

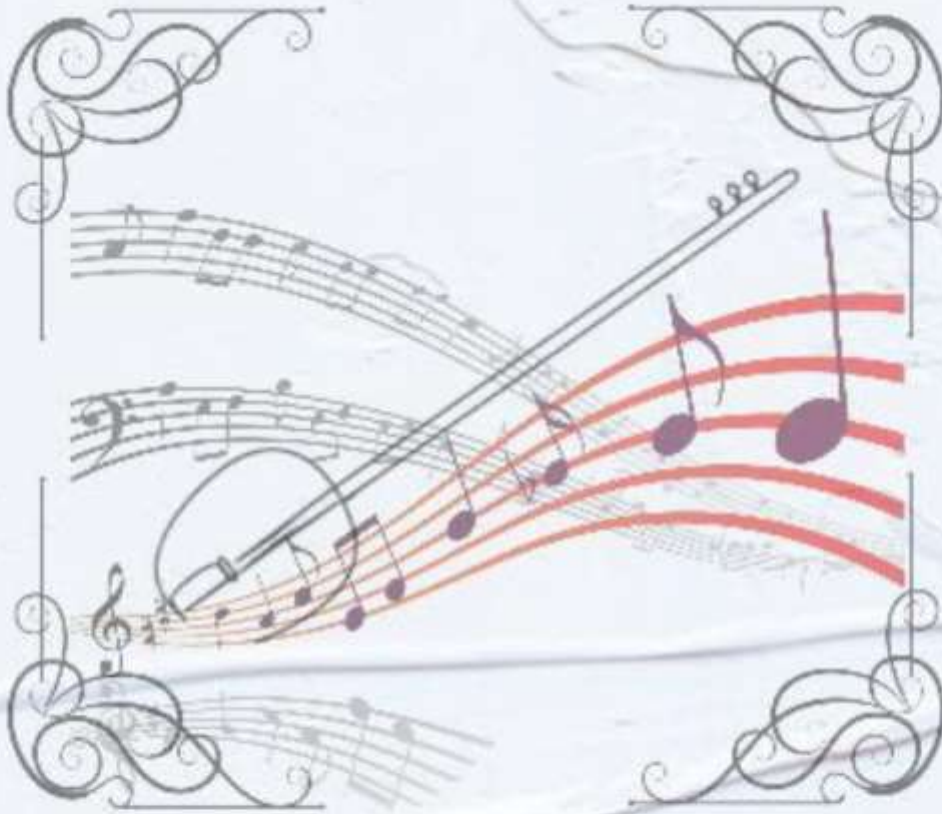
YEGAH

Musicology Journal

e-ISSN: 2792-0178

DOI: 10.51576

Founder and Chief Editor
Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA



Issue Editor
Assist. Prof. Dr. Elif Nun GÖKÇE

Volume VII - Issue 1
March / 2024
Tokat / Turkey

Yegah M¼zikoloji Dergisi

Uluslararası Hakemli Dergi

Kurucu ve Baş Editör
Doç. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Sayı Editör¼
Dr. gr. Üyesi Elif NUN GÖKÇE
Ankara M¼zik ve G¼zel Sanatlar niversitesi



e-ISSN:2792-0178

Cilt VII. Sayı 1
20 Mart 2024

Tokat / T¼rkiye

Yegah Musicology Journal

International Refereed Journal

Editor-In-Chief and Founder
Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa University

Issue Editor
Assist. Prof. Dr. Elif NUN GÖKÇE
Ankara Music and Fine Art University



e-ISSN:2792-0178

Volume VII. Issue 1
20 March 2024

Tokat / Turkey

Editörün Notu;

Yegâh Müzikoloji ailesinin saygıdeğer okurları, dergimiz; Mart, Haziran, Eylül ve Aralık dönemleri olmak üzere yılda dört kez yayımlanmakta olup hem ulusal hem de uluslararası akademik bir dergi niteliği taşımaktadır.



Dergimizde yer alan, 2024 yılının ilk makalesi; Doç. Dr. Recep USLU'ya aittir. USLU, "Şerhü'l-Edvar'ın Yazarı Kimdir? Seyyid Şerif Cürcani Mı, İbn Mübarekşah Mı?" çalışması ile merak uyandıran, farklı bir bakış açısı ortaya koymuştur. İkinci makalemiz; Dr. Öğr. Üyesi Selami AKIŞ'a aittir. AKIŞ, "Elâzığ'da Oynanan Temurağa (Temirağa) Oyununun Hareket Analizi" konulu bir yazı ile halk dansları ve folklorumuz üzerine katkı sunmuştur. Üçüncü makalemizde; Dr. Öğr. Üyesi Turgay AKDAĞOĞLU, "Günümüz Popülizminde Türk Müziği Dinleyicisinin Korunması Ve Geleneğin Aktarılması: Yöntemler Ve Yaklaşımlar" başlıklı makale ile popüler kültürü ve kültür endüstrisini toplumcu bakış açısıyla ele almayı amaçlanmıştır. Dergimizde yer alan dördüncü makalemiz; Metin DURGUTLU'ya ait olup; "Usûl-Vurgu İlişkisi: Bekir Sıtkı Sezgin İcrâsı Ve Yürük Semâi Usûlü Örneği" ile icracılık özelinde tespitlerle usul-vurgu ilişkisi çerçevesinde eser icrâlarında güfte, melodi ve ritmik kompozisyonda anlatılmak istenen duyguların gerekliliği üzerinden vurgu kullanımı hususunda incelemeler yapılmıştır. Beşinci ve son makalemiz, YL. Öğr. Eren BAYRAK ve Verda KARAÇİL CERİT tarafından kaleme alınmıştır. Bu çalışmada, "Türkiye'deki çok sesli koroların son yıllardaki gelişimi" incelemiştir. Bu vesile ile tüm yazarlarımız oluşturdukları makalelerde isabetli tespitlerde bulunmuşlardır.

Yazarlarımızın her birine bilime katkılarından dolayı sonsuz teşekkürlerimizi sunarız. Ayrıca çalışmalarında yanımızda yer alan hakemlerimize özverili çalışmaları sebebiyle içtenlikle teşekkür ederiz.

2024 yılında Yegâh Müzikoloji ailesi olarak Türk müziğine ve akademisine katkı sağlayacak, nitelikli yeni çalışmaların daha fazla olmasını temenni ediyoruz. Haziran, 2024 tarihli sayımızda buluşmak dileğiyle. Sevgi ve saygılarımızla...



Mart 2024 Sayı Editörü
Dr. Öğr. Üyesi Elif NUN GÖKÇE



Editor's Note,

Dear readers of the Yegah Musicology family, our magazine is a national and international academic journal, published on a three months interval, in March, June, September and December.



The first article of 2024 belongs to Assoc. Dr. Recep USLU, with the topic: "Who is the Author of Şerhü'l-Edvar? Seyyid Şerif Cürçani or İbn Mübarekşah?" An intriguing and different perspective study. Our second article; belongs to Dr. Selami AKIŞ. Contributing our folklore and folk dances, with an article titled "Movement Analysis of the Temurağa (Temirağa) Dance Played in Elazığ". Our third article; belongs to Dr. Member Turgay AKDAĞOĞLU, which is about, popular culture and the culture industry from a social perspective, titled "Protection of Turkish Music Listeners and Transfer of Tradition in Today's Populism: Methods and Approaches". Our fourth article in our magazine belongs to Metin DURGUTLU; "Method Emphasis Relationship: Bekir Sıtkı Sezgin's Performance and the Example of Yürük Semâi Method", with determinations specific to proceduralism, examinations of the use of oppression, briefing the desired necessity, expressed in lyrics, melody and rhythmic manipulation in the performances within the framework of rhythm and melody. Our fifth and final article, belongs to Ph. Students, Eren BAYRAK and Verda KARAÇİL CERİT. Emphasising, "the development of polyphonic choirs in Turkey in recent years".

Accurate observations about these topics are emphasized in the articles by all our writers.

We would like to express our endless gratitude to each of our authors for their contributions. We would also like to sincerely thank our referees that participated with their devoted work.

As the Yegah Musicology family, we hope that in 2024, there will be more qualified new studies that will contribute to Academy and Turkish music. Hope to see you in our June 2024 issue. Best regards...



March 2024 Editor
Assist. Prof. Dr. Elif NUN GÖKÇE



Yegah M¼zikoloji Dergisi Yayın ve Danışma Kurulu

Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR (TR)

Prof. Dr. M. Hakan CEVHER (TR)

Prof. Dr. N. Fikri SOYSAL (TR)

Prof. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ (TR)

Prof. Dr. Nuri GÜÇTEKİN (TR)

Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ (TR)

Doç. Dr. Emrah HATİPOĞLU (TR)

Doç. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ (TR)

Doç. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ (TR)

Doç. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ (TR)

Dr. Öğr. Üyesi Sedat TAMAY (TR)

Dr. Sabiha TUNÇEL GÜÇTEKİN (TR)

Prof. Dr. Walter FELDMAN (USA)

Prof. Dr. George Dimitri SAWA (USA)

Prof. Dr. Remzi Devletov (Kırım)

Prof. Dr. Batır Matyakubov (Özbekistan)

Prof. Dr. Ilgar İMAMVERDİYEY (Azerbaycan)

Prof. Dr. Bhavana PRADYUMNA (Fransa)

Doç. Dr. Ranetta Gafarova (Kırım)

Doç. Dr. Arzu Guliyeva KARAMAN (TR)

Dr. Juan CASTRİLLÓN (USA)

Dr. Risto Pekka PENNANEN (Finlandiya)

Kurucu ve Baş Editör

Doç. Dr. Tolga KARACA

Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Sayı Editörü

Dr. Öğr. Üyesi Elif Nun GÖKÇE

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

e-ISSN:2792-0178

Cilt VII. Sayı 1

20 Mart 2024

Tokat / Türkiye

Yegah Musicology Journal Editorial and Advisory Board

[Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar \(TR\)](#)
[Prof. Dr. M. Hakan CEVHER \(TR\)](#)
[Prof. Dr. N. Fikri SOYSAL \(TR\)](#)
[Prof. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ \(TR\)](#)
[Prof. Dr. Nuri GÜÇTEKİN \(TR\)](#)
[Assoc Prof. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ \(TR\)](#)
[Assoc.. Prof. Dr. Emrah HATİPOĞLU \(TR\)](#)
[Assoc Prof. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ \(TR\)](#)
[Assoc Prof. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ \(TR\)](#)
[Assoc Prof. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ \(TR\)](#)
[Assist. Prof. Dr.Sedat TAMAY \(TR\)](#)
[Dr. Sabiha TUNÇEL GÜÇTEKİN \(TR\)](#)

[Prof. Dr. Walter FELDMAN \(USA\)](#)
[Prof. Dr. George Dimitri SAWA \(USA\)](#)
[Prof. Dr. Remzi DEVLETOV \(Crimea\)](#)
[Prof. Dr. Batır MATYAKUBOV \(Özbekistan\)](#)
[Prof.Dr. Ilgar IMAMVERDİYEV \(Azerbaijan\)](#)
[Prof. Dr. Bhavana PRADYUMNA \(France\)](#)
[Assoc. Prof. Dr. Ranetta GAFAROVA \(Crimea\)](#)
[Assoc. Prof. Dr. Arzu Guliyeva KARAMAN \(TR\)](#)
[Dr. Juan CASTRILLÓN \(Cyprus\)](#)
[Dr. Risto Pekka PENNANEN \(Finland\)](#)

Editor-In-Chief and Founder

Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa University

Issue Editor

Assist. Prof. Dr. Elif Nun GÖKÇE
Ankara Music and Fine Arts University

e-ISSN:2792-0178

Volume VI. Issue 3
20 March 2024

Tokat / Turkey

SAYIMIZ HAKKINDA

Yayımcı, İmtiyaz Sahibi ve Baş Editör: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Sekreteryaya: Öğr. Gör. Funda KEKLİK KAL.

Yazım Editörü: Doç. Dr. Ahmet Hakan BAŞ.

Dil Editörü: Doç. Dr. Hüseyin MERTOL.

Mizanpaj: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Son Okuma: Arş. Gör. Hasan Zahid YURDAKUL.

Sayı Editörü: Dr. Öğr. Üyesi Elif Nun GÖKÇE.

Teknik Editör (Kapak ve logo tasarımı): Arş. Gör. Bora KANAR.

Web tasarımı, çevrim içi baskı: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Sayı Hakemlerimiz

[Prof. Dr. Kürşat GÜLBELAZ](#)

[Doç. Dr. H. Eren TUNÇER](#)

[Prof. Dr. Cenk GÜRDAY](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Pelin ESMERGÜL](#)

[Prof. Dr. M. Hakan CEVHER](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Bekir TANYERİ](#)

[Doç. Dr. Aytunç AYDIN](#)

[Arş. Gör. Dr. Ayşem ERSOY](#)

[Doç. Dr. G. KÖPRÜLÜ YAZICI](#)

[Öğr. Gör. Dr. M. Tekin KOÇKAR](#)

[Doç. Dr. Sibel KARAMAN](#)

Website adresleri: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ynd> ve www.yegahmd.com

Yayınlanma Tarihi: 20 Mart 2024, Tokat / Türkiye.

Yayın Türü: Çevrim içi.

Yayın sayısı: Sayılarımız 2023 yılı itibarı ile yılda dört kez olmak üzere, mart, haziran, eylül ve aralık aylarında yayınlanmaktadır.

Özel Sayı: Dergimiz; mart, haziran, eylül ve aralık aylarının dışında olmak koşuluyla, dergi yönetiminin alacağı karar ile özel sayılara yer verme yetkisine sahiptir.

Makale incelemeleri: Makalelerimiz intihal raporları sonucunda editör onayından geçtikten sonra, kör hakemlik sistemi kullanılarak en az iki alan uzmanı hakem tarafından incelemeye alınarak tarafımızdan yayına hazır hale getirilmektedir.

Dergimizin tüm telif hakları ve sorumluluğu *Yegah Müzikoloji Dergisine* aittir. Atıf yapılmadan hiçbir makaleden alıntı yapılamaz ve yayınlanamaz.

ABOUT OUR ISSUE

Publisher, Editor-in-Chief, and Chief Editor: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Secretariat: Lect. Funda KEKLİK KAL.

Writing Editor: Assoc. Prof. Dr. Ahmet Hakan BAŞ.

Language Editor: Assoc. Prof. Dr. Hüseyin MERTOL.

Layout: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Final Proofreading: Research Assist. Hasan Zahid YURDAKUL.

Issue Editor: Assist. Prof. Dr. Elif Nun GÖKÇE.

Technical Editor (Cover and logo design): Research Assist. Bora KANAR.

Web Design and Online Publishing: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Issue Reviewers

[Prof. Dr. Kürşat GÜLBEYAZ](#)

[Assoc. Prof. Dr. H. Eren TUNÇER](#)

[Prof. Dr. Cenk GÜRAY](#)

[Dr. Lect. Pelin ESMERGÜL](#)

[Prof. Dr. M. Hakan CEVHER](#)

[Dr. Lect. Üyesi Bekir TANYERİ](#)

[Assoc. Prof. Dr. Aytunç AYDIN](#)

[Res. Assist. Dr. Ayşem ERSOY](#)

[Assoc. Prof. Dr. G. KÖPRÜLÜ YAZICI](#)

[Lect. Dr. M. Tekin KOÇKAR](#)

[Assoc. Prof. Dr. Sibel KARAMAN](#)

Website address: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ynd> and www.yegahmd.com

Publish Date: 20 March 2024, in Tokat / Turkey.

Publication Type: Online.

Number of Issues: As of the year 2023, our publications are scheduled to be released four times a year, in March, June, September, and December.

Special Issues: Our journal has the authority to include special issues, subject to the decision of the journal's management, provided that they are outside the months of March, June, September, and December.

Article reviews: After our articles are approved by the editor as a result of plagiarism reports, they are reviewed by at least two field expert referees using the blind refereeing system and made ready for publication by us.

All copyrights and responsibilities of our journal *belong to Yegah Musicology Journal*. No article can be quoted or published without citation.

DİZİNLER / INDEXES



EBSCO (USA)



WorldCat (USA)



RILM Abstracts of Music Literature (USA)



Citefactor (USA)



Crossref



Tufts University (USA)



Google Scholar (USA)



Dimensions (USA)



Rootindexing (USA)



SWTJC Southwest Texas Junior College (USA)



ResearchBib (EU)



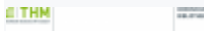
DOUGLAS Douglas College Library and Learning Centre (USA)



OpenAire (EU)



Bibliothekservice Zentrum Baden-Württemberg (Germany)



Technische Hochschule Mittelhessen (Germany)



OpacPlus Bayerische Staatsbibliothek (Germany)



Freie Universität Berlin (Germany)



DOAJ (United Kingdom)



Mendeley (Russia)



ISSN PORTAL (Sweden)



Hong Kong Metropolitan University (China)



Paperity open science aggregated (Poland)



Index Copernicus (Poland)



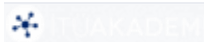
ESJÍ (Kazakhstan)



Türk Eğitim İndeksi (Turkey)



ACARINDEX (Turkey)



İTÜ Akademik (Turkey)



ASOS Index (Turkey)

İÇİNDEKİLER

İnceleme Makaleleri

Şerhü'l-Edvar'ın Yazarı Kimdir? Seyyid Şerif Cürcani Mi, İbn Mübarekşah Mı? Tsmk a.3458 ve British or.2361 Yazmaları.....1-14
Uslu, R.

Araştırma Makaleleri

Elâzığ'da Oynanan Temurağa (Temirağa) Oyununun Hareket Analizi.....15-34
Akış, S.

Günümüz Popülizminde Türk Müziği Dinleyicisinin Korunması Ve Geleneğin Aktarılması: Yöntemler Ve Yaklaşımlar.....35-47
Akdağoğlu, T.

Usûl-Vurgu İlişkisi: Bekir Sıtkı Sezgin İcrası Ve Yürük Semâi Usûlü Örneği.....48-79
Durgutlu, M.

Türkiye'deki Çok Sesli Koroların Son Yıllardaki Gelişimi.....80-101
Bayrak, E., Karaçil Cerit, V.

TABLE OF CONTENTS

Rewiev Articles

Who Is The Author Of Sharh Al-Adwar? Sayyîd Sharif Jurjani Or Ibn Mubarakshah? About Ms In Tsmk a.3458 And British or.2361...1-14
Uslu, R.

Research Articles

Motion Analysis Of The Temurağa (Temirağa) Folk Dance Played In Elaziğ.....15-34
Akış, S.

Protecting Turkish Music Listeners And Transmitting The Tradition In Today's Popilism: Methods And Approaches.....35-47
Akdağoğlu, T.

The Relationship Between Usul And Accent: Example Of Bekir Sıtkı Sezgin' S Performance And Yuruk Semai Usul.....48-79
Durgutlu, M.

The Development Of Polyphonic Choirs In Turkey In Recent Years80-101
Bayrak, E., Karaçıl Cerit, V.



Makalenin Türü / Article Type : İnceleme Makalesi/ Review Article
Geliş Tarihi / Date Received : 04.02.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 05.03.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 18.03.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1430898>
e-ISSN : 2792-0178


İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

WHO IS THE AUTHOR OF SHARH AL-ADWAR? SAYYID SHARIF JURJANI OR IBN MUBARAKSHAH? ABOUT MS in TSMK A.3458 AND BRITISH Or.2361

USLU, Recep¹

ABSTRACT

The subject and aim of the article is about some evidence showing that the author of the Sharh al-Adwar (later Sharh al-Mukhtasar), which has two copies (Topkapi Sarai Museum Library shortly TSMK A3458 and British Museum Library Or., nr. 2361), is Sayyid Sharif Jurjani (d. 816/1413). Qualitative research method was used in the article. Evidence described in the text of the paper is summarized here following. 1-The Persian naming of the Arabic work in the second copy dated 1662 was written later, “Sharh-i Mevlâna Mubarakshah ber Adwar” is not the real name of the work. 2- There are two people who are claimed to be the authors of Şerhu'l-Muhtasar. One of them, Ibn Mübarekşah, did not come to Anatolia; The second person, Cürçani, came to Anatolia in 1368 and stayed for a while. 3-There are some influences from Anatolian music culture in the work. So

¹ Doç.Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Türk Musikisi ABD, recep.uslu@medeniyet.edu.tr, ORCID  [0000-0002-3849-2982](https://orcid.org/0000-0002-3849-2982)

these influences show the geographical region and the author of the work. 4-Jurjani met firstly with Shah Shuja probably in 1375, the ruler of Shiraz, to whom the adwar was dedicated; Ibn Mubarakshah did not meet him. 5-With the "al-jadwal al-mubarak" in the work, Jurjani pointed to his teacher. Thanks to this work, Jurjani showed Shah Shuja that he had completed all sciences, including medicine. 6-Sharh al-Mukhtasar influenced music theorist Mustawfi and Alishah of the Central Asian except for the Anatolia where Jurjani lived. There is no other adwar in Egypt that shows the effect of Sharh al-Mukhtasar. With the summarized evidence, it has been claimed as a result of the article that the author of the Sharh al- Mukhtasar, which was presented to Shah Shuja in 1375, was Sayyid Sharif Jurjani.

Keywords: Sayyid Sharif Jurjani, Ibn Mubarakshah, Systematist school, Urmawi, Anatolian adwars, Vamık and Azra, Music history of Middle East.

ŞERHÜ'L-EDVAR'IN YAZARI KİMDİR? SEYYİD ŞERİF CÜRCANİ Mİ, İBN MÜBAREKŞAH MI? TSMK A.3458 ve BRİTİŞ Or.2361 YAZMALARI

ÖZ

Makalenin konusu ve amacı elde mevcut iki nüshası olan (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi yazması TSMK A3458 ve British Müzesi Kütüphanesi Or., nr. 2361) Şerhü'l-Edvar (bundan sonra Şerhü'l-Muhtasar) yazarının Seyyid Şerif Cürçani (ö. 816/1413) olduğunu gösteren delillerle ilgilidir. Nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Makale metninde açıklanan deliller burada özetlenmiştir, şöyledir: 1-1662 tarihli ikinci nüshada bulunan Arapça esere Farsça adlandırma sonradan yazılmıştır, “Şerh-i Mevlâna Mübarekşah ber edvar” eserin gerçek adı değildir. 2-Şerhü'l-Muhtasar'ın yazarı hakkında ileri sürülen iki kişiden biri İbn Mübarekşah, Anadoluya gelmemiştir; ikinci kişi Cürçani 1368 yılında geldiği Anadolu'da bir süre kalmıştır. 3-Eserde Anadolu müzik kültüründen etkiler vardır, bu etkiler eserin yazıldığı coğrafi bölgeyi ve yazarını göstermektedir. 4-Cürçani, edvarın ithaf edildiği Şiraz hâkimi Şah Şüca ile görüşmüştür muhtemelen 1375'te; İbn Mübarekşah, görüşmemiştir. 5-Eserde bulunan “el-cedvelü'l-mübarek” ile Cürçani, hocasına işaret etmiştir. Bu eser sayesinde Cürçani, tıp ilmi dahil bütün ilimleri bitirmiş olduğunu Şah Şüca'ya göstermiştir. 6-Şerhü'l-Muhtasar, Cürçani'nin yaşadığı Anadolu dışında

Orta Asya müzik teorisyenleri Müstevfi ve Alişah'ı etkilemiştir, Mısır'da Şerhü'l- Muhtasar'ın etkisini gösteren başka bir edvar yoktur. Özetlenen delillerle makalenin sonucunda 1375 yılında Şah Şüca'ya sunulan Şerhü'l-Muhtasar yazarının Seyyid Şerif Cürcani olduğu ileri sürülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Seyyid Şerif Cürcani, İbn Mübarekşah, Sistemci ekol, Urmevi, Anadolu edvarları, Vamık ve Azra, Müzik tarihi.

ENTRANCE

The subject of this article is the musicological problem about who might have written the work, which has two manuscripts. Since it is understood that the subject has not been sufficiently discussed in the field of science, this paper is shared with the musicology scientific community. Sharh Kitab al-Adwar (it will mostly refer to as Sharh al-Mukhtasar), which is the subject of the paper, is a 14th century makam source, and one of the two manuscripts is in Turkey and the other in England.

Aim and method

The article is limited to the criticism of the opinions put forward about who the author of Sharh al - Mukhtasar (Manuscript of Topkapı Sarayı Museum Library shortly TSMK A3458) might be, brief descriptions of the adwar copies, and the evidence that Sayyid Sharif Jurjani (d. 816/1413) could be the author of this work. The findings section of the article, in which the qualitative research method was used, started with the title of "Writing dates of manuscripts and the geography in which they were written". In the continuation of this article, was planned under the following headings. The problem of the name of the work, Who was the work presented to, The problem of the author of the work, The opinion that it may belong to Ibn Mubarakshah, the reason for Shiloah's anonymization of the work, the proofs that the author may be Sayyid Sharif Jurjani, and about 15 evidences were put forward under the last title. The article ends with a conclusion and bibliography stating that the author of Sharh al - Mukhtasar may be Sayyid Sharif Jurjani. In fact, the name of the work, "Sharh al-Mukhtasar fi al-musiki" seen in the A3458 copy, seems more appropriate for the naming than the common " Sharh al-adwar". Therefore, despite the title of the article, the work will be referred to simply as "Sharh al-Mukhtasar". This paper, firstly, was presented shortly in the international symposium in Baku in 2023, June 21.

SOME PROBLEMS, FINDINGS AND RESULTS

In the findings part of the article, the introduction of the manuscripts and the current situation in the views of the researchers are given under the following headings.

Written dates of the manuscripts and their geography

Brief descriptions of the two manuscripts are as follows. 1-TSMK A3458. The person from Belh who copied it states that he copied this copy from a copy written in 838/1435, the original of which was written in 7 Safar 777/1375. 2-British Museum (Or., no. 2361, fol. 68l-153r). The scribe of this copy states that the actual date of writing is 7 Safar 777/1375 and he finished the copy in 1073/1662, and compared it with the “original” in Kashmir a year later and another copy dated 822/1419 in 1078/1667. If we look at the information in the last record of the British copy written in 1662, the date of the copy where the book was copied and also the date of the Kashmiri copy, which he calls "original", is not given. It means that the copyist made a comparison with a copy in Kashmir that he went to after copying it in 1662 from an unknown copy (but in this copy, it was written that the original of the work was dated 777/1375) in 1667 and then with the copy dated 1419. As a result, we understand from this information that the original work was written in 7 Safar 777/1375, and that there were at least four copies until 1662, including copies dated 1419, 1435 and 1662. Today, we have copies of Sharh al - Mukhtasar dated 1435 and 1662 (TSMK and British). Another feature of British manuscripts in Or.2361 (Shiloah, 1979, p.31) is that it is a "corpus" and composed of nine musical works, some of which were copied by the same copyist, between 1662 and 1664. This corpus was part of a planned library creation and it is thought to have been written during the time of the Astarhan Bukhara Khanate or Djanids (1599-1785).

The problem of the title of the work

The name and author of the manuscripts are usually written in the introduction part, there is no information about the author and the name of the work in the introduction of this work. On the copy of TSMK A3458 dated 1435, the title of the work is written " Sharh al –muhtasar fi al-music". Before the introduction of the British copy dated 1662, the name of the work is written “Sharh-i Mawlana Mubarakshah bar adwar”. The Persian naming of an Arabic work raises doubts about the authenticity of this name, it is understood that it is not the real name of the work. It was published by D'Erlanger in French in La Musique Arabe (Paris 1938, c.3) based on the British copy of the

work and Henry G. Farmer's opinion that the author of the work could be Jurjani was given in the publication. The name of the work is not actually clear, so it is not known what the author called his work. The nomenclature " Sharh al –muhtasar fi al-music" seen in the oldest A3458 copy of the book seems more appropriate than the common " Sharh al-adwar". Because this work is not a new commentary of Safiyyüddin Urmevi's edvar, it is just an original work written in his music school. For this reason, despite the title of the article, it was deemed more appropriate to mention the name of the work simply " Sharh al –muhtasar ".

To whom the work was presented

There is the name Shah Shuja in the introduction of both manuscripts and it is stated that the work is dedicated to Shah Shuja. Within the framework of the available information, the original of the work was finished in 7 Safar 777/1375 and at this date, Shah Shuja was alive and had occupied Tabriz.

The problem of the author of the work

According to the examinations of the musicologists interested in the work after 1938, three opinions emerged about the author of the work: 1-Mawlana Muhammed bin Mubarakshah (d. 784/1382?) appears in D'Erlanger's 1938 publication. 2- Sayyid Sharif Jurjani (d. 816/1413) is Farmer's view. 3-The author is anonymous in Shiloah's view. In the researches that wrote about the lives of Mubarakshah and Jurjani, it is not mentioned that they have musical works. Therefore, the subject of the author of Sharh al- Mukhtasar is open to discussion. This discussion will be conducted as follows below.

The view that the work may belong to Mubarakshah

Yüner, who saw both of Sharh al- Mukhtasar's manuscripts, completed his doctoral thesis in 2022 and translated the work into Turkish. Yüner (2022, p.10), who does not mention the Tehran edition of the work, puts forward three evidence that it may belong to Mubarakshah. Firstly, In the copy dated 1662, the name of work is written "Sharh-i Mawlana Mubarakshah bar adwar", so the work belongs to Mawlana Mubarakshah, it is not important that the author was not mentioned in the previous manuscript dated 1435. Secondly, the name of one of the jadvvals in Sharh al- Mukhtasar is "al- Jadwal al - Mubarak", this expression points to the author. Thirdly, it is stated that the work

was presented to Shah Shuja, this person could only be Mubarakshah (Yüner 2022, p.9-10). He states that the author could not be Jurjani because he met Shah Shuja in 1377. Yüner (2022) repeats his opinion in his article published in the same year. 10 years before Yüner's doctoral thesis, this work in the name of Ibn Mubarakshah was corrected and verified by Seyyid Abdullah Anvar and then translated into Persian. Later, this work was published by Farhangistan-ı Hunar in Tehran in 2013 under the editorship of M. Hoseini. Since some writers think that a Hanafi scholar would not write a work about music, they think that the work was written by Ibn Mubarakshah.

Shiloah considers the work is Anonymous

It is understood that Shiloah (1979, p.99 no 052, p.498 citation no 052), who made a catalog on manuscripts, interestingly thought that the author of the work might be first Mubarakshah and then Jurjani. The fact that he introduced a work of Jurjani at the place where he refers to the word Mubarakshah in the index of the work, namely at 052, brings this conclusion to mind. As a result, Shiloah (1979, p.420) changed his mind about the author of the work and considered it "anonymous". On the same page, Shiloah stated that Farmer's opinion was that the phrase "it is fairly probable that the author of this mastery work is Sayyid Sharif al-Jurjani" insufficient. In addition, Shiloah (1979, p.420) considered the author of the adwar anonymous, assuming that the person who wrote the work had a medical education and that this person is unknown.

SOME EVIDENCE

Some evidence that the author may be Sayyid Sharif Jurjani

The first opinion on this issue was expressed by Farmer, but the evidence is put forward for the first time here. I have stated some of the evidence showing that the work may belong to Sayyid Sharif Jurjani in my previous articles (Uslu 2022, p.85) and on the youtube channel.

1-The Persian naming of an Arabic work shows that the naming is not correct, in the manuscript dated 1662 the naming was made later. The name of "Sharh-i Mawlana Mubarak Shah bar advar " (Yüner, 2022, p. 550), which is not found in the copy dated 1435 is not the original name of the work. This shows that the naming of the manuscript dated 1662 was made later.

2-When viewed chronologically, There is no information or possibility that Ibn Mubarak Shah, also known as Mirek Bukhari, could have met and met Shah Shuja (reign 1358-1384), one of the Muzaffarids who ruled in Shiraz (for the year 1375). Around 1340 Ibn Mubarakşah finished his education in Rey and came to Egypt and became a professor. It is estimated that he did not leave Egypt except Mecca and died in 1382.

3- When viewed chronologically, Sayyid Sharif Jurjani went to Herat to take lessons from Fahr al-din Razi in the 1360's, but Razi said that could not see anymore and advised him to go to Mubarak Shah in Cairo. Before 1368, Sayyid Sharif was a professor in Cairo. He had taken Riyaziye lessons that had medicine, mathematics, logic and music in it, from Mubarak Shah. It is understood that the author of Sharh al- Mukhtasar studied medicine and music science. In music science, the work that Jurjani could read was the adwar piece of Urmevi, the founder of the Systemist school. Because the Urmavi's adwar was a well-known work in the Egyptian madrasah. The influence of the Urmavi's adwar is seen in the encyclopedia of Ibn al-Akfani (d. 749/1348), who grew up in Egypt (Uslu, 2018, p.109).

4-Influence of Molla Fenari (d.834/1431), who went to Egypt to study from Anatolia for training, Sayyid Sharif Jurjani was first in Karaman (Shiloah 1979, p.99) as a visiting professor between 1368-1375 and later probably in Bursa. He participated in some literary-musical assemblies. It is understood that he listened to the stories of Vamık and Azra accompanied by saz and the discussions on the science of music in Anatolia.

5-Sayyid Sharif Jurjani, who left Anatolia, presented the work to Shah Shuja in Tabriz in 1375 and made himself accepted thanks to this work (Uslu 2022, p.88). It is certain that Jurjani met with Shah Shuja in his life, it is highly likely that this meeting took place a few years before 1377, when he was in Shiraz. Jurjani also presented his work "Makalidu'l -ulum" to Shah Shuja (Shiloah 1979, p.99).

6- With the "al- jadwal al -mubarak" (the table of blessed) in the work (in British MS fol.111 – unfortunately there are missing pages in the TSMK copy- Yüner, 2022, p.34, 125), Jurjani pointed to his teacher because this is his respect for his teacher. A person who had mastered the knowledge of music at that time was considered to have completed all sciences including medicine (like Farabi or Ibn Sina). The sentences about medicine in Sharh al- Mukhtasar (TSMK, fol.60.r; Yüner, 2022,

p.327) sufficiently show that the author had studied medicine. Thanks to this work, Sayyid Sharif showed Shah Shuja that he had completed all the sciences. This finding shows that the person who received the medical education Shiloah (1979, p.420) is looking for may be Jurjani.

7-Sharh al- Mukhtasar has new named makam series such as " azra, vamık, gulistan, mihrican, mujdegani, hazan" (TSMK, fol.46.l et al.) shows that the author was especially influenced by the story of Vamık and Azra in Anatolian culture in XIVth century. There is no information that Vamık and Azra stories were given importance in Egyptian culture in the XIVth century.

8-Jurjani's other work called "Makalid al -ulum", which talks about the science of music and gives encyclopedic information about the subjects of sciences, is in the catalog of Shiloah (1979, p.99). This work of Jurjani, it shows that an Egyptian scholar Ibn al-Akfani (d. 749/1348) was aware of and was influenced by the encyclopedia named Irshad al-kasid (Uslu, 2018, p.109).

9- In the examined Sharh al- Mukhtasar, the makam of hazan (or hazzan; TSMK, fol.40.l, 46.r, twentieth circle) is mentioned (Yüner, 2022, p.61, 247) and there are compositions in the hazan makam in the early Anatolian lyric books (Uslu 2022, p.88, p.114, 115 in the table). So that is one of the common points of the work with Anatolian culture. This can only be explained by the fact that someone who came to Anatolia was or was influenced by this culture. The makam of hazan is not mentioned in the adwars of the Egyptian school.

10- The most important reason for the transfer of the copy dated 1435 (TSMK, fol.68.r) to Anatolia is that in 1435-36 Timurid Shahruh sent some books about music to Ottoman Murad II with his ambassadors. This manuscript is written in non-punctuated letters, as in Meragi's Makasid manuscript in TSMK-Revan, which was sent in the same way. This shows that the TSMK copy was written by a clerk of Belh, one of the palace clerks of Samarkand or Herat. These similarities show that the TSMK manuscript was brought to Anatolia from Central Asia.

11- In the work, Muhammed Rebabi Tabrizi (TSMK, fol.57.l; Yüner, 2022, p.313) is mentioned as the man who invented the chardarb ika. The frequent occurrence of this name in Anatolian adwars (eg Kırşehirli Yusuf and Hızır b. Abdullah and Seydi's adwars), it shows that the author of Sharh al- Mukhtasar was influenced by Anatolian music culture or influenced Anatolian music culture.

12-The mention of 48 tarkips (makam compounds) in some of the Anatolian advars makes one question what the source of the number 48 might be. Jurjani's classification of 12 makams 6 awazes 48 shududs in Sharh al- Mukhtasar shows that a perception of 48 tarkips in Anatolia was formed by the influence of Jurjani (Uslu, 2022, p.87).

13-The naming of some makam scales as “garib” (TSMK, fol.46.r) in Sharh al- Mukhtasar and the use of the term “garib ayağı” (like garib tuning) in the sense of “garib ” scale by the saz poets in Anatolia are also interesting as evidence of influence.

14- An important part of the makam names given in Sharh al- Mukhtasar are also found with the same names and sequences in the adwar works written by Mostavfi (d.1463) and Alishah bin Hajibuke (d.1510?), two of the Central Asian music theorists. With the determination of Hosseini (2021), it was understood that the newly discovered writer Fahr al-din Mostavfi wrote an edvar in the same music school in 1421. It is also mentioned that there was a copy of Sharh al-Mukhtasar dated 1419 in Herat. This shows that a copy of Sharh al- Mukhtasar may have remained in the Central Asia (Timurid Herat or Semerkand) and that the music theorist Alishah bin Hajibuke and Mostavfi benefited from one of these works. In the same case, the mention of the hazan makam in the adwar named Tawzih al-alhan, which was written in 1500, which is understood to have been in Herat for a while and was influenced by Meragi's views, shows that the adwar, which is the source of information, was found in Central Asia (Uslu, 2021, pp.2047). The fact that the manuscript on which the British copy was copied is also found in Central Asia is proof that the TSMK manuscript was transferred from Central Asia to Anatolia and not from Egypt to Istanbul.

15- It is understood that an Arabic work was given a name later in Persian title "Sharh-i Mawlana Mubarakshah bar adwar". It is unthinkable that Mubarakshah would give a Persian name to an Arabic work. This naming was made after Jurjani's death, even after 1650, and it shows that Jurjani did not give this name.

16- Abdulkadir Maragi, the famous music theorist and follower of the Urmevi school, was alive in 1419 or 1421, when the edvars mentioned in the article were written. And one was wondering why he did not mention the Works mentioned in this article. Finally, the reason why Abdülkadir Meragi does not mention these works is understood from the new edvar and its author identified

by Hosseini (2021). Because Meragi did not want to highlight these works and their authors by not talking about music theory that thinks differently from him.

CONCLUSION

One of the big problems was why Meragi did not mention these works, this problem was solved in the 16th evidence. All the evidence listed in this article points to a person who was influenced by or influenced Anatolian culture, where the author of Sharh al- Mukhtasar was found after studying music and medicine in Egypt. This person could be only Sayyid Sharif Jurjani who was in Anatolia after 1368, went to Tabriz in 1375 after Anatolia, was next to Shah Shuja and meeting Meragi and Taftazani, then worked as a professor in the Shiraz Madrasa in 1377, and later in Samarkand. Some of the ideas put forward here were published in the Atlas of Makam Music (2022). It is thought that the results of both chronological and comparative examinations of the subject will support this idea.

BIBLIOGRAPHY

- Hosseini, M. (2021). *Kitâb-I Fârsî Fî Fenni'l-Elhân Ve 15.Yy Mûsikî Nazariyâtındaki Yeri Ve Önemi*. Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi SBE.
- Jurjani Sayyid Sharif (1375), *Sharh al-muhtasar fi al-musiki/ Sharh al- Mukhtasar*, Topkapi Sarayı Müzesi Kütüphanesi, no. A3458; British Museum Library, no.Or.2361.
- Shiloah, A. (1979). *The Theory Of Music in Arabic Writings (c.900-1900)*, München.
- Uslu, R. (2022). “Makam Tablosu: Selçuklu Zamanı Anadolu Ve Komşu Coğrafyasında Sistemcilerden Yeni Sistemcilere”. *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası*. Ankara Atatürk Kültür Merkezi publ. vol.1, pp.71- 125.
- Uslu, R. (2021). “Abdülkadir Meragi Etkisinde Yeni Bir Müzik Tarihi Kaynağı: Tavzihu'l-Elhan (: Müziğin Açıklaması)”. *Journal Of Social, Humanities and Administrative Sciences*. 7(45):2046-2053.
- Uslu, R., (2018). “Bilimler Ansiklopedisi İrşadü'l-Kâsid’da Müzik Bilimi Ve Osmanliya Etkisi: Taşköprizade Örneği”, *Güzel Sanatlarda Güncel Akademik Çalışmalar-2018*. Ed. Prof. Dr. M. YILMAZ, Ankara Gece publ. pp.106-114.
- Yüner, H. (2022). *Muhammed b. Mübarekşah ve Şerhu Kitabi'l-Edvar Adlı Eseri*, doktora tezi, Ankara Üniv SBE.

Yüner, H. (2022). “Mevlânâ Mübarekşâh’ın Şerhu Kitâbi’l-Edvâr’ında ses perdelerinin taksimi”.
Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi, 12(2), 840-851.

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

Makalenin bulgular kısmında, yazmaların tanıtımı ve araştırmacıların güncel görüşleri ilgili başlıklar altında ortaya konmuş, özetle inceleme sonuçları ortaya konmuştur.

Öncelikle yazmaların yazım tarihleri ve yazıldıkları coğrafya gözden geçirilmiştir. Yapılan incelemede elimizde bulunan Şerhü’l- Muhtasar’ın 1435 ve 1662 tarihli nüshaları (TSMK ve British) mevcuttur. British yazmasının 1662-1664 yılları arasında, bazıları aynı müstensih tarafından istinsah edilmiş dokuz müzik eserinden oluşturulmuş bir “külliyyat” olması (Shioah, 1979, s.31), eserin planlanmış bir kütüphane oluşturma çalışmasının parçası olduğunu ve Astarhan Buhara Hanlığı veya Canoğulları (1599-1785) zamanında yazıldığını düşündürmektedir. British yazmasının adı “Şerh-i Mevlâna Mübarekşah ber edvar” yazmaktadır. Arapça bir eserin Farsça adlandırılması, bu adın gerçekliği konusunda şüphe çekmektedir, eserin gerçek adı olmadığı anlaşılmaktadır. Her iki yazmanın mukaddimesinde Şah Şüca adı vardır ve eserin 7 Safer 777/1375 yılında Şah Şüca’ya ithaf edildiği belirtilmektedir.

1938 yılından sonra eserle ilgilenen müzikologların incelemelerine göre eserin yazarı D’Erlanger’e göre Mevlâna Muhammed b. Mübarekşah (ö. 784/1382?), Farrmer’a göre Seyyid Şerif Cürcani (ö. 816/1413), Shiloah’a göre anonimdir. Makalede bu görüşler değerlendirilip eleştirilmiştir. Yazarın Seyyid Şerif Cürcani olabileceğinin delilleri maddeler halinde aşağıdaki gibi sıralanmıştır.

1-Arapça bir eserin Farsça adlandırılması sonradan yapılmıştır. 1435 tarihli nüshada bulunmayan “Şerh-i Mevlâna Mübarekşah ber edvar” başlığı eserin orijinal adı değildir. Eser, Urmevi edvarının geniş bir şerhi değil, özgün bir eserdir.

2-Kronolojik olarak bakıldığında, Mirek-Buhari olarak da tanınan İbn Mübarekşah’ın, Şiraz’da hüküm süren Muzaffarilerden Şah Şüca (salt.1358-1384) ile görüştüğüne ve görüşmüş olabileceğine dair herhangi bir bilgi ve ihtimal yoktur (1375 yılı civarı için). 1340 yılı civarında İbn Mübarekşah, Rey’de eğitimini bitirmiş ve Mısır’a gelip müderris olmuştu. Mekke dışında Mısır’dan ayrılmadığı ve 1382’de öldüğü tahmin edilmektedir.

3-Kronolojik olarak bakıldığında, 1360 yılında Fahreddin Razi'den ders almak için Herat'a giden Seyyid Şerif Cürcani'ye, Razi artık gözlerinin görmediğini ve İbn Mübarekşah'ın yanına Kahire'ye gitmesini tavsiye eder. 1368 yılından önce Seyyid Şerif, Kahire'de müderris İbn Mübarekşah'tan, içinde tıp, matematik, mantık ve musiki olan Riyaziye dersleri aldı. Şerhü'l-Muhtasar yazarının tıp ve edvar ilmi okuduğu anlaşılmaktadır. Musiki ilminde Cürcani'nin okuyabileceği eser Sistemci ekol kurucusu Urmevi'nin edvar eseri idi. Çünkü Urmevi'nin edvarı Mısır medresesinde bilinen bir eserdir. Mısır'da yetişen İbnül-Ekfani'nin (ö. 749/1348) ansiklopedisinde Urmevi edvarının etkisi görülmektedir.

4-Anadolu'dan Mısır'a eğitime giden Molla Fenari'nin etkisiyle, 1368-1375 yılları arasında Seyyid Şerif Cürcani önce Karaman'da, daha sonra Bursa'da misafir öğretim üyesi olarak bulunmuş, Anadolu'da saz eşliğinde Vamık ve Azra hikayeleri, musiki ilmi konusundaki tartışmaları dinlemiş olduğu anlaşılmaktadır.

5-Anadolu'dan ayrılan Seyyid Şerif Cürcani, 1375 yılında, Tebriz'de eseri Şah Şüca'ya sunmuş ve bu eser sayesinde kendisini kabul ettirmiştir. Cürcani'nin hayatında Şah Şüca ile görüştüğü kesindir. Cürcani ayrıca, "Makalidu'l-ulum" adlı eserini de Şah Şüca'ya sunmuştur.

6-Eserde bulunan "el-cedvelü'l-mübarek" (British 11b'den -TSMK nüshasında sayfalar eksik olduğu için yok- Yüner, 2022, s.34, 125) ile Cürcani, saygısından dolayı hocasına işaret etmiştir. O devirde musiki bilgisine hâkim olan kişi, tıp ilmi dahil bütün ilimleri bitirmiş sayılıyordu (Farabi veya İbn Sina gibi). Şerhü'l-Muhtasar'da tıpla ilgili cümleler yazarın tıp ilmini almış, böylece Seyyid Şerif bütün ilimleri bitirmiş olduğunu Şah Şüca'ya göstermiştir.

7-Şerhü'l-Muhtasar'da "azra, vamık, gülistan, mihrican, müjdegani, hazan" gibi yeni adlandırılmış makam dizilerinin olması, yazarın XIV.yüzyıl Anadolu kültüründen özellikle Vamık ve Azra hikayesinden etkilendiğini göstermektedir.

8-Cürcani'nin müzikle ilgili ilimden bahseden ve ilimlerin konularıyla ilgili ansiklopedik bilgi veren "Makalidu'l-ulum" adlı bir eserini Shiloah (1979, s.99) katalogunda vermiştir, dolayısı ile Cürcani Mısır'da müzik bilgisi edinmiştir.

9- Şerhü'l- Muhtasar'da hazan (veya hazzan) makamından bahsedilir ve Anadolu erken dönem güfte mecmualarında hazan makamında besteler vardır. Bu da ancak Anadolu'ya gelen birinin bu

kültürden etkilenmiş veya etkilemiş olması ile açıklanabilir. Mısır ekolü edvarlarda hazan makamından söz edilmemektedir.

10-1435 tarihli nüshanın Anadoluya taşınmasında en önemli sebep 1435-36 yılında Timurlu Şahruh'un Osmanlı II. Murad'a elçileriyle müzikle ilgili bazı kitaplar göndermiş olmasıdır. Bu yazma, aynı şekilde gönderilen Meragi'nin TSMK-Revan Makasid yazmasında olduğu gibi noktasız harflerle yazılmıştır. Bu benzerlikler TSMK yazmasının Orta Asya'dan Anadoluya getirildiğini göstermektedir.

11-Eserde çardarb ikasını icat eden adam olarak Muhammed Rebabi'den (TSMK, vr.57a; Yüner, 2022, s.313) bahsedilmektedir. Bu isim Anadolu edvarlarında (örn. Kırşehir, Hızır b. Abdullah, Seydi'nin edvarları) sıkça görülen bir isimdir.

12-Anadolu edvarlarından bazılarında 48 terkipten bahsedilmesinin kaynağı, Cürcani'nin Şerhü'l-Muhtasar'ında 12 makam 6 avaze 48 şudud sınıflandırmasıdır.

13-Şerhü'l- Muhtasar'da bazı makam dizilerinin "garib" adlandırılması, Anadolu'da saz şairlerinin "garib" dizi anlamında "garib ayağı" terimini kullanmış olmalarının kaynağıdır.

14-Şerhü'l- Muhtasar'da verilen devir adlarının önemli bir kısmı, aynı isim ve dizilerle Orta Asya müzik teorisyenlerinden Mustevfi ve Alişah bin Hacıbüke'nin (ö.1510?) yazmış olduğu edvar eserlerinde de vardır. Hosseini'nin (2021) tespiti ile yeni bulunan bir edvar yazarı olan Fahreddin Müstevfi'nin 1421 tarihinde aynı ekolde bir edvar yazmış olduğu anlaşılmıştır. Bu durum Şerhü'l-Muhtasar'ın bir nüshasının Herat'ta kalmış olabileceğini ve müzik teorisyeni Müstevfi ve Alişah bin Hacı Büke'nin bu eserden yararlandığını göstermektedir. Aynı durumda, yazarının bir ara Herat'ta bulunduğu anlaşılan ve Meragi etkisi taşıyan 1500 yıllarında yazılmış Tavzihu'l-elhan adlı edvarda da hazan makamından bahsedilmesi, bilgi kaynağı olan eserin Orta Asya'da bulunduğunu göstermektedir. British nüshasının kopya edildiği yazmanın da Orta Asya'da bulunması, TSMK yazmasının Orta Asya'dan Anadoluya intikal ettiğini, Mısır'dan İstanbul'a intikal etmediğine delildir.

15-Arapça bir esere sonradan Farsça "Şerh-i Mevlâna Mübarekşah ber edvar" başlıkla ad verildiği anlaşılmaktadır. Mübarekşah'ın Arapça bir esere Farsça bir ad vereceği düşünülemez. Bu adlandırma Cürcani'nin ölümünden, hatta 1650 yılı sonrasında yapılmış bir adlandırmadır ve bu

adı Cürcani'nin vermediğini göstermektedir. Son olarak 1419 ve 1421 yılında hayatta olan Abdülkadir Meragi'nin bu eserlerden niçin bahsetmediğinin sebebi makalenin 16.maddesinde açıklanmıştır.

Her ne kadar bazı araştırmacılar tarafından sünni-hanefi bir âlimin müzik eseri yazmayacağı düşünülse de bu deliller ışığında eserin yazarının Seyyid Şerif Cürcani (ö. 816/1413) olduğu anlaşılmaktadır.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 22.01.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 21.02.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 18.03.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ynd.1423721>
e-ISSN : 2792-0178


İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

ELÂZİĞ'DA OYNANAN TEMURAĞA (TEMİRAĞA) OYUNUNUN HAREKET ANALİZİ

AKIŞ, Selami¹

ÖZ

Türklerin uzun yıllar boyunca yaşayageldiği Anadolu coğrafyası, bünyesinde köklü bir kültürü ve eşsiz bir sanat anlayışını barındırarak geçmişten günümüze ayna tutmaktadır. Bu zengin kültürün yapı taşlarından biri olan hareket ve müziğin; tarih, coğrafya, din, kültür ve sanat gibi unsurlarla birleşerek meydana getirdiği halk oyunları/dansları da toplumun önemli folklor öğelerinden biridir. Kapsam alanı oldukça geniş olan Temurağa oyunun çok sayıda varyantı da bulunmaktadır. Farklı müzikal varyantlara sahip olmayan bu oyunun hareket olarak oldukça farklı çeşitlerinin olduğu tespit edilmiştir. Türk tarihinin önemli bir figürü olan ve bir ayağının aksak olmasından dolayı “Aksak Timur” olarak bilinen bir hükümdarın hareketlerinden esinlenerek meydana geldiği düşünülen Temurağa oyununun kendine has bazı ortak hareketlerle (topuğun yere vurulması, sağa ve sola doğru dönülerek yürünmesi) çok fazla da değişikliğe uğramadan hemen hemen tüm yörelerde karşımıza çıktığı görülmektedir.

¹Dr. Öğr. Üyesi, Ardahan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türk Halk Oyunları Bölümü, Ardahan, selamiakis@ardahan.edu.tr, ORCID  [0000-0003-1716-379X](https://orcid.org/0000-0003-1716-379X).

Türk halk oyunlarının değerinin korunması, oyunların sonraki kuşaklara sağlıklı bir şekilde aktarılmasını sağlamak oldukça önemli bir görevdir. Bu görevi üstlenmek ve halk oyunlarının öğrenimi ve öğretimini kolaylaştırmak için oluşturulmuş olan yapısal hareket analizi ile oyunlar değerlendirilmiş, hareket ve müzik analizleri yapılmıştır. Bu çalışmada Elâzığ'da oynanan Temurağa oyunu mercek altına alınmıştır. Ayrıca oyunlarda genel olarak kullanılan temel hareketler, Temurağa oyununun Elâzığ ilinde oynandığı şekli ile vücut, ayak ve kol hareketleri ile birleştirilerek incelenmiştir. Bunun yanında oyunlar; yapısal analiz terimleriyle izah edilerek nasıl icra edildiği hakkında bilgiler verilmiştir. Son olarak oyun ve müzik künyeleri oluşturularak oyun müziğinin notası da eklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk halk oyunları, Elâzığ halk oyunları, yapısal hareket analizi, Temurağa (Temirağa), oyun künyesi.

MOTION ANALYSIS OF THE TEMURAĞA (TEMIRAĞA) FOLK DANCE PLAYED IN ELAZIG

ABSTRACT

The Anatolian geography, where Turks have lived for many years, holds a mirror from past to present, hosting a deep-rooted culture and a unique understanding of art. Movement and music, which are one of the building blocks of this rich culture; Folk games/dances, which are created by combining elements such as history, geography, religion, culture and art, are also one of the important folklore elements of the society. There are many variants of the Temuraga game, which has a very wide scope. It has been determined that this dance, which does not have different musical variants, has quite different varieties in terms of movement. The Temurağa game, which is thought to have been inspired by the actions of a ruler known as "Aksak Timur", who was an important figure in Turkish history and was known as "Aksak Timur" because of his lame leg, was performed immediately without much change, with some unique common movements (striking the heel on the ground, walking by turning to the right and left). It is seen that it is seen in almost all regions.

It is a very important task to preserve the value of Turkish folk dances and to ensure that the dances are transferred to the next generations in a healthy way. To undertake this task and to

facilitate the learning and teaching of folk dances, the plays were evaluated with structural movement analysis, and movement and music analyzes were made. In this study, the Temurağa game played in Elazığ was examined. In addition, the basic movements generally used in the games were examined by combining them with body, foot and arm movements as the Temurağa game is played in Elazığ. In addition, games; It is explained in terms of structural analysis and information is given about how it is performed. Finally, game and music tags were created and the score of the game music was added.

Keywords: Turkish folk dances, Elazığ folk dances, structural movement analysis, Temurağa (Temirağa), dance tag.

GİRİŞ

Anadolu coğrafyası, eski dönemlerden beri farklı medeniyetlere ve kültürlere ev sahipliği yapmıştır. Köklü bir değere haiz olan Türk kültürü, bunların en başında gelmektedir. Farklı kültürlerin oluşturduğu bu zengin birikimler, hareket ve müzik ile birleşerek folklor mirasımızın en önemli unsurlarından biri olan Türk halk oyunlarını oluşturmuştur.

Türk halk oyunları; kültür ve sanat çerçevesinde tarih, coğrafya, din gibi birçok unsurun etkileşimiyle beraber şekillenmiş ve farklı yorumlarla icra edilmiştir. Bu oyunlar, toplumun değerlerini ve yaşam tarzını aktaran önemli birer nitelik taşımaktadır.

Türk halk oyunlarının geniş yelpazesinde kendine yer bulan oyunlardan biri de Anadolu Türk coğrafyasının en bilinen oyunlarından olan ve Türk kültüründe farklı varyantlarıyla varlığını sürdüren Temurağa oyunudur. Bu çalışmanın odak noktası olan Temurağa (Temirağa) oyunu, Türk halk oyunlarının çeşitliliği ve zenginliği içerisinde özel bir yere sahiptir. Temurağa oyunu özelindeki bu değer, Türk halk oyunları kapsamındaki diğer oyunların da titizlikle ele alınmasını, muhafaza edilmesini ve gelecek nesillere sağlıklı bir şekilde aktarılmasını, önemli bir sorumluluk haline getirmektedir. Dolayısıyla teknolojinin ve kültür tahribatının oldukça hızlı yaşandığı bu dönemde oyunların yapısal özelliklerinin, hareket analizlerinin ve müzikal yapılarının belgelenmesi ve incelenmesi, kültürel mirasımızın sürdürülebilirliği için oldukça gerekli bir hamledir.

Çalışmanın temel amacı, Elâzığ ilinde oynanan Temurağa oyununun hareket analizini yapmak ve bu oyunun müzikal yapısını nota ve müzik analizi eşliğinde ortaya koymaktır. Ayrıca, Temurağa oyununun Türk halk kültüründeki yerinin tarihsel bağlamda nasıl evrildiğini anlamak da araştırmanın hedefleri arasındadır.

Araştırmanın yöntemi, kültürel araştırma ve yapısal hareket analizini içermektedir. Temurağa oyununun Elâzığ'daki icrası incelenerek hareketlerin analizi yapılmıştır. Genel kapsam olarak Türk halk oyunlarının değerinin korunması ve aktarılması üzerine yapılan bu çalışma, daha geniş bir kültürel bağlama da dayanmaktadır.

Elâzığ Temurağa oyunu ile sınırlandırılan bu araştırmanın temel problemleri; Elâzığ'da oynanan Temurağa oyununun hareket ve müzik analizinin yapılması, oyunun Elâzığ'da nasıl icra edildiğinin detaylı bir biçimde incelenmesi ve Türk kültüründeki öneminin tespit edilmesi üzerinedir. Ayrıca oyunun notasının belirlenmesi ile oyunun yapısal özellikleri ve kültürel öneminin tespit edilmesi, alt problem cümleleri olarak düşünülmüştür.

Türk halk oyunları literatürü tarandığında hareket analizi alanında yapılan çalışmaların gün geçtikçe sayıca çoğaldığı görülmektedir (Örnek çalışmalar için bk. Sümbül, 1997; Ötken, 2002, 2011; Uzunkaya, 2005; Gülbeyaz, 2005; Ödemiş, 2015, 2017, 2019; Akış, 2021, 2022). Yapılan bu çalışmalarda Türk halk oyunlarının hareket yapıları ele alınmış, oyunlar farklı biçimlerde bölünerek hareket analizleri tespit edilmiş ve bu doğrultuda önemli tespitler yapılmıştır. Bu araştırmanın da mevcut çalışmalara katkı sağlaması hedeflenmektedir.

Tarihsel Süreçte Temurağa

Anadolu Türk coğrafyası, oyun ve müzik yönünden oldukça zengin bir yapıya sahiptir. Bu yapı içerisinde mercek altına alınan Temurağa (Temirağa) oyunu gerek hareket kalıplarının benzerliği gerekse müzikal yapısındaki sadelik bakımından Anadolu'nun büyük bir bölümünde karşımıza çıkmaktadır.

Temurağa (Temirağa) oyununun adını, eski Türk hükümdarı "Timur"dan aldığı tahmin edilmektedir. Tarihte oldukça önemli bir yer tutan Timur, "8 Nisan 1336 Keş (Şehrisebz) yakınlarındaki Hoca Ilgar köyünde, Barlas sülalesinin emiri Turağay ile Tekina Hatun'un çocukları olarak dünyaya gelmiştir" (Duran, 2019: 291). Özellikle Çağatay ve Moğollarla birçok mücadeleye girmiş ve 9 Nisan 1370'de Semerkant'ta tahta çıkmıştır. "Han" unvanını Cengiz Han soyundan gelmediği için kullanamayan Timur, Kazan Han'ın kızı olan Saray Mülk Hanım ile evlenerek Küregen/Gürgan yani damat anlamına gelen bir lakap ile anılmıştır (Duran, 2019: 291).

Karakter olarak oldukça sert bir mizaca sahip olmasıyla bilinen "Timur'un topal olması birçok kaynakta bir aşağılama, hor görme vesilesi olarak görülmüştür. Nitekim onun bu kusuru Batı dillerine de isminin 'Tamerlane' şeklinde geçmesine neden olmuştur" (Duran, 2019: 292). Tarihte Timur İmparatorluğu'nun kurucusu olarak bilinen ve ayağının aksaklığı sebebiyle

Farsçada “leng: topal, aksak” (Kanar, 2009: 1928) anlamına gelen lakap ile birlikte “Timurlenk” veya “Aksak Timur” diye de tanınan hükümdar, bir dönem Anadolu’da hüküm sürmüş ve derin izler bırakmıştır.

Timur’un ayağının aksaklığı hakkında birçok rivayet bulunmaktadır ve bunlardan biri İbn Arabşah’a dayanmaktadır. İbn Arabşah; Timur’un “bir çobanın oğlu olup, başlangıçta çetecilikle yaşadığını, ‘Leng’ lakabının ise koyun çalarken sakatlandığı için kendisine verildiğini” (Kafalı, 1970: 337) ifade etmektedir. Sert ve acımasız kimliğinin yanında savaşçı ve mücadeleci yapısıyla kazandığı zaferlerle bilinen Timur ile ilgili bir diğer rivayete göre ise Timur’un “başarısının en önemli sebebinin bölgede kabileler arasındaki mücadelelerde ciddi bir rakibinin bulunmaması olduğudur. Kendisinin ‘Aksak’ veya ‘Lenk’ diye anılması, bu mücadele döneminde sağ kolu ve sağ bacağundan yaralanmasından kaynaklanmaktadır” (Aka, 2012: 173). Günümüzde bu rivayetlerin hangisinin gerçek olduğunu anlamak güçtür; fakat gerçek olan şudur ki Timur’un bir ayağı (sağ) aksaktır ve Anadolu’da hüküm sürmüştür. Dolayısıyla bugün “Temurağa”, “Demirağa” ya da “Timurağa” diye bilinen bu oyun, çok geniş bir alanda görülmektedir.

“Timurlenk’in topal yürüyüşünün taklit edildiği sanılan oyun İç Anadolu’da Demirağa, Erzurum, Rize ve Trabzon’da Temurağa, Van ve Erzincan’da Temürağa adıyla bilinmektedir” (Öztürk, 2009: 920). Uzun yıllar Anadolu’da oynanan bu oyun, zaman içinde birden fazla varyanta sahip olmuş ve geniş coğrafyaya yayıldığı için de kültürel yapılara göre birtakım değişikliklere uğramıştır.

Temurağa oyunu, bazı bölgelerde sadece ad olarak bazı bölgelerde hem ad hem de müzik olarak benzerlikler gösterir ya da tamamen aynıdır. Bunun yanında kimi bölgelerde hareket yapısı bakımından benzerlikler görülmekle birlikte kimi bölgelerde de iki farklı oyun olarak karşımıza çıkar. Örneğin; Sakarya’da görülen “Demir Ağa” oyunu iki varyanttan oluşmaktadır ve bunlardan biri genellikle yaşlıların oynadığı, diğeri ise çoğunlukla gençlerin oynadığı bir oyundur (Demir, 2020: 167). Fakat bu oyunun müzik yapısı birbirinden farklıdır. Ayrıca TRT (Türkiye Radyo Televizyon Kurumu) repertuarında Erzurum iline ait “Daldala Daldala Dal Ben Olaydım” ve Sivas iline ait “Kalenin Başında Ekerler Darı” adlı türküler de Temurağa ile bağlantılı olarak belirtilmektedir.

Anadolu coğrafyasında görülen Temurağa oyunun hareket yapısı, hareket kümesi ve bölümleri oldukça benzer yapıdadır. Özellikle “topuk vurma” (bazı illerde sol bazı illerde sağ ayakla vurulur), “eğilerek sağa ve sola gidişler” ve farklı varyantlarda da olsa “çift sol- çift sağ” kalıpları, hemen hemen tüm bölgelerde görülen ortak hareket kümeleridir. Ayrıca “alkış” hareketi de birçok bölgede rastlanan ortak hareketlerden biridir.

Müzik yapısı bakımından incelendiğinde ise Temurağa oyunu, genellikle 4 zamanlı bir müzik yapısına sahip olup (Elâzığ), bazı bölgelerde “hızlı kısım” olarak ifade edilen ikinci bir bölümden oluşur. Kimi bölgelerde bahsi geçen hızlı kısım 4 zamanlı devam eder ve sadece metronom olarak hızlanır (Sakarya). Kimi bölgelerde hem metronom hem de ritim değiştirerek 6 zamanlı bir hâl alır (Ardahan). Böyle durumlarda genellikle hareket cümlesi tekrarlanırken müzik ise hızlanır. Ayrıca yine bazı bölgelerde sözsüz oyun olarak oynansa da (Sivas) bazı bölgelerde oyunun sözleri de vardır (Bayburt). Fakat çalışmamızın alanını oluşturan Elâzığ ilinde bu oyun, sözsüz oyunlar sınıfına girmektedir.

BULGULAR

Türk halk oyunları bünyesinde yer alan Temurağa oyununun gerek tarihsel gerekse müzikal ve hareket bağlamında analiz yöntemiyle ele alınması, bu oyunun hareket-müzik ilişkisinin sağladığı uyum ile farklı bölgelerde oynanan varyantlarıyla olan benzerliğinin ortaya çıkarılması ve Elâzığ yöresinde oynanan Temurağa oyununun hareket yapılarının incelenerek hareketlerin zaman dilimlerine göre ayrılması, Temurağa oyununun daha etkili bir şekilde öğrenilmesi ve öğretilmesini amaçlamaktadır.

Temurağa oyunu Anadolu'da “Temirağa” veya “Demirağa” olarak da adlandırılmaktadır. Türk halk oyunlarında oldukça yaygın bir oyun olan Temurağa oyunu; Anadolu'da halay, bar ve horon türlerinde görülmektedir. Oyun bazı bölgelerde sadece isim bazı bölgelerde sadece hareket bazı bölgelerde ise müzikal olarak benzerlikler taşımaktadır.

Bu çalışmada Elâzığ'da oynanan Temurağa oyunu yapısal hareket analizi bağlamında ele alınarak analiz edilmiştir. Elâzığ'da oynanan Temurağa oyununun ritmik yapısı 4/4'lüktür. Bunun yanında oyun tek bölüm, üç dilim ve yedi hareket cümlesinden oluşmaktadır. Temurağa oyunu, oyun künyesi bakımından incelendiğinde; tür bakımından halay, format olarak meydan, form olarak çizgi, cinsiyet olarak karma ve grup hâlinde oynanır. Ayrıca oyun, araçsız oyunlar sınıfına girmektedir. Oyunun oynandığı bazı yörelerde eller serçe parmaklardan tutularak oynansa da Elâzığ'da oyun, kolların omuzlardan tutulması ile oynanır.

Temurağa oyununun müziği, oynandığı diğer yörelerdeki müzikler ile karşılaştırıldığında büyük oranda benzer olduğu anlaşılmaktadır ve günümüz Türk Müziği nazariyesi içerisinde eserin hüseyinî makam özelliklerini gösterdiğini söylemek mümkündür. Elâzığ ilinde oynanan Temurağa oyunu oyun-müzik ilişkisi bakımından ele alındığında ise oyun hareketlerinin müzikle uyumlu olduğu ve oyunun sözsüz oyunlar sınıfında yer aldığı görülmektedir.

Hemen hemen tüm Temurağa oyunlarında karşılaşılan hareket yapıları (topuğun yere vurulması, sağa ve sola doğru dönülerek yürünmesi, vs.), Elâzığ ilinde de görülmektedir. Doğal olarak diğer illerdeki oyunlar ile bire bir aynı olduğu söylenemez. Fakat İç Anadolu, Orta ve Doğu Karadeniz ve Doğu Anadolu Bölgelerinde hareketlerin varyant özelliği taşıdığı tespit edilmiştir. Temurağa oyununa Elâzığ'da davul ve klarnet eşlik eder.

Türk Halk Oyunlarında Hareket Analizi

Türk halk oyunlarının düzgün ve sağlıklı bir şekilde aktarımının, öğreniminin ve öğretiminin gerçekleştirilmesi, öncelikle bu oyunları oluşturan hareketlerin sınıflandırılmasının ve ayrıştırılmasının yapılmasıyla mümkündür. Ayrıca oyunların analizlerinin doğru ve anlaşılır bir şekilde yapılabilmesi için ortak bir anlatım dilinin kullanılması da oldukça önem arz etmektedir. Dolayısıyla oyunları meydana getiren temel hareketlerin vücudun hangi kısımlarıyla ve nasıl icra edileceği anlaşılır bir şekilde belirtilmelidir. Bu sebeplerle oyun analizi yapılmadan önce oyunları oluşturan parçaların (Tablo 1) ve temel hareket kalıplarının (Tablo 2) net bir şekilde ifade edilmesi gerekmektedir.

Figür	Hareket	Hareket Kümesi	Hareket Cümlesi	Dilim	Bölüm	Oyun
-------	---------	-------------------	--------------------	-------	-------	------

Tablo 1. Yapısal Hareket Cetveli (Akiş, 2022: 38)

Yapısal hareket cetvelinin en başında yer alan ve oyunun en küçük parçası olarak kabul edilen “figür”den başlanarak oyunun bütününe kadar uzanan ve oyunu yedi aşamada ele alan bu hareket cetvelinin, oyunların yazınsal analizlerinin yapılmasında ve aktarımında ya da öğretiminde/öğreniminde kolaylıklar sağladığı düşünülmektedir. Bu bağlamda Temurağa oyununun hareket analizi, yapısal hareket cetveline göre ölçülüp değerlendirilmiştir.

Oyunların sağlıklı bir şekilde analizlerinin gerçekleştirilmesi için gereken bir başka değerlendirme ise temel hareket kalıplarının belirlenmesidir. Bu hareket kalıpları her oyun için ayrı ayrı da belirlenebilir. Önemli olan incelenen oyunun bünyesinde barındırdığı hareket kalıplarının doğru bir şekilde tespitinin yapılmasıdır. Elâzığ ilinde oynanan Temurağa oyununun temel hareket kalıpları Tablo 2'deki gibi tespit edilmiştir.

Vücut Bölgesi		Hareket
Taban (ayak)	Ayağın bütün olarak yüzeye temas ettiği alt kısmıdır.	Vuruş Ayağın taban kısmının bir bölümü veya tamamı ile orta şiddetle yüzeye yapılan temaslardır (Akış, 2022: 39).
Pençe (ayak)	Ayak tabanının ön yarısının yüzeye temas ettiği kısımdır.	Çekme Ayağın herhangi bir yöne doğru (yukarı, ileri vs.) güç uygulanarak transferidir.
Parmak Ucu (ayak)	Ayak tabanının ön uç kısmının (parmaklı bölge) yüzeye temas ettiği kısımdır.	Basma “Vücut ağırlığının bir ayakta diğer ayağa aktarılması ile oluşan harekettir” (Gülbeyaz, 2021: 316).
Topuk (ayak)	Ayak tabanının arka uç kısmıdır.	Yürüme Herhangi bir yöne doğru ritmik olan veya olmayan bir şekilde ayaklar ile alınan mesafelerdir. Sekme “Vücut ağırlığının bir ayakta iken aynı ayakta, vücudun yukarı atılması ve yerdeki ayağın da yerden kesilmesiyle oluşan harekettir” (Gülbeyaz, 2021: 318).

Tablo 2. Temel Hareket Kalıpları

3. Elâzığ Temurağa (Temirağa) Oyununun Hareket Analizi

Oyun, Elâzığ yöresinde “Temurağa” veya “Temirağa” olarak bilinir. Bugün kollar omuzlardan tutularak oynansa da oyunun eski dönemlerde ellerin serçe parmaklarından tutularak oynandığı da tespit edilmiştir. Elâzığ’da oynanan Temurağa oyunu, diğer yörelerde görülen varyantlarıyla karşılaştırıldığında müzik ve hareket yapısının 4 zamanlı olduğu ve diğer yörelerdeki varyantlarla birçok ortak hareket kümesinin bulunduğu görülmektedir. Temurağa oyunu; yerinde, karşıya doğru ve yanlara doğru gidilerek oynanan tek bölümlü bir oyundur. Oyunun her dilimi, nakarat ile birlikte üç hareket cümlesinden oluşmakta ve oyun toplamda üç dilimden meydana gelmektedir. Yani oyun toplamda dokuz hareket cümlesinden oluşmaktadır.

Birinci Bölüm

Birinci dilim

Oyunun birinci hareket cümlesini oluşturan aynı zamanda da oyunun nakarati yani tekrarlanan kısmı ile başlar ve üçüncü hareket cümlesiyle son bulur.

Birinci Hareket Cümlesi (2/4)

Vücut karşıya doğru dik pozisyonda ve ayaklar birbirine birleşik bir şekildedir. Oyuna başlanmadan önce hazırlık olarak ise sol ayak yerinde şekil ve konum olarak sabitken sağ ayak hafifçe yukarı doğru çekilir.

Birinci 1/4’lük Kısım Birinci 1/8’lik zaman aralığında sol ayak şekil ve konum olarak sabit iken sağ ayak topuğu ile sol ayakucu hizasına (ayak parmak uçları karşıyı gösterecek şekilde) vuruş gerçekleştirir. İkinci 1/8’lik zaman aralığında sol ayağın şekli ve konumu değişmezken sağ ayak diz kapak seviyesine kadar yukarı doğru çekilir.

İkinci 1/4’lük Kısım Yukarı doğru çekilmiş olan sağ ayak, yere değdirilmeden ve şekli değiştirilmeden aşağı doğru bir itme hareketi gerçekleştirirken sol ayağın ise konum ve şekli değişmez.

Buraya kadar yapılan hareketler 7 kez tekrarlanır. Yani 2/4’lük kısım toplamda 8 kez yapılır. Yörede zaman zaman oyunun en başındaki ilk 8/4’lük kısımda sol ayak sabit iken sağ ayağın topuğu yere basar şekilde ve sadece pençe bölgesiyle her 2/4’lük zamanda tempo tutulur; ardından daha sonraki son 8/4’lük kısımda ise topuk vurmaya geçilir.

Kollar omuzlardan tutulur. Yani oyuncular her iki yanındaki oyuncuların omuz başlarını elleriyle kavramaktadır. Her bir oyuncu sağ kolunu, sağ yanındaki oyuncunun kolunun arkasından; sol kolunu ise sol yanındaki oyuncunun kolunun önünden geçirir. Birinci hareket cümlesi boyunca bu

şekil ve konum değişmez. Oyunun yukarıda da bahsi geçtiği üzere eski dönemlerde nadiren de olsa kolların göğüs hizasında, dirseklerden kırık bir şekilde ve serçe parmaklardan tutuşularak oynandığı da bilinmektedir.

İkinci Hareket Cümlesi (4/4)

Birinci 1/4'lük Kısım

İlk 1/8'lik zaman aralığında yukarıda olan sağ ayak, pençe kısmıyla yaklaşık bir ayak boyu öne doğru basma hareketi gerçekleştirirken sol ayak yerinde ve şekli değişmeden yerden hafifçe yukarı doğru çekilir. İkinci 1/8'lik zaman aralığında yukarı kaldırılan sol ayak, pençe kısmıyla yine yaklaşık bir ayak boyu öne doğru basma hareketi gerçekleştirirken sağ ayak hafifçe yerden yukarı doğru çekilir.

İkinci 1/4'lük Kısım: Yukarıda olan sağ ayak, pençe kısmıyla öne doğru aynı konumda yere basarken sol ayak yerden hafifçe yukarı doğru çekilir.

Üçüncü 1/4'lük Kısım: İlk 1/8'lik zaman aralığında yukarıda olan sol ayak, pençe kısmıyla yaklaşık bir ayak boyu öne doğru basma hareketi gerçekleştirirken sağ ayak yerinde ve şekli değişmeden yerden hafifçe yukarı doğru çekilir. İkinci 1/8'lik zaman aralığında yukarı kaldırılan sağ ayak pençe kısmıyla yine yaklaşık bir ayak boyu öne doğru basma hareketi gerçekleştirirken sol ayak yerden hafifçe yukarı doğru çekilir.

Dördüncü 1/4'lük Kısım: Yukarıda olan sol ayak, pençe kısmıyla öne doğru aynı konumda yere basarken sağ ayak yerden hafifçe yukarı doğru çekilir.

Kolların şekli ve konumu ise değişmez.

Üçüncü Hareket Cümlesi (4/4)

Birinci 1/4'lük Kısım: Her iki ayak pençesi birbirine bitişik olacak şekilde yere eş zamanlı olarak çift düşer.

İkinci 1/4'lük Kısım: Sağ ayak, pençede hafifçe geriye doğru bir sekme hareketi yaparken; sol ayak, parmak ucu yeri gösterecek şekilde bilekten kırık olarak sağ ayak diz kapağı hizasına kadar çekilir.

Üçüncü 1/4'lük Kısım: Her iki ayak pençesi birbirine bitişik olacak şekilde yere eş zamanlı olarak çift düşer.

Dördüncü 1/4'lük Kısım: Sol ayak, pençede hafifçe geriye doğru bir sekme hareketi yaparken; sağ ayak, parmak ucu yeri gösterecek şekilde bilekten kırık olarak sol ayak diz kapağı hizasına kadar çekilir. Üçüncü hareket cümlesinin buraya kadar olan 4/4'lük kısmı 2 kez tekrarlanarak

toplamda 3 kez yapılır. Nakarat hareket cümlesi ile birinci dilim, bir veya iki kez tekrarlanarak toplamda iki veya üç kez yapılır.

Kolların şekli ve konumu ise değişmez.

Üçüncü hareket cümlesi aynı zamanda Türk halk oyunları literatüründe “çift sol-çift sağ hareketi” olarak da bilinmektedir.

İkinci Dilim

Oyunun dördüncü hareket cümlesini oluşturan aynı zamanda da oyunun nakarati ile başlar ve altıncı hareket cümlesiyle son bulur.

Birinci Hareket Cümlesi (2/4)

Birinci 1/4'lük Kısım: Birinci 1/8'lik zaman aralığında sol ayak şekil ve konum olarak sabit iken sağ ayak topuğu ile sol ayakucu hizasına (ayak parmak uçları karşıyı gösterecek şekilde) vuruş gerçekleştirir. İkinci 1/8'lik zaman aralığında sol ayağın şekli ve konumu değişmezken sağ ayak diz kapak seviyesine kadar yukarı doğru çekilir.

İkinci 1/4'lük Kısım: Yukarı doğru çekilmiş olan sağ ayak, yere değdirilmeden ve şekli değiştirilmeden aşağı doğru bir itme hareketi gerçekleştirirken sol ayağın ise konum ve şekli değişmez.

Buraya kadar yapılan hareketler 7 kez tekrarlanır. Yani 2/4'lük kısım toplamda 8 kez yapılır.

Kolların şekli ve konumu değişmez.

İkinci Hareket Cümlesi (4/4)

Birinci 1/4'lük Kısım: İlk 1/8'lik zaman aralığında yukarıda olan sağ ayak, pençe kısmıyla yaklaşık bir ayak boyu sola doğru basma hareketi gerçekleştirirken sol ayak da sola doğru çevrilerek yerden hafifçe yukarı doğru çekilir. İkinci 1/8'lik zaman aralığında yukarı kaldırılan sol ayak, pençe kısmıyla yerinde basma hareketi gerçekleştirirken sağ ayak hafifçe yerden yukarı doğru çekilir.

İkinci 1/4'lük Kısım: Yukarıda olan sağ ayak, pençe kısmıyla aynı konumda yere basarken sol ayak yerden hafifçe yukarı doğru çekilir.

Üçüncü 1/4'lük Kısım: İlk 1/8'lik zaman aralığında yukarıda olan sol ayak, pençe kısmıyla yaklaşık bir ayak boyu sağa doğru basma hareketi gerçekleştirirken sağ ayak da sağa doğru çevrilerek yerden hafifçe yukarı doğru çekilir. İkinci 1/8'lik zaman aralığında yukarı kaldırılan sağ ayak, pençe kısmıyla yerinde basma hareketi gerçekleştirirken sol ayak hafifçe yerden yukarı doğru çekilir.

Dördüncü 1/4'lük Kısım: Yukarıda olan sol ayak, pençe kısmıyla aynı konumda yere basarken sağ ayak yerden hafifçe yukarı doğru çekilir. İkinci hareket cümlesindeki üçüncü ve dördüncü 1/4'lük kısım, birinci ve ikinci 1/4'lük kısmın simetrisini oluşturmaktadır.

Kolların şekli ve konumu değişmez.

Üçüncü Hareket Cümlesi (4/4)

Birinci 1/4'lük Kısım: Her iki ayak pençesi birbirine bitişik olacak şekilde yere eş zamanlı olarak çift düşer.

İkinci 1/4'lük Kısım: Sağ ayak, pençede hafifçe geriye doğru bir sekme hareketi yaparken; sol ayak, parmak ucu yeri gösterecek şekilde bilekten kırık olarak sağ ayak diz kapağı hizasına kadar çekilir.

Üçüncü 1/4'lük Kısım: Her iki ayak pençesi birbirine bitişik olacak şekilde yere eş zamanlı olarak çift düşer.

Dördüncü 1/4'lük Kısım: Sol ayak, pençede hafifçe geriye doğru bir sekme hareketi yaparken; sağ ayak, parmak ucu yeri gösterecek şekilde bilekten kırık olarak sol ayak diz kapağı hizasına kadar çekilir. Üçüncü hareket cümlesinin buraya kadar olan 4/4'lük kısmı 2 kez tekrarlanarak toplamda 3 kez yapılır. Nakarat hareket cümlesi ile ikinci dilim, bir veya iki kez tekrarlanarak toplamda iki veya üç kez yapılır.

Kolların şekli ve konumu ise değişmez.

Üçüncü Dilim

Oyunun yedinci hareket cümlesini oluşturan aynı zamanda da oyunun nakaratı ile başlar ve dokuzuncu hareket cümlesiyle son bulur.

Birinci Hareket Cümlesi (2/4)

Birinci 1/4'lük Kısım: Birinci 1/8'lik zaman aralığında sol ayak şekil ve konum olarak sabit iken sağ ayak topuğu ile sol ayakucu hizasına (ayak parmak uçları karşıyı gösterecek şekilde) vuruş gerçekleştirir. İkinci 1/8'lik zaman aralığında sol ayağın şekli ve konumu değişmezken sağ ayak diz kapak seviyesine kadar yukarı doğru çekilir.

İkinci 1/4'lük Kısım: Yukarı doğru çekilmiş olan sağ ayak, yere değdirilmeden ve şekli değiştirilmeden aşağı doğru bir itme hareketi gerçekleştirirken sol ayağın ise konum ve şekli değişmez.

Buraya kadar yapılan hareketler 7 kez tekrarlanır. Yani 2/4'lük kısım toplamda 8 kez yapılır.

Kolların şekli ve konumu değişmez.

İkinci Hareket Cümlesi (4/4)

Birinci 1/4'lük Kısım: İlk 1/8'lik zaman aralığında yukarıda olan sağ ayak, pençe kısmıyla yaklaşık bir ayak boyu öne doğru basma hareketi gerçekleştirirken sol ayak yerinde ve şekli değişmeden yerden hafifçe yukarı doğru çekilir. İkinci 1/8'lik zaman aralığında yukarı kaldırılan sol ayak, pençe kısmıyla yine yaklaşık bir ayak boyu öne doğru basma hareketi gerçekleştirirken sağ ayak hafifçe yerden yukarı doğru çekilir.

İkinci 1/4'lük Kısım: Yukarıda olan sağ ayak, taban kısmıyla öne doğru aynı konumda yere basarken sol ayak yerden hafifçe yukarı doğru çekilir.

Üçüncü 1/4'lük Kısım: Sağ ayak şekil ve konum olarak sabitken yukarıda olan sol ayak ile sağ ayağın topuğu hizasında sola doğru tam taban olarak yere basılır. Bu esnada vücut da belden sola doğru çevrilir.

Dördüncü 1/4'lük Kısım: Vücudun ve ayakların konumu değişmez.

Kollar; birinci 1/4'lük kısımda omuzlardan indirilerek her iki yandan beli tutacak şekilde bel hizasına indirilir. İkinci 1/4'lük kısımda konumu değişmez. Üçüncü 1/4'lük kısımda bel hizasında ve önde iken ritmik bir şekilde bir kez alkış çalınır. Dördüncü 1/4'lük kısımda ise konumu değişmez.

Üçüncü Hareket Cümlesi (4/4)

Birinci 1/4'lük Kısım: Her iki ayak pençesi birbirine bitişik olacak şekilde yere eş zamanlı olarak çift düşer. Vücut ise bel kısmından öne doğru hafifçe eğilir.

İkinci 1/4'lük Kısım: Sağ ayak, pençede hafifçe geriye doğru bir sekme hareketi yaparken; sol ayak, parmak ucu yeri gösterecek şekilde bilekten kırık olarak sağ ayak diz kapağı hizasına kadar çekilir.

Üçüncü 1/4'lük Kısım: Her iki ayak pençesi birbirine bitişik olacak şekilde yere eş zamanlı olarak çift düşer.

Dördüncü 1/4'lük Kısım: Sol ayak, pençede hafifçe geriye doğru bir sekme hareketi yaparken; sağ ayak, parmak ucu yeri gösterecek şekilde bilekten kırık olarak sol ayak diz kapağı hizasına kadar çekilir. Üçüncü hareket cümlesinin buraya kadar olan 4/4'lük kısmı 2 kez tekrarlanarak toplamda 3 kez yapılır. Nakarat hareket cümlesi ile ikinci dilim, bir veya iki kez tekrarlanır. Toplamda iki veya üç kez yapılarak oyun bitirilir.

Birinci 1/4'lük kısımda kollar bel hizasında ve önde iken ritmik bir şekilde bir kez alkış çalınır. İkinci 1/4'lük kısımda ise tekrar eski konumuna getirilerek omuzlardan tutulur. Daha sonra oyunun bitimine kadar konumu ve şekli değişmez.

Bir sonraki oyun da kollardan tutuşmalı şekilde oynanacaksa kolların şekli ve konumu değişmeden oyun bitirilir. Fakat bir sonraki oyun kollardan tutuşmalı değil ise üçüncü dilimin ikinci hareket cümlesinin Birinci 1/4'lük zaman aralığından (alkış) sonra kollar arkada bağlanarak “çift sol çift sağ hareketi” ile oyuncular halay tutuşu pozisyonu alana kadar birbirlerine yanaşırlar ve bir sonraki oyuna geçmek için hazırlıklarını tamamlayıp oyunu bitirirler.

Yöresi	Elâzığ
Tür	Halay
Format	Meydan
Form (Şekil)	Çizgi
Cinsiyet	Erkek/Karma
Oyuncu Bilgisi	Grup
Araç-Gereç	Yok
Tutuş	Omuz/Serçe Parmak
Bölüm Sayısı	1
Oyun-Müzik İlişkisi	Uyumlu
Çalgı	Davul-Klarnet
Ritim	4/4
Metronom	120
Söz	Yok

Tablo 3. Oyun Künyesi

Temirağa

Yöresi: Elazığ

Kimden Alındığı: M.Şerif Çaç

Derleyen: Sebahattin Sivrikaya

Notaya Alan: Sebahattin Sivrikaya

♩

3

5

7

9

11

13

15

17

19

21

23

♩

Nota 1. Elâzığ Temurağa Notası

Yukarıda gösterilen eserin Türk müziği içerisinde “hüseyinî” makamının özelliklerini taşıdığı görülmektedir. Usûl yapısı olarak 4/4'lük olduğu anlaşılmaktadır. Eserin içerisinde kullanılan sesleri aşağıdaki gibi göstermek mümkündür:



Dizi 1. Eserde Kullanılan Sesler

Eser içerisinde kullanılan makam dizisi ise şu şekildedir:



Dizi 2. Eserin Makam Dizisi

Eserin 8 ses kullanıldığı bir yapıya sahip olduğu anlaşılmaktadır. Karar perdesi düğâh olarak belirlenmiş ve bu perde eserin temelini oluşturmuştur. Hüseyinî ve nevâ perdelerinde asma kalışlar gerçekleştirildiği görülmektedir. Hüseyinî perdesi belirgin bir karakterle makamın güçlü perdesini göstererek öne çıkarken; nevâ perdesindeki kalışlar eserin asma kalış ve güçlü çeşitliliğini desteklemiştir. Bu bağlamda, eserin yapısal önemi hem ses sayısı hem de perde seçimleri aracılığıyla belirginleşmektedir.

Eserin genel olarak seyri incelendiğinde hüseyinî perdesinden başlayarak nevâ, düğâh ve sonrasında tekrar hüseyinî perdesine gelerek nevâ perdesine doğru bir hareket izlediği gözlemlenmektedir. Nevâ perdesinden yukarıya doğru gerdâniye perdesine yapılan ezgi hareketlerinden sonra, tekrar nevâ perdesini gösterip oradan da düğâh perdesinde karar özelliği gösterdiği görülmektedir.

SONUÇ

Elâzığ ilinde oynanan Temurağa oyununun analizinin amaçlandığı bu araştırmanın sonucunda, oyunun tarihsel bağlamda Türk kültüründeki değeri ve farklı bölgelerde çeşitli varyantlarla icra edilmesinin altı çizilmiştir.

Oyunun menşei ile ilgili yapılan etütler, Temurağa oyununun “Aksak Timur” adlı bir hükümdarın hareketlerinden esinlenerek meydana geldiğini bizlere göstermektedir. Bu bağlamda, Temurağa oyunun tarihsel süreci ve kültürel izleri, Türk halk oyunlarının geniş yelpazesini vurgulamaktadır.

Türk halk oyunları içerisinde çeşitli varyantları bulunan Temurağa oyununun müzikal ve hareket analizine dair yapılan bu çalışmada ayrıca oyunun hareket analizi yapılmadan önce yapısal hareket cetveli ile oyunda kullanılan hareketler kısımlara ayrılmıştır. Daha sonra temel hareket tablosu oluşturularak hareketin meydana geldiği vücudun bölümleri anlatılmış ve Türk halk oyunlarında kullanılan yapısal oyun analiz terimleri açıklanmıştır. Oyunun hareket analizi kısmında ise hareket cümlelerindeki ritmik yapı tespit edilip hangi kısmın hangi zamanına vücudun yaptığı hareketlerin hangilerinin denk geldiği anlatılmıştır. Bunun yanında, Temurağa oyununun müzikal analizi, oyunun ritim yapısını makam dizisini ve eserde kullanılan sesleri tespit etmede katkı sunmuştur. Oyunun notasının da çalışmaya eklenmesi, sonraki kuşaklara oyun müziğinin doğru ve sağlıklı bir şekilde iletilmesini sağlamaya yöneliktir. Ayrıca oyun künyesi başlığında hazırlanan bir tablo ile Elâzığ ilinde oynanan Temurağa oyununun özellikleri belirtilmiştir. Sonuç olarak, tarihsel boyutta ele alınan Temurağa oyununun hareket analizi ve müzikal yapısı, Türk halk oyunlarının derin köklerini anlamamıza ve gelecek nesillere aktarmamıza yardımcı olacaktır. Buna benzer çalışmaların yapılması ve oyunların benzer şekilde analiz edilmesi, kültürel mirasımızın sürdürülebilmesinde oldukça önem arz etmektedir.

KAYNAKLAR

- Aka, İ. (2012). “Timur”, *İslâm Ansiklopedisi*, C:41. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Akış, S. (2021). *Ardahan Halk Dansları Üzerine Bir Araştırma* (yayımlanmamış doktora tezi). Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü. Ardahan.
- Akış, S. (2022). Türk Halk Oyunlarında Yapısal Analiz ve Hareket Kalıpları. *Eurasian Academy of Sciences*, (15), 32-43. DOI: 10.17740/eas.art.2022-V15-04
- Demir, S. (2020). Türk Halk Müziği Derleme Çalışmalarında Göç Olgusunun Yöre Belirlemeye Etkisi ve Temurağa İsimli Türkünün Bu Bağlamda Değerlendirilmesi. *Sosyal Bilimler Elektronik Dergisi*, 4 (7), 158-171. DOI: 10.29228/sbe.43595
- Duran, H. (2019). Temür Ağa Adlı Halk Oyunu ve İşlevsel Açısından Değerlendirilmesi. *Halk Kültüründe Oyun Müzik Dans Sempozyumu* (s. 287-297). İstanbul: Motif Vakfı Yayınları.
- Gülbeyaz, K. (2005). *Türk Halk Oyunlarının Hareket Açısından Değerlendirilmesi* (yayımlanmamış doktora tezi). Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul
- Gülbeyaz, K. (2021). Türk Halk Oyunları İcrasında Kullanılan Terimler. *VII. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi Bildiriler Kitabı* (s. 311-323). Çeşme: Sakarya Üniversitesi Yayınları.

- Kafalı, M. (1970). “*Timur*” *İslâm Ansiklopedisi, C:11*. İstanbul: M.E.B. Devlet Kitapları.
- Kanar, M. (2009). *Kanar Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Ödemiş, S. (2015). Geleneksel Dansların Tespitinde/Derlenmesinde Hareket Portesi Notasyon Sistemi (HPNS) Yaklaşımı ve Hareket Kümelerinin Sınıflandırılması. *Yaratıcı Drama Dergisi*, 75-84. DOI: 10.21612/yader.2015.007
- Ödemiş, S. (2017). *HPNS Alt Ekstremitte 1 (Temel Temaslamalar ve Temel Detaylar)*. İstanbul: Gece Kitaplığı.
- Ödemiş, S. (2019). *HPNS Alt Ekstremitte 2 (Temel Hareketler)*. İstanbul: Gece Akademi.
- Ötken, N. (2002). *Türk Halk Oyunlarında Kullanılan Temel Hareketlerin Tespiti ve Anatomik Analizi. (yayımlanmamış doktora tezi)* Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Ötken, N. (2011). *Türk Halk Oyunlarında Hareket Analizi*. İstanbul: Yalın Yayıncılık.
- Öztürk, Ö. (2009). *Folklor ve Mitoloji Sözlüğü*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Sivrikaya, S. (2002). *Notalarıyla Elâzığ Yöresi Halk Oyunları Müzikleri*. İstanbul: Ecem Matbaası.
- Sümbül, M. (1997). Türk Halk Oyunlarının Yapısal Dinamikleri Üzerine Düşünceler: İç Yapı Dinamikleri. *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri* (s. 360-371). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Uzunkaya, E. (2005). *Halay Türü Oyunların Özellikleri, Dağılımı ve Hareket Yapılarının Analizi (yayımlanmamış doktora tezi)*. Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

EXTENDED ABSTRACT

In this study, the Temurağa dance played in Elazığ, as well as the games played in other regions, was examined. It is a very important task to preserve the value of Turkish folk dances and to ensure that the dances are transferred to the next generations in a healthy way. To undertake this task and to facilitate the learning and teaching of folk dances, the plays were evaluated with structural movement analysis, and movement and music analyzes were made. In addition, the basic movements generally used in the games were examined by combining them with body, foot and arm movements as the Temurağa game is played in Elazığ. In addition, games; It is explained in terms of structural analysis and information is given about how it is performed. Finally, game and music tags were created and the score of the dance music was added.

The geography has been a cradle of culture and art since ancient times, hosting and influencing many civilizations throughout history. In addition, it can easily be said that this geography has a very rich structure in terms of games and music. The Temurağa (Temirağa) dance, which is examined within this structure, appears in a large part of Anatolia in terms of both the similarity of movement patterns and the simplicity of its musical structure.

The proper and healthy transfer, learning and teaching of Turkish folk dances is possible by first classifying and separating the movements that make up these dances. In addition, it is very important to use a common narrative language in order to analyze the games accurately and understandably. Therefore, it should be clearly stated with which parts of the body and how the basic movements that make up the games will be performed. For these reasons, before performing a game analysis, the parts that make up the games and the basic movement patterns must be clearly defined.

It is believed that this movement framework, which starts from the "figure" at the beginning of the structural movement table and is accepted as the smallest part of the game and extends to the whole dance and deals with the game in seven stages, provides convenience in the literary analysis and transfer or teaching/learning of the games. In this context, the movement analysis of the Temurağa play was conducted and evaluated according to the structural movement table.

Another assessment required for a healthy analysis of games is the determination of basic movement patterns. These movement patterns can also be determined separately for each game.

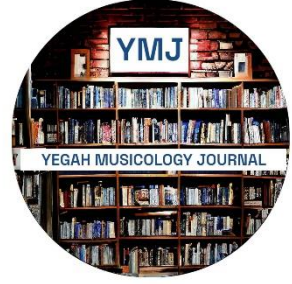
What is important is the movement that the game under study includes.

is to detect the patterns accurately. The basic movement patterns of the Temurağa game played in Elazığ province have been determined.

Although the dance is played by holding the arms from the shoulders in Elazığ today, it has been determined that in ancient times it was played by holding the little fingers of the hands. When the Temurağa game played in Elazığ is compared to its variants seen in other regions, it is seen that the music and movement structure is in 4-stroke and it has many common movement sets with the variants in other regions.

The dance in Elazığ, consists of a single movement, three sections and seven movement sentences. The method of the game is 4 times. When the Temurağa play is examined in terms of its identity; It is danced as halay in terms of genre, square as format, line as form, mixed gender and in groups. In addition, the game falls into the category of games without vehicles. Although in some regions

where the Temurağa game is played, the hands are held by the little fingers, in Elazığ the game is played by holding the arms from the shoulders. The music of the Temurağa play is seen to be largely the same when compared to the provinces in which it is performed, and it is possible to say that the work shows the characteristics of Huseynî makam within the theory of today's Turkish Music. When considered in terms of the game-music relationship, it is seen that the game movements are compatible with the music and the dance does not include lyrics. Although there is direct connection between the folk songs "Daldala Daldala Dal Ben Olaydım" and "Kalenin Başında Ekerler Darı Temurağa" in the TRT repertoire and the Temurağa melody, a similarity can be mentioned in the context of the regions where they are performed. In Elazığ, the dance is accompanied by drums and clarinet. Movement structures encountered in almost all Temurağa dances (striking the heel on the ground, walking by turning to the right and left, etc.) are also seen in Elazığ province. Naturally, it cannot be said that it is exactly the same as the games in other provinces. However, it has been determined that the movements exhibit variant characteristics.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 05.03.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 13.03.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 18.03.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1447374>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

GÜNÜMÜZ POPÜLİZMİNDE TÜRK MÜZİĞİ DİNLEYİCİSİNİN KORUNMASI VE GELENEĞİN AKTARILMASI: YÖNTEMLER VE YAKLAŞIMLAR

AKDAĞOĞLU, Turgay¹

ÖZ

Günümüzde popüler müziğin etkin olduğu müzik piyasasında, geleneksel Türk müziği ve makamlarının korunması, yaşatılması ve temelinde yer edinmiş düşünce yapısı ile kuşaktan kuşağa aktarılması büyük önem teşkil etmektedir. Bu makale, geleneksel Türk müziği dinleyici kitlesinin korunması ve bu zengin müzikal mirasın gelecek nesillere aktarılması için yeni yöntemler ve yaklaşımlar sunmayı amaçlamaktadır. Günümüz popülizminin etkisi altında, geleneksel müziğimizin nasıl bir evrim geçirebileceği, gelişen ve değişen teknolojinin bir parçası olma durumu ile modern dünyada nasıl bir yer edinebileceği ve yeni yaklaşımlar açısından varmak istenilen yöntemler üzerine odaklanılmıştır. Bu bağlamda, geleneksel Türk müziğinin sadece geçmişin bir yankısı olarak değil, aynı zamanda sürekli gelişen ve dönüşen bir kültürel ifade biçimi

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Ardahan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türk Müziği Temel Bilimler Bölümü,
turgayakdagoglu@ardahan.edu.tr, ORCID  [0000-0002-9375-2089](https://orcid.org/0000-0002-9375-2089)

olarak nasıl korunabileceği ve geliştirilebileceği üzerinde durulacaktır. Yeni medya platformlarının ve dijital teknolojilerin bu müziği daha geniş bir kitleye ulaştırma potansiyeli, geleneksel müziğimizin çağdaş dünyada nasıl bir konum edinebileceğinin anahtarını sunmaktadır. Ayrıca, eğitim sistemlerinde geleneksel müziğe daha fazla yer verilmesi, genç nesillerin bu müzikle organik bir bağ kurmasını sağlayacak ve kültürel mirasımızın sürdürülebilir bir şekilde aktarılmasına katkıda bulunacaktır. Sonuç olarak, geleneksel Türk müziği ve makamlarının gelecek nesillere aktarılması, bu zengin kültürel mirasın modern dünya ile uyum içinde nasıl evrilebileceği, teknoloji ile nasıl bütünleşebileceği ve yenilikçi yaklaşımlarla nasıl canlı tutulabileceği üzerine stratejik düşünceler gerektirmektedir. Bu süreç hem müzikal mirasımızın korunmasını hem de geleneksel müziğimizin global bir perspektifte yeniden şekillendirilmesini sağlayacak yenilikçi ve kapsayıcı yöntemlerin keşfedilmesini zorunlu kılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dijital müzik, Türk müziği, yöntem, yaklaşım, geleneksel aktarım.

PROTECTING TURKISH MUSIC LISTENERS AND TRANSMITTING THE TRADITION IN TODAY'S POPILISM: METHODS AND APPROACHES

ABSTRACT

In the current music market, where popular music predominates, the preservation, sustenance, and intergenerational transmission of traditional Turkish music and its foundational makams are of paramount importance. This paper aims to introduce new methods and approaches for safeguarding the audience of traditional Turkish music and ensuring the transmission of this rich musical heritage to future generations. Under the influence of contemporary populism, this document will focus on how our traditional music can evolve, integrate with advancing and changing technology, find its place in the modern world, and the methods desired for these new approaches. In this context, it will be discussed how traditional Turkish music can be preserved and developed not merely as an echo of the past but as a continuously evolving and transforming cultural expression. The potential of new media platforms and digital technologies to reach a broader audience presents a key to positioning our traditional music in the contemporary world. Furthermore, allocating more space for traditional music within educational systems will enable younger generations to form an organic

connection with this music, contributing to the sustainable transmission of our cultural heritage. In conclusion, the transmission of traditional Turkish music and makams to future generations requires strategic thinking on how this rich cultural heritage can evolve in harmony with the modern world, integrate with technology, and be kept alive through innovative approaches. This process necessitates the discovery of innovative and inclusive methods that will not only preserve our musical heritage but also reshape our traditional music from a global perspective.

Keywords: Digital music, Turkish music, method, approach, traditional transmission.

GİRİŞ

Dünyanın en eski yerleşim bölgelerinden biri olan ülkemizin toprakları, binlerce yıllık geçmişi ve tarihinde var olan birçok farklı kültürün etkisiyle, kozmopolitiz bir görünüme sahiptir. Farklılıklara karşı özünü kaybetmeden bir bütün olabilme düşüncesinde yatan amaç geleneksel Türk müziğinde de yer almaktadır. Geçmişten bu yana bu kadim topraklardaki toplumsal yapı değişkenleri ile geleneksel Türk müzik kültürünün önemli bir noktada olduğunu söyleyebiliriz. Temel yapısı olsun içinde barındırdığı iç dinamikleri ile toplumsal ve kültürel alanımızın genişliği sayesinde müziğin kendi yapısının dışına çıkmadan hem de farklı müzik türlerine hazırladığı zemin ile geniş bir yelpazeye sahip olduğunu ifade edebiliriz. Bu gelişmelerin dışında hızlı bir gelişme süreci yaşayan sanayileşme faktörü, müziğin bir meta olgusu haline gelmesi, pazarlanan bir ürün görünümüne bürünmesi, teknolojik gelişmeler, kentleşme sorunu ve popüler kültürün bir parçası olan pop müzik ile farklı yorum ve tartışma sahasını bizlere göstermektedir. Gelişim sürecinde yaşanan etkileşimler diğer sanat dallarında olabileceği gibi müzik alanını da derin bir şekilde etkilemektedir. Geleneksel müziklerimiz zaman içerisinde evrilerek kendi yapısından uzaklaşıp yabancılaşma sürecine ya da farklı müzik türleri ile harmanlanmış bir müzik anlayışı ortaya çıkardığı görülmektedir. Geleneksel Türk müziği, form açısından alışla gelmişliğin dışında zengin bir makam sistemine sahiptir. Derin bir tarihe ayna tutan geniş bir alana yayılmış kültürel dokularıyla Türk kültürünün icra ve söylemsel olarak ayrılmaz bir parçası konumundadır. Fakat gelişen teknoloji ile sadece popüler müziğin değil popüler kavramını kapsayan müziğin küreselleşme içindeki metalaşması pazar ürünü olarak sunulması ve yaygınlaşması göze çarpan bir yeredir. Günümüzde müzik sahasına baktığımızda popüler müzik türleri ve ürünlerinin geleneksel Türk müziğinin önüne geçtiğini göstermektedir. Zaman içerisinde özellikle de genç kuşaklar arasında geleneksel Türk müziği türleri tercih edilmemekte, ilgi olarak azalmakta ve hatta bilinmemektedir. Ortaya çıkan bu izlenim

doğrultusunda, geleneksel Türk müzik dinleyici kitlesinin korunması ve yaygınlaştırılması gerekmektedir. Türk kültürünün mihenk taşlarından biri olan bu kültürün bu mirasın aktarılması noktasında yeni yöntemlerin, yeni stratejilerin ortaya çıkarılması veya geliştirilmesi gerekmektedir. Geleneksel Türk müziği noktasında yeni yaklaşım ve yöntemleri açıklayabilmek ve çalışmaya yön vermesi açısından Popülizmin kavramsal açıdan ayrı bir başlık altında incelenmesi gerekmektedir. Bu açıdan geleneksel Türk müziğinin günümüzdeki görünümüne açıklık getireceği düşünülmüştür.

Araştırmanın Amacı

Türk müzik tarihinin bir sistem içerisinde sunulması veya geleneksel müzik anlayışının aktarılması, günümüzdeki yöntemler ve yaklaşımlar açısından dönem çalışmalarını da kapsayan başlıkları içermektedir. Türk müziğine yönelik eleştirel yaklaşımların dikkat çeken noktaları bu çalışmada ele alınmaya çalışılmıştır. Belli bir sistem doğrultusunda düşünüldüğünde Türk müziğinin geleneksel dinleyici kitlesi ve bu kitlenin korunabilmesi noktasında müzik alanındaki gelişmeler toplumun hem iç dinamiklerinde yer alan siyasal alanı kapsarken hem de ekonomik, kültürel ve benzeri yapılar ile popüler müzik döngüsü içerisinde yeni yöntemler ve yaklaşımları açıklamaktadır. Popüler kültür anlayışının müziğe nasıl yansıdığından, günümüzdeki gelişmelerin, siyasi olayların, ekonominin, kültür yapılanmalarının geleneksel Türk müziği dinleyicisinin korunması ve aktarılması açısından günümüzdeki görünümü gibi etkenler çerçevesinde ele almak ve dönemin müzik yaklaşımlarını ortaya çıkarmak çalışmamızın amacını oluşturmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Bu çalışmada günümüz popülizminde geleneksel Türk müziği dinleyici kitlesinin korunması ve geleneğin aktarılması için yeni yöntemler ve yaklaşımlar ile müziğin bilimsel bir platformlarda değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır. Toplumun kültürel dokularındaki değişimin yansımalarına tanıklık eden geleneksel Türk müziği dinleyicisinin korunması ve var olan bu geleneğin bozulmadan aktarılması, yeni yöntem ve yaklaşımların ortaya çıkarılması, geleneksel Türk müziği alanında yapılan çalışmalar için temel kaynak özelliği taşıması ve bu kaynakları, yöntemlerin, yaklaşımların, tartışma ve eleştirilerin gün yüzüne çıkarılması bu çalışmanın başlıca önemini kapsamaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışmada günümüz popülizminde geleneksel Türk müziği dinleyici kitlesinin korunması ve geleneğin aktarılması için yeni yöntemler ve yaklaşımlar konusu ele alınarak küreselleşme olgusu ve teknolojik gelişmelerin yansımaları ile günümüzde popüler müzik kültürünün geleneksel Türk müziğinin yapısını, sürece etkisini, başka bir deyişle şekillenişinin ortaya çıkardığı süreçleri yansıtılabilmek için tarama araştırma modeline başvurulmuştur. Ayrıca yine bu çalışmada Tarama araştırma modelinden ziyade ikinci bir nitel araştırma yöntem modeli olan tarihsel araştırma modelinden faydalanılmıştır. Özellikle yeni yöntemler ve yaklaşımların ortaya çıkarılmasında tarihsel sürece ve belli dokümanlara ihtiyaç duyulmuş ve kütüphane çalışmasından da yararlanılmıştır.

Popülizm Kavramı ve Müzik

Popülizm günümüzde hızla gelişim gösteren bir olgudur. Popülist yansımaları olan demokratik bir görünüme sahip toplumlardaki nüfus artışı, işsizlik problemi, göçler, iklim alanında olan değişiklikler popülizm alanına yöneltilen sorunların gün yüzüne çıkmasına zemin hazırlamaktadır. Popülizmi söylemsel açıdan ele aldığımızda; siyasi alanda yer edinmiş değişimlere karşı bir duruş sergileyen ya da değişimlerin yanında olma durumunu yansıtan bir özelliğe sahiptir diyebiliriz. Ayrıca yenilikçi ve geleneksel düşüncelerin ışığında hem sol siyaseti alanında hem de sağ siyaset alanındaki etkileri yansıtmaktadır. İngilizce “people” Latince “populus” sözcüğünden türemiştir. Kavram olarak toplumsal değişimlere göre yön ve şekil değiştiren bir özelliği yansıtmakta bilmektedir. Tarihsel açıdan baktığımızda Amerika Birleşik Devletleri (ABD) ve Rusya’da ortaya çıkmış ve gelişim göstererek geniş bir saha çalışmasına yöne vermektedir. Tarım alanındaki reformlardan kaynaklanan eylemler popülizm kavramı ile adlandırılmıştır (Batur, 2021:4-5). Modern literatüre bakıldığında; Popülizm, ideoloji, strateji, söylem ve siyasi gelişimler açısından dört başlık altında toplanmaktadır. Toplumların oluşumundaki halk unsurunu kapsayan bu kavram halk iradesinin giderek unutulduğunu, yok sayıldığını ve görmezden gelindiğini dile getirmektedir. Bu durumda eski düzenden çıkıp yeni bir düzene geçme girişimlerini kapsamaktadır. Eski düzende var olan işleyişin halkın arz ve taleplerine karşılık gelmediğini göstermektedir. Bu alanda çalışmaları ile önemli bir yere sahip olan Hawkin Popülizmi post- modern bir yapı ve söylemsel olarak karşımıza çıkan bir düşünce yapısını ilgilendirdiğini ifade etmektedir (Hawkins, 2009: 1044). Müzik endüstrisinde popülizm, ticari başarıyı daha geniş bir sahaya sunmak amacıyla geniş

kitlelerin beğenisine yönelik eserler üretilmesini teşvik eder. Bu durum, sanatçıların ve yapımcıların popüler taleplere uygun müzikler yapmasına, bazen de kaliteden ödün verilmesine yol açabilmektedir. Ancak, popülizm müziğin daha demokratik bir şekilde yayılmasını ve çeşitlenmesini de sağlar, böylece farklı kültürel arka planlardan gelen seslerin duyulmasına olanak tanımaktadır. Popülizmin müzik üzerindeki etkileri her zaman olumlu olarak görülmeyebilir. Eleştirmenler, endüstrinin aşırı ticarileşmesinin sanatsal ifadenin özgünlüğünü ve derinliğini zayıflattığını savunur. Ayrıca, popüler müzikteki bazı eğilimlerin, toplumsal cinsiyet rolleri gibi problem içerikli temaları pekiştirdiği de eleştirilmektedir. Bununla birlikte, bazı sanatçılar ve gruplar, popüler müzik içinde derin sanatsal ifade ve sosyal eleştiri yapmayı başararak bu eleştirilere meydan okumaktadırlar. Müzik alanındaki popülizm hem olumlu hem de olumsuz yönleriyle karmaşık bir fenomendir. Popüler müzik, geniş kitlelere ulaşarak kültürel etkileşimi ve ifade çeşitliliğini artırırken, aynı zamanda sanatsal kalitenin ve özgünlüğün korunması konusunda sürekli bir tartışma konusu oluşturur. Müzik endüstrisinin geleceği, teknolojik yenilikler, sanatçıların yaratıcılığı ve dinleyicilerin talepleri arasındaki dinamik etkileşimle şekillenecektir.

Geleneksel Türk Müziğinin Günümüz Popülizmindeki Görünümü

Geleneksel Türk müziğinin günümüzdeki temel sorunlarının başında ifade açısından Türk müziğinin adlandırılma yani isim karmaşa sorunu olduğunu söyleyebiliriz. Geçmişten günümüze uzanan bu ve buna benzer sorunlar Türk müziğinde farklı şartların ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Farklılaşmasındaki en önemli mesele popüler kültürün bir parçası olma durumu ile açıklanırken diğer bir yandan güncel yapılanmalara ayak uydurma süreciyle ortaya çıkan her türlü konu başlığını kapsamaktadır. Geleneksel Türk müziği noktasında göze çarpan en önemli başlıklar arasında popüler müziğin yansımaları, müziğin bir meta görünümü kazanıp kitle kültürü haline gelmesi, kültürel farklılaşmalar içerisinde ilerleme gösteren teknolojinin rolü, geleneksel Türk müziğinde icra ve meşk sorunsalı ile temelinde yatan çoksesliliğe geçiş gibi konular veya gündemler konumuzun genel hatlarına yön vermektedir. İlk öncelikle popüler kültürün ortaya çıkardığı popüler müzik anlayışını ve kitle kültürü konuları ile başlamak daha doğru olacaktır. Metalaşmanın bir yansıması olan pop müzik anlayışı sermaye arayışındaki bir pazar ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle alt ve üst sınıf anlayışının karşılık bulduğu bir kültür etkisini temsil etmektedir. Varlığında yer edinmiş ve bilincin dışında karşılık bulan eylemlerin her geçen gün farklılaşması ve anlamlı bir görünüme sahip olması ile müzik olgusu da kendi içerisinde geçişler

göstermektedir (Kaygısız, 1999: 334). Endüstriyel döngüde her geçen gün anlam ve değer kazanmaya başlayan müzik faaliyetleri dikkat çekmektedir. Geleneksel Türk müziğinin de endüstriyel alana yöneliminin olması bu müzik türünün metalaştığını göstermektedir. Sanatsal ürün olmasından ziyade bireylerin belli bir ticari amaç etrafında toplanması ve amacın temelinde yer alan düşünce sistemini yerleştirmek olduğunu ifade edebiliriz. Müziğin ticari bir ürün olarak sunulmaya çalışılması tüketim şekline konulmaya çalışılan müziği yansıtmaktadır. Kültürel değerlerin ışığında tüketilmeye çalışılan popüler olan bir ürünü dile getirmiş ve zaman içerisinde anlam kazandığını ifade etmiştir (Adorno, 2014: 81). Kültürel endüstri yapısında belli bir görünüm kazanan müzik ürünleri toplumsal yapılanmalarla birlikte daha geniş kitlelere taşınabilmektedir. Tam bir karşılık bulamayan bu arayış toplumsal, ekonomik, teknolojik gelişmelerle müzik alanını da kapsamaktadır. Gelişen bu bakış açısı popüler kültürün toplumlar için eğlence aracı olarak görülmesine zemin hazırlamıştır. Özellikle de kitle iletişim araçları da bu gelişmenin de bir parçası şeklinde karşımıza çıkmaktadır (Alemdar & Erdoğan, 1994: 39). Popüler müzik ve dinleyici yapısına baktığımızda aktif olmayan bir kitle ile yayılmaya çalıştığı görülmektedir. Toplumlara kapsayan müziğin geniş kitlelere hitap etmesi noktasında geleneksel Türk müziği bu noktada geride kalmaktadır. Popüler kültürün sık vurduğu hızlı tüketim olgusu Türk müziği alanında karşılık bulunamamaktadır. Popüler müziğin araçsal özelliği de bu karışıklığı açıklar niteliktedir. Kültürlerin yarattığı eylemlerin aksine hızlı, kolay ve geniş kitleler müziğin temel basamaklarını oluşturmaktadır. Türk müziğinin içyapısındaki yoğrulma etkisi daha az görülmektedir. Aslında popüler müzik ve geleneksel Türk müziğin benzeşen yönlerinden biride dinleyici kitlesi ve aktarılmasında ki çaba durumu benzer nitelikler taşımaktadır (Ateş, 2016: 19). Diğer göze çarpan nokta ise müziğin bireyselleştirilmek istenmesi diğer bir ifadeyle geniş bir sahaya ulaşmadaki maliyet alanını kapsamaktadır. Popüler müzik Türk müziğine göre üretim alanındaki insan gücünden de faydalanmanın uzaklaştığını bizlere göstermektedir (Adorno, 2014: 78). Geleneksel Türk müziği, var olduğundan beri birçok değişim ve dönüşüme tanıklık etmiş ve etmektedir. Fakat son yıllarda popüler müzik türlerinin baskın bir görünüme sahip olması, geleneksel müziğin varlığını ve devamlılığını da tehdit eder bir süreç içerisinde olduğunu göstermektedir. Bu baskı, geleneksel müziğin genç nesiller tarafından yeterince tanınmaması, genç nesillere aktarılmaması ve değerlendirilmemesi şeklindeki açıklamaları içermektedir.

Yeni Yöntemler ve Yaklaşımlar

Toplum yapısının bir aynası olan müzik kültürün önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Geniş bir içeriği temsil eden geleneksel Türk müziğinin çok seslendirme meselesi ve batılaştırmadaki yeri ve önemi ile ilgili görüş ve düşünceleri bizlere sunan bir yöntem ve yaklaşım durumunu görebilmekteyiz. Türk müziğinin batı müziğine göre makamsal bir yapıya sahip olması farklılıkların ortaya çıkmasını ve gelişim aşamalarında yaşanabilecek yeni yöntemlerinde yeniden evrilmesini sağlamaktadır. Popüler müziğin gelişimindeki etkin rol oynayan klasik batı müziği ve günümüzde devamlılık gösteren teknoloji gelişmeler, değişimler yaklaşımlar, bakış açıları, tercihler gibi durum ve olaylar yer almaktadır. Bu doğrultuda düşünüp ve konuyu ele aldığımızda genç neslin rolü büyük önem taşımaktadır. Zaman içerisinde değişen koşullara uyum sağlamak ve müzik tercihleri arasında büyük uçurumları yansıtırsa da önemli noktalarda göze çarpmaktadır. Bir müziğin diğer toplumlara ulaşması, aktarılması kültürel bir izlenim taşımaktadır. Ancak bu izlenim her geçen gün dijital platformda yerini bulmaktadır. Bu açıdan düşünüldüğünde genç neslin müzik seçimleri, tercihleri gelişen bu düzene şekil vermektedir. Geleneksel Türk müziği içeriğindeki temel formların değişmesi gerçek görünümünden uzaklaşmasını sağlamaktadır. Yeni bir yöntem şekli olarak Türk müziği temalarının “çoksesli” yapıda olabilecek şekilde sunulması ve aktarılması Türk müziğinin modern müzik zemini içinde yer bulması ve değer kazanması önemli görülmektedir (Türkmen, 2021:171).

Geleneksel Türk müziğinin korunması ve aktarılması için incelenen dokümanlar sonucunda çeşitli modern yaklaşımlar önerilmektedir. Bu yaklaşımlar arasında, dijital medya platformlarının etkin kullanımı, eğitim programlarında geleneksel müziğe daha fazla yer verilmesi, etkileşimli bir görünüm ile aktif uygulamalar ve oyunsal etkinlik aracılığıyla gençlerin bu müziğe ilgisinin artırılması gerekmektedir. Ayrıca, popüler müzik sanatçıları ile geleneksel müzik sanatçıların iş birlikli bir şekilde çalışmalı, geleneksel müziğin daha geniş kitlelere ulaşmasını ve kalıcı bir yapıya ulaşmasını sağlayabilmektedir.

Teknolojinin Rolü

Toplumsal hayatın farklılaşan yönünü gösteren kitle iletişim araçları ki bunların başında radyo ve televizyon gelmektedir. Ekonomik değişkenler ile eş oranlı gelişen ve ilerleyen teknoloji birçok sanat dalında olabildiği Türk müzik kültürünü de etkilemiştir. Olumlu ve olumsuz etki sahası ile kitle iletişim araçları müziğin daha kısa sürede yayılmasına imkân sağladığı gibi bir yandan da

müziğin ana formunun kaybolmasını sağlayabilmektedir. Basamaklar halinde hayatımıza, müziğimize etki eden kitle iletişim araçları her geçen gün daha çok ivme kazanmaktadır. Belli periyotlarla radyonun hayatımıza dâhil olması, televizyon sektörü, Mp3'ler dijital platformda yer alan kanallar ve benzeri iletişim araçları geleneksel Türk müziğine katkı sağladığı gibi birçok açıdan da müziğin ana hatlarında yer alan formunun bizlere aktarılmasını uzaklaştırmaktadır. 1990'lı yıllardan bugüne gelişen ve değişen teknoloji müzik alanında kendini belli etmektedir (Yılmaz, 2023:16-20). Teknolojik gelişmelerin hız kazanmasıyla dijital piyasa önem kazanmaya başlamıştır. Yenilenmenin sunduğu gereksinimler ile tüketici kitlesi ile bir müziğin daha kısa zamanda farklı topluluklara aktarılmasını sağlamaktadır. Tüketicinin şartlarını gözeten bir düşünce yapısı ile müzik piyasasını derinden etkilemekte ve geliştirmektedir. Bu durum aslında müzik endüstrisini bir parçasını veya bir uzantısının karşılığını yansıtmaktadır (Bölükbaş, 2012: 246). Medya kültürünün sosyal alanı etkileme durumu da diğer bir müzik alanında karşılaştığımız teknolojik etkileşimdir. Bilinen kültür aktarımlarına farklı bir görünüm kazandırmaktadır. İnsandan insana ya da kuşaktan kuşağa aktarılan kültür ve kültürün bir parçası olan müzik sosyal medya üzerinden tüm dünya ya ulaşabilmektedir. İnsanın doğasından aykırı bir aktarım ile gelişen bu süreç yaşanmışlıkların da kalıcılığını artırırken bir yandan da toplumların birlik ve beraberliği noktasında hızlı bir yayılım göstermektedir. Sanatın her alanında kullanılmaya çalışılan bu biçim geleneksel Türk müziğinin de farklı bir bakış açısı ile anılmasına yeni eleştirilerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Teknolojinin müzik alanına kattığı değerler dikkat çeken noktadadır (Kale, 2019: 131-146). Bireylerin yaşam biçimlerindeki değişiklikler zaman içerisinde gelişen ve değişen teknoloji ile eş güdümlü hareket etmektedir. Sosyolojik, psikolojik, fiziksel ve yaşama dair ne varsa müzik piyasasına yansımakta ve teknolojinin ayrılmaz parçası olan kitle iletişim araçları ile şekillenmektedir. Buda farklı bir toplum bakışı ve farklı bir inceleme alanı doğurmaktadır. Geleneksel Türk müziği kısmına yansıyan teknolojiye büyük bir değişim söz konusudur. Değişim ile başlayan bu aşamada Türk müziğinin değişim aşamalarında icra, dinleyici kitlesi, Türk müziğini popülerlik kazanması veya tam tersi bir düşünce durumunu yansıtması gibi kuşaktan kuşağa aktarılması ve yeni yöntem ve yaklaşımlar açısından da önem arz etmektedir. Dijital yapıdan uzak müzik yapısına baktığımızda ki bunun en önemli örneği olan Geleneksel Türk müziği halen günümüzde hazır tüketilen müziklere nazaran daha az kitleye ulaşmakta ve sakladığı ruha dokunma etkisini kısmen koruyabilmektedir. Kısacası; teknoloji alanında gerçekleşen gelişmeler geleneksel Türk müziğinin korunması ve aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Özellikle iletişim

açısından daha geniş kitlelere ulaşma noktasında sosyal medya, müzik yayın platformları ve mobil uygulamalar, önemli bir role sahiptir. Genç kuşağın teknolojiyi çabuk kavrayıp ve benimsemesi bu platformların etkin kullanılmasını sağlamakta ve geleneksel Türk müziğinin popülerleşmesinde büyük bir önem taşımaktadır

SONUÇ VE ÖNERİLER

Geleneksel Türk müziği ve makamlarının korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması ve yaygınlaşması kültürel dokularımızın korunması açısından da büyük önem taşımaktadır. Günümüz de gelişen popülizm etkisi geleneksel Türk müziğimizi korumak ve popüler bir görünüme ulaştırmak teknolojinin yararlarından ve geniş yelpazesinden faydalanmak için yeni yöntemler ve yaklaşımlar geliştirmek gerekmektedir. Geliştirilen bu yöntem ve yaklaşımlar müziğin ana formunu da kaybetmeden geniş kitlelere ulaşmasını sağlayabilmektedir. Türk müziğinin zengin makam yapısının çağdaş dünyada gerçek değerini bulması ve aktarılması popüler müzik etkisi ile daha geniş bir sahaya taşınabilmektedir. Hızlı bir etkileşim ağına sahip teknoloji yeni düşünce yapılarını ortaya çıkardığı gibi aynı zamanda da müziğinde değişime uğramasını sağlamıştır. Bu yüzden kitle iletişim araçlarının etkisi ile müzik tarz, ses, tını ve görünüm olarak farklı bir meta ürünü haline gelmektedir. Ortaya çıkan bu değişimler toplumun kültürel yapısında büyük değişimlere, yıkımlara yol açtığı gibi iyileştirme özelliğini de ortaya çıkardığını söyleyebiliriz. Geleneksel Türk müziğinin bu değişimlere ayak uydurmaya çalışması ile toplumların sosyo-kültürel yapısı, ekonomik gelişmeler, teknoloji ve popüler müzik anlayışı ile hem politik hem de pazarlanabilen bir ürün haline gelmektedir. Fakat Türk müziğimizdeki dinlenilebilirliğin artırılması için önerilen yeni yöntem ve yaklaşımların kullanılması, tekrardan ayağa kalkabilmesi ve dinleyici kitlesinin değişim göstermesi açısından önemli bir noktadır. Yaşam tarzından, teknolojik gelişmelere kadar uzanan modern yaşam biçimi bir müziğe bir sanata hızlı ve kolay ulaşabilmeyi sağlamaktadır. Bu açıdan ele aldığımızda konuyu sosyal medya ve kitle iletişim araçlarını rolü ve dinleyici kitlesinin geleneksel Türk müziğine katacağı anlam ve içerik boyutu daha etkileşimli bir görünüm kazanacaktır. Fakat her durum ve olayda olduğu gibi unutulmaya yüz tutan veya tutabilecek değerlerimiz korumak ve geniş kitlelere ulaştırmak için seçilen seçimlerin yarar sağlayacağı düşüncesinin yanı sıra zarar vereceği boyutta düşünülmelidir.

KAYNAKLAR

- Adorno, T.W. (2014). *Kültür Endüstrisi / Kültür Yönetimi* (B.O. Doğan, Çev.) İletişim Yayınları, İstanbul.
- Adorno, Theodor.W. (2016). *Negatif Diyalektik*. çev. Şeyda Öztürk, Metis Yayınları, İstanbul.
- Alemdar K., & Erdoğan İ. (1994). *Popüler Kültür ve İletişim*, İstanbul: Ümit Yayınları.
- Atiker, E. (1998). *Modernizm ve Kitle Toplumunu*. Vadi Yayınları, Ankara.
- Aytimur, R. G. (2019). *Theodor Adorno ve Walter Benjamin’de Sanat Eserinin Doğası*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe (Sistematik Felsefe ve Mantık) Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi Ankara.
- Aytimur, R. G. (2017), *Müzik Eğitiminde Sistematik Düşüncenin ve Felsefi Yaklaşımların Müzik Eğitimi Anabilim Dallarındaki Öğrenciler Düzeyinde İncelenmesi*, Gazi Üniversitesi Örneği Doktora Tezi, Ankara.
- Barnard, M. (2002). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*. Çev. Güliz Korkmaz. Ütopya, İstanbul.
- Dominic S. (1995). *An Introduction to Theories of Popular Culture*, Routledge, London.
- Krogh, T. (1999). *Frankfurt Okulunun Kültür Analizi*. Medya İktidar İdeoloji, (Der: Mehmet Küçük), Ankara.
- Oktay, A. (2002). *Türkiye’de Popüler Kültür*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Özbek, M. (2002). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yayınları, Ankara.
- Özdemirci, A. (2004). *Popüler Kültür, Tüketim Psikolojisi ve İmaj Yönetimi: Türkiye (1950-1980)*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İşletme Anabilim Dalı Yönetim Organizasyon Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Swingewood, A. (1996). *Kitle Kültürü Efsanesi*. (Çev. Aykut Kansu). Bilim ve Sanat
- Wayne, M. (2018). *Yeni Başlayanlar İçin Kapital*. Çev. Ümit Şensesen. İstanbul: Yordam Kitap Yayınları, Ankara.

EXTENDED ABSTRACT

In today's music market, dominated by popular music, the preservation, sustenance, and intergenerational transmission of traditional Turkish music and its foundational elements, such as makams, hold significant importance. This expanded declaration aims to present new methods and approaches for safeguarding the audience of traditional Turkish music and ensuring the

transmission of this rich musical heritage to future generations. Particularly under the influence of contemporary populism, this document will delve into the potential evolution of our traditional music, its integration with advancing and changing technology, its place in the modern world, and the new approaches desired for this process. Traditional Turkish music, having developed over centuries in Anatolia and its surrounding regions, boasts a rich history and diversity. This heritage, with its unique makams, rhythms, instruments, and performance styles, forms a distinct world of its own. The preservation and sustenance of traditional Turkish music are not merely about safeguarding a musical legacy but also about protecting a culture, history, and collective memory. The globalization of popular music and technological advancements have introduced new challenges and opportunities for the preservation and transmission of traditional music forms. For traditional Turkish music to find its place in the modern world and be embraced by new generations, it must align its inherent values with contemporary life. This process requires a balance between preserving the essence of traditional music and enriching it with modern expressions. New technologies offer significant opportunities for the preservation, archiving, and dissemination of traditional Turkish music. Digital archiving makes works accessible independent of time and place. Social media and online platforms have become powerful tools for promoting and spreading this music. Furthermore, technologies such as virtual and augmented reality can enhance the traditional music experience, making it more attractive to new generations. Incorporating traditional Turkish music more extensively into the education system plays a critical role in its transmission to future generations. Addressing both the theoretical and practical aspects of traditional music in music education programs allows students to acquaint themselves with this music from an early age and form a connection. Moreover, learning to play traditional musical instruments and participating in environments where this music is performed can foster a deeper relationship between young people and this music. The integration of traditional Turkish music with modern expressions can help it reach a broader audience. Merging popular music with elements of traditional music and reinterpreting traditional music within a contemporary framework can facilitate its acceptance by younger listeners. Such integrations are crucial not only for the preservation and transmission of traditional music but also for its evolution and vitality. Cultural events and festivals serve as important platforms for promoting and sustaining traditional Turkish music. These events not only present traditional music to a wide audience but also create an interactive environment between musicians and listeners. Additionally, international music festivals and cultural exchange programs

offer opportunities for the global promotion of traditional Turkish music and interaction with different cultures. In conclusion, the preservation, sustenance, and intergenerational transmission of traditional Turkish music and makams are about more than just safeguarding a musical heritage; they are about protecting a culture, history, and collective memory. This process requires the effective use of new technologies, education systems, modern expressions, and cultural events. Efforts to ensure traditional Turkish music finds its place in the modern world and is embraced by new generations will not only preserve this rich musical heritage but also allow it to evolve and remain vibrant and dynamic. In conclusion Today, populism has become a powerful force not only in the realms of politics and social media but also in the world of culture and arts. Despite having a profound history and rich cultural heritage, Turkish music has undergone a significant transformation process with globalization and the spread of popular culture. In line with the demands of the pop music market, traditional elements of Turkish music have become increasingly less preferred, giving way to works produced with commercial concerns aimed at reaching broader audiences. Raising the awareness of the audience is of great importance in order to preserve the original values of Turkish music and maintain this tradition. In this context, informative and educational content about Turkish music should be presented on various platforms, from educational institutions to the media. Including more traditional Turkish music in music education programs is a critical step to make children and young people love and understand this music. In addition, reinterpreting traditional music in ways suitable for the modern age can attract the attention of young listeners and increase their interest in this field. Transferring the Turkish music tradition to future generations is not just about teaching musical knowledge and skills; This process also requires the transfer of cultural values, historical awareness and aesthetic understanding. For this purpose, the following methods and approaches are recommended.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 04.02.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 26.02.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 18.03.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1431348>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

USÛL-VURGU İLİŞKİSİ: BEKİR SITKI SEZGİN İCRASI ve YÜRÜK SEMÂİ USÛLÜ ÖRNEĞİ

DURGUTLU, Metin¹

ÖZ

Klâsik Türk Mûsikîsi sözlü icrâ geleneği, bünyesinde birçok icrâ unsurunu barındırmaktadır. Bu unsurların farklı kombinasyonlarla estetik bir kompozisyon çerçevesinde kullanılması, ses icrâcılarının şahsi icrâ tavrını oluşturmaktadır. Tavrı oluşturan icrâ unsurları, icrâcı tarafından verilmek istenen müzikal ifadelerin oluşumunda da birbirleriyle ilişki içerisinde bulunmaktadır. Eser icrâsında kullanılan süsleme, nüans, güfte, vurgu, usûl gibi unsurların ilişkilerini doğru ve yerinde kullanan icrâcıların bu unsurlardaki muvaffakiyetlerinin incelenmesi, yeni icrâcılara yol gösterici ipuçları vermesi bakımından önem arz etmektedir.

Bu nedenle üzerinde henüz bir çalışma yapılmamış olan usûl-vurgu ilişkisi, yürük semâî usûlündeki üç eserde Bekir Sıtkı Sezgin' in² icrâları şeklinde sınırlandırılarak ele alınmıştır. Çalışmada nitel ve nicel araştırma yöntemlerinde ilişkiyel tarama modeli kullanılmıştır. Çalışmanın

¹ Öğr. Gör, İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Türk Musikisi Bölümü, metin.durgutlu@medeniyet.edu.tr,  <https://orcid.org/0000-0002-7202-1869>

² d.1936, ö.1996

amacı, usûllerdeki kuvvetli-zayıf darbların ses sanatkarlarının vurgu yapma tercihleri üzerinde etkisinin olup olmadığı ve usûl darbları ile vurgunun hangi oranda ilişki içinde olduğudur. Bu bağlamda, Bekir Sıtkı Sezgin' in yürük semâi usûlündeki üç eser icrâsı, usûl darblarına denk gelen vurguların tespiti yöntemiyle usûl-vurgu ilişkisi açısından analiz edilmiş ve analizler neticesinde usûl darbları ile vurgu yapılan notalar arasında bir bağlantı olup olmadığı araştırılmıştır. Yapılan analizler sonucunda Bekir Sıtkı Sezgin' in eser icrâlarındaki vurgu kullanma tercihleri ile yürük semâi usûlünün darblarının şiddet seviyesi arasında belirgin bir paralellik olduğu saptanmıştır. Bu saptamalar neticesinde de usûl darblarıyla icrâdaki vurgu tercihleri arasında önemli bir ilişki olduğu tespit edilmiştir.

Bu çalışma ile mûsikî eğitiminde usûl-vurgu ilişkisinin icrâ tavrı oluşumuna katkısının vurgulanması ve alanda yapılacak benzer çalışmalara öncü olunması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Usûl, vurgu, yürük semâi usûlü, icrâ tavrı, icrâ unsurları, Türk Mûsikîsi, Bekir Sıtkı Sezgin.

THE RELATIONSHIP BETWEEN USUL AND ACCENT: EXAMPLE OF BEKİR SITKI SEZGİN' S PERFORMANCE AND YURUK SEMAI USUL

ABSTRACT

The oral performance tradition in Turkish music encompasses numerous performance elements. The use of these elements in different combinations within the framework of an aesthetic composition constitutes the personal performance attitude of the vocal performers. The performance elements that constitute the style are also in relation with each other in the formation of the musical expressions desired to be given by the performer. Analysing the success of the performers who use the relations of the elements such as ornamentation, nuance, lyrics, accent and method correctly and appropriately in the performance of the piece is important in terms of giving guiding clues to new performers.

For this reason, the relationship between usul and accent, which has not yet been studied, has been examined by limiting it to Bekir Sıtkı Sezgin's performances in three works in the yuruk semai usul. The study employed a relational survey model within both qualitative and quantitative research methods. The aim of the study is to find out whether the strong and weak strikes in the

usuls have an effect on the accent preferences of the singers and to what extent the usûl strikes and accent are related. In this context, Bekir Sıtkı Sezgin's performances of three pieces in the yuruk semai usul were analysed in terms of the relationship between usul and accent by the method of determining the accents corresponding to the usul beats, and as a result of the analyses, it was investigated whether there is a connection between the usul beats and the accented notes. As a result of the analyses, it was found that there was a significant parallelism between Bekir Sıtkı Sezgin' s preferences for accentuation in singing and the force level of the beats of the yuruk semai usul. As a result of these findings revealed a relationship between usul beats and accent preferences in singing. With this study, it is aimed to accentuate the contribution of the usul-accent relationship to the formation of performance attitude in music education and to be a pioneer for similar studies in the field.

Keywords: Usûl (Rhythm pattern), accent, yuruk semai usul, performance style, performance elements, Turkish Music, Bekir Sıtkı Sezgin.

GİRİŞ

Klâsik Türk Mûsikîsi, usûl, güfte, melodi, form ve makamsal açıdan çok zengin müktesebata sahiptir. Bu geniş ve kadim birikimden ortaya çıkan eser repertuarının eğitim ve aktarım yöntemi, batı nota sisteminin Klâsik Türk Mûsikîsi' nde kullanımı yaygınlaşmaya başlayana kadar uzunca bir zaman meşk sistemi olmuştur. Klâsik Türk Mûsikîsi' nde meşk, “ *Bir üstad tarafından mûsikî parçasının tedricen çalınması ve okunması sûretiyle talebeye öğretilmesi ve talebe tarafından öğrenilmesi*” (Öztuna, 1974: 27)' ni ifade eder. Meşk sistemi, usûl, melodi ve güfte üzerinde uzun tekrarlara dayanan bir eğitim sürecidir. Bu sürecin uzamasının en önemli nedeni yazınsal bir müzikal hatırlatıcı olan nota kullanımının yok denecek kadar az olmasının yanında, sanatın öğretilmesi kadar sanatçı yetiştirilmesine de özen gösterilmesidir. Her ne kadar mûsikî geleneğinin inşasında ebced ve hamparsum gibi nota yazma teknikleri kullanılmış olsa da bunlar geniş kapsamlı yaygın bir kullanıma ulaşamamışlardır. Meşkteki eğitim sürecinde eser, üstad tarafından usûl kalıbının üstüne melodi-güfte giydirilerek öğrenciye aktarılır. Bu süreçte nota kullanılmayışından dolayı güfte ve usûlün ezbere bilinmesi, eser öğrenim sürecini hızlandırması açısından ayrı bir önem arz etmektedir. Bu geniş kapsamlı çalışma gereksiniminden dolayı meşk, oldukça uzun tekrarlar içeren ve meşakkatli bir eğitim sürecidir. Meşk sisteminin bu zorluğunun yanında olumlu katkılarından birisi ise uzun tekrarlar nedeniyle üstadın okuyuş tavrının öğrenciye daha kolay

aktarılmasını sağlamasıdır. Meşkte asıl amaç, sadece eserin öğrenilmesi değil aynı zamanda öğrenciye iyi bir icrâ tavrının kazandırılmasıdır.

Tavır; “*Mûsikî’ de tutulan şahsi ve üstadane tarz*” dır. (Devellioğlu, 2008: 55). Say’ a (Say, 2002: 33) göre de tavır, “*Geleneksel sanat müziğimizde seslendirme stili. Tavır, genel bir yaklaşımı değil, derinlikli, öznel üslûbu içerir*” şeklinde tanımlanmaktadır. Akbel’ de , Klâsik Türk Mûsikîsi’ ndeki sözlü icrâ tavrı konusundaki geniş kapsamlı çalışmasında, tavır kavramı konusundaki genel kabulü şu şekilde özetler; “*Hem literatürde verilen tanımlamalar hem de katılımcıların yaptıkları tanımlamalar ışığında tavır teriminin çoğunlukla ‘icrâcılara has öznel icrâ şekli olarak tanımlandığı görülmektedir*” (Avcı Akbel, 2021: 949). Tavır, makbul derecede mûsikînin gerekliliklerine sahip olan icrâcıları tanımlamak için en fazla kullanılan terimlerdenidir. Tavır kavramı, anlamsal açıdan bir nevi mûsikîdeki bireysel olgunluğu da ifade eder. Bu bağlamda, İbn-î Sînâ (ö. 1037) mûsikîde olgun bir tavıra sahip ses icrâcısında bulunması gereken hususiyetleri, perdelerle muvaffak, elhân ve ikâ uyumuna dikkat eden, sesinde bozulmalar olmayan geniş ve güzel bir sese hâiz olmak şeklinde ifade etmektedir (Turabi, 2002: 36-37).

Gelenekte meşk sistemi, günümüzde de nota ve ses eğitimi vasıtasıyla devam eden icrâ tavrının oluşumunda, birçok unsur bulunmaktadır. Bu unsurlar, ses kullanma tekniği, usûl, süsleme notaları, nüans , diksiyon, vurgu vb. gibi çeşitli alt başlıklar şeklinde sıralanabilir. İcracılar bu unsurlara olan muvaffakiyetleri nispetinde iyi bir icrâ tavrına sahip olabilirler. Tavrını geliştirmek isteyen bir icrâcı, en başta eserin temel unsurları olan güfte, usûl ve makama olabildiğince hâkim olmalıdır. Bu unsurların ardından vurgu, nüans ve süsleme notaları gibi icrâyı melodi ve ifade bakımından zenginleştiren diğer unsurların da esere nakşedilmesi gerekmektedir.

Usûl, tavrın oluşumunda rol oynayan bu saydığımız unsurların içinde en önemlilerinden biridir. Özkan (2000: 561) usûlü şöyle tarif ediyor “*Vuruşların kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar hâlindeki sayı veya vuruş guruplarına usûl denir*” Özkan’ın bu tarifine paralel olarak Salgar’ da (2012: 146) “*Süreleri birbirine eşit olan veya olmayan, kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanlardan oluşan kalıplaşmış darblara usûl denir*” şeklinde usûlü tarif etmektedir.

Usûl kavramı XV. (yy.)’ a kadar ikâ kavramı ile ifade edilmekteydi. İkâ konusunda elimize ulaşan ilk önemli eseri yazan Farâbi (ö. 950), ikâ darblarını günümüzde eserlerde ikâi terennüm olarak adlandırdığımız “te, ne, ten, tenen” gibi heceler ile ifade etmiştir (Ateş ve Altunya, 2022: 153) İkâi

terennüm içeren eserlere göz atıldığında, terennümlerdeki bu hecelerin büyük ölçüde usûlün darbları ile uyum içinde olduğu görülür. Bu uyumun icrâdaki yansıması, gelenekteki goygoylu okuyuş tavrında da görülmektedir. Eski ses kayıtları dinlendiğinde hanendelerin goygoylu okuyuş tavrının aşırı vurgulu ve ritmin darblarını hissettiren bir yapıda olduğu görülür. Bu açıdan gelenekte usûl darblarının icrâ tavrının oluşmasında oldukça önemli bir rolü olduğu kanısına varılabilir. Usûlün tavrındaki yeri ve önemi konusunda Gönül (2015: 37) şunları söylemektedir; “*Usûl, sanatkâr tavrın oluşmasında ve gelişmesinde çok büyük öneme sahiptir. Usûlle bestelenen eserler, usûlün gerekleri göz ardı edilerek icrâ edildiğinde âsârın etkileyciliği, eğiticiliği ve kalıcılığı konusunda ulaşılması gereken seviye yakalanamayacak özgün tavırlar oluşamayacaktır*” Abdülaziz Merâgîzâde’ nin (ö. 1480?) 1451’ de Fatih Sultan Mehmet için yazdığı “Nekâvetü’ l-Edvâr” adlı eserinde, hanendelerin ikâ devirlerine olan hakimiyetleri ile icrâlarındaki muvaffakiyetleri arasındaki ilişkiye dair önemli tespitler bulunmaktadır (Koç, 2010: 317). Özellikle icrâ esnasında gırtlak ile yapılan vurgulamaların, ikâ’ nın darblarına göre yapılması gerektiğini söylemesi dikkat çekicidir (Koç, 2010: 82).

İcrâcılarının tavrını oluşturan bir diğer önemli öge vurgu’ dur. Mûsıkîde vurgu, verilmek istenen mânâ ve müzikal ifadeyi artırmak için ses şiddeti veya nefesin hızlı tazyikiyle güfte veya perdeleri ön plana çıkarmak yoluyla yapılan bir icrâ unsurudur (Gültaş, 2003: 548). Ses icrâsı esnasındaki vurgu uygulaması, perde ve güftenin yanısıra usûl darblarındaki şiddeti ön plana çıkartmakta kullanılan bir yöntemdir. Bu açıdan icrâda vurgunun uygulanışında usûlün kuvvetli-zayıf darblarının çok önemli bir etkisi vardır. Buradan hareketle, usûlün ritmik âhenginin vurgu yoluyla icrâyâ yansıtıldığını söyleyebiliriz. Usûl-vurgu arasındaki bu ilişkiyi iyi bilen bestekarlar da eserlerini güfte-usûl-vurgu denkleminde bestelerler.

Bestelenmiş birçok eser incelediğinde genellikle kuvvetli olan darblara vurgulanması gereken hecelerin denk getirildiği görülmektedir. Bu bağlamda bestecilerde olduğu gibi usta icrâcılarının da bu ilişkiyi göz önünde bulundurarak icrâdaki ifadelerine vurgu ile yön verdikleri düşünülmektedir. Bu konuda üstadlığı herkes tarafından kabul edilen ve XX. (yy.)’ in önemli hanendelerinden biri olan Bekir Sıtkı Sezgin, eser icrâ ederken usûlün kuvvetli ve zayıf darblarının hangi hecelere denk geldiğinin icrâcı tarafından iyi bilinmesinin icrâ tavrında ne denli önemli olduğuna değinmektedir (Sezgin vd., 2020: 392). Gönül’ ün dikkat çektiği gibi, bazı şeflerin de usûlün vurgu etkisini icrâyâ yansıtmak için usûl darblarını notada belirttiği görülmüştür (Gönül, 2015: 34). Bu bağlamda, usûl

sadece ritmi dizayn eden ve eserin süratini belirleyen bir hüviyete sahip olmayıp, usûl-vurgu ilişkisi ile de eserin ve icrâcının melodik kompozisyonuna da etki etmektedir (Behar, 2012: 21).

Gelenekten günümüze yansıyan bu tespitlerden çıkarımla, usûlün ritmik vurgularının icrâda yapılan vurgulamalar üzerinde güfte ve melodi kadar önemli bir etkiye sahip olduğunu söyleyebiliriz. Sonuç olarak tarihsel süreç içerisinde usûl ve usûlü oluşturan darblardaki ritmik âhenk ve vurgu münasebetinin, alanında ehil mûsıkîşinaslar vasıtasıyla geçmişten günümüze kadar yüzyıllar boyu muhafaza edildiğini görmekteyiz.

Araştırmanın Amacı

Çalışmanın amacı yürük semâi usûlü örnekleminde usûllerdeki kuvvetli-zayıf vuruşların Bekir Sıtkı Sezgin' in vurgu yapma tercihleri üzerinde bir etkisinin olup olmadığının sorgulanması ve usûl darbları ile vurgunun hangi oranda ilişki barındırdığının tespit edilmesidir. Bu hedef doğrultusunda, çalışmadan edinilecek veriler neticesinde, usûl-vurgu ilişkisinin icrâ tavrındaki rolünün tespit edilmesi ve icrâ özellikleri alanında yapılacak yeni çalışmalara katkı sunulması amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Klâsik Türk Mûsıkîsi sözlü icrâ alanında usûl-vurgu ilişkisini içeren bir çalışmanın yapılmamış olması ve tavrı ediniminde usûl-vurgu ilişkisi üzerine yapılacak yeni çalışmalara ışık tutması açısından bu araştırma önem arz etmektedir. Ayrıca, eğitim ve icrâ alanlarında usûl-vurgu ilişkisinin icrâ tavrındaki öneminin fark edilmesi ve icrâ özellikleri alanında yapılacak yeni çalışmalara çözümsel bir yöntem önermesi açısından da bu araştırmanın önemli olduğu düşünülmektedir.

Sınırlılıklar

Bu çalışma,

- Alandaki usûl sayısının fazlalığı ve bu usûllerde bestelenmiş eser repertuarının genişliğinden dolayı yürük semâi usûlü ile
- İsmail Hakkı Özkan'ın yürük semâi usûlü tanımı ile
- Alanında uzman, yetkin icrâcılarının sayıca fazla olması ve icrâcılığındaki yüksek seviyesi tüm mûsıkî otoriteleri tarafından kabul gören Bekir Sıtkı Sezgin ile
- Makale kapsamından dolayı üç örnek eser ile

- Ses icrâcılığındaki tavrı oluşturan unsurların geniş bir alanı kapsamamasından dolayı da usûl-vurgu ilişkisi ile sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Bu çalışmada nitel ve nicel araştırma yöntemleri ile ilişkisel tarama modeli kullanılmıştır. Nitel araştırma yönteminde gözlemsel tespitler, görüşmeler ve dokümanların analizleriyle veriler toplanırken, bütüncül ve gerçekçi bir yaklaşımla olay ve algıların nedenleri sorgulanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 45). Nicel araştırma yöntemi de değişkenler arasındaki farklara, ilişkilere veya etkilere odaklanarak istatistiksel yöntemlerle araştırma kapsamındaki faktörler arasındaki ilişkiyi doğrulamayı hedefler (Garip, 2023: 2-4). İlişkisel tarama ise “İki ve daha çok sayıdaki değişken arasında birlikte değişim varlığını ve/veya derecesini belirlemeyi amaçlayan araştırma modelleridir” (Karasar, 2009: 81).

Bu çalışmada, sözlü mûsikî icrâ unsurlarından olan usûl-vurgu ilişkisi, üç örnek eser üzerinden Bekir Sıtkı Sezgin ve yürük semâi örnekleminde incelenmiştir. Örnek eserlerin notaları Cumhurbaşkanlığı Klâsik Türk Müziği Korosu nota arşivinden temin edilmiştir. Bekir Sıtkı Sezgin’in eser icrâları youtube üzerindeki kayıtlarından dinlenerek, icrâda yaptığı vurgulamalar notaya aktarılmıştır. Nota yazımı için Sibelius nota yazım programı kullanılmıştır. Notaya aktarılan eser icrâlarında usûl darblarında kullanılan vurguların sayıları tespit edilerek analiz tablosuna işlenmiştir. Bu yöntemle de usûlün hangi darblarında hangi oranda vurgu kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu veriler her eser için ayrı ayrı ve genel olarak değerlendirilerek analizler ve yorumlamalar yapılmıştır. Yapılan bu analiz ve yorumlamalar neticesinde icrâdaki usûl-vurgu ilişkisinin varlığı ve rolü hakkında nitel ve nicel tespitler yapılmıştır.

İlgili Araştırmalar

Çalışmamızın bu bölümünde konumuz ile yöntem ve içeriksel açıdan yakınlık gösteren bazı akademik çalışmalara yer verilmiştir;

Karaman ve Yılmaz’ ın (2020: 359) “Beste Formunda Çember Usûlünde Bestelenmiş Eserlerin Usûl-Aruz-Ezgi İlişkisi Üzerine Bir İnceleme” isimli makalesinde örnek eserler üzerinden usûl-aruz-ezgi ilişkisi ele alınmıştır. Çalışmada ağırlıklı olarak usûlün aruz ile oluşturduğu uyum incelenmiş ve bu çerçevede usûl ve aruzun ezgi üzerindeki etkisi hususuna değinilmiştir.

Arapgirlioğlu ve Kalan (2011: 38) “Barok Müziğinde Ritm ve Ölçü Yapılarıyla Tempo ve Vurgu Noktaları Arasındaki İlişkiye Yönelik Stilistik Bir İnceleme” isimli makalelerinde, batı müziği

barok dönem beste yapısındaki ritim-ölçü ve tempo-vurgu noktaları ile icrâ arasındaki ilişkisel noktaları araştırmışlardır.

Gültaş'ın (2003) "Vurgu ve Vurgulamaları ile Türk Mûsikîsi'nde Prozodi" ismiyle hazırladığı kitabında, Türkçe'de vurgu konusu detaylarıyla ele alındıktan sonra örnek eserler ile güftedeki hece vurgularının melodi üzerindeki etkilerine değinilerek âhenk ve hece vurgusu ilişkisi incelenmiştir.

Şahin (2019) "Beste ve İcra İlişkisi Üzerine Karşılaştırmalı Bir Analiz: İki Sûzinâk Şarkı" isimli makalesinde, eserlerin form yapısı, güfte-usûl ilişkisi ve güfte-müzikal anlatım ilişkisi üzerinde durulmuştur. Çalışmada güfte-müzik ilişkisi ifadesel açıdan incelenirken, usûl-güfte ilişkisi de güftelerin usûlün hangi darblarında yer aldığı bağlamında incelenmiştir.

Ayaz'ın (2023) "Kapılır Her Gören Ol Şuh-i Cihan Eseri Bekir Sıtkı Sezgin İcrasında Süsleme Elemanlarının Kullanımına Yönelik Analiz" isimli makalesinde, örnek bir eser ve icracı üzerinden süsleme elemanlarının eser içindeki kullanım oranları analiz edilmiştir. Vurgular sadece kullanılan perde üzerinde gösterilmiş ayrıca ilişkisel bir çözümlemeye gidilmemiştir.

Bekir Sıtkı Sezgin

Bekir Sıtkı Sezgin, geleneksel üslûp içerisindeki bilgi birikimiyle kendine has icrâ tavrını oluşturabilmiş ender ses sanatkârlarından birisidir. Bu açıdan Klâsik Türk Mûsikîsi ses icracıları arasında mümtâz bir yere sahiptir. Bekir Sıtkı Sezgin 1 Temmuz 1936'da İstanbul'da dünyaya gelmiştir (Çoban, 2021: 212). İlk mûsikî meşklerini babası ve annesi ile yapan Bekir Sıtkı Sezgin, aile içerisindeki mûsikî ortamında eserler öğrenmeye başlamıştır. Babası da hafız olan Sezgin, bu kültürel dairede yetişerek küçük yaşlarda hafızlık mertebesine erişmiş ve bu da mûsikî tavrının oluşumunda çok önemli bir etkiye sahip olmuştur (Yılmaz, 2022: 13).

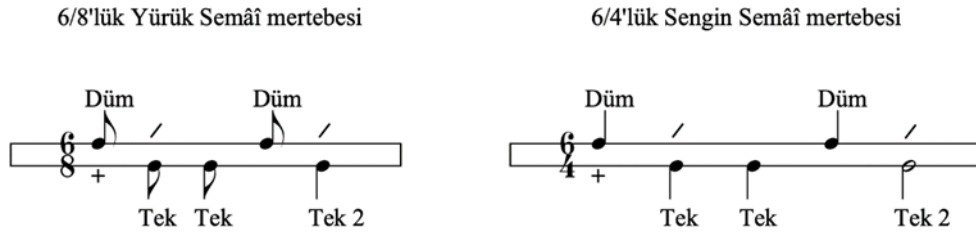
1950'de hıfzını tamamlamasının ardından babasının teşvikiyle İstanbul Belediye Konservatuvarı'na girmiş ve burada aldığı nazariyât, solfej, üslûp, tavır ve repertuar dersleriyle kendisini mûsikî alanında geliştirmeye devam etmiştir. Daha sonra yerleştiği İzmir'de 1959 yılında radyo sınavını kazanarak İzmir Radyosu'nda ses sanatçılığına profesyonel anlamda ilk adımını atmıştır (Özcan, 2009: 82).

Mûsikî eğitimine aile içinde attığı ilk adımın ardından çeşitli mûsikî ortamlarında, konservatuvar ve radyo dönemlerinde, Râkım Elkutlu, Nejdet Varol, Nevzat Atlığ, Mesut Cemil, Münir Nurettin Selçuk ve Alâeddin Yavaşca gibi büyük üstâdlardan istifade etme fırsatı bulmuştur. İzmir Radyosu'

ndaki görevinin ardından sırasıyla İstanbul Radyosu ses sanatçılığı-şefliği ve İstanbul Teknik Üniversitesi Konservatuvarı'nda hocalık görevlerinde de bulunan Bekir Sıtkı Sezgin, makam perde baskılarındaki ustalığı, icrâ tavrını oluşturan unsurlara muvaffakiyeti ve hem dini hem de din dışı formlardaki eserlerin icrâsında gösterdiği üstün icrâ tavrı ile bugün tüm mûsikî otoritelerinin takdirini ve teveccühünü kazanmış çok önemli bir ses sanatkârıdır. Hayatını mûsikînin değerlerini yaşatmaya ve inkişâfına vakfeden Bekir Sıtkı Sezgin, 10 Eylül 1996'da vefat etmiştir (Çoban, 2021: 219).

Yürük semâi usûlü

Yürük semâi usûlü, yürük semâi formunun asli usûlü olmakla beraber Klâsik Türk Mûsikîsi'nde en fazla eser bestelenen usûllerden de bir tanesidir. Yürük semâi usûlü 6 zamanlı bir usûl olup, 6/8 ve 6/4'lük mertebeleri kullanılmıştır. 6/4'lük mertebe aslen sengîn semâi olmakla birlikte günümüz notalarında ve icrâ alanlarında da yürük semâi şeklindeki kullanımı daha yaygındır. Usûl beş vuruşlu olup şu şekildedir; birinci vuruş kuvvetli, ikinci vuruş yarı kuvvetli, üçüncü vuruş zayıf, dördüncü vuruş çok kere zayıf, beşinci vuruş yarı kuvvetlidir (Özkan, 2000: 577). Özkan (2000: 568) ayrıca usûllerin darblarını usûl şekli üzerinde gösterirken notalar üzerindeki kuvvetli vuruşları “ + ”, yarı kuvvetli vuruşları “ / ” ve zayıf vuruşları “ ()” boş şeklinde göstermiştir. Özkan'ın ifadeleri ve eser repertuar notasyonlarındaki genel kullanım göz önünde bulundurularak usûlün 6/4'lük mertebesi çalışmamızda yürük semâi olarak ele alınmıştır.



Şekil 1. Yürük semâi usûlü darbları (Özkan, 2000: 577).

Vurgu

Bestekârlar bestelerinde, güfte, melodi ve usûlün kılavuzluğunda kendi öznel estetik, manâ ve müzikal kompozisyonlarını ortaya koymaktadırlar. İcrâcılar da bestekârın bu müzikal kompozisyonuna eser üzerindeki tefekkürleri ve yetkinlikleri nispetinde katkı sunmaktadırlar. İcrâcılar beste üzerindeki bu kompozisyonu inşa ederken birçok müzikal anlatım unsurundan

faidalanırlar. Bu unsurların en önemlilerinden birisi de vurgudur. Vurgu melodideki mânâyı belirginleştirmek için “*Belli notaların öne çıkartılarak bir etki yaratılması yolunda başvurulan bir süsleme biçimidir*” (Turgay ve Ayangil, 2016: 1130). Gâzimihal’ e (1961: 268) göre vurgu , “*Bâzı notaların seslerini belirtmek ve hafifletmek, onu diğerlerinden ayırmak veya iyice uzatmak, kuvvetli yahut zayıf çıkararak, her gerektiğçe, bolca seslendirme keyfiyetidir*” şeklinde ifade edilmiştir. “*Vurgular icrâcı tarafından genellikle, çarpmaların ilk notalarına, ezgi gurupları içerisinde diğerlerinden daha yüksek (tiz) frekansta olan notalara ve kelimelerin daha belirgin hale getirilmesi için yapılan hecelerde yapılan volüm artırımı şeklinde görülür. Vurgu, nota üzerinde ok işaretinin ucu " > " ile gösterilir*” (Durgutlu, 2013: 30). Vurgu, “*basit mânâda bir soluk (şiddet) baskısıyken, prozodik ve estetik mânâda, bir perde baskısıdır. Ezgiyi yaratan perdenin baskısıyla bir taraftan hece taksimatını, diğer taraftan da mânâyı düzenlemektedir*” (Gültaş, 2003: 427). Eser icrâsında vurgu sadece ses şiddetiyle ortaya çıkmamaktadır. Aynı zamanda ön çarpma, tril vb. süsleme notalarının da etkisiyle hafif tonlarda da perdeler veya heceler vurgulanabilmektedir (Durak, 2022: 93).

Vurgu, icrâcılar tarafından şu üç ana kompozisyon bileşeni göz önünde bulundurularak icrâyâ yansıtılmaktadır; melodinin etkisi artırılmak istendiğinde perdelerde, güfteadaki anlamsal ifadenin ön plana çıkması istendiğinde hecelerde, ritmik âhengini ifadesini artırmak için de usûl darblarında. Bu kapsam çerçevesinde eser icrâlarında güfte, melodi ve ritmik kompozisyonda anlatılmak istenen duyguların gerekliliği üzerinden vurgu kullanımı yapılmalıdır. Bunu çok iyi uygulayan ustaların eser icrâları incelendiğinde, verilmek istenen bu duygulardaki vurgulamaları gereken yerlerde yaptıkları ve duygu ifadesine göre bazen şiddetli bazen de daha yumuşak vurgulamalar kullandıkları görülmektedir. Bu nedenle çalışmamızda vurgunun şiddet seviyesinin daha detaylı belirtilebilmesi için, batı müziği nota yazımında kullanılan vurgu işaretinin üstüne bir ve iki nokta koyulması suretiyle vurgu şiddetleri sınıflandırılarak bir işaret önerisi yapılmıştır. Noktasız olan işaret vurgu, tek noktalı olan işaret şiddetli vurgu ve iki noktalı olan işaret ise çok şiddetli vurgu şeklinde sınıflandırılmıştır. Bu işaretler şu şekilde gösterilmektedir;

> >̇ >̇̇

Şekil 2.Vurgu işaretleri

BULGULAR

Bu bölümde, Bekir Sıtkı Sezgin' in yürük semâi usûlündeki üç örnek eser icrâsı üzerinden yapılan analizler ile eser icrâlarındaki usûl-vurgu ilişkisinin varlığı hususunda bulgular aranmıştır. İcrâ edilen eserler aşağıdaki tabloda yer almaktadır.

Eser no	Eser Adı	Bestekâr	Makâm	Usûl
1	Bu gece ben yine bülbülleri hâmûş etti	Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi	Ferâhfezâ	Yürük Semâi
2	Biz âlûde-i sâgâr-ı bâdeyiz	Hâfız Post	Rast	Yürük Semâi
3	Ey dil heves-i vuslat-ı cânân sana düşmez	Küçük Mehmet Ağa	Suznâk	Yürük Semâi

Tablo 1. Bekir Sıtkı Sezgin'in icrâ ettiği çalışmada yer alan eserler

Bekir Sıtkı Sezgin tarafından seslendirilen bu eserler youtube üzerinden dinlenerek icrâda uyguladığı tespit edilen vurgular nota üzerinde gösterilmiş ve sayısal olarak analiz tablosuna aktarılmıştır. Eserlerin youtube bağlantıları karekod şeklinde eser analiz bölümündeki notaların üstüne ayrıca eklenmiştir. Yürük semâi usûlünün darbları notanın altına yazılarak hangi darblarda vurgu olup olmadığı nota üzerinde de görünür hale getirilmiştir. Eserlerin orijinal notaları üzerinde herhangi bir icrâ nota farklılığı analizi yapılmadığı için orijinal notaların bu bölüme ayrıca konulmasına gerek duyulmamıştır. Usûl-vurgu analizi yapıldıktan sonra nota ve usûl olarak iki satırlı şekilde nota programında yazılan eser notaları ve eserlerden edinilen bulgular aşağıda yer almaktadır.

Bu gece ben yine bülbülleri hâmuş ettim” isimli esere ait bulgular



FERAHFEZÂ YÜRÜK SEMÂÎ

Bu gece ben yine bülbülleri hâmuş etdim

Yürük Semâi

Dede Efendi

Nota

Ah__ Bu__ ge__ ce ben_____ yi ne bül__

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

4

Nota

__ bül le ri ha__ muş__ et__ dim Ah__ Bu__ ge__ ce

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

7

Nota

ben_____ yi ne bül__ bül le ri ha__

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

10

Nota

muş et dim Ser vi bü len dim ah

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

13

Nota

iş ve pen sen dim (Saz...) gel

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

16

Nota

gel ken di e fen dim dil

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

19

Nota

sen de gö züm hüs nü ne hay ret de a man

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

22

Nota

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

25

Nota

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

28

Nota

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

31

Nota

Usûl

Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

Nota 1. 1. Eser notası "Bu gece ben yine bülbülleri hâmuş ettim"

Eserde icrâcı tarafından seslendirilen toplam ölçü sayısı 52' dir. Yürük semâi usûlünün darblarına göre icrâcının eser içinde yapmış olduğu vurgu dağılımları da aşağıdaki gibidir;

- Usûlün birinci darbu düm' dür ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 43' tür.
- Usûlün ikinci darbu tek' tir ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 15' tir.
- Usûlün üçüncü darbu tek' tir ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 15' tir.
- Usûlün dördüncü darbu düm' dür ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 3' tür.
- Usûlün beşinci darbu tek' tir ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 35' tir.

Elde edilen veriler neticesinde Bekir Sıtkı Sezgin' in vurgu kullanım tercihlerinde birinci düm darbu usûlün en kuvvetli darbu olmasından dolayı en çok vurgu yapılan darp olurken, dördüncü darp olan düm darbu çok kere zayıf olduğu için en az vurgu yapmayı tercih ettiği darp olmuştur. Yarı kuvvetli olan ikinci ve beşinci darplarda yer alan tek' te kullanım oranında usûldeki bayım³ tercihlerinden kaynaklı makul denilebilecek bir fark olmakla birlikte beşinci tek birinci dümden sonra en çok vurgu yapılan usûl darbu olmuştur.

Bu bağlamda, usûldeki kuvvetli, yarı kuvvetli, zayıf, çok kere zayıf ve yarı kuvvetli darblar ile Bekir Sıtkı Sezgin tarafından icrâda yapılan vurgular arasında oransal açıdan önemli bir korelasyon olduğu görülmektedir. Bu açıdan vurguların kullanım sayılarında darbların kuvvetleri ile paralel bir dağılım olması oldukça dikkat çekicidir. Tüm bu çıkarımlar doğrultusunda, icrâdaki vurgulama tercihlerinde usûl darblarının şiddet oranlarının önemli bir etkisi olduğu tespit edilmiştir.

Yürük semâi usûlü darpları	Eserdeki vurgu sayısı	Yürük semâi usûlü darp kuvvetleri
1-Düm	43	Kuvvetli
2-Tek	15	Yarı kuvvetli
3-Tek	15	Zayıf
4-Düm	3	Çok kere zayıf
5-Tek	35	Yarı kuvvetli

Tablo 2. 1. Eser analiz tablosu "Bu gece ben yine bülbülleri hâmûş ettim"

³ Usûlde "Kuvvetli zamanla zayıf zamanın yer değiştirmesine "bayım" yahut "senkop" denir" (Özkan, 2012 : 200).

“Biz âlûde-i sâgâr-ı bâdeyiz” isimli esere ait bulgular



RAST YÜRÜK SEMÂÎ

Biz âlûde-i sâgâr-ı bâdeyiz

Yürük Semâi

Hâfız Post

Nota

Biz â lû de i sa ga rı ba de yiz
A nın çün le bi ya re dil da de yiz
Ra kib i le her dem mü da ra da yiz

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm Düm Düm
Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

Nota

5
yar Ye lel lel le lel lel le lel lel

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm Düm Düm
Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

Nota

9
lel le le li yar Biz a lû de i sa
A nın çün le bi ya
Ra kib i le her dem

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm Düm Düm
Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

13

Nota

ga rı ba de yiz yar
re dil da de yiz yar
mü da ra da yiz yar

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

SON

16

Nota

A ceb der di miz var so rar sa

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

19

Nota

bi zi yar Ye lel lel le lel lel

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

23

Nota

le lel_ lel_ le le li_ yar_ A ceb_ der_

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

27

Nota

di miz_ var so rar_ sa bi zi_ yar_

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

Nota 2. 2. Eser notası "Biz âlûde-i sâgâr-ı bâdeyiz"

Eserde icracı tarafından seslendirilen toplam ölçü sayısı 60' dır. Yürük semâi usûlünün darblarına göre icracının eser içinde yapmış olduğu vurgu dağılımları da aşağıdaki gibidir;

- Usûlün birinci darbu düm' dür ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 51' dir.
- Usûlün ikinci darbu tek' tir ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 30' dur.
- Usûlün üçüncü darbu tek' tir ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 1' dir.
- Usûlün dördüncü darbu düm' dür ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 6' dir.
- Usûlün beşinci darbu tek' tir ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 11' dir.

Bu eser icrâsında yapılan analiz neticesinde, Bekir Sıtkı Sezgin' in vurgu kullanım tercihlerinde birinci düm darbu usûlün en kuvvetli darbu olmasından dolayı en çok vurgu yapılan darp olurken, zayıf üçüncü darp olan tek ve dördüncü darp olan düm, en az vurgu yapılan darplar olmuştur. Yarı

kuvvetli olan ikinci darbtaki tek ve beşinci darbtaki tek darbaları kendi aralarında oransal bir fark barındırmakla beraber, bu iki darbtaki zayıf vuruşlardan hatırı sayılır oranda fazla vurgu yapılmıştır. Bu eserde de birinci esere benzer bir vurgu kullanma tercihi görülmektedir. Usûldeki kuvvetli, yarı kuvvetli, zayıf, çok kere zayıf ve yarı kuvvetli darbalar ile Bekir Sıtkı Sezgin tarafından icrâda yapılan vurgular arasında oransal açıdan önemli bir bağıntı vardır. Bu açıdan vurguların kullanımında darbaların kuvvetleri nispetinde bir dağılım olması oldukça dikkat çekicidir. Tüm bu çıkarımlar doğrultusunda, icrâdaki vurgulama tercihlerinde usûl darbalarının şiddet seviyesinin dikkate değer bir etkisi olduğu görülmüştür.

Yürük semâi usûlü darbaları	Eserdeki vurgu sayısı	Yürük semâi usûlü darb kuvvetleri
1-Düm	51	Kuvvetli
2-Tek	30	Yarı kuvvetli
3-Tek	1	Zayıf
4-Düm	6	Çok kere zayıf
5-Tek	11	Yarı kuvvetli

Tablo 3. 2. Eser analiz tablosu “Biz âlûde-i sâgâr-ı bâdeyiz”

“Ey dil heves-i vuslat-ı cânân sana düşmez” isimli esere ait bulgular



SÛZİNAK YÜRÜK SEMÂÎ

Ey dil heves-i vuslat-ı cânân sana düşmez

Yürük Semâî

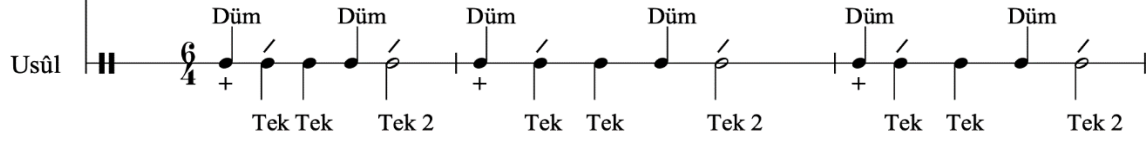
Küçük Mehmed Ağa

Nota



Ey dil heves-i vuslat-ı cânân

Usûl



Düm Düm Düm Düm Düm Düm

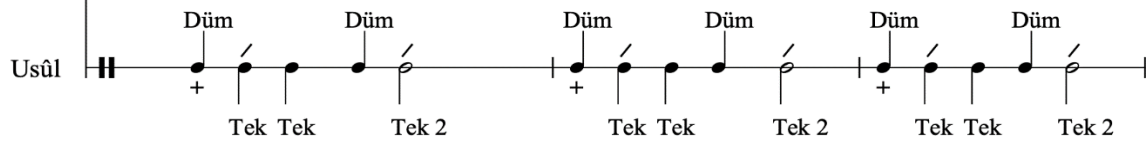
Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

Nota



nân sana düşmez Ey

Usûl



Düm Düm Düm Düm Düm Düm

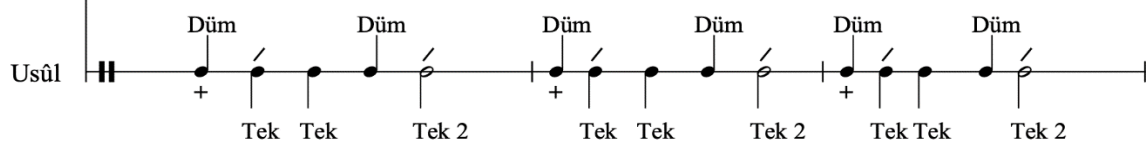
Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

Nota



dil heves-i vuslat-ı cânân sana düş

Usûl



Düm Düm Düm Düm Düm Düm

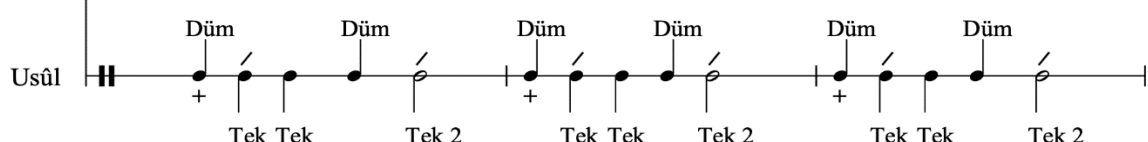
Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

Nota



mez (SAZ...) Yar yar

Usûl



Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

13

Nota

yar sa_ na_ düş_ mez_ gel_

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

16

Nota

gel_ gel ser_ vi na_ zım (SAZ...)

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

19

Nota

gel_ gel_ gel iş ve ba_

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

22

Nota

zım_ ben de ne ey_ le gel_ ve_ fa_


Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

25

Nota




ah bu ce fa yar sa na düş mez

Usûl

Düm Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Düm Tek Tek Tek 2

28

Nota




vay (SAZ...) Ger çi o gü zel

Usûl

Düm Tek Tek Tek 2 Düm Tek Tek Tek 2 Düm Tek Tek Tek 2

31

Nota




cev rü ce fa pi şe dir am ma

Usûl

Düm Tek Tek Tek 2 Düm Tek Tek Tek 2 Düm Tek Tek Tek 2

34

Nota



Ger çi o gü zel cev rü ce fa

Usûl

Düm Tek Tek Tek 2 Düm Tek Tek Tek 2 Düm Tek Tek Tek 2

37

Nota

pi şe_dir am ma (SAZ...) yar

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

40

Nota

yar yar sa na düş mez

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

43

Nota

gel gel gel ser vi na

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

46

Nota

zım (SAZ...) gel gel

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

49

Nota

gel iş ve ba_____ zım_____ ben de ne ey_____

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

52

Nota

le gel_____ ve fa_____ ah_____ bu ce fa

Usûl

Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

54

Nota

yar sa na düş_____ mez_____ vay_____

Usûl

Düm Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2 Tek Tek Tek 2

Nota 3. 3. Eser notası "Ey dil heves-i vuslat-ı cânân sana düşmez"

Eserde icracı tarafından seslendirilen toplam ölçü sayısı 56' dır. Yürük semâi usûlünün darblarına göre icrâcının eser içinde yapmış olduğu vurgu dağılımları da aşağıdaki gibidir;

- Usûlün birinci darbu düm' dür ve bu darbtta yapılan vurgu sayısı 33' tür.
- Usûlün ikinci darbu tek' tir ve bu darbtta yapılan vurgu sayısı 17' dir.
- Usûlün üçüncü darbu tek' tir ve bu darbtta yapılan vurgu sayısı 12' dir.
- Usûlün dördüncü darbu düm' dür ve bu darbtta yapılan vurgu sayısı 4' tür.
- Usûlün beşinci darbu tek' tir ve bu darbtta yapılan vurgu sayısı 22' dir.

Bu eser icrâsında yapılan analiz sonucunda, birinci düm darbının en çok vurgu yapılan darp olduğu görülmüştür. Dördüncü darp olan düm çok kere zayıf olduğu için en az vurgu yapmayı tercih ettiği darp olurken, üçüncü darpta yer alan tek darbu en az vurgu yapılan ikinci darp olmuştur. Yarı kuvvetli olan ikinci ve beşinci darblarda ise birbirine çok yakın sayıda vurgu yapılmıştır. Bu tespitler doğrultusunda, usûldeki kuvvetli, yarı kuvvetli, zayıf, çok kere zayıf ve yarı kuvvetli darblar ile Bekir Sıtkı Sezgin’ in vurgu kullanma tercihleri arasında önemli bir ilişki olduğu görülmektedir. Darp şiddet seviyesi ile vurgu kullanım oranlarının gösterdiği paralellik oldukça çarpıcıdır. Tespitlerimiz sonucunda, bu icrâda da diğer icrâlara benzer biçimde usûl darblarındaki şiddet oranlarının icrâdaki vurgulama tercihlerine doğrudan etki ettiği görülmektedir.

Yürük semâi usûlü darpları	Eserdeki vurgu sayısı	Yürük semâi usûlü darp kuvvetleri
1-Düm	33	Kuvvetli
2-Tek	17	Yarı kuvvetli
3-Tek	12	Zayıf
4-Düm	4	Çok kere zayıf
5-Tek	22	Yarı kuvvetli

Tablo 4. 3. Eser analiz tablosu “Ey dil heves-i vuslat-ı cânân sana düşmez”

Üç eser icrâsına ait genel bulgular

Üç eserde icrâcı tarafından seslendirilen toplam ölçü sayısı 168’ dir. Yürük semâi usûlünün darblarına göre icrâcının eser içinde yapmış olduğu vurgu dağılımları da aşağıdaki gibidir;

- Usûlün birinci darbu düm’ dür ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 82’ dir.
- Usûlün ikinci darbu tek’ tir ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 43’ dür.
- Usûlün üçüncü darbu tek’ tir ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 23’ dür.
- Usûlün dördüncü darbu düm’ dür ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 12’ dir.
- Usûlün beşinci darbu tek’ tir ve bu darbta yapılan vurgu sayısı 46’ dir.

Üç eser icrâsı üzerinde yapılan analizler sonucunda, kuvvetli birinci düm darbının en fazla vurgu yapılan darp olduğu görülmektedir. İkinci darp olan tek ve beşinci darp olan tek darbları birbirine çok yakın bir oran ile ikinci en çok vurgu yapılan darblardır. En az vurgu yapılan darblar ise sırasıyla dördüncü darp düm ve üçüncü darp tek darblarıdır. Tüm bu tespitler sonucunda, icrâcının vurgu kullanım oranları ile usûl darblarındaki şiddet seviyelerinin birebir örtüştüğü görülmektedir. Bu da Bekir Sıtkı Sezgin'in vurgu kullanırken usûlün ritmik şiddet seviyesini önemseydiğini ve bunu icrâsına aksettirdiğini göstermektedir. Netice itibarıyla, Bekir Sıtkı Sezgin' in icrâsı örneğinde ele aldığımız yürük semâi usûlünde usûl-vurgu ilişkisinin varlığı, yapılan bu analizler neticesinde tespit edilmiştir.

Usûl Darpları	Yürük semâi usûlü darp kuvvetleri	1.Eser vurgu sayısı	2.Eser vurgu sayısı	3.Eser vurgu sayısı	Toplam vurgu sayısı
1-Düm	Kuvvetli	43	51	33	82
2-Tek	Yarı kuvvetli	15	30	17	43
3-Tek	Zayıf	15	1	12	23
4-Düm	Çok kere zayıf	3	6	4	12
5-Tek	Yarı kuvvetli	35	11	22	46

Tablo 5. Üç eser icrâsına ait genel analiz tablosu

SONUÇ

Sözlü Klâsik Türk Mûsikîsi icrâ unsurlarının yorumcular tarafından çeşitli varyasyonlarla kullanılmasıyla kişisel icrâ tavırları ortaya çıkmaktadır. Bu tavrın oluşumuna etki eden unsurların en önemlilerinden birisi de usûldür. Usûl, ritim kalıbının üzerine giydirilen güfte ve melodi ile birleşerek eserin ritmik alt yapısını oluştururken, vuruşlardaki ritmik vurgulama farklılıklarıyla da icrâ tavrının oluşumunda önemli bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda, usûl ve diğer bir önemli icrâ unsuru olan vurgu arasında icrâcılarının müzikal ifadelerini güçlendirmek için yararlandığı bir ilişki bulunmaktadır.

Bu hipotez etrafında şekillenen çalışmamızın sınırlarını, Bekir Sıtkı Sezgin' in yürük semâi usûlündeki üç örnek eser icrâsı örneğinde usûl-vurgu ilişkisi oluşturmaktadır. Çalışmamızda,

örnek eserlerde uygulanan vurgu tercihlerinin usûl darblarıyla ilişkisi bağlamında analizler yapılarak önemli verilere ulaşılmıştır. Eser icrâları üzerinde yapılan analizlerde, en fazla vurgu yapılan darp kuvvetli olan birinci düm darbu olarak tespit edilmiştir. Birinci düm darbindan sonra usûlde en çok vurgu yapılan darblar, yarı kuvvetli olan ikinci ve beşinci tek darbları olmuştur. Kuvvetli düm darbinda her iki ölçüden birinde vurgu yapılırken, yarı kuvvetli vuruşlarda her dört ölçüden birinde vurgu kullanılmıştır. Bu bize icrâcının vurgu kullanım tercihlerinde usûlün kuvvetli ve yarı kuvvetli darblarının şiddet seviyesini de önemseydiğini göstermektedir. Eserlerde en az vurgu yapılan zayıf darblar, üçüncü darb olan tek ve dördüncü darp olan düm darbları olmuştur. Usûlün üçüncü darbı olan tek’ te her sekiz ölçüde bir vurgu yapılırken, dördüncü darbı olan düm’ de her onaltı ölçüde bir vurgu yapılmıştır. Bu darbların zayıf nitelikte olması ile vurgulamanın bu darplarda az kullanılması arasında doğrusal bir ilişki olduğu görülmektedir.

Çalışmada yapılan tüm bu tespitler neticesinde, icrâcının vurgu kullanım tercihlerinde usûl darplarının önemli bir rol üstlendiği görülmektedir. Ayrıca her bir eserde icrâcı tarafından uygulanan vurgulama tercihlerinin oranları arasında pozitif bir korelasyon bulunduğu görülmektedir. Bu korelasyon, usûlün kuvvetli, yarı kuvvetli, zayıf, çok kere zayıf ve yarı kuvvetli darblarının şiddet seviyesi ile bu darplarda uygulanan vurgu kullanım oranları arasında da mevcuttur. Bu tespitler, Bekir Sıtkı Sezgin’in icrâsında uyguladığı vurgu tercihlerinde, usûlün ritmik şiddet seviyesini de önemseydiğini ve bunu icrâsına bilinçli bir şekilde yansıttığını göstermektedir. Sonuç olarak, Bekir Sıtkı Sezgin’ in icrâsı ve yürük semâi usûlü örneklemindeki çalışmamız kapsamında yapılan analiz ve yorumlamalar ile usûl-vurgu ilişkisinin icrâ tavrında önemli bir görev üstlendiği tespit edilmiştir. Çalışmamızda tespit edilen usûl-vurgu arasındaki bu ilişkiyel yaklaşım zemininde yapılacak eser öğrenim süreçleri ve icrâ tavrı çalışmaları ile doğru ve güzel icrâ tavrına sahip yeni icrâcılar yetiştirilmesine hatırı sayılır bir katkı sunulacağını düşünmekteyiz.

KAYNAKLAR

- Arapgirlioglu, H. ve Kalan, K. B. (2011). Barok Müziğinde “Ritm ve Ölçü Yapılarıyla Tempo ve Vurgu Noktaları Arasındaki İlişki”ye Yönelik Stilistik Bir İnceleme. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (1) , 37-49 .
- Ateş, E. ve Altunya, H. (2022). İkâ ve Usûl Kavramları Bağlamında Türk Mûsikisinin Mantıksal Yapısının Tarihsel Dönüşümü Üzerine Bazı Düşünceler . *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi* , (34) , 143-166 . <https://doi.org/10.53844/flsf.1107053>.

- Ayaz, N. (2023). Kapılır Her Gören Ol Şuh-İ Cihan Eseri Bekir Sıtkı Sezgin İcrasında Süsleme Elemanlarının Kullanımına Yönelik Analiz . *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9 (1), 61-70 . <https://doi.org/10.46442/intjcss.1208854> .
- Avcı Akbel, B. (2021). Türk Müziğinde Terminoloji Sorununun Ekol, Üslûp, Tavır, Yorum Terimleri Özelinde İncelenmesi . *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21 (3) , 941-955 . <https://doi.org/10.17240/aibuefd.2021.21.64908-869847> .
- Behar, C. (2012). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/ Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- Çoban, Ş. (2021). Bekir Sıtkı Sezgin' in Hayatı, Sanatı ve Eserleri. *Balıkesir İlahiyat Dergisi*, (14) , 211-250 .
- Devellioğlu, F. (2008). *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Aydın Kitap Evi. Ankara.
- Durak, B. M. (2022). *Türk Mûsikisinde Nevâ Kâr İcrası; Bekir Sıtkı Sezgin, Merâl Uğurlu Örneği* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). T.C. Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı, (Konya).
- Durgutlu, M. (2013). *Sözlü Türk Mûsikîsi 'nde solist icrâ üzerine karşılaştırmalı bir çalışma: Münir Nureddin Selçuk, Alaeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin 'in üslup açısından benzerlik ve farklılıkları* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi, (İstanbul).
- Garip, S. (2023). Sosyal Bilimlerde Nicel Araştırma Geleneği Üzerine Kuramsal Bir İnceleme. *International Journal of Social Science Research* , 12 (1) , 1-19 .
- Gazimihal, M. R. (1961). *Mûsikî Sözlüğü*. Milli Eğitim Basımevi. İstanbul.
- Gönül, M. (2015). Türk Mûsikîsi Usûllerinin Gösterimi, İfadesi ve Tasnifine Bir Bakış. *İstem*, (25) , 31-46 .
- Gültaş, S. (2003). *Vurgu ve Vurgulamaları ile Türk Mûsikîsi'nde Prozodi*. Kurtiş Matbaacılık. İstanbul.
- Karaman, S. ve Yılmaz, N. (2020). Beste Formunda Çember Usûlünde Bestelenmiş Eserlerin Usûl-Aruz-Ezgi İlişkisi Üzerine Bir İnceleme. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (17) , 355-379 . <https://doi.org/10.31722/ejmd.844785> .
- Karasar, N. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Nobel Yayın Dağıtım. Ankara
- Koç, F. (2010). *Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâgî ve "Nekâvetü'l-Edvâr" İsimli Eserinin XV. Yüzyıl Mûsikî Nazariyatındaki Yeri* (Yayımlanmamış Doktora tezi). T.C. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Türk Din Mûsikîsi Anabilim Dalı, (Ankara).

- Özcan, N. (2009). *Sezgin, Bekir Sıtkı*. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. Cilt. 37. İstanbul.
- Özkan, İ. H. (2000). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. Ötüken Neşriyat. İstanbul.
- Özkan, İ. H. (2012). *Usûl*. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. Cilt. 42. İstanbul.
- Öztuna, Y. (1974). *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*. Cilt.2, Milli Eğitim Basımevi. İstanbul.
- Salgar, M. F. (2012). *Türk Müziğinde Makamlar Usûller ve Seyir Örnekleri*. Mûsikî Konservatuvarı Vakfı. İstanbul.
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ankara.
- Sezgin, K. H., Hıdır, S. A. ve Eker, Y. (2020). *Bekir Sıtkı Sezgin Mûsikîye Vakfedilmiş Bir Ömür*. Ketebe yayınları. İstanbul.
- Şahin, N. (2019). Beste ve İcra İlişkisi Üzerine Karşılaştırmalı Bir Analiz: İki Sûzinâk Şarkı . *Sanat ve Tasarım Dergisi* , 9 (1) , 146-162 . <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.600441>
- Turabi, H. A. (2002). *İbn Sînâ 'nın Kitâbü 'ş Şifâsı 'nda Mûsikî* (Yayımlanmamış Doktora tezi). T.C. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, (İstanbul).
- Turgay, N. Ö. ve Ayangil, R. (2016). Fasil Müziği İcrasında Nota Dışı Farklılıklar . *Rast Müzikoloji Dergisi* , 4 (1) , 1165-1184 .
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayınevi. Ankara.
- Yılmaz, E. (2022). *Kur'ân-ı Kerîm Kırâatinde Müzikal Tavırlar* (Yayımlanmamış Doktora tezi). T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, (İstanbul).
- İnternet: Bu gece ben yine bülbülleri hâmûş ettim. Eserin Görsel/İşitsel Kaydı Web: <https://www.youtube.com/watch?v=DjPw8Cv5KYI> (erişim tarihi: 01.01.2024)
- İnternet: Biz âlûde-i sâgâr-ı bâdeyiz. Eserin Görsel/İşitsel Kaydı Web: <https://www.youtube.com/watch?v=yX1jUr1ViLk> (erişim tarihi: 01.01.2024)
- İnternet: Ey dil heves-i vuslat-ı cânân sana düşmez. Eserin Görsel/İşitsel Kaydı Web: <https://www.youtube.com/watch?v=wwLt7PhzBvk> (erişim tarihi: 01.01.2024)

EXTENDED ABSTRACT

Classical Turkish Music boasts a rich heritage in terms of usul, lyrics and melodic aspects. For centuries, the meşk system served as the primary method for educating and transmitting the repertoire derived from this rich heritage, until the widespread adoption of Western notation in our music. Meşk system is a training process applied by the instructor by memorising the usul beats, lyrics and melody of the piece through long repetitions. It is seen that in the historical process, note writing techniques such as ebced and hamparsum were used, albeit to a lesser extent, in the creation of the musical tradition in which the meşk system is at the forefront. Nonetheless, the meşk system has remained the most effective educational tool. Although the principles of application of the meşk system in the transmission of the repertoire of instrumental and spoken works have certain commonalities, they also contain some differences in terms of technical, pedagogical, demeanour and the conclusions to be drawn from the training (Behar, 2012: 40).

In the historical process, the most important instrument of the music performance tradition within the meşk system has been the human voice. The fact that a significant part of the repertoire consists of oral works has a great effect on this (Behar, 2012: 39). Lyrics, usul and melody are three important elements of the meşk education system. Given the absence of writing or notation in this education system, memory is very important in memorising both lyrics and melody. The most important element that facilitates the memorisation of songs is usul. *"The number or groups of beats in the form of certain rhythm patterns, which are formed by the ordering of various strong, semi-strong and weak beats in a certain way, but the values of the beats are equal or unequal to each other, are called usul (rhythm pattern)"* (Özkan, 2000: 561). Besides being a rhythmic reminder, usul also affects the singing style of the singer with the strong and weak rhythmic accent in the beats it contains.

In Turkish Music, singing style is articulated through concepts such as style and manner. *"Attitude is the personal and superior style of voice and instrument"* (Develioğlu, 2008: 55). The concept of attitude semantically expresses the individual maturity of the singer in music. In this context, Ibn-i Sina expresses the qualities that should be found in a vocalist with a good style in music as having a wide and beautiful voice, who is good at notes, who pays attention to the harmony of melody and usul, who does not have distortions in his voice (Turabi, 2002: 36-37). There are many elements that make up the singing style, which continues in the tradition through the meşk system and today through note and voice training. These elements include vocal technique, usul, ornamentation

notes, nuance, diction, and accent, among others. Voice singers can reflect these elements to their singing styles in proportion to their mastery of these elements.

Usul, which we deal with within the scope of this study, is one of the most prominent of these elements. Usul has an important place in the formation and development of the singer's style. If usul is ignored in song performances, the old traditional reflections of singing will not be transferred to the song and subjective styles will not emerge (Gönül, 2015: 37).

Another important element that constitutes the singing style is accent. Accent in music is a performance element made by bringing the words or notes to the forefront in order to reinforce the meaning and musical expression desired to be given in the lyrics (Güldaş, 2003: 548). Accent application during singing is done with the intensity of the voice or the rapid pressure of the breath. The main elements that support the application of accent are nuance, ornamental notes, staccato and strong and weak beats in usuls. These are in relation with the accent within the melodic composition of the singer. As a result of these findings, the usul that we have discussed within the scope of our subject is in an important musical expression relationship with the accent that vocal artists use when they want to accentuate the strong and weak beats in the beats of the usul.

Investigating the details of the singing styles of vocal artists who use these relationships of elements such as ornamentation, nuance, lyrics, accent and usul used in singing correctly and appropriately is an important issue that needs to be examined in terms of setting an example for new vocal artists. For this reason, the usul-accent relationship, which has not been studied before, has been the subject of our study by limiting it in the example of the yuruk semai usul, which is an important usul in Turkish Music, and Bekir Sıtkı Sezgin.

The study utilized a relational screening model across both qualitative and quantitative research methods. In this research, it was aimed to determine the effect of strong, semi-strong and weak beats of the usul on the preferences of using accent in performance and to create a sample for new studies to be conducted in the field of performance.

Within the scope of the method of the study, the notes of the sample songs were obtained from the notation archive of the Turkish Presidential Classical Turkish Music Choir. Bekir Sıtkı Sezgin's performances were analyzed through his recordings on YouTube, with noted accents transferred into the notation. Sibelius note writing programme was used for note writing. In the notated songs, the number of accents hitting the usul beats was determined and transferred to the analysis table. Based on the data obtained by this method, analyses and interpretations were made. With these

analyses, it was examined whether there was a connection between the usul beats and the accented notes.

As a result of the analyses, it was found that there is a significant parallelism between Bekir Sıtkı Sezgin's preferences for accentuation and the level of force in the beats of the usûl. As a result of the analyses made on three songs, it was seen that the strong first beat was the most accented beat. The semi-strong second single and fifth single beats are the second most accented beats with a very close ratio. The least accented beats are the fourth and third single beats respectively.

As a result of all these findings, it is seen that Bekir Sıtkı Sezgin's accent usage rates and the force levels of the usul beats coincide exactly. This shows that Bekir Sıtkı Sezgin cares about the force levels of the usul beats while using accentuation and reflects this to his style. As a result of the analyses, it has been determined that there is a significant relationship between usul and accent in the example of Bekir Sıtkı Sezgin and the yuruk semai usul. The study aims to enhance the training of new vocal artists, enabling them to sing with correct and beautiful style, by applying this relational approach between usul and accent in song learning processes and singing style studies.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 19.02.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 13.03.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 18.03.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1439135>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

TÜRKİYE'DEKİ ÇOK SESLİ KOROLARIN SON YILLARDAKİ GELİŞİMİ

BAYRAK, Eren¹

KARACİL CERİT, Verda²

ÖZ

Çok sesli korolar, dünyada olduğu gibi, ülkemizde de son yıllarda önemli bir gelişim göstermiştir. Geleneksel Türk müziği ile Batı müziği repertuarlarını birleştirerek, daha geniş dinleyici kitlesine ulaşmayı hedeflemektedirler. Çok sesli koroların gelişimi, repertuar çeşitliliği, teknolojik ilerlemeler ve sosyal medyanın etkisi gibi çeşitli faktörlerle doğru orantıda ilerlemektedir. Çok sesli müzik eğitimi genellikle müzik eğitimi odaklı kurumlar aracılığıyla sağlanır ve öğrencilere müzik teorisi, armoni, solfej ve çok sesli müziğin temel prensiplerini öğretir. Bu eğitim, öğrencilerin yeteneklerini geliştirmelerine ve bu alanda ilerlemelerine olanak sağlar. Bu eğitimleri veren kurumların sayısı arttıkça çok sesli müziğin gelişimi de desteklenir.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Nişantaşı Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, erenlead@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0003-6081-2596>

² Doç. Dr. İstanbul Nişantaşı Üniversitesi, Müzik Bölümü, pianist2111@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7029-3230>

Çok sesli müziğin gelişiminde Atatürk'ün müziğe verdiği önem ve destek de oldukça önemlidir. Atatürk, çok sesli müziğin yaygınlaştırılması ve geliştirilmesi için çeşitli adımlar atmıştır. Türk müziğinin batı müziği tarzındaki dönüşümünü sağlayan Türk Beşleri gibi besteciler Türkiye'nin müzikal gelişiminde önemli rol oynamıştır. Özellikle Türk Beşlerinden Ahmed Adnan Saygun, klasik halk müziğinin çok sesli koro müziğine uyarlanmasında büyük katkı sağlamıştır.

Anahtar kelime: Müzik, müzik eğitimi, Türk beşleri, Türkiye'de çok sesli müzik, çok sesli koro.

THE DEVELOPMENT OF POLYPHONIC CHOIRS IN TURKEY IN RECENT YEARS

ABSTRACT

Polyphonic choirs have shown significant development in recent years, both in our country and around the world. They aim to reach a wider audience by combining traditional Turkish music and western music repertoires. The development of polyphonic choirs is progressing in direct proportion to various factors such as repertoire diversity, technological advances and the influence of social media.

Polyphonic music education is typically provided by institutions focused on music education, teaching students music theory, harmony, solfège, and the basic principles of polyphonic music. This education allows students to develop their talents and progress in this field. As the number of institutions providing this education increases, the development of polyphonic music is also supported.

The importance and support given by Atatürk to music is also very important in the development of polyphonic music. Atatürk took various steps to popularize and develop polyphonic music. Composers such as the Turkish Five, who transformed Turkish music in the style of western music, played an important role in the musical development of Turkey. In particular, Ahmed Adnan Saygun, one of the Turkish Five, greatly contributed to the adaptation of classical folk music into polyphonic choral music.

Keywords: Music, music education, Turkish Five, polyphonic music in Turkey, polyphonic choir.

GİRİŞ

Koro müziği, sanatın birleştirici gücünü en iyi yansıtan müzik türlerinden biridir. Bireyselliğe karşın, birlik, beraberlik ve uyumu ön planda tutmaktadır. Çok sesli korolarda her bir parti, tıpkı orkestradaki çalgı grubu gibi müzikteki farklı rollerini üstlenmektedir. Özellikle küçük yaşlarda koro ile tanışan çocuklarda sosyal açıdan sağlıklı ve birlik beraberlik duygusunun güçlü olduğu bilinmektedir. Ülkemizde bu denli güçlü bir sanatın icrası ve gelişimi oldukça önem arz etmektedir.

“Koro birlikte yaşamın geliştirdiği en anlamlı etkinliklerden birisi belki de. Koro, sosyalleşmenin yaşandığı en güzel ortamlardan biridir. Enstrüman olmayan bir yerde hep birlikte müziksel bir etkinlik gerçekleştirmek isterseniz, insan sesi sayesinde elinizde büyük bir orkestra mevcuttur aslında. Her bir ses grubunun farklı ezgileri, farklı özellikleri, farklı davranışları, bireylere birlikte yaşamayı, birlikte hareket edebilmeyi, müziksel iş birliğini, demokrasi en iyi anlatan, öğreten öğelerdir. Başkaları konuşurken onları iyi dinlemenin, onları susturmadan, bastırmadan bir şey söylemenin ifadesidir koro. Bu durumda, koristler bakımından ve seyirci bakımından düşünüldüğünde koro şefinin müzik eğitiminin ötesinde bir davranış eğitimi gerçekleştirdiği anlaşılacaktır (Bağcı ve Ünal, 2020: 11)”.

Çok sesli koroların gelişimi, birkaç önemli faktörün etkisiyle gerçekleşmiştir. Bunlar, Atatürk’ün müziğe verdiği önem, çok sesli müzik eğitimi veren kurumlar, amatör koroların yaygınlaşması, teknolojik ilerlemeler, sosyal medya ve interaktif iletişim, toplumsal ve kültürel etkileşim gibi etmenlerdir.

Klasik Türk ve Batı müziğinin dışında, modern bestelerin de seslendirildiği koro repertuarları çoğalmıştır. Bu durum, izleyicilere daha zengin ve farklı bir müzikal deneyim sunma fırsatı sağlamıştır. Örnek verecek olursak, 2015’te Başak Doğan tarafından kurulan Chromas korosu bu duruma iyi bir örnektir. Neredeyse on yaşında olan bu koroda halk müziklerinden, ilahilere, doğaçlamadan, caz müziğe kadar çok farklı repertuarı barındırmaktadır. Bu da farklı tarzda müzik severlerin dikkatini çekmektedir.

Son yıllarda, birçok şehirde ve bölgede yeni çok sesli korolar kurulmuş, böylelikle müziğe ilgi duyan bireylerin bir araya gelip bir armoni topluluğu oluşturabileceği ortamlar oluşmuştur. Güzel Sanatlar Liseleri, Konservatuvarlar, Üniversiteler, kültürel dernekler ve özel müzik okulları da bu koroların oluşumunu desteklemiştir. Günümüzde çoğu üniversitenin kulüp olarak kendi koroları bulunmaktadır. Farklı bireylerin bir araya gelerek yaptığı müzikte, çeşitli tınların doğması mümkündür. Bu çeşitlilik, farklı koro türlerinin de ortaya çıkmasını sağlamıştır.

YÖNTEM

Bu araştırma temelinde nitel bir yöntemle yürütülmüş ve tarama modeli kullanılmıştır. Verilerin toplanması, analizi ve yorumlanması, betimsel bir çalışmada kullanılan nitel araştırma yöntemine dayanır. Bu araştırma ele alınırken, çoklu bakış açısı ve temellendirme amaçlı tez, makale ve kitap benzeri kaynaklara yer verilmiştir. Yazı boyunca ana ve destekleyici kaynaklardan alıntılar yapılmıştır.

Problem Cümlesi

Türkiye'deki çok sesli koroların gelişimine etki eden faktörler nelerdir? Atatürk çok sesli koro müziğine nasıl katkı sağlamıştır?

Araştırmanın Konusu

Türkiye'de koro müziğinin gelişimine etki eden faktörleri, koro müziğinin toplumsal, kültürel ve eğitimsel açıdan etkilerini genel bir bakışla özetlemektir.

Araştırmanın Amacı

Türkiye'de çok sesli müziğin Cumhuriyet döneminden günümüze kadar olan süreçteki evrimini incelemek ve günümüzdeki durumunu analiz etmektir. Bu gelişimde çok sesli korolara büyük katkısı olan Cumhuriyet'in çağdaş bestecileri (Türk Beşleri) ne yer verilmiştir.

Araştırmanın Önemi

Çok sesli müziğin toplumsal yaşama olan etkileri üzerine odaklanmasıdır. Toplumun kendi kültürüne ait müziğinin korunması ve gelişiminin farkındalık yaratması, Türkiye'de koro müziğinin başlangıcından günümüzdeki durumunun değerlendirilmesi açısından büyük bir öneme sahiptir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, Türkiye'de amatör, okul ve profesyonel koroların, Cumhuriyet döneminden günümüze kadar olan evrimi ile sınırlıdır.

Evren

Bu araştırmanın evreni, Türkiye genelindeki koro müziği ile ilgilenen müzik öğrencileri, müzik öğretmenleri, koro şefleri, koristler ve müzikseverler olacaktır.

Koro Müziğinde Çok Seslilik

Koro müziğinde çok seslilik, farklı ses tonlarının ve partilerinin bir araya gelerek oluşturduğu zengin bir sanattır. Bu çok seslilik genellikle dört temel ses partisi olan soprano, alto, tenor ve bas sesleriyle oluşturulur. İleri seviye korolar, bazı eserlerde soprano bir iki, alto bir iki, tenor bir iki, bas bir iki, şeklinde ayrılarak sekiz hatta on altı sesli partilere kadar ayrılabilir. Her ses partisi, farklı frekans aralıklarına ve farklı nota dizilimine sahiptir. Çok seslilik, bu farklı ses partilerinin bir araya gelerek armoni oluşturmasıyla ortaya çıkar. Her ses partisi, kendi melodisini ve ritmi taşıırken, bir araya geldiklerinde uyumlu bir bütün oluştururlar. Bu, müzikal eserin algılanmasını zenginleştirir ve dinleyicilere duygusal bir deneyim sunar.

İnsan sesi, enstrümanlara kıyasla, kullanılmaya daha hazır bir yapıdadır. Bu özellik diğer çalgı alanlarında kolay bulunmamaktadır. Çalgıların, insan sesine kıyasla daha uzun süreçlere ve eğitimlere gereksinimi vardır. Bu nedenle, koroların oluşturulması ve onlardan müzikal sonuçlar elde etme süreci, diğer bireysel çalgı eğitimlerine kıyasla daha hızlı, daha yaygın bir şekilde gerçekleştirilebilir. Koro eğitimi ve yönetimi, müziksel olarak bireylerin ve toplumların eğitimi ve yönetimi anlamına gelir. Bu yüzden koro müziği ve eğitimi, bireylerin ve toplumların gelişimine etkili bir şekilde katkı sağlar (Gökçe, 2007: 327).

Çok seslilik, koro müziğinde farklı tekniklerle kullanılabilir. Örneğin, kontrapunkt tekniği, farklı melodik hatların bir arada ve uyum içinde ilerleyerek müziğin dokusunu zenginleştirir. Polifoni ise, farklı ses partilerinin kendi özgün melodi hatlarını bir araya getirerek karmaşık ve zengin bir müzikal yapı oluşturur.

Koro müziğinde çok seslilik, müziği daha renkli hale getirirken aynı zamanda seslerin bir arada uyum içinde olmasını sağlar. Bu şekilde müzik eserleri dinleyiciler üzerinde derin etkiler bırakabilir ve koro performansını büyüleyici kılar.

Aşağıdaki dünya çapında ünlü koro şefi ve besteci Eric Whitacre'in "When David Heard" adlı şarkısının bir bölümü bulunmaktadır. Bu eser, 17 dakika olup bestelenmesi 15 ay sürmüştür. Genellikle çok sesli koro eserleri dört sesli olmasına rağmen, bu eser 18 sesli olacak şekilde ayrılabilir ve dinleyicilere büyük duygu değişimleri yaşatır.

Whitacre'in "When David Heard" adlı bestesi, koro uyumu ile ifade dinamiklerinin ustaca bir birleşimidir. Seslerin kademeli olarak birikmesi ve karmaşık katmanları, seslerin dörtten on sekize kadar gruplandırarak elde ettiği dramatik zirveler, bir gerilim hissi ve yoğun bir duygu yaratır.

Müzik düzenlemesi, yürek burkan şarkı sözlerini mükemmel bir şekilde tamamlayarak şarkının etkisini arttırmaktadır.

Oğlum, oğlum

Ey Abşalom oğlum

Tanrım, senin için ölseydim!

Bu basit ama güçlü sözler, Kral Davut'un oğlunun ölümünü öğrendiğinde yaşadığı acıyı yansıtmaktadır. "Davut Avşalom'un öldürüldüğünü duyduğunda" ifadesinin tekrarlanması, haberin kendisi üzerinde yarattığı yıkıcı etkiyi vurgulamaktadır. David'in oğlu için sürekli ağlaması ve ağıtları, üzüntüsünün derinliğini daha da ortaya koymaktadır.

Müzik dünyasının birçok dalında olduğu gibi, bu şarkıda koro müziğinde sınırların ne kadar zorlanabileceğini gösteren etkileyici bir eserdir.

13 *cresc. poco a poco* *ff* *lunga*
son, my son, my son, my son, my son Ab - sa - lom

cresc. poco a poco *ff* *lunga*
son, my son, my son, my son, my son Ab - sa - lom

cresc. poco a poco *ff* *lunga*
son, my son, my son, my son, my son Ab - sa - lom

cresc. poco a poco *ff* *lunga*
son, my son, my son, my son, my son Ab - sa - lom

cresc. poco a poco *ff* *lunga*
son, my son, my son, my son, my son Ab - sa - lom

cresc. poco a poco *ff* *lunga*
son, my son, my son, my son, my son Ab - sa - lom

cresc. poco a poco *ff* *lunga*
son, my son, my son, my son, my son Ab - sa - lom

cresc. poco a poco *ff* *lunga*
son, my son, my son, my son, my son Ab - sa - lom

13

Çok Sesli Müzik Eğitimi Veren Kurumlar

Çok sesli müzik eğitimi veren kurumlar, genellikle müzik eğitimi odaklı kurumlar aracılığıyla sağlanır. Bu kurumlar, Konservatuvarlar, Güzel Sanatlar Liseleri, Belediye kursları, sanat ve müzik okulları, özel müzik dershaneleri veya devlet okullarındaki müzik dersleri olabilir. Çok sesli müzik eğitimi, öğrencilere farklı müzikal becerileri ve yetenekleri geliştirmeleri için geniş bir yelpaze sunar. Bu kurumların sayısı ve eğitim kalitesi arttıkça çok sesli müzik de gelişmeye devam edecektir.

Ses eğitimi veren müzik eğitimi bölümleri, Güzel Sanatlar Fakülteleri ve Konservatuvarlar gibi kurumlar arasında düzenlenen festivaller, yarışmalar, sempozyumlar, kongreler, konferanslar, seminerler, konserler gibi etkinliklerin düzenli olarak gerçekleştirilmesi, iletişimi güçlendirerek eğitimde etkinliği artırabilir, kaliteyi yükselterek ülkemizde daha yetenekli müzisyenler ve ses öğretmenleri yetiştirme potansiyelini hızlandırabilir.

Güzel Sanatlar Liseleri, Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak müzik eğitimi veren resmi liselerdir. Batı müziği ve Türk müziği alanlarında eğitim sunarak öğrencilerini üniversite ve konservatuvarlara hazırlar.

Müzik Öğretmenliği Eğitimi, Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı'nda çok sesli müziğe odaklanan bir program sunar.

Konservatuvarlar, enstrüman ve ses sanatçısı yetiştiren kurumlardır. Türkiye'deki Devlet konservatuvarları, batı müziği yanında Türk müziği eğitimi de sunmaktadır.

Müzik dershaneleri, ücret karşılığında enstrüman ve ses eğitimi veren özel kuruluşlardır.

Halk Eğitim Merkezleri, belediye destekli ve ücretsiz olarak müzik eğitimi sağlayan resmi kurumlardır. Boş zamanlarını değerlendirmek ve müzikle ilgilenenlere eğitim programları sunmak amacıyla faaliyet gösterirler.

Bu kurumlar, öğrencilere müzik teorisi, nota okuma, enstrüman çalma, vokal teknikler ve repertuar çalışmaları gibi temel müzik eğitimi konularında dersler verir. Kurumların bazıları ücretli, bazıları ise devlet destekli ücretsiz eğitim sunar. Ayrıca, çok sesli müziğin temel prensiplerinin anlaşılmasını sağlayacak dersler de sunulur. Fakat çok sesli müzik eğitimi temel derslerden (Matematik, Türkçe, Fizik vb.) çok farklı bir sanat dalı olduğu için, öğrencinin müziği bir ders değil, uğraşı veya ilgi alanı olarak görmesi gerekmektedir. Aksi halde müzikten aldığı haz kısıtlı olacaktır (Hatipoğlu, 2017: 150).

Atatürk'ün Çok Sesli Müziğe Etkisi

“Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, müzikte değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir.”

Sözleriyle Mustafa Kemal Atatürk, Türkiye'nin modernleşme sürecinde müziğin ve sanatın önemli bir destekçisi olduğunu vurgulamaktadır. Çok sesli müziğe olan ilgisi ve etkisi de bu süreçte belirgindi. Atatürk, Türkiye'de müzik eğitimi ve sanatın gelişmesi için çeşitli adımlar atmıştır.

Atatürk, Türkiye'de batı tarzı müziğin gelişmesini teşvik etmiş ve bu doğrultuda müzik eğitimine büyük önem vermiştir. Cumhuriyet döneminde yapılan reformlar kapsamında, Türkiye'de modern bir müzik eğitim sisteminin oluşturulması için çaba sarf etmiştir. Bu dönemde konservatuvarlar ve müzik okulları kurulmuş, müzik eğitimi desteklenmiş ve yaygınlaştırılmıştır.

Cumhuriyetin ilanından sonra Türkiye üç önemli olaya tanık olmuştur. Bunların en önemlisi “Makam-ı Hilafet Muzikası” ya da “Mabeyn Muzikası” olarak adlandırılan Saray Müzik Örgütünün, Nisan 1924'te Ankara'ya taşınması ve “Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti” adı altında yeniden kurulmasıdır. Bir yıl önce ise “Dar-ül Elhan”, İstanbul'da yeniden etkinliğe başlamıştır (Say, 1992: 43).

Cumhuriyetin İlanından Sonra Kurulan Müzik Kurumları kronolojik sırayla; 1924 Ankara'da Musiki Muallim Mektebi, 1924 Riyaset-i Musiki heyeti, 1926 İstanbul Belediye Konservatuvarı, 1936 Ankara Devlet Konservatuvarı, 1937 Gazi Terbiye Enstitüsü Müzik Bölümü ve 1938 Ankara'da Askeri Müzik Okulu' dur.

Atatürk'ün çok sesli müziğe olan ilgisi, müziği birleştirici ve eğitici bir unsur olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. O, müziğin uluslararası bir dil olduğuna inanmış ve Türk toplumunu çağdaş müzik ile buluşturmayı hedeflemiştir. Bu doğrultuda çok sesli müzik, Atatürk döneminde müzik eğitimi müfredatına ve sanatın yaygınlaşmasında gelişim göstermiştir.

Atatürk'ün desteğiyle, Türkiye'de çok sesli müzik alanında önemli adımlar atılmış ve uluslararası standartlarda müzik eğitimi veren kurumlar kurulmuştur. Bu durum Türk müziğinin gelişmesine ve uluslararası alanda tanınmasına katkı sağlamıştır.

Genel olarak, Atatürk'ün çok sesli müziğe olan ilgisi ve desteği, Türkiye'de müziğin modernleşmesi ve uluslararası alanda tanınmasına katkıda bulunmuş ve müzik eğitiminin gelişmesine öncülük etmiştir. Bu durum, Türk müziğinin farklı biçimleri arasında köprüler kurularak zenginleşmesine ve gelişmesine olanak tanımıştır (Yöre ve Gökbudak 2012: 271).

Türk Beşleri'nin Çok Sesli Koro Müziğine Katkıları

Türk müziğinde çok sesli koro oluşumu, Cumhuriyet'in kurulmasıyla başlamış ve gelişme aşamasında en büyük savunucusu Mustafa Kemal Atatürk olmuştur. Atatürk'ün, “*Ulusal, ince duyguları ve düşünceleri anlatmak, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, bunları bir an önce modern müzik kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu durumda Türk ulusal müziği ilerleyerek evrensel müzikte yerini alabilir.*” şeklindeki hedefi doğrultusunda, dönemin Millî Eğitim Bakanı Abidin Özmen başkanlığında bir Müzik Kongresi düzenlenmiştir. Bu kongrede, millî yaratıcılığın ve sanatın geliştirilmesi amacıyla bestecilerin ve çalgıcıların yetiştirilmesi kararı alınmıştır. 1923 yılında Cumhuriyet'in kurulmasından sonra, ulusalcı eğitim ve kültür politikalarının sonucu olarak Türkiye’de çok sesli müzik çalışmaları da artmıştır. Atatürk’ün isteğiyle 1924’ten sonra birçok yetenekli müzik öğrencisi sınava tabi tutulmuş ve başarılı olan gençler müzik eğitimi almak üzere farklı Avrupa ülkelerine gönderilmiştir. Türk müziğinin evrensel düzeye ulaşmasını amaçlayan bu hareketin içerisinde yer alan Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferid Alnar, Necil Kazım Akses ve Ulvi Cemal Erkin Batı Müziği yapısı içinde klasik Türk müziği ve Türk halk müziğinin tınılarını kullanmayı amaçlamışlardır. Bu dönemde “Türk Müzik İnkılâbı” adıyla yapılan bu değişiklik, Çağdaş Türk müziğinin temellerini atmıştır (Ayдын, 2003: 19-20).

Bu beş sanatçının ortak özellikleri, aynı nesilde, 1900’lü yılların başında doğmuş olmaları ve çok yetenekli müzisyenler olmalarıdır. Atatürk için özel bir öneme sahip olan bu sanatçılar, farklı kültürlerden gelmelerine rağmen yetenekleri ve iradeleriyle yurtdışında eğitim alma şansı bulmuşlardır.

Yazarlar tarafından "Türk Beşleri" olarak adlandırılan bu sanatçılar, aynı çatı altında toplanmalarına rağmen, aldıkları eğitim, yetiştirilme tarzları ve değişik coğrafi bölgelerde bulunmaları nedeniyle farklı müzik tarzlarına sahiptirler.

Atatürk’ün çağdaşlaşma çabalarının temsilcisi olan "Türk Beşleri", Cumhuriyet dönemi şartlarına rağmen önemli bir rol oynamıştır. Kökleşmiş sanat kurumlarının kurucu üyeleri olarak, günümüzde hala varlığını sürdüren Konservatuvarlar, orkestralar, çok sesli koro müziği toplulukları, eğitim fakülteleri ve Güzel Sanatlar Fakülteleri gibi kurumlarda kurucu olmuşlar ve günümüzde izlerini bırakmışlardır.

Cemal Reşit Rey, Necil Kazım Akses ve Ahmet Adnan Saygun’un yapıtları arasında olan her Türk vatandaşının bildiği marşlar da mevcuttur. Günümüzde de Necil Kazım Akses’in “Ellinci Yıl Marşı” ve Cemal Reşit Rey’in “10. Yıl Marşı” en bilinen marşlardandır. Fakat koro alanında en

fazla esere sahip olan besteci Ahmet Adnan Saygun olmuştur. Örnek olarak Çanakkale Türküsü, Bebek, Dertli Dolap, Katibim Türküsü Üzerine Çeşitlemeler, Eski Üslupta Kantat, Akkoyun, Karadeniz Türküsü, Eğin Türküsü, Sille Türküsü, Ay Dođar Giresun'dan, Havuz Başının Gülleri adlı eserleri bilinmektedir. Cumhuriyetin ilk yılları düşünöldüğünde Ahmet Adnan Saygun'un eserleri, o dönem için ilk sayılabilecek çok sesli koro eserlerindedir. Bu türde yazılan ilk Türk eseri "Eski Üslupta Kantat" olup bu sayede ölkemizin koro literatürü için önemli bir yapıt teşkil etmektedir. Sözleri Behçet Kemal Çağlar tarafından kaleme alınan "Karanlıktan Işığa" isimli şiirinden alınmıştır. Ayrıca "Yunus Emre Oratoryosu" da ilk Türk oratoryosu niteliğinde olup, eserin tüm şiirlerini, Yunus Emre'nin yazdığı bilinmektedir. Dünya koro literatüründe karma korolar için bestelenen ya da düzenlenen eserlerin yanı sıra "Erkekler Korusu" ve "Kadınlar Korusu" için özellikle bestelenmiş çok sesli eserler bulunmaktadır. Cemal Reşit Rey ve Ahmet Adnan Saygun'un eserlerine bakıldığında karma koroların dışında erkekler korusu ve kadınlar korusu için de çok sesli eserler bestelenmiştir. Bu durum, Ahmet Adnan Saygun ve Cemal Reşit Rey'in yurt dışında kaldığı sürede erkekler ve kadınlar korusu için yazılan eserlerden etkilenip, bu doğrultuda Türkiye'ye döndüklerinde bu türde eserler besteledikleri görölmektedir (Apaydınlı, 2017: 264).

Ahmet Adnan Saygun'un koro branşı dendiği zaman ön plana çıkan öğrencisi Muammer Sun (1932- 2021) olmuştur. Türkiye'nin üçüncü kuşak bestecilerinden biri olan Muammer Sun, müzik tarihinde 60'lı ve 70'li yıllarında etkili olan bir bestecidir. Muammer Sun, TRT'nin müzik dairesinin ve TRT Ankara Radyosu Çok Sesli Korosunun kurucusudur. TRT Ankara Radyosu Çok Sesli Korusu, Türkiye'nin ilk profesyonel A capella topluluğu olup, 51 yılı aşkın sürede devam etmektedir. Türkiye'de 166 çocuk ve gençlik korusu kuran Muammer Sun, amatör, profesyonel ve genel müzik eğitimi-öğretimi için pek çok kitap yazıp, eğitim müziğini önemli bir ekol haline getirmiştir (Beşevli, 2023: 274).



Fotoğraf 1: Türk Beşleri (<https://124.im/z3BG>).

Çok Sesli Koroların Kültürel ve Sanatsal Önemi

Çok sesli korolar, kültürel ve sanatsal anlamda büyük bir öneme sahiptir. Bu korolar, farklı ses tonları ile partilerin birleşmesiyle karmaşık ve zengin müzikal yapılar oluştururlar. Bu yapılar, kültürel ve sanatsal açıdan çeşitli önemlere sahiptir.

Kültürel olarak, çok sesli korolar, bir toplumun müzikal kimliğini ve geçmişini koruma ve aktarma misyonunu üstlenirler. Birçok kültürde, korolar geleneksel müziği yaşatma, folklorik eserleri seslendirme ve o toplumun müzikal mirasını gelecek nesillere taşıma amacını taşırlar. Bu sayede, bir kültürün müzikal değerleri ve özellikleri gelecek kuşaklara aktarılır.

Sanatsal açıdan, çok sesli korolar, karmaşık ve zengin müzikal yapılarıyla estetik bir deneyim sunarlar. Farklı ses tonları ve partilerin bir araya gelmesiyle oluşturulan armonik yapılar, dinleyicilere derin bir müzikal deneyim yaşatır. Bu korolar, polifoni, kontrapunkt gibi teknikleri kullanarak müziğin katmanlarını ve farklılıklarını ortaya koyarlar. Böylece, müzikal olarak doyurucu ve etkileyici eserler ortaya çıkarılır.

Koro "*Çok sayıda insanın bir araya gelerek kendi sesleriyle, birlikte seslendirmek, birlikte söz ve şarkı söylemek üzere oluşturdukları organize bir müziksel topluluktur*" (Uçan, 2001: 50).

Çok sesli korolar aynı zamanda birlik ve beraberliğin bir örneği olarak da görülebilir. Farklı ses tonları ve partilerin bir araya gelmesi, uyum içinde bir bütün oluşturarak kolektif bir performans sergiler. Bu durum, birlikte çalışma, uyum ve koordinasyonun müzikal alandaki örneklerinden biridir.

Ülkemizde koro müziği eğitimi ve kültürü incelediğimizde, cumhuriyet politikalarının etkisiyle oluşturulan ilk koro topluluklarının ve Musiki Muallim mektebinin yanı sıra, kurulan konservatuvarlar, halk evlerindeki koro toplulukları, opera koroları, özel korolar, Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu ile oluşturulan çocuk koroları ve çok sesli gençlik korolarının önemli rol oynadığı görülmektedir. Devlet politikalarının yanı sıra sivil toplum kuruluşları tarafından desteklenen bu gelişim, 1989'da Türkiye Polifonik Korolar Derneği'nin kurulması ve ardından da Mersin ve Adana polifonik korolar derneklerinin oluşumuyla daha da güçlü hale gelmiştir. Bu çabalar sayesinde, koro müziği 1980'li yıllardan sonra ülkemizde toplumsal sahaya yayılmış ve hızlı bir şekilde kültürel bir gelişim göstermiştir (Gökçe, 2007: 329).

Sonuç olarak, çok sesli korolar kültürel mirasın korunmasında ve aktarılmasında önemli bir rol oynarken aynı zamanda sanatsal açıdan da zengin ve etkileyici müzikal deneyimler sunarlar. Bu

korolar, farklı sesleri bir araya getirerek sanatsal bir birliktelik oluştururlar ve toplumların kültürel ve sanatsal dokusuna katkı sağlarlar.

Aşağıda Türkiye’de Düzenlenen koro Festivalleri yer almaktadır.

- Türkiye Korolar Şenliği (Ankara)
- Antalya Korolar Festivali
- Sansev İstanbul Çoksesli Korolar Festivali (İstanbul)
- Voice Up Acapella Festival (İstanbul)
- Pera Uluslararası Korolar Festivali (İstanbul)
- Korofest (Boğaziçi Üniversitesi Koro Festivali) (İstanbul)
- 100 Ses Korolar Şenliği (Eskişehir)
- Çanakkale Korolar Festivali
- İzmir Polifonik Korolar Festivali
- Sakarya Çoksesli Korolar Festivali
- Pamukkale Üniversitesi Korolar Festivali (Denizli)
- Mersin Nevit Kodallı Çoksesli Korolar Festivali



Fotoğraf 2: Boğaziçi Caz Korosu (<https://tls.tc/tvB3T>)

Türkiye'nin Farklı Bölgelerinde Çok Sesli Koroların Çeşitliliği

Türkiye'nin farklı coğrafyalarında, çok sesli koroların zengin bir çeşitliliği, ülkemizin kültürel mirasının önemli bir göstergesidir. Her bölgenin kendine özgü müzikal geleneği ve tarzı, çok sesli koroların çeşitliliğini şekillendirir.

Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde, yöresel enstrümanların ve melodilerin etkileşimiyle oluşturulan çeşitli korolar bulunmaktadır. Örneğin, Karadeniz'deki korolar genellikle doğanın ve denizin öykülediği şarkılarla zenginleşirken, Ege'nin melodi yapısı farklı bir tınıya sahiptir.

Doğu Anadolu'da, halk müziği ve dini temaların birleşimiyle ortaya çıkan korolar mevcuttur. Bu korolar, genellikle zikir atmosferine sahip eserleri seslendirirken, Güneydoğu Anadolu'nun koroları ise genellikle kürt müziği veya diğer etnik müzik türlerine odaklanmaktadır.

Batı Anadolu'da, özellikle Ege ve Marmara bölgelerinde, farklı halk oyunlarına eşlik eden korolar yaygındır. Zeybek, Halay gibi oyunlara özgü melodi ve ritimlerle birlikte, bu korolar genellikle yerel enstrümanlarla renklendirilir.

Büyük şehirler, örneğin İstanbul gibi, çok kültürlülük ve farklı etnik grupların bir arada bulunması, çok sesli koroların çeşitliliğini artırır. Bu korolar, genellikle farklı kültürel mirasları bir araya getirerek çoksesli bir müzikal yapı oluştururlar.

Her bir bölgenin kendine özgü müzikal geçmişi ve tarzı, çok sesli koroların çeşitliliğine katkıda bulunur. Bu korolar, yerel kültürleri yansıtarak müzikal zenginliği artırmanın yanı sıra, aynı zamanda o bölgelerin kültürel kimliğinin bir parçası olarak da önemlidirler.

Türkiye Korolar Şenliği, Polifonik Korolar Derneği tarafından düzenlenen Türkiye'deki ilk koro festivalidir. Bu şenlik, Ankara'da her sene 22 yıldır tekrarlanmaktadır. Şenlik, bir öncü rolü üstlenmiştir. Bunun sonucunda birçok şehirde hızla artan koro festivalleri düzenlenmiş ve bu sayı hala artmaya devam etmektedir. Bu festivaller, ülkedeki çok sesli korolara önemli katkılarda bulunmuş ve hem sayısal hem de niteliksel olarak Türkiye'deki çok sesli müziğin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Şu anda Türkiye'de çok sayıda çoksesli müzik icra eden koro bulunmaktadır (Hatipoğlu, 2017: 156-158).

Aşağıda Türkiye'nin farklı bölgelerinden çok sesli korolar örnek gösterilmiştir.

- Ankara Nazım Hikmet Kültür Merkezi Oda Korosu
- Ankara Polifonik Korolar Derneği Korosu
- Ars Nova Çok Sesli Korosu

- Atatürkçü Düşünce Derneği Çocuk Korosu
- Beşiktaş Çocuk Korosu
- Boğaziçi Caz Korosu
- Bursa Büyükşehir Belediyesi DMD Çok Sesli Korosu
- Buca İlçe Milli Eğitim Çocuk Korosu
- Chromas Korosu
- Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası Çocuk Korosu
- Kocaeli Müzik Öğretmenleri Çok Sesli Korosu
- Kocaeli Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Çok sesli Çocuk Korosu
- Koro İstanbul'un Sesi
- Küçük Nüanslar Çocuk Korosu
- Mersin Oda Korosu
- Mersin Polifonik Korolar Derneği Korosu
- Nilüfer Çoksesli Korosu
- Rezonans Korosu
- SANSEV Çoksesli Koroları
- Samsun Devlet Opera ve Balesi Çocuk Korosu
- Ses Ver Sus Vokal Topluluğu
- Silahlı Kuvvetler Bando Okullar Komutanlığı Korosu
- Sirene Çok Sesli Kadın Korosu
- TRT Çocuk Korosu
- TRT Çok sesli Gençlik Korosu
- TRT İzmir Radyosu Çocuk Korosu
- Türkiye Polifonik Korolar Derneği Dernek Korosu
- Türkiye Polifonik Korolar Derneği Gençlik Korosu



Fotoğraf 3: Chromas Choir (<https://124.im/0Hx9Ae>)

Teknolojinin Çok Sesli Korolar Üzerindeki Etkisi

Teknolojinin çok sesli korolar üzerindeki etkisi oldukça farklıdır. Gelişen teknoloji ile beraber, koroların organizasyonundan, kayıt ve yayın tekniklerine kadar pek çok alanda önemli değişiklikler olmuştur.

Öncelikle, teknoloji koroların organizasyonunu kolaylaştırmaktadır. Özellikle pandemi gibi zorlayıcı dönemlerde çevrimiçi platformlar ve video konferans araçları sayesinde, uzakta olan üyelerin sanal olarak bir araya gelerek pratik yapabilmesi mümkün hale gelmektedir. Bu durum, koro üyelerine esneklik ve erişilebilirlik sağlamaktadır. Böylece coğrafi mesafeleri aşarak daha geniş bir yetenek havuzu oluşturabilmektedir.

Günümüzde, müzik ile ilgili temel fonksiyonlar, gelişen teknoloji sayesinde oldukça kolay hale gelmiştir. Nota yazma, besteleme, düzenleme, seslendirme, müzik bilgilerini yayınlama, müzik yazılımı yaratma, müzik bilgilerini organize etme ve internet aracılığıyla her türlü bilgiyi paylaşma gibi işlemler, teknolojinin ilerlemesiyle birlikte daha erişilebilir hale gelmiştir. Bu durum, müzik alanındaki çalışmaların daha verimli bir şekilde gerçekleştirilmesine olanak tanımaktadır (Koç, 2004: 5).

Teknoloji aynı zamanda kayıt ve prodüksiyon süreçlerinde de büyük bir etkiye sahiptir. Dijital kayıt teknolojileri, mikrofon teknolojilerindeki ilerlemeler ile düzenleme yazılımları, koroların seslerini daha net ve yüksek kalitede kaydetmelerine olanak tanımaktadır. Bu da kaliteli kayıtların yapılarak, koro performanslarının daha geniş kitlelere ulaştırılmasına yardımcı olmaktadır. Çok sesli koroların tanıtımı ve etkileşmesinin kolaylaştırılması sürecinde sosyal medya gibi çevrimiçi platformların katkısı görülür. YouTube, Instagram, Facebook gibi sosyal medya platformları, koroların videolarını ve ses kayıtlarını paylaşmalarına olanak tanımaktadır. Bu, koroların performanslarını daha geniş kitlelere ulaştırmalarına, kendilerini tanıtmalarına, takipçi kitlesini genişletmelerine yardımcı olmaktadır. Teknolojik gelişmeler, koroların performanslarını daha geniş kitlelere ulaştırma konusunda önemli bir rol oynamıştır. Örneğin, Boğaziçi Caz Korosu'nun metro performans videosu, koronun üne kavuşmasında büyük bir etki olmuştur. Sosyal medya platformları sayesinde, koroların konserleri ve parçaları paylaşarak daha geniş bir dinleyici kitlesine erişim sağlanmıştır. Ancak, tüm bu teknolojik olanaklarla birlikte, doğrudan yüz yüze iletişim ve birlikte fiziksel olarak çalışmanın müzikal deneyimindeki önemi unutulmamalıdır. Teknoloji, kolaylık sağlasa da müziğin duygusal ve ruhsal boyutunu tam anlamıyla yansıtmak için fiziksel bir etkileşim gerekliliğini korur.

Sonuç olarak, teknolojinin çok sesli korolar üzerindeki etkisi, organizasyonel ve prodüksiyon süreçlerini kolaylaştırırken aynı zamanda koroların tanıtımını ve etkileşimini artırarak daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlar. Ancak, müzikal deneyimin gerçek ve derin bir bağlamı için teknolojinin yanı sıra fiziksel bir etkileşimin ve birlikte çalışmanın önemi de vurgulanmalıdır.

Eğitim ve Toplumda Çok Sesli Koroların Rolü

Eğitimde çok sesli korolar, öğrencilere müzikal gelişimlerini destekleyici bir ortam sunar. Özellikle okullarda veya müzik eğitimi veren kurumlarda kurulan çocuk ve gençlik koroları, öğrencilere müzikal beceriler kazandırmanın yanı sıra disiplin, işbirliği, takım ruhu ve sahne tecrübesi gibi değerli sosyal becerilerin gelişimine de katkı sağlar. Koro eğitimi, öğrencilerin müzikle olan bağlarını güçlendirir, duygusal ifade yeteneklerini artırır ve özgüvenlerini geliştirir.

Koro eğitimi, bireyin müziksel gelişimlerinin yanı sıra sosyal, kültürel ve psikolojik açılarından da etkili olan bir kültürel eğitim biçimidir. Avrupalılar ve diğer dünya ülkeleri, koro müziğinin eğitsel gücüne toplumsal olarak büyük önem vermektedirler ve bu önemin neden olduğu olumlu kazanımlar, bu toplumların yaşam tarzlarında ve bakış açılarında açıkça görülmektedir. Koro

eğitimi, bireylerin sosyal becerilerini geliştirmelerine, kültürel birikimlerini artırmalarına ve psikolojik olarak kendilerini ifade etmelerine yardımcı olur. Bu nedenle, koro müziği, toplumların genel refahı ve bireylerin kişisel gelişimi için önemli bir rol oynamaktadır (Gökçe, 2007: 325).

Çok sesli koroların toplumdaki rolü ise kültürel ve sosyal açıdan büyük önem taşır. Korolar, müziği yaşatan ve topluma aktaran bir araç olarak işlev görürler. Yerel kültürleri yansıtan, geleneksel şarkıları seslendiren veya modern repertuvarlarla dinleyicilere farklı müzikal deneyimler sunan korolar, kültürel mirasın korunması ve yaşatılmasında kilit bir rol oynarlar. Aynı zamanda, koroların konserleri ve performansları, toplumun müziğe olan erişimini artırır ve insanları bir araya getirerek sosyal bağları güçlendirir.

Koronun toplumsal işlevleri aşağıdaki gibi sıralanabilir;

- Küresel ses birliği sağlamaya yönelme
- Uluslararası ses birliği sağlama
- Ulusal ses birliği sağlama
- Toplumsal kurumlaşma
- Topluluk üyesi olma
- Ses birliğini sağlama
- Toplumsallaştırma
- Toplumsallaşma
- Korodaştırma
- Korodaş olma (Uçan 2001: 24).

Çok sesli koroların toplumsal etkisi, insanlara müzikal bir birlik ve dayanışma hissi verir. Koro üyeleri, farklı arka planlardan gelen bireylerin bir araya gelerek uyum içinde şarkı söylemeleriyle birlik ve beraberlik duygusunu vurgulamaktadır. Bu, insanların ortak bir amaç etrafında birleşmesini sağlar ve toplumsal ilişkileri güçlendirir.

Bu önemli rolünün yanı sıra, çok sesli korolar aynı zamanda genç yetenekleri keşfetmek, müzikal çeşitliliği artırmak ve toplumun müzikle etkileşimini geliştirmek adına daha fazla konser, etkinlik ve projeye katılabilirler. Bu şekilde, kültürel zenginlik daha geniş kitlelere ulaştırılabilir ve müziğin birleştirici gücü daha fazla kişiye dokunabilir.

SONUÇ

Türkiye’de son yıllarda çok sesli koroların sayısı gittikçe artmaktadır. Bu alanda tek sesli ve çok sesli besteler ile düzenlemeler yapılmaktadır. Özellikle uluslararası koro festival ve yarışmalarında Türk korolarının sayısında artış görülmektedir. Birçok üniversitenin ve lisenin çok sesli korusu bulunmakta ve yerli yabancı düzenlemeleri seslendirmektedirler. Bir üniversite korusu olan ve yollarını Boğaziçi Üniversitesi ile ayırdıktan sonra hızla ivme alan Boğaziçi Caz Korusu bu duruma iyi bir örnektir. Artık bünyesinde birçok koro bulunduran büyük bir kurum haline gelmiştir. Metro performansları ‘‘Kızılıklar oldu mu’’ şarkısı ile kendilerini tanıttılar ve sosyal medyanın gücü ile çok sesli müziğin günümüz gençler için yaygınlaşmasını sağladılar.

Türkiye'deki çok sesli koroların son yıllardaki gelişimi, sadece müzikal birikimleri artırmakla kalmayıp, aynı zamanda toplumsal etkilerini de genişletmiştir. Bu süreçte, çeşitlilik, eğitim, teknoloji ve toplumsal katkı gibi faktörlerin bir araya gelmesiyle, çok sesli korolar ülkemiz müzik sahnesinde önemli bir kültürel değer haline gelmiş ve etkili bir konuma ulaşmıştır.

Bu olumlu gelişmelerin devam etmesi ve koroların güçlenmesi için ilerleyen dönemlerde destekleyici politikaların hayata geçirilmesi büyük bir önem taşımaktadır.

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte koroların da sesini duyurması daha kolay hale gelmiştir. Chromas, 2023 yılında ‘‘Dere Kenarında Taş Ben Olaydım’’ adlı şarkısını MİAM Stüdyosu'nda Türkiye'de ilk defa özel Dolby Atmos uzamsal kayıt tekniğiyle kaydetmiştir. Bu eser, teknoloji ile çok sesli koro birleşiminin güzel bir örneği olarak, dinleyiciye etrafını 360 derece çevreleyen bir ses deneyimi sunmaktadır. Günümüzde çok sesli koro olarak albüm kaydı yok denecek kadar azdır. Fakat yakın zamandaki koroların yükselişi ile bu döngü kırılacaktır.

KAYNAKLAR

- Akdoğu, O. (2003). Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler. Meta Basım.
- Altınay, R. (2004). Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği. Meta Basım.
- Apaydınlı, K. (2017). Türk Beşleri ve Türkiye'deki Çok Sesli Koro Eğitimine Katkıları. Erpa International Congresses On Education. *Sanategitimidergisi*, 5 (2), 157-185. DOI: 10.7816/sed-05-02-03
- Ayaz, N., Nayir, A. (2017). Müzik Eğitimi Verilen Akademik Kurumlarda Ses Eğitiminin Uzman Görüşleri Doğrultusunda Değerlendirilmesi.
- Aydın, Y. (2003). Türk Beşleri. Ankara. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Bağcı, H., Ünal, C. (2020). Çok Sesli Korolar İçin Halk Ezgileri. Akademisyen Kitabevi.
- Beşevli, P. (2023). Türkiye'de Çağdaş Müzik Politikaları Bağlamında Muammer Sun. *Folklor Akademi Dergisi*. 6 (1), 272 – 290. DOI: 10.55666/folklor.1251458
- Büyükyıldız, H. Z. (2015). Türk Halk Müziği. Ulusal Türk Müziği. Arı Sanat Yayınları.
- Gökçe, M. (2007). Koro Müziğinin Toplumsal İşlevleri Açısından Türkiye Korolar Şenliğinin Kazandırışları Üzerine Genel Bir Değerlendirme, Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (Icanas'38), Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanlığı, 1 (1), S.325-352, Ankara.
- Hatipoğlu, G. (2017). Türkiye'de Çoksesli Müzik. *Online Journal Of Music Sciences*, 2 (1), 136-165.
- İlyasoğlu, E. (1998). Çağdaş Türk Bestecileri, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kıran, S. S. (2005). Ahmet Adnan Saygun Üzerine Bir İnceleme Çalışması, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Koç, A. (2004). Günümüzde Bilgisayar Destekli Müzik Yazılımlarının Müzik Eğitime Katkıları, 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumunda Sözlü Olarak Sunulmuş Bildiri, Sdü, Isparta.
- Saygun, A. A. (1951). Bartok In Turkey, Musical Quarterly.
- Say, A. (1992). Müzik Ansiklopedisi, Ankara. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2000). Müzik Tarihi. Ankara. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uçan, Ali (2001). İnsan, Müzik, Koro ve Koro Eğitiminin Temelleri, I. Ulusal Koro Eğitimi ve Yönetimi Sempozyumu, Ankara.

Yöre, S., Gökbudak, Z. S. (2012). Ahmed Adnan Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalçılığa İlişkin Kodları. *Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*.

https://sfilev2.fstatic.com/image/users/210785/ftp/my_files/ATARPDF/Eric%20Whitacre%20-%20When%20David%20Heard.pdf?id=29265909 (erişim tarihi: 01.02.2024).

<https://onedio.com/haber/cumhuriyet-tarihinde-turk-muzigine-buyuk-katki-saglayan-turk-besleri-kimlerdir-1131180> (erişim tarihi: 01.02.2024).

<https://www.youtube.com/watch?v=I1RqvAxngUM> (erişim tarihi: 01.02.2024).

<https://www.artfulliving.com.tr/gundem/chromas-3-subatta-santa-maria-kilisesinde-konser-verecek-i-29468> (erişim tarihi: 01.02.2024).

EXTENDED ABSTRACT

In recent years, the development of polyphonic choirs in Turkey has improved significantly. These choirs aim to reach a wider audience by blending traditional Turkish music with the Western choral repertoire. In this way, the recognition of choral music will increase. The rise of polyphonic choirs is in direct proportion to factors such as repertoire diversity, technological advances and the impact of social media. However, this development carries important implications not only musically but also socially and culturally.

Polyphonic music education is usually provided by music education institutions, where students are taught music theory, harmony, solfège and the basic principles of polyphonic music. This education enables students to develop their talents and progress in this field. The development of polyphonic music will be promoted as the number of institutions offering such training increases. The training received at these institutions will better equip students to enter the music market.

Atatürk, known for the importance and support he gave to art and music, is known to have contributed greatly to the development of Turkish music in the field of polyphonic music. Very important composers such as the Turkish Five also played a major role in the musical development of Turkey. In particular, composers such as Ahmed Adnan Saygun played an important role in adapting classical folk music to polyphonic choral music. In this way, Turkish music has found its place in polyphonic choral music with a rich repertoire.

Recently, many new polyphonic choirs have been established across various regions and cities in Turkey. This has led to the creation of environments where people interested in music can come

together and create harmony. Fine Arts High Schools, conservatories, universities, cultural associations, and private music schools have all supported the formation of these choirs. The choirs established in universities and high schools successfully perform local and foreign arrangements. As the quality and number of these music education institutions increase, the development of polyphonic choirs will increase in direct proportion.

The recent development of polyphonic choirs has not only enhanced their musical expertise but also broadened their social impact. With the combination of factors such as diversity, education, technology and social contribution, polyphonic choirs have become an important cultural value in our country's music scene and have achieved an effective position. In order for these positive developments to continue and for choirs to become stronger, it is of great importance to implement supportive policies in the future. Although amateur choirs participate in festivals or competitions with their own resources, they will be able to spread their music to a wider audience with the support of the state or local authorities.

While contributing to the preservation of our cultural heritage, polyphonic choirs have also provided audiences with impressive artistic experiences. Polyphonic choirs in different regions highlight Turkey's diversity and rich cultural heritage by reflecting their own cultural traditions in music. Working in both traditional Turkish music and Western music repertoires, choirs have been able to reach a wider audience with the help of expanding repertoires and technology. This development contributes to the national and international recognition of polyphonic choral music in Turkey.

Given the significant role and influence of polyphonic choirs in our musical scene, it is crucial to further encourage and support activities in this area. For this purpose, various incentive mechanisms can be created to strengthen existing choirs as well as new ones. In addition, more polyphonic choir festivals and competitions can be organised to increase the opportunities for promotion and cooperation of these choirs. In this way, polyphonic choral music in Turkey can be further developed and recognised nationally and internationally.

The social impact of polyphonic choirs cannot be overstated. These choirs increase the feeling of unity and solidarity in society, strengthen social relations and increase cultural interaction. In addition, the activities of polyphonic choirs can strengthen social ties among young people and increase the interest of future generations in music and their participation in activities in this field. This can make a positive contribution to the artistic and cultural development of young people.

Especially in children who have been introduced to choral music at a young age, significant correct behaviour has been observed.

Concerts and events organised by polyphonic choirs enrich the cultural life of society. Such events unite people, celebrating cultural diversity and offering opportunities to explore various music genres and cultural heritages. In particular, local festivals and cultural events host performances by polyphonic choirs, revitalising and promoting local arts and culture.

As a result, polyphonic choirs are becoming increasingly important in Turkey. While showcasing their musical talents, these choirs also contribute to keeping our cultural heritage alive and passing it on to future generations. Therefore, supporting and promoting polyphonic choral music will contribute to the cultural richness and artistic diversity of our country. Polyphonic choirs in every corner of Turkey will continue to offer unforgettable experiences to music lovers and strengthen the cultural fabric of our country.

Polyphony emerged in the 500s and is still in use today. Although popular music is used in today's music world, choral music and culture will always exist and continue to develop. In our country, polyphonic choirs will keep pace with global developments through the contributions of new composers and arrangements.

YEGAH

Musicology Journal

Dergimiz ulusal ve uluslararası olmak üzere, akademik hakemli bir dergi olup, tüm müzik severlerin akademik hayatında yapacakları paylaşımları buradan duyurmak için yola çıkmayı hedef edinmiş, sanatta yeterlik, doktora, doçentlik, profesörlük atamalarında ve aynı zamanda akademik teşvik yasınının kriterlerini sağlamış bir dergidir.

Dergimiz, ihtiyaçlar doğrultusunda 2023 yılı itibarı ile, Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarında olmak üzere, yılda dört kez yayın yapmaya başlamıştır.

Dergipark'ın bizlere sağlamış olduğu intihal.net anlaşması gereği, bundan böyle intihal raporları, yazarlar tarafından makale yollama esnasında alınacaktır. Böylelikle benzerlik oranı tarafımızdan kolaylıkla takip edilecektir. Benzerlik oranımız %20 ile sınırlandırılmıştır. Bu sınırın üzerinde olan makaleler kabul edilmemektedir. Sınırın altında kalan makaleler, öncelikle sekreteryaya tarafından evrak kontrolünden geçmekte olup, sonrasında, yazım editörü, yazım ve imla kurallarını incelemektedir. Sonraki aşamada yabancı dil editörlüğünden dil kontrolü yapılmaktadır. Son olarak da, alanında uzman en az iki hakem tarafından incelenen ve onaylanan makaleler yayın aşamasına alınmaktadır.

Ekibimiz, dergimiz varlığını sürdürdüğü süre zarfında ve birikimlerimiz doğrultusunda önemli indekslerde taranmaya başlamış ve halen TRDizin için gerekli şartları sağlamak adına hassasiyet ile çalışmalarını sürdürmektedir.

2021 yılı itibarı ile Doi başvurumuz kabul görmüş olup, yüksek lisans, doktora mezuniyeti ve doçentlik başvurularında yazılmış olan tüm araştırma makalelerinin Doi atamaları yapılmaktadır.

Yegah; Sadece çevrim içi bir e-dergi niteliğinde olduğundan, basım zorunluğu olmayıp, yayıncı TOLGA KARACA, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü tarafından verilen resmi izin ile derginin yayınlarını sürdürmektedir.

Volume VII - Issue 1

March / 2024

Tokat / Turkey

