİL SEN

yC

İS TEMEM SAL TÂ NA TI DEH

yD

Rİ YETER SİN BA NA SENSAZ.....

yE

DE Ğİ ŞİL MEZ KÜR RE İ AR

yF

ZA SE NİN BİR BU SEN

yG

Aranağme

Sen ne devlet ne saadet ne cihansın bilsen
 İstemem saltanat-ı dehri yetersin bana sen
 Değişilmez kürre-i arza senin bir bûsen
 İstemem saltanat-ı dehri yetersin bana sen

EK 9. Sen Ne Devlet Ne Saadet Ne Cihansın Bilsen (Ümit Yazıcı, kişisel nota arşivi).

Beste
Şemseddin Ziyâ Bey
(12.10.1882 - 1925)

HİCAZ ŞARKI

Usûf: Semâi Söndü bitti zannederken âteş-i sevdâmı ben

yA

SÖN DÜ BİT Tİ ZAN NE DER KEN Â

TE Şİ SEV DÂ MI BEN BEN

dB

BAK O KÛL LER DEN NE Â TEŞ

ÇIK DI BAK EY GÛL BE DEN

yC

ÇOK ZA MAN DIR DİL GA MIN LA

KÛL LE NİP KAL MIŞ İ KEN

dD

ÇOK ZA MAN DIR DİL GA MIN LA

KÛL LE NİP KAL MIŞ İ KEN

EK 10. Söndü Bitti Zannederken Ateş-i Sevdamı Ben (Ümit Yazıcı, kişisel nota arşivi).

**GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİNDE “GEÇİŞ TAKSİMİ” ÖRNEĞİNDE SADI İŞILAY’IN
MUHAYYERKÜRDİ KEMAN TAKSİMİ’NİN İNCELEMESİ**

**Review of Sadi İşılay's Muhayyerkürdi Keman Taksim as an Example of "Geçiş Taksim" in
Traditional Turkish Music**

Nurdan GÜRTUNCA *

ÖZ

Sadi İşılay, besteciliği ve keman icrası ile 20. yüzyıl Türk sanat müziği geleneğine iz bırakan isimlerden biri olmuştur. Özellikle bestelemiş olduğu saz eserleri bugün yaygın olarak seslendirilmekte, bununla birlikte çalgı eğitiminde ileri seviye teknikler çerçevesinde kullanılabilir. Bu araştırmada Sadi İşılay’ın geleneksel tavrı anlayışı ve ezgi yaratma davranışı örneğinde taksim icracılığına odaklanılmıştır. Taksim; icra tekniği, icracının ustalığı, teknik süsleme elemanlarının kullanımı, makamsal özelliklerin ve makamlar arası ilişkilerin irticalen kurgulanmasına dayanmaktadır ve icracının yaratma davranışının, müzikal ifadesinin, çalgı üzerindeki hâkimiyetinin ve özgünlüğünün öne çıktığı türdür. Bu bağlamda belirlenen segâh makamından muhayyerkürdi makamına geçiş taksimi; makamsal özellikler, keman icrasında teknik özellikler ve teknik süsleme elemanları çerçevesinde analiz edilmiştir. Araştırma kapsamında yapılan analiz yoluyla müzik cümlesi yapıları, makamsal işleyiş özellikleri ve bu işleyişin uygulanmasında hangi tekniklerden yararlandığının belirlenmesi amaçlanmıştır. Araştırmada, nitel kapsamda doküman incelemesi yönteminden faydalanılmıştır. Bu çerçevede veriler; biçim özellikleri, ezgisel özellikler ve keman teknikleri çerçevelerinde analiz edilmiştir. Analiz edilen taksimlerde, Sadi İşılay’ın geleneksel tavrı ve besteciliğinin karakteristik izleri taksim icra tekniklerinde gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sadi İşılay, Taksim, Keman, Taksim analizi, Keman taksimi.

ABSTRACT

Sadi İşılay became one of the names that left a mark on the 20th century Turkish classical music tradition with his composition and violin performance. Especially the instrumental works he composed are widely performed today, however, they can be used within the framework of advanced techniques in instrument training. This research focuses on the performance of *taksim* as an example of Sadi İşılay's traditional attitude and melody creation behavior. *Taksim* is based on the technique of performance, the mastery of the performer, the use of technical decoration elements, the improvisation of the modal features and the relations between the modalities and is the genre in which the performer's creative behavior, musical expression, dominance, and originality over the instrument come to the fore. In this context, the determined imaginative violin style has been analyzed within the framework of melodic features, technical features in violin performance and technical ornamental elements. In the research, it is aimed to determine the musical sentence structures of *taksims*, their modal functioning characteristics and which techniques are used in the application of this process. In the research, the document analysis method was used in the qualitative context. Data in the research; morphological features, melodic features and violin techniques were analyzed. In the analyzed *taksims*, the traditional attitude of Sadi İşılay and the characteristic traces of his composition have been observed in the *taksim* performance techniques.

Keywords: Sadi İşılay, Taksim, Violin, Taksim analysis, Violin taksim

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 26.09.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 30.11.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç. Dr., Ege Üniversitesi Devlet Türk Musiki Konservatuarı, nurdan.gurtunca@ege.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5597-0050

EXTENDED ABSTRACT

Taksim is based on the technique of performance on the mastery of the performer, the use of technical ornamental elements, the improvisation of the *makam* characteristics and relations between modalities. When evaluated from this perspective, it can be said that the genre in which the performer's creative behavior, musical expression, dominance, and originality of the instrument stand out is called *taksim*. While performing this type, technical features, positions, and the use of ornamental elements come to the fore according to the type of instrument (Gürtunca, 2022: 70).

The word *taksim* is of Arabic origin, and it is the name of the modal/irregular genre created impromptu and in a certain formal integrity by the instrument performer to condition the auditory sensation to a certain *makam* (Akdoğan, 1989, in cited by Doğruöz, 2020: 8). In the definition of TDK (13.12.18), the word is defined as “music improvised by the performer at the beginning and in the middle of the chapter in Classical Turkish Music”. *Taksim* has the characteristics of a composition. In this composition, which consists of introduction-development-conclusion sections, it is aimed to perform the characteristics of the *makam* and there are connecting sentences that serve as a bridge between each section. In the introduction part of *taksim*, the characteristics of the *makam* are shown, in the *meyan* section, one or more different *makams* can be changed/flavored. During this instrumental course, the performer makes technical and melodic decorations to show his mastery (Kaçar, 2012, in cited by Doğruöz, 2020: 306).

Purpose

In this research, the *taksim* record in which Sadi Işlay transitioned from *segâh* to *muhayyerkürdi* was analyzed by notating it. The *taksim* record examined in the research was determined by considering that the performer has characteristic expressions in the creation behavior in the focus of the *taksim* and in the construction of violin performance techniques, and inferences were made in this direction. In *taksim* analysis, musical phrases were determined, besides, it was aimed to determine the flavors used among the *makams* and the functional characteristics of the *makams* and which techniques were used in the implementation of this process.

Method

The research was carried out with the document analysis method in a qualitative framework. Document review includes the analysis of written materials containing information about the phenomena that are intended to be investigated. The analysis of these materials provides a holistic picture of the relevant culture by associating them with each other in a certain framework (Yıldırım & Şimşek, 2011: 187).

In this research, the *taksim* record in which Sadi Işlay transitioned from *segâh* to *muhayyerkürdi* was analyzed by notating it. The *taksim* record examined in the research was determined by considering that the performer has characteristic expressions in the creation behavior in the focus of the *taksim* and in the construction of violin performance techniques, and inferences were made in this direction. In *taksim* analysis, musical phrases were determined, besides, it was aimed to determine the *çeşni* used between the *makams* and the functional characteristics of the *makams* and which techniques were used in the implementation of this *taksim*.

During the data collection process, the personal archives containing the *taksim* determined were scanned, the composer's record was reached within this framework, and the accessed record was written in the encore notation writing program and included in the research. The analyzes in the research were carried out based on this copy.

While analyzing the data, the sentences that make up the *taksim* were determined and the format of the partition was shown. The elements that reveal the musical identity of the performer are interpreted in the focus of *taksim*, by explaining the design of the *makams* and the transition motifs between the *makams* on the determined musical sentences. It is explained how and with which techniques the performer expresses these processes on the violin.

Discussion and Results and Suggestions

The duration of the *taksim* recording is 3 minutes and 34 seconds, and it is performed in a *bolahenk* tuning. *Taksim* consists of three long-term parts (A + B + C). The characteristic melody operation of the *segâh* is announced in the first musical part, which is processed for 54 seconds in the *geçiş taksim*. The second part that follows is diversified with successive compose for 1:15 minutes. In this part, first, the *gerdaniye* is strengthened to create a sound aural effect, and then the *nikriz çeşni* is announced, reminding the *zavil makam*. While emphasizing the *gerdaniye*, the high-pitched *kürdi*, which is frequently mentioned, facilitated the transition to *nikriz çeşni*. The final part is processed for 1:25 minutes and the *zavil makam* has been skillfully replaced by the *kürdi makam*, with motifs used quickly. In the same musical sentence, the *muhayyer* fret was strengthened and the effect of the *muhayyer* was created. The *kürdi çeşni* announced in the antecedent sentence created an auditory preparation for the transition to *muhayyerkürdi*, and the *taksim* was ended with the effect of this *makam*. Therefore, the *köprü çeşni* used in the *geçiş taksim* show that the composition which the composer formed between the *makams*, on the one hand, is based on tradition, and on the other hand, the auditory variables are masterfully designed. In addition to these, Sadi Işıl原因's way of working with these long *taksim* parts in his violin performance and his ability to form long-term musical sentences with high musicality. In addition, the use of a long and tied bow for each sentence reveals the musical identity of the performer and his unique performance technique. Therefore, Sadi Işıl原因 draws attention with his ability to embellish and make sense of many notes with lithe left hand finger figures in a single bow drawing period, and to form sentences with high musicality without announcing the possible clarity in pulling and pushing movements with the balanced and soft use of the right arm. In addition to his instrument dominance, Sadi Işıl原因 reveals his musical identity in line with his dominance over *makams* and his unique musical phrases as seen in his *taksims*.

Taksim; icra tekniği, icracının ustalığı, teknik süsleme elemanlarının kullanımı, makamsal özelliklerin ve makamlar arası ilişkilerin irticalen kurgulanmasına dayanmaktadır. Bu çerçeveden değerlendirildiğinde, icracının yaratma davranışının, müzikal ifadesinin, çalgı üzerindeki hâkimiyetinin ve özgünlüğünün öne çıktığı tür, taksim türüdür denilebilir. Bu tür icra edilirken çalgının türüne göre teknik özellikler, pozisyonlar, süsleme elemanlarının kullanılışı öne çıkmaktadır (Gürtunca, 2022: 70).

Taksim kelimesi Arapça kökenlidir, çalgı icracısı tarafından işitsel duyumu belirli bir makama koşullandırmak amacıyla irticalen ve belirli bir biçimsel bütünlük içinde yaratılan makamsal/usûlsüz türün adıdır (Akdoğu, 1989, aktaran Doğruöz, 2020: 8). TDK (13.12.18) tarifinde kelime, “Klasik Türk müziğinde faslın başında ve ortasında çalgıcının doğaçlama yöntemiyle yaptığı müzik” olarak tanımlanmaktadır. Taksim bir kompozisyon niteliği taşır, giriş-gelişme-sonuç bölümlerinden oluşan bu kompozisyonda makamın özelliklerinin icra edilmesi amaçlanır ve her bölüm arasında köprü vazifesi bulunan bağlantı cümleleri yer almaktadır. Taksimin giriş bölümünde makamın özellikleri gösterilir, gelişme ya da meyan bölümünde farklı bir ya da birkaç makama geçki/çeşni yapılabilir, sonuç bölümünde ana makama dönülerek bitiş hissi uyandıran ezgilerle karara gidilir. Bu çalgısal seyir sırasında icracı ustalığını gösterecek teknik ve melodik süslemeler yapar (Kaçar, 2012 aktaran Doğruöz, 2020: 306).

Klasik fasıl geleneğinde en başta ve Mevlevi ayini icrası başında yer alan taksime *baş taksim*, saz eserleri icralarının sonunda ve Mevlevi ayini sonunda yer alan taksime *son taksim* denilmektedir. Solo ve koro icraların başında peşrev yerine icra edilen taksime *giriş taksimi*, makam değişikliği olmayan programda sözlü eserlerin arasında yapılan taksime *ara taksim* denilir. Saz eserleri, oyun havaları ve program sonlarında diğer çalgıların tempolu eşliğinde yapılan taksime *tempolu taksim* veya *çiftetelli taksim*, birden fazla çalgı ile soru-cevap şeklinde icra edilen taksime *karışık taksim*, bir makamda başlayan ve çeşitli makamları icra ettikten sonra ana makama dönüş yapan taksime *fihrist taksim* veya *küllî taksim* denilmektedir (Yavaşca, 2002; Kaçar, 2012, aktaran Doğruöz, 2020: 105 ve 306).

Geçiş taksimi, makam değişikliklerinde duyumu yeni makama ısındırmak amacı ile yapılan taksimdir. Bu taksim türü, icra edilecek repertuvarda, repertuarı oluşturan eserlerin değişik makamlardan seçilmiş olması durumunda, dinleyiciyi, bir sonraki eserin makamına ısındırmak amacıyla, asıl makamdan yeni makama yapılmış sürekli geçkiyi içeren ara taksimdir (Akdoğu, 1989: 33). Geçiş taksiminde icracının makamlar arası köprü bağlantılara hâkim olması, dolayısıyla makam nazariyatı hususunda donanımlı olması önemlidir. Bunun yanı sıra bağlantı motiflerinin ve kullanılan köprü bağlantılarının ustaca tasarlanması, işitsel olarak dinleyiciyi yeni makama hazırlamada önem taşımaktadır.

20. asırda yaşamış olan, besteleri Türk müziği mensupları tarafından yaygın olarak seslendirilen Sadi Işlay, bu çalışmada taksim türündeki yaratma davranışı ve keman sazındaki teknik özellikler çerçevelerinde incelenmiştir. Araştırmada incelenen taksim kaydı, geçiş taksimi niteliği taşımaktadır. Segâh makamından muhayyerkürdi makamına geçiş yapılan bu taksimde kullanılan köprü bağlantılar ve keman üzerinde yapılan ustaca motifler ve bağlantılar açılarından dikkati çekmiş ve araştırma kapsamında incelenmiştir. Sadi Işlay taksimlerinin dikkati çeken özelliği, uzun soluklu müzik cümleleri ile makamları işleyiş biçimidir. Bu araştırmanın amacı, makamların bu taksim üzerinde işleniş biçimlerinin incelenerek Işlay’ın müzikal kimliğinin belirlenmesinde gelenek mensubiyetinin ortaya konması, ayrıca taksim cümlelerinin seslendirilişinde keman icra tekniklerinin açıklanmasıdır. Bu doğrultuda Sadi Işlay’ın muhayyerkürdi makamındaki taksimi notaya alınarak

bölümler halinde incelenmiştir. İncelemede araştırmanın amacı doğrultusunda; müzik cümlelerinin belirlenmesi, makamsal olarak açıklanması ve keman icrasının teknik olarak incelenmesi hususlarına odaklanılmıştır.

Araştırma kapsamında incelenen, 20. yüzyıl Türk sanat müziği geleneğinin besteci ve icracı özellikleriyle önemli temsilcilerden biri olan Sadi Işıl, 1899 yılında İstanbul Laleli’de dünyaya gelmiştir (Ak, 2009: 359). Çocuk yaşta iken, babası İsmail Efendi’nin “meşkhane” ortamını sağladığı “Lütfipaşalılar” adını verdiği kıraathanesinde, Şekerci Cemil Bey, Hafız İsmail, Kemani Tatyos, Ahmed Rasim, Kanuni Şemsi Bey gibi dönemin ustaları arasında bulunmuştur. Böylece altı-yedi yaşlarında kendisine hediye edilen kemana babasının da yardımıyla çalışmaya başlamıştır (Özalp, 2000: 239). On iki yaşında Muallim İsmail Hakkı Bey’in Koska’da açmış olduğu “Musiki Osmani” adındaki cemiyete yazılmıştır (Rona, 1960: 302). Gülşen-i Maarif okulundan sonra Vefa Lisesi’ne devam etmiş, daha sonra haftada üç gün musiki toplantıları yapılan Şehzade Ziyaeddin Efendi’nin konağına giderek Tanbûri Cemil Bey’in bulunduğu toplantılara katılmıştır. Bestenigar Ziya Bey’den fasıllar geçen Işıl’ın (Öztuna, 1969: 111), ayrıca ud çaldığı ve sesinin de güzel olduğu bilinmektedir. Bahsi geçen yıllarda Sadi Işıl, “Udi Sadi Bey” olarak tanınmış ve bestelediği ilk eserlerinde bu sıfatı kullanmıştır (Ak, 2009: 359). Sazı ve sesi ile plaklar doldurmuştur (Özalp, 2000: 240).



Fotoğraf 1. Sadi Işıl (Ali Rıza Avni Fotoğraf Arşivi)

Sadi Işlay, 1922-1926 yılları arasında İzmir’de yaşamış, piyasada çalışarak ve müzik öğretmenliği yaparak geçimini sağlamıştır (Öztuna, 1969: 111). 1928 yılında Paris’e gitmiş, 1932 yılına kadar yaşadığı Paris’te konserler vermiş, çeşitli Avrupa şehirlerini dolaşmış, kısa metrajlı filmler çevirmiştir. Bu konserlerin bir bölümüne Saadettin Kaynak da katılmıştır. Bir mihracenin davetlisi olarak Münir Nureddin Selçuk’la 1932’de Hindistan’a, Perihan Sözeri ile İran’a gitmiştir. Mısır, Suriye, Irak, Kıbrıs gibi ülkelerde on kadar konser vermiştir (Özalp, 2000: 240).

İstanbul’a dönüşünden sonra Belediye Konservatuarı’na tayin edilen Sadi Işlay, on yedi yıl boyunca İlmi Kurul ve İcra Heyeti’nde çalışmıştır. 1950 yılından sonra İstanbul Radyosu’nda keman sanatçısı olarak görev yapmıştır. 11 Mart 1969 tarihinde vefat etmiş ve Zincirlikuyu Mezarlığı’na defnedilmiştir (Ak, 2009: 359). Yaşadığı dönemin tanınmış Türk müziği ses sanatçılarına eşlik eden Sadi Işlay, kemanı Türk müziğine uygulamadaki başarısı ile tanınmıştır. 12’si saz, 28’i söz eseri olmak üzere 40 eser bestelemiştir. Türk sinemasının geçiş çağı ile sinemacılar çağında birçok filmin fon müziğini yapmıştır (Tanrıkorur, 2004: 295).

Bu araştırmanın amacı, Sadi Işlay’ın yaratma davranışını keman taksimi odağında değerlendirerek belirlenen hususlarda incelemektir. Bu amaç doğrultusunda belirlenen geçiş taksimi; makamsal işleyiş, köprü motiflerin hangi çeşnilerle tasarlandığı ve bu tasarımda kullanılan ezgilerin bağlantısı kapsamında incelenmiştir. Bunlara ek olarak keman icrasında kullanılan teknik süsleme elemanlarının motiflerle nasıl harmanlandığı, yay teknikleri ve nüanslar açıklanmıştır. İnceleme yoluyla, Sadi Işlay’ın müzikal kimliğinin ve gelenek mensubiyetinin ortaya konması hedeflenmiştir.

YÖNTEM

Araştırma, nitel çerçevede doküman incelemesi yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. Doküman incelemesi, araştırılması amaçlanan olgulara dair bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsamaktadır. Bu materyallerin analizi, belirli bir çerçevede birbiri ile ilişkilendirilerek ilgili kültüre ilişkin bütüncül bir resim elde etmeyi sağlamaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2011: 187).

Bu çalışmada, Sadi Işlay’ın segâh makamından muhayyerkürdî makamına geçiş yaptığı taksim kaydı¹, notaya alınarak incelenmiştir. Araştırmada incelenen taksim kaydı, icracının taksim türü odağındaki yaratma davranışında ve keman icra tekniklerinin kurgulanmasında karakteristik ifadeleri olduğu göz önüne alınarak belirlenmiş, bu doğrultuda çıkarımlarda bulunulmuştur. Taksim analizinde; müzik cümleleri belirlenmiş, ayrıca makamlar arasında kullanılan çeşniler ve makamların işleyiş özellikleri ve bu işleyişin uygulanmasında hangi tekniklerden yararlandığının belirlenmesi amaçlanmıştır.

Veri toplama sürecinde belirlenen taksimin yer aldığı kişisel arşivler taranmış, bu çerçevede bestecinin kaydına ulaşılmış, ulaşılan kayıt, Encore nota yazım programında yazılarak araştırmaya dâhil edilmiştir. Araştırmada yer alan analizler bu nüshaya dayanarak gerçekleştirilmiştir.

Verilerin analizi yapılırken taksimi oluşturan cümleler belirlenmiş ve taksimin biçim kurgusu gösterilmiştir. Belirlenen müzik cümleleri üzerinde makamsal işleyiş ve makamlar arası geçiş motiflerinin tasarımları açıklanarak icracının taksim türü odağında müzikal kimliğini ortaya koyan unsurlar yorumlanmıştır. Ayrıca icracının keman üzerinde bu işleyişleri nasıl ve hangi tekniklerle ifade ettiği açıklanmıştır.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=z9jri06d7FY&list=RDEMOSj9JdZHIWjABWwHiJ63jg&index=2>, Erişim tarihi: 20.07.2023.

BULGULAR

Araştırma kapsamında belirlenen segâh makamından muhayyerkürdî makamına geçiş taksimi, araştırmanın bu kısmında analiz edilmiştir. Taksim kaydının süresi, 3 dakika 34 saniyedir ve bolâhenk akort düzeninde icra edilmiştir. Taksim üç bölümlüdür, uzun soluklu bu üç bölüm aynı zamanda segâh makamından muhayyerkürdî makamına geçerken yapılan ara işitsel etki değiştiricilerin kurgulandığı kısımları ifade etmektedir. Araştırmanın bu kısmında analizin anlaşılır ve takip edilebilir olması amacıyla, her bir müzik bölümünün görsellerine ayrı ayrı yer verilmiş ve bu görsellerin altında belirlenen taksim bölümüne dair açıklamalar yapılmıştır.

Taksim Biçim Kurgusu: A + B + C

A Bölümü



Birinci cümle 54 saniye olup segâh makamı duyurmaktadır.

Segâh makamını duyuran ilk bölüm, makamın perdelerinden rast ile başlayıp segâh perdesinde geniş *vibratolarla* oldukça uzun süre kalınmış, yay çekme- itme hareketi belli belirsiz duyurulmuştur. Bu çekme-itme hareketinin vurgusuz yapılması, ezginin tek bir yöne doğru uzun yay ile icra ediliyor hissini vermektedir ki bu Sadi Işılây'ın icrasında karakteristik bir duyum olarak görülür. İkinci parmak ile basılan segâh perdesinden üçüncü parmak ile basılan çargâh perdesine çıkılıp bir süre yine geniş vibrato ile bir kalış yapılmıştır. Ardından segâh makamının yedeni olarak adlandırılan ve birinci parmakla basılan kürdi perdesine, segâh perdesi duyurularak gelinmiştir ve kürdi perdesi önce geniş, ardından sıkça yapılan *vibrato* ile vurgulanmıştır. Böylece birinci, ikinci ve üçüncü parmaklar aynı telde yumuşak hareketlerle geçiş yapıp segâh makamı etkisi yaratmayı başarır. Cümle irak perdesine yine segâh çeşni duyurarak inmiş ve makam dizisinde bulunan perdeler ile irak ve neva perdeleri arasında sıralı şekilde inilip çıkılarak rast perdesine gelinmiştir. Bu esnada sol el konumu birinci pozisyonda kalacak şekilde birinci parmak desteğiyle ikinci parmağa ulaşıp iki tel arasındaki geçiş belirsizleştirilerek acem perdesinde kalınmıştır. Böylece eksik segâh makamı etkisi yaratılmıştır. Burada dikkat çeken durum, tek tel üzerinde *glissando* ile yapılabilecek olan bu geçişin iki tel arasında aynı pürüzsüzlükte yapılabilmesidir. Ayrıca makamın perdelerinin sıralı olarak duyurulması esnasında sol el parmaklarının esnek olarak teli ovarcasına hareket

ederken bir yandan da oldukça seri çarpmalar yapabilmesi teknik açıdan son derece dikkat çekici bir durum oluşturmaktadır. Söz konusu teknik özellik; sol el parmaklarının vakur hareket ederken aynı anda dinamik çarpmalar yapabilmesi ve sağ kolun dengeli bütün yay kullanımı ile bağlı yaylarla (legato) bunu destekleyebilmesidir.

B Bölümü

The musical score for the B section is written in a single system with ten staves. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several instances of triplets (marked with a '3') and trills (marked with 'tr'). The piece concludes with a fermata over the final note.

İkinci cümle 1 dakika 15 saniye uzunluğundadır, yaptığı yarım ve asma kalışlar ile farklı duyumlar yaratıp çargâh perdesinde nikriz etki ile soluklanmıştır.

İkinci bölümü oluşturan cümle, segâh perdesinden eviç perdesini basamak kullanıp gerdaniye perdesine geçiş ile başlamış ve bu perdede geniş *vibrato* ile uzunca kalınıp eviç perdesi desteğiyle yapılan çarpmalarla bu kalış sürdürülmüştür. Muhayyer ve tiz kürdi perdeleri duyurularak gerdaniye perdesindeki bu etki eviç perdesine doğru kıvrak çarpmalarla sürüklenmiş ve neva perdesine kadar inerek tekrar gerdaniye perdesine çeşitli süslemelerle

çıkıştır. Böylece mahur makamı etkisi ortaya çıkmıştır. İlk cümle tasarımında segâh etki içerisinde vurgulanmış olan rast perdesi sayesinde gerdaniye perdesine yapılan bu geçiş oldukça uyumlu bir etki yaratmıştır. Mahur makamı gereği gerdaniye ve neva perdeleri vurgulanırken seri şekilde yapılan çarpmalar arasında, eviç perdesindeki segâh çeşninin belli belirsiz duyurulması, taksim başında oluşturulan ilk segâh cümleye paralel bir etki yaratmıştır. Bu durum, müzikal bir simetri sağlamaktadır. Bütün bu müzikal uyum içerisinde yine belli belirsiz vurgulanan tiz kürdi perdesi sayesinde gerdaniye perdesinde yaratılan etkinin hızla çargâh perdesinde nikriz makamına dönüşmesi, beklenmedik bir durumdur ve oldukça sürpriz bir etki yaratmıştır. Daha önce mahur etki yaratan ve tiz durak perdesi olarak duyurulan gerdaniye perdesi, ustalıklı nikriz makamının güçlü perdesi konumuna getirilmiştir ve bu da *perde geçkisi* olarak adlandırılan geçki türüne örnek olarak gösterilebilir. Ortaya çıkan çargâh perdesi üzerindeki nikriz etki sayesinde gelenekte olduğu gibi birbirini tamamlayan segâh ve müstear çeşniler ardıl şekilde hüseyini perdesi üzerinde sıralanarak cümle renklendirilip uzatılmış ve tekrar çargâh perdesinde yaratılan nikriz etki ile son bularak taksim soluklanmıştır.

C Bölümü

The image displays a musical score for the C section of a Keman Taksim. The score is written on 12 staves, organized into three groups of four staves each. The music is in a single system and features a variety of rhythmic and melodic patterns. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals (sharps and flats). The score concludes with a double bar line and repeat dots. The overall structure is a single melodic line with complex rhythmic accompaniment.

Taksimın son cümlesi 1 dakika 25 saniyedir ve belli perdeler üzerinde durularak kürdi etki yaratma ile başlamış, bu etki kıvrak parmak figürleri kullanılarak yapılan müzik cümlecikleri ile muhayyerkürdi etkiye dönüşerek son bulmuştur.

Taksimın son bölümüne, neva ve düğâh perdeleri vurgulanarak muhayyer makamını anımsatan ezgisel bir tırmanış ile girilmiştir. Muhayyer makamı perdeleri ile başlayan ezgi üçlü ve dördlü sekilemelerle acem ve kürdi perdelerini diziye dahil edip kürdili bir etkiye dönüşmüştür. Muhayyer ve kürdi etkiler eviç, segâh, tiz segâh perdelerinin acem, kürdi ve tiz kürdi perdelerine dönüşmeleri sayesinde birleşerek muhayyerkürdi makamını yine uzun soluklu bir cümle olarak duyurmuştur. Bu uzun soluklu son cümle muhayyer ve neva perdelerinde yapılan yarım kalışların yanında hemen her perdede oluşturulan asma kalışlarla karara gelinerek doyunluğa ulaştırılmıştır. Cümle içindeki tiz acem perdesine *glissando* ile I. pozisyondan çıkılarak ulaştırılması, icracının taksim yaparken sık olmasa da pozisyon geçişi kullandığının göstergesidir.

Segâh makamı etkisi yaratarak başlayıp, muhayyerkürdi makamı etkisi ile son bulan bu taksimden de anlaşıldığı üzere, ilk oluşturulan makamın etkisi için diğerlerine oranla daha kısa süreli müzik cümlesi biçimlendirilmiş, en son kulakta bırakılmak istenen etkinin üzerinde ise en uzun süreyle durulmuştur. Fakat yine de doğaçlama sonucu ortaya çıkmış her cümle, tıpkı geleneksel sözel türlere örnek verilebilecek kâr, beste, ağır semâi, yürük semâi gibi türlerde kullanılan aruz vezni ile yazılmış sözlere karşılık gelen müzik cümleleri gibi oldukça uzun solukludur.

SONUÇ

Sadi Işılây, 20. asırda yaşamış olan, yaratıları Türk müziği mensupları tarafından yaygın olarak seslendirilen bir bestecidir. Bu çalışmada Sadi Işılây, taksim türündeki yaratma davranışı ve keman sazındaki teknik özellikler odağında incelenmiştir. Bestecinin taksimlerinde dikkati çeken özellik, uzun soluklu müzik cümleleri ile makamları işleyiş biçimidir. Araştırmanın hedefi, muhayyerkürdi makamının taksim türü çerçevesinde işleniş biçiminin incelenerek Işılây'ın müzikal kimliğinin belirlenmesinde gelenek mensubiyetinin ortaya konması, ayrıca taksim cümlelerinin seslendirilişinde keman icra tekniklerinin açıklanmasıdır. Araştırmada incelenen taksim kaydı, icracının taksim türü odağındaki yaratma davranışında ve keman icra tekniklerinin kurgulanmasında karakteristik ifadeleri olduğu göz önüne alınarak belirlenmiş, bu doğrultuda çıkarımlarda bulunulmuştur.

Geçiş taksimi, makam değişikliklerinde duyumu yeni makama ısındırmak amacı ile yapılan taksimdir. Geçiş taksiminde icracının makamlar arası köprü bağlantılara hâkim olması, dolayısıyla makam nazariyatı hususunda donanımlı olması taksimın niteliğini belirlemektedir. Ayrıca, bağlantı motiflerinin ve kullanılan köprü bağlantılarının nasıl tasarlandığı, işitsel olarak dinleyiciyi yeni makama hazırlamada önem taşımaktadır. Sadi Işılây'ın segâh makamında başlayarak muhayyerkürdi makamında sonlandırdığı taksimde köprü çeşnilerin kullanımı, bestecinin geleneğe bağlı bir tutum sergilediğini ortaya koymaktadır.

Taksim kaydının süresi, 3 dakika 34 saniyedir ve bolâhenk akort düzeninde icra edilmiştir. Taksim, uzun soluklu üç bölümden (A + B + C) oluşmaktadır. Geçiş taksiminde, 54 saniye süre boyunca işlenen ilk bölümde segâh makamının karakteristik ezgi işleyişi duyurulmaktadır. Ardından gelen ikinci bölüm, 1 dakika 15 saniye süresinde art arda yapılan çeşnilerle çeşitlendirilmiştir. Bu cümlede öncelikle gerdaniye perdesi güçlendirilerek mahur işitsel etki yaratılıp, ardından nikriz çeşni duyurularak zavil makamı anımsatılmıştır. Gerdaniye perdesi vurgulanırken sıkça belirtilen tiz dik kürdi perdesi, nikriz çeşniye geçişte kolaylık sağlamıştır. Üçüncü ve son

bölüm, 1 dakika 25 saniye süresince işlenmiştir. Bu cümlede zavil makamı, hızlı bir şekilde kullanılan motiflerle ustaca yerini kürdi makamına bırakmıştır. Aynı müzik cümlesi içerisinde muhayyer perdesi güçlendirilerek muhayyer makamı etkisi yaratılmıştır. Öncül bölümde duyurulan kürdi çeşni, muhayyerkürdi makamına geçişte işitsel bir hazırlık oluşturmuş, bu makamın etkisiyle taksim sona erdirilmiştir. Dolayısıyla, geçiş taksiminde kullanılan köprü çeşniler, bestecinin makamlar arasında olduğu kurgunun bir yandan geleneğe bağlı olarak yapıldığını, diğer yandan işitsel değişkenlerin ustaca tasarlandığını göstermektedir. Bunlara ek olarak Sadi Işlay’ın keman icrasında uzun soluklu bu taksim cümlelerini işleyiş şekli ve müzikalitesi yüksek uzun soluklu müzik cümleleri kurabilme yetisini ortaya koymuştur. Ayrıca, kurduğu her cümle için uzun ve bağlı yay kullanımı, icracının müzikal kimliğini ve kendine has icra tekniğini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla Sadi Işlay, bir yay çekiş süresi içerisinde çok fazla notayı, kıvrak sol el parmak figürleri ile süsleyip anlamlandırabilmesi ve sağ kolun dengeli ve yumuşak kullanımı ile çekme ve itme hareketlerindeki olası belirginliği duyurmadan müzikalitesi yüksek cümleler kurabilmesi ile dikkat çekmektedir. Sadi Işlay, çalgı hakimiyetinin yanı sıra taksimlerinde görüldüğü gibi makamlar üzerindeki hakimiyeti ve kendine has kurduğu müzik cümleleri doğrultusunda müzikal kimliğini ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Ak, A.Ş. (2009). Türk Müsîkîsi Tarihi II. Ankara: Akçağ Basım Yayım Pazarlama A.Ş.
- Akdoğan O. (1989). Taksim Nedir? Nasıl Yapılır?, İzmir: İhlas Yayınları.
- Doğruöz, M. D. (2020). Türk sanat müziği geleneğinde sirtolar (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Gürtunca, N. (2023). Nursal Ünsal’ın Üç Viyola Taksiminin Analizi. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (21), 67-81. <https://doi.org/10.31722/ejmd.1194905>.
- Kaçar, G. Y. (2012). *Türk Müsîkîsi Rehberi (2. Baskı)*. Ankara: Maya Akademi.
- Özalp, N. (2000). Türk Müsîkîsi Tarihi II. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Öztuna Y. (1969). Türk Bestecileri Ansiklopedisi. İstanbul: Hayat Neşriyat A.Ş.
- Rona, M. (1960). 50 Yıllık Türk Musikisi. İstanbul: Türkiye Basımevi.
- Tanrıkorur, C. (2004). Türk Müziği Kimliği. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Musikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

NESİMİ ÇİMEN'İN ÂŞIKLIK GELENEĞİNDEKİ YERİ VE KAYNAKLIK ETTİĞİ ESERLERİN İNCELENMESİ

The Place of Nesimi Çimen In The Tradition of Minstrelsy And The Examination of The Works That He Sourced

Servet YAŞAR *
Burak GÜLTEKİN **

ÖZ

Âşıklar, farklı yetiştirme tarzlarıyla kimlik kazanan, değişik konularda irticalen şiir söyleyebilen ve aynı zamanda bu şiirleri sazı eşliğinde icra edebilen gezgin ya da yerel halk şairi olarak tanımlanan kişilerdir. Sözlü kültürün bir değer olarak yaşatılmasını, toplumsal yaşamdaki önemini korumasını ve sonraki nesillere aktarılmasını sağlayanlar da yine bu saz şairleridir. Bu çalışmada, Orta Asya'dan günümüze kadar gelen âşıklık geleneği içerisindeki 20. yüzyıl âşıklarından Âşık Nesimi Çimen konu edilmiştir. Literatür taraması ve eser analizi yöntemlerinin kullanıldığı araştırma kapsamında genel olarak ozanlık ve âşıklık geleneğinin tarihsel süreci ve günümüzdeki işlevliğinin yanı sıra Âşık Nesimi'nin hayatı, âşıklık geleneğindeki yeri ve TRT repertuarında kaynaklık ettiği 9 eserin edebi ve müziksel açıdan incelenmesine yer verilmiştir.

Kaynaklık ettiği eserlerinde çoğunlukla Alevi inanç kültürü ve felsefesi çerçevesinde konu edinmiş şiirler öne çıkmaktadır. Usta malı ürünleri tercihinde özellikle *Hakk Âşığı* olarak bilinen tekke edebiyatı şairlerinin eserlerini sazı eşliğinde işleyerek günümüze kadar taşımıştır. Müzik icrası bağlamında ağırlıklı olarak deyiş müzik türünün öne çıktığı yapıtlarında, makamsal açıdan hüseyini ve uşşak makamı dizisinde; ritmik yapı bakımından ise ana, birleşik ve karma/değişken usul yapısında örneklere yer vermiştir. Eserlerinde biçim açısından ise ağırlıklı olarak bir bölümlü biçim özelliği gösteren müziksel yapıların hâkim olduğu gözlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Kültürü, Âşıklık Geleneği, Türk Halk Müziği, Âşık Müziği, Âşık Nesimi Çimen.

ABSTRACT

Minstrels are people who are defined as wandering or local folk poets who have gained an identity with their different upbringings, can recite poems on different subjects and at the same time can perform these poems with their instruments. It is these instrument poets who ensure that oral culture is kept alive as a value, that it preserves its importance in social life and that it is transferred to the next generations. In this study, the 20th century in the minstrel tradition from Central Asia to the present day. One of the minstrels, Âşık Nesimi Çimen, is the subject. Within the scope of the research, in which the literature review and work analysis methods were used, the historical process and current functionality of the minstrel and minstrel tradition, as well as the life of Âşık Nesimi, his place in the tradition of minstrelsy, and the literary and musical analysis of 9 works that he sourced in the TRT repertoire were included.

In his works, which he sourced, mostly poems that are based on Alevi belief culture and philosophy come to the fore. In his choice of master-made products, he has carried the works of tekke Literature poets, especially known as *Hakk Âşığı*, to the present day by processing them with his instrument. In his works, in which the deyiş music genre stands out in the context of musical performance, in terms of maqam hüseyini and uşşak maqam; In terms of rhythmic structure, he included examples in main, compound and mixed/variable procedural structures. In terms of form in his works, it has been observed that musical structures that show a one-part form feature are dominant.

Keywords: Turkish Culture, Tradition of Minstrelsy, Turkish Folk Music, Minstrel Music, Âşık Nesimi Çimen.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 24.08.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 18.10.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç., İskenderun Teknik Üniversitesi, Mustafa Yazıcı Devlet Konservatuarı, servetyasar@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-3064-1530

** Arş. Gör., Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı, burakkulteğin@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-7965-2340

EXTENDED ABSTRACT

The minstrels are people who gain identity with different upbringing styles, who can sing poems on different subjects and at the same time perform these poems accompanied by their instruments, and who are defined as travellers or local folk poets. It is these instrumental poets who ensure that oral culture is kept alive as a value, preserves its importance in social life and passes it on to the next generations. In this sense, minstrelsy poets have been the social memory of the previous period and shed light on the current period.

It is known that in the early periods of Turkish history, minstrels were given names such as *shaman*, *kam*, *bakşı*, *ozan* by different Turkish tribes, and especially the name *ozan* (bard) stands out among the Oğuz tribe, who have an important place among the Turkish tribes in Central Asia in terms of population and activity. The minstrels have a number of functions that can vary and take place in the social culture, especially in various religious and social issues such as witchcraft, musician, physician.

The main objective of this study is to analyze in depth the works of Âşık Nesimi in literary and musical terms. In addition, giving information about Nesimi's life, his place in the tradition of minstrelsy and his art are among the aims of the study. In this context, the fact that the works of Âşık Nesimi in TRT repertoire will be analyzed in literary and musical terms reveals the importance of the research. Since Âşık Nesimi is not alive today, this research is limited to the existing written sources and the works of Nesimi in TRT Music Publications THM Repertoire.

As a method in the research, published theses, books, journals, articles, etc. were utilized from the literature review and the research was directed in this direction. In addition, in the musical analysis phase of the research, data were obtained by utilizing the methods and techniques of piece analysis frequently used in music research. In this direction, the musical genre, makam scale, course characteristic, sound width, rhythmic structure, metric pattern and form analysis of the work were evaluated within the framework of work analysis techniques.

Nesimi, who is one of the “badesiz” minstrels in the tradition of minstrelsy, learned how to play the saz and sing idioms from the minstrels he watched in the cem erkâns and in conversation settings, and by following the masters among his relatives. In the beginning, Nesimi played and sang masterly sayings on his saz, but in the process he improved himself and created his own creations. Nesimi, who was one of the rare minstrels in his time who played his saz without using a plectrum and with a hand playing technique (claw, *chelpe*), developed the traditional performance technique of the saz and created a unique style of his own. Known as the last cura master of the minstrel tradition, Nesimi left an important legacy to the next generations with his vocal performance style and simple literary style in his works, as well as the order he emphasized on his two-stringed cura and the playing style he developed.

When the works of Âşık Nesimi in TRT repertoire are evaluated from a literary point of view; in terms of verse form in the examples, it was determined that the form of breath, one of the types of tekke literature, and the form of *khoshma*, one of the types of minstrel literature, were used, and that the verse unit of quatrains was predominantly used, as well as the verse unit in thirds. It has been determined that the 11 syllable structure is mostly prominent in the poems, and in terms of rhyme scheme, the rhyme scheme is predominantly straight rhyme. When the works are analyzed in terms of subject matter, it is concluded that Virani, Pir Sultan Abdal, Ruhsati, Sıtkı, Mücrimi, Hasreti and Cafer Baba, who are among the Alevi-Bektaşî Hakk Âşık's, come to the fore in the pseudonyms of the poems in which the themes of advice, hereafter, separation and longing are mostly covered.

When the works that Âşık Nesimi was the source of are analyzed musically, it is seen that all of the examples are in the idiom style music genre, which is included in Alevi-Bektaşî music genres, the makam scales are mainly composed of the hüseyîni makam scale, and the course feature is mostly in a descending-descending structure, It has been concluded that the sound amplitudes are in the range of pest-treble 7 and 11 sounds, the usual structure is mostly in 4/4 rhythmic structure within the framework of the main methods, as well as examples of combined (7/8) and variable (8/8-7/8) rhythmic structure, and in terms of form, the one-part form feature is predominantly used.

Nesimi Çimen is a minstrel who was born and raised in an Alevi family and was raised in the Alevi belief culture and philosophy since his childhood. Throughout his life, he took care to live within the framework of the requirements of this belief culture and philosophy and tried to reflect his thoughts in an open language, especially in his works whose lyrics are his own. He has shed light on the period he lived in and the present day by processing the master poems of the minstrels/ozans who lived before him.

Considering the researches about Âşık Nesimi Çimen to date; it is observed that these studies are generally aimed at partially evaluating Nesimi's life, his two-stringed cura and his works. Within the scope of this research, in addition to Nesimi's life story, a detailed analysis of the works registered in his name in the repertory records of the Turkish Radio and Television Corporation is included. It is thought that the study will make important contributions to the field in this respect. In terms of Turkish folk music, it would be useful to conduct similar studies for other local artists who have grown up within the framework of the minstrel tradition or who have contributed to the transportation, transfer and archiving of local music culture.

Türk kültürünün varoluşundan günümüze kadar olan süreçte varlık gösterdiği bilinen ve önemli bir kültür ögesi olan âşıklık geleneğini günümüzde de yaşatmaya çalışan ve temsilcileri olan âşıklar; yaşadıkları dönemde ait oldukları toplumun sosyal konuları başta olmak üzere çeşitli kültürel olgulardan da beslenerek ürettikleri şiirleri sazları eşliğinde dile getiren saz şairleridir. Türk tarihinin ilk dönemlerinde farklı Türk kavimlerinde âşıklara şaman, kam, baksı, ozan gibi isimler verildiği ve özellikle ozan isminin, Orta Asya'daki Türk kavimleri arasında nüfus ve etkinlik açısından önemli bir yerde bulunan Oğuzlarda öne çıktığı bilinmektedir. Bu karakterlerin, buldukları dönem içerisinde büyücülük, çalgıcılık, hekimlik gibi çeşitli dinsel ve toplumsal konular başta olmak üzere toplum kültürü içerisinde yer alan ve değişkenlik gösterebilen birtakım işlevleri bulunmaktadır.

Ozanlık kavramı, Oğuzların saz şairleri anlamında çok eskiden beri kullanılan bir kelimedir. 15. yüzyıldan sonra ozan kelimesinin yerine Azeri ve Anadolu sahalarında *âşık*, Türkmen sahasında ise *baksı* kelimeleri yer aldığı tespit edilmiştir. Zamanla Anadolu ve Azerbaycan Oğuzları arasında bu eski anlamı unutulmuş ve sonrasında bu terim hem edebi dilde hem de halk dilinde “çok söyleyen” anlamında varlığını sürdürmüştür (Köprülü, 2014: 185).

Ozanlık geleneğinin Anadolu coğrafyasında varlığını sürdürme süreci incelendiğinde ise Oğuzların farklı kollardan Anadolu'ya göç etmeleri ile başladığı söylenebilir. Toplumsal değişim, çeşitli etnik gruplara ait kültürel değerlerin de varlık göstermesi ve kültür aktarımının değişen zaman karşısında güçsüzleşmesi gibi birtakım sosyolojik olaylar sonucunda ozanlar, zaman içinde sürdürmüş oldukları görevlerin bir kısmını bırakmak zorunda kalmış ve şair-çalgıcı görevlerini üstlenerek varlıklarını sürdürmeye devam etmişlerdir. Özellikle 15. yüzyılın ortalarından itibaren ise ozanlık geleneği yerini âşıklık geleneğine bırakmıştır. Bu gelenek farklı yetiştirme tarzlarıyla günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. 20. yüzyıl âşıklarından olan Âşık Nesimi Çimen de bu gelenek çerçevesinde yetişmiş badesiz âşıklar arasında yer almaktadır.

Bu araştırmanın ana hedefi, Âşık Nesimi'nin kaynaklık ettiği eserlerin edebi ve müziksel açıdan derinlemesine incelenmesidir. Bunun yanı sıra Nesimi'nin hayatı, âşıklık geleneğindeki yeri ve sanatına ilişkin bilgilerin verilmesi de çalışmanın amaçları arasındadır. Bu kapsamda Âşık Nesimi'nin TRT repertuarında kaynaklık ettiği eserlerin edebi ve müziksel açıdan incelenecek olması çalışmanın önemini ortaya koymaktadır. Âşık Nesimi'nin günümüzde hayatta olmaması sebebiyle bu araştırma, var olan yazılı kaynaklar ve TRT Müzik Yayınları THM Repertuarında Nesimi'nin kaynaklık ettiği eserler ile sınırlandırılmıştır. Yöntem olarak çalışma kapsamında; yayımlanmış tezler, kitaplar, dergiler, makaleler vb. kaynaklardan yararlanılarak literatür taramasından faydalanılmış ve bu doğrultuda araştırmaya yön verilmiştir. İlaveten araştırmanın müziksel analizi aşamasında ise müzik araştırmalarında sıklıkla kullanılan eser analizi yöntem ve tekniklerinden faydalanılarak veriler elde edilmiştir.

Orta Asya'dan Anadolu'ya Ozanlık/Âşıklık Geleneği

Eski Türklerde halk şairlerinin varlığına ve Türk toplulukları içindeki kültürel kimliklerine dair bilgilere batı kaynaklarındaki 4. ve 5. yüzyıllara ilişkin tespitlerde rastlanmaktadır. Bu karakterlerin topluluk içerisinde çeşitli misyonlarının olması ve özellikle müzisyen kimliklerinin ön planda yer alması oldukça dikkat çekicidir.

Türk halk şairleri ile ilgili ilk önemli tarihi kayıtlar İ.S. 5. yüzyıla aittir. Batı kaynaklarında bulunan bu bilgilerden Atilla'nın ordusunda şairlerin ve çalgıcıların bulunduğunu ve bu şairlerin ziyafetlerde Atilla'nın

kahramanlıklarına ve zaferlerine dair şiirler okuduğunu öğreniyoruz. Altay Türklerinin kam, Kırgızların baksı, Yakutların oyun, Oğuzların ozan ve Tonguzların [Tunguzların] şaman dedikleri eski Türk şairlerinin, bütün ilkel topluluklarda gördüğümüz gibi, toplum içerisinde hekimlik, büyücülük ve müzisyenlik gibi çeşitli görevleri vardı. Bu çok yönlü halk sanatçılarının tanrılara kurban sunmak, ölünün ruhunu yerin dibine göndermek, kötülükler, hastalıklar ve ölümler gibi fena cinler tarafından gelen işleri önlemek, hastaları tedavi etmek, bazı ölümlerin ruhlarını semaya yollamak gibi çeşitli dini görevleri bulunuyordu (Köprülü, 1989: 157).

Türklerde bu dini görevler, şölen, sığır ve yağ gibi törenlerde şaman, baksı, kam ve ozan gibi çeşitli isimlerle anılan karakterler tarafından gerçekleştirilirdi. Kültürel kimliğin önemli temsilcileri olan bu karakterler inançsal görevlerinin yanı sıra kopuz ya da davul çalarak şiirler de okurlardı. Türk şiirinin ilk örnekleri olarak da nitelendirilen bu şiirler, daha çok mitolojik olayları konu edinmiş inançsal içerikli sözlerden oluşmaktaydı (Yaşar, 2018: 6).

Kaynaklarda ozan teriminin daha çok Oğuzlar döneminde anılmaya başlandığı belirtilmektedir. Oğuzların kahramanlıklarını, kültürel değerlerini, toplumsal yaşamlarını anlatan ve bu değerlerin gelecek nesillere aktarılmasında önemli bir misyonu olan ozanlar, ait oldukları toplum içerisinde her zaman saygın bir konumda yer almışlardır (a.g.e., 6). Süreç içerisinde zamanla değişim göstererek kopuz çalıp şiir söyleyen halk şairleri için kullanılan ozan sözcüğü Oğuzca'da “önce gelmek, öne geçmek” anlamındadır (Aslan, 2010: 100).

Moğolcadan geldiği anlaşılan ozan kelimesinin asıl anlamı ‘çok konuşan kimse’ olup ‘saz şairi’ manasını sonradan kazanmıştır. Eski Türkiye Türkçesi metinlerinde kelime bu iki anlamda geçmektedir. Günümüz Türkçesi’nde ‘şair’ yerine kullanılmaktaysa da yaygınlık kazanmamıştır. Divan-ü Lügati’t Türk’te ‘atını devamlı öne geçiren adam’ anlamında *ozutgan* kelimesi ve ‘çok ileri giden, başkalarını geçen’ manasında *ozgan* isim tamlaması yer almaktadır. Buradan hareketle *ozutgan* > *ozgan* > ozan şeklinde bir etimoloji de yapılmıştır. M. Fuad Köprülü, ozan kelimesinin İbn Mühenna lügatında yer alan *ozmak* (önce gelmek, ileri geçmek) fiili, *ozgan* (koşuda birinci gelen köpek) ve *ozuş* (kurtuluş) kelimeleriyle ilgili olduğunu, Oğuz Türkçesi’nde ‘g’ sesleri düştüğünden ozan kelimesinin oz+gan > oz+an şeklinde oluştuğunu ileri sürmüştür (Albayrak, 2007: 18).

Türk toplumlarında Arap ve Fars ideolojisinin görünüm kazanması Türklerin İslamiyet’i kabulü ile başlar. Bu durum, özellikle kültür ve edebiyat çevresinde kabul gördükçe ozanlık geleneğinin en önemli unsurlarından olan halk şiiri, zamanla değer kaybına uğramıştır (Yaşar, 2018: 7). Toplumsal ve kültürel değişim sonrasında ozanlar, süreç içerisinde görevlerinin bir bölümünü bırakmak zorunda kalmışlardır. Bunun sonucunda ozanlar, sadece şair-çalgıcı konumunda yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Ozanlık geleneği 15. yüzyılın ortalarına kadar sürmüş ve yerini âşıklık geleneğine bırakmıştır (Eke, 2010: 75). Bu bağlamda bahse konu değişim sürecini edebi açıdan değerlendiren Artun (2012: 1), “Milli öze bağlı epik şiirler yazan ozanın yerini, İslami öze bağlı lirik şiirler yazan âşık almıştır.” şeklinde ifade etmiştir.

Ozanların ve âşıkların kültürel süreç içerisindeki hem bireysel hem de toplumsal temsiliyetleri aslında oldukça benzer yapıdadır. Ancak çalışmada sıkça değinildiği gibi kültürün yaşayan bir unsur olması bağlamında kültür endüstrisi ve modernizm oluşumlarının da etkisiyle değişen toplumsal yapı ve toplumun sahip olduğu değerler bakımından ozanlık geleneğinin temsil ettiği dinamikler değişikliğe uğramıştır. Bu değişime paralel olarak günümüzde de ozanlık ve âşıklık geleneğinin temsilcileri arasında özellikle performans bağlamında çeşitli farklılıklar yer almaktadır. Edebi anlamda da görünüm kazanan bu farklılıklara ek olarak, geleneğin icrası bakımından varlık gösteren bazı unsurlarından da söz edilebilir.

Âşıklık geleneğinde önemli olan husus yakın geçmişte belirlenen ya da güncel olarak da varlık gösteren geleneğe ait uygulamaların gerçekleştirilip gerçekleştirilmediğidir. Âşık fasıllarına katılma, askı indirme, lebdeğmez, muamma çözüme, atışma/deyişme, doğaçlama şiir düzüp saz eşliğinde seslendirme, gezgin olma ve bir ustaya intisap etme gibi kavramlar geleneğe ait unsurları oluşturmaktadır. Ek olarak, farklı konularda hikayeler anlatmak, hece ve kısmen de aruz vezninin oldukça zor biçimlerinde şiirler düzme de bu geleneğe ait unsurlar içerisinde yer almaktadır (Özdemir, 2013: 6).

Âşıklık geleneği, Anadolu'da toplumsal bütünlüğü sağlamak, insanları aynı duygu çerçevesinde bir araya getirmek ve sözlü mirası sonraki kuşaklara aktarmak açısından son derece önemli bir kültürel olgudur. Kartarı (1977: 8) âşık için, "irticalen şiir söyleyebilen, şiirlerini sazı eşliğinde ezgilerle okuyabilen, bir ustanın yanında yetişmiş, çoğu zaman gezgin olan bir sanatçıdır" ifadesine yer vermektedir. Âşık, yaşadığı toplumun ekonomik, toplumsal, kültürel ve siyasi olaylar karşısındaki duygu ve düşüncelerine her çağda, her ortamda tercüman olmuş kişidir. Bu bakımdan halkın, çeşitli olaylar karşısındaki his, duygu, düşünce ve tepkilerini ifade ederken de onun öz, sade konuşma dilini son derece ustalıkla kullanmıştır.

Anadolu'da âşıklık geleneği içerisinde âşıklık mertebesine ulaşmak için çeşitli evreler olduğu ve âşıkların bu evrelerden geçebilmesi için birtakım yeteneklere sahip olmaları gerektiği bilinmektedir. Bir ustanın yanında zaman geçirerek başka bir deyişle bir ustaya kapılanarak, ustası tarafından ait olduğu toplumun kültürel değerleri çerçevesinde, ustasının deneyimleri ve dağarcığı ile yetişen ve süreç sonunda ancak ustasının izin vermesi ile kendini âşık olarak tanımlayabilen saz şairlerine genel olarak *usta-çırak ilişkisi ile yetişen âşık* denmektedir. Bir diğeri, *badeli âşık* olarak tanımlanan, kişinin rüyasında pir ya da hızır olarak ifade edilen ve kanaat önderi niteliği taşıyan bir karakterin elinden bade içtiğini ve bunun sonucunda saz çalmaya başladığını görmesi ile tamamlanan bir süreçtir. Bade kavramı ile ilgili olarak Yardımcı'dan aktaran Buttanrı, ilgili kaynakta aşağıdaki bilgilere yer vermiştir;

Şarap anlamına gelen 'Bade', Tasavvuf edebiyatında 'Aşk' manasında kullanılır. Kelime anlamıyla içki manasını taşıyan bade, halkbiliminde rakı, şarap gibi alkollü bir içki anlamında değildir. Şerbet, su gibi içilecek bir sıvı olduğu gibi elma, nar, ekme, üzüm gibi herhangi bir yiyecek de olur. Hatta ele verilen bir saz da bade olabilmektedir (2017: 28).

"Rüyada bade içme; ilahi düşüncelerle yetenek kazanma ve belirli ritüellerden oluşan âşıklığa geçişte bir başlangıç noktası niteliğinde olan bir olgudur" (Dağlı, 2018: 899). Kişinin rüyadan uyandığında saz çalabildiği ve rüyasının gerçek olduğu varsayılmaktadır. Âşıklık mertebesine ulaşmak için izlenen yollardan bir diğeri ise bu geleneğe gönül verip, dinleyerek, okuyarak ve araştırarak bir bilgi birikimi oluşturmaktan geçer. Kişi sahip olduğu

birikim neticesinde kendisini âşık olarak tanımlayabilir ve geleneğe uygun şiirler yazıp saz çalmaya yönelebilir. Neticede ürettiği şiirler ve çaldığı saz ile âşıklık geleneğini temsil eden ve geleneğin sonraki nesillere aktarılmasında etkili olan bu karakterlere de *badesiz âşık* denmektedir.

Âşıklar ürettikleri şiirleri ezgilendirirken yöntem olarak genellikle buldukları bölgenin yerel müzik dokusundan faydalanırlar. Usta-çırak ilişkisiyle yetişmiş âşıklarda ise bu durum, yerel müzik unsurlarına ilaveten usta malı ürünlerin ezgilerinden esinlenme şeklinde de gerçekleşmektedir. Bunların yanı sıra yapılan âşık buluşmalarında, farklı yörelerden katılan âşıkların kendi aralarında seslendirdiği eserlerin ezgilerinden etkilenme durumu da gözlenmektedir. Hatta günümüzde medyanın yaygınlaşması ile birlikte hiç yan yana gelmemiş ya da aynı yerel müzik kültürünü paylaşmamış âşıklar arasında bile aynı ezginin kullanımı söz konusu olabilir. Bu nedenle âşıkların eserlerinde özellikle ezgisel bağlamda büyük benzerlikler ortaya çıkması olası bir durumdur (Yaşar, 2018: 10).

16. yüzyıldan itibaren Anadolu'da yaşamış olan ozanlar ve âşıklar arasında; Pir Sultan Abdal (16. yüzyıl), Kul Himmet (16. yüzyıl), Köroğlu (16-17. yüzyıl), Kazak Abdal (16-17. yüzyıl), Ercişli Emrah (16-17. yüzyıl), Karacaoğlu (17. yüzyıl), Âşık Gevheri (17. yüzyıl), Âşık Ömer (16-17. yüzyıl), Dadaloğlu (19. yüzyıl), Dertli (1772-1846), Bayburtlu Zihni (1798-1859), Ruhsati (1835-1911), Âşık Şenlik (1853-1913), Âşık Sümmani (1861-1915), Âşık Veysel (1894-1973), Âşık Daimi (1932-1983), Davut Sulari (1925-1984), Âşık Mahzuni Şerif (1940-2002), Âşık Murat Çobanoğlu (1940-2005) ve Âşık Yaşar Reyhani (1932-2006) gibi önemli şahsiyetler sayılabilir (a.g.e., 10). Nesimi Çimen (1931-1993) de yaşadığı dönemde bu geleneği iyi bir şekilde temsil eden ve eserleri ile günümüzü aydınlatan en önemli gelenek temsilcileri arasında yer almaktadır.

Âşık Nesimi Çimen'in Hayatı

Nesimi Çimen, 1931 yılında Adana'nın Saimbeyli kazasının Fatmalı köyünde dünyaya gelmiştir. Aslen Sivahlı olan Nesimi, ailesiyle birlikte 1941 yılında Kayseri'nin Sarız ilçesine bağlı İnceağara köyüne, 1956 yılında Adana'nın Kozan ilçesine ve kısa bir süre sonra Osmaniye'nin en büyük ilçesi olan Kadırlı'ya göçer (Osanmaz, 2017: 133). İlkokula başladıktan üç ay sonra okul hayatını yarıda bırakan Nesimi, ilkokul diplomasını daha sonra 43-45 yaşlarında dışarıdan sınavlara girerek almıştır. Okula ara verdikten sonra amcasından kalaycılık öğrenerek 1961 yılına kadar bu zanaat ile uğraşmıştır. Bu yıllar arasında Yaşar Kemal ile tanışan Çimen, İstanbul'a giderek Yaşar Kemal'in aracılığıyla girdiği mozaik fabrikasında dokuz ay işçi olarak çalışmıştır (Oral, 2018: 88). Nesimi'nin genel olarak dik duruşlu, her koşulda kendi doğrularını ifade etmekten çekinmeyen, tanık olduğu hataları ve yanlışları söylemekten geri durmayan karakteristik bir yapısı vardır. Fabrikada çalıştığı süreçte tanık olduğu haksızlıklara seyirci kalmamış, fabrika greve girmiş ve bunun sonucunda da işten çıkarılmıştır (Osanmaz, 2017: 134).



Görsel 1. Nesimi Çimen

(tr.wikipedia.org/wiki/Nesimi_Çimen#/media/Dosya:Nesimi_Çimen.jpg)

İşsiz kalmanın da sebep olduğu zorunluluklarla birlikte, içinde büyüdüğü “dedelik geleneği” sayesinde curasıyla Pir Sultan, Kaygusuz, Hatayi gibi şairlere ait usta malı deyişleri okumaya başlar (Osanmaz, 2017: 134). 1962 yılından itibaren artık “âşık” sıfatı eşliğinde daha önce sembolik olarak icra ettiği curasıyla hem usta malı eserleri hem de kendi eserlerini icra etmeye başlayan Çimen (Oral, 2018: 88), 1967 yılından itibaren ise kendi görüş, yetenek ve algısıyla gönlünden kopan şathiye (taşlama), methiye (güzelleme), duvaz, deyiş gibi edebi formlarda inançsal, felsefik, toplumsal ve siyasi içerikli eserler seslendirerek tamamen bu sanata yönelmiştir (Oral ve Deran, 2018: 61-62).

Nesimi Çimen, 1970 yılından itibaren Fransa, Almanya ve İsveç gibi farklı ülkelerde konserler vermiş, radyo ve televizyon programlarına konuk olmuştur. 1976’da Fransa’da bir plak çalışmasında görev alan Çimen, ikitelli curayı yurt dışında tanıtmıştır. Bu gelişmeler sonucunda Nesimi Çimen sadece icracılık yapmamış ve “Cura Plak” adında bir yapım şirketi kurmuştur. Nesimi Çimen’in bazıları kayıtlı bazıları kayıtsız olmak üzere yaklaşık 300-350 eseri bulunmaktadır (a.g.m., 62).

Yaşamı boyunca özgün ve çok yönlü müzik kimliği ile ön planda olan Nesimi’nin ulaşılabilen bazı kaset ve plak çalışmaları aşağıdaki gibidir.

Yapım şirketi Aşkın Plak olan 1967 ve 1968 yılına ait 45’lik plaklar:

- Adı Güzel Kendi Güzel Muhammed
- Hüseyini Kerbelâ Sana Sığındım
- Ey Sofu Sen Bize Kızılbaş Dersin
- Gel Zahit Ali’nin
- Efendiler / Dost Cemalin Ay Gibi

Yapım şirketi Cura Plak olan 45’lik plaklar:

- Şahı Merdan Aşkına
- Acı Dert Bana
- Çilelerin Doldu Günlerin Tamam
- Ben Beni Bir Şey Bilirdim

- Kel Muhtar

Kasetler:

- Aç Uyanırsa Toku Yer
- Bağışla Beni
- Le Chant Des Troubadours De Turquie
- Merhaba
- Vizeliyim
- İnsanlar Gülsün
- Barış Güvercini
- Ayrılık Hasreti

Kalan Müzikten arşiv niteliğinde çıkan:

- Ayrılık Hasreti 2 CD (dostunsayfasi.com'dan akt. Oral, 2018: 96).

Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği'nde (MESAM) Ağustos 2023 tarihinde yapılan tarama sonucunda Nesimi Çimen'in besteci/söz yazarı olduğu 214 eserin resmi olarak kayıt altına alındığı tespit edilmiştir (mesam.org.tr).

Müzik icra etmenin dışında oyunculuk ile de ilgilenen Nesimi Çimen, 1969 yılında Atıf Yılmaz'la birlikte "Muradın Türküsü" adlı filmde rol almış, ayrıca halk oyuncuları tiyatrosunda da Pir Sultan Abdal'ı canlandırmıştır. Çimen, 1964'ten itibaren İstanbul'da bulunduğu yıllarda Türkiye İşçi Partisinde (TİP) aktif olarak çalışarak siyasetle yakından ilgilenmiştir (Gürgün, 2013: 75-77; Oral, 2018: 88-89). Ayrıca 1963 yılında Âşık İhsani, Mahsuni Şerif, Daimi ve Davut Sulari gibi isimlerle bir araya gelerek "Devrimci Ozanlar Derneği"ni kurmuş ve yürütücülüğünü üstlenmiştir (Oral, 2018: 89).

Esasen Dersim Derviş Cemal'lerden olan Nesimi, 2 Temmuz 1993'te Sivas'ta gerçekleştirilen Pir Sultan'ı anma şenlikleri esnasında, Madımak Otel'i'ne yapılan saldırı olaylarında hayatını kaybederek İstanbul Karaca Ahmet Mezarlığı'na defnedilmiştir.

Âşık Nesimi Çimen'in Dünya Görüşü, Sanat Anlayışı ve Anadolu Âşıklık Geleneğindeki Yeri

Nesimi Çimen, Alevi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Ailesinin bağlı bulunduğu dede ocağı Seyyid Cemal (Derviş Cemal) ocağıdır. Babası bu ocağın Alevi dedesi Hasan dededir. Nesimi'nin çocukluğu cem törenlerinde ve muhabbet ortamlarında geçmiştir. Hayata bakış açısı da Alevilik kültürü ve felsefesi doğrultusunda şekillenmiştir. Bu felsefe ve kültür doğrultusunda bütün insanlara eşit bir gözle bakan, insanı sevmeyi merkezde tutan, Allah'a ulaşmanın insanı sevmekten ve hizmet etmekten geçtiğini düşünen, cinsiyet ayrımında bulunmayan ve yaşamın her alanında eşitlikçi bir anlayışı benimseyen, demokratik laik bir düzeni temel alan, haksızlıklara karşı dik duran, zalimin karşısında mazlumun yanında yer alan, barışçıl bir dünya görüşünü benimsemiştir. Benimsediği bu bakış açısı Nesimi'nin eserlerinde kolaylıkla gözlenmektedir. Tüm bunlara ek olarak Nesimi, sol değerleri benimseyen işçiden ve emekten yana olan, zaman zaman bu uğurda çeşitli engellerle karşılaşan, mücadeleci bir siyasi kimliğe de sahiptir (Oral, 2018: 90).

Nesimi, cura çalıp deyiş söylemeye aile içinde bulunan ustalardan etkilenecek başlamış ve manevi anlamda bir usta-çırak eğitimi görmüştür. Âşık olma yolunda âşıklık geleneğinde görülen rüya ve bade motiflerinden değil yaşantısından ve karşılaştığı zorluklardan beslendiğini şu sözlerle belirtmiştir:

Mesela insan bir dünyadır. Her maden vardır. Deşersen bulursun, ne istersen bulursun. ...Eskiden derlerdi ki, âşık rüyasında bade içmiş, ak sakallı babanın elinden bade içmiş, badeli âşık işte coşmuş gidiyor. Biz öyle ak sakallı ihtiyar mihtiyar görmedik. Biz badeyi kendi ızdırabımızdan içtik. Kendi yaşantımızdan içtik. Ben kendi yaşantımı dile getirirken baktım binlerce insan girdi o için içerisine. Mesela açlığımı yazdım, bir sürü aç girdi içine, ...işsizliğimi yazdım bir sürü işsiz girdi için içine. ...Ozanın dile getirdiği sözler gerçektir. Gerçekleri dile getirir (Gürgün, 2013: 70).

Her saz aşığında olduğu gibi Nesimi Çimen'in de inanç ve fikir dünyasında ürettiği eserlere eşlik eden sazı özel bir yere sahiptir. Ancak onun kullandığı saz fiziki ve çalım sitili olarak çağdaşı olan diğer âşıklardan bazı yönleriyle farklılık göstermektedir. Nesimi, icra ettiği ikitelli curanın yapısı ve çalım tekniği ile ilgili olarak şu ifadeleri kullanmaktadır: “*Benim çaldığım cura 11 perde, 4 tel. 3 alt, 1 üst orta tel yok benimkinde, iki ses. Şelpeyle çalınır, parmaklarla, mızrapsız. Piyasadaki cura 6 tel, 3 ses, 22 perde, o mızrapla çalınır*” (Gürgün, 2013: 75). Nesimi'nin çaldığı ikitelli cura 11 perdeli, iki sıra telli ve iki seslidir. Ancak Nesimi, daha yüksek ses elde edebilmek için alt tele “üç”, üst tele “bir” tel takarak tel sayısını dört tele çıkarmış ve bu şekilde icra etmiştir. Nesimi, ikitelli curanın geleneksel icra biçimini şelpe, pençe diye adlandırılan elle çalma tekniğine dayandırmakla birlikte bu geleneksel çalgının icrasını yerelin dışına çıkararak ulusal ve uluslararası düzeyde özellikle Almanya, Fransa, İsveç, Hollanda gibi ülkelerde gerçekleştirmiş tek âşık olmuştur. Geleneksel çalma biçimini geliştirerek kendi çalım üslubunu yaratmıştır. Dolayısıyla bu çalgiya ve icra biçimine ‘Nesimi Sazı’ da denilmektedir (Oral ve Deran, 2018: 63-64).

Cura sazlar Anadolu’da yöresel özelliklere göre bazı farklı adlandırmalar (ırızva, ruzba, ruzva vb.) ve formlarda görülmektedir. Bu sazların boyutları ve telleme şekilleri de farklılık göstermektedir. Akort sistemi ruzba düzeni (alt tel “la”, üst tel “mi”) şeklinde bilinen cura ise özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi ve çevresinde Alevi inanç kültürü ve felsefesinin yoğun yaşandığı yörelerde yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Çoğunlukla yerel boyutta kalan bu düzen, Nesimi sayesinde ulusal ve uluslararası boyutta tanınmış hatta bağlama icracıları arasında daha çok “Nesimi Düzeni” olarak kabul görmüştür.



Görsel 2. Nesimi Çimen ve İki Telli Curası
(yildirimalkan.com/asiknesimi.html)

Curanın son usta ozanı olan Âşık Nesimi Çimen, halk şiirinde ve âşıklık geleneğinde önemli bir yere sahiptir. Kendisini halk ozanı olarak gören Çimen, şalvarı, ceketi ve başında kasketiyle halkın içinde dolaşmış, hiçbir zaman kendini ve yaşantısını halktan soyutlamamıştır. Adları halk ozanı olup da özünü değiştiren, gürültü isteyenlere hizmet edenlere başkaldırmıştır. Nesimi, öz kültürünü “bey” olma kaygısıyla heba etmediğini ifade etmiştir ve bu cümleleriyle, tanınma uğruna özünü kaybedenlere başkaldırmıştır. Bu söylemlerinin nedenini, onların halk sanatçısıym diyerek düzenden, güçlüden yana olmaları ve hiçbir zaman halkın ezilmişliğini, üzüntüsünü dile getirmemeleri olarak ifade etmiştir (Osanzmaz, 2017: 135). Nesimi Çimen’e göre halk ozanı, “halkın derdi ile dertlenen, bütün insanlığı seven, aşkın ateşiyle yanan ve kötü huylarını atmış, arınmış, her bakanın gözüne ışık olmuş, güncel olaylarla, dertlerle dertlenen, sevinciyle sevinen, sazı ile sözü ile halkın kulağı, dili olan, hiçbir çıkarın karşısında boyun eğmemendir” (Haşhaş, 1993: 4). Ayrıca kendisini halka ait ve bir dünya vatandaşı olarak gören Nesimi “benim için dört köşe benim dünyamdır” (Oral, 2018: 91) diyerek, bunu da dünyanın herhangi bir köşesinde yaşanan bir olay üzerine çalıp söyleyerek göstermiştir.

Nesimi Çimen’in toplumsal sorunlara değinen şiirleri, adaletsizlikleri yeren, daha mutlu ve barış dolu bir dünyayı isteyen söylemler içermektedir. Elinde curasıyla devlete ve düzene boyun eğmemiş, haksızlığın, baskının ve zulmün karşısında durmuştur. O, yaşadığı toplumun sorunlarına kayıtsız kalmayan, halkın acısını kendi acısı bilen, toplumcu bir sanatçı olmuştur. Türkiye’de hak ettiği ilgi ve değeri göremeyen Nesimi Çimen, âşık şiirinin en önemli temsilcilerinden biridir. Muhafız kişiliği nedeniyle, işçilerin haklarını savunan, kendinin ve halkın hakkını arayan, çarpıklıkları dizelerinde dile getiren bir ozanın yeterince tanınmamış olması o dönemin Türkiye’si için olağan bir durumdur. Hükümet tarafından komünist, solcu olarak tanımlanan Nesimi’nin söylemlerini halka duyurmasına izin verilmemiştir. Konserlerinde seslendirdiği eserleri yetkili organlarca baştan sona incelemeye tabi tutulmuştur (Osanzmaz, 2017: 135).

İlk defa 1970 yılında yurt dışına çıkabilmiş ve bu tarihten itibaren yılda bir defa Paris’e giderek, orada radyo programlarına konuk olmuş ve işçi gruplarına konser vermiştir. Daima işçiden emekçiden yana bir tavır sergilemiştir. Kendi ülkesinde yapamadığını bir parça da olsa yurt dışında yapabilmeyi başarmıştır. Yurt dışında Nesimi’ye ilgi gittikçe artar ancak Türkiye’de hiç kimse kapısını çalmaz (a.g.e., 135). Hayatı boyunca yoksullukla

mücadele etmiş, gözaltına alınarak (1967) zaman zaman işkencelere dahi maruz kalmış olan Nesimi Çimen, bu duruma yakınmıştır ancak yine de inandığı yolda yürümeye devam etmekten geri kalmamıştır (Oral, 2018: 90).

Âşık Nesimi Çimen'in Kaynaklık Ettiği Eserlerin Edebi ve Müziksel Açından İncelenmesi

Araştırmanın bu bölümünde, Âşık Nesimi Çimen'in TRT repertuarında kaynaklık ettiği ve derlediği eserlere yönelik analizlere yer verilmiştir. Bu doğrultuda edebi açıdan değerlendirme yapılırken Âşık Nesimi Çimen'in âşık edebiyatı ve tekke edebiyatı saz şairleri arasında yer almasının yanı sıra özellikle Alevi inanç kültürü ve felsefesi çerçevesinde eserler ortaya koyması nedeniyle bu araştırma kapsamında ağırlıklı olarak tekke edebiyatı türleri doğrultusunda analizler yapılmıştır. Müziksel analizler çerçevesinde ise, Âşık Nesimi'nin Alevi-Bektaşî ozanları arasında kabul görmesi ve kaynaklık ettiği eserlerin icrasını bu inanç kültürünün müzik dokusu çerçevesinde işlemesi nedeniyle tasavvufî halk müziği kapsamında değerlendirmeler yapılmıştır.

Türk Halk Müziği eserleri Müziksel açıdan analiz edilirken genellikle benzer çalışmalarda kabul görmüş Türk Müziği türleri dikkate alınarak incelemeler gerçekleştirilir. Ancak Türk Halk Müziği eserleri çoğunlukla doğaçtan üretildiği ve genel olarak Türk Sanat Müziğindeki gibi kurallı bir yapıya sahip olmadığından, bunların bir yönüyle özgün bir yapıda değerlendirilmesi gerekmektedir (Yaşar ve Karataş, 2022: 37). Bu araştırma kapsamında yapılan analizler de bu bakış çerçevesinde gerçekleştirilmiştir.

Aşağıdaki tablolarda çalışmayla ilgili Âşık Nesimi Çimen'in TRT repertuarında kaynaklık ettiği ve derlediği 9 eserin kapsamlı bir şekilde analizine yer verilmiştir. Buna göre, eserlerin edebî yönden değerlendirilmesine Tablo 1'de, müziksel yönden değerlendirmesine ise Tablo 2'de değinilmiştir.

Tablo 1. *Âşık Nesimi Çimen'in Kaynaklık Ettiği Eserlerin Edebi Açısından İnceleme Tablosu*

No	Eser Adı	TRT Rep. No.	Nazım Türü	Nazım Birimi	Hece Ölçüsü	Uyak Düzeni	Konusu	Mahlası
1	Ayrılık Hasreti Kar Etti Cana	2740	Koşma	Üçlük	11'li	aba/b, ccc/b, ddd/b	Ayrılık, Özlem	Âşık Sıtkı
2	Bu Dünyanın Devranına Aldanma Gönül Aldanma	2472	Nefes	Üçlük	8'li	aba/b, ccc/b, ddd/b, eee/b, fff/b, ggg/b	Öğüt, Ahiret İnancı	Cafer Baba
3	Daha Senden Gayrı Âşık mı Yoktur	2534	Nefes	Dörtlük	11'li	abc/b, ddd/b, eee/b, fff/b, ggg/b	Öğüt, Ahiret İnancı	Âşık Ruhsati
4	Deli Gönül Yine Ah-u Zar Oldu	3343	Koşma	Dörtlük	11'li	aaa/b, ccc/b, ddd/b, eee/b	Aşk, Sevda	Âşık Hasreti
5	Duydum Ki Dost Acı Çekermiş Bensiz	5015	Koşma	Dörtlük	11'li	aba/b, ccd/b, eee/b, fff/b	Ayrılık, Özlem	Nesimi
6	Gel Dilber Ağlatma Beni	5016	Nefes	Dörtlük	15'li	aab/a, ccc/a, ddd/a, eee/a, ddd/a	12 İmam Sevgisi	Virani
7	İlgit İlgit Esen Seher Yelleri	3850	Nefes	Dörtlük	11'li	aab/a, ccc/a, ddd/a, eee/a	Öğüt	Pir Sultan Abdal
8	Nedir Ey Gaziler Benim Yandıgım	3274	Nefes	Dörtlük	11'li	abc/b, ddd/b, eee/b, fff/b, ggg/b	Dert, Tasa	Virani
9	Şu Diyarı Gurbet Elde	2836	Koşma	Üçlük	8'li	abc/b, ddd/b, eee/b, fff/b	Çaresizlik, Mutsuzluk	Mücrimi

Tablo 2. *Âşık Nesimi Çimen'in Kaynaklık Ettiği Eserlerin Müziksel Açıdan İnceleme Tablosu*

No	Eser Adı	Türü	Makam Dizisi	Seyir Özelliği	Ses Genişliği	Ritmik Yapısı	Metrik Örgüsü	Biçimi
1	Ayrılık Hasreti Kâr Etti Cana	Deyiş	Uşşak	İnici, çıkıcı	7 Ses	Değişken 8/8-7/8	8/8 (2+3+3) 7/8 (2+2+3)	(a)+(a')
2	Bu Dünyanın Devranına Aldanma Gönül Aldanma	Deyiş	Hüseyini	İnici, çıkıcı	10 Ses	5/4	(1+1+1+1+1)	A(a+b)+(b')+(b')
3	Daha Senden Gayrı Âşık mı Yoktur	Deyiş	Uşşak	İnici, çıkıcı	7 Ses	4/4	(1+1+1+1)	A(a+b+c)
4	Deli Gönül Yine Ah-u Zar Oldu	Deyiş	Hüseyini	İnici, çıkıcı	9 Ses	4/4	(1+1+1+1)	A(a+b)
5	Duydum Ki Dost Acı Çekermiş Bensiz	Deyiş	Hüseyini	İnici, çıkıcı	10 Ses	8/8-7/8	8/8 (2+3+3) 7/8 (2+2+3)	A(a+b)
6	Gel Dilber Ağlatma Beni	Deyiş	Hüseyini	İnici	7 Ses	7/8	(3+2+2)	A(a+b+c)
7	İlgıt İlgıt Esen Seher Yelleri	Deyiş	Uşşak	İnici	9 Ses	4/4	(1+1+1+1)	A(a+b+c+d+e+c'+d')
8	Nedir Ey Gaziler Benim Yandıgım	Deyiş	Hüseyini	İnici	11 Ses	7/8	(2+2+3)	A(a+b)
9	Şu Diyarı Gurbet Elde	Deyiş	Hüseyini	İnici	9 Ses	8/4	(1+1+1+1+1+1+1+1)	A(a+b+c)

Tablo 1 ve Tablo 2'de ortaya çıkan sonuçlar doğrultusunda her bir eser için ayrı ayrı değerlendirmeler yapıldığında aşağıdaki bulgulara ulaşmak mümkündür:

Ayrılık Hasreti Kâr Etti Cana: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nda (TRT) 2740 repertuar numarasıyla kaydedilmiş olan eser edebi açıdan incelendiğinde; sözleri Âşık Sıtkı'ya ait olan yapıtın nazım türünün koşma biçiminde ve hece ölçüsünün ise 11'li şekilde yazıldığı, nazım biriminin üç dizeli kavuştaklı bentlerden oluştuğu, aba/b - ccc/b - ddd/b şeklinde kafiye düzenine sahip olduğu, konu bakımından ise ayrılık ve özlem temalarını içerdiği belirlenmiştir. Müziksel açıdan bir değerlendirme yapıldığında ise; eserin deyiş türünde, uşşak makamı dizisinde, seyir yapısı inici-çıkıcı özellikte, ses genişliği pes-tiz 7 ses aralığında, ritmik örgüsü 8/8'lik (2+3+3), 7/8'lik (2+2+3) şeklinde değişken yapıda ve ezgisel bütünlüğü tek cümleli (a)+(a') biçimde olduğu gözlenmiştir.

Bu Dünyanın Devranına Aldanma Gönül Aldanma: TRT repertuarında 2472 sıra numarasıyla kayıt altına alınmış eserin, edebi olarak analizi yapıldığında; sözleri Cafer Baba'ya ait olan ürünün nazım türünün nefes şiir biçiminde ve hece ölçüsünün ise 11'li şekilde yazıldığı, nazım biriminin üç dizeli bentlerden oluştuğu, aba/b - ccc/b - ddd/b - eee/b - fff/b - ggg/b şeklinde kafiye yapısına sahip olduğu ve konu bakımından ağırlıklı olarak öğüt ve ahiret inancının işlendiği tespit edilmiştir. Eserin müziksel analizi yapıldığında ise; örneğin deyiş türünde, hüseyini makamı dizisinde, seyir özelliği inici-çıkıcı bir yapıda, ses genişliği pes-tiz 10 ses genişliğinde, ritmik yapısı 5/4'lük (1+1+1+1+1) ölçü kalıbında, ezgisel bütünlüğün ise tek bölümlü iki cümleden A(a+b)+(b')+(b') oluşan biçimsel yapıya sahip olduğu belirlenmiştir.

Daha Senden Gayri Âşık Mı Yoktur: TRT repertuarında 2534 sıra numarasıyla kaydedilmiş olan yapıt edebi olarak incelendiğinde; sözleri Âşık Ruhsati'ye ait olan eserin nefes şiir formatında ve hece ölçüsünün 11'li şekilde yazıldığı, dörtlük nazım biriminden oluştuğu, abcb - dddb - eeeb - fffb - gggb şeklinde kafiye düzenine sahip olduğu, konu bakımından ise öğüt ve ahiret inancı temalarını içerdiği belirlenmiştir. Müziksel açıdan bir inceleme yapıldığında ise; eserin deyiş türünde, uşşak makamı dizisinde, seyir özelliği inici-çıkıcı yapıda, ses genliği pes-tiz aralığı 7 ses genişliğinde ve ritmik yapısı 4/4'lük ölçülerde (1+1+1+1), ezgisel bütünlüğü ise biçim yönünden A(a+b+c) şeklinde tek bölümlü üç cümleden oluştuğu tespit edilmiştir.

Deli Gönül Yine Ahuzar Oldu: TRT repertuarında 3343 sıra numarasıyla kayıt altına alınmış eserin, edebi yönden değerlendirmesi yapıldığında; sözleri Âşık Hasreti'ye ait olan türünün nazım türünün koşma şiir biçiminde, hece ölçüsünün ise 11'li şekilde yazıldığı, dörtlük nazım biriminden oluştuğu, aaab – cccb - dddb - eeeb şeklinde bir kafiye yapısına sahip olduğu ve sözlerde ağırlıklı olarak aşk ve seveda temaları içerdiği tespit edilmiştir. Eserin müziksel değerlendirmesi yapıldığında ise; örneğin deyiş türünde, hüseyini makamı dizisinde, seyir özelliği inici-çıkıcı yapıda, ses genliği pes-tiz 9 ses genişliğinde, ritmik yapısı 4/4'lük (1+1+1+1) ölçü kalıbında, ezgisel bütünlüğü ise tek bölümlü iki cümleden A(a+b) oluşan biçimsel yapıya sahip olduğu belirlenmiştir.

Duydum Ki Dost Acı Çekmiş Bensiz: TRT repertuar numarası 5015 olan eser edebi açıdan incelendiğinde; sözleri Âşık Nesimi Çimen'in kendisine ait olan yapıtın nazım türünün koşma biçiminde ve hece ölçüsünün ise 11'li şekilde yazıldığı, nazım biriminin dörtlük, kafiye düzeninin ise abab – cccb – eeeb – fffb şeklinde olduğu, konu bakımından ise ayrılık ve özlem temalarını içerdiği belirlenmiştir. Müziksel açıdan bir değerlendirme yapıldığında ise; eserin deyiş türünde, hüseyini makamı dizisinde, seyir yapısı inici-çıkıcı özellikte, ses genliği pes-tiz 10 ses aralığında, ritmik örgüsü 8/8'lik (2+3+3), 7/8'lik (2+2+3) şeklinde değişken yapıda ve ezgisel bütünlüğünün tek bölümlü iki cümleli A(a+b) biçimde olduğu gözlenmiştir.

Gel Dilber Ağlatma Beni: TRT repertuarında 5016 sıra numarasıyla kaydedilmiş olan yapıt edebi olarak incelendiğinde; sözleri Virani'ye ait olan eserin nefes formatında ve hece ölçüsünün 15'li şekilde yazıldığı, dörtlük nazım biriminden oluştuğu, aaba – ccca – ddda – eeee – ddda şeklinde kafiye düzenine sahip olduğu, konu itibarıyla ise 12 İmam'a duyulan sevgi temasını içerdiği belirlenmiştir. Müziksel açıdan bir inceleme yapıldığında ise; eserin deyiş türünde, hüseyini makamı dizisinde, seyir özelliği inici yapıda, ses genliği pes-tiz aralığı 7 ses genişliğinde ve ritmik yapısı 7/8'lük (3+2+2) ölçülerde, ezgisel yapının ise biçim yönünden A(a+b+c) şeklinde tek bölümlü üç cümleden oluştuğu tespit edilmiştir.

İlgıt İlgıt Esen Seher Yeli: TRT repertuarında 3850 sıra numarasıyla kaydedilmiş olan yapıt, edebi açıdan incelendiğinde; sözleri Pir Sultan Abdal'a ait olan eserin nazım türünün nefes formatında ve hece ölçüsünün ise 11'li şekilde yazıldığı, dörtlük nazım biriminden oluştuğu, aaba, ccca, ddda, eeee şeklinde kafiye düzenine sahip olduğu, konu bakımından ise öğüt temasını içerdiği belirlenmiştir. Müziksel açıdan bir değerlendirme yapıldığında ise; eserin deyiş türünde, uşşak makamı dizisinde, seyir yapısı inici özellikte, ses genliği pes-tiz 9 ses aralığında, ritmik örgüsü 4/4'lük (1+1+1+1) ölçü kalıbında, ezgisel bütünlüğü ise A(a+b+c+d+e+c'+d') şeklinde tek bölümlü beş cümleden oluşan biçimsel yapıya sahip olduğu gözlenmiştir.

Nedir Ey Gaziler Benim Yandığım: TRT repertuarında 3274 sıra numarasıyla kayıt altına alınmış eserin, edebi yönden analizi yapıldığında; sözleri Virani'ye ait olan türünün nazım türünün koşma şiir biçiminde, hece ölçüsünün ise 11'li şekilde yazıldığı, dörtlük nazım biriminden oluştuğu, abcb, dddb, eeeb, fffb, gggb şeklinde kafiye yapısına sahip olduğu, konu bakımından ise ağırlıklı olarak dert ve tasa temalarını içerdiği tespit edilmiştir. Eserin müziksel

analizi yapıldığında ise; örneğin deyiş türünde, hüseyini makamı dizisinde, seyir özelliği inici bir yapıda, ses genliği pes-tiz 11 ses genişliğinde, ritmik yapısı 7/8'lik (2+2+3) ölçü kalıbında, ezgisel bütünlüğün ise tek bölümlü iki cümleden A(a+b) oluşan biçimsel yapıda olduğu belirlenmiştir.

Şu Diyarı Gurbet Elde: TRT repertuarında 2836 sıra numarasıyla kaydedilmiş olan yapıt edebi olarak incelendiğinde; sözleri Âşık Mücrimi'ye ait olan eserin koşma şiir formatında ve hece ölçüsünün 8'li şekilde yazıldığı, dörtlük nazım biriminden oluştuğu, abc/b - ddd/b - eee/b - fff/b şeklinde kafiyeye düzenine sahip olduğu, konu itibarıyla ise ağırlıklı olarak çaresizlik ve mutsuzluk temalarını içerdiği belirlenmiştir. Müziksel açıdan bir inceleme yapıldığında ise; eserin deyiş türünde, hüseyini makamı dizisinde, seyir özelliği inici yapıda, ses genliği pes-tiz aralığı 9 ses genişliğinde ve ritmik yapısı 8/4'lük (1+1+1+1+1+1+1) ölçülerde, ezgisel yapının ise biçim yönünden A(a+b+c) şeklinde tek bölümlü üç cümleden oluştuğu tespit edilmiştir.

Âşık Nesimi Çimen'in kaynaklık ettiği eserler Tablo 1 doğrultusunda edebî yönden değerlendirildiğinde nicel olarak aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır:

Çalışma kapsamında değerlendirilen şiirler nazım biçimi açısından analiz edildiğinde; bunların 5'inin tekke edebiyatı nazım türleri arasında yer alan nefes, 4'ünün ise âşık edebiyatı nazım türleri arasında yer alan koşma biçiminde olduğu belirlenmiştir. Bu kapsamda çalışmada yer verilen şiirlerin çoğunlukla nefes nazım biçiminde olduğu gözlenmiştir.

Şiirler nazım birimi yönünden incelendiğinde ise, çalışmada yer verilen 9 örnekten 6'sının dörtlük, 3'ünün ise üçlük bentten oluştuğu belirlenmiştir. Buradan hareketle şiirlerde ağırlıklı olarak dörtlük nazım biriminin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Araştırmada yer verilen şiirler hece ölçüsü bakımından irdelendiğinde, bunlardan 5'inin on birli, 2'sinin sekizli, 1'inin de 15'li hece ölçüsünde olduğu gözlenmiştir. Bu kapsamda araştırmada yer alan şiirlerin çoğunlukla on birli hece ölçüsüyle yazıldığı belirlenmiştir.

Şiirler uyak düzeni açısından analiz edildiğinde, yer verilen örneklerde ilk dörtlükleri ağırlıklı olarak çapraz (abab /abcb) olan düz uyak biçiminin (aaba / aaab) kullanıldığı gözlenmiştir.

Çalışma kapsamındaki şiirler konu bakımından irdelendiğinde, bunların 2'sinin öğüt-ahiret inancı 2'sinin ayrılık-özlem ve 1'er örnek de on iki imama sevgi, aşk-sevda, öğüt, dert-tasa, çaresizlik-mutsuzluk gibi temaları içerdiği belirlenmiştir. Âşık Nesimi Çimen'in bir Alevi-Bektaşî saz şairi olması vesilesiyle kaynaklık ettiği yapıtların şiirsel örgüsünde ağırlıklı olarak öğüt, ahiret inancı, ayrılık ve özlem temalarının işlendiği söylenebilir.

Şiirlerin son kıtalarında âşıkların/ozanların isimlerinin yer aldığı mahlaslar irdelendiğinde ise, Âşık Nesimi'nin kaynaklık ettiği eserlerde özellikle Alevi-Bektaşî inanç kültürü içinde *Hakk Aşığı* olarak tanımlanan âşıkların eserlerinin yer aldığı tespit edilmiştir. Bunlar arasında Virani, Pir Sultan Abdal, Ruhsati, Sıtkı, Mücrimi, Hasreti ve Cafer Baba'nın öne çıktığı görülmektedir. Ayrıca bir eserin sözlerinin ise Âşık Nesimi Çimen'e ait olduğu tespit edilmiştir.

Âşık Nesimi Çimen'nin kaynaklık ettiği eserler Tablo 1 doğrultusunda müziksel yönden değerlendirildiğinde ise nicel olarak aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır:

Araştırmadaki eserler müzik türü açısından incelendiğinde, ezgilerin tamamının Alevi-Bektaşî müzik kültürü kapsamında yer verilen deyiş ezgi türlerinden oluştuğu tespit edilmiştir.

Eserler makamsal yapıları yönünden analiz edildiğinde ise genel olarak Türk Müziği çerçevesinde birbirine yakın özelliklere sahip basit yapılu makamların öne çıktığı gözlenmiştir. Araştırma kapsamında 6 hüseyini, 3 de uşşak makam dizisinde örneğin tespiti yapılmıştır.

Eserlerin ezgi akışı içindeki seyir özellikleri incelendiğinde; bunlardan 5 örneğin inici-çıkıcı bir yapıya, 4 örneğin ise inici bir yapıya sahip olduğu tespit edilmiştir. Çalışma kapsamında yer alan eserlerin seyir yapısının çoğunlukla inici-çıkıcı bir özelliğe sahip olduğu gözlenmiştir.

Araştırma kapsamında yer verilen örneklerin ses aralığı dikkate alındığında ise; eserlerin 3'ünün dokuz, 3'ünün yedi, 2'sinin on, 1'inin de on bir ses aralığında olduğu belirlenmiştir. Bu bakımdan incelenen eserlerin yaklaşık bir oktav ve üzerinde ses aralığına sahip olduğu saptanmıştır.

Tabloda verilen eserler ritmik yapı bakımından incelendiğinde; Türk halk müziği usulleri kapsamında bilinen ana, birleşik ve değişken/karma usul yapısında örnekler olduğu tespit edilmiştir. Bunlardan 3 eserin dört zamanlı (4/4), 2 eserin yedi (7/8), 2 eserin değişken/karma (8/8-7/8) yapıda, diğerlerinin ise 1'er örnek şeklinde beş (5/4) ve sekiz (8/4) zamanlı usul yapısında olduğu belirlenmiştir. Değerlendirilmeye alınan eserlerin çoğunlukla ana ve birleşik usul yapısına sahip olduğu gözlenmiştir.

Müziksel analiz tablosunda yer verilen biçim sütunu değerlendirildiğinde ise, 8 eserin bir bölümlü, 1 eserin ise tek cümleli biçim özelliği gösterdiği belirlenmiştir. Bu kapsamda eserlerin ağırlıklı olarak bir bölümlü biçim özelliği gösterdiği öne çıkmaktadır.

SONUÇLAR

Bu çalışmada, Anadolu âşıklık geleneğinin 20. yüzyıl temsilcilerinden olan Âşık Nesimi Çimen'in yaşamı, sanatı, âşıklık geleneği içindeki yeri ve TRT repertuarında kaynaklık ettiği 9 adet eserin edebi ve müziksel açıdan analizine yer verilmiştir. Bu çerçevede değerlendirilen sonuçlar aşağıda sunulmuştur.

Âşıklık geleneği içinde badesiz âşıklar arasında yer alan Nesimi, saz çalmayı ve deyiş söylemeyi cem erkânlarında ve muhabbet ortamlarında izlediği âşıklardan ve yakınları arasındaki ustaları takip ederek öğrenmiştir. Başlangıçta sazıyla usta malı deyişler çalıp söyleyen Nesimi, süreç içinde kendini geliştirerek kendi yaratmalarını ortaya koymuştur. Yaşadığı dönemde sazını mızrap kullanmadan elle çalım tekniğiyle (pençe, şelpe) icra eden ender âşıklardan olan Nesimi, sazın geleneksel icra tekniğini geliştirerek kendine özgü bir stil de ortaya çıkarmıştır. Âşıklık geleneğinin son cura ustası olarak bilinen Nesimi, iki telli curasında öne çıkardığı düzen ve geliştirdiği çalım sitilinin yanı sıra vokal icra biçimi ve eserlerinde işlediği sade edebi üslup ile kendinden sonraki nesillere önemli bir miras bırakmıştır.

Nesimi Çimen'in hem kaynaklık ettiği hem de doğrudan yaratıcısı olduğu bilinen 214 adedi kayıt altına alınmış yaklaşık 300'ün üzerinde eseri bulunmaktadır. Ancak bu araştırma kapsamında özellikle edebi ve müziksel analizler çerçevesinde sadece TRT repertuarına kayıtlı eserler üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır.

Âşık Nesimi'nin TRT repertuarında kaynaklık ettiği eserler edebî açıdan değerlendirildiğinde; örneklerde nazım biçimi açısından tekke edebiyatı türlerinden nefes, âşık edebiyatı türlerinden ise koşma biçiminin kullanıldığı, ağırlıklı olarak dördümlük nazım birimine yer verilmesinin yanı sıra üçlümlük bentlerde nazım biriminin de yer aldığı belirlenmiştir. Şiirlerde çoğunlukla 11'li hece yapısının öne çıktığı ve uyak düzeni bakımından ise ağırlıklı olarak düz kafiyeli biçiminin işlendiği tespit edilmiştir. Eserler konu bakımından incelendiğinde çoğunlukla

öğüt, ahiret, ayrılık ve özlem temalarının işlendiği, şiirlerin mahlaslarında ise Alevi-Bektaşî Hakk Âşıklarından olan Virani, Pir Sultan Abdal, Ruhsati, Sıtkı, Mücrimi, Hasreti ve Cafer Baba'nın öne çıktığı sonucuna ulaşılmıştır.

Âşık Nesimi'nin kaynaklık ettiği eserler müziksel açıdan incelendiğinde ise örneklerin tamamının Alevi-Bektaşî müzik türleri içinde yer alan deyiş tarzı müzik türünde olduğu, makam dizilerinin ağırlıklı olarak hüseyini makam dizisinden oluştuğu, seyir özelliğinin çoğunlukla inici-çıkıcı bir yapıda olduğu, ses genliklerinin pest-tiz 7 ile 11 ses genişliğinde olduğu, usul yapısının çoğunlukla ana usuller çerçevesinde 4/4'lük ritmik yapıda bunun yanı sıra birleşik (7/8) ve değişken (8/8-7/8) ritmik yapıda da örneklerin olduğu, biçim yönünden ise ağırlıklı olarak bir bölümlü biçim özelliğinin kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Nesimi Çimen, Alevi bir ailede doğup büyüdüğü için çocukluğundan itibaren Alevi inanç kültürü ve felsefesi içinde yetişmiş bir âşıktır. Hayatı boyunca bu inanç kültürü ve felsefesinin gerekleri çerçevesinde yaşamaya özen göstermiş ve özellikle sözleri kendine ait eserlerinde düşüncelerini açık bir dille yansıtmaya çalışmıştır. Kendinden önce yaşamış âşıkların/ozanların usta malı şiirlerini işleyerek yaşadığı döneme ve günümüze ışık tutmuştur. Âşıklık konusunda üstlendiği misyonun gereği olarak zaman zaman toplumun düştüğü olumsuz durumları da eserlerinde konu ederek halkın duygularına tercüman olmuştur. Bu yönüyle muhalif bir kimliğe sahip olan Âşık Nesimi, dönemin siyasi idarecileri tarafından birçok kez sıkıntılarla karşı karşıya kalmıştır.

Âşık Nesimi Çimen hakkında günümüze kadar yapılan araştırmalar dikkate alındığında; bu çalışmaların genellikle Nesimi'nin yaşamı, iki telli curası ve eserlerinin kısmen değerlendirilmesine yönelik olduğu gözlenmektedir. Bu araştırma kapsamında ise Nesimi'nin yaşam öyküsünün yanı sıra Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nun repertuar kayıtlarında adına kayıtlı eserlerin detaylı bir şekilde analizine yer verilmiştir. Çalışmanın bu yönüyle alana önemli katkılar sunacağı düşünülmektedir. Türk halk müziği açısından benzer çalışmaların âşıklık geleneği çerçevesinde yetişmiş ya da yerel müzik kültürünün taşınmasında, aktarılmasında ve arşivlenmesinde emeği geçen diğer mahalli sanatçılar için de yapılması faydalı olacaktır.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Albayrak, N. (2007). Ozan. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, (34).
- Artun, E. (2012). Günümüzde yaşayan âşıklık geleneği üzerine düşünceler. *Prof. Dr. Mine MENGİ Adına Türkoloji Sempozyumu Bildirileri*, 452-457.
- Aslan, E. (2010). *Türk halk edebiyatı*. Ankara: Maya Akademi Yayın.
- Buttanrı, M. (2017). *Eskişehir'de bir Âşık Pervani (İsmail Çelik)*. Eskişehir: Özkağıtçılık Matbaacılık.
- Dağlı, H. (2018). Âşık edebiyatında "bade içme" motifi ve Şamanizm'deki benzerliği. *ASEAD*, 12(5), 898-908.
- Eke, M. (2010). Geçmişte yapılan âşık atışmalarının günümüzdeki görünümü. *Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, 2(1), 75-84.
- Gürgün, A. (2013). Nesimi Çimen: ben halkın kendisiyim. *Berfin Bahar Kültür, Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 185, 66-76.
- Haşhaş, A. (1993). Âşık Nesimi Çimen'le son söyleşi. *Kervan Dergisi*, 29, 4-5.
- Kartarı, H. (1977). *Doğu Anadolu'da âşık edebiyatının esasları*. Ankara: Demet Matbaacılık.
- Köprülü, M. F. (1989). *Edebiyat araştırmaları*. Ankara: Ötüken Yayınları.

- Köprülü, M. F. (2014). *Edebiyat araştırmaları 1*. İstanbul: Melisa Matbaacılık.
- Oral, M. (2018). *Anadolu Alevi-Bektaşi âşıklık geleneğinde Âşık Nesimi Çimen ve iki telli cura icrası*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Oral, M. ve Deran, E. (2018). İkitelli cura (ruzba) icrası, aktarımı ve Âşık Nesimi Çimen'in bu bağlamdaki yeri ve önemi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 21(11), 53-68.
- Osanmaz, B. (2017). Âşık şiirinde başkaldırı niteliğinde Nesimi Çimen. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 26(1), 131-139.
- Özdemir, E. (2013). Âşık ve ozan kavramlarının günümüz Türkiye'sinde müziksel ve edebi yönden tanımlanması. *Akademik Bakış Dergisi*, 34, 1-17.
- Yardımcı, M. (2012). Geçmişten günümüze ozanlık geleneği ve bu süreçte iletişim araçlarının rolü. Erişim adresi https://turkoloji.cu.edu.tr/HALK%20EDEBIYATI/mehmet_yardimci_gecmisten_gunumuze_ozanlik.pdf. Erişim tarihi: 22.04.2023.
- Yaşar, S. (2018). *Emirdağlı gurbetçi bir ozan Fakı Edeer*. Afyonkarahisar: Afyonkarahisar Belediyesi Kültür Yayınları.
- Yaşar, S. ve Karataş, C. (2022). Âşık Daimi'nin hayatı ve eserleri üzerine bir inceleme. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırmaları Dergisi*, 104, 29-51.

İNTERNET KAYNAKLARI

- <https://yildirimalkan.com/asiknesimi.html>
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Nesimi_Çimen#/media/Dosya:Nesimi_Çimen.jpg
- <https://www.repertukul.com>
- <https://www.mesam.org.tr>

SARASINLER VE ERKEN DÖNEM TÜRK ASKERÎ MÜZİĞİ ETKİLEŞİMLERİ**Interactions Between the Saracens and Early Turkish Military Music****İbrahim ODABAŞI *****ÖZ**

Osmanlı İmparatorluğu öncesinde kurulan Türk-İslâm Devletlerinin Abbasîlerle temasları neticesinde özellikle Araplar, Acemler ve Türkler arasında yoğun sanatsal ve kültürel temaslar sağlanmıştır. Abbasî Devleti'nin geniş bir coğrafyaya yayılan hâkimiyeti, farklı milletlerle temasları, İslâmiyet çatısı altında yeni kültürlerin sentezlenmesine zemin hazırlamıştır. Bu çatı altında şekillenen geleneklerden biri de askerî müziktir. Türkler, askerî müzik gelenekleriyle Abbasîleri etkilediği gibi, Haçlı ordusu vasıtasıyla Avrupa'yu etkilemiştir. Kudüs'ten Müslümanları çıkartmak amacıyla kurulan Haçlı orduları, karşılaştıkları tüm Müslümanları temsil eden İslâm ordusu için *Sarasinler* terimini kullanmıştır. Sarasinlerin askerî müzik alanında Avrupa'daki etkisi üzerine çalışmalar yapılmıştır, ancak Sarasinler ile Türk askerî müziği arasında ne tür bir ilişki olduğuna dair bir çalışma yapılmamıştır. Türklerden önce Abbasîlerde, düzenli askerî bando geleneğinin olmadığı göz önüne alınırsa, Avrupa'nın etkilendiği düşünülen bu geleneğinin tamamının ya da bir kısmının, Sarasinlerin içinde Türk gelenekleriyle şekillenmiş olması muhtemeldir. Bu ihtimali açıklığa kavuşturabilmek amacıyla, Tarihsel Araştırma Yöntemi esas alınarak, erken dönem Türk askerî müzik geleneğinin, Sarasinlerdeki uzantıları; nevbethane geleneğinin, askerî bando kurumları olan nevbethane, tablhane, nakkarhaneye ve mehterhaneye dönüşüm süreci incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Selçuklu Dönemi Askerî Müzik, Sarasinler, nevbethane, tablhane, mehterhane

ABSTRACT

As a result of the associations of the Turkish-Islamic States established before the Ottoman Empire with the Abbasids, intensive artistic and cultural contacts were acculturated especially between Arabs, Persians, and Turks. The dominance of the Abbasid Caliphate's over a wide geography and its contacts with different nations paved the way for the synthesis of new cultures under the umbrella of Islam. One of the traditions shaped under this roof was military music. As the Turkic influenced the Abbasids with their military music traditions, they also influenced Europe through the Crusader army. The Crusader armies, which were established to expel Muslims from Jerusalem, used the term Saracens for the Islamic army, which represented all Muslims they encountered. There have been studies on the influence of the Saracens on military music in Europe, but there has been no study on the relationship between the Saracens and Turkish military music. Considering that the Abbasids did not have a regular military band tradition before the Turks, it is possible that some or all this tradition, which is thought to have influenced Europe, was shaped by Turkish traditions within the Saracens. To clarify this possibility, based on the Historical Research Method, the extensions of the early Turkish military music tradition in the Saracens and the transformation process of the tradition of *nevbethane* into the military band institutions of *nevbethane*, *tablhane*, *nakkarhane* and *mehterhane* will be analyzed.

Keywords: Military Music in Seljuq Period, Saracens, nevbethane, tablhane, mehterhane

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 02.01.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 25.06.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, Akdeniz Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, odabasiibrahim@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-0273-0117

EXTENDED ABSTRACT

It is acknowledged that the Turkish-Islamic countries that changed the balance of power after the adoption of Islam influenced other countries and even Europe, especially in the field of military music. When the Turks entered the scene during the fall of the Abbasid state, the Islamic army gained strength against the Crusaders. Given that the Turks have been in the Muslim army since the 9th century, the word Saracen should refer not only to Muslim Arabs but also to the multinational Muslim army. Therefore, some writers have opinions that the Saracens army has some interactions as a result of its contact with Christian Europe through wars. The military band that the Saracens used on the battlefields is an ancient tradition among the Turks. Hence these military bands can be associated with the *nevbet* or *mehter* tradition.

In the ancient traditions of the Turks, the banner and the dowry are indispensable components of the army. This ancient military musical institution has undergone some changes over time. It continued its existence with names such as *tablhane*, *nevbethane*, *mehterhane*, and *mızka-yı hümayûn*. *Mehter* which in a sense symbolizes the power of the state greatly influenced the European military corps with its performance and appearance. Kappey's opinion was Janissaries had a very great influence on the construction of the military bands of Europe, as they formed the backbone of the armies that the Ottoman organized at the height of its power against the Western countries adjacent to the Turkish edge.

Saracens strived to produce as loud a sound by using a large number of the *zurna*, drums, *kos*, and cymbals creating tumidity and to create fear for the enemy in their military music. It has been avoided that the instruments of this music, which are performed on the battlefield, on wide plains, have high sound volumes and do not cause relaxation or softening in the listeners. For this reason, there is a distinction between *kaba saz* and *ince saz* in instruments. Therefore, *mehter* instruments are defined as *kaba saz* in many sources. For example, an instrument known as a *shahin* was forbidden to be played in the camp, lest the poignant sound of it “soften the hearts.”

It is not possible to prove exactly what kind of cultural exchange the Saracens had as a result of their contact with the Europeans. However, philological similarities can be determined by considering the etymologies of the words that have passed from Eastern languages to European languages. There have been studies on the influence of Saracens in Europe, especially in the field of military music, but no study has been conducted on what kind of relationship there is between Saracens and Turkish Military Music.

While in the beginning Saracen was used for the merely Arabs who settled in the Arabia Petraea region, after Islam both Muslims and for the Islamic army. Considering the existence of the Abbasids for more than five centuries, and four centuries of their existence under the influence of Turkish commanders, it would not be wrong to say that the Turks constituted the basic structure of the Islamic army led by the caliph. Thus, it is understood that the musical tradition of this Saracen army, which the Crusaders encountered and was influenced by their military music from the Turks. Farmer defined the Saracens as Arab-Turkic states. He argued that European military terms, especially instrument terms were acquired through these contacts. The military band that the Crusaders encountered and described in some wars, and this military band and *nevbet* tradition used by the Turks in the wars are presented with different documents in this article.

The first appearance of the concept of *nevbet* in the Turkic states is in the form of the soldiers standing guard and beating drums in the tent of Khan. At the same time, this team of guards, equipped with banners and drums,

was called the *tugh* team. It was performed at certain times of the day in the residential areas where the sultan/khan was located, as a sign of rulership and administration. Apart from this function, in wars; It was used to encourage soldiers, instill fear in the enemy, and direct the army or soldiers. The Turkish commanders, who were invited to Baghdad by the Abbasid caliphs, carried these traditions to Baghdad. With this interaction, to express a set or a chapter in the Abbasid palaces; the term *nevbe* (plural, *nevbet*), which is used alternately, in turn, to mean guard. It was used for a musical performance five or three times a day. Derived from the words *tabl* (Arabic) and *hâne* (Persian), which are the main elements of the tradition of *Nevbet*, *tablhane* was used for the place where the *tug* team was in the city or on a campaign. Similar usages are seen in the form of *nevbethane*, *nakkarihane*. The *tablhane* tradition has always continued in the Islamic States. The most powerful ruler in Islamic geography had the largest *tablhane*. *Tablhane* is a military band or a military harmonica in its current meaning. The quantity and quality of this military band were determined in a hierarchical order. Even the number of times a day will be played is fixed by order according to this hierarchy. This military band tradition shaped in Muslim countries continued in the Ottomans as a military band tradition inherited from the Seljuks as *mehter*. In these periods when Persian had a great influence on both Arabic and Turkish. It has been seen in many areas from art terms to tool names from musical terms to Turkish grammar. For this reason, researchers have mostly attributed the history of Turkic things in Arabic or Persian to Arabs and Persians. There withal in some of the academic studies on the history of the *mehterhane*, together with the wrong information, it is as if *mehter* has been a new organization in the Ottoman Empire whereas it has an ancient custom of Turkic States.

Abbasîler döneminde güç dengesini değiştiren Türk-İslâm Devletleri, özellikle askerî müzik geleneğiyle diğer milletleri etkisi altına almıştır. Bu etkinin ilk izleri 9. yüzyıla uzanır. Abbasî halifelerinin İslâm ordusunu güçlendirmek, düşmanlarına karşı üstünlük kazanmak için Bağdat'a davet ettiği Türk komutanlar kısa süre içerisinde halifeler üzerinde baskı kurmuştur. Halifelik makamını koruyan, bir yandan da Türk komutanlara imtiyaz tanıyan Abbasî halifelerinin gücü sembolik bir hale gelerek, siyasette ve politikada Türklerin etkisi artmıştır. Özellikle askerî alanda çok güçlü bir durumda olan emirler saraylarında Türk geleneklerini yaşatmışlardır. İslâm ordusunun neredeyse belkemiği sayılan Türkler, askerî müzik geleneklerini İslâm ordusu içinde de korumuştur. Avrupa kaynaklarında özellikle Haçlı Seferleri'nden sonra Sarasinler terimi Müslüman Arapları tanımlamak için kullanılmıştır.

Türklerin 9. yüzyıldan beri İslâm ordusunda bulunduğu göz önüne alınırsa Sarasin kelimesi sadece Müslüman Arapları değil, çok milletli İslâm ordusunu ve Müslümanları ifade etmelidir. Oysa Hristiyan Avrupa'nın savaşlar yoluyla edindikleri yenilikler Sarasinlere dolayısıyla Müslüman Araplara mal edilmektedir (Odabaşı, 2022: 122). Farmer, Sarasinlerin Avrupa askerî müziği üzerindeki etkilerini, Arapçadan Avrupa dillerine geçen bazı kelimelerin filolojik benzerliklerinden yola çıkarak kanıtlamaya çalışmıştır. *Dârü'l sin'a, mahzen, emîrû'l bahr* gibi Arapça kelimelerin; *arsenal, magazin, admiral* olarak Avrupa dillerine geçmesini, Sarasin etkisine bağlar. Diğer yandan Arapça kökenli olan askerî müzik enstrümanlarının; *anafil, albagon, bedon, caisse* şeklinde daraltılarak Avrupa dillerinde, Balkanlarda ise Türkçe kökenli davul; Arnavutluk'ta *daule*; Bulgaristan'da *daboani*; Bosna'da *doulbas*; Romanya'da *tabul*; zurna ise Arnavutluk'ta *zurne*; Sırbistan'da *surla* olarak kullanıldığı zikredilmektedir (Farmer, 1997: 680). Kronolojik olarak bakıldığında Farmer'ın Sarasin etkisini erken İslamiyet döneminden 15. yüzyıla uzandırırken, mehter etkisini 15. yüzyıl sonrasına uzandırdığı anlaşılmaktadır. Burada her iki dönemde etkileşim olduğu şüphe götürmez ancak burada önemli olan soru, Sarasinlerin içinde Türk askerî müziğinin etkisi var mıydı?

Çalgı aletlerinin eğlence, haberleşme, kutlama gibi sosyal hayatın birçok alanında kullanılması İlk Çağ Uygarlıklarına uzanmaktadır (Say, 2010: 34). Çalgı aletlerinin savaşlardaki kullanımları da oldukça eskidir ve bu çalgıların bazıları, günümüze ulaşan rölyeflerde görülebilmektedir (Meucci, 1989: 85). Romalıların kullandığı *tuba, bucina, cornu, lituus* gibi üfleli çalgılar korkutucu sesleriyle savaşlarda kullanılmıştır (Kathleen, 1910: 287). Kıta Avrupası'nın yanında, Afrika, Arap Yarımadası ve Asya'da kurulmuş antik uygarlıklarda çalgı aletlerinin benzer amaçla kullanımlarına rastlanmaktadır (Sachs, 1940: 73). Orta Asya'da kurulan Türk devletlerinin geleneklerinde de müzikal unsurların olduğu bilinmekle beraber müzikal unsurların sembolik anlamlar barındırması, Türk askerî müzik geleneğini farklı bir noktaya taşımaktadır. Hunlar döneminde Tuğ takımı olarak görülen bu gelenek; Selçuklu döneminde nebet takımı; Osmanlı döneminde mehter takımı ve Cumhuriyet döneminde askerî bando olarak farklı isimlerle sürdürülmüştür (Vural, 2014: 1066).

Türklerin kadim geleneğinde tuğ takımı, ordunun vazgeçilmez bir öğesidir. Bu kadim askerî müzik kurumu, zaman içerisinde bazı değişikliklere uğrayarak; tablhane, nebethane, mehterhane, mızıkai-hümâyün gibi isimlerle varlığını sürdürmüştür. Kânûnî (ölüm 974/1566) zamanında; yeni kanunlarla kıyafetleri, iç yapısı ve çalışmaları düzenlenen mehter takımının en büyüğü padişahın olmak koşuluyla, devlet ricâlinin ve hatta esnaftan kişilerin de mehter takımı olduğu bilinmektedir (Altınöğçek, 2014: 1114). Devletin bir anlamda gücünü temsil eden mehter takımı, icrâsı ve görünüşüyle Avrupa askerî bandosunu büyük ölçüde etkilemiştir (Bowles, 2006:

534). Kappey'in görüşü şöyledir: Yeniçeriler, Avrupa'nın askerî bandolarının inşası üzerinde oldukça belirgin bir etki meydana getirmişlerdir (Kappey, 1907: 81).

II. Viyana Kuşatması'nda mehter takımının gösterişli kıyafetleri ve icrâsındaki heybet, o dönem Avrupalı prenslerin ve Polonya kralının dikkatini çekmiştir. 1741 olarak tarihlenen Avusturya-Macaristan askerî bandosunun, Türk bandosu öncülüğünde düzenlendiği; aynı şekilde Fransa'nın seçkin kolordularında ve Marshall de Saxe'in süvârî birliğinde aynı yolla askerî bandolar kurulduğu; bu yolla Türk müziğinin, Avrupa askerî müziğine sirayet ettiğini ifade edilmektedir (Farmer, 1912: 72). Bu Türk etkisinin izlerini bu tarihlerden çok daha öncesine, Sarasinlere götürmek mümkündür.

Sarasinler

Sarasin kavramı Türkçe kaynaklarda çok sık karşılaşılan bir kavram değildir. Tanımına ilişkin ise gerek Türkçe kaynaklarda gerek yabancı kaynaklarda muhtelif bilgiler yer almaktadır. Syed Ameer, Yunanlıların ve Romalıların daha İslâmiyet öncesinde Arabistan'da özellikle de Fırat'ın batısında yaşayan insanlar için bu terimi kullandıklarını, İslâmiyet'in yayılmasından sonra Müslümanlar için yine bu terimin kullanıldığı ifade eder (Syed, 1900: 4). O halde bu terim başlangıçta bir coğrafyada yerleşik halklar için kullanılırken, İslâmiyet ile Arap olmayan Müslümanlar için de kullanılmıştır denilebilir. Sarasin kelimesinin etimolojisi hakkında farklı görüşler vardır (Tolan, 2002: 11). Syed Ameer, *Sahra* (çöl) ve *neşîn* (ikamet eden, çöl sakinleri) veya *Şarkıyyun* (Doğulular) kelimelerinden türediği; Mordtman, 2. yüzyılın başlarında Roma İmparatorluğu'nun Arabia Patraea bölgesinin bir kısmını teşkil eden *Sarakene* ülkesinden türediği, daha sonra Bizanslıların İslâm halifelerine tâbi olan Selçuklu Türklerini, İranlıları ve Hagarîleri, Sarasinler olarak tesmiye ettiği bilgisini verirler (Mordtmann, 1966: 204). Bu tabir Haçlılar vasıtasıyla Batı ülkelerine geçmiştir. Avrupamerkezci bakış açısına sahip yazarlar, Sarasin kelimesinin Arapça çalmak anlamına gelen *sakara* kökünden türetilmiş olduğunu ifade ederler. Onlara göre Sarasinler hırsız ve yağmacı olarak görülmektedir (Darke, 2020: 4). Müslüman coğrafyasında Haçlılar için, yok eden yağmalayan anlamına gelen *salıbiyûn* ya da *ehlisalib* terimlerinin kullanmış olması, terimin karşılıklı olarak hakâretâmiz bir tutumla kullanıldığı izlenimini de vermektedir. Farmer'a göre ise Sarasinler; Orta Çağ'da Hristiyan Avrupa tarafından, Haçlı ordusunun Doğu'da karşılaştığı Türk-Arap devletleri ve Güney Batı'da karşılaştığı Arap-Mağribî devletleri ve genel anlamda da İslâm ümmeti için kullanılan bir terimdir (Farmer, 1912: 72). Özetle Sarasin ifadesi, ilk zamanlar belli bir coğrafyada yaşayan Araplar için kullanılırken daha sonra yaygın olarak ilk dönem Müslüman halklar için ve 15. yüzyıla kadar İslâm ordusu için de kullanılmıştır. Osmanlı'nın İstanbul'u fethetmesiyle 15. yüzyıla kadar Sarasinler olarak tanımlanan Müslümanlar, bu tarih itibarıyla Türkler olarak anılmaya başlanmıştır (Tomar, 2009: 117).

Sarasinler, Hristiyan Avrupa'nın gözünde düşman, barbar ve yağmacıdır. Fakat ironik olarak savaş meydanında karşılaştıkları bu ordu; teçhizat, silah teknolojisi ve savaş taktikleri bakımından oldukça üstündür (Rubenstein, 2011: 129). Askerlerin nizâmı ve müzikal unsurlar Haçlıların yabancı oldukları yeniliklerdir. Çünkü askerî müzik, sadece askeri coşturmak ya da düşmana korku salmak için değil, aynı zamanda taktiksel bir unsur olarak da kullanılmıştır. Savaş meydanında kullanılan bayraklar ve müzikal enstrümanlar vasıtasıyla ordu arasında iletişim sağlanmıştır (Nicholson ve Nicola, 2005: 33). Bu gösterişli ordunun bando takımının çaldığı eserlerin neler olduğuna dair günümüze bir bilgi ulaşmamıştır. Seyyahların ve vakanüvislerin tasvir ettikleri bando takımıyla ilgili bilgiler genellikle; müzisyenlerin görünüşleri, çalgı aletlerinin ne olduğu ve müziğin tesiri

hakkındadır. Mesela, Sultan Mahmud Gaznevî'nin (ölüm 421/1030) ordusunun savaş esnasında yaptığı müzik şöyle tasvir edilir: "Fillere de zırh ve palan vurdular. Sonra, yine Sultan Mahmud, topluca *bük, debdebe, dühiil ve tabl* dövülmesini ... buyurdu. Bunların âvâzından cihan ayağa kalktı ve herkes sağır oldu (Gazimihal, 2019: 22)". Bir başka örnek de Alparslan'ın (ölüm 465/1072) komutasındaki atlı birliklerin çaldıkları boru ve köslerden çıkan etkili gürlütülerin, askerde heyecan ve coşku yarattığıdır (Sevim ve Erdoğan, 1995: 66).

Askerî bando müziklerinde çok sayıda zurna, davul, kös ve zilleri kullanarak mümkün olduğu kadar yüksek ses üretmeyi; bu şekilde debdebe yaratarak askeri heyecana getirmek, düşmana ise korku yaratmak amaçlanmıştır. Savaş meydanında, geniş düzlüklerde yapılan bu müziğin çalgılarının ses yüksekliklerinin fazla olmasına ve dinleyenlerde bir gevşeme ya da yumuşama yaratmamasına dikkat edilmiştir. Mesela, *şahin* olarak bilinen bir çalgı aletinin dokunaklı sesi "kalpleri yumuşatmasın" diye ordugâhta çalınması yasaklanmıştır (Farmer, 2018: 10). Askerî bando takımında çalgı seçiminde estetik amaçlardan ziyade, daha çok çalgının volümlü olması ve debdebe yaratmaya uygun olması göz önünde bulundurulmuştur. Bu nedenle çalgı aletlerinde kaba saz ve ince saz ayrımı olup; mehter çalgılarının birçok kaynaktan "kaba saz" olarak tanımlanması bu yüzdendir (Behar, 2015: 45).

Haçlı ordusunun büyük bozguna uğratıldığı Hittin Savaşı'nda (1187) susamış ve demoralize olmuş askerlerin, çok yakınlarında bulunan Müslüman karargahında yükselen davul seslerini, duaları ve şarkıları dinledikleri anlatılır (Nicholson ve Nicola, 2005: 66). Savaş esnasında yapılan askerî mızıkta o kadar önemlidir ki bunun farkına varan Haçlı ordusu, taktik geliştirerek Arsuf Muharebesi'nde (1191) seçilmiş keskin nişancılardan oluşan bir gruptan, Müslüman ordusunun arasındaki ilişkiyi kesmek ve taktiklerini baltalamak için, kös vuranları yahut onları taşıyan binekleri vurmaları istenmiştir (Nicholson ve Nicola, 2005: 125).

Haberleşmede sadece nefir ve korna kullanan Haçlılar için, Sarasinler ordusunun debdebeli müzikal aletleri ve stratejileri çok yenidir. Haçlıların ayrı bir askerî bando takımı fikri, bu karşılaşmalardan sonra oluşmuştur (Farmer, 1997: 693). Daha 11. yüzyılın başlarında gerçekleşen temaslarda Haçlılar, Müslüman ordusunda kullanılan askerî müziğin fonksiyonunu fark etmiş; savaş esnasında özel olarak yetiştirdikleri askerlerden, ilk olarak ordu kurmaylarının ve bando takımının öldürülmesini istemiştir. Haçlıların Sarasinler olarak tanımladıkları bu ordunun bando takımının kökenleri, Türk devletlerinin kadim bir geleneği olan nevbete uzanır. Abbâsî Devleti'nde 9. yüzyıldan sonra etkin olan Türk komutanların nevbet geleneğini devam ettirdikleri tarihî vesikalarda kayıtlıdır. Bu durumda Haçlıların Sarasinler olarak tanımladığı ordunun, askerî bandosunun kökenini nevbette aramak doğru olur.

Nevbet

Nevbet yani askerî bando müziğinin bir türü, günün belli vakitlerinde sultanın huzurunda topluca icra edilmiştir. Eski bir Türk geleneği olan nevbet vurma iktidarı sembolize eden bir güç nişânesidir. Sözlük anlamı olarak sıra, dönüş-dönüşümlü, devir, nöbet anlamlarına gelen *nevbe* (çoğulu: nevbet) kelimesi, bestelenmiş ya da doğaçlama eserlerin sözlü ve çalgısal olarak icra edildiği bir takım [belki de fasıl] anlamında kullanılmıştır (Faruki, 1981: 234). Kelimenin 9. yüzyılın sonlarına doğru Abbasî sarayında "sırasıyla-dönüşümlü olarak" müzikal performans sergileyen solistlerden yola çıkılarak türediği, sonrasında ise bir müzikal takımı tanımlamak için kullanıldığı ifade edilir. Nevbetin ikinci anlamının ise askerî bandonun günün belli vakitlerinde yaptığı müzikal icralarla ilişkili olduğu ifade edilmektedir (Faruki, 1981: 235). Bu tanım Türkçe kaynaklarda daha yaygındır. Sözlükte "resmî yerlerde muayyen vakitlerde çalınan davul, dümbelek gibi şeyler, bando, mızıkta" nevbet-hâne ise

nevbet çalan mûsikî takımının yeri olarak geçer (Devellioğlu, 2015: 828). Sözlükteki bir diğer anlamı da bazı tarikatlarda kullanılan bir ritim çalgısıdır (Tıraşçı, 2020: 159).

Nevbet, İslâmiyet öncesinde Türklerde eski bir gelenek olan *tuğ* ile ilişkilendirilir ve hakanın huzurunda nevbet vuran tablhane ve sancağa *tuğ* denildiği bilgisini verilir (Gazimihal 2019: 18). *Dîvânü Lügâti't Türk*'te tuğ, bayrak ve sancak anlamına gelmektedir; aynı zamanda hakanın yanında çalınan kös ve davul anlamına gelir. *Tuğ urdu* yani davula vurdu terimi, muhafız alayının nöbet değişimini de ifade etmektedir. Bu yönüyle nevbe kelimesinin nöbet ile ilişkilendirilmesi manidardır. Sultanın çadırının etrafında nöbet tutan askerler tasvir edilirken, nevbet muhafızlarının ikindiye kadar nöbet tuttuğu, sonraki nöbeti arkadaşlarına devrettiklerini anlatır (İbn Battûta, 2000: 553) İslâmiyet'in kabulüyle tuğ takımının ismi değiştirilmiş, bu topluluğa ve icra yaptıkları mekâna tablhane veya mehterhane denilmiştir (Tıraşçı, 2020: 159).

Selçuklularda nevbet takımının 11. yüzyılın başlarında uygulamada olduğu, savaşlarda davul ve nakkare kullanıldığı bilinmektedir. 1057 yılında Abbasî halifesi Kâim-Biemrillâh, Tuğrul Bey'e *hilat*¹ giydirmiş; bununla beraber ülkelerin ve memleketlerin idaresini de ona vermiştir (Syed, 1900: 310). Bağdat'a gelen Tuğrul Bey'in 1060 yılından sonra verdiği izinle Abbâsî sarayında da nevbet takımı kurulmuştur (Uslu, 2015: 24). Böylece Türk gelenekleri Abbâsî saraylarına girmiştir. Aslında Türklerle Abbasîlerin etkileşimi bu tarihten çok daha evvel Halife Me'mun (813-833) devrine uzanır. Göktürk Devleti'ni kuran *Aşina* ailesine mensup olduğu ve isminin oradan geldiği rivayet edilen Eşnâs et-Türkî, Halife Vâsık-Billâh tarafından kıymetli bir taçla ödüllendirilmiştir (Yıldız, 1995: 472). Arapça'da hükümdar anlamına gelen sultan unvanı ilk kez, Vâsık-Billâh tarafından Türk muhafızların komutanı Eşnâs et-Türkî'ye verilmiştir (Syed, 1900: 411).

Nevbet en yakın anlamda sultanların saraylarında ve çadırlarında beş vakit, hiyerarşik olarak bazen üç vakit çalınan bir askerî bando müziğidir. Bu müziğin ekseriyetle davul (tabl), kös, nakkâre ve nefîr gibi vurmali ve üflemeli çalgılarla yapıldığı anlaşılmaktadır. Kös, davul, zurna, nakkâre ve nefirden oluşan takımla, ilk kez Tuğrul Bey zamanında günün beş vaktinde nevbet vurulmuştur (Sevim ve Erdoğan, 1995: 502). Bu çalgılar arasında en önemli olanı, ilk dönem Türk devletlerinde kullanılan *tümriük*, *küvrük* olarak bilinen; davul (tabl) ve köstür. Öyle ki tabl-hâne bir dönem askerî bando müziğinin yapıldığı yer olacaktır. Bazı kaynaklarda askerî müzik bandosu olan bu grup üyeleri için tablhane ya da nevbethane kavramları kullanılmıştır. Bu kullanımlar yanlış görünmektedir. Mesela *kütüp-hâne*, kitaplık olarak bir *mekânken*, *kütüphâneci* kitaplıkta görevli bir kişidir. Bu durumda *tabl-hâne* ve *nevbet-hâne* mekânlarında çalışanlara *tablhane*ci ya da *nevbethane*ci demek, bugünkü dil kurallarına göre daha yerinde olacaktır. Erken dönemde, müzikal terimlerin oluşumunda bu kavramların olgunlaşmaması tabii karşılanabilir. Tuğ takımı ise yalnızca bir askerî bando takımını değil, sancak ve bayrak taşıyan bir grubu tanımlamaktadır. Harîrî'nin *Makâmât*'ında atların üzerinde, ellerinde tuttıkları sancaklarla, flamalarla, nefirler ve davullarla, bir tuğ takımın görünüşü fevkalâde tasvir edilmiştir (Odabaşı, 2022a: 768).

Tabl-hâneden Mehterhaneye

Tabl yani davul, Arapça kökenli bir kelime olup, türevleri olan vurmali çalgıların geneli için de kullanılmıştır. Türkçe'ye davul; Farsça'ya *dühül* olarak geçmiştir (Devellioğlu, 2006: 219). *Tabl-hâne*, davul-evi anlamına gelen

¹ Eskiden, padişah veya vezir tarafından takdir edilen, beğenilen kimseye giydirilen süslü elbise, kaftan (Devellioğlu 2006: 425).

bir mekân ismidir. Bu yer, yine bir vurmali çalgı olan nakkâreden türeyen nakkâr-hâne ve nevbet-hâne gibi isimlerle de zikredilir. Esasında tüm bu kullanımlar, askerî bandonun şehirde veya seferdeyken buldukları bölgeye verilen isimlerdir (Farmer, 2000: 34).

Mehterin Osmanlı devlet teşkilatına girişi ve kuruluşu hakkında bilgi veren Eralp'e göre; mehterhane Anadolu Selçuklu Sultanı II. Mes'ud'un, uç beyi olan Osman Bey'e gönderdiği tuğ, tabl ve nakkâre göndermesiyle kurulmuştur (Eralp, 2010: 744). Bu bilgi eksiktir; zira diğer kaynaklarda Osman Gazi'ye beylik veren sultan III. Alâeddin Keykubad (ölüm 702/1302)'dir ve Osman Bey'e sancak, davul, kılıç, at ve hilat göndermiştir (Karamahmutoğlu, 1999). Tarihi kaynaklarda Selçuklu sultanlarının emirlere ya da vasallarına taltif amaçlı bu tarz hediyeler gönderdiği bilinmektedir. Bu hediyelerden özellikle hil'at ve davul iktidarı ve gücü ifade eden önemli unsurlardır. Nevbetin, davulun, sancağın, alemin bulunduğu bu topluluk doğrudan tuğ takımı gibi görünmektedir. Osman Bey'e gönderilen bu tuğ takımının, Osmanlı'da kurulan mehterhanenin miladı olduğunu öne sürmek de doğru olmaz. Çünkü mehterhane yeni bir teşkilat değil, her ne kadar şekil değişirse de tablhane bir devamıdır. Özcan, mehterhane teşkilâtının kuruluşu hakkında kesin bilgi olmadığını; Osman Gazi'ye hâkimiyet sembolü olarak gönderilen tabl ve alemin bir rivayet olmakla tevsih edilmediğini ifade eder (Özcan, 2003: 545). Bunu doğrulamak mümkündür zira 16. yüzyılda divân kâtipliği yapmış Feridun Ahmed Bey (ölüm 991/1583)'in, III. Murad'a kadar gelen padişah mektuplarının suretlerini içeren eseri *Münşeatü's-Selâtin*'in fihristinde kullandığı açıklama şöyledir: “Sultan Alâeddin b. Ferâmurz Selçukî'den, cennetmekân Sultan Osman Şah Gazi hazretleri tarafına ak sancak ve tablhane ile gelmiş olan menşurun suretidir”(Feridun Ahmed Bey, 1848). Bu vesika, Selçuklulardaki askerî bando geleneğinin Osmanlı'da da devam ettiğine işarettir. Bu menşurun ayrıntılarıyla ilgili bir diğer bilgi de Atâ tahiinde şöyledir: “...Zikr olunan ikinci nevbeti mehter-hânesinin hîn-i darbında 'Osmân Hân-Gazi hazretleri teşekküren kıyâm buyurur ve nevbetin hitamına değin kaimen turudar imiş. İşbu sünnet-i 'Oşmaniyye Fatih Sultan Mehmed Hân 'ahd-i 'âlîsi âhîrine kadar bi'l-icrâ, ba'dehû metrûk olduğu mervidir (Tayyâr-zâde, 2010: 94)”. Fakat bu mektuptan yola çıkarak, Osman Bey'e gönderilen tuğ takımının Osmanlı'daki mehterhanenin kuruluş tarihi olduğunu ileri sürmek doğru olmaz.

Mehter kelimesi Farsça “mihter” kelimedenden türemiş olup, bu kelimenin “en büyük” ve “pek ulu” anlamına geldiği ifade edilir. Osmanlı'da mehter için *mehter-i tabl ü alem*, mehter müzisyenleri için ise *çalıcı mehter* tabirleri kullanılmıştır (Altınölçek, 2014: 1114). Mehter-i tabl ü alem, tıpkı tuğ takımında olması gereken unsurların başında gelen tabl ve aleme (sancak, bayrak, liva) işaret etmektedir. Terkibin başında kullanılan mehter ise büyüklüğü ifade edip, bir hiyerarşiyi vurgulamak maksadıyla ifade edilmiş olabilir. Mehterin Memlûkler'deki *mihtar-ı tablhane* teriminden alındığı ifade edilir (Uzunçarşılı, 1988: 316). Benzer şekilde Memlûkler'de *Emîrül-alem*'e bağlı tablhane merkezinden ve sultana bağlı dört davul, kırk kusât, dört zurna ve yirmi nefirden oluşan saray bandosundan bahsedilir. Bu takım sultanın imtiyaz tanıdığı emirlerin bando takımından büyüktür (Lane-Poole, 1888: 31). Bu durumda mihtar-ı tablhane, tablhanelerin en büyüğü anlamına gelmektedir ki hükümdarlığı ve gücü sembolize eden bu bandonun en büyüğünün, en güçlü devlette olması makul görünüyor. Bununla birlikte Schimidt, mehter kelimesinin, “yeni ay” ya da “hilal” anlamına gelen Farsça *mahi-ter* kelimesinden ya da yine Farsça “yaya” anlamına gelen *mihter* kelimesinden türemiş olabileceğini ifade eder (Schmidt-Jones 2013:198). Ama bu çıkarımlar zorlamadır çünkü Farsça *mihter*/مِهْتَر kelimesinin karşılığı; modern sözlüklerin hemen hemen hepsinde genel olarak “daha büyük, büyük, yaşlı, eski”dir. Bununla beraber Steingass mihterin; emir, efendi, şef, vali ve seyis anlamlarını da verir (Steingass, 1963: 1352). Bunlardan özellikle “emir” ve “vali” anlamları, terkip

olarak düşünülürken Emir'in ya da Vali'nin "tabl ü alemi" gibi sonuçları doğurur ki, benzer kullanımlar Osmanlı'da "mehter-i Hâkânî" ya da "mehter-i Enderûnî" şeklinde görülür.

SONUÇ

Sarasin, Türkçe literatürde çok karşılaşılan bir terim olmadığı gibi farklı kaynaklar karşılaştırılmadan açık bir şekilde anlaşılacak bir kavram da değildir. İslâmiyet'in doğuşundan önce Araplar ya da Arabia Patraea bölgesinde yaşayan yerleşik halk için kullanılan bu tabir, İslâmiyet'le birlikte Müslümanlar için, Haçlı Seferleri'nden sonra da İslâm ordusu için kullanılmıştır. İslâm ordusunun içinde ise en güçlü teşkilatlanmayla Türkler yer almaktadır. Abbasîler'in beş yüzyılı aşkın varlıklarının, dört yüzyılını Türk komutanların etkisi altında geçirdiği göz önüne alınırsa, halifenin öncülük ettiği İslâm ordusunun temel yapısını Türklerin oluşturduğunu söylemek yanlış olmaz. Böylece Haçlıların karşılaştığı ve askerî müziğinden etkilendiği bu Sarasinler ordusunun müzik geleneğinin Türklerle şekillendiği söylenebilir. Farmer, Sarasinleri Arap-Türk devletleri şeklinde tanımlamış; Avrupa askerî terimlerinin, özellikle çalgı terimlerinin bu temaslarla edinildiğini ileri sürmüştür. Fakat Türklerin askerî geleneğinin, Sarasinler ordusu üzerindeki etkisine değinmemiştir. Haçlıların bazı savaşlarda karşılaştıkları ve tasvir ettikleri askerî bando ile Türklerin savaşlarda kullandığı bu askerî bando ve nevbet geleneği bu makalede farklı vesikalarla ortaya konmuştur.

Nevbet vurma kavramının Türk devletlerindeki ilk görüntüsü, Hân'ın çadırında nöbet tutan askerlerin *tuğ urmak*, yani "davul vurma" şeklindedir. Aynı zamanda sancak, alem ve davullarla donatılmış bu muhafız takımına tuğ takımı denmiştir. Günün belli vakitlerinde hânın, sultanın bulunduğu meskûn mahallerde, bir hükümdarlık, yöneticilik nişânesi olarak icra edilmiştir. Bu fonksiyonun dışında savaşlarda; askerleri yüreklendirmek, düşmana korku salmak ve orduyu ya da askeri yönlendirmek için kullanılmıştır. Abbâsî halifeleri tarafından Bağdat'a davet edilen Türk komutanlar bu geleneklerini Bağdat'a taşımıştır. Bu etkileşimle beraber Abbâsî saraylarında bir takım ya da faslı ifade etmek için; dönüşümlü, sırayla, nöbet anlamlarında kullanılan *nevbe* (ç. nevbet) terimi; Türklerin günün beş ya da üç vaktinde yaptığı müzikal icra için kullanılmıştır. Nevbet vurma geleneğinin ana unsurlarından olan tabl (Arapça) ve hâne (Farsça) kelimelerinden türemiş tablhane ise şehirde veya seferde tuğ takımının bulunduğu yer için kullanılmıştır. Benzer kullanımlar nevbethane, nakkarhane şeklinde de görülmektedir. İslâm Devletleri'nde tablhane geleneği daima devam etmiştir. İslâm coğrafyasında en güçlü yönetici, hükümdar en büyük tablhaneye sahip olmuştur. Tablhane günümüzdeki karşılığıyla bir askerî bando ya da askerî mızıkadır. Bu askerî bandonun niceliği ve niteliği, hiyerarşik bir sıraya göre belirlenmiş; günde kaç vakit nevbet vurulacağı bile bu hiyerarşiye göre bir emirle sabitlenmiştir. Müslüman ülkelerinde şekillenen bu askerî bando geleneği Osmanlılarda, mehter (ç. mehterân) ya da muzika-yı hümayun ve türevleri olarak, Selçuklulardan tevarüs edilen bir askerî bando geleneği olarak devam etmiştir.

Uzunçarşılı'nın işaret ettiğine göre, Memlûklerde kullanılan mihtar-ı tabl ü alem terimi bir süre sonra Osmanlı'da mehterhaneye dönüşmüştür. Farsçanın, Arapça ve Türkçeye fazlasıyla tesir ettiği bu dönemlerde bu etki; sanat terimlerinden, araç gereç isimlerine, müzikal terimlerden Türkçe gramere kadar birçok alanda görülmüştür. Bu sebeple araştırmacılar, Arapça ya da Farsça anılan Türkî şeylerin tarihini de çoğunlukla Araplara ve Fârisîlere mal etmişlerdir. Mehterhanenin tarihiyle ilgili yapılan akademik çalışmaların bazılarının yanlış bilgi etkisiyle mehteri Osmanlı'da kurulan yeni bir teşkilat olarak tanımlama temayülünde olduğu saptanmıştır.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Altınölçek, H. (2014). Askerî mûsikî geleneği ve mehterhanenin bir kurum olarak yerleşme süreci, *Yeni Türkiye Türk Müsikisi Özel Sayısı*, 10(57), 114-1120.
- Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk musikisinin kısa tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bowles, E. (2006). The impact of Turkish military bands on european court festivals in the 17th and 18th centuries, *Early Music*, 34(4): 533-559.
- Darke, D. (2020). *Stealing from the Saracens*. London: Hurst&Company.
- Devellioğlu, F. (2006). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat*. 31. bs. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Eralp, N. T. (2014). Osmanlı'da mehter, *Osmanlı* 10, 741-750.
- Farmer, H. G. (2000). Tabl Khāna, *The encyclopaedia of Islam* 10, 34-38.
- Farmer, H. G. (1912). *The rise and development of military music*. London: W. Reeves.
- Farmer, H. G. (1997). *Studies in oriental music*. (Ed.) E. Neubauer, Frankfurt: Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University.
- Farmer, H. G. (2018). İslam ve müzik, (Çev.) İ. Odabaşı, *Turkish Academic Research Review* 3(1):1-24.
- Faruki, L. I. (1981). *An annotated glossary of Arabic musical terms*. London: Greenwood Press.
- Feridun A. B. (1848). *Münşeatü's-selâtîn*. C. 1. İstanbul: yy.
- Gazimihal, M. R. (2019). *Türk askerî muzikaları tarihi*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- İbn Battûta, E. A. M. (2000). *İbn Battûta seyahatnâmesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kaprey, J. A. (1907). *Military music*. New York: Boosey.
- Karamahmutoğlu, G. (1999). Tanzimat dönemi'nde müzik, *Osmanlı* 10:628-628.
- Kathleen, S. (1910). *Instruments of the modern orchestra*. London: William Reeves.
- Lane-Poole, S. (1888). *The art of the saracens in Egypt*. Chapman and Hall.
- Meucci, R. (1989). Roman military instruments and the lituus, *The Galpin Society Journal* 42:85-97.
- Mordtmann, J. H. (1966). *Sarasinler. İslâm Ansiklopedisi içinde* (Cilt 10, 203-204 . ss.) İstanbul: M.E.B. Devlet Kitapları.
- Nicholson, H., David N. (2005). *God's warriors*. New York: Osprey Publishing Ltd.
- Odabaşı, İ. (2022a). Harîrî'nin makamât'ında müzikal görseller, *Turkish Academic Research Review* 7(3):762-80.
- Odabaşı, İ. (2022b). *Henry George Farmer'in şark müziği hakkındaki görüşleri*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Özcan, N. (2003). *Mehter. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/mehter>.
- Rubenstein, J. (2011). *Armies of heaven: The first crusade and the quest for apocalypse*. New York: Basic Books.

- Sachs, C. (1940). *The history of musical instruments*. New York: W.W. Norton & Company Inc.
- Say, A. (2010). *Müzik tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedileri Yayınları.
- Schmidt-Jones, C. (2013). Yeniçeri müziği ve batı müziği üzerindeki türk etkileri, *Rast Müzikoloji Dergisi* 1(1): 196-22.
- Sevim, A., Merçil E. (1995). *Selçuklu devletleri tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Steingass, F. J. (1963). *Persian-English dictionary*. London: Routledge& K. Paul.
- Syed, A. A., (1900). *A short history of the Saracens*. London: Macmillan.
- Tayyâr-zâde, A. (2010). *Osmanlı saray tarihi*. İstanbul: Kitabevi.
- Tıraşçı, M. (2020). *Türk mûsikîsi tarihi terimleri sözlüğü*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Tolan, J.V. (2002). *Saracens: Islam in the medieval European imagination*. Columbia University Press.
- Tomar, C. (2009). Sarasinler, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*.
<https://islamansiklopedisi.org.tr/sarasinler>.
- Uslu, R. (2015). *Selçuklu topraklarında müzik*. Konya: Konya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1988). *Osmanlı devleti teşkilâtına medhal*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Vural, T. (2014). Türklere erken dönem askeri müzik, *Yeni Türkiye Türk Mûsikîsi Özel Sayısı*, 10(57), 1066.
- Yıldız, H. D. (1995). Eşnâs et-Türki, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*.
<https://islamansiklopedisi.org.tr/esnas-et-turki>.

**A MULTI-DIMENSIONAL ANALYSIS OF A MODERNIST WORK COMPOSED IN CAPTIVITY:
OLIVIER MESSIAEN, "QUARTET FOR THE END OF TIME"**

**Esaret Altında Bestelenen Modernist Bir Eserin Çok Boyutlu Analizi:
Olivier Messiaen, "Zamanın Sonu İçin Kuartet"**

Sercan DERE *
Onur NURCAN **

ABSTRACT

French composer Olivier Messiaen, a World War II medic, was imprisoned in Stalag VIII A camp by the Germans in 1940. Despite not actively participating in combat, a sympathetic German officer gave Messiaen materials to compose secretly. The resulting work, "Quatuor pour la fin du temps" (Quartet for the End of Time), features an unconventional quartet of piano, cello, violin, and clarinet due to the instruments available in the camp. The work's design incorporates musical and mystical qualities rooted in Messiaen's personal belief. The composition, with eight parts, symbolizes eternity, depicting the seven days of creation and the eighth day of rest from the Bible. Premiered in 1941, the article examines the non-musical motivations and composition techniques of the Quartet, exploring the influence of non-musical aspects on its musical elements. Analyses cover various technical aspects, including Indian rhythms/modes, Greek rhythms, medieval classical rhythmic principles, French organ music tradition, and synthetic modes/rhythms. The work is also examined in terms of Catholicism, ornithology, and synesthesia. The Introduction outlines Messiaen's life, the Quartet's compositional process, and the research's purpose and methods. Subsequent chapters analyze each movement, delving into the composer's techniques with prose analyses and musical examples from the score. The Conclusion synthesizes the findings and offers evaluations.

Keywords: Messiaen, Modernism, Ornithology, Synesthesia, Quartet.

ÖZ

Fransız besteci Olivier Messiaen, İkinci Dünya Savaşı'nda sıhhiyecisi olarak görev yapmış ve savaş esiri olarak Görlitz Stalag VIII A kampında hapsedilmiştir. Savaşa aktif şekilde katılmamasından dolayı bir Alman subayı ona sempati göstermiş ve bestecinin beste yapması için gizlice malzemeler sağlamıştır. "Quatuor pour la fin du temps" (Zamanın Sonu İçin Kuartet) bu zorlu ortamda bestelenmiştir. Eser, piyano, viyolonsel, keman ve klarnetten oluşan standart-dışı bir kuarteti içerir, bu da kamptaki mevcut enstrümanlardan ve yetenekli müzisyenlerden kaynaklanır. Yapısal tasarımı, Messiaen'in kişisel inançlarına dayanarak zamansızlık ve mistisizmi birleştirir. Eser, İncil'deki yedi yaratılış gününü ve Tanrı'nın dinlendiği sekizinci günü sembolize eder. Prömiyeri 15 Ocak 1941'de mahkûmlar ve gardiyanlardan oluşan bir kitle önünde gerçekleşmiştir. Bu makale, eserin müzik dışı motivasyonlarını ve besteleme tekniklerini inceleyerek, bu unsurların birbirleriyle olan etkileşimini anlamayı amaçlamaktadır. Analizler, Hint ritimleri/modları, Yunan ritimleri, Orta Çağ klasik ritmik ilkeleri, Fransız org müziği geleneği ve sentetik modlar/ritimleri içeren çeşitli teknik yönleri kapsamaktadır. Eser ayrıca Katoliklik, ornitoloji ve sinestezi açısından da incelenmektedir. İlk olarak, Messiaen'in hayatı ve Kuartet'in tarihçesi özetlenmektedir. Daha sonra, eserin her bir bölümü bestecinin teknik kullanımı açısından ayrıntılı bir şekilde ele alınmış, müzik pasajlarının analizi düz yazı ile açıklanmış ve ilgili notalarla örneklendirilmiştir. Sonuç bölümünde ise elde edilen bulgulardan çıkarılan sonuçlar sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Messiaen, Modernizm, Ornitoloji, Sinestezi, Kuartet.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 05.03.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 06.12.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Sercan DERE, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü,

sercandere@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-5577-2564

** Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı, onur.nurcan@deu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1506-8270

EXTENDED ABSTRACT

French composer Olivier Messiaen is considered one of the most important classical music composers of the 20th century. Olivier Messiaen, a very devout Roman Catholic, reflected his feelings about his faith in his compositions. He entered the Paris Conservatory at the age of 11 and became a student of many famous composers such as Paul Dukas, Maurice Emmanuel, Charles-Marie Widor and Marcel Dupré. He was appointed as the organist of the la Sainte-Trinité Church in Paris in 1931 and continued this duty until his death. His work comes from the deep Catholic faith, medieval church songs, Hindu rhythms, and Ancient Greek music. This rich palette that Messiaen had as a composer made him one of the composers who had the most influence on contemporary music in the second half of the 20th century.

When World War II broke out in 1939, Messiaen left his wife Claire and their two-year-old son Pascal to join the French army as a medic. Arrested by the German army in May 1940, Messiaen was exiled to Stalag VIII A in Silesia, present-day Polish territory. Here, the difficulties he experienced due to hunger and cold and his hallucinations prompted the composer to write *Quatuor pour la fin du Temps* (Quartet for the End of Time) a few months before he was sent back to France in the spring of 1941. Because he did not actively fight in the war as a medic, a German officer sympathized with Messiaen, secretly delivering him paper, pencils, and erasers and even having a room in the rectory cleared for him to compose. *Quatuor pour la fin du temps* was composed in such an environment. The fact that the piece includes a non-standard instrumental combination consisting of piano, cello, violin, and clarinet as a quartet is a result of the existing instruments in the camp and the presence of competent musicians playing them. The structural design of the work includes both musical and mystical qualities on the axis of Messiaen's personal belief. The work, which consists of eight parts in total, symbolizes timelessness, that is, eternity, by depicting the seven days of creation and the eighth day when God rests, as represented in the Bible. The premiere of the work took place on January 15, 1941, in front of an audience of four thousand prisoners and guards.

When he returned to the Paris Conservatory after the war, he decided to share his passion for rhythm, modes, and birds. His book *Technique de mon langage musical* (Technique of my musical language), written in 1942, expresses his rhythmic, modal and ornithological research. The artist, who gained fame as a musician, rhythmist, ornithologist, teacher, and composer at the end of his forties, provided the education of well-known students such as Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen and Yannis Xenakis with his pedagogical identity.

Messiaen, whose place and importance in music history is indisputable as one of the composers who changed the evolution of modern music during the twentieth century, not only opened new windows in historical and geographical contexts but also added a different dimension to the notion of music in a new component in the centre of art, social and natural sciences. All subjects and elements, such as mathematics, physics, cosmology, acoustics, physiology, human, and animal (the zenith of ornithology), as well as poetry, philosophy, theories of motion and color, are included in this broad spectrum.

In this article, the non-musical motivations in the *Quartet* and the composition techniques utilized in the work will be examined with respect to each other. This work was chosen because it is an important example that combines many colors from the composer's wide palette. The main purpose of the research is to understand the determining effects of non-musical elements, which directly motivate the compositional process, on the musical elements of the work. In addition to technical elements such as Indian rhythms/Indian modes, Greek rhythms,

medieval classical rhythm principles, French organ music tradition, synthetic modes/synthetic rhythms, phenomena and concepts such as Catholicism, ornithology and synesthesia are among the topics explored in the context of *Quatuor pour la fin du temps*. Being one of the most important works of the 20th century, the *Quartet* exemplifies Messiaen's unique compositional techniques in the concept of time as a static element, as well as the unique development of unconventional harmony and rhythmic form. The unique use of rhythmic, harmonic and melodic structures in his music makes it impossible to analyze this piece with classical methods. Therefore, Messiaen's own analysis methods and his own terminology will be used to understand the depth of the composition. Despite being inspired by the Book of Revelation, Messiaen did not intend to describe the *Quartet* with direct reference to the biblical story of the Apocalypse or his own prison (Stalag VIII A). Rather, he thought it was an extension of the biblical narrative. The concept of the "end of time" represented by the angel in the Revelations chapter of the Bible, in its traditional sense, refers to the ending of both past and future time, but it also creates an opportunity to experience a timeless eternity. Messiaen tried to establish the same connection between the musical elements of the *Quartet*.

In the Introduction part of the article, Messiaen's life is summarized based on his personality as a composer, the compositional process of the *Quartet* is discussed in the historical framework, and the purpose of the research and the employed research methods are explained. In the following sections, all movements of the work were examined in detail. The techniques used in the work were analyzed through written out (text) analysis of the relevant passages by detailing them with footnotes at necessary points. Some of the musical examples were used to reflect the written-out analysis visually (notation) to which they were related, and some of them were used to further analyze the written-out theoretical information on the notational level. In the Conclusion part, there are inferences and evaluations made from the findings.

Olivier Messiaen is recognized as one of the 20th century's most important classical music composers. A devout Roman Catholic, he reflected his feelings about his faith in his compositions. The source of his works comes from his deep Catholic faith, medieval church songs, Hindu rhythms, and Ancient Greek music. *L'Ascension* (1933), *le Quatuor pour la fin du Temps* (1940), *les Vingtregards sur l'Enfant-Jésus* (1944), *la Turangalila-Symphonie* (1946-1948), *Saint François d'Assise* and *la Messe de la Pentecôte* are among his major works, making him one of the composers who most influenced contemporary music in the second half of the 20th century. At the age of 11, he entered the Paris Conservatoire, where he studied under many famous composers such as Paul Dukas, Maurice Emmanuel, Charles-Marie Widor and Marcel Dupré. In 1931, he was appointed organist of la Sainte-Trinité Church in Paris, a position he held until his death. He also worked as a harmony teacher after the end of the war in 1941, taught composition as a professor at the Paris Conservatoire in 1961 and retired in 1971. Among his well-known pupils were Quincy Jones, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen and Yvonne Loriod, his second wife. He died on 27 April 1992 in Clichy. He left behind fifty works, deeply influenced several generations of students and music lovers, and took his place in music history as one of the composers who changed the evolution of modern music during the twentieth century. Messiaen was a composer whose universality was recognized by all his students. He not only opened new windows in historical and geographical contexts, but also gave a new dimension to the notion of music in a new 'quadrivium' component at the center of the arts, social and scientific sciences. Mathematics, physics, cosmology, acoustics, physiology, human and animal (the pinnacle of ornithology), as well as poetry, philosophy, theories of motion and color, all fall within this broad spectrum (Shenton, 2008: 42).

Messiaen joined the French army as a medic in the Second World War, and he was captured by the Germans in June 1940 as a prisoner of war in Stalag VIII A camp in Görlitz, Poland (<http://www.oliviermessiaen.org>). Unable to take food or clothing to the prison camp when captured, Messiaen somehow managed to take a bag containing Bach's *Brandenburg Concertos* and sheet music by Alban Berg, Beethoven, Ravel and Stravinsky (Linton, 1998: 13). Since he was a medic, a German officer sympathized with Messiaen because he was not actively fighting in the war, secretly provided him with paper, pencils and erasers, and even cleaned a room in the priest's block to give him a place to compose. *Quatuor pour la fin du temps* (Quartet for the End of Time) was composed in such an environment. Messiaen composed almost the entire work with the inspiration and mood provided by the very restricted conditions, including the gloomy looks reflected on the faces of the prisoners in the camp as they were in various stages of hunger and cold, and the extreme physical and psychological difficulties that affected even their dreams. He thought that the northern lights he witnessed in the camp was a sign from God to complete his work. The fact that the work is a quartet with a non-standard instrumental combination of piano, cello, violin and clarinet is a result of the available instruments in the camp and the competent musicians who performed them. The structural design of the work contains both musical and mystical qualities based on Messiaen's personal beliefs. The work, which consists of eight movements in total, symbolizes timelessness, that is, eternity, by depicting the seven days of creation represented in the Bible and the eighth day on which God rested. The work was premiered on 15 January 1941 in front of an audience of four thousand prisoners and guards (<http://www.oliviermessiaen.org>).

The title of the composition is taken from the Biblical text of Revelation 10:6, which has a double connotation for Messiaen: "the end of time" in this case not only refers to the Christian myth of the Apocalypse, but also represents a type of composition that separates the rhythm from the standard classical meter systems, thus

"enabling" the end of time in real time. The fact that the process-related reflections of the of the *Quartet's* creation are embodied in the work, helped Messiaen to establish a strong connection between musical and theological elements of faith. This was an optimistic approach, given the novelty of the work as well as the grim environment in which it was written (Linton, 1998: 13).

Messiaen explains his inspiration from these Revelations in his own words in the Preface to the Quartet:

The Preface is directly inspired by the Testimony of St John. Its spiritual language is essentially transcendental, spiritual, and catholic. Certain modes, which melodically and harmonically reveal a kind of tonality, draw the listener into a sense of the eternity of space or time... certain rhythms contribute significantly to the prohibition of temporalities (Messiaen, 1940: 1).

Considered one of the 20th century's most important works, the *Quartet* exemplifies Messiaen's unique development of non-traditional harmonic and rhythmic practices as well as his original compositional techniques in the concept of time as a static element. The main purpose of this research is to explore and understand the determining effects of the non-musical elements -that motivated the compositional process of the *Quartet*- on the musical elements of the work and to analyze this interaction through the relevant musical passages. Along with technical elements such as Indian rhythms/Indian modes, Greek rhythms, medieval classical rhythmic principles, French organ music tradition, synthetic modes/synthetic rhythms, some concepts such as Catholicism, ornithology and synesthesia are among the subjects analyzed in the context of *Quatuor pour la fin du temps*. The analysis is multidimensional as it contains many elements at the same time. The unique use of rhythmic, harmonic and melodic structures in Messiaen's music makes it impossible to analyze this work with classical methods. Therefore, in order to understand the depth of this unique composition, Messiaen's own methods of analysis and his own analytical terminology will be taken as a basis. Literature review and music analysis are employed as the primary methods of the research. Associated books, essays, articles, theses, dissertations, CD/DVD recordings and the *Quartet's* score are among the resources utilized extensively.

Liturgie de Cristal

The first movement of the *Quartet* contains examples of many of the melodic, harmonic and rhythmic structures used throughout the work. Each movement will be described in detail, together with the qualities that create the focus of "timelessness". The contents of the movements are represented by the composer's own interpretations in Messiaen's Preface to each movement (Messiaen, 1940).

In the first movement, each instrument in the quartet participates in the musical movement with their individual roles. While the main rhythmic structure is provided by rhythmic pedals on the piano and cello, the clarinet and violin play melodic ornaments representing blackbird and nightingale calls respectively; these bird songs are heard on each instrument and create a rhythmically irregular improvisational environment. The *Quartet* is the very first piece in Messiaen's oeuvre in which he uses bird songs and was probably inspired by his imagination of joining the birds flying outside while he was stuck behind the walls of the imprisonment camp. Messiaen was an

ornithologist¹ and devoted a significant part of his life to the study of bird songs. He later described birds as "little prophets of spiritual happiness" (Linton, 1998: 14).



Example 1: The Use of Violin and Clarinet for Bird Songs in *Liturgie de Cristal*

The rhythmic pulse created in the ostinato on the piano, as well as a rhythmic series of seventeen values superimposed on a pattern of twenty-nine chords that repeat in a continuous cycle, maintain their progression independently of each other. Thus, a framework based on the prime numbers 17 and 29 was created. Due to the use of prime numbers, different variations of the overlapping of musical elements in the isorhythmic² order are obtained.

Messiaen described the rhythmic pedal as a pattern that repeats an ostinato pattern independently of the other rhythms surrounding it. The rhythmic pedal can overlap with other rhythmic pedals on different instruments in a completely unique system. As of the beginning of the Quartet, the rhythmic pedal used in the piano is applied as shown below (see Example 2) (Messiaen, 1942: 26). The letters A, B, C and D in the piano part indicate the repetitively used rhythmic pedal. Consisting of 17 values, this rhythmic pedal repeats exactly nine times throughout the movement.

¹ bird-scientist / bird-researcher

² Literally "same rhythm" in Greek. 'Isorhythm' is the practice of structuring a piece of music on a repeating rhythmic pattern/model.

60 *Liturgie de cristal* (comme un oiseau)

Bien modéré, en poudroiement harmonieux

Violon

Clarinettes en Sib

Violoncelle

Piano

ppp (son flûté)

p *expressif*

ppp (vibrato)

pp legato (très enveloppé de pédale)

vers la pointe)

glissando

gliss.

A

X

H

N

O

B

Q

R

C

Example 2: *Liturgie de Cristal*

The clarinet delivers a main melody that sometimes travels in the range of the piano and cello. Bright bird-call motifs in the violin's high register create a secondary counterpoint. The structure that covers the hazy and loose sonority of the artificial harmonics in the cello and integrates all its mysteriousness is again expressed as a rhythmic pedal. This structure on the cello is divided into two non-retrogradable rhythms (indicated with the letters A and B in Example 3). In Example 3, the mirror point of the cello's non-retrogradable³ rhythmic structure is indicated with + symbol below the staff. This structure repeats until the end of the section. The entire rhythmic pattern is indicated in the cello and piano parts by the symbols \square and \square , and the letters X, Y and Z written next to them (Example 2). X and Y contain the whole rhythmic pedal, and Z contains half of it. This rhythmic pedal, consisting of fifteen values, also contains three different melodic pedal patterns of five notes each. This design, which continues in the cello part throughout the entire movement, includes a fifteen-unit rhythmic pedal that repeats seven times and a melodic pedal consisting of the sounds [Do, Mi Re, Fa# and Sib]⁴ that repeats three times within each of these rhythmic pedals and the same melodic pedal is repeated a total of twenty-one times

³ Non-retrogradable rhythm: a rhythmic structure whose forward reading produces exactly the same result as its backward reading. Such structures are also referred to as 'musical palindromes'.

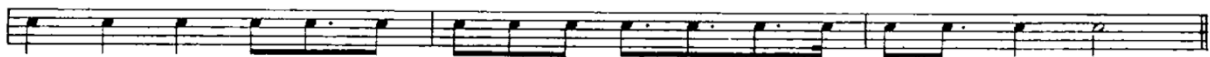
⁴ [C, E, D, F sharp and B flat]

throughout the movement. Since the rhythmic pedal repeats its own pattern, likewise, the melodic and harmonic pedals follow their own melody and chord sequence patterns.



Example 3: Use of Non-Retrogradable Rhythms

In the same movement, a similar type of automatism⁵ occurs on the piano. The piano repeats the chords forming the rhythmic and harmonic pedals successively. Here again, the number of chords forming the harmonic pedal is 29, and the number of values forming the rhythmic pedal is 17. The fact that these two prime values move together causes the chords to undergo some unexpected rhythmic variations. The rhythmic pedal on the piano is as follows.



Example 4: The 17-Note Rhythmic Pedal Pattern of the Piano in the *Liturgie de Cristal*

The vertical overlap of the rhythmic and melodic/harmonic pedals discussed above is explained in detail in Example 5 below:⁶

Rhythmic Pedal (talea) of 17 values:
 * (deçi-tâlas from Sangitaratnakara)
 * Occurs nearly 10 times throughout the movement.

First 6 values -- retrograde of râgavardhana Next 7 values -- candrakalâ Final four values -- laksmiça

Melodic/Harmonic pedal (color) of 29 harmonies
 * Occurs nearly 6 times throughout the movement.

non-modal. The 2nd chord is a chord on the dominant that uses all of the pitches of the Bb major scale.
 Messiaen retains an F (the dominant) in the bass as a pedal tone, coloring the chord with different harmonies to create what he called a "stained glass window" effect.

*** notes are natural unless preceded by a sharp or flat

**** Note the use of prime numbers in the construction of the rhythmic pedals (talea) and the melodic/harmonic pedals (color) -- 17, 29, 5...

It would take over 230 minutes for these to sync up again once initiated.

Example 5: 29-Unit Harmonic Pedal on the Piano in the *Liturgie de Cristal*

The chords that form the pedals are the dominant chords with appoggiatura(s) Messiaen used to depict colored stained-glass windows. These chords, which will be discussed in more detail later, are formed from the pitches of

⁵ Formation with a systemic pattern.

⁶ Messiaen expressed rhythmic patterns and pedals as a concept with the words 'talea' or 'tala'. In addition to this, he occasionally included 'tala', rhythmic patterns used in the traditional Indian musical system. Example 5 shows some of these talas.

Mode 2 and Mode 3⁷. In addition, the cello's repetition of a melody in Mode 1 (whole-tone scale) prevents monotony in these harmonic combinations. Finally, the motifs in the violin part, divided by rests, are written in bird-song style, like the clarinet's song phrases; see Example 2 (Messiaen, 1942: 26).

The first movement of the *Quartet* is written in 3/4 time, but Messiaen has eliminated the standard rhythmic structure within the isorhythmic beat pattern. The chords are highly dissonant and the rhythmic pattern is constructed utilizing the *Sharngadeva* rhythms of *ragavardhana*, *candrakala* and *laksmiça*, as shown in Example 6. Thus, the composer was able to break the effect of metrical and regular time, avoiding a perceptible sense of edged/pointy rhythmic patterns throughout the work.



Example 6: Non-Standard Rhythm Pattern

The chord sequences, as mentioned above, feature a combination of modes of limited transposition. Surrounding the piano part, the cello continuously repeats a melodic pedal consisting of the same five notes. These sounds, played as harmonics, are the notes [Do, Mi, Re, Fa# and Sib] only and respectively (Mode 1 - Whole Tone Scale). This pattern forms a larger rhythmic pedal of fifteen values in which the group of five pitches is repeated three times (Example 7).

Example 7: Melodic and Rhythmic Pedal

Messiaen explained the palindrome structure in the cello part, which is another frequently used rhythmic technique, as Pattern A and Pattern B, and indicated the center point of this pattern with the sign (*) (Messiaen, 1942: 17).

Example 8: Palindrome Structure

Therefore, it can be said that the rhythmic progress serves as "coloring" for the section, rather than determining the overall structure (Johnson, 1975: 63). All these rhythmic techniques, which provide the background for the calm passages of the bird songs, combine to create an environment that is not in the standard metrical order. As all the instruments play at the same time, they create their own unique melodic lines without much interaction with

⁷ Messiaen categorised seven synthetic modes, which he called "modes of limited transposition" because only a limited number of true transpositions are possible since after a certain number of transpositions these modes will repeat themselves pitch by pitch.

each other. By using all these techniques, Messiaen has tried to create the feeling that the movement is part of a much larger musical structure that goes on forever.

Towards the end of the movement, the whole sequence of rhythmic patterns that make up the piano's isorhythmic cycle comes to an end, as the prevalent melodic motifs of bird songs in the clarinet and violin parts mark the moment when the movement ends. *Liturgie de Cristal* gives the listener a glimpse into the reality of Jerusalem in heaven, a place beyond time" (Linton, 1998: 14). According to Summa-Chadwick (2008), Messiaen aimed to create a glimpse of "timelessness" (that is, eternity) for his audience by interrupting the isorhythmic cycle (Summa-Chadwick, 2008: 9-10).

Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps

This movement is written in extended A-B-A form, with a mystical middle section (section B) preceded and followed by a very strong rhythmic passage. The piano continues the rhythmic development of the A section, while the heavy character and eccentric chords descend almost to the lowest register of the instrument. The motive in question (Example 9), representing the Angel announcing the End of Time, is later repeated in the seventh movement of the *Quartet*:

The image shows a musical score for a piano accompaniment in 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is marked with a forte dynamic (fff) and includes accents (>) over several notes. The bass staff features a low register with an 8vb (eight ledger lines below) marking. The score is divided into two measures by a double bar line, with a repeat sign at the end of the second measure.

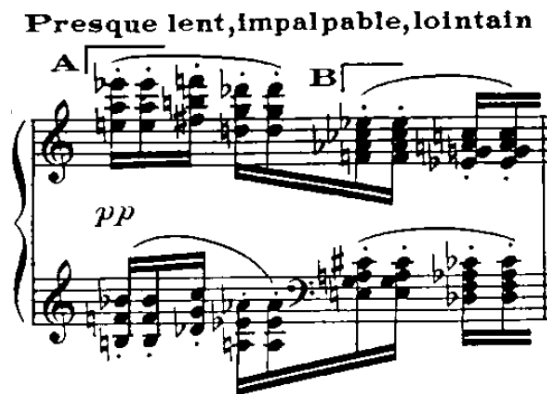
Example 9: 'Angel Motive' Announcing the End of Time

An important application found in Messiaen's music in the context of harmonic formulas is the intensive use of different colored chords that contain every note of a major scale in the chord structure but are arranged on the dominant tone. Messiaen tried to create the effect of 'patterned color windows'⁸ by regularly using this chord structure, which he called the 'dominant chord', together with appoggiaturas. This title refers to the colorful and patterned stained-glass windows that could be found in churches and cathedrals. Different vertical structures of this kind are mixed with the intervals of perfect fourths and augmented fourths and varied with other chordal combinations, again based on the dominant (V) degree. Another chord frequently used by Messiaen is the 'resonance chord'. In this type of chord structure, every single pitch of the Mode 3 is used. The composer organized the vertical arrangement of these pitches and reversed the "root" chord (Summa-Chadwick, 2008: 5). In addition, Messiaen uses, by his definition, the 'cluster chord', which will be explained below.

Section A, the first part of the second movement of the *Quartet*, ends with descending cluster chords in the piano part, while a final bird call is heard in the clarinet. The following example is drawn from this section

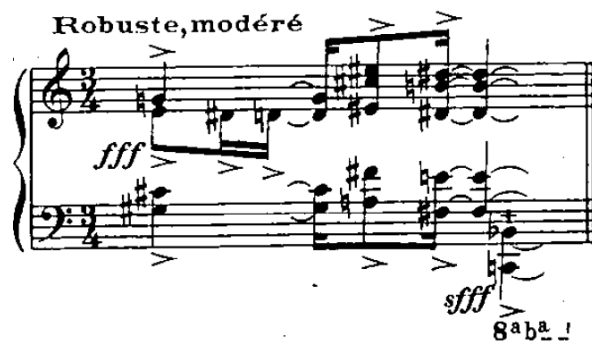
⁸ stained-glass windows

(Example 10), the use of quartal chords⁹ is indicated by the letter A, while the use of resonance chords is indicated by the letter B:



Example 10: Quartal Chords and Resonance Chords in *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*

The way that the lower resonance (sub-resonance) chords are used in Section A is presented in Example 11:



Example 11 : Sub-Resonance Chords from *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*'

Example 12 shows the dominant chords (letter A) and sub-resonance chords (letter B), including the arpeggio gesture on the clarinet.



⁹ chords based on the interval of fourths.

The image shows a musical score for 'Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps' by Olivier Messiaen. It includes staves for voice (labeled 'von'), Clarinet in B-flat (labeled 'Clar. Sib'), Violin (labeled 'vllc'), and Piano (labeled 'pno'). The tempo is marked 'Modéré'. The piano part features complex sub-resonance chords with markings like 'fff', 'A', 'B', and '8a bassa'. There are also some markings like 'B' and '8a bassa' with dashed lines and arrows pointing to specific notes.

Example 12: Sub-Resonance Chords from *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*'

Another example of chord forms is cluster chords. The use of cluster chords in the *Quartet*, which Messiaen describes as "blue-orange chords played one after the other in a way similar to the timbre of a church bell heard from afar", is given in Example 13:

The image shows a musical score for 'Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps' by Olivier Messiaen. It includes staves for voice (labeled 'i'), Violin (labeled 'vllc'), and Piano (labeled 'pno'). The tempo is marked 'Presque lent, impalpable, lointain'. The piano part features complex cluster chords with markings like 'ppp', 'pp sourdine', and 'Red'. There are also markings like 'A', 'B', and 'C'.

Example 13: Cluster Chords from *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*

In this example (Example 13), the letter A indicates overlapping quartal chords, B indicates resonance chords, and C indicates chords formed with the pitches of Mode 2.

In Section B, which Messiaen described as the rainbow section, he spoke of 'cascading chords' dominated by a steel grey color similar to flowing water droplets (Halbreich, 1980: 313). Therefore, all the piano chords in Example 13 form cascading chords as they take place in a descending pattern.

'Litanic harmony', one of the techniques used by the composer, is defined as the effect achieved by the addition of two or more pitches repeated in various vertical combinations. Messiaen used this harmonic form quite frequently in the work (see Example 14 and Example 15).



Example 14. Use of 'Litanic Harmony' in *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*

Chords formed by combinations of fourths and fifths are shown in Example 15. The chord indicated with a plus (+) sign is a superposition chord formed by a perfect fourth, an augmented fourth and another perfect fourth arranged from bottom to top. The other examples contain similar structures based on quartal and quintal¹⁰ intervals:



Example 15: Examples of Harmonic Combinations in *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*

In the middle and longer B section of the movement, the piano initially moves with 'resonance chords' while the violin and cello move in unison two octaves apart:

¹⁰ based on fifths



Example 16: Resonance Chords

The sets containing the ‘resonance chords’ in measure 11 of part B are constructed as follows. The repetition patterns of these sets are indicated by the letter A and smaller sub-sets within the Set A are indicated with shorter lines in Example 17.

Example 17: Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps (Part B, mesures 11-16)

At the very beginning of section B¹¹, the violin and cello move in unison two octaves apart. This is Messiaen's analogy to the plainchant, but it also creates a sense of ametric¹² rhythm. Messiaen achieves these structures, which sound as if they are not in a rhythmic pattern, using additive values and the augmentation of rhythms on repeated notes. In Example 18, B is an example of the rhythmic augmentation of A, and D is an example of the rhythmic augmentation of C:

Example 18: Ametric Structure with Rhythmic Augmentation

The return of Section A in m. 49 (to be referred as A') is considerably shorter than the first Section A in the beginning of the movement (m. 1). The ascending passage in the violin and cello parts in the first A is resolved descending with a reverse movement in m. 49 (A'). Likewise, the piano's arpeggiated chordal passages also move descending and then continue ascending with cluster chords. To summarize, all the horizontal movements in Section A' are formed as the reverse of the horizontal movements in Section A.

Abîme des oiseaux

The third movement of the *Quartet* is a striking example of Messiaen's treatment of bird songs in his compositions. Messiaen was fascinated by bird songs. On the other hand, he realized that due to the limitations of the existing harmony system and musical instruments it was not possible to create an exact replica of the bird sounds he heard in nature.

- A. Lent (eighth note = 44): 13 bars up to 'sans presser'
- B. Presque vif (sixteenth note = 126): 6 measures
- C. Lent: 1 measure, sans presser
- D. Presque vif : 4 measures
- E. Modéré (eighth note = c. 92): 5 measures
- F. Lent: 12 measures
- G. Modéré: 2 measures
- H. Presque vif: 1 measure to the last four notes 'Lent (sixteenth note = 100)'

In this movement, written entirely for solo clarinet, the contrast between the extremely slow movements (Lent, octave = 44) and the extremely fast movements (Presque vif, = 26) is quite high. The feeling of musical contrast

¹¹ m. 19

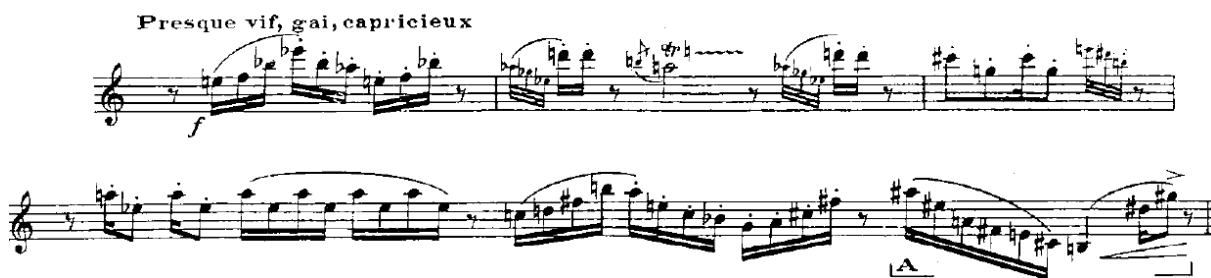
¹² Lacking a stable meter, usually because of elaborate cross-rhythms or an absence of pulsation (Griffiths, 1996: 17).

between the optimistic character of the bird song and the emptiness of the "sad and tired time" is clearly expressed at the beginning of the movement. This movement has no metric structure, so that the clarinet, which could act "timelessly", is nevertheless heard rhythmically. In the fast sections, Messiaen uses imitations of blackbird and nightingale calls. He then adds a descending arpeggio travelling over the dominant chord (denoted by the asterisk [*] symbol in Example 19 and by the letter A in Example 20). Messiaen thinks of the nightingale's song as 'a subset of a group of birds singing exuberantly in a subset of motivic variations with various patterns'. In addition to the nightingale, another bird species discussed in the chapter is the blackbird. The blackbird belongs to a different bird species in terms of its melodic style and the "tonal" effects it produces, usually at slow tempos (Johnson, 1975: 134).



Example 19: Bird Song

Messiaen uses the dominant chord in both descending and ascending passages in the fast portions of the movement. Frequently placed breathing marks are used to indicate the beginning and end of certain bird motives and to compress the time between calls, notably those of the blackbirds.



Example 20: The Use of the Clarinet for Bird Songs in *Abime des oiseaux*

In contrast, the slow notes of the "sad and weary time" sections within the work (Lent, eighth note = 44) are prolonged and dragged out to represent the melancholy and sterility of earthly existence.

It is possible to hypothesize that Messiaen deliberately used numerals (prime numbers) that are said to have "divine" properties in this part of the work. The five notes from F# (letter A) to F# (letter B) in Example 21 fall into this category. In the second phrase (letter B), there are two repetitions, each with three notes. This three-note motive, which begins with F# and repeats twice, is heard a total of three (3) times by the time it reaches the final two-note F#.



Example 21: Prime Numbers

Messiaen's use of bird songs in this work hints that he would devote most of his later works to bird songs and that he would compose compositions that would include the sounds of over a hundred different bird species. The

nightingale and the blackbird, whose voices he used in this work, became the two bird species he would use most extensively in his bird-song compositions in the following years (Johnson, 1975: 131).

Intermède

This movement is the only one written metrically in 2/4 time, with motives consisting of variations of eighth and sixteenth notes. This movement sounds more worldly comparing to other movements' otherworldly spiritual character. It was originally written as a short trio to be performed by other prisoners who played clarinet, violin and cello, and the piano was included later. It is also the only movement with "playful" dialogues between the instruments and the only one with no references to religious elements.

Most passages move in unison and/or at certain intervals parallel to the melody. However, there are occasional deviations in which dialogues between the instruments are also included (see Example 22).

The image displays a musical score for three instruments: Violin (V on), Clarinet (Cl.), and Violoncello (V elle). The score is arranged in two systems. The first system shows the instruments playing in unison with a forte (ff) dynamic. A box labeled 'B' is placed above the violin staff in the third measure. The second system shows the instruments playing in parallel motion with varying dynamics: violin (f), clarinet (f), and cello (f) in the first measure; violin (pp), clarinet (pp), and cello (pp) in the second measure; and violin (mf), clarinet (mf), and cello (mf) in the third measure. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, beams, and slurs.

Example 22: Unison-Parallel Movements and Dialogues

In the fourth movement, characterized by an optimistic atmosphere, material from the other movements is incorporated without compromising this character, thus ensuring a structural unity throughout the *Quartet* by means of thematic references between movements. Example 23 shows the use of the opening theme derived from the sixth movement of the *Quartet* (marked with F in the score). This theme, written without a meter in the sixth movement, is now notated in 2/4 time in the fourth movement. As a result, the rhythmic structure of the theme sounds the same in both movements.

Example 23: Use of the Opening Theme of Movement Six in Movement Four

Louange à l'Éternité de Jésus

At the first appearance of the theme on the cello and during the development of this theme, the piano part portrays a static character with fixed sixteenth-note chords surrounded by rests. Although the chords in the piano part do not fully comply with the principles of functional-harmony, they somehow suggest tonal colors and effects creating a harmonic aura reminiscent of the Late-Romantic period, whose functionality is concealed by means of non-chord tones such as appoggiaturas, anticipations, suspensions and so forth (Example 24).

Example 24: Louange à l'Éternité de Jésus - Piano Part, mm 1 - 8

Messiaen utilized a method called "song phrase" for the cello line. This is a theme with both antecedent and consequent phrases. (Messiaen, 1942: 44). This section does not employ a specific unit of meter, so the cello

proceeds on the continuous movement of piano's sixteenth note pattern. For the antecedent phrase of the theme, see Example 25:



Example 25: Antecedent Phrase of the Cello Theme

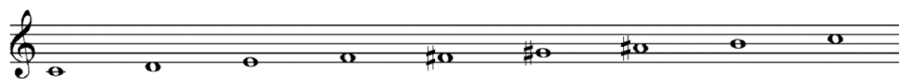
In the last bars, while the piano part continues with the accompaniment of sixteenth notes, Messiaen breaks this sense of continuity to a certain extent by increasing the use of rests below the last long note held in the cello part. (Example 26).

Example 26: *Louange à l'Éternité de Jésus* – Closing Three Measures

Danse de la fureur, pour les sept trompettes

This section refers to the seventh angel, who reveals the mystery of God by playing the first six trumpets of the Apocalypse and the various catastrophes that follow. The use of irregular pulse in *forte* dynamic creates a breath-taking and climactic atmosphere in which the four instruments harmonize in octave-unison. This depicts the horrible and chaotic aspect of the end of the world. For the composer, this movement is mostly "a study in rhythm". The theme is rhythmically manipulated through Messiaen's use of added values, usually short values, through a tie or a dot (Faller, 2003: 16).

Danse de la fureur, pour les sept trompettes is the most rhythmically energetic movement of the *Quartet*. It has a unison structure, with all instruments playing the same phrases in close octaves in a consistent manner throughout. The entire movement is written in Mode 6, one of the 'modes of limited transposition', consisting of two tetrachords juxtaposed with a half-step interval instead of a whole-step interval.



Example 27: Mode 6

The first 27 bars of the movement are developed with a structure of a new rhythmic phrase of two measures in length. Every second measure (e.g., measures 2, 4, 6), a climax is reached on the longest note of the phrase. In terms of its content, this structure is an illuminating example of Messiaen's use of rhythmic addition in combination with prime number groups of 5, 7, 11 and 13. The process that rhythmic groups are formed by means of additive values around eighth notes to reach prime numbers is indicated by the symbol (*) within a square bracket in Example 28a:



Example 28a: 5-Unit Rhythmic Group¹³

Then, a group of seven units was created with an added sixteenth value. This is also indicated by an asterisk (*) in Example 28b.



Example 28b: 7-Unit Rhythmic Group

The inserted value (sixteenth note) forms a group of eleven units (see Example 28c):



Example 28c: 11-Unit Rhythmic Group

The inserted value (again, sixteenth note) forms a group of thirteen units (Example 28d):



Example 28d: 13-Unit Rhythmic Group

In the following example (Example 29), the added rhythmic values -denoted by letters- are used to round up the sum of the number of sixteenth note values to prime numbers. Letter A indicates groups of 3, B:5, C:7, D:11 and E:13 units.



¹³ 1-unit equals a sixteenth note

Example 29: The Use of Added Values, in *Danse de la fureur, pour les sept trumpets*

Messiaen used non-retrogradable rhythms in each of the first 14 bars of the second section of the movement marked "Au mouvt". The composer explained how this rhythmic technique is particularly useful for modes of limited transposition in his book *The Technique of My Musical Language*. His hypothesis for this theory is based on the principle that modes of limited transposition are unreadable from top to bottom in the vertical direction, while rhythms are non-retrogradable in the horizontal direction. The notion of 'non-retrogradable' stems from the fact that reading the original rhythmic pattern from beginning to end would give exactly the same result as reading it from end to beginning. Therefore, there is no point in reading the original rhythmic pattern from end to beginning, and the relevant pattern becomes non-retrogradable. "The last note of each group of these modes is always in common with the first note of the next group, and the groups of these rhythms frame a central value common to each group. The explanation is now complete" (Messiaen, 1942: 18).

Each measure in Example 30 contains a rhythmic pattern that cannot be read from end to end. The common value (center point or center note) of each phrase is indicated by the asterisk symbol. On both sides (right and left) of the center notes marked with (*), there is a mirror image of the rhythmic pattern:

Example 30: Two Separate Non-Retrogradable Rhythmic Structure

In the *presque lent, terrible et puissant* section, all instruments move together. This section, which exceeds the range of one octave and then reaches many octave divisions, is also rhythmically challenging for the players. Messiaen used such a feature to "give this theme an overwhelming force" (Messiaen 1942: 43).

All the bars in Example 31 contain non-retrogradable rhythmic patterns.



Example 31: From *Danse de la fureur, pour les sept trumpets*, Use of Non-Retrogradable Rhythms

In the eight-measure-long segment analyzed in Example 31, the following sequence of sixteen notes (see Example 32) is repeated four times, and in the fourth repetition, the last two notes of the sequence are omitted. This method not only emphasizes a single scale, but also allows rhythmic variations to be created while repeating the pitches of the scale.



Example 32: *Danse de la fureur, in pour les sept trumpets*, Repetitive Sequence of Rhythmic Variations

Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps

The *Quartet* has the strongest connection with the harsh conditions in the prison camp. Messiaen tried to describe the vivid hallucinations caused by hunger and the icy cold of Silesia¹⁴ (Faller, 2003: 18). In Messiaen's own explanation of the colors that created this movement, he stated that it has the most variety of musical elements in the whole *Quartet*. At first, the movement alternates between two calm and peaceful themes, followed by a powerful theme representing the angel, originally announced in the second movement of the work. Messiaen describes such forms as "the alternation of the First Theme separated by the development of the Second Theme" (Messiaen, 1942: 54). This movement is dedicated to the Angel, especially the rainbow, a symbol of peace, wisdom and "all vibrations of light and sound" (Preface to the movement from the *Quartet's* score).

The cascading chords of the second movement are revisited here in the seventh movement (Example 33).

¹⁴ The name of the prison camp

Example 33: Cascades of Chords (seventh movement)

The rainbow figure is represented by arpeggios and arpeggio-like melodic gestures on the piano, and these gestures diversify and appear in different forms within the movement (Example 34).

Example 34: Variation of Rainbow Figures, Arpeggios, and Arpeggio-Like Gestures

This movement consists of a harmonic structure in which the Mode 6, one of the 'modes of limited transposition', and the Mode 5 overlap. The Mode 6 was also used in the previous movement of the *Quartet* (sixth movement). The structure of the Mode 5 is as follows (Example 35):

Example 35: Mode 5

In this section, the cello and piano begin with a dialogue similar to the one at the beginning of the fifth movement; the cello line, which contains rhythmically added values, moves in a lyrical structure over the piano's undulating sixteenth-note chords depicting a rainbow.

Beginning in measure 13, the new section introduces the 'Angel Theme'¹⁵ in the piano part. This time, a pattern of sixteenth notes based on the interval of minor seventh is added in the left hand (Example 36).

The image shows a musical score for Example 36, which is a piano and cello duet. The piano part is written in the right hand of a grand staff, and the cello part is in the left hand. The piano part features a 'minor 7th and dissonance chord extension' pattern in the left hand, marked with *sf* and *p*. The cello part is marked with *sf* and *p*. The score includes dynamic markings like *sf*, *p*, and *sf*, and a tempo marking of 66 bpm. The piano part also includes a tempo marking of 66 bpm. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Example 36: Minor 7th and Dissonance Chord Extensions

The violin and clarinet join the music in the new section with the 'Angel Theme' (measure 13), see Example 37:

The image shows a musical score for Example 37, which is a full orchestral score. The score includes parts for Violin (V. on), Clarinet (Cl.), Cello (C. le), and Piano. The violin and clarinet parts are marked with *ff* and *p*. The piano part is marked with *sf* and *p*. The score includes dynamic markings like *ff*, *p*, and *sf*, and a tempo marking of 66 bpm. The piano part also includes a tempo marking of 66 bpm. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The piano part includes a tempo marking of 66 bpm. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Example 37: Participation of All Instruments

In the *Extatique* section of *Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*, while the clarinet, violin and cello proceed with an octave-unison melody with all notes decorated with trills, the descending and ascending arpeggios fluctuating in the piano part provide this section with a very colorful harmonic/textural color

¹⁵ The 'Angel Theme' was previously announced in the second movement of the *Quartet*.

(Example 38). The piano's accompanying arpeggios and the trill-ornamented melody in the other three instruments are written using the modes of limited transposition.

Example 38: Trill-Ornamented Passage Proceeding over the Fluctuating Chords of the Piano

One of the most striking instrumental effects of this movement of the quartet is the sharp cello glissando heard between mm. 23-25, covering a registry of almost three octaves (see Example 39). This glissando, timbrally surrounded by trill-ornamented long notes of the other instruments in *fff* dynamic, effectively depicts the spiral interlocking of colors and sounds.

Example 39: Cello Glissando (mm. 23 - 25)

Following the first glissando in the cello, similar cello glissandi are heard twice more in succession. However, this time the glissandi last longer (for four bars), both ascending and descending, and the piano delivers the octatonic chords (also in *fff*) this time in tremolo fashion, thus creating a much more intense atmosphere (Example 40).

The image shows a musical score for a quartet. It consists of four staves: Violin (V on), Clarinet (Cl.), Cello (Velle), and Piano. The Violin part features a tremolo pattern with a box around the first measure. The Clarinet part has a tremolo pattern. The Cello part has several glissandi markings. The Piano part has a complex texture with many notes and chords. The score is in a key with two sharps (D major) and a 4/4 time signature. The dynamics range from *fff* to *ff*.

Example 40: Other Cello Glissandi Accompanied by Tremolo Gestures

All the material derived from other movements are combined horizontally and vertically in different arrangements. Therefore, the seventh movement summarizes all the previous movements of the work and has a densely woven thematic structure. As mentioned above, with such a method Messiaen chose to musically reflect the spiral interlocking of the color (and sound) spectrums that make up the rainbow. In short, the seventh movement is the most intense and the most difficult to assimilate both musically and expressively. The thematic and formal structure confirms this intensity and complexity. As a result, these are the factors that make the movement extremely powerful in terms of its unique expressiveness.

Example 41 confirms this situation exactly: the ‘Angel Theme’ in the piano part, which was previously analyzed in Example 37 (13th measure of the movement), reappears one more time but this time the violin, clarinet and cello are in successive sixteenth notes, projecting the pitches of the ‘modes of limited transposition’. Messiaen puts together fixed musical ideas at his disposal in different combinations, resulting in quite different and varied formal/textural structures.

The image displays a musical score for Example 41, consisting of five staves. The top three staves are for Violin (V. on), Clarinet (Cl.), and Violoncello (V. elle). The bottom two staves are for the Piano. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The top three staves feature melodic lines with dynamic markings of *ff*, *p*, and *cresc.*. The Piano part features a complex accompaniment with dynamic markings of *ff* and *p*, and includes a section with a dashed box containing the notation *8^a b^b p*.

Example 41: Different Combinations of Various Musical Ideas

Louange à l'Immortalité de Jésus

This is an additional movement written by Messiaen long before he wrote the *Quartet*. It originally belongs to an organ piece entitled *Dyptique*, written in 1930, and was later rewritten by the composer for violin and piano. Messiaen chose to deal exclusively with the glorious aspect of Christ, rather than the passion and suffering that are cultural elements of Christianity. Messiaen felt himself more capable of emphasizing joy rather than pain, and his music is uplifting and comforting, like God's love, mercy and forgiveness. He was happy to refer to these subjects in his works (Faller, 2003: 9). In line with Faller's observation, instead of referring to the crucifixion and suffering of Jesus, Messiaen referred to the idea of Jesus' immortality in the movement. The serene and otherworldly character of the music is a reflection of an inner meditation on the immortality of Christ.

The composer described the movement *Louange à l'Immortalité de Jésus* with the words, "The final duet for violin and piano, extremely slow and delicate, ecstatic." These words are followed by the following description, also from the composer's pen:

"A long violin solo follows as an addition to the cello solo in the fifth movement. So why the same praise a second time? More specifically, it points to the human side of Jesus; the Word made flesh and bone - resurrected immortal to give us life. It is all about love. The musical ascent into an extremely high register is the ascent of 'man' towards God, of the Child of God towards his Father, of the Divine Presence towards Heaven." (Messiaen, *Louange à l'Immortalité de Jésus*: Preface)

Texturally very similar to the 5th movement of the *Quartet* for cello and piano, this final movement utilises violin and piano to create an extraordinarily calm and ethereal structure. *Louange à l'Eternité de Jésus* utilises the song-phrase structure. This movement makes use of a double phrase structure, similar to Messiaen's song phrase, but with the addition of an extra element. Messiaen explained the binary sentence structure as an exposition of a theme phrase followed by an introductory phrase that tends to move towards the dominant of the original tone. The theme is recapitulated, and then a second phrase appears, ending in the tonic of the original tonality (Messiaen 1942: 45).

Messiaen's double phrases consist of a repetition of an existing theme with a modulated version or one that travels in the pitches of the dominant chord. After the three-measure-long theme is announced, in the repetition section, a phrase similar to the theme begins, this time on a different pitch (Example 42). Both phrases are rhythmically the same and very similar in terms of their melodic structure.

The image shows a musical score for violin in G major, 4/4 time. The tempo/mood is 'Extrêmement lent et tendre, extatique'. The first line is the 'thème' (theme), starting on G4, with a dynamic of 'p expressif, paradisiaque'. It consists of a three-measure phrase: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), followed by a triplet of eighth notes (C5, B4, A4). The second line is the 'répétition' (repetition), starting on B4, with the same melodic structure: B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), followed by a triplet of eighth notes (E5, D5, C5).

Example 42: Example of a Double Sentence from *Louange à l'immortalité de Jésus*, (Introduction to the Movement)

The melodic lines, ups and downs of the phrases, are reminiscent of the late-Romantic period. When evaluated harmonically, the use of chord structures that are not functional but occasionally contain tonal colors draws attention. This is also a practice used in the late-Romantic period. Messiaen preferred such a musical style in order to fully reflect the extra-musical motivation of the movement (Ode to the Immortality of Christ).

Immediately after this double phrase, the piece continues as follows (Example 43). The parts marked with the symbol X are entirely based on the pitches of Mode 2. The melodic structure consisting of the pitches of Mode 2 (announced by the violin) proceeds over the harmonic movements in the piano, which are not functional but contain tonal colors causing certain tonal associations.

Extrêmement lent et tendre

Violon (sur le Sol) *mf avec amour* (sur le Ré)

Piano *mf*

pp *cresc.* 3 3 3 3 3 3

pp *cresc.*

f *dim.*

f *dim.*

thème *pp*

p *p* *pp*

mf expressif *mf*

Example 43: Use of Binary Sentence in *Louange à l'immortalité de Jésus*

The marked motives in Example 43 are versions of the motif below (Example 44), developed by interval expansion.



Example 44: The Developed Motive

While the violin part undertakes the melodic line described above, the piano repeats a fixed rhythmic structure with dotted eighth-note patterns that lasts approximately thirty seconds. This simple accompaniment in the piano part creates a moment of meditation, symbolizing the sound of church bells (Faller, 2003: 20). The last movement of the piece is in a two-part form; the first part is fifteen bars long, and the second part is eighteen bars long. The first eight bars of each section are identical. Messiaen made regular use of diminished fifths in the violin part. For example, the diminished fifth interval is used three times in the first three bars of the movement (Example 45):



Example 45: Diminished Five Interval

The emphasis on the number three (3) in this section is remarkable. The use of the triplet pattern as the most dominant motif in the phrases by changing the melodic intervals and the use of the diminished fifth interval three times on the same triplet rhythmic pattern in the first three bars of the movement is too systematic and too conscious to be merely a coincidence. Considering that the movement is composed on elements such as Jesus, the ascension of the Child of God towards his Father, the Divine Presence and Heaven, it will be clearly understood that the insistence on the number three (3) with musical devices is a symbolization of the Holy Trinity (the Father, the Son and the Holy Spirit).

Messiaen's melodic lines continue to rise as the movement progresses and reach extremely high register. At the very end of the movement and the end of the whole *Quartet* as well, the highest pitch in the entire work's range is reached. This final section, which involves the harmonic playing of the note E with an indirect reference to the E Major tonality, is a virtual representation of the ascension of Jesus Christ as a human being. The slow ascent to the extreme heights of the violin part -'heaven'- depicts "the ascent of a Man to God, of a Child of God to His Father, of a Divine Being to Heaven" (Example 46).

In this last passage, which concludes the movement and the work, there is a musical reference to the concepts of 'victory' and 'praise', as well as the serene character of the music. The "Praise of the Immortality of Christ" is not accomplished in a loud and exaggerated manner, but in a rather solemn and serene character, reflecting His spiritual maturity. The *Quartet for the End of Time* closes in this fashion.

The musical score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The first system begins with a dynamic of *mf* and the instruction *avec amour*. The vocal line features a melodic line with triplets and is marked *mf* with *avec amour*. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, marked *mf*. The second system continues the melodic ascent, with dynamics ranging from *mf* to *pp* and *cresc.*. The third system includes performance instructions such as *un peu ralenti*, *Au mouvt*, *f cresc.*, *ff*, *dim.*, and *dim. sempre*. The piano accompaniment in the third system is marked *ppp* and *perendosi*. The score concludes with a final chord in the piano part.

Example 46: Louange à l'immortalité de Jésus, Melodic Ascension

CONCLUSION

In this study of Olivier Messiaen's *Quatuor pour la fin du temps*, it was found that the work contains many non-Western elements in terms of the utilized compositional techniques. At the same time, non-musical elements play an important role directly or symbolically. Elements of traditional Indian music, medieval hymns (plainchant), synesthesia, bird-songs and the composer's mystical side as a church organist and his Roman Catholic faith were observed as the main factors shaping the general musical language of the work.

Despite the composer's use of numerous structural techniques and methods in the *Quartet*, the most dominant element that constitutes the mystical and timeless aspects of his music is a mystical motivation that comes from the composer's deep Roman Catholic faith and his personal interpretation of this faith. According to the findings of the comprehensive analyses, the *Quartet* is primarily based on Messiaen's religious mysticism. All other elements, methods and contexts are meticulously planned and constructed to serve this mystical approach.

A striking example that supports this determination is Messiaen's use of Indian rhythms not to make any ethnic music reference, but for a very different purpose, to symbolize the concepts of timelessness, eternity and uncertainty in the musical dimension. In other words, the composer completely abstracted an element borrowed from an external source from its original framework and used it for the purposes of his own musical language. This approach is the primary feature that makes Messiaen's compositional language in the *Quartet* extremely unique.

Messiaen's writing exhibits a rather intricate character at certain points in the work, and separate compositional techniques, which are quoted from different sources and have no organic connection with each other, move simultaneously in a vortex. The composer did not aim to use a complex musical texture for the sake of complexity in the *Quartet*; the primary aim was to depict non-musical concepts, phenomena and symbols in a dense narrative. Messiaen used the different materials in his palette in a very meticulous, balanced and tight organization. In this controlled organization of the work, the composer's personal formulas as explained in his book 'Technique of My Music Language' play an important role. Almost all of the melodic, harmonic and rhythmic structures are modelled on these formulae. This personal and meticulous organization, despite the simultaneous use of different materials, makes the work coherent and relatively easy to perceive both in theoretical and aural dimensions.

In the work, a musical environment has been created that proposes a spiritual experience beyond the human need for space and time. All the elements that make up the *Quartet* are structured in the contexts of infinity, stillness, awareness and uncertainty that emerge through the manipulation of color and time. Even the moments of silence that stop each theme are important in terms of serving these contexts. Without compromising his compositional principles, the composer was inspired by his personal vision of the human race and the natural environment, as well as the unseen mystical world and Heaven, and transferred this inspiration to the notes, that is, to the aural/sensory dimension, with a personal compositional approach that exhibits an intricate character.

Quatuor pour la fin du temps occupies a privileged place in the 20th-Century chamber music repertoire as one of the most valuable works of Olivier Messiaen, displaying his musical language and his sophisticated compositional techniques. Since it was premiered in 1941, the *Quartet* has been widely performed all over the world by numerous ensembles and musicians.

REFERENCES

- Dere, Sercan (2019). *A multi-dimensional analysis of a modernist work composed in captivity: Olivier Messiaen, 'Quartet for the End of Time'* (Published Master's thesis), Dokuz Eylül University, Izmir.
- Faller, Jérôme (2003). *Quatuor pour la fin du Temps, 1941*, Travail de maturité, Gymnase Auguste Piccard, Lausanne.
- Griffiths, Paul (1996). *The Thames and Hudson Dictionary of 20th-Century Music*, New York: Thames and Hudson.
- Halbreich, Harry (1980). *Olivier Messiaen*, Paris: Fayard.
- Jhonson, Robert Sherlaw (1975). *Messiaen*, Berkeley and Los Angeles California: University of California Press.
- Linton, Michael R. (1998). *"Music for the End of Time"*, New York: First Things, Publishing Management Associates.
- Messiaen, Olivier (1940). *The Quartet for the End of Time* [full score], Paris: Durand S.A. Editions Musicales.
- Messiaen, Olivier (1942). *The Technique of my Musical Language*, Paris: Alphonse LeDuc.
- Messiaen, Olivier (1944). *Technique de mon langage musical*, Paris: Italian translation by L. Ronchetti, (1999), Alphonse Leduc.
- Messiaen, Olivier (1949-1992). *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie, vol. 1, 2*, Paris: Alphonse Leduc.
- Messiaen, Olivier (1994). *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, Portland: Amadeus Press.
- Shenton, Andrew (2008). *Olivier Messiaen's System of Signs: Notes Towards Understanding His Music*, Aldershot: Ashgate.
- Summa-Chadwick, Martha (2008). *Quartet for the End of Time, Messiaen's use of rhythmic, melodic and harmonic compositional techniques to "end time" created by meter*, (Published Doctor of Musical Arts Thesis), University of Kansas, Kansas.

WEBSITES

- Biography | Olivier Messiaen. (n.d.). Retrieved December 25, 2022, from Olivier Messiaen website: <https://www.oliviermessiaen.org/biography>
- Olivier Messiaen - Quartet for the End of Time - A Good-Music-Guide Review. (n.d.). Retrieved December 25, 2022, from Good-Music-Guide.com - A beginner's guide to classical music. website: https://www.good-music-guide.com/reviews/066_messiaen_quartet.htm
- Olivier Messiaen : Quatuor pour la Fin du Temps. (n.d.). Retrieved December 25, 2022, from Liberal Arts College Appleton, WI website: <http://www2.lawrence.edu/dept/it/musicguides/mq>

MECMÛA-İ SÂZ Ü SÖZ'DEKİ VARSAĞILARIN USÛL YÖNÜNDE İNCELENMESİ**Usûl Analysis of the Varsağı-s in Mecmûa-i Sâz ü Söz****Kaan BAŞTEPE *****ÖZ**

Bu çalışmada, Ali Ufkî tarafından kaleme alınan Mecmûa-i Sâz ü Söz adlı yazmada yer alan varsağların usûlleri incelenmiştir. Deneme modelinin kullanıldığı bu çalışmada on adet varsağı ele alınmış ve karşılaştırmalı olarak çözümlenmiştir. Karşılaştırma için Mecmûa-i Sâz ü Söz'ün hem tıpkıbasımı hem de çevriyazısındaki bilgiler üzerinden yola çıkılarak çeşitli değerlendirmeler yapılmıştır. İnceleme için seçilen eserlerin çoğunluğunda döngüsel olmayan bir ölçülendirme yapıldığı tespit edilmiştir. Bu durum, ilgili eserlerin halihazırda kullanılan usûllerle ilişkili olup olmayacağı sorusunun sorulmasına neden olmuştur. Araştırmanın temeli, döngüsel olmayan bu varsağı örneklerinin döngüsel bir hale nasıl getirilebileceği üzerine kurulmuştur. Bu aşamada orijinal metne müdahalede bulunma zorunluluğunun ortaya çıkması ise bu çalışmanın deneme modeli üzerinden yapılmasını zorunlu kılmıştır. İncelenen eserlerin ölçülendirilmelerinde bazı farklılıklar tespit edilmiş ve düzenli döngüsel bir ölçülendirme yapılabilmesi için sus işareti kullanılması önerilmiştir. Orijinal metne sus işareti ekleme uygulamasının tutarlı olması için sadece sözlerin bittiği yerde bu işaretler kullanılmış ve bu sayede ölçüler düzenli hale getirilerek tamamlanmıştır. Yöresel Türk müziği açısından önemli bir yeri olan ve mevcut çalışmalara göre ilk yazılı kaynak olan Mecmûa-i Sâz ü Söz adlı yazmanın içeriğinin farklı bir bakışla yeniden değerlendirilmesi önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yöresel Türk Müziği, Ali Ufkî, Mecmûa-i Sâz ü Söz, Varsağı, Usûl, Ritim

ABSTRACT

In this study, the *Varsağı-s* in the manuscript named Mecmûa-i Sâz ü Söz written by Ali Ufkî were analyzed. In this study, in which the trial model was used, ten *varsagıs* were examined and analyzed comparatively. For comparison, various evaluations were made based on the information in both the facsimile and the transcript of Mecmûa-i Sâz ü Söz. It has been determined that a non-cyclical measure has been made in most of the samples selected for analysis. This situation led to the question of whether these selected examples could be related to the currently used usûls. The basis of the research is based on how these non-cyclical *varsagı* examples can be made cyclical. At this stage, the necessity of intervening in the original text obligatory this study to be done on the trial model. Some differences were determined in the measurement of the analyzed samples, and it was suggested to use symbol of rest to make a regular cyclical measurement. To be consistent with the practice of adding rests to the original text, these rests were used only where the words ended, and in this way the measurements were completed by making them regular. It is suggested that the content of the manuscript named Mecmûa-i Sâz ü Söz, which has an important place in terms of regional Turkish music and is the first written source according to existing studies, should be re-evaluated from a different perspective.

Keywords: Regional Turkish Music, Ali Ufkî, Mecmûa-i Sâz ü Söz, Varsağı, Usûl, Rhythm

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 11.04.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 03.07.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Öğr. Gör. Dr., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi,
kaan_bastepe@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-5621-4695

EXTENDED ABSTRACT

Historical sources have an important place in music sciences as well as in many fields of science. These sources may be outside of music or directly related to music. The existence of sources that contain information about Turkish music and written hundreds of years ago makes today's studies more powerful. The foundations of the theoretical understanding of Turkish music are included in the numerous manuscripts called *Risâle* and *Edvâr*, especially the *Musiki Risâleleri* written by El-Kindî. When we look at the matter of usûl, which is an important component of Turkish music, in terms of written sources, there are studies indicating that this term dates to the 8th century. The fact that some of these manuscripts include sample works as well as theoretical information gives valuable information to the studies that analysis the works.

The works that gather Turkish music are divided into different classifications in terms of their characteristics. One of the most obvious classifications is works with regional characteristics. These works, which have different characteristics according to geographical positioning, have been tried to be brought to the present day by oral transmission. The transfer of these works to writing was made possible by the compilation studies made at the beginning of the 20th century, which is very close to the present. But there is an exception in terms of written source. The manuscripts by a person whose real name is Wojciech Bobowski, but who is known as Ali Ufkî in Turkey, brought the examples of regional Turkish music performed in the 17th century to the present in written form. Ali Ufkî, who has different manuscripts on many subjects, has notated many regional Turkish music works in his manuscript called *Mecmûa-i Sâz ü Söz*.

In this study, it is aimed to analysis the works classified as *Varsağı* in the manuscript named *Mecmûa-i Sâz ü Söz* in terms of usûl theory. In his classification, which was called *fasıl* by Ali Ufkî, he also included the sample of 41 *varsâğıs*. While Ufki defined some of these *varsâğı* samples with various usûl names, he left some samples undefined. During the preliminary study, it was determined that a non-cyclical measurement was made in most of the *varsâğı* samples. After this situation determination, this study was carried out on the basic question of how we can determine the usûls of *varsâğı*-s in *Mecmûa-i Sâz ü Söz*. In addition to the basic question, the research was expanded by asking the following questions. These questions can be expressed as follows. What are the usûls in which the *varsâğıs* are concentrated? Is the measurement regular? How can irregular measurement be fixed? Should the notes in *Mecmûa-i Sâz ü Söz* be added or removed? In this study, 10 of 41 *varsâğı* samples were selected for analysis.

Due to the necessity of intervening in the original text and the preference for a comparative analysis, the *trial model* was preferred as the research model in this study. Thus, it was possible to carry out a more flexible work. In order to analyze the works, *varsâğı* samples were taken from two different studies in which the facsimile and transcription of *Mecmûa-i Sâz ü Söz* were made. These samples obtained are the same as the 10 *varsâğıs* selected for analysis. These samples from different sources were re-evaluated and inferences were made about how to include the analyzed *varsâğıs* in a regular measurement.

During the research, it was seen as a remarkable detail that symbol of rest was never used -with one exception- in *Mecmua-i Sâz ü Söz*. Works analyzes were carried out on the idea of transforming *varsâğıs*, which were notated with irregular measurements, into a regular and cyclical form by using a rest. Instead of using a rest at a random point, it was preferred to add only the words used in the works to the end part. Thus, consistency was ensured in the analysis of the *varsâğıs*. A rest was used in 8 of the ten samples of the *varsâğıs* analyzed, and in this way, it

was ensured that the *varsağıs* had a regular measurement. In the samples of two *varsağıs*, only changes were made in the measure and no symbol of rest was added. It was observed that in some examples, the words not to overlap with the rhythmic accents during the re-arrangement of the *varsağı* notes. However, in order to interfere with the original text as little as possible, this situation was ignored, and no intervention was made. It was seen as a remarkable finding that there was a great compatible between each measure of the *varsağıs* rearranged using only a rest.

As a result of the analysis of the work, it has been seen that it is possible to measurements 8 *varsağıs* with the usûl called *Yürük Semaî*. In addition, it has been seen that it is possible to measurements 1 *varsağı* with the usûl called *Oynak* and 1 *varsağı* with the usûl called *Sofyan*. The idea that a rest is not used in Mecmûa-i Sâz ü Söz and that this symbol can be added is considered as an advantage, but it has been seen that having to intervene in the original text is also a disadvantage of this study. After the analyses, 10 samples of the *varsağıs* were rearranged and notated. Modifier symbols used in regional Turkish music works were preferred as modifier symbols in the rearranged notes. Each notated *varsağı* was first performed and how it was heard was checked. It can be said that the rearranged *varsağı* notes have become better in terms of sensation.

This study can be an example for reanalysis of notes in old written sources. It is thought that the analyzes to be made with very limited information and only put forward an idea on the text will provide a different perspective. It is suggested that other samples in Mecmua-i Sâz ü Söz should be re-evaluated.

Türk müziği yazılı kaynakları açısından Ali Ufkî önemli bir yerde durmaktadır. Kalemeye aldığı el yazmalarında yer alan Türk müziğine dair çeşitli bilgiler ve eserlerin notaları, 1600'lü yılların ikinci yarısında ve hatta daha öncesinde bu coğrafyalarda icra edilmiş müziğe dair bizlere örnekler sunmaktadır. Elbette ki, klasik Türk müziği açısından da son derece kıymetli bilgilere ulaşmamızı sağlayan Ali Ufkî'nin önemi, *yöresel Türk müziği*¹ açısından 20. yüzyıl öncesi yazılı örnekleri barındırması ve tek kaynak durumunda olması sebebiyle daha da artmaktadır.

1610 yılında dünyaya gelen, iyi eğitim görmüş, aslen Polonya asıllı ve asıl adı Wojciech Bobowski olan Ali Ufkî, Kırım Tatarları tarafından İstanbul'a getirilmiştir (Elçin, 1976: III; Cevher, 1995: 7; Cevher, 2003: 7; Uslu, 2019: 299). Dönemin Osmanlı Sarayı'nı ayrıntılarıyla tasvir edecek kadar uzun bir süre burada kalmıştır (Ufkî, 2013). Saray'a girdikten sonra Türk müziği ve santur çalmayı öğrenmesi ile *Santuri Ali Bey* adıyla da anılmaya başlanmıştır (Behar, 1990: 9-11). Yazdığı bazı şiirlerinde *Ufkî* adını kullanması sebebiyle onun bu adı bir mahlas olarak tercih etmiş olabileceği yorumları da yapılmaktadır (Uslu, 2019: 300). Türkçe, Arapça, Farsça, İngilizce, Almanca, Fransızca, İtalyanca, Lehçe, Yunanca, Latince, İbranice ve Aramca olmak üzere 12 dil bildiği -Cem Behar'a göre 13 dil- için tercümanlık da yapmıştır (Cevher, 2003: 10; Behar, 2005: 26). Birçok farklı konuda eseri kaleme alan Ali Ufkî'nin müziğe dair bilgiler bulunan *Mecmûa-i Sâz ü Söz* (Elçin, 1976), *Turc 292 yazması* (Ufkî, t.y.; Behar, 2016) ve *Mezamir* (Behar, 1990) eserleri günümüze ulaşmıştır.

Londra'daki British Museum Kütüphanesi'nde Sloane-3114 numarası ve *Turkish Songs* adı ile kayıtlı olan *Mecmûa-i Sâz ü Söz*, 184 yapraktan oluşmakta ve nota içeren kısımlar 10 ila 181. sayfalar arasında yer almaktadır (Elçin, 1976: XVI-XVII). Eserde geçen türler: çalgısal semaî, ilahi, murabba, raks ve raksiyye, sözel semaî, pişrev, şarkî, tekerleme, tesbîh, türkî ve varsağıdır (Cevher, 2003: 50-51).

Günümüzde Türk halk edebiyatı türlerinden birisi olarak da sınıflandırılan varsağı, 17. yüzyılda Ali Ufkî tarafından kaleme alınan *Mecmûa-i Sâz ü Söz* yazmasında ezgisel bir tür adı olarak belirtilmiştir. Ali Ufkî'nin bu yazmada geçen 41 varsağı başlıklı esere hangi sebeple bu ismi verdiği bilinmemekle birlikte bu eserlerin ezgisel yapılarının incelenmesi halinde varsağı hakkında bazı ipuçlarının elde edilebileceği düşünülmektedir.

Eserleri 22 fasıl halinde sınıflandıran Ali Ufkî: hüseyinî, muhayyer, nevâ, uşşâk, beyâtî, acem, segâh, râst, evç, aşîran bûselik ve hisâr fasıllarında varsağı örneklerine yer vermiştir (Cevher, 2003: 30-31). Birçok farklı makamda varsağı örneğinin olması ve eserlerin ezgisel yapısı hakkında daha fazla bilgiye ulaşabilmek için öncelikle makam yerine usûl açısından bir çözümleme yapmanın faydalı olacağı değerlendirilmektedir. *Mecmûa-i Sâz ü Söz*'de belirtilen usûller; berevşân, çenber, fahte, darb-ı feth, devr-i kebîr, devr-i revân, düyek, evfer, fer'i, hafif, hâvi, muhammes, nîm devir, nîm sakil, sakil, semâ'i usûlleridir (a.g.e., 2003: 40-42). Bu usûllerden yalnızca 4 adet devr-i kebîr, 2 adet devr-i revân, 1 adet sûfyâne ve 1 adet evfer usûlü olmak üzere 8 varsağının usûlü Ali Ufkî tarafından yazılmış, diğer varsağıkların usûlleri hakkında bir bilgiye yer verilmemiştir.

Bu çalışma, *Mecmûa-i Sâz ü Söz*'deki usûlü belirtilmemiş varsağıkların usûllerini tespit edebilmek amacı ile yapılacaktır. Usûllerin tespit edilmesi, varsağıklar hakkında daha ayrıntılı bilgilere sahip olmamızı sağlayacaktır. Bu çalışmanın, varsağıkların makam, usûl ve söz gibi bileşenlerinin beraberce ele alınarak daha kapsamlı bir şekilde incelenmesi öncesinde yapılmış öncül bir çalışma olduğunu belirtmek yerinde olacaktır.

¹ İlk kez Kaan Baştepe (2022) tarafından *Türk halk müziği* kavramı yerine önerilen *yöresel Türk müziği* kavramı, bu çalışmada da tercih edilmiştir.

Eser incelemelerinde Mecmûa-i Sâz ü Söz'ün tıpkıbasımı (Elçin, 1976) ile çevriyazısı (Cevher, 2003) karşılaştırmalı bir çözümleme yöntemi ile incelenecek ve araştırmacı tarafından çeşitli denemeler ile eserlerin hangi usûllere uygun olduğu tespit edilecektir. Bu sebeple, araştırmacıya karşılaştırma ve değişkenler üzerinde değiştirme özgürlüğü veren *deneme modeli* (Karasar, 2017: 120-121) benimsenmiştir.

Araştırmada, "Mecmûa-i Sâz ü Söz'deki varsağların usûlleri nasıl tespit edilebilir?" sorusundan yola çıkılarak;

- Varsağların yoğunlaştığı usûller nelerdir?
- Zaman dizilimi düzenli midir?
- Düzensiz zamanlar nasıl ölçülendirilebilir?
- Mecmûa-i Sâz ü Söz'deki notalara ekleme ya da çıkarma yapılmalı mıdır? sorularına odaklanılacaktır.

Varsaklar ve Varsağı

Varsah, farsak, fersah, karsak gibi çeşitli kullanım şekilleri olan ve taş kırmaya yarayan çekiç, kısa kılıç gibi anlamlara gelen varsak kelimesi Tarsus ve civarında yaşayan Türkmen topluluklarını tanımlayan bir ifade olarak karşımıza çıkmaktadır (Gökbel, 2007: 5). Varsakların Bulgar Türkleri olduğu hatta eski bir Bulgar boyu olduğuna dair çeşitli iddialar olsa da genel kabulün Türkmen oldukları ve Anadolu coğrafyasına 1064 yılında geldikleri yönündedir (Gökbel, 1998: 257-258). Varsakların kendilerini ifade etmek için kullandıkları ve hem sözlü hem de ezgisel biçimde örnekler verdikleri eserlere varsağı denilmiştir. Edebî olarak varsağı; mâni, koşma, ağıt, destan, semâi, divan, kalenderî ve yedekli gibi halk edebiyatı nazım şekillerinin bir çeşidi olarak anılmaktadır (Olgun, 1936: 93-94). Güney Anadolu bölgesinde yaşayan Varsak Türklerinin söyledikleri özel ezgili türkülerden gelişen bu biçimin dörtlük sayısı 3 ila 5 arasında değişmektedir. Uyak düzeni bakımından semâi ile aynı olmasına karşın ezgi olarak birbirinden farklıdır. Yiğitçe, mertçe bir üslupla söylenen ve *behey, bre, hey, hey gidi* gibi ünlemlerin kullanıldığı sözlerle varsağların kimliği ortaya çıksa da bu ünlemlerin kullanılmadığı varsağlar da vardır ve kendisine has ezgileriyle kimliğini ortaya çıkarmaktadır (Öztuna, 2000: 548; Dilçin, 2013: 335-336).

Bre ağalar bre beğler

Ölmeden bir dem sürelim

Gözümüze kara toprak

Dolmadan bir dem sürelim

Halk ezgilerinin kendilerine özel bir şekilde icra edilmesine genel olarak türkü denilmektedir ki bu ifade şekline Ali Ufkî de dikkat çekmiştir (Ufkî, 2013: 49). Türkülerin ise kendi içinde Varsağı, Kayabaşı, Çukurova, Bozlak, Kerem, Kesik Kerem, Karacaoğlan gibi çeşitleri vardır ve aralarındaki fark sözden ziyade ezgiyle alakalıdır (Kürkçüoğlu, 1994: 176). "...Tarsus ve civarında oturan Varsak aşiretinin söyledikleri ... şekli koşma yahut türküler gibidir. Bunların en bariz vasfı beste ile sert ve dağlı diliyle söylenmiş olmalarıdır... Karacaoğlan'ın varsağları meşhurdur" (Onay, 1996: 63). Bu ezgiler yöre karakterine göre de farklılıklar içerebilir. Adana ve Kayseri Varsaklarının söyledikleri varsağların ezgileri diğer yörelerden farklı, çoğunlukla serbest tartımlıdır. Ermenice nota mecmualarında kadın ve erkek aşıklara *varsağı/varsak* isminin verildiği görülmektedir (Duygulu, 2014: 455). Varsağının bir tür veya şekil olmadığını, koşmaların ezgilere göre yapılan sınıflamanın bir alt dalı olduğuna dair görüşler de vardır (Sakaoğlu, 2002: 640). Macar kaynaklarda *verseny* olarak geçen varsağının tanımını yapan Ármín'e (1914) göre varsağı: Türkçe şarkı, şiir manalarında kullanılıyor olsa da aslında Tatarlar ve daha çok

Kırgızlarda erkek ve kız aşıklar arasındaki yarışmalardır. Özellikle kız aşığın kafiyeli olarak cevap vermesi gerekir. Kafiyeli bir şekilde verilen bu cevaplar esprili ve genellikle şaşırtıcı derecede kaba sözlerle olur. Bu yarışmaları yapan kişilere ise Varsaklar denir (Ármin, 1914: 221-222).

BULGULAR ve YORUM

Bu bölümde, Şükrü Elçin (1976) tarafından tıpkıbasım olarak yayımlanan Mecmûa-i Sâz ü Söz'deki *Varsağı* başlıklı eserlerin usûlleri incelenecektir. İlk olarak, varsağı notalarının tıpkıbasımı ile Hakan Cevher'in (2003) çevriyazısı karşılaştırılacak ve daha sonra eserlerin usûllerinin neler olabileceği üzerine önerilerde bulunulacaktır.

Hakan Cevher'in incelemeleri sonucunda Mecmûa-i Sâz ü Söz'de tespit ettiği varsağı örneklerine dair bilgiler Tablo 1.'de görülmektedir.

Tablo 1. Mecmûa-i Sâz ü Söz'deki Varsağular (Cevher, 2003: 999-1001).

Türü	MSS No	Adı	İlk Dizesi	Makamı	Fasıl	Usûlü
Varsağı	030-2	Varsağı	Erişdi yine fasl-ı gül	Hüseyinî	Hüseyinî	11/8*?
Varsağı	056-2	Varsağı	Aşık oldum bir kaşları kareye	Hüseyinî	Hüseyinî	Oynak*
Varsağı	059-1	Varsağı	Gülîstândır nikşivânım illeri yâr illeri	Hüseyinî	Hüseyinî	3+(2x7)=17
Varsağı	060-2	Varsağı	Ben niyâz etdikçe nâz ettin bana	Hüseyinî	Hüseyinî	Devr-i Kebir?
Varsağı	066-2	Varsağı	Gel yavrum terk etme beni	Nevâ*	Hüseyinî	Evfer*
Varsağı	077-1	Varsağı	Sini gözleri dü çeşmi hûn feşânım	Muhayyer	Muhayyer	Devr-i Revân
Varsağı	083-2	Varsağı	Kimi güler kimi kakır	Hüseyinî	Muhayyer	Düyek*
Varsağı	084-3	Varsağı	---	Hüseyinî	Muhayyer	Düyek*
Varsağı	086-2	Varsağı	Dede külâhı ak mıdır?	Hüseyinî	Muhayyer	Semâ'î*
Varsağı	088-1	Varsağı Beyati	Gel benim nâzlı yavrum	Beyâtî	Muhayyer	Düyek*
Varsağı*	088-2	Diğer	Be hey cefası çok dilber	Uşşâk*	Muhayyer	Semâ'î*
Varsağı*	088-3	Diğer Makam-ı Rast	Ta niceden aşkın ile feryad eylerim	Râst	Muhayyer	Semâ'î*
Varsağı*	088-4	Diğer	Aşkın ile aklım düşdü cününe	Uşşâk*	Muhayyer	Semâ'î*
Varsağı	089-1	Varsağı Nisvan	Çıkamadım kayaların başına	Uşşâk*	Muhayyer	Semâ'î*
Varsağı	089-4	Varsağı	Yine ayrı düşdüm yârden gönül sabreyle sabreyle	Beyâtî*	Muhayyer	Semâ'î*
Varsağı*	090-1	Varsağı, Gazel, Mani	Kâse kâse nice zehrin içelim bu gerdünun	Uşşâk*	Muhayyer	Düyek*
Varsağı	108-2	Varsağı Berây-ı Kûhistan	Sevdim bir çeşm-i mestânı	Nevâ	Nevâ	Nim Sofyan*
Varsağı	114-2	Varsağı	Bilmezlikle sevdim seni yeter nâz eyledin yeter	Nevâ	Nevâ	Semâ'î*
Varsağı	116-1	Varsağı	Gönül tamağ itme cihân vârına	Nevâ	Nevâ	Semâ'î*
Varsağı	116-2	Varsağı	Garib garib öten bülbül	Nevâ	Nevâ	Semâ'î*
Varsağı	117-1	Varsağı	Seni terk ideyim kaşları kemân	Nevâ	Nevâ	Düyek*
Varsağı	117-2	Varsağı Berây-ı Culûs Sultan Mehmed Hân Bin Sultan İbrahim Hân	Kimi konar, kimi göçer	Nevâ	Nevâ	Devr-i Kebir
Varsağı	122-2	Varsağı	Revâ mıdır benim aklım alasin?	Nevâ	Nevâ	Semâ'î*
Varsağı	130-2	Varsağı	Ey a rûhi revan derdime dermân bulunmaz mı?	Beyâtî*	Uşşâk	Düyek*
Varsağı	131-3	Varsağı	Gönül bir dil rübâyâya mübtelâdır	Beyâtî*	Uşşâk	Düyek*
Varsağı	133-4	Varsağı	Derdî dermân elinden	Uşşâk	Uşşâk	Semâ'î*
Varsağı	137-2	Uşşâk Varsağı Sûfyâne	Yine evvel bahâr oldu yâz geldi	Uşşâk	Uşşâk	Sûfyâne
Varsağı	138-1(3)	Varsağı	Aşkınla aklım düşdü cününe	Belirlenemez.	Uşşâk	Belirlenemez
Varsağı	139-3	Varsağı	Bir gamzesi mestâne	Uşşâk	Uşşâk	Semâ'î*
Varsağı	140-2	Varsağı	Yine ayrı düşdüm yârdan	Uşşâk	Uşşâk	[3+(2x4)]
Varsağı	142-3	Varsağı	Men ki ez yâr pür derdim	Beyâtî	Beyâtî	Nim Sofyan*
Varsağı	144-1	Varsağı	Yâr aşkınla yanub bişdüm	Beyâtî	Beyâtî	Devr-i Kebir

Varsağı	144-2	Varsağı	Hançerin eline al derdli sînem del	Beyâtî	Beyâtî	Devr-i Revân
Varsağı	144-3	Diğer	Bir gamzesi mestâne	Beyâtî	Beyâtî	Devr-i Revân
Varsağı	145-1	Varsağı	Be hey cefâsî çok dilber	Beyâtî	Beyâtî	Devr-i Revân*
Varsağı	145-2	Varsağı	Yürü ey sabâ haberim ilet benim âfeti ey dil cânıma	Beyâtî	Beyâtî	Devr-i Kebîr*
Varsağı	145-3	Varsağı	Bi-hakikat yâr bi-mürüvvet dost	Beyâtî	Beyâtî	Evfer*
Varsağı	153-3	Varsağı Berây-ı Kûhistan	Sevdim bir çeşm-i mestânı	Nevâ*	Acem	Bulunamadı.
Varsağı	156-1	Varsağı	Kadir Allah kalem çekmiş	Acem	Acem	Evfer*
Varsağı	157-1	Varsağı	Şu karşuda salman yâr	Acem	Acem	
Varsağı	207-3	Varsağı	Sevmek seni haddim değil gönül	Segâh	Segâh	Devr-i Kebîr*
Varsağı	207-4	Diğer	Bir zülfü perîşanım kıldı beni sergerdân	Segâh	Segâh	Semâ'î*
Varsağı	222-1	Varsağı	Yeter cevreyledin ben natüvâne vây	Râst*	Râst	Evfer
Varsağı	229-2	Varsağı Fârisî	Hay hay bicenü cânım	Râst	Râst	Semâ'î*
Varsağı	250-3	Varsağı	Zerreler yüz döndüre hurşid-i âlem tâbdan	Evç	Evç	Devr-i Kebîr
Varsağı	301	---	Küyinden aldın mı haber	Aşîrân Bûselik	Aşîrân Bûselik	Düyek*
Varsağı	313-2	Varsağı, Türki Berây-ı Derviş	Bârik Allah hoş yaratmış	Nevâ*	Hisâr	Devr-i Kebîr*

Varsağı başlıklı eser sayısı 41 olmasına rağmen Hakan Cevher *Diğer* başlıklı bazı eserleri varsağı olarak değerlendirmesi sonucunda toplamda 47 adet varsağı örneğini listelemiştir. Bu çalışmada, varsağı başlığı olmayan eserler inceleme dışında tutulacaktır. Yapılan ön çalışma sonucunda, Mecmûa-i Sâz ü Söz'deki on adet varsağı notası inceleme için seçilmiştir.

İncelenecek eserlerin tıpkıbasımdaki sayfaları şu şekildedir (Elçin, 1976):

- 1) Erişdi Yine Fasl-ı Gül (s. 30-2)
- 2) Gülistândır Nikşivânım İlleri Yar İlleri (s. 59-1)
- 3) Ben Niyaz Ettikçe Naz Ettin Bana (s. 60-2)
- 4) Gel Yavrum Terk Etme Beni (s. 66-2)
- 5) Sini Gözleri Dü Çeşmi Hûn Feşanım (s. 77-1)
- 6) Dede Kûlahı Ak mıdır? (s. 86-2)
- 7) Çıkamadım Kayaların Başına (s. 89-1)
- 8) Yine Evvel Bahar Oldu Yaz Geldi (s. 137-2)
- 9) Yine Ayrı Düştüm Yardan (s. 140-2)
- 10) Hançerin Eline Al, Dertli Sinem Del (s. 144-2)

ESER İNCELEMELERİ

Erişdi Yine Fasl-ı Gül

Tablo 2.'de eserin tıpkıbasım notası, H. Cevher'in çevriyazısı ve önerilen nota görülmektedir. Tıpkıbasım notada eserin usûlü hakkında bir bilgi bulunmamaktadır. H. Cevher'in ise bu eserin |11:8| olabileceğine dair görüşü Tablo 1.'de görülmektedir. Vurgulara bakıldığında ve bağ dikkate alındığında 3+3+3+2 şeklinde bir ritmik yapı olduğu fakat H. Cevher'in 3+2+2+2+2 şeklinde bir dizilim yaptığı görülmektedir. Yöresel Türk müziği usûl/ölçü sınıflamasında ise 11 zamanlı usûl iki şekilde ifade edilmektedir:

- a) Birleşik yedili (3+2+2 veya 2+3+2 veya 2+2+3) ve dörtlü ana usûlün bir araya geldiği 7+4 dizilimli yapı,
 b) Birleşik beşli (3+2 veya 2+3) ve birleşik altılı (4+2 veya 3+3) usûlünün bir araya geldiği 5+6 dizilimli yapı (Sarısozen, 1962: 105; Terzi, 2015: 36-41).

Yöresel Türk müziği 11 zamanlı usûl tanımlamalarından farklı bir biçimde olan eserin yeni bir ritmik dizilime sahip olduğu söylenebilir. Fakat, eserin son satırının 14 zamanlı olarak ölçülendirilmesi sebebiyle farklı bir bakış açısıyla eserin usûlünü değerlendirmek yerinde olacaktır. Yapılan değerlendirmeler sonucunda, Mecmûa-i Sâz ü Söz'de sus işaretinin kullanılmamış olması dikkat çekici bulunmuştur. Eser içindeki farklı ölçülendirmenin nedeninin sus işaretinin yazılmamış olmasıyla ilişkili olabileceği değerlendirilmiştir. Cevher (2003: 39), Ali Ufkî'nin sus işareti kullanmadığını şu sözlerle belirtmektedir:

HMSS'yi incelerken vardığımız en enteresan netice ise, eserlerin sadece birinde sus olarak yorumlayabilececek bir işaret olarak kullanılmasıdır. Bu işaret bir virgül biçimindedir. Yalnızca sus olarak çevrilirse belirtilen usulün zaman olarak kıymetine erişilmiş olabilmektedir. Bunların dışında sadece berefşan usulünün kullanıldığı eserlerde içi karalı olarak gösterilen notalara bir anlam veremeyişimiz nedeni ile, bu tip notaları bir vuruşluk sus olarak çevirmek zorunda kaldığımızı belirtelim.

Tablo 2. "Erişdi Yine Faslı Gül" Nota Örnekleri

Tıpkıbasım	
H. Cevher Çevriyazısı	
Önerilen Nota	

Sadece bir eserde sus işareti olarak yorumlanabilecek bir işaretin olması, bir başka deyişle sus işaretinin hiç kullanılmamış olması, Ali Ufkî'nin, sus işaretlerini ölçüleri eksik bırakarak göstermiş olabileceği ihtimalini düşünmeye sevk etmektedir. Tablo 2.'de önerilen notadaki gibi eğer ölçüler 6 zamanlı olarak bölünürse ve her iki ölçüye sekizlik bir sus konulursa, [6:8]'lik yürük semai usûlüne göre ölçülendirme yapılabilir. Elbette ki, bu yaklaşım orijinal yazmaya bir eklemidir ve kabul edilemez görülebilir. Fakat Ali Ufkî'nin sus kullanmamış olması da dikkat çekicidir. Eserlerin birbiriyle örtüşmeyen farklı zamanlardan oluşan ölçülerinin Ali Ufkî'nin bir tercihi

olduğu ve bu şekilde yazdığı elbette söylenebilir. Ancak, sözlerin bitiş yerinde eksik olan ölçüyü tamamlayacak kadar bir sus işareti konulduğunda ölçülerin usûl açısından döngüsel bir hale gelmesi kayda değer bir durumdur.

Gülistândır Nikşivânım İleri Yar İleri

Mecmûa-i Sâz ü Söz'ün Hüseyini faslında yer alan bu eserin usûl bilgisine dair bir veri bulunmamaktadır. Eserin çevriyazısını yapan H. Cevher 3+(2x7) =17 şeklinde 17 zamanlı bir usûl olduğunu belirtmiştir. Yöresel Türk müziği metrik yapısını inceleyen Cihangir Terzi, 17 zamanlı usûl için örnek verdiği eserlerin dizilimini şu şekilde göstermektedir (2015: 158-159):

- “İndim Çayır Düzüne” (2+3+2+2) + (3+2+3)
- “Seher Vakti Kalkan Kervan” (3+2+2) + (2+3+2+3)
- “Sabah Olur Oğlan Gider İşine” (2+2+2+3) + (3+2+3)

Tablo 3'teki bu varsağı örneğine bakıldığında ise dizilimin Cevher tarafından (3+2+2+2+2+2+2) şeklinde yapıldığı görülmektedir. Tekrar işaretinden sonraki gelen bölüm ise 19 zamanlı bir biçimde olduğu için eserin 17 zamanlı olarak değerlendirilmesinin tıpkıbasıma sadık kalarak mümkün olmayacağını söylemek mümkündür.

Tablo 3. “Gülistândır Nikşivânım İleri Yar İleri” Nota Örnekleri

The image displays a musical score for the piece "Gülistândır Nikşivânım İleri Yar İleri". It is divided into three main sections:

- Tıpkıbasım (Original Notation):** Shows the original manuscript notation with lyrics in Ottoman Turkish script.
- H. Cevher Çevriyazısı (Transcription):** Shows the transcription of the piece in modern musical notation (treble clef, 3/8 time signature) with lyrics in Latin script. The lyrics are: "Gü lis tân dır nak şî vâ nın il le / Gül gün ol muş al ya nın gül le / ri yâr il le ri / ri yâr gül le ri / Cey hûn ol muş a kar çeş min sel / le ri sel le ri".
- Önerilen Nota (Suggested Notation):** Shows a suggested notation for the piece in modern musical notation (treble clef, 3/8 time signature) with lyrics in Latin script. The lyrics are: "GÜ LİS TAN DIR NAK Şİ VA NIN İL LE Rİ YAR İL LE Rİ / CEY HUN OL MUŞ A KAR ÇEŞ MİN SEL LE Rİ SEL LE Rİ".

Eserin 6 zamanlı ölçülere bölünmesi halinde ise, her üç ölçüde bir sekizlik sus işareti konulması ve böylece [6:8]'lik bir usûl elde edilebilmesi olanaklı hale gelmektedir. 19 zamanlı bölüm için ise son ölçüde 2'lik vuruşa

bağ ile birleştirilen sekizlik vuruşun yok sayılması ve kullanılmaması uygun görünmektedir. Böyle bir uygulama yapılması durumunda [6:8]'lik yürük semai usûlünün tüm eser için uygulanabildiği görülmektedir.

Ben Niyaz Ettikçe Naz Ettin Bana

İncelenen bu eserin usûlüne dair tıpkıbasımında yer alan *devr-i kebir* ibaresi, Tablo 4.'te görülmektedir. 14 zamanlı olarak tanımlanan (Tura, 2001: 164-165) bu usûlün 28 zamanlı olduğu da ifade edilmektedir (Özkan, 2011: 753). İncelenen eserde ise tekrar işaretinin olduğu bölüm 12 zamanlı diğer bölüm ise 13 zamanlı olduğu için *devr-i kebir* usûlüne uymadığı görülmektedir. Cevher, bu eser için *devr-i kebir* ibaresini soru işareti ekleyerek tabloya koymuştur (Tablo 1.). Eğer 13 zamanlı bölümün sonuna sus işareti konulursa ve 6 zamanlı bir dizilim yapılırsa eserin ölçüleri birbiriyle uyumlu hale gelecektir. Burada sadece “na” hecesinin geldiği nota üzerinde değişiklik yapılarak ölçüler döngüsel bir hale getirilmiş ve mi sesi yok sayılmak yerine ölçü sus işareti ile tamamlanmıştır. Eser 3 zamanlı olarak da bölünebilirdi fakat sözlere bakıldığında yürük semai usûlünün daha uygun olacağı değerlendirilmiştir.

Tablo 4. “Ben Niyaz Ettikçe Naz Ettin Bana” Nota Örnekleri

Tıpkıbasım	
H. Cevher Çevriyazısı	 <p>Ben ni yâz et dik çe nâz et diñ ba ña Nâ ze ni nim kal bîmmağ lûb dur sa ña</p>
Önerilen Nota	 <p>Ey pe ri bil mem ne âi et diñ ba ña</p>
	 <p>BEN NI YAZ ET DİK ÇE NAZ ET DİN BA NA EY PE Rİ BİL MEM NE AL</p>
	 <p>ET DİN BA NA</p>

Gel Yavrum Terk Etme Beni

Mecmu-i Saz ü Söz'de Hüseyini faslında yer alan varsağı başlıklı bu eser için de herhangi bir usûl ibaresinin olmadığı Tablo 5'teki tıpkıbasım örneğinde görülmektedir.

Tablo 5. "Gel Yavrum Terk Etme Beni" Nota Örnekleri

Tıpkıbasım	
H. Cevher Çevriyazısı	
Önerilen Nota	

Hakan Cevher'in bu eserin evfer usûlünde olabileceğine dair görüşü, Tablo 1.'de görülmektedir. Eser 9 zamanlı olarak başlamasına karşın 15 zamanlı bir bölüme geçmektedir ve bu haliyle evfer usûlünde olduğunu ifade etmek zor olacaktır. Ancak, *meleğim gel* sözünün olduğu bölümün sonuna noktalı dörtlük kadar bir sus işareti konulursa eserin usûlü 9 zamanlı hale gelecektir. Ritmik vurgulara bakıldığında ise usûlün evfer değil *oynak* usûlüne benzer bir hale geldiği ya da 3+2+2+2 şeklinde bir dizilimde olduğu görülmektedir. Bu eser özelinde usûlle uyumlu olması için *meleğim gel* sözünden önce noktalı dörtlük değerinde sus işareti koymak daha uygun görünse de eser incelemelerinin benzer ve süreklilik arz etmesi için sus işaretleri diğer örneklerde de olduğu gibi sözlerin sonuna eklenmiştir.

Sini Gözleri Dü Çeşmi Hûn Feşanım

"Der makam-ı mezbur" ve "usuleş devr-i revan" gibi bilgilere de yer verilen bu varsağı Muhayyer faslında yer almaktadır. Devr-i revan usûlü 14 zamanlı ve [düm (3) + düm (2) + tek (2)] + [düm (3) + tek (2) + tek (2)] şeklinde tanımlanmaktadır (Tura, 2001: 165). Cevher'in çevriyazısına bakıldığında 12 zamanlı bir eser olduğu sadece ilk satırın 13 zamanlı olduğu, Tablo 6.'da görülmektedir. 13 zamanlı olmasının sebebi tiz çargâh perdesinin noktalı dörtlük olarak yazılmasıdır. Bu perdenin dörtlük olarak düzenlenmesi daha uygun olacaktır. Çünkü, tıpkıbasımda aynı perdenin dörtlük vuruş olarak yazıldığı ve eserin genelinde de bu vurgunun olduğu görülmektedir. Tiz bölgelere çıkılan bölümde ise 15 zamanlı ve sonrasında 9 zamanlı bir yapı görülmektedir. Bu iki bölüm eşitlenirse yine (12 + 12) şeklinde ölçüler düzenlenebilir. Fakat, eserin sözleri açısından 12 yerine 6 zamanlı bir düzenleme daha uygun olacaktır. Eserin [6:8]'lik bir usûle uygun hale getirilmesi için *hum* hecesi ile biten 2 adet muhayyer perdesinin devamına noktalı bir sus eklenmelidir. Böylece, eserin tamamı [6:8]'lik yürük semaî usûlüne uyumlu hale gelecektir. Eserin ezgisel akışına bakıldığında yürük semaî usûlüne uygun olduğu düşünülmektedir.

Tablo 6. "Sini Gözleri Dü Çeşmi Hün Feşanı" Nota Örnekleri

Tıpkıbasım



Si ni göz le ri dü çeş mi hün fe şa nım
Ge nu ri ba şar mer düm lik it

H. Cevher Çevriyazısı



ni çe dem ler le ni çe dem ler le le
ka de m ler le ka de m ler le le

Le bü has te le re dâr ı şî fâ sıy ken be nim rû hum
şî fâ sıy ken be nim rû hum

Önerilen Nota



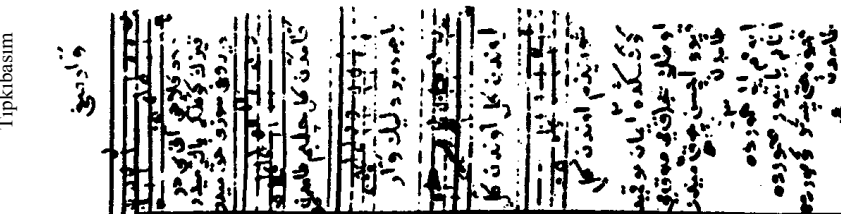
Sİ Nİ GÖZ LE RI DÜ ÇEŞ Mİ HÜN FE ŞA NİM Nİ ÇE DEM LER LE Nİ
ÇE DEM LER LE ÇE DEM LER LE LE BÜ HAS TE LE RE DAR İ
Şİ FA SİY KEN BE NİM RU HUM Şİ FA SİY KEN BE NİM RU HUM

Dede Külâhı Ak mıdır?

Muhayyer faslındaki bu eserin usûlüne dair bir ibarenin tıpkıbasımında olmadığı Tablo 7.'de, Cevher'in ise bu eserin usûlünü semai olarak belirttiği Tablo 1.'de görülmektedir. Esere hiçbir müdahale yapılmadan, doğrudan semai usûlüne göre ölçülendirilebileceği görülmektedir. Fakat eser sözlerine göre değerlendirildiğinde 6 zamanlı bir usûl tercih edilmesi daha doğru olacaktır. 6 zamanlı bir ölçülendirme yapılması durumunda ise esere ekleme yapılması gerekmektedir. Çünkü ilk dizinin olduğu bölüm 9 zamanlı bir yapıdadır. Diğer eserlerde olduğu gibi bu eserde de satır sonuna sus işareti eklenirse eserin tamamı yürük semai usûlüne uygun hale gelecektir. Bu eser için noktalı dörtlük vuruş kadar sus işareti eklenerek ölçülendirme yapılmıştır.

Tablo 7. "Dede Külâhı Ak mıdır?" Nota Örnekleri

Tıpkıbasım



H. Cevher Çevriyazısı	
	De de kü lâ hı ak mı dır Kı zîñ gōñ lü gü pak mı dır Di di gi sö zü hâk kı mı dır
Önerilen Nota	
	DE DE KÜ LA HI AK MI DIR KI ZIN GÖN LÜ GÜ PAK MI DIR Dİ Dİ Gİ SÖ ZÜ HAK MI DIR
TAM DAN GEL ÇE LE BİM TAM DAN GEL	

Çıkamadım Kayaların Başına

Ali Ufkî'in muhayyer faslında yer verdiği bir diğer varsağı olan bu eser için herhangi bir usûl ifadesi olmadığı, varsağı ifadesine ek olarak *nisvan* kelimesinin yazıldığı tıpkıbasımda görülmektedir. Hakan Cevher'in bu eser için de semai usûlü tanımlaması yaptığı, Tablo 1.'de görülmektedir. Bir önceki eserde olduğu gibi eserin cümle yapısına bakıldığında 6 zamanlı bir ölçülendirme yapılmasının daha doğru olacağı düşünülmektedir. İncelenen diğer eserlerden farklı olarak bu eserin vuruşlarının bir mertebe arttırılarak yazılmış olduğu görülmektedir. Eserin yürük semai usûlüne tam olarak uyduğunu ve usûlün bir mertebe arttırılarak [6:16]'lık şekilde düzenlenebileceğini söylemek mümkündür.

Tablo 8. "Çıkamadım Kayaların Başına" Nota Örnekleri

Tıpkıbasım	
	واریغی نسوان چقدیم ضیاؤک باشنه طو ساعینار بوا با پر اشنه - نیم سو کویان ایش کوی نه اده ناز تو یازدم پیته ی جانم ماوللکات وار بی اولین اوی د کوی یاییه طو ساعینار کور اوزک قوس بو بای اولودون اولک هسیر ای نازو ایضا اولین اوی کتته تو ایه شدی سنا عینده قاده تو ایه هب اسبابم کتده ن نر ایه ای نازو ایضا دست اولو سو سکونله هفتتده بر قان اولان کیده هم قیزده بو بون اولک اناهان اولی
H. Cevher Çevriyazısı	
	Çı ka ma dım ka ya la rıñ ba şı na Tav şan cık lar yu va ya par e şı ne
Önerilen Nota	
	ÇI KA MA DIM KA YA LA RIN BA ŞI NA TAV ŞAN CIK LAR YU VA YA PAR E ŞI NE

Yine Evvel Bahar Oldu Yaz Geldi

Eser Uşşak faslında yer almaktadır. Tıpkıbasıma bakıldığında *uşşak varsağı süfyane* ibaresinin olduğu, Hakan Cevher'in de bu eserin usûlü için *sufyane* ifadesini kullandığı, Tablo 1.'de görülmektedir. Eserin ilk dizesinin olduğu bölüm 6 zamanlı iken ikinci dize ise 8 zamanlıdır. Bu haliyle bir ölçülendirme yapmak ve usûlünü belirlemek ise mümkün görünmemektedir. Eğer ilk dizeye iki vuruşluk sus eklenirse eser *sofyan* usûlüne göre ölçülendirilebilecektir.

Tablo 9. "Yine Evvel Bahar Oldu Yaz Geldi" Nota Örnekleri

Tıpkıbasım	
H. Cevher Çevriyazısı	 Yi ne ev vel ba hâr ol du yaz gel di yaz gel di Gel ey câ nim gü lis tâ ne gi de lim gi de lim ey Ga rib bül bül gü li gö rüb şâd ol dı yâr yâr yâr
Önerilen Nota	 YI NE EV VEL BA HAR OL DU YAZ GEL DI YAZ GEL DI EY GA RIB BÜL BÜL GÜ Lİ GÖ RÜB ŞAD OL DU YAR YAR YAR

Yine Ayır Düşüm Yardan

Uşşak faslında bir diğer varsağı olan bu eser için tıpkıbasımda usûle dair herhangi bir bilgi verilmemiştir. Hakan Cevher ise bu eserin usûlünü "[3+(2x4)]" şeklinde göstermiştir. Eserin ilk iki satırı 11 zamanlı olarak düzenlenmiş olmasına rağmen sonraki dizeler 9 zamanlı ve 12 zamanlıdır. Bu haliyle eserin düzenli döngüsel bir ölçülendirmesinin yapılması mümkün görünmemektedir. Eserin ikinci ve dördüncü dizesinin olduğu bölümdeki iki vuruşluk düğâh perdesinin sonuna sekiz vuruşluk bir sus eklenmesi halinde eserin 6 zamanlı olarak ölçülendirilmesi mümkün olacaktır.

Yapılan inceleme sırasında tıpkıbasım ile Hakan Cevher'in çevriyazısının örtüşmediği düşünülen bazı nota değerleri tespit edilmiştir. Eserin ilk dizesinin son hecesi olan *dan* hecesi ve üçüncü dizesinin son heceleri *zar* ve *dan* hecelerindeki nota değerleri her iki kaynakta farklı görünmektedir. Bu sebeple, çevriyazı yerine tıpkıbasımda

yer alan nota değerleri tercih edilmiştir. Bu tercih ve eklenen sekizlik sus ile eserin yürük semai usûlüne uygun bir hale geldiği, Tablo 10.'da görülmektedir.

Tablo 10. "Yine Ayır Düşüm Yardan" Nota Örnekleri

Tipkibasım



H. Cevher Çevriyazısı



Önerilen Nota



Yi ne ay rı düş tüm yâr dan
Av rıl dım çeş mi mek kâr dan
gö nûl şab rey le şab rey le
gö nûl şab rey le şab rey le
Yan dı bağ rım in ti zâr dan
Ağ la ma gö nûl in le me gö nûl eğ len bir ze mân

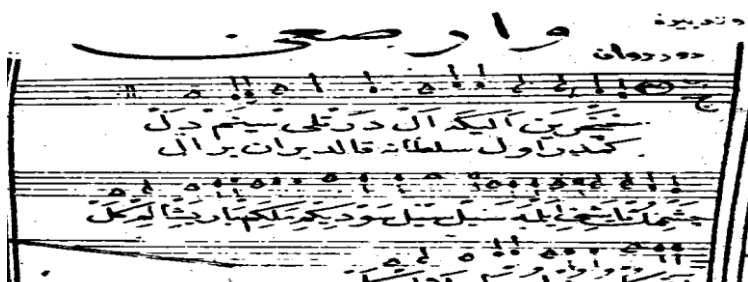
Yİ NE AY RI DÜŞ TÜM YAR DAN GÖNÜL SAB REY LE SAB REY LE
YAN DI BAĞ RIM İN Tİ ZAR DAN AĞ LAMA GÖNÜL İN LE ME GÖNÜL EĞ LEN BİR ZE MAN

Hançerin Eline Al, Dertli Sinem Del

İncelenen son eser, Beyati faslında yer alan ve usûl bilgisi olarak *devr-i revan* ibaresinin ekli olduğu varsağıdır. Tablo 1.'de görüleceği üzere, Hakan Cevher'in de eserin usûlünü tıpkıbasımda yer alan şekli ile *devr-i revan* olarak belirtmiştir. Beşinci sırada incelenen varsağıda olduğu gibi bu varsağının da 12 zamanlı olduğu Tablo 11.'de görülmektedir. Bu iki varsağı örneğine bakıldığında, Ali Ufkî'nin, *devr-i revan* usûlünü 12 zamanlı olarak ölçülendirdiği söylenebilir. Eserin hem sözlerine hem de ezgisel akışına bakıldığında yürük semai usûlüne göre ölçülendirilmesinin daha uygun olacağı düşünülmektedir.

Tablo 11. "Hançerin Eline Al, Dertli Sinem Del" Nota Örnekleri

Tipkibasım



H. Cevher Çevriyazısı

Önerilen Nota

SONUÇ

Bu çalışmada, Ali Ufkî'in Mecmûa-i Sâz ü Söz yazmasında yer alan varsağı başlıklı 41 eserden 10 tanesi incelenmiştir. İncelenen eserlerden iki tanesi haricindeki diğer eserler iki veya daha fazla zamanda yazıldığından dolayı bu eserlerin düzenli döngüsel bir ölçülendirme içine alınması, herhangi bir müdahale yapılmadan mümkün görünmemektedir. Bu durumda ya ölçüleri eşitleyecek notalar ilave edilmesi veya bazı notaların çıkarılarak ölçüye uydurulması ya da sus işareti eklenmesi gerekmektedir. Yapılan incelemeler sırasında Mecmûa-i Sâz ü Söz'de sus işaretinin kullanılmamış olması dikkat çekici bir ayrıntı olarak görülmüş ve eserlerin ölçülendirilmesi için sus işaretleri eklenmesinin bir çözüm olabileceği sonucuna ulaşılmıştır. Sus işareti kullanımı rastgele yapılmamış, sadece eserlerin söz bitişlerinde kullanılmıştır.

Eserlerin mevcut durumu ve önerilen usüller Tablo 12.'de şu şekildedir:

Tablo 12. İncelenen Eserler İçin Önerilen Usüller

Eser Adı ve Sayfası	Yazmadaki Usül	Önerilen Usül
Erişdi Yine Fası Gül (s. 30-2)	11 ve 14 zamanlı	Yürük Semaî
Gülistândır Nikişvânım İlleri Yar İlleri (s. 59)	17 ve 19 zamanlı	Yürük Semaî
Ben Niyaz Ettikçe Naz Ettin Bana (s. 60)	12 ve 13 zamanlı	Yürük Semaî
Gel Yavrum Terk Etme Beni (s. 66)	9 ve 15 zamanlı	Oynak
Sini Gözleri Dü Çeşmi Hün Feşanım (s. 77)	12, 15 ve 9 zamanlı	Yürük Semaî
Dede Külahı Ak mıdır? (s. 86)	9, 12 ve 18 zamanlı	Yürük Semaî
Çıkamadım Kayaların Başına (s. 89)	24 zamanlı	Yürük Semaî (6/16)
Yine Evvel Bahar Oldu Yaz Geldi (s. 137)	12 ve 16 zamanlı	Sofyan
Yine Ayrı Düştüm Yardan (s. 140)	11, 9 ve 16 zamanlı	Yürük Semaî
Hançerin Eline Al, Dertli Sinem Del (s. 144)	12 zamanlı	Yürük Semaî

Mecmûa-i Sâz ü Söz'deki diğer varsağlar incelendiğinde (Tablo 1.) daha yoğun bir şekilde yürük semai usülünün olduğu görülmektedir. Bu çalışmada incelenen eserlere uygulanan yöntem sonucunda birden fazla zamanda ölçülendirilme yapılan 10 eserden 8 tanesinin yürük semai usülüne göre ölçülendirilebileceği tespit edilmiştir.

Ali Ufkî'nin gerçekte ne düşünerek ve hangi bilgi ile bu eserleri notaya aktardığını günümüzden bakarak çözebilmek elbette mümkün değildir. Mecmûa-i Sâz ü Söz yazması ve bu yazma üzerinde kapsamlı çalışmalar yapan Elçin (1976) ve Cevher'in (2003) çalışmaları dikkatle incelenerek bazı ipuçları elde edilmiştir. Elde edilen bu ipuçları üzerinden deneme yoluyla çözümlenmeler yapılarak varsağılardaki usül yapıları yeni bir bakış açısıyla

anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu çalışmada uygulanan yöntemin, Mecmûa-i Sâz ü Söz yazmasındaki diğer nota örneklerine farklı bir gözle bakılabilmesi ve yazmanın yeniden değerlendirilebilmesi için bir fikir vereceği düşünülmektedir. Günümüzden 400 yıl öncesine, 17. yüzyıla doğru yapılan bu seyahatte Ali Ufkî'nin notaları anlaşılma çalışılmış ve onun bu yazmasında kullanmadığı sus işaretlerini belki de eserlerin ölçülerini tamamlamayı sağlayıcı olarak kullanmış olabileceği fikri ortaya atılmıştır.

Bu çalışma kapsamında incelenen 10 adet varsağının ölçülendirilmiş ve düzenlenmiş notaları ek olarak sunulmuştur (Ek 1-10). Nota aktarımında değiştirici işaret olarak yöresel Türk müziği notalarında kullanılan işaret tercih edilmiştir. Bemol ve diyez üzerindeki sayılar koma değerini ifade etmektedir. Nota düzenlemesi yapılırken eserlerin önce icra edilerek nasıl duyulduğu denenmiş ve bazı eklemeler yapılmıştır. Yöresel Türk müziği için son derece önemli bir kaynak olan Mecmûa-i Sâz ü Söz'ün yeni bir bakış açısıyla ve daha fazla incelemeyle ele alınması önerilmektedir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Ármin, W. (1914). *A Magyarorság Bölcsőjénél A Magyar—Török Rokonság Kezdeté És Fejlődése*, Budapeşte: Az Athenaeum Yayınları.
- Baştepe, K. (2022). *Türk müziği usûl incelemeleri için bir yöntem önerisi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Behar, C. (1990). *Ali Ufkî ve Mezmurlar*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Behar, C. (2005). *Musikiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2016). *Saklı Mecmua: Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Turc 292] Yazması*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Cevher, M. H. (1995). *Ali ufkî bey ve hâzâ mecmû'a-i sâz ü söz (transkripsiyon, inceleme)*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Cevher, M. H. (2003). *Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecmu'a-i Sâz ü Söz (Çeviriyazım-İnceleme)*, İzmir: Meta Basım.
- Dilçin, C. (2013). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Duygulu, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Elçin, Ş. (1976). *Ali Ufkî Hayatı, Eserleri ve Mecmûa-i Sâz ü Söz Tıpkıbasım*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Gökbel, A. (1998). *Varsak Türkmenleri'nde Yer-Su İnancının İzleri. İçinde Dinler Tarihi Araştırmaları-I Sempozyum: 08-09 Kasım 1996 Ankara*, Ankara: Dinler Tarihi Derneği Yayınları.
- Gökbel, A. (2007). *Anadolu'da Varsak Türkmenleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Karasar, N. (2017). *Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar İlkeler Teknikler*, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti.
- Kürkcüoğlu K. E. (1994). *Tâhir'ül Mevlevî: Edebiyat Lügati*, İstanbul: Enderun Kitabevi.

- Olgun, T. (1936). *Edebiyat Lügati*, İstanbul: Âsâr-ı İlmiye Kütüphanesi Neşriyatı.
- Onay, A. T. (1996). *Türk Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev'i*, (C. Kurnaz, Haz.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2011). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri: Kudüm Velveleleri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk Müsîkîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Sakaoğlu, S. (2002). *Varsağı mı Sekizli Koşma mı?*, Uluslararası Türk Dünyası Halk Edebiyatı Kurultayı Bildirileri 26-28 Mayıs 2000, Ankara, s. 640.
- Sarısözen, M. (1962). *Türk Halk Musikisi Usulleri*, Ankara: Resimli Posta Matbaası Ltd. Şti.
- Terzi, C. (2015). *Türk Halk Müziğinde Metrik Yapı: Nota Örnekleriyle Ölçüler ve Düzüm Sistematiği*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Tura, Y. (2001). *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'Alâ Vechi'l-Hurûfât: Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı*, 1. Cilt, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Üfkî, A. (2013). *Saray-ı Enderun: Topkapı Sarayı'nda Yaşam* (T. Noyan, Çev.). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Üfkî, A. (t.y.). Turc 292, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits Orientaux.
- Uslu, R. (2019). Ali Ufki'nin hayatı ve eserleri. F. Göher Vural, T. Vural (Ed.), *Türk Müsîkîsi Atlası* içinde (299-304. ss.) Ankara: Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi Yayınları.

TANBURİ CEMİL BEY TARAFINDAN SEGAH MAKAMININ YAZILI TARİFİ**Written description of the Segah makam by Tanburi Cemil Bey****Ferhat ÇAYLI *****ÖZ**

Tanburi Cemil Bey, ilk baskısı 1905 (Rumi 1321) yılında yayımlanan “Rehber-i Mûsikî” başlıklı nazariyat kitabında Segah makamının kısa bir tarifini yapmış ve eser örneği olarak da Tanburi Osman Bey’in Segah Peşrevi’nin notasını vermiştir. Bu çalışmanın amacı, Segah makamı hakkında Cemil Bey’in yazdığı tarifi mercek altına alıp tarihsel bağlamı içinde incelemektir. Makalede öncelikle Segah makamının tarihsel değişim aşamalarına işaret edilmiş ve Cemil Bey’in verdiği tarifin, bu aşamaların neresinde yer aldığı belirtilmiştir. Ardından söz konusu tarif, kitap boyunca kullanılmış olan perde anlayışı, notasyon sistemi ve makam anlatım yöntemi bağlamında incelenerek tartışılmıştır. Bu incelemelerde, Segah makamı için Cemil Bey’in verdiği dizi ile günümüz Arel-Ezgi sisteminde kabul edilen dizi arasındaki farklılığın nedenleri yorumlanmıştır; ayrıca, Cemil Bey’in, özellikle makam seyrinin karar bölgesinde kullanıldığından bahsettiği, biri dik acem öbürü de nim hisar olarak değerlendirilebilecek iki adet dizi-dışı perdenin kullanımına ilişkin örnekler hem diğer teori eserleri üzerinden hem repertuardaki eser notaları üzerinden hem de Cemil Bey’in taksim kayıtları üzerinden araştırılmıştır. Cemil Bey’in, başka hiçbir yazılı kaynaktan veya herhangi bir eser notasında örneğine rastlanmadığı için icracılık alanında saklı bir uygulama olarak değerlendirilebilecek dik acem perdesi kullanımı hakkında yazılı bilgi vermiş olması, Rehber-i Mûsikî kitabında yer alan Segah makamı tarifinin en özgün yanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anahtar kelimeler: Tanburi Cemil Bey, Rehber-i Mûsikî, Segah makamı, makamsal müzik teorisi tarihi.

ABSTRACT

In his music theory book “*Rehber-i Musiki*” (Music Guide), the first edition of which was published in 1905 (Rumi 1321), Tanburi Cemil Bey gave a brief description of the Segah makam. The aim of this study is to scrutinize this description and analyze it in its historical context. For this purpose, first of all, the historical evolution of the Segah makam was pointed out and it was determined which stage of this evolutionary process the makam description given by Cemil Bey corresponds to historically. Then, the notation system Cemil Bey used in *Rehberi Musiki* and the way he handled the concept of “*perde*” were examined. In light of these data, the description of the Segah makam was analyzed within the framework of the theoretical approach he used for makam descriptions in his book. As a result, it was seen that there is a difference between the scale given by Cemil Bey for the Segah makam and the scale accepted in contemporary Arel-Ezgi system. Furthermore, as a unique aspect of his description of the maqam Segah, Cemil Bey pointed out the use of two non-scale tones (one of which can be interpreted as *Dik Acem* and the other as *Nim Hisar*), especially in the closing zone of the *seyir*. The use of *Dik Acem*, which is not found in any other written source, seems to be the most original detail of Cemil Bey’s description of the Segah makam.

Keywords: Tanburi Cemil Bey, Rehberi Musiki, Segah makam, history of the theory of makam music.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 13.10.2022 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 24.04.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Müzik Teorileri Anabilim Dalı, ferhatcayli@hacettepe.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0511-6208

EXTENDED ABSTRACT

Tanburi Cemil Bey, who is considered one of the most influential instrumentalists in the history of Ottoman-Turkish makam music, published a book on music theory entitled “Rehberi Musiki” (Music Guide) in 1321 (1905/1906 in the Gregorian calendar) in which he gave a brief description of the Segah makam.

The aim of this study is to scrutinize Cemil Bey’s description of the Segah makam and analyze it within its historical context. Initially, the historical evolution of the Segah makam was analyzed before identifying the evolutionary stage that aligns with Cemil Bey’s makam description. Next, the notation system employed by Cemil Bey in *Rehberi Musiki* was explored, along with his treatment of the concept of “perde”. It then analyzes the description of the Segah makam using that theoretical framework. The main findings of the study are summarized below.

In line with the 19th century descriptions written before him, Cemil Bey portrayed the Segah makam as a makam that basically moves on “*tam perdeler*” (tones in the scale of Rast makam) with alternating use of *diğah* and *kürdi*. However, unlike nineteenth-century descriptions, Cemil Bey considered the *acem* as a main tone of the scale instead of the *eviç*. Although the use of *acem* in Segah makam is not mentioned in the writings of nineteenth-century music theorists, it is possible to encounter it commonly in the Segah repertoire notated in this period. Therefore, it seems that this transformation in aesthetic preferences was first written down by Tanburi Cemil Bey, who stood out as a highly experienced performer and composer rather than a theorist.

In accordance with the tradition before him, Cemil Bey stated that *hüseyni* was used in the makam Segah; in other words, he did not mention the use of *dik hisar* as in the writings of twentieth century theorists after him. The reason for this situation can be explained as follows. The subject of interval ratios, which had been abandoned for centuries in the tradition of Ottoman-Turkish music theory, was revisited in the early twentieth century, especially by Rauf Yekta Bey. Apparently, as a result of this new approach, it was concluded that in order to achieve a natural perfect-fourth over the final tone of makam Segah, *hüseyni* should not be used, but another pitch one comma lower should be used instead. Historically, Cemil Bey’s description was written before this new practice was accepted.

Cemil Bey’s description of the Segah makam is unique in mentioning two non-scale tones (*dik acem* and *nim hisar*), especially in the closing zone of the makam’s *seyir*. Besides Cemil Bey’s description, the use of *nim hisar* is only mentioned in the writings of a nineteenth-century theorist, Panayotis Kiltzanidis; however, it is possible to find several examples to the use of this motif in the scores of Segah compositions from that period. On the other hand, the use of *dik acem*, which appears to be the most original statement in Cemil Bey’s description, is not mentioned in any other written source, nor can it be traced in the score of any Segah composition. However, thanks to Cemil Bey’s preserved recordings, it is possible to hear how this unusual *perde* is used in the Segah makam. The fact that Cemil Bey wrote about this melodic detail, which would otherwise have remained hidden in performance practices, significantly increases the historical importance of his description of the makam Segah.

In addition to the written makam description, Cemil Bey notated Tanburi Osman Bey’s Segah Peshrev as an example of the Segah makam in his *Rehberi Musiki*. A comparative analysis of the score reveals that it contains unique melodic details not found in any other edition of the Peshrev. These differences are considered to reflect Cemil Bey’s approach to the Segah makam.

Additionally, this study points out that there are two editions of the *Rehberi Musiki* published twenty years apart with significant differences between them. In the first edition, Cemil Bey used the western staff notation as it is and did not use any accidental other than the usual sharp and flat symbols to indicate the intervals specific to makam music. In the second edition, however, the new *24-perde* (pitch) system is introduced, which allows for 24 pitches in an octave. Accordingly, this new edition of the book introduces new accidentals that show how the microtonal intervals of this new system, which proposed by the Darüelhan committee, can be represented in staff notation. Another major difference between the editions is that Cemil Bey illustrated the ascending and descending scales of all makams in the first edition, however, these scales were removed from the book in the second edition and instead it was stated that it would be wrong to show the makams as scales. As is seen, both the pitch system, the notation system, and the theoretical approach to the concept of makam have changed between these two editions; therefore, it is obvious that these changes are so critical that they almost require the entire book to be rewritten. Nonetheless, no such revision was made in the new edition of the book, and all the maqam descriptions and exemplary scores from the first edition were directly transferred to the second edition without any changes except for a few minor details. As a result, the second edition of *Rehberi Musiki* contains major contradictions in terms of internal consistency. Considering that the second edition was published nine years after Tanburi Cemil Bey's death, it is possible that the changes in question were made by someone else, such as the publisher of the second edition, Şamlı İskender, or Cemil Bey's son Mesut Cemil, whose signature was also added to the second edition.

We can conclude that Tanburi Cemil Bey's original description of the Segah maqam provides us with an invaluable opportunity to observe how this maqam was perceived at the beginning of the twentieth century.

Makamsal müzik geleneğine yön vermiş çok önemli bir müzisyen olan Tanburi Cemil Bey, özellikle tanbur, kemençe, viyolonsel ve yaylı tanbur ile gerçekleştirdiği icra kayıtları sayesinde kendi zamanının ötesine geçerek, bilindiği üzere, sonraki kuşaklardan pek çok müzisyen üzerinde derin bir tesir bırakmıştır. Üstün icra tekniğinin yanı sıra müzikal düşünüş şekli, makamları işleyiş tarzı, meşhur taksim yeteneği, virtüözlük düzeyindeki çalgı hakimiyeti ve kendine has tavır ve üslubu nedeniyle musiki tarihimizin en önemli çalgı icracılarından biri olarak kabul edilen Tanburi Cemil Bey'in, Rumi 1321 (miladi 1905/1906) senesinde neşrettiği bir de müzik teorisi kitabı bulunmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, “*Rehber-i Mûsîkî*” başlığını taşıyan söz konusu nazariyat kitabında Tanburi Cemil Bey'in vermiş olduğu “Segah makamı” tarifini çeşitli tarihsel dokümanlar (el yazması veya matbu müzik teorisi kaynakları, eser notaları ve ses kayıtları) üzerinden yapılacak bir karşılaştırma yoluyla mercek altına alıp bu tarifin tarihsel önemine dikkat çekmektir.

Cemil Bey, söz konusu kitapta Segah makamı için şöyle bir tarif kaleme almıştır:

Segâh makâmı, esvât-ı tabîyyeden mütekevvin olduğundan, sernâmesinde tağyir işareti bulunmaz. Segâh makamı; segâh, kürdî, râst perdeleriyle başlar; zemîni, gerdâniye ile râst arasında; miyânı gerdâniye-segâh yâhud tiz segâh-nevâ fâsılalarında; karârı dahî pek az tîzleştirilmiş yani koma haline getirilmiş acem perdesiyle ve hisâr'ın sadâsıyla, yine gerdâniye-rast fâsılasında icrâ olunur. (Cevher, 1992: 53; T. Cemil, 1321: 87-88)

Bu tarifte, Cemil Bey'den önceki ve sonraki Segah makamı tariflerinde rastlanmayan bazı ilginç ifadeler göze çarpmaktadır. Bunlardan ilki, Segah makamının “*esvât-ı tabîyyeden*” yani “doğal seslerden” oluşuyor olması, bir diğer ilginç durum da özellikle karar bölgesinde iki ilave perdenin kullanımından bahsedilmesidir; ki bu ilave perdelerden biri Cemil Bey'in ifadesiyle “*pek az tîzleştirilmiş yani koma haline getirilmiş acem perdesi*” diğeri ise “*hisâr'ın sadâsı*” olarak adlandırılmıştır. Ayrıca, Cemil Bey'in Segah makamı için işaret ettiği perdeler ile günümüzde yaygın olarak kullanılan teori yaklaşımlarında Segah makamının inşası için işaret edilen perdeler arasında bazı farklılıkların bulunduğu da dikkat çekmektedir. Bu perde farklılıklarının bir kısmı, Cemil Bey'in kendi zamanına kadar gelen geleneği sürdürüyor olmasından kaynaklanmakta, bir kısmına ise tarihsel olarak ilk defa ve sadece Cemil Bey'in kitabında rastlanmaktadır.

Yukarıda işaret edilen bu dikkat çekici noktaların her birini verimli bir şekilde değerlendirebilmek için, öncelikle, makamsal müzik teorisi tarihinde “Segah makamı” yapısının zaman içinde nasıl değiştiğini özetleyerek Cemil Bey'in tarihsel açıdan bu değişim sürecinin neresinde yer aldığını tespit etmek faydalı olacaktır.

Segah Makamına İlişkin Tariflerin Tarihsel Değişimi

Müzik teorisi hakkında yazılmış tarihsel metinler arasında, bir “makam” olarak Segah'tan bahsedilen en eski belgeler on sekizinci yüzyıl başlarına tarihlendirilmektedir.¹ Eldeki belgeler arasında, ilk olarak Nâyî Osman Dede'nin *Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsîkî*'sinde (Erguner, 1991: 120-121) bir “makam” olarak değerlendirilişine rastlanan “Segah”, Kantemiroğlu'na atfedilen *Kitâb-ı İlmü'l-Musîkî alâ vechi'l-Hurufat* (Tura, 2001: 59) başlıklı eserden

¹ Segah makamının günümüze gelene kadar geçirdiği değişimler, bu makalenin yazarı tarafından daha önce “*Segâh Makamı Tariflerinin Tarihi*” (Çaylı (basım aşamasında)) başlıklı çalışmada detaylıca tartışılmış olduğu için, burada sadece söz konusu değişim sürecinin temel kırılma noktalarına işaret etmekle yetinilecektir.

itibaren, on sekizinci yüzyılda kaleme alınmış bütün müzik teorisi yazmalarında, “tam perdeler” üzerinde icra edilen bir yapı olarak betimlenmektedir. Bilindiği üzere, söz konusu dönemin müzik teorisi metinlerinde sıkça rastlanan “tam perdeler” (veya özgün kullanımıyla “*tamâm perdeler*”) ifadesi, kısaca, Rast makamının dizisini oluşturan perdeler ve bu perdelerin diğer oktavlardaki karşılıklarına işaret etmektedir. Daha açık ifade etmek adına söz konusu perdeleri şu şekilde sıralamak mümkündür: yegah, hüseyniaşiran, ırak, rast, düğah, segah, çargah, neva, hüseyni, eviç, gerdaniye, muhayyer, tiz segah, tiz çargah, tiz neva ve tiz hüseyni.²

On sekizinci yüzyıl kaynaklarında Segah makamının “tam perdeler” üzerinden icra edildiğinin belirtiliyor olması, makamının seyrinde kullanılan perdeler açısından günümüzdeki uygulamalara gelinceye kadar önemli değişimlerin ortaya çıkmış olduğuna işaret etmektedir. Örneğin, günümüzde kullanılan nim hisar veya hisarek perdeleri yerine söz konusu dönem kaynaklarında doğrudan hüseyni perdesine yer verilmekte, bunun yanında günümüzde makamın seyrinde sıkça kullanılan acem perdesi, söz konusu dönem kaynaklarında hiç anılmamakta bunun yerine makamın seyrinde sadece eviç perdesinin kullanıldığına işaret edilmektedir. On sekizinci yüzyıldan kalan kaynaklardaki bilgiler ile günümüz uygulamaları arasındaki en çarpıcı farklılık ise bugün adeta Segah makamının nişanesi haline gelmiş olan kürdi perdesi kullanımından on sekizinci yüzyıl kaynaklarında hiç bahsedilmiyor oluşu, eğer segah perdesinden daha aşağı inilecekse daima düğah perdesinin kullanılmış olmasıdır. Bu durum, on sekizinci yüzyıldan kalan bütün müzik teorisi yazmalarında, yani örneğin Kantemiroğlu’na atfedilen *Kitâbu ‘İlmi’l-Mûsîkî ‘alâ vechi’l-Hurûfât* (Tura, 2001: 58-59) başlıklı eserin yanı sıra, Derviş es-Seyyid Mehmed Emin’in *Der Beyân-ı Kavâid-i Nağme-i Perde-i Tanbûr* başlıklı risalesinde (Bardakçı, 2000: 18, 32), Kemânî Hızır Ağa’nın *Tevhîmü’l-makâmât fi tevlidü’l-nağâmât*’ında (Tekin, 2015: 173), Tanburi Küçük Artin’in musiki risalesinde (Popescu-Judet, 2002: 39) ve Kyrillos Marmarinos’un musiki risalesinde (Popescu-Judet ve Sirlı, 2000: 99) açıkça görülebilmektedir.

Teori yazmalarının yanı sıra söz konusu dönemden kalan nota külliyatları incelendiğinde de yazılı tariflerle uyumlu bir görünümle karşılaşmakta, Segah makamındaki eserlerin neredeyse tamamen tam perdeler üzerinden notaya alınmış olduğu dikkat çekmektedir. Örneğin, on yedinci yüzyılın ortalarında kaleme alınmış olan Santûri Ali Ufuki Bey’in *Mecmua-i Sâz ü Söz*’ünde (Cevher, 1995) “Segah” faslına kayıtlı olup notası verilen 36 adet eser arasında kürdi perdesinin bir kere bile kullanılmadığı görülmekte, aynı şekilde bu eserlerin hiçbirinde acem perdesine de rastlanmamaktadır.

Kantemiroğlu’na atfedilen *Kitâbu ‘İlmi’l-Mûsîkî ‘alâ vechi’l-Hurûfât*’taki nota külliyatında da (Wright, 1992) Segah makamında 22 adet eserin notası verilmekte, bu 22 eserden, eğer söz konusu eserlerin makam geçkisi içeren ikinci ve üçüncü hanelerini değerlendirmeye almazsak, sadece bir tanesinde acem perdesinin kullanılmış olduğu görülmektedir. Daha dikkat çekici olan durum ise, *Mecmua-i Sâz ü Söz*’den yaklaşık yarım asır sonra kaleme alınmış olan bu külliyattaki 22 Segah eserden iki tanesinde, kürdi perdesinin kullanımını içeren melodik hareketlere rastlanması, yani artık Segah makamının seyrinde nadir de olsa kürdi perdesinin kullanılmaya başlandığının görülmesidir.

² Olası karışıklıkları önleyerek gösterim kolaylığı sağlaması açısından makale boyunca makam isimleri büyük harfle başlatılacak, perde isimleri ise küçük harfle yazılacaktır.

Kantemiroğlu'ndan yaklaşık bir asır sonraya gidildiğinde ise, bu geçen süre zarfında artık Segah makamı için düğah perdesinin yanı sıra kürdi perdesinin de kullanılmasının bir norm haline dönüştüğü anlaşılmakta, hatta bu durum yazılı tariflere bile dahil edilmeye başlanmaktadır.

Araştırma kapsamında ulaşılabilen tarihsel kaynaklar arasında, Segah makamının seyrinde kürdi perdesinin kullanılmasından bahsedilen en eski yazılı eser, Nasır Abdülbaki Dede'nin *Tedkik ü Tahkik* başlıklı meşhur eseridir. On sekizinci yüzyılın son yıllarında kaleme alınmış olan bu eserdeki Segah makamı tarifinde makamın perde dünyası yine eski tariflere uygun olarak tam perdeler üzerinden tarif edilmekte; fakat ilave olarak, makamın karar hareketinde kürdi perdesinin kullanımından da bahsedilmektedir (Tura, 2006: 36). Benzer şekilde on dokuzuncu yüzyılın ilerleyen dönemlerinde yazılmış olan diğer teori eserlerinde, yani örneğin Hâşim Bey'in *Mecmua*'sında (Yalçın, 2016: 175), Panayitis Kiltzanidis'in kitabında (Pappas, 1997: 43) ve hatta on dokuzuncu yüzyıl sonlarında yazılmış Kazım Uz'un *Mûsıkî Istilâhatı*'nda (Kazım [Uz], 1310: 31) verilen tariflerde Segah makamının perde dünyası, on sekizinci yüzyıl tariflerinde olduğu gibi tam perdeler üzerinden tarif edilmiş, fakat bu eserlerde, tam perdeler ilave olarak, özellikle karar hareketlerinde kürdi perdesi kullanımından da bahsedilmiştir.

Teori eserlerindeki yazılı tariflerle dönemin icra pratiği arasındaki tutarlılığı kontrol edebilmek adına on dokuzuncu yüzyıldan kalan nota repertuarı da mercek altına alındığında, büyük oranda Hamparsum notası ile kaleme alınmış olan bu eserlerde³ yine aslen tam perdelerin kullanıldığı fakat bunun yanında kürdi perdesine de sıkça yer verildiğini göze çarpmaktadır. Ayrıca, her ne kadar on dokuzuncu yüzyıl tariflerine yansıtılmamış olsa da yine bu eser notalarında, eviç perdesinin yanı sıra acem perdesinin de sıkça kullanılmaya başlandığı dikkat çekmektedir.

Tanburi Cemil Bey'in kaleme aldığı Segah makamı tarifi, tarihsel olarak bu dönemin hemen ardına, yani yirminci yüzyılın başına, başka bir deyişle bu sefer Nasır Abdülbaki Dede'den yaklaşık bir asır sonrasına denk gelmektedir. Cemil Bey'in yaklaşık 1905/1906 senesinde (Rumi 1321) neşretmiş olduğu "Rehber-i Mûsıkî" başlıklı müzik teorisi kitabında yer alan söz konusu tarif, bizlere, Segah makamının tarihsel yolculuğunu takip edebilmek adına önemli bir tanıklık imkânı sağlamaktadır.

Tanburi Cemil Bey'in Segah Makamı Tarifi

Tanburi Cemil Bey, "Rehber-i Mûsıkî" başlıklı küçük nazariyat kitabının "*Segah perdesinde karar eden makamat*" başlıklı bölümünde, Segah makamının tarifine şu cümleyle başlamıştır: "*Segâh makâmı, esvât-ı tabîyyeden mütekevvin olduğundan, sernâmesinde tağvir işareti bulunmaz*" (T. Cemil, 1321: 87).

Günümüz Türkçesine "Segah makamı, natürel seslerden oluştuğu için donanımında değıştiren bulunmaz." şeklinde çevirebileceğimiz bu ifade, Segah makamı dizisinin nasıl notaya aktarılacağını ifade etmektedir. Cemil Bey, Rehber-i Mûsıkî'de makamları tanımlarken bu makamların nasıl notaya alınacağına ve hangi donanımın kullanılacağına büyük önem vermiş ve bütün makam tariflerinin başında bu bilgiyi özellikle belirtmiştir. Bu önemin nedeni, muhtemelen, Rehber-i Mûsıkî'nin, Avrupa nota sistemi kullanılarak makamların tarif edilmeye başlandığı ilk müzik teorisi eserlerinden biri olması ile açıklanabilir.

³ Söz konusu nota örneklerini incelemek için bkz. *Corpus Musicae Ottomanicae*, 2021.

Perdelerin porte üzerindeki notalarla temsil edilmeye başlandığı bu eserdeki gösterim sisteminde Cemil Bey, başında diyez veya bemol olmadan yazılan notaları “natürel sesler” (*tabii sadâlar / esvat-ı tabiiyye*) olarak nitelendirmektedir. Burada günümüz okuyucuları için en dikkat çekici olan durum, segah perdesinin de bir natürel ses olarak değerlendirilip si natürel notasıyla ifade edilmiş olmasıdır. Rehber-i Mûsikî’de kemençe akordunun anlatıldığı kısımdan alınan **Görsel 1**’de söz konusu natürel notaların perde karşılıklarını görmek mümkündür:

Görsel 1. Rehber-i Mûsikî’de natürel notalar (“tabii sadâlar”) (T. Cemil, 1321: 35) [Transkripsiyon eklenmiştir]

Dolayısıyla Cemil Bey’in kullanmış olduğu “*tabii sadâlar*” veya Arapça ifadesiyle “*esvât-ı tabiiyye*” (doğal/natürel sesler) kavramı, basitçe, “başında diyez veya bemol işareti olmayan ‘natürel’ notalar” anlamına gelmekte; yani, ilk bakışta akla gelebileceği gibi bu ifadeyle “doğal aralık oranlarına işaret eden bir ses sistemi” kastedilmemektedir.⁴ Buna uygun olarak Cemil Bey, Rehber-i Mûsikî’de makamları çıkıp inen birer gam şeklinde gösterip her birinin *ıskalası* (dizisini) açıklarken Segah makamını da natürel notalarla porteye aktarmaktadır.

Görsel 2. Segah makamının *ıskalası* (T. Cemil, 1321: 52)

Bu gösterimde, segah perdesinin si natürel notasıyla temsil edilmesinden çok daha kritik önem taşıyan bir durum söz konusudur. Zira Segah makamı tarifleri kronolojik olarak ele alındığında, -eldeki belgeler arasında- ilk defa bu tarifte, makamın perde paletinde eviç perdesi yerine acem perdesinin kullanımına yazılı olarak rastlanmaktadır.

Daha önce belirtildiği üzere on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda kaleme alınmış olan Segah makamı tariflerinin hiçbirinde acem perdesinden bahsedilmezken, on dokuzuncu yüzyıl repertuarına ait eser notalarında eviç ve acem perdelerinin dönüşümlü kullanıldığı eser örneklerine rastlanmaya başlamaktadır. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda, yirminci yüzyılın başında yazılmış olan Rehber-i Mûsikî’de artık Segah makamının

⁴ Şunu da belirtmek gerekir ki söz konusu kitapta perdelerin aralık oranlarına ilişkin hiçbir tartışma bulunmamaktadır.

seyrinin acem perdesi üzerinden tarif ediliyor oluşu ve hatta eviç perdesinden hiç bahsedilmiyor oluşu, çok çarpıcı bir dönüşümü de gözler önüne sermektedir.

Tanburi Cemil Bey'den sonra, yine Cemil Bey gibi teorisyenlikten ziyade icracılık ve özellikle de bestecilik alanında önemli bir isim olan Muallim İsmail Hakkı Bey'in kaleme aldığı *Mûsikî Tekâmül Dersleri* (y. 1926) başlıklı müzik teorisi eserinde de Segah makamının tarifinde acem perdesine işaret edilmekte, eviç perdesinden hiç bahsedilmemektedir. Bu bağlamda, söz konusu dönemin repertuarına bakıldığında da Segah makamındaki eserlerde baskın olarak kullanılan perdenin eviç değil acem perdesi oluşu dikkat çekmektedir. Örneğin Cemil Bey, eviç yerine acem perdesi üzerinden verdiği Segah makamı tarifini örneklemek için, Rehber-i Mûsikî'de, bu tarife gayet uygun biçimde baskın olarak eviç yerine acem perdesi kullanımının tercih edildiği Tanburi Osman Bey'in günümüzde de yaygın olarak icra edilen Segah Peşrevi'nin notasını vermektedir ki söz konusu nota, bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde detaylı olarak mercek altına alınacaktır (Görsel 9).

Tanburi Cemil Bey'in kendisi tarafından Segah makamında bestelenmiş olan ve “*Gel ey saki bana sun bir piyale*” sözleriyle başlayan şarkıda bu anlayışın doğrudan yansımaları görmek mümkündür; zira söz konusu eserde meyan bölümündeki eviçli hareketler dışında sürekli olarak acem perdesinin kullanıldığını, hatta eser doğrudan acem perdesi ile başlatılarak bu duruma özel bir önem atfedildiği göze çarpmaktadır (Görsel 3).

Aksak *Segâh Şarkı* *Tanburi Cemil Bey*

Gel ey sâki bana sun bir piyale Piyale: şarap kasesi
Erişti mevsim-i gül, şas-ı lâle Hezar: pek çok, bin
Hezar-ı nevbahar erdi visâle
Gönül hasretle girdi bak ne hâle

Dr. Alâeddin Yavaşca Koleksiyonu: 4027/109

Görsel 3. Tanburi Cemil Bey, Segah Şarkı, “*Gel ey saki bana sun bir piyale*” (Türk Müzik Kültürünün Hafızası Projesi, t.y.)

Ne var ki, Cemil Bey'in Segah makamında bir şarkısı daha mevcuttur; "Hatır-ı nâ-şâdı gel gör" sözleriyle başlayan bu şarkıda, bu sefer acem perdesinin bir kere bile kullanılmadığı, bunun yerine bolca eviç perdesinin duyurulduğu dikkat çekmektedir (Görsel 4).

Usul: Ağır aksak Segah Şarkısı Hocam Tanburi Cemil Bey Merhumun
(Rafik Fırsından)

(♩ = 72)

(AR) Ha - ra - na na - şa - da
gel gör bir ne - fes şa -
dit be ni
Kağ - de hic - ran - da na ga - lım
ar - tık a - ga - dit be ni
Has - re - tün - le pek ka - ra - bım
ba - ru a - ba - dit be ni
dit be ni
(Kataköflü) (♩ = 144)
Ey ce - fâ - cî eyle in - şâ - a şe - ke - bi ca - re - ne
ca - re - ne (AR) mu - hâ - mi lüt - fun - la im - dat eyle gel a -
- va - ru - ne

Hâter-i nâ-şâdı gel gör bir nefes şâd et beni
Kağde hiirandan a gâlim artık âpât et beni
Hasretinle pek karâbım bari âbât et beni
Kağde hiirandan a gâlim artık âpât et beni
Ey cefâcî eyle inşâ aşık-i bîvâre-ne
Merhem-i lutfunla imdât eyle gel âvâre-ne

Mayıs 1960
Rafik Fırsından

İsmail Hakkı

Görsel 4. Tanburi Cemil Bey, Segah Şarkısı, "Hatır-ı nâşâdı gel gör bir nefes şâd et beni" (Türk Müzik Kültürünün Hafızası Projesi, t.y.)

İcracılık ve bestecilik açısından yirminci yüzyıl başlarının çok önemli iki ismi olan Tanburi Cemil Bey ve Muallim İsmail Hakkı Bey'in verdikleri tariflerde resmedilen "acem perdesinin baskın olarak kullanıldığı Segah makamı" anlayışının, nazariyat alanında pek yaygınlık kazanmadığı görülmektedir. Bu durumun nedenleri arasında, özellikle, yine aynı dönemin kuvvetli nazariyatçısı Rauf Yekta Bey'in çalışmalarında Segah makamının eski tariflerdeki gibi eviç perdesiyle tarif ediliyor olmasının etkili olduğu düşünülebilir (Raouf Yekta Bey, 1922:

3000). Zira bilindiği üzere Rauf Yekta Bey'in ardından Hüseyin Sadettin Arel de Segah makamını eviç perdesiyle tanımlanmaya devam etmiş (Arel, 1993: 259-262); Suphi Ezgi ise iki tip Segah dizisi bulunduğunu kabul ederek bunlardan birinin eviç perdesiyle diğersinin ise acem perdesiyle vücuda geldiğini belirtmiştir (Doktor Suphi [Ezgi], 1933: 87-93). Bunun dışında, yine aynı dönemin nazariyatçılarından Abdülkadir Töre'nin de sonradan Ekrem Karadeniz'in çalışmalarıyla günışığına çıkan Segah makamı anlayışında makamın "çıkış ıskalası" eviç perdesiyle tarif edilmiş, "iniş ıskalası"nda ise acem perdesi kullanılmıştır (Karadeniz, 2012: 111). Özetle, erişilebilen tarihsel belgeler arasında Segah makamında acem perdesi kullanımının kayıt altına alındığı en eski yazılı eser olan Rehber-i Mûsikî'de Tanburi Cemil Bey makamın hem çıkıcı hem de inici ıskalasını acem perdesi üzerinden tanımlamış olsa da yirminci yüzyılın ilerleyen dönemlerindeki nazariyat yaklaşımları, Segah makamının seyri içinde eviç ve acem perdelerinin dönüşümlü kullanılabilceği üzerinde ortaklaşmaktadır.

Cemil Bey, Segah makamının tarifinde olduğu gibi, Rehber-i Mûsikî'de verdiği bütün makam tariflerini belirli bir şablon üzerinden ortaya koymuştur. Buna göre öncelikle, ele aldığı makamın karar perdesini ve donanımına yazılacak işaretleri belirtip makamın dizisini teşkil eden perdeler hakkında bilgi vermiş; sonrasında, motifik olarak makamın açılışında kullanılan perdeleri belirtmiş; bunların ardından da makamın seyrinin başlangıç (*zemin*), orta (*meyan*) ve kapanış (*karar*) bölgelerinde kullanılan ses sahaları hakkında ve varsa bu seyir bölgelerinde kullanılacak özel perdeler hakkında kısa açıklamalar yapmıştır.

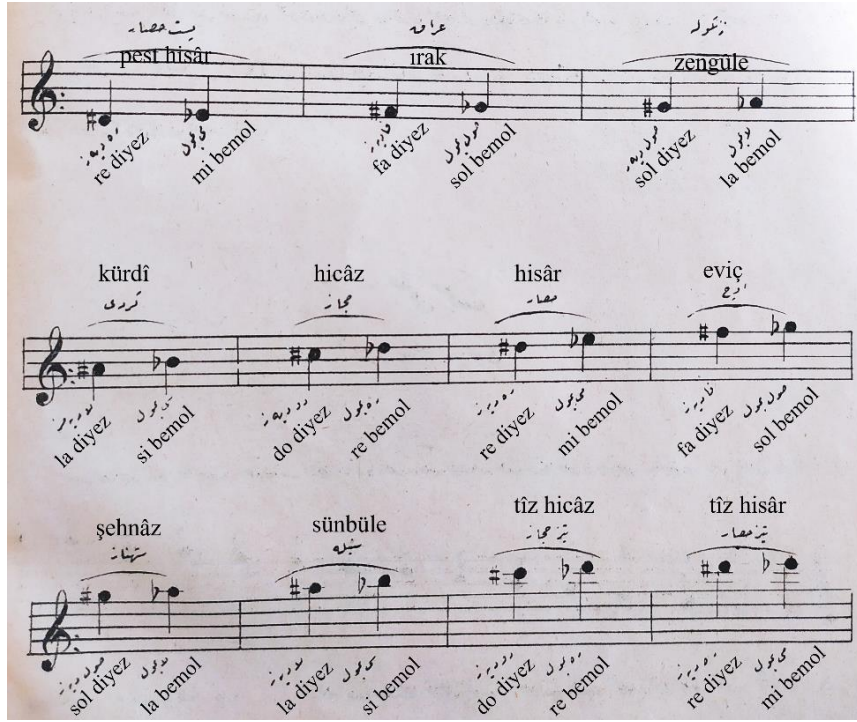
Söz konusu şablona uygun biçimde "*Segâh perdesinde karâr eden makâmât*" üst başlığı altında verdiği Segah makamı tarifinde de Cemil Bey, makamın önce ıskalasını belirtip natürel notalarla kâğıda aktarılacağını ifade ettikten sonra, makamın giriş hareketini betimlemiştir: "*Segâh makamı; segâh, kürdî, râst perdeleriyle başlar*". Bunun ardından, seyrin başlangıç (*zemin*) bölgesinde "*gerdâniye ile râst arasında*" gezinildiğini belirtmiş; seyrin orta (*meyan*) bölgesinde "*gerdâniye-segâh yâhud tiz segâh-nevâ*" perdeleri arasında kalan alanlarda dolaşıldığını ifade etmiş; seyrin sonlanma (*karar*) bölgesinde ise yine "*gerdâniye-rast*" arasındaki bölgenin işleneceğini söylemiştir.

Bununla beraber Cemil Bey, seyrin karar bölgesini betimlerken çok ilgi çekici bazı açıklamalara da yer vermiştir: "*[Segâh makamının] karârı dahî pek az tîzleştirilmiş ya'ni koma haline getirilmiş acem perdesiyle ve hisâr'ın sadâsıyla, yine gerdâniyye-rast fâsılasında icrâ olunur.*" Karar bölgesinde ortaya çıkan bu özel perde kullanımlarına, Tanburi Cemil Bey'den önce veya sonra yazılmış başka Segah makamı tariflerinde dikkat çekilmemiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenle, tarihsel açıdan büyük önem taşıyan bu ifadeleri detaylıca değerlendirmekte fayda vardır.

Dizi Dışı Perde Kullanımları (I): "*Pek az tîzleştirilmiş ya'ni koma haline getirilmiş acem perdesi*"

Cemil Bey'in verdiği tarifte "*pek az tîzleştirilmiş ya'ni koma haline getirilmiş acem perdesi*" şeklinde ifade edilmiş olan perdenin seyir içindeki kullanımı ile ilgili ayrıntılara geçmeden önce, buradaki ifade biçiminin, yani "koma haline getirmek" tabirinin açıklanması yararlı olacaktır. Avrupa nota sistemi kullanılarak makamların porte üzerinden tarif edilmeye başlandığı ilk eserlerden biri olan Rehber-i Mûsikî'de, henüz, standart diyez ve bemol işaretlerinin dışında, makamsal müziğe özgü aralıkları ifade edebilecek herhangi bir değiştirici kullanılmaktadır. Cemil Bey, bu notasyon sisteminde perdeleri notaya alırken, değiştirçesiz olarak yazılan sesleri "natürel sesler" (*tabii sadâlar / esvât-ı tabiiyye*) olarak nitelendirmekte (Görsel 1), natürel olmayan ("*gayrı tabii*") notalarla, yani

başına diyez veya bemol eklenerek yazılan perdeler için ise “yarım ses” (*nim sadâ*) ifadesini kullanmaktadır. Rehber-i Mûsîkî’de değiştirenle yazılan söz konusu perdeler Görsel 5’te aktarılmıştır:



Görsel 5. Rehber-i Mûsîkî’de değiştirenle notaya alınan perdeler (T. Cemil, 1321: 16) [Transkripsiyon eklenmiştir]

Cemil Bey, anılan perdeler dışında makamların seyrinde kullanılan diğer ara sesleri (yani standart bemol veya diyez işareti ile ifade edemediği daha dar tizleşme ve pestleşmeleri) sözel olarak açıklamış ve bu tip perdeleri - günümüz okuyucularının yadırgayabileceği biçimde- “koma” terimiyle adlandırmıştır. Örneğin Cemil Bey, si natürel notasını segah perdesi olarak kabul etmiş, fakat Buselik ve Suzidil gibi makamların icrasında bu notanın segah perdesi olarak değil, biraz daha tiz olan “buselik koması” şeklinde basılması gerektiğini belirtmiş; aynı şekilde Uşşak ve Hüseyini gibi makamlarının icrasında da bu si notasının segah perdesi olarak değil, biraz daha pest olan “nim segâh koması” olarak basılması gerektiğini belirtmiştir. Dolayısıyla, anlaşılmaktadır ki Cemil Bey, Rehber-i Mûsîkî’de “koma” terimini “standart bemol veya diyez işaretleri ile temsil edilemeyen perde” anlamında kullanmaktadır. Örneğin, Rehber-i Mûsîkî’de bunlardan başka “mâhur denilen koma” veya “hisârek koması” gibi ifadelere de rastlanmaktadır. Bu durumda, “pek az tizleştirilmiş ya’ni koma haline getirilmiş acem perdesi” ifadesini, yaklaşık olarak Arel-Ezgi perde sistemindeki “dik acem” perdesine yakın bir perde olarak yorumlamak mümkündür.

Yapılan repertuar taramasında, Segah makamı içinde dik acem perdesinin kullanımına dair herhangi bir nota örneğine rastlanamamıştır, ki bahsi geçen repertuara Cemil Bey’in kendi eserleri de dahildir. Diğer taraftan, kâğıt üzerinde izine rastlanmamış olsa da, Cemil Bey’in taksim kayıtları sayesinde söz konusu perdenin kullanımına şahit olmak mümkündür. Örneğin Tanburi Cemil Bey’in, bu perdeyi özellikle “Segah Kemeñçe Taksimi” kaydının 01:12’nci saniyesinden itibaren özenle kullanmış olduğu işitilmektedir (Tanburi Cemil Bey, 2016a). Notaya yansımadan sadece icracılık alanında saklı kalmış olan bu nüans, Cemil Bey’in Segah makamı tarifindeki en özgün ve bu nedenle de en ilgi çekici özellik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dizi Dışı Perde Kullanımları (II): “Hisarın sadâsı”

Cemil Bey’in Segah makamı için vermiş olduğu tarifteki bir diğer özgün ve ilgi çekici nokta, seyrin sonlanma (karar) bölümünde “hisar” perdesinin kullanımından da bahsedilmiş olmasıdır. Söz konusu kullanımın detaylarını ele almadan önce, burada Cemil Bey’in “hisar” olarak adlandırdığı perdenin günümüzde nasıl algılanması gerektiği konusunu ele almak faydalı olacaktır. Öncelikle, Rehber-i Mûsikî başlıklı bu eserin, Rauf Yekta, Hüseyin Sadettin Arel ve Suphi Ezgi gibi teorisyenler tarafından bir oktavda 24 adet perde tanımlamasından (veya bu tanımlamanın kabul görmesinden) daha önce vücuda getirilmiş olduğunu belirtmek gerekmektedir. Dolayısıyla, Cemil Bey bu eseri kaleme alırken, bugün Arel-Ezgi sistemi olarak bildiğimiz 24 perdeli sistem üzerinden hareket etmemiş olduğundan, Rehber-i Mûsikî’de geçen perde isimlerini Arel-Ezgi sistemindeki perde isimleri ile eşleştirerek ele almanın yanıltıcı sonuçlar doğurması muhtemeldir.

Günümüzde TRT repertuarındaki bütün Segah eserlerin donanımında “dik hisar” perdesine işaret eden bir deyişin bulunması; başka bir deyişle, yirminci yüzyıldan itibaren en yaygın nazariyat yaklaşımı olarak kullanılmakta olan Arel-Ezgi sistemine göre Segah makamının dizisinde hüseyini perdesinin değil, daha pes bir konumda bulunan dik hisar perdesinin yer alması, akıllara, Cemil Bey’in bu “dik hisar” perdesine işaret etmiş olabileceği ihtimalini getirebilmektedir. Ne var ki, eldeki veriler bu varsayımı desteklememektedir. Zira, Segah makamında Hüseyini perdesinin değil, az bir miktar daha pestte yer alan başka bir perdenin kullanılması gerektiğine ilişkin olarak elimizdeki en eski belgeler, Rauf Yekta Bey tarafından kaleme alınmıştır. Bunun nedeni ise, anlaşıldığı kadarıyla, yüzyıllardır üzerine eğilinmemiş bir konu olan aralık oranları konusunun, Rauf Yekta Bey tarafından yeniden makamsal müzik teorisinin merkezine taşınmasıdır. Rauf Yekta Bey’in kullandığı ses sistemine göre, segah ile dik hisar perdeleri arasında, doğal tam dörtlü aralığı anlamına gelen 4/3 oranı bulunmaktadır; ne var ki, dik hisar perdesinden bir Pisagor koması kadar daha tizde yer alan hüseyini perdesinin segah perdesi ile arasındaki oran 177147/131072’dir. Bu durumda, segah ile hüseyini perdeleri arasındaki mesafeden 531441/524288 oranındaki Pisagor koması çıkarıldığında, yani hüseyini perdesi pestleştirilip dik hisar haline getirildiğinde, Segah makamının dizisi, karar perdesi üzerinde bir doğal tam dörtlü aralığına kavuşmuş olmaktadır.

Benzer şekilde, Segah makamında hüseyini perdesinin değil, bir miktar daha pestte yer alan bir perdenin kullanılması gerektiğine ilişkin diğer görüşlerin altında da aralık oranları konusunu merkeze alan bir bakış açısının yer alıyor oluşu dikkat çekicidir. Örneğin, Abdülkadir Töre ve Ekrem Karadeniz tarafından ortaya koyulan tariflerde de Segah makamında hüseyini perdesi yerine, karar sesinin üzerinde doğal bir tam dörtlü aralığı vücuda getiren hisarek perdesi kullanılmaktadır ki Töre ve Karadeniz tarafından kullanılan ses sistemine göre segah perdesi üzerinde doğal bir tam dörtlü aralığı elde edebilmek için, yani 4/3 oranını sağlayabilmek için, bu sefer hüseyini perdesinin bulunduğu yerden bir Holder koması ($^5\sqrt{2}$) kadar peste gidilmesi gerekmekte, yani hüseyini perdesi yerine hisarek perdesinin kullanılması gerekmektedir. Dolayısıyla, tarihsel açıdan Segah makamında hüseyini perdesi yerine bir koma miktarınca daha pestteki bir perdenin kullanılmaya başlanması, aralık oranları çalışmaları sonucunda ulaşılmış olan yeni bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır.⁵ Bu nedenle, Rehber-i Mûsikî’de aralık oranları konusuna hiç yönelmemiş olan Cemil Bey’in yazılarında, doğal olarak, geleneğe uygun biçimde makamın perde paleti “tam perdeler” üzerinden ele alınmış, yani Segah makamının seyrinde hüseyini

⁵ Segah makamının perde paletinde Hüseyini yerine bir koma daha peste yer alan bir perdenin kullanılmaya başlanmasına ilişkin daha geniş bir tartışma için bkz. “Segâh Makamı Tariflerinin Tarihi” (Çaylı (Basım aşamasında)).

perdesinin kullanılmakta olduğunu belirtilmiştir. Fakat bunun yanında, özellikle makamın karar bölgesinde karşılaşılan ilave bir perde olarak “hisar” perdesi kullanımından bahsetmiştir.

Rehber-i Mûsikî’deki notasyon sisteminde Cemil Bey, “hisar” olarak adlandırdığı bu perdeyi doğrudan mi bemol notası ile göstermektedir. Her ne kadar söz konusu perdeyi, tıpkı bugün örneğin Hüzam makamındaki eserlerin donanımına yazılmakta olan modern “hisar” perdesi gibi düşünmek mümkünse de Cemil Bey’in burada kastettiği perde kullanımının Arel-Ezgi sistemindeki “hisar” perdesinden de farklı olma ihtimali mevcuttur. Zira Cemil Bey, Rehber-i Mûsikî’de Hüzam makamının yanı sıra Kürdilihicazkar, Neveser ve Nihavend makamlarının dizilerini de söz konusu “hisar (mi bemol)” perdesi ile tarif etmiştir. Ayrıca, Cemil Bey’in Rehber-i Mûsikî’de ortaya koyduğu perde sisteminde, mi bemol notasıyla temsil edilen, dolayısıyla bir “nim sadâ” olan *hisar* perdesi ile neva (re) arasında başka bir perde bulunmamakta; fakat *hisar* (mi bemol) ile *hüseyni* (mi) perdeleri arasında yer alan ve dolayısıyla Cemil Bey tarafından “koma” olarak adlandırılan bir “*hisârek*” perdesinden bahsedilmekte, üstelik bu “hisârek” perdesinin *hüseyni*’den ziyade *hisar* perdesine yakın olduğu belirtilmektedir.⁶

Sonuç olarak, Cemil Bey’in tarifinde Segah makamı karara “*hisârek*” perdesiyle değil “*hisar’ın sadâsıyla*” gidiyor olduğu için, bu perdenin yaklaşık olarak Arel-Ezgi sistemindeki adlandırmayla “nim *hisar*” perdesine yakın bir konuma işaret ediyor olması daha muhtemel görünmektedir. Zira repertuardaki pek çok Segah eserin karar hareketinde rastlanabilen nim *hisar* kullanımı, genellikle, Hüzam makamındaki gibi eviç perdesi ile tiz tarafa genişleme yapılmadan (veya genişlemede eviç yerine acem perdesi kullanılarak) gerçekleşmekte; çoğunlukla da neva perdesinin ardından bu perdeye dokunulup doğrudan karara inilmektedir. Segah makamında bu nağmenin kullanıma örnek olarak Emir Çelebi’nin Darb-ı fetih usulündeki Segah Peşrev’ini (Görsel 6) veya Zaharya’nın “*Çeşm-i meygûnun ki bezm-i meyde cânan dönderir*” sözleriyle başlayan Segah makamında ve Ağır Çenber usulündeki Murabba’ını (Görsel 7) göstermek mümkündür:

⁶ Cemil Bey, söz konusu *hisârek* perdesinin, neva perdesi üzerinde “*hüseyni şivesi*” yapılırken kullanıldığını ifade etmektedir: “... ve nevâ kararında *Hüseynî şivesinden ibâret bulunan tenevvüâtında hisâr mi bemol yerine hisârek perdesinin isti’ mali şarttır. Hisârek koması; hisâr ile hüseynî arasında ve birincisine daha yakın mevkidedir*” (Cevher 1992: 44).

Emir Çelebi' Darb-ı fetih Sepal Bezer

قناعه امير چلبه اصول فتح بسرکاه

Görsel 6. Emir Çelebi'nin Darb-ı fetih usulünde Segah Peşrevi (Türk Müzik Kültürünün Hafızası Projesi, t.y.)

[سگاه] [مفاسنده و] [آغیر هنر] [ایفا عده] [سرب] [زانا بیات]

[...]

Görsel 7. Zaharya'nın Segah makamında Ağır Çenber usulünde Murabba'ı, "Çeşm-i meygûnun ki bezm-i meyde cânân dönderir"
(Türk Müzik Kültürünün Hafızası Projesi, t.y.)

Cemil Bey, Segah makamının karar hareketinde hisar perdesinin kullanılıyor olduğunu belirtmiş olsa da kendi Segah bestelerinde bu nağmeye hiç yer vermemiş olması dikkat çekicidir. Fakat bununla birlikte, Cemil Bey'in taksim kayıtlarındaki bazı karar hareketlerinde bu nağmeden faydalandığına şahit olmak mümkündür. Örneğin, yaylı tanbur ile icra ettiği Segah taksiminin (Tanburi Cemil Bey, 2016b) son bölümünde karara giderken bu perdenin kullanımı belirgin şekilde ön plana çıkmaktadır.

Segah makamının seyrinde ilave bir renk olarak söz konusu nağmenin kullanıldığına Cemil Bey dışında on dokuzuncu yüzyıl teorisyenlerinden Panayotis Kiltzanidis de dikkat çekmiş; fakat o, Cemil Bey'in "Hisar" olarak adlandırdığı bu perdeden "Nim Hüzzam" adıyla bahsetmiştir. Kiltzanidis'in, "*ihos leyotos*" veya "*ikinci diyatonikos lehos*" olarak tanıttığı Segah makamının seyrini betimlerken "*bazen nim hüzzamı da gösterir*" açıklamasında bulunmuş olması, erişilebilen tarihsel kaynaklar arasında, Segah makamının seyrinde ilave bir renk olarak bu perdenin de kullanıldığına işaret eden en eski yazılı açıklamadır. Kiltzanidis'in Segah makamı için verdiği seyrir örneği de bu nağmenin kullanımı ile karara varmaktadır (Görsel 8):



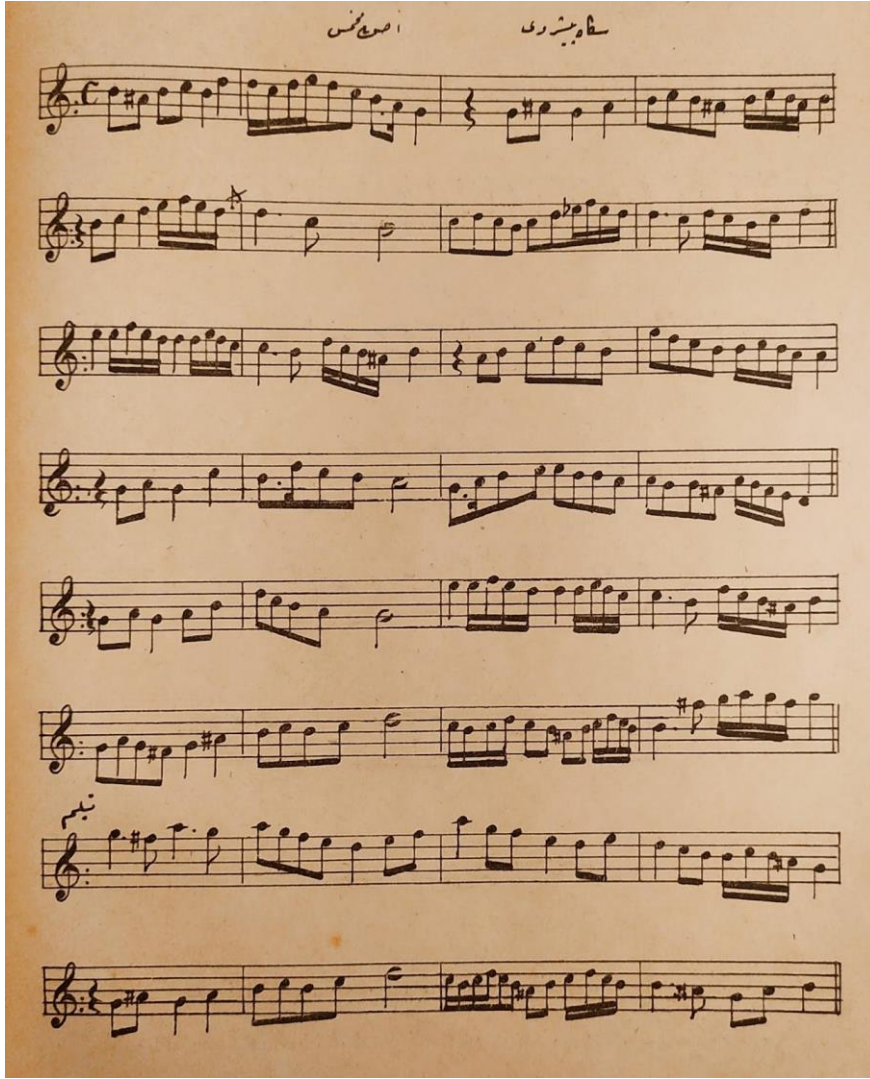
Görsel 8. Panayotis Kiltzanidis'in kitabında Segah seyrir örneği (Pappas, 1997: 43'ten uyarlanmıştır.)

Sonuç olarak Tanburi Cemil Bey'in Segah makamı tarifinin oldukça ilginç ve özgün yanlarından biri olan "hisar" perdesi bahsi hem kendisinden önce başka bir teorisyenin daha yazılarında karşımıza çıkmakta hem de repertuardaki çeşitli eser notaları üzerinden bu nağmenin kullanımına şahit olunabilmektedir. Dolayısıyla, Cemil Bey'in verdiği tarifte Segah makamının "*hisarın sadâsıyla*" karara gittiğinden bahsediliyor olması her ne kadar tarihsel açıdan büyük önem taşısa da, bu özellik, "*pek az tizleştirilmiş ya'ni koma haline getirilmiş acem perdesi*" kullanımını kadar saklı kalmış bir nüans değildir.

Rehber-i Mûsikî'de Segah Makamına Örnek Olarak Verilen Eser Notası

Cemil Bey, Segah makamını bu şekilde tarif ettikten sonra, eser örneği olarak, Tanburi Osman Bey'e ait Segah Peşrevi'nin birinci hane ve mülâzime kısımlarının notasını vermiştir. Ne var ki günümüz repertuarında sıklıkla icra edilen bu meşhur peşrev için Cemil Bey'in kaleme aldığı nota kaydı, eserin bugün yaygın olarak bilinen halinden yer yer farklılık göstermektedir. Örneğin, peşrevin usulü günümüz notalarında "Hafif" olarak belirtilirken Cemil Bey bu peşrevin "Muhammes" usulünde olduğunu kaydetmiştir.⁷ Bunun yanında, eserin yapısında melodik olarak da günümüzdeki nota edisyonlarından ayrılan pek çok küçük ayrıntıya rastlanmaktadır.

⁷ Şamlı İskender edisyonunda (Görsel 11) söz konusu peşrevin usulü *devr-i kebir* olarak kaydedilmiştir. Ayrıca, *Corpus Musicae Ottomanicae* kataloğundaki bilgilere göre, Udcı Şamlı Selim edisyonunda da söz konusu peşrevin usulü *devr-i kebir* olarak belirtilmektedir (Udcı Şamlı Selim, 1899-1907). Eserin yapısı *devr-i kebir* usulüne uymadığı için, söz konusu edisyonlardaki usul bilgisinin yanlış olduğunu ileri sürmek mümkündür.



Görsel 9. Rehber-i Mûsîkî'de Segah makamı için verilen örnek eser notası (T. Cemil, 1321: 88)

Eserin melodik yapısına ilişkin olarak günümüz edisyonları ile Cemil Bey'in kaleme aldığı bu nota örneği arasındaki en dikkat çekici farklılık, birinci usul döngüsünün sonunda neva perdesinde kalış gerçekleştirilirken kullanılan nağmedir. Görsel 9'un ikinci satırındaki son iki ölçüde görülen bu nağmede Cemil Bey'in, "acem" ve - kendi deyimiyle- "hisar" perdelerini kullanmış olduğu göze çarpmaktadır; oysa, söz konusu Peşrev'de bu nağmenin kullanımına ne ulaşılabilen başka bir nota edisyonunda ne de erişilebilen herhangi bir icra kaydında rastlamak mümkün olmamıştır. Görsel 10'da yer alan nota örneklerinde de görüldüğü üzere, günümüzde söz konusu nağmenin yerine kromatikvâri bir çıkış hareketi kullanılmaktadır.

SEGÂH PEŞREVİ

USÛLÜ : HAFİF MÜZİK : Osman Bey

BU PİŞREVİ BİTİRMEĞE MERNUMUN ÖMRÜ YETEMİŞTİR

SEGÂH PİŞREVİ HAFİF (1-80) TANBURİ MERNUM OSMAN BEY

SEGÂH PEŞREVİ HAFİF Tanbûri Osman Bey

SEGÂH PEŞREVİ Tanburi Küçük Osman Bey

Görsel 10. Farklı edisyonlarda Tanburi Osman Bey'in Segah Peşrevi (Türk Müzik Kültürünün Hafızası Projesi, t.y.)

Söz konusu Peşrev'in bu çalışma kapsamında erişilebilen en eski nota örneği olan Şamlı İskender edisyonunda da (*Seghiah Peschref par Tambouri Osman Bey*, t.y.) bu kısmın günümüzedekine benzer bir nağmeyle yazılmış olduğu görülmektedir (Görsel 11).

1115 1116

مرحوم طنبروی عثمان بیکان سگاہ پشروی

Seghiah Pechref

par Tambouri Osman Bey

www.pingudumuzayede.com

EDITION CHARLÉ İSKENDER

Görsel 11. Şamlı İskender Edisyonu, "Merhum Tanburi Osman Bey'in Segah Peşrevi" (Seghiah Peschref par Tambouri Osman Bey, t.y.)

Dolayısıyla, Tanburi Cemil Bey'in kaleme aldığı nota edisyonunda hisar ve acem perdeleriyle işlenen söz konusu nağme, muhtemelen Cemil Bey'in, verdiği tarifi örneklemek amacıyla kendi müzik zevki doğrultusunda eklemiş olduğu bir nağme gibi durmaktadır.

Cemil Bey'den Sonra Rehber-i Mûsîkî

Tanburi Cemil Bey tarafından 1905 yılı civarında (Rumî 1321) yayınlanmış olan Rehber-i Mûsîkî, yazarının 1916 yılında vefat etmesinin ardından 1925 (Rumî 1341) yılında yeniden basılmıştır. Ne var ki, aralarında yaklaşık 20 yıl bulunan bu iki baskı arasında, kritik önem taşıyan çokça farklılık bulunmakta; pek çok yerin değiştirildiği, bazı bölümlerin çıkarılmış olduğu ve yeni bölümlerin eklendiği göze çarpmaktadır. Her ne kadar Segah makamının tarifi her iki baskıda da aynı olsa da kitabın genel bağlamı değişmiş olduğu için bu farklılaşmaları ana hatlarıyla ele almak faydalı olacaktır.

Söz konusu farklılıklardan en çarpıcı olanı şudur ki; birinci baskıda Cemil Bey, Batı notasını sadece orijinal haliyle yani tek bir diyez ve tek bir bemol işareti ile kullanmıştır, fakat ikinci baskıya eklenen açıklamalarda, artık *“Dâr-ül elhan'da teşekkül eden bir hey'et-i âlimenin, gâyet meşkûr himmet ve muvaffakiyyetleri meyânında, Türk mûsîkîsi sisteminin muhtevi bulunduğu seslerin hepsini, kemâl-i sıhhatle yazabilmemiz imkânını te'min eden işaretler”* (Cevher, 1992: 10) yani makamsal müzikte kullanılan aralıkları temsil eden dört farklı diyez ve dört farklı bemol işareti tanıtılmakta, ayrıca yeni olarak 24 perdeli sistemden bahsedilmektedir.

Bir başka kritik farklılık da şudur ki, birinci baskıda Cemil Bey, tarif ettiği bütün makamları öncelikle çıkıp inen birer gam olarak ele almış ve sayfalarca bu dizileri listelemiştir, fakat ikinci baskıda, dizileri gösteren söz konusu sayfalar çıkarılmış, ayrıca *“Bizim makamlarımız 'gam' iskala şeklinde gösterilemez. Çünkü, hepsi ayrı renk ve karakteri hâiz olan birer 'gül'dür.”* (Cevher, 1992: 29) şeklinde bir açıklama eklenmiştir.

Sonuç olarak, bu iki baskı arasında hem perde sisteminin hem notasyon sisteminin hem de makam anlayışının değişimi söz konusu olduğu için neredeyse bütün kitabın baştan yazılmasını gerektirecek kadar kritik bir yaklaşım ve gösterim farklılığı söz konusudur. Ne var ki kitap üzerinde böyle bir revizyonun yapılmadığı ve birinci baskıdaki makam tarifleriyle örnek eser notalarının, bir iki küçük ayrıntı hariç hiç değiştirilmeden doğrudan ikinci baskıya aktarıldığı görülmekte; bu nedenle de Rehber-i Mûsîkî'nin ikinci baskısında iç tutarlılık açısından büyük çelişkilerle karşılaşmaktadır. Dolayısıyla, ikinci baskıya eklenen yeni “24 perdeli sistem” anlayışı ve yeni notasyon sistemi ile, yirmi yıl önceki baskıdan doğruca alınmış olan makam tarifleri ve nota örnekleri birlikte değerlendirileceği zaman, gözlemlenecek olan çelişkilerin bu farkındalıkla ele alınması faydalı olacaktır.

Tanburi Cemil Bey vefat ettikten yaklaşık dokuz sene sonra basılmış olan bu ikinci baskının kapağında *“Müellifi Merhûm Tanbûrî Cemîl Bey; Tab'ı ve nâşiri Kutmânizâde Şamlı İskender”* ifadesi bulunmakta, arka kapakta ise *“Mes'ud Cemîl mühr veya imzasını taşımayan nüshalar sahtedir.”* uyarısı yer almaktadır (Cevher, 1992: 84). Dolayısıyla kitabın yeni baskısında karşımıza çıkan değişikliklerin, Tanburi Cemil Bey'in vefatının ardından oğlu Mesud Cemil Bey tarafından veya yeni baskıyı yayıma hazırlayan Şamlı İskender tarafından yapılmış olma ihtimalini de göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

SONUÇ

Musiki tarihimizdeki en önemli isimlerden biri olan Tanburi Cemil Bey'in kaleme almış olduğu Segah makamı tarifinin incelenmesi sonucunda makalede ulaşılan sonuçlar aşağıda özetlenmiştir:

Tanburi Cemil Bey'in kaleme almış olduğu Segah makamı tarifi, söz konusu makamın tarihsel yolculuğu boyunca geçirdiği değişimler açısından önemli bir tanık olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu değişim sürecini kısaca özetleyecek olursak, on sekizinci yüzyıl teorisyenleri, Segah makamının "tam perdeler" üzerinde seyrettiğini belirtmekte, bu dönemden kalan nota örnekleri de bu durumu tasdik etmektedir. On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde, teorisyenler, Segah makamını yine tam perdeler üzerinden tarif etmiş, fakat düğah perdesinin yanı sıra, kürdi perdesinin de dönüşümlü olarak kullanılmakta olduğunu belirtmişlerdir; söz konusu dönemden kalan nota örnekleri de bu tespiti desteklemektedir. Ancak tariflerde bahsedilmese de on dokuzuncu yüzyıldan kalan nota kaynaklarında, tıpkı düğah ve kürdi perdelerinin dönüşümlü şekilde kullanımı gibi eviç ve acem perdelerinin de dönüşümlü olarak kullanılmaya başlandığı göze çarpmaktadır.

Anlaşıldığı kadarıyla, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında Segah makamında acem perdesinin kullanımı büyük bir kabul görmüştür; öyle ki, yirminci yüzyıla girilirken Tanburi Cemil Bey makamın perde dünyasında eviçten hiç bahsetmeyip makamın ıskalasını doğrudan acem perdesi ile tanımlamıştır. Dönemin güncel repertuarı incelendiğinde de Segah eserlerde acem perdesinin baskın bir kullanıma sahip olduğuna şahit olmak mümkündür. Segah makamının seyrine ilişkin olarak zaman içinde estetik tercihlerde ortaya çıkan bu farklılaşmanın, özellikle nazariyat alanından ziyade icracılık ve bestekarlık alanlarında ön plana çıkan isimler olan Tanburi Cemil Bey ve Muallim İsmail Hakkı Bey tarafından kayıt altına alınmış olması dikkat çekicidir.

Acem perdesinin varlığı dışında Cemil Bey, kendisinden öncekiler gibi makamın ıskalası için yine tam perdelerle işaret etmiş, ayrıca kürdi perdesinin kullanımına da vurgu yapmıştır. Dolayısıyla Cemil Bey'in Segah makamı tarifinde, kendisinden sonraki yirminci yüzyıl nazariyatçılarının yazılarında ortaya çıkan dik hisar kullanımından söz edilmemekte, geleneğe uygun olarak hüseyini perdesinin kullanımından bahsedilmektedir. Bu durumun nedeni makalede şöyle açıklanmıştır: Nazariyat geleneğimizde yüzyıllardır terk edilmiş olan aralık oranları konusu, yirminci yüzyılın başlarında özellikle Rauf Yekta Bey tarafından yeniden ele alınmış ve sonrasında dönemin diğer nazariyatçıları tarafından da büyük ilgi görmüştür. Anlaşıldığı kadarıyla, aralık oranlarını merkeze alan bu yeni bakış açısı üzerinden, Segah makamının karar perdesi üstünde doğal tam dörtlü aralığı elde edilebilmesi için, hüseyini perdesi yerine bir koma peste yer alan başka bir perdenin kullanılması gerektiği sonucuna varılmıştır. Aralık oranları konusu ile ilgilenmemiş olan Cemil Bey'in Rehber-i Mûsikî'de verdiği tarif ise, tarihsel olarak, bu yeni uygulamanın kabul görüp yaygınlaşmasından önce yazılmıştır.

Rehber-i Mûsikî'deki Segah makamı tarifinde bunların yanı sıra, makamın karar hareketinde acem perdesinin "tizleştirilerek" kullanıldığından bahsedilmekte ve ayrıca yaklaşık olarak bugünkü nim hisar perdesine denk gelen bir "hisar (*mi bemol*)" perdesinden de karar hareketlerinde faydalandığına işaret edilmektedir. Dikleşmiş acem perdesinin kullanımı, başka hiçbir teorisyen tarafından bahsedilmemiş olması ve nota kayıtlarında da izine rastlanmıyor olması nedeniyle, Tanburi Cemil Bey'in vermiş olduğu tarifi en özgün yanı olarak değerlendirilmiştir.

Rehberi Mûsikî'de Cemil Bey, Segah makamı için verdiği yazılı açıklamaların ardından Segah makamında eser örneği olarak Tanburi Osman Bey'in Segah Peşrev'ini notaya almıştır. Karşılaştırmalı incelemeler sonucunda,

söz konusu notanın, Peşrev'in başka hiçbir edisyonunda bulunmayan benzersiz melodik detaylar içerdiği görülmüştür. Bu farklılıkların, Cemil Bey'in Segah makamına yaklaşımını yansıtan nüanslar olduğu düşünülmektedir.

Bütün bunların dışında çalışmada ayrıca, Rehberi Müsiki'nin yirmi yıl arayla yayımlanmış ve aralarında önemli farklar bulunan iki baskısı olduğuna işaret edilmiştir. İlk baskıda Cemil Bey batı notasını olduğu gibi kullanmış ve makam müziğine özgü aralıkları belirtmek için alışlagelmiş diyez ve bemol sembolleri dışında herhangi bir değiştirece yer vermemiştir. Ancak ikinci baskıya, yeni 24-perdeli-sistem hakkında açıklamalar eklenmiş; buna bağlı olarak kitabın bu yeni baskısında, Darülelhan heyeti tarafından önerilen bu yeni perde sistemindeki mikrotonal aralıkların porte üzerinde nasıl notaya alınacağını gösteren yeni değiştireçler tanıtılmıştır. Kitabın iki baskısı arasındaki bir diğer önemli fark ise, birinci baskıda tüm makamların çıkan ve inen birer dizi şeklinde göstermesine karşın ikinci baskıda bu dizilerin kitaptan çıkarılması ve bunun yerine, makamların dizi olarak gösterilmesinin yanlış olacağını belirten açıklamaların eklenmesidir. Görüldüğü üzere bu iki baskı arasında hem perde sistemi hem notasyon sistemi hem de makam kavramına yönelik teorik bakış açısı değişmiş; dolayısıyla neredeyse kitabın tamamının yeniden yazılmasını gerektirecek kadar kritik bir farklılık ortaya çıkmıştır. Ancak kitabın yeni baskısında böylesi büyük bir revizyona gidilmemiş, ilk baskıdaki tüm makam tanımları ve örnek notalar birkaç küçük ayrıntı dışında hiçbir değişiklik yapılmadan doğrudan ikinci baskıya aktarılmıştır. Dolayısıyla kaçınılmaz olarak Rehberi Müsiki'nin ikinci baskısında iç tutarlılık açısından büyük çelişkiler ortaya çıkmıştır. İkinci baskının Tanburi Cemil Bey'in ölümünden dokuz yıl sonra yayımlandığı göz önünde bulundurulduğunda, söz konusu değişikliklerin başka bir el tarafından yapılmış olması muhtemeldir.

Sonuç olarak, Tanburi Cemil Bey'in Segah makamı hakkındaki orijinal tanımının, bu makamın yirminci yüzyılın başında nasıl algılandığını gözlemek için paha biçilmez bir fırsat sunmakta olduğu açıktır. Cemil Bey'in kaleminden çıkan diğer makam tariflerinin de karşılaştırılmalı olarak mercek altına alınması, musiki geleneğimizdeki tarihsel detaylara ilişkin farkındalığın artması açısından faydalı olacaktır.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Arel, H. S. (1993). *Türk Müsiki Nazariyatı Dersleri* (O. Akdoğu, Ed.). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Bardakçı, M. (2000). Derviş Es-seyyid Mehmed Emin'in Tanbur Perdeleri Risalesi. *Musikişinas*, 4, 6-39.
- Cevher, M. H. (1992). *Tanburi Cemil Bey ve "Rehber-i Musiki"*. (Yayımlanmış Yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı, İzmir.
- Cevher, M. H. (1995). *Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz (Transkripsiyon, İnceleme)*. (Yayımlanmış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İzmir.
- Corpus Musicae Ottomanicae. (2021). *Corpus Musicae Ottomanicae (CMO) Editions and Source Catalogue*. Erişim tarihi: 12 Ekim 2022, <https://corpus-musicae-ottomanicae.de/>
- Çaylı, F. (basım aşamasında). Segâh Makamı Tariflerinin Tarihi. *Türk Müziğini Anlama Kılavuzu* içinde, C. Güray (Ed.), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Doktor Suphi [Ezgi]. (1933). *Nazari ve Ameli Türk Musikisi (Cilt I)*. İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.

- Erguner, S. (1991). *Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî* (Yayımlanmış Yüksek lisans tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Bölümü, İstanbul.
- Karadeniz, M. E. (2012). *Türk Müsikîsinin Nazariye ve Esasları*. (1983 Ajans-Türk Matbaacılık Sanayii'nde yapılan baskının tıpkıbasımıdır). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kazım [Uz], (Darüşşafaka mezunlarından posta ve telgraf nezaret-i aliyyesi muhasebe kalemi ketebesinden A. Kazım). (1310). *Ta'lim-i Mûsikî yahud Mûsikî Istilâhâtı*. İstanbul: Matbaa-i Ebuzziya.
- Pappas, M. (1997). *Kiltzanidis'in Kitabı*. (Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Popescu-Judet, E. (2002). *Tanburî Küçük Artin: A Musical Treatise of the Eighteenth Century*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E. ve Sirlı, A. A. (2000). *Sources of 18th Century Music: Panayiotos Chalatzoglou and Kyrillos Marmarinos' Comparative Treatises on Secular Music*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Raouf Yekta Bey. (1922). La Musique Turque. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire: C. Première partie: Volume V* içinde (2945-3064). A. Lavignac (Ed.), Paris: Librairie Delagrave.
- Seghiah Peschref par Tambouri Osman Bey, No:1115, Ed.Chamli İskender*. (t.y.). Erişim tarihi: 12 Ekim 2022, <https://www.pingudumuzayede.com/urun/1789267/seghiah-peschref-par-tambouri-osman-bey-no-1115-ed-chamli-iskender-mars-4-sayf>
- T. Cemil. (1321). *Rehber-i Musiki*. (Birinci baskı). İstanbul.
- Tanburi Cemil Bey. (2016a). *Segâh Taksim (Kemençe): C. Disc 5-Track 14*. Tanburi Cemil Bey Külliyyatı. Kalan Müzik.
- Tanburi Cemil Bey. (2016b). *Segâh Taksim (Yaylı Tanbur): C. Disc 7-Track 9*. Tanburi Cemil Bey Külliyyatı. Kalan Müzik
- Tekin, A. (2015). *Türk Müsikîsinde Nağmeler ve Makamlar: Kemânî Hızır Ağa'nın Tefhîmü'l Makamât fî Tevlîdi'n Nagamât İsimli Edvâr'ı Örneğinde 18. Yüzyıl Müsikîsi*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu: Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât—Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı, I. Cilt, İnceleme-Edvâr (Tıpkıbasım-Çeviriyazı-Çeviri-Notlar)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *Nâsır Abdülbâkî Dede: İnceleme ve Gerçeği Araştırma (Tedkik ü Tahkik)*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Türk Müzik Kültürünün Hafızası Projesi*. (t.y.). [İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı]. Türk Sanat Müziği Nota Arşivi. Erişim tarihi: 12 Ekim 2022. <http://www.sanatumuziginotalari.com/default.asp>
- Udcı Şamlı Selîm. (1899, 1907). Segâh pîşrevi. 'Osman Beğ merhûmuñ. (CT-Saz, p.243), *Corpus Musicae Ottomanicae (CMO) Editions and Source Catalogue*. Erişim tarihi: 12 Ekim 2022, https://corpus-musicae-ottomanicae.de/receive/cmo_expression_00003798

Wright, O. (1992). *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations (Part 1: Text)*. Londra: School of Oriental and African Studies (University of London).

Yalçın, G. (2016). *19. Yüzyıl Türk Musikisinde Hâşim Bey Mecmuası: Birinci Bölüm: Edvâr*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

SAZ MUSİKİSİNDE ETÜT KAVRAMI VE ALAEDDİN YAVAŞÇA'NIN ETÜTLERİNİN İNCELENMESİ

The Concept of *Etude* in Instrument Music and an Examination of Alaeddin Yavaşca's Etudes

Ahmet Hakan BAŞ *

Tolga KARACA **

ÖZ

Türk müziğinde etüt; icracının sazındaki tekniğini geliştirmeye yarayan, eser icrası öncesinde zor pasajları geçmesine olanak sağlayan teknik çalışmalar olarak tanımlanabilir. Saz musikisinde etüt çalışmalarının önemi her geçen gün artmakta, TRT repertuarında yer alan etüt çalışmalarının haricinde bestekârların ve saz icracılarının bu konuyla ilgili çalışmalar yaptığı görülmektedir. Bu araştırmanın amacı saz musikisindeki etüt kavramını açıklamanın yanı sıra Alâeddin Yavaşca'nın bestelemiş olduğu etütlerin makamsal analizini yaparak, bu etütlerin icracılara kazandıracığı müzikal davranışları tespit etmektir. Betimsel araştırma yöntemi kullanılan bu çalışmada tarama çalışması yapılmıştır. Literatür taraması sonucunda bestekârin yazmış olduğu etütlere TRT arşivinden, ayrıca bu etütlerin farklı nüshalarına kişisel nota arşivlerinden ulaşılmış, bu nüshalar birbirleriyle karşılaştırılmış ve en iyi okunabilen nota nüshası seçilerek, üzerinde inceleme çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Bu araştırmanın sonuçlarına göre; bestekârin etütlerinde Arel nazariyesine bağlı kaldığı, birleşik makamları daha fazla tercih ettiği, etütlerinin her birinde Nim Sofyan usulünü ve birden fazla usul kullandığı, hece bağı, uzatma bağı, artikülasyon ve nüans gibi müzikal anlatım unsurlarına dikkat ettiği görülmüştür. Bundan sonra yapılacak olan araştırmalarda Türk müziğindeki sazlara özel etütler yazılması ve analiz çalışmalarında farklı bestekârların etütlerinin ele alınması önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Alâeddin Yavaşca, etüt, Türk müziği besteciliği, Türk müziği, etüt inceleme, makamsal analiz.

ABSTRACT

Etudes in Turkish music; it can be defined as technical studies that help the performer improve his instrument technique and allow him to pass difficult passages before the performance of the piece. The importance of etude studies in saz music is increasing day by day, and it is seen that composers and saz performers work on this subject apart from the etude studies in the TRT repertoire. This research aims to explain the concept of etud in saz music, as well as to determine the musical behaviors that these etudes will bring to the performers by making a modal analysis of the etudes composed by Alâeddin Yavaşca. In this research, descriptive research method was used and a survey study was conducted. As a result of the literature review, the etudes written by the composer were accessed from the TRT archive, and different copies of these etudes were accessed from the personal music archives, these copies were compared with each other, and the best-readable note copy was selected and studies were carried out on it. According to the results of this research; It has been seen that the composer adheres to Arel theory in his etudes, prefers combined maqams more, uses the Nim Sofyan method and more than one method in each of his etudes, and pays attention to musical expression elements such as syllable bond, extension bond, articulation and nuance. In future studies, it is recommended to write special etudes for instruments in Turkish music and to consider the etudes of different composers in analysis studies.

Keywords: Alâeddin Yavaşca, etude, Turkish music composition, Turkish music, etude analysis, maqam analysis.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 21.04.2022 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 24.08.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuarı,

ahmethakanbas@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7156-4466

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

EXTENDED ABSTRACT

Etudes in Turkish music; can be defined as technical studies that help the performer to improve his technique in his instrument and allow him to pass difficult passages before the performance of the piece. The word etude, known to be of French origin, is described as a "preliminary study" in the dictionary of the Turkish Language Association (TDK, 2023). Etudes composed for instruments improve the performer technically, and at the same time enable the performer to perform the work more physically. For this reason, it is thought that etude studies are important before the performance of instrumental works and that they prepare the performer for the piece. Etude, which has an aesthetic value as an exercise piece, is written for technical development, virtuosity, or experimentation (Öztuna, 2006). A study without a definite format; is an instrumental or verbal technical work that aims to overcome certain difficulties in music education. There are three different sub-types of etudes, which can be written melodically or mechanically in line with the relevant purpose, as solfege etudes, instrument etudes, and voice etudes (Akdogu, 1996: 564-565). It is known that many composers or performance masters in Turkish music wrote etudes for instruments. One of these composers is Alaeddin Yavaşca. In this research, as the etudes written by the composer for Turkish music instruments will be discussed, firstly the concept of etudes is mentioned, then the composer's life and services are mentioned. The composer was born on March 1, 1926, in Kilis, became one of the last teachers of the chain of practice in Turkish music, and was known as both a medical doctor and a composer. During his stay in Istanbul, Yavaşca benefited from many well-known musicians of the period and started to work as a vocal artist on Istanbul Radio in 1950. In addition to his profession as a physician, the composer, who took part in many state institutions, commissions, and committees related to music, also has the title of State artist. It is known that the composer, who has many articles, books, and studies on Turkish music, has recorded records, CDs, and cassettes, and has awards, has nearly 500 works in the TRT repertoire (Yavaşca&Sipahi; 2023; Yurdacan, 2019). In Western music instrument education, etude studies are used to increase the performance of the instrument or to give the performer a regular study habit before the performances. Such etude studies are also used in Turkish music instrument training, and it is known in the literature that there are etude works composed by Turkish music composers for Turkish music instruments. Composers who composed works in non-verbal forms of Turkish music generally composed works in instrumental forms, as well as included etudes, but when TRT and personal note archives were scanned, it was seen that the number of composers who performed these works was limited. In addition, it is known that the well-known composers who composed etudes for Turkish music instruments, together with accessible sources other than TRT, are Şerif Muhittin Targan, Aydın Oran, Cinuçen Tanrıkorur, Mutlu TORUN. One of these composers is Alaeddin Yavaşca. Apart from nearly 500 instrumental and oral music works that he composed slowly, four etudes he wrote in different maqams are also included in the TRT repertoire. The researchers determined the modal analysis of his etudes and the musical behaviors that he wanted to bring to the performers with these etudes as the subject of this study.

Methodology

This study employs qualitative research techniques. Yıldırım and Şimşek (2021) define qualitative research as "an investigation using methods such as observation, interviews, and document analysis to uncover perceptions and events realistically and holistically in a natural environment" (p. 37). Descriptive research methods were applied, emphasizing precision and thoroughness in depicting the given scenario (Büyüköztürk et al., 2019: 24).

The selection of etudes from the composer's collection was achieved through purposive sampling, a deliberate method chosen for its specific and desired case studies (Büyüköztürk et al., 2019: 92). Four distinct etudes in various maqams were gathered from the TRT archive and compared with different copies sourced from personal music archives. The most legible notation was selected for in-depth analysis.

During etude analysis, elements such as scale, progression, expansion, transitions, and potential sections were considered. Arel-Ezgi-Uzdilek's theory (Arel, 1993) formed the basis for these analyses. Each method applied during the study was assessed as distinct sections. Maqam analysis encompassed aspects like progression, melodic development, decision points, expansion, and transitions. Following modal analysis, pitches, modes, quartets, quintets, and scales utilized in the study were tabulated, showcasing melodic developments from lower to higher registers. Subsequently, the conformity of these studies with the Arel theory was evaluated.

This research conducted maqam analyses on four etudes composed by Alâeddin Yavaşca across different maqams, determining the musical nuances embedded within these compositions. The findings reveal distinctive tendencies in the use of maqams in each etude:

In the Rast etude, a distinct course in maqam usage was favored, showcasing Rast quartet and quintet tastes in the Rast pitch. Moreover, Neva pitch displays Rast and Buselik tastes, Çargâh pitch exhibits Çargâh quartet and tastes, while Dugâh pitch manifests Uşşak tastes.

The Mahur etude prominently adopts a descending course in maqam usage. Herein, the Rast pitch embodies Mahur makam scale sounds, Neva pitch features Çargâh quartet and quintet, Gardaniye pitch presents Çargâh taste and quintet, culminating in a transition to the Nikriz maqam. Additionally, the Gerdaniye section expands with Çargâh taste and quintet.

The Hüzzam etude displays a preference for both descending and ascending courses in maqam usage. Notably, the Neva pitch embodies Hicaz quartet and quintet, the pitch of Neva presents the sounds of Hicaz Hümayun, Rast pitch features the sounds of Rast, and Segâh pitch contains the sounds of Hüzzam, culminating in a transition to the Rast mode.

In the Kürdilihicazkar etude, a descending course prevails in maqam usage, highlighting stays with Kurdi taste and quintet in the Gerdaniye pitch, and the Rast pitch showcases Kürdilihicazkâr maqam strings.

Etüt, Türk müziğinde icracının sazındaki tekniğini geliştirmeye, parmaklarını güçlendirmeye imkân sağlayan, eser icrasından önce zor pasajları icra etmesine yardımcı olan, müziği daha etkili ve anlamlı bir şekilde yorumlamasına olanak sağlayan çalışmalar olarak tanımlanabilir. Teknik yönden yüksek bir yöntem sağlayan çalışma (Çalışır, 1999: 90) olarak da tanımlanan etüt kelimesi bir çalışma parçası, alıştırma parçası ya da bir egzersiz (Uluç, 2002: 93) olarak da bilinmektedir.

Fransızca kökenli olduğu bilinen *etüt* kelimesi, Türk Dil Kurumu sözlüğünde “ön çalışma” olarak açıklanmaktadır (TDK, 2023). Çalgılar için bestelenen etütler icracıyı teknik olarak geliştirmekte, aynı zamanda icranın eseri fiziksel anlamda daha rahat icra etmesini sağlamaktadır. Bu nedenle saz eserlerinin icrasının öncesinde etüt çalışmalarının önemli olduğu, icracıyı esere hazırladığı düşünülmektedir. Bir egzersiz parçası olarak estetik bir değer taşıyan etüt, teknik geliştirme, virtüözlük ya da deneme amacıyla yazılır (Öztuna, 2006).

Her çalgı için ya da çalgıya özel yazılan, tekniği ilerletmek amacına sahip müzik parçaları etüt kapsamına girmektedir. Etütler teknik birtakım zorlukları içermelerine rağmen bunu icracıya hissettirmezler. Etütlerin, müzik bilgisinin ve becerisinin gelişmesinde; icrada ustalık kazanılmasında büyük katkısı vardır (Sözer, 2012: 85).

Etütler yüksek teknik seviyeye sahip, teknik bir durumu çalıştırmak amacı ile yazılmış ses veya saz parçalarıdır. Bu gibi alıştırmalarda gamlar, *triller*, arpejler gibi kavramlar çalışma konusu halinde ele alınırlar (Gazimihal, 1961: 86). Belirli bir biçimi olmayan etüt, müzik eğitiminde belirli zorlukların üstesinden gelmeyi amaçlayan çalgısal ya da sözel olarak üretilen teknik bir çalışmadır. İlgili amaç doğrultusunda ezgisel ya da mekanik olarak yazılabilen etütlerin, solfej etütleri, çalgı etütleri ve şan etütleri olmak üzere üç farklı alt türü bulunmaktadır (Akdoğu, 1996: 564-565).

Türk musikisinde birçok bestekârın ya da icra ustasının çalgılar için etüt yazdığı bilinmektedir. Bu bestecilerden biri de Alâeddin Yavaşca’dır. Bu çalışmada bestekârın Türk müziği sazları için yazmış olduğu etütler ele alınacağı için öncelikle etüt kavramından bahsedilmiş, ardından bestekârın hayatı ve yapmış olduğu hizmetlere değinilmiştir.

Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca’nın Hayatı

Bestekâr 1 Mart 1926 yılında Kilis’te doğmuş, Türk müziğindeki meşk zincirinin son hocalarından biri olmuş, hem tıp doktoru hem de bestekâr olarak tanınmıştır. Küçük yaşlarda musikiye merak duyan bestekâr, Yavaşcazâdelerden Hacı Cemil Bey ve Kınoğlu Kadri Efendi’nin kızı Enver hanımın oğludur. Dedesi Sezai Bey mahkeme başkâtibi, aynı zamanda devrinin kıymetli şairlerindedir (Rona, 1970: 643-644).

Kilis Kemaliye ilkokulunda başlayan eğitim-öğretim hayatı, Kilis ortaokulunda devam etti. Lise 1. sınıfı Konya lisesinde okuyup, geri kalan kısmını ise İstanbul erkek lisesinde okul birincisi olarak 1945’te tamamlamıştır. Ardından 1951 yılında İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesini, devamında ise kadın hastalıkları ve doğum alanında ihtisas yapmış, 1955 uzman doktor olarak hekimlik hayatına başlamıştır (Yurdacan, 2019; Ak, 2018).

Ailesinin musiki ile iç içe olması sebebiyle, çocukluğu evlerindeki Türk sanat müziği plaklarını dinleyerek geçmiştir. Ortaokulda müzik hocası Zihni Çelikalp’ten Batı müziği keman dersleri almış, daha sonra Artaki Candan’dan kanun derslerine devam etmiştir. Edebiyat hocası Hakkı Süha Gezgin’in evindeki musiki fasıllarına katılarak kendini geliştirmiştir (Yurdacan, 2019: 308).

Yavaşca, İstanbul'da kaldığı süre boyunca dönemin tanınmış birçok musikişinasından istifade etmiş, 1950 yılında İstanbul Radyosu'nda ses sanatçılığına başlamıştır. İlk bestesi aynı yıl yapmış olduğu Hicaz makamındaki "Aşkın Beni Bak Yıktı Harâb Eyledi" isimli sengin semâi usûlündeki şarkıdır. Hekimlik mesleğinin yanı sıra, musiki ile ilgili birçok devlet kurumunda, komisyon ve kurullarda görev alan bestekârın, ayrıca Devlet sanatçılığı ünvanı da bulunmaktadır. Türk musikisi hakkında birçok makale, kitap ve çalışmaları bulunan, plak, cd, kaset dolduran, ödülleri olan bestekârın TRT repertuarında 500'e yakın eseri olduğu bilinmektedir (Yavaşca & Sipahi; 2023; Yurdacan, 2019).

Tedavi gördüğü Koç Hastanesi'nde 23 Mart 2021 tarihinde hayatını kaybeden bestekâr, Atatürk Kültür Merkezi'nde düzenlenen törenin ardından Fatih Camii'nde kılınan cenaze namazına müteakiben 25 Aralık 2021 Cumartesi günü Beşiktaş'taki Yahya Efendi Haziresi'ne defnedilmiştir ("Alâeddin Yavaşca", 2023).

Problem Durumu

Batı müziği çalgı eğitiminde etüt çalışmaları çalgıdaki performansı artırmak için ya da eser icraları öncesinde icracıya düzenli bir çalışma alışkanlığı kazandırmak için kullanılmaktadır. Bu gibi etüt çalışmaları Türk müziği çalgı eğitiminde de kullanılmakta, literatürde Türk müziği bestekârlarının Türk müziği sazları için bestelemiş oldukları etüt çalışmalarının olduğu bilinmektedir. Ayrıca bu konuyla ilgili yapılmış olan çalışmalar (Kostak Toksoy, 2006; Aksungur, 2010; Bilgin, 2011; Kırmıoğlu, 2011; Baktagir, 2014; Göksu, 2014; Köroğlu, 2015; Bükülmez, 2021; Bükülmez, 2021; Kal, 2023) olarak sıralanabilir. Türk müziğinin sözsüz formlarında eser besteleyen besteciler genelde saz eseri formlarında eser bestelemişler, bunun yanı sıra etütlere de yer vermişler ancak TRT ve kişisel nota arşivleri tarandığında bu çalışmaları yapan bestekârların sınırlı sayıda olduğu görülmüştür. Bu etütlerin bir kısmı TRT repertuarında yer almakta bir kısmı kişisel nota arşivlerinde bulunmaktadır. TRT repertuarından etütlerine ulaşabilen bestekârlar ve yazdıkları etütler ile ilgili bilgiler aşağıdaki yer almaktadır.

Tablo 1. TRT Repertuarında Yer Alan Etütler

Sıra No	Etüdün Adı	Makamı	Usûlü	Rep. No	Bestekâri
1	Etüd Kanatların Olsa İdi	Nihavent	2/4	S.E. 2129	Şerif Muhiddin Targan
2	Hüseyini Etüd Kapris (Keman Solo)	Hüseyini	5/8-5/4-7/8-9/8	S.E. 1311	Aydın Oran
3	Acemaşiran Etüd Kapris (Sine Keman İçin)	Acemaşiran	6/8	S.E. 3818	Aydın Oran
4	Nihavent Etüd Kapris (Keman Solo)	Nihavent	4/4	S.E. 3819	Aydın Oran
5	Mahur Etüd Kapris (Keman Solo)	Mahur	6/8	S.E. 3820	Aydın Oran
6	Hüzzam Etüd Melekleri Dansı	Hüzzam	6/8-2/4-7/8	S.E. 1390	Alâeddin Yavaşca
7	Kürdilihicazkâr Nazlanış	Kürdilihicazkâr	2/4-3/4	S.E. 1630	Alâeddin Yavaşca
8	Mahur Etüd Sitem	Mahur	2/4-8/8	S.E. 1708	Alâeddin Yavaşca
9	Rast Etüd Anılar	Rast	6/8-8/8-2/4-9/8	S.E. 2427	Alâeddin Yavaşca

Tablo 1'den elde edilen verilerden anlaşılacağı üzere TRT repertuarında yer alan etütlerin sınırlı sayıda olduğu görülmektedir. Ayrıca TRT dışındaki ulaşılabilen kaynaklarla beraber Türk müziği sazları için etüt besteleyen tanınmış bestekârların Şerif Muhittin Targan, Aydın Oran, Cinuçen Tanrıkorur, Mutlu Torun olduğu bilinmektedir. Bu bestekârlardan birisi de Alaeddin Yavaşca'dır. Yavaşca bestelediği 500'e yakın saz ve sözlü musiki eseri dışında farklı makamlarda yazmış olduğu dört adet etüdü de TRT repertuarında yer almaktadır.

Türk müziği sazları için etüt besteleyen nadir bestekârlardan biri olan Yavaşca'nın, etütlerinin makamsal analizi ve bu etütlerle icracılara kazandırmak istediği müzikal davranışlar, araştırmacılar tarafından bu çalışmanın konusu olarak belirlenmiş, bu nedenle araştırmanın problem cümlesi "Alâeddin Yavaşca'nın etütlerinin makamsal analizi ve etütlerinde kazandırmak istediği müzikal davranışlar nelerdir?" şeklinde oluşturulmuştur.

Oluşturulan bu problem cümlesi kapsamında yer alan alt problemler aşağıdaki şekildedir:

1. Rast (Anılar) etüdün makamsal analizi ve kazandıracığı müzikal davranışlar nelerdir?
2. Mahur (Sitem) etüdün makamsal analizi ve kazandıracığı müzikal davranışlar nelerdir?
3. Kürdilihicazkâr (Nazlanış) etüdün makamsal analizi ve kazandıracığı müzikal davranışlar nelerdir?
4. Hüzzam (Meleklerin Dansı) etüdün makamsal analizi ve kazandıracığı müzikal davranışlar nelerdir?

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı saz musikisindeki etüt kavramını açıklamanın yanı sıra, Alâeddin Yavaşca'nın bestelemiş olduğu etütlerin makamsal analizini yaparak, bu etütlerin icracılara kazandıracığı müzikal davranışları tespit etmektir.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, Alâeddin Yavaşca'nın bestelemiş olduğu etütleri makamsal anlamda nasıl işlediğini ortaya çıkarması bakımından önem arz etmektedir.

Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini, yapılan literatür taraması sonucunda TRT repertuarında tespit edilen, etüt olarak adlandırılmış olan eserler oluşturmaktadır. Örneklemi ise; Alâeddin Yavaşca'nın TRT repertuarında yer alan dört adet etüdü oluşturmuştur.

Sınırlılıklar

Bu araştırma, Alâeddin Yavaşca'nın TRT repertuarında yer alan dört adet etüdünün incelenmesine yönelik olup aşağıdaki sınırlılıklar içerisinde gerçekleştirilmiştir.

Örneklemi oluşturan etütlerin incelemesi;

- Etütlerin seyir özellikleri,
- Kalış gerçekleştirilen perdeler,
- Etüt içerisindeki çeşni ve geçkiler,
- Etüt içerisinde kullanılan dörtlü, beşli ve diziler,
- Etüt içerisindeki farklı usûl tercihleri ile sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Bu çalışma nitel araştırma teknikleri ile yapılmış bir çalışmadır. Nitel araştırmayı Yıldırım ve Şimşek (2021); “Gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayları doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” olarak tanımlamışlardır (s. 37). Betimsel araştırma yöntemi kullanılan bu çalışmada tarama çalışması yapılmıştır. Bu tip araştırmalar, verilen durumu oldukça tam ve dikkatli bir şekilde tanımlar (Büyüköztürk ve ark., 2019: 24). Bestekârın yazmış olduğu örnekleme dâhil olan etütler ise amaçlı örnekleme yöntemi ile seçilmiştir. Bu seçilme yöntemi, olası, seçkisiz olmayan, belli özelliklere sahip, bir veya daha fazla özel durumlarda çalışılmak istenildiğinde kullanılan bir özelliktir (Büyüköztürk ve ark., 2019: 92).

Literatür taraması sonucunda bestekârın farklı makamlarda yazmış olduğu dört farklı etüde TRT arşivinden, ayrıca bu etütlerin farklı nüshalarına kişisel nota arşivlerinden ulaşılmış, bu nüshalar birbirleriyle karşılaştırılmış ve en iyi okunabilen nota nüshası seçilerek, üzerinde inceleme çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Etüt kelimesinin bazı kaynaklarda “etüd” bazı kaynaklarda ise “etüt” olarak yazıldığı tespit edilmiş, bu nedenle kelimenin yazımında Türk Dil Kurumu sözlüğü esas alınmıştır. Etütlerin makamsal analizleri yapılırken dizi, seyir, genişleme ve geçki gibi kavramlar ayrıca etüt içerisinde varsa bölümler dikkate alınmıştır. Bu analizler için Arel-Ezgi-Uzdilek (Arel, 1993) nazariyesi dikkate alınmıştır. Etütler analiz edilirken etüt içerisindeki seyir esnasında yapılan her bir farklı usûlün bulunduğu ölçüler farklı bölümler olarak değerlendirilmiştir. Etütlerin makam analizinde seyir, ezgisel kalış, karar, genişleme ve geçki kavramları dikkate alınmıştır. Etütlerin makamsal analizinden sonra, etüt içerisinde kalış gerçekleştirilen perdeler, kullanılan çeşni, dörtlü, beşli ve diziler, ezgisel kalışlar tablo haline getirilmiştir. Tablolarda etüt içerisinde yapılan kalışlar pestten tize doğru gösterilmiştir. Bu analizler gerçekleştirildikten sonra, etütlerin Arel nazariyesine uygunluğu değerlendirilmiştir.

BULGULAR

Araştırmanın bu bölümünde bestekârın çalışmaya dâhil edilen farklı makamlardaki dört adet etüdüne yönelik bulgulara; problem cümlesi kapsamında yer alan alt problemler sırasına göre aşağıda verilmiştir.

Rast (Anılar) Etüdün Makamsal Analizi ve Kazandıracığı Müzikal Davranışlara Ait Bulgular

Etüt içerisinde, *senyö* işaretinin kullanılmadığı ve hane anlayışının olmadığı görülmektedir. Dört farklı usûl kullanılmış olup, bu usûller sırasıyla; 6/8'lik “Yürük Semai”, 8/8'lik “Düyek”, 2/4'lük “Nim Sofyan” ve 9/8'lik “Aksak” usûlleridir. Analiz sırasında usûl değişiklikleri yapılan ölçüler bölüm olarak değerlendirilmiştir.

6/8'lik Yürük Semai Bölümü: Seyre rast perdesi ile başlanan bölümde ilk olarak rast perdesinde rast beşlisi gösterildiği anlaşılmaktadır. Devamında, neva perdesinde rast çeşnisi, çargâh perdesinde çargâh çeşnisi, dügâh perdesinde uşşak çeşnisi, gerdaniye perdesinde rast çeşnisi, neva perdesinde buselik beşlisi, çargâh perdesinde çargâh dörtlüsü, dügâh perdesinde uşşak çeşnisi gösterilen ezgi, rast perdesinde acemli rast dizisi sesleri kullanılarak sonlandırılmıştır.

8/8'lik Düyek Bölümü: Seyre rast perdesi ile başlanan bölümde rast makamı dizisi seslerinde karışık olarak gezinilen ezgi, rast perdesinde acemli rast dizisi ile sonlanmıştır.

2/4'lük Nim Sofyan Bölümü: Seyre neva perdesi ile başlanan bölümde ilk olarak neva perdesinde çeşnisiz kalış gösterilmiş, takiben; çargâh perdesinde çargâh çeşnisi, segâh perdesinde segâh çeşnisi gösterilen ezgi, rast perdesinde rast dörtlüsü ile sonlanmıştır.

9/8'lik Aksak Bölümü: Seyre rast perdesi ile başlanan bölümde ilk olarak neva perdesinde rast çeşnisi gösterilmiş, takiben; hüseyini perdesinde uşşak dörtlüsü, rast perdesinde acemli rast dizisi sesleri ile kalış gösterilen ezgi, rast perdesinde rast dörtlüsü ile sonlanmıştır.

8/8'lik Düyek Bölümü: Seyre rast perdesi ile başlanan bölümde ilk olarak neva perdesinde rast beşlisi gösterildiği anlaşılmaktadır. Takiben; gerdaniye, eviç, hüseyini ve muhayyer perdelerinde çeşnisiz kalış, neva perdesinde buselik çeşnisi, çargâh perdesinde çargâh çeşnisi, segâh perdesinde segâh çeşnisi, rast perdesinde rast çeşnisi gösterilen ezgide, rast perdesinde acemli rast dizisi ile karar edilmiştir.

Tablo 2. Rast (Anılar) Etüdün Makamsal Analiz Tablosu

Kalış Gerçekleştirilen Perdeler	Kullanılan Çeşni, Dörtlü, Beşli ve Diziler	Toplam Kalış Sayısı
Rast	Rast Çeşnisi, Rast Dörtlüsü, Rast Beşlisi, Acemli Rast Dizisi	7
Dügâh	Uşşak Çeşnisi	3
Çargâh	Çargâh Dörtlüsü ve Çargâh Çeşnisi	4
Neva	Rast Çeşnisi, Rast Beşlisi, Buselik Çeşnisi, Buselik Beşlisi ve Çeşnisiz Kalış	6
Hüseyini	Uşşak Dörtlüsü	1
Eviç	Çeşnisiz Kalış	1
Gerdaniye	Rast Çeşnisi	1
Muhayyer	Çeşnisiz kalış	1

Tablo 1'e bakıldığında etüt içerisinde en fazla kalışın rast ve neva perdesinde yapıldığı görülmektedir. Çıkıcı seyir gösteren etüde ağırlıklı olarak; rast perdesinde rast dörtlü, beşli, çeşnileri, neva perdesinde rast ve buselik çeşnileri, çargâh perdesinde çargâh dörtlüsü ve çeşnisi, dügâh perdesinde uşşak çeşnilerinin gösterildiği anlaşılmaktadır. Eserde herhangi geçki yapılmamıştır. Gerdaniye perdesinde rast çeşnisi ile genişleme gerçekleştirilmiştir. Etüt içerisinde yegâh perdesine kadar inen ezgiler bulunsa da yegâh perdesinde herhangi bir kalış bulunmadığı görülmektedir. Etüde rast perdesinde acemli rast dizisi ile karar edilmiştir. Arel nazariyesine uygun bir seyir özelliği gösteren etütte kararın acemli rast dizisi ile gerçekleştirilmesi önemli görülmektedir.

Rast etüdü icra eden öğrenci;

- Yürük Semai, Düyek, Nim Sofyan, Aksak usüllerini kavrar.
- Yürük Semai, Düyek, Nim Sofyan, Aksak usüllerinde çalışma yapar.
- Deyim ve uzatma bağımlı kavrar.
- Etüt formunu kavrar.
- Artikülasyon terimlerinden *staccatoyu* kavrar.
- Müzik terim ve işaretlerinden *puandorgun* kullanımını kavrar.
- Rast makamını ve seyrini kavrar.

Mahur (Sitem) Etüdün Makamsal Analizi ve Kazandıracağı Müzikal Davranışlara Ait Bulgular

Eser içerisinde, *senyö* işaretinin kullanılmadığı ve hane anlayışının olmadığı tespit edilmiştir. Etüt içerisinde iki farklı usûl tercih edilmiştir. Bu usûller sırasıyla; 2/4'lük "Nim Sofyan" 8/8'lik "Düyek" usûlleridir. Analiz sırasında usûl değişiklikleri yapılan ölçüler bölüm olarak değerlendirilmiştir.

2/4'lük Nim Sofyan Bölümü: Seyre gerdaniye perdesi ile başlanan bölümde ilk olarak rast perdesinde Mahur makamı dizisi sesleri ile kalış gerçekleştirildiği tespit edilmiştir. Takiben; gerdaniye perdesinde çargâh çeşnisi, neva perdesinde çargâh beşlisi, muhayyer perdesinde buselik çeşnisi, gerdaniye perdesinde çargâh beşlisi, mahur perdesinde çeşnisiz kalış gösterilen ezgi, neva perdesinde çargâh dörtlüsü ile sonlanmıştır.

8/8'lik Düyek Bölümü: Seyre neva perdesi ile başlanan bölümde Mahur makamı dizisi sesleri içerisinde karışık gezinilen ezgi, acem perdesi kullanılarak rast perdesinde Mahur makamı dizisi sesleri ile sonlanmıştır.

2/4'lük Nim Sofyan Bölümü: Seyre rast perdesi ile başlanan bölümde ilk olarak Mahur makamı dizisi sesleri ile karışık gezinildikten sonra rast perdesinde kalış gösterilmiştir. Ardından; gerdaniye perdesinde çargâh çeşnisi, neva perdesinde çargâh dörtlüsü, rast perdesinde Nikriz makamı dizisi sesleri ile kalış, neva perdesinde çargâh beşlisi gösterilen ezgide, rast perdesinde Mahur makamı dizisi sesleri ile karar edilmiştir.

Tablo 3. Mahur (Sitem) Etüdün Makamsal Analiz Tablosu

Kalış Gerçekleştirilen Perdeler	Kullanılan Çeşni, Dörtlü, Beşli ve Diziler	Toplam Kalış Sayısı
Rast	Mahur makamı dizisi sesleri, Nikriz makamı dizisi sesleri	5
Neva	Çargâh dörtlüsü, çargâh beşlisi	4
Mahur	Çeşnisiz kalış	1
Gerdaniye	Çargâh çeşnisi, Çargâh Beşlisi	3
Muhayyer	Buselik Çeşnisi	1

Tablo 3 incelendiğinde etüt içerisinde en fazla rast ve neva perdelerinde kalış yapıldığı anlaşılmaktadır. İnci seyir gösteren eserde ağırlıklı olarak; Rast perdesinde Mahur makamı dizisi sesleri ile kalış, neva perdesinde çargâh dörtlüsü ve beşlisi, gerdaniye perdesinde çargâh çeşnisi ve beşlisi gösterilmiştir. Etüt içerisinde Nikriz makamına geçki yapıldığı tespit edilmiştir. Gerdaniye perdesinde çargâh çeşnisi ve beşlisi ile genişleme bulunmaktadır. Rast perdesinde Mahur makamı dizisi sesleri ile karar edilmiştir. Karar edilirken ezginin hüseyनियाşiran perdesinde rast perdesine çıkmasının önemli olduğu düşünülmektedir. Arel nazariyesine uygun bir seyir gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır.

Mahur etüdü icra eden öğrenci;

- Düyek ve Nim Sofyan usûllerini kavrar.
- Düyek, Nim Sofyan usûllerinde çalışma yapar.
- Deyim bağını kavrar.
- Etüt formunu kavrar.
- Artikülasyon terimlerinden staccatoyu kavrar.
- Müzik terim ve işaretlerinden puandorgun kullanımını kavrar.
- Mahur makamını ve seyrini kavrar.
- Müzikte kullanılan dinamik sembollerinden ağırlaşarak anlamına gelen "ritardando" sembolünü kavrar.

Hüzzam (Meleklerin Dansı) Etüdün Makamsal Analizi ve Kazandıracığı Müzikal Davranışlara Ait Bulgular

Etüt içerisinde senyö kullanılmadığı ve hane anlayışının olmadığı anlaşılmaktadır. Üç farklı usûl kullanılmıştır. Bu usûller sırasıyla; 6/8'lik "Yürük Semai" 2/4'lük "Nim Sofyan" 7/8'lik "Devr-i Hindi" usûlleridir. Analiz sırasında usûl değişiklikleri yapılan ölçüler bölüm olarak değerlendirilmiştir.

6/8'lik Yürük Semai Bölümü: Seyre segâh perdesi ile başlanan bölümde ilk olarak rast perdesinde Rast makamı dizisi sesleri ile kalış gerçekleştirildiği görülmektedir. Ardından; neva perdesinde hicaz dörtlüsü, neva perdesinde Hicaz Hümayun makamı dizisi sesleri ile kalış, rast perdesinde Basit Suzinak makamı dizisi sesleri ile kalış, tekrardan neva perdesinde Hicaz Hümayun makamı dizisi sesleri ile kalış yapıldığı görülmektedir. Daha sonra Gerdaniye perdesinde buselik çeşnisi, eviç perdesinde çeşnisiz kalış, hisar perdesinde çeşnisiz kalış gösterilen ezgi, segâh perdesinde Hüzzam makamı dizisi sesleri kullanılarak sonlanmıştır.

2/4'lük Nim Sofyan Bölümü: Seyre rast perdesi ile başlanan bölümde ilk olarak rast perdesinde rast beşlisi gösterilmiş, takiben Hüzzam makamı dizisi sesleri ile karışık gezinilen ezgi yeden olan kürdi perdesinde sonlanmış ve diğer bölüme geçilmiştir.

7/8'lik Devr-i Hindi Bölümü: Seyre rast perdesi ile başlanan bölümde ilk olarak segâh perdesinde segâh çeşnisi gösterildiği anlaşılmaktadır. Takiben; neva perdesinde hicaz dörtlüsü, hisar perdesinde çeşnisiz kalış, neva perdesinde hicaz beşlisi, çargâh perdesinde nikriz beşlisi, düğâh perdesinde Karcıgar makamı dizisi sesleri ile kalış gösterildiği tespit edilmiştir. Muhayyer perdesinde çeşnisiz kalış, gerdaniye perdesinde buselik beşlisi gösterilen ezgi, segâh perdesinde Hüzzam makamı dizisi sesleri ile sonlanmıştır.

6/8'lik Yürük Semai Bölümü: Seyre segâh perdesi ile başlanan bölümde rast perdesinde Rast makamı dizisi sesleri ile kalış gerçekleştirilen etüt, segâh perdesinde Hüzzam makamı dizisi sesleri ile sonlanmıştır.

Tablo 4. Hüzzam (Meleklerin Dansı) Etüdün Makamsal Analiz Tablosu

Kalış Gerçekleştirilen Perdeler	Kullanılan Çeşni, Dörtlü, Beşli ve Diziler	Toplam Kalış Sayısı
Rast	Rast beşlisi, Rast makamı dizisi sesleri, Basit Suzinak makamı dizisi sesleri	4
Düğâh	Karcıgar makamı dizisi sesleri	1
Segâh	Segâh çeşnisi, Hüzzam makamı sesleri	4
Çargâh	Nikriz beşlisi	1
Neva	Hicaz dörtlüsü, hicaz beşlisi, Hicaz Hümayun makamı dizisi sesleri	5
Hisar	Çeşnisiz kalış	2
Eviç	Çeşnisiz kalış	1
Gerdaniye	Buselik çeşnisi ve buselik beşlisi	2
Muhayyer	Çeşnisiz kalış	1

Tablo 4'e göre etüt içerisinde en fazla kalışın neva, segâh ve rast perdelerinde yapıldığı anlaşılmaktadır. İnci-çıkıcı seyir gösteren eserde ağırlıklı olarak; neva perdesinde hicaz dörtlüsü ve beşlisi, yine neva perdesinde Hicaz Hümayun makamı dizisi sesleri ile kalış, rast perdesinde Rast makamı dizisi sesleri ile kalış ve segâh perdesinde Hüzzam makamı dizisi sesleri ile kalış gösterilmiştir. Eserde Rast makamına geçki yapılmıştır. Hüzzam makamı ile benzer donanım ve seyir karakteri gösteren; Basit Suzinak makamı dizisi, Karcıgar makamı dizisi ve neva perdesinde Hicaz Hümayun makamı dizileri ezgi içerisinde bulunmaktadır. Bu makamlar ile Hüzzam makamı dizi bakımından iç içe olduğu bilinmektedir. Etüt içerisinde Gerdaniye perdesinde buselik çeşnisi ve buselik beşlisi ile

genişleme yapılmıştır. Etüdün segâh perdesinde Hüzam makamı dizisi sesleri ile karar ettiği görülmüş, Arel nazariyesi ile uygun seyir karakteri gösterdiği anlaşılmaktadır.

Hüzam etüdü icra eden öğrenci;

- Yürük Semai, Nim Sofyan, Devr-i Hindi usûllerini kavrar.
- Yürük Semai, Nim Sofyan, Devr-i Hindi usûllerinde çalışma yapar.
- Etüt formunu kavrar.
- Artikülasyon terimlerinden staccatoyu kavrar.
- Müzik terim ve işaretlerinden puandorg teriminin kullanımını kavrar.
- Hüzam makamını ve seyrini kavrar.
- Etüt içerisinde çarpma yapmayı öğrenir.

Kürdilihicazkâr (Nazlanış) Etüdün Makamsal Analizi ve Kazandıracığı Müzikal Davranışlara Ait Bulgular

Eser içerisinde senyö kullanımı mevcuttur. Eserin sonundan senyöye dönülüp karar edilmiştir. İki farklı usûl kullanılmış olup, bu usûller sırasıyla; 2/4'lük "Nim Sofyan" ve 3/4' lük "Semai" usûlleridir. Senyö kullanımı sebebiyle eser üç farklı bölüm halinde değerlendirilmiştir.

2/4'lük Nim Sofyan Usûlü'nün Kullanıldığı Senyö Bölümü: Seyre rast perdesi ile başlanan eserde¹ ilk olarak rast ve gerdaniye perdelerinde çeşnisiz kalışlar gösterildiği görülmüştür. Devamında; çargâh perdesinde buselik beşlisi, acem perdesinde çeşnisiz kalış, nim hisar perdesinde çargâh beşlisi gösterilen eserde, rast perdesinde Kürdilihicazkâr makamı dizi sesleri ile karar edilmiştir.

2/4'lük Nim Sofyan Bölümü (Senyöden sonra): Seyre acem perdesi ile başlanan bölümde ilk olarak çargâh perdesinde çargâh beşlisi sesleri kullanılarak gerdaniye perdesinde çeşnisiz kalış gösterildiği görülmektedir. Hemen ardından; rast perdesinde Kürdilihicazkâr makamı dizisi sesleri ile kalış, gerdaniye perdesinde çeşnisiz kalış, gerdaniye perdesinde kürdi beşlisi ile kalış gösterilen ezgi, rast perdesinde Kürdilihicazkâr makamı dizisi sesleri ile sonlanmıştır.

3/4'lük Semai Bölümü: Seyre rast perdesi ile başlanan bölümde ilk olarak neva perdesinde uşşak dörtlüsü sesleri ile gerdaniye perdesinde çeşnisiz kalış gösterildiği anlaşılmaktadır. Takiben; rast perdesinde Kürdilihicazkâr makamı dizisi sesleri ile kalış, gerdaniye perdesinde kürdi çeşnisi, acem perdesinde buselik çeşnisi, nim hisar perdesinde çargâh çeşnisi gösterilen ezgi, rast perdesinde Kürdilihicazkâr makamı dizisi sesleri ile sonlanmıştır.

Tablo 5. Kürdilihicazkâr (Nazlanış) Etüdün Makamsal Analiz Tablosu

Kalış Gerçekleştirilen Perdeler	Kullanılan Çeşni, Dörtlü, Beşli ve Diziler	Toplam Kalış Sayısı
Rast	Kürdilihicazkâr makamı dizisi sesleri, çeşnisiz kalış	6
Çargâh	Buselik beşlisi, Çargâh beşlisi	2
Nim Hisar	Çargâh çeşnisi ve çargâh beşlisi	2
Acem	Buselik çeşnisi, çeşnisiz kalış	2
Gerdaniye	Kürdi çeşnisi, Kürdi beşlisi, çeşnisiz kalış	5

¹ Senyö'nün öncesinde iki ölçülük rast perdesi kullanımı bulunmaktadır. Bu ölçüler de ilgili bölümün içerisinde sayılmıştır.

Tablo 5 incelendiğinde; etüt içerisinde en fazla kalışın rast perdesinde yapıldığı anlaşılmaktadır. İnci seyir gösteren eserde ağırlıklı olarak; gerdaniye perdesinde kürdi çeşnisi ve kürdi beşlisi, rast perdesinde Kürdilihicazkâr makamı dizisi sesleri ile kalışlar gösterilmiştir. Etüt içinde herhangi bir geçki yapılmadığı görülmektedir. Gerdaniye perdesinde kürdi beşlisi ile genişleme gerçekleştirilen eserde, rast perdesinde Kürdilihicazkâr makamı dizisi sesleri ile karar edilmiştir. Analizden elde edilen veriler doğrultusunda etüdün Arel nazariyesi ile uygun seyir karakteri gösterdiği anlaşılmaktadır.

Kürdilihicazkâr etüdü icra eden öğrenci;

- Nim Sofyan ve Semai usûllerini kavrar.
- Nim Sofyan ve Semai usûllerinde çalışma yapar.
- Deyim ve uzatma bağımlı kavrar.
- Etüt formunu kavrar.
- Artikülasyon terimlerinden staccatoyu kavrar.
- Müzik terim ve işaretlerinden puandorg teriminin kullanımını kavrar.
- Kürdilihicazkâr makamını ve seyrini kavrar.
- Müzikte kullanılan dinamik sembollerinden hafif sesle “piano”, güçlü sesle anlamına gelen “forte”, dinamik değişiklik sembollerinden ise, gitgide yükselen ses “crescendo”, gitgide azalan ses anlamına gelen “decrescendo” sembollerini kavrar.

SONUÇ

Bu araştırmada, bestekâr Alâeddin Yavaşca'nın farklı makamlarda yazdığı dört adet etüdün makamsal analizleri gerçekleştirilerek, bu etütlerin kazandıracığı müzikal davranışlar tespit edilmiştir. Araştırmanın sonuçlarına göre:

Rast etüt içerisindeki makam kullanımında çıkıcı bir seyir tercih edilmiş, ağırlıklı olarak; rast perdesinde rast dörtlü, beşli, çeşnileri, neva perdesinde rast ve buselik çeşnileri, çargâh perdesinde çargâh dörtlüsü ve çeşnisi, düğâh perdesinde uşşak çeşnileri gösterildiği ve geçki yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Genişleme olarak gerdaniye perdesinde rast çeşnisi tercih edildiği, yegâh perdesine kadar inen ezgiler bulursa da herhangi bir kalış gerçekleştirilmediği ortaya çıkmıştır. Etüdün Acemli Rast dizisi ile karar ettiği görülmüştür. Bestekârın, Rast etüdünde dört farklı usûl kullandığı; bu usûllerin ise Yürük Semai, Düyek, Nim Sofyan ve Aksak usûlleri olduğu ortaya çıkmıştır.

Mahur etüt içerisindeki makam kullanımında incir bir seyir tercih edilmiş, ağırlıklı olarak; rast perdesinde Mahur makamı dizisi sesleri ile kalış, neva perdesinde çargâh dörtlüsü ve beşlisi, gerdaniye perdesinde çargâh çeşnisi ve beşlisi gösterildiği ve Nikriz makamına geçki yapıldığı görülmüştür. Gerdaniye perdesinde çargâh çeşnisi ve beşlisi ile genişleme gerçekleştirildiği ortaya çıkmıştır. Rast perdesinde Mahur makamı dizisi sesleri ile karar edildiği, karar edilirken hüseyniaşiran perdesinde rast perdesine çıkan ezgiler kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Bestekârın, Mahur etüdünde iki farklı usûl kullandığı; bu usûllerin ise Nim Sofyan ve Düyek usûlleri olduğu ortaya çıkmıştır.

Hüzzam etüt içerisindeki makam kullanımında incir-çıkıcı bir seyir tercih edildiği anlaşılmıştır. Ağırlıklı olarak; neva perdesinde hicaz dörtlüsü ve beşlisi, yine neva perdesinde Hicaz Hümayun makamı dizisi sesleri ile kalış, rast perdesinde Rast makamı dizisi sesleri ile kalış ve segâh perdesinde Hüzzam makamı dizisi sesleri ile kalış

gösterildiği ve etüt içerisinde Rast makamına geçki yapıldığı ortaya çıkmıştır. Hüzzam makamı ile benzer donanım ve seyir karakteri gösteren; Basit Suzinak makamı dizisi, Karcıgar makamı dizisi ve neva perdesinde Hicaz Hümayun makamı dizileri gösterildiği anlaşılmıştır. Gerdaniye perdesinde buselik çeşnisi ve buselik beşlisi ile genişleme gerçekleştirilmiş, segâh perdesinde Hüzzam makamı dizisi sesleri ile karar edildiği sonucuna ulaşılmıştır. Bestekârın, Hüzzam etüdünde üç farklı usûl kullandığı; bu usûllerin ise Yürük Semai, Nim Sofyan ve Devr-i Hindi usûlleri olduğu ortaya çıkmıştır.

Kürdilihicazkâr etüt içerisindeki makam kullanımında inicir bir seyir tercih edilmiş, ağırlıklı olarak; gerdaniye perdesinde kürdi çeşnisi ve kürdi beşlisi, rast perdesinde Kürdilihicazkâr makamı dizisi sesleri ile kalışlar gösterildiği ortaya çıkmıştır. Gerdaniye perdesinde kürdi çeşnisi ve kürdi beşlisi, rast perdesinde Kürdilihicazkâr makamı dizisi sesleri ile kalışlar gösterildiği ve etüt içerisinde geçki yapılmadığı görülmüştür. Gerdaniye perdesinde kürdi beşlisi ile genişleme gerçekleştirilmiş, etüdün rast perdesinde Kürdilihicazkâr makamı dizisi sesleri ile karar ettiği anlaşılmıştır. Bestekârın, Hüzzam etüdünde iki farklı usûl kullandığı; bu usûllerin ise Nim Sofyan ve Semai usûlleri olduğu ortaya çıkmıştır. Sadece bu etüt içerisinde senyö bulunduğu, sırayla giden ezginin, sonda bulunan senyö ile başa dönüp karar ettiği görülmüştür.

Genel olarak bestekârın etütlerinde Arel nazariyesine bağlı kaldığı sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca her etüt çalışmasında birden fazla usûl kullandığı ve bunlardan birinin Nim Sofyan usûlü olduğu görülmüştür. Bestekârın etütlerde yaptığı farklı kullanımlar; Rast makamındaki etüdün gerdaniye perdesinde rast çeşnisi ile genişlemesi, yegâh perdesine kadar inen ezgiler olsa da rast perdesi altında herhangi bir perdede kalınmaması, etüdün Acemli Rast dizisi ile karar etmesi, Hüzzam makamındaki etüdün Rast makamına geçki yapması olarak değerlendirilebilir. Bu kullanımlar genel olarak ilgili makamlardaki eserlerde de yapılmaktadır. Mahur etüt içinde; Nikriz makamına, Hüzzam etüt içinde; Rast makamına geçki yapıldığı görülmüştür. Diğer etütlerde herhangi bir geçki bulunmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca bestekârın etütlerini ağırlıklı olarak sırayla giden, içerisinde senyö barındırmayan, usûl geçkilerinin bulunduğu bir form olarak işlediği görülmüştür.

Sonuç olarak; etüt çalışmalarının saz eserlerinin icrasının öncesinde önemli olduğu, icracıyı esere hazırladığı düşünülmektedir. Genel olarak etütler, bir egzersiz parçası olarak estetik bir değer taşımanın yanında, ses ve çalgıda virtüözlük ya da deneme amacıyla bestelenir, çalgı tekniğini geliştirerek ilerlemesine katkı sağlarlar. Ayrıca etütler, içerisinde teknik bir durumu çalıştırmanın yanı sıra, gam, tril, arpej vb. kavramları konu alırlar. Belirli bir biçime sahip olmayıp farklı türleri olmasının yanı sıra, etütler ezgisel ya da mekanik olarak da yazılırlar (Gazimihal, 1961; Akdoğu, 1996; Öztuna, 2006; Sözer, 2012). Etüt çalışmalarının bu özelliklerine dayanarak "Keman Etüdü", "Tanbur Etüdü", "Ud Etüdü" veya batı müziğinde yer alan "Piyano Etüdü" gibi bir çalgıya hitap etmesi gerektiği düşünülmektedir. Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca'nın etütleri bağımsız etütler olduğundan, bu çalışmaların bestelenirken herhangi bir çalgı türüne özgü yazılmadığı anlaşılmaktadır. Bu nedenle, bestekârın etütleri içerisinde parmak numaraları, yay yönleri, ya da mızrap yönlendirmeleri gibi bilgilendirmelerin olmadığı görülmektedir. Bu durumda bestekârın etütlerini, Türk müziğine ait olan tüm çalgıların çalışabileceğini düşünerek bestelediğini söylemek mümkündür. Bu durumda söz konusu çalışmalar bir beste özelliğine sahip olup, etüt olarak kullanılması için icracının besteyi teknik olarak kendi çalgısına uyarlaması ihtiyacı ortaya çıkmaktadır.

Yapılan araştırmanın sonuçlarına göre, aşağıdaki öneriler sunulmuştur:

- Bundan sonra yapılacak olan araştırmalarda Türk müziğindeki sazlara özel etütler yazılabilir.
- Analiz çalışmalarında farklı bestekârların etütleri ele alınabilir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Ak, A. Ş. (2018). *Türk musikisi tarihi*. Ankara: Akçağ.
- Aksungur, A. U. (2010). *Kanun sazının icrası öğretim teknikleri karşılaştırmalı kanun metodu analizleri ve kanun eğitimi etütleri*. (Yayımlanmamış doktora tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Akdoğu, O. (1996). *Türk müziği'nde türler ve biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Baktagir, G. (2014). *Kanun sazında sağ ve sol el için yazılmış teknik geliştirici etütler ve saz eserleri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bilgin, K. (2011). *Necdet Yaşar'ın taksimlerinden hareketle tanbur etüdüleri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bükülmez, H. (2021). Cinuçen Tanrıkorur'un terkib etmiş olduğu şedd-i sabâ makamının tahlili doğrultusunda türk müziği keman eğitimine yönelik şedd-i sabâ etüdünün oluşturulması. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 3(2), 61-76. Erişim adresi <https://doi.org/10.47956/bmsd.979084>. Erişim tarihi: (26.05.2023).
- Bükülmez, H. (2021). Rast ve uşşak makamlarına ait peşrevlerin tahlili doğrultusunda Türk müziği keman eğitimine yönelik geçki ve çeşni etütlerinin oluşturulması. *Turkish Studies*, 16(2), 549-581. Erişim adresi <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.49434>. Erişim tarihi: (26.05.2023).
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç-Çakmak, E., Akgün, Ö., Karadeniz, Ş., ve Demirel, F. (2019). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Çalışır, F. (1999). *Müzik dili sözlüğü*. Ankara: Ataçak Sanatevi Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Göksu, A. (2014). Onur Akdoğu ud metodlarındaki transpoze etüd ve eserlerin teknik açıdan incelenmesi. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 3(2), 1-22. Erişim adresi <https://doi.org/10.47956/bmsd.905647>. Erişim tarihi: (26.05.2023).
- Kal, F. K. (2023). *Basit makamlarda kanun alıştırmaları*. Ankara: Sonçağ Akademi.
- Kırımlıoğlu, V. (2011). *Başlangıç seviyesinde" kanun" için etütler*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kostak Toksoy, A. (2006). *Kanun eğitiminde teknik çalışma ve süsleme elemanlarını içeren etütler*. (Sanatta yeterlik tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Koroğlu, N. O. (2015). *Niyazi Sayın'ın toplulukla saz eseri icralarındaki tavrının incelenmesi ve bu çerçevede oluşturulan etütlerin ney eğitiminde kullanılabilirliği* (Yayımlanmamış doktora tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk mûsikisi akademik klasik Türk san'at mûsikisi'nin ansiklopedik sözlüğü* (Cilt I). Ankara: Orient.
- Rona, M. (1970). *Yirminci yüzyıl Türk musikisi*. İstanbul: Türkiye Yayınevi.
- Sözer, V. (2012). *Müzik terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Uluç, M. Ö. (2002). *Müzik işaretleri ve terimleri sözlüğü*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.

Yavaşca, A. & Sipahi, S. (2023, 18 Mayıs). Alaeddin Yavaşca. <http://www.alaeddinyavasca.com/index.php> adresinden alındı.

Yıldırım, A. ve Şimşek H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yurdacan B. (2019). *Türk musikisi ve bestekârları*. Ankara: Akademisyen Kitabevi A.Ş.

İnternet Kaynakçası

Alaeddin Yavaşca. Wikipedia içinde. Erişim adresi https://tr.wikipedia.org/wiki/Alaeddin_Yavaşca. Erişim tarihi: (26.05.2023).

Türk Dil Kurumu Sözlükleri. "Etüt". (Erişim tarihi: 23.05.2023). <https://sozluk.gov.tr/>.

Görsel Kaynakçası

Nota 1: TRT Müzik Dairesi TSM Rep. No. S.E. 2427

Nota 2: TRT Müzik Dairesi TSM Rep. No. S.E. 1708

Nota 3: TRT Müzik Dairesi TSM Rep. No. S.E. 1390

Nota 4: TRT Müzik Dairesi TSM Rep. No. S.E. 1630

RAST ETÜD

"Anılar"

Dr. Alâeddin YAVAŞÇA
06.11.1967-Şişli

Usûl: Yürük semâi

Düyek

Nim sofyan

Aksak

Düyek-Yürük

Dr. S. Özgün
Nisan-2002

MAHUR ETÜD

"Sitem"

Dr. Alaeddin YAVAŞÇA
01.11.1967-Şişli Etfal Has.

Usûl: Nim sofyan+Düyek

f

p

Ağrılaşıarak

SON

Dr.S.Özgül
Mart-2002

HÜZZAM ETÜD

Usûl: Yürük Semâi

♩ = 124

"Meleklerin dansı"

Beste: Alâeddin Yavaşca

(Beste tar.: 25.11.1967 - Şişli)

1

2

3

3

3

3

3

1

2

3

84 (Nim Sofyan)

♩ = 114 (Devr-i hindi)

.2

KÜRDİLİHİCAZKÂR ETÜD

Usûl: Nim sofyan+Semâi

Nazlanış

Dr. Alâeddin YAVAŞÇA
19.08.1967-Taksim

♩ = 66

♩ = 110

Semâi

Dr. S. Özgün
Mart 2002

ORTA ÇAĞ İSLAM DÖNEMİ MÜZİK NAZARİYATININ ANTİK YUNAN DÖNEMİNDEKİ KÖKLERİ

The Roots of Medieval Islamic Music Theory in The Ancient Greek Period

Mesude Elif GÜNGÖR SARIKAYA*

Cenk GÜRAY**

ÖZ

Antik Yunan kültüründe müzik, bilim ve evreni anlamaya yarayan temel unsurlardan biridir. Melodik organizasyonlar ve bunları oluşturan ses malzemeleri; dörtlüler, *oktakordlar*, *heptakordlar*, *harmoniyalar*, *tonoi*, *tropos* yapıları, Antik Yunan müzik teorisinin ve ses sisteminin temelini oluşturur. Çalışmada melodik organizasyonu oluşturan bu kavramlar ele alınmıştır. Antik Yunan Müzik Teorisi'nin temelini oluşturup melodik unsurların yapı taşı olan dörtlüler ve bu dörtlülerin Orta Çağ İslam nazariyatındaki "şübe"lerle benzerlikleri incelenmiştir. Dörtlü yapılarının bir araya gelmesinden oluşan ses dizisini ele alabilmek için sembolik alanlara gönderme yapan ve döngüsel bir hareketi yansıtan *tropos* yapılarıyla Orta Çağ İslam nazariyatındaki "devir"lerin benzerlikleri tartışılmaktadır. Müzik teorisi ve müzikal anlayışın değişmesiyle Antik Yunan döneminde ortaya koyulan *harmoniya* yapıları ve Orta Çağ İslam dönemindeki "tabaka" yapılarının benzerlikleri karşılaştırılırken; iki oktavlık yapıları oluşturan ve Antik Yunan döneminin müzik teorisindeki zirvesini temsil eden, eklenmemeli bir yapıya sahip *tonoi* kavramı ile Orta çağ İslam dönemindeki "âvâze" yapılarının ortaklıkları ele alınmıştır. Antik Yunan müzik kültürünün devamı olan Orta Çağ İslam nazariyatında, günümüz makam yapılarının ilk adımlarının Antik Yunan kuramları üzerinden ele alındığı görülmektedir. İslam nazariyatıyla özdeşleşen "şübe, tabaka, devir, âvâze" olarak adlandırılan ve "ses sistemi" ile "teoriye" dair kavramlar olarak kullanılan yapıların, Antik Yunan kuramlarındaki *dörtlü*, *tropos*, *harmoniya*, *tonoi* yapılarıyla ilişkileri, geleneğin aktarımının kanıtı olarak görülebilir.

Anahtar Kelimeler: Antik Yunan müzik teorisi, tetrakord, tropos, harmoniya, tonoi, Orta Çağ İslam nazariyatı, şübe, tabaka, devir, avaze.

ABSTRACT

The music, science, and understanding of the universe were fundamental elements in Ancient Greek culture. Melodic organizations and the sound materials that constitute them, such as tetrachords, octachords, heptachords, *harmonia*, *tonoi*, and *tropos* structures, form the basis of Ancient Greek music theory and the sound system. This study explores these concepts that make up melodic organization. The tetrachords constitute the foundation of Ancient Greek Music Theory and the building blocks of melodic elements, and their similarities with the "şübe" in medieval Islamic theory are examined. To discuss the series of sounds formed by the unification of tetrachord structures, similarities are drawn between the *tropos* structures-which refer to symbolic fields and reflect cyclical motion-and the "devir" in medieval Islamic theory. While comparing the similarities between the *harmonia* structures introduced in the Ancient Greek period with the "tabaka" structures in Medieval Islamic times, the commonalities between the *tonoi* concept with articulated structures-representing the peak of Ancient Greek music theory-and the "âvâze" structures in Medieval Islamic times, which form two-octave structures, are discussed. In the continuation of Ancient Greek musical culture in medieval Islamic theory, it can be observed that the initial steps of contemporary makam structures were discussed through Ancient Greek theories. The structures named "şübe, tabaka, devir, âvâze" which are synonymous with Islamic theory and used as concepts related to the "sound system" and "theory", can be seen as evidence of the transmission of tradition through their relationships with tetrachord, *tropos*, *harmonia*, and *tonoi* structures in Ancient Greek theories.

Keywords: Ancient Greek music theory, tetrachord, tropos, harmonia, tonoi, Medieval Islamic theory, şübe, tabaka, devir, avaze.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 24.08.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 18.10.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doktora Öğrencisi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, elifgungorsarikaya@gmail.com, ORCID : 0000-0001-6330-6910

** Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzik Teorileri Anabilim Dalı, cenk.guray@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9410-725X

EXTENDED ABSTRACT

Music is one of the most important factors in Ancient Greek tradition and is one of the essential elements for understanding the universe and science. As an indispensable element of intellectual life, it finds its place as a field of artistic production. Melodic elements are the most important factor in Ancient Greek music and form the foundation of music. The theorists of this period established their systems based on intervals attributed as "consonants" and "dissonants," and they designed melodies classified as "consonants" according to appropriate pitch series and intervals. In the ancient Greek sound system, the octave, obtained by dividing a tense string in half, the pentatonic scale, obtained by vibrating two-thirds of a tense string, and finally, the tetrachords with a ratio of 3:4, obtained by vibrating three-quarters of a tense string, are the fundamental structures.

Harmonia, which means "harmony" in Greek, is used to describe certain scale systems and to ensure the harmonious arrangement of strings during the ancient Greek period. The "tetrachords," which are the cornerstones of the scale, represent four notes and the three intervals called movable tones. Movable tones can vary according to the color and expression of the music. These structures are referred to as "tetrachords," or "genos". Parallel to the lyre instrument, the combination of these two tetrachord structures led to the creation of series called "systema" (system). While the seven-note series is called a *heptachord*, the eight-note series is called an *octachord*.

The theorists have put forth studies discussing the principles underlying the formation of a scale and how to explain it in Ancient Greek Music Theory. The concepts of *tropos*, *harmonia*, and *tonoi* (*tonos*) stand out, as they also demonstrate the theoretical and semantic changes in music. The concept of *tropos* is synonymous with *harmonia* structures and is also considered as a "melodic cycle" or "cycle." The concept of *harmonia* represents the octave structures formed by the combination of two tetrachords, which are the fundamental building blocks of Ancient Greek music theory. These structures are primarily used to represent seven basic types, which are known as *Mixolydian*, *Lydian*, *Phrygian*, *Dorian*, *Hypolydian*, *Hypophrygian*, and *Hypodorian*. These seven series, reflecting different cultures and melodic styles, are also a way to indicate changes in emotion and mood, in addition to providing theoretical details. *Tonoi* are structures formed by the combination of *harmonia*, resulting in a range of two octaves. They have been transposed to different octaves using the prefixes "hypo" (lower) and "hyper" (higher). Initially twelve, these structures later expanded to fifteen. Thanks to the prefixes they receive, *tonoi* serve as a transposition function that allows a scale to be performed in different tunings without changing its structure. As a result of the arrangements in the 5th century, the series fundamentally deviated from the original and started from a different point, enabling shifts and transitions and constructing the modulation structure.

In the manuscripts of music theory in medieval Islamic thought, the influence of Ancient Greek theory and music theory can be observed. The theorists of that period understood and adapted ancient Greek music theory to their own culture, laying the foundation for the maqam theory that has continued to the present day.

The manuscripts written during the Medieval Islamic Period on "Music Theory" are referred to as "Edvar." It is observed that Edvars present music through narratives based on the concept of "cycle" and described with a "circular perception of time," and they include explanations based on "makam" (mode) and "usul" (rhythm), making them fundamental works in this regard.

In Medieval Islamic music, as in ancient Greece, it is formed by the combination of two tetrachords and one tone (tanini). Al-Farabi formulated this understanding with the combination of "tetrachord + pentachord" and used a 17-pitch system with unequal intervals called "fixed intervals." The representation of the tetrachord groups formed by the string placements on the lyre and harp in ancient Greek tradition was expressed through finger positions on the "oud" instrument during the Early Medieval Period. The ratios known as "niseb-i şerife" indicate the octaves, pentachords, and tetrachords in ancient Greece.

The genos/tetrachord structures encountered in Ancient Greece show similarities with the "şûbe" structures in the Medieval Islamic period and are associated with four elements. The cosmological and musical characteristics of şûbes can be seen in sources, and they are considered as patterns defining a characteristic melodic movement. They represent the melodic elements of the maqam through the arrangement of pitches.

The transmitted structures that describe the series formed by starting from a different pitch each time are called "layers." While layers define sound organizations consisting of four and five pitches, the section formed by the tetrachords from 1 to 7, depending on the initial symbol, is called the 1st layer, and the structures that start from 8 and involve pentachords are called the 2nd layer. Including seventeen symbols, along with the octave, eighteen different layers are formed. The structures formed by the combination of layers are called "cycles." The remarkable similarity between the system of series in the Medieval Islamic period, where a basic series starts from a different pitch each time and forms a circular structure, and the *harmonia* in Ancient Greece is noteworthy. The structures called "âvâze," which are said to have arisen from the combination of cycles, show similarity to the *tonoi* structures formed by the combination of *harmonia* in Ancient Greece.

The scholars working on Medieval Islamic music theory have based their understanding of the sound system on Ancient Greek music tradition and organized it according to their own experiences. The relationship between the musical characteristics of the concepts "*tetrachord*, *tropos*, *harmonia*, and *tonoi*" in Ancient Greek tradition and the structures of "şûbe, devir, tabaka, and âvâze" in Medieval Islamic thought has been explained. The clear transmission of ancient Greek tradition through Medieval Islamic thought is a noteworthy finding. The purpose of the study is to demonstrate the similarity between the music traditions of these two periods, and the findings clearly illustrate the interaction between these two traditions.

Antik Yunan Müzik Teorisi'nde Dörtlüler, Tropos, Harmonya (Harmoniai) ve Tonos (Tonoi) Kavramlarını Anlamak

Melodik unsurlar, Antik Yunan müziğinin temelini oluşturmaktadır. Bu dönemin teorisyenleri, kendi sistemlerini ve “uyumlu” olarak nitelendirdikleri melodileri bir ses dizilim “alanına” ve bu alanı oluşturan “ses aralıklarına” uygun olarak tasarlamışlardır (Barker, 1989: 11). Antik Yunan’da “uyumlu” (*symphona*) ve “uyumsuz” (*diaphona*) olarak atfedilen aralıklar önemli bir yer tutmaktadır. Antik Yunan ses sisteminde oktav, dörtlü ve beşli aralıklar önemli bir yer tutmaktadır. Oktav; bir telin ortadan ikiye bölünmesiyle ortaya koyulur ve nispeti 2:1’dir. Beşli; gerilmiş bir telin 1:3’ünü bir köprü ile bölüp 2:3’ünü titreştirilmesiyle ortaya çıkar ve nispeti 2:3’dür. Dörtlü ise gerilmiş bir telin 1:4’ünü bir köprü ile kısalttıktan sonra kalan 3:2’sinin titreşmesiyle elde edilir ve nispeti 3:4’tür. Söz konusu aralıklar “uyumlu” olarak sınıflandırırken diğer aralıkların “uyumsuz” olarak kabul edildiği bilinmektedir (West, 1992: 160). *Harmonia/harmonya* (ahenk) “uyum” anlamını verirken söz konusu kavram aynı zamanda dönemin bazı ses dizilerinin anlatılması ve teller arasındaki notaların uyumlu şekilde düzenlenmesi için de kullanılmaktadır. Bu ses dizisinin temel yapıtaşı olan “ses malzemesinin” içinde melodiyi oluşturabilecek en küçük yapılar olarak “dörtlüler” üzerinde durulduğu görülmektedir. Dörtlü yapılar temelde dört sesi ve aralarındaki üç aralığı ifade etmektedir. Bu karakteristik özellik sergileyen yapılara “*tetrakord*”, “dörtlü” ya da “*genos /cins*” adı verilmektedir (Güroy, 2017: 30). İcra esnasında kullanılan ve melodilerin üretildiği ses alanını, söz konusu dörtlülerin birbirlerine eklenmesiyle oluşan diziler oluşturmaktadır. Dörtlülerde en pes ve tiz sesler sabittir ve tam dörtlü (T4) aralığı vermektedir. Aristoksenos da bir dörtlünün iki tam bir yarım yani tam dörtlü aralığına eşit olduğunu öne sürmektedir. Aristoksenos’un ortaya koyduğu bu sistem kendinden sonraki teorisyenler için de bir standart oluşturmaktadır (Mathiesen, 1999: 312). En pes ve tiz olan dış seslerin aralığı değişmezken, aradaki “oynak” veya “hareketli” sesler belli sınırlar içerisinde müziğin özel rengine göre değişebilmektedir. Temel dörtlü olarak adlandırılan yapılar diyatonik dörtlü, kromatik dörtlü, enarmonik dörtlü olarak üçe ayrılmaktadır (Can, 2001: 39).

Diyatonik Dörtlü; İki büyük, bir küçük ikiliden oluşmuştur. Bu dörtlü tipinde, en geniş aralığın nispeti diğer iki aralığın toplamlarından fazla değildir. Aristoksenos ise bu dörtlü tipinin barındırdığı aralıklar arasında çok dar aralıkların bulunmadığını, bu nedenle kulağın söz konusu aralıkları çok rahat ayırt etmesi nedeniyle bu dörtlünün en eski ve en yaygın dörtlü olarak değerlendirilebileceğini ve natural aralıkları içerdiğini söylemiş ve dörtlünün içindeki aralıkları 1 ton, 1 ton ve 1/2 ton olarak oranlamıştır (Barker, 1989: 139; Baysal 2014: 75, Mathiesen, 1999: 310).



Görsel 1. (Gergin) Diyatonik Dörtlü

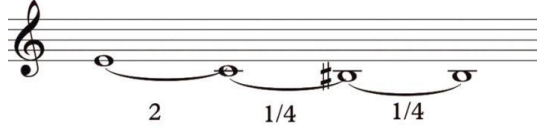
Kromatik Dörtlü; Barındırdıkları aralık nispetleri açısından enarmonik ve diyatonik cinslerin işaret ettiği “nisbi oranların” arasındaki “nisbi oranlara” sahip tüm dörtlüler “kromatik dörtlü” olarak kabul edilmiştir. Aristoksenos kromatik dörtlünün de temel bir dörtlü olduğunu ancak daha yeni ortaya konulmuş bir tür olduğunu ve 1/2 ton, 1/2 ton ve 1,5 ton nispetlerine sahip aralıklardan oluştuğunu söylemiştir. Aristoksenos diyatonik dörtlüden sonra en

bilinen dörtlünün kromatik dörtlü olduğundan da söz etmiştir (Barker, 1989: 139; Baysal 2014: 75, Mathiesen, 1999: 310).



Görsel 2. (Tonik) Kromatik Dörtlü

Enarmonik Dörtlü; İki küçük aralığın alabildikleri en küçük nispetleri alıp, kalan büyük aralığın doğal olarak alabileceği en büyük nispeti aldığı “dörtlü tipine” enarmonik dörtlü denmektedir. Aristoksenos, enarmonik dörtlünün en zor algılanabilen aralıklardan oluşmuş olması dolayısıyla üç dörtlü tipi arasından en “sofistike” dörtlü olduğunu ve 1/4-ton, 1/4-ton, 2-ton nispetlerinde aralıklardan meydana geldiğini söylemiştir (Barker, 1989: 139; Baysal 2014: 75, Mathiesen, 1999: 310).



Görsel 3. Enarmonik Dörtlü

Lir çalgısının tel sayısı ile paralel olarak gelişim gösteren ve “sistem” (*systema*) adı verilen diziler, iki dörtlünün bir araya gelmesiyle meydana gelmiştir (Anderson, 1994: 199). Gelenek tarafından yedi ve sekiz “sesli” olmak üzere iki tür dizinin varlığı bilinmektedir. Yedi sesli diziyeye *heptakord* adı verilirken sekiz sesli diziyeye *oktokord* adı verilmektedir (Tura, 2018: 408). Bu sistem “Ton” (*Tone*) ve “Yarım Ton” (*Semitone*) aralıklarını (diatonik dörtlüyü) temel alan bir düzen içinde oluşmaktadır. Sekiz sesli olup bir *oktokordu* meydana getiren diziyeye aynı zamanda *Diezeugmenon* (ayrık dörtlü) adı verilmektedir. Söz konusu dizi, ortak ses olmadan iki ayrı dörtlüden meydana gelmektedir. Arada kalan aralığa *Disjunctive (Diazeuxis) Tone / Ayrırcı Ton* adı verilmektedir (Barker, 1989: 12; Monro 1894: 32).

Diezeugmenon (Ayrık Dörtlü)



Görsel 4. Diezeugmenon /Ayrık Dörtlü Dizisi

Diğer dizide ise dörtlülerin birleşikleri noktadaki sesin “ortak” kullanımıyla yedi sesli *heptakord* dizisi meydana getirilmektedir. İki dörtlünün ortak ses ile birbirine bağlanmasıyla oluşan bu birleşik diziyeye aynı zamanda *Synemmenon* (bitişik dörtlü) adı verilmektedir (Barker, 1989: 12).

Synemmenon (Bitişik Dörtlü)

Görsel 5. Synemmenon / Bitişik Dörtlü Dizisi

İki dörtlünün arasına, üstüne veya altına “ton” eklenmesiyle oluşan sekiz sesli *oktokord* veya “ayrık dörtlü” olarak nitelendirilen dizi, Antik Yunan dizisinde çok önemli olarak görülen “oktav” ın inşa edilmesini sağlamaktadır. (West, 1992: 160-161).

Teorisyenler, Antik Yunan Müzik Teorisi’nde önemli bir yere sahip olan “bir ses dizisinin” oluşumunun hangi ilkelere dayanmakta olduğunu ve bu oluşumu açıklayabilmek için sembolik anlamlara da gönderme yapan hangi farklı kavramları kullanmak gerektiğini tartışan çalışmalar ortaya koymuşlardır. Uzun bir zaman diliminde müziğin teorik ve anlamsal olarak değişiminin izlerini de işaret eden bu kavramlar arasında *tropos*, *harmonya* (*harmoniai*) ve *tonos* (*tonoi*) kavramları dikkat çekmektedir. *Harmonya* yapılarıyla özleştirilmiş *tropos* kavramı, Antik Yunan teorisinde “ezgisel devir” veya “döngü” olarak ele alınmakta olan yapıların ifade edilmesinin yanında Bizans teorisinde ortaya koyulan *eko* kavramının tanımlanmasında kullanılmaktadır. *Tropos* müzikal yapıları tanımlamanın yanında daha felsefik anlatılarda da “insan karakterini” tanımlamak için ele alınırken, aynı zamanda bu kelime “döngüsellik” ve “stil” kavramlarını tanımlamak için de kullanılmaktadır. *Harmoniai* (*harmonya*) ise Antik Yunan müzik teorisindeki temel yapı olan dörtlülerden; iki adet dörtlünün araya gelmesiyle bir oktavlık ses malzemesinin oluşturduğu yapıları tanımlarken kullanılmaktadır. Aristoksenos öncesi dönemlerde bir oktavı kapsayan tüm dizileri anlatmak için kullanılan bu kavram, M.Ö. IV. Yüzyıldan itibaren -farklıkları bir kenara bırakarak- temel olarak *Mixolydian*, *Lydian*, *Phrygian*, *Dorian*, *Hypolydian*, *Hypophrygian*, *Hypodorian* olarak adlandırılan yedi temel türü ifade etmek için kullanılmaya başlanmıştır. Ege’de farklı bölgeler ve kültürlerle ilişkilendirilen Antik Yunan halklarının üslup ve melodik stillerini ortaya koyan bu diziler, bulunduğu bölgelerde yaşayan halkların isimlerini almıştır. Bu da bize *harmonyaların* farklılıklarının bölgesel müzik tercihleri arasındaki temel farkları ortaya koyduğunu göstermektedir. *Harmonya* kavramı, ezgilerdeki teorik detayları belirtmenin yanı sıra bu yapıları işiten insanlardaki “duygu” ve “ruh” hâlindeki değişiklikleri belirtmenin bir yolu olarak da kullanılmaktadır (Güngör Sankaya, 2022: 76). *Harmonya* sistemi, bir oktav içindeki belirli bir dizinin döngüsel olarak farklı derecelerden başlanarak yeniden sıralanmasıyla oluşmaktadır. Bahsi geçen yedi *harmonya* “yedi telli lir” sistemi ile de örtüşmekte ve söz konusu “yedi” rakamının yedi gezegenle ilişkisini de ortaya koyarak güçlü bir “kozmetik sembolizmanın” temelini oluşturmaktadır. Antik Yunan’da müziğe ait olan ölçeklerin doruk noktası olan *tonos/ tonoi* sistemi ise ilk olarak M.Ö.375-360 arasında yaşayan Aristoksenos’un “Müzik Öğeleri” eserinde görülmektedir. *Tonoi* hakkında daha önce bir bilgiye rastlanmamış ve bu bilgi eksikliği Antik Yunan döneminde de devam etmiştir. Greko-Roman Dönem’i teorisyenleri *tonoi* hakkında çok daha kapsamlı ipuçları ortaya koymuştur (Çelik, 2008: 118). Bu bilgiler Alypius tarafından kayıt altına alınan ve Antik Yunan antikitesindeki melodileri anlamamıza yardımcı olan sembollere benzemektedir M.Ö. IV. yüzyılda yaşamış olan Alypius’un ortaya koyduğu tablolar vokal ve çalgı olarak iki farklı sistemi kapsamaktadır (Mathiesen, 1999: 530).

Tablo 1. *Alypius'un ortaya koyduğu tablo (Çelik, 2008: 119).*

		54 ⊥	⊣	⊡	33	Π	⊖	12	И	П
		53	λ	λ'	32	ρ	υ	11	М	Η
		52	⊕	γ	a	31	Ϟ	A	10	Ϡ
		51	⊗	ϕ		30	τ		9	⊗
		50	⊡	ψ		29	Υ	⊚	8	β
		49	⊥	⊥	g	28	ϕ	F	G	7
<i>g''</i>	70	⊥	⊥'	⊥'					6	⊥
		69	A'	V'		27	X	ϥ		⊥
		68	B'	I'		26	ψ	⊚	5	⊥
<i>f''</i>	67	Γ'	N'		<i>f'</i>	25	Ω	ϕ	F	4
		66	Δ'	⊚'		24	ϕ	⊚		⊗
		65	E'	⊥'		23	R	⊚	E	⊗
<i>e''</i>	64	Z'	⊥'		<i>e'</i>	22	γ	Γ		⊥
		63	H'	ϣ'		21	⊖	⊥		
		62	Θ'	V'		20	F	⊥		
<i>d''</i>	61	Γ'	⊥'		<i>d'</i>	19	⊚	⊥		
		60	K'	Δ'		18	ρ	⊥		
		59	A'	⊥'		17	⊡	⊚		
<i>c''</i>	58	M'	⊚'		<i>c'</i>	16	ϣ	E		
		57	N'	⊗'		15	ϣ	ρ		
		56	Ξ'	⊥'		14	V	⊥		
<i>b''</i>	55	O'	K'		<i>b'</i>	13	W	h		

Tonoi harmonyaların bir araya gelmesiyle ortaya koyulan iki oktavlık ses malzemesinin oluşturduğu yapılar. Aristoksenos tonoinin melodiklerin birbirleriyle ilişkilendirilebildiği bir dizi yapı olarak düşünüldüğüne gerektiğini vurgular (Mathiesen, 1999: 318). Birbirlerine yakın ilişkide olan *tonoi* yapıları ile eşdeğerleri arasında geçişler kolaylıkla gerçekleşebilmektedir. Antik Yunan teorisyenlerinin temel ton olarak ele aldığı *Dorian, Phrygian, Lydian* ve *Mixolydian* dizilerinin “*hypos*” (*pes*) ve “*hyperos*” (*tiz*) ön ekleri ile farklı oktavlara taşınması sonucunda on iki tonoi yapısı ortaya konulmuştur (Güngör Sarıkaya, 2022: 90). Sonrasında “*Hypermixolydian*” eklenerek bu on üç adet olan bu diziler, Büyük Mükemmel Sistem’deki diğer tellerin de birleşiminden oluşan on üç adet *tonoi* yapısını da oluşturmaktadır. Aristoksenos’dan sonraki dönemde teorisyenlerin ortaya koyduğu yeni teorilerde *proslabanomenos*’un (eklenmiş tel) ve bir ton’un eklenmesiyle, bu *tonoi* yapılarının on beş adete kadar çıktığı görülmektedir. Bahsi geçen bu “ön ekler” ve *tonoi* sistemi “merkez oktavda” oluşan bir dizinin yapısı değişmeden transpoze edilmesini sağlamaktadır. *Tonoi*, belirlenmiş bir dizinin farklı akortlarla icra edilebilmesi ve farklı dizilerle iletişime girmesini sağlayan bir çeşit “modülasyon/ transpozisyon” işlevi görmektedir (Barker, 1989: 21-22). V. yüzyıla kadar tek sesli olan ve başka bir sistemle değiştirilmesi mümkün olmaya harmonya yapıları V. yüzyıldaki düzenlemeler sonucunda diziler birbirlerinden temelden yapısal olarak farklılaşmış ve ana düzende farklı bir noktadan başlamıştır. Bu ezgiler arasındaki kaymalar ve geçişler mümkün hale gelip melodilerin modüle edilebilme hali olan metable yani modülasyon olarak adlandırılan bir yapıyı inşa etmiştir (Çelik, 2008: 114; Nowacki, 2020: 26). Her *tonos* referans olarak başladığı nota tiz ya da pes ses alanlara doğru hareket ederek ulaştığı yeni noktayı merkez alan başka bir *tonoi*yi oluşturmasına modülasyon adı verilmiştir. Aralık açısından dizinin orijinal konumuyla benzer aralıklarla farklı bir noktaya taşınması ise transpozisyon olarak isimlendirilmektedir (Güngör Sarıkaya, 2022: 77).

Orta Çağ Müzik Anlayışı ve Antik Yunan Müzik Geleneğiyle İlişkisi

Orta Çağ İslam nazariyatında karşımıza çıkan müzik teorisi yazmalarında, Antik Yunan dönemindeki teori ve ses sisteminin (müzik kuramının) etkileri görülmektedir. IX. ve XI. yüzyıllar arasında yaşayan dönemin önemli bilginleri El Kindî (ö.874), Fârâbî (870–950), İbni Sînâ (980–1037), İhvân-ı Safâ ve Safiyüddin Urmevî (1216–1294) çalışmalarında, Antik Yunan müzik teorisini anlayıp-işleyerek kendi yerel müzik kültürleriyle uyumlu bir hale getirmiştir. Söz konusu bilginler kendilerinden sonra gelecek nesilleri büyük ölçüde etkileyerek günümüze kadar uzanacak olan makam teorisinin temelini de Antik Yunan kuramları üzerinden atmıştır.

VIII. ve X. yüzyıllar arasında Antik Yunan metinlerinin Arapçaya tercüme edilmesi ile ilgili çalışmalar İslam kültürünün müzik teorisi ile ilgili ilk adımlardır (Çaylı, 2019: 12). Orta çağ İslam Dönemiyle beraber kaleme alınmış “Müzik Teorisi” yazmalarına “Edvar” adı verilmektedir. Edvarlar, Antik Yunan dönemindeki müzik yazılarında izleri görülen “devir” temelli müzik anlatılarını temel alarak, “dairesel zaman algısıyla” müziği anlatan ve içeriğinde “makam ve usûl” temelli anlatımları bulunduran eserlerdir (Güray, 2017: 9). Orta Çağ İslam döneminden günümüze kalan ilk metinler; IX. yüzyılda Kindî (ö.874) tarafından yazılmış ve bir “ekol” olarak değerlendirilebilecek ilk anlayışı ortaya koymuştur. Kindî (ö.874), Pythagorasçılarının görüşlerini temel alan öğretisinde müziğin ruh ve disiplinle alakalı işlevine dikkat çekip, sesler arasındaki ilişkiler doğrultusunda ortaya koyduğu evren tahayyülü ve evrenin insan üzerindeki etkilerini de inceleyen “ezoterik” bir yaklaşımı benimsemiştir. IV./X. yüzyılda Basra’da ortaya çıkan İslam felsefesi ve ilmîni ele alarak toplamda elli iki risaleden oluşan ansiklopediyi kaleme alan İhvân-ı Safâ topluluğu ise gezegenler ve yıldızların ortaya koyduğu hareketleri müzik ve ritimlerin sağladığını söyleyerek, Kindî’nin müzikle ilgili “ezoterik” temelli fikirlerini desteklemektedir (Güray, 2017: 53). Bu dönemin en önemli temsilcilerinden olan Kindî ve sonrasında söz konusu ekolü zirveye taşıyan Fârâbî (870–950), İbni Sînâ (980–1037) ve İhvân-ı Safâ gibi ilk dönem bilginlerinin eserlerinde ortaya koydukları “konular”, “kavramlar” ve “yaklaşım tarzları”nın Antik Yunan döneminde kullanılmış metinlerden alındığı söylenebilir. Hatta bu metinler arasında Antik Yunan metinlerinden uyarlanarak geliştirilmiş olanlarına ve Antik Yunan dönemi metinleri ile ortaya çıkan güncel uyumsuzluklar açısından farklı başlıklarda sınıflandırılmış olanlarına da rastlanmaktadır (Çaylı, 2019: 12; Güray, 2017: 52).

Antik Yunan teorisyenlerinin ortaya koyduğu “müzik teorisi” sistemini temel olarak kullanan ilk dönem teorisyenlerinin eserleri, günümüze kadar etkisini sürdürmüş ve adeta makam teorisinin temellerinin bu teorisyenlerin çalışmalarında vücut bulmuş olduğu ifade edilebilir (Güray, 2022, Çaylı, 2019: 12). İlk dönem teorisyenleri müzik teorisini ele alış biçimleriyle iki grupta incelenmektedir. İlk grupta El Kindî, İhvân-ı Safâ gibi bilginler müziğin matematiksel yönünü “sayı mistisizmi” üzerinden incelerken, müziği “matematik” temelli bir anlatımı benimseyen Antik Yunan teorisyenleriyle çok benzer şekilde “uyum / ahenk” üzerinden ele alarak daha çok metafizik bağlantılar üzerinden anlamlandırmaya çalışmaktadırlar (Çaylı, 2021: 14; Güray, 2022). İkinci grup içinde ise “matematik” eksenli bir müzik teorisi anlatımıyla sesler arası ilişkilere dair detaylı ve kapsamlı bilgiler verip, müziği daha “bilimsel” denebilecek bir bakış açısıyla ele alan Fârâbî ve İbni Sînâ gibi bilginler yer almaktadır. Bu grup, Aristoksenos’un çalışmalarını¹ hem ses sistemi detayları hem de kısmen müziği işitsel bir

¹ Söz konusu çalışmalar için bkz. Baysal, Ozan (2014). Aristoksenos’un Müzik Bilim Anlayışı. *Akademik Barış Dergisi*, 46: 62-83. ve Güngör Sankaya, Mesude Elif (2022). *Antik Yunan Modları ile Makamların Karşılaştırılması İncelenmesi ve Arp İcrası ile Örneklenmesi* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Müzik Teorisi Anabilim Dalı, Ankara.

tecrübe olarak algılayıp onu sadece sesler arası ilişkiler kapsamında değerlendiren görüşleri doğrultusunda takip etmektedir. İlke olarak Aristoteles'in ortaya koyduğu "Quadrivium /dört matematik bilimi" olarak adlandırılan "Geometri, Astronomi, Aritmetik ve Müzik" alanlarını merkeze koyan Orta Çağ İslam geleneğinin "meşşai" felsefesini benimsemiş ve "kozmos-müzik" ilişkisini eserlerine matematiksel bir hat üzerinden taşıyan ana ekol olmuştur. Meşşai Okulu'nun takipçileri Fârâbî, İbni Sînâ ve Safiyüddin Urmevî, müziğin sembolik kısmının sunduğu "ezoterik/mistik" anlam dünyasını neredeyse tamamen dışlayarak, müziği "rasyonalist", "duyumcu", "analitik" ve matematiksel ilişkilerine göre değerlendirir (Güray, 2022).

Bu iki farklı yaklaşımın birleştiği temel nokta ise; müzik teorisinin Antik Yunan geleneklerinde olduğu gibi matematik dahi kabul edilmesi olarak öne çıkmaktadır (Çaylı, 2019: 14). Bu bağlamda, söz konusu teorisyenlerin kendi müzik teorisi anlatılarında ses sistemi ilişkilerine dair matematiksel tanımları değişik oranlarda kullandıkları görülmektedir.

Orta Çağ İslam Nazariyatında Perde Kavramı, Aralıklar ve Dizilerin Oluşumu

Bir sesin müzikal ölçekteki titreşimine/frekansına göre bulunduğu konumu belirleyen kavrama "perde" adı verilmektedir (Dağtaşoğlu, 2016: 71). Bir dizininin her bir sesini yansıtan bu kavram, söz konusu ses sisteminin temel unsurudur ve çalgı üzerindeki perdeler, ses sistemi ilgili bilgileri anlatmakta önemli bir yere sahiptir (Güray, 2017: 54). Urmevî öncesi yazılmış müzik teorisi kaynaklarının Antik Yunan teorisyenlerinin yaklaşımıyla ele alınmış olması sebebiyle, Antik Yunan dönemindeki dörtlü yapılarla ortaya koyulan "dörtlü temelli dizi" oluşturma sistemine uygun olarak ilerlemek adına ortaya koyulan perde isimleri Arapçalaştırılarak, Kindî'nin risalelerinden itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Fârâbî, eseri okuyan kişinin daha rahat anlamasını sağlamak için söz konusu perde, tel isimlerini hem Yunanca hem de Arapça olarak ele almıştır.

Tablo 2. Antik Yunan Tel / Perde İsimleri ve Farabi Tarafından Arapçaya Çevrilen Karşılıkları (Öztürk, 2021: 25).

Yunanca Adlandırma	Sıralama	Arapça Adlandırma
<i>Proslambanomenos</i>	A / 1 [1]	<i>Sakiletu'l-mefruzat</i>
<i>Hypate-hypaton</i>	Hypaton B / 2 [2]	<i>Sakiletu'r-reisat</i> Reisat
<i>Parhypate-hypaton</i>	C / 3 [3]	<i>Vasitatu'r-reisat</i>
<i>Likhanos-hypaton</i>	D / 4 [4]	<i>Haddetu'r-reisat</i>
<i>Hypate-meson</i>	Meson h / 5 [5]	<i>Sakiletu'l-evsat</i> Evsat
<i>Parhypate-meson</i>	V / 6 [6]	<i>Vasitatu'l-evsat</i>
<i>Likhanos-meson</i>	Z / 7 [7]	<i>Haddetu'l-evsat</i>
Mese	H / 8 [8]	Vusta
Paramese	T / 9 [9]	Faslatu'l-vusta
<i>Trite-diezeugmenon</i>	Diezeugmenon Y / 10 [10]	<i>Sakiletu'l-munfasilat</i> Munfasilat
<i>Paranete-diezeugmenon</i>	K / 20 [11]	<i>Vasitatu'l-munfasilat</i>
<i>Nete-diezeugmenon</i>	L / 30 [12]	<i>Haddetu'l-munfasilat</i>
<i>Trite-hyperbolaion</i>	Hyperbolaion M / 40 [13]	<i>Sakiletu'l-haddat</i> Haddat
<i>Paranete-hyperbolaion</i>	N / 50 [14]	<i>Vasitatu'l-haddat</i>
<i>Nete-hyperbolaion</i>	S / 60 [15]	<i>Haddetu'l-haddat</i>

Diziler ise; Antik Yunan teorisyenlerin ortaya koyduğu gibi iki dörtlü ve bir ton'un (tanini) buluşmasıyla oluşturulduğu görülmektedir. XII- XV. Yüzyıllar arasındaki dönemde müzik teorisine matematiksel olarak yaklaşım metafizik bağlantıları kabul etmeyen Fârâbî ve İbni Sînâ'nın izinden giden Safiyüddin Urmevî, ilk

temsilcilerinden biri olarak kabul edildiği ve müzik teorisi konusunda ortak bir yaklaşım tarzı benimseyen teorisyenleri temsil eden “Sistemci Ekol’ün” en baskın temsilcisi olarak değerlendirilmektedir (Çaylı, 2019:15; Güray, 2017: 54). Safiyyüddin Urmevi’nin “Kitâbü’l-Edvâr fî Marifeti’n-Nağam ve’l-Evtâr” adlı eseri sistemci ekolün teori sisteminin dayandırıldığı önemli bir kaynak olarak kabul edilmektedir. Urmevi’nin eserinde yeni bir yöntem ortaya koymak gibi bir iddia olmasa da yazarın, Antik Yunan teorisinin devamı olarak görülebilecek olan ve iki dörtlü ile bir tonun birleşiminden oluşan dizi anlayışını “dörtlü + beşli” birleşimi ile formüleştirdiği ve eşit aralıklı olmayan on yedi perdelik “sabit aralıklı” bir sistemi (oktav sesiyle on sekiz) kullandığı görülmektedir (Çaylı, 2019: 16-17). Antik Yunan teorisinde kullanılan perde isimleri XV. yüzyıl sonuna kadar nazariyatta kendine yer bulmuştur ancak Sistemci Ekol teorisyenlerinin bu perdeleri kullanmadığı dikkati çeken bir detaydır. Eserlerinde bahsi geçen perde isimlerinden söz etmemiş olmaları, zamanla bu geleneğin yok olmasına sebep olmuştur.

Antik Yunan geleneğinde lir veya arptaki tel sıralamalarıyla oluşturulan “dörtlü ses gruplarının” meydana getirdiği dizilerinin gösterimi, Erken Orta Çağ Döneminde “ud” üzerindeki parmak pozisyonları aracılığıyla ifade edilmektedir. Antik Yunan’da olduğu gibi İslam nazariyatında da teorisyenlerin, “Niseb-i şerife” adı verilen oranlara sahip ve Antik Yunan’da Pythagoras’ın ortaya koyduğu; 2:1; “oktav”, 3:2; “beşli” ve 3:4; “dörtlü” aralıkların uyumlu aralıklar olduğu hakkında ortak bir düşünceye sahip olduğu görülmektedir (Can, 2001: 147).

Pythagorasçılığın en temel simgesi olan *tetraktys*’i temsil eden ve dörtlü ses gruplarının dört telli lir veya dört telli ud’un telleriyle bağdaştırılması sonucu elde edilen “şûbe” yapıları, ilgili her telin dört unsurdan birisiyle ve o unsurun karakteriyle özdeşleşmesini de sembolize etmektedir. Bu sembolik işlevinin yanında karakteristik ezgi modellerini de işaret eden “şûbeler”, makamların oluşumundaki temel motifler oluşturan ezgisel çekirdek yapılarını da işaret ettiğinden dolayı Antik Yunan’daki “*genos* (dörtlü)” yapısıyla benzerlik göstermektedir. Dört unsurun yanında dört yaratılış aşaması, dört tabiat, dört temel geometrik yapı vs. gibi yapılarla da temsil edilen “şûbelerin” hem kozmolojik hem de müzikal özellikleri kaynaklardan takip edilebilmektedir (Öztürk, 2014: 18).

Tablo 3. Dört Asıl Olan “Dört-Şûbe” ve Pythagorasçı Felsefedeki Simgesel Karşılıkları (Öztürk, 2014: 34).

Şûbeler	Sayı/Sıra	Yaratılış	Unsur	Tabiat	Geometri	Gezegen Açısı
<i>Yekgâh</i>	1/birinci	<i>Tanrı</i>	<i>Toprak</i>	<i>Soğuk ve kuru</i>	<i>Nokta</i>	120°
<i>Dügâh</i>	2/ikinci	<i>Akıll</i>	<i>Su</i>	<i>Soğuk ve nemli</i>	<i>Çizgi</i>	60°
<i>Segâh</i>	3/üçüncü	<i>Ruh</i>	<i>Hava</i>	<i>Sıcak ve nemli</i>	<i>Yüzey</i>	90°
<i>Çargâh</i>	4/dördüncü	<i>Madde</i>	<i>Ateş</i>	<i>Sıcak ve kuru</i>	<i>Cisim</i>	180°-0°

Sistemci Okul kuramcılarının ilk anlatılarında şûbe yapısından fazlaca bahsedilmezken sonradan bu sınıflandırmanın anlatılarda önem kazandığı görülmektedir. Sistemci okulu temsil eden elimizdeki tüm kaynaklarda, adlandırılma ve sıralamalarında küçük değişiklikler olsa da temel olarak “yirmi dört saati” temsil ettiği düşünülen “yirmi dört şûbe” ve dört unsura denk gelen “dört şûbe” fikir ortak bir biçimde yansımaktadır (Levendoglu, 2021: 137). Makamsal yapılarının ezgi kalıplarıyla hareket ettiğini ortaya koyan Şîrâzi’nin “Dürretü’t Tâc” isimli eserinde, Antik Yunan’da ortaya koyular dörtlü yapılarına benzer şekilde; şûbe yapısının

da belirli bir makamı içeren kendine has bazı melodik kalıplara bağlı hareket ettiğini ve her makamın kendi temel çekirdek yapısı olduğu fikrini destekleyen bir anlayış içerisinde kullanıldığı ima edilmektedir (Levendoglu, 2021: 137). Sistemci Ekol teorisyenleri de şube yapısını, karakteristik bir nağme hareketini tanımlayan kalıplar olarak ele almıştır. Şube, makamın ezgisel unsurlarını ortaya koyan perde organizasyonları olarak değerlendirilmektedir. Örneğin; Rast makamında, makamı oluşturan her bir perde ve söz konusu perdelerin aralığı Rast'ın şubeleri olarak ele alınan Yekgâh, Dügâh, Segâh ve Çargâh'ı temsil etmektedir (Öztürk, 2014: 34). Şîrâzî, Sistemci Ekol'ün yirmi dört olarak ele aldığı şube sayısını dokuz adet olarak güncellemiştir. Platon'un Antik Yunan *harmoniyalarının* insanları duygusal olarak etkilediğini söylediği gibi Şîrâzî de bazı makam yapılarının (uşşak, neva veya buselik) cesareti artırdığı için kullanıldığını işaret etmektedir. "Şube" kavramının kuramcılar arasında görüş ayrılığı yaratmış bir kavram olduğu da vurgulanması gereken önemli bir noktadır.

Sistemci Ekolün Dizileri Ele Alması, Tabaka ve Devirlerin Oluşumu ve Tropos, Tonoî Yapılarıyla Benzerlikleri

Diziyi oluşturan sesler üzerinden, her seferinde bir sonraki sesle başlanarak "kurulan dizileri" ifade eden aktarımlı yapılar, Sistemci Ekol teorisyenleri tarafından "tâbakât" (tabakalar) olarak isimlendirilmiştir. Tabaka yapısı dört ve beş sestene oluşan organizasyonu tanımlarken, söz konusu yapıların ud üzerindeki en pes perde olan "A (Elif)" harfi veya "1" sembolü ile temsil edilen perde ile başladığı da görülebilmektedir. Bu yaklaşımda hareket eden, başlangıç sembolüne göre "1-7" arası dörtlülerin oluşturulduğu kısma "1. Tabaka" adı verilirken, "8"den başlayarak hareket eden ve diziyi oluşturan diğer unsur olan beşlileri ele alan yapılara da "2. Tabaka" adı verilmektedir. Bu iki tabaka, oktavda yer alan "on yedi sembol"ün her birini içine alarak hareket eden yapılardan oluştuğu için toplamda (oktav perde ile) on sekiz adet farklı tabaka ortaya koyulmuştur. 1. tabaka aynı zamanda Safiyüddin'in yedi cins olarak ele aldığı yapıları temsil etmektedir.

1.Tabaka

Tablo 4. Birinci Tabakayı Oluşturan Uyumlu Dörtlüler (Çaylı, 2019: 26).

"Dörtlünün kısımları"	Aralıksal yapı	Ebcet notasıyla gösterim
1. Kısım:	T-T-B (Tanini + Tanini + Bakiye)	1-4-7-8
2. Kısım:	T-B-T (Tanini + Bakiye + Tanini)	1-4-5-8
3. Kısım:	B-T-T (Bakiye + Tanini + Tanini)	1-2-5-8
4. Kısım:	T-C-C (Tanini + Mücenneb + Mücenneb)	1-4-6-8
5. Kısım:	C-C-T (Mücenneb + Mücenneb + Tanini)	1-3-5-8
6. Kısım:	C-T-C (Mücenneb + Tanini + Mücenneb)	1-3-6-8
7. Kısım:	C-C-C-B (Mücenneb + Mücenneb + Mücenneb + Bakiye)	1-3-5-7-8

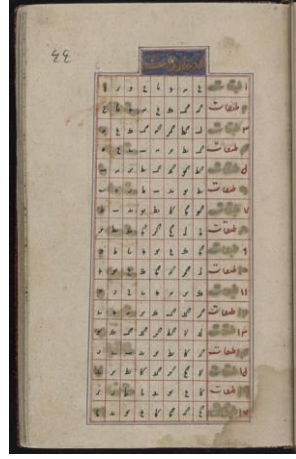
1. tabakadaki yapılara bir "tanini" perdesi eklenmesiyle oluşan "beşliler" ise "2. Tabaka" olarak adlandırılmaktadır. Söz konusu yapılar "dörtlüler"den sonra yazılmaya başlanmakta olup ebcet notasıyla gösteriminde "8" ile başlayıp "18" ile sona ermektedir. Urmevî tarafından on iki tane olarak aktarılan uyumlu beşlilerin, "beşlinin kısımları" olarak adlandırıldığı da görülmektedir:

2. Tabaka**Tablo 5. İkinci Tabakayı Oluşturan Uyumlu Beşliler (Çaylı, 2019: 26).**

"Beşlinin kısımları"	Aralıksal yapı	Ebced notasıyla gösterim
1. Kısım:	T-T-B-T	8-11-14-15-18
2. Kısım:	T-B-T-T	8-11-12-15-18
3. Kısım:	B-T-T-T	8-9-12-15-18
4. Kısım:	T-C-C-T	8-11-13-15-18
5. Kısım:	C-C-T-T	8-10-12-15-18
6. Kısım:	C-T-C-T	8-10-13-15-18
7. Kısım:	C-C-C-B-T	8-10-12-14-15-18
8. Kısım:	T-C-C-C-B	8-11-13-15-17-18
9. Kısım:	C-T-C-C-B	8-10-13-15-17-18
10. Kısım:	C-B-T-C-C	8-10-11-14-16-18
11. Kısım:	C-C-B-T	8-10-12-13-16-18
12. Kısım:	T-C-T-C	8-11-13-16-18

İslam dönemi müzik teorisi kaynaklarında benzer özellikler taşıyan ses dizilerinin oluşumlarının, Antik Yunan müzik teorisinde büyük önem taşıyan "dörtlü ve beşli" yapıların birleşimini hatırlatan "1. ve 2. tabakaların" birleşimiyle tanımlanması, bize "devir" ve "tropos" yapılarının, Anadolu'nun geç Orta çağ döneminde ortaya koyulan müzik kaynaklarında birbirleriyle iç içe geçtiğini göstermektedir (Güray C., Kişisel Görüşmeler, 2021).

Tabaka yapıları "on yedi sesli sistem" in her bir sembolü üzerinden ele alındığından dolayı on yedi farklı tabaka yapısını ortaya koymaktadır. Tabaka yapısı bir "aktarım" durumunu anlatmasıyla, aslında Antik Yunan'da dizilerin transpoze edilmesi için *tonoi* yapısı ile benzeşmektedir. *Tonoide* olduğu gibi diziler tam dörtlü zinciri üzerinde aktarımı ifade eden "tâbakât" sistemine göre sıralanmıştır. Yani her tabakanın başlangıç noktası bir önceki tabakanın tam dörtlü tizinde yer almaktadır. Aralık sayma prensibi üzerinden düşünüldüğünde, söz konusu sistemdeki "birleşim noktası" başlangıç olarak belirlenen sembole yedi eklenerek bulunmaktadır. Örnekleme gerekirse; 1. tabaka "1" sembolünden başlarken, 2. tabaka ifadesi "1" sembolünün tam dörtlü tizinde yer alan "8" sembolünden başlamaktadır. 3. Tabaka ise "8" sembolünden başlayan 2. Tabakanın tam dörtlü tizindeki "15" sembolünden başlamaktadır. Bu şekilde dörtlü ve beşlilerden oluşan toplamda on yedi tabaka ortaya koymaktadır.



Görsel 6. Urmevi'nin Kitabındaki Rast Dizinin (40. Dairenin) 17 Tabaka Üzerine Aktarılması (Çaylı, 2019: 51)

Tablo 6. 17 Tabaka Üzerinden Aktarılan Rast dizisi (Çaylı, 2019: 46).

	Edvâr-ı Rast							
1. Tabaka	1	4	6	8	11	13	15	18
2. Tabaka	8	11	13	15	18	20	22	25
3. Tabaka	15	18	20	22	25	27	29	32
4. Tabaka	5	8	10	12	15	17	19	22
5. Tabaka	12	15	17	19	22	24	26	29
6. Tabaka	2	5	7	9	12	14	16	19
7. Tabaka	9	12	14	16	19	21	23	26
8. Tabaka	16	19	21	23	26	28	30	33
9. Tabaka	6	9	11	13	16	18	20	23
10. Tabaka	13	16	18	20	23	25	27	30
11. Tabaka	3	6	8	10	13	15	17	20
12. Tabaka	10	13	15	17	20	22	24	27
13. Tabaka	17	20	22	24	27	29	31	34
14. Tabaka	7	10	12	14	17	19	21	24
15. Tabaka	14	17	19	21	24	26	28	31
16. Tabaka	4	7	9	11	14	16	18	21
17. Tabaka	11	14	16	18	21	23	25	28

Sistemci Ekol teorisyenleri, 1.(dörtlü) ve 2. (beşli) tabakaların bir araya gelmesiyle ortaya çıkan yapıları "devir/daire" adı vermiştir. Urmevi, 1. tabakayı oluşturan yedi uyumlu dörtlü ve 2. tabakayı oluşturan on iki uyumlu beşli aralığı sırayla birleştirerek toplamda "seksen dört" adet devir ortaya koymuştur. Beşlilerin sayısının on üçe çıkartılabileceğini söylerken söz konusu 13. kısmı dizi oluştururken ele almamıştır. Urmevi'nin "Kitabu'l-Edvâr" adlı eserini ek açıklamalarla Farsça olarak ele alan Abdülkâdir bin Gaybî el-Merâgî ise "Şerhu'l-Kitabu'l-Edvâr" ismini verdiği kitabında Urmevi'nin 13. Kısım olarak bahsettiği yapıyı "Tanini+Tanini+Mücenneb+Mücenneb (T-T-C-C), [(8-11-14-16-18)]" olarak belirleyip söz konusu beşliyi de kullanarak toplamda "doksan bir" devir ortaya koymuştur (Çaylı, 2019: 28). Urmevi'nin "müfred cins" adıyla ele alıp dört aralığa böldüğü bu yapı, Antik Yunan'da *trite synemmenon* (bitişik dörtlünün üçüncü perdesi) ile *paramese* (*mesenin* yanındaki ses) arasındaki perde değişimini karşılayarak bitişik (*synemmenon*) dizinin özelliğini yansıtmıştır (Öztürk, 2021: 30). Abdülkâdir bin Gaybî el-Merâgî'nin yanında Ladikli Mehmet Çelebi de on üç beşli cins olduğunu söylemektedir. Alishah bin Hacı Büke ise on dokuz tam beşli cins olduğunu ve tüm bu yapıların birleşmesi ile yüz otuz üç dizinin (devrin) ortaya çıktığını öne sürmektedir (Can, 2001: 75).

$$\begin{array}{l}
 \text{“Dörtlü”} \\
 \begin{array}{l}
 \underline{1. Kısım: (T-T-B)} \\
 \underline{2. Kısım: (T-B-T)} \\
 \underline{3. Kısım: (B-T-T)} \\
 \underline{4. Kısım: (T-C-C)} \\
 \underline{5. Kısım: (C-C-T)} \\
 \underline{6. Kısım: (C-T-C)} \\
 \underline{7. Kısım: (C-C-C-B)}
 \end{array}
 \end{array}
 \left. \vphantom{\begin{array}{l} \text{“Dörtlü”} \\ \dots \end{array}} \right\} + \text{Tanini} \left. \vphantom{\begin{array}{l} \text{“Dörtlü”} \\ \dots \end{array}} \right\} = \text{“Beşli”}$$

$$\begin{array}{l}
 \begin{array}{l}
 \underline{1. Kısım: (T-T-B+T)} \\
 \underline{2. Kısım: (T-B-T+T)} \\
 \underline{3. Kısım: (B-T-T+T)} \\
 \underline{4. Kısım: (T-C-C+T)} \\
 \underline{5. Kısım: (C-C-T+T)} \\
 \underline{6. Kısım: (C-T-C+T)} \\
 \underline{7. Kısım: (C-C-C-B+T)}
 \end{array}
 \end{array}$$

$$\begin{array}{l}
 \text{“Dörtlü”} + [\text{mücenneþ+bakiyye}] = \text{“Beşli”} \\
 \quad \quad \quad (=tanini) \\
 \begin{array}{l}
 4. Kısım: (T-C-C) \\
 6. Kısım: (C-T-C)
 \end{array}
 \left. \vphantom{\begin{array}{l} 4. Kısım: (T-C-C) \\ 6. Kısım: (C-T-C) \end{array}} \right\} + (C+B) \left. \vphantom{\begin{array}{l} 4. Kısım: (T-C-C) \\ 6. Kısım: (C-T-C) \end{array}} \right\} \begin{array}{l}
 8. Kısım: (T-C-C-C-B) \\
 9. Kısım: (C-T-C-C-B)
 \end{array}
 \end{array}$$

$$\begin{array}{l}
 [\text{Mücenneþ+Bakiyye}] + \text{“Dörtlü”} = \text{“Beşli”} \\
 \quad \quad \quad (=tanini) \\
 (C+B) + \left. \vphantom{(C+B)} \right\} 4. Kısım: (T-C-C) \left. \vphantom{(C+B)} \right\} \underline{10. Kısım: (C-B-T-C-C)}
 \end{array}$$

$$\begin{array}{l}
 \text{Tanini} + \text{“Dörtlü”} = \text{“Beşli”} \\
 (T) + \left. \vphantom{(T)} \right\} \begin{array}{l} 6. Kısım: (C-T-C) \\ 4. Kısım: (T-C-C) \end{array} \left. \vphantom{(T)} \right\} \begin{array}{l} \underline{12. Kısım: (T-C-T-C)} \\ \underline{13. Kısım: (T-T-C-C)} \end{array}
 \end{array}$$

Görsel 7 . Beşlilerin Oluşumu (Çaylı, 2019: 28-29).

Beşlilerin oluşumu yukarıda verilen tablolarda görülebilmektedir. Sayıları 84-133 arasında değişen devir yapıları, Sistemci Ekol teorisyenleri tarafından 1. devir, 2. devir... 53. devir gibi bir sıralamayla adlandırılmaktadır. Urnevî, ortaya koyduğu toplamda seksen dört devir dizisini kitabında “şudûd (şed’in çoğulu)” olarak isimlendirmiştir (Yılmaz Levendoğlu, 2002: 9). Söz konusu dizilerin listelenmiş hâli şu şekildedir.

Tablo 7. Urmevi'nin Tanımlanmış Olduğu 84 Dizinin Aralıkları ve Ebced Notasyonu ile Gösterimi (Çaylı, 2019: 35).

Dörtlünün Kısımları	+ Beşlinin Kısımları	Notasyonla temsili	
1. Kısım [T-T-B] +	1. Kısım [T-T-B-T]	1-4-7-8-11-14-15-18	"1. daire"
	2. Kısım [T-B-T-T]	1-4-7-8-11-12-15-18	"2. daire"
	3. Kısım [B-T-T-T]	1-4-7-8-9-12-15-18	"3. daire"
	4. Kısım [T-C-C-T]	1-4-7-8-11-13-15-18	"4. daire"
	5. Kısım [C-C-T-T]	1-4-7-8-10-12-15-18	"5. daire"
	6. Kısım [C-T-C-T]	1-4-7-8-10-13-15-18	"6. daire"
	7. Kısım [C-C-C-B-T]	1-4-7-8-10-12-14-15-18	"7. daire"
	8. Kısım [T-C-C-C-B]	1-4-7-8-11-13-15-17-18	"8. daire"
	9. Kısım [C-T-C-C-B]	1-4-7-8-10-13-15-17-18	"9. daire"
	10. Kısım [C-B-T-C-C]	1-4-7-8-10-11-14-16-18	"10. daire"
	11. Kısım [C-C-B-T-C]	1-4-7-8-10-12-13-16-18	"11. daire"
	12. Kısım [T-C-T-C]	1-4-7-8-11-13-16-18	"12. daire"
2. Kısım [T-B-T] +	1. Kısım [T-T-B-T]	1-4-5-8-11-14-15-18	"13. daire"
	2. Kısım [T-B-T-T]	1-4-5-8-11-12-15-18	"14. daire"
	3. Kısım [B-T-T-T]	1-4-5-8-9-12-15-18	"15. daire"
	4. Kısım [T-C-C-T]	1-4-5-8-11-13-15-18	"16. daire"
	5. Kısım [C-C-T-T]	1-4-5-8-10-12-15-18	"17. daire"
	6. Kısım [C-T-C-T]	1-4-5-8-10-13-15-18	"18. daire"
	7. Kısım [C-C-C-B-T]	1-4-5-8-10-12-14-15-18	"19. daire"
	8. Kısım [T-C-C-C-B]	1-4-5-8-11-13-15-17-18	"20. daire"
	9. Kısım [C-T-C-C-B]	1-4-5-8-10-13-15-17-18	"21. daire"
	10. Kısım [C-B-T-C-C]	1-4-5-8-10-11-14-16-18	"22. daire"
	11. Kısım [C-C-B-T-C]	1-4-5-8-10-12-13-16-18	"23. daire"
	12. Kısım [T-C-T-C]	1-4-5-8-11-13-16-18	"24. daire"

Açıklamalı [GA1]: Şekiller ayrı ayrı isimlendirilmelidir
Yrd. Edt. için not düşüldü

Tablo 8. Urmevi'nin Tanımlanmış Olduğu 84 Dizinin Araklıklarla ve Ebcad Notasyonu ile Gösterimi (Çaylı, 2019: 35)

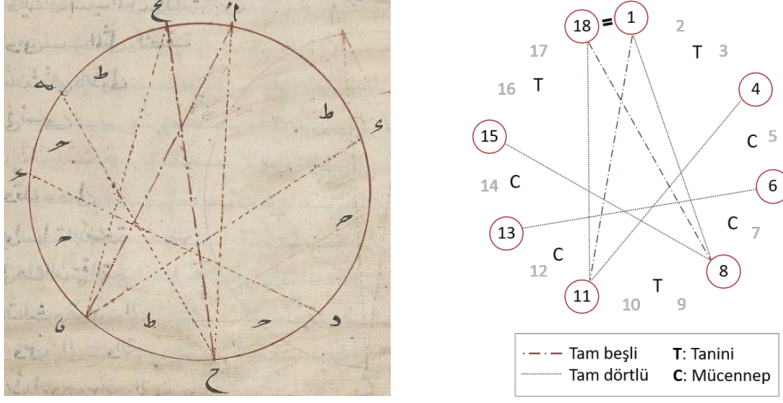
3. Kısım [B-T-T] +	1. Kısım [T-T-B-T]	1-2-5-8-11-14-15-18	"25. daire"
	2. Kısım [T-B-T-T]	1-2-5-8-11-12-15-18	"26. daire"
	3. Kısım [B-T-T-T]	1-2-5-8-9-12-15-18	"27. daire"
	4. Kısım [T-C-C-T]	1-2-5-8-11-13-15-18	"28. daire"
	5. Kısım [C-C-T-T]	1-2-5-8-10-12-15-18	"29. daire"
	6. Kısım [C-T-C-T]	1-2-5-8-10-13-15-18	"30. daire"
	7. Kısım [C-C-C-B-T]	1-2-5-8-10-12-14-15-18	"31. daire"
	8. Kısım [T-C-C-C-B]	1-2-5-8-11-13-15-17-18	"32. daire"
	9. Kısım [C-T-C-C-B]	1-2-5-8-10-13-15-17-18	"33. daire"
	10. Kısım [C-B-T-C-C]	1-2-5-8-10-11-14-16-18	"34. daire"
	11. Kısım [C-C-B-T-C]	1-2-5-8-10-12-13-16-18	"35. daire"
	12. Kısım [T-C-T-C]	1-2-5-8-11-13-16-18	"36. daire"
4. Kısım [T-C-C] +	1. Kısım [T-T-B-T]	1-4-6-8-11-14-15-18	"37. daire"
	2. Kısım [T-B-T-T]	1-4-6-8-11-12-15-18	"38. daire"
	3. Kısım [B-T-T-T]	1-4-6-8-9-12-15-18	"39. daire"
	4. Kısım [T-C-C-T]	1-4-6-8-11-13-15-18	"40. daire"
	5. Kısım [C-C-T-T]	1-4-6-8-10-12-15-18	"41. daire"
	6. Kısım [C-T-C-T]	1-4-6-8-10-13-15-18	"42. daire"
	7. Kısım [C-C-C-B-T]	1-4-6-8-10-12-14-15-18	"43. daire"
	8. Kısım [T-C-C-C-B]	1-4-6-8-11-13-15-17-18	"44. daire"
	9. Kısım [C-T-C-C-B]	1-4-6-8-10-13-15-17-18	"45. daire"
	10. Kısım [C-B-T-C-C]	1-4-6-8-10-11-14-16-18	"46. daire"
	11. Kısım [C-C-B-T-C]	1-4-6-8-10-12-13-16-18	"47. daire"
	12. Kısım [T-C-T-C]	1-4-6-8-11-13-16-18	"48. daire"
5. Kısım [C-C-T] +	1. Kısım [T-T-B-T]	1-3-5-8-11-14-15-18	"49. daire"
	2. Kısım [T-B-T-T]	1-3-5-8-11-12-15-18	"50. daire"
	3. Kısım [B-T-T-T]	1-3-5-8-9-12-15-18	"51. daire"
	4. Kısım [T-C-C-T]	1-3-5-8-11-13-15-18	"52. daire"
	5. Kısım [C-C-T-T]	1-3-5-8-10-12-15-18	"53. daire"
	6. Kısım [C-T-C-T]	1-3-5-8-10-13-15-18	"54. daire"
	7. Kısım [C-C-C-B-T]	1-3-5-8-10-12-14-15-18	"55. daire"
	8. Kısım [T-C-C-C-B]	1-3-5-8-11-13-15-17-18	"56. daire"
	9. Kısım [C-T-C-C-B]	1-3-5-8-10-13-15-17-18	"57. daire"
	10. Kısım [C-B-T-C-C]	1-3-5-8-10-11-14-16-18	"58. daire"
	11. Kısım [C-C-B-T-C]	1-3-5-8-10-12-13-16-18	"59. daire"
	12. Kısım [T-C-T-C]	1-3-5-8-11-13-16-18	"60. daire"

Tablo 9. Urmevi'nin Tanımlanmış Olduğu 84 Dizinin Araklıklarla ve Ebcet Notasyonu ile Gösterimi (Çaylı, 2019: 35).

6. Kısım [C-T-C] +	1. Kısım [T-T-B-T]	1-3-6-8-11-14-15-18	"61. daire"
	2. Kısım [T-B-T-T]	1-3-6-8-11-12-15-18	"62. daire"
	3. Kısım [B-T-T-T]	1-3-6-8-9-12-15-18	"63. daire"
	4. Kısım [T-C-C-T]	1-3-6-8-11-13-15-18	"64. daire"
	5. Kısım [C-C-T-T]	1-3-6-8-10-12-15-18	"65. daire"
	6. Kısım [C-T-C-T]	1-3-6-8-10-13-15-18	"66. daire"
	7. Kısım [C-C-C-B-T]	1-3-6-8-10-12-14-15-18	"67. daire"
	8. Kısım [T-C-C-C-B]	1-3-6-8-11-13-15-17-18	"68. daire"
	9. Kısım [C-T-C-C-B]	1-3-6-8-10-13-15-17-18	"69. daire"
	10. Kısım [C-B-T-C-C]	1-3-6-8-10-11-14-16-18	"70. daire"
	11. Kısım [C-C-B-T-C]	1-3-6-8-10-12-13-16-18	"71. daire"
	12. Kısım [T-C-T-C]	1-3-6-8-11-13-16-18	"72. daire"
7. Kısım [C-C-C-B] +	1. Kısım [T-T-B-T]	1-3-5-7-8-11-14-15-18	"73. daire"
	2. Kısım [T-B-T-T]	1-3-5-7-8-11-12-15-18	"74. daire"
	3. Kısım [B-T-T-T]	1-3-5-7-8-9-12-15-18	"75. daire"
	4. Kısım [T-C-C-T]	1-3-5-7-8-11-13-15-18	"76. daire"
	5. Kısım [C-C-T-T]	1-3-5-7-8-10-12-15-18	"77. daire"
	6. Kısım [C-T-C-T]	1-3-5-7-8-10-13-15-18	"78. daire"
	7. Kısım [C-C-C-B-T]	1-3-5-7-8-10-12-14-15-18	"79. daire"
	8. Kısım [T-C-C-C-B]	1-3-5-7-8-11-13-15-17-18	"80. daire"
	9. Kısım [C-T-C-C-B]	1-3-5-7-8-10-13-15-17-18	"81. daire"
	10. Kısım [C-B-T-C-C]	1-3-5-7-8-10-11-14-16-18	"82. daire"
	11. Kısım [C-C-B-T-C]	1-3-5-7-8-10-12-13-16-18	"83. daire"
	12. Kısım [T-C-T-C]	1-3-5-7-8-11-13-16-18	"84. daire"

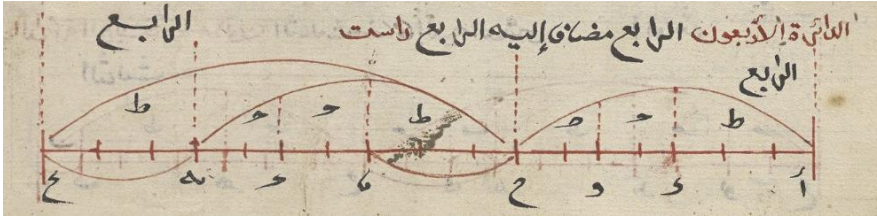
Harmonyalardan Devirlere

Orta Çağ Döneminde karşımıza çıkan İslam Müzik Teorisi kaynaklarında rastlanan "Devir" yapılarının, "daire" sembolünün de getirdiği işlevle beraber felsefe, metafizik, tasavvuf, astronomi ve geometri gibi alanlarla çok yakından ilgi kurduğu dikkati çekmektedir. Antik Yunan geleneğinde Pythagoras ve takipçilerinin ortaya koyduğu "kürelerin müziği/ahengi" inancı, Platon'un "alemin nefsi"yle "küre" şeklinin ilişkisini ve dairesel hareketin tanrısal mükemmelliği temsil ettiğini savunduğu anlayışı ve bu anlayış doğrultusunda yaptığı sınıflandırmanın da "devir" temelli kavramlarla ilişkisi dikkat çekicidir (Öztürk, 2021: 22). Ortaya koyulan diziler Antik Yunan dizilerinde olduğu gibi "devir" adlandırmasını yansıtabilecek şekilde dairesel olarak ele alınmakta, hatta daha önce de ifade edildiği gibi eski dönem kaynaklarında "devir (tropos)" olarak betimlenmektedir. Bu gösterimin tam dörtlü ve tam beşlilerin sayısını net bir şekilde ortaya koymak için çok kullanışlı olduğu görülmektedir. 40. Daireye ait olan "Rast" devrinin aralık dizilimi, Urmevi'nin "Kitabü'l-Edvâr"ında aşağıda verilen şekilde gösterilmektedir;



Görsel 8. Urmevi'nin "Kitabü'l-Edvâr"ında Ele Aldığı Rast Devrinin Aralık Dizimi (Çaylı, 2019: 37).

Aynı dizinin (Rast devri) doğrusal yazımı da aşağıda verilmiştir. Burada dikkati çeken Urmevi'nin orijinal yazısında da ebced notasının yanı sıra on yediye bölünmüş perdeler ile oluşturulan aralıklardır.

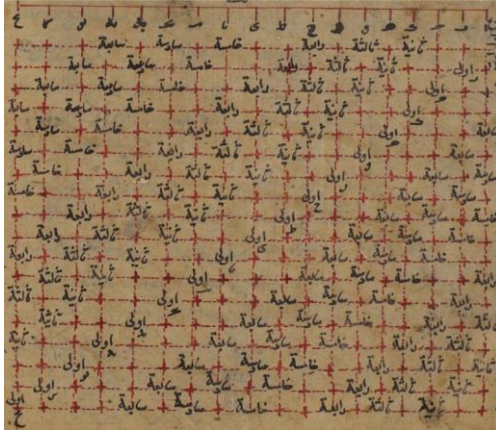


Görsel 9 . Rast Devri'nin Doğrusal Yazımı (Çaylı, 2019: 24).

Burada dikkati çeken durum, günümüzdeki makam dizisi perde sistemiyle oluşturulurken, Sistemci Ekol teorisyenlerinin dizi anlayışının, o devirde daha mevcut olmayan "perde" yaklaşımıyla değil "aralık" yaklaşımıyla ortaya koyuluyor olmasıdır (Çaylı, 2019: 39).

Yukarıda verilen Rast dairesine "ebced sembolleri aracılığıyla" ortaya konan aktarımın, Batlamyus'un Aristoksenos sistemi üzerinden tel/nota isimlerini aktardığı anlayış ile benzerliği dikkat çekici bir noktadır. Yukarıda verilen "devir" anlatısı örneğinde ve aşağıda verilen Urmevi'nin tablosunda aynı tonoi/harmonya yaklaşımında olduğu gibi; başlangıç ve bitiş seslerinin aynı noktada bulunduğu (18=1) bir "devir" yapısının temel teşkil ettiği görülmektedir. Aşağıda verilen tabloda aynı zamanda, her seferinde "on yedi sesli temel dizinin" bir sonraki perdesinden başlayarak devam eden ve böylelikle "on yedi değişik dizi" üreten bir anlatım fikri de dikkati çekmektedir ki bu da tonoi yapılarına dair anlatım ile ortaklık taşımaktadır. Bu sembolik yaklaşımın aynı zamanda Quintilianus'un anlatısında da yer almış olduğu önemli bir detay olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu da bize devir yaklaşımının Antik Yunan'dan gelen bir geleneği yansıtır olabileceği fikrini vermektedir. Tablonun aşağıda verilen Türkçeleştirilmiş hâlinde ilk sırada Rast dairesinin belirlenen konumundaki standart yeri gösterilirken, diğer sıralarda dizinin "ikinci ile yedinci" seslerinden başlayarak oluşan diziler gösterilmektedir. Burada "8" sembolüne dönüş yapılmamasının nedeni; 1 ve 8 sayılarının "başlangıç sesi" ve "oktavı" temsil ediyor olması,

irtibatlandırılması ya da aynı ses olarak kabul edilmesidir. Bu gösterim aynı zamanda da Batlamyus'un ortaya koyduğu sistemdeki "15/1" gösterimi ile benzerlik taşımaktadır. Buradaki tek farklılık Batlamyus'un "iki oktavlık" bir diziyi kendi oluşturduğu "yirmi beş sesli" sistem üzerinden aynı prensip ile ortaya koymuş olmasıdır. Söz konusu iki oktavlık *tonoi* dizilerinin Orta çağ İslam Dönemi'ndeki karşılıklarının da "iki adet" devir yapısının birleşmesiyle oluşan ve sonraki satırlarda detaylandırılacak "âvâzeler" olduğu söylenebilir (Güray, 2017: 83).



Görsel 10. Urmevi'nin "Kitabü'l-Edvâr"ında Rast Dairesinin Aktarımları (Çaylı, 2019: 43).

Tablo 10. Rast Dairesinin Aktarımlarının Türkçeleştirilmiş Hâli (Çaylı, 2019: 45).

	1=18 (AŞYH)	2 (B)	3 (C)	4 (D)	5 (h)	6 (V)	7 (Z)	8 (H)	9 (T)	10 (Y)	11 (YA)	12 (YB)	13 (YC)	14 (YD)	15 (Yh)	16 (YV)	17 (YZ)
1. satır	Evvel	*	*	İkinci	*	Üçüncü	*	Dördüncü	*	*	Beşinci	*	Altıncı	*	Yedinci	*	*
2. satır	*	Evvel	*	*	İkinci	*	Üçüncü	*	Dördüncü	*	*	Beşinci	*	Altıncı	*	Yedinci	*
3. satır	*	*	Evvel	*	*	İkinci	*	Üçüncü	*	Dördüncü	*	*	Beşinci	*	Altıncı	*	Yedinci
4. satır	Yedinci	*	*	Evvel	*	*	İkinci	*	Üçüncü	*	Dördüncü	*	*	Beşinci	*	Altıncı	*
5. satır	*	Yedinci	*	*	Evvel	*	*	İkinci	*	Üçüncü	*	Dördüncü	*	*	Beşinci	*	Altıncı
6. satır	Altıncı	*	Yedinci	*	*	Evvel	*	İkinci	*	Üçüncü	*	Dördüncü	*	*	Beşinci	*	*
7. satır	*	Altıncı	*	Yedinci	*	*	Evvel	*	İkinci	*	Üçüncü	*	Dördüncü	*	*	Beşinci	*
8. satır	Beşinci	*	Altıncı	*	Yedinci	*	*	Evvel	*	İkinci	*	Üçüncü	*	Dördüncü	*	*	*
9. satır	*	Beşinci	*	Altıncı	*	Yedinci	*	*	Evvel	*	İkinci	*	Üçüncü	*	Dördüncü	*	*
10. satır	*	*	Beşinci	*	Altıncı	*	Yedinci	*	*	Evvel	*	*	İkinci	*	Üçüncü	*	Dördüncü
11. satır	Dördüncü	*	*	Beşinci	*	Altıncı	*	Yedinci	*	*	Evvel	*	*	İkinci	*	Üçüncü	*
12. satır	*	Dördüncü	*	*	Beşinci	*	Altıncı	*	Yedinci	*	*	Evvel	*	*	İkinci	*	Üçüncü
13. satır	Üçüncü	*	Dördüncü	*	*	Beşinci	*	Altıncı	*	Yedinci	*	*	Evvel	*	*	İkinci	*
14. satır	*	Üçüncü	*	Dördüncü	*	*	Beşinci	*	Altıncı	*	Yedinci	*	*	Evvel	*	*	İkinci
15. satır	İkinci	*	Üçüncü	*	Dördüncü	*	*	Beşinci	*	Altıncı	*	Yedinci	*	*	Evvel	*	*
16. satır	*	İkinci	*	Üçüncü	*	Dördüncü	*	*	Beşinci	*	Altıncı	*	Yedinci	*	*	Evvel	*
17. satır	*	*	İkinci	*	Üçüncü	*	Dördüncü	*	*	Beşinci	*	Altıncı	*	Yedinci	*	*	Evvel

	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25												
Mixolydian	12	13	14	15/1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25										
Lydian	13	14	15/1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25											
Phrygian	14	15/1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25												
Dorian	15/1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25													
Hypolydian	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15/1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
Hypophrygian	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15/1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	
Hypodorian	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15/1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25		

Görsel 11. Ploteny'nin (Batlamyus'un) Tonoı Anlatısı (Güngör Sarıkaya, 2022: 93).

Ud üzerindeki farklı parmaklar ile elde edilen perdelerden oluşturulan diziler (mecerlar / yollar) daha önce ifade edilen perde, aralık, dörtlü ve tabaka aşamalarına göre ortaya koyulmakta ve ezgi oluşumunu sağlayan formüllerin ilk gösterimlerinin olası ipuçlarını vermektedir. Boş teller ve parmak pozisyonlarıyla ortaya çıkan perdelerin birleşimi çeşitli aralıkları üretirken, bu aralıkların çeşitli birleşimleri de dörtlüleri oluşturmaktadır. Söz konusu dörtlüler de tabakalar aracılığıyla dizileri oluşturan temel malzemeler olarak da kullanılmaktadır. Aşağıda verilen diziler İbn-el Müneccim döneminin önemli icracısı El-İsfahani'nin yazmalarından faydalanılarak yazılmıştır. İlk iki dizi boş telden başlarken, üçüncü ve dördüncü diziler sebbâbe-işaret parmağı ile başlayan (boş telin bir tanini tiz tarafındaki) dizileri vermektedir. Geri kalan diziler de ikişer ikişer vustâ orta parmağı, binsir yüzük parmağı ve hinsir ise serçe parmağından başlatılarak yazılmıştır. (Güroy, 2017: 54).

1 Mutlâk fi merâtü'l vustâ

2 Mutlâk fi merâtü'l binsir

3 Sebâbe fi merâtü'l vustâ

4 Sebâbe fi merâtü'l binsir

5 Vustâ fi mecrâha

6 Binsir fi mecrâha

7 Hinsir fi mecrât'ül vustâ

8 Hinsir fi mecrât'ül binsir

Mutlak	Sebbâbe	Vustâ	Hinsir	Sebbâbe (mesles)	Binsir (mesles)	Hinsir (mesles)	Sebbâbe ² (mesna)
Tanini		Bakiyye	Tanini	Tanini	Tanini	Bakiyye	Tanini

Görsel 11. Dizilerin Rast Perdesi Üzerinden Günümüz Notasyonunda Gösterimleri (Güray, 2017:55).

Verilen temel bir dizinin her seferinde bir başka sesinden başlayarak hareket edip çember yapısını ortaya koyan bu dizi sisteminin, Antik Yunan *harmonyaları* ile benzerliği dikkat çekicidir.

Mutlâk fi merâtü'l vustâ dizisi, yapısı itibarıyla *Phrygian harmonyasına*,

Mutlâk fi merâtü'l vustâ

Görsel 12 Mutlâk fi merâtü'l vustâ dizisi

Phrygian

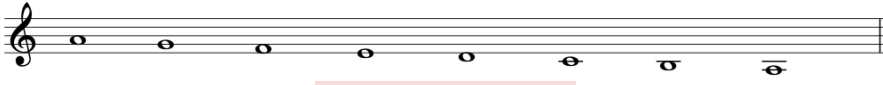
Görsel 13 Phrygian Harmonyası

Mutlâk fî merâtü'l binsir dizisi ise *Hypophrygian harmony*yla.



Görsel 14 Mutlâk fî merâtü'l binsir dizisi

Hypophrygian



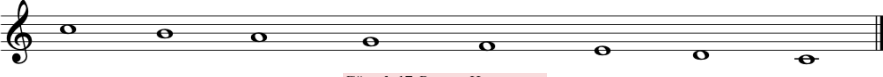
Görsel 15 Hypophrygian harmonyası

Sebâbe fî merâtü'l vustâ dizisinin *Dorian harmony*yla;



Görsel 16 Sebâbe fî merâtü'l vustâ dizisi

Dorian



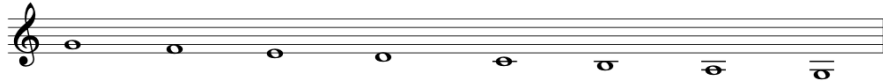
Görsel 17 Dorian Harmonyası

Sebâbe fî merâtü'l binsir dizisinin *Hypodorian harmony*yla;



Görsel 18 Sebâbe fî merâtü'l binsir dizisi

Hypodorian



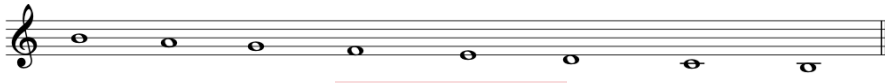
Görsel 19 Hypodorian Harmonyası

Vustâ fi mecrâha dizisinin *Hypolydian* harmonyasıyla;



Görsel 20 Vustâ fi mecrâha

Hypolydian



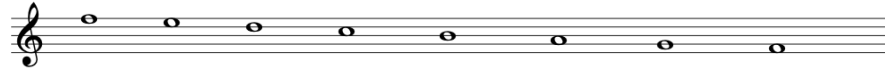
Görsel 21 Hypolydian Harmonyası

Binsir fi mecrâha dizisinin *Mixolydian* harmonyasıyla;



Görsel 22 Binsir fi mecrâha dizisi

Mixolydian



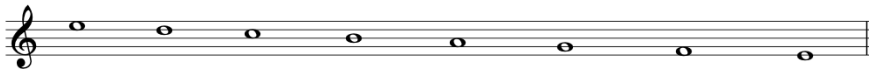
Görsel 23 Mixolydian Dizisi

Hinsir fi mecrât'ül binsir dizisinin ise *Lydian* harmonyasıyla benzerliği dikkat çekmektedir.



Görsel 24 Hinsir fi mecrât'ül binsir dizisi

Lydian



Görsel 25 Lydian Harmonyası

Antik Yunan *harmoniyalarının* yedi adet olması nedeniyle Hinsir fi mecrât'ül vustâ dizisinin bir dizisiyle eşleşmediği görülmektedir.



Görsel 26 Hinsir fi mecrât'ül vustâ dizisi

Antik Yunan *harmoniyalarının* yedi adet olması nedeniyle Hinsir fi mecrât'ül vustâ dizisinin bir dizisiyle eşleşmediği görülmektedir.

Açıklamalı [egS2]: Hocam uygun görürseniz bu harmoniyaların daha net olması için eklemek isterim.

Sembolik ve Teknik Açından Âvâze ve Tonoiler

Farsça “âvâz” (ses, seda) kelimesinden gelen âvâze, terimsel olarak “yukarıdan aşağıya doğru (saat yönünde)” bir hareketi tanımlayan burç ve yıldız konumlarını belirtmektedir. Âvâze terimi yedi ana perdeye işaret etmekte olup dünyevi bir anlam taşımaktan ziyade “ilahi sesleri duyulması” ile doğrudan ilişkili bir kavram olarak görülebilir. Bu terim aynı zamanda, ilahi duyusun yol açtığı ve “duymak, işitmek, dinlemek” anlamına gelen “Semâ etmenin”, “raksla” bütünleşmesi sonucunda oluşan “vecd” hâlinde kendini bulmanın önemli bir göstergesidir. Bu “vecd” hâli de feleklerin harekete geçip “âvâz” etmelerini sağlamaktadır. Bu anlamda sema etmek; gezegenler ve yıldızların güneş etrafındaki dönüşüne benzetilmektedir. Bu dönüş esnasında ortaya çıkan âvâz ise bilge kişilerce duyulabilmektedir. Âvâzelerin bugüne kadar net bir teknik anlatımı bulunamamıştır. Hatta bu yapıların teknik olarak açıklanıp anlaşılmasının mümkün olmayacağı, zira bu yapıların köklü bir inanç felsefesine bağlı olarak gelişen çok güçlü bir sembolizma sonucu ortaya konduğu da söylenebilir (Öztürk, 2014: 30). Bu yapılar, Antik Yunan geleneğinden beri astrolojinin temel bir konusu olan “burçların evleri” olarak ele alındıklarında bir anlamsal tutarlılık gösterdikleri görülebilir. Batlamyus’un burç evi olarak nitelendirdiği yapılar; gök cisimleri ve ait oldukları “ev”ler aşağıdaki tabloda görülmektedir.

Tablo 11. Batlamyus’a Göre Gök Cisimleri ve Hükmettikleri “Ev”ler (Öztürk, 2014: 30).

Gök Cismi	Burç(lar) ve “Ev”leri
Güneş	Aslan (Leo)
Ay	Yengeç (Cancer)
Satürn	Kova (Aquarius) ve Oğlak (Capricorn)
Jüpiter	Yay (Sagittarius) ve Balık (Pisces)
Mars	Koç (Aries) ve Akrep (Scorpio)
Venüs	Boğa (Taurus) ve Terazi (Libra)
Merkür	İkizler (Gemini) ve Başak (Virgo)

M.Ö. II. binyılda Batlamyus’un ortaya koyduğu bu yaklaşım daha sonrasında İhvân-ı Safâ ve 500 yıl sonrasında yaşayan Hızır Bin Abdullah’ın ortaya koyduğu kaynaklarda da aşağıdaki benzerlikte yer almaktadır:

Tablo 12. Âvâzeler, Seyyareler, Makamlar, Unsurlar ve Tabiatlar (Öztürk, 2014:31).

ÂVÂZE	SEYYARE/ GÖK CİSİM	MAKAM	UNSUR	TABIAT
<i>Geveşt</i>	<i>Zuhal (Satürn)</i>	<i>İsfahan ve Rehâvî</i>	<i>Toprak</i>	<i>Soğuk ve Kuru</i>
<i>Nevrûz</i>	<i>Müşteri (Jüpiter)</i>	<i>Zengüle ve Hicaz</i>	<i>Ateş (Yay)</i> <i>Su (Balık)</i>	<i>Sıcak ve Kuru</i> <i>Soğuk ve Nemli</i>
<i>Selmek</i>	<i>Merih (Mars)</i>	<i>İsfahan ve Rast</i>	<i>Ateş (Koç)</i> <i>Su (Balık)</i>	<i>Sıcak ve Kuru</i> <i>Soğuk ve Nemli</i>
<i>Şehnaz</i>	<i>Şems (Güneş)</i>	<i>Büzürg ve Zirefkend</i>	<i>Ateş</i>	<i>Sıcak ve Kuru</i>
<i>Gerdaniye</i>	<i>Kamer (Ay)</i>	<i>Rast ve Hüseyni</i>	<i>Hava</i>	<i>Sıcak ve Nemli</i>
<i>Mâye</i>	<i>Utariid (Merkür)</i>	<i>Uşşak- Nevâ- Büselik</i>	<i>Karışık</i>	<i>Değişken</i>
<i>Hisar</i>	<i>Zühre (Venüs)</i>	<i>Büzürg ve Zirefkend</i>	<i>Ateş (Terazi)</i> <i>Toprak (Boğa)</i>	<i>Sıcak ve Kuru</i> <i>Soğuk ve Kuru</i>

Âvâzeler, XV. yüzyıl nazariyat kaynaklarında iki makamın birleşmesinden ortaya çıkmış olarak tanımlanır (Güray, 2017: 83). XV. Yüzyıl kaynaklarındaki “yedî âvâze” ve bu âvâzeler oluşturan makamlar aşağıdaki tabloda verilmiştir (Öztürk, 2014: 32).

Tablo 13 . Âvâzeler ve Oluşturdukları Makamlar (Öztürk, 2014:32).

ÂVÂZE	OLUŞTUĞU MAKAMLAR
<i>Geveşt</i>	<i>Hüseyni ve Rehâvî</i>
<i>Nevruz</i>	<i>Hicaz ve Rehâvî</i>
<i>Selmek</i>	<i>Zengüle ve Büzürg</i>
<i>Şehnaz</i>	<i>Hicaz ve Kûçek</i>
<i>Hisar</i>	<i>Rast ve Büzürg</i>
<i>Gerdaniye</i>	<i>Hüseyni ve Rast</i>
<i>Mâye</i>	<i>Irak ve Rast</i>

Âvâzeler, kavramsal olarak doğrudan devirlerle eşleştirilebilmekte ve hatta devir yapılarından da daha büyük bileşik yapıları da temsil edebilmektedir. Devirlerin birleşmesinden meydana geldiği söylenen bu yapıların, Antik Yunan’daki *harmoniyaların* birleşmesiyle oluşan *tonoi* yapılarıyla benzerliği dikkati çekmektedir. Âvâze yapılarının XV. yüzyılda nasıl ele alındığı “Kırşehirî Edvarî” ve aynı dönem yazılmış “Anadolu Okulu Edvarî”nden detaylıca incelenebilmektedir. Âvâzelerin, inici nağme hareketlerine dayalı olarak tizden pese yönelen “çok merkezli” bir yapıda olduğu görülmektedir. Tiz noktadan başlayan nağme yapıları, tizden pese inici olarak hareket ederken farklı merkezlere yönelip “ezgisel bir karakter” ile sonra eren çekirdek yapılarının bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. “Birleşik” bir yapıyı temsil eden âvâzeler, çok merkezli çekirdeklere sahiptir (Levendoglu, 2021: 157). Orta Çağ İslam döneminde uygulama ve teori arasındaki önemli bağ, teorik yaklaşımların ud telleri üzerinden gösterilmesine sebep olurken âvâzelerin uygulamadaki kullanım yeri de büyük önem taşımaktadır (Levendoglu, 2021: 158).

SONUÇ

Orta Çağ İslam nazariyatı ile ilgili çalışan teorisyenlerin Antik Yunan müzik geleneğini temel alan ve kendi tecrübelerine uygun bir şekilde düzenlediği ses sistemi anlayışının Antik Yunan geleneğindeki “dörtlü (*tetrakord*), *tropos*, *harmonya* ve *tonoi*” kavramlarının müziksel özellikleriyle, Orta Çağ İslam nazariyatındaki “şûbe, devir, tabaka ve âvâze” yapılarının ilişkisi açıklanmıştır. Antik Yunan geleneğinin Orta Çağ İslam Nazariyatı üzerinden aktarımını açıkça ortaya koyması dikkat çekici bir bulgu olarak karşımıza çıkmaktadır. “Şûbe” kavramının dörtlü ile benzer bir temel işlev taşıması; sembolik olarak, öncelikle *tropos* kavramıyla benzerlik gösteren “devir” yapılarının, zaman içinde tecrübe edilen “devirsel” anlatımdan “ezgi temelli” anlatıma geçişin etkisiyle “işlev” açısından da bir dönüşüm geçirdiği ve ezgi yapılarını ses dizileri üzerinden tanımlayan *harmonya* yapıları ile benzerlik taşımaya başladığı, bunun da Orta Çağ İslam nazariyatında “dörtlü ve beşlilerin” bir araya gelmesiyle oluşan tabakalar ile benzerliği göze çarpmaktadır. *Tonoilerin* ortaya koyduğu aktarım ve eklemleme imkanlarının, Orta Çağ İslam Dönemi teori anlayışında da tabakalar ve aynı *tonoiler* gibi iki oktavlık bir ses aralığına sahip olan âvâzeler ile mümkün kılınması da dikkat çekicidir. Söz konusu bulgular iki geleneğin birbiriyle etkileşimini ortaya koyar niteliktedir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Anderson, D. W. (1994). *Music and Musicians in Ancient Greece*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Barker, A. 1989. *Greek Musical Writings, 2: Harmonics and Acoustics* Cambridge: CUP.
- Baysal, O. (2014). Aristoksenus’un Müzik Bilim Anlayışı. *Akademik Barış Dergisi*, 46, s. 62-83.
- Can, C., M. (2001). *XV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyatı (Ses Sistemi)* (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilim Enstitüsü, İstanbul.
- Çaylı, F. (2019). *13.- 18. Yüzyıllar Arasında Makamsal Müzik Teorisi Anlayışının Değişimi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Müzik Teorisi Anabilim Dalı, Ankara.
- Çelik, S. (2008). *Apollon ve Müzik*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Klasik Arkeoloji Anabilim Dalı, İzmir.
- Dağtaoğlu, A., E. (2016). Müzik Tasavvuf ve Felsefe Bağlamında Perde Kavramı. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 6(11), 69-94.
- Güngör Sarıkaya, M., E. (2022). *Antik Yunan Modları ile Makamların Karşılaştırılmalı İncelenmesi ve Arp İcrası ile Örneklenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi) Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Müzik Teorileri Anabilim Dalı, Ankara.
- Güray, C. (2017). *Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Güray, C. (2022). Sounds of Power (Conference Proceedings), *Brill Deutschland GmbH Böhlau Verlag*, Germany, (basımda).
- Levendoglu, O., N. (2021). XV. Yüzyıl ortaçağ İslam dünyası Sistemci okul Kaynaklarında Sınıflama Konusu: Makam, Avaze ve şube Kavramları Üzerine Teknik Bir İzah. Cenk Güray, Murat Salim Tokaç (Ed.) *Anadolu*

- ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası Cilt 1 içinde (127-171 ss.). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Mathiesen, T., J. (1999). *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Monro, D., M. (1894). *The Modes of Ancient Greek Music*. London: Oxford University Press.
- Michels, U. ve Vogel G. (2021). *Müzik Atlası*. (Çev. Semih Uçar.). İstanbul: Alfa Basın Yayın Dağıtım. (Orijinal Basım Tarihi 2015).
- Nowacki, E. (2020). The Ancient Harmoniai. In *Greek and Latin Music Theory: Principles and Challenges*, (11-23. ss) UK: Boydell & Brewer. doi:10.1017/9781787449169.003
- Nowacki, E. (2020). The Tonoï. In *Greek and Latin Music Theory: Principles and Challenges*, (24-4. ss.) UK: Boydell & Brewer. doi:10.1017/9781787449169.004
- Öztürk, O., M. (2014). Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkib: Osmanlı Musiki Nazariyatında Pisagorcun "Kürelerin Uyumunu/Musikisi" Anlayışının Temsili. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2(1), 1-49.
- Öztürk, O., M. (2021). Makam Nazariyat Tarihinde Başlıca Gelenek ve Modeller. Cenk Güray, Murat Salim Tokaç (Ed.) *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası Cilt.1* içinde (3-71 ss.). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Tura, Y. (2018). "Eski Yunan, Bizans ve Türk Müzik Kuramları Arasındaki İlişkiler." Ç. Adar (Ed.). *IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu: 10-12 Mayıs 2018 – Kütahya: Müzik Teorileri* (404-422). Afyonkarahisar: Matbaa-i Beka.
- Yılmaz Levendoğlu, O., N. (2002). XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri. (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. Müzik Eğitimi, Ankara.
- West, M., L. (1992). *Ancient Greek Music*. London: Oxford University Press.

**TÜRKİYE'DE KEMAN KONULU DİSİPLİNLERARASI LİSANSÜSTÜ TEZLER:
GÜNCEL BİR DEĞERLENDİRME****Interdisciplinary Graduate Theses on Violin in Turkey: A Current Assessment****Yusuf DURSUN *****Nurcan BAHADIR ******ÖZ**

Bu araştırma, konusu keman olan disiplinlerarası nitelikte lisansüstü tezleri derleyen bir çalışmadır. Bu doğrultuda, Türkiye'de keman çalgısının diğer disiplinlerle etkileşimde bulunduğu lisansüstü tezler hakkında genel bir bilgi sunar. Araştırmada, bibliyometrik araştırma deseni kullanılmıştır. Araştırmanın verileri toplanırken, Ulusal Tez Merkezi'nden *keman* anahtar kelimesi kullanılarak arama yapılmış, arama sonucunda ulaşılan tezler detaylı bir biçimde inceledikten sonra disiplinlerarası nitelikte olan tezler yayın yılı, üniversite, enstitü, bölüm ve konularına göre tablolştırılarak çalışmada sunulmuştur. Ulusal Tez Merkezi'nden keman konulu toplamda 427 lisansüstü teze ulaşılmıştır. Yapılan incelemeler sonucu bu tezlerden 13 tanesi disiplinlerarası nitelikte bulunmuştur. Araştırma sonuçlarına göre, kemanın disiplinlerarası nitelikte ele alındığı literatürde incelenen 13 tezin çoğunlukla yüksek lisans tezi (n: 10) olarak hazırlandığı görülmektedir. Doktora tezlerinin ise (n: 3) daha az hazırlandığı kaynaklarda görülmektedir. Bu konuyla ilgili sanatta yeterlilik tezi bulunamamıştır. Keman konulu disiplinlerarası tezler en fazla Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nde sağlık disipliniyle hazırlanmıştır. Elde edilen sonuçlar, keman çalgısının Türkiye'de farklı disiplinlerle birlikte görece az ilgi gördüğünü göstermektedir. Bu sebeple keman alanında araştırma yapmak isteyen, lisansüstü öğrencilerine ve araştırmacılara fikir vermesi açısından bu araştırmanın önemli olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Keman, Disiplinlerarası Keman, Keman ve Sağlık, Keman ve Teknoloji, Keman ve Spor

ABSTRACT

This study is a compilation of interdisciplinary postgraduate theses on violin. Accordingly, it provides a general information about the postgraduate theses in Turkey in which the violin instrument interacts with other disciplines. In the study, bibliometric research design was used. While collecting the data of the study, a search was made from the National Thesis Centre using the keyword *violin*, and after the theses obtained because of the search were examined in detail, the interdisciplinary theses were put into tabular form according to the year of publication, university, institute, department and subject and presented in the study. A total of 427 graduate theses on violin were reached from the National Thesis Centre. As a result of the analyses, 13 of these theses were found to be interdisciplinary. According to the results of the research, it is seen that the 13 theses examined in the literature in which violin is handled in an interdisciplinary way are mostly prepared as master's theses (n: 10). It is seen in the sources that doctoral theses (n: 3) were prepared less. No proficiency in art thesis on this subject was found. The most interdisciplinary theses on violin were prepared in the Institute of Educational Sciences with the discipline of health. The results obtained show that the violin instrument has received relatively little attention in Turkey together with different disciplines. For this reason, it is thought that this research is important in terms of giving ideas to graduate students and researchers who want to do research in the field of violin.

Keywords: Violin, Interdisciplinary Violin, Violin and Health, Violin and Technology, Violin and Sport

Derleme Makale/Review Article Geliş Tarihi/Received Date: 23.08.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 11.10.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Müzik Öğretmeni, yusufdrsn@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1576-0806

** Arş. Gör. Dr., Düzce Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, nrcnbhdr@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5017-1049

EXTENDED ABSTRACT

In this study, interdisciplinary theses in the field of violin were categorized according to their content and general information about the related theses was given. These categories include the examination of violin and violin-related topics in terms of health, sports and technology. The aim of this study is to review the literature on interdisciplinary postgraduate theses (Master's/Doctorate/Proficiency in Art) published on violin in Turkey and to present a compilation of related studies in the literature from an interdisciplinary perspective. For this purpose, answers were sought for the following problem statement and sub-problem statements:

Problem Statement: What are the published postgraduate interdisciplinary theses on violin in Turkey?

Sub Problem Statements:

- 1) How many interdisciplinary graduate theses on violin are there?
- 2) What is the distribution of interdisciplinary theses on violin according to years?
- 3) What is the distribution of interdisciplinary theses on violin according to type?
- 4) What is the distribution of interdisciplinary theses on violin according to universities?
- 5) What is the distribution of interdisciplinary theses on violin according to institutes?
- 6) What is the distribution of interdisciplinary theses on violin according to departments?
- 7) What is the distribution of interdisciplinary theses on violin according to their subjects?

This study is expected to offer new perspectives to researchers through the literature review of the violin in an interdisciplinary context. For this reason, it is thought that this study is important in terms of giving ideas to graduate students and researchers who want to do research in the field of violin.

Method

In the study, bibliometric research design was used. Bibliometric research is the quantification of written documents such as articles, books, papers, in short, academic literature through statistical analysis (Sığrı, Ü., 2022). The population of the study consists of 427 postgraduate theses with the word *violin* in the title accessed through the National Thesis Centre website. The sample consists of 13 postgraduate theses with the word *violin* in the title, which can be considered interdisciplinary. The data collection and sampling process of this research consists of two stages. In the first stage, it was carried out by using the keyword *violin* on the National Thesis Centre website (<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi>). The last screening process was carried out on 12.08.2023. As a result of the search, 427 postgraduate theses containing the word *violin* in the title of the thesis were reached. In the second stage, to determine the theses to be included in the sample of the study, 427 postgraduate theses with the word *violin* in the title of the thesis were listed and examined one by one. As a result of the examination, it was determined that there were 13 interdisciplinary graduate theses in which the violin instrument interacted with other disciplines and the main theme was violin. As a result, 13 interdisciplinary graduate theses with violin as the main theme constitute the sample of the study. In the data collection process, it was assumed that all postgraduate theses in which the expression *violin* was mentioned in the title of the thesis and the main theme was violin were reached, however, all interdisciplinary studies in which the violin instrument interacted with other disciplines were selected and included in the scope and sample of the research.

Results and Suggestions

The aim of this research is to bring together interdisciplinary graduate theses on violin, to determine which disciplines come together with violin, to determine which subjects are emphasized and to present in tables which universities, institutes, departments and subjects this research were conducted. As a result of the search, 427 theses were reached from the National Thesis Centre with the keyword *violin*. Among these theses, 13 theses were found to be interdisciplinary.

According to the results of the research, it is seen that the 13 theses in which violin is handled in an interdisciplinary way are mostly prepared as master's theses (n: 10). It is seen in the sources we could reach that doctoral thesis (n: 3) were prepared less frequently and no thesis was found in the type of proficiency in art. When we examined the interdisciplinary postgraduate theses on violin according to years, it was concluded that violin was brought together with the discipline of health and the first research in this context was written in 2002. However, it was observed that the number of interdisciplinary theses increased as of 2018. Graduate theses were completed at Gazi University, Atatürk University, Bolu Abant İzzet Baysal University, Necmettin Erbakan University, Istanbul Gelişim University, Istanbul University, Istanbul Technical University, Hasan Kalyoncu University, Kocaeli University, Istanbul Aydın University, Hacettepe University, Marmara University. According to the institutes, it is seen that it was completed in the Institute of Educational Sciences, Institute of Health Sciences, Institute of Science, Institute of Social Sciences, and Institute of Graduate Studies. When we examine the departments, theses were completed in the departments of Music Education/Teaching, Physical Therapy and Rehabilitation, Audiology, Electrical and Electronic Engineering, Music, Performance, Sports Medicine. When we analyzed the subjects of the theses, it was concluded that the most research was dealt with the subject of health, followed by technology and sports subjects respectively.

The results obtained show that the subject of violin has received relatively little attention in different disciplines and academic fields in Turkey. It is expected that this research will contribute to more studies on this subject in the future and to analyze the subject in more depth.

Suggestions for researchers:

1. Interdisciplinary theses on instruments other than violin can be analyzed.
2. Interdisciplinary studies on violin conducted in the past years and current studies (last 3 years) can be analyzed comparatively.
3. Research can be done on technologies that facilitate the playing of violin by disabled individuals.
4. The sound quality between handmade violins and fabricated violins made with similar wood quality can be analyzed.
5. The age of starting to play violin can be examined in terms of social sociological situation.

Güçlü ifadesiyle müziğin dokusunu zenginleştiren enstrümanlardan biri olan keman, müzik tarihinin gelişiminde önemli rol oynamıştır ve hala bu etkiyi sürdürmektedir. Efe (2007)'ye göre keman; uzun bir tarihsel dönem boyunca çeşitli müzik türlerinin içinde yer almış, klasik batı müziğinin evrimi boyunca da kemanın metodolojisi ve repertuarını geliştirmiş, yazılmış eserlerin sayısı açısından bakıldığında ise büyük bir zenginliğe ulaşarak ön sahalarda yerini almıştır. Dolayısı ile keman; tarihsel ve kültürel perspektifler göz önünde bulundurulduğunda, müzikal mirasın önemli bir taşıyıcısı olarak kabul edilmektedir. Lekesizgöz (2022) kemana; yaylı çalgılar ailesinin yapısal olarak en küçük, teknik ve ifade açısından virtüöziteye en yakın üyesi olarak tanımlamıştır. Kemanın sahip olduğu tını, ses genişliği ve renk, onu insan duygularını müzik yoluyla ifade etmeye en uygun enstrümanlar başında olmasını sağladığını belirtmektedir.

Yaylı çalgılar ailesinin en tiz sesli üyesi olan keman, Dilworth (1992)'a göre ise hem tarihsel hem de sanatsal bağlamda son derece etkileyici bir enstrüman olarak ifade edilmektedir. Aynı zamanda basit mekanığına rağmen akustik açıdan son derece karmaşık bir yapısı bulunan kemanın; kökenlerini izlemek ise oldukça zor bir görev olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarihsel açıdan ise; yay ile çalınan enstrümanların MS 900'lerden itibaren Avrupa'daki oymalarda ve resimlerde görülmeye başladığı bilinmektedir. Ancak, bu enstrümanlar üzerinde yapılan yorumlar oldukça zorlayıcı ve ilgili metinlerde verilen isimlerin de zaman içerisinde değişiklik gösterdiği bilinmektedir. Kemanın form olarak evrimine göz attığımızda ise Buen (2006)'a göre güncel formuna kıyasla 18. yüzyılda daha kısa tel uzunluğu, daha küçük bir bas çubuğu (can direği), boynu çivilerle tutturulmuş bugünkünden farklı bir köprüye ve bağırsak tellere sahip bir çalgı olduğu görülmektedir. Bu haliyle ise *Barok Keman* olarak adlandırıldığı bilinmektedir. Modern keman ve yayının son halinin ise 19. yüzyılın ortalarında Fransa'da geliştirildiğini belirtmiştir. Bu denli geniş bir zaman dilimini kapsayan keman ve kemanın evriminin, insanlığa geniş bir repertuar zenginliği sunması şüphesiz ki kaçınılmaz görünmektedir. Tarih boyunca birçok büyük besteci keman için önemli eserler vermiş ve dünyanın önde gelen keman virtüözleri keman repertuarının benzersiz eserlerini en prestijli sahnelerde yüzyıllardır seslendirmeye devam etmektedir. Bu bakımdan, birçok kültürde de önemli yer edinmiş olan kemanın ve bununla bağlantılı olabilecek disiplinlerarası yönelimlerin kemana ve diğer disiplinlere katkı sunması beklenmektedir.

Günümüzde kültür ve sanat, insanlık tarihini zenginleştiren ve derinden etkileyen önemli unsurlardan biridir. Sanat ve sanatın bileşenleri göz önünde bulundurulduğunda; birçok farklı disiplinin kesişim noktalarında buluşarak yepyeni perspektifler sunma ve yaratıcılığı teşvik etme potansiyeline sahip olduğu göze çarpmaktadır. Bu bağlamda disiplinlerarası yaklaşımlarla müzik gibi sanatsal ifadelerin nasıl zenginleştirilebileceği ve keman gibi bir çalgının nasıl bir rol üstlenebileceğinin giderek daha fazla ilgi çekebileceği düşünülmektedir. Cluck (1980)'a göre bir kavram olarak disiplinlerarası kelimesi; en az iki alanı bir araya getirerek iç içe geçmek anlamına gelmektedir. Gür (2003)'ün genişletilmiş tanımına göre disiplinlerarasılık; işbirliği ile problem çözme ve karmaşık araştırma sorunlarını, araç ve yöntemleri ödünç almaya ek olarak farklı disiplinler ve kavramlar arasında etkileşimi kapsamaktadır. Jacobs (1989)'a göre disiplinlerarası yaklaşım; bir konseptin, bir temanın veya bir problemin incelemesi sırasında, en az iki farklı disiplinin yöntemlerini ve bilgilerini bir araya getiren bir program yaklaşımı olarak ifade edilmektedir. Disiplinlerarası yaklaşımın amacı ise, belirlenen konunun anlamlı bir bütün olarak kavranması ve farklı disiplinlerin perspektiflerinden incelenmesine olanak sağlamaktır (Yalçın ve Yıldırım, 1998).

Bu çalışma ile bağlantılı olarak keman ile ilgili disiplinlerarası yapılmış yabancı literatüre bakıldığında ise; Ziane vd. (2023), destekli keman performansı sırasında kas yorgunluğu, Berque ve Gray (2011) profesyonel keman

ve viyola sanatçılarında boyun-omuz ağrısının trapezius kas aktivitesi üzerine etkisi, Goto (1999) sanal müzik enstrümanlarının estetik ve teknolojik yönleri, Lin (2022) mobil terminal teknolojisine dayalı keman performans değerlendirme sistemi tasarımı gibi konularda keman ile ilgili birçok disiplinlerarası çalışma gösterilebilir. Yaylı çalgılar alanında yapılmış lisansüstü tezlerle ilgili araştırmalar incelendiğinde Türkiye’de yapılan lisansüstü tezlerde yaylı çalgılar arasında en çok akademik çalışma yapılan çalgılardan biri olarak *keman* çalgısı göze çarpmaktadır (Demirbatır, 2001; Düzbastılar ve Koçal, 2021; Danacı ve Çiftci, 2022; Dönmez, 2022). Bu bağlamda, bu çalışma kapsamında ulaşabildiğimiz kaynaklarda; Türkiye’de disiplinlerarası çalışmalar bağlamında kemanın nasıl ve ne kadar rol aldığı ile bağlantılı olarak yapılmış benzer bir araştırmaya rastlanmamaktadır. Bu doğrultuda araştırma kapsamında, “Türkiye’de keman konulu disiplinlerarası lisansüstü tezler nelerdir?” sorusuna cevap aranacaktır. “Türkiye’de keman konulu disiplinlerarası lisansüstü tezler nelerdir?” sorusuna cevap ararken çalışmanın; kemanın disiplinlerarası bağlamda sunulan literatür taramasıyla araştırmacılara yeni perspektifler sunması beklenmektedir.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Türkiye’de keman ile ilgili yayımlanmış disiplinlerarası lisansüstü tezler (Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik) hakkında literatürü gözden geçirmek ve disiplinlerarası bir perspektifle literatürdeki ilgili çalışmaların bir derlemesini sunmaktır. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki problem cümlesi ve alt problem cümleleri için araştırmada yanıtlar aranmıştır:

Problem Cümlesi: Türkiye’de keman konulu lisansüstü yayımlanmış disiplinlerarası tezler nelerdir?

Alt Problem Cümleleri:

1. Keman konulu disiplinlerarası nitelikte yazılmış kaç adet lisansüstü tez vardır?
2. Keman konulu disiplinlerarası nitelikte tezlerin yıllara göre dağılımları nedir?
3. Keman konulu disiplinlerarası nitelikte tezlerin türüne göre dağılımları nedir?
4. Keman konulu disiplinlerarası nitelikte tezlerin üniversitelere göre dağılımları nedir?
5. Keman konulu disiplinlerarası nitelikte tezlerin enstitülere göre dağılımları nedir?
6. Keman konulu disiplinlerarası nitelikte tezlerin bölümlere göre dağılımları nedir?
7. Keman konulu disiplinlerarası nitelikte tezlerin konularına göre dağılımları nedir?

Araştırmanın Önemi

Disiplinlerarası çalışmaların önemi giderek artarken, bu çalışmaların Türkiye’de tarih boyunca müziğin en önemli çalgılarından biri olan kemanla ne kadar etkileşimde olduğunun, disiplinlerarası çalışmalar bağlamında lisansüstü akademik araştırmalarda kemanın ne kadar rol oynadığının bilinmesi, kemanın disiplinlerarası çalışmalarda gelecekte nasıl bir potansiyele sahip olabileceği ve bununla birlikte son olarak, sanatın diğer alanlarla nasıl daha yakın bir ilişki kurabileceğinin bilinmesi önemli olarak görülmektedir.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Çalışmada, bibliyometrik araştırma deseni kullanılmıştır. “Bibliyometrik araştırma; makale, kitap, bildiri, gibi yazılı belgelerin kısacası akademik literatürün istatistiksel analizi yoluyla sayısal hale getirilmesidir” (Altunışık vd., 2022).

Araştırmanın Evreni ve Örnekleme

Çalışmanın evrenini, Ulusal Tez Merkezi web sitesi üzerinden ulaşılan başlığında *keman* ifadesi geçen 427 lisansüstü tez oluşmaktadır. Örneklemini ise, disiplinlerarası nitelikte sayılabilecek başlığında *keman* ifadesi geçen 13 lisansüstü tez oluşturmaktadır.

Veri Toplama Araçları ve Süreci

Bu araştırmanın veri toplama ve örneklem belirleme süreci iki aşamadan oluşmaktadır. Birinci aşamada, Ulusal Tez Merkezi web sitesi (<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi>) üzerinden *keman* anahtar kelimesi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Son tarama işlemi 12.08.2023 tarihinde yapılmıştır. Tarama sonucunda, tez başlığında *keman* kelimesi geçen 427 lisansüstü teze ulaşılmıştır. Lisansüstü tezlerin tez türlerine göre frekans dağılımları ve yüzdeleri Tablo 1’de verilmiştir.

Tablo 1. *Keman Konulu Lisansüstü Tezlerin Tez Türleri Frekans Dağılımları ve Yüzdeleri*

Tez Türü	Frekans (f)	Yüzde (%)
Yüksek Lisans	318	74,51
Doktora	68	15,93
Sanatta Yeterlik	41	9,59
Toplam	427	100

Tablo 1.’de, her tez türünün frekansı ve frekans yüzdesi ayrı ayrı verilmiştir. Toplamda ise 427 tez olduğu ve bu değer yüzde 100’ünü temsil ettiği belirtilmiştir. Buna göre, tez başlığında *keman* ifadesi geçen lisansüstü tezlerin %74,51’i yüksek lisans tezi, %15,93’ü doktora, %9,59’u sanatta yeterlik tezlerinden oluşmaktadır.

İkinci aşamada ise, araştırmanın örnekleme dahil edilecek tezlerin belirlenebilmesi için tez başlığında *keman* ifadesi geçen 427 lisansüstü tez listelenerek tek tek incelenmiştir. İnceleme sonucunda, *keman* çalgısının diğer disiplinlerle etkileşimde olduğu, ana teması *keman* olan disiplinlerarası nitelikte 13 lisansüstü tez olduğu tespit edilmiştir. *Keman* çalgısının diğer disiplinlerle etkileşimde olduğu lisansüstü tezlerin tez türlerine göre frekans dağılımları ve yüzdeleri Tablo 2.’de verilmiştir.

Tablo 2. *Türkiye’de Yayınlanmış Keman ile İlgili Disiplinlerarası Lisansüstü Tezlerin Tez Türleri Bakımından Frekans ve Yüzde Dağılımları*

Tez Türü	Frekans (f)	Yüzde (%)
Yüksek Lisans	10	76,92
Doktora	3	23,08
Sanatta Yeterlik	0	0
Toplam	13	100

Tablo 2.’ye göre, *keman* çalgısının diğer disiplinlerle etkileşimde olduğu teması *keman* olan lisansüstü tezlerin tez türlerinin frekansı ve frekans yüzdesi ayrı ayrı verilmiştir. Toplamda ise 10 lisansüstü tez olduğu ve bu değer yüzde 100’ünü temsil ettiği belirtilmiştir. Buna göre, bu konuya dahil lisansüstü tezlerin %76,02’si yüksek lisans tezi, %23,08’i ise doktora tezinden oluşmaktadır. Sanatta yeterlik tezi ise bulunmamıştır.

Sonuç olarak, ana teması keman olan disiplinlerarası nitelikte 13 lisansüstü tez, araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır.

Veri toplama sürecinde, tez başlığında *keman* ifadesinin geçtiği ve ana konusunun keman olduğu tüm lisansüstü tezlere ulaşıldığı bununla birlikte keman çalgısının diğer disiplinlerle etkileşimde olduğu, disiplinlerarası nitelikte tüm araştırmaların seçilerek araştırmanın kapsamına ve örnekleme dahil edildiği varsayılmıştır.

Etik Beyan

Bu araştırma, gönüllü katılımcılar veya insanlar üzerinde herhangi bir müdahale içermeyen, yalnızca mevcut yazılı veya basılı kaynakların taranması ve analizine dayanmaktadır. Bu çerçevede, insanlar üzerinde deney veya veri toplama gibi etik izin gerektiren durumlar söz konusu değildir. Dolayısıyla, araştırma için etik kurul onayı alınmamıştır.

BULGULAR

Ulusal Tez Merkezi’nden elde edilen verilere göre Türkiye’de keman alanında 427 lisansüstü tez hazırlanmıştır. Bu tezlerden disiplinlerarası nitelikte sayılabilecek 13 tez belirlenmiştir.

Tablo 3. *Keman Konulu Disiplinlerarası Lisansüstü Tezlerin Yıllara Göre Dağılımları*

Yıl	Yüksek Lisans	Doktora	Toplam
2002	0	1	1
2008	1	0	1
2013	1	0	1
2018	2	1	3
2019	3	0	3
2020	1	0	1
2021	1	0	1
2022	1	0	1
2023	0	1	1
Toplam	10	3	13

Ulusal Tez Merkezi’nde kayıtlı keman konulu disiplinlerarası lisansüstü tezlerin yıllara göre dağılımları Tablo 3’te verilmiştir.

- 2002’de 1 doktora tezi hazırlanmıştır.
- 2008 ve 2013’te 2 yüksek lisans tezi hazırlanmıştır.
- 2018’de 2 yüksek lisans ve 1 doktora tezi olmak üzere toplamda 3 tez hazırlanmıştır.
- 2019’da 3 yüksek lisans tezi hazırlanmıştır.
- 2020, 2021 ve 2022’de her yıl 1 yüksek lisans tezi olmak üzere toplamda 3 tez hazırlanmıştır.
- 2023’te 1 doktora tezi hazırlanmıştır.

Toplamda 10 yüksek lisans ve 3 doktora tezi olmak üzere toplam 13 lisansüstü tez, farklı yıllarda hazırlanmıştır. Yüksek lisans tezlerinin doktora tezlerine oranla daha fazla olduğu gözlemlenmektedir. Yıllara göre tez dağılımını değerlendirerek disiplinlerarası nitelikte keman konusundaki akademik ilginin hangi yıllarda yoğunlaştığına dair bir perspektif sunulmaktadır.

Tablo 4. *Keman Konulu Disiplinlerarası Lisansüstü Tezlerin Üniversitelere Göre Dağılımı*

Üniversite	Yüksek Lisans	Doktora	Toplam
Gazi Üniversitesi	1	1	2
Atatürk Üniversitesi	1	0	1
Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi	1	0	1
Kocaeli Üniversitesi	1	0	1
Hacettepe Üniversitesi	1	0	1
Hasan Kalyoncu Üniversitesi	1	0	1
İstanbul Aydın Üniversitesi	1	0	1

İstanbul Gelişim Üniversitesi	1	0	1
İstanbul Üniversitesi	1	0	1
Marmara Üniversitesi	1	0	1
Necmettin Erbakan Üniversitesi	0	1	1
İstanbul Teknik Üniversitesi	0	1	1
Toplam	10	3	13

Tablo 4., keman konulu disiplinlerarası lisansüstü tezlerin hangi üniversitelerde gerçekleştirildiğiyle ilgili dağılımını göstermektedir.

- Gazi Üniversitesi: Bu üniversitede 1 yüksek lisans ve 1 doktora tezi hazırlanmıştır, toplamda 2 tez tamamlanmıştır.
- Atatürk Üniversitesi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Kocaeli Üniversitesi, Hacettepe Üniversitesi, Hasan Kalyoncu Üniversitesi, İstanbul Aydın Üniversitesi, İstanbul Gelişim Üniversitesi, İstanbul Üniversitesi, Marmara Üniversitesi: Her birinde 1 yüksek lisans tezi hazırlanmıştır.
- Necmettin Erbakan Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi: her birinde 1 doktora tezi hazırlanmıştır.

Toplamda 10 yüksek lisans ve 3 doktora tezi olmak üzere toplam 13 lisansüstü tez, farklı üniversitelerde disiplinlerarası nitelikte keman konusuyla hazırlanmıştır. Bu tablo, farklı üniversitelerin konuya ne kadar ilgi gösterdiğini ve hangi üniversitelerde daha yoğun bir çalışma yapıldığını göstermektedir. Buna göre en fazla çalışmanın Gazi Üniversitesi'nde yapıldığı söylenebilir.

Tablo 5. Keman Konulu Disiplinlerarası Lisansüstü Tezlerin Enstitülere Göre Dağılımları

Enstitü	Yüksek Lisans	Doktora	Toplam
Eğitim Bilimleri Enstitüsü	3	1	4
Sağlık Bilimleri Enstitüsü	3	0	3
Sosyal Bilimler Enstitüsü	2	1	3
Fen Bilimleri Enstitüsü	1	1	2
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü	1	0	1
Toplam	10	3	13

Tablo 5., keman konulu disiplinlerarası lisansüstü tezlerin hangi enstitülerde yapıldıklarıyla ilgili dağılımını göstermektedir.

- Eğitim Bilimleri Enstitüsü: Bu enstitüde 3 yüksek lisans ve 1 doktora tezi hazırlanmıştır, toplamda 4 tez tamamlanmıştır. Eğitim bilimleri alanında yüksek lisans tezlerinin doktora tezlerine oranla daha fazla olduğu görülmektedir.
- Sağlık Bilimleri Enstitüsü: Bu enstitüde 3 yüksek lisans tezi hazırlanmıştır. Doktora tezi hazırlanan bir veri bulunmamaktadır.
- Sosyal Bilimler Enstitüsü: Bu enstitüde 2 yüksek lisans ve 1 doktora tezi hazırlanmıştır, toplamda 3 tez tamamlanmıştır.
- Fen Bilimleri Enstitüsü: Bu enstitüde 1 yüksek lisans ve 1 doktora tezi hazırlanmıştır, toplamda 2 tez tamamlanmıştır.
- Lisansüstü Eğitim Enstitüsü: Bu enstitüde 1 yüksek lisans tezi hazırlanmıştır.

Toplamda 10 yüksek lisans ve 3 doktora tezi olmak üzere toplam 13 tez, farklı enstitülerde disiplinlerarası nitelikte keman konusuyla ilgili hazırlanmıştır. Bu tablo, farklı enstitülerin konuya ne kadar ilgi gösterdiğini ve hangi enstitülerde daha yoğun bir çalışma yapıldığını göstermektedir.

Tablo 6. Keman Konulu Disiplinlerarası Lisansüstü Tezlerin Bölüm/Anabilim/Anasanat Dalı'na Göre Dağılımları

Bölüm/Anabilim Dalı/Anasanat Dalı	Yüksek Lisans	Doktora	Toplam
Müzik Eğitimi/Öğretmenliği	3	2	6
Fizik Tedavi ve Rehabilitasyon	3	0	3
Odyoloji	1	0	1
Elektrik Elektronik Mühendisliği	1	0	1
Müzik	0	1	1
Performans	1	0	1
Spor Hekimliği	1	0	1
Toplam	10	3	13

Tablo 6., keman konulu disiplinlerarası nitelikte lisansüstü tezlerin hangi bölüm, anabilim dalı veya anasanat dalı kategorilerinde olduğuyla ilgili dağılımını göstermektedir.

- Müzik Eğitimi/Öğretmenliği: Bu alanda 3 yüksek lisans ve 2 doktora tezi hazırlanmıştır. Toplamda 5 tez tamamlanmıştır. Bu bölüm/alan, hem yüksek lisans hem de doktora seviyelerinde bu konuyla ilgili yoğun ilgi görmektedir.
- Fizik Tedavi ve Rehabilitasyon: Bu alanda 3 yüksek lisans tezi hazırlanmıştır. Doktora tezi bulunmamaktadır.
- Odyoloji, Elektrik Elektronik Mühendisliği, Performans, Spor Hekimliği: Bu alanlarda her biri için 1 yüksek lisans tezi hazırlanmıştır. Doktora tezi bulunmamaktadır.
- Müzik: Bu alan içerisinde 1 doktora tezi hazırlanmıştır. Yüksek lisans tezi bulunmamaktadır.

Toplamda 11 yüksek lisans ve 3 doktora tezi olmak üzere toplam 13 tez, farklı bölüm, anabilim dalı veya anasanat dalı kategorilerinde piyano konusuyla ilgili hazırlanmıştır. Bu tablo, farklı akademik alanlarda konuya ne kadar ilgi gösterildiğini ve hangi alanlarda daha yoğun bir çalışma yapıldığını göstermektedir.

Tablo 7. Keman Konulu Disiplinlerarası Lisansüstü Tezlerin Konularına Göre Dağılımları

Konu	Yüksek Lisans	Doktora	Toplam
Sağlık	8	2	10
Teknoloji	2	0	2
Spor	0	1	1
Toplam	10	3	13

Tablo 7., keman konulu disiplinlerarası lisansüstü tezlerin konulara göre dağılımını göstermektedir.

- Sağlık Konusu: Bu konuda 8 yüksek lisans ve 2 doktora tezi hazırlanmıştır. Toplamda 10 tez tamamlanmıştır. Keman ilişkilendirilen disiplinlerarası tezlerin sağlık konusunda ilgi çektiği görülmektedir.
- Teknoloji Konusu: Bu konuda 2 yüksek lisans tezi hazırlanmıştır. Doktora tezi bulunmamaktadır.
- Spor Konusu: Bu konuda 1 doktora tezi hazırlanmıştır. Yüksek lisans tezi bulunmamaktadır.

Toplamda 10 yüksek lisans ve 3 doktora tezi olmak üzere toplam 13 tez hazırlanmıştır. Bu tablo, farklı konu alanlarının konuya ne kadar ilgi gösterildiğini ve hangi konularda daha yoğun bir çalışma yapıldığını göstermektedir. Sağlık konusunun en fazla ilgi çeken konu olduğu, teknoloji konusunda da bazı çalışmaların olduğu ancak spor konusunda doktora düzeyinde tek bir çalışmanın olduğu gözlemlenmektedir.

Tablo 8. Keman Konulu Disiplinlerarası Lisansüstü Tezler

No	Keman Konulu Disiplinlerarası Lisansüstü Tezler
1	Öztürk, G. (2023). <i>Keman eğitiminde pülat eszersizlerinin öğrencilerin çalgı performansına, çalgı motivasyonuna ve çalgı performans kaygısına etkisi.</i> (Yayın No. 290117) [Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
2	Dönmez, B. D. (2022). <i>IOS ve Android işletim sistemlerinde keman eğitimi için yazılmış mobil uygulamaların içerikleri açısından incelenmesi.</i> (Yayın No. 726300) [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
3	Salur, Ö. (2021). <i>Keman çalan müzisyenlerde sağ ve sol kulak arasında işleme fonksiyonlarının odyolojik testlerle değerlendirilmesi.</i> (Yayın No. 689868) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Gelişim Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
4	Olmuş, S. (2020). <i>Keman çalan müzisyenlerde skapular diskinezi, omuz mobilitesi ve skapula çevresi kasların izokinetik kas kuvveti değerlendirmesi.</i> (Yayın No. 649485) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
5	Akbey, H. (2019). <i>Ney ve keman icracılarında servikal bölge problemleri ve egzersiz eğitiminin etkinliği.</i> (Yayın No. 609594) [Yüksek Lisans Tezi, Hasan Kalyoncu Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
6	Topdemir, T. T. (2019). <i>Keman çalışma sürecinde ısınma-soğuma egzersizleri.</i> (Yayın No. 566848) [Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
7	Çikot, K. (2019). <i>Cubase müzik yazılım programı destekli piyano eşlik stillerinin keman öğretimi üzerindeki etkileri.</i> (Yayın No. 606588) [Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
8	Tezişçi Özmenay, P. (2018). <i>Kemancıların fizyolojik ve psikolojik sağlıklarının önemi: Alexander Tekniği üzerine bir çalışma.</i> (Yayın No. 512995) [Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
9	Turhan, E. (2018). <i>Keman çalan müzisyenlerde kinesiotape uygulamasının fonksiyonellik, performans, kas gücü ve ağrı üzerine etkisi.</i> (Yayın No. 520616) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
10	Acuner, T. Ş. (2018). <i>Sinyal işleme yöntemleri tabanlı keman ses analizi için bir kullanıcı arayüz gerçekleştirilmesi.</i> (Yayın No. 496542) [Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
11	Zeybek, A. (2013). <i>Keman ve piyano çalan müzisyenlerde gövde stabilite ve endüransının ağrı ve yorgunluk üzerine etkisi.</i> (Yayın No. 339408) [Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
12	Ergin Dündar, G. (2008). <i>Keman ve viyola öğrencilerde ortaya çıkan fiziksel sağlık problemleri ve çözüm önerileri.</i> (Yayın No. 226442) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
13	Yağışan, N. (2002). <i>Keman çalmada etkin bedensel yapıların hareket analizi ve fiziksel-motorik özelliklerin geliştirilmesinin öğrencilerin çalma performansına yansması.</i> (Yayın No. 125812) [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu araştırmada; keman konulu disiplinlerarası nitelikte lisansüstü tezleri bir araya getirmek, kemanla hangi disiplinlerin bir araya geldiğini saptamak, hangi konular üzerinde durulduğunu belirlemek ve bu araştırmaların hangi üniversite, enstitü, bölüm ve konularda yapıldığını tablolar halinde sunmak amaçlanmıştır.

Tarama sonucunda Ulusal Tez Merkezi'nden *keman* anahtar kelimesiyle 427 teze ulaşılmıştır. Bu tezler arasından 13 tezin disiplinlerarası nitelikte olduğu tespit edilmiştir. Araştırma sonuçlarına göre, kemanın disiplinlerarası nitelikte ele alındığı 13 tezin çoğunlukla yüksek lisans tezi (n: 10) olarak hazırlandığı görülmektedir. Doktora tezlerinin ise (n: 3) daha az hazırlandığı ve sanatta yeterli türünde ise yapılmış hiçbir teze rastlanmadığı, ulaşılan kaynaklarda görülmektedir.

Keman konulu disiplinlerarası nitelikte lisansüstü tezleri yıllara göre incelediğimizde, kemanın sağlık disipliniyle bir araya alındığı ve bu kapsamda ilk araştırmanın 2002 yılında yazıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Bununla birlikte disiplinlerarası nitelikte tezlerin 2018 yılı itibarıyla sayıca arttığı gözlemlenmiştir.

Lisansüstü tezler, Gazi Üniversitesi, Atatürk Üniversitesi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, İstanbul Gelişim Üniversitesi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Hasan

Kalyoncu Üniversitesi, Kocaeli Üniversitesi, İstanbul Aydın Üniversitesi, Hacettepe Üniversitesi, Marmara Üniversitesi’nde tamamlanmıştır.

Enstitülere göre, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sağlık Bilimler Enstitüsü, Fen Bilimleri Enstitüsü, Sosyal Bilimler Enstitüsü ve Lisansüstü Eğitim Enstitülerinde tamamlandığı görülmektedir.

Bölgeleri incelediğimizde, Müzik Eğitimi/Öğretmenliği, Fizik Tedavi ve Rehabilitasyon, Odyoloji, Elektrik ve Elektronik Mühendisliği, Müzik, Performans, Spor Hekimliği bölümlerinde tezler tamamlanmıştır.

Tezlerin konularını incelediğimizde en fazla araştırmanın sağlık konusuyla ele alındığı ve bunu sırasıyla teknoloji ve spor konularının takip ettiği sonucuna ulaşılmıştır.

Elde edilen sonuçlar, keman konusunun Türkiye’de farklı disiplinlerde ve akademik alanlarda görece az ilgi gördüğünü göstermektedir. Bu araştırmanın, gelecekte bu konuyla ilgili daha fazla çalışmanın yapılmasına ve konunun daha derinlemesine incelenmesine katkı sağlaması beklenmektedir.

Araştırmacılara yönelik öneriler:

1. Keman dışında başka çalgılar ile ilgili disiplinlerarası yapılmış tezler incelenebilir.
2. Eski yıllarda yapılmış disiplinlerarası kemanla ilgili çalışmalar ile güncel yapılan (son 3 yıl) çalışmalar karşılaştırmalı incelenebilir.
3. Kemanın engelli bireylerde çalınmasını kolaylaştıran teknolojiler konusunda araştırmalar yapılabilir.
4. Benzer ağaç kalitesinde yapılan fabrikasyon kemanlar ile el yapımı kemanların arasındaki ses kalitesi incelenebilir.
5. Keman çalmaya başlama yaşı, toplumsal (sosyolojik) açıdan incelenebilir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Altunışık, R., Boz, H., Gegez, E., Koç, E., Sığırı, Ü., Yıldız, E., & Yüksel, A. (2022). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri: Yeni Perspektifler*. İstanbul: Seçkin Yayıncılık.
- Berque, P., ve Gray, H. (2002). "The influence of neck-shoulder pain on trapezius muscle activity among professional violin and viola players: an electromyographic study." *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 17, no. 2.
- Buen, A. (2006, November). A brief introduction into the violin acoustics history. In *Proceedings of the Baltic-Nordic Acoustics Meeting 2006*, 8-10.
- Cluck, N.A. (1980). Reflections in the interdisciplinary approach to the humanities, *Liberal Education*, 66(1), 67-77.
- Danacı, E. F. & Çiftci, E. (2022). Türkiye’de yaylı çalgılar alanında yapılmış lisansüstü tezlerin çeşitli kriterlere göre değerlendirilmesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 99 (2022 Kasım), 1620-1630. doi: 10.7816/idil-11-99-08.
- Demirbatır, R. E. (2001). Yaylı çalgılar yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tez bibliyografyası. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 14(1). <https://dergipark.org.tr/tr/pub/uefad/issue/16676/173254>.

- Dilworth, J. (1992). The violin and bow – origins and development. R. Stowell (Ed.), *The Cambridge Companion to the Violin in, Cambridge Companions to Music* (pp. 1–29). chapter, Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL9780521390330.002.
- Dönmez, E. C. (2022). Yaylı çalgılar üzerine yapılmış lisansüstü tezlerin çeşitli değişkenler açısından incelenmesi. *Journal of History School*, 61, 3645-3667. <http://dx.doi.org/10.29228/Joh.62491>
- Düzbastılar, M. & Koçal, T. (2021). Türkiye’de yaylı çalgılar alanında yazılan lisansüstü tezlerin incelenmesi. *Asos Journal The Journal of Academic Social Science*, 9(122), 1-24. <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.52628>.
- Efe, M. (2007). Geleneksel Türk sanat müziği kemani bestekârlarının eserlerindeki batı müziğine ait müzikal unsurlar ve keman eğitiminde kullanılabilirliği (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Goto, S. (1999). The Aesthetics and Technological Aspects of Virtual Musical Instruments: The Case of the SuperPolm MIDI Violin. *Leonardo Music Journal* 9, 115-120. <https://www.muse.jhu.edu/article/585450>.
- Gür, T. M. (2003). Araştırma ve Eğitimde Disiplinler Arasılık, Oğuz Babüroğlu (Ed.), *Eğitimin Geleceği*, İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları.
- Lekesizgöz, Y. (2022). Keman çalma teknikleri açısından klasik batı müziği ve Türk müziği arasındaki farklılıkların incelenmesi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Lin, Y. (2022). Design of the violin performance evaluation system based on mobile terminal technology. *Mathematical Problems in Engineering*, <https://doi.org/10.1155/2022/8269007>.
- Ziane C., Goubault, E., Michaud, B., Begon, M. ve Dal Maso, F. (2023). Muscle fatigue during assisted violin performance. *Ergonomics*. <https://doi.org/10.1080/00140139.2023.2221416>.
- Yalçın, P. ve Yıldırım, H. (1998). Disiplinlerarası öğretim üzerine bir uygulama, Çanakkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 17, 146-150. Çanakkale.
- Jacobs, H.H. (1989). *Interdisciplinary curriculum: design and implementation*. USA: Eric Institute of Education Science, <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED316506.pdf>