



Afyon Kocatepe Üniversitesi

# AMADER

**Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi**

Journal of Academic Music Research

AKÜ AMADER / CİLT X - SAYI 19 – Ocak 2024



**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ**  
Cilt X / Sayı 19 / Ocak 2024  
E ISSN: 2667-6001

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY**  
**ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL**  
Volume X / Issue 19 / January 2024

---

Timuçin Ufuk Akçaabat	<i>Günümüzde Bir Kültür İhracatı Ürünü Olarak Müzik</i>
Mustafa Mızrak İbrahim Halil Yurdakal	<i>İlkokulda Çalgı Kullanmanın Eğitim Öğretime Etkisine İlişkin Sınıf Öğretmenlerinin Görüşleri</i>
Aslı Ceren Kaya	<i>Herz, Long, Pischna ve Wolff Piyano Egzersiz Metotlarının Karşılaştırmalı İçerik Analizi</i>
Serhan Dilhan Yavuz	<i>Edvarların İzinden: İsmail Hakkı Bey Arşivinde Bulunan Hamparsum Defteri Üzerine Bir İnceleme</i>
Yiğit Salih Koy Hakkı Alper Maral	<i>Messiaen'in Vingt Regards Sur L'enfant- Jesus İsimli Eserindeki Üslupsal Örüntüler</i>
Güray Alyörük	<i>Leo Brouwer'in Eserlerindeki Uluslararası Düzeyin İncelenmesi</i>

---

AKÜ AMADER / CİLT X - SAYI 19 – Ocak 2024



**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ  
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ**

**Cilt X / Sayı 19 / Ocak 2024  
E ISSN: 2667-6001**

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY  
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL  
Volume X / Issue 19 / January 2024**

**Sahibi / Owner**

Afyon Kocatepe Üniversitesi Adına Devlet Konservatuarı Müdürü  
Prof. Çağhan ADAR

**Editör / Editor**

Prof. Dr. Çağhan ADAR

**Yardımcı Editörler / Co-Editorials**

Dr. Öğr. Üyesi Filiz YILDIZ  
Arş. Gör. Burak GÜLTEKİN

**Yayın Kurulu / Editorial Board**

Prof. Dr. Çağhan ADAR	Dr. Öğr. Üyesi Filiz YILDIZ
Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN	Dr. Öğr. Üyesi Fakı Can YÜRÜK
Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN	Dr. Öğr. Üyesi Meriç DÜZBAŞ
Doç. Dr. Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN	Dr. Öğr. Üyesi Ö. Faruk BAYRAKÇI
Doç. Dr. Berna ÖZKUT	Dr. Öğr. Üyesi Sevgi TAŞ
Doç. Dr. Bertan RONA	Dr. Öğr. Üyesi Yavuz TUTUŞ
Doç. Dr. Melek GÖKÜSTÜN	Dr. Öğr. Üyesi Safiye YAĞCI

**İLETİŞİM**

Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi  
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı ANS Kampüsü, Gazlıgöl Yolu,  
Afyonkarahisar

**Tel:** 0 272 218 26 29 - **Fax:** 0 272 216 33 07

**Web:** <https://dergipark.org.tr/amader>

Ocak ve Haziran olmak üzere yılda iki kez yayınlanan AKÜ Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, Türk Eğitim İndeksi, Scientific Indexing Services (SIS), Academic Resource Indexing (ResearchBib), DRJI ve SOBIAD indekslerinde taranmaktadır.

*AKÜ AMADER / CİLT X - SAYI 19 – Ocak 2024*

**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ**  
**Cilt X / Sayı 19 / Ocak 2024**  
**E ISSN: 2667-6001**

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY**  
**ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL**  
**Volume X / Issue 19 / January 2024**

**BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE**

Doç. Dr. Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Doç. Dr. Bertan RONA	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Doç. Yıldırım AKTAŞ	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Doç. Serenat İSTANBULLU	İzmir Demokrasi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Emsal AKSİN ÇEVİK	Selçuk Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Filiz YILDIZ	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Safiye YAĞCI	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Meriç DÜZBAŞ	Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ömer Faruk BAYRAKÇI	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fakı Can YÜRÜK	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Öğr. Gör. Ayşegül GÖKLEN YILMAZ	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

### **Editörden;**

“Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi” ile müzik alanında eğitimci, araştırmacı, besteci ve icracı akademisyenlerin bilimsel araştırma ve çalışmalarını yayımlayabilecekleri bir dergi amaçlanmıştır. Dergi ayrıca ulusal ve uluslararası niteliklere sahip çalışmaları yayımlayarak müzik bilimine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Dergiye gönderilen çalışmalar, hakemlerin ve yazarların birbirini bilmediği bir sistemle iki, (değerlendirme sonucunda biri olumlu diğeri olumsuz sonuç verirse üç) hakem tarafından değerlendirilmektedir. Çalışmalarını göndermek isteyen yazarlar her türlü bilgiyi dergimiz web adresinden (<https://dergipark.org.tr/amader>) temin edebilirler.

Dergimizin on dokuzuncu sayısını yayımlayabilmenin mutluluğunu yaşıyoruz.

Dergiye göstereceğiniz ilgi daha verimli ve nitelikli çalışmaların gerçekleşmesi için destek olacak, çalışmalarımıza güç verecektir. Desteğiniz için şimdiden teşekkür eder, çalışmalarınızda başarılar dileriz.

Dergimizin *TR Dizin* başvurusu yapılmış olup sürecin en kısa zamanda sonuçlandırılması için çalışmalarımız devam etmektedir.

Prof. Çağhan ADAR

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Yazar/Yazarlar	Makale Başlığı	Sayfa
<b>Timuçin Ufuk Akçaabat</b>	Günümüzde Bir Kültür İhracatı Ürünü Olarak Müzik <i>Music as a Culture Export Product Today</i>	1
<b>Mustafa Mızrak İbrahim Halil Yurdakal</b>	İlkokulda Çalgı Kullanmanın Eğitim Öğretime Etkisine İlişkin Sınıf Öğretmenlerinin Görüşleri <i>Opinions of Primary School Teachers on the Effect of Using Music Instruments in Primary School on Educational Teaching</i>	17
<b>Aslı Ceren Kaya</b>	Herz, Long, Pıschna ve Wolff Piyano Egzersiz Metotlarının Karşılaştırmalı İçerik Analizi <i>A Comparative Content Analysis of Herz, Long, Pischna and Wolff Piano Exercise Methods</i>	32
<b>Serhan Dilhan Yavuz</b>	Edvarların İzinden: İsmail Hakkı Bey Arşivinde Bulunan Hamparsum Defteri Üzerine Bir İnceleme <i>Following the Edvar Tradition: An Examination on the Hamparsum Manuscript Found in the Archive of Ismail Hakki Bey</i>	59
<b>Yiğit Salih Koy Hakkı Alper Maral</b>	Messiaen'in Vingt Regards sur L'enfant-Jesus İsimli Eserindeki Üslupsal Örüntüler <i>Stylistic Patterns in Messiaen's Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus</i>	94
<b>Güray Alyörük</b>	Leo Brouwer'in Eserlerindeki Uluslararası Düzeyin İncelenmesi <i>The Research of The Universal Level in The Works of Leo Brouwer</i>	113

## GÜNÜMÜZDE BİR KÜLTÜR İHRACATI ÜRÜNÜ OLARAK MÜZİK

### *Music as a Culture Export Product Today*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2024.101 Timuçin Ufuk AKÇAABAT<sup>1</sup>

Geliş Tarihi: 17.05.2023

Kabul Tarihi: 03.01.2024

#### **Özet**

Müzik, tarihsel süreci içerisinde her zaman politik ve dini kurumların çeşitli amaçlarla kullandığı ve yönlendirdiği bir kültür ürünü olmuştur. Kolonyalizm sonrası dünya ekonomisi ve politığının çok uluslu şirketler yönetilen bir anlayışın dünyada hâkim olmasıyla bu kurumsal işlevsellik devasa bir ekonomisi olan müzik endüstrisine dönüşmüştür. Müzik endüstrisinden söz edebileceğimiz son yüzyıl içerisinde dünya ekonomisi ve politığı birçok savaştan etkilenmiş, birçok teknolojik gelişmeler yaşanmış, tüm bu değişimler müziğin kendisini ve müzik endüstrisini de etkilemiştir. Müzik artık hem bir ticari ürün hem de işlevsel bir pazarlama aracıdır. Günümüz dünyasında bir ticari ürün, müzik gibi başka bir ticari ürün ile pazarlanabilmektedir. Bu kimi zaman müzik kliplerindeki gizli reklamlarla karşımıza çıkmaktadır. Benzer bir durum ise pop müzik ikonunun özel hayatının insanlar tarafından bilinmesi gibi bazı reklam stratejileri, aslında müziğin çok işlevsel yapısının bir pazarlama aracı olarak kullanımına bir örnektir. Bu aynı zamanda bir müziğin pazarlanmasının yapıldığı an müzik dışında bir kültür veya ürünün de pazarlanmasının yapıldığı anlamına gelmektedir. Müzik, bu amaçlarla başka ticari unsurları gizleyebileceği gibi, kendisi de bir kültürel ya da ticari bir misyon yüklenmiş olabilir. Bu çalışmanın amacı, müziğin bir kültür ürünü olarak pazarlanmasında günümüzde nasıl bir yol izlendiğine dair bir fikir edinmektir.

**Anahtar Kelimeler:** Kültür, Kültür İhracatı, Müzik Endüstrisi, Müziğin İşlevselliği, Uygarlık.

#### **Abstract**

Music has always been a product of culture used and directed by political and religious institutions for various purposes in its historical process. After colonialism, the world economy and politics became dominant in the world with multinational corporations governed by this corporate functionality, which turned into a huge economy, the music industry. In the last century, we can talk about the music industry, the world economy, and, politics have been affected by many wars, and many technological developments, and all these changes have affected the music itself and the music industry. Music

---

<sup>1</sup> Yüksek Lisans Öğrencisi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye, timucinufuk@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-8813-4166

*is now both a commercial product and a functional marketing tool. A commercial product in today's world can be marketed with another commercial product such as music. This sometimes comes up with hidden ads in music clips. Similarly, some advertising strategies, such as the knowledge of the private life of the pop music icon people, are an example of the use of the multi-functional structure of music as a marketing tool. This also means that culture or products other than music are also marketed when music is marketed. Music may conceal other commercial elements for these purposes and a cultural or commercial mission.*

**Keywords:** *Cultural Exports, Culture, Civilization, Functionality of Music, Music Industry.*

## GİRİŞ

Günümüzün küresel müzik manzarası, farklı coğrafyalardan gelen müzik türleri ve sanatçılar aracılığıyla kültürler arası bir etkileşim ve anlayışın ifadesidir. Dijital dönüşümün etkisiyle birlikte, sanatçılar ve dinleyiciler arasında doğrudan bağlantılar kurma imkânı ortaya çıkmıştır. Bazı sanatçılar sadece müzikleriyle değil, aynı zamanda kültürel mesajlarıyla da tanınırlar ve kültürel marka haline gelirler. Kültürler arası iş birliği ve entegrasyonlar müzikte bir sentez yaratırken ekonomik boyutta da kültürel müzik ihracatının ticari potansiyelini artırır.

Müziğin tarihsel sürecine bakıldığında resmî ve dinî kurumların müzik aracılığıyla kitleleri kontrol altında tuttukları ve kendi propagandalarını yaptıkları açıkça görülebilir. Bunda dünyanın içinde bulunduğu dönemin ekonomi ve politik bağlamının önemi vardır. Bu kontrol, zaman içerisinde etkisini yitirse de, müzik hiçbir zaman bu konudaki işlevselliğini kaybetmemiştir. 1.Dünya Savaşı sonrası kurulan olgunlaşan geç kapitalist anlayışla, bütün dünya, devletlerin ve dinî kurumların direkt müdahalesinden sıyrılarak, çok uluslu şirketler üzerinden belirlenen politikalarla yönetilmeye başlanmıştır. 1920'lerin başından itibaren değişen bu politik bağlam ve teknolojik gelişmeler müziğe de yansımıştır. İlk müzik şirketi olan Columbia Records'un kurulmasıyla küresel müzik endüstrisi kurulmasında ciddi bir adım atılmıştır.

Bütün dünyaya taşınan bir kültürel ürün olarak müzik, artık beraberinde başka kültürel ve ticari imgeleri de kolaylıkla empoze etme gücüne sahip, çok geniş bir alana hâkim olabilen bir endüstri unsuru haline gelmiştir. Bunun en iyi örneği, doğrudan Amerikan kültürüne maruz kalmamış periferi ülkelerinin küresel müzikle pazarlanan Amerikan kültürünü ve yaşam tarzını taklit etme gayreti içerisinde



olmalarından anlaşılabilir. Bu endüstride, yaptığı müziklerden bağımsız olarak Elvis Presley, Michael Jackson gibi figürlerin tüketicinin kendisiyle özleştirdikleri bir ticari figür olarak var olmaları pazarlanabilir sanatın toplumsal kabulüne örnek gösterilebilir.

Dijital dönüşümün getirdiği teknolojik ilerlemeler, müziği küresel düzeyde erişilebilir kılarak sanatçılar ile dinleyiciler arasında doğrudan bir bağlantı kurma imkânı sağlamıştır. Bu durum, müzik endüstrisindeki evrimi hızlandırırken aynı zamanda kültürel ifadenin ve kültürel etkileşimin sınırlarını genişletmiştir. Müzik, coğrafi sınırları aşarak insanları bir araya getirirken aynı zamanda bir kültürün ruhunu, tarihini ve kimliğini yansıtan bir ayna görevini görmektedir. Farklı coğrafyalardan gelen ritimler, melodiler ve sözler, kültürler arası etkileşimi teşvik ederken aynı zamanda bu müzik formları kendi köklerini korur ve ifade ederler. Trap, Afrobeats, K-pop ve daha birçok müzik türü, kültürlerin farklılığını ve çeşitliliğini küresel bir platformda sergilemektedir, aynı zamanda kültürleri tekleştirir. Müzik endüstrisinin bu kültür alışverişindeki tahakkümü bu farklılıklara kendini ifade etme imkânı sunduğu gibi, aynı zamanda müziği kültürel ve estetik bir tekilliğe dönüştürmektedir.

Bu makalede, kültürel müziğin evrimi, kültürel mesajların müzik üzerinden iletimi, kültürel geçişkenlik ve müziğin ekonomik boyutu gibi konular ele alınarak günümüzde müziğin kültür ihracatı olarak nasıl değerlendirildiği detaylı bir şekilde incelenecektir.

## **YÖNTEM**

### **Araştırmanın Yöntemi**

Araştırma nicel araştırma yöntemi kullanılarak yapılmıştır.

### **Araştırmanın Modeli**

Araştırmada betimsel model kullanılmıştır.

### **Araştırmanın Amacı**

Bu makalenin amacı, günümüzde müziğin kültürel bir ifade biçimi olarak nasıl evrildiğini, kültürler arası etkileşimin nasıl bir zeminde gerçekleştiğini ve müziğin kültür ihracatı açısından nasıl bir öneme sahip olduğunu irdelemektir. Araştırmada tercih edilen

yaklaşım, müzik ile kültür ilişkisinin değişen küresel politik çerçevede yaşadığı dönüşümü, ürün-tüketici ekseninde değerlendirmektir. Bu değerlendirmede müziğin ticari bir meta olmasının ötesinde toplum ve iktidara ait çeşitli hiyerarşik imgelerin ve kültürel söylemlerin taşıyıcısı olduğu göz önünde bulundurulmuş ve müziğin toplumla ilişkisi bu bağlamda ele alınmıştır.

### **Araştırmanın Önemi**

Müzik, kültürel bir ifade biçimi olarak dünya çapında insanlar arasında bağlantı kurmada güçlü bir araçtır. Kültürler arası etkileşimi teşvik eder, kültürel kimlikleri korurken bir yandan da farklı kültürlerin birbiriyle etkileşimini sağlar. Ayrıca, müzik endüstrisi bir ülkenin veya kültürün dışa açılmasında önemli bir rol oynar ve ekonomik açıdan büyük bir ticari potansiyele sahiptir. Bu potansiyelin doğal bir sonucu olarak ticari bir ürün olmanın dışında, aynı zamanda kültürel ve ideolojik bir taşıyıcıdır. Araştırmanın odak noktası bu süreci incelemektir.

## **BULGULAR VE YORUMLAR**

### **Kültür Kavramının Gelişimi**

“Kültürün ne olduğu” sorusu üzerine tarih boyunca çeşitli ve farklı yaklaşımlar ve türlü tanımlar yapılmıştır. Bu tanımlar tartışmalıdır, aynı zamanda kültürün uygarlıkla yakın bir anlamda değerlendirilmesi genel bir eğilim olmuştur. Özellikle bilimsel kültür tanımının kapsayıcılığı, konunun özniteliğine vurgu yapmadığı için, kültürle ilgili diğer tanımlara değinmek gerekir. Gerçek bir tanım yapabilmek için, “Kültür nedir?” sorusundaki bütün muğlaklığı giderebilecek bir cümleye ihtiyaç vardır. Buradan yola çıkarak kültürle ilgili yapılan bazı tanımların uygunluğunu irdeleyebiliriz. Bu tanımlardan biri, “kültürün, kişinin hayatı boyunca aldığı eğitimler bütünü olduğu” önermesidir. Bu tanım, eğitim sözcüğünün altını doldurmadığı için, kavramla ilgili bir açıklama yaparken bir yeni soru yaratmaktadır. Diğer bir tanım ise, “insan yaratımı olan her şeyin kültür olduğu” önermesidir. Oysa kültür insan ürünü olmasına rağmen, insan da kültürle birlikte değişen ve kültürü değiştiren bir sürecin içindedir. Bu yüzden bu tanım da kendi içinde problemlidir. Bilimsel çevrelerde kabul görmüş bir kültür tanımı ise; Edward B. Tylor’ın “kültürün, insanın bilgi, sanat, gelenek, yetenek, beceri gibi edinimlerini ve alışkanlıklarını içine alan karmaşık bir bütün olduğunu” söyleyen

görüşüdür. Bu görüş, kuramsal anlamda kültür tanımına bir çerçeve sunmaktadır. Buna göre kültür, öğrenilen, muhafaza edilen ve aktarılan bir içeriktir. Tylor'ın bu tanımını birçok insan bilimci yorumlamış ve geliştirmiştir. Toparlamak gerekirse; kültür toplumdaki topluma ve mekâna göre değişen, yaşarken öğrenilen davranış, gelenek ve bilgi bütünüdür. (Güvenç, 1997, s. 54)

Kültür, farklı kullanımlarda farklı anlamlara gelebilmektedir. Kültürel çalışmaların merkezinde yatan kuram, kültürel antropolojide var olan “kültür” kavramıdır. Örneklerine rastlanılsa da, bu çalışmalarda, toplumun elit kesimine atfedilen “yüksek kültür” gibi kavramlardan kaçınılır. Kültürün, tarımın gelişmesi ve insanın inşa etme yeteneğiyle doğrudan ilişkili olduğu kabul edildiği için, insanın medeniyet kurmaya başladığı anda kültürün öne çıkmaya başladığını kabul etmek yanlış sayılmaz. Bu sebeple, kültürün varlığı medeniyet olgusuyla ilişkilendirilir. “Eski uygarlıklardan bu yana şehirler önemli kültür merkezleridir. Bir şehirde çeşitli kültürler bir araya gelebilir. Bireyler kendi kültürel var oluşlarıyla bir yandan diğer kültürlerle çatışmak durumunda kalabilirler. Bu savunma durumunun anlamı ve ilgili olduğu siyasi mücadele gibi konular kültürel çalışmaların ilgi alanı içindedir” (Andrew Edgar, 2008, s. 81)

Kelime kökeni olarak “culture”, latince *cultura* (yetiştirmek) kelimesinden gelmektedir ve “culture” kelimesinin ilk olarak çiftçilikte bir süreci temsil etmesi amacıyla kullanıldığı düşünülmektedir. Örneğin hayvanların ve ekinlerin bakımı gibi... 16.yy'dan itibaren bu kelimenin anlamı, “insanların gelişim sürecini gözetmek” olarak genişletildi. İkinci olarak; bu tanımın tekrar dönüşüme uğrayarak sözcüğün soyut olarak taşıyacağı anlamların türetilmesine yol açan süreçten söz etmek gerekir. Bu zaman aralığı tam olarak bilinmese de “culture” kelimesinin günümüzdeki kullanım şekline evrilmesinin başlangıcı 19.yy. başı olarak bilinmektedir. Bu kavram Almanca ve Fransızca gibi dillerde de dilbilimsel anlamda gelişim göstermiştir. Örneğin, Almanca'da “kultur” olarak kullanılan kültür kelimesi uygarlık kelimesiyle aynı anlamda kullanılmıştır. Bu dönemde “kültür” kelimesinin kullanımı iki farklı eğilim göstermiştir. Bunlardan biri, “uygarlaşmış ve medeni” anlamına eşdeğer bir kullanımı olan “kültürlü (cultivated)” kelimesidir. Bir diğeri ise, aydınlanma tarihçileri tarafından insanın seküler gelişimini tarif etmek için kullanılan tanımdır. (Williams, Keywords, 1985, s. 87-88)

Johann Gottfried Herder, “*Ideas of the Philosophy of the History of Mankind*”da “kültür” kavramının bütün uluslara ve dönemlere aynı şekilde uygulanmasının yanlış olduğunu düşündüğünü

yazmıştır ve Avrupa kültürünün diğer kültürlere bir referans noktası oluşturulmasına karşı çıkmıştır. O, farklı kültürlerin ve ulusların kendi dönemleri ve değişkenleri içerisinde ele alınmaları gerektiğini savunmaktaydı. Romantik dönemde ortaya çıkan halk kültürü akımı bu düşüncenin bir yansımasıdır. G.F. Klemm, “*Allgemeine Kulturgeschichte der Menschheit*” (1853) isimli kitabında “kültür” kavramını bu anlamda kullanmıştır. Klemm’in kültüre yüklediği bu anlam, modern toplum bilimlerinde kullanılmaya devam edilmektedir. Kültürün kavramsal çerçevede kullanımı farklılaşsa da genel kullanımı, insanların yaşama biçiminin bir dönemine, bir sürecine ait bir bilgi kümesine işaret etmektedir. Kültüre dair güncel kullanımlardan bir diğeri ise; müzik, edebiyat, resim, heykel ve sinema gibi sanat faaliyetlerini çağrıştıran bir anlam bütünüdür (Williams, Culture, 2005, s. 105).

Günümüzde kültürden söz ettiğimizde yüksek kültürü çağrıştıran bir anlam evrilmesinin öne çıktığını söylemek yanlış olmaz. Öte yandan kültür kelimesi yukarıda alıntılanan metinde de ifade edildiği gibi hem sanat faaliyetlerinin bütünsel bir ifadesi, hem de toplumların ve azınlıkların kültürel miraslarının bir bütünü olarak anlaşılmaktadır. Müzik, bütün bu anlam ayrımlarının hepsinde önemli bir yer tutmaktadır. Yüksek kültür ifadesindeki müzik, Avrupa merkezli bir düşünceyle bakıldığında şüphesiz Klasik Batı Müziği’dir. Sanat faaliyetleri içerisinde düşünüldüğünde, günümüzde diğer sanatlardan çok daha popüler, daha çok ilgi gören bir konumda müziği görebiliriz. Toplumların kendi kültürel mirasları anlamında kültür ifadesini kullandığımızda ise, müzik bir toplumun ya da azınlığın geçmişten günümüze taşıdığı bir gelenek olarak yine karşımıza çıkmaktadır. Sonuç olarak, müzik kültür olgusuyla iç içe geçmiş, çoğu zaman birlikte düşünülen başka bir gerçekliktir.

### **Kültür Ve Uygarlık Kavramının Ortak Noktaları**

Uygarlık kavramı, insanın tarihsel gelişim sürecinde barbarlık ve ilkeliliğin karşısına konumlandırılmış, aydınlanmacılık gibi ulaşılmış bir hedefi referans olarak bir anlam kazanmıştır. Bu kavram, varılan hedefteki toplumsal düzen, gelişmiş bir kültür ve ilerlemeci bir anlayışı düşündüren bir bütünü işaret etmektedir. Örtük biçimde daha önce kullanımlarına rastlansa da somut bir biçimde kullanımı İngilizcede ve Fransızcada Aydınlanma Dönemi’nde öne çıkmıştır ve “uygarlık” kavramı Batı Uygarlığı’nın gelişmişliğine ve ilkeliliğin karşısında konumlandırılmasıyla parlatılmıştır.

Bu çerçevede, önceleri eşdeğer kullanımı olan kültür ve uygarlık tanımları, birbiriyle ne kadar iç içe olsa da bir çatışma meydana getirmektedir. Öyle ki, kültür, ulaşılmış uygarlık hedefinden önce de var olmuştur ve “uygarlık” deyiminin kural koyuculuğu tarihsel süreçte diğer kültürlerin var olduğu gerçeğinden bağımsız değildir. Bu nedenle, kültür, bir hedefe varılsın ya da varılmasın her zaman vardır ve “uygarlık” diye tanımladığımız şeyin periferide neye karşılık geldiği tartışmalı bir konudur. Öte yandan uygarlık ve kültür birbirini etkileyen, dönüştüren bir sistem de oluşturabilir. Buna devletlerin izlediği kültür politikaları, savaşlar, ekonomik ölçütler gibi birçok değişken etki etmektedir. Bu etkiler kültürün kendiliğinden değil, toplumsal dönüşümlerle birlikte değiştiğini ve dönüştüğünü doğrulamaktadır. Sonuç olarak kültür ve uygarlık arasında hem birbirini etkileyen hem de zaman zaman çatışan bir kavramsal bütünlük vardır (Williams, Civilization, 2005, s. 70)

“Uygarlık” kavramını belirli bir hedefe ulaşılmış, birlikte hareket eden insanları ifade eden bir toplumsal olgu olarak değerlendirdiğimizde, uygarlıkların tarihsel süreç boyunca belirli bir kültür edinimine sahip olduğunu görürüz. Bu edinimler ve kültürel farklar uygarlıkları birbirinden ayıran en önemli farklardır. Buna rağmen bir uygarlıktan söz ettiğimizde homojen bir kültür anlayışının her zaman geçerli olmadığını görebiliriz. Örneğin Anadolu uygarlıklarını bütünsel bir biçimde düşündüğümüzde, Anadolu’da yaşayan Alevilerin, Kürtlerin, Lazların ve diğer halkların kültürlerinin birbirini ne kadar etkilemiş olsa da birbirinden ne kadar farklı olduğunu, geçmişten günümüze kadar bir gelenek olarak korunarak sürdürüldüğünü söylemek yanlış olmaz. Bu bağlamda, uygarlık kavramı kültürel geleneğin devamlılığıyla da ilintilidir.

### **Hiyerarşinin Tarihsel Süreçteki İşlevselliği**

Toplum, belirli amaçları ve görevleri olan öğelerin birbiriyle ilişkilerinin sosyal bir bütünü oluşturduğu yapılanmadır. Bu çerçevede söz konusu olan bütünü meydana getiren unsurlarının ayrışmasını “iş bölümü”, bu unsurların birbirleriyle olan ilişkilerinde beklenen davranış biçimlerini ise “sosyal rol” olarak kabul etmek mümkündür. Böylece sosyal roller, iş bölümünün bir sonucu olmaktadır. İş bölümü ise, toplumun bütünlüğünü meydana getiren çeşitli unsurlar arasında gerçekleşir. (Millard, 2007, s. 45)

Hiyerarşi, temel anlamda bir bütünü oluşturan herhangi bir topluluğun ya da kuralların astlık ve üstlük düzeni gözetilerek

düzenlenmesidir. Toplum üzerinde hiyerarşik bir bildirim maruz kalmaksızın varlığını sürdürebilen bir birey ya da topluluk düşünülemez gibi; hiyerarşi “yeni dünyanın” bütün yaşam pratiklerine etki eden bir zorunluluk olarak toplumların angaje olduğu bir önerme olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir üst akıl ya da organizasyon tarafından dayatılmaksızın, toplum ve belirli meslek grupları içerisinde kendiliğinden gelişen bir takım soyut rol hiyerarşileri de günlük hayatın verimliliğine boyut kazandırmaktadır.

Hiyerarşik kurallar bu gibi durumlarda işleri hızlandırabileceği ve iş bölümünü güçlendirebileceği gibi, bu yapı içinde bulunanların farkında olmadan bir üst hiyerarşik yapının toplumsal düzen üzerindeki tasarımını korumaya da hizmet etmelerini kaçınılmaz kılabilir. Bu durum, eski toplumsal düzende daha ilkel kalmakla birlikte, modernite ve endüstrileşmeden sonra artan bir hiyerarşik ihtiyacın sonucu gibi görünmektedir.

Dolayısıyla hiyerarşik yapı, sürekli gelişen ve değişen bir yapı olmakla beraber, geçmiş kurallar bütünüünün amaç ve hedeflerin değişmesiyle birlikte, eski kuralların terkedilerek yerine yeni kuralların ve düzenin konulmasıyla değişkenliğini gösteren bir yapıdır. Hiyerarşik yapı, geçmişte ve günümüzde toplumda düzen koyucu konumunu hiç kaybetmemiştir. Gündelik hayatın her alanında görünür ve görünmeyen hiyerarşik müdahaleler söz konusudur. Bu müdahaleler politika, siyaset, spor ve sanat alanları başta olmak üzere hem toplumsal düzeni hem devlet çıkarlarını korumak amacıyla yapılabilir.

### **Müziğe Kurumsal Müdahaleler**

Günümüz müzik pratiğinde ve anlayışında bir müzik eserinin yapı ve süreç gibi katmanlarına etki eden önceden belirlenmiş bir kurallar silsilesi mevcuttur. Örneğin “Batı Müziği”nde Hristiyan kilisesi ve bazı dış otorite kurumlarının müzik üzerindeki tasarımı kendi idealarının bir yansımasıdır ve bir düzen kurma amacı taşıdığından dolayı hiyerarşik bir bildirimdir.

Bilindiği üzere halk müziğinin kiliseye girmesi, Hristiyanlık kurumları tarafından hoş karşılanmamıştır. Bu kaygı, dini ve siyasi otoritenin hegemonik arzularının sürdürülmesi amacının bir sonucu olduğu kadar, aynı zamanda bir seçkinlik tutumudur. Orta Çağ Avrupası’nda hâkim olan feodal anlayış, yarattığı seçkinler sınıfını halktan soyutlamak için dini bir araç olarak kullanmıştır ve dinî kurumlar doğrudan halkın kültürel paydaları üzerinden bir idari

tasarıyla görevlendirilmiştir. M.S.6.yy'da ise Papa Gregor, kilise ilahilerini yeniden derleyerek halk müziğinden arındırma yoluna girmiştir. Kilise koroları için okul kurmuş, diğer kiliselere bu eğitimi almış papazları göndererek, kilise müziği pratiğine bir standart kazandırmıştır. Papa Gregor aynı zamanda St. Ambrosius'un nitelendirdiği dört ana moddan türetilmiş üç adet "hipo" adı verilen modu eklemesiyle dinî müzik tekrar revizyona uğramıştır ve yedi ana mod ortaya çıkmıştır.

Tüm bu gelişmeler "batı müziği" tarihinin belirli dönemlerde hâkim olan dini kurumların ve politik anlayışların ekseninde gelişme gösterdiğini yansıtmaktadır. Feodal Avrupa'da Hıristiyan otoritenin müzik üzerindeki tasarrufu, önce modalite kavramını olgunlaştırmış, daha sonra bu geleneğin yerine tonalite ve armoniyi biçimlendirerek formalize etmiştir. Tonalite başta üzere olmak üzere bu kavramların hepsi doğrudan bir hiyerarşik düzenin tasarısı olduğu gibi, müzikal açıdan incelendiğinde müziği biçim, form ve sınırlamalar üzerinden estetize eden bir hiyerarşik düzenin parçalarıdır. (Selanik, 1996, s. 53)

### **Kültürel Müzik İhracatının Evrimi**

Kültürel emperyalizm kavramı, iletişim araçlarının insan kitleleri üzerinde güçlü bir etkiye sahip olduğu bilgisinden yola çıkarak, medya tüketicisi periferi ülkeleri toplumlarının kendilerine sunulan metaları, batı tarzına benzer biçimde tüketmesi eğilimine işaret etmektedir (Berger, 2022, s. 82). Adorno, kültür endüstrisi kavramını metaların üretimi etkinliğiyle bağdaştırır. Bu etkinlik; sanatı, estetikten yoksun, manipülatif bir araç haline getirir. Bu noktada, heteronom sanat kavramı karşımıza çıkmaktadır. Heteronom sanat, kültür endüstrisinin, sanat metalarını, kendi nitelikleri üzerinden değil, endüstrinin belirlediği normlar tarafından yönlendirmesiyle ortaya çıkmaktadır. Heterojen bir rol üstlenen sanat, tüketim malı yerine geçmekte ve bağımsız karakterini kaybetmektedir. Popüler sanat, tüketicilerin yaşamlarında deneyimlediği şeylere paralel bir durum yaratarak, gündelik hayatın olumsuz gerçekliğinden bir kaçış fırsatı sunmaktadır. (O'Connor, 2022, s. 218-220)

Sanatın metalaşması, kültür endüstrisi için gereklidir. Müziğin sadece dinlenen bir kültür öğesi olmaktan çıkıp alınıp satılabilen bir ürün hâline gelmesi artık doğal bir süreç olmuştur. Bu metalaşma, popüler kültür ikonlarının yaratılmasını ve ikonların hayat tarzının insanlara empoze edilmesini sağlamaktadır. Endüstrinin bu davranışı, kalıplaşmış bir kültür yaratarak kitle kültürünün belirleyicisi

olmaktadır. Kültürel emperyalizm, dinleyiciye müziğin beraberinde politik fikirleri, dini dogmaları, dinleyiciyi daha fazla tüketime itecek bir tüketim pratiğini de satmış olur. Bu yüzden Elvis Presley, Michael Jackson, Madonna gibi pop ikonlarının sadece müzikleriyle var olan bir figür olmadıkları, arkalarında temsil ettikleri bir tüketim ekonomisi olduklarını da düşünmek gerekir.

Kültür endüstrisinin ürünleri kendini kimlikleyen metalar değil, satılabilmek için yaratılan metalardır. Adorno'ya göre, bu pazara hizmet eden müzik ve karşıtı arasında amaçsızlık noktasında bir ayrım bulunur. Ciddi müzik, kendi amaçsızlığına hizmet ederken, pazara hizmet eden müzik, pazarın tayin ettiği amaçlar için bir amaçsızlık idealini edinmektedir. Sonuç olarak kültür endüstrisi, teslim aldığı müziği eğlence ve dinlence amacına hizmet ettirmektedir. (Su, 2017, s. 58).

### **Bir Dönemin Kültür Taşıyıcısı: MTV**

“Küreselleşmenin kültürel alandaki etkilerini "homojenleşme" ve "yerelleşme" olmak üzere iki başlık altında topladığımızda, sermayenin küreselleşmesi, teknolojik gelişmeler, medya ve internet aracılığıyla görselliğin egemenliğini ilan etmesi ve nihayet küreselleşmenin Batı merkezli dili, homojenleşmeyi meydana getiren unsurlar olarak belirginleşmektedir. Bunlar içinde homojenleşmeyi belirginleştiren ve yaygınlaştıran başlıca unsurun popüler tüketim kültürü olduğu görülmektedir. Bu kültür Adidas, McDonald's, Disney, MTV gibi pek çok şirket tarafından bütün dünyaya yayılmaktadır. Tüketimcilik ilk önce ekonomik bir olgu olarak ortaya çıkmış, kapitalizmin gelişmesiyle birlikte yayılarak zamanla toplumsal konum göstergesi haline gelmiş ve nihayet, artık sadece ihtiyacı karşılamaya yönelik basit bir ekonomik olgudan ziyade bir değer olarak yaptırım gücüne ulaşmıştır.” (Çapcıoğlu, 2008, s. 170)

“Günümüzde küresel medya endüstrileri, küresel örgütlenme stratejileri aracılığıyla, özgün ekonomik-siyasal koşulları, kültürel farklılıkları ve yerel dirençleri aşarak hızla gelişmektedir. Sunulan yeni tüketim kültürü, ekranlardan gündelik yaşamlara sızarak yaygınlaşırken, Amerikalı, Avrupalı ve Uzakdoğulu medya endüstrileri, bu yaşam tarzını taşıyabilecekleri yeni pazarlar peşindedir. Yüz atmıştan fazla ülkede, 400 milyon civarında evin ekranına, 1 milyarın üzerinde izleyiciye ulaşan MTV, popüler kültür ürünlerini tanımlayarak küresel dolaşıma sokan ilk kanaldır. MTV izleyiciyi, “Mega-olaylar”la, “Mega-starlar”la tanıştırmış, bunları yaparken güçlü sponsor



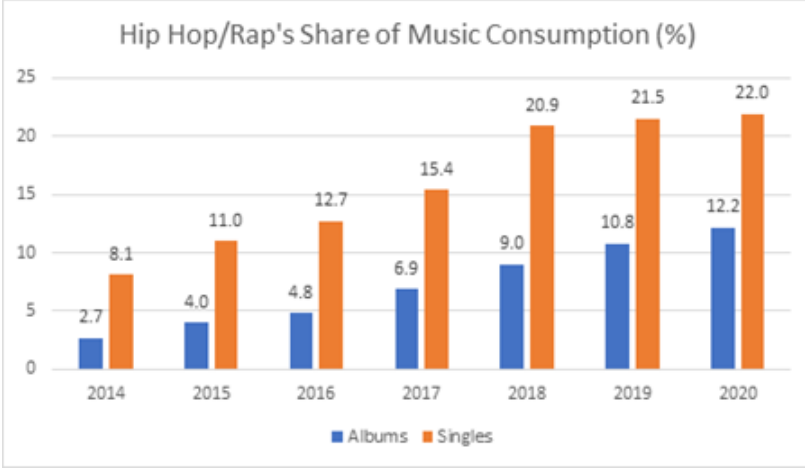
kaynakları yaratmış ve popüler kültür için eşsiz bir imgesel varlığa dönüştürmüştür.” (Yağcı, 2008, s. 204)

Anlaşılabacağı üzere MTV, televizyon izleyicisinin daha yüksek olduğu 90’lar ve 2000’lerde popüler kültürü inşa eden en önemli araçlardan birisiydi. Zamanla dijitalleşmenin ilerlemesiyle yaşam pratikleri değişmiş ve yeni tüketim ortamları ortaya çıkmıştır. Gelinen sürecin sonunda kültür endüstrisinin yeni araçları YouTube, Spotify, Apple Music gibi dijital platformlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde müzik için en çok tercih edilen uygulama olan Spotify’da editörlerin oluşturduğu şarkı ve öneri listeleri, tüketim endüstrisinin dinleyici üstündeki gizli tahakkümünün bir örneği niteliğindedirler.

### **Günümüzün Popüler Müzik Ürünlerine Örnekler: Trap, K-Pop**

Spotify 2019’da yaptığı bir açıklamada geçtiğimiz 10 yılın en çok dinlenen sanatçısının Drake olduğunu söyledi. (Türkoğlu Oğuz, 2019) Drake günümüzde en popüler türlerden biri olan trap türünde müzik icra eden bir sanatçı. Yine sene bazında bakıldığı zaman en çok dinlenen şarkıcıların arasında The Weeknd, Post Malone gibi başka trap müziği icra edenleri görüyoruz. Bu aslında arabesk örneğinde olduğu gibi, geçmişte yüzüne bakılmayan hiphop alt kültürünün ciddi bir ekonomik pazar olduğunu fark eden küresel endüstrinin onu metalaştırıp ana akım haline getirmesiyle ilişkilidir. Trap, hiphop alt kültüründe yıllarca underground olarak tabir edilen bir müzik olmasına rağmen, bu metalaşmaya uğramasıyla şu an ana akım hâline gelmiş bir müzik türüdür.

**Şekil 1. British Recorded Music Industry Kayıtlarına Göre Hip-hop/Rap Tüketiminin Yıl Bazında Artışı (BPI, 2021).**



Günümüzde yeni popüler olmuş müzik türlerinden bir diğeri ise K-pop'tur. Kore popu olarak da ifade edebileceğimiz bu tür, son dönemde yine popülerite kazanan Kore dizilerinin dünya çapında ilgi görmesi ve pazarlanmasıyla popüler hâle gelmiştir. 2014 yılında ciddi bir şekilde dünyada pazarlanan PSY'nin şarkısı *Gangnam Style*, Youtube üzerinde izlenme rekoruna ulaşmıştı. Yine Spotify 2018 verilerine göre, bir K-pop grubu olan BTS, dünyada en çok dinlenenler listesine girmeyi başarmıştır. (Ulukan, 2018)

“Aslında K-Pop'un kökenine baktığımızda tıpkı ülkenin diğer gelişim hamlelerinde olduğu gibi devlet destekli bir kültür projesi olarak ortaya çıkmaktadır. 1997 yılında Doğu Asya Mali Krizi'nin çıkması üzerine -ihracat ve yüksek teknoloji alanında tatmin edici rakamlar yakalamış olmasına rağmen- Güney Kore büyük bir dar boğaza girmiştir. Çözüm çaresi arayan devlet yetkilileri o yıllarda dünya da kült haline gelecek pop müzik gruplarına ve yapımcılarına yatırım yapmak üzerine bir karar almıştır. Aynı yıllarda bu yöntemi hâlihazırda kullanmakta olan Birleşik Devletler, müzik endüstrisinde açık ara dünya lideri olmasının yanı sıra kültürünü dünyaya tanıtmaya fırsatını elinde bulunduruyordu.

Devlet destekli özel sektör yapım şirketleri K-Pop'u dünyaya tanıtmak için belirli kaideler ve bir yol haritası oluşturmaktadır. K-Pop projesinin çıktılarını baktığımızda Güney Kore Devleti'nin yapım şirketlerine ciddi bütçeler ayırarak yaklaşık 20 yıl önce başladığı bu proje son 5 yılda meyvelerini vermeye başlamıştır. 2016 yılında Güney

Kore'nin müzik ihracatı 443 milyon dolar civarında gerçekleşmiştir. 2005 yılında Dünya genelinde 29. sırada olan Kore müzik piyasası 2018 yılında 6. sıraya yükselmiştir. Youtube'da dünyanın en çok izlenen 10 videosundan biri K-Pop türünde bir şarkı ve K-Pop aynı zamanda Kore kültürüne de ilgi uyandırmayı sağlayarak Kore dizilerine olan ilgiyi de artırmış durumdadır. Burada devlet özel sektör birlikteliğini kısa vadeli bir politika ürünü yapmak yerine bir ülke ideali haline getirdiğimizde ortaya çıkan başarıyı görmekteyiz." (Nalcı, 2019) K-Pop grubu Blackpink'in Buckingham sarayında Kore Cumhurbaşkanı Yoon Suk Yeol ve Prenses William ile akşam yemeğine davet edilmesi, devlet ve kültür endüstrisi ilişkisine örnek teşkil etmektedir. (NTV, "K-pop grubu Blackpink İngiliz kraliyet ailesinin konuğu")

## SONUÇ

Bulduğumuz dijitalleşme çağında tüketim pratikleri değişmektedir.

*"Sanat ürünlerinin yeniden üretilebilirliği kitlelerin sanatla olan ilişkisini değiştirir."* (Benjamin, 2023, s. 33)

Sanatın deneyimlendiği ve üretildiği ortamın değişmesi, tüketim endüstrisinin tahakküm biçimlerini, ve sanatın talep edilme şeklini de değiştirmiştir. Günümüz yaşam pratiğinde küresel güç odaklarının çok uluslu şirketler olduğu bilinmektedir. İnternetin yaygınlaşması, insanlara ve sanata daha özgür bir seçim hakkı tanısa da aynı zamanda bu çok uluslu şirketlerin sanat üzerindeki kontrol alanını artırmıştır. Bu tüketim tahakkümü doğrudan hissetmesek de dolaylı olarak hayatımıza girmektedir. Gündelik hayatımıza giren popüler filmler, müzikler ve diğer popüler sanat ürünleri artık tek özerk kimliğe sahip bir sanat ürünü olarak düşünülemez. Popüler sanat ürünleri, klasik sanattan ayrılan üretimlerin metalaşmasıyla ortaya çıkan kültürel ürünlerdir.

Günümüzün hızlı üretilen, hızlı tüketilen yeni tüketim anlayışına uygun olarak, artık müzik de hızlı değişen metalden biri haline dönüşmüştür. Yeni müzik tarzları, yeni akımlar daha kolay erişilebilir olmasının yanı sıra, daha kolay finanse edilebilir durumdadır. Bu nedenle, kolay üretilen ve kolay tüketilebilen Trap ve Hiphop gibi alt kültürlerin ana akım haline gelmesi ve desteklenmesi şaşırtıcı değildir. Hayatımıza giren başka müzik tarzı olan K-pop'un devlet ve özel şirketlerin desteği ile ana akım haline getirilmesi de, yine kültür endüstrisinin kitle kültürü üzerindeki etkisini göstermektedir.

Sanatın, kitlelerin arasındaki farkları ortadan kaldırabilen gücü, onu yeni dijitalleşme çağında kültür endüstrisinin önemli bir aracı haline getirmektedir.

**KAYNAKÇA**

- Çapcıoğlu, İ. (2008). Küreselleşme, Kültür ve Din. *AÜİFD XLIX(2)*, s. 170.
- Andrew Edgar, P. S. (2008). *Cultural Theory The Key Concepts* (s. 81-82). içinde
- Benjamin, W. (2023). *Tenik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Eseri*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Berger, A. A. (2022). *Kültür Eleştirisi*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- BPI. (2021, 04 15). *All About The Music 2021*. 05 2023 tarihinde BPI: <https://www.bpi.co.uk/news-analysis/rap-and-hip-hop-soars-in-2020-fuelled-by-streaming-new-bpi-insights-show/> adresinden alındı
- Güvenç, B. (1997). *Kültürün Abc'si* (s. 54-57). içinde
- Millard, A. G. (2007). Operada Hiyerarşik Yapılanma - Müzikal ve Toplumsal Etkileşme. s. 45.
- Nalcı, M. (2019, 04). *Güney Kore'nin Ekonomik Sıçraması ve K-POP Çılgınlığı*. 01 2020 tarihinde <http://pazarlamavizyonu.com/guney-korenin-ekonomik-sicramasi-ve-k-pop-cilginligi/> adresinden alındı
- NTV. (tarih yok). *K-pop grubu Blackpink İngiliz kraliyet ailesinin konugu*. 11 2023 tarihinde NTV: <https://www.ntv.com.tr/galeri/n-life/magazin/k-pop-grubu-blackpink-ingiliz-kraliyet-ailesinin-konugu,KSC42JROn0WCG6yIXYwJdQ/OMxCo91yBkeGwiLhG5qDog> adresinden alındı
- O'Connor, B. (2022). *Adorno*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni* (s. 53-82). içinde Doruk.
- Su, S. (2017). *Güzelin ve Çirkinin Ötesinde Estetiğin Halleri*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Türkoğlu Oğuz, G. (2019). *Spotify son 10 yılın en fazla dinlenen sanatçıları açıkladı*. 05 2023 tarihinde Anadolu Ajansı: <https://www.aa.com.tr/tr/dunya/spotify-son-10-yilin-en-fazla-dinlenen-sanatclarini-acikladi/1662491> adresinden alındı

- Ulukan, G. (2018, 12 4). *Spotify, 2018'in en çok dinlenen sanatçılarını açıkladı.* 01 2020 tarihinde Webrazzi: <https://webrazzi.com/2018/12/04/spotify-2018in-en-cok-dinlenen-sanatcilarini-acikladi/> adresinden alındı
- Williams, R. (1985). *Keywords*. New York: Oxford University Press.
- Williams, R. (2005). Civilization. *Anahtar Sözcükler* (s. 70-73). içinde
- Williams, R. (2005). Culture. *Anahtar Sözcükler* (s. 105-112). içinde
- Yağcı, S. C. (2008). MTV'nin Küreselleşme Serüveninde Yeni Durak: MTV Türkiye. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, s. 204.

### ŞEKİLLER

- Şekil 1 *Rap, Hip-Hop Soar in Popularity*. Erişim Tarihi: 25 Kas 2023  
<https://hitsdailydouble.com/news&id=326046&title=RAP-HIP-HOP-SOAR-IN-POPULARITY>

## İLKOKULDA ÇALGI KULLANMANIN EĞİTİM ÖĞRETİME ETKİSİNE İLİŞKİN SINIF ÖĞRETMENLERİNİN GÖRÜŞLERİ

*Opinions of Primary School Teachers on the Effect of Using Music  
Instruments in Primary School on Educational Teaching*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2024.102

Mustafa MIZRAK<sup>1</sup>  
İbrahim Halil YURDAKAL<sup>2</sup>

Geliş Tarihi: 13.09.2023

Kabul Tarihi: 22.12.2024

### Özet

Sınıf öğretmenin görev yaptığı sınıfın eğitim kalitesini artırma hedefi, kendini geliştirme ve becerilerini artırma gayreti ile doğru orantılıdır. Müzik aleti çalmanın genel bir ifade ile müziğin çocuklar üzerinde etkisinin önemli olması nedeniyle, özellikle sınıf öğretmenlerinin de müzik aleti çalmaları ve müziğe ilişkin tutumlarının olumlu olması gerekmektedir. Bu araştırmanın amacı, sınıf öğretmenlerinin müzik aleti çalması ve bunu öğrencilerine kazandırmasının öğrenciler üzerindeki etkisi ve eğitim öğretim süreçlerine katkısına ilişkin öğretmenlerin görüşlerini tespit etmektir. Nitel araştırma yöntemine göre düzenlenen araştırmanın örneklemini Denizli ili Pamukkale İlçesinde kamu ilkokullarında görev yapan 50 sınıf öğretmeni oluşturmaktadır. Seçilen sınıf öğretmenlerinin müzik aleti çalmayı bilen kişiler olması araştırma için önem arz etmektedir. Bu kapsamda örneklem tespit edilirken bu ölçüt baz alınmış olup araştırmanın örneklem yöntemi amaçsal örneklemlerden ölçüt örnekleme olarak seçilmiştir. Ölçüt örnekleme gereği müzik aleti çalan 36 öğretmen çalışmaya dâhil edilmiştir. Araştırma sonucunda öğretmenlerin müzik dersinin önemini bildikleri, müziğe ilişkin ders sayılarının lisans müfredatında artırılması gerektiğini düşündükleri, özellikle uzman kişilerin müzik öğretimi derslerini yürütmesi gerektiği ve her öğretmenin müzik aleti çalması için lisans sürecinde öğretmen adaylarına bir müzik aleti çalma becerisi kazandırılması gerektiğine yönelik görüşler yer almaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik Eğitimi, Müzik Aleti Çalma Becerisi, İlkokul, Sınıf Öğretmeni.

### Abstract

*The aim of the primary school teacher to increase the quality of education in the class he works in is directly proportional to his effort to improve himself*

<sup>1</sup> Fakülte Sekreteri, Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sınıf Eğitimi Yüksek Lisans Programı, Denizli, Türkiye, mustafamizrak20@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002- 8193-8644

<sup>2</sup> Doç. Dr., Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Denizli, Türkiye, iyurdakal@pau.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-6333-5911

\*Bu çalışma 1-4 Aralık 2022 tarihleri arasında düzenlenen 1. Uluslararası Güncel Akademik Çalışmalar Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

*and increase his skills. Since playing a musical instrument, in general terms, has an important effect on children, especially primary school teachers should also play musical instruments and have a positive attitude towards music. The aim of this research is to determine the opinions of the primary school teachers about the effect of playing a musical instrument and giving it to their students on the students and their contribution to the education and training processes. The sample of the research, which was organized according to the qualitative research method, consists of 50 classroom teachers working in public primary schools in Pamukkale District of Denizli province. It is important for the research that the selected primary school teachers are people who know how to play a musical instrument. In this context, this criterion was taken as a basis while determining the sample, and the sampling method of the research was chosen as criterion sampling from purposive sampling. 36 teachers who played musical instruments were included in the study as per criterion sampling. As a result of the research, there are opinions that teachers know the importance of music lessons, think that the number of music lessons should be increased in the undergraduate curriculum, that especially experts should conduct music teaching lessons, and that teacher candidates should be taught to play a musical instrument during the undergraduate process so that every teacher can play a musical instrument.*

**Keywords :** Music Education, Ability to Play A Musical Instrument, Primary School, Primary School Teacher.

## GİRİŞ

Genelde öğretmen, özelde sınıf öğretmeni dikkate alındığında; sınıf öğretmeni yetiştirilmesinde Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarından itibaren çeşitli politikalar geliştirilmiş ve öğretmen yetiştirme politikaları zaman içerisinde değişime uğramıştır. Sınıf Öğretmeni her konuda yetkin ve etkin olmalı düşüncesi Köy Enstitüleri ile 1938-1946 yılları arasında uygulanmaya çalışılmış, bu bağlamda da köylerde görev yapan öğretmenler, geleneksel öğretmen okullarında yetiştirilen öğretmenlerin aksine taşrada görev alacaklarının bilinci ve sorumluluğuyla yetiştirildiklerinden gönüllü ve özverili bir şekilde köy öğretmenliği yapmaktaydılar. Gittikleri köylerde, köylülerle iş birliği yaparak hem okulların fiziki yapılarının ve donanımlarının kurulmasını sağlamak hem de köylülere eğitim vermekle görevli olan bu köy öğretmenleri, bir köyü her bakımdan geliştirecek ve dönüştürecek düzeyde donanımlı olarak yetiştiriliyorlardı. Bu öğretmenlerin görevleri arasında okulda öğrencilere eğitim vermenin yanı sıra alternatif ve yeni tarım tekniklerini köylülere öğretmek, okuma yazma kursları düzenlemek, bahçe ve tarla gibi tarım arazileri açmak, imece usulüyle yol yapımını sağlamak da yer almaktaydı (Akdemir, 2013: 18). Köy Enstitüleri, 1954 yılında tamamen kapatılmış; 1953 yılından itibaren ilkökul öğretmeni yetiştirme politikası “İlköğretmen Okulları” adıyla tek çatı altında toplanan öğretmen yetiştirme kurumlarıyla sürdürülmeye çalışılmıştır. Köy Enstitüleri'nin kapatılmasıyla köy ve



şehirlerdeki ilkokullara farklı kaynaklardan öğretmen yetiştirilmesi uygulaması da son bulmuş ve öğretmen niteliklerinin standart hale getirilmesi sağlanmıştır. Cumhuriyetin kuruluşundan 70’li yıllara kadar olan dönem boyunca yukarıda da sıralandığı gibi sürekli değişen ve farklılaşan eğitim kurumlarıyla ilk ve orta öğrenimini tamamlamış öğrencilerin öğretmen okullarında eğitilerek öğretmen ihtiyacının karşılanması amacı güdülmüştür. Ancak bu okulların birbirleriyle ilişkileri, öğrencilerin seçimi ve verilen eğitimin içeriği hep tartışılmış ve kesin bir çözüme kavuşturulamamıştır. (Akdemir, 2013: 18).

Müzik aleti çalmak ve müzik farkındalığı gerek ruhsal doyum gerekse akademik başarı için önem arz etmektedir. Müzik aleti çalmak aynı zamanda çocukları olumlu etkilemektedir. Nitekim Yazgan (2020: 1) enstrüman çalmak, şarkı söylemek, birlikte müzik yapmanın çocuklar üzerindeki etkileri ve önemi üzerine şu açıklamaları yapmaktadır: “Müzik çocukların beyninin verimli çalışması anlamında katkı sağlamakta aynı zamanda dil yetisinin gelişmesi, matematik yeteneğinin gelişmesi, bellek, dikkat ve konsantrasyon gelişimine katkı sağlamaktadır. Müzik aleti çalan çocuk disiplinli, sosyal becerileri gelişmiş, okuma ve kavrama becerilerine sahip olur aynı zamanda da ve problem çözme becerilerini de geliştirerek ve farklı çözüm yolları bulur”. Yukarıda bahsedilen konular ışığında müzik aleti çalmanın çocuğun tüm gelişimine ve öğrenmesine etki yaptığı düşünülmektedir. Müzik aleti çalmanın genel bir ifade ile müziğin çocuklar üzerinde etkisinin bu derece önemli olması nedeniyle özellikle sınıf öğretmenlerinin de müzik aleti çalmaları ve müziğe ilişkin tutumlarının olumlu olması gerekmektedir. Bu kapsamda özellikle sınıf öğretmenliği lisans programında müzik olgusuna dönük derslerin olması elzemdir.

Sınıf Öğretmeni üniversite eğitimi sırasında yetkin olarak yetiştirilmeye çalışılırken, sanat anlamında da yetkin olması anlamında resim ve müzik dersleri Yükseköğretim Kurumları Öğretmen Yetiştirme Lisans Programlarına dâhil edilmiştir. Yükseköğretim Kurumlarında Sınıf Öğretmenliği Lisans Programlarında “Müzik” ve “Müzik Öğretimi” dersleri 2018 yılına kadar zorunlu ders olarak yer almaktaydı. 2018 yılında değişen Sınıf Öğretmenliği Programında ise sadece “Müzik Öğretimi” dersi kalmıştır. 2018 öncesinde lisans müfredatına bakıldığında 2. sınıf güz döneminde “Müzik” dersi yer almaktaydı. Ders içeriği şu şekilde ifade edilmektedir: “Müziğin temel bileşenleri, temel müzik bilgileri; nota bilgisi, müzikte aralık kavramı, müzikte ritim kavramı, şarkı dağarcığı oluşturulması; Türkiye’de ve dünyada müzik tür ve biçimleri; geleneksel müzikten çağdaş müziğe geçiş, çalgı öğretimi, toplu çalma ve söyleme, eğitimde müziğin rolü, yaratıcılığı geliştirmede müziksel işitme” (YÖK, 2007). Öğretmen adayları bu derste müzik ile ilgili temel bilgileri öğrenmenin

yani sıra, blok flüt ya da melodika çalmayı da öğreniyor, okul şarkılarını söylüyor, toplu çalma ve söyleme konularında yeteneklerini geliştirebiliyorlardır. Yine 2018 öncesinde lisans müfredatına bakıldığında 2. sınıf bahar döneminde “Müzik Öğretimi” dersi yer almaktaydı. Ders içeriği şu şekildedir: “Müzik öğretim yöntem ve teknikleri, nota öğretimi teknikleri, ritim ve melodiden yararlanarak orff çalgılarıyla çocuklar için şarkıların düzenlenmesi, çalgının şarkı öğretiminde etkili kullanımı, oyun, müzik, dans, drama ve konuşma ilişkisi, müzik-estetik ilişkisi ile müziksel beğenin gelişirilmesi, müzik dersi etkinliklerinin diğere disiplinlerle ilişkilendirilmesi, İlköğretim müzik programı ile ilgili etkinlik uygulamaları” (YÖK, 2007). Öğretmen adayı bu derste ise bir dönem önce kendisinin öğrendiği ve geliştirdiği müzik yeteneklerini de ele alarak ilkokulda müzik öğretiminin nasıl olacağını, müziğin oyun, dans, drama ve konuşma ile ilgisini inceleyebiliyorlardır. 2018 sonrası lisans müfredatına bakıldığında 4. sınıf güz döneminde “Müzik Öğretimi” dersi yer almaktadır. Ders içeriği şu şekildedir: “Müzik öğretim yöntem ve teknikleri, nota öğretimi teknikleri, ritim ve melodiden yararlanarak orff çalgılarıyla çocuklar için şarkıların düzenlenmesi, çalgının şarkı öğretiminde etkili kullanımı, oyun, müzik, dans, drama ve konuşma ilişkisi, müzik-estetik ilişkisi ile müziksel beğenin gelişirilmesi, müzik dersi etkinliklerinin diğere disiplinlerle ilişkilendirilmesi, İlköğretim müzik programı ile ilgili etkinlik uygulamaları” (YÖK, 2018). Öğretmen adayı 2018 öncesi önce müzik dersinde kendisi öğreniyor daha sonra müzik öğretimi dersini alıyordu fakat 2018 sonrası sadece müzik öğretimi dersi kalması ve yukarıda belirtilen içerik dikkate alındığında hiç müzik bilgisi olmayan bir kişinin öğretimi konusunda ne kadar faydalı olacağı konusu düşündürücüdür.

Yurdakal (2018: 1491) “değişen sınıf öğretmenliği lisans program içeriğinin incelenmesi” isimli çalışmasında müzik dersinin zorunludan seçmeliye aktarılmasına ilişkin şu açıklamaları yapmaktadır: “Lisans ikinci sınıfta yer alan müzik, sanat eğitimi ve güzel yazı teknikleri dersleri güncellenen programda yer almamaktadır. Seçmeli dersler içerisinde de yer almayan bu derslerin kaldırılması düşündürücüdür. Sanat ve estetik gelişimin önemli olduğu ilkokul kademesinde öğretmenlerin bu sanatsal gelişimi destekleyici dersleri almaması ilerisi için olumsuz sonuçlar doğurabilir. Bazı dersler birleştirilerek tek bir dönemde toplanmıştır, benzer şekilde ikinci sınıf dersi olan müzik öğretimi de ismi korunarak dördüncü sınıf ders içeriğine eklenmiştir.” İdeal sınıf öğretmeni; sanat ile bütünleşen, resim, müzik, drama alanlarında kendisini geliştiren, en az bir müzik aleti çalıp bunu öğrencilerine öğretebilen, öğrenmeye ve öğretmeye her alanda devam edebilen bir kişi olmalıdır. Lisans programlarında sanat ile ilgili özellikle müzik alanında derslerin sayısının artırılması, öğretmen

adaylarının müzik aleti çalma yeteneklerini geliştirmesine imkân verilmesi elzemdir. Sınıf öğretmeninin bulunduğu sınıfın eğitimin kalitesini artırma hedefi, kendini geliştirme ve becerilerini artırma gayreti ile doğru orantılıdır. Sınıf öğretmeninin ve öğrencilerinin müziğe ve müzik aletlerine ilgisi, öğretmenin becerilerini, yetkinliğini ne ölçüde sınıfa yansıttığı ve bunu eğitim öğretime ne ölçüde aktarabildiği konuları bu kapsamda önem arz etmektedir. Çevik (2011) “Sınıf Öğretmeni Adaylarının Müzik Öğretimi Özyeterlik Düzeylerinin İncelenmesi” başlıklı araştırmasında, sınıf öğretmeni adaylarının müzik öğretimi özyeterlik düzeylerinin cinsiyete, sınıf düzeyine ve yaşlarına göre incelemeyi amaçlamıştır. Araştırma Balıkesir Üniversitesi Necatibey Eğitim Fakültesi Sınıf Öğretmenliği ABD’de 2009–2010 öğretim yılında öğrenim gören 163 öğretmen adayı, örnekleme ile yapılmış olup araştırma sonucunda şu bulgulara ulaşılmıştır: Sınıf öğretmeni adaylarının hem müzik öğretime ilişkin bilgi ve becerilerle donanımlı olarak yetiştirilmeleri hem de öğrendikleri müzik bilgilerini öğrenme ortamları ile birleştirip, bütünleştirilmeleri önem taşımakta olup, eğitim fakültelerinin sınıf öğretmenliği anabilim dallarındaki müzik derslerinde, öğretmen adaylarının müziksel bilgi seviyesini artırmanın yanında becerilerinin de yer aldığı, bilgilerini müzik içinde uygulayabilecek ve bunu davranışa dönüştürebilecek donanıma sahip olan öğretmenler yetiştirmeye yönelik programlar geliştirilebilir. Ders saatleri artırılarak, dersle ilgili araç ve gereçler iyileştirilebilir. İlhan (2003) “Sınıf Öğretmen Yetiştirme Programları ve Sanat Eğitimi” başlıklı araştırmasında, sınıf öğretmeni adayları için sanat eğitimi konusunda kuramsal ve uygulamalı çalışmalarda neler beklendiğini tartışmıştır. Bu beklentilere sınıf öğretmeni yetiştirme programları yanıt verebiliyor mu? Yetişen sınıf öğretmenleri ilköğretimin ilk beş sınıfında sanat eğitimine ilişkin dersleri yürütebilirler mi? vb. sorulara yanıt aranmış olup, araştırma sonucunda öğretim için ayrı bir öneme sahip olan sanat eğitimi dersleri hem öğretmen adayının yaratıcılığını ve kültürünü geliştirmeli hem de sanat eğitimine ilişkin yöntem, teknik ve becerileri alanda verimli kullanılacak düzeyde verilmelidir. Ayrıca sınıf öğretmeninin sanatlar eğitiminde adı geçen tüm ilgili disiplinlerle iletişim kurabilecek ve gerekli terminolojiyi bilebilecek düzeyde yetişmesi gereklidir. Öğretmenin sanatlar eğitiminin kişilik geliştirici, eleştirel düşünmeyi ve yaratıcılığı güçlendirici yanını iyi bilip iyi değerlendirmesi gerektiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Bu araştırmanın amacı, sınıf öğretmenlerinin müzik aleti çalması ve bunu öğrencilerine öğretmesinin öğrenciler üzerindeki etkisi ve eğitim öğretim süreçlerine katkısına ilişkin öğretmenlerin görüşlerini tespit etmektir. Bu çalışmada yukarıda verilen problem çerçevesinde aşağıda sıralanan şu sorulara yanıt aranmıştır.

1. Sınıf öğretmenlerinin görüşlerine göre lisans düzeyinde müzik eğitimi nasıl olmalıdır?
2. Sınıf öğretmenlerinin ilkokul öğrencilerinin müziğe ve müzik aletlerine merak ve ilgisinin akademik başarılarına etkisine ilişkin görüşleri nelerdir?
3. Sınıf öğretmenlerinin eğitim-öğretim süreçlerinde müzik aleti kullanımına ilişkin görüşleri nelerdir?

## YÖNTEM

Bu araştırma nitel desen üzerine yapılandırılmıştır. Nitel araştırma, araştırmacıların genellikle belirli bir durumda ortaya çıkan anlamları ve içgörülerini araştırdıkları ve doğası gereği tümevarımsal olan araştırmalardır (Strauss ve Corbin, 2008). Çalışmada, sınıf öğretmenlerinin müzik aleti çalması ve bunu öğrencilerine öğretmesinin öğrenciler üzerindeki etkisi ve eğitim öğretim süreçlerine katkısına ilişkin öğretmenlerin görüşlerini tespit etmede nitel araştırma desenlerinden durum yöntemi kullanılmıştır. Yin'e (1994) göre durum araştırmaları olgu ve bağlam arasındaki sınırlar açıkça belirgin olmadığı durumlarda olguyu gerçek yaşam kapsamında araştırır. Bu kapsamda çalışmada durum araştırmalarından tanılayıcı durum modeli seçilmiştir. Davey'e (1990: 1) göre tanılayıcı durum çalışmaları bir durumun nasıl olduğunu göstermek veya bir program hakkında çok az şey bilindiği durumlarda kullanılmaktadır. Özellikle sınıf öğretmenlerinin müzik ve müzik öğretimi olgularına dönük görüşlerini ortaya çıkarmak çalışmanın ana hedefidir.

## EVREN-ÖRNEKLEM

Nitel araştırmalarda örneklem büyüklüğüne ilişkin net bir kuraldan bahsetmek oldukça güçtür. Örneklem büyüklüğü, araştırmacının ne bilmek istediğine, amaca, araştırmada neyin önemli olduğuna, zamana ve eldeki mevcut kaynaklara bağlı olarak değişebilmektedir. Örnekleme alınan kişi ya da nesnelere bilgi açısından son derece zengin ise çok küçük sayıda bir örneklem de araştırma için yeterli olabilmektedir. Ancak fazla sayıda örnekleme yüzeysel bilgi elde edilerek yapılan bir araştırmada ise bir fenomenin ortaya çıkarılmasında önemli olabilmektedir. Bu nedenle nitel araştırmalarda örneklem, duruma ve araştırmacının amacına göre değerlendirilmelidir (Patton, 2014). Bu araştırmanın örneklemini Denizli ili Pamukkale İlçesinde kamu ilkokullarında görev yapan 50 sınıf öğretmeni oluşturmaktadır. Seçilen sınıf öğretmenlerinin müzik aleti çalmayı bilen kişiler olması araştırma için önem arz etmektedir. Bu

kapsamda örneklem tespit edilirken bu ölçüt taban alınmış olup, araştırmanın örneklem yöntemi amaçsal örneklemelerden ölçüt örnekleme olarak seçilmiştir. Ölçüt örneklemede bireyler, gruplar veya ortamlar kriterleri karşılayacak şekilde seçilirler (Omona, 2013: 180).

## VERİ TOPLAMA ARAÇLARI VE VERİLERİN ANALİZİ

Araştırmada öncelikle alan yazın taranmıştır. Bu kapsamda İlhan (2003), Çevik (2011), Yurdakal (2018), Aksoy (2022), çalışmaları incelenmiştir. Nitel bulgular üç ayrı veri toplama yoluyla meydana gelmektedir. Bunlar; derinlemesine açık uçlu sorular, yapılandırılmamış gözlemler ve yazılı dokümanlardır (Patton, 1990). Araştırmanın verileri yarı yapılandırılmış soru formu ile toplanmıştır. Mathers, Fox ve Hunn'a (2007: 20) göre çok yapılandırılmış bir görüşme veya posta anketi, önceden kodlanmış cevapları olan daha büyük oranda kapalı sorular içerirken, yarı yapılandırılmış görüşme formları daha fazla açık uçlu soru içerecektir. Bu kapsamda öncelikle alt problemlerden yola çıkarak, taslak bir soru formu hazırlanmıştır. Soru formu 8 sorudan oluşmaktadır; (Müzik aleti çalmasını biliyor musunuz? Evet, ise hangileri? Öğrencilere müzik aleti çalmayı öğretiyor musunuz? Lisans eğitiminiz sırasında müzik dersi aldınız mı? Aldığınız dersler hakkında bilgi verir misiniz? Lisans eğitiminiz sırasında herhangi bir müzik aleti çalmayı öğrendiniz mi? Lisans düzeyinde müzik eğitimi nasıl olmalıdır? Müzik aleti çalmayı bilen öğrencinin, diğer öğrencilere göre farklılıkları nelerdir? İlkokul öğrencilerinin müziğe ve müzik aletlerine merak ve ilgisinin akademik başarılarına etkisine ilişkin görüşleriniz nelerdir? Eğitim-öğretim süreçlerinde müzik aleti kullanımına ilişkin görüşleriniz nelerdir?). Oluşturulan soru formu uzman görüşüne sunulmuştur. Bu kapsamda bir alan uzmanından bir de dil bilgisi kapsamında Türkçe öğretmeninden görüş alınmış olup taslak soru formu uzman görüşleri sonrası 6 soruya indirilmiştir. Soru formu son hali ile 6 soru ve kişisel bilgi formundan oluşmaktadır. Veriler toplanmadan önce tüm katılımcılardan onam formu alınmıştır. Araştırmanın verileri içerik analizine tabii tutulmuştur. İçerik analizinde araştırmacılar, veriler içindeki temaları ve kodları aramak için özel tekniklere odaklanır (Glesne, 2013: 29-30). Nitel veri analizinde temel olarak toplanan veri parçalarına ayrılır ve parçalar arasından anlam çıkarmaya çalışılır (Creswell, 2012). Çalışmada bu kapsamda toplanan veriler öncelikle bilgisayar ortamına aktarılmış, kodlar oluşturulmuş, daha sonra benzer kodlar bir araya getirilerek temalar oluşturulmuştur. Kodların tespit edilmesinde araştırmacılara ek olarak 4 farklı uzmandan da yardım alınmıştır. Oluşturulan tema ve kodlar tablolar ile gösterilmiştir. Tablolar alıntılar ile desteklenmiştir. Çalışmada belirlenen kodların tutarlılığını

ortaya koymak için her soru için bir anlaşma yüzdesi hesaplanmıştır. Bu hesaplamada Güvenilirlik = Görüş birliği / Uyuşmazlık + Görüş birliği x 100 formülü kullanılmıştır (Miles ve Hubermann, 2015: 64).

## BULGULAR

### Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Araştırmanın ilk alt problemi “sınıf öğretmenlerinin görüşlerine göre lisans düzeyinde müzik eğitimi nasıl olmalıdır?” şeklinde olup bu alt problem kapsamında üç temaya ulaşılmıştır. Bunlar ders içeriği, öğretim elemanı, ders sayısıdır. Tablo 1’de alt problem ile ilgili kodlar ve temalar gösterilmiştir.

**Tablo 1. Birinci Alt Probleme İlişkin Tema, Kod ve Frekanslar**

Temalar	Kodlar	Katılımcılar	Frekans
Ders İçeriği	Öğrenci müzik aleti çalmalı	(10), (12), (19), (22), (23), (29), (38), (45), (46)	9
	Uygulamalı olmalı	(5), (17), (31), (34), (35), (37)	6
	Nitelikli içerik	(18), (20), (28), (48), (50)	5
	Öğretmen müzik aleti çalmalı	(11), (21), (47), (49), (42), (43)	6
	Kapsamlı içerik	(13), (14)	2
Öğretim Elemanı	Amaçlı ders işlenmeli	(4), (30), (36)	3
	Eğitici uzman olmalı	(15)	1
	Eğitici öğrenciyi geliştirmeli	(40)	1
Ders Sayısı	Ders saati artırılmalı	(3), (41)	2
	Dönem sayısı artırılmalı	(26)	1

Tablo 1’e baktığımızda çalışmamızda en çok ders içeriği teması altında görüş bildirilmiştir. Özellikle öğrencinin müzik aleti çalması ve dersin uygulamalı olması ile ilgili görüşler çoğunluktadır. Öğretmenin müzik aleti çalması görüşü de uygulamalı olmalı ile aynı frekanstadır. Aynı zamanda öğretim elemanlarının da uzman kişiler olması ve öğrenciyi geliştirme eğiliminde olması ile ilgili kodlara ulaşılmış olup, ders saatinin ve sayısının artırılması ile ilgili kodlara da ulaşılmıştır. Lisans düzeyinde müzik eğitimi nasıl olmalıdır? sorusuna verilen cevaplardan bazı örnekler aşağıda belirtilmiştir.

- *İlkokul düzeyine uygun olan her türden müzik aletinin tanıtımı yapılmalı, biraz da nasıl kullanılacağı hakkında uygulamalı çalışma yapılmalı (5).*
- *Her öğrenci sınıf düzeyine uygun bir müzik aleti çalmayı öğrenmeli (12).*

- *En az bir tane müzik aleti çalmak kesinlikle öğretilmeli (22).*
- *Notaya uygun şarkı söyleme ve en az bir müzik aleti çalma, ritim tutma gibi becerileri kazandırıp dersleri müzikle nasıl daha eğlenceli hale getirebiliriz konusunun üzerinde durulmalı (28).*
- *Notalarla birlikte uygulamalı olarak verilmelidir (31).*

### İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Araştırmanın ikinci alt problemi “sınıf öğretmenlerinin ilkökul öğrencilerinin müziğe ve müzik aletlerine merak ve ilgisinin akademik başarılarına etkisine ilişkin görüşleri nelerdir?” şeklinde olup bu alt problem kapsamında üç temaya ulaşılmıştır. Bunlar etkili, etkisiz, kısmen etkilidir. Tablo 2’de alt problem ile ilgili kodlar ve temalar gösterilmiştir.

**Tablo 2. İkinci Alt Probleme İlişkin Tema, Kod ve Frekanslar**

Temalar	Kodlar	Katılımcılar	Frekans
Etkili	Akademik başarı	(10), (13), (15), (26), (28), (29), (30), (31)	8
	Genel katkı	(4), (8), (9), (25), (34), (44), (5), (18) (22), (23), (24), (32), (33), (43), (50)	8
	Disiplinler arası olumlu ilişki	(48), (49)	7
	Olumlu okul tutumu	(45)	2
	Özgüven	(38)	1
	Kaygıyı azaltır	(6)	1
	Dikkati artırır	(12)	1
	Sosyalleşme	(16)	1
	Hızlı Düşünme		1
Etkisiz	Faydasız	(14), (40)	2
	Akademik başarısızlığa yol açmak	(19)	1
Kısmen Etkili	Kısmen etkili	(11), (17), (36)	3

Tablo 2’ye baktığımızda çalışmamızda en çok etkili teması altında görüş bildirilmiştir. Akademik başarı, genel katkı, disiplinler arası olumlu ilişki kodları, frekans sayıları en yüksek üç koddur. İlkokul öğrencilerinin müziğe ve müzik aletlerine merak ve ilgisinin akademik başarılarına etki yaptığı bu kodlarda görülmektedir. Kısmen etkili ve etkisiz temalarına verilen görüşlerin frekansları etkili temasına verilen görüşlerin frekanslarından oldukça düşüktür. İlkokul öğrencilerinin müziğe ve müzik aletlerine merak ve ilgisinin akademik başarılarına etkisine ilişkin görüşleriniz nelerdir? sorusuna verilen cevaplardan bazı örnekler aşağıda belirtilmiştir.

- Müzik içerisinde dinleme ve anlama becerisi, matematiksel ifadeler gibi durumları içerdiği için her derse olumlu katkı sağlar (5).
- Müzik aleti çalan öğrencilerin akademik olarak daha başarılı olduklarını düşünüyorum. (15)
- Müzikte gösterdiği başarı ile başarı duygusunu tadan öğrenci akademik yönden de başarıya ve haz duygusu alma eğilimine giriyor (22).
- Müziğe yetenekli olanlar diğerlerine göre önde oluyor (26).
- Diğer dersler müzik ile ilişkilendirilerek daha eğlenceli ve çocuk için ilgi çekici hale getirilirse başarı artar (33).
- İlkokuldan başlamak üzere müzik aleti çalmaya yönelik eğitim verilmelidir, diğer dersler üzerinde de başarı getireceğini düşünüyorum (43).

### Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Araştırmanın üçüncü alt problemi “eğitim-öğretim süreçlerinde müzik aleti kullanımına ilişkin görüşleriniz nelerdir?” şeklinde olup bu alt problem kapsamında iki temaya ulaşılmıştır. Bunlar öğretmen ve öğrencidir. Tablo 3’te alt problem ile ilgili kodlar ve temalar gösterilmiştir.

**Tablo 3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Tema, Kod ve Frekanslar**

Temalar	Kodlar	Katılımcılar	Frekans
Öğretmen	Derse müzik öğretmeni girmeli	(14), (22), (37)	3
	Öğretmen müzik aleti çalmalı	(9)	1
	İhmal edilmemeli	(31)	1
	Birleştirilmiş sınıfta zaman sınırı	(27)	1
	Keşfetme	(8)	1
	Sıcak İlişki	(49)	1
Öğrenci	Öğrenci müzik aleti çalmalı	(10), (12), (13), (15), (21), (24), (26), (32), (36)	9
	Öğrenciye fayda sağlar	(4), (6), (17), (25), (29), (33), (45)	7
	İlgi artar	(7), (16), (23), (42), (47), (48)	6
	Okul sevgisi	(20), (30)	2
	Becerilere katkı sağlar	(5)	1



	Öğrenci Desteklenmeli	(28)	1
	Akran zorbalığı azalır	(50)	1
	Bakış açısı	(44)	1

Tablo 3'e baktığımızda öğrenci teması altındaki öğrenci müzik aleti çalmalı, öğrenciye fayda sağlar ve ilgi artar kodları en çok frekans alan görüşlerdir. Okul sevgisi kodu da 2 frekans almıştır. Öğretmen temasının altındaki derse müzik öğretmeni girmeli kodu ise 3 frekans alarak eğitim-öğretim süreçlerinde müzik aleti kullanımında yetkin bir öğretmenin derse girmesi konusuna dikkat çekmiştir. Eğitim-öğretim süreçlerinde müzik aleti kullanımına ilişkin görüşleriniz nelerdir? sorusuna verilen cevaplardan bazı örnekler aşağıda belirtilmiştir.

- *Devletin okullarında ilk 4 yıl müzik dersine sınıf öğretmeni giriyor. Bence bu büyük bir hata ve eksiklik. Sınıf öğretmenleri her şeyi bilmek durumunda değil. Bu çocukların da profesyonel birinden ders almaya hakları var. (14)*
- *İlkokullarda müzik derslerine müzik öğretmenleri girmeli ve ilkokuldan başlayarak öğrenciye bir enstrüman çalma isteği, becerisi aşılanmalı. (22)*
- *Yetenekleri ölçüsünde her öğrenciye bir müzik aleti çalmasını öğretmek gerekir diye düşünüyorum. (15)*
- *Daha farklı bir müzik aleti çalmayı bilseydim bunu farklı türdeki ders etkinliklerinde kullanırdım ve öğrencilerimin derse ve müziğe olan ilgisi artardı. (48)*
- *Sınıfta melodika çaldırıyorum öğrencilerin ilgisi çok yüksek ve müzik dersini severek yapıyorlar. (16)*
- *Daha çocuk yaşta çocuğun ilgisi müzik aletine çekilmelidir, hatta daha anne karnından itibaren müzik dinletilmelidir. Okulda da devam edilmelidir müziğe. (7)*

## SONUÇ VE ÖNERİLER

“Sınıf öğretmenlerinin görüşlerine göre lisans düzeyinde müzik eğitimi nasıl olmalıdır?” alt problemi incelendiğinde, öğretmenler özellikle öğrencinin müzik aleti çalması ve dersin uygulamalı olması ile ilgili konulara vurgu yapmıştır. Öğretmenin müzik aleti çalması görüşü, ders uygulamalı olmalı ile aynı frekansı almış, aynı zamanda öğretim

elemanlarının da uzman kişiler olması ve öğrenciyi geliştirme eğiliminde olması ile ilgili kodlara ulaşılmış olup, ders saatinin ve sayısının artırılması ile ilgili görüşler dikkat çekicidir. Bu sonuçlardan yola çıkarak öğretmenler sınıf öğretmenlerinin lisans eğitimleri sırasında müzik, müzik öğretimi ve müzik aleti çalma ile ilgili konularda yetkin şekilde mezun olmadıklarını düşünmektedir. Lisans eğitimleri sırasında müzik dersi sayısının ve derslerin uygulamalı olmasının gerekliliğini araştırmaya katılan sınıf öğretmenleri de belirtmiştir. Üniversitelerdeki müzik dersine giren öğretim elemanlarının yetkin kişiler olması, sınıf öğretmenin sanat eğitimi ve müzik eğitimi konusunda başarılı olması ile doğru orantılıdır.

İlhan'a (2003) göre sanat eğitimi dersleri hem öğretmen adayının yaratıcılığını ve kültürünü geliştirmeli hem de sanat eğitimine ilişkin yöntem, teknik ve becerileri alanda verimli kullanılacak düzeyde verilmelidir. Ayrıca sınıf öğretmenin sanatlar eğitiminde adı geçen tüm ilgili disiplinlerle iletişim kurabilecek ve gerekli terminolojiyi bilebilecek düzeyde yetişmesi gerekliliği ve öğretmenin sanatlar eğitiminin kişilik geliştirici, eleştirel düşünmeyi ve yaratıcılığı güçlendirici yanını iyi bilip iyi değerlendirmesi gerektiği sonuçlarına ulaşılmıştır. Bu kapsamda araştırma sonuçları İlhan'ın (2003) araştırması ile örtüşmektedir.

“Sınıf öğretmenlerinin ilkökul öğrencilerinin müziğe ve müzik aletlerine merak ve ilgisinin akademik başarılarına etkisine ilişkin görüşleri nelerdir?” alt problemi incelendiğinde, akademik başarı, genel katkı, disiplinler arası olumlu ilişki kodları, dikkati çekmekte olup, ilkökul öğrencilerinin müziğe ve müzik aletlerine merak ve ilgisinin akademik başarılarına etki yaptığına yönelik görüşler yer almaktadır. Kısmen etkili ve etkisiz temalarına verilen görüşlerin frekansları etkili temasına verilen görüşlerin frekanslarından oldukça düşük olması sınıf öğretmenlerinin çoğunluğunun, öğrencinin müzik aleti çalmasının akademik başarısına etki ettiğini gözlemlediği şeklinde düşünülmektedir.

Müzik aleti çalmak ve müzik farkındalığı gerek ruhsal doyum gerekse akademik başarı için önem arz etmektedir. Müzik aleti çalmak aynı zamanda çocukları olumlu etkilemektedir. Nitekim Yazgan'a (2020: 1) göre müzik çocukların beyninin verimli çalışması anlamında katkı sağlamakta aynı zamanda dil yetisinin gelişmesi, matematik yeteneğinin gelişmesi, bellek, dikkat ve konsantrasyon gelişimine katkı sağlamaktadır. Yukarıda bahsedilen konular ışığında müzik aleti çalmanın çocuğun tüm gelişimine ve öğrenmesine etki yaptığı aşikârdır.

“Eğitim-öğretim süreçlerinde müzik aleti kullanımına ilişkin görüşleriniz nelerdir?” Alt problemi incelendiğinde, öğrenci müzik aleti çalmalı, öğrenciye fayda sağlar ve ilgi artar kodları dikkat çekmiş aynı zamanda derse müzik öğretmeni girmeli kodu da müzik aleti kullanımında

yetkin bir öğretmenin olması gerektiği vurgulanmıştır. İlkokullarda müzik derslerine sınıf öğretmenin girdiği dikkate alındığında, etkin ve verimli bir şekilde müzik aleti kullanımının ne kadar önemli olduğu bir kere daha karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar öğretmenlerin en az bir müzik aleti çalmaları beklenirse de alan yazında araştırmalar dikkate alındığında öğretmenlerin bu konuda istenilen seviyede olmadıkları görülmektedir. nitekim Albayrak ve Turan (2022) sınıf öğretmenleri ile yaptıkları araştırmada öğretmenlerin çoğunluğu herhangi bir müzik aleti çalamazken; sınıf öğretmenliğinden mezun olan öğretmenlerin müzik aleti çalma oranları diğer alanlardan mezun olan öğretmenlere göre daha fazla olduğu sonucuna ulaşmışlardır. Benzer bir çalışma da Çilingir (2012) tarafından yapılmış olup benzer sonuçlara ulaşılmıştır.

Çevik (2011) araştırmasında, sınıf öğretmeni adaylarının müzik öğretimi özyeterlik düzeylerinin cinsiyete, sınıf düzeyine ve yaşlarına göre incelenmesi amaçlamıştır. Araştırma sonucunda sınıf öğretmeni adaylarının hem müzik öğretime ilişkin bilgi ve becerilerle donanımlı olarak yetiştirilmeleri hem de öğrendikleri müzik bilgilerini öğrenme ortamları ile birleştirip, bütünleştirilmelerinin önem taşıdığı sonucuna ulaşmıştır. Yine aynı araştırmada eğitim fakültelerinin sınıf öğretmenliği anabilim dallarındaki müzik derslerinde, öğretmen adaylarının müziksel bilgi seviyesini artırmanın yanında becerilerinin de yer aldığı, bilgilerini müzik içinde uygulayabilecek ve bunu davranışa dönüştürebilecek donanıma sahip olan öğretmenler yetiştirmeye yönelik programlar geliştirilebilir sonucuna ulaşmış ayrıca ders saatleri artırılarak, dersle ilgili araç ve gereçler iyileştirilebilir sonucuna ulaşmıştır. Bu bağlamda söz konusu araştırma ile mevcut çalışma sonuçları örtüşmektedir. Araştırma sonucunda şu öneriler sıralanabilir;

- Yükseköğretim Kurumlarında, sınıf öğretmenlerinin lisans eğitimleri sırasında aldıkları müzik ve müzik öğretimi derslerinin sayısı arttırılmalı.
- Lisans müfredatında yer alan müzik derslerinde, sınıf öğretmenin nota ve solfej bilgisi almasının yanı sıra, en az bir müzik aletini çalması hedeflenmeli.
- Öğretim programları, müzik derslerinin daha etkin ve verimli geçmesi anlamında düzenlenmeli.

### KAYNAKÇA

- Akdemir, A. S. (2013). Türkiye’de öğretmen yetiştirme programlarının tarihçesi ve sorunları, *Journal of Turkish Studies*, 8(12), 15-28.
- Aksoy, Y. (2022). Müzik Öğretmenlerinin Geçici Koruma Statüsündeki Öğrencilerin Müzik Eğitime Yönelik Görüşleri . *MSGSÜ Sosyal Bilimler* , 2(26) , 439-458 .
- Albayrak, G. ve Turan, M. (2022). Sınıf öğretmenlerinin ilkokullarda müzik dersi materyal durumu ve öğretim programına ilişkin görüşleri. *Online Journal Of Music Sciences*, 7(2), 241263.
- Creswell, J. W. (2012). *Educational research: Planning, conducting, and evaluating quantitative and qualitative research* (4th ed.). Boston, MA: Pearson.
- Çevik (2011). Sınıf öğretmeni adaylarının müzik öğretimi özyeterlik düzeylerinin incelenmesi. *Ahi Evran Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 12, 145-168.
- Çilingir, V. (2012). *Sınıf öğretmenlerinin ilköğretim müzik dersi programı (2006) kazanımlarına ilişkin görüşlerinin çeşitli değişkenler açısından irdelenmesi*, Yayınlanmamış doktora tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Davey, L. (1990). The Application of Case Study Evaluations, Practical Assessment, *Research, and Evaluation*, 2(2), 1-2.
- Glesne, C. (2013). *Nitel Araştırmaya Giriş* (2. Ed.). (Edi. A. Ersoy ve P. Yalçınoğlu). Ankara: Anı Yayıncılık.
- İlhan, A. Ç. (2003). Sınıf öğretmeni yetiştirme programları ve sanat eğitimi. *Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences (JFES)*, 36(1), 13-24.
- Mathers, N., Fox, N. ve Hunn, A. (2007). *Surveys and Questionnaires*, The NIHR RDS for the East Midlands / Yorkshire & the Humber.
- Miles, M. B. ve Huberman, A. M. (2015). Nitel veri analizi (Çev. Ed. S. Akbaba Altun, A. Ersoy). Ankara: Pegem Akademi.
- Omona, J. (2013). Sampling in Qualitative Research: Improving the Quality of Research Outcomes in Higher Education, *Makerere Journal of Higher Education*, 4(2), 169-185.
- Patton, M. Q. (1990). *Qualitative evaluation and research methods*. Londra: SAGE Publications, inc.

- Patton, M.Q. (2014). *Nitel araştırma ve değerlendirme yöntemleri*. 3. Baskıdan Çeviri. Bütün, M & Demir, S. B. (Edt.), Ankara: Pegem Akademi.
- Strauss, A. ve Corbin, J. (2008). *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory* (3rd Ed.). Thousand Oaks, London, New Delhi: SAGE Publications.
- Yazgan (2020). *Türkiye’de Öğretmen Yetiştirme Programlarının Tarihçesi Ve Sorunları* <https://www.yankiyazgan.com/enstruman-calmak-sarki-soylemek-birlikte-muzik-yapmanin-cocuklar-uzerindeki-etkileri-ve-onemi-uzerine/sayfasından> erişilmiştir.
- Yin, R. K. (1994) *Case study research: design and methods*. 2nd edition. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Yüksek Öğretim Kurumu (2007). *Eğitim Fakültesi Öğretmen Yetiştirme Lisans Programları*. <https://www.yok.gov.tr/Documents/Yayinlar/Yayinlarimiz/egitim-fakultesi-ogretmen-yetistirme-lisans-programlari.pdf> sayfasından erişilmiştir.
- Yurdakal, İ. H. (2018). Değişen sınıf öğretmenliği lisans program içeriğinin incelenmesi. *Ulakbilge*, 6, 1483-1499

## ARAŞTIRMANIN ETİK İZİNİ

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

### Etik Kurul İzin Bilgileri

Etik değerlendirmeyi yapan kurul adı: T.C. Pamukkale Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu

Etik değerlendirme kararının tarihi: 20.01.2023

Etik değerlendirme belgesi sayı numarası: E-93803232-622.02-319374

**HERZ, LONG, PISCHNA VE WOLFF PİYANO  
EGZERSİZ METOTLARININ KARŞILAŞTIRMALI  
İÇERİK ANALİZİ**

*A Comparative Content Analysis of Herz, Long, Pischna and Wolff  
Piano Exercise Methods*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2023.100

Ash Ceren KAYA<sup>1</sup>

Geliş Tarihi: 05.10.2023

Kabul Tarihi: 20.10.2023

**Özet**

Piyano literatüründe bulunan egzersiz metotları, piyanoya başlangıç seviyesinden virtüöziteye kadar her seviye için teknik gelişimi destekleyen kısa çalışmalar içermektedir. Bu çalışmalar, egzersizler, enstrümana hakimiyet kazanma ve enstrüman çalmak için gereken teknik alt yapının oluşması ve gelişmesi bakımından destekleyici niteliktedir. Araştırmada, farklı bestecilere ait dört egzersiz metodu incelenmiştir. Henri Herz, Marguerite Long, Johann Pischna ve Bernhard Wolff'a ait egzersiz metotlarının farklı ve benzer yönlerinin üzerinde durulmuş, metotlarda kullanılan öğretim yöntemleri ve teknikleri incelenmiş, yer verilen teknik egzersizlerin fayda sağlayabileceği teknik beceri özelliklerinin tespiti yapılmıştır. Metotlar genel özellikleri, içerikleri, egzersizlerin amaçları yönünden ele alınmış ve karşılaştırmalı anlatımlarına yer verilmiştir.

Bu araştırmada incelenen H. Herz'in *New and Complete Piano-Forte School*, M. Long'un *Le Piano de Marguerite Long*, J. Pischna'nın *60 Progressive Exercises*, B. Wolff'un *The Little Pischna* metotları, araştırmacı tarafından çalışılmış olmaları sebebiyle tercih edilmiştir. Egzersizlerin uygulanmış ve fayda sağladığı alanların deneyimlenmiş olması bu tercihi desteklemektedir. Seçilen metotların piyano eğitiminde kullanılan egzersiz metotları arasında yer alan, bilindir ve daha fazla çalışılır kaynaklar olmalarına katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Araştırma nitel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı betimsel bir araştırmadır. Araştırmada incelenen egzersiz metotlarıyla birlikte, piyanoda teknik gelişim için edinilebilecek kazanımların tespiti yapılmış ve bu metotlarda yer alan egzersizler açıklanmıştır. Seçilen egzersiz metotlarında yer alan çalışmalar ve egzersizler örnekleminde piyano icrasında teknik becerilere sağlayacağı faydaların açıklanması hedeflenmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Herz, Long, Pischna, Wolff, Piyano, Piyano Tekniği, Egzersiz.

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, İcra Sanatları Fakültesi, Çalgı Eğitimi Bölümü, Ankara, Türkiye, asliyildirim@mgu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-7674-1265

**Abstract**

*In the piano literature, exercise methods consist of short studies that support technical development for every level from beginner to virtuosity. These exercises play a supportive role in acquiring proficiency on the instrument and developing the necessary technical foundation for playing it. The research delves into the examination of four exercise methods authored by different composers. The study has emphasized both the distinct and shared aspects of exercise methods by Henri Herz, Marguerite Long, Johann Pischna, and Bernhard Wolff. It has examined the teaching methods and techniques employed in these methods and identified the technical skill attributes for which the provided technical exercises can be beneficial. The methods have been approached in terms of their general characteristics, content, and the objectives of the exercises and comparative explanations have been provided. In this research, H. Herz's New and Complete Piano-Forte School, M. Long's Le Piano de Marguerite Long, J. Pischna's 60 Progressive Exercises, B. Wolff's The Little Pischna methods were studied by the researcher. It was preferred for the that reason. The fact that the exercises have been applied and the areas where they are beneficial have been experienced supports this choice. It is aimed to contribute to the selected methods being known and more studied resources among the exercise methods used in piano education. The research is a descriptive research using qualitative research methods. In the research, alongside the examination of exercise methods, an assessment has been made to identify the attainable benefits for technical development in piano playing. Additionally, the exercises found within these methods have been elucidated and explained. It is aimed to explain the benefits of the studies and exercises in the selected exercise methods on technical skills in piano performance.*

**Keywords:** Herz, Long, Pischna, Wolff, Piano, Piano Technique, Exercise.

## GİRİŞ

Enstrüman öğreniminde teknik gelişim, eğitim-öğretim sürecinden bağımsız şekilde enstrümanın çalınmaya devam ettiği süreç boyunca önem verilmesi gereken unsurlarından biridir. Teknik gelişim çalışmaları için yapılan egzersizler, her zaman uygulanabilir özelliklere sahiptir. Fakat teknik gelişim dendiğinde mekanik bir uygulama ve icra akla gelmemelidir. Teknik, müzikaliteden ayrı olarak düşünülmemelidir. Şen (2002: 21), “duygularımızdan yola çıkarak hareketlere (teknik) ve hareketlerden yola çıkarak seslere (müzik) ulaşırız, bu nedenle müziği teknikten ayırabilmemize olanak yoktur” demektedir. Teknik gelişim ne kadar ileri düzeyde olursa var olan müzikal becerileri ortaya çıkarabilmek ve aktarabilmek kolaylaşacaktır. Teknik gelişim çalışmaları, enstrüman üzerinde hakimiyet kazanmaya

yardımcı olmaktadır. “Enstrümana hakimiyet, piyanistik organları kontrol altına alarak onları istediğimiz gibi kullanabilmektir.” (Şen, 2002: 21) Burada piyanistik organlar olarak bahsedilenin; parmaklar, eller, kollar ve onları birbirine bağlayan tüm kaslarla, çalış esnasında kontrolü ve farkındalığı sağlamaya yarayan bilinç, düşünceler gibi zihinsel fonksiyonlar ve tüm bunların kesintisiz gerçekleşebilmesini sağlayan nefes döngüsü olduğu düşünülmektedir.

Profesyonel müzik eğitiminde teknik gelişimi destekleyen metotlara, egzersizlere yer verilmelidir. Öncelikle ‘teknik’ kavramının ne olduğunun iyi anlaşılması gerekir, çünkü; yanlış anlaşılma yanlış uygulamalara neden olabilir. “Teknik, milyonlarca farklı piyano pasajını icra etme yeteneğidir; dolayısıyla el becerisi değil, birçok becerinin toplamıdır.” (Chang, 2007: 25) Teknik; bahsedilen piyanistik organlarla birlikte beyin/sinir mekanizmalarının doğru bir uygulama ile eş zamanlı kontrol edilmesini sağlayabilme ve enstrüman üzerinde uygulayabilme becerisidir.

Bu noktada, yapılacak olan teknik çalışmaların doğru şekilde uygulanması önem kazanmaktadır. Ercan (2008: 98), piyanoda virtüözite sınırlarını zorlayan piyanist ve besteci F. Lizst’in “teknik, çalışılan alıştırmalara bağlı değil, çalışma tekniğine bağlıdır” sözünden bahsetmektedir. Burada anlatılmak istenen, yapılan teknik çalışmaların ve egzersizlerin uygulama şekillerinin önemli olduğudur. Kontrolsüz, bilinçsiz şekilde uygulanan egzersizler, piyano başında boşa zaman geçirme dışında fayda sağlamayacaktır. Sabırla, çalışan her kas grubunun farkında olarak, kuvveti kontrol ederek, tuşa basış şekillerini önemseyerek yapılan çalışmalar sonuç verecektir. Şen (2002: 25), piyanist Marie Jaëll tarafından yapılan parmak izi çalışmasından bahsetmektedir. Yapılan çalışmada piyano tuşlarının üzerine konan bir bez yardımıyla piyano çalan kişilerden alınan parmak izlerinin düzeni ve düzensizliği, sonoritinin kalitesini ortaya koymuştur. Çalışma sonucuna göre; tuşlar üzerinde düzenli, dengeli ve eşit baskıyla çalan kişiler yumuşak, uyumlu bir sonoriteye sahipken, tuşlara dengesiz dokunan, eşit şekilde kuvvet uygulamayan kişilerin sert ve kasılı parmaklara, dolayısıyla kötü sonoriteye sahip oldukları saptanmıştır. Buradan yola çıkılarak, tuşa basış hassasiyetini ustalıkla kontrol edebilmek için tuşlara dengeli basabilen, düzenli hareket edebilen, tuşlar üzerinde eşit baskı uygulayabilen parmaklara sahip olunması gerektiği söylenebilir.

Egzersiz çalışmalarında dikkat edilmesi gereken unsurlardan biri; yalnızca parmak gelişimine odaklanarak yapılan müzikaliteden



yoksun çalışmalardan kaçınmaktır. “Yalnızca parmak tekniğini geliştirmeye odaklanır ve pratik sırasında müzik ihmal edilirse, müzikal olmayan çalma alışkanlıkları edinilebilir, bu kesinlikle bir hatadır.” (Chang, 2007: 26)

Buna göre, egzersizlerin doğru noktalarda fayda sağlayabilmesi için bilinçle çalışmaları gerektiği söylenebilir. Çalışma esnasında kasların yorulmasını engelleyecek ve doğru kas gruplarının gerilmeden çalışmasını sağlayacak fiziksel rahatlık, seslerin dengeli duyulmasını sağlayacak fakat mekaniklikten uzak bir dokunuş, parmakların doğru pozisyonla tuşa basmalarını sağlayacak kontrol ve gözlem, tüm süreci sabırla işleyecek bir zihnin işbirliğiyle yapılan egzersizler amacına ulaşacaktır. “Teknik çalışmaların hedefine ulaşabilmesi için aceleci olunmamalı, iyice sindirilip, amaca ulaşmadan arkadan gelecek diğer aşamalara geçme konusunda sabırsız davranılmamalıdır.” (Pirgon, 2009: 12)

Fiziksel rahatlığı sağlayarak doğru el pozisyonu teknikleriyle yapılan egzersizlerin, piyanoda teknik ve müzikal becerilerin gelişmesine oldukça olumlu katkılar sağladığı düşünülmektedir. Egzersiz metotları ve çalışma yöntemlerini bilmenin, öğrenme sürecini kolaylaştırıcı bir unsur olduğu söylenebilir. Yapılan egzersizler sayesinde eser icra ederken teknik problemler üzerinde uğraşp vakit kaybetmek yerine müzikal unsurlara ayrılan süre arttırılabilir.

Egzersizlerin çalışılma amaçları şu şekilde açıklanabilir:

- parmakları/elleri ısıtma amacıyla kasları uygun sıcaklığa getirmek,
- parmak hızı/kuvveti gibi teknik becerileri geliştirmek,
- legato, non legato, staccato gibi farklı çalış stillerine hızlı adapte olma becerisi kazanmak,
- sonorite kalitesini olumlu anlamda etkileyecek tuşa dengeli basma hassasiyetini kontrol edebilme becerisi kazanmak,
- piyano literatüründe bulunan eserler içerisinde karşılaşılabilecek teknik zorlukları kolay kavrama ve uygulama becerisine sahip olmak.

Literatürde hemen her seviyeye uygun egzersizler içeren metotların bulunduğu bilinmektedir.

Egzersizlerin, doğru şekilde uygulanarak, bedenin duruşunu, ellerin pozisyonunu ve parmakların tuşlara basışını olabildiğince

sıklıkla kontrol ederek çalışılması gerekmektedir. Bunun amacı, kasların doğru gelişimini sağlayabilmektir. Bilinçli yapılan çalışmalarla birlikte, doğru gelişen kasların ve dolayısıyla parmakların, ellerin, kolların doğru kullanımı mümkün olmaktadır. Buradan yola çıkılarak egzersizlerin doğru şekilde yapılmasının teknik kolaylık kazanabilmek için gereken fiziksel alt yapıyı hazırlamaya yardımcı olduğu söylenebilir.

Bu bilgiler doğrultusunda günlük çalışmada egzersizlere yer vermenin önemli olduğu inancı desteklenmektedir. Enstrüman üzerinde yapılan egzersizlerle parmak/el kaslarını ısıtıp bedeni icraya hazır duruma getirmek, hazırlıksız çalışmadan kaynaklanan fiziksel rahatsızlıkların ve sakatlıkların önlenmesini sağlayabilir. Bununla birlikte egzersizlerin, parmakların işlevselliğini kontrol edebilme ve kondisyon kazanma bakımından da oldukça faydalı olduğuna inanılmaktadır.

Egzersizler aynı zamanda, her bir parmağın kuvvetini ve parmaklar arasındaki ses/kuvvet dengesini kontrol edebilme becerisini arttırmaya yönelik yapılan çalışmalardır. Çoğunlukla art arda çok kez tekrar edilebilecek nota düzeninde ve buna uygun parmak geçişleriyle yazıldıkları görülmektedir.

## YÖNTEM

Araştırmanın çıkış noktası, piyanoda teknik ve müzikal becerilerinin iyi seviyede gelişmesine katkı sağlayacak çalışma yöntemlerini içeren egzersiz metotlarının bilinirliğini arttırmaktır. Araştırma betimsel niteliktedir. İncelenen veriler doküman analizi yöntemi ile toplanmıştır. “Belgesel tarama olarak da bilinen doküman analizinde, var olan kayıt ve belgeler incelenerek veri elde edilmektedir. Doküman analizi, belli bir amaca dönük olarak kaynakları bulma, okuma, not alma ve değerlendirme işlemlerini kapsamaktadır.” (Karasar, 2005: aktaran Sak, Sak, Şendil, Nas, 2021: 230)

Araştırmada, verilerin içerik analizi ile durum tespitine yönelik yorumlar sunulmuş, metotların karşılaştırmalı olarak benzer ve farklı özellikleri açıklanmıştır. “İçerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır.” (Yıldırım & Şimşek, 2016: 242)

Egzersiz metotları, içerikleri ve özellikle kullanılan yöntemler/teknikler bakımından ele alınmıştır. Metotlar arasında karşılaştırma yapılırken;

- egzersizlerle ilgili açıklamalara ve çalışma önerilerine yer verilip verilmediği,
- egzersizlerin hangi çalış stilinde uygulanması gerektiği,
- egzersizlerin hangi ses aralığında yazıldığı,
- egzersizlerin hangi müzikal unsurlar içerdiği,
- egzersizlerin hangi teknik kazanımlara fayda sağlayabileceği gibi hususlar üzerinde durulmuştur.

Araştırmada, piyano eğitimi ve bireysel çalışma süreçlerinde yapılan egzersizlerin ve uygulama şekillerinin önemine dikkat çekilmek istenmiştir. Egzersiz metotları üzerinde hedeflenen noktalara yönelik yapılan tespitler sonucunda, uygulamada sağlayacağı faydalar doğrultusunda ayrıca yorumlar sunulmuştur.

## **Metot İncelemeleri**

### **1. Henri Herz - New and Complete Piano-Forte School**

H. Herz'in 1844 tarihli 'New and Complete Piano-Forte School' (Yeni ve Tamamlanmış Piyano Okulu) eserinin, yalnızca bir egzersiz metodu değil piyano ile ilgili hemen her teknik ve teorik bilgiyi açıklayıcı bir kitap niteliğinde olduğu görülmektedir. Kitapta yer alan içerikler, teorik bilgiler, tempo terimleri, çalış stilleri ve ritmik öğeler görsel örneklerle detaylıca anlatılmış, açıklanmıştır. Piyano ile ilgili genel bilgilere, piyano notasyonuna, vücudun/ellerin hareketi ve pozisyonuyla ilgili açıklayıcı bilgilere yer verilmiştir.

## **Egzersiz Özellikleri**

### **Beş Parmak Egzersizleri**

“Beş parmak egzersizleri, beş nota üzerinde yazılmış farklı nota kombinasyonlarını kolaylıkla icra etmeye alıştıran, elin mekanizmasını oluşturmayı amaçlamaktadır.” Bu egzersiz tekniğini ‘dactylion’ (daktilyon) olarak tanımlayan Herz, “daktilyon, diğer egzersizlere temel teşkil ettiğinden öğrencinin gelişimi için

vazgeçilmez olan alıştırımların çalışılmasında çok büyük bir avantaj sağlar” demektedir. (Herz, 1884: 22)

Bu egzersiz grubunda yer alan her bir egzersiz dört vuruş uzunluğunda yalnızca bir ölçüden oluşmaktadır. Her ölçü kendi içinde çok sayıda tekrarla icra edilebilir.

- Tek pozisyon üzerinde varyasyonlu nota çalışmaları

Egzersizlerin, aynı pozisyonda ve aynı nota grubu üzerinde (do-re-mi-fa-sol), parmak geçişi veya pozisyon değişikliği olmadan onaltılık notaların farklı dizilimlerde yazılmasıyla oluştuğu görülmektedir. Egzersizler, tempo değişikliği yapılmadan, bir vuruş zamana önce dört onaltılık nota gruplarında, ardından sırasıyla üçleme, altı nota ve sekiz nota gruplarında icra edilecek şekilde yazılmıştır.

Bu grupta yer alan bir diğer egzersiz çeşidi tutulu ses egzersizleridir. Tutulu ses egzersizleri, aynı pozisyon üzerinde belirli seslerin akor olarak uzun tutulup belirli seslerin çalınmasıyla icra edilmektedir. Tutulu seslerle birlikte sıralı notaların tekrarlandığı, ikili, üçlü, dördü ve beşli nota aralığı geçişleriyle çift ses egzersizlerinin yer aldığı görülmektedir.

Farklı ritim gruplarında parmak geçişi çalışmaları bu grupta yer alan diğer egzersizlerdendir. 1-2, 2-1, 1-2-3, 1-3-2, 3-2-1 numaralı parmak geçişleriyle icra edilmesi gereken farklı nota dizilimlerinden oluşan egzersizlerin, özellikle yakın aralıklardan oluşan nota dizisi icrasında fayda sağlayacağı söylenebilir.

- Majör ve minör tonlarda gam çalışmaları

Bu grupta iki el olarak icra edilmesi gereken tüm majör ve minör tonların dört oktav aralığında gam egzersizleri bulunmaktadır. Her bir ton önce sağ el ve sol el bir oktav aralığında olacak şekilde, ardından üçlü, altılı, onlu aralıklarla örneklendirilmiştir. Gam egzersizleri, zıt yönlere hareketle iki oktav aralığında ve kromatik dizi şeklinde çıkıcı-inici olarak oktav, üçlü, altılı ve onlu aralıklarda da örneklendirilmiştir.

- Arpejler, ton akorları ve dominant yedili aralıklar üzerine egzersizler

Bu grupta majör ve minör tonlarda arpej çevrimleri çalışmaları yer almaktadır. Bu egzersizler tonik akor sesleri ve yedili akor sesleri aralıkları üzerinde farklı nota grupları ve nota dizilimi içeren varyasyonlu çalışmalar şeklinde yazılmıştır.

- Aynı ses üzerinde tekrarlı nota egzersizleri

Repete (tekrar eden) notalar, aynı ses üzerinde parmak değişimi ile icra edilen egzersizlerdir. 2-1, 3-2-1, 4-3-2-1 gibi parmak numaraları geçişleriyle aynı nota üzerinde çok kez tekrarla çalışılan egzersizlerin, aynı tuş üzerinde parmak değiştirme çabukluğuna fayda sağlayacağı söylenebilir.

- Glissando gam egzersizleri

Bu grupta tek nota üzerinde glissando çalışmalarıyla birlikte üçlü, altılı ve oktav aralıklarında akor glissando çalışmaları da bulunmaktadır. Aynı zamanda tonik akorlar üzerinde üç sestem oluşan glissando çalışmalarına yer verilmiştir.

### Çoklu Ses Egzersizleri

- Üçlü aralıklar için egzersizler

Bu grupta farklı nota dizilimlerinde üçlü aralıklar üzerine yazılmış çift ses çalışmaları görülmektedir. Sağ el ve sol el için üçlü aralıklarda çift ses olarak icra edilmesi gereken majör, minör ve kromatik gam çalışmalarına yer verilmiştir.

- Altılı aralıklar için egzersizler

Bu grupta iki bağlı altılı aralık egzersizleri, aralık atlamalı egzersizler, legato ve staccato olarak icra edilmesi gereken altılı çift ses çalışmaları yer almaktadır.

- Oktav egzersizleri

Bu grupta iki bağlı, yakın-uzak aralıklar ve atlamalar şeklinde farklı nota gruplarında oktav çalışmaları görülmektedir. Aynı zamanda oktav şeklinde gam çalışmalarına da yer verilmiştir.

- Akor egzersizleri

Bu grupta akorlar üzerinde *piano/forte* nüanslarında kısa-uzun ses, tutulu ses çalışmalarına ve kırık akor egzersizlerine yer verilmiştir.

- Süsleme egzersizleri

Bu grupta tek ses, tutulu sesler ve farklı ritim gruplarında tril çalışmaları görülmektedir. Farklı aralıklar üzerine yazılmış mordan çalışmaları da yer verilmiştir. Aynı zamanda akorlar üzerinde tutulu seslerle birlikte yapılan tril çalışmaları ve çift ses tril çalışmaları da süsleme egzersizleri içerisinde yer almaktadır.

### **Parmak Çevrimi ve Pozisyon Geçişi Egzersizleri**

Bu grupta yer alan egzersizler, tek ses, çift ses ve akorlar üzerinde el ve parmak pozisyonu geçişi çalışmaları şeklinde yazılmıştır. Aynı zamanda oktav ve akorlar üzerinde pozisyon geçişli atlama çalışmaları, iki oktav aralığına varan geniş aralıklar üzerinde nota atlama çalışmalarına yer verilmiştir.

Metot üzerinde yapılan içerik incelemesi sonucunda H. Herz'in metot içerisinde, piyano ile ilgili tüm teknik bilgilere ve detaylara yer verdiği, belirli teknikler için uygulama yöntemleriyle ilgili özellikle açıklamalar yaptığı, önerilerde bulunduğu tespit edilmiştir. Metot içerisinde egzersizlere ilave olarak, egzersizleri pekiştirme amacıyla uygulanabilecek kısa etütler ve parçalara da yer verilmiştir. Özellikle parçalar, içerdikleri müzikal öğeler ile dikkat çekmektedir.

## **2. Marguerite Long - Le Piano de Marguerite Long**

M. Long'un 'Le Piano de Marguerite Long' (Marguerite Long'un Piyanosu) isimli kitabının başında, piyanonun icrası, çalışılması, çalışma şekilleriyle ilgili kendi fikirlerini sunduğu, önerilerde bulunduğu uzun bir yazı kısmına yer verdiği görülmektedir. Piyano çalmanın iyi anlaşılabilmesi için öncelikle piyanistik organların fizyolojik özelliklerinin bilinmesi, kullanılan kasların kapasitesi, reflekslerin işleyişiyle ilgili fikir sahibi olunması gerektiğini savunan besteci, doğallık unsuru üzerinde durmaktadır. "Piyano çalışmak çok çaba gerektirir. Ama bu, insan doğasına aykırı bir mücadeleden ibaret olmayacaktır. Normal bir el piyano çalmak için yaratılmıştır ve bu inancı paylaşmayan herhangi bir piyanist, sanatına layık değildir." demektedir. (Long, 1959: 11) Besteci, egzersizler ve çalışma önerilerini dört ayrı bölüm olarak sunmuştur. Bu bölümler; birinci bölüm *Notes tenues* (Tutulu notalar), ikinci bölüm *Doubles-notes* (Çift notalar), üçüncü bölüm *Gammes* (Gamlar), *Jeu du poignet* (Bilek oyunu) olarak isimlendirilmektedir. (Long, 1959: 98)

## **Egzersiz Özellikleri:**

### **Birinci Bölüm - Tutulu Notalar**

“Tutulu notalar parmak kaslarını, tuşlara dokunmanın imtiyazlılığı ve derinliğini, elin dinginliğini ve rahatlığını elde etmek ve kontrol etmek için faydalıdır.” (Long, 1959: 5)

- Yakın pozisyonda tutulu notalar

Bu grupta, beş nota (do-re-mi-fa-sol) üzerinde yapılan çalışmalara yer verilmiştir. Beş notadan dördü uzun tutularak sırasıyla, dörtlük, sekizlik, onaltılık nota grupları şeklinde tekrar edilir. Öncelikle tek ses üzerinde, ardından ikili ses aralıklarında yapılan çalışmalar görülmektedir.

- Eksik 7’li akor pozisyonunda tutulu notalar

Eksik 7’li akorlar, notaların birbiri üzerine küçük üçlü aralıklar kurularak elde edilen akorlardır. Örneğin; do notası üzerine sırasıyla mi bemol, fa diyez, la ve yeniden do notasının kurulmasıyla do eksik 7’li akor ortaya çıkmaktadır.

Besteci, bu egzersizlerin çalışması esnasında elin piyano tuşları üzerindeki açık aralıklı pozisyonu sebebiyle, küçük ele sahip kişilerin kendilerini zorlamadan, sağduyu ile çalışmalarını tavsiye etmiştir. (Long, 1959: 6)

Bu grupta, beş nota (do-mi bemol-fa diyez-la-do) üzerinde yapılan tutulu tek ve çift ses çalışmalarına yer verilmiştir. Yapılan egzersizlerin yarım ton yukarıya kromatik aralıklarla olacak şekilde farklı pozisyonlarda da icra edilebileceği önerilmiştir.

### **Beş Parmak**

- Beyaz tuşlar üzerinde beş parmak egzersizleri

Bu grupta yalnızca beyaz tuşlar üzerinde beş parmağın sırayla çalıştırılacağı egzersiz şekilleri görülmektedir. Besteci, farklı nota dizilimleri örnekleriyle çalışma şekilleri sunmuş, bu egzersizin legato ve *forte*, *mezzo-forte*, *piano* nüanslarında çalışılması konusunda öneride bulunmuştur.

- Kromatik sesler üzerinde beş parmak egzersizleri

Bu grupta, kromatik aralıklarla, çıkıcı-inici dizide, farklı nota dizilimleri üzerinde yapılan egzersizler görülmektedir.

- Modülasyonlu beş parmak egzersizleri

Bu grupta belirli bir kalıpla yazılan egzersizlerin her ölçüde ton değişimiyle tekrar edildiği görülmektedir. İki el için yazılan egzersizde do majör tonundan başlayarak, sol elde ton akorlarının birlik notalarla duyurulduğu, sağ elde ise beş nota üzerinde (do-re-mi-fa-sol) çalınması gereken sekizlik notalara yer verilmiştir. Ardından gelen egzersizde bu kez ton akorları sağ elde, beş nota üzerinde çalınması gereken sekizlik notalar ise sol elde yer almaktadır. Besteci aynı modülasyon egzersizlerine dört onaltılık, üçleme, aksanlı nota gruplarında da yer vermiştir.

- Tonlara göre beş parmak egzersizleri

Bu grupta, beş nota üzerinde ton geçişli egzersizler yer almaktadır. Do majör tonundan başlayarak her ölçüde modülasyonlu nota geçişleriyle ton değiştirilerek aynı egzersiz kalıbı farklı tonlarda icra edilmektedir.

### **Tutulu Notalar İle Beş Parmak**

Bu grupta yer alan egzersizlerde, sağ elde 1. ve 2. parmaklarla, sol elde 5. ve 4. parmaklarla çift ses olarak çalınan tutulu notalar üzerine sıralanmış beş parmak çalışmaları görülmektedir. Besteci egzersizin ton geçişli olarak; do majör, do diyez majör, re majör, mi bemol majör şeklinde farklı tonlarda çalışılmasını önermiştir.

Bununla birlikte modülasyonlu tutulu nota egzersizleri, modülasyonlu ve iki nota tutulu egzersizlere de yer verilmiştir.

- Yalnızca tek nota tutulu el uzatma egzersizi (Brahms egzersiz)

Bu grupta yer alan egzersizlerde, yalnızca beşinci parmağın tutulu olarak icra edildiği diğer notaların ise açık ses aralıklarıyla yazıldığı görülmektedir. Besteci, egzersizin legato ve **mf** nüansında, ardından **pp** nüansından **mf** nüansına doğru yükselişle çalışılmasını önermiş, farklı tonlarda çalınabileceğini belirtmiştir.

### **Repete (Tekrar Eden) Notalar**



Bu grupta yer verilen egzersizler sıralı iki nota üzerinde iki bağlı şekilde ve parmak numaraları değiştirilerek çalışılması gereken egzersizlerdir.

Farklı tartım şekilleriyle çok tekrarlı ve parmak değişimli egzersizlerle birlikte, oktav aralığı geçişli tekrar eden nota egzersizlerine de yer verilmiştir.

### **Triller**

Tril çalışmaları çoğunlukla tutulu sesler üzerinde ikili aralıkların art arda tekrarları şeklinde görülmektedir. Bu gruptaki tril egzersizlerine önce dörtlük, ardından sekizlik ve onaltılık nota gruplarında ikili aralıkların tekrarı şeklinde yer verilmiştir. Bununla birlikte tril egzersizlerinin tutulu seslerle birlikte yarım ton aralıklar (örn: do diyez-re ya da re-mi bemol) üzerine yazılmış olduğu da görülmektedir.

Ek olarak, mordan çalışmaları, çift sesler üzerinde tril çalışmaları ve el değişimiyle yapılan tril çalışmalarına da yer verilmiştir.

## **İkinci Bölüm - Çift Notalar**

### **Tierslere (Üçlü Aralık) Hazırlık**

Bu grupta üçlü aralıklar üzerinde farklı nota gruplarıyla ve varyasyonlu nota dizilimleriyle yazılmış egzersizlere yer verilmiştir. 1-3, 2-4, 3-5 parmak numaralarıyla çift sesler üzerinde do majör tonunda yazılan egzersizlerin, do diyez majör tonunda ve aksanlarla çalışılması da önerilmektedir.

- Minör üçlü aralıklarla kromatik gam egzersizleri

Bu grupta, küçük üçlü aralıklarla tek sesler üzerine yazılmış iki oktav aralığında çıkıcı-inici gam egzersizine yer verilmiştir.

- Tierslerle minör kromatik gam

Bu grupta, çift ses minör üçlü aralıklarla çıkıcı-inici kromatik gam egzersizi görülmektedir.

- Majör üçlü aralıklarla kromatik gam egzersizleri

Bu grupta, büyük üçlü aralıklarla tek sesler üzerine yazılmış iki oktav aralığında çıkıcı-inici gam egzersizine yer verilmiştir.

- Tierslerle majör kromatik gam

Bu grupta, çift ses majör üçlü aralıklarla çıkıcı-inici kromatik gam egzersizi görülmektedir.

### **Dörtlü, Beşli Aralıklarla Çift Sesler**

Bu grupta, dörtlü ve beşli aralıklarla yazılan çift ses akorların, üçleme ve dört onaltılık nota gruplarıyla, tutulu seslerle birlikte icra edildiği egzersizlere yer verilmiştir.

Tutulu seslerle olmayan dörtlü ve beşli aralıklarla yazılan çift ses akorların çalışılması için besteci ‘çok yavaş, sonoriteyi zorlamadan çalınız’ notunu eklemiştir. (Long, 1959: 38) Dörtlü, beşli aralıklarla çift sesler başlığının altında yer alan diğer egzersiz yöntemleri;

- Tam dörtlü aralıkta çift seslerle kromatik gam
- Artık dörtlü aralıkta çift seslerle kromatik gam şeklindedir.

### **Altılılar**

Bu grupta, 1-4-2-5 parmak numaraları kullanılarak altılı aralık atlamalı ve tek sesler için yazılmış egzersizlerle birlikte, altılı aralıkta çift sesler için yazılmış farklı nota gruplarıyla icra edilmesi gereken egzersizlere yer verilmiştir.

Aynı zamanda altılı aralıklardan oluşan çift sesler ile majör ve minör tonlarda gam egzersizlerinin yer aldığı görülmektedir.

Bu grupta, kromatik dizide çıkıcı-inici minör altılı ve majör altılı akorlarla yapılan gam egzersizleri de yer almaktadır. Bununla birlikte altılı aralıklı çift sesler üzerinde yapılan arpej egzersizlerinin de yer aldığı görülmektedir.

## **Üçüncü Bölüm - Gamlar**

### **Gamlar**

Egzersizlerin bu bölümünde ilk olarak gamlara hazırlık çalışmalarına yer verilmiştir. Gamları iyi şekilde icra edebilmek için dikkat edilmesi gereken önemli unsurlardan birinin başparmak geçişleri olduğu düşünülmektedir. Bu grupta yer alan gamlara hazırlık çalışmaları başparmak geçişlerini pratik etmek üzere oluşturulmuştur.

Bu bölümde ayrıca majör, minör tonlarda gam çalışmalarına yer verilmiştir. Ardından, do majör örneğinde üçlü, altılı ve onlu gam egzersizlerine ve orta oktav do notasından başlayarak zıt yönlere hareketle gam çalışmalarına yer verildiği görülmektedir.

Çıkıcı-inici gam egzersizlerine bir vuruş zaman içerisinde yedi nota, on iki nota gibi farklı nota gruplarında da yer verilmiştir. Aynı zamanda çıkıcı-inici kromatik gamlar da bu gruptaki egzersizler arasında yer almaktadır.

Her iki el için yazılmış bir elde üçleme diğer elde dört onaltılık gibi çoklu ritimler içeren gam egzersizleri ve notaların sağ ve sol ellere eşit sayıda paylaşılması üzere el geçişleriyle icra edilmesi gereken gam egzersizleri de bu grupta yer almaktadır.

### **Arpejler**

Arpej egzersizleri, do majör tonik akor sesleriyle farklı nota gruplarıyla yazılmış şekilde görülmektedir. Aynı zamanda,

- Majör tonlarda arpej egzersizleri,
- Minör tonlarda arpej egzersizleri,
- Zıt yönlere arpej egzersizlerine de yer verilmiştir.

Bu grupta, arpej sesleri üzerinde dört onaltılık ve altı onaltılık nota gruplarıyla yazılmış aralık çalışmaları ve el geçişleriyle yapılan arpej çalışmalarına da yer verilmiştir. Bununla birlikte,

- Eksik 7'li minör akor sesleri üzerinde arpej egzersizleri, çevrimleri ve zıt yönlere hareketle arpej çalışmaları,
- Dominant 7'li majör akor sesleri üzerinde arpej egzersizleri, çevrimleri ve zıt yönlere hareketle arpej çalışmaları,
- Modülasyonlu arpej çalışmaları da bu grupta yer almaktadır.

### **Dördüncü Bölüm - Bilek Oyunu**

Bu bölümdeki egzersizlerin tamamı bilek kullanımı tekniği üzerine yazılmıştır. Bilek serbestliği piyano icrasında oldukça önemli bir rol oynamaktadır. Ellerin ve parmakların rahatlıkla çalışabilmesi için bileğin serbest olması gerekmektedir fakat bununla birlikte bileği rahat bırakamama ya da bileği sıkmanın, piyano tekniğinde sıklıkla karşılaşılan problemlerden biri olduğu söylenebilir. Bilek

hareketlerinin serbestliği icra esnasında kasılmalar yaşanmasını önlemektedir. Bu bakımdan bilek serbestliği üzerine yazılan bu egzersizlerin ve uygulanmasının önemli olduğuna inanılmaktadır.

İlk olarak tiers çift sesler üzerinde yalnızca beyaz tuşlarda ve yalnızca 2-4 parmak numarasıyla çalınması gereken dizi egzersizleri görölmektedir. Ardından altılı aralıklı çift sesler üzerinde yine yalnızca beyaz tuşlarda ve 1-5 parmak numarasıyla çalınması gereken dizi egzersizi yer almaktadır. Bu egzersizlerde parmaklar çalacakları aralık pozisyonunda gergin tutulmalı, kuvvet bilekten alınarak ve aynı zamanda bilek serbestliği sağlanarak çift ses aralıklar art arda icra edilmelidir.

### **Oktavlar**

Bu grupta yer alan egzersizler oktav tekniğini geliştirmek üzere yazılmıştır. Farklı nota gruplarında, art arda tekrarlı, aksanlı, atlamalı oktav çalışmalarına yer verildiği görölmektedir. Ardından yalnızca beyaz tuşlar üzerinde oktav ses aralığında çalınması gereken dizi egzersizleri, kromatik dizide oktav egzersizleri, arpej sesleri üzerinde oktav egzersizleri, iki el geçişli oktav egzersizleri yer almaktadır.

Bir sonraki egzersiz örneği oktavların legato şekilde icra edilmesine yöneliktir. Oktav sesleri üzerinde sağ el için üst seslerde, sol el için alt seslerde 4-5 parmak numarası geçişli egzersizlere yer verildiği görölmektedir.

Sonraki egzersiz, oktav ses aralığında sağ el için alt seslerde, sol el için üst seslerde 1-2 parmak numarası geçişli teknik çalışma olarak görölmektedir.

Ardından oktav seslerinin alt ve üst sesler olarak ayrı ayrı icra edildiği kırık oktav egzersizleri yer almaktadır. Aynı egzersize arpej sesleri üzerinde aralık atlamalı olarak da yer verilmiştir.

### **Akorlar**

Bu grupta akor egzersizlerine yer verilmiştir. Besteci akor egzersizi çalışmalarını dört sesli akorlar üzerinde vermiştir fakat egzersizlerin üç sesli, dört sesli, beş sesli tüm akorlar için aynı prensipte uygulanabileceğinden bahsetmiştir.

Bu gruptaki ilk egzersiz akor seslerine denk düşen 1. parmağı uzun tutarak diğer seslerin kısa çalınması şeklinde görülmektedir. Aynı egzersiz sırasıyla 2. parmak, 3.- 4. parmak ve 5. parmaklar uzun tutulup diğer sesler kısa çalınacak şekilde çalışılabilir.

Ardından akor seslerini dört onaltılık nota gruplarıyla ikili ikili bölerek çalışma egzersizlerine yer verilmiştir. Akorun 1. - 3. sesleri 2. - 4. sesleri ya da 1. - 4. sesleri 2. - 3. sesleri gruplanarak çalışılabilir.

Daha sonra yer alan egzersiz, beyaz tuşlar üzerinde dört sesli akorların çıkıcı-inici şekilde icra edilmesi gereken dizi egzersizleridir. Aynı egzersiz kromatik dizi şeklinde yarım ton aralıklarla majör ve minör tonlarda çıkıcı-inici şekilde de çalışılabilir.

Ardından akorlar üzerinde arpej çevrimleri, akorlu oktav atlama egzersizleri, iki el geçişli akor egzersizleri yer almaktadır.

### **Klavye Üzerinde Hareket Ustalığı İçin Egzersizler**

- Tremolo

Burada yer alan tüm egzersizler tremolo çalış tekniğini pekiştirmek üzere yazılmıştır. Oktavlar, kırık akorlar üzerinde yapılabilecek tremolo egzersiz örneklerine yer verilmiştir.

- Glissando

Bu gruptaki egzersizler glissando çalış tekniğini pekiştirmek üzere yazılmıştır. Tek ses üzerinde, farklı notalardan başlayıp farklı notalarda biten çıkıcı-inici glissando egzersizlerine yer verilmiştir.

M. Long egzersiz metodunda, piyano icrasında karşılaşılabilecek pek çok farklı çalış stiline, pasaj örneğine ve çalış tekniklerine yer verildiği görülmektedir. Metot içerisinde yakın ve uzak aralıklar üzerine tutulu seslerle icra edilen beş parmak egzersizleri, tutulu sesler üzerinde aralıklı çift ses çalışmaları, gam, arpej, oktav, akorlar, tremolo, glissando gibi pek çok teknik çalışma bulunmaktadır. Bestecinin egzersiz gruplarından önce yer verdiği açıklamalar ve egzersiz notlarının önemli olduğu düşünülmektedir. M. Long'un, hemen hemen her grubun başında egzersizlerin nasıl çalışılması gerektiği ile ilgili kısa notlar vererek icracılara yol gösterdiği, egzersizleri ve çalış/pozisyon stillerini kavramada yardımcı olmayı amaçladığı söylenebilir.

### 3. Johann Pischna - 60 Progressive Exercises

J. Pischna '60 Progressive Exercises' (60 İleri Egzersiz) egzersizler, gam/arpej çalışmaları dışında çoğunlukla tutulu sesler üzerinde yapılan sıralı veya aralıklı nota tekrarları içeren egzersizlerdir. 60 egzersizden oluşan metotta, pek çok teknik gelişim çalışması örneğine yer verilmiştir. Bu metotta yer alan egzersizlerin gerektiği şekilde icra edilebilmesi için belirli bir teknik altyapıya sahip olunması gerektiği düşünülmektedir. Metotta, egzersizlerle ilgili herhangi bir açıklamaya veya önsöze yer verilmemiştir.

#### **Egzersiz Özellikleri:**

J. Pischna egzersizler genellikle tutulu ses çalışmaları şeklinde yazılmışlardır. Egzersizlerin çoğunlukla yavaş tempoda çalınması gereken çok nota tekrarlı, otuzikilik nota gruplarıyla yazılmış olduğu görülmektedir. Egzersizler her iki elde de genellikle beş parmağın aktif olarak kullanıldığı açık aralıklı pozisyonlar üzerine yazılmıştır. Egzersizlerin her bir ölçüsü art arda çok kez tekrarlı çalışabilecek parmak numarası düzeni ve nota geçişleri ile yazılmıştır. J. Pischna egzersizlerin en belirgin özelliklerinden biri; egzersiz kalıplarının her ölçüde yarım ton aralıklarla kromatik olarak çıkıcı-inici şekilde ton geçişli olarak yazılmış olmalarıdır. Bu şekilde bir kalıp üzerine yazılan her egzersiz, farklı akor kombinasyonlarıyla çok kez tekrar edilebilir. J. Pischna egzersizler içerikleri bakımından benzer teknik özellikleri göz önünde bulundurularak birkaç ayrı başlık altında toplanmıştır.

- Tutulu ses egzersizleri

Tutulu ses egzersizleri; tek ses tutulu, çift ses tutulu egzersizler olarak yer almaktadır. Bununla birlikte;

- Tutulu seslerle çift ses egzersizleri,
- Tutulu seslerle başparmak geçişi egzersizleri,
- Tutulu seslerle oktav ve tiers çalışmaları,
- Tutulu seslerle arpej sesleri egzersizleri,
- Tutulu seslerle tiers egzersizleri,
- Tutulu seslerle oktav repete egzersizleri, oktav tekniğinde onlu aralıklı atlama çalışmaları,
- Tutulu seslerle üçlü, beşli, altılı aralık geçişleri egzersizleri görülmektedir.

- Farklı sayıda nota grupları egzersizleri

Bu grupta farklı nota sayısı ile yazılan iki el egzersizlere yer verilmiştir. Aynı zamanda,

- İkili aralıklarla nota tekrarlı tril çalışmaları,
- Altılama düzende iki el için çoklu nota grubu çalışmaları,
- Altılama/üçleme düzende iki el için çoklu nota grubu çalışmaları da bu grupta yer almaktadır.

- Parmak geçişi egzersizleri

Bu grupta 3-4-2 parmak numaraları ile yapılan egzersizlere yer verilmiştir. Yakın ses aralıklarında yazılan bu egzersizler çok çeşitli nota kombinasyonlarıyla çalışılabilir.

- Gam egzersizleri

Gam egzersizleri ilk olarak majör ve minör tonlardaki gamların hangi parmak numaraları ile icra edileceğini belirten kısa çalışmalar olarak görülmektedir. Bununla birlikte,

- Belirli majör ve minör tonlarda çıkıcı-inici ve zıt yönlere hareketle gam egzersizleri,
- Repete notalarla yapılan çıkıcı-inici gam çalışmaları gibi egzersizlere de yer verilmiştir.

- Çift ses egzersizleri

Çift ses egzersiz çalışmaları tiers (üçlü aralık) aralıklarda görülmektedir. Bununla birlikte çıkıcı-inici kromatik tek/çift ses çalışmalarına da yer verilmiştir.

- Oktav, akor ve atlama egzersizleri

Bu grupta oktav, akor ve atlama tekniklerini geliştirmeye yönelik egzersizler yer almaktadır.

- Oktav repete çalışmaları,
- Staccato oktavlarla arpej sesleri üzerinde çalışmalar,
- Akor egzersizleri,
- Geniş aralıklı atlama çalışmaları,
- Parmak geçişli legato oktav atlama çalışmaları gibi farklı teknik çalışmalara da yer verildiği görülmektedir.

J. Pischna egzersiz metodunun başlangıç seviyesindeki icracılara yönelik olmadığı söylenebilir. Egzersiz metodunda yer alan çalışmalardan özellikle tutulu seslerle çok sayıda tekrarlar icra edilen parmak çalışmaları, bilinçli bir şekilde uygulanmalıdır. Bilinçli uygulanmadığı takdirde bilek ve kol kasılmalarına sebep olabileceği düşünülen teknik çalışmaların, mutlaka belirli bir teknik donanıma sahip kişiler tarafından çalışılması gerektiği düşünülmektedir. Parmaklar arası geçişi kusursuzlaştırma ve aynı zamanda parmakların bağımsızca güç kazanabilmesine yardımcı olma amacıyla yapılan bu egzersizler, el ve bileğin rahatlığı ön planda tutularak icra edilmelidir. Egzersizlerin aynı zamanda, yavaş tempoda, sabırla ve kontrollü bir şekilde çalışılması gerektiğine inanılmaktadır.

#### 4. Bernhard Wolff - The Little Pischna

B. Wolff'un 'The Little Pischna' (Küçük Pischna) egzersiz metodunun, incelenen egzersiz metotları arasında en bilinen ve çalışılan metot olduğu söylenebilir. Küçük Pischna isminden de anlaşılacağı şekilde J. Pischna'nın bahsedilen egzersiz metoduna hazırlık niteliğinde ve '60 Progressive Exercises' egzersiz metodunda yer alan egzersizlerin kolaylaştırılmış şekilde yazılmış olarak yer aldığı bir metot olması yönüyle önemlidir. Egzersiz metodunda, benzer ve farklı tekniklerin çalışılması için yazılmış 48 egzersiz bulunmaktadır. Egzersizler, farklı tonlarda çalış yeteneğini güçlendirme ve bununla birlikte uygun parmak numarası kullanımı, dinamikler ve aynı zamanda temponun korunması hususlarını vurgulamaktadır.

#### Egzersiz Özellikleri:

Egzersizler, her ölçünün modülasyonlu ton geçişleriyle birbirine bağlandığı üç veya dört dizek uzunluğunda yazılmıştır. İstendiği takdirde ayrı ayrı belirtilmemiş olsa da her ölçü kendi içinde çok kez tekrarlı şekilde çalışılabilir. Her iki elde de çoğunlukla beş parmağın aktif olarak kullanıldığı egzersiz çalışmaları yavaş veya orta tempoda icra edilmelidir. Sağ elde sekizlik/sol elde dördüklük notalarda yazılan egzersizlerin bir sonraki egzersizde aynı nota kalıplarıyla sağ elde onaltılık/sol elde sekizlik şeklinde yazıldığı görülmektedir. Ardından sol elde sekizlik/sağ elde dördüklük ve sol elde onaltılık/sağ elde sekizlik şeklinde yine aynı kalıp pekiştirilir. Bu şekilde, bestecinin



belirttiği tempo terimleri dikkate alınarak çalışılan egzersizler, aynı kalıpla çalışılmaya devam edilerek daha fazla sayıda nota ile daha hızlı nota gruplarıyla tekrar edilebilir. Metot içerisinde yer alan egzersizler benzer teknik özellikleri göz önünde bulundurularak birkaç başlık altında toplanmıştır.

- Tutulu ses egzersizleri

Sağ veya sol elde tek/çift tutulu ses egzersizlerine yer verilmiştir.

- Parmak geçişi egzersizleri

- 2-1, 3-1, 4-1 parmak numaralarıyla yapılan çıkıcı-inici geçişli nota dizisi egzersizleri,
- 1-2-3-4-1-2-3-4 parmak numarası düzeniyle icra edilen çıkıcı-inici nota dizisi egzersizleri,
- 3-2-4-1 parmak numaralarıyla yapılan yakın ses aralıklı çıkıcı-inici nota dizisi egzersizleri şeklinde görülmektedir.

- Aralıklı ses egzersizleri

Üçlü, beşli ve altılı ses aralıklarının tekrarlı egzersizleri, aralıklı ses egzersizleri çalışmaları içerisinde yer almaktadır.

- Gam egzersizleri

- Do majörden başlayarak kromatik olarak her tonda icra edilmesi gereken bir oktav uzunluğunda yazılmış ve başparmak geçişini çalıştırmaya yönelik gam egzersizleri, (sağ el ve sol el için ayrı örneklendirilmiştir)
- Do minörden başlayarak kromatik olarak her tonda icra edilmesi gereken bir oktav uzunluğunda yazılmış ve başparmak geçişini çalıştırmaya yönelik gam egzersizleri, (sağ el ve sol el için ayrı örneklendirilmiştir)
- Majör ve minör tonlarda yazılmış, kromatik olarak her tonda icra edilmesi gereken iki oktav ses aralığında gam egzersizleri olarak görülmektedir.

- Arpej egzersizleri

- Bir oktav aralığında, zıt yönlerde hareketle ve modülasyonlu ton geçişleriyle yapılan arpej sesleri egzersizleri,

- İki oktav aralığında, majör-minör tonlarda modülasyonlu geçişlerle zıt yönlerde çıkıcı-inici hareketle yazılmış arpej çalışmaları olarak örneklendirilmiştir.

B. Wolff'un The Little Pischna egzersiz metodunun, başlangıç seviyesindeki icracılar tarafından çalışılabilecek bir teknik gelişim metodu olduğu söylenebilir. Metodun, içeriğinde yer alan teknik egzersizler itibarıyla belirli bir teknik donanımına sahip olunmaksızın çalışılabileceği düşünülmektedir. Egzersiz metodu içerisinde herhangi bir açıklama kısmına yer verilmemiştir.

### **BULGULAR ve YORUMLAR**

Araştırma kapsamında elde edilen veriler neticesinde, incelenen metotlarda yer alan egzersizlerin benzerlikleri/farklılıkları bu kısımda açıklanmıştır. Tespit edilen noktalara ilişkin yorumlar sunulmuş ve araştırmanın yöntem kısmında yer verilen sorularda yer alan hususlara yönelik değerlendirmeler yapılmıştır.

1) Egzersizlerle ilgili açıklamalara ve çalışma önerilerine yer verilirken verilmemesi konusunda yapılan değerlendirmeler neticesinde, Herz ve Long egzersiz metotlarında açıklamalara ve çalışma önerilerine yer verildiği, Pischna ve Wolff egzersiz metotlarında ise yer verilmemesi görülmektedir. Egzersizlerin, çalışacak kişiler tarafından anlaşılabilir olması uygulama esnasında kolaylık sağlanabilmesi bakımından önemlidir. Buradan yola çıkılarak, metotlar içerisinde egzersizlerle ilgili çalışma önerileri ve bilgilendirme notalarına yer verilmesinin iyi olabileceğine inanılmaktadır.

2) Egzersizlerin çalışma stili çeşitliliğiyle ilgili olarak yapılan incelemeler sonucunda, incelenen tüm metotlarda legato ve staccato uygulamalarına, uzun-kısa ses ve aksan çalışmalarına yer verildiği tespit edilmiştir.

3) Egzersizlerin tuşe üzerinde hangi ses aralıklarından başlayarak yazılmış olduklarıyla ilgili yapılan değerlendirmeler neticesinde Herz, Long, Pischna ve Wolff egzersiz metotlarında yer alan beş parmak egzersizlerinin hemen hepsinin farklı oktavlarda fakat aynı ses aralıklarından başlayarak yazılmış olduğu anlaşılmıştır. Egzersizler kendi içinde çeşitlilik göstermektedir. Herz'te yer alan beş parmak egzersizlerinde sağ el ve sol el arasında iki oktav mesafe bırakıldığı görülmektedir. Bununla birlikte Long'ta yer alan beş nota üzerindeki çalışmalar ilk olarak Herz ile aynı oktav aralığından yazılmış

olsalar da daha sonra yer verilen egzersizler piyanonun farklı oktav aralıklarından başlamaktadır. Pischna ve Wolff egzersizlerin aynı oktav aralığında aynı nota düzenine sahip oldukları görülmektedir.

4) Beş parmak çalışma egzersizlerinin metotlara göre farklılıklar içerdiği anlaşılmıştır. Herz egzersizler, tüm parmakların ünison olarak aynı notalarla ve aynı anda icra edildiği egzersizler olarak görülmektedir. Long egzersizler ise tutulu sesler üzerinde beş parmak çalışmaları içermektedir. Bunun yanında, Pischna ve Wolff egzersiz metotlarında beş parmak egzersizlerine tutulu sesler üzerinde modülasyonlu ton geçişleriyle yer verilmiştir.

5) Benzer egzersizlerin, içerdiği teknik çalışmalar bakımından piyano tekniğinde önemli kabul edilen teknik çalışma başlıkları altında toplanarak incelenen tüm metotlarda yer aldığı görülmektedir. Bunlar; beş parmak egzersizleri, çift ses egzersizler, gamlar, arpejler, oktavlar ve akorlar olarak genel başlıklar altında toplanmıştır. İncelenen metotlardan Herz ve Long egzersizlerin, teknik çalışma çeşitliliği bakımından diğer metotlardan daha fazla içerik barındırdığı anlaşılmıştır. Özellikle Long egzersizler, hemen her teknikle ilgili detaylı ve çok çeşitli aralık çalışmaları içermesi bakımından dikkat çekmektedir.

6) Tutulu ses egzersizlerinin Pischna ve Wolff egzersiz metotlarında modülasyonlu ton geçişleriyle yazılmış olmaları sebebiyle benzer özellikte oldukları görülmektedir. Herz ve Long egzersiz metotlarında tutulu seslerle yapılan çok çeşitli çalışmalar olduğu görülmektedir. Herz egzersiz metodunda yakın seslerde tutulu ses egzersizleri, Long egzersiz metodunda ise yakın seslerle birlikte, eksik 7li aralıklardan oluşan, dominant 7li aralıklardan oluşan geniş aralıklı tutulu ses egzersizleri bulunmaktadır. Bununla birlikte Long egzersiz metodunda parmak geçişi çalışmalarıyla, çift ses ve dörtlü-beşli aralıklarla yapılan tutulu ses egzersizlerine de yer verilmektedir.

7) Egzersizlerin içerdiği müzikal unsurlar bakımından yapılan değerlendirmeler neticesinde, Herz ve Long egzersiz metotları içerisinde yer alan belirli egzersiz çeşitlerinin üç ayrı nüansa olacak şekilde  $p - mf - f$  olarak çalışılmasının önerildiği görülmektedir. Bununla birlikte özellikle nota dizileri ve arpej şeklinde çıkıcı-inici olarak yazılmış egzersizlerin crescendo-decrescendo gibi müzikal unsurlarla çalışılması gerektiği notlarına da yer verilmiştir. Parmak kuvvetini dengeleme üzerine yazılmış beş parmak egzersizleri ve çift sesler üzerinde yazılan aralık çalışmalarının  $f$  nüansında çalışılması önerilmektedir.

8) İncelenen metotlar içerisinde yer alan arpej egzersizlerinin benzer ve farklı özelliklerinin tespiti amacıyla yapılan değerlendirmeler neticesinde, Long egzersiz metodunda yer alan arpej egzersizlerinin diğer metotlarda yer alan arpej egzersizlerine göre farklı özellikler taşıdığı belirlenmiştir. Long egzersiz metodunda, ton akoru sesleri üzerinde arpej egzersizleriyle birlikte aynı ton akoruna ait ikinci ve üçüncü çevrim sesleri üzerinde arpej egzersizleri, eksik 7li ve dominant 7li aralıklarda arpej egzersizleri, zıt yönlere hareketle yapılan arpej egzersizlerine yer verildiği görülmektedir. Herz, Pischna ve Wolff egzersiz metotlarındaki arpej egzersizleri benzer özellikler taşımaktadır. Metotlarda, ton akorlarına ait arpej sesleri üzerinde çıkıcı ve inici arpej egzersizlerine yer verilmiştir.

9) İncelenen egzersiz metotlarının hangi teknik kazanımlar sağlayacağıyla ilgili yapılan değerlendirmeler neticesinde egzersizlerin, parmak hızı ve kuvveti, tuşa basış hassasiyeti, *pp*'dan *ff* ya her nüansta parmak basış dengesini kontrol edebilme becerisi, parmak esnekliği, el pozisyonu, bilek rahatlığı gibi konularda olumlu katkılar sağlayabileceği anlaşılmıştır. Sağ el ve sol elin eşit şekilde hâkimiyet kazanması için ayrı ellerle ve iki el birlikte yapılabilecek egzersiz örneklerine yer verildiği görülmektedir. Bununla birlikte metotların, parmak geçişli diziler, gamlar, arpejler, çift sesler, oktavlar, akorlar, atlamalarla ilgili pek çok farklı egzersiz tekniği içermeleri sebebiyle piyano literatüründe bulunan eserlerde yer alan teknik zorlukları kavrama ve uygulama becerisi kazandırabileceği de söylenebilir.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırma kapsamında incelenen metotların içerikleri ve yer alan egzersizlerin teknik çeşitliliğinin net olarak anlaşılabilmesi için gerekli bilgiler sonuç kısmında verilmiştir. Karşılaştırmalı olarak sunulan bilgiler, metotlar içerisinde yer alan egzersizlerin benzer özellikleri dikkate alınarak belirli başlıklar altında sınıflandırılmıştır. Herz, Long, Pischna ve Wolff'un araştırma kapsamı ile sınırlı tutularak incelenen egzersiz metotlarının araştırma sonucunda ortaya çıkan benzer ve farklı özellikleri maddeler halinde özetlenmiştir. Buna göre;

- Beş parmak egzersizleri, incelenen tüm egzersiz metotlarında yer almaktadır.
- Tutulu ses egzersizleri, incelenen tüm egzersiz metotlarında yer almaktadır.

- Gam egzersizleri, incelenen tüm egzersiz metotlarında yer almaktadır.
- Arpej egzersizleri, incelenen tüm egzersiz metotlarında yer almaktadır.
- Oktav ve akor egzersizleri, incelenen tüm egzersiz metotlarında yer almaktadır.

Metotları birbirinden ayıran belirli egzersiz çeşitlemeleri ve yer alan egzersizlerin teknik zorlukları sebebiyle;

- Herz egzersiz metodu başlangıç seviyesine uygundur,
- Long egzersiz metodu başlangıç seviyesine uygundur,
- Pischna egzersiz metodu başlangıç seviyesine uygun değildir,
- Wolff egzersiz metodu başlangıç seviyesine uygundur demek mümkündür.

Egzersizlerin çeşitliliği bakımından Pischna ve Wolff egzersiz metotlarının benzer özellikler taşıdığı tespit edilmiştir. Herz ve Long egzersiz metotlarında yer alan egzersizlerin teknik çalışma bakımından çeşitli şekillerde örneklendirmiş olmaları sebebiyle incelenen diğer egzersiz metotlarından farklı olduğu anlaşılmıştır. Buna göre;

- Herz ve Long egzersizlerde yer alan beş parmak ve tutulu ses egzersizleri benzerlik göstermektedir. Fakat Long egzersiz metodunda yer alan tutulu ses egzersizleri Herz egzersiz metodunda yer alan egzersizlere göre farklı tekniklerde daha çok örneklendirilmiştir.
- Herz ve Long egzersiz metotlarında yer alan gam egzersizleri benzer özellikte olmakla birlikte, arpej, oktav ve akor egzersizleri farklı özellikler taşımaktadır. Bununla birlikte, Herz egzersiz metodunda yer alan gam egzersizlerinin Long egzersiz metodunda yer alan gam egzersizlerine göre daha az çeşitlendirildiği söylenebilir. Long egzersiz metodunda farklı teknik çalışmalar içeren gam egzersizlerine daha fazla yer verilmiştir. Herz egzersiz metodunda yer alan arpej çalışmaları Long egzersiz metodunda yer alan arpej çalışmalarına göre daha az çeşitlendirilmiştir. Long egzersiz metodunda görülen arpej, oktav ve akor egzersizleri incelenen metotlar içerisinde hiçbir egzersiz metodunda yer almamaktadır.

İncelenen metotlar içerisinde en kapsamlı teknik çalışmalar içeren egzersiz metodunun Long egzersiz metodu olduğu anlaşılmıştır. Tüm metotların beş parmak, tutulu sesler, gam, arpej, oktav ve akor gibi benzer konularda teknik gelişime katkı sağlayacağını söylemek mümkündür. Bununla birlikte, Herz ve Long egzersiz metotlarının içeriğinde yer alan bilgilendirme notları sebebiyle el/parmak pozisyonlarının doğru duruşu ve doğru kullanımlarıyla ilgili fayda sağlayacağı da söylenebilir. Özellikle Long egzersiz metodunun, içeriğinde yer alan tüm teknik gelişim konularında çok çeşitli örnekler barındırması sebebiyle mutlaka çalışılması gereken, bestecinin notları dikkate alınarak tüm egzersizlerin titizlikle uygulanması gereken bir egzersiz metodu olduğu düşünülmektedir. Bilinçli şekilde uygulandığı ve günlük çalışmada yer verildiği takdirde piyano tekniğinde zorluk içeren pek çok pasajı anlama, kavrama ve uygulama becerisine olumlu katkı sağlayacağına inanılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Baştuğ Şen, S. (2002), *Piyano Tekniğinin Biyomekanik Temeli*, İkinci Basım, Pan Yayıncılık, ISBN: 975-7652-87-3, İstanbul.
- Breithaupt, R., M. (1912), *Die Natürliche Klaviertechnik Teil III Praktische Studien*, Copyright by C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.
- Chang, C, C, (2007), *Fundamentals of Piano Practice*, ISBN: 1-4196-7859-0, Library of Congress Control Number: 2007907498.
- Ercan, N. (2008), *Piyano Eğitiminde İlke ve Yöntemler*, Editör: Ahmet Say, ISBN: 978-975-96491-1-1, Ankara.
- Ericsson, K., A. (2006), *The Influence of Experience and Deliberate Practice on the Development of Superior Expert Performance*, The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance Experience and Deliberate Practice, 6:17 (685-705)
- Herz, H. (1844), *New and Complete Piano-Forte School*, First American Edition, Published by John T. Nunns, 240 Broadway, New York.  
<https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/54/IMSLP400320-PMLP477463-newcompletepiano00herz.pdf>
- Long, M. (1959), *Le Piano de Marguerite Long*, Edition Salabert, 22 Rue Chauchat, Paris.  
[https://www.academia.edu/3893232/Le\\_Piano\\_de\\_Marguerite\\_Long](https://www.academia.edu/3893232/Le_Piano_de_Marguerite_Long)
- Ma, Y. (2022), *Feasibility Analysis of Intelligent Piano in Piano Teaching*, Hindawi Scientific Programming, Volume 2022, Article ID 5010428, College of Music, Guizhou Normal University, Guizhou, Guiyang 550000, China.
- Pirgon, Y. (2009), *Piyano Eğitiminde Karşılaşılan Teknik Güçlüklerin Aşılmasına Yönelik Bir Uygulama*, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Konya.
- Pischna, J. (2002), *60 Esercizi Progressivi per Pianoforte*, Ricordi Edition, Copyright 1919, by CASA RICORDAI – BMG RICORDI S.p.A. ISMN M-041-80096-7.  
<https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6a/IMSLP499089-PMLP689584-Pischna.pdf>

- Sak, R., Şahin Sak İ. T., Öneren Şendil Ç., & Nas, E. (2021), *Bir Araştırma Yöntemi Olarak Doküman Analizi*, Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi, 4 (1), 227-250.
- Wolff, B. *Il Piccolo Pischna per Pianoforte*, Ricordi Edition, Copyright by BMG RICORDI S.p.A. – via Mascagni, 160-00199 Roma. <https://vmirror.imslp.org/files/imgltnks/using/e/e8/IMSLP513136-PMLP831642-Wolff.pdf>
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2016), *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Seçkin Yayıncılık, ISBN: 978-975-02-3999-1, Ankara.



**EDVARLARIN İZİNDEN: İSMAİL HAKKI BEY  
ARŞİVİNDE BULUNAN HAMPARSUM DEFTERİ  
ÜZERİNE BİR İNCELEME**

*Following the Edvar Tradition: An Examination on the  
Hamparsum Manuscript Found in the Archive of Ismail Hakki Bey*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2024.103

Serhan Dilhan YAVUZ<sup>1</sup>

Geliş Tarihi: 03.12.2023

Kabul Tarihi: 27.12.2023

**Özet**

*Osmanlı/Türk müziği tarihi, teorisi ve müzik yazıları açısından önem taşıyan bazı yazmalar, kimi zaman kendilerinden sonra gelenler için kaynak, kimi zamansa örnek teşkil etmiştir. Nâyi Osman Dede'nin Nota-i Türkî'si, Kantemiroğlu Edvarı, Kevseri Mecmuası gibi birbirini takip eden yazmaların izdüşümlerinde, edvar geleneğinin değişime uğradığı 18. yüzyılın sonundan itibaren sonraki kaynaklarda da rastlanır. Her bir edvarın birbiriyile etkileşim içinde olması ve doğuşkanları misali birbirinin içinden türediği görülmektedir.*

*Edvar geleneğinin son yansımalarının görüldüğü Hâşim Bey Mecmuası'nda önceki edvarların net bir şekilde kaynak olarak kullanılmasının yanında, bu edvarların külliyat kısımları da farklı çalışmalara kaynaklık etmiştir. Müzik yazılarının görece aktif olarak kullanılmaya başladığı 19. yüzyıldan itibaren Nâyi Osman Dede, Kantemiroğlu, Kevseri gibi çalgısal repertuarın da kişisel arşivlerde yer alan defterlere girdiği görülmektedir. Gerek Hamparsum, gerekse Avrupa müzik yazısı ile yazılan defterlerde bazen parçalı olarak fasıl repertuarlarının içinde, bazense müstakilen çalgı repertuarı olarak karşımıza çıkar.*

*Bu örneklerden biri de Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi'nde bulunan, İsmail Hakki Bey koleksiyonunun içindeki 373 numaralı Hamparsum defteridir. Bu çalışmada bahsi geçen Hamparsum defteri incelenerek, 17.-18. yüzyıl edvar repertuarı ile arasındaki benzerlik ve farklılıklar ortaya konulmuş, tarih yazımında kişisel arşivler ve paleografik kaynakların etkisi irdelenmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** Arşiv, Edvar, Hamparsum, Muallim İsmail Hakki Bey, Müzik Yazıları

**Abstract**

*The manuscripts that hold significance in terms of the history, theory and musical writings of Ottoman/Turkish music have often served as sources for subsequent scholars or exemplars for others. In the sequence of*

<sup>1</sup> Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü  
dyavuz@itu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-7182-3926

*manuscripts such as Nâyi Osman Dede's Nota-i Türkî, Kantemiroglu Edvarı and Kevserî Mecmuası, one can observe the evolution of the edvar tradition from the late 18th century, where changes began to manifest in later sources.*

*Each edvar interacted with others, and from these interactions, it appears that subsequent ones emerged, akin to their predecessors. In the Hâşim Bey Mecmuası, where the final reflections of the edvar tradition are observed, previous edvars are not only used explicitly as sources but their content also served as references for different works. From the 19th century onwards, a period where music writings started to be relatively actively utilized, figures like Nâyi Osman Dede, Kantemiroglu, Kevserî, and their instrumental repertoires found their way into personal archives. Whether it was Hamparsum or European musical notation used in these notebooks, sometimes fragmented within suite repertoires and sometimes presented independently as instrumental repertoires.*

*One such example is the Hamparsum notebook, cataloged as number 373 within the Ismail Hakkı Bey collection at the Ottoman Archives of the Directorate of State Archives.*

*This study will delve into the aforementioned Hamparsum notebook, examining the similarities and differences between the 17th-18th century edvar repertoire and exploring the influence of personal archives and paleographic sources on historical writing.*

**Keywords:** *Archieve, Edvar, Hampartzum, Muallim Ismail Hakkı Bey, Music Sources*

## GİRİŞ

Son otuz yılda ağırlığı 17.-18. yüzyıllar olmak üzere Osmanlı/Türk müziğine dair pek çok tarihsel kaynağın transkripsiyonu yapılmıştır. Üzerine çeviri yazı alanında incelemeler kaleme alınmış olmakla birlikte, bu çalışmalar tarihsel bağlamda bir bütünü oluşturan öğeler olamamış, bütünün kendi içinde önem arz eden yapı taşları olarak kalmıştır. Özellikle Osmanlı/Türk müziği tarihinde Batı'dan esen yenilikçi rüzgarların etkisiyle 19. yüzyılda Hamparsum Limonciyan'ın geliştirdiği müzik yazısı büyük bir kırılmaya sebep olmuştur. Musikişinaslar tarafından kabul gören bu müzik yazısı Osmanlı/Türk müziğinin paleografik gelişimine bakıldığında nispeten yaygın bir kullanım hızına ulaşmıştır. Bu sebeple 19. yüzyıl ve sonrasına ait çoğu kişisel arşivde karşımıza çıkan Hamparsum defterleri, perakende notalar ve benzeri yazılı kaynaklar bir araya gelerek tarih yazımı için ihtiyaç duyulan bütüne dair parçaların birleşmesini sağlamaktadır. Kişisel arşivlerden ulaşılan her yeni kaynakta arşivler arası ilişki ağlarının sıklığı görülmekte, sadece transkripsiyona dayalı çalışmaların ötesinde belgelerin birbirleriyle ve belgelerin kuramla bağlantısının sağlanmasına vesile olmaktadır.

Böylelikle yeni bir Osmanlı/Türk müziği tarihi yazımı ve metodolojisi oluşturulması mümkün olacaktır. Sadece yazılı kaynak incelemeleri, eser analizleri ve belge okuyuculuğundan öte ilişkisel bir anlatımın ve yazımın gerekliliği son yıllarda gün yüzüne çıkmış, bu alanda çalışmalar imkanlar el verdiği ölçüde yürütülmeye başlamıştır.

## YÖNTEM

Tarihsel müzikoloji alanında önemli bir yer tutan arşiv tarama ve belge tespiti ile Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu’nda yer alan 373 numaralı deftere Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi’nden erişim sağlanmış; defter paleografik, kodolojik ve ortografik özellikler itibariyle incelenmiştir. İçerik olarak defterin Nâyi Osman Dede, Kantemiroğlu ve Kevserî Mecmualarıyla benzerlikler gösterdiği görülmüştür. Daha önce İTÜ Osmanlı Türk Müziği Araştırmaları Grubu (OTMAG) tarafından çalışılan Rauf Yekta Bey arşivinin incelenmesinden çıkarılan edvar ve mecmua içerikleri ile Ali Rifat Çağatay koleksiyonunda yer alan bazı perakende Hamparsum notaları arasında ilişki kurulup kurulamayacağı sorusuna cevap aranmıştır.

### Muallim İsmail Hakkı Bey ve Koleksiyonu

1866-1927 yılları arasında yaşamış olan Muallim İsmail Hakkı Bey, Osmanlı/Türk müziği açısından önemli yere sahip olan bir bestecidir. Çok yönlü besteciliğinin yanı sıra eğitimci, derlemeci ve arşivci yönleriyle de ön plana çıkmış, binlerce notadan oluşan geniş kapsamlı bir arşivi günümüze miras bırakmıştır. Tarihsel olarak yaşam örgüsüne ve bıraktığı izlere bakıldığında bütünüyle geçiş dönemi bestecisi özelliklerini taşımaktadır. Yaşam yılları itibariyle (1865/66-1927) Osmanlı’nın son dönemlerinde beş farklı padişah görmüş, Cumhuriyetin ilk yıllarına tanıklık etmiştir. Adının önünde unvan olarak taşıdığı “Muallim”liğinin yanı sıra, geniş bir yelpazedeki besteciliği, nazariyecî yönü, yayıncılık hayatı, arşivci ve derlemeci yönüyle de adından söz ettirmiştir.<sup>2</sup> Öyle ki, hayata veda ettikten sonra

<sup>2</sup> “Muallim” unvanının kullanılması İsmail Hakkı Bey’in biyografik anlatısı içinde önem taşıyan bir detaydır. Muallim İsmail Hakkı Bey ile yaşam yılları yakınlık gösteren “Bestekâr Sermüezzîn (Müezzîn-i Şehriyâri) İsmail Hakkı Efendi” (1857-1910) olarak anılan bir İsmail Hakkı’nın daha varlığı repertuvarında karışıklıklara sebebiyet vermektedir. Son yıllarda Sermüezzîn İsmail Hakkı Efendi’nin ailesinin isteği üzerine uzmanlardan oluşan bir araştırma kurulunca yapılan incelemelerde TRT repertuvarında Muallim İsmail Hakkı Bey’e ait olduğu belirtilen bazı eserlerin aslında Sermüezzîn İsmail Hakkı Efendi’ye ait olduğu görülmüştür. Tarafımızca hazırlanan doktora tezinde de birkaç örneğe tesadüf edilmiş, Muallim İsmail Hakkı Bey’in arşivinde kendisine ait diğer eserlerin künyelerinde sadece “İsmail Hakkı veya İsmail Hakkı Bey” yazarken,

cenaze töreni bile ikonik sahnelere ev sahipliği yapmış, farklı dinlere mensup bir cemaat ve bando eşliğinde Chopin'in Cenaze Marşı olarak bilinen sonatı çalınarak uğurlanmıştır.<sup>3</sup>

II. Meşrutiyet öncesinde ağırlıklı olarak Muzika-yı Hümâyün'da muallimlik yapan İsmail Hakkı Bey, II. Meşrutiyet'in ilan edildiği 1908 yılında ilk musiki cemiyeti olan Dârü'l-musiki-i Osmani Cemiyeti'nin kurulmasıyla bu cemiyetin kurucu heyeti içinde yer almıştır. Ertesi yıl bu cemiyetten ayrılarak önce Mûsikî-i Osmânî Cemiyeti'ni kuran İsmail Hakkı Bey bu cemiyeti mektebe dönüştürmüş, burada düzenlediği konserler ve eğitim faaliyetleri ile adından söz ettirmiştir. (Şekil 1).

**Şekil 1. Mûsikî-i Osmânî Cemiyeti, (Taha Toros Arşivinden)<sup>4</sup>**



diğer İsmail Hakkı Bey'e ait eserlerde "Sermüezzin Hakkı Bey'in" yazdığı görülmüştür. Detaylı bilgi için bkz; Serhan Dilhan Konan, *Muallim İsmail Hakkı Bey; Hayatı ve Dini Musiki Formlarındaki Eserleri Üzerine Bir İnceleme*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, 2020.

<sup>3</sup>Osman Şevki Uludağ'ın anılarında yer verdiği bu merasimin detayları için bkz: İrem Ela Yıldızeli, *Bir Kültür Savaşçısı Dr.*

Osman Şevki Uludağ, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2009.

<sup>4</sup> Bu görsel, "Les membres de la 'Société de Musique Ottomane'.." başlığı ile Şehbal Dergisi'nin 15 Haziran 1326 tarihli 22. sayısında yayınlanmıştır

Mektep konser faaliyetleri ile birlikte yayıncılık alanında da önemli işlere imza atmış, bu dönemde neşredilmeye başlanan fasiküller, fasıl ve takımlar dönemin nota yayıncılığı için iz bırakan ürünler olmuştur. Nota yayıncılığının haricinde teorik eserlerini de yayınlamaya başlayan İsmail Hakkı Bey, literatüre *Usulât*, *Solfej*, *Makâmât ve İlaveli Nota Dersleri (Birinci Kitap)*, *Mûsiki Tekâmül Dersleri (İkinci Kitap)* ve *Mahzen-i Esrâr-ı Mûsiki yâhut Teganniyât-ı Osmânî* gibi nazari eserlerle katkı sağlamış, hatta kendisini çoğu yayınının künyesinde *Sâhib-i Mahzen-i Esrâr-ı Mûsiki* olarak tanıtmıştır.

Ayrıca Darü’l-elhan başta olmak üzere pek çok önemli kurumda hem idareci hem eğitimci olarak aktif rol oynamıştır. Darü’l-elhan’ın İsmail Hakkı Bey ile ilişkisi sadece eğitsel faaliyetlerle sınırlı kalmamış; ilk başta Heyet-i İlmiye olarak anılan, Alaturka Mûsikî Tasnif ve Tespit Heyeti’nde de yaşamının sonuna kadar görev almıştır. Kültürel mirasın aktarımı açısından büyük önem arz eden bu görev, İsmail Hakkı Bey’in arşivci yönü ile de etkileşim içinde devam etmiştir. Farklı edisyonlar, tavır ve üsluplarda eserleri içeren geniş arşivi, hiç şüphesiz Alaturka Mûsikî Tasnif ve Tespit Heyeti’ndeki görevine -ya da bu görevi zengin arşivine- katkı sağlamıştır.

İsmail Hakkı Bey’in vefatından sonra ailesine aktarılan arşivi, Cüneyd Orhon’un (1926-2006) TRT Müdürü olduğu dönemde İsmail Baha Süreلسan tarafından tespit edilmiş ve arşiv üzerine bir rapor hazırlanmıştır. Ancak bu raporda “10 civarında benzer beste”, “Usulü ve makamı belirtilmemiş 10 sahife eser” gibi net olmayan ifadeler yer almaktadır (Uslu, 2008; 153). Üstelik 1947 yılında yayınlanan bu raporda bahsedilen arşive ilişkin o tarihten 2013 yılına kadar kurumsal bir çalışma yapılmamıştır.

Süreلسan’ın raporunda bahsettiği arşiv 1974 yılında Cüneyd Orhon’un girişimleriyle satın alınarak TRT Müzik Dairesi Başkanlığı’na verilmiştir. Ardından TRT İstanbul Radyosu’nda 2013 yılında *Geçmişin Ruh İzleri* adlı proje tanıtımıyla o dönemki adıyla Başbakanlık Osmanlı Arşivi’ne<sup>5</sup> aktarılmış, TRT tarafından ise [www.trtkulliyat.com](http://www.trtkulliyat.com) sitesi üzerinden ilgililerine sunulmuştur. (Konan,

---

<sup>5</sup> O dönemde Başbakanlığa bağlı bir genel müdürlük olarak faaliyetlerini sürdüren devlet arşivleri, Başbakanlık sisteminin kaldırılmasının ardından Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı’na devredilmiştir. 9 Temmuz 2018 tarih ve 703 Sayılı KHK ile Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü kapatılmış, 16 Temmuz 2018 tarih ve 11 numaralı Cumhurbaşkanlığı Kararnamesi ile Devlet Arşivleri Başkanlığı kurulmuştur.

2020; 2) Site uzun yıllar bakım adı altında atıl kalmış, bugün ise erişimi tamamen durdurulmuştur.

TRT Tarihi Türk Müziği Arşivi adıyla açıldığı ve siteye erişim sağlandığı dönemde elde edilen verilere göre [www.trtkulliyat.com](http://www.trtkulliyat.com) sitesinde Muallim İsmail Hakkı Bey arşivine ait 17883 eser kayıt altına alınmıştır. Bugün ise Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi kayıtlarında yazma notalar ağırlıkta olmak üzere, matbu fasılların, kendi yayınladığı yaprak notaların da aralarında bulunduğu 17349 eser kayıtlıdır. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı'nda İsmail Hakkı Bey'in koleksiyonu TRT Müzik Dairesi Defterleri'ni temsil eden TRT. MD.d fonunda kayıtlıdır.

### 373 Numaralı Defter Hakkında

Çalışmamız kapsamında incelenen 373 numaralı defter İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu'nda yer alan az sayıdaki Hamparsum defterinden biridir. Özellikle diğerlerinin arasından bu defterin konu edilmiş olmasının sebebi koleksiyondaki en kapsamlı Hamparsum defteri olması ve defterdeki eserlerin tematik bir sıralama ile yer almasıdır.

Defter kodikolojik ve ortografik özellikleri açısından dönem özellikleri ile uyumludur. Yatay ve kareli kağıtlı defter, siyah/koyu kahve deri ciltlidir. Cilt kenarları yer yer soyulmuş kapağında altın rengi süslemeler ve ortasında Osmanlı tuğrası simgesi bulunmaktadır. Ön kapağa TRT Müzik Dairesi etiketi yapıştırılmıştır ve bu etiket TRT'nin kendi arşivinde defterin 269 numarada kayıtlı olduğunu gösterir.

Defterin geneli siyah mürekkeple yazılmıştır. İlk 6 sayfasında “Peşrevler ve Semâiler Fihristi” başlıklı bir eser listesi yer almaktadır. Bu fihrist kısmında bazı eserlerin yanında kırmızı kalemle konulmuş noktalar, bazıları da mavi mürekkepli kalemle yapılmış eklemeler mevcuttur. Bu eklemelerin birçoğunda “mim” harfinin yazıldığı, bazılarında ise çarpı (x) işaretinin bulunduğu dikkat çekmektedir. Bunların sonradan yapılmış olması muhtemeldir. Mavi mürekkeplerin bulunduğu sayfaların arkasında yer yer mavi mürekkeplerin dağıldığı görülmektedir. “Mim” harflerinin bulunduğu yerdeki mavi dağılmalar bilinçli yapılmış bir silme işlemi gibi görünmekle birlikte, bazı dağılmaların da sıvıya maruz kalma sonucu olması mümkündür (Şekil 2).

**Şekil 2. 373 Numaralı Defter Fihristi**

• گاه قره بطاوی	تقیل حضرت اعغام	۸۷
• سامعی کرزا		۸۹
• گاه دویک	زلف نکر تازک	۹۰
• سامعی طبعی		۹۱
• گاه مایه	تجدید اسان	۹۴
• سامعی کرزا		۹۵
• گاه ضرب	فتح شریف	۹۷
• سامعی کرزا		۱۰۰
• گاه ضرب	فتح روهانه	۱۰۰

Tamamen peşrev ve semailerden oluşan defterin sayfa başına ortalama yazılı satır sayısı başlıklar hariç on satırdır. Her eserde hanelerin başında kaçınıcı hane olduğunu belirten rakamlar bulunmaktadır. Dönüşler bazı bölümlerde sadece röprizle sağlanırken bazı eserlerde hane sonlarına “teslim” ibaresi ile yazma yoluna gidilmiştir (Şekil 3).

**Şekil 3. 373 Numaralı Defter Hane Sayıları**

۱	چشمه بگه اصولی برقیته اسان	Avrupa, Japonya, Beethoven, JSAR
۲	...	...
۳	...	...
۴	...	...
۵	...	...
۶	...	...
۷	...	...
۸	...	...
۹	...	...
۱۰	...	...

İsmail Hakkı Bey koleksiyonunda çok sayıda Avrupa müzik yazısıyla yazılmış defter bulunmaktadır. Tarafımızca çalışmalarımızda incelenen defterlerin geneline bakıldığında İsmail Hakkı Bey’in elinden çıkan defterlerle ilgili belli paleografik ve ortografik özelliklerden bahsetmek mümkündür. Dolayısıyla elimize geçen bir defterin yazı stili açısından en azından koleksiyon sahibiyle olan aidiyet ilişkisi üzerine söz söyleyebilme imkanını verir. Ancak aynı durum Hamparsum defterleri için geçerli değildir. Avrupa müzik yazısıyla yazılmış defterlerle kıyaslandığında sayıca oldukça az olan Hamparsum defterlerinin yazı özellikleri açısından da birbirine benzeşmediği görülmektedir. Bu hayli hacimli Hamparsum defterinin

de İsmail Hakkı Bey'e ait olup olmadığı hakkında bir yorum yapmak mümkün değildir.

Defterin kendi içinde her ne kadar tutarlı olmayan kısımları varsa da muhteviyatına repertuvar yönünden bakıldığında sadece kayıt altına almak değil, eksik gidermek gibi belirli bir amaç doğrultusunda hazırlandığını söylemek mümkündür.

### Repertuvar

Fihristte de belirttiğimiz gibi, defterin içeriği tamamen çalgısal repertuvarı oluşturan başlıca türlerden olan peşrev ve semailerden oluşmaktadır. Bir peşrev bir semai sıralamasıyla yazılan defterin bu mantığı bizi ister istemez benzer mantıkla yazılan edvar ve mecmualara yönlendirir. Bunların başında da Nâyi Osman Dede'nin Nota-i Türkî yazması, Kantemiroğlu'nun adıyla anılan edvarı Kitabı ilmi'il Musiki alâ vechi'l-Hurûfat ve Kevserî Mecmûası gelmektedir.

Çalışmamızda önce fihristte yer alan eserlerin listesi çıkarılmış, içerikte Nâyi Osman Dede, Kantemiroğlu ve Kevserî repertuvarları ile kesişen eserler belirlenmeye çalışılmıştır (Tablo 1).<sup>6</sup>

**Tablo 1. 373 Numaralı Defter 'Eser Listesi'**

NO	TÜR	MAKAM	USUL	BESTECİ
1.	Peşrev	Yegâh	Berefşan	İsak
2.	Semai	Yegâh		İsak
3.	Peşrev	Yegâh	Berefşan/Sakil	Dede Salih Efendi
4.	Semai	Yegâh		Dede Salih Efendi
5.	Peşrev	Hüseyinî Aşîran	Devri Kebir	İsak

<sup>6</sup> Nâyi Osman Dede ve Kevserî Mecmualarının içerikleri OTMAG tarafından hazırlanan *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları* kitabında yer alan envanter içerikleri doğrultusunda incelenmiştir. Bu envanter orijinal nüshaların incelenmesi sonucu hazırlanmıştır.



6.	Semai	Hüseyinî Aşîran		İsak
7.	Peşrev	Hüseyinî Aşîran	Devri Kebir	Numan Ağa
8.	Semai	Hüseyinî Aşîran		Numan Ağa
9.	Peşrev	Hüseyinî Aşîran	Muhammes	Ali Ağa
10.	Peşrev	Hüseyinî Aşîran	Fahte	Katib Çelebi
11.	Semai	Hüseyinî Aşîran		Katib Çelebi
12.	Peşrev	Irak	Darbeyn	İsak
13.	Semai	Irak		İsak
14.	Peşrev	Irak (Hünkar Suru)	Hafif	
15.	Semai	Irak (Hünkar Suru)		Ali Ağa
16.	Peşrev	Irak	Fahte	Ahmed Ağa
17.	Semai	Irak		Ahmed Ağa
18.	Peşrev	Irak (Elçi)	Düyek	Salih Ağa
19.	Semai	Irak (Elçi)		Salih Ağa
20.	Peşrev	Muhalif-i Irak	Bereşan	Ahmed Ağa

21.	Semai	Muhalif-i Irak		Ahmed Ağa
22.	Peşrev	Sultâni Irak	Devri Kebir	Kantemir
23.	Semai	Sultâni Irak		Kantemir
24.	Peşrev	Rast	Sakil	Benli [Hasan Ağa]
25.	Semai	Rast		Benli [Hasan Ağa]
26.	Peşrev	Rast (Muzaffer )	Darb-ı feth	Mûsi
27.	Semai	Rast (Muzaffer )		Mûsi
28.	Peşrev	Rast	Düyek	Seyh
29.	Semai	Rast		Katib Çelebi
30.	Peşrev	Rast	Darb-ı feth	Şerif
31.	Semai	Rast		Şerif
32.	Peşrev	Rast (Âlemârâ)	Düyek	Kul Mehmed
33.	Semai	Rast (Âlemârâ)		Kul Mehmed
34.	Peşrev	Rast (Mevc-i deryâ)	Düyek	Tiryâki

35.	Semai	Rast (Mevc-i deryâ)		Behram
36.	Peşrev	Rast (Berefşez âr)	Düyek	İsak
37.	Semai	Rast (Berefşez âr)		İsak
38.	Peşrev	Rast	Fahte	Solakzâde
39.	Semai	Rast		Solakzâde
40.	Peşrev	Rast (Murassa)	Düyek	Katib Çelebi
41.	Semai	Rast (Murassa)		Katib Çelebi
42.	Peşrev	Rast-ı atik	Darbeyn	Mü'min Ağa
43.	Semai	Rast-ı atik		Mü'min Ağa
44.	Peşrev	Rast	Düyek	Ahmed Bey
45.	Semai	Rast		Ahmed Bey
46.	Peşrev	Dügâh	Fahte	Corci
47.	Semai	Dügâh		Corci
48.	Peşrev	(Kara) Dügâh	Hafif	Saatçi (Mustafa Efendi)
49.	Semai	(Kara) Dügâh		Saatçi (Mustafa Efendi)

50.	Peşrev	Dügâh	Remel	Salih Efendi Corci
51.	Semai	Dügâh		Salih Efendi Corci
52.	Peşrev	Dügâh-bûselik	Düyek	İsak
53.	Semai	Dügâh-bûselik		İsak
54.	Peşrev	Dügâh	Devri Kebir	Mir-i Bağdad
55.	Semai	Dügâh		Mir-i Bağdad
56.	Peşrev	Segâh Karabatak	Sakil	Hızır Ağa
57.	Semai	Segâh		Hızır Ağa
58.	Peşrev	Segâh (Zülf-i nigâr)	Düyek	Tatar
59.	Semai	Segâh (Zülf-i nigâr)		Corci
60.	Peşrev	Segâh-Mâye	Zencir	İsak
61.	Semai	Segâh-Mâye		İsak
62.	Peşrev	Segâh	Darb-ı feth	Şerif
63.	Semai	Segâh		Şerif
64.	Peşrev	Segâh	Darb-ı feth	Ruhban

65.	Semai	Segâh		Ruhban
66.	Peşrev	Segâh	Hafif	
67.	Semai	Segâh		
68.	Peşrev	Segâh	Fahte	Hızır Ağa
69.	Semai	Segâh		Hızır Ağa
70.	Peşrev	Segâh (Kabak Devri)	Devri Kebir	
71.	Semai	Segâh (Kabak Devri)		
72.	Peşrev	Segâh	Düyek	Ruhban
73.	Semai	Segâh		Ruhban
74.	Peşrev	Çargâh	Devri Kebir	İsak
75.	Semai	Çargâh		İsak
76.	Peşrev	Çargâh	Düyek	Katib Çelebi
77.	Semai	Çargâh		Katib Çelebi
78.	Peşrev	Segâh	Devri Kebir	Katib Çelebi
79.	Semai	Segâh		Katib Çelebi
80.	Peşrev	Çargâh	Berefşan	Tab'i (Mustafa Efendi)
81.	Semai	Çargâh		Tab'i (Mustafa Efendi)

82.	Peşrev	Nevâ	Darb-1 feth	Çömlekçi(zade) Bedros (Çömlekcivan)
83.	Semai	Nevâ		Çömlekçi(zade) Bedros
84.	Peşrev	Nevâ	Darb-1 kebir	Zeki Mehmed Ağa
85.	Semai	Nevâ		Zeki Mehmed Ağa
86.	Peşrev	Neva	Darb-1 feth	Solakzâde
87.	Semai	Nevâ		Baba Zeytin
88.	Peşrev	Nevâ	Bereşan	Katib Çelebi
89.	Semai	Nevâ		Katib Çelebi
90.	Peşrev	Nevâ	Muhammes	Baba Zeytin
91.	Semai	Nevâ		Baba Zeytin
92.	Peşrev	Nevâ (Küçük)	Çenber	Mehmed Ağa
93.	Semai	Nevâ (Küçük)		Mehmed Ağa
94.	Peşrev	Nevâ (Büyük)	Çenber	Baba Hamparsum
95.	Semai	Nevâ (Büyük)		Çömlekçi(zade) Bedros
96.	Peşrev	Nevâ	Devri Kebir	Ahmed Bey
97.	Semai	Nevâ		Ahmed Bey

98.	Peşrev	Nevâ	Muhammes	Hamdi Ağa
99.	Semai	Nevâ		Hamdi Ağa
100.	Peşrev	Nevâ (Feryad-1 Yusuf)	Düyek	
101.	Semai	Nevâ (Feryad-1 Yusuf)		
102.	Peşrev	Nevâ- Bûselik	Devri Kebir	İsak
103.	Semai	Nevâ- Bûselik		İsak
104.	Peşrev	Hüseyinî Aşîran	Fahte	
105.	Semai	Hüseyinî		
106.	Peşrev	Hüseyinî (Baytar) (Banazar)	Hafif	İsak
107.	Semai	Hüseyinî (Baytar)		İsak
108.	Peşrev	Hüseyinî (Muzaffer )	Darb-1 feth	İsak
109.	Semai	Hüseyinî (Muzaffer )		İsak
110.	Peşrev	Hüseyinî (Küll-i Külliyatı)	Devri Kebir	Baba Hamparsum

111.	Semai	Hüseyinî (Küll-i Külliyatı)		Baba Hamparsum
112.	Semai			Benli Ağa
113.	Peşrev	Hüseyinî (Subhu Seher)	Sakil	Devatdâr
114.	Semai	Hüseyinî (Subhu Seher)		Devatdâr
115.	Peşrev	Hüseyinî Horasan	Fahte	Hamparsum
116.	Semai	Hüseyinî Horasan		Hamparsum
117.	Peşrev	Hüseyinî	Çenber	Şerif
118.	Semai	Hüseyinî		Şerif
119.	Peşrev	Hüseyinî (Gamze - kâr)	Düyek	İsak
120.	Semai	Hüseyinî (Gamze - kâr)		İsak
121.	Peşrev	Hüseyinî (Şukûfeza r)	Düyek	Şerif
122.	Semai	Hüseyinî (Şukûfeza r)		Şerif
123.	Peşrev	Hüseyinî	Remel	Kul Mehmed



124.	Semai	Hüseyinî		Kul Mehmed
125.	Peşrev	Hüseyinî	Nazlı Düyek	
126.	Semai	Hüseyinî		
127.	Peşrev	Hüseyinî - Kürdî	Darb-ı feth	Katib Çelebi
128.	Semai	Hüseyinî - Kürdî		Katib Çelebi
129.	Peşrev	Hüseyinî - Kürdî	Devri Kebir	İsak
130.	Semai	Hüseyinî - Kürdî		İsak
131.	Peşrev	Hüseyinî	Hafif	Kenan
132.	Semai	Hüseyinî		Kenan
133.	Peşrev	Hüseyinî	Muhammes	
134.	Semai	Hüseyinî (Hezâr)		
135.	Peşrev	Hüseyinî (Nazire-i Hezar)	Muhammes	
136.	Peşrev	Hüseyinî	Fahte	İbrahim Ağa
137.	Semai	Hüseyinî		İbrahim Ağa
138.	Peşrev	Necd-i Hüseyinî	Sakil	
139.	Semai	Necd-i Hüseyinî		

140.	Peşrev	Evc (Zakir)	Sakil	
141.	Semai	Evc (Zakir)		
142.	Peşrev	Evc	Darb-ı feth	
143.	Semai	Evc		
144.	Peşrev	Evc	Devri Kebir	Nâyi Ali Dede
145.	Semai	Evc		Nâyi Ali Dede
146.	Peşrev	Evc (Melekca n)	Devri Kebir	Katib Çelebi
147.	Semai	Evc (Melekca n)		Katib Çelebi
148.	Peşrev	Evc (Melekca n)	Kürdî Düyek	Katib Çelebi
149.	Semai	Evc (Melekca n)		Katib Çelebi
150.	Peşrev	Evc- Büselik	Fahte	Numan Ağa
151.	Semai	Evc- Büselik		Numan Ağa
152.	Peşrev	Evc- Büselik	Darb-ı Feth	İsak
153.	Semai	Evc- Büselik		İsak

154.	Peşrev	Evc-Mâye	Zencir	Hamparsum
155.	Semai	Evc-Mâye		Hamparsum
156.	Peşrev	Evc (Lale-zar)	Fahte	
157.	Semai	Evc (Lale-zar)		
158.	Peşrev	Evc (Çak- i Giriban)	Düyek	
159.	Semai	Evc (Çak- i Giriban)		
160.	Peşrev	Evc- Bûselik	Devri Kebir	Sultan Selim (III.)
161.	Semai	Evc- Bûselik		Sultan Selim (III.)
162.	Peşrev	Evc Meclisârâ	Düyek	Katib Çelebi
163.	Semai	Evc Meclisârâ		Katib Çelebi
164.	Peşrev	Gerdaniye	Evsat	Tatar
165.	Semai	Gerdaniye		İsak
166.	Peşrev	Gerdaniye -Bûselik	Zencir	İsak
167.	Semai	Gerdaniye -Bûselik		İsak
168.	Peşrev	Muhayyer	Düyek	Hasan Ağa
169.	Semai	Muhayyer		Hasan Ağa

170.	Peşrev	Muhayyer (Büyük)	Düyek	Nâyi Osman Dede
171.	Semai	Muhayyer		Nâyi Osman Dede
172.	Peşrev	Muhayyer	Darb-ı Feth	Katib Çelebi
173.	Semai	Muhayyer (Tekke)		
174.	Peşrev	Muhayyer (Küçük küme)	Düyek	(Musi ?)
175.	Semai	Muhayyer		
176.	Peşrev	Muhayyer - Sünbüle	Devri Kebir	Katib Çelebi
177.	Semai	Muhayyer - Sünbüle		Katib Çelebi
178.	Peşrev	Muhayyer - Bûselik	Darb-ı Feth	İsak
179.	Semai	Muhayyer - Bûselik		İsak
180.	Peşrev	Muhayyer -Zirgüle	Darbeyn	İsak
181.	Semai	Muhayyer -Zirgüle		İsak
182.	Peşrev	Muhayyer - Sünbüle	Devri Kebir	Kâtib
183.	Semai	Muhayyer - Sünbüle		

184.	Peşrev	Muhayyer (Mürg-i zâr)	Düyek	İsmail Dede
185.	Semai	Muhayyer (Mürg-i zâr)		İsmail Dede
186.	Peşrev	Muhayyer Kürdî	Sakil	Hevari
187.	Semai	Muhayyer Kürdî		
188.	Peşrev	Muhayyer Kürdî	Düyek	Devatdâr
189.	Semai	Muhayyer Kürdî		Devatdâr
190.	Peşrev	Irak	Çenber	[Benli] Hasan Ağa
191.	Semai	Irak		[Benli] Hasan Ağa
192.	Peşrev	Muhayyer Kürdî (Melek zâr)	Remel	Dedi Efendi
193.	Semai	Muhayyer Kürdî (Melek zâr)		Dedi Efendi
194.	Peşrev	Evc- Bûselik	Fahte	Bekir Ağa
195.	Semai	Evc- Bûselik		Bekir Ağa

196.	Peşrev	Aşîran	Devri Kebir	Saatçi
197.	Semai	Aşîran		Saatçi
198.	Peşrev	Hüseyinî	Düyek	Raşid Efendi
199.	Semai	Hüseyinî		Raşid Efendi
200.	Semai	Muhayyer Kürdî		Sebuh
201.	Peşrev	Hüseyinî	Fahte	Kantemir
202.		Hüseyinî	Semai	
203.	Peşrev	Gülizar	Bereşan	İsak
204.	Semai	Gülizar		İsak
205.	Semai	Hüseyinî (Kazancılar)		
206.	Peşrev	Şedaraban	Devri Kebir	Tatar
207.	Semai	Şedaraban		Tatar
208.	Peşrev	Ferahfezâ	Düyek	Şerif
209.	Semai	Ferahfezâ		Şerif
210.	Peşrev	Ferahfezâ	Devri Kebir	Dede Efendi
211.	Semai	Ferahfezâ		Dede (Efendi)
212.	Peşrev	Ferahfezâ	Düyek	Zeki Mehmed Ağa
213.	Semai	Ferahfezâ		Zeki Mehmed Ağa

214.	Peşrev	Acem Aşîran	Muhammes	Arabzade
215.	Semai	Acem Aşîran		Arabzade
216.	Peşrev	Acem Aşîran	Devri Kebir	İsak
217.	Semai	Acem Aşîran		İsak
218.	Peşrev	Acem (Fihrist)	Hafif	İsak
219.	Semai	Acem		İsak
220.	Peşrev	Geveşt	Devri Kebir	Saatçi [Mustafa Efendi]
221.	Semai	Geveşt		Saatçi [Mustafa Efendi]
222.	Peşrev	Geveşt	Devri Kebir	Devatdâr
223.	Semai	Geveşt		Devatdâr
224.	Peşrev	Zirgüle Gamenduz	Sakil	Tatar
225.	Semai	Zirgüle Gamenduz		Tatar
226.	Peşrev	Zirgüle Gamenduz	Sakil	Tatar

227.	Semai	Zirgüle Gamendu z		Tatar
228.	Peşrev	Zirgüle - Bûselik	Darb-1 Feth	Devatdâr
229.	Semai	Zirgüle - Bûselik		Devatdâr
230.	Peşrev	Kürdî	Düyek	Saatçi [Mustafa Efendi]
231.	Semai	Kürdî		Saatçi [Mustafa Efendi]
232.	Semai	Kürdî		Katib
233.	Peşrev	Bûselik	Darb-1 Feth	Baba Hamparsum
234.	Semai	Bûselik		Baba Hamparsum
235.	Peşrev	Bûselik	Devri Kebir	Şerif
236.	Semai	Bûselik		Şerif
237.	Peşrev	Bûselik (Feth-i Bağdad)	Muhammes	Evvel Sultan Mahmud
238.	Semai	Bûselik (Feth-i Bağdad)		Evvel Sultan Mahmud
239.	Peşrev	Bûselik	Darb-1 Feth	Hasan Ağa
240.	Semai	Bûselik		Hasan Ağa



241.	Peşrev	Bûselik Aşîran	Berefşan	Kantemiroğlu
242.	Semai	Bûselik Aşîran		Kantemiroğlu
243.	Peşrev	Bûselik Aşîran	(tek) Fahte	Ahmed Ağa
244.	Semai	Bûselik Aşîran		Ahmed Ağa
245.	Peşrev	(Küçük) Bûselik Aşîran	Sakil	İsak
246.	Semai	(Küçük) Bûselik Aşîran		İsak
247.	Peşrev	Bûselik Aşîran	Devri Kebir	Nâyi Osman Dede
248.	Semai	Bûselik Aşîran		Nâyi Osman Dede
249.	Peşrev	Hicaz	Darb-1 Feth	Şerif
250.	Semai	Hicaz		Şerif
251.	Peşrev	Hicaz Zirgüle	Darb-1 Feth	Dede Efendi
252.	Semai	Hicaz Zirgüle		Es'ad Efendi
253.	Peşrev	Hicaz	Berefşan	Katib
254.	Semai	Hicaz		Katib

255.	Peşrev	Hicaz Hümayûn	Darb-1 Feth	Mûsi
256.	Semai	Hicaz Hümayûn		İsak
257.	Peşrev	Hicaz Hümayûn	Devri Kebir	Ahmed Ağa
258.	Semai	Hicaz Hümayûn		Ahmed Ağa
259.	Peşrev	Hicaz Hümayûn	Devri Kebir	Osman Bey
260.	Semai	Hicaz Hümayûn		Yusuf Paşa
261.	Peşrev	Hicaz	Sakil	Turna
262.	Semai	Hicaz		Turna
263.	Peşrev	Hicaz	Bereşan	Yeni Tavır Katib
264.	Semai	Hicaz		Yeni Tavır Katib
265.	Peşrev	Hicaz	Devri Kebir	Ali Ağa
266.	Semai	Hicaz		Ali Ağa
267.	Peşrev	Hicaz	Darb-1 Feth	Es'ad Efendi
268.	Semai	Hicaz		Es'ad Efendi
269.	Peşrev	Hicaz (karabata k)	Sakil	Hızır Ağa
270.	Semai	Hicaz		Hızır Ağa

271.	Peşrev	Hicaz (karabata k)	Yeni tavır diğer	
272.	Semai	Hicaz		
273.	Peşrev	Hicaz- Bûselik	Hafif	İsmail Ağa
274.	Peşrev	Hicaz- Bûselik	Hafif	İsmail Efendi
275.	Semai	Hicaz- Bûselik		İsmail Efendi
276.	Peşrev	Hicaz-1 Muhalif	Hafif	Reis Efendi [Mahmud Raif]
277.	Semai	Hicaz-1 Muhalif		Reis Efendi [Mahmud Raif]
278.	Peşrev	Hicaz-1 Muhalif	Hafif	İsak
279.	Semai	Hicaz		İsak
280.	Semai	Hicaz		İsak
281.	Peşrev	Horasani	Bereşan	Baba
282.	Semai	Horasani		Baba
283.	Peşrev	Hisar	Darb-1 Feth	Baba
284.	Semai	Hisar		Baba
285.	Peşrev	Hisar- Bûselik	Hafif	Zeki Mehmed Ağa
286.	Semai	Hisar- Bûselik		Zeki Mehmed Ağa

287.	Peşrev	Hisar (Kühpare)	Düyek	
288.	Peşrev	(Diğer) Hisar (Kühpare)	Çifte Düyek	
289.	Semai	Hisar (Kühpare)		
290.	Peşrev	Beste- Hisar	Zencir	İsak
291.	Semai	Beste- Hisar		İsak
292.	Peşrev	Muhayyer Kürdî	Düyek	Kemani Sebuğ
293.	Semai	Muhayyer Kürdî		Kemani Sebuğ
294.	Peşrev	Hüseyinî Aşîran	Devri Kebir	Katib Çelebi
295.	Semai	Hüseyinî Aşîran		Katib Çelebi
296.	Semai	Segâh		Katib Çelebi

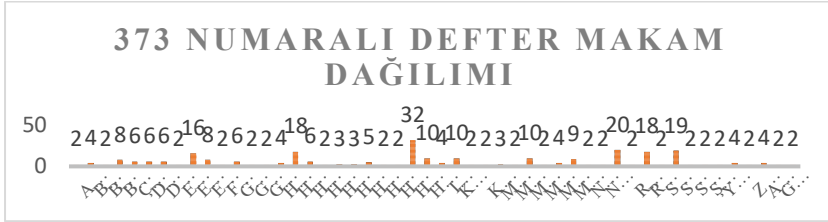
Özellikle müstakil isimleri olan eserlerin (Şukûfezar, Benefşezâr, Elçi vb) hem çalışmamıza konu olan 373 numaralı defterde hem de diğer üç yazma eserde yer aldığı görülmüştür. Çalışmanın başında odaklandığımız benzerlik olup olmadığı sorusu, defter incelendiğinde farklı bir hal almıştır. Çünkü detaylı bakıldığında, 17.-18. yüzyıl çalgı repertuarının önemli isimlerinden olan Şerif, Solakzâde, Kâtib Çelebi gibi isimlerin diğer edvarlarda yer almayan makam ve usullerde olan eserlerin tercih edilmiş olduğu görülmektedir. Örneğin Şerif'in diğer üç kaynaktan ortak olarak yer alan eserlerinin aksine 373 numaralı defter hep farklı bir noktada durmaktadır. Defterde Şerif'e ait 14 eser yer alırken sadece bir tanesi ve en beylik eserlerinden biri olan Darb-Fetih usulündeki Rast Peşrevi'dir. Dolayısıyla defter genelinde

bu ve benzeri eser seçimlerine bakıldığında sanki 17.-18. yüzyıl repertuarında kayıt altına alınmayan eserlerin alınması gibi bir çaba göze çarpmaktadır.

Öte yandan Evc makamı 373 numaralı defterde çok tercih edilen bir makam olmasına rağmen Şerif'e ait bir Evc eser bulunmamaktadır. Ancak diğer üç yazmada da Şerif'e ait Evc eserlerin olduğu görülmektedir. Bu da Şerif'e ait Evc eserlerin defterin kapsamına alınmamasının bilinçli bir tercih olabileceği şüphelerini arttırmaktadır.

Aynı durum farklı besteciler, farklı makamlar ve usuller için de geçerli olmakla birlikte bir de Uşşak gibi, Mâhur gibi bazı makamların defter kapsamına hiç alınmaması da dikkat çekicidir. 296 eseri içinde barındıran bir defterde makam çeşitliliğinden çok, repertuarda daha nadir bulunan eserlerin bir araya getirilmesinin tesadüf olmadığı kanısındayız. Makam dağılımlarına bakıldığında en çok kullanılan makamların Hüseyinî, Nevâ ve Segâh, makamları olduğu görülmektedir (Şekil 4).

**Şekil 4. 373 Numaralı Defterde Makam Dağılımı**

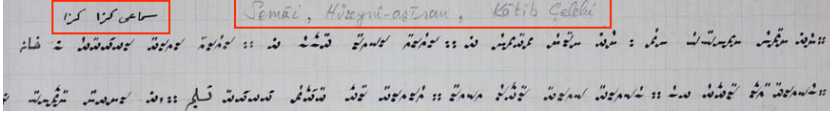


Ortak olmayan eserlerin dışında, bazı ortak eserlerde de dikkat çeken bir husus, eserlerin aidiyetinde veya usulündeki farklılıklardır. Örneğin dönem repertuarının en sık karşılaşılan eserlerinden biri olan Şukûfezâr'ın Nota-i Türkî, Kantemiroğlu Edvarı, Kevserî Mecmuası'nda Hasan Can'a ait olduğu görülürken, bu defterde Şerif'e ait olduğu belirtilmiştir. Bu da defterdeki eserlerin aidiyetleri ile ilgili bir soru işaretine sebep olmaktadır.

Aidiyetle ilgili bir diğer karışıklık yaratan nokta da defterin hem içinde hem de fihristlendirilmesinde tercih edilen yoldur. Peşrevlerin adı, makamı, usulü, bestecisi ayrı ayrı yazılırken; semailer için “Semai kezâ” ya da “Semai kezâ kezâ” gibi ifadeler kullanılmıştır (Şekil 5). Bu da hem arşiv sınıflandırmasında hem de tarafımızca yapılan incelemelerde önceki eser bilgilerinin aynısıdır şeklinde yorumlanmış olsa da defter sahibinin farklı bir şey ifade edip etmediğine ilişkin kesin bir yargıya varmak güçtür. Nispeten daha

ayakları yere basan bir yargının oluşması için, daha çok eser ve daha çok kişisel arşivin çalışılması altı çizilmesi gereken bir husustur.

### Şekil 5. 373 Numaralı Defterde ‘Kezâ’ Örneği



Yine besteci isimleriyle ilgili bir diğer belirsiz durum da fihristle defter içindeki tutarsızlıklardır. İçerikte eser başlıklarında yazmayan isimlerin fihristte yazıldığı, bazen iki ismin birlikte fihristte yer aldığı görülmektedir. Örneğin Çargâh Semâi adlı eserde besteci olarak defter içinde “İsak” yazdığı ama fihristte Şeyh Osman Efendi olarak belirtildiği görülmüştür. Ya da defter içi başlıklarda “Semaî kezâ” yazan eserlerin bazılarında fihristte Tatar gibi, Corci gibi isimler eser sahibi olarak yazılmıştır. Aşağıdaki tabloda içerikle fihrist arasındaki farklılıklar belirtilmiştir (Tablo 2).

Bazı başlıklarda benzerlik ve farklılıklar dışında yazım hatalarının da olması defteri bir de bu açıdan değerlendirme gerekliliğini ortaya koyar. Mesela başlıkta “Reis Efendi” olarak belirtilen bestecinin döneme ilişkin biyografiler incelendiğinde bu kişinin “Mahmud Raif Efendi” olması muhtemeldir. Bunun haricinde “Baba Hamparsum” ve “Baba Zeytun” gibi aidiyet ifadelerinin yanı sıra sadece “Baba” olarak tanımladığı bestecilerin hangisi olduğu soru işareti uyandırır. Bu açıdan bu ve benzeri defterlerin çeviri yazının ötesinde dönem kaynakları ile koordineli bir şekilde gözden geçirilmesi gerekmektedir (Tablo 2). Tablonun ardından gelen grafikte de bestekârların dağılımı bu farklar gözetilerek verilmiştir (Şekil 6).

Tablo 2. 373 Numaralı Defter İçeriği Fihrist Karşılaştırması

TÜR	MAKAM	USUL	373	FİHRİST
Peşrev	Segâh (Zülf-i nigâr)	Düyek		Tatar’ın
Peşrev	Evc	Devri Kebir	Nâyi Ali Dede	Zahir’in
Peşrev	Rast (Muzaffer)	Darb-ı feth		Mûsi

Peşrev	Dügâh	Devri Kebir		Mir-i Bağdad (Bağdad emiri, adı...)
Peşrev	Evc (Melekcan)	Kürdî Düyek		Katib Çelebi
Semai	Rast		Ahmed Ağa	Salih Efendi
Semai	Rast (Mevc-i deryâ)			Behramın
Semai	Muht rast			Benli Ağa
Semai	Segâh (Zülf-i nigâr)			Corci'nin
Semai	Nevâ		Çömlekçi (zade) Bedros	Numan Ağa
Semai	Çargâh		İsak	Şeyh Osman Efendi
Semai	Evc (Melekcan)			Katib Çelebi
Semai	Rast Âlemârâ			Kul Mehmed
Semai	Dügâh			Mir-i Bağdad (Bağdad emiri, adı...)
Semai	Rast-ı atik		Mü'min Ağa	Emin'in
Semai	Rast (Muzaffer)			Müsi





## SONUÇ VE ÖNERİLER

296 eserden oluşan bu defter, ağırlıklı olarak 17.-18. yüzyıl kaynaklarından aşına olduğumuz ve izlerine Nâyi Osman Dede'nin Nota-i Türkî adlı yazması, Kantemiroğlu Edvârı ve Kevserî Mecmuasında rastlanan çalgısal repertuvarın başlıca örneklerinin bir araya toplandığı bir seçkidir. Muallim İsmail Hakkı Bey koleksiyonundan ulaşılan bu defterdeki repertuvar seçimi, eserlerin içerik olarak rastgele değil de bir peşrev bir semâinin arka arkaya sıralandığı bir düzende yer alması bu kaynaklara gönderme niteliğindedir. Defterdeki bestekâr-eser aidiyet ilişkisine bakıldığında zaman zaman dönem kaynakları ile aralarında tutarsızlıklar görülmüş olsa da *Şukûfezar*, *Benefşezâr*, *Elçi Peşrevi* gibi müstakil isimleri olan eserlerin aidiyetlerinin edvârlarla eşleştiği görülmüştür. Belli başlı makam, usul ve bestekârlarda yoğunluk görülmekle birlikte, özellikle bestekâr ve makamlarda çeşitliliğin gözlemlendiğini söylemek mümkündür. Usuller konusunda kullanım çeşitliliğini azaltan sebep ise, defterin peşrev ve saz semâilerinden müteşekkil olmasıdır. Bu defter, anlamlı bir bütünü oluşturacak temel yapı taşlarından olan, kişisel arşivlerde gizli kalan pek çok defterden sadece biridir.

Ütopik bir istek gibi duyulsa da çalışmanın bütünündeki bu ve benzeri tespitlerin birbirleriyle ilişkilendirilmesi ve Osmanlı/Türk müziği tarih yazımında müzik yazılarının kendine anlamlı bir yer bulabilmesi için tüm resmi ve kişisel arşivlerdeki defterler üzerinde ağırlıklı olarak çalışılması gerekmektedir. Transkripsiyon işlemleri tamamlanan kaynakların önce kendi iç tutarlılıkları, daha sonra repertuvar içindeki konumları değerlendirilmeli, bununla birlikte diğer arşivlerle metinlerarası bir ilişki kurulmalıdır. Bu ilişkinin kurulması da en azından belirli bir dönem ve belirli yazılar üzerine uzmanlaşmış kişilerin, birbiriyle yakın dönemdeki arşivler üzerine çalışması ile mümkündür. Bazen bir arşivdeki belli bir yazıya hâkim bir gözün, başka bir arşivde gördüğü belgeyi hatırlamasıyla türeyen bir fikir, birbirine yakın arşivleri, yakın tarihleri konuşTURabilir ve Osmanlı/Türk müziği tarih yazımı için gerekli olan yeni bakış açılarına fırsat tanıyabilir.

Bu çalışma fikri, İsmail Hakkı Bey koleksiyonunu incelerken 373 numaralı defterin yapısını hem görsel hem de içerik olarak daha önce OTMAG ile çalıştığımız Ali Rifat Çağatay koleksiyonundan bir dosya ile ilişkilendirmem sonucu ortaya çıkmıştır. Üzerine Salih

Demirtaş tarafından lisansüstü tez hazırlanan bir dosya olan YZPER 2<sup>7</sup> numaralı bu dosyayı daha evvel görmüş olmam bu fikri uyandırmış, üzerinde yeni sorular biriktirebileceğimiz 373 numaralı defterin çalışılmasına fırsat sağlamıştır. Çalışmaya başlarken sorduğumuz benzerlik var mı sorusuna olumlu cevap alamamış olsak da müzik paleografyası ve dolayısıyla tarih yazımını besleyecek yeni bir kaynak gün ışığına çıkmıştır.

Başta da belirtildiği gibi, Osmanlı/Türk müziği tarih yazımında bir zaman doğrusu oluşturmaya çalışırken belgelerin birbirinden kopuk olmaları, aralardaki boşluklar, bu zaman doğrusundan anlamlı bir bütün oluşturmamıza yardımcı olamamaktadır. Özellikle Osmanlı'nın son, Cumhuriyet'in ilk yıllarını kapsayan geçiş döneminde yaşayan aydınların kişisel arşivleri arasında geçirgen bir yapı olduğu ancak birbirleriyle bağlantılı eserleri içinde barındıran bu arşivlerin araştırmacılara tamamen açılmamasının kurulmaya çalışılan belge-kuram birlikteliğini sekteye uğrattığı görülmektedir.

Son yıllarda artan kişisel arşiv çalışmalarıyla gözle görülür bir ilişkiler ağı ortaya çıkmış olsa da halen erişime bağlı sıkıntılar bulunmaktadır. Dolayısıyla bu ilişkiler ağının getirdiği soru ve cevapları bağlamına oturtmak, bir tarih yazımı metodolojisi oluşturmak amacıyla yapılan çalışmaların kısıtlılığı ve sınırları konusunda belirleyici rol oynamaktadır. Yapılan ve yapılacak arşiv çalışmaları bu ilişkiler ağının kuramlar üzerinden okunması ve toplumsal boyuta entegre edilmesiyle etkin bir fayda sağlayacaktır.

---

<sup>7</sup> Detaylı bilgi için bkz: Demirtaş, S. (2019). Critical edition of hampartsum manuscript YZPER2 in the private archive of Ali Rifat Çağatay. (Unpublished Master Thesis), İstanbul Technical University, İstanbul.

**KAYNAKÇA**

- Demirtaş, S. (2019), *Critical Edition of Hampartsum Manuscript YZPER2 in the Private Archive of Ali Rifat Çağatay*. (Unpublished Master Thesis), İstanbul Technical University, İstanbul.
- Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi, TRT Müzik Dairesi Defterleri, İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu Defter No: 373
- Doğrusöz, N. (Ed.) (2018), *Rauf Yekta Bey'in Mûsikî Antikaları-Osmanlı Türk Müziği Araştırmaları Grubu*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Konan, S. D. (2020), *Muallim İsmail Hakkı Bey; Hayatı ve Dini Musiki Formlarındaki Eserleri Üzerine Bir İnceleme*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Tura, Y. (2001), *Kitabu 'İlmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurufât Musikiyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı*, II. Cilt Notalar, İstanbul: Yapı kredi Yayınları
- Uslu, R. (2008), *İlk Folklor Derlemecilerinden İsmail Hakkı Bey Arşivinin Önemi*. Folklor/Edebiyat Dergisi, c.14, S. 54, s. 152-173.
- Yalçın, G. (2016), *19. Yüzyıl Türk Musikisinde Hâşim Bey Mecmuası-Birinci Bölüm: Edvâr*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Yıldızeli, İ.E. (2009), *Bir Kültür Savaşçısı Dr. Osman Şevki Uludağ*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

## MESSIAEN'İN VINGT REGARDS SUR L'ENFANT-JESUS İSİMLİ ESERİNDEKİ ÜSLUPSAL ÖRÜNTÜLER

### *Stylistic Patterns in Messiaen's Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2024.104

Yiğit Salih KOY<sup>1</sup>  
Hakkı Alper MARAL<sup>2</sup>

Geliş Tarihi: 08.12.2023

Kabul Tarihi: 09.01.2024

#### Özet

*Bu çalışmada, 20. Yüzyıl müziğinin önde gelen isimlerinden, Fransız besteci Olivier Messiaen'in Vingt Regards sur l'enfant Jésus başlıklı eserindeki üslupsal örüntüler, bestecinin zihin dünyasını şekillendiren düşünceler üzerinden incelenecektir. Bestecinin, zihnindeki temsilleri biçimlendirerek, eserini bir ses organizasyonu olarak ortaya koyduğu ve böylece eserde karşılaşılan ses örüntülerini meydana getirdiği düşünülebilir. Bu ses örüntüleri, bestecinin zihnindeki örüntülerin bir temsili olarak, onun üslubunu oluşturur. Eserlerinde, üslupsal örüntüleri yoğun bir şekilde kullanarak bu temsili ilişkiyi açık bir şekilde göstermeyi başaran bestecilerden biri de Olivier Messiaen'dir. Kaldı ki yapıtlarındaki zihin dünyasını şekillendiren fikirleri açıkladığı pek çok birincil kaynak da bırakmıştır: Kitapları, söyleşileri ve hatta bazı eserleri için yazdığı önsöz ve açıklama notları yapıtlarındaki üslupsal örüntülerin tespit edilebilmesi noktasında araştırmacılara büyük kolaylıklar sağlar. Bu kaynaklarda üslubunun düşünsel dayanaklarının Katolik inancı, kuş sesleri, Hinduizm, sayı sembolizmi ve ses-renk ilişkisi olduğunu ifade eder. Bu çalışmada ele alınan Vingt Regards sur l'enfant-Jésus eserindeki üslupsal unsurlar ise büyük ölçüde Katolik inancı ile kuş seslerinin temsillerine dayanmaktadır. Eserin her bölümü bağımsız karakterdedir ve bünyelerinde Katolik inancının farklı bir yönü ele alınmıştır. Eserde bir bütünlük hali sağlayabilmek için de bu üslupsal örüntüler döngüsel bir yapıda kullanılmıştır. Bestecinin zihin dünyasını anlamak suretiyle eserde bulunan üslupsal örüntüleri analiz etmenin esere yönelik yeni, daha derinlikli bir bakış açısı geliştirme olanağı sunduğu düşünülmektedir.*

**Anahtar Kelimeler:** Messiaen, Temsil, Üslupsal Örüntüler, Zihin.

#### Abstract

*This study will identify the stylistic patterns in Vingt Regards sur l'enfant Jésus through the thoughts that shape the mind of one of the prominent*

<sup>1</sup> Doktora Öğrencisi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara, Türkiye, yigitsalihkoy@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-7446-8680

<sup>2</sup> Prof. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzikoloji Bölümü, Ankara, Türkiye, alpermaral@yahoo.com, ORCID NO: 0000-0001-6200-3424

\* Bu makale Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Doktora Programı çerçevesinde Prof. Dr. Hakkı Alper Maral danışmanlığında yürütülmekte olan "Yeni Bir Sanat Süreci Modeli Üzerinden 20. Yüzyıl Piyano Müziğine Bakış" başlıklı Doktora tezinden üretilmiştir.

*figures of the 20th Century Music, French composer Olivier Messiaen. It is conceivable that the composer, by shaping the representations in his mind, presents his work as a sound organization and thus creates the sound patterns encountered in the work. These sound patterns form the composer's style as a representation of the patterns in the composer's mind. Olivier Messiaen is one of the composers who managed to make this representational relationship explicit in his works through the intensive use of stylistic patterns. He has left also many primary sources in which he explains the ideas that shaped his mind: His books, interviews, and even the prefaces and explanatory notes he wrote for some of his works provide researchers with great convenience in identifying the stylistic patterns in his works. In these sources, he states that the intellectual foundations of his style are the Catholic faith, birdsong, Hinduism, number symbolism and the relationship between sound and color. The stylistic elements in Vingt Regards sur l'enfant-Jésus, which is the subject of this study, are largely based on the Catholic faith and representations of birdsong. Each section of the work is independent and deals with a different aspect of the Catholic faith. He used these stylistic patterns in a cyclical structure in order to provide a state of unity in the work. It is thought that analyzing the stylistic patterns in the work by understanding the composer's thought world offers the opportunity to develop a new and deeper perspective on the work.*


**Keywords:** Messiaen, Representation, Stylistic Patterns, Mind

## Üslupsal Örüntüler

Bestecilerin eserleri, onların zihin dünyalarının adeta temsili birer izdüşümüdür. Zihnin nöron gruplarında oluşan örüntülerin/desenlerin nasıl bir yapı sergilediği, temsile dönüştüğü 21. yüzyılın ilk çeyreğinde yapılan zihin çalışmalarının önemli bir kısmında temel odaklardan biri olarak belirginlik kazanmaktadır. Bu noktada “bestecinin zihin dünyasındaki örüntülerin izi, eserlerinde nasıl sürülebilir”, dahası “sürülebilir mi?” soruları önem kazanmaktadır. Bestecinin zihninde kendine özgü olan örüntülerin bir yansımalarının/temsiline, eserdeki seslerin birbiriyle olan bağlantısından kaynaklandığı ve kendini bu biçimde – seslerin organizasyonu, ses örüntüleri şeklinde – gösterdiği düşünülebilir. Bir başka yorumla, bu ses örüntüleri bestecinin zihnindeki nöron gruplarında oluşan örüntülerin biçime dönüşmüş bir hali, bir temsili, diğer bir deyişle bestecinin üslubu olarak değerlendirilebilir.

Bestecinin zihin dünyasının eserlerindeki temsilleri olan bu üslupsal müzikal örüntüler, hem eser hem de besteci hakkında pek çok ipucu içerir. Müzisyenler dahil tüm sanatçıların ve tasarımcıların zihin dünyasını şekillendiren birçok etken vardır: Her müellifin (*auteur*) kendine özgü yönleri, kişiliği, ilgileri ve yaşadığı dönemin karakteristik özellikleri zihnin bütüncül ve iç içe geçmiş girift yapısında kaynaşır. Eser içinde çoğu zaman bu örüntüleri tanımak oldukça kolaydır. Örneğin

klasik dönemin en yaygın üslupsal örüntülerinden biri “Alberti Bası”dır. Çoğu zaman üç sesli bir akorun kırılmasıyla eldi edilen bu örüntü eser boyunca tekrarlanır. Bu üslupsal örüntü çeşidi bestecinin yaşadığı dönemin karakteristiklerinin zihnini şekillendirmesinin bir neticesidir. Bazı üslupsal örüntüler ise doğrudan besteci için “nev-i şahsına münhasır” olanlardır. Örneğin Ludwig van Beethoven’ın Beşinci

Senfoni’sinin ünlü “sol-sol-sol-mi”  motifi bestecinin en bilinen karakteristik örüntüsüdür. Genellikle de bestecinin zihninde “Kaderin kapıyı çalması” fikriyle eşleştirilir ve tüm eser boyunca tekrarlanır. Ne var ki çoğu zaman bestecilerin eserlerindeki örüntüler ile zihin dünyalarındaki örüntüleri eşleştirmek mümkün değildir. Ancak 20. yüzyıla yaklaştıkça, bestecilerin eserlerinde yer alan örüntülerin zihin dünyalarında neyi temsil ettiğini aktarma konusunda daha istekli olduğu görülmekte ve hatta bunun için kimi zaman esere dahil ettikleri kimi zaman da ayrı notlarda belirtmek suretiyle açıklama ifadelerine yer verdikleri bilinmektedir. Böylece artık geleneksel perde, ritm ve armoniden oluşan üç unsurlu anlamlandırma örüntülerinden çok daha kapsamlı bir örüntü-anlam içeriği bileşkesinin kullanımına olanak doğar.

20. yüzyılda, bestecinin zihin dünyasında neyin temsili olduğu açıkça anlaşılabilen üslupsal unsurların en yalın örneği Alexander Skryabin’in (1872-1915) son dönem piyano sonatlarında görülür. Skryabin bu sonatlarında pek çok üslupsal örüntüsünün altına Fransızca betimleme sözcükleri eklemiş, böylece eser içindeki örüntülerin kendi zihin dünyasında neyin temsili olduğuna yönelik ipuçları bırakmıştır. Bu ifadelere verdiği önemi de şu şekilde dile getirmiştir: “Bu sözcükler benim müzikal seslerle ifade edilmiş düşüncelerimi temsil ediyor ve bestelerimin ayrılmaz bir parçası olarak görülmelidir. Ben o düşünceleri müzikle birlikte yarattım” (Koy, 2018: 89). Skryabin’in en tanınmış karakteristik üslupsal unsuru ise altı adet dörtlü aralıktan oluşmuş ünlü “Prometheus Akoru”dur. Bu akoru eserlerinde kullanırken kimi zaman betimleme ifadelerine de yer vermiş, kimi zaman da ikonik temsiliyetinden emin bir biçimde, ek bir yönlendirmeye gerek duymaksızın yalın bir şekilde kullanılmıştır. Ancak bu akor her daim, hangi ifadeyle beraber kullanılırsa kullanılsın, onun zihin dünyasını şekillendiren mistik fikirlerinin bir temsili olarak kendini belli etmektedir.

Zihnini şekillendiren fikirlerini eserlerinde üslupsal örüntüleri aracılığı ile en yoğun şekilde gösteren bestecilerden biri de Olivier Messiaen’dir (1908-1992). Messiaen bu üslupsal örüntülerin zihninde neyi temsil ettiğini sade betimleme sözcükleriyle beraber kullanmakla yetinmemiş; bu örüntülere isimler vermiş, eser içine açıklama notları eklemiş ve hatta konserlerde icra öncesi etraflıca açıklamalarda

bulunmuştur. Dahası bu bağlamda istisnaî bir ürün olan kitabı *Technique de mon langage musical*'de (1944) detaylı örnekler ve açıklamalarla müzikal dilinin ve gramerinin şifrelerini paylaşmıştır.

Bu çalışma kapsamında, Messiaen'in *Vingt Regards sur l'enfant Jesus* (1944) isimli piyano yapıtı, eser içindeki üslupsal örüntüler ve onların Messiaen'in zihin dünyasında neleri temsil ettikleri yönünden incelenecektir.

### **Vingt Regards Sur L'enfant-Jesus**

Messiaen'in düşünce dünyasını şekillendiren iki temel fikir/görüngü vardır: Birincisi derin bir bağlılık duyduğu Hristiyanlık inancı, ikincisi ise kuş sesleridir. Hristiyanlık inancının onun için ne kadar önemli olduğunu Claude Samuel'le gerçekleştirdiği bir söyleşide şu şekilde ifade etmiştir:

*İlk olarak ifade etmek istediğim fikir, ve en önemlisi, - çünkü benim için her şeyin üstündedir – Katolik inancı gerçekliğinin varlığıdır. Katolik olduğum için çok şanslıyım. İnanan biri olarak doğdum ve dini metinler beni çocukken bile etkilemiştir. Pek çok eserim Katolik inancının teolojik gerçekliğini ortaya çıkartmak üzere yazıldı. Bu benim yaratımın ilk unsurudur, en yücesidir ve kuşkusuz en kullanışlı ve değerli olanıdır; büyük ihtimalle ölüm döşeğindeyken pişmanlık duymayacağım tek şeydir. (Samuel,1986: 20).*

Messiaen'in üslupsal örüntülerinin bir diğer kaynağı ise kuş sesleridir. Kuş sesleri gençlik yıllarından beri Messiaen'i büyülemiş ve pek çok erken dönem eserinde bile yer bulmuştur. 13 bölümden oluşan anıtsal yapıtı *Catalogue d'oiseaux* (Kuş Kataloğu) eseri de Messiaen'in kuşlara duyduğu ilginin en güzel, hacimli, derinlikli temsilidir.

*Vingt Regards sur l'enfant Jesus* (Çocuk İsa'ya yirmi Bakış/Seyir) isimli, yirmi bölümden oluşan eserde ise ağırlıklı Hristiyanlık inancına ait unsurlar görülmekle birlikte, kuş sesleriyle ilişkili pek çok üslupsal unsur da bulunmaktadır. Yapıtın adı “*Bebek İsa'ya Yirmi Bakış/Seyir*” olarak da çevrilebilir, zira daha çok Hz. İsa'nın çocukluğundaki erken ilahi dönemler, kimi bölümlerde de ana rahmindeki varlığı tematize edilmektedir. Her bölüm bağımsız karakterde, Katolik inancının bir yönünü ele almıştır. Bu yirmi bölüm sırasıyla:

1. Regard du Père (Babanın Bakışı)
2. Regard de l'étoile (Yıldızın Bakışı)
3. L'échange (Değiştirme)
4. Regard de la Vierge (Bakirenin Bakışı)
5. Regard du Fils sur le Fils (Oğulun Oğul Üzerinden Bakışı)
6. Par Lui tout a été fait (Her Şey O'nun Aracılığıyla Oldu)
7. Regard de la Croix (Haçın Bakışı)
8. Regard des hauteurs (Yüksekliklerin Bakışı)
9. Regard du temps (Zamanın Bakışı)
10. Regard de l'Esprit de joie (Neşeli Ruha Bakış)
11. Première communion de la Vierge (Bakirenin İlk Komünyon Ayini)
12. La parole toute-puissante (Her Şeye Gücü Yeten)
13. Noël (Noel)
14. Regard des Anges (Meleklerin Bakışı)
15. Le baiser de l'Enfant-Jésus (Bebek İsa'nın Öpücüğü)
16. Regard des prophètes, des bergers et des Mages (Peygamberlerin, Çobanların ve Müneccimlerin Bakışı)
17. Regard du silence (Sessizliğin Bakışı)
18. Regard de l'Onction terrible (Korkunç Meshin Bakışı)
19. Je dors, mais mon cœur veille (Uyuyorum Ama Kalbim İzliyor)
20. Regard de l'Eglise d'amour (Sevgi Kilisesi'nin Bakışı)

Gerek yapıtın başlığında gerek müstakil bölüm adlarında kullanılan “*regard*” sözcüğü “bakış/sevir” olarak çevrilebilir. Messiaen, her bir bölümü sadece başlıklarla değil, aynı zamanda eserin içine yerleştirdiği üslupsal örüntülerle de desteklemiştir. Eserin önsözünde (Note de l'Auteur – Yazarın Notu), yapıtın programatik yönünü açıklamış ve edebiyat ile görsel sanatların bölümler üzerindeki etkilerine vurgu yapmıştır. Messiaen, eserinde St. Thomas Aquinas (Aziz Aquinalı Thomas), St. John of the Cross, St. Theresa of Lisieux gibi teoloji üzerine eserler vermiş yazarların etkisinde olduğunu ifade etmiştir. Özellikle eserin önsözünde, Dom Columba Marmion'un *Le Christ dans ses Mystères* ve Maurice Toesca'nın *Les Douze Regards* eserlerinden etkilendiğini belirtmiştir.

Messiaen'in *Vingt regards*'da kullandığı en önemli üslupsal örüntüler, eserin girişine eklediği notlarda da belirtilen üç ana, döngüsel, tematik yapıdır. Messiaen bu yapıları sadece eserde bir bütünlük, birliktelik hali oluşturmak için kullanmamış; aynı zamanda müzikteki programlı içeriğin tınlarla iletilen sembolleri olarak ortaya koymuştur (Lee, 1992: 42).



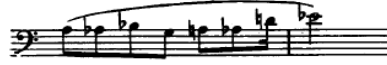
Bu üç üslupsal örüntü eser boyunca pek çok farklı anlam dünyasını temsil edebilmektedir. Örneğin bu döngüsel üslupsal örüntülerin ilki *thème de Dieu* (Tanrı Teması) bir bölümde ninniye temsil ederken, bir başka bölümde patlama seslerini andırarak ilahi bir zaferi temsil edebilmektedir. Messiaen'in notlarında belirttiği bu üç üslupsal örüntü sırasıyla: *thème de Dieu* (Tanrı Teması), *thème de letoile et de la Croix* (Yıldız ve Haç Teması), *thème d'accords* (Akor Teması)

### Şekil 1. *Vingt Regards*'taki Üç Üslupsal Örüntü

THÈME DE DIEU :



THÈME DE L'ÉTOILE ET DE LA CROIX :



THÈME D'ACCORDS :



Messiaen eser içinde bu üslupsal örüntüleri tekrarlı ve farklılaştırarak döngüsel bir yapıda kullanmış, böylece eser içinde bir bütünlük oluşturmayı amaçlamıştır. “Hommage a Olivier Messiaen”de besteci eser içinde dördüncü bir döngüsel üslup örüntüsü olduğundan bahsedilmekte, bu döngüsel yapı *theme d'Amour* (Aşk temasıdır) olarak adlandırılmaktadır (*La Recherche Artistique*, 1978: 42).

Bestecinin eser boyunca kullandığı diğer üslupsal örüntüler ise, değinildiği gibi, kuş sesleri örüntüleri olmuştur. Erken Hristiyan dönem sanatında kuşlar “kanatlı ruhlar”ı ifade eden bir sembol olarak kullanılmaktadır (Seifert, 1989: 151). *Vingt Regards*'ın altı bölümünde kuş sembollerine yer verilmiştir: *Regard de la Vierge*, *Regard du Fils sur le Fils*, *Regard des hauters*, *Première communion de la Vierge*, *Regard des Anges*, *Regard de l'Eglise d'amour*.

## Vingt Regards Sur L'enfant-Jesus Eserindeki Üslupsal Örüntüler

### Thème de Dieu

Eserdeki en önemli, döngüsel olarak kullanılan üslupsal örüntü *thème de Dieu* (Tanrı Teması)'dır. Eserin ilk bölümü *Regard du Père* (Tanrının Seyri) bu Tanrı temasıyla açılır. Messiaen hem eser için yazdığı notlarda hem de bu bölümünde girişine İncilden alıntıladığı (Matta 3:17)

şu ifadeleri eklemiştir: “Bu benim kendisinden çok memnun olduğum mübarek sevgili oğlum”.

**Şekil 2. Birinci Bölümdeki thème de Dieu Örüntüsü**

**I. Regard du Père**

(Et Dieu dit: “Celui-ci est mon Fils bien-aimé en qui j'ai pris toutes mes complaisances”...)

**Extrêmement lent - mystérieux, avec amour** (des triolets = 60)

**PIANO**

*ppp*

(Thème de Dieu)

8<sup>e</sup> bassa

Bu bölüm, Tanrı'nın İsa'ya (Hristiyan retoriğine göre Babanın Oğula) duyduğu ilahi sevginin bir tasviridir. Bölüm boyunca F# tonu merkeze alınmıştır. Tüm eser boyunca yedi kez kullanılan bu üslupsal örüntü, onbirinci bölüm hariç hep F# tonu merkezinde yer almıştır. F# major tonik akoru üzerine inşa edilmiş bu örüntü, bölümün orta partilerinde kromatik geçiş sesleriyle süslenmiştir. Geçiş seslerinin bu şekilde kullanılması adeta gökkuşağının renklerinin her yeri kaplamasını, tüm renklerin tek bir kaynaktan fişkirmasını, Tanrı'nın her şeyi kucaklayan kudretini temsil eder (Lee, 1992: 43)

*Thème de Dieu* bas partisine yerleşmiştir ve bütün bölüm boyunca bu partide tekrarlanır. Üst partide ise çan seslerini taklit eden oktavlar yer alır. Adeta uzak bir mesafeden duyulan ve yavaşça sönümlenen çan seslerini tasvir eden bu oktavlı üslupsal örüntü *ppp* olarak belirtilmiştir. Messiaen yorumcular için bölümün başına eserin atmosferini yansıtan şu Fransızca ifadeyi eklemiştir: *Extrêmement lent mysterieux, avec amour* (olabildiğince yavaş, gizemli ve sevgiyle). Bu iki üslupsal örüntünün bölüm boyunca sürekli ve olabildiğince yavaş bir

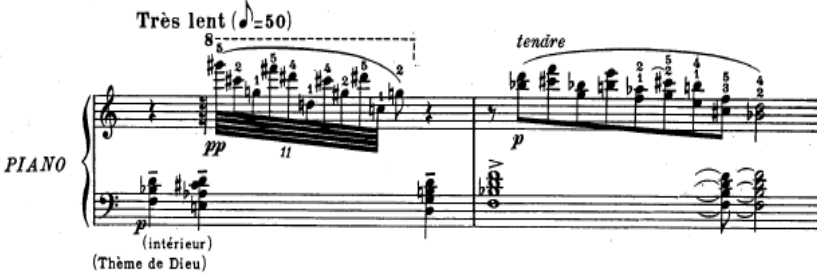
tempoda tekrarlanması, Messiaen'in zihninde bir anlamda Tanrı'nın sonsuzluğunu simgelemekte, bestecinin kendi deyimiyle "statik bir besteci" olmasını (Samuel, 1986: 103) yansıtmaktadır. Zamanın döngüsellığı de kendini bizatihi döngüde olan bir üslupsal örüntü ile belli eder ve tekrarlanarak bengi dönüş fikrini temsil eder. Çan sesini andıran onaltılık oktavlar bölümün son ölçüsünde *fermata* ile son bulur. Adeta sonsuzluğa doğru yavaşça kaybolan, sönmümlenen titreşimleri simgeleyen bu oktavlar bestecinin zamana olan yaklaşımını da özetler niteliktedir. Çünkü "zaman, Tanrı'nın yaratımlarından biridir; aslında doğal olarak O'nun sonsuzluğunun karşısında yer alır, ki O ezeli ve ebedi ve sonrası olmayandır" (Seifert, 1989: 253).

*Thème de Dieu* eserin beşinci bölümü olan *Regards du Fils sur le Fils*'de de görülür. Burada İsa, Tanrı'nın insanı yarattığını tasavvur eder (Johnson, 2008: 72). Tüm bölüm üç porte üzerinde yazılmıştır. En alt portede *Thème de Dieu* yer alırken, üstteki iki portede kanonik yapıda ritmik akorlar yer alır. Katolik inancındaki Baba-Oğul-Kutsal Ruh üçlemesi üçlü porte dokusunun kullanımıyla temsil edilir (Johnson, 2008: 72).

Eserin altıncı ve onuncu bölümleri *Par Lui tout a été fait* ve *Regard de l'Espirit de joie*'de de *thème de Dieu*'nin kullanıldığı görülmektedir. Messiaen altıncı bölümün başına yazdığı açıklamada bu bölümün zaman ve mekânın yaratılışı hengâmesinde, galaksiler, fotonlar, zıt spiraller ve ters yıldırımlar olduğunu belirtir ve Tanrı'nın sözü aracılığıyla her şeyin yaratıldığını ve bu yaratılışın O'nun sesinin gölgesinde bir ışık olduğunu söyler. Hülasa, *Thème de Dieu* üslupsal örüntüsü bu bölümde Tanrı'nın her şeyi yaratmasını temsil eder.

*Thème de Dieu* üslupsal örüntüsünün yer aldığı bir diğer bölüm ise eserin onbirinci bölümü, *Première Communion de la Vierge*'dir. Messiaen eser notlarında buradaki dinî ilhamın karnındaki bebeğe ibadet eden diz çökmüş bakireyi tasvir eden resmin seyri olduğunu belirtmiştir. *Thème de Dieu*'nin kullandığı ilk bölümdeki sakin ve huzur veren atmosferin bu bölümde de korunduğu görülür. Messiaen burada üslupsal örüntü için Bb sesini merkeze almıştır. Birinci bölüm ve onbirinci bölümde yer alan bu örüntü ve örüntünün işlendiği atmosferdeki benzerlik eserin yapısal anlamdaki bütünlüğüne de bir gönderme yapmaktadır. Yirmi seyirden oluşan eserin ilk yarısı da ikinci yarısı da *Thème de Dieu* ile başlamaktadır (Lee, 1992: 44). Messiaen bu bölümde üslupsal örüntüyü *intérieur* (iç mekân/içsel/içrek/içkin) ifadesiyle sunar. Bu ifade bebek İsa'nın Meryem'in rahminde olduğunu sembolize etmektedir (Seifurt, 1989: 254).

Şekil 3. *Première Communion de la Vierge'deki Üslupsal Örüntüler*



Messiaen *thème de Dieu* üslupsal örüntüsünü alt partide sunar ve üst partide bu örüntüye iki farklı örüntü daha eşlik etmektedir. Bu örüntüler Messiaen'in, kutsal varlıkların başında yer alan "ışık saçan halka"ları temsil etmek için kullandığı sembollerdir. Bu halkadan ışık, renk demeti olarak belirli tınılarla yayılır (Seifurt, 1989: 255).

*Thème de Dieu*'nin örüntüsünün görüldüğü bir diğer bölüm ise *Le Baiser de l'Enfant-Jesus*'tır. Messiaen notlarında bu bölümün uyuyan çocuk İsa'nın, bahçeye açılan kapıdan çıkıp inananları kucaklamak için kendini ışığa bırakmasını tasvir ettiğini belirtmiştir. *Thème de Dieu* bu bölümde bir ninnidir. Bölüm boyunca tasvir edilen atmosferi Messiaen sırasıyla şu ifadelerle tanımlamıştır: *Le sommeil – Le jardin – Les bras tendus vers l'amour – Le baiser – L'ombre du basier* (uyuşukluk, bahçe, sevgiye uzanmış kollar, öpmek, öpmenin gölgesi). St. Thérésé de Lisieux'nün metinlerinin etkisi *Le Baiser de l'Enfant-Jesus*'ta tüm diğer bölümlerdeki etkiden daha belirgindir. Besteci, çocuk İsa'nın annesinin elini okşamasını öyle somut bir biçimde tasvir eder ki burada çocuk İsa'ya düşkünlüğünü sembolleştirdiği savunulur (Seifert, 1989: 263).

Bu bölüm adeta varyasyonlara bürünmüş bir ninnidir. *Thème de Dieu* hem melodik olarak hem de armonik açıdan farklılaşmıştır. Temanın son akoru ton merkezi F# yerine, F# pedalı üzerine dominant ses olan C# üzerine kurulu akordur.

İlk varyasyonda *Thème de Dieu* alt partide yer alırken, sol anahtarına verilmiş hafif bir eşlik partisi vardır. İkinci varyasyon *Le jardin* (bahçe) ifadesinin görülmesiyle başlar. *Thème de Dieu* sırayla hem alt partide hem de üst partide yer almaktadır. Bu varyasyonun beşinci ölçüsünde F# üzerine kurulu pentatonik bir eşlik partisi duyulur.

Şekil 4. *Le Baiser de l'Enfant-Jesus* bölümündeki *thème de Dieu Örüntüsü*



Messiaen bu bölümde *Thème de Dieu* ve *Thème d'accords* üslupsal örüntülerini birbiri ardına kullanarak ve hemen sonra da *accords de carillon* (çan akorları) ifadesiyle beraber güçlü sembolik bir atmosfer oluşturmuştur. Messiaen burada müzik ve mistik sembolizmin üst üste bindirildiği efkaristiya'nın önemini vurgulayan sembolik bir pasaj yaratmıştır (Seifert, 1989: 266).

Bir sonraki kısım ise *Presque vif, avec passion* (neredeyse süratle, tutkulu) ifadesiyle *Les bras tendus vers l'mour* (ölüme doğru uzanan kollar) ifadesinin birlikte görülmesiyle başlar. Burada akorların ve melodinin adeta açılıp kapanması "aşkla, sevgiyle açılan kolların" müzikal olarak resmedilmesidir.

Son varyasyon *L'ombre du baiser* (Öpücüğün gölgesi) ifadesinin görülmesiyle başlar. Bu varyasyonda *Thème de Dieu* alt partide yer alırken, her ölçünün başında F# sesinin pedal ses olduğu görülür.

### Thème de l'étoile et de la Croix

Messiaen ikinci döngüsel üslupsal örüntüsü yalnızca iki bölüm içinde kullanmıştır. *Thème de l'étoile et de la Croix* (yıldız ve Haç'ın teması) olarak isimlendirilmiş bu tema, *Regard de l'étoile* (yıldızın seyri) olan ikinci bölüm ve *Regard de la Croix* (Haç'ın seyri) olan yedinci bölümde yer alır. Yıldızın seyri bölümü İsa'nın doğumunu sembolize ederken, Haç'ın seyri bölümünde İsa'nın ölümü sembolize edilmiştir. Tek sesli, ilahi melodisini andıran bu temanın tonal merkezi belirsizlik gösterir. Bu belirsizlik temanın sembolik anlamındaki dualiteyle de

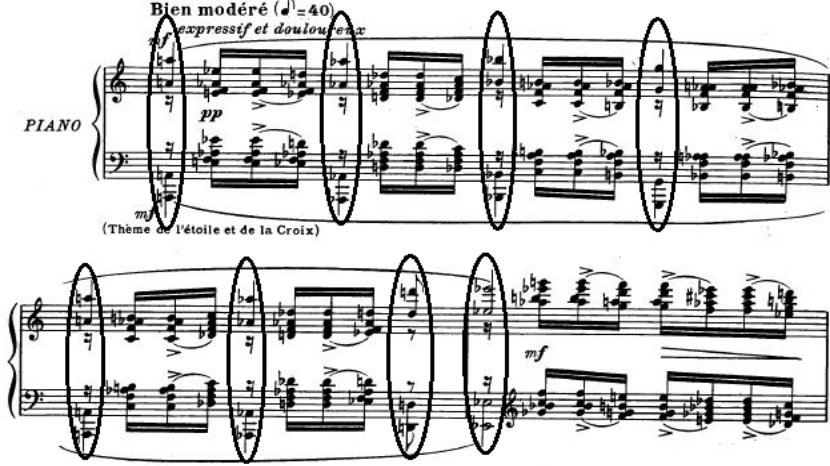
ilişkilidir (Lee, 1992: 59). Tınılar, adeta hem doğumun hem de ölümün anlamını içinde barındırmaya çalışırlar. *Regard de étoile* bölümü antifon stilinde bestelenmiştir ve iki zıt pasaj içermektedir: Hızlı tempoda dikey yapıdaki kısım ve yavaş tempoda yatay *thème de l'étoile et de la Croix* (yıldız ve Haç'ın teması).

**Şekil 5. İkinci Bölümdeki *Thème de l'étoile et de la Croix* Üslupsal Örüntüsü**

The musical score is presented in two systems. The first system is titled "Modéré (♩=96)" and is marked "PIANO". It consists of a bass line starting with a forte (f) dynamic and a treble line starting with a pianissimo (ppp) dynamic. The second system is titled "Modéré, un peu lent (♩=76)" and is marked "p". It consists of a treble line starting with a piano (p) dynamic and a bass line starting with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and tempo markings. A note in the bass line is marked "8° basse (Thème de l'étoile et de la croix)". There are also annotations like "(comme des cloches)" and "(accords de carillon)".

*Thème de l'étoile et de la Croix*'nın (yıldız ve Haç'ın teması) ikinci kez görüldüğü bölüm ise yedinci bölüm olan *Regard de la Croix* (Haç Üzerine Seyir)'dir. Bu bölümde *thème de l'étoile et de la Croix* her iki elde de oktavlar üzerinde yer alır ve İsa'nın ölümünde duyulan acıyı tasvir eder (Lee, 1992: 59). Oktavlarla çalınan temanın arasında yer alan bu kromatik geçiş akorlarıyla buradaki acı dile getirilir. Bölümün sonunda bu tema beş kez tekrar eder. Bu beş tekrar Hinduizmdeki yaşam ve ölümün sembolü olan Tanrı Şivanın simgesidir (Lee, 1992: 60). Messiaen'in teoloji ve ornitolojinin yanı sıra hindolojiye de derinlemesine meraklı olduğunu; Hint kültürünün ve müziğinin özellikle mistik öğelerini kendi yapıtlarına bariz ya da örtülü biçimlerde entegre ettiğini de belirtmek gerekir.

**Şekil 6 Yedinci Bölümdeki *Thème de l'étoile et de la Croix* Üslupsal Örüntüsü**



**Thème de Accords**

Messiaen'in *Vingt Regards*'da kullandığı üçüncü döngüsel üslupsal örüntü ise *thème de accords*'dur. Besteci burada oniki kromatik sesin tamamını kullandığı dörtlü aralıklardan oluşan bir yapı oluşturmuştur. Bunları diğer döngüsel örüntülerdeki sembolik anlam yüklemesinden ziyade, çan sesini simgelemek amacıyla kullanmıştır. Messiaen *My Musical Language* adlı çalışmasında çeşitli akor türlerini tarif etmiştir. Başta piyanoda olmak üzere rezonans seslerine duyduğu ilgiden dolayı doğuşkanlar dizisi üzerine kurduğu üç farklı akor türünden bahsetmektedir: “Dominat akorlar, resonant akorlar ve dörtlü akorlar”

“Dörtlü akorlar” tam ve artık dörtlü akorlardan oluşmakta ve *Vingt Regards*'da sıklıkla kullanılmaktadır. *Thème d'accords* döngüsel teması da dörtlü aralıkların özel biçimde birleştirilmesiyle ortaya çıkmıştır. *Thème d'accords*'un hangi bölümlerde kullanıldığı, çalışmanın sonunda tüm üslupsal örüntülerin yer aldığı tabloda gösterilmiştir.

**Thème d'amour**

Eser boyunca kullanılan dördüncü üslupsal örüntü ise *Thème d'amour* (Aşk Teması)'dır. Bu örüntü üç bölümde yer alır: Eserin altıncı bölümü *Par Lui tout a été fait*, eserin ondokuzuncu bölümü *Je dors, mais mon couer veille* ve eserin yirminci bölümü *Regard de lé Eglise dé*

*amour*. Bu örüntü her bölümde, bölümdeki atmosfere göre farklı bir seyir izlemektedir.

**Şekil 7. Altıncı Bölümdeki *Thème d'amour* Üslupsal Örüntüsü**



*Thème d'amour* ilk kez altıncı seyirde Şekil 7’te de görüldükten sonra, aynı seyir içinde pek çok kez tekrarlanır. Şekil 8’de ise yine altıncı seyirde *Thème d'amour*’nın ostinato olarak kullanıldığı görülmektedir.

**Şekil 8. Altıncı Bölümdeki *Thème d'amour* Üslupsal Örüntüsü**



Eserin ondokuzuncu seyri *Je dors, mais mon couer veille* (“Uyuyorum ama kalbim izlemeye devam ediyor”) “mistik aşkın diyalogu” olarak tanımlanmıştır (Johnson, 2008: 75). Temanın görüldüğü diğer iki bölümün aksine, *Thème d'amour* burada ana tema olarak kullanılmıştır. Messiaen, bu seyri şöyle tanımlamıştır: “Bizi ‘O’nun Pazar günü” seven ve bize kurtuluşu, Tanrı’ya kavuşmayı müjdeleyen, uyuyan İsa’nın seyri”.

**Şekil 9. Ondokuzuncu Bölümdeki *Thème d'amour* Üslupsal Örüntüsü**





*Thème d'amour* son kez *Regard de lé Eglise dé amour* bölümünde görülmektedir. Burada tema, çözülümün olmadığı gerilimli akorlardan inşa edilmiştir.

### **Kuş Sesleri Üslupsal Örüntüleri**

Messiaen'in eser boyunca kullandığı bir diğer örüntü yapısı ise değinildiği gibi kuş sesleridir. Bestecinin koyu Katolikliğinin yanı sıra derinden bir bağla Fransisken öğretiyi benimsemesi; adına devasa bir opera da yazdığı Aziz Assisili Fransis'e duyduğu saygı ve hayranlıkla bu önemli mistiğin izinden doğayla, özellikle de kuşlarla doğrudan, hayatî bir iletişim kurmayı önemsemesinin bu bağlamda kurucu öge olduğu düşünülebilir.

Messiaen için kuş sesleri özgürlüğü ve “sonsuz ışığa duyulan arzuyu” simgelemektedir. Eserlerinde kuş seslerine yer vermesi, aslında tını evrenini genişletmeye yönelik bir yaklaşımdır. Kuş seslerini müziğe dönüştürmeyi şu şekilde açıklamıştır: “Ben kuş seslerini iki farklı şekilde kullanıyorum: mümkün olan en gerçekçi, tam biçimde müzikal portresinin ana hatlarını çizmeye çalışarak ya da kuş seslerine işlenebilir, şekil verilebilir bir malzeme olarak yaklaşarak” (Samuel,1986: 94).

Messiaen kuş seslerini eser içinde altı bölümde kullanmıştır. Bu altı bölüm arasından yalnızca *Regard des hauters* bölümünün tamamı kuş sesleri üzerinedir. Diğer beş bölümde, kuş sesleri renkli tını elde edebilme amacıyla partiler içine serpiştirilmiştir. *Regard des hauters*'da Messiaen sekiz farklı tür kuştan bahsetmiştir (Buradaki kuş sayısı aynı zamanda bu bölümün sekizinci seyir olmasıyla da ilişkilidir): Bülbüller, tarlakuşları, karatavuk, ötleğenler, ispinozlar, altın ispinoları, kamış bülbülü, cinci (Messiaen'in tabiri). *Regard des hauters* bölümünde bu sekiz kuştan yalnızca üç tanesi nota üzerine işaretlenmiştir: *Le rossignol*, *L'alouette* ve *Le merle* (Bülbüller, tarlakuşları, karatavuk).

Şekil 10 Regard des hauters Bölümünde Le Rossignol Üslupsal Örüntüsü

(Le rossignol)

Messiaen *Le rossignol* (bülbüller) için şöyle bir açıklamada bulunmuştur:

Bülbüllerin, her kuş için aynı iyi bilinen iki basmakalıp ötüş biçimi vardır: birincisi sözcüğe dönüştürülebilen iki ayrı sesin salınımı “tiko-tiko-tiko-tiko” veya “kuti-kuti-kuti-kuti”; ikincisi ise beş yüz metre ötede başka bir kuş tarafından yayıldığı sanılan, çok uzaklardan yavaş yavaş yaklaşan bir ay sesidir. Daha sonra bu sesi kabaca yüksek tiz bir sese dönüşen iki üç ses takip eder. (Samuel, 1986: 88).

Messiaen'in ifadelerinden *Le rossignol* örüntüsünün bu seyrinde karakteristik yapısını sergilediği görülmektedir.

Şekil 11. Regard des hauters Bölümünde L'alouette Üslupsal Örüntüsü

(L'alouette)

Şekil 12. *Regard des hauters* Bölümünde *La merle* Üslupsal Örüntüsü

The image shows a musical score for a piano piece. The top system is marked 'Modéré (♩=116)' and 'Très vif'. The lyrics '(Le merle et tous les oiseaux)' are written above the right-hand part. The score includes dynamic markings like 'p' and 'f', and a note '(brouillé de pédale)' at the end of the first system. The bottom system continues the piece with various musical notations and dynamics.

Messiaen tarlakuşu şarkılarının karakterleri ve tınısı için şu açıklamalarda bulunmuştur:

*Tarlakuşunun şarkısı tiz ve pes bir ses aralığında bölünmüştür. Plainsong'un [Ortaçağ Hristiyan düzşarkı pratiği] climacus resupinus'u gibi her zaman adeta tavan görevi gören bir tiz sese vurmak için gelen motifler görülür. Kısa süzülme uçuş anlarında şarkı uzun bir sesle pes seslere iner. Böylece tarlakuşunun şarkısı bu iki uç nokta arasında, zeminin uzun notası ve tavanın tepesi, evrilir. Geri kalan ise derleme ve arabesktir. Şarkının tamamı hızlı, son derece coşkulu ve alleluia'ya benzerdir (Samuel, 1986 : 89).*

Messiaen'in ifadelerinde belirttiği gibi, *Le rossignol*, *Regard des hauters* da iki farklı perdede temsil edilmektedir. Tiz yarı-ostinato örüntü kırılğan yapısıyla “tavan” olarak tekrarlanır. Bu alt perdedeki melodinin şekli ile tezat oluşturur. Alt perdede görülen geniş aralıklı sıçramalar daha belirgin bir melodik çizgi ortaya koyar. Alt ve üst perdede görülen bu zıtlık tarlakuşunun şarkısında şu şekilde belirginleştirilmiştir: Tiz sesler *staccato* olarak işaretlenmişken, pes seslerde *legato* ve *tenuto* işaretleri dikkat çeker.

*Le merle* (karatavuk) örüntüsü oktav aralıkla yazılmış bir melodik çizgi sunmaktadır. Messiaen *Le merle*'ü şu şekilde açıklamıştır: “Karatavuk, tiz seslere dönen yapıların estetik bir özelliğine sahiptir; hem ciddi hem de şakacı olan şarkısı, hiper majore, en azından major üçlü ve

tam dörtlü aralığın kullanımına dayanmaktadır, ve büyük altılı ile artık dörtlüye” (Samuel,1986: 88).

Böylece *Vingt Regards sur l'enfant-Jésus*'ta beş ana üslupsal örüntü olduğu tespit edilmiştir. Ancak bu beş örüntünün yanında bestecinin *Comme de cloches* (çanlar gibi), *Accords de Carillon* (Carillon akorları) ve *Thème de joie* (Neşe teması) ifadeleriyle kullandığı döngüsel olmayan örüntüler de mevcuttur. Eser içinde hangi örüntülerin hangi bölümlerde olduğunu gösteren aşağıdaki tablo Hyeweon Lee'nin 1992 yılındaki *Olivier Messiaen's "Vingt Regards sur l'Enfant-ésus": A study of sonority, color, and symbol* isimli çalışması referans alınarak hazırlanmıştır.

**Tablo 1. *Vingt Regards*'ta Bölümlere Göre Yer Alan Üslupsal Örüntüler**

	Thème de Dieu	Thème de l'étoile et de la Croix	Thème d'accords	Thème d'amour	Kuş Sesleri
1	F#				
2		+			
3					
4					+
5	F#				+
6	F#		+	+	
7		+			
8					+
9					
10	F#				
11	Bb				+
12					
13					
14			+		+
15	F#		+		
16					
17			+		
18			+		
19			+	+	
20	F#		+	+	+

## SONUÇ

Bir müzik eseri incelenirken bestecisinin zihin dünyasına derinlikli bir bakışla yaklaşılması gerektiği açıktır. Zira eserler çoğu zaman bestecinin zihin dünyasının temsili olan örüntülerin bir biçime dönüştürülmesinden ibarettir. Bu—bestecinin zihin dünyası—tamamen bir kenara bırakılarak, eser içinde hangi seslerin kullanıldığı; bu seslerin ne şekillerde kombine edildikleri gibi müzikal gramer içi bulgularla yetinilen geleneksel türde bir çalışma eserdeki atomları ve molekülleri tespit etmekten öteye gitmemekte, bütüne dair nitelikli, derinlikli veri ve bilgi üretmekte yetersiz kalmaktadır. [C], [E], [G] seslerini bir arada duymak onu [C majör/Do-majör] akoru olarak nitelermeyi beraberinde getirir. Tıpkı Hidrojen ve Oksijen atomlarının yan yana gelerek H<sub>2</sub>O molekülünü yani su olarak nitelendirilen şeyi beraberinde getirmesi gibi. Ancak eserin içinde seslerin etkileşimleri kimi zaman çok daha karmaşık ve eserin bestecisine özgü şekilde gerçekleşmektedir. Bu özel etkileşim/bağlanış/kombinasyon/... biçimleri bestecinin adeta DNA molekülünün bir parçası gibi ona özeldir ve üslupsal yani “nev-i şahsına münhasır” bir örüntüdür. Bu üslupsal örüntüler bestecinin zihninin bizatihi birer temsilcileridir; bestecinin zihin dünyasındaki örüntülerin bir izdüşümü olarak biçimlenmişlerdir.

Buna çarpıcı bir örnek olarak Olivier Messiaen’in tümel yapıtı gösterilebilir. Bestecinin sayısız eseri belli başlı zihinsel öğeler, kültürel kodlar ve bunların yansıdığı duysal modeller üzerine kuruludur. Yaratı dünyasını şekillendiren başat öğe Katolik inancıysa, eserindeki üslupsal örüntüler de bu inanışın, zihindeki örüntülerinin bir temsili olacaktır. Keza, gene zihinsel ya da inançsal paradigmadan beslenen diğer müzikal öğeler arasında kuş sesleri, asimetrik ritmik kalıplar, anıtsal denebilecek dikey ses öbekleri vb. öne çıkıyorsa, bunların da zihinsel örüntülere dayandırılacaklarını önermek yanlış olmayacaktır. Hülasa, bir eser incelenirken bestecinin üslubunu şekillendiren düşünce dünyası bilinirse, bu düşünce dünyasının temsili olan duysal/tasarımsal örüntüler de rahatlıkla tespit edilebilir. Dahası, müzikal kompozisyonda çok daha derinlikli katmanlara bilişsel iz ve izleklere ulaşılabilir.

**KAYNAKÇA**

- Johnson, R. S. (2008). *Messiaen*. Malta: Omnibus Press.
- Koy, Y. S. (2018). *Skryabin'in Evreninde Teozofi ve Sembolizm*. Ankara: Başkent Üniversitesi.
- La Recherche Artistique (1978). *Hommage a Olivier Messiaen*. Paris: La recherche Artistique.
- Lee, H. (1992). *Olivier Messiaen's "Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus": A study of sonority, color, and symbol*. Ohio: University of Cincinnati.
- Messiaen, O. (1944). *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Paris: Durand S.A.
- Messiaen, O. (1956). *The Technique of My Musical Language*. Paris: Alphonse Leduc.
- Samuel, C. (1986). *Olivier Messiaen Music and Color - Conversations with Claude Samuel*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Seifert, C. E. (1989). *Messiaen's "Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus": A historical and pedagogical study*. Urbana-Champaign: University of Illinois.

## LEO BROUWER'İN ESERLERİNDEKİ ULUSLARARASI DÜZEYİN İNCELENMESİ

*The Research of The Universal Level in The Works of Leo Brouwer*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2024.105

Güray ALYÖRÜK<sup>1</sup>

Geliş Tarihi: 02.12.2023

Kabul Tarihi: 29.01.2024

### Özet

*Bu çalışma, Kübalı gitarist ve besteci Leo Brouwer'in, hayatından bazı kesitleri ayrıca bestecilik kariyerinde eserlerinde kullandığı geleneksel Afro-Küba tınlarını klasik gitarda uluslararası düzeye nasıl taşıdığını incelemek amacıyla yapılmıştır. Bu doğrultuda gelecek nesillerin onun yaşamını ve eserlerini tanınması, ayrıca günümüz müzisyenlerinin de faydalanabileceği bir kaynak oluşturması ve yeni çalışmalara öncülük etmesi amaçlanmıştır. Leo Brouwer'in profesyonel anlamdaki meslek yaşamı tarihsel süreçleriyle aktarılmış olup, dönemsel olarak bestelediği bazı eserleri incelenmiştir. Besteciliği ile ilgili önemli detaylara yer verilerek, sanatsal bakış açısı hakkında değerlendirmeler yapılmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** Afro Küba, Besteci, Klasik Gitar, Leo Brouwer.

### Abstract

*The purpose of this study is to examine some sections of the life of Cuban guitarist and composer Leo Brouwer and how he brought the traditional Afro-Cuban timbres he used in his works to the universal level on the classical guitar. In this direction, it is aimed to enable future generations to recognise his life and works, as well as to create a source that today's musicians can benefit from and to pioneer new studies. Leo Brouwer's professional life in the professional sense has been conveyed with historical processes and some of his periodically composed works have been analysed. Important details about his composition are given and evaluations are made about his artistic point of view.*

**Keywords:** Afro-Cuban, Classica Guitar, Composer, Leo Brouwer.

## GİRİŞ

Leo Brouwer (1939- ) klasik gitar camiasında yaşayan en önemli besteci olarak kabul edilmektedir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, tanınmış pek çok müzik kurumlarında klasik gitar eğitimi alan öğrenciler Brouwer'in eserlerine daha fazla ilgi göstermişlerdir. Buna paralel olarak, müzik eğitimi veren kurumlarda çalışan gitar öğretmenleri

<sup>1</sup> Doç. Dr., Aksaray Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Aksaray, Türkiye, gurayaloruk@aksaray.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-6050-9736

uzun yıllar boyunca Brouwer'in gitar edebiyatını tutarlı ve özverili bir şekilde öğretim programlarına dâhil etmişlerdir. Brouwer'in temel hedeflerinden biri, farklı performans standartlarına sahip klasik gitaristler için erişilebilir eserler yazmak olmuştur. Bunun bir sonucu olarak, Brouwer'in gitar eserlerini genç, orta, ileri ve uluslararası üne sahip gitaristlerin bir kısmı seslendirmiş ve bir ölçüde tatmin olmuşlardır (Walters, 1984: 17).

### **Brouwer'in Müziğe Bakışı**

Karayipler'in büyük adalarından biri ve İspanyol sömürge yönetiminin eski bir ada ülkesi olan Küba, 16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar köle ticareti yoluyla getirilen yüz binlerce Afrikalı için bir varış noktası olmuştur. Dolayısıyla, modern Küba kültürü ve sanatı, genel olarak hem İspanyol hem de Afrika kültürel geleneklerinden köklenen güçlü etkileri yansıtmaktadır. Bu olgu Brouwer'in yazdığı eserlerde de aynı şekilde somutlaşmıştır (Kronenberg, 2004: 24).

Bestecinin gitar eserleri incelendiğinde, özellikle Afrika'nın yöresel ve dini müziklerine ait unsurların varlığı ortaya çıktığı görülmektedir. Bu unsurlar soyut, ayırt edilebilen temel özellikler olarak öne çıkmaktadırlar. Eserlerinde bu tür geleneksel unsurların sıradanlığına rağmen, eserlerindeki geleneksel motifler incelendiğinde uluslararası sanat formlarını yakalamayı amaçladığı düşünülmektedir. Bunu, müzikte ulusalcılık sınırlarının ötesindeki yaygın olan ileri kompozisyon teknikleri, stilleri ve biçimsel yapıları hakkında sahip olduğu derin farkındalık ve bilgisi ile gerçekleştirmeye çalışmıştır (McKenna, 1988: 10).

Leo Brouwer'ın, doğduğu ülke olan Küba jeopolitik konumu nedeniyle, uzun yıllar boyunca Batı müzikoloji çevrelerince yaygın bir şekilde tanınmamıştır. *Classical Guitar* ve *Guitar Review* gibi gitar dergilerinin Brouwer'in eserleri hakkında daha ayrıntılı arka plan bilgisi sağlaması son yirmi yıl içinde gerçekleşmiştir. Akademik alanda Paul Century, Dean Suzuki, Constance Mc Kenna, Roberto Pincirolli ve yakın zamanda Marie-Madeleine Doherty, Arun Sethi ve Kim Tran gibi akademisyenler, onun eserleriyle ilgili büyük ölçekli araştırma projelerine girişmişlerdir. Özellikle Paul Century ve Dean Suzuki'nin Araştırmaları, Brouwer'in solo gitar edebiyatının Avrupa'da incelenmesine ön ayak olmuştur. Bir yandan Brouwer'in eserlerindeki geleneksel Afro-Küban özelliklerinin varlığına, diğer yandan da bestecinin çağdaş besteleme tekniklerini kullanımına dikkat çekmişlerdir. Bu özellikler bir araya gelerek onun uluslararası bir müzik dili anlayışını oluşturmuştur (Kronenberg, 2004: 25).



## Sanatsal Gelişimi

Leo Brouwer 1939'da Küba'nın başkenti Havana'da doğdu. Bu Küba'ya özgü soyadı, Hollanda kökenli olan ancak hayatının büyük bölümünü Küba'da geçirmiş olan büyükbabasından gelmektedir. Birçok seçkin sanatçının aksine, Brouwer erken çocukluk döneminde verimli bir kültürel çevreye çok az maruz kalmıştır. Kendisi bu durumunu “ilk yıllarımda resimlerle, ressamlarla ya da müzikle hiçbir ilişkim olmadı.” şeklinde belirtmiştir. Ancak hayatının ilerleyen dönemlerinde sosyal koşullarının ülkenin kültürel gelişimine elverişli olmadığını fark etmiştir. Dönemin diktatörlük yönetimi, Küba kültürünün köklerinin büyük ölçüde sekteye uğramasına neden olduğu görülmektedir. Dokuz yaşındayken, zamanla Küba'nın ulusal mirasının ayrılmaz bir parçası haline gelen Batı Afrika dini geleneği olan “Yoruba” adındaki dini müziğinden derin bir şekilde etkilenmiştir. Bu deneyim, hayatı boyunca onunla birlikte kalacak ve hayatının ilerleyen dönemlerinde besteleyeceği ve ün kazanacağı eserlerin çoğunun karakterini etkileyecektir (Kronenberg, 2004: 15).

Brouwer, 12 yaşından itibaren Heitor Villa-Lobos, Francisco Tárrega ve Enrique Granados gibi bestecilerin hayranı ve bu bestecilerin eserlerini amatör olarak icra eden babasından ilk gitar derslerini almaya başlamıştır. Babasından aldığı bu dersler ve ilham sayesinde eserleri kulaktan çalma konusunda yetkin hale gelmiştir. Yaklaşık yedi ay gibi bir sürede genç ve yetenekli öğrenci Brouwer, Villa Lobos'un gitar repertuarının en unutulmaz ve sıklıkla çalınan eserlerinden olan *Choros No.1* ve *5 Prelude'ü* ilk icra ettiği eserler arasındadır. Konsantrasyonu o kadar yoğun ki, birkaç yıl sonra Brouwer klasik gitar eserlerini herhangi bir nota üzerinden deşifre yapmadan kulaktan çıkarıp yazıldığı gibi neredeyse mükemmele yakın bir şekilde icra edebiliyordu. Bu süre zarfında Brouwer *flamenko* gitara da büyük ilgi duymaya başlamış ve gitarda flamenko stilinde çalmayı da sürdürmüştür. 14 yaşına geldiğinde, babasından aldığı derslerden sonra, akademik olarak gitar eğitimini Küba'nın ünlü gitar eğitimci Isaac Nicola'dan (1916-1998) almıştır (Kronenberg, 2004: 33).

Nicola, özellikle klasik gitarın merkezi bir yere sahip olduğu köklü bir sanatsal çevreden geliyordu. Bu ünlü eğitimcinin ekolü, Dionisio Aguado-Francisco Tárrega gibi İspanyol gitar bestecilerine dayanmaktadır. Bu sayede Brouwer'e klasik gitar tekniği ve eserleri icra etmesi konusunda çok özgün bilgiler sunabilmiştir. Nicola'nın etkisiyle Brouwer ilk kez Rönesans ve Barok müzik ile tanışmıştır (Kronenberg, 2000: 16). Nicola'nın eğitimliği Brouwer'i ilk kez 19. yüzyılın bazı önemli gitar eserleriyle tanıştırmıştır. Bu yeni müzikal deneyimlerden etkilenen Brouwer, *flamenko* çalma stilini bırakmış ve

kendini tamamen konser gitaristi olmaya adanmıştır (Dausend, 1990: 10).

Nicola'nın yanında yaklaşık iki yıl kaldıktan sonra Brouwer, mevcut gitar repertuarının önemli bir kısmında ustalaşmayı başarmıştır ki bu, normalde on yıllık sıkı bir eğitimi gerektiren tüm standartlara göre nadir bir başarıdır. Genç sanatçı aynı zamanda piyano, kontrbas, viyolonsel, klarnet, flüt ve çeşitli üflemeli çalgılar alanında da ayrıntılı bilgi sahibi olmuştur. Bu geniş bilgi birikimi, ileride orkestra, oda müziği toplulukları ve gitar dışındaki solo çalgılar için de eser yazmaya başladığında ona çok faydası olacaktır (Kronenberg, 2000: 17).

Brouwer henüz 16 yaşında olmasına rağmen, Mozart, Beethoven, Schumann gibi tarihteki büyük bestecilerin eserlerinde gitarı pek de dikkate almadıklarını fark etmiştir. Onlar gitar için eser yazmadığına göre, bu boşluğu kendisinin doldurması gerektiğini düşünmüş ve düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir: “Gitar repertuarında çok fazla boşluk olduğunu fark ettim. Stravinsky'nin *L'Histoire du Soldat*'ı yoktu, Hindemith'in gitar için oda müziği eseri yoktu, Bartók'un gitar sonatları yoktu. Genç, hırslı ve çılgın olduğum için kendime Bartók hiç gitar için sonat yazmıyorsa belki ben yapabilirim dedim. Brahms bir gitar konçertosu yazsaydı ne güzel bir şey olurdu! Ama yazmadı, belki ben yazabilirim. Bu benim için besteciliğin başlangıcıydı” (McKenna, 1988: 11).

1950'lerin ortalarında Leo Brouwer bestecilik eğitimi almaya başlamıştır. Bu dönemde Kübalı sanatçıların önemli bir bölümü, tarihsel ve siyasi koşullar nedeniyle büyük ölçüde göz ardı edilmiş olan Afro-Küba kültürünü tanıtmak için birkaç yıldır çaba gösteriyorlardı. Sanatçılar aynı zamanda evrensel sanat formları oluşturdukları için, ulusal ve kültürel unsurları eserlerinde destekleme hedefi kendi başına bir amaç olarak görülmüyordu. Bu felsefe Küba'nın önde gelen sanatçıları tarafından geliştirilmiş ve Leo Brouwer tarafından son şeklini almıştır. Brouwer bu durumu “Aklıma takılan sorulardan biri, Küba mirasının bir parçası olan, saygı duyduğum ve sevdiğim tarihi değerleri evrensel olanla nasıl ilişkilendirebileceğim veya bağlayabileceğimdir.” şeklinde ifade etmiştir (Century, 1991:7).

### **Ulusal Unsurların Dâhil Ediliş Süreci**

Kariyerinin erken dönemlerinde Brouwer'in öncelikli hedefi, eserlerine ulusal unsurları dâhil etmektir. Bu düşüncenin kökeni büyük ölçüde Küba'nın önde gelen antropologlarından ve Afro-Küba kültürünün ilk savunucularından olan Fernando Ortiz'in (1881-1969)

felsefelerine dayanmaktadır. Ortiz'in 20. yüzyılın başlarından 1960'ların ortalarına kadar uzanan sayısız yayınının çoğu Afro-Küba tarihi, dans, tiyatro ve Afrika ayin müziği ile ilgili konulardan oluşmaktadır. *La Africanía de la Música Folklórica de Cuba* (1965) adlı kitabında, hayatı boyunca araştırdığı, topladığı ve yazıya döktüğü Afrika'nın belirli bölgelerindeki ayinlerde çalınan müziğinin bolca örneğine yer vermiştir (Kronenberg, 2004: 45).

Ortiz, bilimsel araştırmalarının çoğunda Küba kültürü içinde Afrika geleneklerinin daha fazla tanınmasını ve farkındalığının artmasını sağlamıştır. Müzik alanında ise Afro-Küba müziğinin sıradan bir şekilde onaylanmasını değil, daha ziyade Batılı Avrupa geleneği içerisinde Afro-Küba mirasından bazı stilistik unsurları da yansıtacak yeni müzikal eserlerin yazılmasını teşvik etmiştir. Bu bakış açısının bir sonucu olarak *Grupo Minorista* adlı bir dernek kurulmuştur. Genç şairler, yazarlar ve müzisyenlerden oluşan bu derneğin önde gelen isimleri arasında Amadeo Roldán (1900-1939) ve Alejandro García Caturra (1906-1940) gibi tanınmış besteciler de yer almıştır (Moore, 1994: 46).

Ortiz'in topladığı ve uyarladığı birçok Afro-Küba ritmik kalıpları arasından özellikle ikisinin daha yakından incelenmesinin hak edildiği düşünülmektedir. Bunlardan biri *tresillo* olarak bilinen üç senkoplu notadan oluşan bir grup, ikincisi ise *cinquillo* olarak adlandırılan, aynı şekilde senkoplu beş notadan oluşan bir gruptur. Brouwer'in gitar için yazdığı eserlerde bu unsurların varlığı açıkça görülmektedir (Kronenberg, 2004: 45).

### Görsel 1. Afro-Cuban Rhythmic Figures, After Ortiz, 1965



(Ortiz, 1965: 1)

Roldán ve Caturra'nın erken ölümlerinin ardından (sırasıyla 1939 ve 1940'ta), 1930'da Havana'ya yerleşen İspanya doğumlu besteci Jose Ardevol artık modern Küba müziği bestecilerinin öncüsü olarak

kabul edilmiştir. Ardevol, Belediye Konservatuarı'nda (daha sonra Roldán Konservatuarı adını almıştır) kompozisyon dersleri vermiş ve 1934 yılında Havana Oda Orkestrası'nı kurmuştur. 1942'de en iyi öğrencilerinden bazılarıyla birlikte *Grupo de Renovación Musical*'i kurmuştur. Amacı, diğer ülkelerde olduğu gibi aynı derecede evrenselliğe ulaşabilecek bir Kübalı besteciler okulunu hayata geçirmektir. Bu ekibin ruhani öncüsü olarak onun etkisiyle, Küba bestecilik stilleri neo-klasizm, atonalite ve çok tonluluk gibi çağdaş deyimler literatüre girmiştir. Bu ekipte Harold Gramatges, Edgardo Martín, Algeliers León ve Julian Orbon gibi başarılı besteciler yer almıştır. *Grupo de Renovación Musical*'in felsefesi Büyük müzik formlarının geliştirilmesi ve yeni eserlerde kullanılması ve daha gelişmiş ülkelerde bulunan müzik tekniklerinde ustalaşma gibi temel ilkeleri vurgulamaktadır (Kronenberg, 2004: 35).

Ardevol'a göre, zengin bir popüler müziğe sahip Küba'da milliyetçilik hala gerekli bir aşamaydı; ancak ideal olan, Küba kültürünün doğuştan gelen niteliklerini kaybetmeden evrensel bir ifadeye ulaşabilmektir (Century, 1991: 7).

### **Bestecilik Üzerine Çalışmaları**

Brouwer'in bestecilik eğitimi, başlangıçta yoğun bir şekilde kendi kendine çalışmasıyla başlamıştır. Uluslararası müzikal ifadeye ulaşma hedefinin rehberliğinde, farklı milletlerden ve tarihsel dönemlerden çeşitli bestecilerin eserlerinin partiyonlarını kapsamlı bir şekilde analiz etmiştir. Bu süre zarfında Brouwer'in dikkatini en çok 20. yüzyılın tanınmış bestecileri olan Béla Bartók, Claude Debussy, Igor Stravinsky ve Manuel de Falla'nın stilleri ve teknikleri olmuştur. Brouwer'in besteciliğe teknik yaklaşımını en başından itibaren etkileyen, her şeyden önce bu bestecilerin eserleri olmuştur.

Brouwer, yaratıcı becerilerini daha doğru bir şekilde geliştirme çabasıyla, 1959-1960 yıllarında New York'taki Juilliard School'da kompozisyon ve orkestra şefliği üzerine eğitim almıştır. Burada dönemin önde gelen çağdaş dönem bestecilerinden Darius Milhaud, Lukas Foss ve Paul Hindemith'in eserleriyle tanışmıştır. Brouwer'in 'Handel ve Bach' gibi 'gerçek bir orkestra şefi olarak gördüğü Vincent Persichetti'nin öğretileri de onun deneyimleri arasında önemli bir yer tutmaktadır (Dumond&Denis, 1988: 12). Bu ünlü Amerikalı besteci ve orkestra şefi bu vesileyle başarılı öğrencisine "kompozisyon çalışmana gerek yok; beste yap!" tavsiyesinde bulunmuştur (Kronenberg, 1998: 36).

### 1961 Polonya Festivali

Brouwer'in çağdaş müzik konusundaki farkındalığı ve bilgisi özellikle 1961 Polonya Varşova Sonbahar Festivali'ne yaptığı önemli bir ziyaret sırasında artmıştır. Bu etkinlikte Avrupa kıtasındaki çağdaş müzik eserlerinden bazılarını tanıma fırsatı olmuştur. Tadeusz Baird, Kazimierz Serocki, Ernest Block, Luigi Nono ve Hans Werner Henze gibi devrimci besteciler Brouwer'in ilgisini çekmiştir (Kronenberg, 1998:36). Penderecki'nin Hiroşima kurbanları anısına bestelediği orkestra eseri *Threnody*'nin (1960) ilk seslendirilişi, Brouwer'in derin ilgi ve hayranlığını kazanan pek çok yenilikçi deneyim arasında sayılabilir. Bu ziyaretin genel sonucunda, Brouwer çağdaş müzikle ilgili gelişmeler hakkında köklü bilgiler elde etmiştir. Küba'ya döndüğünde genç sanatçı, bazı çevrelerde *avangard* olarak bilinen bu çığır açıcı eğilimleri tartışmak üzere ülkenin önde gelen sanatçıları için resmi bir konferans düzenlemiştir. Bunu takiben, 1961'de Kübalı Yazarlar ve Sanatçılar Birliği'nin kuruluşunda ilk seslendirilişi yapılan piyano için *Sonograma I adlı* eseri bestelemiştir. Eser, ilk rastlantısal müzik olarak Küba'yı temsil etmesi ve bu çağdaş müzik tarzının ülkeye girişini sağlaması açısından öncü kabul edilmektedir.

Bu tarzın ardından gelen daha önemli eserlerden bazıları, bir orkestra eseri olan *Sonograma II* (1964), iki piyano için *Sonograma III* (?) ve piyano ve teyp için yazılmış *Sonata pian'e forte* (1970). Kendine özgü çağdaş bir tarzı yansıtan bu son eser, Beethoven, Skryabin, Gabrieli ve Szymanowski gibi çeşitli bestecilerin eserlerinden alıntılar içermektedir. Brouwer'in 1961 Varşova Festivali'nde sergilenen stil ve tekniklerden bazılarını gitar eserlerine dâhil etme çabası 1968'den itibaren oldukça belirgin hale geldiği görülmektedir (Kronenberg, 1998: 36).

### Uluslararası Faaliyetleri

Sağ elindeki rahatsızlık nedeniyle Brouwer son yıllarda şefliğe, besteciliğe ve uluslararası sanat projelerine daha fazla zaman ayırmaya başlamıştır. Gitar camiasında tanınmış bir kişi olduğu için uluslararası gitar yarışmalarında jüri üyesi olarak talep görmektedir. Ayrıca dünya çapında gitar ustalık sınıfları, bestecilik sınıfları ve performans atölyeleri yönetmektedir. Tokyo, Helsinki, Roma, Martinik, Toronto, Atina, Nürtingen, Latin Amerika'nın büyük bölümü ve İspanya'da düzenlenen gitar festivallerinin onur konuğu olmuştur. Brouwer'in yönetiminde düzenlenen Havana Uluslararası Gitar Festivali ve Yarışması'na katılmak üzere dünyanın dört bir yanından en üst düzey

gitaristler her iki yılda bir ülkenin başkentinde bir araya gelirler (Kronenberg, 2004: 35).

## **Solo Gitar İçin Yazdığı Eserler Bazı Eserlerin İncelenmesi Birinci Dönem Eserlerinden Bazı Örnekler (1956 – 1964)**

Brouwer'in gitar için yazdığı ilk eserlerinde geleneksel Afrika'nın belirli bölgelerindeki ayinlerde çalınan müziklerden esinlenen bir dizi tematik ve ritmik unsur yer almaktadır. Ancak bu eserlerin melodik malzemesi rutin olarak daha karmaşık bir armonik yapının içine gömülmektedir. Bestecinin çağdaş armonik ifadesi, temelde tonal olsa da, minör ikilileri, üçlü kalıpları ve kromatik diziler gibi çelişkili aralıkların kullanımıyla belirlenmektedir. Özellikle *Pieza sin titulo* (1956) ve *Preludio* (1956), Afro- Küba'ya özgü iki senkoplu ritimler *tresillo* ve *cinquillo* zaman zaman yaratıcı bir şekilde gizlenmiş ve manipüle edilmiş olarak kullanılmaktadır.

### **Pieza sin Titulo**

*Pieza sin titulo*, Brouwer'in bilinen en eski eserlerinden biridir ve farklı zamanlarda bestelenmiş *Tres piezas sin titulo başlığını taşıyan* üç ayrı eserin ilkidir. *Pieza sin titulo* 1956 yılında, Küba'nın uluslararası çerçevede tanınmadığı bir ülke olduğu dönemde yazılmıştır. Brouwer'in başlığı (*İsimsiz üç parça*) bu nedenle sembolik bir anlam ifade etmektedir. Ancak besteci, eserlerinin prelüd, etüt, varyasyon veya dans içermediğini belirtmek için bu başlığı koymuştur. Kendisinin de belirttiği gibi, "bunlar küçük çağrışımlardır, keskin öğeleri çıkış noktası olarak kullanan kısa çalışmalar; bu parçalardan ilki, ['No. 1'] 7/4'lük olarak yazılmıştır ve Afrika-Küba ritimlerine dayanmaktadır" (Dumond, 1988: 7).

Brouwer'in köklerine olan bağlılığı, eserlerinde kullandığı Afro-Küba ritmik unsura olan tutkusundan hemen anlaşılabilir. Bunlar *Pieza sin titulo* eserinin tamamında mevcut olup ancak zaman zaman ustaca bir şekilde gizlenmiştir. Bu eserinde 7/4'lük ölçüyü seçmesi, periyodik olarak 3/4' lük ve 4/4'lük ritimlerin bir alt bölümü olarak ifade edilmektedir. Birbirine benzer veya tekrarlanan ölçüler aynı bölünmeyi içermektedir. 7/4'lük ölçü aynı şekilde Afro-Küba senkoplu ritimlerinin maskelenmiş görünümünü içermektedir. Bunlardan biri olan *cinquillo*, melodik açılış olarak daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Eserin girişinde *tresillo* ortaya çıkar, ancak belirtildiği gibi değil gizlenmiş olarak yer almaktadır. Sonraki ölçülerde aksan işaretleri

bu özelliği daha belirgin bir şekilde ortaya çıkarmaktadır. Birbirini takip eden akorlar, *tresilonun bir* varyasyonunu yineleyerek zaman zaman üç sesli bir ritmik uyum içinde seslendirildiği anlaşılmaktadır. *Tresillo* eser boyunca yinelenir ve gelişme bölümünün ardından, başlangıçtaki *cinquillo* yeniden duyurulur. Bu özellik eserin kapanışına doğru da duyurulur ve 4/4'lük bölümün ritmini oluşturduğu gözlemlenmektedir.

Brouwer'in eserlerinin temaları ağırlıklı olarak kendi buluşu olsa da, ayinlerde çalınan Afro-Küba ezgilerinden muazzam ölçüde etkilendiği görülmektedir. Bestelemeye başladığı ilk andan itibaren amacı bu tür bir ifadeyi yansıtmak olmuştur. *Pieza sin titulo*'nun teması, eserin açılışında duyurulur ve doğal minör olmasına rağmen, bazı belirsizliklere sebebiyet vermektedir. Muhtemelen ya başlangıçtaki duyurulan akorun bir parçası olan Si perdesi ya da açılıştaki Fa# , tematik cümlelerin başlangıcına işaret ediyor olarak gözlemlenebilir. Ayrıca, ana fikir ikinci ölçünün Si kök notasında (üç sesli akorun üst perdesi) sonlanabilir ya da yine, ölçünün tekrarlanan Do# notasına kadar uzanan bir döngü oluşturabilir.

Brouwer'in temasını daha iyi kavramak için Ortiz'in Afrika halk şarkıları derlemesini incelemek yerinde olacaktır. Dışarıdan bakıldığında, *Afro-Küba* ilahisi “*O ya ya lumba lumba'nın*” ilk üç ölçüden dördüncü ölçünün ilk perdesine kadar ve bu perde de dâhil olmak üzere kurulduğu ve sonrasında bir miktar gelişime uğradığı gözlemlenmektedir. Benzer bir sürecin Brouwer'in eserinin temasında da görüldüğü tespit edilmektedir. Ayrıca, geleneksel ilahinin girişteki melodik ve ritmik kısmın ilk ölçüsünün ardından sakinliğe döndüğü görülmüştür. Bu noktada, dominant nota olan Sol sesinin tınlaması, tonik üzerinde bir armonik gerilim yarattığı anlaşılmaktadır.

## Görsel 2. Canto mayombe “O ya ya Lumbe lumbe”

After Ortiz, 1965

O ya ya lumba lumba ta o  
ya ya khandagan ga mi nan fin da ton to gua  
te te te muaria ta ho guasimaso o. o. o  
ya ya o. o. o. ya a ya a o. o. o  
ya ya a dia ma tian gue ta.

(Ortiz, 1965: 2)

*Pieza sin titulo* eserinde Brouwer aynı şekilde açılıшта noktalı sekizlik Do# notasını kullanarak beşinci derecenin beşlisini duyurur. Daha sonra bu tematik bölümü Si kök notasında sonlandırır. Ortiz'in derlemesindeki Afrika ilahisiyle karşılaştırıldığında, Brouwer'in temasının inşasında bir Afro-Küba motifini uyandırmaya çalıştığı görülmektedir. Ayrıca, Brouwer'in eseri ile Ortiz'in transkripsiyonu arasındaki diğer benzerlikler, çeşitli senkoplar ile ve özellikle “*O ya ya lumba lumba*” eseri boyunca kullanılan *tresillo*ya da işaret ettiği anlaşılmaktadır.

### Görsel 3. *Pieza sin titulo*

(Brouwer, 1982: 1)

### Preludio

Preludio, 1956'da yazılan bir başka erken dönem eseridir. Brouwer'e göre, beste yapmaya başladığında bu eseri iyi ve gizemli olarak belirtmiştir, ayrıca temel unsurlara yönelik özel zevkinin bir kanıtı olarak görmüştür. Bu tema *Pieza sin titulo* eserinde kullanılanlardan oldukça farklı, açık bir şekilde popüler ve daha çok, tasasız bir karaktere sahip olduğu için 'gizemli' ifadesi belki de erken kullanılmıştır. Yapısı, I. ve V. derece temel akorların karmaşık olmayan değişimine dayanan basit bir armonik yapı öne sürer ve Do majör tonundadır. Besteci, bu temanın da mevcut bir Afro-Küba teması olmadığını, ancak Afro-Küba motiflerinden muazzam bir şekilde etkilendiğini belirtmiştir.

Buna bağlı olarak eserin ritmik dokusu karakteristik bir Afro-Küba senkoplu dokuya bürünür ve bu özellik hemen fark edilebilir. Bu, *Pieza sin titulo* eserinde de aynı şekilde belirgindir ve bestecinin



sonraki eserlerinin çoğunluğuna da nüfuz ettiği anlaşılmaktadır. *Preludio*'nun ritmi 6/8'lidir. Ancak ikinci ölçüde bir ikileme olduğu görülmektedir. Sonraki ölçülerde bu özellik, tekrar ortaya çıkan iki sesli bir akor ile vurgulanmaktadır. Eserde zaman zaman 2/4 lük vuruş öne çıkarken, 3/4 lük vuruş düzenli olarak görülmektedir. Bas ses bu üçleme şeklinde devam eden ölçüyü seslendirir ve üst perdede bazı taklitlerin meydana geldiği gözlemlenmektedir. Üçlemeler parçanın kapanışına doğru daha belirgin bir şekilde tekrarlanır ve burada dört sesli akorlar ile ifade edildiği gözlemlenmiştir.

Eserin başlangıcında üst ses temayı duyurur bu da belirtildiği gibi I. ve V. dereceler arası geçişi ortaya çıkarır. Sekiz ölçülük tema sona ererken, bu noktada vurgulanan V. derecedeki melodi kendini rahatça tekrarlayabildiği için döngüsel yapıyı güçlü bir şekilde sürdürebilmektedir. Tek başına temanın tonalitesi, majör ikili ve üçlü aralıkların öne çıkmasıyla Do majör tonunu vurgulamaktadır. Bu eserde Brouwer'in temasının Afro-Küba motifini doğrulamak için Fernando Ortiz'in koleksiyonundaki karşılaştırmalı örnekleri incelemek gerekmektedir.

Geleneksel Afro-Küba eseri olan *Rumba popular*, dans ritmini sağ elin bastaki *tresillo*ya karşı senkronize akorlar ile çaldığı eşlikten aldığı gözlemlenmektedir. Ezgi açık bir sol majör tonalitesindedir ve benzer şekilde sekiz ölçü uzunluğundadır. Bununla birlikte, ritmi düzenli bir ölçüye göre ayarlanmıştır. Bu sayede eşlikten ayırt edilebilmektedir. Önemli olan, eserin Brouwer'in ezgisini tipikleştiren hafif atımlı temposudur. Dahası, *Rumba popular*'i sadece I. ve V(7) (Dominant 7'li) üzerine yapılandırmıştır. İlk dört ölçüdeki ezgi, tonik, mediant ve supertonik olmak üzere sadece üç perde üzerine inşa edilmiştir. Bu, *Preludio* eseri ile karşılaştırılabilecek bir başka karakter özelliği olduğu anlaşılmaktadır. Majör ikili ve üçlü aralıklar Afro-Küba geleneğinden gelen melodilerin ayrılmaz bir bileşenini oluşturduğu gözlemlenmektedir.

#### Görsel 4. *Preludio*

Allegro ritmico  $\text{♩} = 58$

(Brouwer,1956: 1)

## Fuga No.1

1957 yılında yazmış olduğu *Fuga No.1*, üç sesli bir kontrapuntal eserdir ve Afrika kökenli ritmik yapıyı benzer şekilde sürdürmektedir. Eser, Brouwer'in polifonik geleneğin biçimsel yapı ve tekniklerine yönelik artan farkındalığının ve düşkünlüğünün açık bir ifadesi olmuştur. Nitekim *Fuga'nın* yanı sıra, daha sonraki gitar eserlerinin gelişim bölümleri de sıklıkla kontrapuntal dokulara bürünmektedirler. Tahmin edilebileceği gibi *Fuga No.1*, çok sesli müziğin biçimsel yapısı içinde yer alan Afro-Küba melodik ve ritmik unsurlarını kullanmaktadır. Fügün ilk teması 19. yüzyıl Afro-Küba teması iken, kapanış teması bestecinin iddia ettiğine göre '16. yüzyıldan kalma bir mutlak Afro-Küba temasıdır. Dahası, bu temalar bestecinin kendine aittir ve Afrika kıtasında konuşulan bazı lehçelerin yarattığı etkileşimlere dayanmaktadır. Brouwer'e göre *Fuga No.1*, 'kültürlerin karışımının, açık bir örneğini göstermektedir. Örneğin *ragtime*'ı da 'beyaz ve 'siyah'ın, yani Avrupalı ve Afrikalı'nın bir birleşimi olarak değerlendirmektedir. Piyanoda polka ritmi sol elde seslendirilirken, sağ el de Afro-Küba senkoplu ritimlerini icra etmektedir. Aynı şekilde Brouwer'e göre Küba dans formu *danzon* da aynı prensibe dayanır, çünkü Afrika'dan gelen *cinquillo* ile Avrupa'dan gelen polka ritimleri dönüşümlü olarak kullanıldığı gözlemlenmektedir (Kronenberg, 1998: 41).

*Fuga* eseri üç seslidir ve alto partisi ilk temayı girişteki dört ölçü içinde duyurur. İlk melodik cümle, dört notalı Re-Sol-Fa-Mi alt yapısına dayanan Dorian modundadır. Tematik Re perdesi açılıшта bir pedal noktası olarak ortaya çıkmaktadır. Açılıştaki tematik ifade, füğün bazı yapısal unsurlarını, yani ayırt edici dörtlüleri ve üçlüleri barındırmaktadır. Tam dörtlü, açılıшта Re ve Sol sesleri kullanılır ve ortaya çıkan tematik malzemeye daha da işlenir hale getirmektedir.

Bestecinin de belirttiği gibi, eser Afro-Küba senkopu ile düzenli ritmik aktivitenin değişimini içermektedir. Cevap cümlesinin soru cümlesine karşı seslendirilmesiyle, bu amaç daha da ileri bir noktaya taşınmıştır. Çünkü soprano'nun ritmik düzeni cevap cümlesiyle tersine döndüğü gözlemlenmektedir. Sonraki ölçülerde sesler her iki geleneği eşzamanlı olarak birbirlerine karşı ifade etmektedirler. Eserin sonlarına doğru, melodik yapının daha tiz perdede yer değiştirdiği kısımda, aksanlı vuruşlar Küba kültürüne birkaç yüz yıl önce girmiş olan Afrika'nın belirli bölgelerindeki ayinlerde kullanılan davullarının vuruşları olduğu anlaşılmaktadır.

### Tres Apuntes (1959)

Brouwer'in ileri tekniklerin kullanımındaki entelektüel gelişimi belki de en açık şekilde ve en gelişmiş solo gitar eseri olan *Tres Apuntes*'de görülmektedir. Üç bölümden oluşan eser, Brouwer'in etkilendiği bestecilere bir övgü niteliğindedir. Bu besteciler Stravinsky, Bartók, Falla ve Debussy'dir. Bölümler sırasıyla bu bestecilerle yakından ilişkili belirli teknik ve stilleri ön plana çıkarmaktadır (Hakes, 1982: 129). İlk bölüm olan 'Del el Homenaje a Falla', bestecinin sadece Falla'ya değil, Debussy'ye olan hayranlığını da ifade etmektedir. Brouwer, Falla'yı onurlandırmak için İspanyol gitarına olan derin farkındalığını ve saygısını, çalgının çok çeşitli tınısal yönlerini derinlemesine keşfederek ortaya koymaktadır. Eser aynı zamanda İspanya üzerindeki Mağribi kültürel etkisinin simgesi olan Frigyen modundaki ilahi unsurlara da dikkat çekmektedir. Aynı eser Debussy'nin "*La Soirée dans Grenade*" adlı piyano prelüdünün temasını da içermektedir. *Soirée* melodisi ilk olarak açılıшта bas çizgisinde ortaya çıkar ve daha sonraki ölçülerde çeşitli dönüşümler meydana geldiği gözlemlenmektedir. Eserin ilk bölümü 'Del el Homenaje a Falla'nın B kısmının başlangıcında *Soirée* temasını duyurmaktadır. Bu tema periyodik olarak ve parçalı bir şekilde sunulmuştur. Eserin başındaki değiştirilmiş minör üçlü yapısı, bazı motiflerle kesintiye uğramıştır. Debussy'nin temasının tam ton dizisi üzerine inşa edilmiş olması da dikkat çekicidir; bu dizinin unsurları Brouwer'in Debussy'ye olan saygı duruşunu da benzer şekilde ifade etmektedir. Brouwer'in Debussy'nin izlenimci tarzını algılayışı, *Soirée*'nin karakteristik özellikleri olan majör ve minör armonilerin, paralel akor ilerlemelerinin ve pedal seslerinin birleşiminde de yansıtıldığı anlaşılmaktadır.

*Tres Apuntes*'in ikinci bölümü 'De un fragmento instrumental', *ostinato* figürünün kullanımı yoluyla Stravinsky'yi onurlandırdığı anlaşılmaktadır. Bu eser, Rus bestecinin kendine özgü vurmaları stillerini güçlü bir şekilde vurgularken, ritmik, metrik ve melodik değişikliklere uğramaktadır. Brouwer'in Bartók'a övgü olarak yazdığı üçüncü ve son övgü eseri 'Sobre un canto Bulgaria'da Macar bestecinin eserlerinin çoğunda ayırt edici bir özellik olan Bulgar halk şarkısını simgeleyen bir melodiyi yapısal unsur olarak kullandığı gözlemlenmektedir (Hakes, 1982: 129).

Değişen ritmik yapılarla karakterize edilmesine rağmen *Tres Apuntes*, Küba-İspanyol halk dansı ritmi *Guajira*'nın 6/8 ve 3/4'lük değişimiyle temel bir yapıdadır. *Guajira* dansında 6/8'lik ve 3/4'lük ritimlerin düzenli değişimine ise yer verilmez, bu değişimler ara sıra görülmektedir. Melodik çizgiler belirgindir ve bu özellikler

bestecinin kültürel köklerinden türettiği çeşitli ritimlerin hem kesinliğine hem de yer değiştirmesine katkıda bulunmaktadır. Genellikle poliritmik veya polimetrik olarak adlandırılan iki ya da daha fazla motifin bir araya getirildiği bir gruptur. Batı ve Orta Afrika'da çok popüler olduğu ve zamanla Afro-Küba halk kültürünün önemli bir özelliği haline geldiği gerçeği önemli bir yer tutmaktadır.

### **Elogio de la Danza (1964)**

Brouwer *Elogio de la danza*, adlı eserini daha titiz bir çalışmanın zirvesi olarak belirtmiştir. 1964 yılında bestelenen bu eser, Brouwer'in ilk stilistik döneminin son, en olgun ve beğenilen solo gitar eserini temsil etmektedir (Dumond, 1988: 8).

*Elogio de la danza* geniş bir yelpazede ileri teknikler kullansa da tonal sistemin temelini korumaktadır. Bestecinin sıklıkla atonal diziler, kromatik süslemeler ve birbiriyle çatışan majör-minör değişimleriyle güçlendirilen karmaşık armonileri yaratıcı bir şekilde kullanması oldukça dikkat çekici olduğu gözlemlenmektedir. Eserin temel fikirleri, ilk bölümün başlangıcından itibaren geniş vuruşlarla yayılarak duyurulmaktadır. Eserin açılışında duyulan akorların tiz sesleri, eserin tamamına yayılan sakin ve ferah havayı oluşturmaktadır. Bu motifler, minör ikili, üçlü, dördü ve yedililer üzerine kurulu akor yapılarının belirgin kullanımıyla sürekli olarak geliştirilmektedir. Eser, bestecinin de belirttiği gibi bale dünyasına güçlü bir gönderme yapmaktadır. Bu sayede eser, bölümün genelindeki sakinleştirici tonu hem başlatan hem de sürdüren bir dizi hassas tınısal efektler içerdiği anlaşılmaktadır.

İkinci bölüm, oldukça sert ve belirgin olarak gitarda kullanılan efektlerle desteklenen bir ritmik yapıyı yansıtmaktadır. İlk bölümden önemli ölçüde farklılık gösteren ikinci bölüm, Stravinsky'nin sıradan zayıf zamanlı kalıplarını öne çıkarmaktadır. Bölümün güçlü havası zaman zaman *flamenko* gitarının karakteristik özellikleri olan *rasgado* ve golpe teknikleriyle desteklenmektedir. Mi majör akorları periyodik olarak açık bir zıtlık içinde tınladığı gözlemlenmektedir (Kilvington, 1989: 14).

**Görsel 5. Elogio De La Danza İkinci Bölümden Alıntı**

The image displays a musical score for the second section of 'Elogio De La Danza' by Heitor Brouwer. It consists of six staves of music. The first staff is marked 'ritmico' and features a rhythmic pattern of eighth notes. The second staff is marked 'Vivace' and includes dynamic markings 'fz' and 'p'. The third staff is marked 'Vivace' and includes 'fz' and 'p'. The fourth staff is marked 'Vivace' and includes 'fz', 'p', and 'rit.'. The fifth staff is marked 'Vivace' and includes 'fz', 'p', and 'rit.'. The sixth staff is marked 'Vivace' and includes 'fz', 'p', and 'rit.'. The score is annotated with various musical terms and symbols, including 'ritmico', 'Vivace', 'fz', 'p', 'rit.', 'sul ponticello', 'metablico', 'rall.', and 'a tempo'.

(Brouwer,1964: 4)

İkinci bölüm olan *Obstinato*'nun *Vivace* kısmındaki örnekler, bestecinin Afrika kültürüyle olan yakın bağına belirgin bir şekilde ortaya çıkarmaktadır. Bu bölüm, kök seslerdeki tanıdık ritmik figür *tresillo*'yu hatırlatmaktadır. Bu özellik sürekli yinelenirken, ünlü *cinquillo* eserindeki gibi üst dört seste varlığını hissettirdiği anlaşılmaktadır.

Hem *tresillo* hem de *cinquillo* adlı eserlerde karakteristik özelliklerin ortaya çıkışı, bu yenilikçi eserin tipik olarak daha kesin bir senkoplu doku kullandığını göstermektedir. Senkoplu ritimlerin ustaca kullanımı Brouwer'in eserlerinin genelini büyük ölçüde karakterize ettiği görülmektedir. Bu yapıların bu eserde kullanımı ayrıca bestecinin Küba'nın ulusal mirasının Afrika kökleriyle olan yakın ilişkisinin altını çizmektedir.

**İkinci ve Üçüncü Dönem Eserleri (1968-)**

Brouwer'in ikinci dönemine (1968-1979) ait gitar eserleri, uluslararası çağdaş müziğin belirleyici stillerine bürünerek sanatsal gelişimi üzerindeki büyük etkisini ortaya koymuştur. *Canticum* (1968), *La espiral eterna* (1970), *Per Suonare a due* (1972), *Parabola* (1973-74) ve *Tarantos* (1973-74) gibi eserleri, icracıyı ve dinleyiciyi

birbirini takip eden kromatik kümelere, atonal duyumlara maruz bırakmıştır. Bu eserler ayrıca nota sürelerine ve gitarda daha önce bu ölçekte yaygın olarak karşılaşılmamış çok sayıda kullanılan percussion (vurmalı) sese maruz bırakmak üzere tasarlanmış ve yazılmışlardır. Besteci bu dönemde ağırlıklı olarak yapısal ve teknik yeniliklerle ilgilenmiş olsa da, eserlerinde 1980'den günümüze kadar geleneksel Afro-Küba temaları, ritimleri yeni tekniklerle yazmıştır. *Variations sur un theme de Reinhardt* (1984) Brouwer'in ilk büyük tema ve varyasyon örneğidir ve aynı zamanda ünlü müzisyenler Robert Vidal ve Django Reinhardt'a bir saygı duruşu niteliğinde olmuştur. İngiliz gitar virtüözü Julian Bream'in daha 'sağlam' ve ' karmaşık' gitar eserleri için yaptığı çağrıya Brouwer, o dönemdeki yazdığı en kapsamlı gitar eseri olan 1990 yılında bestelediği *Sonata No.1* ile yanıt vermiştir. *El rito de los Orishas* (1993) Uruguaylı gitar ustası Alvaro Pierri'ye ithafen yazılmıştır. Daha önceki birçok eserine benzer bir şekilde, eser “Yoruba” ayini müziğinden esinlenmiştir. Eserde, bestecinin alametifarikalarından biri olan ve bu örnekte Yoruba töreni ayinlerinin özelliğini yansıtan alt perdede tekrar eden notalar kullanılmaktadır.

Sonat biçiminde yazılmış üç bölümlü bir eser olan *El Decameron negro* (1980), Brouwer'in belki de en unutulmaz eserlerinden biri olduğu görülmektedir. Afrika mitolojisine dayanan eser, besteci tarafından 'evrenselliğe batmış bir sanatın iyi bir örneği' olarak değerlendirilmektedir. *El Decameron negro*, Alman antropolog Leo Frobenius tarafından 1910 yılında derlenen Batı Afrika halk masalları derlemesinden esinlenilmiş olması açısından önemli bir yer tutmaktadır (Kronenberg, 1998: 44). Eserin üç bölümü olan *La arpa del guerrero* (Savaşçının arpa), *La huida de los amantes por el valle de los ecos* (Aşıkların yankılar vadisindeki uçuşu) ve *Ballada de la doncella enamorada* (Aşk hastası genç kızın baladı) hem geleneksel folklorun hem de Afrika kıtasının coğrafi panoramasının kalıcı ve müzikal açıdan ilgi çekici tasvirlerini sunduğu görülmektedir.

## SONUÇ

Leo Brouwer'in gitar için yazdığı eserler, bazı tarihsel koşulların boşluklarını doldurma arzusuyla ve çalgı alanında daha önce ihmal edilmiş çağdaş bir anlam ortaya koymaktadır. Uluslararası bir dil yaratma arzusunda, düşüncelerini hayata geçirmiştir. Sadece köklü Afrika geleneğinden ilham alarak değil, aynı zamanda büyük bestecilerden de ilham alarak yazdığı eserler sayesinde klasik gitarı

uluslararası boyuta taşımıştır. Bu bağlamda Brouwer, yapısal karmaşıklığa odaklanmıştır. Kendi ifadesiyle dinleyicinin entelektüel yetilerini rahatsız etmeyecek şekilde kolayca tanınan popüler sanatlar arasında genellikle var olan çelişkiyi ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Bu girişim sayesinde Brouwer, halk kültürünün bazı yönlerini kucaklayıp teşvik ederken aynı zamanda eleştirel boyutlarını da yükselterek genel dinleyici kitlesi için erişilebilir olmaya devam etmiştir.

### KAYNAKÇA

- Century, Paul Reed. (1991). The principles of pitch organization in Leo Brouwer's atonal music for guitar, Unpublished Ph.D. Dissertation, University of California at Santa Barbara.
- Dausend, Michael Gerd. (1990). Structure is a fundamental element of my work: An interview with Leo Brouwer, (R. Augustine transl.), *Guitar Review*, No. 82 (Summer), pp. 10–16.
- Dumond, A. and Denis, F. (1988). Entretiens avec Leo Brouwer, *Les Cahiers de la Guitare* (4e Trimestre), pp. 12–20.
- Hakes, John. (1982). Leo Brouwer: Early influences in *Tres Apuntes*, *Soundboard*, No. 2 (Summer), pp. 129–131.
- Kilvington, Chris. 1989. Step by Step: An analysis of the techniques employed by both hands in six bars of Leo Brouwer's *Elogio de la danza*, *Classical Guitar* (August), pp. 14–15.
- Kronenberg, Clive. (1998). Masters research files: Discussions with Leo Brouwer, and notes from his composition classes, Nürtingen Guitar Festival, Germany.
- Kronenberg, Clive. (2000) Cuban artist Leo Brouwer and his works for solo guitar – from *pieza sin titulo* to *elogio del la Danza*: a contextual-analytical study, unpublished M.Mus. Dissertation, University of Cape Town.
- Kronenberg, Clive. (2004) Let us play for our children: a reappraisal for the guitar tutor, *Guitarra Magazine*, Issue 15,
- Kronenberg, Clive. (2004) The value of culture in revolutionary Cuba, *UNISA Latin American Report*, Vol. 20, No.2, pp. 24–45.
- Kronenberg, Clive. (2005) Illustrations of cultural universalism in Cuba Vol. 21, No.2, pp. 56–75.
- McKenna, Constance. (1988). An Interview with Leo Brouwer, *Guitar Review*, No. 75 (Fall), pp. 10–16.
- Moore, Robin. (1994). Representations of Afrocuban expressive culture in the writings of Fernando Ortiz, *Latin American Music Review*. Vol. 15, No. 1 (Spring/Summer), pp. 32–53.
- Walters, Gareth (1984). Leo Brouwer, *Classical Guitar* (September), pp. 17–19.