



EJMD

Eurasian Journal of Music and Dance

SAYI / ISSUE 24
HAZİRAN / JUNE
2024

ISSN: 2651-4818



EJ&MD

**Eurasian Journal of Music and
Dance**

Sayı/Issue: 24

Yıl/Year: 2024

Eurasian Journal of Music and Dance

Sayı/Issue: 24 – Haziran/June 2024

ISSN: 2651-4818- DOI: 10.31722/konservatuvardergisi

Eurasian Journal of Music and Dance, Ege Üniversitesi

Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı'nın ulusal ve hakemli dergisidir.

Yayımlanan makalelerin sorumluluğu yazarına/yazarlarına aittir.

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

Dergi Hakkında/About the Journal

Eski Adı/Former Name

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

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

ISSN: 2146-7765

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

Yeni Adı/New Name

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

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

ISSN: 2651-4818

İmtiyaz Sahibi/Owner

Prof. Dr. Özge GÜLBAY

Yayın Kurulu/Editorial Management

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

Ege Üniversitesi, İzmir

Doç. Dr. Füsün AŞKAR (Alan Editörü / Layout Editor)

Ege Üniversitesi, İzmir

Doç. Dr. Esin de Thorpe Millard (Alan Editörü / Layout Editor)

Ege Üniversitesi, İzmir

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

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara

Dr. Fatih Salih COŞKUN (Türkçe Dil Editörü / Language Editor)

Ege Üniversitesi, İzmir

Öğr. Gör. Senem ERSİN GENÇ (İngilizce Dil Editörü / Language Editor)

Ege Üniversitesi, İzmir

Osman ÇALIŞKAN (Mizanpaj Editörü / Layout Editor)

Arş. Gör. Anıl AR (Sekreteryaya / Secretary)

Ege Üniversitesi, İzmir

Editöryal Danışma Kurulu/Editorial Advisory Board

Prof. Berrak TARANÇ, Ege Üniversitesi, İzmir

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

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

Prof. Dr. Öcal ÖZBİLGİN, Ege Üniversitesi, İzmir

Prof. Dr. Özge GÜLBAY, Ege Üniversitesi, İzmir

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

Prof. Dr. Cenk GÜRAY, Hacettepe Üniversitesi, Ankara

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

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

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

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

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

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

Dr. Catherine E. Foley, Limerick Üniversitesi, İrlanda

Baskı Öncesi Hazırlık/Prepress
E.Ü. Yayınevi

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

Yayın Dili/Language
Türkçe ve İngilizce / Turkish and English

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

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

TR DİZİN

SOBİAD (Sosyal Bilimler Araştırmaları Derneği)

SOBİAD

ASOS İndeks
A S O S
indeks

Yayın Tarihi/Publication Date
Haziran 2024/June 2024



İletişim/Correspondence

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı

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

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

Elektronik posta: ejmdege@gmail.com

İÇİNDEKİLER/TABLE OF CONTENTS

Yıl/Year: 2024 - Sayı/Issue: 24

ARAŞTIRMA MAKALELERİ/RESEARCH ARTICLES

Multilayered Resonance: Re-Imaginations In The History Of Aşıklik [Minstrelsy] <i>Faruk ÇALIŞKAN</i>	1-18
Erik Satie'nin Gymnopedie No 1 Adlı Eserinin Piyano Tekniği ile Kanun Uyarlaması <i>Zahra GAHRAMANOVA, Özge GÜLBEY</i>	19-35
Geleneksel Dans Repertuarının Öğretime Uygun Biçimde Dijitalleştirilmesi <i>Bora OKDAN, Füsün AŞKAR, Hale YAMANER OKDAN, M. Öcal ÖZBİLGİN, İ. Ersan KÜÇÜK, A. Serdar KASTELLİ, Hasan Ali DAĞLI, Merih OLDAÇ, Aykut MİS</i>	36-49
Geleneksel Yaşamda Sanatsal İfade Batı Anadolu Kadınlarında Süslenme Ve Artistik Dönüşümler <i>Füsün AŞKAR, Mustafa KULA, Ö. Barbaros ÜNLÜ, Aylın GÖZTAŞ, Ferruh ÖZDİNÇER</i>	50-80
İzmir İli Geleneksel Kadın Oyunları <i>Hale YAMANER OKDAN</i>	81-92
William R. Bascom'un Halkbilimi Ürünü İşlevlerinin Mehter Özelindeki Tezahürü <i>Merve Nur KAPTAN</i>	93-109
Persichetti'nin Parable Op. 120 İsimli Eserine 20. Yüzyıl Teknikleri Çerçevesinden Bir Bakış <i>Kübra ÇADIRCIOĞLU UYAR</i>	110-123
Çatışan Fikirler - Birleştiren Sesler Müzik İle Bir Arada Yaşamın Önemini Kavramak <i>Gökhan KIRMIZIGÜL, Songül KARAHASANOĞLU</i>	124-139
On Sekizinci Yüzyıl Makam Tariflerinde Nim Perdeler <i>Mehmet Alişan BUDAK</i>	140-151
The Musical Style Of Anadolu Rock In The Formative Period (1965-1975) <i>Burçin BAHADIR GÜNER</i>	152-169
Kemani Hasan Özçivi'nin Şirvani İcrasının Tahlili <i>Haluk BÜKÜLMEZ</i>	170-188
Geleneksel Tuva Müziği ve Uluslararası Boyuta Taşıyan Temsilcileri <i>Altay TOPRAK</i>	189-204
Okul Öncesi Dönemdeki Çocuklarda Davranış Düzenleme Arka Planda Dinletilen Türk Müziğinin Etkisi <i>Semanur CÖMERT, Saide ÖZBEY</i>	205-225

DERLEME MAKALELERİ/REVIEW ARTICLES

Türkiye'de Bendir Konusunda Yapılmış Lisansüstü Tezler Üzerine Bir İnceleme <i>Onurcan KAYA</i>	226-236
--	---------

BİBLİYOGRAFYA/BIBLIOGRAPHY

Klasik Kemeñçe ile ilgili Yapılmış olan Lisansüstü Çalışmaların İçerik Yönünden İncelenmesi <i>Neşe ÜSTÜNKAYA</i>	237-252
--	---------

Editörden,

Sevgili Okurlarımız,

Dergimizin 2024 yılının haziran sayısını yayımlamış olmanın haklı gururu ile sizleri bir kez daha selamlıyoruz. Birbirinden değerli makalelerin bir arada bulunduğu bu sayımız, okurlarımıza çok değerli bilgiler sunacaktır. Dergimizin yayına hazırlanması aşamasında bizlere katkı sağlayan tüm yazarlar ve hakemlere sonsuz teşekkürlerimizi sunuyoruz. Bilim ve sanatı en nitelikli şekilde işleyerek kalitesi yüksek eserler ortaya koyan değerli yazarlar ayanı zamanda ülkemizin kültür ve sanat alanında aydınlık yarınlara da ışık tutmaktadırlar. Her makaleyi büyük bir özveri ve titizlikle değerlendiren hakemler nitelikli yazıların ortaya çıkmasında oldukça önemli bir görev üstlenmektedirler. Dergimize olan ilginin aynı zamanda kalitenin artmasına da katkı sağladığını görmek tüm ekibimizi mutlu etmektedir. Dergi ekibimiz olarak, bu süreçte bizlere destek olan, emeklerini esirgemeyen ve sabırla bizi ileri taşıyan herkese teşekkür etmek istiyoruz. Bu süreci beraber yönettiğimiz Ege Üniversitesi Rektörlüğü'ne, Ege Üniversitesi Basım ve Yayınevi ile Yayın Komisyonu'na, ayrıca Basımevi Şube Müdürlüğü'ne ve Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Müdürlüğü'ne sonsuz teşekkürlerimizi sunuyoruz. Çalışmalarımızda ortaya çıkan bu sayımız, aslında işbirliği ve takım ruhunun önemini bir kez daha hatırlattı. Böylesine heyecanlı ve bir o kadar da yorucu bir dönemde gösterdiğiniz anlayış ve dayanışma için hepimize teşekkür ederiz.

Yürekten Selamlarımızla
Doç. Dr. Ali Maruf ALASKAN

Editor's Note,

Dear Readers,

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

Warm regards,
Assoc. Dr. Ali Maruf ALASKAN

MULTILAYERED RESONANCE: RE-IMAGINATIONS IN THE HISTORY OF ÂŞIKLIK [MINSTRELSY]*

Çok Katmanlı Rezonans: Âşıklık Tarihinde Yeniden Tahayyüller

Faruk ÇALIŞKAN **

ABSTRACT

This article critically examines the historiography of the Turkish *âşıklık* [minstrelsy] tradition by assessing the agency and histories of *âşıks* through various ontologies to challenge the classifications and generalizations imposed by narrators in the recounting of mainstream *âşık* history. Specifically, Mehmed Fuad Köprülü's seminal research on *âşıks* and their tradition remains a guiding reference in shaping the overall historical narrative and subsequent academic studies. Traces of Köprülü's canon are still present in contemporary research publications, which allows presuppositions regarding both *âşıks* and their tradition to persist in the national narrative of *âşık* history. To understand these multilayered circumstances, I use Actor-Network Theory to shed light on the processes by which Köprülü's canon is actively transmitted and reconciled within contemporary research networks, and I investigate the presuppositions held about *âşıks* and their tradition. Through a meticulous analysis of *translations* that contain assemblages of *âşıks* (human entities), objects (non-human entities), and discourses (non-corporeal entities), this article proposes a more inclusive past as a perspective, diverging from an exclusive historical narrative through ANTi-History. Moreover, it conducts an emancipatory ontological inquiry, critiquing the historiography of *âşıks* by tracing the paths of human actors across a broad spectrum that includes both non-humans and non-corporeal entities.

Keywords: *âşık* [Minstrel], ANTi-History, ANT, minstrelsy, historiography

ÖZ

Bu makale, Türk *âşıklık* geleneğinin tarihçiliğini Türk *âşıklarının* etki alanlarını ve tarihlerini çeşitli ontolojiler aracılığıyla değerlendirerek, ana akım *âşık* tarihini anlatan araştırmacılardan kaynaklanan sınıflandırmaları ve genellemeleri sorgulamak amacıyla eleştirel olarak inceler. Özellikle, Mehmed Fuad Köprülü'nün (1890-1966) *âşıklar* ve gelenekleri üzerine önemli araştırmaları, genel tarih anlatısını şekillendirmede ve sonraki akademik çalışmalarda yol gösterici bir referans olarak varlığını sürdürmektedir. Köprülü'nün kanonunun izleri hala günümüzdeki araştırma yayınlarında mevcuttur, bu da *âşıklar* ve gelenekleri hakkındaki ön kabullerin ulusal *âşık* tarihi anlatısında varlığını sürdürmesine olanak tanımaktadır. Makalede bu çok katmanlı koşulları anlamak için, Köprülü'nün kanonunun çağdaş araştırma ağlarında nasıl aktif bir şekilde iletilip uzlaştırıldığına ışık tutmak için Aktör-Ağ Kuramı [ANT] kullanılmaktadır ve *âşıklar* ve gelenekleri hakkında yapılan ön kabuller kritik edilmektedir. *Âşıkların* (insani varlıkları), nesnelerin (insan olmayan varlıklar) ve söylemlerin (bedensel olmayan varlıklar) bir araya getirildiği *çevirilerin* titiz bir analizi aracılığıyla, bu makale, ANTi-Tarih yoluyla dışlayıcı bir tarihsel anlatısına mesafe alarak, daha kapsayıcı bir geçmişi bir perspektif olarak önerir. Ayrıca hem insan olmayan hem de bedensel olmayan varlıkları içeren geniş bir spektrumda bu kanona etkisi olan aktörlerin izlerini takip ederek *âşıkların* tarih yazımını eleştiren özgürleştirici bir ontolojik soruşturma yürütmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Âşık*, *Âşıklık* geleneği, ANTi-Tarih, Aktör-Ağ Teori (ANT), Tarih yazımı

* This article was created based on the first chapter of my doctoral dissertation entitled "The Popularity of *Âşık* Music in the 2000s: The Cases of *Âşık* Mahzuni-*Âşık* Nesimi" supported by TÜBİTAK and İTÜ BAP Division.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 16.04.2024 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 03.06.2024

** **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, farukclsknn@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5553-3937

Introduction: Imagining Âşiks As an Actor-Network

In the musical panorama of Turkey in the last century, *âşık-s*¹ or *saz-poets*² stand out as essential iconic figures. Âşiks perform virtuosically on the saz instrument³ while singing poetic verses that use specific formulas learned and derived from over 500 years of tradition. These nomadic musical actors display phenomenal skill on their saz while traveling from village to village and performing in diverse venues, including regional and national competitions. Their extensive journeys are primarily enabled through experiencing diverse interactions that enhance not only their skills in âşıklık and musical productivity, but also contribute to expanding their networks. They become actors in much larger and complex networks, especially through engaging with other âşiks, various melodies, events, nature, and norms of communities and religious legacies. These influences affect their experiences that emerge while traversing different geographies in their encounters.

As âşiks travel to different regions in Anatolia and even the wider world, the saz takes on a vital positionality. A symbiotic relationship emerges between the musician and the instrument, which is made through a combination of outer world influences and their collective creativity. The saz instrument plays an important role in the development and narration of the âşiks' lives. In this way, the âşiks and the saz elevate each other beyond their conventional roles as human and non-human entities. The saz plays a crucial role in experiencing and enacting⁴ these processes, and thereby transcends its status as an ordinary object. It establishes itself as a key actor in the development of the âşıklık [minstrelsy] tradition, thereby mirroring the skills of the âşiks. The instrument plays an effective role both in the development of the âşık's musical experience and also in the transmission of his or her musical corpus, which, itself, is shaped through an inter-corporeal process. Furthermore, the saz is an actor that provides a range of possibilities in the form of different timbres and melodic patterns in the hands of âşiks, and makes possible auditory and performative transformations.⁵ The saz, the poetic lyrics of the âşiks, the âşiks themselves, and the tradition they individually represent are not merely products of literary narrative and musical agency of both the musician and the saz. Looking at their agency through various actors opens gateways to a socio-material world that is formed through relationality and woven through the ties of culture, history, and materiality.

Various types of materials consisting of books, biographies, magazines [*mecmua-s*], *cönk-s*,⁶ music sheets, collections, sound recordings, pictures, and videos about âşiks throughout the centuries show the interactive and variable nature of âşiks and their world. The aforementioned materials demonstrate how the ontologies of âşiks vary according to their relationality within their different circumstances. The consideration of material entities and discourses as actors allows for a nuanced exploration of the âşıklık tradition, acknowledging the diverse actors and their roles in shaping the dynamic and multifaceted historiography of âşiks. A relational ontology necessitates a

¹ Âşiks are one of the most emblematic musical characters in Anatolia, also known as folk poets (halk ozanı), that play the saz and sing songs under their pen name (*mahlas*).

² Saz poets are the most common definition for âşık literature.

³ Saz means "instrument" in Turkish. In Turkey, "saz" is colloquially used to refer to a type of lute used in the folk music genre.

⁴ ANT scholars use the word "enact" to refer to the process of construction and realization of networks through the agency of human and non-human actors.

⁵ Bruno Latour calls transformations "translations" in his book *Re-assembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*.

⁶ *Cönk* are leather-covered notebooks in which collections of poems written by various poets from different literary genres are written.

distributed agency model, in which the agent is not innately situated a priori—neither in individuals nor objects—but instead operates through identifiable constellations of agency that leave observable traces (Van Oyen, 2015: 65) used to construct historical translations.

Historians, folklorists, folk music researchers, and other academics who conduct research on âşiks and the âşık tradition refrain from defining the tradition as a relational agency that is reliant on the interaction and circulation of various actors. While displaying literacy in certain areas (Köprülü, [1962] 2004; Başgöz 1968: 11; Kaya, 2003: 5; Kaptan, Yurduşen, 2014: 204), scholars tend to observe flexibility and diversity in the âşiks' performances. In this way, the cultural and performative knowledge associated with âşiks and âşıklık are realized in particular spaces and through rules and processes of transmission within the framework of history. These experiences of âşiks are portrayed through specific combinations of poetic and musical forms concerning their representation.

Scholars often interpreted âşık's divan poems and lyrics in *aruz* meter as mere imitations, ruptures, deviations, or problems resulting from the breaks in tradition and processes of change in the âşık's cultural output. Generally, scholars create a specific actor-network to contextualize their written texts. They also generate narratives that can be considered a vital part of an authentic and valuable historical lineage. This enables us to understand the historiography of âşıklık. This canon, which is robust in historiography, consistently portrays the historians' ideologies about âşiks and their agency today. The canon also normalizes the discursive practices of the networks of âşıklık to the point of being taken for granted. Scholars affect the narrative of their agency through assemblages of specified actors and materials. However, they do not consider that actors from both the human *and* non-human realms form networks of which âşiks and âşıklık are products.

The purpose of this article is to summarize and identify the various types of actors and their creative outputs to understand the historiography of âşıklık. Thus, this paper critiques the categorization of human actors within coherent or stable versions of the past and shows how the historical narratives constructed around these actors are enacted by material delegations which consist of terms, lyrics, music sheets, instruments, and places. Realizing that the past is still unfolding through the actions of different actors requires a recontextualization of all kinds of actors—namely the people, materials, categories, and discourses that have become stabilized by [H]istory.⁷ Consequently, the “trajectories of stabilized categories” (Van Oyen, 2015: 66) calcified in the [H]istorical narrative help us understand how patterns of continuity or stability of the narrative are related to the agency of âşiks. Bruno Latour's Actor-Network Theory focuses on material practices and the re-considering of actors that are scattered in different temporalities. Hence, it paves the way to add various types of actors, who are excluded or concealed from the critical narrative of the history of the âşıklık tradition, to the construction of knowledge of the past.

Theoretical Framework: ANT, ANT-i History and Apparatuses

History is an actor-network in which certain actors and discourses turn the past into a visible and readable object. These actors and discourses that critique the canon, particularly those created by post-Republican historians, explain the tradition of âşıklık. In this manner, rather than adhering to a narrative that is established in the most durable telling of [H]istory in which actors take on specific functions, one can reimagine âşiks and their

⁷ Here, I use the capital “H” to refer to the dominant narrative of âşıklık over time.

traditions within a multilayered context in which different types of actors, encompassing human, non-human, and non-corporeal discourses, are involved.

An actor can be understood by their social definitions and their interactions between people, events, and objects within a network. A network-like ontology allows us to see or define social fabric because it emphasizes relationality rather than a reduction to mere individuals, groups, communities, and institutions (Latour, 1996). The “social” implied by Actor-Network Theory (hereby referred to as ANT) is used to describe the relationship between heterogeneous elements that arise from interactions between humans and non-humans, which are not a priori (Latour, 2005). In a historical narrative, we must imagine the âşık as possessing creative agency through which events and actions performatively transform. As an actor, an âşık continuously rebuilds him/her-self as they encounter and interact with people and things. This viewpoint allows us to broadly consider their creative potentials and their traditions. ANT centers on the idea that agency can emerge in line with the relationships actors establish. Moreover, ANT asserts that agency, as observed in the social sciences, is not shared only among human actors; agency can also be understood through heterogeneous associations by tracing the emergence of a network that is shaped by the inclusion of material objects. Hence, instead of being a feature of a structure based on the understanding of how actors act in accordance with a system, agency is based in the social-ecological system that emerges in associations that occur in interactions between the human and non-human (Diwiartama & Rosin, 2014).

Âşıks possess an instrumentality that goes beyond categorization or generalization. Rather than being predetermined, their agencies are formed in conjunction with other actors and the assemblages of which they are a part. One must imagine the assemblages in which âşıks roam and participate by presenting an inclusive past rather than an exclusive historical narrative. To explore significant discursive concepts, ideological ideals, and convictions that uphold the value and knowledge of âşıklık in a historical flux, an analysis of the historiography of the âşık tradition that academics, particularly historians, have articulated and constructed is necessary. According to Van Oyen, ANT combines its specific approach to material practices and its distributed agency in different places and times (Van Oyen, 2015: 66), thereby opening the door for the inclusion of different types of historical actors. By analyzing the relationality between the history and agency of âşıks, we can critique the historiography in a kaleidoscopic way. ANT’s proposal to process evidence left by actors without considering hierarchy leads to understanding and observing a multiplicity of diversity, differences in application, processes of change, discourses, and similarities (Sayes, 2014: 145). Investigating a historical narrative through the lens of an actor-network requires defining and pursuing the influential historians, discourses, âşıks, instruments, and songs as variable actors. This leads us to understand how the changes that occur in situations seen as deviation, that is, during transformation, affect the network-formation process and how certain actors manipulate the ontological situations of other actors (Luo, 2020: 11). Actor’s attempts to follow other actors (Latour, 2005) open the door to how a particular historical narrative circulates beyond the construction of historical knowledge through actors and networks. To attempt to critique historiography with such a concept, one must adopt a methodology that allows the creation of different versions of history by recognizing the multi-layered and permeable potential of the past and pursuing countless traces of actors (Mills & Durepos, 2010: 26). Here, I borrow Gabrielle Durepos and Albert Mills’s concept of *ANTI-History* (2012), which focuses on the production of history and actors (as human and non-human) (2012: XVIII). As Christopher M. Hartt states, *ANTI-History* is the “conceptualization that brings together concepts from ANT and historiography, centering its focus on the *production* of history (or knowledge of the past)

as situated in the interactions of a network of actors and actants to produce a result” (history of events) (Hartt, 2013: 23).

ANTI-history adds more nuances in questioning how the past was enacted by a network of heterogeneous actors in the production of current knowledge as history. It also provides the opportunity to interpret how it has influenced the âşık tradition, actors of âşıklık, and multiple versions of the past, by following historians and information they produced while constructing this narrative. An approach of this kind always allows for more possibilities for multiple and alternative versions of reality (Mol, 1999: 77), while remaining at arm’s length from the idea that the past must have a single, absolute ontological reality. By tracing the effects of human actors within a broad spectrum that includes non-humans and non-corporeal actants (NACs)⁸, one can carry out additional emancipatory ontological inquiry to critique the historiography of âşıklık. Following the various actors as they navigate historiographies allows one to interrogate the established and constantly enacted depictions of the past, which ANT defines as a black box, through various *registers*⁹ (Durepos & Mills, 2012). This allows for a variety of perspectives on continuity, representation, tradition, and authenticity, all of which embrace embedded ideologies within historicity.

⁸ NACs are the ideas, values, and beliefs conveyed as discourse in a historical narrative as non-corporeal actants specific to that actor network that connects the actors and actants. NACs thus enable us to understand the discourses through which history is organized and acted upon by particular networks and actors.

⁹ “Registers” refer to evidence with which scholars work to build a narrative.

Associating Specific Actors for Historical Continuity: Âşık, Definitions, Categorizations

Printed sources produced about the âşık tradition are mostly based on the shaping of a historiography in which the musical elements of the oral tradition could not be recorded until a certain century, but could be read by focusing on the lyrics. The interpretation by researchers of a tradition that produces sounds and lyrics is examined based on the lyrics, often introducing the actor with a biographical introduction (Köprülü, 1930; Öztelli 1965; Eren, 1973). Such a methodology of evaluation will then frame certain properties about the âşık and their tradition in which they are examined, and create criteria of value that can define âşık as average, weak, imitative, genuine, etc. For this reason, some âşık are weighed on an aesthetic scale when examining their relations with the tradition and the variables in the processes of artistic production. It is for this reason that âşık are not given sufficient attention in [H]istorical narratives. Such an exclusion in a sterilized narrative of the tradition will be imagined around a network that is formed by the interactions of the same actors. In this way, historians, researchers, chroniclers of the past, and the materials they produce, reify. To understand the way that discourses function as non-corporeal actors in a larger network enables critique of the historiography. This perspective allows the history itself¹⁰ to emerge from a network where the agency, identity, and qualities of all types of actors within it have a relational context as assemblages (Jones, 2009: 313).

The canon, that is, the network that results from the emergence of narrators and transmitters participating in historiography of âşıklık and âşık—who encompass not only historians but also collectivity consisting of materials and discourses—allows us to understand how history is recalled. These actors, including historians, materials, and discourses together create a defined and lasting narrative that becomes part of the canon. Critiquing a narrative that has persisted for almost a century, representing the entirety of past knowledge, also presents challenges in structuring the text's narrative. As Latour states, attempting to draw the relative status of historicity without adequately incorporating all actors creates uncertainties (Latour, 1993: 157). However, scrutinizing continuities, transformations, or ruptures in the references foundational to a particular historiography reveals that historical subjects and objects are shaped not solely by past narratives, but also by events and mediations. Consequently, history is conceived not merely as the arrangement of temporal segments conveying temporal situations and actors, but as an agent of change facilitating the alteration of the past, actors, and discourses, and fostering the emergence of ‘multiple realities in practices’ in network (Mol, 1999).

Interrogating âşık and their tradition allows for a multi-faceted dialogue between the present and the past (Öztürk, 2011: 61) that can examine multiple realities. This is due to the diversity of data types available today and the actors who influenced the past. The knowledge of a performance, which is based on oral tradition and is mostly transmitted by others, results in version differences that can be considered major in the interpretation of many discourses, norms, breaking points, and even the history itself. The sum of literature-centered texts, periodization, information differences, and interpretations that are important in evaluating the âşık tradition demonstrates that the past is interpreted at various levels. As a result, the traces of the âşıklık tradition are constantly structured around these time periods, groups, schools, actors, places and social conditions. In a situation where there are so many variables, ANTi-History gives us a different perspective to understand how actors' effects

¹⁰ I mention “history itself” as the knowledge of the past.

on the past in the production of history through wider range of processes, including debates, interventions, displacements, translations, continuities, changes in practices and distinctions between actors.

The problematic discourse created by a dominant [H]istory can result in the perpetuity of fundamental inaccuracies. The discourse of Mehmet Fuad Köprülü (1890-1996) and the subsequent academic canon that was reimagined after the Constitutional Monarchy [Meşrutiyet] and the Republican period was based on essentialist, romantic and national references (Dressler, 2013: 168) that not only places the historiography of âşık studies under the umbrella of literary studies, but also centralizes the discourse in shaping further research. The strength of Köprülü's narrative served to create an understanding of the past that matched the discourse of the ruling power, regardless of whether this [H]istory could be assessed as accurate. Due to his influence, the [H]istorical narrative written about the âşıks has been based on a reality that separates institutions and crucial actors from their interactions during the Ottoman period. As a result, common interpretations of âşıklık are perpetuated and the associations, interactions, and separations swing on a pendulum between the narratives of the Ottoman Empire and the Turkish Republic.

At the beginning of the 20th century, the construction of national identity was based on cultural taste in music. Literature was fictionalized to a great extent by distinguishing the past from the aesthetic codes of Ottoman cultural heritage. Köprülü's attempt to show that the Turkish nation-state as a continuity of a deep cultural past was realized through a legitimization in which two historically distant actors were grouped together. This kind of attempt to redraw temporal dots as continuous lines brings actors into a context contingent upon the elevation of ideology over fact. In addition, the association of some literary genres and forms with âşık style music causes the actors who follow those genres and forms paired to be defined as good examples in the historical narrative. Thus, the actors chosen to define the âşık style musical tradition take part in the establishment of a socio-political network.

In his book *Early Mystics in Turkish Literature*, which was to remain influential for many years, Köprülü characterizes folk Sufi literature through Hoca Ahmad Yasawi and Yunus Emre on the grounds that it contains elements of national taste and folk literature (Dressler, 2013: 188-189). Today, it is evident that scholars have delegitimized this narrative (Ocak, 2016: 11-12). However, it is important here to be able to interpret the effects of traces of the past on the transmission of history. Yasawi and Yunus, who lived in distant regions a century apart from each other, are associated in the book through a seemingly organic construction in a narrative that influences the production of our knowledge of the past. This influence is realized through the formation of a reciprocal relationship between human and non-human actors; that is, through the occurrence of material delegation (Durepos, 2009: 142). Through these immaterial sources, Köprülü's ideas allowed the historical narrative, which has been widely disseminated from the 20th century to the present day, to inform related networks and enable the continuation of similar perspectives.

Köprülü's work shows us that while knowledge of the past is constructed as history, in fact, actors and discourses play an active role as new associations and translations in the process of "doing *history*" (Jenkins, 2005: 90). As Fuat Özdemir argues, Köprülü considers Turkish literature as a whole rather than a geographical idea of Turanism. As a result, he brings these Turkic literatures and their actors together, and relates them to each other (Özdemir, 1980: 29). The nationalist emphasis frequently seen in Köprülü's work asserts the essential Turkish character of the cultural tendencies he tries to trace from Anatolia to Central Asia. Traces of the cultural relationship he established, from Ahmed Yasawi to Yunus Emre, can be seen in the popular side of Sufi literature.

This representation is described as a serious element of the distinctive national character of the Turks (DeWeese, 2006: X). Later, in a series of articles on âşiks, he historicizes the theme of a great continuity between past and present by juxtaposing different typologies of actor (sham, baksı, bard, divine poet, saz poet, etc.) of a deep-rooted tradition that has continued from Yunus Emre until today in Anatolia. The act of putting them together and aligning them in a row (Durepos, 2009: 139), which early scholars define as saz-poets (Köprülü, 1914; Köprülü, 1930; Köprülü, 1962; Köprülü, 1964; Eren, 1952), allows all actors to be seen as a single thick-network under the umbrella of the term “âşık” in the historical narrative. Within this narrative, some actors from the past are more important than others.

Although Köprülü associated âşiks (under various names in various time periods) with the *ozans* of Central Asia, he rejected the theory of acculturation in which âşiks would have interacted with periphery culture, such as Byzantines, Kurds, Arabs, Armenians and Persians. As Hande Birkalan Gedik states, since this approach also emphasizes authenticity, the historiography of âşiks has been interpreted with reference to a tradition inherited from different actors from Central Asia (Birkalan Gedik, 2008: 10-11). Histories can circulate under the influence of the actors involved in this case, so that the past can gain legitimacy at a macro or micro level (Durepos & Mills, 2012: 714). Although Köprülü was aware of the fact that Persian, Arab and Ottoman influences were in effect, he reconstructed the development of Turkish folk literature with a narrative based on the mystics and Turkish saz poets by using written archive materials (Öztürkmen, 2020: 160). To strengthen the interpretation of this past and to enable the punctuation of historical continuity (Durepos, Mills, 2012: 713) an actor-network of âşiks and their works are included. In brief, material delegations, associating the ontological grounding related to the historiography of âşıklık with Yunus Emre, attributes to a view of a founder that legitimizes the narrative through a process of folding via relational approach to the constitution of the agency of âşiks.

Additions That Continuously Come or Additions That Continue What Came? Gelenek, Âşıklık, and the Borders of Literary Tradition

Köprülü attempted to punctuate the history of the âşık tradition by making ideological negotiations to strengthen his claim in his [H]istory that folk literature fed âşıklık. For this reason, as we will see in the rest of the article, some actors and their products are documented within the practice of doing-history as examples of counter-enrollment of the past for the purpose of punctuation (Durepos, 2009: 181). The human actors and their crafts that Köprülü punctuated formed a large network to create the socio-political foundation of the past that was employed by future scholars. In Köprülü’s (1915) article entitled *The Origin and Evolution of the Minstrel Style in Turkish Literature*, he talks about âşık literature and âşıklık as a separate category alongside folk literature and the classical Ottoman literary tradition. He categorizes the âşık literature as a branch that falls within the research field of folklore study, defined as folk literature [halkiyat], which is different from divan literature in terms of its production style and class (Asılsoy, 2017: 46-48). In *Mecmua-i Esâr numbered Turk 59* at Houghton Library, both examples of *türkü* [in the koşma form] belonging to Kayıkçı Kul Mustafa and examples from divan poets can be given as an example for this categorization (Günes, 2017: 240-241). The fact that the lyrics of both folk and classical poets are written in these mecmua-s reflects an important point; the magazines are personalized by poets according to the taste of their readers and listeners who turn to poetry or music for pleasure without discriminating between the folk and classical genres.

However, magazines are not the only signs of relationships in which the lyrics of separate literary traditions are grouped together. As an alternative to Köprülü's classifications, Hikmet Dizdaroğlu states that the poets âşık Çelebi, Nedim, İzzet Molla, Sultan III. Ahmed, Sultan III. Selim, and Sultan II. Mahmud composed poems in syllabic meter. Although these poets are not defined as saz poets, he states that their poetic form falls into the field of *saz poetry* (1977: 66). Evidently, poets who are not saz poets also had an effect on saz poets. It is known that classical poets such as Nedim and Şeyh Galip of the 18th century, and Enderun Vasıf and İzzet Molla from the 19th century, took care to use simple language that appealed to the folk taste in their *aruz* poems. It is thought that these poets provided the orientation towards and continuity of localization and national taste under the influence of the patronage of sultans such as Selim III and Mahmut II (Can, 2009: 5-18).

It is also possible to see the situation in which there is an opposite orientation in the literary style. Saim Sakaoğlu states that Bayburtlu Zihni is a divan poet, but he differs from other divan poets with the high number of poems he wrote in syllabic measure. *Sergüzeştname* of Bayburtlu Zihni states that there are examples of *koşma* on the margins and the last pages of the manuscripts (Sakaoğlu, 1992: 94-97). Mehmet Efendi kept in his *Memoir of Atıf* about the relationship between the palace and folk music, that Sultan Abdülmecid, on his deathbed, requested the folk song “*Kendim ettim kendim buldum döküneyim tas ile*” from the musicians who came to the palace to play *fasıl*¹¹ for the feast. In Güneş Ayas' book *Noise That Drowns Out the Music*, the recitation of folk songs by the palace musicians in response to the sultan's request is a significant indicator of the *fasıl* musicians' familiarity with the folk repertoire (Ayas 2018: 33). In addition, Süleyman Şenel states that the âşıks' orientation to genres written in prosody was for the purpose of being close to the enlightened and remaining in palaces and mansions (Senel, 1991: 554). It draws attention to the representation and economic aspects of relations of production. They imitate pen poets¹² [kalem şairi] by using meter, language, rhyme and themes of divan literature. Senel states that this style of writing and speaking became a necessity among âşıks over time and became a part of the âşık tradition called *classical fasıl*. He states that the types of poetry based on prosody existed in the repertoires of the âşıks, who are considered illiterate. (Ibid: 554). It is possible to say that this orientation is not just a process in which *aruz* comes to the foreground. Walter Feldman reports that folk songs have been on the rise since the time Itri lived, and that the âşıks sang poetry in prosody and divan literature verses outside of syllabic meter (Feldman, cited in Kalpaklı, 2013: 21). It is possible to say that writing or singing poetry, whether as a divan poet or a saz poet, spread to various layers of society in the Ottoman periphery. The fact that topics covered in the poems are shared between the traditions allowed for the sharing of meaning between social layers. From this point of view, it is not possible to say that the cultural and artistic life inside and outside the palace was completely isolated.

The view that the tradition of âşıklık deteriorated after the 19th century and that qualified âşıks could no longer be raised, leads to an inquiry on how the structure, which is thought to continue as a *tradition*, is seen by scholars. Richard Sennet points out in *The Craftsman* that traditional skills are perceived as something that is passed down from generation to generation. Thus, he emphasizes that in the transmission of a craft [in traditional skill-based

¹¹ *Fasıl* is the classical Ottoman court suite.

¹² As opposed to saz poets, pen poets were educated in *aruz* meter and simply wrote rather than wrote and performed.

societies] inheritance of a skill is prioritized over individual capabilities (Sennet, 2019: 35). Performativity is also seen in the continuity of the âşık tradition and in the transmission of appropriate norms. The perception of continuity in skill¹³ that is identified with a particular coterie often refers to the interdependence of the network of agents. It is possible to see this intellectual scheme working in the relationship of the âşık with poetry. Therefore, the emergence of situations in which this continuity changes, transforms, or is interrupted is interpreted as a problem by Köprülü and his supporting academics who conduct research on the tradition and âşıks in historiography.

Köprülü's interpretation of the relationship between saz poets and prosody and the general structure of the âşık tradition is remarkable. In his book *Early Mystics* [İlk Mutasavvuflar], he characterizes the âşık literature, which meets the artistic needs of a particular class, as a separate product from classical, dervish lodge literature and even folk literature [which falls under the study of folklore]. It connects the content that is the source of the formation of âşık literature to a context that asserts from old folk literature, classical literature that meets the needs of the higher classes, and mystical literature (Köprülü, 1976: 354). According to Köprülü, on the subject of âşık literature:

Although it completely imitated and followed the old folk literature in terms of meter and shape in the first periods, later, after Fuzûlî, under the influence of classical literature on the one hand and lodge literature, which was strongly exposed to Persian influence on the other, - in a very flawed and primitive way - he also tried to apply Persian verse rules; however, since it is a literature that directly appeals to the public and the people's taste, Persian verse rules could not make him forget the Turkish tradition; national meter and national forms remained the essence of âşık literatüre (Köprülü, 1976: 354).

However, the orientation of the âşıks in the following century caused a change in Köprülü's perspective on tradition and the relationship with aruz. He states that the group, which he defines as âşıks around the village and tribe, is different from the profile of the âşık created by the urban life and culture, and they reflect the real taste of folk literature because of the neighborhoods in which they grew up and the rural classes they address in their thematic material (1987: 77). He emphasizes that this group is quite far from the influence of classical poetry and aruz prosody. The following statement is noteworthy:

Just as the âşık, created by the urban life and culture, was swept away by the charm and spiritual population of the classical poet and classical poetry, the saz poet who grew up in villages and tribes can not cease to consider the urban âşık who is the owner and representative of higher culture for an ideal example for himself (Köprülü, 1987: 77).

Considering that âşıks traveled, this explanation is inevitable. The environments or conditions that enable âşıks in different places to meet in terms of performance and interaction also bring the traces of literary culture to a common and permeable level. It may be possible for âşıks to come to big cultural centers to prove their merits, to

¹³ Sennet states that the origin of the word skill is the word "poiein," that is "to stick," and that it is the ancestor of the word poetry (*şair*) and that poets (*şair*) in the epic are not just a kind of craftsman (Sennet, 2019: 35-37).

come of age, to perform in the cultural environment of coffee houses, to reinforce continuity, and to show their mastery.

In the 19th century, Köprülü, in his article *Classical Literary Elements in Minstrel Literature*, determined that the inclusion of elements of classical literature into âşıklık was a substitution for elements of folk literature that deteriorated the nature, lyrical structure, and vibrancy of the tradition. He says that by incorporating the concepts of classical poetry into the âşık style, âşık music turned into a rigid and lifeless product that could not evolve beyond poor imitation (Köprülü, 1999: 189-190). Does he believe that âşıks are not oriented toward performance, and, rather, are instead text-oriented like pen poets? Have no âşıks emerged that were successful in pulling off this hybridity? Are no âşıks able to perform in purely classical forms? Although he emphasizes that the âşık style evolved from two different literary traditions, he states that traces of old folk literature [especially the versions of the 16th and 17th centuries] are seen in the expression style of âşık literature (Köprülü, 1987: 79-80). It reflects a process of interaction in which the effects of localization and the existence of âşık literature occupies more space, especially in the literary orientations of the 19th century Ottoman Empire. However, Köprülü pairs the idea that âşık literature moves away from public taste by gaining an identity within the urban life [Istanbul-based] with the charm of classical literature. In his book *Turkish Saz Poets*, Köprülü describes the general situation of the âşık tradition in the 19th century;

The lodges belonging to various sects in the cities and the Sufi poets who grew up there were agents [the person who did a job] who tried to bring these two currents closer together for a long time. The saz poets, who were alien to and even hostile to the madrasa science, were breathing the air of free wisdom they needed in the neighborhood of the lodge, and they were more or less familiar with classical music and classical poetry there. The desire of the 19th century saz poets to compete with the 'pencil poets' in their language and style, to write in 'aruz' like them, to use 'compositions, foreign words and phrases' even in the poems they wrote with 'hece' was very clear. In more general terms, we witness the phenomenon of 'mutual cohesion and influence' [processing] in literature and music from the 'nobles' to the 'people' and from the people's strata to the distinguished strata, which has started strongly since the 17th century. The event was strengthened completely in the 19th century. However, as a result of this, we see that in the works of saz poets, the real taste of the people is deteriorated, weakened, and hesitant [corruption] (Köprülü, 2004 [1962]: 471-472).

There are some reasons for the process being read in this way by Köprülü. First of all, there were too various âşıks type in the 19th century Ottoman Empire, a disintegration of organizational structures (which had been established in coffeehouses after the dissolution of the Janissary corps), and saz poets of the military class had involved themselves in a *coffeehouse-centered* tradition. 19th-century life, which shaped both the genres played and the format of representation (settling on saz and voice), triggered the âşıks to reformulate their skills. Moreover, some saz poets did not complete the process of becoming âşık through a coffeehouse-centered tradition network and did not have a coterie, which one can interpret as the reason for these changes. Besides, Köprülü,

mentions that the new combination of elements passing from the classical style to the âşık style disrupts the subordination, lyricism and vitality of folk literature. A fixed understanding of art is formed depending on certain norms and rules by including the conceptual features of the classical style in the âşık style (Köprülü, 2018: 244). He thinks that this degeneration is shaped in Semai coffeehouses in big centers, where it gained an entertainment-centered prevalence in the public sphere.

In Köprülü's article entitled "Life and Literature," he interprets the potential of divan literature as a fake product while showing a preference for indirect speech;

[...] a literature that does not openly reflect our sorrows, disasters, and moral wounds is a false and unrelated literature with life. Such a literature may produce jewelers who are very skilled at arranging words and working on them; maybe they can do very fancy, very conspicuous things; but unfortunately all these fake crops are like the large-leafed, brightly colored flowers that grow in neat conservatories: these dazzling crops of those unknown hot climates that seem so wondrous and alluring to us from their distance. Just as it cannot withstand a strong wind in the open air, such a literature that has nothing to do with life is condemned to be swept away in front of the endless whirlwinds of time, or to live in the narrow, fake air of the conservatory (Köprülü, 1987: 42-43).

Pertev Naili Boratav says that the topics of the urban-town âşiks are performed regardless of when or where they belong. For this reason, he states that such products of folk poetry are often imitated and become out of date by being used by everyone. He emphasizes that the productions of these poets are not left to the memory of the people, but take place in written form in conk-s and magazines, just like in the works of divan literature, as a product of art that is learned from technical skills, delicacy and masters (2000, p.89). Suppose if we freeze and evaluate the tradition of âşık literature, we might interpret tradition based on repetition and continuity as a closed system. In that case, we should exclude the new structures added to the tradition through individuals' creativity and the socio-material conditions. However, Boratav's explanation in another study is based on a different context from the above discourse. On the relationship between divan literature and folk literature, Boratav writes:

I consider folk literature and divan literature as a whole. I cannot excommunicate any of them. Contemporary ideals cannot and should not be in conflict with knowing and evaluating the past culture. The main mazmun [meaning] in our prosody poetry [divan poetry] that we have made from Iran. The poet was chasing after pure [bâkir], masterful, in short, unheard verse. Divan poetry describes some pleasures in a narrow frame. It is also a part of society, it reflects it... In fact, folk poems said the same things as Divan poetry. There is no big difference other than their language. In every era, there is an infiltration and influence from Divan literature to folk literature. That's why I say our old culture is a whole. Even if it is very difficult to learn, watch and benefit from, we should not break away from it. Folk poetry can also act as a bridge in this field (Boratav, cited in Karaalioglu, 1973: 576).

Cemal Kafadar mentions the problem of dualism, which is emphasized in the studies on Ottoman civilization, and leaves almost *no intermediate tone and texture*, which causes the dynamic diversity of expression between these two poles to disappear (Kafadar, 2009: 40). Although the distinctions made over the palace and âşık music in the Ottoman periphery are seen as cultural activities at different poles, it does not mean that there is a separate and non-transitive dynamic at the point of cultural exchange and interaction.

Conclusion: Instead of Tradition, Gelen-ek (Coming-addition) As a Non-Corporeal Actant for Historiography

To view the world of âşiks and their history in a kaleidoscopic way, ANTi-history is an analytical approach providing more nuances in questioning how the past as history was produced by a network of heterogeneous actors in the production of current knowledge. It also provides the opportunity to interpret how history-doing has influenced the âşık tradition, its actors, and multiple versions of the past by following scholars and the available information they produced when constructing this narrative. In employing ANTi-History to scrutinize the enduring traces of Köprülü's canon, we unravel a complex network of actors, including scholars, texts, institutions, and discourses. This theoretical lens allows us to trace the dynamic interactions and negotiations that shape contemporary publications, emphasizing the active role of non-human entities alongside human actors in perpetuating and changing the specific presuppositions surrounding âşiks and their history within this scholarly discourse.

In Turkish, tradition (gelen-ek) is a word derived from the verb root come (gelmek). Attaching the word “ek” as a suffix to “gelen” means adding to something extant or to the adding a new form of the continuation of something that already exists. However, when we think of the word come, it gives both the occurrence of something that comes from the past or is transferred, and the addition of something else to something that happened in the past in the present. The tension it creates within its own meaning is exactly as it should be, as it is actually a part of this process. The “ek” (addition) that comes from the past to the present, exists today and will extend into the future as a productive essence or mortar. In other words, it is a discourse that emphasizes the continuity of past practices today and, on the other hand, has references to the present day with its own unique practices (Atay, 2004: 156). Latour's concept of translation is a process in which practices are displaced and transformed to some extent, rather than their precise transfer (Baiocchi, Graizbord, Muniz 2013: 330). Just as Baiocchi interprets translation as displacement, the Arabic phrase for “gelenek,” “an’ane,” refers to hadiths producing narrations during transmission between people that can differ (Vural, 2003: 161). The formation of these translations allows us to understand the transformation of the actors involved in the critique of historiography, as well as the formation of alliance processes that displace some actors.

Using the concept of tradition according to its meaning in Turkish and basing it on notion of non-corporeal actor (Price, S.T., et al 2017: 24), “gelen-ek” allows us to understand how the actors participating in the writing of history base their actions in the history-making process with other actors. It also shows that they build their ideological positions by marginalizing other actors and discourses used in the construction of the counter-history narrative. In Edward Shils' article in *Tradition*, he draws attention to the distinction between the traditional and the non-traditional. At this point, an ambiguous problem arises, such as defining what is and what is not tradition (Shils, 2002: 160). “Gelen-ek” is a multi-layered interface for the critique of historiography, helping to understand

the impact of actors on the production of knowledge of the past, and will be a facilitating tool in interpreting politics of actor-networks that have a transformative effect on the history-making processes.

The lens of the non-corporeal actor through which all these narratives will be read, seems to be tradition. The evaluations conveyed about âşiks and their cultural outputs are mostly interpreted by attaching them to the orbit of the principle of continuity and the concept of tradition. Therefore, the historiography about âşıklık is itself shaped by the circulation of some actors and their products, just like the products of âşiks. The relationality that emerges between the actors involved in the production of this knowledge can be realized by understanding how the relations between the actors involved in the transmission of this narrative give meaning to the events and how they are politically involved in the determination of meaning (Tureta, 2012: 4). Köprülü and other researchers of that period avoid defining the âşık tradition as a flexible and productive practical agency dependent on the interaction and circulation of different actors. Instead, they jointly define specific space, rules, and specially appointed actors in the transmission of knowledge of the past. By associating them with actors with different names in the past, they interpret âşıklık in an attempt to punctuate history by creating a connection between authentic and distinct actors in different times. Latour points out that the thing that triggers the action is defined as having certain characteristics, and the figuration becomes something beyond that of their general circumstances. He even emphasizes that granting anonymity to an agency can also have a figuration, thus transforming the agent into an *ideo* rather than being anthropomorphic (Latour, 2005: 53) as in the example of Yunus Emre and Ahmad Yasawe. Thus, versions of the past as the subject of history concerning different actors make possible a narrative that allows imaginations and ideologies to be justified. Therefore, what can strengthen the theme of continuity is updating the discourses that legitimize the historian's chosen roles and designated actors in the construction of knowledge of the past. In short, tradition is an apparatus that reads *ideo*-s of actors that have been derived and translated. Tradition legitimizes discourses as if they were stable or reveals the tensions during a process of change.

Âşık scholars focused excessively on certain conventions while pushing Köprülü's narrative through their chosen tradition-history makers. They developed discourses about the death or degeneration of tradition for situations that fall outside of their definition. However, all the elements of the tradition are not the product of a single historical structure, but of a fragmented and variable whole. At certain times, some of these structures may be more prominent than others. They also may be abandoned altogether as a new feature is traditionalized. However, this does not mean that the tradition is broken or dead. Rather, these structures, namely 'ek,' branch off in order to show continuity in different ways. In her book *Between Past and Future*, Hanna Arendt emphasizes that "without a solid anchor such as tradition," we should mention the existence of many thin, some thicker traditions that emerged in a more rhizomatic way (Arendt, 2012:130). It is important to consider that the powers of tradition arise from the differences between it and their symbiotic relationships with each other. Discourses about what a tradition is or how it should be are not only related to the continuity of the practices of enactment, but also to the processes of interaction in which tradition is produced, namely the actor-network.

Köprülü's translation of some sections of the past for a specific political or ideological purpose legitimizes independent places, times, actors and discourses through an almost uninterrupted continuity. In other words, it causes the socio-history about which he writes to be defined exponentially by combining it with specific actors and an almost linear relationship. However, the political references behind associating the past as history cause the actors to be ranked within certain norms and rules, and as a result, to be read with extraordinary differences of

interpretation. Such an attempt serves to create an established version of the âşiks and their traditions, and to sort the differences and transformations according to the design of the dualist fiction of the [H]istorical narrative. The focus created by this constraint makes the âşık style literary tradition a litmus test among literary groups. While the productions of some representatives enable interactive traditions to be defined by a common literary tradition, others help clarify the distances between this literature and, in turn, create tensions within literary tradition in historiography.

Contradictions and unquestioned beliefs of some important researchers of literary traditions cause an intellectual calcification (a kind of hegemony) that affects the perspectives of all subsequent studies. Although there are many historians that work on âşiks and their tradition, Köprülü is the most influential name. The traces of influence created by his writings gain strength in a network in which historical knowledge becomes traditional as researchers working in this field refer to it using various material delegations. In particular, historical narrative based on continuity, representation, and temporality is constructed as a founding basis during the writing phase of this research. Although it is not necessary in most works to trace the history of âşıklık from the earliest period, this style of writing has also become traditionalized. These trends make the power of Köprülü and the network that perpetuates it visible.

While the indicators of the Republican period that enabled Turkey to become a nation state become the subject of history, researchers reinterpret certain aspects of the past through selection and filtering. During this practice, the decisions made regarding the finalization of the canon, namely, determining its actors and which cultural codes will operate and in what way, produce the socio-political realities of historiography. The process of making such a history is shaped by national ideals, references to modernity, and the attempt to ascertain the designated and desired roots or origins of Turkey. However, the history and culture is more complex than this. Although historians write in their narratives that the origins of the nation are the building blocks of modern society, the cultural temporality of the nation leads to an uncertainty about parameters that covers a much more transitional social reality (Bhabha, 1990: 1-2). The stability that a culture seeks is built on an imaginary representation of social life. However, the whole of society, which is seen or intended to be seen as a monolith, is mixed. In Homi K. Bhabha's words, the emergence of a nation's political rationality as a genre (Ibid: 2) constantly refers to a "self-created" history in the form of its own historical narrative, cultural selection and adaptation, principles, ideologies and strategies.

ANTI-History reveals how actors within historiography produce [H]istory of âşiks and their tradition and how they influence the production of knowledge of the past as history by using specific actors. By examining the writings of this past through the lens of ANTi-History, we can reveal marginalized actors and alternative perspectives that may have been overlooked or silenced in the transmission of canonized history. This approach enables us to comprehend gelen-ek as a more inclusive and articulated organism. We can replace the conservative aspect of tradition, which is used as a non-corporeal actor in the narrative of historiography, as a concept (coming-addition) that allows the inclusion of alternative actors and diverse stories in an attempt to critique the historical narrative.

REFERENCES

- Arendth, H. (2012). *Geçmiş ile gelecek arasında siyasi düşünce okulu altı deneme*. (Trans.) Bahadır Sina Şener, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Asılsoy, A. (2017). "Fuad Köprülü'nün Tarih Anlayışı ve Metodu", *Vefatının 50. Yılında Mehmed Fuad Köprülü*, Fehameddin Başar (Eds), (pp.32-106). Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü.
- Atay, T. (2004). "Gelenekçilikle Karşı-Gelenekçiliğin Gelgitinde Türk 'Gelenekçi' Muhafazakârlığı", In *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, Cilt: V, Muhafazakârlık (Ed. Ahmet Çiğdem), İletişim Yayınları: İstanbul.
- Ayas, G. (2018). *Müziği boğan gürültü*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Baiocchi, G, Graizbord, D, & Rodríguez-Muñiz, M. (2013). "Actor-Network Theory and the ethnographic imagination: An exercise in translation". *Qualitative Sociology*, 36(4): 323-341. <https://doi.org/10.1007/s11133-013-9261-9>
- Başgöz, İ. (1968). *İzahlı Türk halk müziği antolojisi*. Ararat Yayınevi: İstanbul
- Bhabha, Homi, K. (1990). *Nation and Narration*. London: Routledge.
- Birkalan-Gedik, H. (2018). "The Role of Female Minstrels in the Transmission of Alevi Ritual Knowledge: Two Female Âşiks from Kıyas-Urfa, Turkey." *Transmission Processes of Religious Knowledge and Ritual Practice in Alevism Between Innovation and Reconstruction*. Eds. Johannes Zimmermann, Janina Karolewski and Robert Langer: pp. 189-228. Berlin: Peter Lang.
- Boratav, Pertev N. (2000). *İzahlı Halk Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Can, H. (2009). "19. Yüzyıl Türk Saz Şiirinde Muhteva". Graduate. Thesis. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Isparta.
- DeWeese, D, et al. (2006). "Foreword", In *Early Mystics in Turkish Literature*. (G. Leiser, & R. Dankoff, Trans.; 1st ed.). London: Routledge.
- Dizdaroğlu, H. (1979). "Halk Şiiri, Saz Şiiri". *Türk Halk Bilim Araştırmaları Yıllığı*. pp: s.59-72, Ankara: Ankara Üniversitesi Basım Evi.
- Dressler, M. (2013). *Writing religion: the making of Turkish Alevi Islam*. USA: Oxford University Press.
- Durepos, G. A.T. (2009). "ANTI-History: Toward an Historiographical Approach to (Re)assembling Knowledge of the Past" Phd. Dissertation. Saint Mary's University, Halifax: Canada.
- Durepos, G. A., & Mills, A. J. (2012). *Anti-history: theorizing the past, history, and historiography in management and organization studies*. USA: IAP.
- Durepos, G, A J. Mills. (2012). "Actor-network theory, ANTi-history and critical organizational historiography." *Organization* 19(6): 703-721.
- Dwiartama, A., & Rosin, C. (2014). Exploring agency beyond humans: the compatibility of Actor-Network Theory (ANT) and resilience thinking. *Ecology and Society*, 19(3). <http://www.jstor.org/stable/26269633>
- Eren, Hasan. (1952). *Türk saz şairleri hakkında araştırmalar I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Eren, Hasan. (1973). "Türk saz şairleri Üsküdarı". *Türkojoloji Dergisi* (5)1: n.n.
- Güneş, Hasan. A. (2015). "Harvard Üniversitesi Houghton Ktp. Ms Turk 59 Numarada Kayıtlı Şiir Mecmuası". *Türük Uluslararası Dil Edebiyat ve Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 1(6):155-168.
- Hartt, C. M. (2013). "The non-corporeal actant as a link between actor-network theory and critical sensemaking: A case study of Air Canada" Phd. Dissertation, Saint Mary's University, Halifax: Canada.

- Jenkins, Keith. (2005). *On 'What is history?': from Carr and Elton to Rorty and White*. USA: Routledge.
- Jones, O. (2009). Nature-Culture. In R. Kitchen&N. Thrift (Eds.), *International Encyclopedia of Human Geography*, Elsevier: 309-323.
- Kafadar, C. (2010). *Kim var imiş biz burada yoğ iken*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kalpıklı, M. (2013). "İtri Döneminde Osmanlı'da Şiir", *Itri ve Dönemine Disiplinlerarası Bakışlar*, (Eds.) Gönül Paçacı. pp:19-22. İstanbul: İKSV Publications.
- Kaptan, Z., & Yurduşen, Y. (2014). Âşık Edebiyatı Halk Şiirinin Tarihsel Gelişim Süreci. *Alevilik Araştırmaları Dergisi*, 4(8): 195-212.
- Karaalioglu, Seyit, K. (1973). *Türk edebiyatı tarihi, Başlangıçtan Tanzimata*, İstanbul: İnkılâp ve Aka Yayınları.
- Kaya, D. (2003). Başlangıçtan günümüze âşık edebiyatı. *Âşık Edebiyatına Giriş*. Bişkek: Türkiye Manas Üniversitesi Yayınları, 3-8.
- Köprülü, M. Fuad. (1930). "XVII." *Asır saz şairlerinden Kayıkçı Kul Mustafa ve Genç Osman hikâyesi*. İstanbul: Evkaf Matbaası.
- Köprülü, Mehmed F. (1930). *XVI. asır sonuna kadar Türk saz şairleri*. İstanbul: Milli Kültür Yayınları.
- Köprülü, Mehmed. F. (1962). *Türk Saz Şairleri 1: Türk Edebiyatında Âşık Tarzının Menşei ve Tekamülü-XVI. ve XVII. Asır Saz Şairleri*, Ankara: Milli Kültür Yayınları.
- Köprülü, Orhan. F. (1976). *Türk edebiyatında ilk mutasavvıflar*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Köprülü, Orhan F. (1987). *Fuad Köprülü*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Köprülü, Mehmed, F. (1999). *Edebiyat araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Köprülü, M. Fuad. (2004 [1962]). *Türk saz şairleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Köprülü, Mehmed F. (2018). *Edebiyat araştırmaları I*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Latour, B. (1996). "On Actor-Network Theory: A Few Clarifications". *Soziale Welt* 47, no. 4: 369–81. Retrieved from JSTOR.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Luo, W. (2020). *Translation as Actor-Networking: Actors, Agencies, and Networks in the Making of Arthur Waley's English Translation of the Chinese 'Journey to the West'* (1st ed.). New York: Routledge.
- Mills, Albert. J., & Durepos, Gabrielle. (2010). ANTi-history. In A. J. Mills , G. Durepos , & E. Wiebe (Eds.), *Sage encyclopedia of case study research*, Vol. 1: 26–29. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Mol, A. (1999) "Ontological politics. A word and some questions". *The sociological review*, 47.1_suppl: 74-89.
- Ocak, Ahmet, Y. (2016). "Post Mortem" Eleştirilerin Odağında "Kült" Bir Tarihiçi: Fuat Köprülü." *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi (SKAD)* 2(4):1-17 .
- Özdemir, F. (1930). "Fuat Köprülü'nün Türk saz şairleri üzerindeki çalışmaları ve değerlendirilmesi" Phd. Dissertation. Fırat University, Şanlıurfa: Turkey.
- Öztelli, C. (1965). "Yunusun Soyu Sopu", *Türk Dili* 169: 26-29. Retrieved from https://isamveri.org/pdfdrq/D00127/1965_169/1965_169_OZTELLIC.pdf
- Öztürk, İ. H. (2011). "Bilimsel (Modern) Tarihten Parçalanmış (Postmodern) Tarihe" *Tarih Nasıl Yazılır? Tarihyazımı için Çağdaş Bir Metodoloji*, Ed. Ahmet Ş.: 39-66. İstanbul: Tarihiçi Kitabevi.
- Öztürkmen, A. (2020). Folklore in the Time of Young Turks: Situating a New Discipline in Nineteenth Century Ottoman Thought. *Western Folklore*, 79(2/3):139–178. Retrieved from JSTORE.

- Price, Shelley, T., Hartt, C M., Yue, Anthony, R., Pohlkamp, Gretchen, G. (2017). We the Inuit: Fluid Notions of Age and Non-corporeal Actants. In: Aaltio, I., Mills, A., Mills, J. (eds) *Ageing, Organisations and Management: Constructive Discourses and Critical Perspectives*, pp:19-40. Palgrave Macmillan, Cham.
- Sakaoğlu, S. (1992). “Bayburtlu Zihni’nin Türk Şiiri İçindeki Yeri”. *Türk Halk Kültürü Araştırmaları içinde*. s:93-100. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sayes, E. (2014). ‘‘Actor–Network Theory and methodology: Just what does it mean to say that nonhumans have agency?’’ *Social Studies of Science*, 44(1), 134–149. <https://doi.org/10.1177/0306312713511867>
- Şenel, S. (1991). “Aşık Musikisi” *TDV İslam Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/asik-musikisi>, Retrieved from TDV Encyclopedia
- Sennet, R. (2019). *Zanaatkar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shils, E. (2003), “Gelenek”, (Çev.) Hüsamettin Arslan, *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, 7(25): 101-135, Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Tureta, C, A., Bruno. L., & Clegg, S. (2021). Controversies as method for ANTi-history: An inquiry into public administration practices. *Organization*, 28(6):1018–1035. <https://doi.org/10.1177/13505084211015375>
- Van Oyen, A. (2015). Actor-Network Theory’s Take on Archaeological Types: Becoming, Material Agency and Historical Explanation. *Cambridge Archaeological Journal*, 25(1), 63–78. doi:10.1017/S0959774314000705
- Vural, M. (2003), “Gelenek ve Dinlerin Aşkın Birliği”, Doğu Batı Yayınları, *Doğu-Batı Düşünce Dergisi* (Modernliğin Gölgesinde Gelenek), 7(25):161-179.

ERIK SATIE’İN *GYMNOPE DİE NO 1* ADLI ESERİNİN PİYANO TEKNİĞİ İLE KANUN UYARLAMASI**Qanun Arrangement of Erik Satie’s *Gymnopedie No 1* with Piano Technique****Zahra GAHRAMANOVA*****Özge GÜLB EY******ÖZ**

Bu araştırma, piyano literatüründeki eserlerin kanun çalgısıyla çalınması sürecini, Erik Satie’nin *Gymnopedie No 1* eseri örneği üzerinden detaylı bir şekilde ele almaktadır. Kanunun sınırlı ses aralığı ve mandalların kullanımı gibi özellikleri, piyano eserlerinin kanunla çalınmasını zorlaştırmaktadır. Ayrıca eserlerdeki ton değişiklikleri ve sık altere ses kullanımı da kanun icracısının teknik becerilerini sınırlamaktadır. Bu çalışmada, piyano literatüründeki eserlerin kanunla çalınması için gerekli olan özel teknikler ve pratik uygulamalar araştırılmaktadır. Bu bağlamda, eserlerin uygunluğu, ses aralığı, ton değişiklikleri ve altere ses kullanımı gibi faktörler incelenmektedir. Araştırma, kanun icracısının teknik becerilerini geliştirmek ve piyano eserlerini etkili bir şekilde icra edebilmesini sağlamak amacıyla yapılmıştır. Sonuçlar piyano tekniğinin kanun çalgısı üzerinde nasıl uygulanabileceğine dair önemli bir kılavuz sunmaktadır. Bu çalışma müzik eğitimi alanında piyano ve kanun çalgılarının birleşimini inceleyen literatüre önemli bir katkı sağlaması öngörülmektedir. Araştırma, müzik eğitimcileri ve öğrencileri için fayda sağlamasının yanında gelecekteki benzer çalışmalara yol gösterebilir. Makale, Empresyonizm döneminin başlıca özellikleri ile birlikte dönemin popüler isimlerinden biri olan Erik Satie’nin hayatı ve yaratıcılığı, kanun çalgısının tarihçesi, piyano tekniğiyle ilgili bilgiler ve Erik Satie’nin *Gymnopedie No 1* eserinin kanun uyarlamasının notasını içermektedir. Çalışma için hazırlanan örnek egzersizlerin, piyano literatüründeki uygun eserlerin kanunla icra edilebilmesine hazırlık ortamı sağlaması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kanun, Piyano, Kanun Tekniği, Erik Satie, *Gymnopedie No 1*.

ABSTRACT

This study extensively examines the process of performing piano literature on the qanun instrument, using Erik Satie's *Gymnopedie No. 1* as a primary example. Features such as the limited range of the qanun's sound and the use of articulation pegs make it challenging to perform piano pieces on the qanun. Additionally, tonal changes and frequent use of altered tones in the pieces also restrict the technical abilities of the qanun performer. This study investigates the specific techniques and practical applications required for performing piano literature on the qanun. In this context, factors such as suitability of pieces, range of sound, tonal changes, and use of altered tones are examined. The research is conducted with the aim of enhancing the technical skills of qanun performers and enabling them to effectively perform piano pieces. The findings provide a significant guide on how piano technique can be applied to the qanun instrument. This study contributes significantly to the literature examining the combination of piano and qanun instruments in music education. In addition to benefiting music educators and students, the research may also guide future similar studies. The article includes information on the main characteristics of the Impressionist period, along with the life and creativity of Erik Satie, one of the period's popular figures, the history of the qanun instrument, information related to piano technique, and the notation of Erik Satie's *Gymnopedie No. 1* adapted for the qanun. The aim is to provide a preparatory environment for the performance of suitable piano pieces on the qanun through the example studies prepared for the study.

Keywords: Qanun, Piano, Qanun Technique, Erik Satie, *Gymnopedie No. 1*

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 15.04.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 19.06.2024

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Yüksek Lisans Öğrencisi, 92210002449@ogrenci.ege.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9710-1577

** Prof. Dr., Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, ozge.gulbey@ege.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2766-8193

EXTENDED ABSTRACT

This research thoroughly examines the process of playing piano pieces on the qanun, particularly focusing on Erik Satie's *Gymnopedie No. 1*. The limited sound range of the qanun and the use of its levers make the execution of piano works on the qanun challenging. Additionally, changes in key and frequent use of altered notes further constrain the technical abilities of the qanun player. This study aims to explore specialized techniques and practical applications necessary for playing piano literature on the qanun, considering factors such as suitability of pieces, sound range, key changes, and the use of altered notes. The research is conducted with the goal of enhancing the technical skills of qanun players and enabling them to effectively perform piano pieces. The results provide significant guidance on how piano techniques can be applied to the qanun. This work contributes substantially to the literature examining the integration of piano and qanun instruments in music education and could serve as a resource for educators and students.

The article includes features of the Impressionist period, Erik Satie's life and creativity, the history of the qanun, information on piano technique, and the notation for the qanun adaptation of Satie's *Gymnopedie No. 1*. Moreover, the study prepared specific exercises aimed at enabling the execution of suitable piano literature on the qanun. Eight exercises have been developed, particularly merging piano techniques with qanun playing to facilitate the performance of a given piano piece on the qanun and make the process more efficient. These exercises also have the potential to ease the performance of other piano works on the qanun, though some challenges have been encountered with this technique.

The limited capabilities of the qanun, such as rapid disappearance of sounds, changes in tone produced through levers, and a restricted sound range, have made it difficult to fully implement piano techniques. Additionally, not using traditional qanun playing techniques has hindered the development of players' fingers.

This study aims to be a fundamental resource for future qanun players. However, given the technical limitations of the qanun and the challenges of fully implementing piano techniques, further research and development in this field are necessary. This study is thought to be a starting point for the next generation of qanun players. Work on this technique began in 2018, initially with Evgeny Grinko's piece "Valse," played on the qanun using piano technique. However, during the performance of this piece, various difficulties arose both from the instrument and the performer. Initially, it was realized that the plectrum attached to the second finger was not suitable for this technique, leading to the removal of the plectrums. The piece continued to be played with the melodic tune on the right hand using the second finger, but the eighth notes and notes with small intervals within the piece caused the right arm to fatigue, which could become exhausting and challenging over time. Therefore, considering that the piece was written for the piano, it was thought that using other fingers could also be beneficial in this study. Performers are not required to follow the written finger numbers; this is left to the performer's preference. Determining which string will suit which finger is left to the performer based on their physical hand structure. Regular trial and error practices and rehearsals are recommended while working on this technique, as exercises should be done according to the flexibility and movement direction of the fingers. Small exercises done separately with the right and left hands will be necessary to perform this technique. At the end of the article, eight exercises related to the technique are presented. When both hands are used together, repeating measures 5-10 times helps both in memorizing the finger numbers and the piece itself, thus providing exercise for the fingers.

Given the structure of the qanun, it is known that the sound produced by plucking the strings fades quickly. Care must be taken when raising and lowering the articulation pegs. This study addresses the special requirements and practical applications necessary for performing piano works on the qanun, particularly emphasizing the necessity of considering factors such as the sound range of the piece, the frequency of altered sounds, and the technical speed of the work. This research significantly enhances the technical skills of qanun players and enables them to effectively perform piano works. The findings and recommendations from this study serve as an important guide and contribute significantly to the literature on the integration of piano and qanun instruments in music education. Future similar studies will benefit from the detailed analysis and recommendations of this research.

Lastly, the findings and techniques developed during the process of playing piano works on the qanun offer important resources for music educators and students. Further exploration of these special techniques and practical applications in the integration of qanun and piano could inspire future studies and open new doors in the field of music education.

Bu makalede ele alınan konu kapsamında, kanunu piyano tekniği ile çalma denemelerine yazar tarafından 2018 yılında başlanmış ve ilk olarak Evgeny Grinko'nun *Valse* adlı eseri üzerinde çalışılmıştır. *Valse* kanunda piyano tekniği ile çalışılırken, önce sağ ve sol ellerin partisi ayrı ayrı öğrenilmiş, ardından eş zamanlı olarak çalınmıştır. Fakat bu eseri çalışma esnasında hem kanun hem de icracıdan kaynaklanan bazı zorluklar olduğu görülmüştür. Konu hakkında yayımlanan herhangi bir çalışma henüz bulunmamaktadır.

Başlangıçta ikinci parmağa takılan mızrabın, çalım tekniğine uygun olmadığı anlaşılmıştır. Bu nedenle de öncelikle mızrabların çıkarılması gerektiği düşünülmüştür. Eser, kanun eğitimindeki klasik icra yöntemleri ile yani sağ eldeki melodik ezgi ikinci parmakla çalınmaya devam edilmiş; fakat sekizlik notaların ve küçük aralıklarla da olsa aralıklı notaların sağ kolun yorulmasına neden olduğu fark edilmiştir. Bu sorunun, eseri çalmaya başladıktan bir süre sonra yorucu ve zorlayıcı bir hâl almaya başlayacağı da anlaşılmıştır. Bu yüzden eserin piyano için yazıldığı da göz önünde bulundurularak diğer parmakların icrada kolaylık sağlayacağı düşünülmüştür. Piyanoda olduğu gibi parmaklara, icra pozisyona uygun olarak ve icrayı kolaylaştırmak adına aynı zamanda da estetik görünümü kaybetmemek için diğer parmakların işlevselliğini artırarak parmak numaraları yazılarak eserin icrası kolaylaştırılmıştır. Her icracı yazılmış parmak numarasına uygun olarak eseri çalmak zorunda değildir. Ellerin fiziksel yapısı nedeniyle hangi tele hangi parmağın kolay bir şekilde uyum sağlayacağını belirlemek icracıya bırakılmıştır. *Valse* eseri bu kapsamda çalışılırken en uygun parmak numaralarını bulmak amacıyla birçok değişik seçenek denenmiş ve en uygunu belirlenmiştir. *Valse* örneğinde olduğu gibi piyano tekniği kullanılarak kanuna uyarlanan diğer tüm eserlerde de parmakların elastikiyeti ve hareketlerinin yönüne göre de alıştırmalar yapılmalıdır. Sağ ve sol el ayrı bir şekilde olarak yapılan küçük alıştırmalar bu tekniği icra etmek için gerekli olacaktır. Makalenin sonunda, tekniğe ait sekiz egzersiz de yazılmıştır. Öncelikle şu hususu belirtmekte fayda var ki sağ ve sol el birlikte kullanıldığı zaman, ölçüler üzerinde tekrarlar yapılarak hem parmak numarası, hem de eser ezberlenmektedir.

Kanunun yapısı gereği telleri çekerken oluşan ses de kısa sürede kaybolmaktadır. Sesin, piyanodaki gibi nota değerinin gerektiğinden daha az bir zamanda duyulacağını bilmekte fayda vardır. Kanunda eğer altere seslerin anlık düzenlenmesi gerekiyorsa bu da rahatlıkla yapılabilir. Ancak mandalları kaldırırken ve indirirken, metal sesinin fazla çıkmaması için icracının dikkatli bir şekilde bunu yapması daha olumlu sonuçlar ortaya çıkaracaktır. Kanun sesinin metal sesine oranla daha az çıkacağı da göz önünde bulundurulursa tellerin kendi frekansında dalgalanması yeterli olacaktır.

Bu makalede Fransız besteci Erik Satie'nin *Gymnopedie No 1* eseri örnek olarak seçilmiştir. Bu bağlamda Erik Satie'nin hayatı ve yaratıcılığı ile ilgili genel bilgilendirmeden önce yaşadığı dönem olan Empresyonizm döneminin başlıca özelliklerine değinilmiştir. Ayrıca kanun çalgısının tarihçesi ile kanunda piyano tekniği hakkında bilgiler verilmiş, bu çalışma için hazırlanan örnek egzersizlerle *Gymnopedie No 1* eserinin kanun için yazılan notaları makale içerisinde sunulmuştur.

Müzikte Empresyonizm

XIX. yüzyılın sonlarına doğru Avrupa'da siyasi ve ekonomik değişikliklerin yanı sıra kültürel alanlarda da ciddi değişimler yaşanmıştır. 1870 yılındaki Prusya-Fransa savaşından sonra yenilen Fransa, sanat alanında yenileşmeye başlamıştır. Ancak resim alanında yenilikler yaşanmış olsa da müzik alanında uzun süre bu yeniliklerden uzak kalmıştır (Ergene, 2014: 3).

Edebiyatta bu dönemin başlıca isimlerinden birisi Marcel Proust olmuştur. Yazar, kır manzarasını betimlerken, ressam ise o manzarayı tabloya aktarım tekniği üzere çalışmasını sürdürmektedir. Ressam mikroyapı yöntemine başvurarak ışığı değil onun parçacıklarını resmeder. Resimde 19. yüzyılın sonlarında yenilikçi akım devam etse de bu durum müzik için 20. yüzyılın başlarında kendini belli etmeye başlamıştır. Müzikte izlenimci teknikte besteciler sesi oluşturan öğeleri temele indirgeyerek, akorları bölerek yeni bir türe yönelirler. Örnek olarak Debussy'nin bazı eserlerinde kullanmış olduğu çalgıların tınlarındaki en küçük ses frekansına ulaşması, ses düzeyini alçaltması, resimdeki “parçalanma veya ayrışma” tekniği ile benzer olduğu söylenebilir. Bu akımda ressamın saf renk-tam renk anlayışı vardır. Bu anlayış ise edebiyata “tam sözcüğü” anlayışı olarak yansımıştır. Müzikte ise bestecinin tam ses arayışının diğer sanatlarda görüldüğü ile aynı derecede olduğunu ve sanatlar arasındaki benzerliğin aynı zamanda da sanat dalları arasındaki etkileşimin anlamasına yardımcı olmaktadır. Sanatın başkenti olarak bilinen Paris'te resim, heykel ve müzik gibi sanatın belirli alanlarında çeşitli örnekler sergilenmekte idi. Sanatçılar, herhangi bir nesneyi ya da öyküyü direkt anlatmak yerine onun akılda kaldığı ilk izlenimi yansıtırlardı. Sanatçı yaratı sürecindeki hislerini sanatına yansıtarak izleyiciye ulaştırır. Müzikteki izlenimci araçlar olarak akorların belirsizlik duygusu, pentatonik veya eski modlardaki tınlar da bu dönemin örnek verilebilecek dizisel müzik materyallerindedir. Bu dönemde amaç müziği ortamdaki duygularla yaratmak ve bunların hissedilmesini sağlamaktır (Sarıcan, 2004: 6).

Dönemin ressamaları; Monet, Manet, Degas, Pissarro, Sisley, Renoir genellikle doğadaki resmi çizdiklerinde direkt olarak aktarmış ve renklere çok önem vermişlerdir. Claude Debussy, Maurice Ravel, Frederick Delius, Ottorino Respighi, Erik Satie ise bu dönemin bestecileri arasında yer alır. Empresyonist eserlerin belli başlı özellikleri şu şekildedir: Antik ve egzotik modların kullanımı, klasik armoni kurallarının kullanılmaması, 7'li ve 9'lu akorların sık kullanımı, renksel orkestrasyon yani enstrümanların özelliklerinin öne çıkması gibi kuralları vardır (“Heuristic”, t.y., par. 1-2).

Empresyonizm konusunda çok geniş ve kapsamlı, tüm sanat alanlarında tartışılan ve araştırılan birçok çalışmanın olduğu gözlemlenmiştir. Ancak bu makale tamamen özgün ve denenmemiş yeni bir icra tekniği hakkında olup, bu tekniğin uygulanabilir olup olmadığının ispatına yöneliktir. Empresyonist bestecilerden birinin eseri çalışmada örnek olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla makalenin ana konusundan sapmamak adına Empresyonizm konusu bu çalışmada olduğu kadarıyla ele alınmıştır.

Alfred Eric Leslie Satie (Erik Satie 1866-1925)

Alfred Eric Leslie Satie, 17 Mayıs 1866'da Honfleur'da doğmuştur. Babası Jules Alfred Honfleur'lu olup, gemi komisyoncusu olarak çalışmıştır, annesi ise Birleşik Krallık doğumlu Jane Leslie İskoç bir ailenin kızı idi. Satie'nin ailesi 1870 yılında savaş sonrası Paris'e taşındı. Ancak 2 yıl sonra 1872 yılında annesinin vefatı nedeni ile babası ile Erik ve diğer iki kardeşleri Honfleur kentine geri döndüler. Eğitimini Honfleur Koleji'nde sürdüren bestecini etkileyen iki kişi olmuştur. Onlardan biri amcası Adrien, diğeri ise ilk piyano eğitimi veren *St. Catherine Leonard* kilisesinin orgcusu, öğretmeni Vinot olmuştur. O, Vinot'tan piyano eğitimi dışında Gregoryen şarkıları da öğrenmiştir. 12 yaşında iken büyükannesinin ölümü nedeni ile tekrar Paris'e babasının yanına döndü. Babası, Satie'nin gelişinden bir yıl sonra piyano eğitmeni olan Eugenie Barnetche ile evlenmiştir. Bu nedenle her ne kadar isteksiz olsa da Satie 1879 yılında üvey annesinin zoruyla konservatuvara girmiştir. Konservatuvarda hocaları tarafından *yetenekli ama tembel* bir öğrenci olarak nitelendirilmiştir. Konservatuvarda girmiş olduğu sınavlardan

kaldığından dolayı 16 yaşındayken 1863 senesinde okuldan atılmıştır. Ancak buna rağmen Antonie Taodou'nun konservatuvardaki derslerine katılmaya devam etmiştir. Daha sonra ise ilk bestesi olan *Allegro Pour Piano*'yu 18 yaşında besteleyerek müzik yönünde ilerleme kararı almıştır (Ergene, 2014: 14-15).

Satie'nin yenilikçi bir besteci olması onun eserlerine de oldukça yansımıştır. Satie'nin tarzı dönemin meşhur bestecilerinden biri olan Debussy ile de tanışmalarına fırsat vermiştir. 1897 yılında ilk yapıtını yapan Satie yazdığı tüm yapıtlarında alaycı adlar veya tanımlamalar koymuştur. Genelde eserlerini piyano için bestelemiştir (Sarıcan, 2004: 32).

Erik Satie'nin estetik dünyasını ve düşüncelerini etkileyen insanlardan biri de İspanya Krallığı doğumlu simbolist şair ve yazar olan Contamine de Latour olmuştur. Satie, Latour sayesinde mistisizme ve Gotik sanata ilgi duymaya başlamasıyla beraber ailesinin zoruyla öğrendiği klasik müzik eserlerinden de çok uzaklaşmıştır (Ergene, 2014: 16). O yıllarda Satie'nin müzik dünyasının farklılığı nedeniyle ailesi ile olan bağları git gide bozulmuştur. Bu nedenle besteci 1887 yılının sonlarına doğru Erik olarak ismini değiştirmiştir (Özen, 2020: 22). Onun müzik dünyası dış görünüşüne de etki etmesi nedeni ile aynı yıl evden taşınarak hayatını sürdürdüğü Montmartre'de sakal bırakarak ve kendine züppe bir görünüm vererek bohem bir yaşam tarzında hayatını sürdürmüştür (Ergene, 2014: 16).

29 yaşına geldiğinde birçok eserini yayınlatan Satie, bununla birlikte onun tarzını, müzik üslubunu eleştirenlerle savaş hâlinde idi. 1893 yılında çevresinden gördüğü hoşnutsuzluklara göre *Eglise Metropolitane d'Art de Jesus Conductuer* adlı mezhebini kurmuş ve burada Parcier (Satie kendisinin Tanrı ile ortak olduğunu bu kelime ile ifade etmiştir) ve koro şefi olarak atamış ve üç sene burada çalışmalarını sürdürdükten sonra 1896 yılında burayı kapatmıştır. Bu yıldan itibaren giyim tarzını değiştiren Satie, kadife takımlar giymeye karar vermiştir. Ailesinden kalan mirasla eserlerini yayınlamış ve kendine 7 kadife takım elbise almıştır. Bu yüzden de yaşadığı evinden ayrılarak küçük bir odaya taşınmıştır. Satie hakkında bazı gazetelerin köşelerinde övgü ile yazılsa da henüz halk arasında tanınan bir besteci ve piyanist değildi (Ergene, 2014: 19).

Ölümüne kadar, 1898 yılının Kasım ayında taşındığı Paris'in banliyösü Arcueil'de yaşamıştır. Burada yaşadığı yıllarda onun yaşam tarzı, insanlara karşı kurduğu mesafeli davranışları onu daha da içine kapanık bir duruma getirmiştir. O burada yaşadığı zamanlarda Paris'in merkezine doğru sık sık yürüyüşler yapmış ve Paris'in kafelerinde oturarak birçok eser bestelemiştir. Satie bir dönem kendini teknik açıdan çok yetersiz hissetmiştir. Hakkında söylenen eleştirilere daha fazla dayanamayarak 1905 yılında eğitim hayatına geri dönmüş ve burada konservatuvar yıllarında kaçtığı derslerden, kontrpuan ve teori altyapısını kazanmak için yeniden konservatuvara girmiştir (Ergene, 2014: 20-21).

1890'larda ise Erik Satie daha çok ressamlarla vakit geçirmekte idi. 1893 yılında ilk ve tek aşkı olan ressam Suzanne Valadon (1865-1938) ile tanışmıştır. Kısa süren bu ilişkisi hüsrarla bitmiştir (Özen, 2020: 24).

1911 yılından itibaren bestecinin yaratıcılığında bir takım güzel olayların yaşanması sonucunda Satie tanınmaya başlamıştır. Aynı yıl 16 Ocak ve 25 Mart'ta bestecinin birçok piyano eserlerinin orkestrasyon formatı bazı dönemin müzisyenleri tarafından konserde seslenmiştir. Bu da besteciye büyük ün getirmiştir (Ergene, 2014: 22).

Satie hayatının son beş yılını çok çalkantılı geçirmiştir. Çeşitli müzisyenler ve ressamlarla çalışan besteci en verimli eserlerini de bu dönemde besteleyerek yenilikçi ve öncü bir sanatçı olduğunu kanıtlamıştır. Sanatçı 1925

Ocak ayında siroz ve akciğer iltihabından dolayı çok fazla güçten düşmüştür, 1 Temmuz 1925 yılında tedavi gördüğü *Saint Joseph Hastanesi*'nde 59 yaşında vefat etmiştir (Ergene, 2014: 27).

Besteci 59 yıllık yaşamı boyunca 35 piyano eseri, 14 dramatik eseri, 7 enstrümantal eser, 2 vokal eseri, 10 şarkı, 14 koral eser bestelemiştir (Sarıcan, 2004: 34-37).

Erik Satie konusunda çeşitli literatür ve biyografi çalışmalarının olduğu gözlemlenmiştir. Ancak bu makale tamamen özgün ve denenmemiş yeni bir icra tekniği hakkında olup, bu tekniğin uygulanabilir olup olmadığının ispatına yöneliktir, Satie'nin *Gymnopedie No 1* eseri çalışmada örnek olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla makalenin ana konusundan sapmamak adına Erik Satie hakkında bilgilendirmeler bu çalışmada olduğu kadarıyla ele alınmıştır.

Gymnopedie No 1. Satie'nin yazdığı birçok yapıt piyano için yazılmıştır. 1888 yılında *Les Gymnopedies* eserini yazmıştır. 1, 2 ve 3 *Gymnopedie*'si bazı eleştirmenlere göre başarısız olmuştur. Buna rağmen 30 yıllık arkadaşı olan Claude Debussy bu eserleri çok beğenmiş ve orkestralamıştır (Sarıcan, 2004: 21-32).

Birinci bölüm Re Majör, ikinci ve üçüncü bölümler Do Majör tonundadır. Kanunda piyano tekniğinin icrası uygulanırken *Gymnopedie No 1* adlı eserde oluşan sınırlılıklar incelenip değerlendirilmiştir. Ses aralığı, altere seslerin sıklığı ve eserin hızı, bu tekniği kanunda uygulayabilmek için üç önemli husustur. Bahsi geçen sınırlılıkları karşılamadığı için *Gymnopedie No 2* ve *Gymnopedie No 3* adlı eserler üzerine çalışılmamıştır.

Kanun Çalgısının Tarihçesi ve Yapısal Özellikleri

Kanun sözcüğü birçok çalgı bilimciye göre Yunanca "kanon" sözcüğünden türemiştir. Türkiye, Azerbaycan, İran, Arap ülkelerinde kanun, diğer ülkelerde kanon vs. gibi türleri kullanılmaktadır (Karakaya, 2001: 327). Kurt Ursula Reinhard'ın anlatımında belirtildiği şekliyle İslam'ın ilk zamanlarında pedagojik faaliyette ses almak için kanundan yararlanılmıştır. Özetle kanunun, Yunanca kökenli olduğu ve kural anlamına geldiği öğrenilmektedir (Aydoğdu, G. ve Aydoğdu, T. 2004: 24).

Tahir Aydoğdu, 2004 yılında babası Gültekin Aydoğdu ile yayınlamış olduğu *Kanun Metodu* kitabında kanun çalgısının Farabi (870-950) tarafından icat edildiğini ya da onun üzerinde çeşitli değişiklikler yaptığını vurgulamıştır. Yine bazı bilgilere göre, 13. yüzyılda kanunun Mısır ve Sümerliler tarafından kullanıldığı ve bunun yanında Arap yarımadasında da sıklıkla kullanıldığını hatta sazın İbn Hallegan tarafından icat edildiği söylenmektedir. İbn Hallegan, Horasanlı Bermek ailesinden olup Musul'da Türklerin yaşadığı bölge olan Erbil'de yaşamaktadır. A. Lavignac *Konservatuvar Lûgati ve Müzik Ansiklopedisi*'nde (*Encyclopedi de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*) kanun çalgısının bir Arap çalgısı olduğunu belirtmektedir. Clement Huart kanunu, Avusturyalıların zither, Macarların simbalumundan daha küçük bir arp olarak nitelendirmektedir (Aydoğdu, G. ve Aydoğdu, T. 2004: 24).

Üç buçuk oktavlık ses aralığına sahip olan kanun çalgısı, boyutuyla bağlantılı olarak 24, 25, 26 veya 27 notadan oluşabilmektedir¹. Bu makale kapsamında kullanılan kanun üç buçuk oktav aralığına sahip olup 26 notadan oluşmaktadır. Ortalama olarak her biri 3 telden oluşan 26 notalı kanunların daha fazla üretildiği ve daha fazla ses

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. (<https://www.mgu.edu.tr/calgi-egitimi-bolumu-kanun/#:~:text=Yakla%C5%9F%C4%B1k%203.5%20oktavl%C4%B1k%20geni%C5%9F%20ses,T%C3%BCrk%20M%C3%BBsik%C3%AEsinin%20Piyanosu%20olarak%20adland%C4%B1r%C4%B1lmaktad%C4%B1r>)

elde etme imkânı olduğu için göreceli olarak daha kullanışlı olduğu anlaşılmaktadır. 22 telli “Kız Kanun”lar daha az üretilmektedir.

Çeng, nüzhe, yatağan, mugni, santur, koto, kayagum, gugin, gusli, dulcimer, virginal, zither gibi çalgılar, kanun çalgısının başka ülkelerde akraba sazları diyebileceğimiz isimleri arasındadır. Ancak bazıları günümüzde çok sık kullanılmamaktadır (Gahramanova, 2018).

Kanunun yanları ladin veya gürgen ağacından, ses tablosu çınar ağacından yapılır. Alt tarafına ve iskeletine ihlamur ağacı kullanılmaktadır. Kanunun derisi için keçi veya dana derisi kullanılmaktadır. Mandal tahtasında perde görevini yapan 200’e yakın mandallar eklenir. Mandallar gümüş, alpaka ve pirinçten yapılmaktadır. En tiz sesi Sol (Tiz Gerdaniye), en pest sesi ise Re (Kaba Yegâh) sesidir. Daha önceleri teller için ibrişim veya bağırsak teli kullanılmıştır. Kanun çalgısında tel sayısı çoğalınca da bu teller daha çabuk yıpranacağı ve gerim kuvveti artacağı için malzeme olarak misininin kullanıldığı Avrupa yapımı teller tercih edilmeye başlanmıştır (Bebek, 2011: 10-17). Kanun işaret parmaklarına takılan yüzükler vasıtasıyla tutturulan mızraplarla çalınmaktadır. Mızraplar ebonit veya bağa kınından üretilmektedir.

Kanunda Piyano Tekniği

Piyano literatüründeki eserleri kanun ile icra edebilmek için öncelikle eserin ses aralığına, altere seslerin eser içerisindeki fazlalığına ve teknik bakımdan eserin hızına dikkat etmek gerekmektedir.

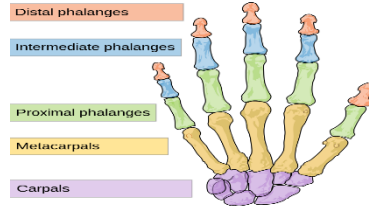
Kanun çalgısının ses aralığının üç buçuk oktav olması nedeniyle, seçilmiş bir eserin ses aralığını icra ederken, oktav değişimlerinin, icra esnasında eseri kesintilere uğratacağı öngörülmektedir. Bir müzik cümlesi bitmeden oktav değişiminin olması, cümlenin karakterinde değişikliğe yol açması nedeniyle doğru kabul edilmemektedir.

Herhangi bir piyano eserinde, eser içerisinde sürekli olarak ton değişikliği varsa ya da sıklıkla altere sesler kullanılmışsa bu durum, icracı için kanun icra tekniği açısından zorluk yaratacaktır. Bunun nedeni sol elin, alt partiyi çalma esnasında mandalları kullanamamasıdır. Klasik tavırda kanun çalarken her iki el de kullanılmakta, altere sesler mandallar ve sol el yardımı ile çıkarılmaktadır. Lakin piyano tekniğindeki eseri çalarken bunu yapmanın icracı için zor olduğu söylenebilir. Öncelikle, alterasyonlu sesi ayarlarken oluşan kısa bekleyiş ile eser içerisinde ani bir sessizlik anı gerçekleşecektir. Bunun yanında eserdeki ani bekleyiş, ritmin de aksamasına neden olabilmektedir. Eğer mandallar önceden üç oktav için ayarlanıp sabitlendiği takdirde herhangi bir sorunla karşılaşmamakta olduğunu söylemek mümkündür. Şunu da belirtmekte fayda var ki anlık altere sesler için eserin, uygun zamanda yani sus olan yerlerde gerekli altere sesin üç oktav için sabitlenerek çalınması gerekmektedir. Bunu yaparken icracının uygun bir anda bu işlemi yapmasının daha uygun olacağı düşünülmüştür. Bu çalışmada da gerekli altere seslerin ayarlanması hususu belirtilmiştir. Elbette, altere seslerin kusursuz bir şekilde icrasını gerçekleştirmek için değişimin olduğu ölçüleri defalarca çalışmak gerekmektedir. Pratiklik ve hız kazanmak için bu metodun çok daha verimli olacağı söylenebilir.

Piyano tekniği ile ilgili bir çalışmada mutlak şekilde eserin hızına ve eser içerisindeki kalıplara da dikkat etmek gerekir. Bu tekniği kanunda uygularken parmakların piyanodaki gibi tuşlara basma pozisyonunda olmadığı, daha çok tellerin çekilmesi veya vurulması şeklinde olduğu için teknik bir eserde çıkıcı olarak bir ezgi çalınması, çalma hızını yavaşlatabilir. Hızlı bir eseri çalarken inici icralarda sürtme/sürütme tekniği kullanılarak daha güzel bir sonuç elde edilebilir. Bunun sebebi tellerin sıra ile tırnaklara dayanıyor olmasıdır. Bu da pozisyon değişmeden

parmak, el ve kol kaldırmadan gerçekleştirilen bir icra ortaya çıkarmaktadır. Ancak, çıkıcı bir ezgi söz konusu ise bu durumda hızlı eserlerdeki kalıplar onaltılık veya otuz ikilik nota biriminde ise pasajlar icranın hızını düşürecektir. Ölçü içerisinde olan altere seslerin anlık değişimleri için mandalları indirip kaldırmak, başka bir yöntemle notaların değerleri ile bağlantılı olarak hızlı bir şekilde yapılabilir. Örnek olarak dörtlük, ikilik ve birlik notalarda anlık altere ses değişimi işlemi yapmak daha kolay olmaktadır. Çünkü tele vurduktan sonra diğer notaya vurmadan önce belirli bir zaman geçmektedir. Bu, hızlı bir şekilde altere ses gerekiyorsa mandalı ayarlamak için yeterli bir süre olacaktır. Bu durum sol el için de geçerlidir. Gerekli ezgiyi çaldıktan sonra eserin gidişatına ve her iki elin uygunluğuna göre mandal ayarlaması yapılabilir. Bu durumda icracının pratikliği ve seri bir şekilde hareket etmesi oldukça önemlidir. Parmak yapısı gereği bu tekniği uygularken öncelikle egzersiz yaparak parmakların esnekliği artırılabilir veya seçilmiş olan eserdeki gerekli ölçüler üzerinde daha fazla çalışmak gerekebilir.

Seçilen eser, sağ ve sol el ayrı olarak çalınır. Daha sonra birer ölçü ilerleyerek her iki el birlikte kullanılır. Eserin bu şekilde öğrenilmesi üzerinde çalışılan piyano tekniğinin, kanun çalgısı için çok rastlanırlı bir durum olmadığı görülebilir. Çünkü parmakların yapısı ve tellere alışma sürecinin icracıdan icracıya değişkenlik gösterdiği düşünülmektedir. Bu teknik kullanılarak işlenen eserler mızrap olmadan ve tırnakla çalınmalıdır. Tırnakla çalmanın başlıca sebeplerinden birisi parmak geçişleri yaparken mızrap takılmış olan ikinci parmağın (işaret parmağı) diğerlerine kıyasla daha uzun olmasıdır. Mızrapın işaret parmağındaki intermediate phalanges kemiğine değmesi rahatsızlık yaratabilmekte, eserin hızının yavaşlamasına, ritmin aksamasına ve diğer parmaklarla çalarken eşit bir şekilde hareket edememesine yol açmaktadır. Bu çalışmada, piyano tekniğinden yola çıkılarak kanunda on parmağın kullanıldığı, çalışmanın odak noktası olan kanunda piyano tekniği önerilerinin ortaya çıkmasına neden olan başlıca sebeplerden biri olarak görülmektedir. Seslerin tırnakla daha doğal çıkması bir diğer neden olarak sayılabilir.



Şekil 1. *Intermediate phalanges*. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Parmak_kemi%C4%9Fi).

Bu teknik üzerine çalışırken, Şekil 2’de gösterilen parmak numaraları piyano çalgısında olduğu gibi numaralanmaktadır. Baş parmak birinci, işaret parmağı ikinci, orta parmak üçüncü, yüzük parmağı dördüncü ve serçe parmak da beşinci parmak olarak yazılacaktır. Bu çalışma kapsamındaki her egzersiz ve *Gymnopedie No 1* eseri için uygun parmak numaraları Şekil 2’de belirtilmiştir.



Şekil 2. Kanunda piyano tekniği el pozisyonu ve parmak numaraları. (Zahra Gahramanova fotoğraf arşivinden)

Gymnopedie No 1 Adlı Eserinin Piyano Tekniği ile Kanun Uyarlaması

Bu çalışmada *Gymnopedie No 1* eserinin tamamında sol el, Sol anahtarında yazılmış, bir oktav aşağıdan çalınması için işaret konulmuştur. *Gymnopedie No 1*, kanunda piyano tekniğinin gerekli ve önemli olan üç özelliği olan eserin hızı, alterasyonlu seslerin fazla olmayışı ve eserin ses aralığının kanununkinden fazla olmaması dikkate alınarak seçilmiştir.

Eser, tarafımdan kanun için uyarlanmış ve icra edilmiştir. Notaların ardından verilen internet video bağlantıları seçilerek görsel icra kayıtlarına ulaşılması mümkündür. *Gymnopedie No 1*'in kanun uyarlamasında eserin orijinal piyano versiyonunun bozulmamasına dikkat edilmiştir. Eserin temposu Fransızca *Lent et douloureux* yani *Yavaş ve acı verici* olarak çevrilmiştir. Eserin kanun uyarlamasında piyanodaki orijinalinden bir tam ses aşağıda olmak üzere notaya alınmıştır. Orijinal piyano notası Re eksenli olup kanun uyarlaması yazıda Do eksenli görülmesine karşın, kanunun aktarımlı (transpozeli) bir çalgı olduğu göz önünde bulundurularak, icra esnasında Sol eksenli (dört ses) olarak seslendirilmiştir. Eser natürel halde başlamakta olup, yirmi ikinci ölçüde Si, yirmi yedinci ölçüde ise Mi notası bemol olarak çalınmaktadır. Bu alterasyonlu sesleri ayarlamak için önce on sekizinci ölçüden sonra Mi bemol, on dokuzuncu ölçüyü çaldıktan sonra Si bemol olarak ayarlama yapılması gerekir. Ancak bunu yaparken her iki oktav için ayarlanması gerekmektedir. Bunun sebebi, sol eldeki akorlarda oktavlı seslerde de alterasyonlu seslerin duyulmasının sağlanmasıdır. Bu yüzden her iki el aynı anda her iki oktavdaki Si ve Mi notasını bemol haline getirmelidir. Yirmi birinci ölçüyü çalmadan önce en alttaki Mi notası bemol hale getirilip Mi bemol-Sol-Do akoru çalınmalıdır. Bu sıra ile çalışmaktaki amaç, eserin ilerleyen ölçülerinde mandalların ayarlama süresinin olmamasıdır. Yine aynı metotla otuzuncu ölçüyü çaldıktan sonra Si bemolleri, otuz birinci ölçüden sonra ise Mi bemolleri natürel hale getirmek gerekmektedir. Otuz yedinci ölçüyü çaldıktan sonra sadece birinci oktavın Si notasını bemol yapmak gerekir. Birinci dolap bittikten sonra eserin başına dönüldüğü ve sağ el partisinde sus işaretleri olduğu için, Si bemolü natürel hale daha rahatlıkla getirmek mümkündür. Başa dönüldüğünde yukarıda yazılan bütün alterasyonlu ses değişikliklerinin aynı şekilde devamlılığı söz konusudur. İkinci dolabı çalarken herhangi bir mandal ayarlanmamaktadır. Bunun nedeni yirmi ikinci ölçüden sona kadar Si ve Mi bemolleri ayarlanmış olmasıdır. Bu da icrayı kolaylaştırmaktadır.

Nota üzerindeki parmak numaraları yazar tarafından belirlenmiş ve uygulanmıştır. Belirlenmiş parmak numaraları icracının fiziksel parmak yapısına göre esneklik gösterebilir. Verilmiş video kayıt bağlantılarındaki icralar bu çalışmada verilen talimatlar esasında gerçekleştirilmiştir. Eser üzerinde belirtilen dinamikler gösterildiği gibi icra edilmiştir. *Gymnopedie No 1* video kayıt örneği: https://youtu.be/0YyNfqEysMg?si=EBnTL-_B2Xr4i2Gu.

Gymnopedie No 1 Kanun Notası

Gymnopedie No 1

Lent et douloureux
Yavaş ve acı verici
Kanun için uyarılma

Erik Satie

$\text{♩} = 90$

The image shows the musical score for Erik Satie's *Gymnopedie No 1*, specifically the Kanun notation. The score is presented in four systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The bass clef staff is marked with '8vb' and contains a series of chords. The treble clef staff contains the melody. The score includes dynamic markings such as 'pp' and 'p', and various fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Şekil 3. Erik Satie *Gymnopedie No 1*. (Zahra Gahramanova nota arşivi)

Kanunda Piyano Tekniği: Sekiz Egzersiz

Her bir çalışmaya başlarken ellerin açılması önemlidir. Bu nedenle öncelikle tremolo egzersizi ile parmak alıştırmaları yapılması önerilmektedir. Yazılmış olan egzersizlerin hepsi kanunda piyano tekniğinin geliştirilmesi, kanun icracılarına kolaylık sağlaması açısından hazırlanmıştır. 6 ve 8 numaralı egzersizler sadece *Gymnopedie No 1* eserini rahat bir şekilde uygulayabilmek adına özel olarak üretilmiştir. Bir oktav olarak yazar tarafından yazılmış olan sekiz egzersiz, iki oktav olarak da icra edilebilir. Bu durumda, yazılmış olan parmak numaraları olduğu gibi devam etmelidir. Egzersizlerde yazılmış olan ikilik nota değerleri, egzersizlerin sonunda tremolo olarak uygulanır. İlk egzersiz tremolo egzersizi olarak yazılmıştır.

Egzersiz 1. Mızrapsız teknik üzerine çalışırken kanundaki tremoloların ikinci ve üçüncü parmakla yapılması önerilmektedir. Önce ikinci sonra üçüncü parmakla yapılacak olan tremolo, parmaklarda sıralı olarak notanın değeri kadar yapılacaktır. Bunun için önce yavaş, daha sonra git gide artan hızla tremolo yapılmaktadır. Kusursuz bir tremolo için her gün ve aralıksız bir şekilde çalışılması gerekmektedir. İlk önce sekizlik nota çalıyormuş gibi yavaş yavaş parmak egzersizine başlanmalıdır. Daha sonra bu kalıp, onaltılık ve otuz ikilik değerde hızlı tempoda çalınabilir. Aynı tel üzerinde olan tremoloyu çalarken ikinci ve üçüncü parmaklar avuç içine doğru ve sağ elin bileği hafif bir şekilde sağa yönelmelidir. Bu esnada parmaklar tırnak yardımı ile arp çalgısında olduğu gibi telleri aşağıdan yukarıya doğru bir şekilde çekmelidir. Üçüncü parmağın tremolo yapması, elin fiziksel yapısı ve alışılmamış bir durum olduğundan dolayı daha zor olacaktır. Özellikle tremolo, kanun için önemli bir alıştırma konusudur. Ses volümünün daha dengeli bir şekilde çıkmasının sağlanması ve tremoloların yukarıda da bahsedildiği gibi parmak sırasına uygun olarak yapılması gerekmektedir. Egzersiz 1 kayıt bağlantısı: <https://youtu.be/77ahMfH5uxk?si=NipdfYZ9Qz3RyPBx> .

Egzersiz 1



Şekil 4. Egzersiz 1. (Zahra Gahramanova nota arşivi)

Egzersiz 2. Bu egzersizi icra ederken, yukarı doğru sağ elde 1. ve 3. parmak, aşağı doğru ise 3. ve 1. parmaklar sırası ile çalınmaktadır. Sol elde ise parmak numaralarına göre ilerlemek gerekmektedir. Egzersiz 2 kayıt bağlantısı: <https://youtu.be/Dx-899Ri8q8?si=ntlXSaSkCFUIXGCd>.

Egzersiz 2

The image shows the musical score for Exercise 2. It consists of two systems of piano and bass clef staves. The tempo is marked as quarter note = 90. The first system has three measures. The second system has three measures. The third system has two measures. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5 above or below the notes.

Şekil 5. Egzersiz 2. (Zahra Gahramanova nota arşivi)

Egzersiz 3. Bu egzersiz, sağ elde yukarı doğru giderken 2., 3., 4., 2., aşağı doğru dönerken ise 3., 2., 2., 4. parmak olarak belirlenmiştir. Dönerken art arda ikinci parmağın kullanılması sürütme/sürütme tekniği tercih edilmiştir. Sürütme tekniği icraya serilik kazandırmaktadır. Egzersiz 3 kayıt bağlantısı:

https://youtu.be/dpWxs4sEHTc?si=JgR_rU85PxGAJ2Lu.

Egzersiz 3

The image shows the musical score for Exercise 3. It consists of two systems of piano and bass clef staves. The tempo is marked as quarter note = 90. The first system has six measures. The second system has two measures. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5 above or below the notes.

Şekil 6. Egzersiz 3. (Zahra Gahramanova nota arşivi)

Egzersiz 4. Dördüncü egzersiz yukarı doğru giderken 2., 4., 3., 2. parmak numaralarını kullanarak uygun bir şekilde icra edilmelidir. Aşağı doğru dönerken 3., 2., 3., 4. parmak numaraları uygun görülmüştür. Yazılan parmak numaraları icraya serilik kazandırmaktadır. Egzersiz 4 kayıt bağlantısı:

<https://youtu.be/ZALBNdZHWyo?si=H5Tudcf9DFILaOtG> .

Egzersiz 4

The musical score for Exercise 4 is written in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 90. It consists of two systems of music. The first system has five measures. The second system has three measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The first system's fingerings are: Measure 1 (2, 4, 3, 2, 2, 4, 3, 2), Measure 2 (3, 1), Measure 3 (2, 3), Measure 4 (4), Measure 5 (3, 2, 3, 4, 3, 2, 3, 4). The second system's fingerings are: Measure 6 (3, 2), Measure 7 (1, 3), Measure 8 (2).

Şekil 7. Egzersiz 4. (Zahra Gahramanova nota arşivi)

Egzersiz 5. Beşinci egzersizde sağ ve sol el unison olarak icra edilmektedir. Yine parmak numaraları da uygun olarak yazılmıştır. Bu parmak numaralarının en kullanışlı olanlar olmasıyla birlikte, teller çekilirken daha net seslerin gelmesini sağlamaktadır. Sağ ve sol el aynı parmak numaraları ile ilerlemektedir. Egzersizi iki oktav olarak çalışmak uygun görülmektedir. Egzersiz 5 kayıt bağlantısı:

<https://youtu.be/2Jf-K5jp3jo?si=pHTuaDRvQKCDx8Tq>.

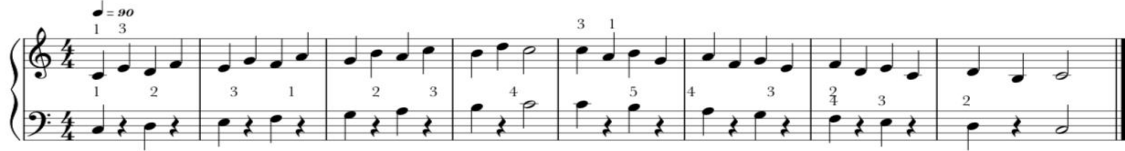
Egzersiz 5

The musical score for Exercise 5 is written in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 90. It consists of two systems of music. The first system has five measures. The second system has three measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The first system's fingerings are: Measure 1 (1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 5), Measure 2 (4, 3, 2, 1, 3, 2, 1), Measure 3 (3, 4, 5, 4), Measure 4 (3, 1, 3, 4), Measure 5 (5, 4, 3, 1), Measure 6 (3, 4, 5, 4), Measure 7 (3). The second system's fingerings are: Measure 8 (1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 5), Measure 9 (4, 3, 2, 1, 3, 2, 1), Measure 10 (3, 4, 5, 4), Measure 11 (3, 1, 3, 4), Measure 12 (5, 4, 3, 1), Measure 13 (3, 4, 5, 4), Measure 14 (3).

Şekil 8. Egzersiz 5. (Zahra Gahramanova nota arşivi)

Egzersiz 6. Özellikle bu egzersiz makalenin konusu olan *Gymnopedie No 1* eseri için yazılmıştır. Eseri çalmadan önce bu egzersizi çalışmak sağ elin parmakları için pratiklik kazandırmaktadır. Egzersiz 6 kayıt bağlantısı: <https://youtu.be/zTA7DkfVVGw?si=MQfG4XbReWvfzqz>.

Egzersiz 6



Şekil 9. Egzersiz 6. (Zahra Gahramanova nota arşivi)

Egzersiz 7. Yedinci egzersiz sol el için yazılmıştır. Bu egzersizde 3., 2., 3. parmak numaraları olarak yukarı giderken ve aşağı dönerken uygulanmaktadır. Sağ elde piyanoda gam çalarken kullanılan parmak numaraları sırası ile devam etmektedir. Egzersiz 7 kayıt bağlantısı: <https://youtu.be/QdjuHdVVkZc?si=Qwj8iguboTQlzbko>.

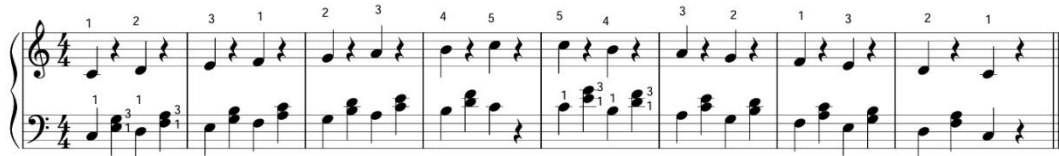
Egzersiz 7



Şekil 10. Egzersiz 7. (Zahra Gahramanova nota arşivi)

Egzersiz 8. Özellikle bu egzersiz *Gymnopedie No 1* eserindeki sol el partisi için yazılmıştır. Burada akorlara yoğunlaşmak gerekir. Sol eldeki 1. ve 3. parmak numaraları beraber olarak telleri çekmektedir. Egzersiz 7 kayıt bağlantısı: <https://youtu.be/BdWP5tYeaDk?si=2fLW7x3FhajeA-Lw>.

Egzersiz 8



Şekil 11. Egzersiz 8. (Zahra Gahramanova nota arşivi)

SONUÇ

Bu makale, piyano tekniğindeki eserlerin kanun ile çalınmasının özel gereksinimlerini ve bu tekniğin kullanılmasında, icra için gerekli olan pratik uygulamaları ele almıştır. Öncelikle, eserin ses aralığı, altere seslerin sıklığı ve teknik bakımdan eserin hızı gibi faktörlerin dikkate alınmasının gerekli olduğu sonucuna varılmıştır. Kanunun sınırlı ses aralığı ve mandalların kullanımı, piyano eserlerinin kanunla çalınmasını zorlaştırmaktadır. Ton değişiklikleri ve altere seslerin sıklığı da kanun icracısının teknik becerilerini sınırlayabilir. Bu çalışmada, piyano tekniği ile eserlerin kanunla çalınması için özel teknikler ortaya konulmuştur. Kanun çalgısı için özel bir teknik gerekmektedir; çünkü sol elin mandalları kullanamaması, eserlerdeki ton değişiklikleri ve altere seslerle başa çıkmayı zorlaştırmaktadır. Piyano eserlerinin kanunla çalınmasında, eserin hızı ve içerdiği nota değerlerinin oluşturduğu kalıplar da önemli bir rol oynamaktadır. Hızlı tempolu eserlerde, tremoloların doğru yapılması ve mandalların uygun bir şekilde kullanılması gerektiği sonucuna varılmıştır. Bu çalışmanın, kanunda piyano tekniğinin geliştirilmesine yönelik önemli bir katkı sunulması hedeflenmektedir. Kanun icracısının teknik becerilerini arttırmak ve piyano eserlerinin orijinaline uygun bir şekilde çalınabilmesini sağlamak amacıyla, bu çalışmadaki bulgular ve öneriler bir kılavuz niteliği taşımaktadır. Bu çalışmanın piyano ve kanun çalgılarıyla ilgili eğitim kapsamında yeni bir repertuvar oluşturulmasına katkı sağlaması, ayrıca bestecilerin bu bağlamda yeni eserler üretmesi için kaynak niteliği taşıması hedeflenmektedir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

Aydoğdu, G. ve Aydoğdu, T. (2014). *Kanun metodu, C. 1*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.

Bebek, E. (2011). *Kanun sazında belli başlı tekniklerin eğitiminde geleneksel Türk Sanat Müziği'ndeki şarkı formundaki eserlerin aranağmelerinin kullanılabilirliği*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Ergene, E. (2014). *Erik Satie'nin piyano eserlerindeki stilistik özellikler*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Gahramanova, Z. (2018). Müzik Tarihi ders notları [Yayımlanmamış ders notları]. Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı.

Karakaya, F. (2001). *Kanun*. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (Cilt 24, 327-328. ss.). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Özen, B. İ. (2020). *Erik Satie'nin Avangard müziği ve 20. yüzyıl müziğine etkileri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Sarıcan, S. (2004). *Fransız altıları (Les Six)*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

İnternet Kaynakları

Heuristic. (t.y.) *Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Bestecilik (Kompozisyon) Anasanat Dalı Kompozisyon Semineri V – Kom 305 sunumu*. Erişim adresi <https://acikders.ankara.edu.tr/course/view.php?id=9300>

Heuristic. (t.y.) *Parmak Kemiği*. Erişim adresi https://tr.wikipedia.org/wiki/Parmak_kemi%C4%9Fi

Heuristic. (t.y.) *Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Kanun*. Erişim adresi [https://www.mgu.edu.tr/calgi-egitimi-bolumu-](https://www.mgu.edu.tr/calgi-egitimi-bolumu-kanun/#:~:text=Yakla%C5%9F%C4%B1k%203.5%20oktavl%C4%B1k%20geni%C5%9F%20ses,T%C3%BCrk%20M%C3%BBsik%C3%AEsinin%20Piyanosu%20olarak%20adland%C4%B1r%C4%B1lmaktad%C4%B1r)

[kanun/#:~:text=Yakla%C5%9F%C4%B1k%203.5%20oktavl%C4%B1k%20geni%C5%9F%20ses,T%C3%BCrk%20M%C3%BBsik%C3%AEsinin%20Piyanosu%20olarak%20adland%C4%B1r%C4%B1lmaktad%C4%B1r](#)

**GELENEKSEL DANS REPERTUVARININ ÖĞRETİME UYGUN BİÇİMDE
DİJİTALLEŞTİRİLMESİ*****Digitalization of the Traditional Dance Repertoire Suitable for Teaching**

Bora OKDAN **, **Fusun AŞKAR *****, **Hale YAMANER OKDAN ******,
M. Öcal ÖZBİLGİN *****, **İ. Ersan KÜÇÜK *******, **A. Serdar KASTELLİ *******,
Hasan Ali DAĞLI *****, **Merih OLDAÇ *******, **Aykut MİS *******

ÖZ

Eğitim kurumlarının teknolojik altyapıyı etkin bir şekilde kullanarak ürettiği dijital içeriklere erişebilirlik sağlanması, eğitimdeki niteliği arttırmak için zorunluluk haline gelmiştir. Kültürel mirasın her açıdan ve her mecrada kullanım gerekliliğinin temelinde, geleneksel dansın, toplumun kültürel kimliğini ayakta tutan bir dinamik olarak ağ toplumunun içindeki varlığı yatmaktadır. Güncel eğitim ortamları geniş kapsamlı ve derinlemesine bir dönüşüm ve değişim süreci ile dijital mecrada etkinliğini koruyabilmek için kendine özgü yollar aramıştır. Geleneksel dansa yönelik bilgi edinimi, kültürel ve sanatsal içeriklerinin erişilebilir olması, öğretimin yanında, sürdürülebilirlik açısından da önem taşımaktadır. Bu durum, yeni nesil kütüphane modellerini doğurmuştur.

Geleneksel dans içeriklerinin kayıt altına alınmasıyla oluşturulan dijital arşiv sayesinde, bilginin paylaşımı, aktarımı ve sürdürülebilirliği açısından kendi alanında ve dijital kültür ortamında yerini almak ve kültür ürünlerine açık erişim sağlanmasına rehberlik edecek *öğretime uygun bir şekilde dijitalleştirilen geleneksel dans repertuvarının oluşturulmasını* sağlamak bu çalışmanın temel amacıdır. Geleneksel dans kayıtlarının yöre karakterini algılama ve uygulama açısından paylaşımı, dijital eğitim materyali olarak çalışmanın ilk aşamasını oluşturmaktadır. Anadolu'nun 17 ilinden seçilmiş 152 geleneksel dans repertuvarının Ege Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı Görsel ve İşitsel İhtisas Arşivine aktarılmasıyla; kültürel malzemenin dijital ortamda arşivlenip toplum tarafından erişilebilir olmasına, öğrencilerin öğrenim süreçlerinde ve sonrasında her an erişebilecekleri kültürel bir kaynak olmasına olanak sağlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel dans öğretimi, Geleneksel dans repertuvarı, Geleneksel dansın dijitalleşmesi, Dijital arşiv, Eğitim materyali

* Bu çalışma, Ege Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenmiştir. Proje Numarası: SHD-2021- 22437” (“This work was supported by Ege University Scientific Research Projects Coordination Unit. Project Number: SHD-2021- 22437”).

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 02.03.2024 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 02.05.2024

** **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç. Dr., Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, boraokdan@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9743-5216

*** Doç. Dr., Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, fusun.askar@ege.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3901-9705

**** Doç. Dr., Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, hale.yamanerokdan@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3278-5466

***** Prof. Dr., Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, ocal.ozbilgin@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3278-5466

***** Dr. Öğr. Üyesi, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, idrisersankucuk@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5320-1197

***** Öğr. Gör. (San. Yet.), Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, serdarney@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5541-2091

***** Öğr. Gör. (San. Yet.), Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, h.alidagli@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9135-7141

***** Öğr. Gör., Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, mrholdac.71@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4157-8779

***** Öğr. Gör., Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, aykut.mis@ege.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3652-8574

ABSTRACT

In order to increase the quality of education, it has become a necessity for educational institutions to provide accessibility to the digital content they produce by effectively using technological infrastructure. The existence of traditional dance in the network society as a dynamic that sustains the cultural identity of the society lies in the basis of the necessity of using cultural heritage in every aspect and in every medium. Current educational environments have sought unique ways to maintain its effectiveness in digital media with a comprehensive and in-depth transformation and change process. Acquiring information about traditional dance and making cultural and artistic content accessible are important for sustainability as well as for the purpose of teaching. This situation has brought about new generation library models.

The main aim of this study is to take its place in its field and in the digital culture environment in terms of sharing, transfer and sustainability of knowledge, thanks to the digital archive created by recording traditional dance contents, and to ensure the creation of a digitalized traditional dance repertoire in accordance with the teaching that will guide open access to cultural products. Sharing traditional dance recordings, especially in terms of perception and application of the local character, constitutes the first stage of the study as digital educational material. With the transfer of the repertoire of 152 traditional dances selected from 17 provinces of Anatolia to Ege University Directorate of Library and Documentation Audiovisual Specialization Archive, it has been enabled that cultural materials are archived digitally and accessible to the public, and that they have become a cultural resource that students can access at any time during and after their education.

Keywords: Traditional dance teaching, Traditional dance repertoire, Digitalization of traditional dance, Digital archive, Educational material

EXTENDED ABSTRACT

It has become a necessity for educational institutions to provide accessibility to the digital content they produce by using technological infrastructure effectively in order to increase the quality of education. Obtaining detailed information about traditional dance and making its cultural and artistic content accessible are important for sustainability as well as for the purpose of teaching. This situation has given birth to new generation library models. The main purpose of this study is to take its place in its field and in the digital culture environment in terms of sharing, transfer and sustainability of information, thanks to the digital archive created by recording traditional dance contents, and to ensure the creation of a digitalized traditional dance repertoire in accordance with the teaching that will guide open access to cultural heritage products. The use of technological equipment, highlighting different aspects of traditional dance movements, and the teaching plan accompanied by traditional music will serve as a resource for students and those interested in the field. Sharing traditional dance recordings, especially in terms of perception and application of the local character, constitutes the first stage of the study as digital educational material. 152 traditional dances selected from 17 provinces of Anatolia, by transferring it to Ege University Library and Documentation Department Audiovisual Specialization Archive, ensuring that cultural materials are archived digitally and accessible to the public, It has been enabled to become a cultural resource that students can access at any time during and after their education.

Material and Method

The scope of this study is to archive and preserve traditional dance records compiled from the field by recording them on a digital platform by experts in the field. It is aimed to make traditional dances accessible through distance education based on information and communication technologies, without having to be in the same place. Within the scope of the study, 152 traditional dances (The tag of traditional dances are given as a table in the article) were recorded in a studio environment under the leadership of experts. The repertoire included in the project; Afyon, Artvin, Aydın, Balıkesir, Bitlis, Bursa, Denizli, Edirne, Erzurum, Gaziantep, Giresun, Hakkâri, İçel, İzmir, Caucasian, Muğla, Tokat, which includes Zeybek, Halay, Bar, Horon, Caucasian, Karşılama, Kaşık types. was chosen from the provinces of Trabzon. A data set was created by sampling maximum diversity to enrich teaching during the digitalization of traditional dances compiled during field research. 152 types, sub-genres, forms and movement techniques, which have characteristic features among the traditional dances of 17 provinces, were selected and planned from the sections that will allow learning the dance and special area warming up before the dance. The aim of the project is to make the traditional cultural content of the traditional dance teaching videos (with their montage) accessible to the society in the digital culture environment and to be easily accessible as a resource that academicians and students can always benefit from. In addition, it is an instructive, explanatory and informative course content in terms of the sustainability of education in cases where distance education is required.

In summary, the basic framework of the study;

- To ensure that the repertoire of Turkish folk dances is updated by recording 152 characteristic traditional dances (men and women) with unique features in 17 different provinces of Anatolia in the digital environment,
- To enable the development and strengthening of scientific and cultural communication about traditional dance, and the long-term preservation and accessibility of knowledge.
- To lead the field by transferring the data obtained to the Ege University Library and Documentation Department Visual and Audio Specialized Archive,
- In the digital age we live in; To ensure access to accurate and valid sources in the virtual cultural environment by sharing traditional dance contents in the digital environment,
- To provide digital resources for Turkish Folk Dance Department students to access both during their education and after graduation.

As a result, with this study, recording the traditional dances of the regions digitally, collecting them on a common platform, archiving them and making them accessible will create resources for the society on the subject of traditional dance. It is thought that it will contribute to the field in terms of the transfer and sustainability of cultural memory, thanks to cultural transfer reaching future generations with current tools.

The study, which is available in the Visual and Audio Specialization Archive of Ege University Library and Documentation Department, develops holistic perspectives on creating a digital dance culture with a more comprehensive content. In the next stage, originality will be created by including forms of traditional dances prepared with a digital notation program (Benesh Notation Editor).

Tüm öğrenme biçimlerinin güçlü yönleri kullanılarak eğitim için araç olmanın niteliği üzerine katkılarından söz edilmelidir. Kuramsal olarak düşünüldüğünde davranışçı, bilişsel, yapılandırmacı ve sosyal öğrenme kavramları nitelikli öğretim üzerine kurulu olduğuna göre, tüm koşulların temeli nitelikli öğrenmedir. Beklenmedik koşulların oluşumunda yine nitelikli öğretmenin ve öğrenmenin yolları üzerine düşünülmelidir. Covid 19 salgını ile başlarda hibrit (harmanlanmış) eğitim tartışılırken kapanma süreci ile gerekliliği ortaya çıkan, uygulamalı eğitim kurumlarının bir zorunluluğu haline gelen dijitalleşme, çeşitli çalışmalarla hızlanmıştır.

Dijital çağın yükselişi, görsel ve işitsel kültür değerlerinin aktarılmasında ve yaygınlaştırılmasında etkin platformlar yaratmıştır. Her kavramın önüne eklenen *dijital* sıfatı, avantajlı ve dezavantajlı yönleriyle dünyayı değiştirecek güçtedir. Bir ülkenin geleneksel kültür öğelerinin dijital mecrada var ve uluslararası görünür olmasından daha değerli ne olabilir? Eğitsel çalışmaların bu dönüşümdeki yeri gözden geçirildiğinde eğitim materyallerine kolay, hızlı ve ucuz erişim olanağı güçlü kaynak yaratmaktadır. Coğrafi, ekonomik, fiziksel vb. engelleri ortadan kaldıran eğitim fırsatlarının yanı sıra, öğrenme deneyimlerinin kapsamını genişletmektedir. Dijital arşivler, interaktif simülasyonlar, e-yayımlar vb. girişimler, bilgiye erişim için demokratik bir ortam sağlamaktadır. Yaşamsal değerlerin bilgiye dönüştürülerek farklı bağlamlarda kullanıma sunulan depolar şeklinde insanlığın cebine taşınması, hayatı kolaylaştırmaktadır. Dijital mecranın bir diğer faydası, farklı öğrenme biçimleri yaratarak kişiye özel özgür çalışma saatleriyle zaman yönetimini düzenlemesidir. Örgün öğrenmenin aksine sanal hayatın gerekleri anlık geribildirimlerle öğrenme hızını da artırmaktadır. Görsel, işitsel bir konseptin etkileşimli biçimde anlamayı ve öğrenmeyi kolaylaştıran simülasyonlar da dijital öğretim içinde yer almaktadır.

Dijital dönüşümde olumsuzluklar da vardır ve güvenilir olmayan internet erişimi eşitsizlikleri bunun başında gelmektedir. Dezavantajlı bölgelerde kısıtlı ekonomik olanaklarla yaşayanlar için kolay, hızlı ve ucuz kavramları anlamını yitirmektedir. Teknolojinin içine doğan ve *aplikasyon kuşağı* olarak bilinen neslin sosyal öğrenme konusundaki bağımlılık düzeyindeki merakı online eğitim konusunda tam da karşılığını bulamamıştır; öğrenme düzeyi düşmüş, aksine online sınav başarısı yükselmiştir. Bu da dijital araştırma ve teknolojiyi kullanabilme becerisinin sonucudur. Sosyal ve duygusal bağların zayıflaması, takım ruhunu geliştirememesi gibi olumsuzlukları da belirtmek gerekir çünkü bu çalışma, dijital öğretim ve arşivleme üzerine kurulu olsa da uygulamalı eğitim programlarının yüz yüze olması tarafındadır. Uygulamalı alanlarda tercih edilen yüz yüze eğitimin dijital ortama geçişi, kütüphane modellerini de zorunlu bir değişime uğratmıştır.

Eğitim kurumlarının teknolojik altyapıyı etkin bir şekilde kullanarak ürettiği dijital içeriklere erişebilirlik sağlanması, eğitimdeki niteliği arttırmak için zorunluluk haline gelmiştir. Güncel eğitim ortamları geniş kapsamlı ve derinlemesine bir dönüşüm ve değişim süreci ile alışık olmadığı dijital evrimde etkinliğini koruyabilmek için kendine özgü yollar aramıştır. Geleneksel kültür eğitimi veren kurumlar çağın teknoloji sistemlerini etkin biçimde kullanmaya başlamış ve dijitalleşen içerik sayesinde kültürel malzemenin erişilebilir hale gelmesini sağlamıştır. Geleneksel kültürün dijital formata dönüştürülmesi, yerel veya ulusal kültürlerin küresel dijital ortamda daha etkin bir şekilde var olabilmeleri için önemli bir stratejik adımdır. Dijital ortamda yaygın bir kültürel bilgi depolama ve paylaşım ağına sahip olunması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu tür çalışmalarla elde edilecek veriler, geleneksel kültürün dijital ortamda arşivlenmesi ve korunması noktasında önemini ortaya çıkarmaktadır. Bu çalışmada 17 farklı yöreye ait 152 geleneksel dansın öğretime uygun bir şekil ve ortamda kayıt altına alınıp, Ege Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı Görsel ve İşitsel İhtisas Arşivi'ne

aktarılmasıyla gerek kültürel malzemenin dijital ortamda¹ arşivlenip toplum tarafından erişilebilir olmasına, gerekse öğrencilerin öğrenim hayatları süresince ve sonrasında her an erişebilecekleri kültürel bir kaynak olmasına olanak sağlanmıştır.

Bu çalışmanın amacı, geleneksel dans içeriklerinin kayıt altına alınmasıyla oluşturulacak olan dijital arşiv sayesinde, bilginin paylaşımı, aktarımı ve sürdürülebilirliği açısından kendi alanında ve dijital kültür ortamında yerini almak ve kültürel miras ürünlerine açık erişim sağlanmasına rehberlik edecek *öğretime uygun bir şekilde dijitalleştirilen geleneksel dans repertuarının oluşturulmasını* sağlamaktır.

Çalışma konusu gereği ağ toplumundan önce toplumsal ağlardan söz edilmelidir. Somut olmayan kültürel mirasın her açıdan ve her mecrada kullanımının temelinde, geleneksel dansın toplumun kültürel kimliğini ayakta tutan bir dinamik olarak ağ toplumunun içindeki var olması gerekliliği yatar. Kurgusal değil, yaşamsal bir oluşum olan geleneklerin bilinmesi, yaşatılması, korunması ve depolanması toplumsal sorumluluktur. Toplumsal hareketlerin organize şekilde ve etkileşimli bilgi akışını sağlayan bir sistem olarak tanımlanan ağ toplumu teorisi, kültürel miras olan dans formlarının ulusal ve uluslararası etkileşiminin önemini ortaya çıkarmaktadır.

Dijital mecranın sosyo-kültürel, eğitsel ve ekonomik etkilerinin anlaşılmasına destek olan ağ toplumu ile ilgili kuramsal çalışmaların başında anılan Manuel Castells'e göre yeni teknolojik paradigma, enformasyonun üretim sürecinin bir parçası haline gelmesine olanak tanıyarak, enformasyon işleme süreçlerini dönüştürmüş ve insan faaliyetlerinin her alanında etkin hale gelmiştir. Bu teknolojiler farklı alanlar arasında sonsuz bağlantılar kurmayı mümkün kılarak, temsilciler ve katılımcılar arasında da bağlantı sağlamıştır (Castells, 2013: 26). Jan Van Dijk'e göre ağ toplumları, bilgiye erişimi kolaylaştırarak iletişimi artırabilir ve toplumsal katılımı teşvik edebilir. Ancak bu teknolojilerin yaygınlaşmasıyla birlikte dijital uçurum gibi sorunlar ortaya çıkabilir; yani, teknolojik altyapıya erişimde eşitsizlikler artabilir ve bireyler arasındaki dijital okur-yazarlık farklılıkları daha belirgin hale gelebilir (Dijk, 2016: 42). Ayrıca Dijk'e göre ağ toplumunda belirgin olan şey değişen örgütlenme biçimi ve (alt) yapılarıdır. Sosyal medya ağlarının oluşturduğu bir altyapının toplumun her düzeyinde (bireysel, grup ve kurumsal) örgütlenme tarzını belirlediği modern bir toplum tipini tanımlamaktadır. Bu ağlar, her geçen gün toplumun bireylerini, gruplarını ve kurumlarını giderek daha fazla birbirine bağlamaktadır (Dijk'ten aktaran: Altun, 2017: 76).

Çakmak ve Yılmaz'ın derleyerek aktardığı, ders materyallerinin dijitalleştirilmesi ve dijital koruma uygulamalarının yürütülmesinde; *durum belirleme ve planlama adımları, uygulama belirleme adımları ve sonuçlandırma ve sürdürülebilirlik adımları* olmak üzere üç unsur süreklilik döngüsü şeklinde ifade edilmiştir. Bellek kurumlarının kültürel miras ürünlerine yönelik dijitalleştirme sürecini üç temel bileşenle modelleyen çalışmaya (2017) uyarlanırsa, geleneksel dans eğitimi yapan Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümünün ders materyallerini dijitalleştirme süreci şu şekilde açıklanabilir:

- Durum belirleme ve planlama adımları:

Bu adımda kurumun durumu, amacı ve öncelikleri belirlenmeli, kurumun dijitalleştirme uygulamaları için mevcut koşulları üzerine analitik incelemeler yapılmalıdır. Öncelikli amacı eğitimidir. Eğitim çıktısı olarak sahneleme çalışmalarını önemser. Kurum, 34 yıllık performans geleneği olan *Ekin Dans Topluluğu*'nun tüm prodüksiyonlarını teknolojik depolama sistemleriyle arşivlemektedir. Bunun önemi, geleneksel ortamdaki derlenen

¹ Materyallerin kısa ve uzun vadede dijitalleştirilmesine yönelik önerdiği tablo hakkında geniş bilgi için bakınız Banach vd. (2011: 4).

oyunların sahneleme sürecindeki değişimlerde de maksimum oranda kültürel yapıyı koruyarak sahnelemesidir. Dolayısıyla alandan derlenen geleneksel repertuar ile sahnelenen repertuar ayrı ayrı arşivlenmektedir. Kurumun amacı, misyon ve vizyonu doğrultusunda öğretimde niteliği koruyarak verimi, erişimi hızlandırmaktır. Kurumun önceliği, eğitimde kullanılan geleneksel verileri, materyalleri güvenilir biçimde depolayarak ulaşılabılır bir platform yaratmaktır. Yaşanan pandemiye kadar kurumun teknolojik olanaklarıyla sağlanan depolama koşulları, zorunluluklarla dönüşüm göstererek dijital erişim ve arşivleme yolları arayışına dönüşmüştür.

- Uygulama belirleme adımları:

Bu adımda kurumun dijitalleştirme ve dijital koruma çalışmalarındaki uygulama ve tekniklerin belirlenmesiyle ilgili analizler yapılır. Öncelikle kurum, üniversite alt yapısının dışında acil eylem planı yaparak sözü geçen projeye yönelerek kaynak yaratmıştır. 17 yöreye ait 152 farklı geleneksel dans mevcut teknolojik ekipmanla dijital dönüşüm sürecine başlamış normal ve ağırlaştırılmış çekimler yaparak Ege Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı Görsel ve İşitsel İhtisas Arşivinin yönergesiyle dijital ortama aktarmıştır.

- Sonuçlandırma ve sürdürülebilirlik adımları:

Bu adımda dijitalleştirme ve dijital koruma uygulamalarının sonuçlandırılması ve güncellenmesine yönelik analizler ve değerlendirmelerle ilgili bileşenler bulunmaktadır. Kurumun avantajı, üniversiteye ait uluslararası düzeyde erişime açık bir bellek birimine sahip olmasıdır. Sürdürülebilirlik bu birim aracılığıyla sağlanmaktadır. Bu güvenceyle alan uzmanlarının kültürel mirası koruma, aktarma ve yaygınlaştırma misyonlarını yerine getireceği tartışılmaz bir konudur.

Bunların yanında eğitimcilerin iş birliği toplantıları, geçerlilik ve güvenilirlik, telif hakları gibi konuları da sürekli gündem konusu olmuştur. Özetle çalışmanın temel çerçevesi,

- Anadolu'nun 17 farklı ilinde özgün özellikler taşıyan 152 karakteristik geleneksel oyunun (kadın-erkek) dijital ortamda kayıt altına alarak Türk halk oyunları repertuarının güncellenmesini sağlamak,
- Geleneksel dans konusunda bilimsel ve kültürel iletişimin gelişmesine, güçlenmesine, bilginin uzun vadeli korunmasına ve erişilebilir olmasına olanak sağlamak,
- Elde edilen verilerin Ege Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı Görsel ve İşitsel İhtisas Arşivi'ne aktarılmasıyla alanında bir ilke öncülük yapmak,
- Yaşanan dijital çağda; geleneksel dans içeriklerinin dijital ortamda paylaşılmasıyla, sanal kültür ortamında doğru ve geçerli kaynağa erişilebilmesini sağlamak,
- Ülkemizde akademik düzeyde eğitim alan Türk Halk Oyunları Bölümü öğrencilerine gerek öğrenim süreleri boyunca gerekse mezuniyet sonrası erişebilecekleri dijital kaynak sağlamak üzerine kuruludur.

Dansın Dijitalleştirilmesi ve Dijital Arşiv

Kişisel ya da kurumsal olarak senkron ve asenkron biçimlerde oluşturulan dijital programlar uzun süredir kullanılıyor olsa da altyapı anlamında özellikle teorik alanlarda gelişmiş durumdadır. Uygulama alanlarında karşılaşılan zorluklar teknik anlamda daha fazla ekipmanı, düzeneği ve organizasyonu gerektirmektedir. Dijital teknolojinin gerekli olmasıyla birlikte, birçok konu uzmanı ve akademisyen dijital mecraların olumlu ve olumsuz etkilerinden çok işleyişi üzerinde durmaya başlamıştır.

Çalışmanın temel çerçevesi olan dijital dans eğitiminde ve dijital arşiv ile ilgili kuramsal katkılar sunan akademisyenler bulunmaktadır. Bu uzmanlar, dans eğitiminde dijital teknolojilerin nasıl kullanılabileceği, çevrimiçi platformların dans öğrenme sürecine etkileri ve dijital medyanın dansın iletişimi üzerindeki rolü gibi konularda araştırmalar yapmaktadır. Dans çalışmalarında, robotik sistemler, sanal gerçeklik (VR), artırılmış gerçeklik (AR), hareket yakalama sistemleri (motion capture) donanımları gibi ileri teknoloji ve yeni nesil uygulamalarının kapsamı oldukça genişletilmiştir. Ancak yapılan çalışmalardan eğitim kurumlarındaki öğretim, öğrenim ve dijital arşivlemeye yönelik çalışmalar dikkate alınmıştır.

Sarah Whatley, kültürel ve çağdaş dans performanslarının kaydedilmesi ve dijitalleştirilmesinin etkilerini ele aldığı çalışmada, dans malzemelerinin dijital verilere dönüştürülmesi, özellikle erişilebilir ve yeniden kullanılabilir durumunu tartışmaktadır. Ayrıca dansın bedenden soyutlanarak metalaştırılmasına karşı dirençten söz etmekte, somut olmayan kültürel miras olarak dansın mülkiyet ve atıf ilkeleri açısından değerlendirmesini yapmaktadır (2022). Ayrıca Whatley'in dijital arşiv üzerine Vanley ile yaptığı çalışması dansın ve dijital teknolojilerin yakınsaması üzerinedir (2009). Sarah Rubidge'in çalışmaları dijital medyanın dans performansı öğretimi ve temsili üzerindeki etkilerini anlamaya yöneliktir. Beden ile teknoloji ilişkisinden söz ederken, hepsinin merkezinin beden ve teknoloji arasındaki arayüz olduğu konusuna vurgu yapmaktadır (2006). Yerli dans geleneklerinin hala hayatta olduğunu ve modern yıllarda dansı etkilemeye devam ettiğine değinen Aristidou vd. çalışmalarında dansın dijital boyutunu daha da ileriye taşıyarak ilk dijital dans etnografisinin hesaplanmasının önünü açmaktadır. Bağlamsal dans hareketi analizi için algoritmik araçlar sağlayarak, farklı komşu ülkelerdeki ve farklı zaman dilimlerindeki dans mirasının benzerliklerini belirginleştirmektedir (2019).

Koruma altına almak ve erişimi arttırmak üzerine kurulu olan arşivleme kavramının her alandaki odağı değişim göstermektedir. Geleneksel dans, kültürel yapının belirleyici bir özelliği olması ve yaşatılarak sürdürülebilir kılınması gerekliliği ile dijital platformda kültürel kimlik temsilcisi olarak yerini almalıdır. Ataman'a göre değerli materyallerin korunmasını güvence altına almak, sıkça kullanılan koleksiyonların aşınmasını önlemek ve bu materyallere daha kolay erişim sağlamak gibi hedeflerle yapılan bir süreç olan dijitalleştirme, çeşitli amaçlar için gerçekleştirilmektedir (2004). Farklı niteliklerdeki verilerin toplanması, bir araya getirilmesi, yapılandırılması, işlenmesi, değerlendirilmesi ve bunlara erişilmesinden oluşan kültür varlıkları ile ilgili bilgi yönetim süreci, dijital koruma çalışmalarının temelini oluşturmaktadır (Özbağ, 2010). Kütüphaneler, arşivler ve müzeler sahip oldukları bilimsel ve kültürel içeriği web aracılığıyla herkesin erişimine açmak için çaba harcamakta ve giderek sanal güzergâhlar haline gelmektedir (Tonta'dan aktaran: Yanar vd., 2021: 4). Yarının mirasını korumak gerektiğini savunan Duranti ve Rogers, dijital toplumun sürekli bir oluşum halinde olduğunu vurgulamaktadır. Dijital arşivlerin yönetimi ve sürdürülebilirliği üzerine çalışarak Uluslararası Dijital Arşivcilik İlkesi'ni geliştirmiştir (2014: 63). Duranti ve Rogers'e göre, bir kaydın elektronik belge niteliği kazanabilmesi için, içinde bulunması gereken bileşenlerin birbiriyle uyumlu olması gerekmektedir. Elektronik belge üretim aşamasında, bu bileşenlerden herhangi birinin eksik olması, belgenin geçerliliğini ve güvenilirliğini büyük ölçüde tehlikeye atabilir. Bu nedenle, elektronik belgelerin oluşturulması sürecinde tüm bileşenlerin doğru ve eksiksiz bir şekilde yer alması büyük önem taşır (Duranti'den aktaran: Çiçek ve Çiçek, 2022: 46).

Dijital çağın yaygınlaşmasıyla birlikte, arşivlerde bulunan her türlü doküman, kitap, makale, sanat eseri ve geçici nitelikteki materyallerin dijitalleştirilerek internet üzerinde erişilebilir hale getirileceği öngörülmektedir. Bu süreçte, dijital çağın arşivcisi ya da dijital arşivci olarak adlandırılan kişilerin ortaya çıktığı gözlemlenmektedir.

Dijital arşivciler, arşivcilik fonksiyonları ve görevleri konusunda geniş bir bilgiye sahip olmakla kalmayıp, aynı zamanda altyapı, değerlendirme ve test araçları ile iş akışları hakkında da derinlemesine bilgi sahibi olmalıdırlar. Ayrıca dijital koruma, meta veri yönetimi ve danışmanlık ile koruma hakları gibi konularda da uzmanlık gerekmektedir (Cox, 2011 ve Smith, 2013'ten aktaran İnceoğlu ve Şentürk 2014: 359).

Arşivsel süreçlerin dijital varlık yönetimi açısından değerlendirilmesi, malzemenin elektronik ortamda üretilmesi veya fiziksel ortamda üretilen bir malzemenin dijitalleştirilmesi gibi işlemleri içerir. Bu süreçler, malzemelerin uygun şekillerde korunması, yeniden erişilebilirliği sağlanması ve malzemelerin üst verileriyle tanımlanması gibi önemli adımları içerir. Bu bağlamda, dijital varlık yönetimi, arşivsel materyallerin dijital formatlara dönüştürülmesi, saklanması ve yönetilmesi süreçlerini kapsar (İnceoğlu ve Şentürk 2014: 363).

Sonuç olarak bu çalışma ile yörelere ait geleneksel dansların dijital ortamda kayıt altına alınarak ortak bir platformda toplanıp arşivlenerek erişime açılması, geleneksel dans konusuyla ilgili topluma kaynak yaratacaktır. Kültürel aktarımın güncel araçlarla gelecek nesillere ulaşması sayesinde, kültürel belleğin aktarılması ve sürdürülebilirliği açısından alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Geleneksel Dans Repertuarının Öğretime Uygun Biçimde Dijitalleştirilmesi

Analog kültürel miras ürünlerinin dijitalleştirilmesi, bilgisayarlar tarafından anlaşılabilir formata dönüştürülmesini ifade etmektedir. Bu uygulamalar, bilgiye erişimde zaman ve mekân kısıtlamalarını ortadan kaldırarak kültürel mirasın engelsiz bir şekilde erişebilir ve kullanılabilir hale gelmesine katkıda bulunur. Bu nedenle, kültürel bellek kurumlarının bilgiye erişimini eşit şekilde sağlama ilkesi desteklenmelidir (Öztemiz ve Yılmaz, 2017: 494). Çalışmada Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü eğitim programı kapsamında yer alan geleneksel dansları dijitalleştirme süreci ile erişilebilir bir arşiv inşa edilmesi hedeflenmiştir. Kültürel ve sanatsal alanda uygulamalı eğitim yapan ve dans eğitimi veren kurumların online eğitime maruz kaldığında yaşadığı aksaklıkların en aza indirilebilmesi için, geleneksel dans repertuarını dijital hayata geçirme zorunluluğu doğmuştur. Bu aksamalar evrensel boyutta yaşanmış, dans eğitimi veren kurumlar arasında *dijital arşiv* oluşturulması acil çözüm olarak belirlenmiştir. Pandemi sürecinde dans evreninde karşılaşılan çevrimiçi çalıştaylar bu noktayı odak almaktadır. Dijital arşiv kavramı yeni yaklaşımları beraberinde getiren yedekleme sistemi olarak düşünülse de kendi içinde prensipleri olan sanal ortam projesidir. Yalçinkaya'ya göre dijital arşiv genellikle iki şekilde ele alınır. Birincisi, tamamen dijital ortamda oluşturulan arşiv malzemeleri ve belgelerdir. İkincisi ise, fiziksel veya analog ortamda bulunan malzemelerin veya belgelerin dijital ortama dönüştürülmesi sürecidir (2019: 691). Çalışma ikinci madde üzerine kurulmuştur. Literatürde dijital erişime dair çalışmalarda 2020'den sonra zorunlu artış izlenmektedir. "Açık erişim, dijital kültürel miras ürünlerine engelsiz erişim sağlayarak, kültürel bellek kurumlarının bilgi erişim görevlerini çağın gereksinimlerine uygun şekilde yerine getirmelerinin yanı sıra birçok fayda sağlamaktadır" (Öztemiz, 2016: 8).

Materyal ve Yöntem

Bu çalışmanın kapsamı, sahadan derlenmiş geleneksel dans kayıtlarının, alanında uzman kişiler tarafından kayıt altına alınarak, dijital ortamda arşivlenmesidir. Geleneksel dansları aynı mekânda bulunma zorunluluğu olmaksızın bilgi ve iletişim teknolojilerine dayalı olarak uzaktan eğitim-öğretim yöntemiyle erişilebilir olması amaçlanmıştır. Çalışmanın kapsamında 152 geleneksel dans (Tablo 1.), uzman kişilerin liderliğinde stüdyo

ortamında kayıt altına alınmıştır. Alan araştırmaları sırasında derlenen geleneksel dansların dijitalleştirilmesi sırasında öğretimi zenginleştirecek maksimum çeşitlilik örnekleme yapılarak veri seti oluşturulmuştur. 17 ilin geleneksel dansları arasında karakteristik özellikler taşıyan 152 adet tür, alt tür, biçim ve hareket teknikleri dansın öğrenilmesi ve danstan önce yapılacak özel alan ısınmasına olanak sağlayacak kısımlardan seçilerek planlanmıştır. Ülkemizde Türk halk oyunları alanında yapılan çalışmalarda, repertuar açısından tercih edilen ve oyun türlerine dayalı ön araştırmalardan hareketle seçilmiştir. Türkiye'nin geniş dans dağarından oluşturulan seçkiler sayesinde, adı geçen illerdeki güncel oyun repertuarı, öğretime uygun biçimde, dijital ortamda kayıt altına alınıp arşivlenerek paylaşımı sağlanmıştır. Bu çalışma ile oluşturulan geleneksel dans öğretim videolarının (montajı ile) geleneksel kültür içeriğinin toplum tarafından dijital kültür ortamında erişilebilir olması akademisyenlerin ve öğrencilerin her zaman yararlanabileceği bir kaynak olarak kolayca ulaşılabilir olması hedeflenmiştir. Ayrıca, uzaktan eğitimin gerekli olduğu durumlarda eğitimin sürdürülebilirliği açısından öğretici, açıklayıcı ve belleci bir ders içeriği niteliği taşımaktadır.

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü'nün geleneksel dans tespiti araştırmalarında derleme yöntemlerinden *Gözlem* ve *Görüşme* yöntemleri kullanılmıştır. İllerin güncel geleneksel dans repertuarını belirlemek için gerek illerin alanında uzman kişileri gerekse konservatuvarın illere göre ayrılmış alanında uzman öğretim elemanları ile görüşme sağlanarak kayıt altına alınacak danslar tespit edilmiş, ön hazırlık süreci tamamlandığında çekimlere başlanmıştır. Kayıtlar Konservatuvar etkinlik salonu ve dans salonlarında yapılmış, kayıt altına alınan danslar ve uzman kişi farklı açılardan kayıt altına alınarak montaj sırasında dansların belirli bölümleri ağır çekim (slow motion) olarak düzenlenmiş ve öğretimi daha anlaşılabilir hale getirilmiştir. Elde edilen veriler çalışma ekibinde var olan ses kaydedici, kamera, fotoğraf makinesi ve akıllı telefon gibi cihazlardan faydalanılarak farklı açılardan kayıt altına alınmıştır. Kayda geçilen veriler bilgisayara aktarılıp dönüşümleri yapılarak öğretime uygun bir şekilde düzenlenmiş, gerekli metinler yerleştirilerek hazır hale getirilmiştir.

Teknolojik bir perspektifin, olayın algılanması ve dikkat çekmesine katkısı nedeniyle, çalışma ekibinde mevcut olan cihazlara ek olarak Gimbal kamera cihazı kullanılması ile çekimlerin kalitesinin arttırılacağı düşünülmüştür. Ayrıca taşınabilir disk, elde edilen verilerin güvenli bir şekilde depolanabilmesi için kullanılmıştır.

Tablo 1. Dijital arşive aktarılan geleneksel oyun ve müzikler

TÜR SINIFLAMASI	İL	OYUN ve MÜZİKLER
ZEYBEK	Afyon	Bas Bas Zeybeği / Çiyil Çiyil Zeybeği /Harman Yeri Zeybeği / Hatçam Zeybeği
	Aydın	Ataköy Zeybeği / Aydın Zeybeği / Çıtır Pıtır Basmalar / Et Aldım / Fatma Gelin Zeybeği / İnce Mehmet / Gülüslünün Çeşmesi / Kadioğlu Zeybeği / Kerimoğlu / Tekeler Zeybeği / Yörük Ali Zeybeği
	Muğla	Çekirgem Zeybeği / Çökertme Zeybeği / İnceoğlu Zeybeği / Kadioğlu Çeşitlemesi / Keklik / Kıvrak Kerimoğlu Zeybeği / Muğla Zeybeği / Ortaca'da Evimiz / Ölüdeniz Zeybeği / Satioğlu Zeybeği / Sürmelime Zeybeği / Tosun Mehmet Zeybeği / Yayla Yolları Zeybeği
	Denizli	(Abaz)İbrahim Usta Zeybeği / Ardıç Tekesi / Azimem / Cemilem Zeybeği /Damardı Zeybeği / Grandağı Zeybeği /Sarı Çamin Dallar / Serenler Zeybeği / Şu Dirmil'in Çalgısı / Tavas Zeybeği
	İzmir	Abdal Havası Zeybeği / Arpazlı / Eski Harmandalı / Harmandalı / Hazeli Zeybeği / Hümmüz Zeybeği / Koca Ümmet Zeybeği / Ödemiş İki Parmak Zeybeği / Ötme Bülbül Zeybeği / Sebai Zeybeği / Süslü Jandarma

Kıvrak ZEYBEKLER I		Al Yazma Zeybeği / Avşar Zeybeği / İslamoğlu Zeybeği / Kahveyi Kavururlar / Kar mı Yağdı Zeybeği / Kırka Zeybeği / Mustafam Zeybeği
Kıvrak ZEYBEKLER II		Azime / Ben Yeminimi Al İsterim / Büyük Oyun / Çan Sekmesi / Kayalcan'ın Taşları / Kusköy Zeybeği / Sarıçalı Zeybeği
BAR	Artvin	Atabarı / Çoşkun Çoruh / Deli Horon / Döne / Hemşin Horonu / Kars Atabarı / Kız Horonu / Kobak / Koçari / Mendo Barı / On dördü / Sasa Horonu / Şahlan Barı / Şavşat Barı / Üç ayak / Vazriya / Yengecan
HORON	Trabzon	Akçaabat horonu / Aşağı Alma / Atlama / Kız Horonları / Kozan Gel / Sürmene Sallaması / Sıksaray / Yenlik / Tonya
	Bitlis	Ağır Govenk / Deriko / Garzani / Kavaş / Sippi
	Gaziantep	Hadediye / Hallume / Koseyri / Pekmez / Samatya / Şeker Oğlan / Teze Gelin / Yarım Kaba / Düz Şirvâni / Zellocan / Zennube
HALAY	Tokat	Daldalan / Karadut / Kırat / Kızık Halayı / Köroğlu / Sallan Gel / Sim Sim / Temirağa / Tokat Ağrlama / Tokat Semahı / Üç Ayak
	Erzurum	Aşırma / Başbar / Sekme / Temirağa / Uzundere
	Hakkâri	Dolabe / Hesbi Beyzade / Hicroke / Keje / Salagani / Şerre / Tome
	İçel	Aksünne / Gasavet / Gökkarga / Kesik Çayır / Urfani
KAŞIK OYUNLARI	Konya	Aslan Mustafam / Kozan Dağı
	Silifke	Çay Zeybeği / Kullar Olam / Portakal Zeybeği / Yayla Yolları / Açıl Ey Ömrümün Varı / Silifke Sallama

Ayrıca Balkan Oyunları ile adım tekniği ve koordinasyon egzersizleri

Öğrencilere yönelik planlanan geleneksel dansın öğretiminde yüksek çözünürlüklü video ve ses kaydı ile dijital içerik üretilmiştir. Hareketlerin net bir şekilde gösterildiği önden, yandan ve arkadan görünüşleri normal ve ağırlaştırılmış biçimde kaydedilmiştir. Geleneksel müziği eşliğinde yöreye ait tüm adım cümleleri öğrenmeyi destekleyici şekilde depolanmıştır. Her bir adımın varsa yöresel ismi ekrana kaydedilmiştir. Bu planlamada ders programındaki repertuar modüler biçimiyle önemsenmiştir.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Eğitimin; uzaktan, çevrimiçi, dijital vb. kavramlarla birlikte anılan biçimi üzerine yapılan çalışmalar özellikle 2020'den sonra hız kazanmıştır. Öğrenci ve öğretmen algıları, avantaj ve dezavantajlar, geleneksel öğretim ile dijital öğretim karşılaştırmaları, nitel ve nicel model önerileri gibi... Bir eğitim kurumu, teknolojinin tüm faaliyetler üzerindeki etkisini, öğrencilerin değişen ihtiyaçlarını karşılamak için daha etkileşimli, işbirlikçi ve yenilikçi öğrenme deneyimlerine olan taleplerini önemsemelidir. Açık erişim kaynaklarının entegrasyonunu da içeren eğitim programının gelişimini ve düzenlenmesini, ayrıca teknolojiyle ilişkili olarak değişen iş dünyası ve endüstrinin gereksinimlerini göz önünde bulundurarak dijital dönüşüm sürecini gözden geçirmelidir². Kısacası Covid-19 salgınının, başta eğitim olmak üzere birçok sektörde önemli aksaklıklara yol açması salgın sürecinde sanal platformlar, yayın performansları, siber turlar ve çevrimiçi etkinlikler gibi zorunlu yaratıcı faaliyetlere olanak sağlamıştır. Kapalı alanlarda performans sergileyen sanatçılar hızla dijital uzmanlar haline gelerek sınırları zorlamış, ani değişimlere uyum sağlama güçlükleri yaşamıştır. Çalışma, hangi teknolojik yolların diğerlerinden daha etkili olduğunu, sanal platformların mevcut öğrencilerin öğrenme tercihlerine uygun olup olmadığını ve alan

² Ertürk ve Küçük'ün çalışmasında bilimsel bilginin görünürlüğü açısından açık erişimin farkındalığında olan kurumlar arasında güzel sanatlara ayrılan bölümün oldukça az olduğu gözlemlenmektedir (2010).

kısıtlamalarının yaratıcılığı arttırarak eğitimin verimini yükseltmese de düşmesini engelleyecek şekilde uygulandığı sürecin durumunu ortaya koymaktadır. Çevrimiçi öğretim ve öğrenme için senkron ya da asenkron araçlar, pedagojik davranışlar ve stratejilerin, dijital teknolojinin eğitimde uygulamaya dayalı konuları ne kadar ilerletebileceğini sorgulamakta, öneriler sunmaktadır.

Çalışma konusu olan geleneksel dans repertuarının öğretime uygun biçimde dijitalleştirilmesi ihtiyacı da önlem olduğu kadar dijital çağda olması gereken bir dinamiktir. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümünün eğitim programında lisans düzeyinde yer alan yöre oyunları odak alınmıştır. Anadolu'nun 17 farklı ilinde özgün özellikler taşıyan 152 karakteristik geleneksel oyunu (kadın-erkek) ve hareket teknikleri dijital ortamda kayıt altına alarak Türk halk oyunları repertuarı güncellenmiştir.

Türk Halk Oyunları Bölümü kurulduğu yıldan bu yana Anadolu ve Balkanlarda geleneksel dans araştırması için saha araştırmaları yapmış ve arşivlemiştir. Arşivde alandan alınan malzemeler kültürel miras olarak analog olarak saklanmakta ve korunmaktadır. Ayrıca geleneksel dans repertuarı eğitim programı içinde lisans düzeyinde alandan derlendiği şekliyle öğrenciye aktarılmaktadır. Sahne sanatlarının etkin bir ögesi olan *sahne*yle sonuçlandığı sunumlarında alandan-sahneye anlayışıyla estetik müdahalelerde bulunmaktadır. Öğrencinin geleneksel dansı estetik bir şekilde yayması ve yaşatması için, alandan derlenen oyunlar, alanda yaşatılan dansın müziği ile aynen verilmektedir. Dolayısıyla düzenlemesi yapılan müziğe eşlik edecek olan dans da sahneye göre şekil almaktadır. Dijitalleştirilmesi hedeflenen geleneksel dans repertuarı seçiminde; eğitim programında yer alan danslar odak alınmıştır. Ulusal- uluslararası öğrencinin ve alanla ilgili olanların hızlıca ulaşabileceği açık erişim ortamı sağlanmıştır. Geleneksel dans ve düzenlemeleri bütünüyle bölüme ait olduğundan yayımı ve dağıtımı ile ilgili bir yasal sorun bulunmamaktadır. Dijitalleştirmenin sağlayacağı kazanımlar göz önüne alındığında, geleneksel dansların erişebilir olması, Türk Halk Oyunları Bölümünün misyon ve vizyonunda yer alan alandan sahneye anlayışına uymaktadır. Dijital altyapıyla hazırlanmış ve montajı yapılmış dans repertuarının ve özel alan ısınma egzersizlerinin topluma ve alanla ilgili akademik eğitim veren kurumlara somut olmayan kültürel mirasa ve kültürel belleğe dair akademik bir katkısı olacağı umut edilmektedir³.

Ege Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı Görsel ve İşitsel İhtisas Arşivinde erişime açılan çalışmanın (Görsel 1. ve 2.) daha kapsamlı bir içerikle *dijital dans kültürü*⁴ oluşturma yolunda bütüncül bakış açıları geliştirilmektedir. Bir sonraki aşamada, geleneksel dansların dijital yazım programı⁵yla hazırlanmış biçimleri de dahil edilerek özgünlük yaratılacaktır.

³ Tüm dijital bilgiler, performans parametrelerinin her birinin bütünsel olarak incelenmesine olanak tanır. Ayrıca anlaşılmasına da katkıda bulunurlar. Bu tür çalışmalar ilerideki kültürel, antropolojik ve etnolojik araştırmalar için faydalıdır (Aristidou, Shamir, Chrysanthou, 2019: 16).

⁴ Projenin başlatılması-Dijitalleştirilecek materyalin seçimi ve değerlendirilmesi- Materyalin dijitalleştirme için hazırlanması-Dijitalleştirme- Düzeltme-Dağıtım-Destek süreciyle dijitalleştirme projelerinin yaşam evrelerine değinilen çalışma dijital dans kültürü oluşumunda destek içerikler sunmaktadır (Küçük ve Soydal'dan aktaran Şahin, 2010: 36).

⁵ Türk Halk Oyunları Bölümü'nde yapılan bir bilimsel araştırma projesi sonucunda edinilen Benesh Notation Editor programı, geleneksel dansı geleneksel formuyla dijital ortama aktarmaya olanak sağlayan bir programdır. Program, hareket yazım sistemlerinin öğretim ve öğrenim süreçlerini daha aktif ve verimli hale getirmektedir. Hareket yazımında analiz gücünü arttıran ve hızlandıran bu program, manuel yazım biçiminin aksine minimum hatalarla dijital arşivleme konusunda destek sağlamaktadır (Erkan, 2019: 87).

Türkiye'nin diğer bölgelerindeki çalışmalar devam ettirilerek genişletilecek geleneksel dans repertuarı dijital boyutta arşivlenerek sürdürülebilir eğitim materyalleri oluşturulacaktır.

The screenshot shows the Ege University Library Catalog interface. The header includes the Ege University logo and the text 'EGE ÜNİVERSİTESİ Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı'. There are input fields for 'Alternate ID', 'PIN', and 'Reset PIN', along with a 'Login to the e-Library OPAC' button. The main navigation bar includes 'Library Catalog', 'Find It Fast!', 'I Need Material', 'Knowledge Portal', and 'My Account'. The search results show 'record 1 of 18 for search "geleneksel dans"'. The 'Item Details' section includes 'Item Information' and 'Catalog Record' tabs. The 'Item Information' tab shows the title 'Geleneksel dans repertuarının öğretime uygun biçimde dijitalleştirilmesi adlı BAP Projesi', author 'Geleneksel dans repertuarının öğretime uygun biçimde dijitalleştirilmesi" adlı BAP Projesi:d01.08.2022', publisher 'Ege Üniversitesi', publication date '2022', and pages '3 adet CD-Rom;'. The 'Catalog Record' tab shows the title 'Geleneksel dans repertuarının öğretime uygun biçimde dijitalleştirilmesi adlı BAP Projesi', author 'Geleneksel dans repertuarının öğretime uygun biçimde dijitalleştirilmesi" adlı BAP Projesi:d01.08.2022', publisher 'Ege Üniversitesi', publication date '2022', and pages '3 adet CD-Rom;'. The 'Holdings' section shows three copies available at Merkez Kütüphanesi. The 'Copy Material Location' section shows three copies available at Merkez Kütüphanesi. The 'Library Info' section includes 'Kütüphane Web Sayfası', 'Hours', 'Veritabanları', 'Toplu Katalog', and 'More information'.

Görsel 1. Açık erişimli dijital arşiv, <https://kutuphane.ege.edu.tr/>

The screenshot shows the detailed information for the 'Geleneksel dans repertuarının öğretime uygun biçimde dijitalleştirilmesi adlı BAP Projesi'. The 'Item Details' section includes 'Item Information' and 'Catalog Record' tabs. The 'Item Information' tab shows the title 'Geleneksel dans repertuarının öğretime uygun biçimde dijitalleştirilmesi adlı BAP Projesi', author 'Geleneksel dans repertuarının öğretime uygun biçimde dijitalleştirilmesi" adlı BAP Projesi:d01.08.2022', publisher 'Ege Üniversitesi', publication date '2022', and pages '3 adet CD-Rom;'. The 'Catalog Record' tab shows the title 'Geleneksel dans repertuarının öğretime uygun biçimde dijitalleştirilmesi adlı BAP Projesi', author 'Geleneksel dans repertuarının öğretime uygun biçimde dijitalleştirilmesi" adlı BAP Projesi:d01.08.2022', publisher 'Ege Üniversitesi', publication date '2022', and pages '3 adet CD-Rom;'. The 'Fixed field data' section shows 'Leader: j m a', 'Fixed field data: 220810n tu 000 0 tur u', and 'Dewey Decimal Classification Number: 781.6209561 Gel 2022'. The 'Conference Author' section shows 'Geleneksel dans repertuarının öğretime uygun biçimde dijitalleştirilmesi" adlı BAP Projesi:d01.08.2022'. The 'Title' section shows 'Geleneksel dans repertuarının öğretime uygun biçimde dijitalleştirilmesi adlı BAP Projesi/ Ege Üniversitesi Konservatuar Türk Halk Oyunları Bölüm Başkanlığı'. The 'Publication info' section shows 'İzmir: Ege Üniversitesi, 2022'. The 'Physical description' section shows '3 adet CD-Rom; 8-8-22 adet mp4 dosyası'. The 'General Note' section shows 'Ege Üniversitesi Konservatuar Türk Halk Oyunları Bölüm Başkanlığı'nın 01.08.02022 tarihli ve E.805896 sayılı yazısı ve ilgili bölüm öğretim elemanlarınınca hazırlanmıştır. CD-1 Yörelere: Afyon, Artvin, Aydın, Bitlis, Denizli, Erzurum, Gaziantep, Hakkari -- CD-2 Yörelere: İçel, İzmir (Kıvrak Zeybekleri I, Kıvrak Zeybekleri II), Konya, Muğla, Silifke, Tokat, Trabzon, Üsküp -- CD-3 Adım tekniği ve koordinasyon egzersizleri'. The 'Contents' section shows 'CD-1 Yörelere: Afyon, Artvin, Aydın, Bitlis, Denizli, Erzurum, Gaziantep, Hakkari -- CD-2 Yörelere: İçel, İzmir (Kıvrak Zeybekleri I, Kıvrak Zeybekleri II), Konya, Muğla, Silifke, Tokat, Trabzon, Üsküp -- CD-3 Adım tekniği ve koordinasyon egzersizleri'. The 'Subject term' section shows 'Türk halk oyunları--Öğretim videoları--Görsel ve işitsel materyaller', 'Türk halk oyunları--Yörelere--Görsel ve işitsel materyaller', 'Türk halk oyunları--Adım tekniği ve koordinasyon egzersizleri--Görsel ve işitsel materyaller', and 'Geleneksel dans--Folklor, Türk BAP Projesi--Halk oyunları, Türk--Görsel ve işitsel materyaller'. The 'Added Entry- Personal Name' section shows 'Ege Üniversitesi Konservatuar Türk Halk Oyunları Bölüm Başkanlığı'nın 01.08.02022 tarihli ve E.805896 sayılı yazısı ve ilgili bölüm öğretim elemanlarınınca hazırlanmıştır. Ege Üniversitesi Konservatuar'. The 'Added Entry- Corporate Name' section shows 'Ege Üniversitesi Konservatuar'. The 'Added title' section shows 'BAP Projesi Geleneksel dans repertuarının öğretime uygun biçimde dijitalleştirilmesi"'. The 'Library Info' section includes 'Kütüphane Web Sayfası', 'Hours', 'Veritabanları', 'Toplu Katalog', and 'More information'.

Görsel 2. Açık erişimli dijital arşiv kataloglama bilgisi

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Altun, M. M. (2017). *Ağ Toplumu ve Kimlik* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi), Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı.
- Aristidou, A.; Shamir, A.; Chrysanthou. Y. (2019). *Digital Dance Ethnography: Organizing Large Dance Collections*. ACM J. Comput. Cult. Herit. 12, 4, Article 29 27 pages. <https://doi.org/10.1145/3344383>
- Ataman, B. K. (2004). *Arşivlerde ve Kütüphanelerde Sayısallaştırma*. B. K. Ataman ve M. Yalvaç (Yay. Haz.) Aysel Yontar'a armağan içinde (ss. 85-101). İstanbul: Türk Kütüphaneciler Derneği İstanbul Şubesi.
- Banach, M.; Shelburne, B.; Shepherd, K. Rubenstein, A. (2011). *Guidelines for Digitization*. <https://www.library.umass.edu/assets/Digital-Strategies-Group/Guidelines-Policies/UMass-Amherst-Libraries-Best-Practice-Guidelines-for-Digitization-20110523-templated.pdf> adresinden erişildi.
- Castells, M. (2013). *Ağ Toplumunun Yükselişi* (3. Baskı), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Çakmak. T.; Yılmaz. B. (2017). Bellek Kurumlarında Dijitalleştirme ve Dijital Koruma:
- Türkiye'deki Uygulamaların Analizi, *Bilgi Dünyası* 18 (1). <https://bd.org.tr/index.php/bd/article/view/54/47> adresinden 27.01.2024 tarihinde erişilmiştir.
- Çiçek A. A.; Çiçek, N. (2022). Dijital Çağda Değişen Belge Olgusunun Arşivcilikte Düzenleme ve Tanımlamaya Etkisi: Literatüre Dayalı Bir İnceleme. *Bilgi ve Belge Araştırmaları Dergisi*, 17, 33–58. <http://doi.org/10.26650/bba.2022.17.1127615>
- Dijk, J. V. (2016). *Ağ Toplumu*, (Çev. Özlem Sakin), İstanbul: Kafka Yayınları, s. 48.
- Duranti, L.; Rogers, C. (2014). *Archives in a Digital Society*, Montreal <https://www.proquest.com/scholarly-journals/archives-digital-society/docview/1506140826/se-2?accountid=10699> adresinden 02.02.2024 tarihinde erişildi.
- Erkan, S. (2019). *Dans Yazımı Eğitiminde Teknolojik Boyut: Benesh Notation Editor*, International Journal of Contemporary Educational Studies (IntJCES), <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/817711> adresine 20.12.2023 tarihinde erişilmiştir.
- Ertürk, K.L. ve Küçük, M.E. (2010). Bilimsel Bilginin Görünürlüğü: Hacettepe Üniversitesi'nde Açık Erişim Farkındalığı. *Türk Kütüphaneciliği*, 24 (1): 63-93.
- İnceoğlu, S.; Şentürk B. (2014) Dijital Çağda Arşivci: Sahip Olması Gereken Temel Yetkinlikler ve Roller, *Bilgi Dünyası* 15 (2). <https://bd.org.tr/index.php/bd/article/view/97/90> adresinden 30.01.2023 tarihinde erişilmiştir.
- Özbağ, D. (2010). *Ulusal Dijital Kültür Mirasının Korunması ve Arşivlenmesine Yönelik Kavramsal Bir Model Önerisi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.
- Öztemiz, S. (2016). *Open Access to Digitized Cultural Heritage Products in Turkey: A Model Offer*. Phd Dissertation, s.72, Ankara, 2016.
- Öztemiz, S. ve Yılmaz B. (2017). *Kültürel Bellek Kurumlarında Dijitalleştirme: Kültürel Miras Ürünlerine Yönelik Uygulamalar Üzerine Bir Araştırma*, DTCF Dergisi 57.1.

- Rubidge, S. (2006). Sensuous Geographies and Other Installations: Interfacing the Body and Technology. In: Broadhurst, S., Machon, J. (eds) *Performance and Technology*. Palgrave Macmillan, London. https://doi.org/10.1057/9780230288157_9
- Şahin, İ. D. (2010). *Yerel Kültür Mirasının Dijitalleştirilmesi ve Halk Kütüphaneleri: Yalova Örneği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Whatley, S. (2022). Embodied Cultural Property: Comtemporany and Traditional Dance Practices, *International Journal of Cultural Property*, 29 (2), UK: Cambridge Press, doi: 10.1017/S0940739122000108.
- Whatley, S.; Warney, R. (2009). Born Digital; Dance in the Digital Age, *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, Volume 5 Number 1 doi: 10.1386/padm.5.1.51/1.
- Yalçinkaya, B. (2019). “Değişen Paradigmada Dijital Arşivler”, *Bilgi Merkezleri Kütüphaneler-Arşivler-Müzeler* (Ed. Mehmet Ali Akkaya-Hüseyin Odabaş), İstanbul: Hiper Yayın, ss. 689-730.
- Yanar, A.; Karadeniz, C.; Tekkök Karaöz, B. (2021). Müzelerin Geleceğine Dijital Bir Bakış: Bir Çevrim İçi Serginin Çağdaş Müzecilik Yaklaşımlarıyla Analizi. *Unimuseum*, 4 (1), 1-9.

**GELENEKSEL YAŞAMDA SANATSAL İFADE:
BATI ANADOLU KADINLARINDA SÜSLENME ve ARTİSTİK DÖNÜŞÜMLER***

**Artistic Expression in Traditional Life:
Ornament and Artistic Transformations in Western Anatolian Women**

Füsun AŞKAR**
Mustafa KULA***
Ö. Barbaros ÜNLÜ****
Aylin GÖZTAŞ*****
Ferruh ÖZDİNÇER*****

ÖZ

Kültürel alışkanlıklardan doğan ve genellikle toplumsal mesajlara dayalı olan geleneksel kadın süslenme biçimleri kişisel zevklerle değişiklik göstermektedir. Kendine özgü tercihlerle oluşup moda haline gelen biçimler, günlük ya da eğlence ortamlarında kendini göstermektedir. Çalışmada süslenme olgusu, doğuş nedenlerine, anlamına, içeriğine ve ortamına bağlı olarak ele alınmıştır. Süslenmedeki etkiler daima olumlu estetik izlenimler bırakır. Farklı biçimlerdeki uygulamalarıyla kadın, süslenme eğilimini gerek bölgesel gerekse kültürel veya kişisel stiliyle sunmuştur. Günümüzün artistik anlayışıyla ölçülüp değerlendirildiğinde geleneksel kadın süslenmesi, günümüz uygulamalarını etkileyip aydınlatacak çeşitliliğe ve farklılığa sahiptir. Bu zenginlik, uluslararası kullanıma olanak sağlayacak kadar güçlü bir potansiyel içermektedir. Bu amaçla İzmir, Aydın, Muğla'dan seçilen yerleşim birimlerinde geleneksel kadın süslenmesi üzerine yapılan uygulamaların tespitiyle başlanan çalışmada, geleneksel imgelerin ve uygulamaların iletişimsel çözümlenmeleri yapılmış, artistik süreçten geçirilip fütüristik tasarımlar konusunda eskizler oluşturulmuştur. Geleneksel kültürün ve yaşam biçiminin izlerini taşıyan anlamlarla dolu bu süslenme biçimleri, gelinlerde yüz yazma çeşitleri, geleneksel baş süsleme ve bağlama şekilleri, kına yakma biçimleri ve saç kesimleri kapsamında incelenmiştir.

Vurgulanması gereken önemli nokta, bu çalışmanın yalnızca otantizme dayalı bir çalışma olmadığı, süslenmeye dair yaşayan kültürün tespiti ve sahnede kullanılabilecek artistik tasarımlar üretme sürecinde geleneksel verilerin kullanılması olduğudur. Etnik mirasın güncel tasarımı ile yeniden kullanılabilir olması, çalışmanın özgün kısmı olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel süslenme, Artistik imaj, Postmodern tasarım, Sahne, Sahne tasarımı

* Bu çalışma Ege Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenmiştir. Proje Numarası: SGA-2020-21492 ("This work was supported by Ege University Scientific Research Projects Coordination Unit. Project Number: SGA-2020-21492").

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 31.01.2024 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 26.02.2024

** **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç. Dr., Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, fusun.askar@ege.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3901-9705

*** Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, mustafa.kula@deu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4905-9102

**** Doç. Dr., Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Barbaros.unlu@ege.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2898-645X

***** Doç. Dr., Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi, aylin.goztas@ege.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2998-3034

***** Dr., Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, ferruh.ozdincer@ege.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7036-684X

ABSTRACT

Traditional female ornament styles, which arise from cultural habits and are generally based on social messages, vary with personal tastes. Styles that are formed with unique preferences and become fashionable, show themselves in daily or entertainment environments. In the study, the phenomenon of adornment was discussed depending on its birth reasons, meaning, content and environment. The effects in decoration always leave positive aesthetic impressions. With its applications in different forms, women have presented their tendency to adorn themselves with their regional, cultural or personal style. When measured and evaluated with today's artistic understanding, traditional female adornment has diversity and difference that will influence and enlighten today's practices. This wealth contains a potential strong enough to enable international use. For this purpose, the study started with the determination of the practices on traditional women's adornment in the settlements selected from Izmir, Aydın and Muğla, communicative analyzes of traditional images and practices were made, and sketches on futuristic designs were created by going through an artistic process. These forms of decoration, full of meanings bearing the traces of traditional culture and lifestyle, have been examined within the scope of face writing types on brides, traditional head decoration and tying styles, henna application styles and haircuts.

The important point to be emphasized is that this study is not just a study based on authenticity, it is the use of traditional data in the process of determining the living culture of ornament and producing artistic designs for the stage. The reuse of ethnic heritage with its current design is considered as the original part of the work.

Keywords: Traditional ornamentation, Artistic image, Postmodern design, Stage, Stage design

EXTENDED ABSTRACT

The main research subject of the project is to observe the perception of traditional forms of ornament among women living in that region and the power of this perception to influence and change today's female ornament practices. In addition, it is aimed that the traditionally based forms and new sketch formations obtained will contribute to the social sciences literature.

Traditional female ornament styles, which arise from cultural habits and are generally based on social messages, vary with personal tastes. Styles that are formed with unique preferences and become fashionable, show themselves in daily or entertainment environments. In the study, the phenomenon of ornament was discussed depending on its birth reasons, meaning, content and environment. The effects in ornamentation always leave positive aesthetic impressions. With its applications in different forms, women have presented their tendency to adorn themselves with their regional, cultural, or personal style. When measured and evaluated with today's artistic understanding, traditional female ornament has diversity and difference that will influence and enlighten today's practices. This wealth contains a potential strong enough to enable international use. For this purpose, in this project, which started with the detection of practices on traditional women's ornament in 4 settlements selected from Izmir, Aydın and Muğla, communicative analyzes of traditional images and practices were made, they were passed through an artistic process and sketches were created on futuristic designs. These forms of ornamentation, full of meanings bearing the traces of traditional culture and lifestyle, have been examined within the scope of face writing types on brides, traditional head ornamentation and tying styles, henna application styles and haircuts. The project was carried out based on cultural analysis, one of the qualitative research designs, and the design principles were structured in line with Jaques Derrida's understanding of deconstruction. Interviews with source people during observations in research units were effective in interpreting cultural data.

In the project, while the phenomenon of traditional ornament was examined from communicative perspectives, it was also evaluated within the framework of ethnic, ritualistic, geographical, and identity-related concepts. The important point that should be emphasized is that this study is not only a study based on authenticity, but also the use of traditional data in the process of determining the living culture of ornamentation and producing artistic designs for the future. The reuse of ethnic heritage with a currently approach is considered the original part of the study.

The study is village-centered, and the main point is to create collection proposals designed with a postmodern approach of the forms of ornamentation, which are a cultural richness in the village, in fusion with urban culture, and to make them usable in the city. Apart from the concern about ethnicity and belonging, the aim of current studies focusing on women and design continues to be to participate in international design fairs, as long as living and natural conditions allow.

By integrating local values with universal criteria, it creates new, synthesis design models. Popular culture, which is fed by consuming its own creations, existing and derived ones, and the social media that mediates this, imposing the unknown in the form of organized messages, can be considered as an opportunity to introduce tradition in a communicative perspective.

The phenomenon of ornament, which is a field of practice based on interpreting symbolic meanings, is one of the tangible cultural heritage products. The tradition of ornament, which has rich imaginative contents of human history, with its rituals, ways of making, age, geography, status, etc. It impresses with its determination. The natural and simple materials used, and the methods of construction have purposes other than beauty, such as sustainability of tradition, medical protection, and social messages.

The most distinctive ornamentation material in the tradition is henna. The transformation of the henna ritual, as a commodity of the culture industry, occupies a serious place in the budget item of today's weddings. Reshaping herself under the influence of tradition and belief, the woman gives birth to, grows, and evolves a tradition with her creativity.

The project was carried out based on cultural analysis, one of the qualitative research designs. By sampling maximum diversity through participant observation, data about traditional forms of ornamentation were obtained, and their sociocultural and communicative meanings were clarified through interviews. In the design part, the design process was followed the data were examined in aesthetic and creative terms and evaluated in terms of form and functionality. As a result, it is aimed to create sketches of ethnic heritage designed with a postmodern approach that will have the potential to influence and change today's female ornament practices.

The fact that the project has been carried out in three stages will provide the opportunity to publish literature on art, communication, and cultural issues. It is hoped that the results of this interdisciplinary project will further expand the use of Turkish cultural elements.

The results desired to be achieved in the project are identified with an example such as creating a symphonic work from an ethnic folk song. In addition to its authentic significance, the aim of the project to reveal the potential of creating a new trend - in the age of image - by using a currently approach and ethnic heritage in a balanced way, has resulted in creating a cultural-popular synthesis in the light of defining the past. When the artistic design sketches obtained from the project reach the relevant places, media effectiveness will be provided in the

presentation of rational works within the framework of local understanding and universal behavior. Because the targeted focus is to ensure the sharing and dissemination of original works in applications related to ornamentation. The form of this work can be called the modern expansion of a traditional object, formal expression or application from which new models can be derived.

Kültürel açıdan bilinen on bin yıllık tarihinde onlarca zengin kültüre tanıklık etmiş olan Anadolu, ülke tanıtımı, yenilikçi sunumlar ya da prodüksiyonlar için son derece bereketli bir kaynaktır. Kültürel açıdan bitmez tükenmez öz kaynaklardan yararlanıldığında gelecek için uluslararası boyutu kapsayabilecek tanıtımlara ve yatırımlara olanak doğuracak derinliğiyle her açıdan araştırılmaya değer bir öneme sahiptir.

Doğal yapının toplumsal değerler üzerindeki etkisi, geleneksel giyim kuşamda, oyunda, müzikte ve süslenmede biçimsel farklılıkların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu yapının süslenme etkinliklerini de etkileyerek, farklılıkların folklorik, sosyokültürel ve sosyoekonomik yapıyı yansıtmaya gücü önemli saptamalardır. Sosyal statüyü de ön plana çıkaran süslenme biçimleri, süre gelen (geleneksel) yapıyla insanlara sunulmuş anlamsal ve şekilsel değerlerdir. Giydiği, taktığı takıştırdığı, bezendiği küçük bir eklemeye, soyuna, sosyal statüsüne, kültürel, psikolojik vb. durumuna kadar işaret edildiği bilinmektedir. Bunların yanı sıra estetik bilincin varlığını da düşünmek gerekmektedir. Bu bilinç, ilkel insanlardan bu yana gereksinimlerin karşılanmasının yanında, her bir insanın özgün yönlerinin ortaya çıktığı zevk kavramının kendisidir ve araştırılmaya değer bir konudur. Çünkü Anadolu kültüründe var olan doğumla başlayıp ömür boyu süren süslenme pratikleri, bugünün sanat sahası olabilecek potansiyele sahiptir.

Çalışmada, geleneksel yaşamda kadının süslenmesinin kültürel derinliği önemsenerak iletişimsel çözümlemesi yapılmış, güncel dönüşümüyle günümüz insanının kullanımına sunulmak üzere organize edilmiştir. Disiplinlerarası bakış açısı, yerel kültür elemanlarının değişik açılardan değerlendirilmesine ve yorumlanmasına olanak vermektedir. Bu çalışmada halk kültürü, iletişim ve tasarım gibi farklı sanat ve bilim dallarının birlikte çalışarak özgün gelişmelere yol açması, geleneksel süslenme pratiklerinin tespit edilerek gün yüzüne çıkarılmasında, iletişimsel perspektifte değerlendirilmesinde ve transformasyonel yaklaşımda etkili olmuştur. Çalışmanın evreni günlük yaşamda ve düğünlerde gelinin ve kadınların süslenmelerine dayansa da *yüz yazma çeşitleri, geleneksel baş süsleme ve bağlama şekilleri, kına yakma biçimleri* örneklemindeki artistik dönüşümler ele alınmıştır.

Çalışma köy merkezlidir ve temel alınan nokta, kent kültürüyle füzyona giren, köydeki kültürel bir zenginlik olan süslenme biçimlerinin, postmodern yaklaşımla tasarlanan koleksiyon önerilerini yaratmak ve kentte kullanılabilir kılmaktır.

Yerel değerler evrensel ölçütlerle bütünleştirilerek yeni, sentez tasarım modelleri doğurmaktadır. Kendi yarattıklarını, var olanı ve türeyeni tüketerek beslenen popüler kültür ve buna aracılık eden sosyal medyanın hiç bilinmeyen örgütlenmiş iletiler halinde dayatması, iletişimsel perspektifte geleneğin tanıtılması için bir fırsat olarak değerlendirilebilir. Nebi Özdemir, “kültür endüstrisinin bir taraftan da yerelin, ulusalın, yöresel ve ulusal zenginliğin, özgünlüğün, hazinenin, belleğin küresel taşınmasını da olanaklı hale getirdiği de bir gerçektir” (Özdemir, 2009) ifadesinde aynı görüşü paylaşmaktadır. Özdemir, kültür endüstrisinin temel alanlarından biri olan internetin, sanal köy siteleri aracılığıyla da yerelin, küresele taşındığı fikri ile bu gerçeği desteklemektedir. “Postmodernliğin getirdiği sınırların kaldırılmasını gerek sanatsal biçimlerde gerekse din, dil, etnisite, cins, sınıf gibi alanlarda yarattığı özgürlük ortamını, çoğulculuk bağlamında çok sesliliği çok katmanlılığı; türler ve disiplinlerarasılığı, eklektizmi, pastiş, kolaj/montaj, parodiyi sonsuz kombinasyonlarla çeşitleyebilecek bir zenginlik alanı” (Şiriner, 2018) olarak özetlenmiş içerik, geleneksel süslenme biçimlerinin güncel sunum anlayışında da belirlemektedir.

Geleneksel model ile daha yeni modeller arasındaki farkın, yeni modellerin önyargılara sahip olabileceğini baştan kabul etmesidir ifadesiyle (Carter, 2010) dönüşüme karşı gelişen alerji, biçim ve desen değişse de kültürel anlamın *canlandırılmasına, yeniden üretimine* ilişkin görsel ve işitsel ifade biçimleri ile giderilebilir.

Kendisinden önceki dönemden beslenen, bir sonraki döneme zemin oluşturan geleneksel süslenme biçimlerinin fütüristik tasarımı, geleneksel olana karşı çıkıştan çok, köklerin dinamizmini yaşanan döneme uyarlayarak taşımak olarak algılanmalıdır. Geleneksel uygulamaların nesillere aktarımı ilkesi, *odaklanma sorunu yaşayan, kural tanımaz, teknolojik uygulamalara bağımlı, bireyci, hızlı tüketici, disiplini reddeden, kültürel derinliğe karşı duyarsız* şeklinde tanımlanan yeni kuşağa karşı güç kaybetmiştir. İçine doğduğu dönemin yaşantısıyla kültürlenmiş bireyin bir önceki dönemin pratiklerine sıkı sıkıya bağlanması beklenemez ancak günün birinde onu, bilimsel ya da sanatsal, olası bir kaynak niteliğinde kullanacağından habersizdir (Aşkar, 2020).

Geleneksel Kültürde Süslenme Pratiği

Gelenek kavramı işlevsellik üzerine kurulmuştur; bir toplumun kimliğini, birlik beraberlik ve dayanışmayı, değerleri ve somut ve soyut kültürel mirası koruyarak sürdürmektir. İnsan, geçmiş kuşakların deneyimlerini ve bilgilerini kendi koşulları doğrultusunda yeniden biçimlendirerek ve üzerine icatlar yaparak mevcut kuşağa hazırlamaktadır. Doğallığıyla eğitilen kuşak bir sonraki için yeni icatlar yapacaktır. Böylelikle toplum sürekliliğini sağlayacak, değerlerini koruyarak bağı güçlendirecektir. Gelenek kavramı tüm bu süreç için değerli bir araçtır. Geleneğin icadının başlangıcı aslında tüm bu süreci kaplar ve halen devam etmektedir. Her toplum, *göre geldiği* yaşam pratikleri, inançları ve kültürel etkileşimleriyle karmaşık bir örgüyü kendi biçimine dönüştürüp yaşamını sürdürmektedir.

Sembolik anlamlarını yorumlamaya dayalı bir uygulama alanı olan süslenme olgusu, somut olan kültürel miras ürünlerindedir. İnsanlık tarihinin zengin imgesel içeriklerine sahip olan süslenme geleneği, ritüelleriyle, yapılaşma biçimleriyle, yaş, coğrafya, statü vb. belirleyiciliği ile göz doldurmaktadır. Kullanılan doğal ve basit malzemelerle yapılaşma yöntemleri, güzelliğin dışında geleneğin sürdürülebilirliği, tıbbi koruyuculuk, toplumsal mesajlar gibi amaçlar da taşımaktadır.

- Kültürel Kimlik: geleneksel süslenme, bir topluluğun veya etnik grubun kültürel kimliğini yansıtan önemli sembollerdir ve o toplumun geleneksel değerlerini, inançlarını, yaşam tarzını ve en önemlisi geçmişini yansıtmaktadır.

- Ritüeller ve özel günler: Özellikle doğum, düğün, sosyal eğlenceler ve bayram gibi özel günlerde kadının daha özenli süslenmesi, o günün anlamını ve önemini vurgulamaktadır.

- Bereket ve uğur getirme: süslenme geleneklerinin temelinde bereket ve uğur getirme inancı yatmaktadır. İyi şans ve mutluluk inancına dair birçok obje ve işlevsellik her toplumda görülen bir uygulamadır.

- Geçim kaynağı: Gelin başı süslemesi, yüz yazma, iğne oyacı yemeniler, ipli (çitme) kına gibi uygulamaları meslek edinen ve bundan geçimini sağlayan kişilere rastlanmaktadır.

- Doğa: süslenme biçimleri bazen doğa ile ilişkilendirilmektedir. Doğanın insanlığına sunduğu güzellik ve değerler, süslenme biçimlerine doğrudan katkı sağlamaktadır.

- Anlatı ve hikâye: Süslenme biçimleri bazen belirli hikayeleri ve anlatıları temsil etmektedir. Mitolojik

öyküler, efsaneler ve tarihsel olaylar bu geleneği etkilemekte ve uygulamaya yansımaktadır.

- Dini, manevi ve iletişimsel anlamlar: geleneksel süslenmedeki imgeler dini, manevi ve iletişimsel anlamlara sahip olmaktadır. Baş bağlama biçimleri, kına yakma biçimleri, sağ kesim tarzı vb. göstergeler, sosyal statü, medeni durum, cinsiyet, coğrafya gibi gönderimlerin alameti farikası olarak bilinmektedir.

Gelenekte en belirgin süslenme materyali kınadır. Kına ritüelinin dönüşümü, kültür endüstrisinin bir metası olarak günümüz düğünlerinin bütçe kaleminde ciddi bir yer kaplamaktadır. Gelenek ve inancın etkisiyle kendini yeniden biçimlendiren kadın, yaratıcılığıyla bir geleneği doğurup büyötmekte ve evrimleştirmektedir.

Özellikle kadınlar arasında süslenme aracı olarak kullanılan kına, Kuzey Afrika ve Ortadoğu'daki ritüellerde sıkça görölmektedir. Sağ, el ve ayakları boyama geleneği Hindistan, İnan ve Arap halkları arasında oldukça yaygındır. Tıbbi ve kozmetik özelliklerinden sonra kına, özellikle Müslüman ölkelerde evlilik öncesi ritüellerin başında gelir (Sharaby, 2006). Kına ritüeli, geleneksel yaşam biçimini sürdüren toplumlarda ataerkil ilişkileri yeniden tesis eden, dini sembolizmi kullanan bir biçimden uzaklaşarak kente ait yeni bir eğlencelik tüketim hizmeti haline gelerek modern eğlence tarzlarıyla da eklenmektedir (Subaşı, 2018).

Geleneklerin ve inancın etkisi ile saçını örten Türk kadını, saçını süs olarak kullanamayınca onu örten başlığını süslemiş, her biri adeta sanat eseri niteliğinde başlıklar yaratmıştır. Bu tarzlarda bölgesel farklılıklar özellikle coğrafyaya yönelik biçimlenmiştir. Örneğin Batı Anadolu'da sokaklarda kendiliğinden yetişen frezya (kayısı çiçeği) özellikle kokusu ile her yaştan kadının baş süslemesinde görölen bir doğa harikasıdır. Kuzeyde ise fındık gerçek amacının dışında bir işlevselliğiyle kadında yer almaktadır. Karadeniz'deki geleneksel kadın süslemesiyle ilgili bir çalışmada "Bazı yörelerde yüze hiçbir süsleme yapılmazken, bazılarında yörede yetiştirilen tarım ürünlerinden (fındık, ceviz vb.) ve eldeki imkanlarla sağlanan malzemelerle sürme, allık, pudra yapıştırma gibi süslemeler uygulanmaktadır" (Maden, 2001) ifadesine rastlanmıştır.

Türk kadınlarının Göktürk ve Uygur devrinden itibaren saçlarını uzattıkları, ördükleri, baş süslemelerine her zaman özen gösterdikleri, yüze düzgün, allık ve sürme kullanarak makyaj yaptıkları, Anadolu Selçuklularının kına kullandığı bilinmektedir.

Kınanın birçok kültürde bereket, güzellik, korunma güdüsü, saflık gibi pozitif algıya yönelik inançları bulunmaktadır. Kişinin bu iyi dilekleri ve ritüeli bedeninin herhangi bir yerinde taşımak isteğinin sembolize edilmiş biçimidir. İpli kınanın estetiği sıvama kınaya oranla süslenme dinamiğine bağlı olup herhangi bir anlam taşımamaktadır. Bazı kültürlerde vücuttaki enerji merkezinin avuç içi olduğu inancıyla avuç içine yakılan kınanın olumlu niyet ve enerji aktardığı düşünölmektedir. Kınanın ritüeller ve ibadette de yeri bulunmaktadır. Evlilik öncesi ve sonrasında düğün törenine katılanları da içine alan bir kuşaktan kuşağa aktarılan değerleri, kültürel bağlılığı ve topluluğa olan bağları sembolize ettiği de söylenebilir. Rahatlatıcı etkisiyle zihinsel ve duygusal rehabilite özelliği de taşımaktadır. Kına, içine eklenen maddelerle, sürölme biçimleriyle, sembolleri ve anlamlarıyla kültürlere özgü değişiklik gösteren geleneksel bir uygulamadır ve günümüzde biçim değiştirerek modern hayatın bir etkinliği haline gelmiştir.

Yüz yazma, düğünden önce geline yapılan ve kurulan yuvanın huzurlu olacağına inanılan bir gelenektir. Yüze pulların ve gelin tellerinin kırılmasıyla yapılan simlerin şekerli suyla yapıştırılıp bezenmesiyle yapılan bu teknik, bütününe bakıldığında farklı coğrafyalarda farklı desenlerde görölmektedir.

Çalışmanın Amacı ve Konusu

Çalışmanın temel araştırma konusu, geleneksel süslenme biçimlerinin o yörede yaşayan kadındaki algısı ve bu algının günümüzdeki kadın süslenme pratiklerini etkileme ve değiştirme gücünü gözlemlemektir. Ayrıca elde edilen geleneksel tabanlı biçimlerin ve yeni eskiz oluşumlarının sosyal bilimler literatürüne katkı sağlaması hedeflenmiştir. Saha araştırması için seçilen İzmir Karaburun, Aydın ve Muğla zeybek yöresi olup geleneksel oyunu, müziği ve giyim kuşamıyla dikkat çeken ve kültür turizmine uygun yerleşim yerleridir. Süslenme kültürünün halen yaşadığı bu yörelerde geleneksel kadın süslenmesine dair odak çalışmalar bulunsa da artistik bir tasarım çalışmasına ulaşamamıştır. Klasik derleme yöntemleriyle kayda alınan veriler sınırlı da olsa ortaya çıkarılmış, tasarıma olanak sağlayan dinamikler elde edilmiştir.

Tasarımsal bir etkinlik olan sanat, duyulur ve görülür özelliğiyle gerçeğin imgeleştirilmiş durumudur. Özel imgelerin nesnelleştiği 'artistik' kavramıyla, toplumsal bildirişim her dile çevrilebilir bir nitelik taşımaktadır. Süslenme kültüründeki bireysel ve kültürel dışavurumların çözümlenmesi, çalışmadaki önemli bir diğer noktadır. Son eksende Batı Anadolu'nun süslenme geleneğinin açığa çıkarılıp stilize edilerek postmodern bir yaklaşımla yeniden uygulanması ve ülkeye ait bir alt kültür oluşturulması hedeflenmiştir.

Materyal ve Yöntem

Çalışma, nitel araştırma desenlerinden kültür analizine dayalı yürütülmüştür. Katılımcı gözlem yoluyla maksimum çeşitlilik örnekleme yapılarak geleneksel süslenme biçimleri hakkında veriler elde edilmiş, yapılan görüşmelerle bunların sosyokültürel ve iletişimsel anlamlarına açıklık kazandırılmıştır. Tasarım kısmında ise, verilerin estetik ve kreatif anlamda incelenmesi, form ve işlevsel açıdan değerlendirilmelerinin ardından, tasarım süreci izlenmiştir. Sonuçta, etnik mirasın postmodern bir yaklaşımla tasarlanan eskizlerinin, günümüzdeki kadın süslenme pratiklerini etkileme ve değiştirme potansiyeli yaratacak güçte oluşturulması hedeflenmiştir.

Çalışmanın üç aşamalı yürütülmüş olması, sanat, iletişim ve kültürel konularla ilgili literatüre yayın olanağı doğuracaktır. Disiplinlerarası olan bu çalışmanın sonuçlarının, Türk kültür öğelerinin kullanım alanını daha da genişleteceği ümit edilmektedir.

Öncelikle geleneksel süslenme biçimlerini belirlemek için Batı Anadolu'dan seçilen 4 yerleşim biriminden örnekler toplanmıştır. Katılımcı gözlemlerle elde edilen bilgiler ve toplanan örnekler derinlemesine incelenerek kültürel analizleri yapıldıktan sonra, sanatsal nitelik kazandırılarak yerel anlayışta yeni yaklaşımlarla sunulmuştur. Önceki yıllarda bu yerleşim birimlerinde geleneksel oyun, müzik ve giyim kuşam/süslenme gelenekleriyle ilgili odak çalışmalara rastlanmış ancak artistik tasarım süreci kapsamında herhangi bir çalışmaya ulaşamamıştır. Her bir yerleşim yerinden geleneksel süslenmeye dair ayrı örnekler toplanmıştır.

Yerleşim yerlerinde gerçekleşen araştırmanın ilk aşamasında, coğrafik yapının kültürel öğeler üzerindeki etkisi gerçeğinden hareketle, yerleşim biriminin dış çekimlerini yapılmıştır. Gidilen yerlerde profesyonel stabil görüntüler için Gimbal kamera cihazı kullanılmıştır. Teknolojik bir perspektifin, olayın algılanması ve dikkat çekmesine katkısı nedeniyle, bu cihaz çekim kalitesini arttırmıştır. Geleneksel yüz yazma çeşitleri, biçimleri ve kullanılan malzemeler ile ilgili bilgi toplanmış, uygulandığı ile ilgili görüntüler, çalışma ekibinde mevcut bulunan fotoğraf makinesi ve kamera ile kayıt altına alınmıştır. Bütçe ve gerekçesi kısmında belirtilen hafıza kartı ve taşınabilir disk, elde edilen verilerin güvenli bir şekilde depolanabilmesi için kullanılmıştır. Sahada ve ofis

çalışmalarında kullanılmak üzere belirtilen notebook, arşivleme ve montaj işlerinde kullanılmıştır. Görüşmelerin ses ve görüntü kalitesi, gerekçeleri belirtilen donanım ile mümkün olmuştur.

Süslenme biçimlerinden biri olan geleneksel baş süsleme ve bağlama şekilleri yalnızca gelinlerde olan bir uygulama değildir. Günlük işlerini sürdürürken bitki örtüsünün insana sunduğu doğal güzelliklerden faydalanan kadın, içgüdüsel eylemini çocuk yaşlarda da uygulamaktadır. Geleneksel ortamda örtünme güdüsü tamamen dini inanca bağlıdır.

Kına yakma biçimleri bölgeden bölgeye değişen özellikler taşımaktadır. Ellere ve ayaklara yakılan kınalar Anadolu köylerinde zengin çeşitliliği ile karşımıza çıkmaktadır. Kına çeşitlerinden yakma biçimlerine kadar olan tüm uygulamalar fotoğraflanmış, bilgiler kayıt altına alınmış, postmodern dönüşüm için örnekler değerlendirilmiştir. Geleneksel yaşamda saç kesimlerine belli anlamlar yüklenmiştir. Biçim ve kesim olarak görüntülenmesi ve kültürel-popüler bir sentezle yeniden form kazandırılması hedeflenen saç kesimlerine araştırma birimlerinde rastlanamamıştır. Katılımcı gözlem sırasında eski-yeni arasındaki karşılaştırmalı analizin yanı sıra, yaşayan mevcut süslenme gelenekleri vurgulanmıştır. Köylerde kitle iletişim araçlarıyla birlikte gözle görünen kültürel değişimlerin bugünkü durumu tespit edilmiş, elde edilen verilerle kent kültüründen etkilenen köylü kadının süslenme biçimlerine dair yarattıkları yeni olgu ele alınmıştır. Bu değişimde kent kültürü etkileşimini yöre kadınlarının nasıl bir estetik anlayışla değerlendirdikleri, yozlaşma-değişme çatışması içerisinde ne şekilde kabullenip uyguladıkları temel alınmıştır. Yöre kadınının değişen köy kültüründen algıladıkları ve uyguladıkları arasında temel alınan fark nedir? sorusu yanıt bulmuş, bunlarla ilgili bütüncül bir kaynak oluşturulacak şekilde derlenmiştir. Belirlenen köyler süslenme biçimlerine dair yaşayan bir dinamiğin olduğu duyumundan hareketle seçilmiştir; İzmir/Mordoğan Kösedere, Aydın/Germencik Dampınar-Çamköy ve Muğla/Milas Çomakdağ Kızılağaç köylerinde gelin başı süslemesi, ele ve ayağa kına yakma konusundaki kaynak kişilere ulaşılmıştır.

Araştırmanın Modeli

Geleneksel kadın süslenme biçimlerinin belirlenerek iletişimsel temsillerinin çözümlenmesine ve bu noktadan hareketle artistik dönüşümünün sağlanmasına dayalı bu çalışma; nitel araştırma desenlerinden kültür analizine dayalı yürütülmüştür. Kültür analizi, insanların gerçekliği nasıl yapılandırdıklarını, davranışları ve bakış açılarındaki özneliği yorumlamayı amaçlamaktadır (Glesne, 2014). Kültür analizi çalışmalarında amaç, belirli bir kültürel öğenin analizi, tanımlanması ve yorumlamasına odaklanmaktır (Yıldırım & Şimşek, 2013); (Hancock, 2004). Bu çalışmada elde edilen tasarımlar etnik köken ve aidiyet kaygısı dışında kalacaksa da Batı Anadolu'dan seçilen yerleşim birimlerinde yaşayan kadınların geleneksel süslenme biçimleri, kültür analizinin gerekleri doğrultusunda incelenmiştir.

Örneklem / Katılımcılar

Etik ilkeler çerçevesinde hareket edilmiş, onay alınarak başlayan derleme sürecinde sonuçların akademik yayına dönüşeceği konusunda kaynak kişiler ikna edilmiş, kaygıları giderilmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmada, olasılık temelli örneklemelerin tersine zengin bilgiye sahip olduğu düşünülen durumların derinlemesine nitel olarak incelenmesine olanak tanıyan amaçlı örnekleme yöntemlerinden (Patton, 1987) maksimum çeşitlilik örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Patton'a göre maksimum çeşitlilik gösteren küçük bir örneklem oluşturmada; her durumun kendine özgü boyutlarının ayrıntılı biçimde tanımlanması ve büyük ölçüde

farklı özellik gösteren durumlar arasındaki ortak temalar ve bunların değerinin ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Bu çalışmada, Batı Anadolu'da seçilen geleneksel yaşam biçimini sürdüren yerleşim birimlerindeki geleneksel kadın süslenme biçimleri hem farklı yerleşim birimleri alınarak hem de kendi içinde ayrıntılı betimlenerek iletişimsel göstergelerinin belirlenmesine dayandığından bu örnekleme türü uygun bulunmuştur. Araştırma sırasında komşu köyden gelenlerin de süslenme gelenekleri hakkında fikirleri alınmış, örnekler konusunda maksimum çeşitliliğe önem verilmiştir. Özellikle birbirine yakın yerleşimdeki Aydın/Germencik Dampınar ve Çamköy'de süslenme geleneklerinin çeşitliliği araştırılırken belirgin bir özellik olan gelin başı süslemesi, *Bulgular* bölümünde de belirtildiği gibi biricik bir özellik taşıırken, diğer özellikler birebir aynıdır.

Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Nitel analiz; veri ile çalışma, onları organize etme, belli gruplara ayırma, örüntüleri araştırma, önemli noktaları keşfetme ve söyleneceklere karar vermeyi içermektedir. Farklı nitel araştırma türleri olduğu için veri analizinde de farklı yollar bulunmaktadır. İki yaklaşımla veri analizi yapılmaktadır. İlkinde analiz, veri toplama ile yürütülmekte ve tamamlanmaktadır. İkincisinde, veriler toplandıktan sonra analizler yapılmaktadır (Bogdan & Biklen, 1992). Buna göre bu çalışmada nitel verilerin analizine, araştırma sürecinde başlanmıştır.

Bu çalışmada nitel veriler, içerik analizine alınmıştır. Bu süreçte öncelikle ses ve görüntü kayıtlarından ilgili kısımlar yazıya geçirilerek veri setine ulaşılmıştır. Nitel verilerin kodlanması için gereken veriye ulaşılamamıştır. Nitel bulguların yorumlanması ve raporlaştırılması aşamasında, uygun odaklı alıntılar kullanılarak bulgular belli olgulara göre tanımlanmış, yorumlanmış ve anlamın oluşturulmasına katkı getirecek biçimde rahat, anlaşılır, yalın ve açık bir dil kullanılarak sunulmuştur. Geleneksel süslenme biçimlerine, Güzel Sanatlar/Moda Tasarımı alanındaki çalışmaları olan araştırmacı ile postmodern bir yaklaşımla artistik imaj kazandırılmıştır.

Araştırmacının Rolü

Araştırma öncesinde araştırmanın *neden* ve *ne amaçla* kullanılacağı konusunda çalışma grubunu oluşturan bireylere bilgi verilmiştir. Bu sayede bireylerin düşüncelerini rahatlıkla ifade etmeleri sağlanmaya çalışılmıştır. Araştırmacılar katılımcılarla samimi ve içten bir iletişim kurmuştur. Böylelikle katılımcıların tedirginlik hissiyle yapay davranışlar sergilemeleri, eksik veya samimi olmayan ifadelerde bulunmaları engellenmeye çalışılmıştır.

Tasarım Süreci

Bu sürece ilk iş planı olarak İzmir, Aydın ve Muğla illerinden seçilen 4 yerleşim biriminde geleneksel kadın süslenmesi üzerinde yapılan uygulamaların belirlenmesi ve çözümlenmesi ile başlanmıştır. Geleneksel kadın süslenme biçimlerinden gelinlerde yüz yazma çeşitleri, geleneksel baş süsleme ve bağlama şekilleri, kına yakma biçimleri, estetik ve kreatif anlamda incelenmiş; sembolik değer ve yüklenen anlamlar açısından çözümlenmiş ve form-malzeme- uygulama teknikleri açısından incelenmiştir.

İkinci aşama olarak geleneksel kadın süslenmesi üzerinde yapılan uygulamaların tasarım kriterleri açısından incelenmesi yapılmıştır: bedene uygunluk (ergonomi), giyilebilirlik-takılabilirlik kriterlerince değerlendirilmesi; uygulayıcılarının tasarım bakış açılarının değerlendirilmesi bu incelemelerde kullanılan yöntemler olmuştur.

Geleneksel kadın süslenmesi üzerinde yapılan uygulamaların tasarımsal değerlerinin belirlenmesi çözümlenmesi sonucunda ortaya çıkan tüm veriler doğrultusunda tasarım aşamasına geçilmesi ve koleksiyon hazırlanması, yöntemin diğer bir aşaması olmuştur.

- Uygulamaların çözümlenmesi sonucunda, tasarımlarda kullanılacak, koleksiyonları oluşturacak malzeme, teknik, kullanılacak renkler ve sembolik değerlerin belirlenmesi,

- Tasarımlar ve koleksiyonun ilk adımı olarak, tüm veriler ışığında; geleneksel kadın süslenmesinden yola çıkılarak, etnik mirasın postmodern bir yaklaşımla eskiz sürecine uygulanması,

- Eskizlerin seçilmesi ve ürün gruplarının belirlenen imgesel değerler doğrultusunda oluşturulması,

Tasarım sürecinde belirleyici olan kriterler: süslenme biçimlerinin imgesel değerleri, teknik, kullanılacak renkler ve sembolik değerlerin belirlenmesi, etnik miras, tasarımların postmodern bir yaklaşımla ele alınması ve koleksiyonun, geçmişi geleceğe taşımasıdır.

BULGULAR

1. İzmir/Mordoğan Kösedere Köyü

27.07.2021 tarihinde İzmir'in Karaburun Mordoğan'a bağlı Kösedere köyünde ilk görüşme, konuyla ilgili çalışmalarda daha önce de yer alan Şerife Zorlu ile yapılmıştır.

Kadın süslenme biçimlerinden olan *gelin yüz yazması* ile *dolama kına* konusunda görüşülmüş ve bu süslenme biçimleri incelenmiştir. Köyün yerlisi olan 78 yaşındaki Şerife Zorlu süslenme biçimlerine ilgisini, ne zaman başladığını ve hayatını anlatmıştır. 1943 yılı doğumlu Şerife Zorlu 52 yaşında halk eğitim merkezinde de tel kırma alanında görevlendirilmiş ve dersler vermiştir. 5-6 yaşlarında gelin yüzü yazmayla ilgilenmeye başlayan Şerife Zorlu teknik bilgilerini küçüklüğünden hatırladığı akrabası Hürmüz Kandıralı'dan öğrenmiş, bu el işlerinin yerel kültür ve semiyotik anlamdaki öneminden, yapılış aşamalarından ve kullanılan malzemelerden bahsetmiş; günümüzde bu işlemin nasıl uygulandığını anlatmıştır.

Şerife Zorlu'dan alınan bilgiler doğrultusunda yüz yazma işleminin diğer köylerde de devam ettiği, düğün öncesi yapılan kınalarda gelinlerin yüzüne *yüz yazmanın* uygulandığı öğrenilmiştir. Verilen bilgilerden köy halkının yeni gelinlerinde bu geleneğe çok bağlı olunmadığı fakat ilginin daha çok dışarıdan gelenlerde olduğu çıkarılmıştır. Pandemi öncesinde Karaburun'da yapılan Nergis Festivali kapsamında yaklaşık 500 kişinin yüz yazma yaptırdığı da belirtilmiş ve uygulandığı hakkında bilgi verilmiştir. Yüz yazma dışında kaşların da *kaş yakması* olarak anılan bir süsleme biçimine sahip olduğu ve bu işlemin *sıran* yardımıyla elde edilen karanfil yağıyla yapıldığı belirtilmiştir. Yüz yazmada yapılan uygulamaların bir anlam taşıyıp taşımadığı konusunda sorulan sorularda en önemli göstergenin yüz yazma uygulanan kişinin sadece gelin olduğunun anlaşılmasıdır. Sadece gelin değil arkadaşlarının da yüzlerinin yazıldığı fakat bu yüz yazımının alnın ortasından sağ tarafına doğru olduğu, böylece gelinin ve arkadaşlarının kimler olduğunun belli olduğu belirtilmiştir. Bu bilgilerin ardından Şerife Zorlu tarafından eskiye uygun tel kırma yöntemiyle uygulama yapılmıştır.

Uygulama sırasında eski yöntemde yapıldığı gibi gelin telleri küçük küçük kesilerek hazırlandıktan sonra şekerli su hazırlanmış ve yapıştırılacak kıvama getirilmiştir. Şekerle yapılan karışımla birlikte yüze bir çizim yapılmış ve süpürge teli yardımıyla kesilen pullar yüze yapıştırılmış, sonrasında küçük pullarla çizilen desene renkli ve büyük boy pullar eklenmiştir. Aynı işlemler yanaklar ve çene bölgesine de uygulanmıştır. Kesilen tellerden oluşan küçük pullarla önceden belirlenmiş ve genellikle aynı şekilde uygulanan hatlar çizilirken, büyük pulların belirli bir düzeni olmadığı belirlenmiştir. Yüz yazma uygulaması bittikten sonra serpmeye örtü ve çiçekli

taçla birlikte gelin başı tamamlanmıştır. Temizleme aşamasında ise büyük pullar çıkarıldıktan sonra küçük pulların da suyla yıkanarak çıkarılması ve pulların tekrar kullanılabilceği açıklanmıştır (Fotoğraf 1.).

Yüz yazma sonrasında *iple dolama kına* uygulaması yapılmıştır. Kınada kullanılacak ipler önceden kına geçirmemesi için mumlanmaktadır. Dolama kınanın kurban etinin kınaya değmesi istendiği için bu dönemde de özellikle yakıldığı ve gelinlere yakıldığında uygulamanın bir törenle yapıldığı bilgisine ulaşılmıştır. Mumlanan ipler çapraz şekilde parmaklara dolandıktan sonra kına uygulamasına başlanmıştır. Kınanın içine ceviz yaprağı ve karanfil yağı da eklendiğinde daha kalıcı olmasının sağlandığı da ulaşılan bilgiler arasındadır (Fotoğraf 2.).



Fotoğraf 1. İzmir/Mordoğan Kösedere Köyü Yüz Yazma Geleneği
(Fotoğraflayan: Ferruh Özdiñer, 2023 Kaynak kişi: Şerife Zorlu Model: Hande Küçükkebe)



Fotoğraf 2. İzmir/Mordoğan Kösedere Köyü Gelin kınasının yapım aşamaları
(Fotoğraflayan: Ferruh Özdiñer, 2023 Kaynak kişi: Şerife Zorlu Model: Çiğdem Aygen Erkol)

2. Aydın/Germencik Dampınar Köyü

Çamköy ve Dampınar köylerinde yapılan araştırmalarda iki köyün geleneksel pratikleri arasında çok farklılık görünmese de gelin başı süslemesinin tasarıma dönüşme potansiyeli düşünülerek Dampınar Köyü'ndeki uygulamaya yer verilmiştir. Germencik Dampınar'lı kaynak kişi 1960 doğumlu Duran Sarı, günümüzde tüm gelinlerin modern şekilde kuaförde süslandıklarını, gençlerde geleneksel uygulamaların kalmadığını belirtmiştir. Duran Sarı zamanının gelin süslenme biçimlerinin başlıca uygulamasının kırkmaların kurşun kalem gibi bir araçla kıvrıldığını, tel tokalarla tutturulduğunu ifade etmiştir. Gelinlerde mutlaka kırkmaların bulunduğunu, gelin kızda yoksa dahi kesildiğini ve kıvrılan kâküllerin toplanıp taç gibi bir görüntü elde edildiğine değinmiştir. Üzerine, her bir kıvrımın üzerine canlı çiçek takıldığını, beyaz tülün bu tacın arkasından başlayarak arkaya salındığını ve duvak gibi görüldüğünü ifade etmiştir (Fotoğraf 3. ve 4.).

Kına yakma biçimlerinin üç çeşit olduğunu, *yüzük kına*, *ip (çitme) kına*, *sıvama kına* olarak bilindiğini belirtmiştir. Gelinin eline ip kına, arkadaşlarına yüzük kına, diğer misafirlere de sıvama kına yakılmasının bir gelenek olduğunu vurgulamıştır. Sarı kına yakma biçimini, “yüzük kına parmakların ilk boğumlarına kadar olan yakılır, avuç içine tam ortaya daire şeklinde bir kına yakılır, bu dairenin iki kenarına birer nokta şeklinde kına yakılır. Bu noktaları gelinin en yakınları yapar. Geline ve gelinin diğer yakınlarına olan bağlılığını gösterir. Dostluk bağı anlamına gelir” şeklinde ifade etmiştir (Fotoğraf 5.).

3. Aydın/Germencik Çamköy

10.03.2023 Aydın'ın Germencik ilçesine bağlı Çamköy'de Germencik Şehit Cafer Efe Yörük ve Zeybekler Derneği Başkanı Mehmet Sarı liderliğindeki araştırmada geleneksel kültüre dair pratikler hakkında bilgi alınmıştır. Kadın süslenmesinin en önemli mecrası olan düğün gelenekleri ile ilgili görüşmede yörük kültürünün devam ettiği 3-5 köyden biri olan Çamköy'de geçmişteki yörük adetlerinde ve köy geleneklerinde son dönemlerin yaşandığı belirtilmiştir. Pandeminin öncesinde yavaş yavaş deformasyon başladığının hissedilmesi, pandemiyle birlikte özellikle köy geleneklerinin yaşatıldığı *toplu yemek yeme* gelenekleri yasaklanınca bir araya gelememenin geleneklerin yaşatılmasını engellemiş olduğu ifade edilmiştir. En önemli geleneksel eğlence olan düğünlerin mesafeli olarak yapıldığından ve hemen dağılmalar olduğundan; yemeğin, süslenmenin, oyunun ve müziğin temelini oluşturduğu tören geleneğinin yaşatılmamasına sebep olduğu vurgulanmıştır. Bu mesafe zorunluluğunun alışkanlığa, daha sonra da yaşam biçimine dönüşmesi gelenekleri de yok etmiştir. Hızla toplanıp hızla dağılmalar düğünün geleneksel yapılmasını engellemiştir. Her şeyin bireyselleştiği, gelin ve arkadaşlarının kuaförde süslenmeyi alışkanlık haline getirdiği belirtilmiştir. Düğünlerin sağlık sebebiyle geleneksel şekilde yapılamaz olması, düğün törenlerinin geleneksel kültür açısından önemini yitirmesine neden olmuştur. Güçlü bir kültürel pratik olan düğünlerin Çamköy'de 3-4 gün devam edip Cuma gününden Pazartesi'ye kadar gelinin yaptığı el işlerinin herkes tarafından görülür olması yine geleneksel topluluğun bir araya gelmesiyle mümkünken *gelin alma, çeyiz serme, kına gecesi* gibi adetler azalarak yok olmaya başlamıştır. Pandemiye kadar olan değişimin de teknolojiyle birlikte tükenmeye başlaması, kolaycılığı beraberinde getirmiştir. Yemekleri köylüler yaparken artık hazır aşçılık başladığını vurgulayan Sarı, yemek geleneklerine sadece yiyip içmek olarak bakmamak gerektiğini, yemek yemenin bahane olduğunu, bir araya gelerek geleneklerin sürdürüldüğü gerçeğini ifade etmiştir. Birlikteliğin, imecenin bir araya gelmekle mümkün olduğunu, aynı kazanda pişen yemeğin aynı kaplardan yenmesinin kültürel pratiklerdeki gücüne değinmiştir. Gelin süslenmesinde pandemiden önce başlayan kuaför alışkanlığının teknolojik yaygınlığa bağlı olduğunu, sosyal mecralarda gördüğü uygulamalarla beğeni ve görgülerinin modernleşmeye başladığını ifade etmiştir. Ancak geleneksel düğün denince gelin süslenmesi/gelin başı uygulamalarının pandemiden önce bir araya gelinerek mümkün mertebe uygulandığını vurgulamıştır.

Çamköy'de yaşayan 1957 doğumlu Perihan Gökçe'ye göre gelin süslenmesi saçlarda zülûf bırakılarak başlamaktadır. Zülûf bırakılarak mum çiçeklerinden taç takılması ve yanlardan gelin teli sarkıtılması en görünür gelin süslenme biçimidir. Ele ayağa sıvama kına yakılması da gelinde olması gereken bir uygulamadır (Fotoğraf 6. ve 7.). Çeşme başına giden genç kızların dini inanca göre topuklarının kapatılması gerekmektedir bu görenektir ve gelinin ayağına da bu inancı simgeleyen kına yakma biçimi görülmektedir. Çamköy'de yüz süslenmesinin olmadığını belirten Gökçe, kızının tamamen modern bir gelinlik ve gelin süslemesi ile kuaförde hazırlandığını ancak kına geleneğinin düğünden 3 gün önce başına çiçek takılarak, işgep denilen kırmızı örtünün üzerinden alınca yeşil örtü bağlanarak geleneğe uygun biçimde hazırlandığını ifade etmiştir. Hatim edilerek gelinin getirilmesinin halen süren bir gelenek olduğunu vurgulamıştır.

Aydın İncirliovalı 1963 doğumlu Belgin Sallı da günümüzde gelinlerin tamamının modern kuaför saç ve makyajı ile süslendiğini ifade etmiştir. Kına gecesinde gelinin *bindallı*sının eskiden elde işlendiğini, günümüzde onun da dışarıdan alındığını belirtmiştir.



Fotoğraf 3. Aydın/Germencik Çamköy ve Dampınar Gelin başı süslemesi
(Fotoğraflayan: Ferruh Özdiñer, 2023 Kaynak kişi: Duran Sarı Model: Seçil Gökçe)



Fotoğraf 4. Aydın/Germencik Çamköy ve Dampınar Gelin kınası yapımı
(Fotoğraflayan: Ferruh Özdiñer, 2023, Kaynak kişi: Belgin Sallı, Model: Seçil Gökçe)



Fotoğraf 5. Aydın/Germencik Çamköy ve Dampınar Gelin kınası
(Fotoğraflayan: Ferruh Özdiñer, 2023 Kaynak kişi: Belgin Sallı, Model: Seçil Gökçe)



Fotoğraf 6. Aydın/Germencik Çamköy ve Dampınar Gelinin ayak kınası yapımı
(Fotoğraflayan: Ferruh Özdiñer, 2023 Kaynak kişi: Belgin Sallı, Model: Seçil Gökçe)



Fotoğraf 7. Aydın/Germencik Çamköy ve Dampınar Gelinin ayak kınası yapımı
(Fotoğraflayan: Ferruh Özdiñer, 2023 Kaynak kişi: Belgin Sallı, Model: Seçil Gökçe)

4. Muğla/Milas-Çomakdağ-Kızılağaç Köyü

Kültür turizmiyle uluslararası üne kavuşan bir yerleşim birimidir. Literatürde Çomakdağ-Kızılağaç Köyü ile ilgili yapılmış çalışmalara rastlanmaktadır. Çalışma alanı olarak geleneksel kültürü seçen herkesin bildiği kendine özgü gelin başlığı tasarım potansiyelinden dolayı odak alınmıştır ancak teorik anlatımla konuyla ilgili kapsamlı çalışma yaptığı bilinen Mutlu Altınay'ın araştırma sonuçlarından da yararlanılmıştır.

14.04.2023 tarihinde çalışma kapsamında köyde ilk görüşme kaynak kişi Ayfer Akyol ile yapılmıştır. Doğum yeri Kızılağaç olan Akyol, 1969 doğumludur. Çalışma hayatıyla geçirdiği günlük yaşamında süslenmeye çok özen göstermediğini ancak düğünlerde süslenmeye çok önem verdiklerini belirtmiştir. Daha önceleri bekarların evlileri birbirinden ayıran kuşanma ve süslenmelerinin günümüzde kalmadığından hatta tektipleşmeden söz etmiştir. Akyol eskiden saçın hiç açılmadığını, bekarların *çemberi* denen yazmayı ve *gollu* denen örtüyü bağladıklarını ifade etmiştir. Evlendikten sonra sıralı gerçek altın ve turaların dikildiği başlığı taktıklarını belirten Ayfer Akyol, günümüzde evlenmeyen kızların da düğünlerde bu turalı başlığı taktıklarını vurgulamıştır. Evlenen kızların saçlarındaki kırpma ve yanlardan çıkarılan zülüfün, bekar kızlardan ayrılan bir özellik olduğundan ve kınasız gelin olmadığından söz etmiştir.

Ayfer Akyol'un kızı olan Gülcan Akyol süslenmede modellik yapmıştır. 26 yaşında, sağlıklı. Geleneksel yaşamdan nasibini aldığı, özellikle iş hayatından yine köye dönünce eskiye oranla modernleşen geleneksel yaşama ayak uydurmaya çalıştığını ifade ediyor. Eskilerden beri hafızasında nişanlı ve evli kadınların altınlarının çokluğundan bahsederek bekarlardan ayıran tek özelliğın sıralı turalarla işlenmiş baş ve *beşibiyerdelerle* donatılmış boyun süslenmesi olduğunu hatırlıyor. Kent kültürü yaşantısına rağmen kendi düğününde de bu süslenme biçimini uygulayacağını bildiren Gülcan Akyol, kent yaşamından sonra bu geleneğe daha sıkı sıkıya bağlandığını ifade ediyor ve anlatıyor: “Düğünün ilk günü kuaföre gidilmez, eğlence düzenlenir, kadınlar erkekler farklı yerlerde eğlenirler. İkinci gün erkek kadın karışık eğlenilir kına yakılır. Hala yerel uygulamalar olsa da kentte uygulananlara doğru bir yönelim görülüyor burada da...”

Ayfer Akyol'un kendisine ve gelinine ait olan malzemelerle süslenme aşamaları sırasıyla şu şekilde aktarılmaktadır:

Baş süslenmesi için ilk olarak başa üzerinde otuz adet tura dikili olan başlık (takke) takılıyor. Üzerindeki askılar sadece yeni gelinlerde görülür. Dizi denen boncuklu askıların ucundan sarkan turalar her gelinde bulunur. Oğlu olan aileler büyüyünceye kadar bu altınları sağlamaya çalışır. Düğünde takıyorlar ve *cenazesinden çıksın* şeklinde bir ifade kullanıyorlar. Mesela benim turam, gelin turam... hala durur, hiç bozmadım. Boyuna kelleli denen beşibiyerdeler takılır. Ekonomik duruma göre değişir. Turanın üstüne siyah renkli gollu, dikili altınlar görünsün diye takılır. Gollunun oyaları altınların üzerinde görünsün ve altınları tutsun diye sarılır. Bunların da üzerine has ipekten *çemberi* takılır. Bunların üzerine eskiden parfüm gibi şeyler olmadığından mis kokusu dağılsın diye canlı çiçek takılır. Bu süslenmeyi kadının günlük yaşamında da görebilirsiniz (Fotoğraf 8.).

Kadınların çeşitli takılar takarak süslenmeleri, insanlık tarihi kadar eski bir olaydır. Türklerde takı takma ve başlık giyme geleneği, doğumla başlayıp ömür boyu süre gelmiştir. Baş giysilerinin güncel hayatta ve özel törenlerde önemli yeri olmuştur. Anadolu kadınının daha çok Yörük ve Türkmenlerin hala geçmişteki başlık ve süslemelerini kullandıkları, gelenek ve göreneklerine sahip çıktıkları görülmüştür (Tansuğ, 1986). Anadolu Türk kadınının geçmişine bakıldığında, gelenek, görenek ve dinsel inanışlardan dolayı başlarını dışarıdaki insanlara karşı bir araçla örttükleri görülmüştür. Bu örtünme yöreden yöreye ve buldukları yerin konumuna göre farklılık göstermiştir. Türk kadınının örtünme ile süse olan düşkünlüğünü ve güzelliğe verdiği önemi, kullandıkları baş giyimlerinin özenle hazırlanmasından anlaşılmıştır (Altınay, 2013). Çomakdağ-Kızılağaç mahallesi kadın başlığı çemberi, takke, sakındırak, kollu, askılı tura ve mevsim çiçeklerinden oluşmaktadır. Çemberi, başa takılan tamamı ipek dokumadan yapılan bir örtüdür, başı tamamen kapatır. Örtünün uç kısımları kısa saçaklıdır. Çemberinin uç kısımları başın üstünden bağlanarak kulaklar dışarıda bırakılırsa, bu tip bağlamaya yörede *çetebaşısı* adı verilir (Tüfekçi, 2005).

Mutlu Altınay'ın konuyla ilgili çalışmasında 2016'da Nazmiye Alkaya ile yaptığı görüşmede *çemberi* ile ilgili bilgi şu şekildedir: “Çemberi pamuk, ipek veya sadece pamuk ipliğinden ve bezayağı dokuma tekniği ile dokunmaktadır. Kare formunda olup, uçlarında iğne oyası tekniği ile işleme yapılmakta ve yöredeki ismi *toka* olan püsküller takılmaktadır. Çemberi kullanımı günümüzde de devam etmektedir. Üçgen şekilde katlanarak, üçgen kısmı arkaya gelecek şekilde başa bağlanmaktadır. Kadınlar ipek çemperilerini daha çok özel günlerde kullanmayı

tercih ederken, günlük hayatta tülbent kullanmayı tercih etmektedirler (Altınay, 2016).

Bu yerleşim bölgesinde gelin başındaki en göze çarpan süsleme altın paralar ve canlı çiçeklerdir. Baş bağlandıktan sonra başın üst kısmına, günlük işler yapılırken de mevsim çiçekleri takılmaktadır. Fesleğen, kayısı çiçeği (frezya) nergiz, menekşe, zeytin dalı gibi bitkilerden yapılan bir demet takılmaktadır. Çiçeklerin bu şekilde takılmasındaki amaç, günümüzde kullanılan parfümün yerini tutmaktadır. Bu yüzden başa takılan bu çiçeklerin kokulu olması önem taşımaktadır. Özellikle yeni gelinlerde en güzel kokan mevsim çiçekleri kullanılmaktadır.



Fotoğraf 8. Muğla/Milas Çomakdağ-Kızılağaç Köyü Gelin başı süslemesi
(Fotoğraflayan: Ferruh Özdiñer, 2023 Kaynak kişi: Ayfer Akyol, Model: Gülcan Akyol)

Geleneksel Süslenme Biçimlerinin Anlam Çözümlemesi

Göstergeler, iletişimde anlam taşıyan semboller veya işaretlerdir. Bu semboller, dildeki kelimeler, vücut dili, renkler, semboller, şekiller ve daha birçok şey olabilir. Göstergelerin iletişimsel çözümlemesi, bu sembollerin ve işaretlerin iletişim sürecindeki anlamını anlamak ve yorumlamak için kullanılan bir yöntemdir. Göstergelerin iletişimsel çözümlemesi için bazı adımlar aşağıdaki gibi maddelenebilir;

- Gözlem yapma: İletişimsel çözümlemenin temel adımı gözlem yapmaktır. Göstergeler dikkatlice incelenince ne tür semboller veya işaretler içerdikleri fark edilebilir. Bu adımda, sözlü olmayan iletişim unsurları da dahil olmak üzere tüm göstergeleri gözlemek önemlidir. Geleneksel süslenme ile ilgili bir detayda doğaya gönderme yapacak kadar makro bir yaklaşım keşfedilebilir. Çünkü doğal yaşamına doğayı da dahil eden bir kadından bunu ifade etmesi beklenemez.

- Kültürel ve sosyal bağlamı anlama: Göstergelerin anlamı genellikle kültürel ve sosyal bağlama göre değişebilir. Bu nedenle, hangi kültürde veya toplumda kullanıldıklarını anlamak önemlidir. Örneğin, renkler farklı kültürde farklı anlamlara gelmektedir. Kültürel geçmişinde gelin kızın başına kırmızı ya da yeşil örtü takılmasının, genellikle kırmızı örtünün *sevniç ve mutluluk*, yeşil örtünün ise *muradına erme* olarak anlam taşıdığı bilinmektedir. Yüzün örtülmesi baba evinden ayrılışının duygusallığını gizleme ifadesidir.

- Dil ve semantik anlam: Dil içeren göstergelerin anlamını anlamak için semantik analiz yapılmaktadır. Kelimelerin veya ifadelerin taşıdığı anlamı anlamak, iletişimin temelini oluşturur. Gelin kıza kına gecesinde *Yüksek yüksek tepelere ev kurmasınlar* türküsünün sözlerindeki anlam düşünülmezsizin anne-baba evinden ayrılan ve ele karışan kızın en az kendi evindeki kadar kıymet görmesi dileğini içermesi, çıkacağı eve özlem duygusu, uzağa gitmenin duygusallığı gibi ifadeleri içermesi gibi...
- Sözsüz iletişim işaretleri: Sözlü olmayan göstergeler, vücut dili, jestler, mimikler, ses tonu gibi unsurları içermektedir. Bu tür işaretler dikkatlice incelenerek, iletişimin altında yatan duygusal durum veya anlam çıkarılmaktadır.
- Renk ve semboller: Renkler ve semboller, görsel iletişimde önemli role sahiptir. Özellikle logolar, bayraklar, reklamlar gibi alanlarda sembol ve renk seçimlerinin anlamını çözümlemek önemlidir. Kültürel ve sosyal bağlamı anlama kısmında belirtildiği gibi, geleneksel ifade biçiminde genel kabul görmüş bazı renk ve semboller o toplumun yaşayışını çözümlemeye yol gösterici olabilir. Bir elma sembolü, pozitif bir etkiyle üretkenliği, anaçlığı ifade ederken, toplumumuzda baykuş sembolü uğursuzluğu, siyah renk yas gerçeğini anlamaya yetebilir.
- Konteks ve durum: Göstergelerin anlamı değerlendirilirken iletişim bağlamını ve durumu dikkate almak önemlidir. Aynı sembol veya işaret, farklı durumlarda farklı anlamlar taşıyabilir.
- Empati ve kültürel farkındalık: Göstergelerin değerlendirilmesinde empati kurmak ve kültürel farkındalık geliştirmek önemlidir. Toplumların bakış açısını anlamak, göstergelerin anlamını kavramada önemli unsurdur.
- Karmaşık göstergelerin ayrıştırılması: Bazı göstergeler karmaşık olabilir ve birden fazla anlam taşıyabilir. Bu tür durumlarda, göstergeleri parçalara ayırmak ve farklı anlam bileşenlerini anlamaya çalışmak önemlidir.
- İletişimdeki değişkenleri gözleme: İletişim sürecindeki diğer değişkenleri (tarafların duyu durumu vb.) gözlemek ve değerlendirmek göstergelerin anlamını daha iyi anlamaya yardımcı olabilir.

Kısacası göstergelerin iletişimsel çözümlemesi, iletişim sürecinde yüzeyde görünen anlamın ötesine geçmeyi amaçlar. Farklı kültürleri ve iletişim bağlamlarını anlayarak, göstergelerin taşıdığı derin anlamlar çözülebilir. Zaman zaman konuşmaktan daha etkili olan görsel iletiler, kaynak ile alıcı arasında güçlü bir bağ kurmaktadır. Örneğin özellikle Güneydoğu Anadolu'da uzun bir geçmişe dayanan *beden yazıtları*, eşler arasında güçlü bir bağ ve iletişim, tılsım, sıcaklık ve eve bağlılık, sadakat vb. anlamlar taşıyan somut ancak soyut göstergelerdir. Alıcının zihnindeki mesaj yeniden şekillenecek ve yeni bir anlam yaratacaktır. Geleneksel kültürde yer alan sayısız örnek Semiyolojik yaklaşım (Göstergebilim) çalışmalarına zengin kaynağı oluşturmaktadır.

Bir ileti olarak geleneksel süslenme; iletinin anlamını çözmek durumunda olanlarla (alıcı), toplumsal bir mesajı ya da mevcut coğrafik durumu anlatan bir iletişim kurabileceği gibi, geleneksel kadının örtük beğenilme ve beğendirme arzusunu da ortaya koymaktadır. İnançsal bağlamda göre geldiklerini de uygulamaları, iletişim olanakları sonucunda farklı kültürlerin kendine has görsel kodları ve şifrelemelerini ortaya koymaktadır.

Süslenme olgusu sunum olarak somut, algı ve mesaj olarak soyut anlam taşır. O kültürde yaşayanlar tarafından algılanabilen ancak dışarıdan sadece imge, süslenme eylemi, şekil, biçim vb. görünen kültürel değerler, aslında yaşamın dinamiklerinin estetize edilmiş önemli göstergeleridir.

Tasarımdaki geleneğin algılanışı:

Geleneksel temaların artistik görünülüğünde;

- doğrudan nesneyi betimleyici imgeler (gerçekçi ve stilize ikonlar),
- görsel efektlerin zihinsel çağrışımları,
- yaratıcılıktaki göstergeler ve simgesel göstergeler olmak üzere kodlanan asal göstergeler bulunmaktadır.

Bu göstergelerin anlamları, toplumun geçmişten gelen dinamiklerinin birer çözümlemesidir. Tasarımda kinestetik bir empati kurulabilirse iletişim kanalları kendiliğinden açılmakta, tema ya da temalar çabuk anlaşılabilir hale gelmektedir; iletilmek istenen mesaj yerini bulmaktadır. Geleneksel süslenme olgusu bir tarihi ve yaşanmışlığı somutlaştırmakta olan kolektif belleğin aktarıcısıdır; gündelik yaşamın içinde, ancak gündelikten farklı duygusal ve estetik bir boyutta yer almaktadır. Kültürel olarak kodlanmış yeni tasarımlar, somut olan bir mirası paylaşmak demektir.

Geleneksel Süslenme Biçimlerinin Artistik Dönüşümü ve Tasarım Önerileri

Kültürel imgelerin imaj çağına uygun hale getirilerek, kadın için bu kültürel tabanlı modern ekolün bir parçası olduğunu hissetmesinin yanı sıra, bugüne kadar süslenme kültüründe satın alma alışkanlıkları açısından kendi kültüründen imgeler kullandığı bilinmektedir. Uluslararası boyut, sanatsal çalışmalar açısından ulaşılması güç bir hedef değildir. Her dönemde ve her kesimde olduğu gibi kadın, yaşadığı bölgedeki yerleşik zevk anlayışına göre ya da bu anlayıştan farklı olarak bireysel estetik yargısıyla, doğasında mevcut olan süslenme eğilimini birtakım uygulamalarla sunmaktadır. Bu çalışmada, geleneksel görünümünden artistik imajıyla yeniden doğan postmodern yaklaşımların, günümüzdeki bireysel zevke yeni bir boyut kazandıracığı düşünülmüştür.

Çalışmanın özgün değeri olan artistik-fütüristik tasarımlar konusunda kuramsal olarak Jacques Derrida felsefesiyle hareket edilmiş, derlenen verilerin tasarım aşamasında düşünsel olarak Derrida'nın en bilinen ve etkili kavramlarından biri olan *Deconstruction* üzerinde durulmuştur. Tasarım önerileri araştırma grubuyla tartışılmış, merkezi otoritelerin çoklu yorumlanabilirlikleri düşünülerek tasarımsal bir süreç yaşanmıştır.

Tasarım Sürecinde Yöntem

Tasarımcıların *uygunluk*, *zıtlık*, *koram* (*hiyerarşi*), *egemenlik*, *denge*, *birlik* ve *tekrar* ilkeleri doğrultusunda oluşturdukları eserlerin yaratım aşamasında kuramsal çerçevenin eseri yönlendirici etkisi büyüktür. Dekonstrüktivist yaklaşımla oluşturulan geleneksel öğelerde, yukarıda sözü geçen ilkelere bağlı kalınmıştır.

Tasarım ilkelerinden *uygunluk* (*armoni*), tasarımda kullanılan öğelerin kendi aralarında benzerlik göstermeleridir. Bu öğelerin bir araya geldiklerinde bütünlük etkisi yaratacak şekilde kullanımları armoniyi sağlamaktadır. Tasarım sürecinde değerler arasındaki bağdaştırma uygunluk ilkesi tarafından sağlanırken, düzen ilişkisindeki bağı kurmada da önemli bir etkidir. *Zıtlık*, tasarımda kullanılan görsel öğelerin nitelik, nicelik ve durumlarının birbirlerine göre aykırı olması durumudur. Zıtlık ilkesi tasarıma hareket katarak vurgu vermeyi amaçlamaktadır. Zıtlık diğer tasarım öğeleri ile kullanılmaktadır. Karşıt olma, çelişki, tezat anlamı taşıyan zıtlık kavramı geniş kapsamda ele alındığında evrende her şeyin zıtlık-karşıtlık dengesi içinde olduğu görülmektedir. Zıtlık ilgi odağı yaratmak için kullanılan yollardan birisidir. İlgi odağının merkezine, çalışmanın bütünüyle zıt olan bir öğeyi yerleştirmeye elde edilir. *Koram* (*Hiyerarşi*) iki uç noktanın arasında düzenli geçişi gösteren sistemsel düzenlemedir. Tasarımda koram, parçaların bütün içinde belirli sıraya göre algılanmasıdır. Tasarımın düzenlemesinde parçadan bütüne, bütünden parçaya gidilmesidir. İki zıt ucun uygun kademelerle birbirine

bağlanması, tasarım içinde vurgulanmak istenen mesaja göre görsel unsurların ölçülendirilmesi anlamına gelmektedir. (...) Zaman zaman tasarım içindeki unsurlardan hem renk hem de boyut ile oluşturulan hiyerarşiler ile tasarımda hareket hissi verilebilmektedir. Genel bir kural olmamasına karşın, koram meydana getirirken biçimler birbirini örtmemektedir. *Egemenlik* ilkesi, bir kompozisyonda kullanılan öğelerden birinin ya da bir kısmının diğer öğelere göre renk, doku ölçü, değer bakımından üstünlük sağlaması durumudur. Egemenlik; tasarımın dikkat çekmesini sağlayan önemli bir ilkedir. Her türlü egemenlik içerisinde bir zıtlık barındırdığından, bir biçim ya da biçimler grubu diğerine hâkim olarak onu baskısı altına almakta, bu da kompozisyonda bir odak noktası oluşturarak ilgiyi oraya toplamaktadır. *Denge* tasarımın odak notasıdır ve tasarımın bütünlüğündeki ana etkidir. Denge, tasarımda düzen etkisinin sağlanmasına sebep olmaktadır. *Birlik*, bütünün temelini oluşturmaktadır. Tasarımdaki uyumsuzlukların düzen içerisine alınması, zıt olan parçaların dahi beraber uyum oluşturacak şekilde görünmesi birlik ilkesi ile sağlanmaktadır. Sanatta ve tasarımda bir ögenin aynen ya da yakın kıymette olarak birden fazla sayıda kullanılması *tekrar* ilkesini meydana getirmektedir¹.

Geleneksel öğelerden kına örneğinde *armoni* bakır renkli deri parçalarıyla sağlanmıştır. Zıtlık, geleneksel objenin fütüristik dönüşümünde kullanılan makro bir özelliktir. Tasarımı yapılan her öğede karşılaşılan *zıtlık* olgusu, özellikle Çomakdağ-Kızılağaç Köyü gelin başında bulunan biçimsel zıtlık olarak yer almaktadır (Tasarım 7.). Koram (hiyerarşi) ilkesi, özellikle Aydın/Germencik Çamköy'den derlenen ayak kinasının bot şeklinde yapılan tasarımı ile ilişkilendirilebilir (Tasarım 4.); topuktaki bakır renkli deri parçası detayı, fütürizmi simgeleyen gri deri katmanın üzerinde bulunduğu takdirde geleneksel anlam vurgulaması için yapılmıştır. Denge ilkesi artistik tasarımlarda sadelik olarak göze çarpmaktadır. Karmaşık düzen içinde bir denge kurularak oluşturulan fütüristik tasarım örneklerinden denge ilkesi özellikle gelin tacı olarak tasarlanan Çamköy gelin başı süslemesinde görülmektedir (Tasarım 6.). Çalışma konusunda ele alınan tüm öğelerin tasarımında birlik unsuru bulunmaktadır. Geleneksel olgudaki vurgular ve mana korunarak birlik ilkesinde buluşturulmaktadır. Tekrar ilkesi ise çalışma tasarımlarında kına yakma biçimlerinde göze çarpmaktadır. Fütüristik düşüncede *gri* ya da *gümüş* renk, kına bildiriminde *bakır renkli deri* tekrar edilerek vurgulanmaktadır.

Geleneksel olanın dönüşümü sağlanırken tasarım ilkelerinin tümünden yararlanılsa da yaratıcı süreç son etapta yine tasarımcıyla ilgilidir.

Bu çalışmada estetize edilmiş geleneksel oluşumlar nitel ve öznel yönlerden artistik bir dönüşümle açıklanmaya çalışılmış, geleneksel olanın karakteristiği yapısöküm (deconstruction) yöntemiyle yeniden oluşturulmuştur.

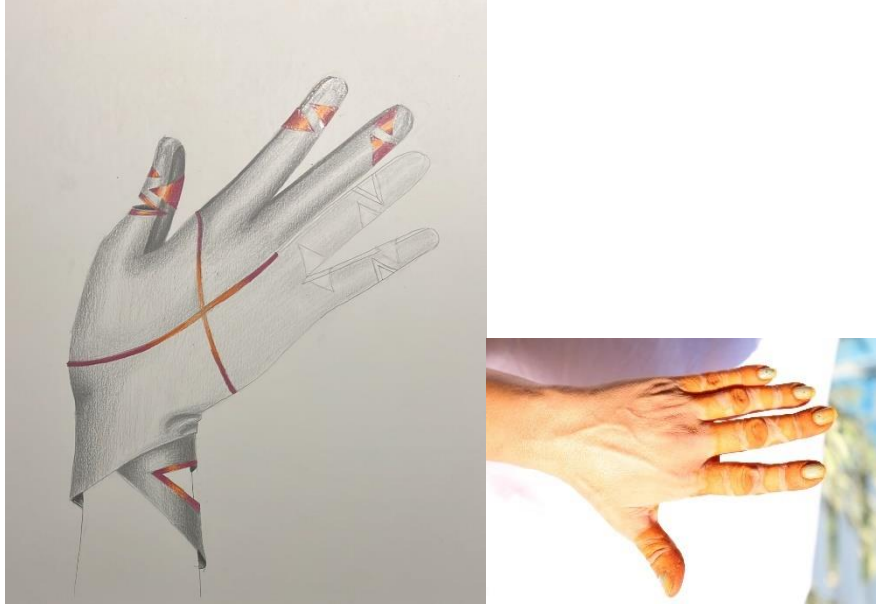
Dekonstrüksiyon (yapısöküm) kavramı, hem bozmak (yıkmaq) hem de yapmak (kurmak) anlamlarını içerir. Bu nedenle yapısöküm sürecinde amaç, sadece bozmak ya da yok etmek değil; yapıları parçalarına ayırıp tekrardan birleştirmektir. Bu aslında metin içerisindeki hareketli parçaları, başka düşünceler üzerine yeniden inşa etmek anlamına da gelir. Kendine özgü mantık merkezi olan sağlam bir yapıya sahip ve kendine ait dönüşüm kuralları olan bir sistemin yapısını bozmak, onun mantık merkezini alt üst etmek anlamına geleceği gibi onu yeniden yapılandırmak ise bu mantık merkezinin yerine yeni bir mantık merkezi yerleştirmek demektir (Polatel, 2020). "...moda tasarımcıları; yaratı sürecinde geçmişten gelen tasarım kriterlerinin kısıtlayıcı çemberinden çıkma arzusunu dekonstrüktivizmin onlara sağladığı düzen ve rasyonellikten çıkabilme özgürlüğü ile birleştirence,

¹ Tasarım ilkeleri konusunda geniş bilgi için bakınız: Erdi Özdemir (2019), *Bir Tasarım İlkesi Olan Tekrarın Artistik Seramik Tasarımında Kullanımı*, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı. (Tez no: 582809).

kendilerini özgürce ifade edebilme alanına sahip olmuşlardır. Bu özgürlük alanını, alışlagelmiş tasarım ve yaratım süreçlerini reddetmeden, yeni tasarım yönelmelerine yani alternatif tasarım kriterlerine de yer açarak kullanmışlardır” (Kula, 2023).

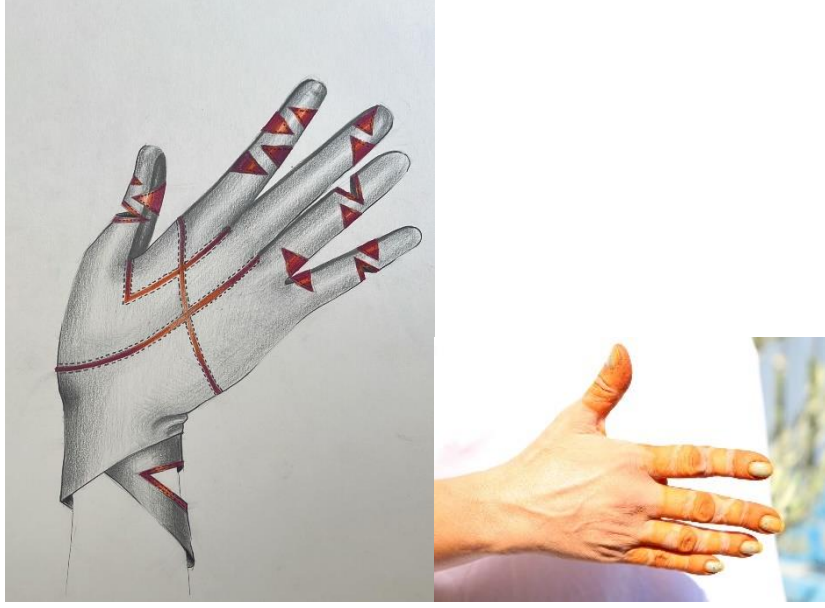
Örnekleme üzerine *gelenğin manipülasyonu*, çalışma konusu olan kadın süslenmesi pratiklerinden elde edilen verilerin artistik bir anlayışla görünürlük kazandırmaya yönelik güncel bir çalışma olarak değerlendirilmelidir.

Dekonstrüktivist takı sadece biçimsel özellikleri ile değil, kendisine yüklenen anlamlar kapsamında felsefi ile de değerlendirilmelidir. Çağdaş tasarımlar doğası gereği bir dışa dönüklük içerir; bir zenginlik ya da statü göstergesi değildir, ancak kişisel ilgi ve görüşlerin bir dışavurumudur. Tasarım sanatçısı, yaratıcı çalışmasında tutkularını, tercihlerini, inançlarını kısaca hayata bakışını vurgular. Takı sanatçıları eserlerinde, sosyal, kültürel ve sanatsal mesajlarını kendilerine özgü ifadelerle ortaya koyan sanatsal yaratıcılıklarını izleyicilere sunarlar (Dikmen, 2011). Dekonstrüktivist yaklaşımlarda farklılık arayışları sonucu; sanat galerilerine kadar taşınan bir süreç yaşanmaktadır. Tasarımcılar, çalışmalarını oluştururken *biçim arayışı* dışına çıkıp, sanatsal nitelik taşıyan, özgün, yenilikçi ürünleri oluşturmanın kaygısına kapılırlar.



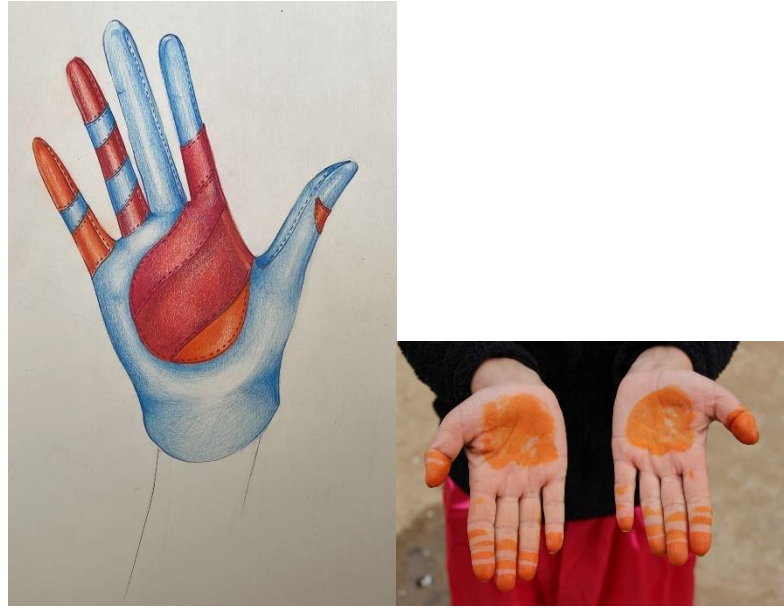
Tasarım 1. *Gri eldiven* (Mustafa Kula 2023) (Kaynak: İzmir/Mordoğan Kösedere Köyü gelin kınası)

İzmir/Mordoğan Kösedere Köyü’nde gelinlere mumlu ipe sarılarak yapılan, *dolama kına* olarak adlandırılan uygulamanın tasarımında gri ve bakır tonları kullanılmıştır. Modern ve fütüristik tasarımlarda özellikle gri ve tonları göze çarpmaktadır. Bu tasarıma yönlendiren düşünce sarılan iplerin oluşturduğu sivri, üçgen veya baklava dilimine benzetilebilecek geometrik şekillerdir. Kınanın rengine gönderme yaparak kullanılan bakır tonlu deriler eldiveni saracak şekilde dikilmiştir. Ele yapılan geleneksel bir uygulama yine elde kullanılacak modern bir uygulamaya dönüştürülmüştür. Baş parmakta ve bilekte bulunan bakır deri parçası sadece şerit olarak kullanılarak içi boş bırakılmış, tenin görünmesi sağlanmıştır. Elin üstünden çapraz şekilde görünen deri parçası, geleneksel uygulamadaki mumlu ipi çağrıştırmaktadır.



Tasarım 2. *Lame (gümüş) eldiven* (Mustafa Kula 2023) (Kaynak: İzmir/Mordoğan Kösedere Köyü gelin kınası)

Lame ve bakır renkli derilerin bir arada kullanılmasıyla el süslemeciliğinde kullanılan kına desenlerinden hareket ederek fütüristik bir eldiven tasarımına gidilmiştir. El süslemesinin detayları eldivene taşınarak sonuca ulaşılmıştır. Üretim ve kullanım aşamasından dolayı derinin çok daha uygun olması ve günümüz teknolojisinin bu konuda oldukça gelişmiş olması önemli bir etkidir.



Tasarım 3. *Blue jean ve bakır deri eldiven* (Mustafa Kula 2023) (Kaynak: Aydın/Germencik Dampınar Köyü gelin kınası)

Popüler kültürün rahatlık ve tarz açısından her yaş grubu için değerini ve popülerliğini hiç kaybetmeyen, her moda uymayı başarmış, farklı stil ve karışımlarla kombinlenebilen bir seçenek olarak bu tasarımda halk arasında *kot* olarak ifade edilen ve kültürel bir ikon olan *blue jean* kumaşı ile deri karışımı yine eldiven olarak tasarlanmıştır. Bu tasarımda yine kınanın yakma biçimi bakır deri parçalarla kumaşa dikilmiştir. Bu eldiven tasarımında göze çarpan *blue jean*'deki eskitme ya da taşlama tekniğinin kullanılmasıdır. Eldiven tasarımındaki en önemli detay gelenekte çok önemsenen avuç içi kına yakma biçimidir. Gelenekte avuç içine kına yakmak kişinin korunma, güzellik ve bereket isteğini sembolize eden, pozitif bir ritüel, bir taraftan da enerji ve koruma inancı olarak

bilinmesidir. Avuç içinden çıkan bakır renkli şeritlerin parmaklara asimetrik şekilde dağılımı tamamen moderniteyi temsil etmektedir. Bu sargı biçimlerinin düşüncesi kına yakılırken kullanılan basit bez parçaları olmuştur. Rastgele sarılmış efekti veren görünümde bakır renginin üç ton üzerinde çalışılması, kınanın farklı tonlarda deriye geçmesi, temas süresiyle ilişkilendirilmiştir.



Tasarım 4. Bot (Mustafa Kula 2023) (Kaynak: Aydın/Germencik Dampınar Köyü gelin kınası)

Bot tasarımının oluşmasındaki ilk sebep, kaynak kişilerden alınan bilgiler doğrultusunda çeşme başına giden genç kızların dini inanca göre topuklarının kapatılması göreneğidir. Bu kına yakma biçimi süs gibi görünse de kadın ayağı imgesinin çekiciliğinin örtülmesiyle alakalıdır. Bu kamuflaj bot tasarımına da yansımıştır. Aynı işlevsellik botun *fort* denen arka kısmının bu anlayış doğrultusunda yine bakır rengi deriyle bir katman katman derilerin üst üste kaplanmasıyla geleneğe bir göndermedir. Tasarımda da topuğun örtülmesi işlevi özellikle vurgulanmıştır. Ayakkabının ön kısmında ayak parmaklarına yakılan kınanın göstergesi olarak bakır tonlarında eskitme boyayla bir bölüm oluşturulmuştur. Bunda amaç burundaki detayın topuktaki geleneksel anlamıyla vurgulanan detayın önüne geçmemesidir. Bu kısma eklenmiş bir deri parçası yerine artistik boyama tekniği kullanılmış, yine farklı sürede ve tonlarda deriye geçme biçimini vurgulayan tonlamalar yapılmıştır. Orijinal fotoğraftaki topukta bulunan desenin formu bozulmadan, fütürizmle örtüştürülen gri ya da lame renkli derinin üzerinde aynı geometrik şekliyle ele alınmıştır. Boğazı oldukça geniş olan bu bot tasarımı, ayağı soğuktan koruyan, abdest alırken kolaylık sağlayan vb. işlevleri olan geleneksel *meslere* gönderme yapılarak oluşturulmuştur.



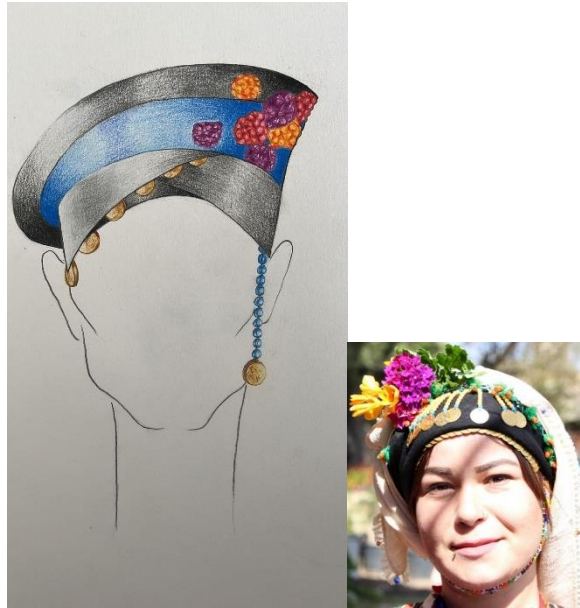
Tasarım 5. *Sandalet* (Mustafa Kula 2023) (Kaynak: Aydın/Germencik Dampınar Köyü gelin kınası)

Orijinal fotoğraftaki uygulamanın çağrıştırdığı, günümüzdeki mağaza vitrinlerinde bulunabilecek modelde bir sandalet fikriyle oluşturulmuştur. Modern tarzdaki bu sandalet yine fütürizmi akla getiren gümüş deri ve üzerinde kına rengine vurgu yapan bakır tonlarının karışımıyla tasarlanmıştır. Kına yakılan ayağın parmak uçlarındaki ve topuktaki üçgen geometrik biçimlerle bakır renkli deri parçalarının lame ya da gri biyelerin kontürleri oluşturması ve bu kontürlerin ve deri şeritlerin üst üste bindirilmesiyle iplere ve uygulamaya gönderme yapılmasıyla hazırlanmış bir tasarımdır. Üst kısımda bulunan lastik detayı tamamen işlevsel olup sandaletin rahat giyilip çıkarılması için yerleştirilmiştir.



Tasarım 6. *Gelin tacı* (Mustafa Kula 2023) (Kaynak: Aydın/Germencik Çamköy Gelin başı süslemesi)

Geleneksel süslenmenin gençler arasında algılanması her zaman olumlu şekilde olmamaktadır. Uzun yıllardır uygulanan ve kıvrılarak yukarıda toplanan saçların açılmaması gençler arasında beğenilen bir uygulama olmadığından artık bu uygulamaya rastlanmamaktadır. Mum çiçeği görüntüsüyle anlam bularak *süslenme geleneğine* kazandırılan bu uygulama, gelin tacına dönüştürülerek estetik kazandırılmıştır. Gümüş teller saçtaki kıvrımlara gönderme yapacak şekilde burkulmuş, pozitif enerji veren canlı çiçekleri temsilen renkli deri parçalarıyla donatılmıştır. Tacın arka tarafı açık olduğundan her baş şekline uygun hale getirilebileceği düşünülmüştür. Olası üretiminde ekonomik duruma göre kıvrılmış saçları ifade eden damla şeklindeki kıvrımların ortalarına taş süslemesi yapılabileceği de düşünülerek bükülen gümüş tellerin üst kısımları boş bırakılmıştır.



Tasarım 7. *Şapka/Kep* (Mustafa Kula 2023) (Kaynak: Muğla/Milas Çomakdağ-Kızılağaç Köyü Gelin başı)

Geleneksel süslenmede ilk dikkat çeken detay başa giyilenlerde görülmektedir. Alın bölgesini de kapsayan tepelikler ve alıcıya iletim şekli etki yaratan oluşumlardır. Çomakdağ-Kızılağaç Köyü'ndeki bu geleneksel baş süslemesinde bir tasarımcının en etkileneceği kısım doğanın güzelliklerinden yararlanılmasıdır. Koku faktörünün pozitif yansımalarının yanı sıra canlı çiçeklerin görsel güzelliğinin kullanılması, artistik tasarımda renkli deri parçalarının applike edilmiş biçimi görünse de canlı çiçeğin de kullanılabileceği fikrini doğurmuştur. Siyah mavi ve gri tonlarından oluşan deri şapka ya da kep tasarımı yine geleneksel olanın biçimine bağlı kalarak yukarıya doğru genişleyen bir kalıpta oluşturulmuştur. Gelenekte bereketi sembolize eden altın paralar tasarımda daha seyrek biçimde serpiştirilmiştir. Siyah renkli *golluya* renk olarak sadık kalınmış, altın paraların sıralanışının yönü değiştirilerek modernize edilmiştir. Baş üstünde bulunan mavi ve sarı boncuklu altın paralar tüm yüzeyde değil, bir küpe görünümüyle tek taraftan sarkıtılmıştır. Dini inançlara bağlılık göz önünde bulundurularak saç örtme ve kundak biçiminde arkaya sarkıtılan beyaz örtü, tasarlanan şapkada kullanılmasa da şapkanın en üst katmanı tüm saç saklayacak genişlikte tasarlanmıştır.

SONUÇ

Çalışmada Batı Anadolu'da bulunan İzmir, Aydın ve Muğla'dan seçilen ve geleneksel yaşam biçimini sürdüren 4 köydeki (Tablo 1.) kadın süslenme biçimleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Belirlenen köyler, farklı iklim ve coğrafyalar düşünülerek süslenme biçimlerine dair yaşayan bir dinamiğin olduğu duygumundan ve ön araştırmalardan hareketle seçilmiştir. Bu koşullar doğrultusundaki çıktılar aşağıda maddelenmiştir:

- Batı Anadolu Bölgesi'nden seçilen 4 yerleşim biriminde geleneksel kadın süslenme biçimleri ile ilgili potansiyeli açığa çıkarılmıştır.
- Süslenme biçimlerindeki geleneksel imgeler ve uygulamalar iletişimsel perspektifte değerlendirilmiştir.
- Elde edilen geleneksel imgelerin-uygulamaların günümüzde kullanımına yönelik postmodern tasarımlar üretilmiştir.

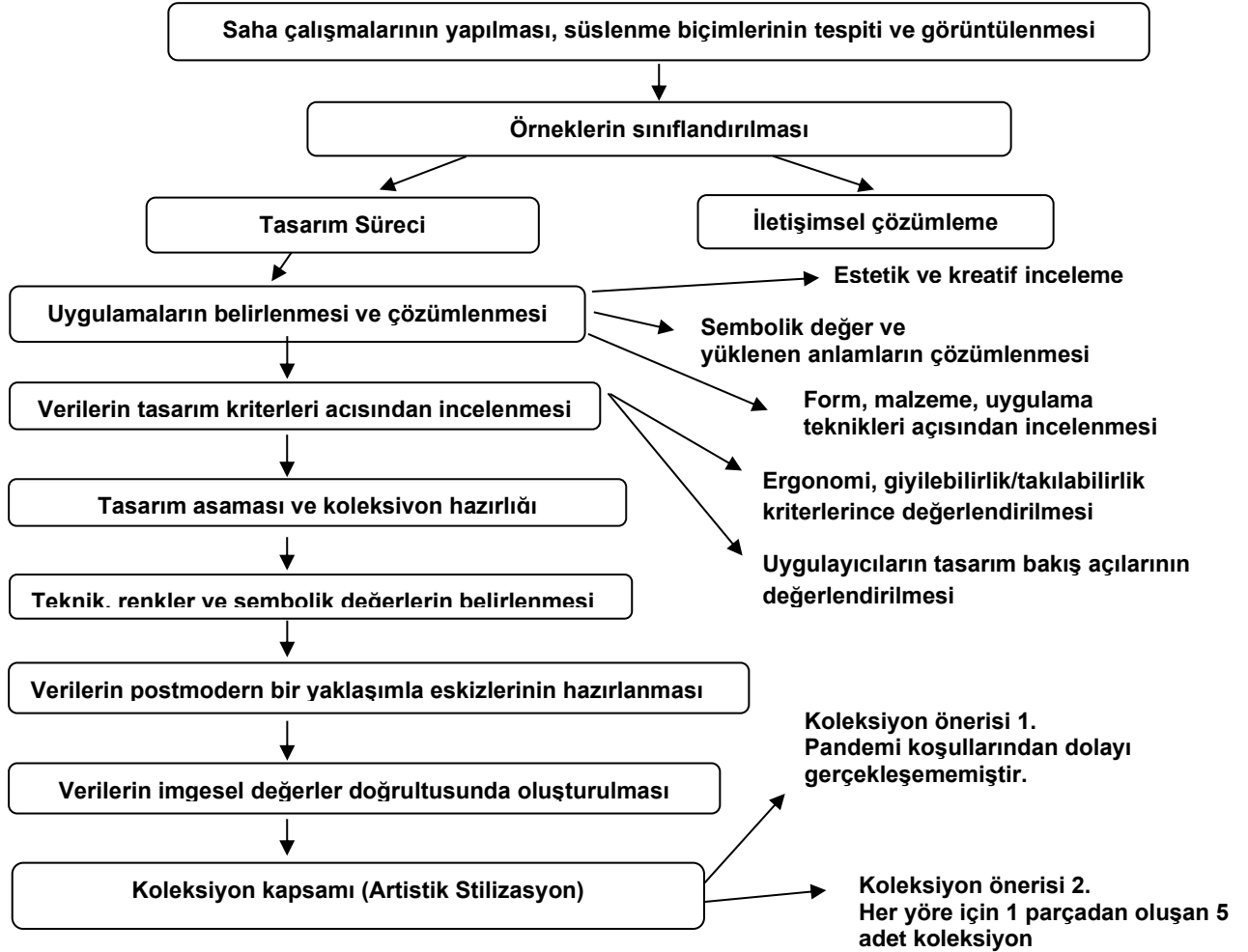
Çalışmada erişilmek istenen sonuçlar, etnik bir türküden senfonik bir eser yaratmak gibi bir örnekle özdeşleştirilmiştir. Otantik önemin yanı sıra, fütüristik bir yaklaşımla etnik mirasın dengeli bir şekilde bir arada kullanılmasıyla çalışmanın -imaj çağında- yeni bir akım yaratma potansiyelini açığa çıkarma hedefi, geçmişin tanımlanması ışığında kültürel- popüler bir sentez oluşturabilme sonucunu doğurmuştur. Çalışmadan elde edilen artistik tasarım eskizleri ilgili yerlere ulaştığında, *yerel anlayış-evrensel davranış* çerçevesindeki rasyonel eserlerin sunumunda medya etkinliği sağlanabilecektir. Çünkü hedeflenen odak nokta, süslenmeye dair uygulamalarda özgün eserlerin paylaşımını ve yayılımını sağlamaktır. Bu çalışmaya biçimine, kendisinden yeni modeller türetilebilecek geleneksel objenin, şekilsel bir ifadenin ya da uygulamanın modern açılımı denilebilir.

Kınanın daha yaygın olduğu yerleşim yerlerinde *yüz yazma* geleneğine rastlanamamıştır. Ancak ipli kına uygulamasından iki çeşit fütüristik tasarım oluşturulmuştur (Tasarım 1. ve 2.).

Tablo 1. Batı Anadolu'dan seçilen yerleşim birimleri

İL	İLÇE	KÖY
İzmir	Karaburun-Mordoğan	Kösedere Köyü
Aydın	Germencik	Dampınar Köyü
Aydın	Germencik	Çanköy
Muğla	Milas	Çomakdağ Kızılağaç Köyü

Tespit edilen süslenmeye dair orijinal makro formlar korunarak arşivlenmiş, akademik bir şekilde değerlendirmek koşuluyla, sanatçı katkıyla modifikasyona uğratan dönüşümler de sosyal bilim çalışmalarına ve kültürel birikime, moda, eğitime katkı sağlayacak şekilde organize edilmiştir. Elde edilebilen verilerle olabildiğince tasarım aşamalarına uyulmuştur (Şekil 1.). İzmir, Aydın ve Muğla illerinden seçilen 4 yerleşim biriminde yapılan tasarım çözümleri sonucunda; belirlenen her bir yöre için belirgin birer parçadan oluşan 7 adet koleksiyon hazırlanmıştır.



Şekil 1. Tasarım akışı

Süslenme dürtüsü derin anlamlar barındırdığı gibi, estetik ifade biçimleri açısından, kadının doğasında bulunan eylemlerden biridir. Bu nedenle süslenme sürecinde yerel ya da bireysel zevkin ortaya çıkarılmasının hem geleneksel kültür çalışmaları hem de sanat ve iletişim alanlarında önemli yer tutacağı ön görülmektedir.

Gelenekler ve gelişmeler arasındaki karmaşık ilişki çok yönlüdür. Gelişmeler gelenekleri yeniden biçimlendirirken gelenekler de bu gelişime uyum sağlamak ve yorumlamak için değerli bir araçtır. Bu süreç, toplumların değişen dünyaya ne şekilde tepki verdiğini gösteren önemli örüntüdür. Bir topluluğun tarih boyunca oluşturduğu, kuşaktan kuşağa aktarılan ve genellikle kültürel, dini ve sosyal değerlere dayanan davranış kalıplarının; teknolojik, bilimsel, sosyal, ekonomik veya siyasi alanlarda gerçekleşen dinamikler sonucu değişime uğraması,

- Değişen ihtiyaç ve alışkanlıklar: Teknolojik veya ekonomik gelişmeler, insanların ihtiyaçlarını ve günlük yaşamlarını etkilemektedir. Bu da geleneklerin değişmesine yol açmaktadır. Örneğin, internetin yaygınlaşmasıyla birlikte iletişim şekilleri değişmesi, aile içi iletişim geleneklerine kadar etki etmektedir.

- Kültürel etkileşim ve globalleşme: Küresel trendler, farklı kültürler arasındaki etkileşimi artırma gücüne sahiptir ve geleneklerin etkisini azaltarak ya da değiştirerek farklı kültürlerin etkisini taşıyan yeni geleneklerin oluşmasına neden olmaktadır.

- Toplumsal normların değişimi: Sosyal gelişmeler, toplumsal normların ve değerlerin değişmesine neden olmakta, geleneklerin güncellenmesine veya eski değerlerin revize edilmesine yol açmaktadır.

- Teknolojik ilerlemeler: Teknolojik gelişmeler, geleneksel üretim yöntemlerini veya ritüelleri değiştirmektedir. Mekanizasyon, hayatı kolaylaştırırsa da geleneksel tüm uygulamaların özgünlüğünü değişime uğratmaktadır. Bir taraftan da geleneksel mesleklerin azalması da teknolojik ilerlemelere bağlıdır. Geleneksel yaşam tarzları modern yaşama geçiş hızını arttırmaktadır.

- Eğitim ve bilgi erişimi: Eğitim seviyesinin yükselmesi, daha fazla bilgiye ve farklı düşünce tarzlarına yol açmaktadır. Bu da geleneklerin sorgulanmasına ve yeniden değerlendirmelerine ve inşasına yol açmaktadır.

- Dini ve spiritüel değişimler: Dini veya spiritüel inançlar, toplumun gelişen dünya görüşüne uyum sağlamak zorunda kalmakta bu da geleneksel dini uygulamaların değişmesine yol açmaktadır.

- Hızlı yaşam tarzı ve çalışma koşulları: Hızlı ve modern yaşam tarzı ve çalışma koşulları, insanların günlük rutinlerini ve ilişkilerini etkilemektedir. Bu da toplum ve aile içi gelenekleri ve ilişki dinamiklerini değiştirmektedir.

Tasarım prensibi, süslenme geleneğini yok etmek değil, yaşamsal bir bilgiyi, bilime; bilimsel bilgiyi ise sanatsal evrene dönüştürmek, güncelleyerek varlığını hatırlatmak, yeniden inşa etmek, yaymak ve yaşatmak üzerine kuruludur. Tasarımın algılanması ve tasarımla kurulacak sanatsal iletişim, nesnel yönden popüler, öznel yönden geriye yönsemeli olmuştur.

Yerelden küresele doğru bir dönüşüm haritasıyla sanatsal çalışmalar, ülke kültürünün tanıtımında ve yaygınlaştırılmasında önemli araçlardır. Bu doğrultuda çalışma konusu, bugüne kadar süslenme kültüründe satın alma alışkanlıkları açısından ithalci yönelimler gösteren toplumumuzun kendi değerlerine doğru eğilim göstermesine katkı sağlayacak bir çalışma olarak görülmektedir. Yerel özelliklerin küresel devrim içinde belli iletişim araçlarıyla dolaşıma girmesini sağlamak ülke imajı açısından büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Altınay, M. (2013). Altınay, M. (2013). *Denizli'nin Kızılcabölük İlçesi Evlerinde ve Müzesinde Bulunan Geleneksel Türk Kadın Kıyafetleri (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Altınay, M. (2016). Muğla İli Milas İlçesi Çomakdağ–Kızılağaç Mahallesi Geleneksel Kadın Giysileri Özellikleri. *Uluslararası Geçmişten Geleceğe Sanat Sempozyumu ve Sergisi*, (s. 95-115). Çorum Hitit Üniversitesi.
- Aşkar, F. (2020). Halk Dansları Sunumlarında Güncel Yaklaşımlar. O. Yoncalık (Dü.) içinde, *Sanattan Topluma Türk Halk Dansları*. Doğu Kütüphanesi Yayınları.
- Biklen, R. B. (1992). *Qualitative Research For Edition: An Introduction to Theory and Methods*. Boston.
- Carter, A. (2010). Disiplinin Temel Dayanaklarını Sarsmak. A. Carter (Dü.) içinde, *Dans Tarihini Yeniden Düşünmek* (B. Zenginobuz, Çev., s. 28). İstanbul: bgst Yayınları.
- Dikmen, P. D. (2011). Çağdaş Takı Yorumu ve Özgün Yüzükler. *Sanat Dergisi*(20), s. 144.
- Glesne, C. (2014). *Nitel Araştırmaya Giriş* (4 b.). (A. E. Yalçınoğlu, Çev.) İstanbul: Anı Yayıncılık.
- Hancock, B. (2004). An Introduction to Qualitative Research. London. , ([http://www.trentfocus.org.uk/Resources/Qualitative Methods in organizational Research: A practical guide](http://www.trentfocus.org.uk/Resources/Qualitative%20Methods%20in%20organizational%20Research%20-%20A%20practical%20guide), adresinden alındı
- Hancock, D. R., & Algozzine, B. (2006). *Doing Case Study Research: A Practical Guide for Beginning Researchers*. New York City: Teachers College Press.
- Kula, M. (2023). 21. Yüzyıl Takı Tasarımında Dekonstrüktivizm'in Etkileri (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı.
- Maden, F. (2001). Karadeniz bölgesinde yaşayan kadınların geleneksel süslenme biçimleri (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Kuaförlük ve Güzellik Bilgisi Eğitimi Ana Bilim Dalı.
- Özdemir, N. (2009). Kültür ekonomisi ve Endüstrileri ile Kültürel Miras Yönetimi İlişkisi. 06 09, 2020 tarihinde http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/nebi_ozdemir_kultur_ekonomisi.pdf adresinden alındı
- Patton, M. Q. (1987). *How To Use Qualitative Methods in Evolution*. İngiltere: Newbury park.
- Polatel, C. (2020). Tercüme Dergisinde Kadın Kimliğinin İnşası: Bir Yapısöküm Denemesi. *Mavi Atlas*(8(2)), 362-388.
- Sharaby, R. (2006). The Bride's Henna Rituel: Symbols, Meaning and Changes. *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues*(11), s. 12.
- Subaşı, S. T. (2018). Öğrenci Kültürü, Gündelik Hayat ve Hegemonya: Rize Örneği (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı.
- Şiriner, H. İ. (2018). Postmodern Kavrayışın Sahne Tasarımına Etkileri (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Tansuğ, S. (1986). Geleneksel Köylü Takıları ve Başlıkları. *Türkiyemiz*(48), s. 12.
- Tüfekçi, N. Ç. (2005). *Milas Kentimiz Sevdamız Hüzünümüz Bizim*. Muğla/Milas.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (9 b.). Ankara: Seçkin Yayınları.

Kaynak Kişiler

- Şerife Zorlu, 1943, İzmir/Mordoğan Kösedere Köyü, Ev hanımı
- Duran Sarı, 1960, Aydın/Germencik Dampınar Köyü, Ev hanımı
- Perihan Gökçe, 1957, Çamköy, Ev hanımı
- Belgin Sallı, 1963, Aydın İncirliova, Ev hanımı
- Vildan Gökçe (Ev sahibi), 1963, Aydın/Germencik Dampınar, Ev hanımı
- Ayfer Akyol, 1969, Muğla/Milas Çomakdağ Kızılağaç, Çiftçi
- Mehmet Sarı, Germencik Şehit Cafer Efe Yörük

İZMİR İLİ GELENEKSEL KADIN OYUNLARI**İzmir's Traditional Women's Dances****Hale YAMANER OKDAN *****ÖZ**

Bu yazı Ege Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenmiş 'İzmir İli Geleneksel Kadın Oyunlarının Tespiti' başlıklı 17-DTMK-002 kodlu bilimsel araştırma projesinden üretilmiştir.

Kadın ve kızlarca oynanan zeybeklerin yumuşatılmış biçimlerine Ege yöresinde Kadın Oyunları ya da Kadın Zeybeği-Kadın Zeybek Oyunu adı verilmektedir (Demirsipahi, 1975: 351). Bu çalışma İzmir ili geleneksel oyun kültüründe *zeybek* türü kadın oyunlarını konu alır. Erkekler tarafından veya karma (alaca) oynanan oyunlar incelemeye tabi tutulmamıştır.

Araştırmanın bölgesi İzmir il merkezi, Menemen, Bergama, Ödemiş, Cumaovası ilçeleri ile sınırlandırılmıştır. Oyunun gerek yapısal, gerek işlevsel unsurlarının, üretim ve aktarımının kültürel yapıya bağlı oluşu düşüncesinden hareketle, kadın oyun icralarının ait oldukları kültürel yapı ve bağlam özellikleri ile incelenmesi uygun görülmüştür. Belirlenen bölgelerde gerçekleştirilen alan çalışmaları sonucunda; kadın oyun geleneğinin günümüzde ne şekilde sürdürüldüğü, oyunların il genelinde sergiledikleri benzerlikler yanında sahip olunan yerel çeşitlilik izaha çalışılarak tespit, analiz, mukayese ve tasniflerde bulunulmuştur.

Bu çalışmada İzmir ili geleneksel kadın oyunları köy ve kent kültürü bağlamında; kuralları, türleri, zaman ve mekân yapısı, düzenlemesi, dans olaylarının düzenlenmesinde maddi ve kişisel koşullar ile dans ve müzik repertuarı, kullanılan çalgılar, müzisyen kimlikleri bağlamlarında ele alınarak incelenmektedir. Geleneksel kadın oyunlarının incelenmesi ile İzmir ili oyun geleneğine dair var olan bilgiye katkı sağlanması hedeflenmiştir.

Anahtar kelimeler: Kadın zeybek, İzmir kadın oyunları, Geleneksel kadın oyunları, Zeybek, Geleneksel dans.

ABSTRACT

This article was produced from the scientific research project coded 17-DTMK-002 titled 'Detection of Traditional Women's Dances in İzmir Province' supported by Ege University Scientific Research Projects Coordination Unit.

The softened forms of zeybeks danced by women and girls are called Women's Dances or Women's Zeybek-Female Zeybek Dances in the Aegean region. This study deals with zeybek type women's dances in the traditional dance culture of İzmir province. Dances performed by men or mixed were not reviewed.

The region of the research is limited to İzmir city center, Menemen, Bergama, Ödemiş, Cumaovası districts. Considering that the production and transmission of both the structural and functional elements of the dance depend on the cultural structure, it has been deemed appropriate to examine the performances of women's dances with the characteristics of the cultural structure and context they belong to. As a result of the field researches carried out in the determined regions, how the women's dance tradition is maintained today, the similarities of the dances throughout the province as well as the local diversity have been tried to be determined, analysis, comparison and classification have been made.

In this study, traditional women's dances in the province of İzmir in the context of village and urban culture; rules, types, time and space structure, arrangement, material and personal conditions in the organization of dance events, dance and music repertoire, instruments used, musician identities are examined. By examining traditional women's dances, it is aimed to contribute to the existing knowledge about the İzmir province dance tradition.

Keywords: Woman zeybek, İzmir women's dances, Traditional women's dances, Zeybek, Traditional dances.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 16.06.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 29.06.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç. Dr., Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, hale.yamanerokdan@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3278-5466

EXTENDED ABSTRACT

This article was produced from the scientific research project coded 17-DTMK-002 titled 'Detection of Traditional Women's Dances in İzmir Province' supported by Ege University Scientific Research Projects Coordination Unit.

The softened forms of zeybeks danced by women and girls are called Women's Dances or Women's Zeybek-Female Zeybek Dances in the Aegean region. (Demirsipahi, 1975: 351). In the studies on the traditional dance and music culture of İzmir province, information about male performances has been given weight. Zeybek culture and history, playing techniques of instruments, male music and dance performances etc. In the studies focusing on the subjects, it has been seen that there is no study examining the traditional women entertainments with dance or music and the regional richness observed in these entertainment environments. That's why, it is thought that the determination and analysis of the traditional women's dances of the province of Izmir is of great importance in order to understand the regional game culture.

Based on this aim, this research project focuses on women's zeybek dances in the traditional dance culture of Izmir. Considering that the production and transmission of both the structural and functional elements of the dance are dependent on the cultural structure, it has been deemed appropriate to examine the performances of women's dances with the characteristics of the cultural structure and context they belong to.

The research area is limited to İzmir city center, Menemen, Bergama, Ödemiş, Cumaovası districts. Participant observation and interview methods were used in the compilation of the material in the project, which was carried out based on the execution. Structural, comparative, functional and performance folklore theories and methods were used in the classification and analysis of the detected material. In our research, twenty-five resource people were interviewed, nine dances and folk songs that were not included in the repertoire were determined and added to the repertoire.

As a result of our research, it is seen that the context features of the traditional dances performed by women in İzmir largely exhibit a similar structure. Areas used in regional women's dances are indoor areas such as inside houses or courtyards. Izmir traditional women's dances are commonly included in the feast, hidrellez, nevrüz and wedding traditions. Engagement and henna and wedding entertainments, especially from marriage traditions, are the times when women's dances are most intense.

The musical element of women's dances is another structural element we examined. In the women's dances of the region, music takes place in two ways, instrumental and vocal. Instrumental performance consists of rhythm instrument performance. Melodic accompaniment is not performed with another instrument to the melody that is vocalized. The percussion rhythm instruments used in local women's entertainments are tambourine, darbuka, zilli tongs or basin, a jug-like household appliance. It is seen that the music is performed by the women of the region in the districts of Tire, Ödemiş and Mordoğan. In this musical performance, which takes place without a material expectation, the learning process takes place in natural life. However, there are professional female musicians in Menemen and Bergama. These people, who have made music a profession, learn the profession from their families who are musicians like themselves.

Today, the fact that male musicians can participate in women's entertainment has enabled the participation of various instruments such as clarinet and qanun in women's entertainment. As new instruments are added to

women's entertainment, a change is observed in the structure of existing instruments. While earthen darbukas called 'dümbek' were used in the past, metal darbukas are preferred today because it is known that both the skin and the body can be used more smoothly.

Structural features of women's dances such as movement structures, organizational forms, number of players exhibit the same features in traditional dances as in the past periods. Women's dances are performed with the number of players varying between one and six people throughout the province.

The dance establishment form, which is shaped depending on the number of players, is in the form of a circle in games played with more than two players. Transitions from circle to straight line are also seen in women's dances by going counterclockwise in the circle.

Another common feature of women's dances throughout the province is that there is no specific dance order. Women can perform any dance they want, regardless of age or marital status. Because of the fact that few dancers (usually one or two dancers) are up for the dance in crowded wedding parties, the number of dances that people will dance has been determined as one in order to give everyone the right to dance during the entertainment period.

In İzmir, the women's dances are not given a separate name. Women's dances, which are called "flat dance" in the region with its general name, are expressed with the name of the music accompanying the game. The dances consist of straight or diagonal walks in the direction of the circle and against the circle, jumping, and collapsing and turning.

In our interviews, folk dance trainers throughout the province of Izmir have a common opinion that folk dance competitions have a great impact on the new structure that folk dances won in the city centers. Due to the competition criteria, the traditional squatting and turning movements in the dances are not wanted to be done in order not to take risks, the movement sentences of the dance are changed, accelerated or slowed down to match the skate used in the staging, the dancer is danced in a running step or where he is, or the dancer's face is constantly facing the audience, etc. factors caused deterioration in dance structures.

Our research has provided the opportunity to examine the structure of traditional women's dances in İzmir, both within the tradition and within the body of various institutions in the city center, with their context, function and structural features. While explaining the similar and differentiating features of the games throughout the province, the reasons for the change observed today have been tried to be explained.

İzmir ili, geleneksel oyun kültürü bakımından zeybek türü oyunların ağırlıklı olarak oynandığı bir bölgedir. Geleneksel halk oyunlarında bir tür olan zeybek oyunları Ege (İzmir, Aydın, Denizli, Balıkesir, Muğla) bölgemizde zeybeklerin tek veya toplu olarak oynadıkları bir oyun çeşididir (Baykurt, 1946:19). İzmir yöresinde Bergama'dan Karaburun'a uzanan hat ve bu hattın karasal iç bölgeleri olan başta Ödemiş-Tire-Bayındır-Manisa ve yöresi zeybeklerin en yoğun yerleşim bölgeleriydi. Dolayısıyla bu bölgede en çok zeybek ezgisi üretilmiş olması doğaldır (Akdoğan, 2004: 1109).

Erkekler tarafından oynanan zeybek oyunlarının kadınlar tarafından oynanan şekline kadın zeybeği denmektedir. Kadın ve kızlarca oynanan, zeybeklerin yumuşatılmış biçimlerine Ege yöresinde Kadın Oyunları ya da Kadın Zeybeği-Kadın Zeybek Oyunu adı verilmektedir. (Demirsipahi, 1975: 351)

İzmir ili geleneksel oyun ve müzik kültürüne dair bugüne kadar yapılmış çalışmalarda erkek icralara yönelik bilgilere ağırlıklı yer verilmiştir. Zeybeklik kültürü ve tarihi, kullanılan çalgılar ve çalım teknikleri, erkek müzik ve oyun icraları vb. konular üzerinde yoğunlaşan çalışmalarda, kadınlara özgü icraların kapsamlı bir şekilde ele alınmadığı, özellikle dans ya da müzikli geleneksel eğlenceleri inceleyen bir çalışmanın mevcut olmadığı görülmüştür.

“İzmir ili geleneksel kadın oyunlarının tespiti” başlıklı 17-DTMK-002 kodlu bilimsel araştırma projesinde, İzmir ilinde sadece kadınlar tarafında oynanan zeybek türü oyunlar incelenmiş, erkekler tarafından veya karma (alaca) oynanan oyunlar incelemeye tabi tutulmamıştır.

Projede araştırma alanı olarak İzmir il merkezi ile Menemen, Ödemiş, Bergama ve Cumaovası ilçeleri belirlenmiştir. Pandemi sürecinden dolayı yaşanan zorluklar nedeni ile araştırma programında yer almasına rağmen Cumaovası ilçesinde alan araştırması gerçekleştirilememiştir.

İzmir ili merkezi ile Ödemiş, Tire, Karaburun, Bergama ve Menemen ilçelerinde alan araştırmaları yapılmış, yirmi beş kaynak kişi ile yüz yüze görüşülmüştür. Gerçekleştirdiğimiz çalışmada, İzmir ilinde kadınlar tarafından icra edilmekte olan geleneksel oyunların icra ortamları ve icra zamanları, icracı kimlikleri gibi çeşitli bağlam özellikleri ele alınan konular arasındadır. Kadınların oyunlu ortamlarının oyun ve müzik bağlamında incelendiği araştırmamızda İzmir oyun geleneğinde kadın icralarının yöresel özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır.

Yapılan alan çalışmaları İzmir ilinde kadınlar tarafından icra edilmekte olan geleneksel oyunların bağlam özelliklerinin büyük oranda benzer bir yapı sergilediğini gösterir. Bölge genelinde kına, düğün vb. oyun ve müziğin olduğu tüm kadın eğlence ortamlarında kullanılan mekânlar ev veya avlu içleri gibi kapalı alanlardır. Bölgede kadın ve erkeğin aynı mekânda eğlenmediği görülmektedir. Kadın eğlenceleri için bölge genelinde kapalı alanların tercih edilmesinin nedeni, oynayan kadınların erkekler tarafından izlenmemesidir. Kadın ve erkek arasındaki kaç-göç elli yıllık bir tarihi süre içerisinde terk edilmeye başlanmıştır. ‘Balolu düğün’ adı verilen salon düğünlerinin uygulanmaya başlanması ile kadın ve erkek birlikte aynı eğlencede yer almaya başlamışlardır.

İzmir ili genelinde açık alanda gerçekleşen tek kadın eğlencesi Bergama bölgesinde görülen “*martaval eğlencesi*”dir. Bergama’da Hıdırellez eğlencelerine “*martaval eğlencesi*” denir. Martaval eğlencesi açık alanda yapılmakla birlikte kadın ve erkekler için ayrı mekânlarda gerçekleşir. Genellikle genç kızlar tarafından yapılan bu eğlencelerde ağaca salıncak kurulur, börekler poğaçalar yapılır ve eğlenilir. Bir gece önceden bir çömleğin içine herkes bir takısını ve bir de mani yazıp atar. Ertesi gün martaval eğlencesi yapılırken çömlek ortaya konur. Bir martaval başı seçilir. Martaval başı evli bir kadın olmalıdır. Martaval başı çömleği alır ve köyde nasibi kapalı olan

bir kız varsa o kızın kafasının üzerinde tutarak çömleği açar ve içine atılanları tek tek çekmeye başlar. “Bu eşya, bu takı kimin?” diye sorar. Gösterdiği takı kiminse o kişi için o yılın nasibine çömlekten bir tane de mani çeker ve okur. Okunan mani o yılın nasıl geçeceği, sizin için nasıl bir uğur getireceğine dairdir.

Oyunların icra zamanları da bölge genelinde ortak özellikler sergiler. Kadınlar gündelik hayat içerisinde özel bir gün ve kutlama olmaksızın sadece birlikte hoş vakit geçirmek amaçlı bir araya gelirler. Kadınların kendi arasında yaptığı bu eğlenceler toplantı, gün gibi isimler altında gerçekleşir. Gerek il merkezi gerek ilçeler ve köylerde yapılan bu toplantılarda geleneksel oyunlar sergilendiği gibi gençlere oyunlar öğretilerek kültürel aktarım sağlanır.

İzmir geleneksel kadın oyun icraları yaygın olarak bayram, hidrellez, nevruz ve düğün gelenekleri içerisinde yer alır. Tire ilçesinde en görkemli eğlencelerden biri Cumhuriyet Bayramı kutlamalarıdır. Bu müzikli kutlamalar eski dönemde Tire ve civar yerleşim yerlerinde oldukça meşhurdur. Tire ilçesi Başköy köyü ilçenin büyük ve merkezde yer alan köylerindedir. Bölgede gerçekleştirdiğimiz yüz yüze görüşmelerde Cumhuriyet Bayramı kutlamaları için yukarı köylerden bu köye çalgıların geldiği, tüm civar köylerin burada toplanarak görkemli bir eğlence yapıldığı bilgisine ulaşılmıştır. Kutlamalara katılan halk sadece Tire'nin köylerinden değildir. Aydın'dan da ilçedeki bayram kutlamalarına katılım çok olur. Günay'ın verdiği bilgilere göre Aydın'ın özellikle Çine ilçesi Göcek ve Savrandere köyleri ile merkez ilçesine bağlı eski ismi Gereniz olup şimdi yeni ismi ile Konuklu köyünden gerek bayram gerek düğün eğlencelerine katılım çok olur (Mehmet Serdar Günay, 10.12.2020, Tire).

Özellikle evlenme geleneklerinden nişan, kına ve düğün eğlenceleri geleneksel kadın oyunlarının en yoğun olarak gerçekleştiği zamanlardır. Düğünlerin süresi, çeşitli uygulamaların içeriği veya isimlendirmesi ilçeler arasında farklılık gösterebilmektedir. Örneğin tüm bölgede nişan geleneği görülmekle birlikte Bergama'da nişan geleneğine farklı bir isim verilerek 'büyük nişan' denmektedir. Bunun nedeni Bergama'da söz kesme geleneğine 'küçük nişan' deniliyor olmasıdır. Bölgede söz kesme “küçük nişan”, nişan geleneği ise “büyük nişan” olarak adlandırılır. Büyük nişan kadın eğlencesinin olduğu, müzikli oyunlu bir uygulama olup, özellikle Bergama'nın Kozak bölgesinde yaygındır. Gelin kızın evinin avlusuna kadınlar davet edilir. Eğlence için yörenin profesyonel kadın müzisyenleri, dümbekçiler tutulur. Gelin olacak kızın başına sofra bezi büyüklüğünde bir bohça açılır. Gelen herkes üç, beş metre kumaş bohçanın üzerine koyarlar. O bohça dolduktan sonra düğümленir, kenara konur, yenisi açılır. Bu geleneksel uygulamaya bölgede “atkılı nişan” da denmektedir.

Yine gelin kıza kına yakma adeti tüm ilçelerde görülür. Ancak Tire, Menemen ve Mordoğan'da bu adete sadece kına denirken, Bergama'da “ana kınası” denir. “Gelin cuması” kadın eğlencesinin olduğu ve sadece Tire, Ödemiş bölgesine özgü bir düğün geleneğidir. Diğer ilçelerde uygulanmaz. İlçeler arası farklılıklar yanında aynı ilçenin köy veya mahallelerinde dahi uygulamalar değişiklik gösterebilmektedir. Örneğin Mordoğan beldesinde gelin ata bindirilmez. Ancak Karaburun'a bağlı diğer köylerin tamamında gelin ata bindirilir.

Düğün gelenekleri içerisinde her bölgede görülebilen hediyeleşme geleneği, söz kesildikten sonra veya isteme olduktan sonra kız ve erkek evi arasında olur. Kız ve erkek evlerinin birbirlerine tepsilerle hediyeler götürdükleri bu gelenek, Tire'de farklı bir biçimde uygulanır. Bölgede hediyeleşme tepsilerle değil şemsiyelerle yapılır. Bu nedenle geleneğe yörede “şemsiye düzme” denmektedir. Nişan öncesinde ilk olarak erkek tarafı şemsiyelerle ve bir dizi halinde kız evine giderler. Şemsiyeler güzelce süslenir. Çeşitli ikramlarla birlikte süslü şemsiyelerin üzerine gömleklik, eteklik kumaş, oyalı çember vb. hediyeler konur ve kız evine götürülür. Şemsiyeleri taşıyan grubun önünden bir çarşaf gider. Kız evine varıldığında bu çarşaf açılır ve hediyein kim tarafından yollandığı

söylenerek çarşafın üzerine bırakılır. Hediyeleşmede önce erkek tarafı hediyelerini götürür. Şemsiyeleri taşıyanlar erkek tarafının yaşça büyük olan kadınlarıdır. Kadınların sayıca yetersiz kalması durumunda küçük erkek çocuklarından da yardım alınır. Ancak yetişkin erkeklerin bu törene katılmasına izin verilmez. Erkek tarafından yakın akraba ve dostlardan her biri bir şemsiye düzer. Kendi aldığı hediyeleriyle kendisi bir şemsiye süsler ve kendisi götürür. Şemsiye götürme sabahtan olur. Öğleden sonra da nişan merasimi yapılır.

Nişandan birkaç gün sonra veya takip eden bir hafta içinde kız tarafı iadeyi ziyarette bulunur. Bu sefer kız tarafı aynı şekilde damada hediyelerini götürür. Kadınlar tarafından uygulanan bu gelenekte oyun ve müzik yoktur. Ancak kişilerin maddi durumuna da bağlı olarak on, yirmi şemsiyenin rengârenk süslenerek düzülmesi bu gelenek çok güzel bir görsel şölen niteliğindedir. Örneğin Başköy inciri ile meşhur olan Tire'nin zengin ve büyük köylerinden birisidir. Burada şemsiye düzme geleneği hem hazırlanan şemsiyelerin sayısı hem verilen hediyeler bakımından oldukça ihtişamlı olur. Bölgede kız ve erkek evleri arası hediyeleşme günümüzde hala devam etmekle birlikte şemsiye düzme âdeti unutulmuştur.

Araştırmalarımız sonucunda geleneksel düğünlerin günümüzde azalmış olmakla beraber yapısal anlamda değişime uğrayarak uygulanmaya devam edildiği tespit edilmiştir. Kaynak kişimiz Mehmet Çaylı 1979'un son günlerinde yapılan düğününün eski usul olduğunu ancak Tire bölgesinde 1980'den sonra geleneksel düğünlerin yapılmamaya başladığını belirtti (Mehmet Çaylı, 10.12.2020, Tire). Mehmet Serdar Günay Seksen İhtilali'nden sonra çoğu şeyin yasaklandığı ve yok olduğu bilgisini verir. Çok uzun bir süre yasaklar nedeniyle düğün ve eğlencelerin yapılamadığını ve bu zaman içerisinde çoğu geleneğin unutulduğunu söyler (Mehmet Serdar Günay, 10.12.2020, Tire). Mordoğan görüşmemizde kaynak kişi Mesude Çınarlı, günümüzde Mordoğan'da köy düğünlerinin çok nadir gerçekleştirildiğini belirtir (Mesude Çınarlı, 18.09.2020, Mordoğan). 1980 sonrası düğünlerin düğün salonlarında yapılmaya başlanması düğün geleneklerinde ve dolayısıyla geleneksel kadın eğlencelerinde pek çok yapısal değişime neden olmuştur.

Geleneksel kadın eğlencelerinde müzik unsuru incelendiğinde, il genelinde kadın oyunlarına müzik eşliğinin yine kadınlar tarafından gerçekleştirildiği görülür. Genellikle oyunlara sadece ritim çalgı ile vokal icra eşlik eder. Vokal ve ritim icrasını gerçekleştiren kadınlar bölgenin kendi halkından, yeteneği olduğu düşünülen ve sadece hatır için bu işi yapan kişiler olabildiği gibi, müzisyenlik mesleğini para kazanma amaçlı yapan profesyonel icracılar da olabilmektedir. Tire'de geleneksel ortamlarda çalgıcılık yapan, mesleği müzisyenlik olan kadın yoktur. Kadınlar kına geceleri, düğünler gibi kendi aralarında kapalı ortamlarda eğlenirken kendileri çalıp söylerler. Bir kişi *dümbek* çalar ve aynı zamanda türküyü seslendirir. İkinci kadın ritim çalmaz, sadece vokal olarak türküyü seslendirir. Türkünün icrasında iki kadın olmasının nedeni dönüşümlü olarak icrada bulunmalarıdır. Sesi yorulan kişi, türkü icrasını diğerine devreder. Mordoğan'da da eğlenceler için müzisyen tutulmaz. Oyun icrasına eşlik eden müzik, yine bölgenin kadınları tarafından yapılır. Bir kişi darbuka çalarken, diğer katılımcılar hep bir ağızdan türküyü söyler. Bölgede türküyü bir tek kişi söylemez. Oyuna tek kişinin kalktığı Mordoğan'da oyunu izleyen diğer kadınlar beraberce türküyü söylerlerken aynı zamanda alkışla tempo tutarlar. Bu kişiler sadece maddi bir talepte bulunmadan hatır gönül işi olarak dümbek çalıp söyleyen kişilerdir. Müzik icracılığını profesyonel anlamda yapan kadınlardan farklı olarak bu kadınlar sadece kendi tanıdıkları veya akrabalarının eğlencelerine katılırlar.

Bergama'da kadın eğlenceleri profesyonel kadın müzisyenler tarafından yapılır. Müzik mesleğini profesyonel olarak yapmayı tercih edenler, ailesi de birkaç kuşaktır bu meslekle ilgilenen roman kadınlardır. Türkan Pancar altmış sekiz yaşında, geçimini müzisyenlik yaparak kazanan bir kadındır. Kınık doğumlu olup dokuz yaşından beri

müziyenlik yapan Pancar, çocuk yaşlarda annesi ile işlere gitmeye başlar. Müziyenlik aile meslekleridir. Annesi, teyzesi, anneannesi darbuka çalar. Pancar ve ailesi için müzik, geçim kaynakları olmasının ötesinde, kuşaktan kuşağa aktarılan bir gelenek ve yaşam tarzıdır (Türkan Pancar, 11.10.2020, Bergama) (Geniş bilgi için bkz Yamaner, 2015).

1956 doğumlu olan Emine Gençer doğup büyüme Bergamalıdır. İlkokul mezunu olan Gençer'in de müziyenliğe olan ilgisi ailesinden gelir. Annesi ve babası müziyendir. Babası trampet annesi ise darbuka çalarak geçimini sağlar. İki oğlu bir kızı olan Gençer'in çocuklarından hiçbiri bu mesleği seçmemiştir. Gençer, aile mesleklerinin kendisi ile biteceğini belirtir (Emine Gençer, 11.10.2020, Bergama).

Menemen'de de kadın eğlenceleri profesyonel kadın müziyenler tarafından yapılır. 1975 doğumlu Nigar Sezar, Menemen Ulucak'ta ikamet etmektedir. Mesleği müziyenlik olan Sezar, keman icracısıdır. Dedesi Selanik göçmeni olarak önce İzmir merkeze, oradan Menemen Günerli Mahallesi'ne gelip yerleşmiştir. Sezar'ın annesi ve teyzeleri de kendisi gibi müziyendir. Keman çalmayı annesi Rabia Kalkışlılar'dan öğrenir. Rabia Kalkışlılar altmış dört yaşında, doğma büyüme Ulucak'lı, keman icracısı bir müziyendir. Kendi bölgesinin tüm kadın düğün eğlencelerinin tanınan ve aranan bir müziyenidir. Kendisi yaşı ilerlediği için artık mesleğini yapmazken, kendi yerine yetiştirdiği kızı hem mesleği hem kendisinin çalıştığı bölgenin eğlence işlerini devralmıştır. Şu an Menemen merkez, Çukurköy, Emiralem, Helvacıköy, Yanıkköy, Doğaköy ve Süleymanlı Köyü kadın eğlencelerine kızı Nigar Sezar müziyen olarak çağrılmaktadır.

1981 doğumlu olan Pınar Baysal, annesi Selma Baysal gibi ritim çalmaktadır. Çaldığı enstrümanlar darbuka, def ve davuldur (Pınar Baysal, 03.11.2018, Menemen).. İlkokul mezunu olan Selma Hanım'ın da mesleği öğrenme süreci Nigar Sezar ile aynıdır. Çok küçük yaşlardan itibaren hem gözlemleyerek hem annesinin yardım ve yönlendirmeleri ile bu mesleği öğrenmiştir (Nigar Sezar, 03.11.2018, Menemen).

İster amatör ister profesyonel olsun, müzik icracısı yörenin müziklerini ve daha da önemlisi kimin hangi oyunu oynayacağını bilmelidir. Bölge genelinde kimin oyuna kalkacağını düğün yengesi veya değnekçi adı verilen, eğlencede düzeni sağlayan kişi karar verirken, oyuna kalkan kişinin oynayacağı oyunu müziyen bilir ve kendisine herhangi bir söylemde bulunulmadan o oyunun türküsünü çalıp söylemeye başlar.

Bölge genelinde kadın eğlencelerinde kullanılan enstrüman toprak dümbektir. Bergama'da dümbeğe def eşlik eder. Menemen araştırmamızda da bölgenin kadın eğlencelerinde eskiden darbuka ve defin birlikte kullanıldığı saptanmıştır. İzmir'de bu iki ilçe dışında def eşiksiz sadece dümbek icrası hakimdir. Dümbek çalan kadın bir veya iki kişi olur. Dümbeği bir kişi çalar, türküyü dönüşümlü olarak söylerler. İki kişi aynı anda türkü seslendirmez. Geçmiş dönemde toprak dümbek kullanılan Bergama, Ödemiş, Menemen, Mordoğan, Karaburun ve Tire bölgelerinde yakın zamanda toprak dümbek yerini bakır veya döküm darbukalara bırakmıştır.

İzmir ili geleneksel kadın eğlencelerinde vokal icraya sadece ritim çalgı eşlik ederken, Menemen ilçesinde profesyonel kadın müziyenlerin keman da icra ediyor olması bölge müzik icrasında çalgı çeşitliliğini arttırmıştır. Araştırmamızda görüşme imkanı bulduğumuz keman icracısı Rabia Kalkışlılar'ın altmış dört yaşında olduğu ve bölgesinin kadın eğlencelerinde aranan bir isim olduğu göz önüne alındığında, yaklaşık kırk, elli yıldır bölge kadın eğlencelerine ritim çalgı yanında kemanın da eşlik ettiği anlaşılmaktadır.

Günümüzde Menemen kadın eğlencelerinde keman çalan Rabia Kalkışlılar'ın kızı, kırk yedi yaşındaki Nigar Sezar, düğünlere genellikle keman, darbuka ve deften oluşan çalgı takımıyla gitmektedir. Özellikle geçmiş

dönemlerde kadın eğlencesine sadece kadınların katılabildiğini ve bu nedenle çalgıların keman, darbuka ve def ile sınırlı olduğunu belirtir. Günümüzde kadın eğlencelerine erkek müzisyenler de kabul edilmektedir. Dolayısıyla Sezar'ın müzisyen grubuna bazen kanun ve klarnet de eklenir. Çoğunlukla tercih ettikleri çalgı takımı bir klarnet, bir keman, bir darbuka ve bir kanundan oluşmaktadır. Üç ile beş arasında değişebilen çalgı sayısını düğün sahibinin maddi durumu ve talebi belirlemektedir.

Salon düğünlerine İzmir genelinde “*Balolu Düğün*” denmektedir. Mehmet Serdar Günay'ın ifadesi ile daha önceleri köyün nüfusu çok fazla kalabalık değildi ve bu nedenle düğün için salon tutulmazdı. Düğün evlerde olur, düğün yemeği evlerde yenirdi. Düğünlere katılan kişi sayısının artmasına ek olarak düğünde müziğin orkestralar tarafından yapılmaya başlanması bu değişimin bir diğer nedenidir. Mehmet Serdar Günay durumu şöyle anlatır: “Bu orkestralar çıkınca düğünler balolu oldu. İşte filanca Ahmet'in düğünü baloluymuş. Bizim bu düğünler küçük görülmeye başlandı. Kız tarafı ben balonu düğün isterim ha baştan konuşalım diye diye bir zaman bu kültür böyle buraya kadar geldi. Eski adetlerimiz yok olmaya başladı” (Mehmet Serdar Günay, 10.12.2020, Tire).

Geçmiş dönem kadın eğlencelerinde müzik dümbekçiler tarafından yapılırken günümüzde onların yerini orkestralar almıştır. Orkestra klavye ve elektro bağlamadan oluşur. İlk zamanlar canlı müzik icra eden, güncel parçaları ve oyun havalarını seslendiren orkestralar zaman içinde yerini disk jokeylere bırakmıştır. Günümüzde disk jokey, bilgisayarının çalma listesine eklediği şarkılarla düğün eğlencesini yapmaktadır.

Yeni dönem salon düğünleri olan balolarda, orkestranın varlığı ses düzeni kullanımını da gerekli kılmıştır. Tire'deki gibi klavye ve elektro bağlama veya Menemen'deki gibi keman, klarnet, kanun, darbukadan oluşan orkestralar artık ses düzeni ile müzik yapmaktadır. Nigar Sezar salon düğününde ses düzeni kullanmalarından memnun olduğunu, en azından kendi çaldığını daha rahat duyabildiğini belirtir. Günümüzde akustik icra sadece müzisyenlerin düğün sırasında bir yerden bir yere gitmeleri gerektiğinde yani yolda yürüyerek çalmaları durumunda gerçekleşir.

Düğünlerin salonlarda ve orkestra eşliğinde yapılmaya başlanması, kadın oyunlarına müzik yapan kişilerin cinsiyetleri ve kullandıkları çalgılar bağlamında değişim getirdiği gibi icra edilen repertuvarda da değişime neden olmuştur. İzmir ili genelinde düğünlere artık geleneksel ezgilerin yerine günün popüler parçaları çalınmaktadır ki bunlar genellikle roman havası ve kırık havadır (kırık hava olarak Çiftetelli, Mevlana, Ankara havası vb.). Bu durum bölgenin geleneksel kadın oyunlarının da yavaş yavaş unutulmasına neden olmaktadır. Kaynak kişilerimizden Müesser Aktaş “geleneksel oyunları eski düğünlere oynardık, şimdi günümüzde biraz azaldı” derken (Müesser Aktaş, Görüşme, 18.09.2020, Mordoğan), Emsal Karadağ düğün salonlarında bu oyunların olmadığını, çünkü daha modern oyunların çıktığını belirtir (Emsal Karadağ, 18.09.2020, Mordoğan).

Günümüzde nadir de olsa gerçekleştirilen geleneksel düğünlere kadın oyunlarının yapısal anlamda değişim göstermediği görülür. Hareket yapıları, kuruluş formları, oyuncu sayıları gibi yapısal özellikler geleneksel oyunlarda geçmiş dönemlerle aynı özellikleri sergiler. Kadın oyunları il genelinde bir ile altı kişi arasında değişen oyuncu sayısı ile oynanır. Karaburun, Tire ve Ödemiş'te kadınlar çoğunlukla oyuna bir veya iki kişi kalker. Bergama'da oyuncu sayısı tek veya çift olabildiği gibi daha kalabalık da olabilmektedir.

Oyuncu sayısına bağlı olarak şekillenen oyun kuruluş formu iki kişi üzeri oyuncu sayısı ile oynanan oyunlarda daire formundadır. Dairede saat yönünün tersine ilerleyerek oynanan kadın oyunlarında daireden düz çizgiye geçişler de görülür. Hem iki sıra halinde karşılıklı hem daire formunda oynanan oyunlara örnek olarak Bergama

'Ey Yüceler' ve 'Entarisi Mavili' oyunları verilebilir. Karşılıklı çizgi formunda oynanan oyunlarda çift sayıda oyuncu zorunluluğu vardır. Menemen bölgesi oyunları sadece daire formunda oynanan oyunlar olmaları nedeniyle oyuncu sayısında çift sayı gereksinimi yoktur.

İl genelinde kadın oyunlarının bir diğer ortak özelliği belirli bir oyun sırasının olmamasıdır. Kadınlar istedikleri herhangi bir oyunu yaş veya medeni durumuna bakılmaksızın oynayabilirler. Kalabalık düğün eğlencelerinde az sayıda oyuncunun (genellikle bir veya iki oyuncu) oyuna kalkıyor olması nedeniyle, eğlence süresinde herkese oyun hakkı tanıyabilmek adına kişilerin oynayacağı oyun sayısı bir olarak belirlenmiştir. Oyun sırası bekleyen diğer kadınlara saygısızlık olmaması adına uygulanan bu kural il genelinde görülür.

Bölge genelinde eğlencede kimin oyuna kalkacağını belirleyerek oluşabilecek olası bir kargaşayı önleyen görevliler vardır. Bergama'da bu kişi gelinin yengesidir. Tire ve Ödemiş'te bu düzeni sağlayan kişiye *değnekçi* denir. Mordoğan'da bu iş için hevesli olan herhangi bir kişi görevlendirilir ve özel bir adlandırması yoktur.

İzmir kadın oyunlarında oyunlara ayrı bir isim verilmez. Genel adlandırmasıyla bölge genelinde "düz oyun" denilen kadın oyunları, oyuna eşlik eden türkünün adı ile ifade edilir. Oyunlar daire yönüne ve daire tersine düz veya çapraz şekilde yapılan yürümler, sekme, çökme ve dönme hareket cümlelerinden oluşur.

İzmir'de geleneksel oyunların kurum ve kuruluşlar bazında faaliyetleri 1970li yıllarda başlar. İzmir'in ilk halk oyunları derneği 1969 yılında kurulan İzmir Turizm Folklor Derneğidir. Günümüzde faaliyetlerini sürdüren dernek, halk oyunlarının sahne düzenlemelerinde yöre ve oyun repertuarı seçimini dernek faaliyetlerinin başladığı yıllarda çeşitli araştırmacıların yaptığı alan araştırması bulgularına dayalı olarak belirlemiştir. Yetmişli yıllarda İzmir'deki derneklerinin repertuarında yer alan Afyonkarahisar oyunları, Şahin Ünal tarafından 1974 yılında Fatih Koleji ve Mazlum Nusret Kılıçkırın'ın destekleri ile Dinarlı Fahrettin Şahiner ve Sandıklı'dan Ali Yağcı'dan derlenmiştir. Acıpayam yöresi oyunları da yine Şahin Ünal tarafından 1978 yılında derlenmiştir. Anamur yöresi oyunları Anamur'dan gelen Şerafettin Sarınc tarafından öğretilir ve İzmir'de ilk olarak İzmir İnönü Lisesi, İzmir Anadolu Lisesi ve İzmir Turizm Foklor Derneği tarafından oynanır. Bergama oyunları yetmişli yıllarda Kemal Ergen ve Orhan Çetinkalp tarafından yeniden derlenir ve yöre oyunları İzmir'de yeniden yaygın şekilde oynanmaya başlanır. Van yöresi oyunları Necati İlter sayesinde derneklerin oyun repertuarına eklenir ve sahnelenir.

Altmışlı yıllarda İzmir'de zeybek oyunlarını oynayan tek kurum İzmir Ticaret Lisesi'dir. O yıllarda zeybek yöresine ait oyunlar ait olduğu ilin ismi ile (Muğla zeybeği, İzmir zeybeği gibi) değil, genel tür adı kullanılarak "zeybek oyunları" şeklinde tanımlanmaktadır. Zaman içerisinde alan çalışmalarının artması ve yeni oyunların tespit edilmesi sonucunda, oyunlar iller hatta ilçeler bazında isimlendirmeler almıştır. Günümüzde halk oyunları sahneleme çalışmalarında yöre ve oyun seçimi oyunların kolaylık ve zorluğu, popülaritesi, eğitmenin oyun bilgisi, dansçının istek ve beklentilerine göre belirlenmektedir.

Görüşmelerimizde İzmir il genelinde halk oyunları eğitmenliği yapan kişilerin, halk oyunları yarışmalarının, halk oyunlarının il merkezlerinde yeni bir yapı kazanmasına büyük etkisi olduğu yönünde ortak düşünceye sahip oldukları anlaşılmıştır. Beğenilme ve yarışmada dereceye girebilme kaygısı ile geleneksel oyun tavrından uzaklaşmış, tüm dansçıların tek tip oynadığı bir oyun yapısı oluşmuştur. Geleneksel yapıda var olan bireysellik, günümüz halk oyunları ekiplerinde görülmemektedir. Yarışma kriterlerinden dolayı oyunlarda gelenekte var olan çökme ve dönme hareketlerinin risk almamak adına yapılmak istenmemesi, sahnelemede kullanılan kalıba

(paterne) uyması için oyun hareket cümlelerinin değiştirilmesi, hızlandırılması veya yavaşlatılması, dansçının koşar adım veya olduğu yerde oynatılması veya dansçının yüzünün sürekli seyirciye dönük olması düşüncesi ve benzeri etkenler oyun yapılarında bozulmalara neden olmuştur.

Bedensel devinime dans özelliği katan estetik anlayış, geleneksel danslarda yöreden yöreye değişkenlik sergileyen kültürel izler taşır. Yöresel tavır olarak adlandırılan dansın kültürle bağlantılı estetik yapısını anlamak bölgenin kültürünü, toplumsal yapısını ve dansa anlam katan bağlam özelliklerini anlamakla mümkündür. Doğru tavır belirlemesi yapabilmek için derlenen oyunun doğal ortamında oynanış biçimi saptanmalıdır. Bir oyun artık doğal ortamında fazlaca oynanmıyorsa, geleneksel düğünler yerini modern diye tanımlanan düğünlere bırakıyorsa, insanlar hasat sonu eğlencelerine eskisi kadar ilgi göstermiyorsa artık o yörenin insanları bile eski duygularla, eski tavırlarıyla oynamayacaktır. Televizyonda gördükleri dansların figürleri ve tavırları ile geleneksel danslarının figür ve tavırları arasında bocalayan genç kuşaklar ister istemez, ama iyi ama kötü, yeniliğe ayak uydurmaktadırlar (Avşar, 1992: 28).

Araştırmamız İzmir ili geleneksel kadın oyunlarının hem gelenek içerisinde hem il merkezindeki çeşitli kurumlar bünyesinde sahip oldukları yapıyı bağlam, işlev ve yapısal özellikleri ile inceleme imkânı sunmuştur. İl genelinde oyunların benzeşen ve farklılaşan özellikleri açıklanırken, günümüzde gözlenen değişim nedenleri ile izaha çalışılmıştır. Araştırmamızda yirmi beş kaynak kişi ile görüşülmüş, repertuvarda yer almayan dokuz oyun ve türkü tespit edilerek repertuvara kazandırılmıştır. Coğrafi sınırlarla kültüre sınır çekilemediği ve her geçen gün değişen yaşamların kültür ürünlerini de değişime uğrattığı malumdur. Dolayısıyla periyodik aralıklarla aynı bölgede yapılacak çalışmaların somut olmayan kültür ürünlerimizin tespit ve tahlili için önemli olacağı düşüncesindeyiz.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Akdoğu, O. (2004). Bir Başkaldırı Öyküsü Zeybekler. İzmir: Onur Akdoğu Kişisel Yayınları.
- Aktaş, M. (2020, Eylül 18). Mordoğan, İzmir.
- Avşar, E. (1992). Halk Oyunlarında Tavır ve Yöre İlişkisi, IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri. C: III. Ankara.
- Baykurt, Ş. (1946). Türk Halk Oyunları. Ankara: Kalite Matbaacılık.
- Baysal, P. (2018, Kasım 03). Menemen, İzmir.
- Çaylı, M. (2020, Aralık 10). Tire, İzmir.
- Demirsipahi, C. (1975). Türk Halk Oyunları. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Gençer, E. (2020, Ekim 11). Bergama, İzmir.
- Günay, M. S. (2020, Aralık 10). Tire, İzmir.
- Karadağ, E. (2020, Eylül 18). Mordoğan, İzmir.
- Sezer, N. (2018, Kasım 03). Menemen, İzmir.
- Pancar, T. (2020, Ekim 11). Bergama, İzmir.

Yamaner, O. H. (2015). İzmir İli Geleneksel Kadın Zeybek Oyunlarının Yapısal Analizi. *International Journal of Human Sciences*, V. 12, Issue. 2.

Kaynak Kişiler



Türkan Pancar. 68 yaşında. Kınık doğumlu, Bergama'da ikamet ediyor. Evli. Dört çocuk annesi. Müzisyen. Davul ve darbuka icracısı.



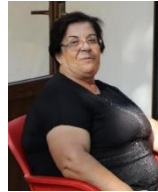
Emine Gençer. 1956 Bergama doğumlu. İlkokulu mezunu. Evli. Üç çocuk annesi. Müzisyen. Darbuka icracısı.



Nigar Sezar: 1975 Menemen Ulucak doğumlu. İlkokul mezunu. Evli. Bir çocuk annesi. Müzisyen Müzisyen (keman icracısı).



Pınar Baysal: 1981 Menemen Ulucak doğumlu. İlkokul mezunu. Evli. İki çocuk annesi. Müzisyen (Darbuka, def, davul icracısı).



Emsal Karadağ: Yetmiş dört yaşında. Mordoğan doğumlu. Ortaokul mezunu. Üç çocuk annesi.



Müesser Aktaş: Yetmiş dört yaşında. Mordoğan doğumlu. Evli. İki çocuk annesi. Ortaokul mezunu.



Mehmet Çaylı: 1951 Tire Eğridere Köyü doğumlu. İki çocuk babası. Çiftçi. İlkokul mezunu. Dilsiz ve dilli kaval icracısı. 2008 yılında kurulan “Gökçen Efe Derneği'nin” kurucularından.



Mehmet Serdar Günay: 1974 Tire Eğridere köyü doğumlu. Evli. Üç çocuk babası. Lise mezunu. Çiftçi. 2008 yılında kurulan “Gökçen Efe Derneği'nin” kurucularından.

WILLIAM R. BASCOM'UN HALKBİLİMİ ÜRÜNÜ İŞLEVLERİNİN MEHTER ÖZELİNDEKİ TEZAHÜRÜ

The Manifestation of the Functions of William R. Bascom's Folklore Product in Mehter

Merve Nur KAPTAN *

ÖZ

İşlevsel Halkbilimi Kuramı, halkbilimi ürünlerini inceleyen ve günümüz araştırmalarında yaygın olarak kullanılan teorilerden biridir. Bu kuramın temsilcilerinden biri olan William R. Bascom'a göre bir kültürde folklorun dört temel işlevi bulunmaktadır. Kültür ekseninde ele alındığında folklorun inceleme sahaları arasında yer alan müzikte de bu dört temel işlevden söz edilebilir. Türk müzik kültürünün unsurlarından biri olan ve toplumsal alanda birçok işlev yüklenen mehter, Bascom'un folklorun dört işlevini yerine getiren bir askerî müzik topluluğu olarak da dikkat çekmektedir. Bu çalışmada Bascom'un folklorun dört temel işlevi ekseninde mehterin hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme, değerlere, toplum kurallarına ve törelere destek verme, eğitim veya kültürün gelecek kuşaklara aktarılması ve kişisel ve toplumsal baskılardan kaçıp kurtulma işlevlerinin ortaya konulması amaçlanmaktadır. Türk askerî müziğinin simgesel geleneği haline gelen mehter, Hunlarda tuğ takımı, Karahanlılarda tablhane, Selçuklularda nevbethane ve Osmanlı'dan günümüze değin mehterhane isimleriyle karşımıza çıkmaktadır. Başlarda egemenliğin simgesi durumunda olan mehterin, daha sonra savaş ve barış zamanları olmak üzere çeşitli etkinliklerde yer aldığı bilinmektedir. Bu manada mehter, savaşlarda, dinî merasimlerde, karşılama merasimlerinde, günün belirli saatlerinde, çeşitli eğlencelerde işlevsel bir topluluk olarak görevini yerine getirmektedir. Bu çerçevede mehterin bahsedilen etkinliklerdeki işlevlerini ortaya koyabilmek adına çalışmada konuyla ilgili belgeler incelenmiş, elde edilen verilerin betimsel analizi yapılmış ve yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Mehter, İşlev, William R. Bascom, Folklor.

ABSTRACT

Functional Folklore Theory is one of the theories that examines folklore products and is widely used in today's research. According to William R. Bascom, one of the representatives of this theory, folklore has four basic functions in a culture. When considered on the axis of culture, these four basic functions can be mentioned in music too, which is among the fields of study of folklore. Mehter, which is one of the elements of Turkish musical culture and has many functions in the social field, also draws attention as a military music ensemble that fulfills Bascom's four functions of folklore. In this study, it is aimed to reveal the functions of the mehter on the axis of Bascom's four basic functions of folklore: having a good time, having fun and entertaining, supporting values, social rules and customs, educating by transferring education or culture to future generations, and escaping from personal and social pressures. Mehter, which has become the symbolic tradition of Turkish military music, appears with the names of tug team in the Huns, tablhane in the Karakhanids, nevbethane in the Seljuks and mehterhane from the Ottomans to the present day. It is known that the mehter, which was the symbol of sovereignty in the beginning, later took part in various events during times of war and peace. In this sense, the mehter performs its duty as a functional ensemble in wars, religious ceremonies, welcome ceremonies, at certain times of the day and in various entertainments. In this context, in order to reveal the functions of the mehter in the mentioned activities, documents related to the subject were examined in the study and the data obtained were descriptively analyzed and interpreted.

Keywords: Music, Mehter, Function, William R. Bascom, Folklore.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 18.10.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 10.06.2024

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Öğr. Gör. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, mnkaptan@nku.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7887-5921

EXTENDED ABSTRACT

Functional Folklore Theory is one of the widely used methods in today's research. One of the representatives of this theory is William R. Bascom. According to Bascom, folklore has four basic functions in a culture. These functions are classified as the function of having a good time, having fun and entertaining, the function of supporting values, social rules and customs, the function of educating or transferring culture to future generations, and the function of escaping from personal and social pressures.

As an integral part of Turkish music culture, mehter is expressed as a functional ensemble. Based on the function of folklore to have a good time, have fun and entertain, the fact that the mehter takes part in weddings, festivals, holidays, sports competitions and various ceremonies shows that this ensemble is a symbol of entertainment. Mehter's function of having a good time, having fun and entertaining can be stated as an important function; but this function should not be considered as the only function of the mehter.

It is known that Turks interact with different communities along with their demographic movements. In this context, it is possible to say that the mehter, which is important in cultural integration parallel to the demographic dynamism experienced by the Turks, contributes to the strengthening of the values, rules and customs of the society.

Mehter, which has an importance in Turkish music culture, also appears at the point of transferring the Turkish music repertoire and the oral culture and values resulting from it to future generations. In addition, when the mehter's repertoire -verbal works- is examined, it can be stated that it is noteworthy that there are educational and thought-provoking lyrics and implicit messages in the lyrics.

As a result of acting according to accepted behavioral patterns, a reaction occurs in the person, and this reaction causes an accumulation of energy in the person. After a certain time, the energy leads to laughter and then relaxation. In this context, the mehter, which undertakes Bascom's function of escaping from personal and social pressures, fulfills its duty with shows and concerts at certain hours of the day. Therefore, with this function, mehter allows individuals to get away from personal and social pressures and relax, even for a short time.

In this direction, the study aims to reveal the functions of the mehter, which Bascom classified as the four functions of folklore: having a good time, having fun and entertaining, supporting values, social rules and customs, educating and transferring culture to future generations and escaping from personal and social pressures. In this context, first of all, the importance of the mehter, which has existed from the Huns to the present day, its various functions and then the Functional Folklore Theory and -on the axis of four functions of this theory- mehter's functions of having a good time, having fun and entertaining, supporting values, social rules and customs, educating or transferring culture to future generations and escaping from personal or social pressures have been mentioned.

For this purpose, in this study, in order to reveal the function of having a good time, having fun and entertaining, the music performance of the mehter in various events such as weddings, festivals, births of princes, holidays, Ramadan entertainments, sports competitions; based on its function of supporting values, social rules and customs, the performance of mehter with various functions in wartime, in religious ceremonies, in the course of declaring the sultan's sovereignty and accompanying the sultan, in welcoming ceremonies and at certain times of the day; in terms of the function of educating or transferring culture to future generations, its contribution to the formation

of Turkish music identity and the transfer of the Turkish music repertoire to the next generations and at the same time the transfer of the oral culture and values formed accordingly to the next generations, in this sense, when the verbal works are examined, there are educational and thought-provoking words and hidden messages in these works; and finally on the axis of the function of escaping from personal and social oppression the musical performance of the mehter in shows and concerts with the aim of relieving the public have been discussed in detail.

When it comes to the methodology of the study, it should be noted that a literature review was conducted on the subject. In this context, the descriptive analysis/content analysis method, which is one of the qualitative research methods and widely used in the analysis of data, was used. In the literature review, priority was given to primary sources. The sources of the study are books, articles and theses. Based on these sources, in the research, information about the place of mehter in Turkish music culture and mehter performances, the theory put forward by Bascom and the four functions of folklore were mentioned. Subsequently, the mehter was discussed specifically in terms of these four functions, and its musical performances were examined in order to reveal these functions.

In the conclusion, attention is drawn to the fact that the mehter, as a manifestation of Bascom's folklore functions, is a functional ensemble and undertakes different functions throughout the historical process. In this context, it has been seen that the mehter undertakes the function of folklore to have a good time, have fun and entertain, the function of supporting values, social rules and customs, the function of educating or transferring culture to future generations and the function of escaping from personal and social pressures.

Simgesel anlam üretebilme kapasitesine sahip bir topluluk olarak mehter, Türk askerî müziği geleneğinin temsilcisi olarak bilinir. Fakat mehter, sadece askerî amaçla savaflara eşlik eden bir müzik topluluğu olarak düşünülmemelidir. Mehter, savaflara eşlik etmenin yanı sıra çeşitli alanlarda da müzik edimini yerine getiren bir topluluktur. Bu doğrultuda siyasî, askerî, dinî ve eğlenceye dönük pratiklerin tesiri ile mehtere aynı zamanda kutsiyet de atfedilmektedir. Bu manada mehtere yüklenen kutsiyette etken unsurlar, mehterin kadim bir geleneğe sahip olması ve Osmanlı'nın kuruluşuna paralel kurumsal bir kimliğe bürünmesi olarak gösterilmektedir. Mutlu (2015: 3)'ya göre bu durum "Osmanlı'nın kuruluşundan, halifelüğün sancağına, namaz vakitlerinde nevbet vurmaktan, gündelik yaşamın düğün, sünnet gibi eğlence pratiklerine kadar sosyal hayatın bütün alanlarına kök salmış bir kurum olarak mehter taşıdığı simgesel anlamlarla bu simgeler cümbüşünün en önemli taşıyıcısıdır" şeklinde ifade edilmektedir.

Tarihi, yüzyıllar öncesine dayanan ve ilk kez Hunlar döneminde "tuğ takımı" adı ile ifade edilen mehter, başlarda sadece egemenlik sembolü olarak varlığını korur ve zamanla savaş ve barış dönemlerinde çeşitli etkinliklerde yer alarak pek çok işlevi yerine getirir. Göktürklerde ve akabinde Uygurlarda cenaze merasimleri ve dinî merasimlerde de tuğ takımlarına rastlanır. Daha sonra bu topluluk Karahanlılarda "tablhane", Selçuklularda "nevbethane" ve Osmanlı'da "mehterhane" isimleriyle karşımıza çıkar. Bununla birlikte mehterin kullanım alanları genişler ve daha işlevsel bir hale bürünür. Popescu-Judet (2007: 5), toplumun geniş bir kesiminde dinlenen mehter müziği ile ilgili şu sözleri nakleder: "Mehter musikisi başka musiki türlerinden farklı olarak, herkes için icra edilen ve toplumun çok geniş bir kesimince dinlenen bir musikiydi." Bu aktarım mehterin Türk devlet ve toplum hayatına nüfuz ettiğini göstermektedir. Günümüze gelindiğinde ise belediye, dernek ve çeşitli kurumlar bünyesinde inşa edilen mehter takımlarının -geçmişten farklı işlevlerle- düğün, merasim, festival, şenlik, açılış gibi pek çok etkinlikte görevini yerine getirdiği görülmektedir.

Türk toplumunun vazgeçilmez bir ögesi olarak nitelendirilen mehteri, işlevsel bir topluluk olarak ifade etmek mümkündür. Folklorun hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme işlevinden hareketle mehterin düğünlerde, nişanlarda, şenliklerde, bayramlarda ve çeşitli merasimlerde yer alması ve bu çerçevede eğlenceye dönük müzik edimini gerçekleştirmesi, mehterin bahsedilen işlevi yerine getirdiğini göstermektedir. Mehterin hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme işlevi, önemli bir işlev olarak belirtilebilir; fakat bu işlev, mehterin tek işlevi değildir.

Türklerin ilk çağlardan itibaren Doğu'dan Batı'ya doğru yaptıkları göçlerle beraber farklı kültürler ve değerlerle karşılaştıkları, bu dinamizm ile kimliklerini ve kültürel değerlerini muhafaza ettikleri ve aynı zamanda da diğer kültürler ile etkileşim halinde oldukları bilinmektedir. Bu doğrultuda Özkul (2015: 169-170), göçlerin ve göçlerle beraber yaşanan durumların "...Türk kimliğinin ve kültürünün ortak kodlarının belirlenmesi, değişim ve gelişim aşamalarının ortaya konulması bakımından çok önemli" olduğunu belirtmektedir. Bu çerçevede Türklerin yaşamış oldukları demografik dinamizmle paralel olarak kültürel bütünleşmede öneme sahip olan mehter, toplumun değerlerinin, kurallarının ve törelerinin güçlenmesine ve kökleşmesine katkı sağlayan bir topluluk olarak dikkat çekmektedir.

Türk müzik kültürünün oluşmasına katkı sağlayan mehter, Türk müziği repertuarının ve aynı zamanda buna bağlı oluşan sözlü kültürün, estetik ve ahlaki değerlerin sonraki kuşaklara aktarılması konusunda da karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra mehterin repertuarına bakıldığında hem eğitici hem de düşündürücü sözlerin yer aldığı görülmektedir.

“Kabul edilen davranış kalıplarına uygun davranıyor olmak ve bu yolla da meydana gelen toplumsal ve kişisel baskılardan kaçıp kurtulabilme” (Kaplan, 2008: 110) işlevi doğrultusunda mehter, halkın müzik ihtiyacını karşılamak için günün belli saatlerinde konser anlayışı içinde görevini yapmaktadır. Bu yönüyle mehter, folklorun kişisel ve toplumsal baskılardan kaçıp kurtulma işlevini yerine getirmektedir.

Özetle literatüre bakıldığında mehterin pek çok işlevi yerine getirdiği görülmektedir; fakat bu çalışmada, folklorun dört temel işlevi ekseninde mehterin işlevleri ele alınacaktır. Bu doğrultuda mehterin bahsedilen etkinliklerdeki işlevlerini ortaya koyabilmek adına çalışmada konuyla ilgili literatür taraması ile elde edilen bilgiler incelenerek betimsel analizi yapılmış ve yorumlanmıştır. Bu çerçevede araştırma, folklorun hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme, değerlere, toplum kurallarına ve törelere destek verme, eğitim veya kültürün gelecek kuşaklara aktararak eğitilmesi ve kişisel ve toplumsal baskılardan kaçıp kurtulma işlevleri ile sınırlıdır.

Türk Müzik Kültüründe Mehter

“Türk müzik kültürü, Türk kültürüne, Türk toplumuna, Türk ulusuna özgü müziksel düşünce, davranış, sanat ve yaşayış” (Budak, 2000: 19-20) unsurlarını içeren zengin ve kadim bir geleneği temsil eder. Bu geleneğin temsilcilerinden biri de mehterdir. Türk müzik kültürü geleneği içinde mehter, Hunlar döneminden günümüze kadar olan süreçte farklı isimlerle ifade edilmektedir. Bu farklı isimlendirmeler, Türk toplumunun o anki sosyolojik koşullarıyla yakından ilintilidir.

Hunlarda tuğ takımı olarak anılan askerî müzik topluluğu, “Türk hükümdarlarının egemenlik belirtisi” olarak ifade edilmektedir (Budak, 2000: 35). Bahsi geçen dönemde tuğ takımlarında davul çalgısıyla beraber ritmin ön planda olduğu, daha sonra da Göktürklerde tuğ takımlarına borunun eklenmesiyle ezginin ritmin önüne geçtiği yönünde bilgilere ulaşılmaktadır. Uçan (2015: 29) bu durumu “ezgisel boyut, ritimsel boyuttan daha çok ön plana çıkmaya başladı” şeklinde ifade etmektedir. Bu dönemde yaşamış olan Dede Korkut’un hikâyelerinde de tuğ takımlarında davul, boru ve zurna çalgısının kullanılmasına yönelik bilgilere yer verilmektedir. Bu hikâyelerde özellikle düğünlerde davul ve zurnanın icrasına rastlanmaktadır. Ergin (1969: 86)’in “zurnacıları kovdu, davulcuları kovdu...” ifadeleri bu durumu doğrular niteliktedir. Bu hikâyelerde davulla beraber ismi geçen zurna çalgısı, günümüzde kullanılan zurnadan farklı, zurnanın prototipi olarak değerlendirilebilir. Çünkü elimizde bu dönemde zurna çalgısının kullanıldığına dair yeterli bilgi bulunmamaktadır.

Uygurlar dönemine gelindiğinde ise hem siyasî hem de toplumsal sahada müziğe ve dolayısıyla tuğ takımlarına önem verildiği bilinmektedir. Çin kaynağı “Suiname” adlı eserde bu dönemde çeşitli merkezlerde “15–20 çalgıdan oluşan 20 kişilik orkestralarının” yer alması (Arslan ve Öger, 2008: 10), bahsedilen duruma örnek teşkil etmektedir. Bu eserde 15-20 kişilik orkestradan kastedilen tuğ takımları olmalıdır.

Bu dönemde tuğ takımlarında davul, yarağ, küvrük, borguy gibi çalgıların kullanıldığı bilinmektedir. Kaynaklar incelendiğinde bu dönemde zurna çalgısının tuğ takımlarda yer aldığına dair çeşitli görüşlerin olduğu da görülmektedir. Bu manada VIII.ve IX. yüzyıllarda bahsi geçen toplulukta “surnayın savaşlarda kullanılan bir çalgı” olmasından bahsedilmektedir (Sertkaya, 1982: 16). Bazı kaynaklarda da zurnanın kökeni “Orta Asya’ya” dayandırılmaktadır (Gazimihal, 1975: 62). Bu bölgede sarnamak, ezgilemek manasında surnay/zurna kullanılmıştır. Bu bilgilerden yola çıkarak zurnanın askerî müzik topluluğuna dahil oluşunun Uygurlar dönemine denk geldiğini söylemek mümkündür. Ayrıca surnay (zurna)’ın tuğ takımlarında yer alması, Göher Vural (2016: 218)’in ifadeleriyle şöyledir: “Surnayın tuğ takımlarında kullanılmış olması, Türk askerî müzik tarihi için bir

dönüm noktası teşkil eder.” Böylece surnay/zurnayla beraber tuğ takımları ezgisel açıdan başka bir kimliğe bürünmüştür diyebiliriz.

Hunlardan itibaren mevcudiyetini sürdüren ve egemenlik alameti olarak kullanılan tuğ takımları, savaş ve barış dönemlerinde olmak üzere devlet yöneticilerinin ve elçilerin kabulü, bayramlar, düğünler, şenlikler, festivaller, spor müsabakaları gibi çeşitli etkinliklerin vazgeçilmez bir unsuru olarak dikkat çekmektedir. Ayrıca kaynaklar incelendiğinde gök ayını, cenaze gibi dinî merasimlerde de tuğ takımlarının kullanıldığı görülmektedir. Vural (2013: 38)’ın “Kök Türklerin cenaze merasimlerinde ölünün üstünde davul ve zurna çaldıkları...” ifadeleri bu durumu doğrular niteliktedir. Bu çerçevede tuğ takımlarının dinî merasimlerde yer alması, icra edilen müziğin ruhani yönünü imgelemektedir diyebiliriz.

Hunlar döneminde ortaya çıkan, Göktürkler ve Uygurlar döneminde gelişimini sürdüren tuğ takımları, Karahanlılar döneminde tablhaneye dönüşür ve Selçuklular döneminde nevbethane adıyla saltanat alameti olarak varlığını sürdürmeye devam eder. Bunun yanı sıra savaş ve barış zamanları, namaz vakitleri, hükümdarın isteğine bağlı olarak farklı zamanlarda nevbethane, müzik edimini gerçekleştirir. Bu dönemde Uslu (2015: 23)’nun ifadeleriyle “sultana bağlı emirler içinde ancak sultanın izin verdiği emirler” de günde üç kereyi geçmemek kaydıyla nevbet vurdurabilmektedir. Ayrıca Vural (2013: 55)’a göre “...bir isyan bastırıldığında, hükümdar ve elçilerin karşılanma ve uğurlanma törenlerinde, bayram törenlerinde, şehzadelerin doğumunda ve sünnet törenlerinde, hacıların karşılanmasında, halife ve sultanlar yakalandıkları ağır bir hastalıktan kurtulduklarında...” da nevbet vurulmaktadır.

Selçuklularda nevbethane olarak anılan bu topluluğun, Osmanlı’da mehter adını aldığı ve Osmanlı’nın kuruluşuna koşut kurumsal bir kimliğe büründüğü görülmektedir. Osmanlı’da mehter topluluğu, “Selçuklu Sultanı’nın, Osman Gazi’ye hakimiyet alâmeti olarak tabıl ve alem göndermesi ile başlar” (Sanal, 1964: 5). Osman Gazi de “Selçuklu Hükümdarı’na saygısını göstermek istiyerek nevbeti ayakta” dinler (Tüfekçibaşı, 1965: 11). Bu yönde mehterin Osmanlılara geçişinin bahsedilen olaya bağlandığı bilinmektedir.

Osman Gazi’yle birlikte başlayan mehteri ayakta dinleme geleneği, II. Mehmed (Fatih Sultan Mehmed)’e kadar devam eder. Padişahların nevbet icrasını ayakta dinlemeleri, mehterin egemenliğin sembolü olarak gücünü gösterdiğine işarettir. Dolayısıyla mehterin yaptığı icra hükümdara armağan edilen bir merasim süsü değil, egemenliğin birer “sonik işaretleyicisi”dir (Mutlu, 2015: 3). Bu doğrultuda mehter, “...sultanın haklarını ve yetkilerini yansıtan bir simge...” (Popescu-Judet, 2007: 60) olarak dikkat çekmektedir. Başka bir deyişle mehter, hükümdarın saltanatının bir nişanesi durumundadır.

Fatih Sultan Mehmed zamanına gelindiğinde iki yüz on sene süren mehteri ayakta dinleme geleneğine son verildiği Gazimihal (1955:13)’in “...Fatih bu kanunu kaldırmış, nöbet vurulurken tâzim duruşu yapmak göreneği böylece unutulmuştur...” ifadelerinden anlaşılmaktadır. Ayrıca bu dönemde sarayın yakınında Demirkapı’da bir nevbethane kurulduğu; bunun yanı sıra İstanbul’un çeşitli yerlerinde de günde üç defa nevbet vurulduğu nakledilmektedir. Bütün bunlar dışında “büyük merkezlerde ve serhatlerde nevbethaneler” (Sanal, 1964: 6) inşa edildiği yönünde bilgilere de ulaşılmaktadır. Bu dönemde çeşitli yerde mehter icrasının yapılıyor olması, mehter topluluğuna verilen önemi göstermektedir diyebiliriz.

Yavuz Sultan Selim döneminden sonra “Tabl-ı Âlem Mehterleri” olarak anılan topluluk (Kaptan, 2020: 33), Kanuni Sultan Süleyman devrinde “Mehteran-ı Âlem” adını alır (Aydın, 1999: 28) ve bu toplulukta devletin

gelişimi doğrultusunda gelişim ve değişim görülür. Genişleyen devletle beraber hükümdarı temsil edecek şaşalı bir mehterhanenin oluşturulması gerektiğine inanılır ve bu doğrultuda birçok kanun çıkarılır. Bu çerçevede Sanal (1964: 7), “mehterhane teşkilât ve kanunlarında yeni bir gelişmenin ise Kanunî Sultan Süleyman zamanında olduğunu hatırlatacak bir takım belirtiler...” olduğunu ifade eder.

Literatür incelendiğinde 17. yüzyıl, Türk müziğinde gelişmelerin olduğu bir dönem olarak dikkat çekmektedir. Bu çerçevede askerî müziğin temsilcilerinden biri olan mehter müziğinde de diğer müzik türleri paralelinde gelişim olduğu bilinmekte ve mehter müziği bestekârlarında artış olduğu görülmektedir. Sanal (1964: 150), bu yüzyıldaki gelişmeleri “...tahlilî bakımdan ele alınmamış olan bu devir çeşitli musiki temayülleri, eser verme kabiliyeti ve eserlerin sanat kıymetleri bakımından çok önemlidir...” şeklinde özetlemektedir. 18. yüzyıla gelindiğinde ise mehterin olgunluk seviyesine ulaştığı bilinmektedir. Tezbaşar (1975: 27), bu durumu “... sanat anlayışlarının kaynaştığı, üslupların incelendiği ve icranın tekâmül kaydettiği...” sözleri ile anlatmaktadır. Bu dönemde “hem sarayda hem de halkın arasında oldukça yaygın bir biçimde” mevcudiyetini sürdüren mehter (Vural, 2013: 140), saray ve halkı birleştiren bir kültürel olgu olarak belirginleşmiştir. Bu manada mehterin, saray ve halk arasında bir köprü vazifesi gördüğünü ifade edebiliriz.

Osmanlı’da hem siyasî hem de toplumsal alanda mevcudiyetini sürdüren mehterin II. Mahmud’un saltanatı döneminde 1826’da kaldırılması, yerine “...Batı ülkelerindeki bandolar örnek alınarak Mızıkay-ı Humâyûn’un...” kurulması (Berker, 1986: 128), “müziksel açıdan bir kırılma noktası” olarak ifade edilmektedir (Kaptan, 2023: 2). Çünkü Osmanlı’da mehter, sadece askerî amaçlı bir müzik topluluğu değildir. Bu topluluk Ayas (2018: 43-44)’ın ifadeleriyle “askerî müziğin yanı sıra fasıl müziği, dinî müzik ve eğlence müziği de icra ediyordu...” Bu bağlamda mehter, saray müziği ile popüler formları birleştiren bir yapıya sahiptir diyebiliriz. Ayrıca “beste, semâi, peşrev, nakış, murabba türkü ve kalenderiden oluşan” zengin bir repertuvara ve “davul, zurna, nakkare, daire gibi” çalgı kadrosuna sahiptir (Şentürk, 2016: 63). Özetle bu denli zenginliğe ve çeşitliliğe sahip olan ve 500 yıllık bir geçmişi bulunan topluluğun, Muzika-i Hümayun’un kurulması ve akabinde 1831 tarihinde resmen faaliyete geçmesiyle karanlık devri başlamıştır diyebiliriz.

Mehterin kaldırılmasının ardından aradan geçen 85 yıllık süreçte 1911-1912 yılları arasında mehteri yeniden canlandırma girişimi Celal Esad Arseven liderliğinde Ferit Ahmet Muhtar Paşa tarafından gerçekleştirilir. Çalışkan (2001:12)’a göre mehteri yeniden canlandırma girişiminin altında “mehteri sembolik, fakat aslına uygun olarak yaşatma düşüncesi” yatmaktadır. Bu yönde yeniden canlandırılan mehter takımları kıyafet, kadro, repertuar, oturtum, yerine getirdiği işlevler gibi pek çok konuda tamamen icat edilmiş gelenek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda Tekin ve Doğrusöz (2018: 321)’ün “...geçmiş bir geleneği temsil etmesi bakımından Mehterhâne-i Hâkânî icat edilmiş uydurma bir gelenek değildi, unutulmaya yüz tutmuş var olan bir geleneğin yeniden canlandırılmasıydı” ifadeleri yeniden canlandırılan mehterin icat edilmiş bir gelenek olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

1911-1912 yıllarında kurulan ve 1914 yılında yeniden canlandırılan mehter, 1935 yılında kapatılır. 1952 yılında Genelkurmay Başkanlığı tarafından tarihi bir sembol olarak yeniden inşa edilen mehterin amacı ise “...Türk ordusunun hamâset destanlarını duyurmak ve millî heyecanı beslemektir” (Erendil, 1992: 30). 1953 yılında mehter tekrar gösteri ve konserlere başlar. Bu yönde Kahramankaptan (2009: 46)’ın sözleri şöyledir: “1953 yılında İstanbul’un fethinin 500. yıl kutlamalarında yeniden gösteri ve konserlerine başlamıştır.” 1981 yılına gelindiğinde mehtere yine yasak getirilir ve 1991 yılında yeni bir mehter takımı kurulur. Çakıroğlu ve Levendoğlu (2020: 673),

mehteri inşa etme ve kaldırma durumlarının arka planında ideolojilerin olduğunu belirterek bu teşebbüslerin mehtere olumsuz anlamda etkisinin olduğunu “...mehterin tarihsel ve kültürel gerçekliğinden kopuşunu da beraberinde getirmiştir” şeklinde ifade ederler.

1991 yılında kurulan mehter takımları dışında, 1993 yılında özel ve resmî kurumların mehter takımlarının yeniden kurulmasını yasaklayan bir önceki genelgenin yürürlükten kaldırılmasıyla beraber sivil topluluklara ait özel mehter takımlarının da kurulmaya başladığı bilinmektedir. “...Çeşitli kentlerde yerel yönetimlerle dernekler tarafından oluşturulmuş Mehter takımları da bulunmaktadır” (Kahramankaptan, 2009: 47) sözleri bu duruma örnek gösterilebilir. Günümüzde ise belediye ve sivil topluluklar bünyesinde pek çok mehter takımına rastlanmaktadır.

Bu meyanda yeniden ihya edilen mehter takımlarında öncekilere göre farklılıkların olduğunu ifade etmek gerekir. Çünkü mehter önceki işlevlerinden yoksun, icat edilmiş, geleneksellikten uzak ve geçmiş ile bağları koparılmış, Türkçülük ve Milliyetçilik ideolojileri ekseninde, “periyodik konserler veren sembolik değerde bir turistik topluluk niteliğinde devam etmektedir” (Tanrıkorur, 2019: 26).

İşlevsel Halkbilimi

İşlevsel Halkbilimi Kuramı/Antropolojik Yöntem, “halkbilimi ve özellikle halk edebiyatı yaratmalarını inceleyen antropologlar tarafından geliştirilen” bir kuram olarak ifade edilmektedir (Ekici, 2010: 124). Kaynaklar incelendiğinde bu kuramın kurucuları arasında Franz Uri Baos (1858/1942), Bronislaw Malinowski (1884-1942) ve Alfred Reginald Radcliffe-Brown (1881-1955)’in yer aldığı ve bu kuramın Franz Uri Baos (1858/1942) ve talebeleri ile halkbilimi araştırmalarına dâhil edildiği ve yaygınlaştığı görülmektedir. Çobanoğlu (2019: 251) da bahsi geçen kuram hakkında şu bilgileri vermektedir: “... F. Boas ve R. Benedict, Margerat Mead ve Melville Herskovits gibi öğrencileri çalıştıkları “sözlü kültür ürünleri” nedeniyle halkbilimi çalışmalarına önemli katkılarda bulunmuşlardır.” Bu kuramın temsilcilerinden biri de Amerikalı folklorist William R. Bascom (1912/1981)’dur. Bascom, kaleme aldığı eserde “bir kültürde folklorun dört temel işlevi” olduğundan bahsetmektedir (Bars, 2015: 157).

Bascom’a göre hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme işlevi, değerlere, toplum kurallarına ve törelere destek verme işlevi, eğitim veya kültürün gelecek kuşaklara aktararak eğitilmesi işlevi ve kişisel ve toplumsal baskılardan kaçıp kurtulma işlevi olmak üzere folklorun dört temel işlevi bulunmaktadır. Hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme işlevi folklorun en önemli işlevi olarak kabul edilmektedir; fakat folklor, sadece bir eğlenceden ibaret değildir. Değerlere, toplum kurallarına ve törelere destek verme işlevi, toplumsal kurum ve değerlerin doğrulanıp onaylanması ile ilgilidir. Dolayısıyla bu işlevle beraber toplumsal kurum ve değerler güncellenerek kalıcı hale gelebilmektedir. Eğitim veya kültürün gelecek kuşaklara aktararak eğitilmesi işlevi, özellikle yazılı kültür geleneği olmayan toplumlarda karşımıza çıkmaktadır. Bu manada folklorun taşıdığı bilgiler önem arz etmektedir. Kişisel ve toplumsal baskılardan kaçıp kurtulma işlevi ise “...kabul edilmiş davranış kalıplarına uygun davranıyor olmak ve bu yolla da meydana gelen kişisel ve toplumsal baskılardan kaçıp kurtulabilmeyi” sağlayan bir işlev olarak ifade edilmektedir (Çobanoğlu, 2019: 263).

Folklorun Dört İşlevi Ekseninde Mehter

Literatüre bakıldığında mehterin tarihsel süreç içinde farklı işlevleri yerine getirdiği görülmektedir. Bu çerçevede çalışmada folklorun hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme işlevi, değerlere, toplum kurallarına ve

törelere destek verme işlevi, eğitim veya kültürün gelecek kuşaklara aktararak eğitilmesi işlevi ve kişisel ve toplumsal baskılardan kaçıp kurtulma işlevleri ekseninde mehtere ve mehterin etkinliklerine değinilecektir.

Mehterin hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme işlevi. Folklorun dört işlevi ekseninde mehterin yerine getirdiği işlevlerinden biri hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme işlevidir. Bu doğrultuda mehterin düğün, sünnet, şenlik, festival gibi eğlence pratiklerinde yer alarak toplumsal hayata nüfuz etmesi, bu topluluğun eğlenceye dayalı güçlü bir simge olduğunu göstermektedir. Buradan hareketle aşağıda mehterin hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme işlevinin belirgin olduğu müziksel etkinlikler ele alınacaktır.

Mehterin yer aldığı etkinliklerin başında düğün münasebetiyle yapılan eğlenceler gelmektedir. Selçuklular döneminde Selçuklu sultanlarından I. İzzeddin Keykâvus'un Selçuk Hatun ile olan evlilik merasimlerinde mehterin yer alması "...büyük bir merasimle bayraklar, davullar ve zurnalarla..." ifadeleriyle anlatılmaktadır (Merçil, 2007: 131). Bu aktarım bahsi geçen duruma örnek teşkil etmektedir. Daha sonra Osmanlı döneminde de düğünlerde mehter takımlarının yer almasına dair bilgilere ulaşılmaktadır. Bu doğrultuda mehterin, "21 Mayıs 1675 günü Hatice Sultan'ın izdivaç düğünlerinde" yer almasından bahsedilmektedir (Vural, 2013: 134).

Evlilik münasebetiyle yapılan düğünler dışında, sünnet merasimi dolayısıyla yapılan eğlencelerde de mehtere rastlamak mümkündür. Bu manada Şehzade Mehmed'in sünnet merasimi bahsi geçen duruma örnek gösterilebilir. Gelibolulu Mustafa Ali'nin kaleme aldığı eserde bu sünnet merasimi ve merasimde yer alan çalgılar "kösler, davullar ve diğer müzik aletleri" şeklinde aktarılmaktadır (Tekeli, 2018: 68). Yine farklı bir örnekte Osmanlı döneminde IV. Mehmed'in oğlu "Şehzade Mustafa'nın sünnet alayında" mehter takımının yer almasından bahsedilmektedir (Tuğlacı, 1986: 32).

Düğünler ve sünnet merasimlerinde yer alan mehter takımları, çeşitli sebeplerle yapılan şenliklerde de karşımıza çıkmaktadır. Bu duruma Göktürk hükümdarlarının organize ettiği bir şenlik örnek teşkil etmektedir. Bu şenlikle ilgili olarak şu sözler nakledilmektedir: "Şölenler esnasında gürültülü müzikler işitiliyordu. Bunlar yarı vahşi havalar olsalar bile kulağa hoş geliyordu..." (Giraud, 1999: 129). Yazarın vahşi havalarla kastettiği tuğ takımının yaptığı müzik olmalıdır. Zaten tuğ takımının buna benzer eğlencelerde yer alması, "Türk geleneği ile örtüşmektedir" (Vural, 2013: 41).

Osmanlı dönemindeki şenliklerde de mehtere rastlanmaktadır. Bu doğrultuda Covell tarafından Osmanlı şenlikleri ile ilgili tutulan günlükte 1675 yılında Edirne'de düzenlenen şenlikte mehter takımlarının bulunduğu dair şu sözler aktarılmaktadır: "... on iki kaval, bir o kadar davul, altı trampet, altı timpani; dört zilci, hepsi at sırtındaydı..." (2017: 156).

Kaynaklar incelendiğinde sünnet, evlilik, şenlik münasebetiyle yapılan etkinlikler dışında, padişahların çocuklarının doğumu vesilesiyle de eğlencelerin yapıldığı ve bu eğlencelerde mehter takımlarının yer aldığı "...padişahın çocuğu olduğu zaman...doğumun üçüncü günü Paşa kapısında mehter çalındığı" yönünde de bilgilere ulaşılmaktadır (Kaptan, 2020: 40).

Düğünler, şenlikler, şehzadelerin doğumu gibi eğlencelerde görevini yerine getiren mehter, bayramlar ve Ramazan eğlencelerinde de yer almaktadır. Bu yönde Heberer anılarını anlattığı eserde, Beyrut şehrinde Türklerin bayram merasimi ve bu merasimde mehterin müzik edimini gerçekleştirmesini şu sözlerle anlatmaktadır: "...geleneklerine uygun olarak davul, zurna, kaval ve ney çaldırarak eğlendiler" (2003: 131). Nakledilen bilgiler, mehter takımlarının bayramlardaki müzik icrasına örnek olarak gösterilebilir. Bayramlar dışında Ramazan ayında

gerçekleşen eğlencelerde de mehtere yer verildiği görülmektedir. Bu doğrultuda Thevenot (2009: 192) eserinde 1657 yılında gerçekleşen Ramazan ayı eğlencesindeki müzik icrasından şöyle bahsetmektedir: "...Onun ardından develere binmiş, büyük bir gürültü çıkararak davul, kudüm ve her türlü müzik aleti çalan birçok kişi gelir..." Aktarımda davul, kudüm gibi çalgı icra eden müzik topluluğuna değinilmektir. Bu çalgıları icra eden topluluğun mehter olma ihtimali yüksektir. Çünkü bu dönemde mehtere hemen hemen her türlü müziksel etkinlikte rastlanmaktadır.

Düğünler, şenlikler, şehzadelerin doğumu, bayramlar ve Ramazan eğlenceleri dışında çeşitli spor müsabakalarında da mehterin yer aldığı bilinmektedir. Bu bağlamda İbn Bibî tarafından kaleme alınan "Selçukname" adlı eserde Selçuklu dönemindeki nevbet takımından ve bu topluluğun spor müsabakasında yer almasından "...tabl (davul), alem, buk (boru), çetr ile...at oynatıp cirit attı" şeklinde bahsedilmektedir (2010: 89). Cirit atma dışında güreş müsabakalarında da mehter takımları karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra çevgan, yaya ciridi, at yarışı, ok atma gibi açık hava oyunlarına da mehterin eşlik etmesi, bu teşkilatın sportif etkinliklerde öneme sahip olduğunu göstermektedir. Ögel, bu çerçevede sportif etkinliklerin davul ve zurnasız olamayacağından şu sözlerle bahsetmektedir: "Atlı oyunlar ve yarışlar, Türklerde davulsuz, zurnasız olamazdı..." (1991: 150). Mehterin oyunlarda yer almasına yönelik farklı bir örnek ise "saray haremde oynanan orta oyunları"dır (Uluçay, 2001: 165).

Mehterin çeşitli sebeplerle konserlerde müzik edimini gerçekleştirdiğine dair bilgilere de ulaşmak mümkündür. Bu manada 1672-1673 yılları arasında Edirne'de IV. Mehmet'in alayında verilen konser bahsedilen duruma örnek teşkil etmektedir. Bu konsere dair bilgiler Gazimihal (1955: 18) tarafından şu sözlerle aktarılmaktadır: "...Beş veya altı boru, üç kös, sekiz davul, nakkare ve zillerden mürekkep bir konserle..."

İlgili literatür incelendiğinde 1826 yılında mehterin kapatılmasının ardından aradan geçen uzun yıllardan sonra yeniden canlandırılan mehterlerle beraber çeşitli konserlerin verilmeye başladığı görülmektedir. Bu doğrultuda 1911 yılında yapılan konser, daha sonra 1916 yılında üst düzey yöneticilerden oluşan bir topluluk önünde Kut'ül-Amâre zaferini kutlama gayesiyle gerçekleştirilen konser bahsedilen durumu doğrular niteliktedir. Bu konserler dışında "1952 yılının 29 Mayıs'ında İstanbul'un fethinin 500'üncü kutlama yıldönümü merasimlerine katılan mehter" tarafından verilen konser de başka bir örnektir (Aydın, 1999: 52).

Günümüze gelindiğinde ise çeşitli yerlerde gösteri amaçlı icra edilen mehter müziği ile dinleyicilerin tarihi hatırlamalarına yardımcı olmak amaçlanmaktadır. Bir başka ifadeyle izleyici, mehteri geçmiş ve şu anki özellikleri ile yeniden anımsamaktadır. Halihazırda mehtere gösteri amaçlı bir misyon yüklenmekte ve aynı zamanda mehter düğün, şenlik, festival, spor müsabakaları gibi pek çok etkinlikte karşımıza çıkmaktadır.

Özetle Hunlardan günümüze kadar olan süreçte mehterin düğün, şenlik, şehzadelerin doğumu, bayram, Ramazan eğlencesi, spor müsabakası gibi çeşitli etkinliklerde yer aldığı görülmektedir. Bu doğrultuda çeşitli eğlence pratiklerinde yer alan mehterin Bascom'un folklorun dört işlevinden ilki olarak ifade ettiği hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme işlevini yerine getirdiğini ifade edebiliriz.

Mehterin değerlere, toplum kurallarına ve törelere destek verme işlevi. Türklerin demografik dinamizmi ile paralel olarak kültürel bütünleşmede öneme sahip olan mehter değerlerin, toplum kurallarının ve törelerinin kökleşmesine ve güçlenmesine katkı sağlayan bir topluluk olarak dikkat çekmektedir. Bu yönde mehter savaşlarda, dinî merasimlerde, hac kervanlarında, sultanın egemenliğini ilân etme ve sultana eşlik etme esnasında, karşılama

merasimlerinde ve günün belirli saatlerinde görevini yerine getirmektedir. Aşağıda Türklerde mehterin değerlere, toplum kurallarına ve törelere destek verme işlevinin belirgin olduğu durumlar görülmektedir.

Hunlar döneminde bugünkü mehterin prototipi olarak tuğ takımı adıyla ifade edilen topluluk, ekseriyetle savaşlarda orduya cesaret ve düşmana korku verme, muharebe hareketlerini yönlendirme, ordunun yürüyüşüne ahenk katma ve askerlerin dinlenmesini sağlama, savaş zamanları iletişimi ve aynı zamanda ordu içindeki birliği sağlama gibi misyonlarla karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla mehter, savaş zamanlarının en etkili aracı olarak dikkat çekmektedir. Hunlar ve Çinler arasındaki bir muharebede tuğ takımının yer alması bu duruma örnek teşkil etmektedir. Bahsedilen muharebede tuğ takımının yer alması "...Türkler'in Çin Seddi'ni aşan süvârilerini, berâberindeki davula benzer çalgı aletleriyle..." sözleriyle aktarılmaktadır (Özkan, 2000: 17).

Selçuklular döneminde de Selçuklular ve Gazneliler arasında meydana gelen savaşta nevbet takımlarının yer almasından ve nevbet takımlarının orduya cesaret, düşmana ise korku vermesinden şu sözlerle bahsedilmektedir: "...Selçuklular tabl (davul) ve nakkare çalıp...Gazze ordusuna göz açtırmayıp..." (Erendil, 1992: 7). Ayrıca bu dönemde savaşa giderken tuğ takımlarının sultana eşlik ettiği yönünde bilgilere de ulaşmak mümkündür. Bu yönde İbn-i Batuta kaleme aldığı eserinde ayrıntılı bilgiler vermektedir.

Tuğ takımlarının savaşlarda orduya cesaret ve düşmana korku verme işlevlerinin yanı sıra muharebe hareketlerini yönlendirme işlevinin de olduğu bilinmektedir. İslâm tarihçilerinden "İbn-i Cerir'in Taberi Tarihi" adlı eserde bu durum hakkında teferruatlı bilgiler yer almaktadır (Aydın, 1999: 14).

Savaş zamanında "menziller arası yürüyüşlerde askere moral ve yürüyüşüne ahenk katmak için...menzile varıldıktan sonra askerin dinlenmesi ve rahatlaması için..." gayeleriyle de mehter icrasının yapıldığına dair bilgilere rastlanmaktadır (Türkmen, 2009: 68). Ordu menzile vardıktan sonra müzik icrasını sürdüren mehter, aynı zamanda askerin dinlenmesine de olanak sağlamaktadır. "Bu noktada mehterin çalmasının askere moral verme nedeninin altında mehterin savaş zamanında susması ile ordunun yenilgiye uğradığının bir habercisi olması yatmaktadır" (Kaptan, 2020: 38). Mehter, savaş zamanları iletişimi ve aynı zamanda ordu içindeki birliği sağlama misyonuyla da karşımıza çıkmaktadır. Bahsedilen durumu Türkmen (2009: 68), "savaşta gece bastırınca askerin dağılarak birbirinden ayrı düşmemesi..." şeklinde ifade etmektedir.

Mehterin değerlere, toplum kurallarına ve törelere destek verme işlevi ekseninde yer aldığı diğer bir etkinlik dinî merasimlerdir. Bu doğrultuda mehterin dinî işlevine, Göktürkler dönemindeki dinî merasimlerde rastlanmak mümkündür. Göktürk hükümdarlarının yaşadığı Kutlu Dağ, ölen hükümdarların mezarlarının bulunduğu yerdir. Ayrıca bu mevkide Ming-t'ang tapınağı ve hükümdarın tuğ takımları bulunmaktadır. Kaynaklarda tuğ takımlarının Kutlu Dağ'da yapılan gök ayinlerinde ve çeşitli merasimlerde yer aldığı yönünde bilgilere ulaşılmaktadır. Ayrıca bu dönemde ayinler dışında cenaze merasimlerinde de tuğ takımlarının yer alması konusunda aktarımların olduğu görülmektedir. Bu çerçevede tuğ takımlarının cenaze merasimlerinde yer alması durumunu Vural (2013: 38), "bu müziğin mistik ve ruhani yönüne işaret etmektedir" şeklinde ifade etmektedir.

Ayinler ve cenaze merasimlerinin yanı sıra hac kervanlarına eşlik etme esnasında da mehter topluluğuna rastlanmaktadır. Bu doğrultuda kaynaklarda Osmanlı döneminde hac kervanlarına hac mehterlerinin eşlik ettiği yönünde bilgilere yer verilmektedir. Ögel (1991: 143), hac kervanlarında yer alan mehter çalgılarının hayvanlara yüklenerek götürülmesinden "...mehterde at veya katır lar da görülmektedir. Ancak kösler, özellikle develere

yüklenmiştir...” şeklinde bahsetmektedir. Yine benzer bir aktarımda hacı adaylarına mehter takımlarının eşlik etmesi hakkında Çelebi (1985: 253), “...her taraftan cengi mehterler çalınır...” ifadelerini nakletmektedir.

Mehterin amaçlarından biri de sultanın egemenliğini ilân etmektir. Bu duruma Hunlardan itibaren rastlamak mümkündür. Selçuklu sultanı Melikşâh’ın tahta geçtikten sonra “davul ve sancak ile egemenliğini” ilân etmesi, bu duruma örnek olarak gösterilmektedir (Turan, 1965: 201).

Mehter sultanın egemenliğini ilân etme misyonu dışında, hükümdara eşlik etme misyonunu da yerine getirmektedir. Selçuklu döneminde hükümdarların askerî müzik refakatinde halk arasında görülmesi bu durumu doğrulamaktadır. Bu dönemde sultanların attan indikleri esnada nevbet vurulduğu ve hatta bahsedilen geleneğin Osmanlı zamanında da devam ettiği bilinmektedir. Günümüzde ise devlet yöneticilerinin katıldığı resmî merasimlerde mehter yerine askerî bandolar bu görevi yerine getirmektedir.

Mehterin yer aldığı diğer bir etkinlik, karşılama münasebetiyle yapılan merasimlerdir. Bu manada Sultan Alparslan’a yapılan karşılama merasimi ve bu merasimde mehterin müzik icrası, bahsi geçen duruma örnek teşkil etmektedir. Köymen (1963: 88), sultana yapılan karşılama merasimini şöyle nakletmektedir: “Alparslan’a ilk karşılama merasimini... Alparslan’ı vezir, “hadem,” “haşem”, “davul”, “alem”, Arap ve Acem’iyle karşıladı...”

Mehterin önemli işlevlerinden biri de günün belirli saatlerinde -ezan vakitleri, evlere çekilme vakitleri- müzik edimini gerçekleştirmesidir. Çelebi sabah ve akşam vakitlerinde, İstanbul’un çeşitli yerlerinde mehter icrasının yapılmasından bahsetmektedir. (Sanlıkol (2011: 45) da evlere çekilme vakitlerinde mehter icrasının yapılmasını “İstanbul’un mühim kulelerinden evlere çekilme vaktinin geldiği...” şeklinde ifade etmektedir.

Osmanlı’da hem siyasî hem de toplumsal hayata nüfuz eden mehter hakkında çeşitli kaynaklara ulaşmak mümkündür. Bu yönde Çelebi tarafından kaleme alınan eserde, IV. Murad zamanı padişahın huzurunda -mimarbaşı ve mehterbaşı arasında- geçen konuşmada yerine getirilen görevler detaylı bir şekilde aktarılmaktadır. Bu konuşmada mehterbaşının sözleri şöyledir: “...dosta, düşmana karşı davul, kudüm, nefirin döğerek gideriz... Özellikle cenk mahallinde... padişahım bir şeye üzüldüğünde...” (Türkmen, 2009: 62-65). Bu aktarım mehterin çeşitli amaçlarla çeşitli yerlerde müzik icrasını yaptığına dair bilgi edinmemize olanak sağlamaktadır.

Geçmişten günümüze değin mehter, savaş zamanları çeşitli işlevlerle, dinî merasimlerde, hükümdarın egemenliğini ilân etmek ve hükümdara eşlik etmek amacıyla, karşılama merasimlerinde ve günün belirli saatlerinde görevini yerini getirmektedir. Bu çerçevede mehterin değerlere, toplum kurallarına ve törelere destek verme işlevini yerine getirdiğini söyleyebiliriz.

Mehterin eğitim veya kültürün gelecek kuşaklara aktarılacak olarak eğitilmesi işlevi. Yazılı kültür geleneği olmayan toplumlarda, folklorun bilgileri önemli kabul edilmektedir. “Bu bağlamda folklor, kültürün aynası ve insanlara yönelik pratik kurallar ve kılavuz olarak düşünülmektedir” (Çobanoğlu, 2019: 263). Folklorun taşıdığı bilgileri aktarmada bir misyon üstlenen mehter de Türk müziği eğitiminin ve kültürünün sonraki kuşaklara aktarılması konusunda öneme sahiptir.

Türk müzik kültürünün ayrılmaz bir parçası olarak geçmişten günümüze kadar mevcudiyetini sürdüren mehter, sadece askerî müzik topluluğu ya da eğlenceye dönük bir topluluk olarak düşünülmemelidir. Popescu-Judetz (2007: 67)’in “mehter musikisi kültürü zamanla Türk musikisinin ana malzemesi için bir kaynak olmuş, böylece Türk ulusal musikisinin taşıdığı kimliğin biçimlenmesine son derecede önemli bir katkıda bulunmuştur...” ifadeleri mehterin Türk müziğinde önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Ayrıca mehter, Türk müziği

repertuarının gelecek kuşaklara aktarılmasına katkı sağlayan bir topluluk olması nedeniyle de önem arz etmektedir. Böylece mehter repertuarıyla birlikte eserlerin ve aynı zamanda buna bağlı oluşan “sözlü kültür, estetik ve ahlaki değerlerin ilgisine yani öğrenciye aktarımı” mümkün hale gelebilmektedir (Ulubilgin Çuhadar, 2020: 830). Başka bir ifadeyle eserler, sözlü kültür, estetik ve ahlaki değerler sonraki kuşaklara aktarılabilir. İlgili literatür incelendiğinde mehter repertuarıyla beraber, repertuarda yer alan eserlerde kullanılan büyük usüllerin, makamsal yapıların ve çeşitliliğin de intikalinin gerçekleştiği yönünde bilgilere rastlanmaktadır. Bu doğrultuda mehter ve mehter takımında yer alan müzisyenlerin “icracı ve nakledici” bir role sahip olduğu ifade edilmektedir (Behar, 2020: 72). Bu manada mehter repertuarının sonraki kuşaklara aktarılması açısından önemli olduğunu belirtebiliriz.

Geçmişten günümüze ulaşan mehter repertuarındaki sözlü eserlere bakıldığında hem eğitici hem de düşündürücü sözlerin yer aldığı görülmektedir. “*Ceddin deden, neslin baban*” isimli mehter marşı, bu duruma örnek teşkil etmektedir. Marşın sözleri incelendiğinde sözlerde öncelikle Türk milletinin kahramanlık duygularını ilân etmek ve millî heyecanı uyandırmak, bunun yanı sıra Türk toplumuna mesaj vermek ve bazı bilgilerin sonraki kuşaklara aktarılması amaçlanmaktadır. Bu yönde sözlerin bir nevi öğretici ve düşündürmeye yönlendirici olduğunu ifade edebiliriz.

Elde edilen bilgiler ekseninde mehter repertuarında yer alan sözlü eserlerde gizil mesajların olduğu söylenebilir. Dolayısıyla bu mesajlar, halkın eğitiminde kullanılabilir. Diğer yandan mehter icra ettiği bu eserlerin içerikleriyle eğitim veya kültürün gelecek kuşaklara aktararak eğitilmesi işlevi yerine getirilmektedir diyebiliriz.

Mehterin kişisel ve toplumsal baskılardan kaçıp kurtulma işlevi. “Sosyal hayattaki pek çok kısıtlayıcı, yasaklayıcı tutum, insan üzerinde ister istemez baskı oluşturmakta ve bu baskıda belli ölçüde enerji birikimine sebep olmaktadır. Cinsellikle ilgili yasaklar, günlük hayatta bireylerin istemeseler de yapmak zorunda oldukları davranışlar, uymak zorunda kaldıkları kurallar vb. daha pek çok husus, insanda tepkiyi ifade eden bir enerji birikimine yol açmaktadır. Uygun şartların oluşması neticesinde ortaya çıkan bu enerji de gülmeyi doğurmaktadır. Tabii ki bu gülmenin sonucunda da rahatlama gerçekleşir” (Şahin, 2010: 141). Mehter icrası da kişisel ve toplumsal baskılardan kaçıp kurtulmaya ve kişide rahatlamanın gerçekleşmesine katkıda bulunmaktadır.

Toplum tarafından kabul gören davranış kalıplarına göre hareket etme ve bununla birlikte ortaya çıkan kişisel ve toplumsal baskılardan kaçıp kurtulma işlevi ekseninde mehter, halkın müzik ihtiyacını karşılamak için günün belli saatlerinde konser anlayışı içinde görevini yerine getirmektedir. Mehter takımlarının kişisel ve toplumsal baskılardan kaçıp kurtulma işlevine örnek olarak ise IV. Murad zamanı, padişahın huzurunda mimarbaşı ve mehterbaşı arasında geçen konuşma gösterilebilir. Bu konuşmada mehter yaptığı müzik icrasından ve bu icranın ruha rahatlık vermesinden şu sözlerle bahsedilmektedir: “...saz, söz, okuyucu ve güzel raks insanın ruhuna rahatlık verir” (Türkmen, 2009: 64). Bu bilgilerden mehter takımlarının icra ettiği müziğin insanları sorunlardan uzaklaştırdığı, içinde bulunulan negatif duruma pozitif anlamda tesir ettiği ve toplumsal baskılardan uzaklaştırıp rahatlattığı anlaşılmaktadır.

Günümüzde de ideolojik bir sembole dönüştüğü ifade edilen mehter ve yerine getirdiği etkinliklerin oluşan bu ideolojik çerçeveye uygun bir baskı aracına dönüştüğünü söylemek mümkündür. Bu çerçevede mehter yurt içinde ve yurt dışındaki etkinliklerine -gösteri, konser gibi- bizzat doğrudan dahil olmanın veya izleyici/dinleyici olarak dolaylı temasın kişisel ve toplumsal baskılara karşı işlevi bireyin iradesine bağlı olarak gerçekleşeceği

herhangi bir şey kadardır diyebiliriz. Dolayısıyla mehteri görsel yapısı ve müziksel heybeti ile çeşitli duyguları beslemek, tetikleme, uyandırmak işlevlerinin yanı sıra bireyin iradesine bağlı olarak kişisel ve toplumsal baskılardan kaçıp kurtulma işlevi aracı olarak görmek yerinde olacaktır. Sonuç olarak kişinin iradesine göre bu işlevi yerine getiren mehterin icra ettiği gösteriler ve konserlerle beraber toplumu bir süre de olsa baskılardan kurtardığını ve toplumun ruhsal açıdan rahatlamasına olanak sağladığını ifade edebiliriz.

SONUÇ

İşlevsel Halkbilimi Kuramı'nın temsilcilerinden biri olan William R. Bascom'a göre bir kültürde folklorun dört temel işlevi bulunmaktadır. Bu doğrultuda Bascom'un halkbilimi ürünü işlevlerinin bir tezahürü olarak mehterin işlevsel bir topluluk olduğu ve tarihsel süreç içinde farklı işlevleri üstlendiği müşahade edilmektedir. Folklorun dört işlevi ekseninde mehterin üstlendiği işlevlerinden biri hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme işlevidir.

Hunlardan günümüze kadar olan süreçte mehterin düğün, şenlik, şehzadelerin doğumu, bayram, Ramazan eğlencesi, spor müsabakası gibi çeşitli etkinliklerde yer alması, bu topluluğun başta eğlence olmak üzere toplumsal alanda birer simge niteliğinde olduğunu göstermektedir. İlgili literatür incelendiğinde mehterin değerlerin, toplum kurallarının ve törelerinin güçlenmesine de katkı sağladığı görülmektedir. Bu manada savaş zamanları çeşitli işlevlerle, dinî merasimlerde, hükümdarların egemenliklerini ilân etme ve hükümdarlara eşlik etme amaçlarıyla, karşılama merasimlerinde ve günün belirli saatlerinde görevini ifa eden mehterin, folklorun işlevlerinden biri olan değerlere, toplum kurallarına ve törelere destek verme işlevini üstlendiğini ifade edebiliriz.

Mehter, Türk müziği kültürünün oluşmasına ve Türk müzik kültürü dağarcığının sonraki kuşaklara aktarılmasına katkı sağlayan bir topluluk olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu çerçevede mehterin icra ettiği eserler ve bu eserlerin ana unsurlarından biri olarak sözler, Türk yaşantısının izlerini taşımakta; dolayısıyla bu sözlü kültür ve değerler askerî müzik topluluğu olarak mehter icrasıyla sonraki kuşaklara aktarılmaktadır. Mehter takımları sözlü kültürün gelecek kuşaklara aktarımını da repertuarı üzerinden gerçekleştirmektedir. Bunlara ek olarak mehter repertuarında yer alan sözlü formdaki eserlerde eğitici ve düşündürücü özellikler bulunmakta; bahsedilen durum eserlerde gizil bir şekilde verilmektedir.

Mehter, halkın müzik ihtiyacını karşılamak için günün belli saatlerinde yurt içinde ve yurt dışında yaptığı gösterilerle ve konserlerle folklorun dört işlevinin sonuncusu olarak ifade edilen kişisel ve toplumsal baskılardan kaçıp kurtulma işlevini de üstlenmektedir. Bu doğrultuda bahsi geçen işlevi üstlenen mehter, gerçekleştirdiği gösteriler ve konserlerle toplumu bir süre de olsa baskılardan kurtarmakta ve toplumun ruhsal açıdan rahatlamasına katkı sağlamaktadır.

Sonuç olarak elde edilen bilgiler doğrultusunda işlevsel bir topluluk olarak mehter; folklorun hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme işlevi, değerlere, toplum kurallarına ve törelere destek verme işlevi, eğitim veya kültürün gelecek kuşaklara aktarılması işlevi ve -bireyin iradesine bağlı olarak- kişisel ve toplumsal baskılardan kaçıp kurtulma işlevlerini yerine getirmektedir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Arslan, M. ve Öger, A. (2008). Uygur Türklerinde Bazı Çalgılar ve Çin Kültürüne Etkisi. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 8(2), 9-16.
- Ayas, G. (2018). *Müziği Boğan Gürültü* (1. Basım). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Aydın, A. R. (1999). *Türkiye'de ve Dünya'da Ecdattan Bugüne Mehter* (1. Baskı). Ankara: Sim Yayıncılık.
- Bars, M. E. (2015). William Bascom'un "Folklorun Dört İşlevi" Işığında Nasrettin Hoca Fıkraları Üzerine Bir Değerlendirme. *Turkish Studies, International Academic Journals*, 10(4), 149-166.
- Behar, C. (2020). *Orada Bir Musiki Var Uzakta... XVI. Yüzyıl İstanbul'unda Osmanlı/Türk Musikisi Geleneğinin Oluşumu* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bîbî, İ. (2010). *Selçukname* (1. Baskı). (Çev. Mükrimin Halik Yinanç). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Berker, E. (1986). *Türk Musikisinin Dünü, Bugünü ve Yarını* (1. Baskı). (Haz. Feyzi Halıcı). Ankara: Sevinç Matbaası.
- Budak, O. A. (2000). *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi (Deneme)* (1. Baskı). Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Covel, J. (2017). *Bir Papazın Osmanlı Günlüğü Saray Merasimler Gündelik Hayat* (2. Baskı). (Haz. Nurten Özmelek). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Çakıroğlu, İ. ve Levendoğlu, N. O. (2020). Türk Müziği Tarih Yazımında Avrupa Merkezci ve Milliyetçi İdeolojilerin Mehter Örnekleme Üzerindeki Yansımaları. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 9(1), 663/686.
- Çalışkan, K. (2001). *Geçmişten Günümüze En Canlı Kültür Mirasımız Şanlı Mehter* (1. Baskı). İstanbul: Cem Ofset Matbaacılık.
- Çelebi, E. (1985). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi* (9. Cilt). (Haz. Mehmed Zillioğlu). İstanbul: Üçdal Neşriyat.
- Çobanoğlu, Ö. (2019). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş* (10. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ekici, M. (2010). *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri* (1. Baskı). Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Erendil, M. (1992). *Dünden Bugüne Mehter* (1. Baskı). Ankara: Genel Kurmay Başkanlığı Yayınları.
- Ergin, M. (1969). *Dede Korkut Kitabı* (1. Baskı). İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Gazimihal, M. R. (1955). *Türk Askeri Muzıkları Tarihi* (1. Baskı). İstanbul: Maarif Basımevi.
- Gazimihal, M. R. (1975). *Türk Nefesli Çalgıları (Türk Ötkü Çalgıları)* (1. Baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.
- Giraud, R. (1999). *Göktürk İmparatorluğu* (1. Baskı). (Çev. İ. Mangaltepe). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Göher Vural, F. (2016). *İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik* (1. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.

- Heberer, B. M. (2003). *Osmanlıda Bir Köle* (1. Baskı). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Kahramankaptan, Ş. (2009). *Mehter'den Alaturka'ya* (1. Baskı). Ankara: Ark Yayınları.
- Kaplan, A. (2008). *Kültürel Müzikoloji* (1. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kaptan, M. N. (2023). *II. Abdülhamid Döneminde Osmanlı Hükümetinin Müzik Politikası*. (Yayımlanmış doktora tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kaptan, V. (2020). *Mehter Müziği Ekseninde Müzikte İşlevsel Değişim: Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Örneği*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Köymen, M. A. (1963). Alp Arslan Zamanı Selçuklu Saray Teşkilatı ve Hayatı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü Tarih Araştırmaları Dergisi*, 4 (6), 1-99.
- Selçuklu Devri Türk Tarihi* (1. Baskı). Ankara: Ayyıldız Matbaası.
- Merçil, E. (2007). *Selçuklularda Hükümdarlık Alametleri* (1. Baskı). Ankara: TTK.
- Mutlu, K. (2015). Halkın Değişen Müziksel Temsilleri: Osmanlı'dan Günümüze Müziğin Siyasal Tahayyülü, Tahayyülün Siyasal Müziği. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 1 (1), 1-12.
- Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş* (8. Cilt). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2000). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usulleri: Kudüm Velveleleri* (1. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Özkul, O. (2015). Türk Kimliğini Oluşturan Ortak Değerler. *HAK-İŞ Uluslararası Emek ve Toplum Dergisi*, 4 (8), 166-185.
- Popescu-Judetz, E. (2007). *Türk Musiki Kültürünün Anlamları* (3. Baskı). (Çev. Bülent Aksoy). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Sanal, H. (1964). *Mehter Musikisi* (1. Baskı). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sanlıkol, M. A. (2011). *Çalıcı Mehterler* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sertkaya, O. F. (1982). *Eski Türkçede Müsîkî Terimleri ve Müsîkî Alet İsimleri* (1. Baskı). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Şahin, H. İ. (2010). Türkmenistan'da Nasrettin Hoca ve Timur Fıkraları. *Bilig*, 55, 135-146.
- Şentürk, R. (2016). *Müzik ve Kimlik* (1. Baskı). İstanbul: Küre Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2019). *Osmanlı Dönemi Türk Müsîkîsi* (5. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tekeli, S. (2018). *Tarihten Günümüze Mehter* (1. Baskı). İstanbul: Cenova Yayınları.
- Tekin, E. ve Doğrusöz, N. (2018). Yirminci Yüzyılda Kültürel Bellek ve Geleneğin Yeniden İhyası Bağlamında Mehterhâne-İ Hâkânî. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(65), 317-336.
- Tezbaşar, A. (1975). *Mehter Tarihi Teşkilatı ve Marşları* (1975) (1. Baskı). İstanbul: Berksoy Basımevi.
- Thevenot, J. d. (2009). *Thevenot Seyahatnamesi* (1. Baskı). (Çev. Ali Berkay). İstanbul: Kitap Yayınevi.

- Tuğlacı, P. (1986). *Mehterhane'den Bando'ya* (1. Baskı). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Turan, O. (1965). *Selçuklular Tarihi ve Türk İslâm Medeniyeti* (1. Baskı). Ankara: Ankara Üniversitesi Basım Evi.
- Tüfekçibaşı, T. R. (1965). *Doğan Ay Mehter* (1. Baskı). Bursa: Mehter Yayınları.
- Türkmen, M. N. (2009). *Osmanlı'da Askeri Müzik Mehter* (1. Baskı). İstanbul: AVK Yayın Dağıtım.
- Uçan, A. (2015). *Türk Müzik Kültürü* (3. Baskı). Ankara: Evrensel Müzik ve Yayınevi.
- Ulubilgin Çuhadar, B. (2020). Türk Müziğinde Bir Kültürel Aracılık Biçimi Olarak Meşk. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 69, 826-833.
- Uluçay, M. Ç. (2001). *Harem II* (1. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Uslu, R. (2015). *Selçuklu Topraklarında Müzik* (3. Baskı). İstanbul: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Vural, T. (2013). *Türklerde Askeri Müzik Geleneği* (1. Baskı). İstanbul: Çizgi Kitabevi Yayınları.

**PERSICHETTI'NİN PARABLE OP. 120 İSİMLİ ESERİNE 20. YÜZYIL TEKNİKLERİ
ÇERÇEVESİNDEN BİR BAKIŞ****An Overview of Persichetti's Parable Op. 120 in the Context of 20th Century Techniques****Kübra ÇADIRCIOĞLU UYAR *****ÖZ**

Bir eserin icrasında, eserin yazıldığı dönem, bestecinin yaşamı, bestecinin ve döneminin kompozisyon biçimi icracı tarafından dikkat edilmesi gereken en temel unsurlardandır. Bunun yanı sıra icracının, eseri icra etmeden önce, eserin formunu ve özellikle 20. yüzyıl müziklerinde eser içinde hangi modern tekniklere yer verildiğini bilmesi oldukça önemlidir. Tüm bunlar icracıyı bestecinin isteklerini benimseyerek eseri en uygun ve doğru şekilde seslendirmeye hazırlar.

Vincent Persichetti'nin *Solo Korno için Parable Op. 120* (1973) eseri, solo korno repertuarında çok önemli bir yere sahiptir ve 20. yüzyıl müzikleri arasında en çok seslendirilen eserlerden biridir. Korno icracılığındaki tüm ustalığını ve korno üzerindeki hakimiyetini gösterebilme imkânı sunan bu eser, içerdiği çeşitli 20. yüzyıl teknikleri (genişletilmiş teknikler) ile çalıcıyı zorlayabilmektedir. Bu çalışmada, Vincent Persichetti'nin *Solo Korno için Parable Op. 120* eserinin 20. yüzyıl teknikleri bakımından incelemesi yapılmış olup bu tekniklerin icrasına yardımcı olacağı düşünülen önerilere yer verilmiştir. Buna ek olarak bestecinin yaşamı ve müzik dili araştırılarak bu eseri icra edecek korno sanatçıları ve öğrencileri için bir kaynak olması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Vincent Persichetti, 20. Yüzyıl, Korno, Genişletilmiş Teknikler, Parable.

ABSTRACT

In the performance of a work, the period in which the work was written, the life of the composer, and the compositional style of the composer and his period are among the most fundamental elements to be considered by the performer. In addition, it is very important for the performer to know the form of the piece and which modern techniques are used in the piece before performing it, especially in 20th century music. All of this prepares the performer to embrace the composer's intentions and perform the piece in the most appropriate and accurate manner.

Vincent Persichetti's *Parable for Solo Horn Op. 120* (1973) has a very important place in the solo horn repertoire and is one of the most frequently performed pieces of 20th century music. This work, which offers the horn player the opportunity to show all his/her mastery and command over the horn, can challenge the player with various 20th century techniques (extended techniques). In this study, Vincent Persichetti's *Parable for Solo Horn Op. 120* is analyzed in terms of 20th century techniques and suggestions that are thought to help the performance of these techniques are given. In addition, it is aimed to provide a resource for horn players and students who will perform this piece by researching the composer's life and musical language.

Keywords: Vincent Persichetti, 20th Century, Horn, Extended Techniques, Parable.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 14.10.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 03.06.2024

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Arş. Gör., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, cadircioglukubra@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8050- 8909

EXTENDED ABSTRACT

Contemporary music, also called 20th and 21st century music, includes the movements and techniques from the end of the Romantic period to the present day and continues to develop by always renewing itself. Following the social and technical progress of the 20th century, this period, which aimed to depart from the tonal structure of previous eras, is considered to have begun with Debussy. It incorporates multiple techniques and polytonality (the use of multiple tonal centers), including the use of dissonant sounds. In addition to European countries, in the 20th century America became one of the leading countries in the music world, where various musical activities such as contemporary music, performance, music publishing, acoustic science, musicology and composition were given great importance. Vincent Persichetti, an American Contemporary composer, is considered one of the most prolific composers of his time. With more than 120 published works in his catalog, Persichetti, like Paul Hindemith (1895-1963), composed many solo works for pedagogical instruction and enriched the solo literature.

Born on June 6, 1915 to Vincent Roger Persichetti and Martha Buch, Vincent Persichetti began taking piano lessons at the age of 5 and theory lessons at 8. At the age of 16, he was appointed choir master at Arch Street Presbyterian Church in Philadelphia, a position he held for 20 years. In 1936, Persichetti graduated from Combs Conservatory, where he studied piano, organ, double bass and some tuba. The composer, who took composition lessons from Roy Harris and conducting lessons from Fritz Reiner, started to work as a conductor immediately after graduating from Combs Conservatory in 1936. In 1942, he began teaching at the Philadelphia Conservatory and from 1947 he worked at the Juilliard School in New York. In 1952, the composer began working as an editor at the *Elkan-Vogel* publishing house and later became an editorial director.

In his book *The Twentieth Century Harmony: Creative Aspects and Practice* dated 1961, he wrote about the harmonic procedures encountered in 20th century compositions. He explored the nature of musical intervals, modes and modern scales, and examined the variety of chordal structures in binary, ternary and quartet harmonies. In each chapter, he also provides information on a wide range of composers and styles, as well as a comprehensive list of musical suggestions for further study. Throughout his life, Persichetti was recognized as an accomplished educator, conductor, composer and performer whose musical knowledge and enthusiastic, positive and encouraging attitude inspired his students. Persichetti's use of different streams of musical thought in his works makes them difficult to characterize. His musical language ranges from simple diatonic melodies to complex atonal polyphony.

Of the 25 *Parables* by Vincent Persichetti (1965-1982), 11 were written for wind instruments, 4 for strings and the rest for piano, harpsichord, piano trio, string quartet, brass quartet, carillon, band and opera in two acts. Persichetti said the following about his *Parables*; "*My parables are non-programmatic musical experiments. They are always in one movement and almost always about a single idea. My parables convey a meaning indirectly through the use of comparisons or analogies and are often related to the materials in my other works.*" (Huff, 2011: 2)

All the *Parables* Persichetti wrote contain material from his previous compositions. The 8th *Parable, Parable for Solo Horn Op. 120* was composed in 1973. The work, which is approximately 7 minutes long, was published by the *Elkan-Vogel* edition company. With the footnote on the edition, the composer stated that the motifs between measures 9-19 belong to his *7th Symphony*. The work has sharp dynamics and contrasts, with wide intervals such as minor sixths, minor sevenths and minor ninths, aggressive transitions, wide vocal dynamics and extended

techniques. Extended techniques, also known as 20th-century techniques, are unusual, extraordinary, non-traditional, extra-musical sounds that emerged in contemporary music around 1970. Extended techniques are part of the musical texture that characterizes the work and greatly affect the musical integrity of the composition. The gestopft, echo effect, double-tongue technique (tu-ku), triple-tongue technique (tu-ku-tu), harmonic glissando, semitone glissando and frog tongue (flutterzunge) are among the extended techniques in *Parable for Solo Horn Op. 120*. Lip control and breath use are very important in the performance of these techniques.

In 20th century music, the horn is one of the most versatile solo instruments, utilizing a variety of modern techniques. However, many horn players are unfamiliar with the techniques required to perform modern works and need guidance in the performance of modern techniques. Vincent Persichetti's *Parable for Solo Horn Op. 120* is a compendium of the contemporary solo horn repertoire and a tour de force for the performer, technically and musically challenging. The composer has pushed the limits of all the technical and sonic possibilities of the horn with the various 20th century techniques included. It is very important for the horn player to master the techniques in this work before performing it. In order to perform 20th century techniques correctly and to achieve the desired different sound effects, it is recommended that the performer should understand the work better by doing preliminary work. Looking at the Turkish literature, very little research has been done in the field of modern techniques used in the 20th century for the horn. Therefore, this article is intended to fill this gap in the Turkish literature and to be a helpful resource for horn players and students.

20. ve 21. yüzyıl müziği olarak da adlandırılan Çağdaş Müzik, Romantik dönemin bitişinden günümüze kadar olan süreçteki akım ve teknikleri kapsayan, içinde birden fazla akım ve tekniği barındıran, sürekli yeniliğe ve gelişime açık olan bir müziktir (Yöre, 2011: 3). Avrupa ülkelerinin yanı sıra 20. yüzyılda Amerika'da; Çağdaş Müzik, icra, müzik basımı, akustik bilimi, müzikoloji ve kompozisyon gibi çeşitli müzik faaliyetlerinin çok önem verildiği ve müzik dünyasının önde gelen ülkelerinden biri olmuştur (Çelebioğlu, 1986: 94). Amerikalı bir Çağdaş Dönem bestecisi olan Vincent Persichetti, kendi döneminin en üretken bestecilerindedir. Hemen hemen her türde müzik yazmış olan bestecinin eser kataloğunda çeşitli enstrümanlar için 25 *Parable* olmak üzere 120'den fazla yayımlanmış eser bulunmaktadır. Bu 25 *Parable* 1965-1982 yılları arasında pikolo, flüt, obua, klarnet, fagot, trompet, korno, trombon, tuba, keman, viyola, viyolonsel, kontrbas, alto saksafon, arp ve piyano için bestelenmiştir. Persichetti'nin *Parable* başlıklı eserleri dışında 12 piyano sonatı, 6 piyano sonatini, serenat ve toccataları, *Dört El Konçertosu*, çeşitli enstrümanlar için konçertoları, orkestra ve oda müziği eserleri, 9 senfonisi ve vokal için yazılmış çok fazla sayıda eseri bulunmaktadır.

Vincent Persichetti'nin Hayatı ve Eserleri

Vincent Ludwig Persichetti, 6 Haziran 1915'te Vincent Roger Persichetti ve Martha Buch'un çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. 5 yaşında piyano, 8 yaşında teori ve kompozisyon eğitimine başlayan Persichetti, ilk eserini 14 yaşındayken bestelemiştir.¹ Henüz 11 yaşındayken Matinee Müzikal Kulübü Orkestrası'na piyanist olarak davet edilmiştir. 16 yaşındayken Philadelphia'daki Arch Street Presbiteryen Kilisesi'ne koro şefi olarak atanmış ve bu görevi 20 yıl boyunca sürdürmüştür. Persichetti bu erken dönem faaliyetleriyle eş zamanlı olarak Combs Konservatuvarı'nda kapsamlı bir müzik eğitimi almıştır. 1936 yılında Combs Konservatuvarı'ndan mezun olan Persichetti, buradaki eğitimi boyunca piyano, org, kontrbas ve biraz da tuba eğitimi görmüştür. Ayrıca okulun kompozisyon hocası Russell King Miller ile çalışmıştır.² Yirmi yaşından itibaren Roy Harris'den kompozisyon, Fritz Reiner'den orkestra şefliği dersleri almıştır. 1936 yılında Combs Konservatuvarı'ndan mezun olur olmaz hemen orkestra şefi olarak göreve başlamıştır (Minut, 2009: 9-10). 1938 yılında Curtis Enstitüsü'nden orkestra şefliği bölümünden, 1941 yılında ise Philadelphia Konservatuvarı yüksek lisans piyano bölümünden mezun olmuştur.

Journal of Modern Music, *Music Quarterly* ve *Notes* dergilerinde eleştiri yazıları yazmaya başlayan Persichetti, 1940 yılından itibaren Philadelphia'daki *Elkan-Vogel* müzik yayınevi ile iş birliği yapmıştır.³ 1941'de Philadelphia Konservatuvarı'nda teori ve kompozisyon dersleri vermeye başlamış, aynı yıl piyanist Dorothea Flanagan ile evlenmiştir. 1944'de kızı Lauren, 1946 yılında ise oğlu Garth dünyaya gelmiştir. 1947 yılında New York'taki Juilliard Müzik Okulu'nun öğretim kadrosuna katılmış ve 1963 yılında Kompozisyon Bölümü'nün başkanı olmuştur. Ayrıca misafir öğretim görevlisi olarak birçok okulda dersler vermiştir. 1952 yılında *Elkan-Vogel* yayınevinde editör olarak çalışmaya başlayan besteci sonrasında yayın direktörü olmuştur (Zoloth, 1994: 4-5). Yıllar içerisinde Vincent Persichetti, Bucknell Üniversitesi, Millikin Üniversitesi, Arizona Eyalet Üniversitesi, Combs Üniversitesi, Baldwin-Wallace Koleji, Peabody Konservatuvarı'ndan Fahri Müzik Doktorası ve çok sayıda

¹ Aakanksha Gaur, The Editors of Encyclopædia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Vincent-Persichetti> (Erişim Tarihi: 07.09.2023).

² Benjamin D. Gooch, Persichetti's Parable VIII for Solo Horn, <https://mitdampfer.wordpress.com/2016/01/27/parable/> (Erişim Tarihi: 07.09.2023).

³ Aakanksha Gaur, The Editors of Encyclopædia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Vincent-Persichetti> (Erişim Tarihi: 07.09.2023).

müzik derneğinde onursal üyelik dahil olmak üzere sanatsal ve akademik topluluklar tarafından birçok onura layık görülmüştür.

Persichetti, 1954 yılında Flora Rheta Schreiber ile birlikte *William Schuman* adlı monografiyi, 1961 yılında ise *The Twentieth Century Harmony: Creative Aspects and Practice* adlı kitabı yazmıştır. Besteci kitabında 20. yüzyıl kompozisyonlarında karşılaşılan armonik prosedürlerden bahsetmiştir. Müzikal aralıkların, modların ve modern dizilerin doğasını araştırmış; ikili, üçlü ve dördü armonilerdeki akor yapılarının çeşitliliğini incelemiştir. Ayrıca kitabın her bölümünde, geniş bir besteci ve stil yelpazesini içeren bilgiler ile daha ileri çalışmalar için kapsamlı müzikal öneriler listesi sunmuştur. Her bölüm, kitabın pedagojik amaçlarını ortaya koyan, önerilen pratik alıştırmaların bir bölümüyle sona ermektedir (Minut, 2009: 11).

Oldukça üretken bir besteci olan Persichetti, zamanının tüm zorluklarına rağmen 120'den fazla eserine opus numarası vermiş ve neredeyse eserlerini yazar yazmaz yayımlamıştır. Persichetti, eserlerinde birden fazla müzikal düşünce akımı kullanmasından dolayı eserlerinin karakterize edilmesini zorlaştırmıştır. Müzikal dili basit diyatonik melodilerden, karmaşık atonal polifoniye kadar çeşitlilik göstermektedir (King, 2016: 23; Huff, 2011: 1). Müzikal bilgisi, coşkulu, olumlu ve cesaretlendirici tavrı ile hayatı boyunca başarılı bir eğitmeni, orkestra şefi, besteci ve icracı olarak tanınmıştır ve öğrencilerine ilham kaynağı olmuştur. Son derece başarılı sanatçılar yetiştiren Persichetti'nin öğrencileri arasında Pulitzer ödüllü Jacob Druckman'ın yanı sıra Philip Glass ve PDQ Bach'ın yaratıcısı Peter Schickele yer almaktadır (Minut, 2009: 10).

Vincent Persichetti'nin hayatı ve çalışmaları hakkında yayımlanan en önemli kaynaklardan biri Donald ve Janet Patterson tarafından yazılmış olan bibliyografi *Vincent Persichetti*'dir. Bu kitap beş ana bölüme oluşmaktadır. Açılıştaki biyografik bölümde Persichetti'nin hayatı ve kariyeri detaylı bir şekilde anlatılmaktadır. İkinci bölümde Persichetti'nin eserleri alfabetik olarak sıralanmıştır. Eserlerin başlıkları, prömiyerleri ve önemli icralarının yanı sıra enstrümantasyon, süre, sipariş, ithaf ve yayın ayrıntılarına ilişkin bilgiler içermektedir. Ardından, Persichetti'nin yayımlanmış ve kaydedilmiş tüm eserlerinin icracıları, yayın tarihleri ve kayıt şirketleri hakkında bilgiler içeren bir bölüm yer almaktadır. Dördüncü bölümde Persichetti hakkında yayımlanan kitaplardan, gazete ve makalelerden alıntılar ve ek açıklamalar bulunmaktadır. Son olarak beşinci bölüm, Vincent Persichetti'nin elli dört yazısının açıklamalı bir bibliyografyasıdır ve bunu eserlerinin alfabetik, kronolojik ve eser numarası listelerini veren ekler takip etmektedir. Bu kitap, ayrıntılı biyografik verilerin yanı sıra eserlerinin, kayıtlarının, Persichetti hakkında ve Persichetti tarafından yazılan yazıların kapsamlı listeleri ile araştırmacılar için Persichetti hakkında değerli bir kaynak teşkil etmektedir. Kitabın önsözünde yazarlar, 21 Temmuz 1987'de Dr. Persichetti ile görüşme fırsatı bulduklarını, ölüm döşeğindeki bestecinin kitabın tamamlanmış iki yüz sayfasını gördükten sonra projelerine heyecanla yaklaştığını belirtmiştir. Ancak Vincent Persichetti bu röportajdan üç hafta sonra hayatını kaybetmiş ve kitabın 1988'de yayımlanan son halini görme şansı bulamamıştır (Minut, 2009: 12).

Solo Korno için Parable Op. 120 Eserinin 20. Yüzyıl Teknikleri Bakımından İncelenmesi

Persichetti'nin 1965-1982 yılları arasında bestelemiş olduğu *Parable* serisi beş eser hariç hepsi solo enstrümanlar için yazılmıştır. Tıpkı Paul Hindemith (1895-1963) gibi Persichetti de pedagojik eğitim vermek ve solo literatürü zenginleştirmek amacıyla çok sayıda solo eser bestelemiştir (Deats, 2001: 4). 11 *Parable* üflemeli çalgılar için, dört *Parable* yaylı çalgılar için geriye kalan *Parable* eserleri ise piyano, klavsen, piyano trio, yaylı kuartet, brass kuartet, glockenspiel, bando ve iki perdelik opera için yazılmıştır (Nelson, 1985: 1). Persichetti

bestelemiş olduğu *Parable*'ler için şu sözleri söylemiştir; "*Benzetmelerim, programatik olmayan müzikal denemelerdir. Her zaman tek bölümlüdürler ve neredeyse her zaman tek bir fikirle ilgilidirler. Benzetmelerim, karşılaştırmalar veya analogiler kullanarak dolaylı yoldan bir anlam iletir ve genellikle diğer çalışmalarındaki malzemelerle ilgilidir.*" (Huff, 2011: 2).

Persichetti'nin bestelemiş olduğu tüm *Parable*'ler önceki bestelerinden materyaller içermektedir. Korno ve tuba için yazmış olduğu *Parable*'ler, içinde dini metinlere yer verilmiş olan eserlerinden esinlenerek yazılmıştır. Bestecinin *Parable* yazmış olduğu ilk bakır enstrüman korno olup yazılmış sekizinci *Parable* olan bu eseri 1973 yılında bestelemiştir. Yaklaşık 7 dakika uzunluğunda olan eser *Elkan-Vogel* edisyon şirketi tarafından yayımlanmıştır (Schouten, 2012: 107). Edisyon üzerinde yer alan dipnot ile besteci, 9-19. ölçüler arasındaki motiflerin 7. *Senfoni*'sine ait olduğunu belirtmiştir.

Şekil 1. Vincent Persichetti 7. Senfoni, 12-23. Ölçüler Arası (Persichetti, 1973).

7. *Senfoni*'de 12-23. ölçüler arasında yer alan ve dört korno tarafından icra edilen bu cümle *Solo Korno için Parable Op. 120* eserinde 9-19. ölçüler arasında gelmektedir (Nelson, 1985: 8).

Şekil 2. Vincent Persichetti Solo Korno için Parable Op. 120, 9-19. Ölçüler Arası (Persichetti, 1973).

Kornonun ses olanaklarını geniş bir yelpazede kullanmış olan Persichetti, doğal kornolarda kullanılan *gestopft*⁴ tekniğine, orta ses bölgelerinde melodik eğilere ve geleneksel tekniklere yer verirken, *kurbağa dili* (Alm.

⁴ *Gestopft*: Eski kornolarda kalağa yumruğu sokarak kromatik erişimi arttırmak (Aktüze, 2004: 220).

flutterzunge)⁵, *glissando*⁶ ve yarım ton gibi modern tekniklere de bu eserinde sıklıkla yer vermiştir (Deats, 2001: 4). Son derece ruhani (dinsel) bir kompozisyon diline sahip olan *Solo Korno için Parable Op. 120* eseri, İsa Mesih tarafından anlatılan didaktik hikayelere atıfta bulunan İncil çağrışımlarına sahiptir. Ayrıca besteci, 7. *Senfoni*'sinde Hıristiyan inancının teyidi olan İznik İnanıcı'ndan alıntılar yapmıştır. İznik İnanç Bildirgesi'nin görüşüldüğü İznik 1. (Evrensel) Konseyi 19 Haziran 325'de, bugünkü Türkiye sınırları içinde bulunan İznik'te, o zamanki adıyla Nicea şehrinde, Roma İmparatoru I. Konstantin tarafından toplanmıştır. İznik İnanç Bildirgesi'nin bir kısmı şöyledir; "Görünen ve görünmeyen varlıkların Yaradanı, yeri ve göğü yaratan her şeye Kadir Tanrı Baba'ya inanıyorum. Tanrı'nın biricik Oğlu tek Rab ve ezelde Baba'dan doğmuş olan Mesih İsa'ya inanıyorum. O Tanrı'dan gelen Tanrı, Nur'dan Nur; Gerçek Tanrı'dan Gerçek Tanrı'dır. Yaratılmış olmayıp Baba ile aynı özdedir ve her şey O'nun aracılığıyla yaratılmıştır..." (Sinanoğlu, 2001: 549) İznik İnanıcı'ndan bahsedilen bölümün melodisi; modalite, serbest ritim ve ölçü değerleri, uhrevi nitelik gibi bazı özellikler taşımaktadır. Persichetti, Philadelphia'daki Arch Stieet Presbyterian Kilisesi'nde orgcu olarak görev yaptığı için kilise ile yakın bağlara sahiptir ve eserlerinde dini melodilere sıklıkla yer vermiştir.

Eserin bir başka özelliği ise oldukça dramatik oluşudur. Keskin dinamiklere ve kontrastlara sahip olan eserde *misterioso*⁷, *doloroso*⁸ ve *drammatico*⁹ gibi ifade terimlerine yer verilmesi, minör altılı, minör yedili ve minör dokuzlu gibi geniş aralıkların ve *buşe* tekniğinin sık bir şekilde kullanılması, agresif geçişlere, geniş ses dinamiklerine ve genişletilmiş tekniklere sıklıkla yer verilmesi bu etkiyi yaratmaktadır.

20. yüzyıl teknikleri olarak da adlandırılan genişletilmiş teknikler, yaklaşık 1970'ten itibaren Çağdaş Müzik'te ortaya çıkan alışılmadık, olağandışı, geleneksel olmayan, yeni efektler ve ekstra müzikal seslerdir. Örneğin, Vincent Persichetti gibi çoğu çağdaş bestecinin eserlerinde yer verdiği *çift dil* tekniği müzikal dokunun bir parçası olmaktan ziyade bir efekt olarak kullanıldığında, genişletilmiş teknik olarak kabul edilebilir. Benzer şekilde triller, 18. yüzyıl müziğinin geleneksel yaygın uygulamasının sınırlarını aştıklarında, alışılmadık şekilde uzun süreli, süslemesiz, agresif ve kontrolsüz olduklarında genişletilmiş teknikler haline gelirler.

Genişletilmiş teknikler eserin karakterini oluşturan müzikal dokunun bir parçasıdır ve kompozisyonun müzikal bütünlüğünü büyük ölçüde etkilemektedir. Korno için genişletilmiş teknikler genellikle Alman dışavurumcu, Fransız izlenimci ve Amerikan caz bestelerinde bulunmaktadır. *Solo Korno için Parable Op. 120* eserinde yer alan genişletilmiş teknikler ise şunlardır: *Buşe* tekniği (*gestopft*), yankı efekti, *çift dil* tekniği (tu-ku), *uç dil* tekniği (tu-ku-tu), armonik *glissando* ve yarım ses *glissandos* ile *kurbağa dili* (*flutterzunge*)'dir. Ayrıca besteci bu eserde son derece geniş bir ses aralığına ve artikülasyon çeşitliliğine yer vermiştir. Yaklaşık üç oktav genişliğinde bir ses yelpazesinde yazılmış olan eserde, 58. ve 59. ölçülerde yer alan mi-si aralığı eserin en tiz noktasıdır. Eserin seslendirilişinde korno icracısının tiz ve pes ses bölgelerindeki hakimiyeti oldukça önem arz etmektedir.

⁵ *Flutterzunge*: Üfleli çalgılarda dili kullanarak *tremolo* benzeri ses tekrarı, a.g.e.: 197.

⁶ *Glissando*: Fr. Glisser; Kaymak kelimesinden gelmektedir. Parmağı tuş ya da telde hızla kaydırarak ses dizisini çabuk çalmak, a.g.e.: 224.

⁷ *Misterioso*: Esrarlı, gizemli (Aktüze, 2004: 362).

⁸ *Doloroso*: Acı içinde, üzüntülü, a.g.e.: 156.

⁹ *Drammatico*: Dramatik tarzda, a.g.e.: 160.



Şekil 3. Vincent Persichetti Solo Korno için *Parable Op. 120*, 58.-59. Ölçüler (Persichetti, 1973).

Solo Korno için Parable Op. 120 eseri mi-si aralığı ile açılış yapmakta ve yine bu şekilde sonlanmaktadır. Aynı beşli aralık eser boyunca açık ve bazen de gizli şekillerde çalıcının karşısına çıkmaktadır. Bu ölçünün ve tiz seslerin icrasında hızlı ve soğuk hava üfleyerek dudağın ve alt çenenin gergin olması gerekmektedir (Deats, 2001: 40). Ayrıca günlük olarak düzenli yapılan çalışmalara bu seslerin icrasına yardımcı olabilecek egzersizler eklenmelidir. Şekil 4'te verilmiş olan egzersizin günlük ve düzenli bir şekilde çalışılması tiz seslerin gelişimine destek olabilir. Bu egzersiz kromatik olarak tüm seslere transpoze edilerek aksanlı ve *forte* bir şekilde çalışılmalıdır.



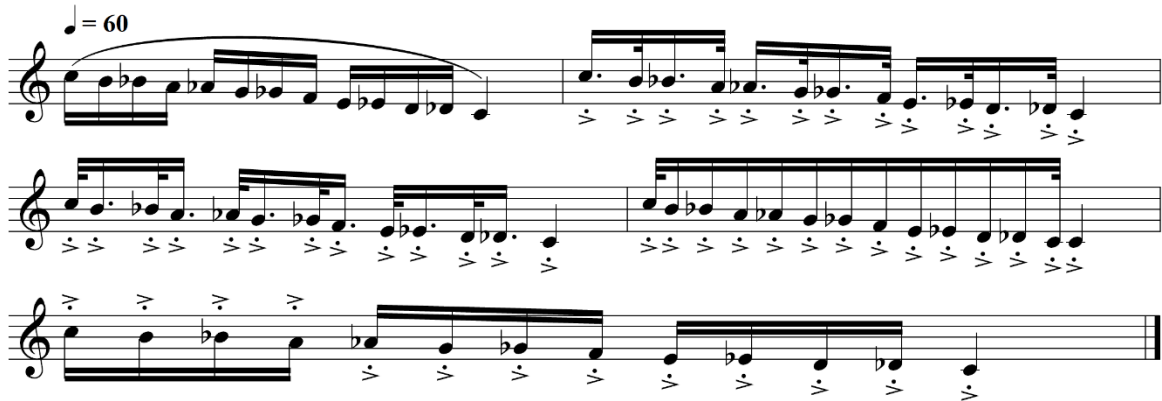
Şekil 4. Tiz Seslerin Gelişimini Sağlayacak Günlük Egzersiz Önerisi

Solo Korno için Parable Op. 120 eserinde yer alan en pes ses ise 77. ölçüde yer alan la bemol sesidir. Bu seslerin icrasında dudak pozisyonunu biraz aşağıya alarak alt çene öne doğru itirilmeli ve dudak gevşek bırakılmalıdır. Ayrıca yavaş ve sıcak hava üflenmesi gerekmektedir.



Şekil 5. Vincent Persichetti Solo Korno için *Parable Op. 120*, 77. Ölçü (Persichetti, 1973).

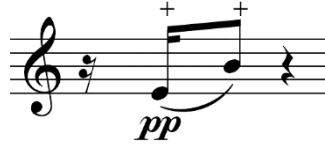
Pes seslerin icrasını kolaylaştırmak için Şekil.6'da verilen egzersiz günlük olarak düzenli bir şekilde yapılmalı ve bu egzersiz kromatik olarak aşağıya incek şekilde tüm seslere transpoze edilmelidir.



Şekil 6. Pes Seslerin Gelişimini Sağlayacak Günlük Egzersiz Önerisi

Buşe Tekniği (Hand Stopping): Almandaca *gestopft* olarak da adlandırılan *buşe* tekniği sağ el ile kalağın tamamen kapatılması ile tınısal efektlerin elde edilmesidir. Bu efektler sağ elin kullanımına bağlı olarak sivri ve metalik ya da yumuşak ve puslu olabilmektedir. Metalik bir ses elde etmek için sağ eli yumruk yaparak hava kaçmayacak şekilde kalağı kapatmak gerekmektedir. Ayrıca hızlı ve şiddetli hava gönderimi metalik bir ses efektinin

oluşması için oldukça önemlidir. Kalağı sağ el ile yumruk yapmadan yarım kapatılarak daha yumuşak bir ses tınısı elde edilmektedir. *Solo Korno için Parable Op. 120* eserinde, eserin 2. ölçüsü de dâhil olmak üzere *buşe* tekniğine çokça yer verilmiştir.



Şekil 7. Vincent Persichetti *Solo Korno için Parable Op. 120*, 2. Ölçü (Persichetti, 1973).

Buşe tekniğinde sağ elin kalağa sıkıca kapatılması sonucunda boru boyu kısalmaktadır. Bu yüzden *buşe* tekniği ile icra edilecek notaların yarım ses alttan çalınması gerekmektedir. Örneğin, sol sesinin duyulması isteniyorsa fa diyez perdesine basarak çalınmalıdır. Nota üzerinde, *buşe* tekniği ile çalınması istenen sesler “+” işareti ile, açık çalınması istenen sesler “o” işareti ile, yarım kapalı olarak çalınması istenen sesler ise “⊖” işareti ile gösterilmektedir (Pepilascov-Childers, 2023: 34).

Yankı Efektı: Yankı efekti, kornonun sesinin uzak ve mesafeli duyulması amacıyla kalağı sağ el ile 3/4 oranında kapatılmasıyla elde edilen renksel bir efekttir. *Buşe* tekniğinden farkı ise kalağın tamamen kapatılmadan kısmen kapatılması ile keskin ve metalik bir ses rengi değil, yumuşak ve puslu bir ses tınısının elde edilmesidir. *Solo Korno için Parable Op. 120* eserinin 7. ölçüsünde yankı efekti ile birlikte yarım ses *glissando* tekniğine de yer verilmiştir.



Şekil 8. Vincent Persichetti *Solo Korno için Parable Op. 120*, 7. Ölçü (Persichetti, 1973).

Glissando: *Glissando* iki perdenin kesintisiz bir şekilde birbirine bağlanmasıdır. Kornoda sesler arasında bu geçiş; ventil *glissandos* ve armonik dizi *glissandos* (dudak *glissandos*) olarak iki farklı teknik ile yapılabilmektedir (Arkoudis, 2019: 40; Deats, 2001: 52). Ventil ile elde edilen *glissandoda* iki perde arasındaki tüm kromatik sesler çalınmaktadır.

Solo Korno için Parable Op. 120 eserinin 7. ölçüsünde yer alan yarım ses *glissando* ise, iki bitişik sesin sağ el veya dudak yardımıyla kaydırılarak birbirine bağlandığı özel bir ses efektidir. Şekil 8’de yer alan motifte fa sesinin açık çalınması, ancak *glissando* yaparak mi sesine *buşe* tekniği ile bağlı olarak inilmesi istenmiştir. Bu pasajı icra ederken ilk ses çalıldıktan sonra yarım ses *glissando* elde edilene kadar yavaş ve yumuşak bir şekilde sağ elin kalağa kapatılması ve dudak ile de pozisyon geçişinin sağlanması gerekmektedir. Doğru entonasyon, zamanlama, açık ve *buşeli* sesler arasındaki maksimum renk değişimini sağlamak bu pasajın icrasında dikkat edilmesi gereken önemli unsurlardandır.

Armonik *glissandoda* ise tek bir perdeye basarak istenen sesin tüm armonik dizisi dudaktaki pozisyon değişimiyle elde edilmektedir. Mümkün olduğunca çok aralıklı ses üreterek, sabit bir hava akımı üzerinde ventil

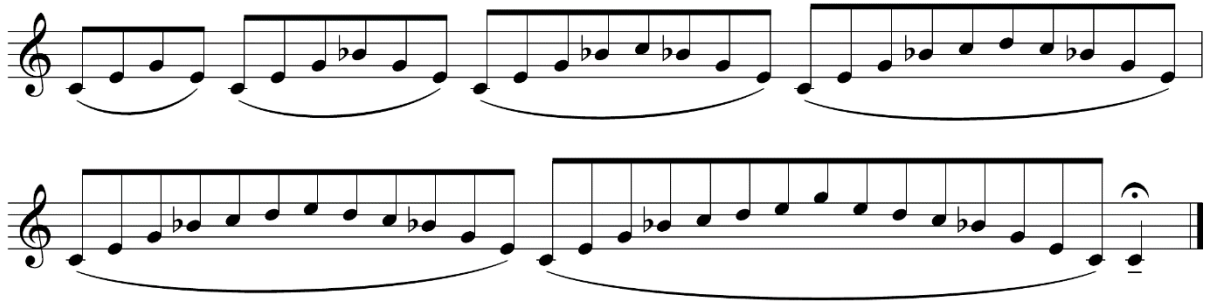
değiştirmeden, *glissandonun* son sesine kadar dudakta pozisyon değişimi devam eder. *Solo Korno için Parable Op. 120* eserinin 72. ölçüsünde yer alan *glissando*, armonik *glissando*ya bir örnektir.



Şekil 9. Vincent Persichetti *Solo Korno için Parable Op. 120*, 72. Ölçü (Persichetti, 1973).

Bu ölçüde nota üzerinde de gösterilmiş olan “F0” ventili ile do sesinin armonik dizisi dudak yardımıyla elde edilmektedir. Bu teknikte dudak hakimiyeti ve dudak esnekliği oldukça önemlidir. Ayrıca dikkat edilmesi gereken bir diğer önemli unsur ise çenenin “U” şeklinde aşağıya doğru gergin olmasıdır.

Şekil 10’da gösterilmiş olan armonik dizi çalışması, fa korno olarak tüm seslere transpoze edilerek yapılmalıdır. Diyaframdan gönderilen basınçlı ve kesintisiz hava akımı ile ses geçişlerinin akıcı ve pürüzsüz olmasına dikkat edilmelidir. Aşağıda gösterilmiş olan bu çalışma ilk etapta yavaş metronomda, istenilen ölçüde gelişme sağlandıkça metronom hızı kademeli bir şekilde hızlandırılarak yapılmalıdır.



Şekil 10. Armonik Dizi Çalışması

Çift Dil (Double Tonguing) ve Üç Dil (Triple Tonguing) Tekniği: Tüm üflemeli çalgılarda iki notanın birbirinden ayrılabilmesi, seslere daha belirgin ve kusursuz girilebilmesi için tek dil tekniği kullanılmaktadır. Bu teknikte “tu” veya “du” hecesini söylerken dil dişlerin arka kısmına hafifçe vurur ve hızlı bir şekilde geri çekilir. Ancak hızlı pasajlarda tek dil tekniğinin yetersiz kalmasıyla çift dil tekniğine gerek duyulmaktadır (Üstün, 2007: 115). Bu teknik “tu-ku” veya “du-gu” hecelerinden oluşan bir artikülasyon biçimi olup ikili ritim gruplarında kullanılmaktadır. Üç dil tekniği ise “tu-ku-tu”, “tu-tu-ku” veya “du-gu-du”, “du-du-gu” hecelerinden oluşmakta ve üçlü ritim kalıplarında kullanılmaktadır.

Solo Korno için Parable Op. 120 eserinin 22. ölçüsünde yer alan pasajın icrası ancak çift dil ve üç dil tekniği ile mümkün olacaktır. Bu tekniğin icrasında hava akımının dengeli ve stabil olması oldukça önemlidir.



Şekil 11. Vincent Persichetti *Solo Korno için Parable Op. 120*, 22. Ölçü (Persichetti, 1973).

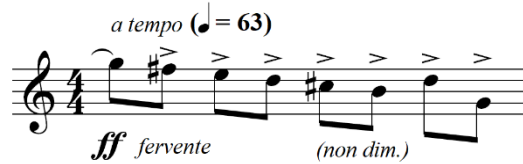
Persichetti'nin bu eserinde yer verdiği diğer dil teknikleri ise *staccato*, *marcato* ve *legato*'dur. *Staccato* (kısa dil) tekniği, seslerin kesik kesik duyurulması olarak tanımlanabilir. Yaylı çalgılarda *pizzicato*ya benzeyen bir

artikülasyon biçimidir. Abartılı bir *staccato* için “tut” hecesini kullanarak, notayı hızlıca başlatıp durdurmak gerekmektedir (Deats, 2001: 48). Aşağıda *Solo Korno için Parable Op. 120* eserinde *staccato* dil tekniğine yer verilmiş örnek bir pasaj yer almaktadır.



Şekil 12. Vincent Persichetti *Solo Korno için Parable Op. 120, Kadans* (Persichetti, 1973).

Marcato, genellikle yüksek ses dinamiklerinde güçlü vurgular ile üretilen agresif ve sert bir artikülasyon türüdür. Bu artikülasyonun icrasında vurgulu bir dil ile birlikte maksimum hava basıncının gönderimi oldukça önemlidir. Persichetti'nin *Solo Korno için Parable Op. 120* eserinde yer alan *marcato* örneğine Şekil 13'te yer verilmiştir. Bu pasajı icra ederken seslerin odak noktasının korunmasına, ses tınısının ve entonasyonun bozulmamasına dikkat edilmesi gerekmektedir.



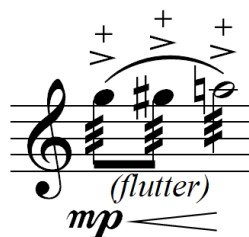
Şekil 13. Vincent Persichetti *Solo Korno için Parable Op. 120, 19. Ölçü* (Persichetti, 1973).

Legato çalım, notaların pürüzsüz ve bağlantılı, ses tınısının ise yumuşak olmasını sağlamak amacıyla da kullanılan bir dil tekniğidir. Bu teknikte dil, dişlerin arkasına yumuşak bir dokunuş yapmakta ve hemen geri çekilmektedir. Tekrar edilen *legato* seslerin icrasında sabit hava akışının korunması oldukça önemlidir. *Solo Korno için Parable Op. 120* eserinde yer alan *legato* tekniği örneği Şekil 14.'te verilmiştir.



Şekil 14. Vincent Persichetti *Solo Korno için Parable Op. 120, 33. Ölçü* (Persichetti, 1973).

Kurbağa Dili (*Flutterzunge*): Yaygın kullanımı Almandada *flutterzunge* olan bu özel efekt Türkçe'de *kurbağa dili* olarak kullanılmaktadır. Bu teknik yaylılardaki *tremolo* yazımına benzese de üfleli çalgılardaki ses üretimi farklıdır (Çokomay, 2016: 17). Vincent Persichetti'nin *Solo Korno için Parable Op. 120* eserinin kadansında yer verdiği bu teknik, “Rırrr” efektini telaffuz eder gibi dilin üst damağa yuvarlanması ile elde edilmektedir.



Şekil 15. Vincent Persichetti *Solo Korno için Parable Op. 120, Kadans* (Persichetti, 1973).

Bu efekt ile kaba ve gırtlak sesine benzer bir ses elde edilmesi istenmektedir. Bu ses efektini elde ederken hava akımının düzenli ve şiddetli olması oldukça önemlidir. Aksi takdirde istenilen kesintisiz ses efekti elde edilemeyecektir.

Solo Korno için Parable Op. 120 eserinde yer alan tüm bu genişletilmiş tekniklerin kusursuz bir şekilde icra edilebilmesi ancak düzenli ve planlı bir çalışma ile mümkündür. Genişletilmiş tekniklerin icrasında doğru dudak pozisyonunun yanı sıra doğru ve yeterli hava kullanımı da oldukça önem arz etmektedir. Bundan dolayı *triflo* ile yapılacak nefes çalışmalarının da günlük egzersizlere eklenmesi oldukça yararlı olacaktır.

SONUÇ

Her zaman kendini yenileyerek gelişimini sürdüren Çağdaş Müzik, Romantik Dönem'in bitişinden günümüze dek olan süreci kapsamaktadır. 20. yüzyılın sosyal ve teknik ilerleyişini takip eden, önceki dönemlerin tonal yapısından uzaklaşmayı amaçlayan, uyumsuz sesleri de kullanarak içinde birden fazla tekniği ve *politonaliteyi* barındıran bu dönemin, Debussy ile başladığı varsayılmaktadır. Amerikalı Çağdaş Müzik bestecisi Vincent Persichetti, çeşitli enstrümanlar için yazmış olduğu 25 *Parable* ile çağdaş solo repertuarına çok önemli bir katkıda bulunmuştur. Neredeyse tamamı bestecinin daha önceden yazmış olduğu eserlerinden fikirler barındıran *Parable*'lerin hepsi tek bölümden oluşmaktadır.

Persichetti'nin 7. *Senfonisinden* fikirle oluşturmuş olduğu *Solo Korno için Parable Op. 120* eseri, çağdaşı olan diğer bestecilerden Malcolm Arnold'un *Fantasy for Horn* (1966) ve Bernhard Krol'ün *Laudatio* (1966) eserleri ile karşılaştırıldığında içerisinde çok daha fazla 20. yüzyıl ileri çalım tekniği barındırmaktadır. *Solo Korno için Parable Op. 120* eseri, Persichetti'nin geleneksel olmayan tonal veya atonal yapıları ve teknikleri ustalıklı birleştirdiği bir örnektir. Besteci poliritmik ve polifonik yapılar gibi çeşitli modernist teknikleri kullanarak eserine derinlik kazandırmıştır. Bu eser, döneminin teknik zenginliğini ve müzikal çeşitliliğini gösterirken, Persichetti'nin müzikal dili ve ifadesini anlamaya yardımcı olmaktadır.

20. yüzyıl müziğinde korno, çok yönlü ve çeşitli modern tekniklerin kullanıldığı solo çalgılar arasında yer almaktadır. Ancak birçok korno icracısı, modern eserleri icra etmek için gerekli tekniklere aşina değildir ve modern tekniklerin icrası konusunda rehberliğe ihtiyaç duymaktadır. Vincent Persichetti'nin *Solo Korno için Parable Op. 120* eseri, çağdaş solo korno repertuarının bir özeti gibidir ve icracı için bir "güç gösterisi" olan bu eser, teknik ve müzikal açıdan oldukça zorlayıcıdır. Bu eser, 20. yüzyılın karmaşıklığını ve deneyselliğini yansıtan birçok teknik içermektedir. İçerisinde yer verilmiş olan çeşitli 20. yüzyıl teknikleri ile besteci, kornonun tüm teknik ve ses olanaklarının sınırlarını zorlamıştır. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda, bu eseri seslendirecek korno icracılarının belirli bir seviyede olup teknik sorunlarını çözmüş olması gerekmektedir.

Korno icracısının bu eseri seslendirmeden önce eserde yer alan tekniklere ve bestecinin müzikal diline, kompozisyon biçimine hâkim olması oldukça önemlidir. 20. yüzyıl tekniklerinin doğru icra edilmesi ve istenen farklı ses efektlerinin elde edilebilmesi için icracının ön çalışma yaparak eseri daha iyi anlaması önerilmektedir. Türkçe literatüre bakıldığında, korno için 20. yüzyılda kullanılan modern teknikler alanında daha önce çok az araştırma yapılmıştır. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda bu çalışmanın, Türkçe literatürde oluşan bu boşluğu doldurması amaçlanmıştır.

KAYNAKÇA / REFERENCES

- Aktüze, İ. (2004). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Arkoudis, E. V. (2019). *Contemporary Music Notation for the Flute: A Unified Guide to Notational Symbols for Composers and Performers*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). West Virginia University, West Virginia.
- Çelebioğlu, E. (1986). *Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş*. İstanbul: Tasvir Matbaası.
- Çokomay, B. (2016). *Türk Bestecilerin Senfonik Eserlerindeki Korno Sololarının İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Deats, C. (2001). *Toward A Pedagogy of Extended Techniques for Horn Derived From Vincent Persichetti's Parable for Solo Horn, Opus 120*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Texas Tech University, Texas.
- Huff, M. Y. (2011). *Vincent Persichetti's Parable for Solo Double Bass: Its Place in His Catalog of Parables and Complete Works*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). The University of Alabama, Alabama.
- King, M. D. (2016). *Solitary Freedom Music for Solo Horn*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). The University of Alabama, Alabama.
- Minut, M. A. (2009). *Style and Compositional Techniques in Vincent Persichetti's Ten Sonatas for Harpsichord*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ball State University, Indiana.
- Nelson, M. A. (1985). *The Brass Parables of Vincent Persichetti*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Arizona State University, Arizona.
- Pepilascov-Childers, B. S. (2023). *The Three E's of Horn Repertoire: From Excerpts to Etudes to Employment*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). University of Kentucky, Kentucky.
- Persichetti, V. (1973). *Parable for Solo Horn*. Pennsylvania: Elkan-Vogel Inc.
- Schouten, S. (2012). *Guide and Interactive Database for Solo Horn Repertoire*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Florida State University, Florida.
- Sinanoğlu, M. (2001). *İzmit Konsili* (Cilt 23). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Thompson, A. (2010). *A Study of French Horn Harmonics*. Milton Keynes: Institute of Acoustics Diploma in Acoustics and Noise Control.
- Üstün, E. (2007, 01 01). Flüt Eğitiminde Temel Beceriler ve Dil Teknikleri. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 103-122.
- Yöre, S. (2011). Çağdaş Müzik: Bestecilik Ana Akımları, Teknikleri ve Başlıca Besteciler. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20(3), 1-20.
- Zoloth, A. G. (1994). *Vincent Ludwig Persichetti's Parable for Solo Flute (Alto or Regular), Op. 100-A Study of Its Compositional Elements, Together With Recitals of Selected Works of Beethoven, Devienne, Handel, Hummel, Kreutzer and Others*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). University of North Texas, Texas.

İNTERNET KAYNAKLARI

Aakanksha Gaur, *The Editors of Encyclopædia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Vincent-Persichetti> (Erişim Tarihi: 07.09.2023).

Benjamin D. Gooch, *Persichetti's Parable VIII for Solo Horn*, <https://mitdampfer.wordpress.com/2016/01/27/parable/> (Erişim Tarihi: 07.09.2023).

ÇATIŞAN FİKİRLER-BİRLEŞTİREN SESLER: MÜZİK İLE BİR ARADA YAŞAMIN ÖNEMİNİ KAVRAMAK

Conflicting Ideas-Uniting Sounds: Understanding The Importance Of Coexistence Through Music

Gökhan KIRMIZIGÜL *
Songül KARAHASANOĞLU **

ÖZ

Bu çalışmanın amacı müziğin toplumlararası çatışmadaki rolünü incelemektir. İnsanların güven ortamında yaşamalarını sağlamak; kültürel, ideolojik veya inanca dayalı olarak ortaya çıkan anlaşmazlıkların giderilmesiyle mümkün olacaktır. Buna bağlı olarak başta diplomasi olmak üzere insanları bir araya getiren, iletişimi artıran ve toplumlararası anlayışı güçlendiren araçlara ihtiyaç vardır. Bunlar arasında; sinema, edebiyat veya müzik gibi etkinliklerin öne çıktığını görmekteyiz. Özellikle müzik, özünde var olan "çokluğa dayalı birlik" anlayışıyla bizlere birlikte yaşamın gerekliliğini hatırlatır. Sanat aracılığıyla farklı kültürden insanlar birbirlerini tanımaya fırsat bulmanın ötesinde, "öteki" hakkındaki düşüncelerini de yeniden değerlendirme imkânı bulmuş olur. Bu bakış açısı ile makalede İsrail-Filistin çatışmasının çözümüne alternatif olarak ortaya çıkmış Doğu-Batı Divan Orkestrasının yapısını inceleyerek, müziğin birlikte yaşam için gerekliliğini ele almış olacağız. Müziğin sadece bir eğlence aracı olmadığını, birleştiren ve ortak bir zeminin hazırlanmasına katkı sağlayan bir katalizör olarak görev yaptığını göstermiş olacağız. Bununla birlikte çatışan toplumlarda barışın sağlanmasına yönelik müziğin eleştiri unsuru olarak işlevini de değerlendireceğiz. Araştırma, tarihsel veriler ışığında toplumlararası çatışmanın anlaşılmasını sağlamak ve müzik yoluyla eleştirel yaklaşıma uygun bir inceleme içermektedir.

Anahtar sözcükler: Müzik, Müzikle Etkileşim, Çatışma, Barış Kültürü, Doğu-Batı Divan Orkestrası.

ABSTRACT

The aim of this study is to examine the role of music in inter-communal conflict. Ensuring that people live in an environment of trust will be possible by eliminating conflicts based on cultural, ideological or beliefs. Accordingly, there is a need for tools, especially diplomacy, that bring people together, increase communication and strengthen understanding between societies. Among these, we see that activities such as cinema, literature or music come to the fore. Especially music reminds us of the necessity of living together with its inherent understanding of "unity based on multiplicity". Through art, people from different cultures not only have the opportunity to get to know each other, but also have the opportunity to re-evaluate their thoughts about the "other". With this perspective, in this article, we will examine the necessity of music for coexistence by analysing the structure of the West-Eastern Divan Orchestra, which emerged as an alternative to the solution of the Israeli-Palestinian conflict. In addition, we will also evaluate the function of music as an element of criticism for peace in conflicting societies.

Keywords: Music, Musical Interaction, Conflict, Peace Culture, West-Eastern Divan Orchestra

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 06.03.2024 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 15.05.2024

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** TÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Öğrencisi, gokhan.kirmizigul@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-5142-6541

** Prof., İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuarı, atason@itu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3861-1088

EXTENDED ABSTRACT

Throughout the course of human history, intercultural disputes, conflicts, and wars have been prevalent. These issues stem from various sources such as historical events, territorial disputes between nations, migratory patterns, and the perception of the “other”. Differences in ideology, beliefs, and culture often dictate how individuals interact with one another, leading to either positive or negative attitudes towards those perceived as different. It is noteworthy how individuals who have never encountered each other in person can harbor feelings of animosity and resort to violence solely based on these differences. Societies with limited interaction tend to experience an increase in hate speech and marginalization. Therefore, promoting interaction among diverse cultures and fostering strong interpersonal relationships are crucial steps towards building social understanding and tolerance, ultimately contributing to peace among societies. Introducing a culture of peace into society is essential for preventing conflicts and highlighting the significance of coexistence.

Peace stands as a universal aspiration for humanity, representing an ideal pursued across various domains. Efforts to achieve peace have led to the development of studies in this field by international organizations, academic institutions, and civil societies, all aimed at preventing the recurrence of catastrophic events triggered by global conflicts. Diplomacy has evolved into a multifaceted approach, with governments increasingly involving civilian actors, particularly intellectuals, to enhance their soft power, garner support for policies, and influence societal perceptions.

Peacebuilding is a dynamic process that needs to be tailored and planned in detail to the specific conflict and society. It involves a wide range of actors, from intellectuals to civil society representatives. Some studies are important in this regard. Among the different methods that can be used in peacebuilding, music is undoubtedly an important component. Music is an effective tool that has the potential to unite people, facilitate communication and build bridges between different cultures. It can even be considered as a mechanism of criticism that emphasises social unity against violence in a conflict environment. In addition, music offers an example of “organised solidarity” by bringing people together. It should be noted that spreading the culture of peace also requires collective sharing. In other words, it is learnt and taught together. From this point of view, music also has a guiding meaning. The ability of music to bring people together provides an opportunity for communities in conflict to get to know each other as they are. It can even be considered as a mechanism of criticism that emphasises social unity against violence in a conflict environment.

The elimination of inter-communal conflict is a long-term process and a “culture of peace” must be consciously embedded in people’s minds. In other words, “peace” should be consciously imagined and thought for the realisation of this dream. However, it should be noted that thinking is a difficult act. Since the act of thinking cannot be independent of criticism, it can be seen as an important part of change. The act of thinking has the meaning of internal dialogue. One establishes a form of communication with oneself through thinking. Moreover, thinking has an effect like “conscience” and always continues with its moral consequences. In this context, it should be noted that thinking also points to a responsibility in relation to conscience.

It is society itself that will mobilise consciences and initiate the act of thinking. However, it is also clear that there is a need for auxiliary tools that will enable them to think and even act in an organised manner. In this sense, the importance of projects that encourage thinking through music comes to the fore once again. The project developed in 1999 by conductor and pianist Daniel Barenboim and literary critic and writer Edward Said serves

this purpose. With the “West-Eastern Divan Orchestra”, these two intellectuals have chosen music as a solution to the conflict and invite people to think and question through it. In other words, Barenboim and Said are “guests of the minds” with the Divan Orchestra. Thus, they hope to bring a different perspective to the solution of the Israeli-Palestinian conflict with the West-Eastern Divan Orchestra.

It was music that brought together the Palestinian Edward Said and Daniel Barenboim. Their long conversations and discussions together are mainly about music and social issues. For this reason, the West-Eastern Divan Orchestra can also be described as the product of a friendship that develops outside the discourses of nationalism and hatred, and of two intellectuals who think beyond borders.

The research aims to provide an understanding of inter-communal conflict in the light of historical data and includes an examination in accordance with the critical approach through music. Music alone does not have an effective role in ensuring peace between societies. However, it stands out as a tool that must be used in understanding different cultures, bringing people together and spreading the culture of peace.

İnsanlık var olduğundan beri kültürlerarası anlaşmazlık, çatışma ve savaşlar eksik olmamıştır. Sorunların kaynağı olarak tarihsel olaylar, ülkelerarası rekabet, sınırların belirlenmesi, göç ve elbette “öteki”yle olan mesafeli ilişkiler gösterilebilir. İdeoloji, inanç ve kültürel farklılıklar insanlar arası ilişkilerin belirlenmesinde büyük rol oynar. “Öteki”yle ilgili olumlu veya olumsuz düşünceler işte bu farklılıklara göre şekillenir. Nitekim yüz yüze karşılaşmamış, daha önce birbirlerini hiç görmemiş insanların olaylar karşısında nefret ve şiddetle tepki göstermeleri, yine bu düşünceye bağlı olarak açıklanabilir. Antropologlar ve sosyologlar etkileşimin az olduğu toplumlarda ötekileştirmenin, hatta nefret söylemlerinin daha yaygın olduğuna dikkat çekmişlerdir.¹ Toplumlar arası etkileşimi teşvik etmek, farklı kültürlerle teması artırmak ve insanlar arası bağları güçlendirmek, toplumsal anlayış ve hoşgörünün oluşmasına katkı sağlayacaktır. Dahası toplumlar arası barışın sağlanmasında önemi ihtiyaç olarak görülebilir. Bu sebeple toplumu çatışmaya karşı uyarmak ve birlikte yaşamın önemini vurgulamak amacıyla barış kültürünü insanların zihinlerine eklemek gerekir.

Barış, insanların ortak arzusu ve genel olarak insanlığın en büyük dileğidir. Bu amaç doğrultusunda her alanda hedeflenen bir ideali temsil eder. Barışla ilgili çalışmalar özellikle dünya savaşlarının sebep olduğu felaketlerin tekrarlanmamasını hedefleyen uluslararası örgütler, akademik çevreler ve sivil kuruluşlar tarafından geliştirilen bir alan olmuştur. Diplomasinin de buna bağlı olarak çok yönlü bir anlayışa dönüşerek şekillenmiştir. Hükümetler, yumuşak güçlerini artırmak, politikalarına destek bulmak ve toplumları etkilemek amacıyla başta entelektüeller olmak üzere diplomasiyi daha fazla sivil aktörle paylaşma eğilimine girmişlerdir.

Devletler arası ilişkilerde klasik paradigma ve yaklaşımlar; siyasi, ekonomik ve son safhada askeri müdahaleleri devletler arası sorunların çözümü için kullanılan araçlar arasında sayarken günümüzde yeni siyasi yaklaşımlar başka araç ve aktörlerin de kullanıldığı yumuşak güç ve kamu diplomasisi gibi yöntemleri de gündeme taşımışlardır. Böylelikle devletler müzakere kanallarını diplomatların dışındaki araçlarla da yürütmeye çalışmışlardır. Joseph S. Nye (2005: 63) gibi uzmanlar, bir ülkenin diğeri üzerinde etki alanı açabilmek için o ülke halkını kazanması gerektiğini ileri sürmüştür. Bilhassa soğuk savaş sonrası dönemde kamu diplomasisinin önemi artmıştır. Nye’ye göre toplumları etkilemek ve desteğini kazanmak için sinema, müzik, yeme-içme kültürü etkin bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Bunlar arasında özellikle müzik kitleye doğrudan ulaşabilmesi ve psikolojik etkileri nedeniyle öne çıkmaktadır.

Barış inşası, çatışmaya ve topluma özgü olarak uyarlanması ve detaylı bir şekilde planlanması gereken dinamik bir süreçtir. Bu süreç, entelektüellerden sivil toplum temsilcilerine kadar geniş bir yelpazede çalışmalar içerir. Bu konuda bazı çalışmalar önemlidir. Alean Al-Krenawi'nin “Building Peace Through Knowledge, The Israeli-Palestinian Case” adlı çalışmada İsraili ve Filistinli gençlere odaklanarak yaptığı inceleme, diyalog yoluyla karşılıklı anlayışın geliştirilebileceğini gösterir. Araştırmanın sonuçları, gençler arasında “öteki” olarak algılanan kişilere karşı tutum değişikliklerine işaret etmektedir (2017: 45). Bu düşünceden hareketle iletişimin güçlendirilmesiyle barış inşasına doğrudan katkı sağlanacağını söylemek yanlış olmayacaktır.

John Paul Lederach, “The Moral Imagination, The Art And Soul Of Building Peace” adlı çalışmada barış inşasıyla ilgili olarak şunu ifade eder: “Sanatın kendisi gibi, takip edilebilecek tek bir teknik yoktur ve aynı zamanda disiplin olmadan yaratılamaz.” (2005: 71). Barış inşasında kullanılacak farklı yöntemler arasında şüphesiz müzik önemli bir bileşendir. Müzik; insanları birleştirme, iletişimi kolaylaştırma ve farklı kültürler

¹ Daha fazla bilgi için bkz. (Habermas, 2006: 411-426).

arasında köprüler kurma potansiyeline sahip etkili bir araçtır. Hatta çatışma ortamında şiddete karşı toplumsal birlikteliğe vurgu yapan bir eleştiri mekanizması olarak da düşünülebilir. Bununla birlikte müzik, insanları bir araya getirerek “örgütlü bir dayanışma” örneği sunar. Belirtmek gerekir ki barış kültürünü yaymak da kolektif bir paylaşım gerektirir. Başka bir ifadeyle birlikte öğrenilir ve öğretilir. Bu açıdan bakıldığında müzik, aynı zamanda insana rehberlik eden bir anlam taşır. Elbette bu durum müziğin modern çağlarda emperyal ve sömürgeci amaçlar, hatta Nazi Almanya’sı ya da faşist İtalya örneğinde olduğu gibi savaş dönemlerinde kitleyi manipüle etmek üzere kullanılabilirdiği gerçeğini görmemizi engellemez. 19. yüzyılda Avrupa emperyal geleneğinin operada şark imgesini geri kalmış durağan ve edilgen bir biçimde inşa etmesi örneği de müziğin bu rejimler tarafından olumsuz kullanımına bir başka örnektir. Bu örnekler çoğaltılabilirse de bizim yazımızdaki öne çıkardığımız yön müziğin barışa katkısı ve birleştirici rolüdür.²

Sanat Aracılığıyla Barış Kültürünü Yayımak

Şiddetin ortaya çıkmasında etkili olan temel faktörlerden biri, bireyin kendisini bir grup ya da toplulukla özdeşleştirme duygusudur. Bu bağlamda birey, kendisini ait hissettiği grubu dışarıdan gelebilecek tehditlere karşı koruma amacıyla şiddeti birincil çözüm olarak kullanabilir. Temelde bu durum, bireyin güvenlik endişesinden kaynaklanır ve bu endişenin giderilmesinde şiddet, en uygun yol olarak tercih edilebilir. Bu düşüncenin gelişmesine etki eden unsurlar arasında aidiyet ve milliyetçilik gibi duygular yer alır. Bu gibi duygular kitleleri bir araya getirmenin ötesinde şiddete başvurmada kullanılacak güçlü bir etkiye de sahiptir. Birey, kendisini koruma ihtiyacıyla ait hissettiği gruba şiddet dahil koşulsuz destek sağlamaya hazırdır. Bu bağlamda süreç şu şekilde ilerler: “Aidiyet hissettiğim veya bana “benzeyenleri” savunmaya hazırım; bana benzemeyenleri ise değil.” Bu düşüncenin ardından gelen bir sonraki aşama ise şöyledir: “Sadece bana benzeyenleri savunacağım. Bağ kuramadıklarım karşı ise savunmaya geçeceğim.” (Butler, 2021: 58). Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere birey, kendisini ait hissettiği, özdeş olduğunu düşündüğü grup için şiddete başvurmaya hazırdır. Buna göre çatışmayı engelleyecek sürecin karşılıklı tanıma ile başladığını söyleyebiliriz. Müziğin insanları bir araya getirmedeki becerisi, çatışma ortamındaki toplulukların birbirlerini olduğu gibi tanımalarına fırsat sunar. Aziz Nesin, sanat aracılığıyla insanları tanımanın aynı zamanda insanı sevmeye götüren bir işleve sahip olduğunu şu sözlerle dile getirir:

Sanatın işlevlerinden başlıca biri de insanı insana tanıtmaktır. Dünya insanları sanat yoluyla görüp konuşmadan birbirlerini çok yakından öğrenip tanımış olurlar. Tanımak sevmenin ilk adımıdır. Tanımayınca birbirimizi sevmenin olanağı yoktur. Bir insanı sevmek o insanı iyi ve kötü, olumlu ve olumsuz yanlarıyla tanımak

² Bu konularda özellikle şu çalışmalara bakılabilir: Linda Hutcheon ve Michael Hutcheon (2004). “*Displacement and Anxiety: Empire and Opera*” *Imperialism, Historical and Literary Investigations, 1500-1900*, Ed. Balachandra Rajan-Elizabeth Sauer, Palgrave Macmillan, New York: s. 203-216. ve Karaburun Doğan (2019). Faşizm propagandasında müziğin rolü: Mussolini İtalya’sı örneği, *Folklor/Edebiyat*, 25 (97), 229-249 ve Öykü Özcan (2023). “Nasyonal Sosyalist Parti Dönemi Adolf Hitler’in Propagandalarında Richard Wagner ve Die Meistersinger Von Nürnberg Operası”, *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 13(2), 95-108. ve Ateş Uslu, (2017). Richard Wagner’in Siyasal Düşünceleri: Modernite Eleştirisi ve Ulusal Sanat Anlayışı, *İstanbul University Journal of Sociology*, 37 (1), 13-44. ve H. R. Stunz, (2007). Hitler und die “Gleichschaltung” der Bayreuther Festspiele. *Ausnahmezustand, Umdeutung und sozialer Wandel einer Kulturinstitution 1933-1934, Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, 55(2), 237-268. ve L. E. Moller, (1980). Music in Germany during the Third Reich: The use of music for propaganda. *Music Educators Journal*, 67(3), 40-44.

demektir. Gerçek sevgi insanı salt iyi yanlarıyla değil, gerçekliğiyle sevmektir, her yanıyla. Sanat bizi başkalarına ve başkalarını bize turistik bir yapıt gibi salt güzel ve çekici yanlarımızla değil, güzellik ve çirkinliklerimizle, iyi ve kötülüklerimizle, olumlu ve olumsuzluklarımızla tanıtarak birbirimize bağışlayıcılıkla sevmemize yardım eder (Nesin, 1989: 91).

Toplumlararası çatışmanın giderilmesi uzun soluklu bir süreçtir ve insanların zihinlerine “barış kültürü” bilinçli bir şekilde yerleştirilmelidir. Başka bir ifadeyle bilinçli bir şekilde “barış” hayal edilmeli ve bu hayalin gerçekleşmesi için düşünülmelidir. Ancak belirtmek gerekir ki düşünmek zor bir eylemdir. Düşünme eylemi eleştiriden bağımsız olamayacağına göre, değişimin de önemli bir parçası olarak görülebilir. Fatmagül Berktaş’a göre toplumsal değişimin temel kaynağı politikadır, ancak bu değişimlerin gerçekten özgürleştirici olabilmesi için “düşünceler” ile şekillenmesi gerekir. Berktaş’ın “Düşünme Etiği” adlı çalışmasına göre Hannah Arendt, düşünceden ve zihinsel yargıdan bağımsız herhangi bir umudun aslında yıkıcı etkiler bırakabileceğini ve hakikatle yüzleşmeyen nafile “umut”un topluma zararlı sonuçlar verebileceğini ifade etmektedir. Bu düşünce, Auschwitz deneyimlerini anlatan Polonyalı şair Tadeusz Borowski’den yapılan bir alıntı ile desteklenebilir: “Hiçbir zaman umudun insan üzerinde bu kadar etkili olduğu görülmemiş ve umut, bu kadar kötülüğe neden olmamıştı... Bize umudumuzu yitirmememiz öğretilmişti, işte bu yüzden gaz odasında ölüyoruz” (Berktaş, 2021: 34).

Aslında tüm bu kavramlar birbiri içine girmiştir. Düşünme eylemi, içsel diyalog anlamı taşımaktadır. Kişi, düşünme yoluyla kendisiyle bir iletişim biçimi kurmuş olur. Dahası düşünmek, “vicdan” gibi bir etkiye sahiptir ve ahlaki sonuçlarıyla birlikte hep devam eder. Bu bağlamda düşünmenin aynı zamanda vicdanla ilişkili olarak bir sorumluluğa işaret ettiğini de belirtmek gerekir. Vicdanları harekete geçirecek ve düşünme eylemini başlatacak olan yine toplumun kendisidir. Ancak düşünmeye ve hatta örgütlü bir şekilde harekete geçebilmelerini sağlayacak yardımcı araçlara ihtiyaç olduğu da açıktır. Bu anlamda müzikle düşünmeye teşvik eden projelerin önemi bir kez daha öne çıkmaktadır. Orkestra şefi ve piyanist Daniel Barenboim ile edebiyat eleştirmeni ve yazar Edward Said’in 1999 yılında geliştirdikleri proje, işte bu amaca hizmet etmektedir. Bu iki entelektüel, “Doğu-Batı Divan Orkestrası” ile çatışmaya çözüm olarak müziği seçmişlerdir ve onun aracılığıyla insanları düşünmeye ve sorgulamaya davet ederler. Başka bir ifadeyle Barenboim ve Said, Divan Orkestrasıyla “zihinlere konuk olur”³. Böylece İsrail-Filistin çatışmasının çözümüne Doğu-Batı Divan Orkestrası ile farklı bir bakış açısı getirmeyi ümit ederler.

Müziği yaşamı boyunca hayatından eksik etmeyen ve ileri seviyede piyano çaldığı bilinen Filistinli Edward Said ile İsrail asıllı Daniel Barenboim’i bir araya getiren de yine müziktir. Birlikte yaptıkları uzun sohbetler ve tartışmalar ağırlıklı olarak müzik ve toplumsal meseleleri kapsamaktadır. Bu sebeple Doğu-Batı Divan Orkestrası milliyetçilik ve nefret söylemlerinin dışında gelişen bir dostluğun, sınırların ötesinde düşünen iki entelektüelin ürünü olarak da ifade edilebilir.⁴ Barenboim ve Said, çatışma ortamındaki tarafların her şeyden önce insan oldukları ve anlaşmazlığın giderilmesinde gerek siyasetin gerekse askeri müdahalenin çözüm olamayacağını hatırlatmak amacıyla müziği kullanmayı denerler. Bu sebeple 1999 yılında Johann Wolfgang von Goethe’nin 250. yıldönümü şerefine Avrupa’nın kültür başkenti Weimar’da bir araya gelen ikili, bir arada yaşamın önemini vurgulamak amacıyla ağırlıklı olarak Filistinli ve İsraili müzisyenlerden oluşan orkestrayı bir araya toplayarak atölye

³ Fatmagül Berktaş’ın “Düşünme Etiği” adlı çalışmasında kullandığı ifade.

⁴ Ayrıntılar için bkz. (Daily, Salzburger Festspiele, Nr. 18, 14 August 2009).

çalışmaları düzenler. Projeyi yürütenler Barenboim, Said ve çellist Yo-Yo Ma'dır. Said'e göre Weimar kenti ve Goethe, birlikte yaşamı simgeleyen önemli bir değere sahiptir.

Kültürlerarası İletişimin Artırılmasında Edebî Bir Kılavuz: Doğu-Batı Divanı

Goethe'nin Arapça ve Farsça öğrenerek Kur'an'ı anlamaya yönelik çabası, "West-östlicher Divan" (Doğu-Batı Divanı, 1814-1819) adlı şiir derlemesini oluşturmasına ilham vermiştir. Böylece Avrupa kültürü açısından benzersiz bir çalışma ortaya çıkmış olur. Barenboim ve Said'in "Doğu-Batı Divan Orkestrası" fikri de işte bu esere dayanmaktadır (Said&Barenboim, 2006: 8). Said'in vurguladığı gibi, Goethe'nin sanata bakış açısı sadece kendi benliğine odaklanmak değil, "öteki"ye yapılan bir keşif yolculuğu anlamı taşımaktadır aynı zamanda (2006: 12). Bu düşünceden hareketle kişi, sanat aracılığıyla kendi kimliğini bir kenara bırakarak Said'in ifadesiyle başka kimliklere "yolculuğa" çıkma deneyimini yaşar ve "öteki"yi keşfetmiş olur. Bu görüşü daha iyi anlayabilmek adına Goethe'nin "Doğu-Batı Divanı"nı incelemekte yarar var.

Goethe, bu eserinde Divan formatını benimseyerek, Doğu ve Batı kültürlerinin etkileşimini ve birleşimini ele almıştır. Bununla birlikte Doğu şiirine olan derin hayranlığını ve ilgisini yansıtan özgün şiirlere yer vermiştir. Eser sadece edebî yönüyle önem taşımakla kalmaz, Doğu-Batı kültürlerinin birleşimine dair felsefi düşünceleri öne çıkarmasıyla da dikkat çeker. Bu bakımdan Doğu-Batı Divanı; kültürel, politik ve felsefi açıdan önemli bir yapıttır. Goethe, eserinde Doğu ve Batı arasındaki anlayış ve diyalogun önemini vurgulayarak kültürlerarası etkileşimi ve evrensel insan doğasını keşfetmeye yönelik çabasını şiirsel bir dille yansıtmaktadır. Divan'daki yolculuk, sınırları aşarak okuyucuyu her şeyin bulunduğu bir noktaya yönlendirir; Doğu ve Batı, geçmiş ve günümüz, bireysel ve evrensel, yüce ve sıradan, ciddiyet ve ironi, aşk ve düşünce gibi kavramlar iç içe geçer ve birbirlerine yansır. Goethe, bu eserde kendi içsel yansımaları bulurken aynı zamanda Fars edebiyatının büyük şairi Hafız'a⁵ olan hayranlığını da dile getirmiş olur. Max Richner'in ifadesiyle, "Goethe, Doğu'ya gerçekleştireceği derin yolculuktan habersiz şekilde Hafız'ı okumaya başlar. Hafız'ı okuyan Goethe'nin kalbinde bir uyanış olur ve Hafız'da kendisini, adeta ikizini bulmuş olur. Goethe; Euripides, Shakespeare ve Rousseau'da bulduğunu, bu kez Hafız'da bulur ve geçmişin şairleriyle kardeşlik bağlarını kutlar." (Goethe, 1952: Önsöz).

Barenboim ve Said, tıpkı Goethe gibi Doğu ve Batı'yı birbirinden ayırmazlar ve müzik üzerinden etkileşimin önemine dikkat çekmeye çalışırlar. Goethe'nin Hafız'da bulunduğu kardeşliği Doğu-Batı Divan Orkestrası aracılığıyla yeniden gündeme getirir ve İsrail-Filistin çatışmasına hümanist bir alternatif sunarlar. 1999 yılından beri dünyanın birçok yerinde gerçekleşen konser ve çalıştaylar İsrail ve Filistin anlaşmazlığın giderilmesine, önyargıların kırılmasına ve bütün dünya vatandaşlarının müzik yoluyla hoşgörüyü benimsemelerine gayret eder. Ancak bu iki ülke arasındaki sorunların daha iyi anlaşılması için meseleye tarihsel veriler ışığında bakmak yararlı olacaktır.

⁵ Fars edebiyatının en ünlü şairlerinden Hafız (1315-1390) -gerçek adıyla Hafız-ı Şirazi- gazel türünde şiirler yazmış, aşk, şarap, doğa ve mistisizm gibi temaları işlemiştir. Şiirlerinde tasavvufi bir yaklaşım benimsemiş ve aşkın manevi bir yolculuk olduğunu ifade etmiştir. Goethe ve Hafız, farklı kültürlerle ait olmalarına rağmen, her ikisi de lirik şiirde büyük ustalığa sahip şairlerdir. İkisi de kendi dilleri ve dönemlerinde edebiyatın zirvesine ulaşmışlardır. Goethe, Hafız için "bir başka Voltaire" ifadesini kullanır ve Horatius ile kıyaslar. Onu sofu olmadan dindar olduğu için över. (Özgü, 1952: 102).

İsrail-Filistin Çatışmasının Tarihsel Arka Planı

Ernest Renan, millî kimlikleri kurgusal olarak değerlendirir ve milliyetçilik kavramının inşa edilmiş bir üst kimlik olduğunu savunur. Her ne kadar milliyetçilik hareketleri biricik olduğunu iddia etse de temelde benzerlikler taşır. Bu benzerlikler, bir topluluğun milliyetçilik kültürü etrafında bir araya gelmesine ve devletin meşruiyetini artırmak için kullanılmasına olanak tanır. Milliyetçilik, ortak çıkar düşüncesiyle topluluğu birleştirir ve devletin hükmettiği alanlarda kimlik ve ortak geçmiş vurgusu yapar. Milliyetçiler tarihsel süreçte ayrı bir grup olarak ortaya çıktıklarını ve belli bir toprak parçasıyla özel bağlarının olduğunu kabul ederler. Buna göre Siyonistler İsrail'e, Mısırlılar Mısır'a, İranlılar ise İran'a aittir. Bununla birlikte "ortak çıkar" olarak kabul edilen anlayış, milliyetçileri bir araya getiren ve bu çıkarların korunması yönündeki mücadeleyi yansıtır. Hatta devletin de bu düşünceye sahip çıkıp koruması gerektiği düşünülür. İşte bu yaklaşım milliyetçilik kültürünün temelini oluşturur ve son derece dayanıklı olmasını sağlar. Bu süreçte, askerlik, çalışma grupları, eğitim ve hukuk gibi kurumlar millî kimliğin üretilmesine hizmet eder. Bu sayede milliyetçilik, sadece topluları bir araya getirmekle kalmaz, devletlere meşruiyet kazandırmış olur.⁶

Ortadoğu'da milliyetçiliğin yükselişinde Osmanlı devletinin son döneminde ortaya çıkan reform ve modernleşme hareketlerinin etkileri görülür. Ekonomik, sosyal ve kültürel entegrasyon ile yayılan ilişkilerin temelinde yine onu var eden ilkeler vardır. Bunlar, milliyetçiliğin getirdiği, haklı amacına ulaştırmak için icat edilen gelişmelerdir. Ulusçuluk anlayışının hâkim olduğu bu dönemde Yahudilerin girdiği kimlik arayışı onları aynı zamanda vatan olgusuyla karşı karşıya bırakmıştır. Siyonizm işte böyle bir amacın gerçekleşmesine yönelik ortaya çıkmış milliyetçi bir harekettir. Yirminci yüzyılın başlarına kadar Yahudiler ağırlıklı olarak Filistin dışında yaşıyor olsa da Siyonistler için vatan, atadan kalma "büyük efsane" olarak nitelendirilen Filistin'dir. Bununla birlikte Avrupa'daki Siyonistlerin çoğu için Filistin, "halksız bir toprak" olduğundan "topraksız bir halk" için mükemmel bir tercih olarak kabul edildi.

İlk Siyonistler 1882 yılında Filistin'e göç eder (Aliyot). Bu aynı zamanda Yahudilerin Filistin'e yaptıkları göçün ilk safhasıdır. Theodor Herzl, bu dönemin en önemli savunucusu olarak bilinir ve Siyonist hareketin amacını şu sözlerle ifade eder: "Filistin'de kurulacak bir Yahudi devleti (Judenstaat), Asya'dan gelen barbarlığa karşı koyan bir sınır karakolu ve medeniyet kalesi olacaktır". Bu ifadeler Herzl için sömürgeciliği değil, gurur duydukları bir düşünceyi yansıtmaktadır (Gelvin, 2016: 258). Herzl'in ifadeleri şüphesiz geç emperyalizmin etkilerini içerir. Edward Said'e göre emperyalizmin tüm amacı toprak yönünden gelişmek ve bunun meşrulaştırmasını sağlamaktır. Said, 19. yüzyıl sonraki dönemi "modern bilimsel emperyalizm" olarak niteler. Böyle bir modelin bileşenleri önce felsefi sonra ekonomik ve toprağa dayalı olarak işler (Said, 1982: 138). Belirtmek gerekir ki Filistin milliyetçiliği ancak Siyonizm'den yaklaşık elli yıl sonra bir fenomen olarak ortaya çıkacaktır.

1918 yılında Yahudilerin Filistin'e göçünü kolaylaştıracak olan "Balfour Deklarasyonu" ile İngiltere'nin desteğini alan Siyonistler, Filistinlilerin "Nakba" (felaket) olarak ifade ettikleri 1948'deki sürgün dönemine kadar bölgeye yoğun göçler gerçekleştirir. İlk safha boyunca Siyonistlerin Ortadoğu'daki en önemli politikaları; toprağın fethi ve çalışma hayatının fethi ile ekonomik hayattaki bütün işleri Yahudilerin elde etmesini sağlamaktır. Siyonizm'e göre Yahudilerin tam bağımsızlığı için hayatın her alanında hâkim olmaları son derece önemlidir.

⁶ Daha fazla bilgi için şu çalışmalara bkz. (Anderson, 1993, 2020) ve (Gelner, 2016).

Yahudi göçünün ikinci safhası “Nakba” sonrası dönemi kapsar. 1948’de yaklaşık 720 bin Filistinli bölgeyi terk etmek zorunda bırakılmıştır. Bu süreçte Arap orduları İsrail devletini yıkmak üzere Filistin’e saldırılar düzenler. Arap-İsrail çatışması olarak adlandırılan bu dönem İsrail ile egemen Arap ülkelerinin çatışmasına dönüşmüştür. Ortadoğu’daki bu savaş bütün dünyanın ilgisini çekmiştir ve bir an önce barışın tesis edilmesi ve ilişkilerin normalleştirilmesine yönelik beklentileri de yükseltmiştir. 1993 Oslo Antlaşmasına kadar devam eden ikinci safhanın başka bir özelliği de Filistin meselesini odak noktası olmaktan çıkarmış olması ve genel anlamda Arap-İsrail çatışmasına evrilerken memleketlerinden mahrum bırakılan Filistinlilerin çözüm arayışlarına zarar vermesidir. Bu dönem aynı zamanda iki küresel gücü karşı karşıya getirmiştir. ABD ve Sovyetler Birliğinin müdahil olmasıyla iki gücün varoluş mücadelesini izleyen Filistinliler çatışmayı giderecek çözümlerden uzak kalırlar. Buna örnek olarak 1967 ve 1974’deki savaşlar gösterilebilir.

İsrail-Filistin çatışmasının bu ikinci safhasında gerçekleşen başka bir önemli gelişme ise sömürge ülkelerinin bağımsızlıklarını kazanmalarıydı. Milli kurtuluş hareketlerinin çoğaldığı bu dönemde Filistin Kurtuluş Örgütü (FKÖ) doğar. Egemen bir Filistin devletinin kurulmasına yönelik çalışan FKÖ gerçek amacına ulaşmasa da Filistin meselesini sürekli gündemde tutarak İsrail-Filistin anlaşmazlığının unutulmasına engel oldu. 1967’ye kadar sürgün edilen Filistinlilerin çoğu mülteci statüsünde Batı Şeria ve Gazze’ye komşu ülkelere yerleştirildi.⁷

Bir dönüm noktası olan 1967’deki savaşın ardından İsrail Kudüs’ü başkent ilan eder. Savaşın giderilmesinde “toprak karşılığı barış” formülüyle çözüm öneren İsrail hükümetine karşı Yaser Arafat liderliğindeki Filistin Kurtuluş Örgütü (FKÖ), Filistinlilerin kurtuluşu için Arap ülkelerine güvenemeyecekleri ve çözümü kendilerinin sağlamaları gerektiğine inanırlar. FKÖ’nün çalışmaları neticesinde Arap devletleri ve Birleşmiş Milletler genel kurulu 1974’te kendilerini Filistin halkının tek meşru temsilcisi olarak kabul eder.⁸ Diğer yandan Humphrey Walz’ın çalışmasında da görüleceği gibi, bir yıl sonra 1975 yılında Birleşmiş Milletler Genel Kurulu “Siyonizm’in bir çeşit ırkçılık ve ırk ayırımı” olduğunu kabul eder. Karar, 32 ülkenin çekimser olduğu 35’e karşı 72 ülkenin desteğiyle alınır (Walz, 1982: 17). Belirtmek gerekir ki 1967’den 1993 yılına kadar toprak karşılığı barış formülü çatışmanın çözümünde başat rol oynamıştır. Soğuk savaşın bitmesiyle Filistin meselesinde de yeni bir dönem anlaşmazlığın üçüncü safhası olan 1993’deki Oslo Anlaşmalarıyla başlamış olur.

Norveç’in Oslo kentinde bir araya gelen İsraililer ve Filistinliler Oslo Anlaşmalarını imzalar. Bu gelişmeyle dünyaya önemli bir mesaj verilir. 1948’den beri devam eden bu çatışma Arap-İsrail sorunu olarak görülürken, meselenin İsrail ve Filistinliler arasındaki bir anlaşmazlık olduğu duyurulur. Ancak bunun dışında ne yazık ki çatışmayı giderecek çözümler bulunamaz ve müzakereler başarısızlıkla sonuçlanır. Devamında şiddet olayları da yaşanır. İkinci Oslo anlaşması ise bir dizi karşılıklı mektuplaşmalar ile Filistinlilerin daha somut adımlar attığı önerilerden oluşmaktadır. Buna göre Filistinliler kendi bölgelerinde bir Filistin yönetimi kurmak istediklerini belirtir. Mektuplarda FKÖ İsrail’i ve İsrail de ilk kez FKÖ tarafından temsil edilen bir Filistin Devletini tanımıştır. Bu mektuplar iki taraf açısından da önemlidir. Filistinlilere göre karşılıklı tanınma, aynı zamanda Batı-Şeria ve Gazze şeridinde bağımsız bir Filistin devletinin kurulmasına olanak tanıyacaktır. İsraililere göre ise Filistinlilerin onları tanınması demek, 1948 savaşından bu yana İsrailin ele geçirdiği toprakları müzakere konusu olmaktan kurtarmak demektir (Pappe, 2007: 344-352).

⁷ Bu konuda ayrıca İsrail-Filistin çatışmasının tarihsel boyutuyla ilgili bkz. (Armaoğlu, 2020, Black, 2017 ve Pappe, 2007).

⁸ Filistin Kurtuluş Örgütü ve Arafat’ın tarihî konumlarına dair bir başka çalışma hakkında bkz. (Pappe, 2007).

Çatışan Tarafları Müzikle Birleştirmek

İsrail-Filistin çatışması, siyasi ve askeri boyutlarıyla sınırlı kalmayıp, toplum ve kültür düzeyinde de etkisini göstermiştir. Şairler ve müzisyenler, eserleriyle bu dava üzerinde etkili olmuşlardır. Filistinli şair Mahmut Derviş ve benzerleri, mısralarında Filistin halkının özgürlüğünü savunmuş; büyük besteci Assi Rahbani ve takipçileri ise özgürlük ruhunu melodilerle kitleleşirmişlerdir (Turan, 2022: 382-384). İsrail tarafında da aynı durum geçerlidir. Drama ve film endüstrisi, bu anlaşmazlığı konu edinerek davanın bir parçası haline gelmiştir. Oslo süreci, 1990'lı yıllarda dünyayı barışın tesis edilmesi yönünde umutlandırırken, Filistinli entelektüel Edward Said ve Yahudi kökenli Daniel Barenboim liderliğindeki girişimler, müzik aracılığıyla toplumları bir araya getirme çabasına odaklanmıştır. Doğu-Batı Divan Orkestrası, İsraili ve Filistinli müzisyenleri bir araya getirerek barış kültürünün yayılmasında müziğin etkili olabileceği mesajını dünyaya iletmeye çalıştığı görülür.

Freud'a göre sanat, gerçeklikten kaçış anlamı taşımadığı gibi, daha büyük bir gerçeklik yaratmaktadır.⁹ Bu gerçekliği yaratmada müziğin rolü ayrıca önemlidir. Müzik sadece rahatlamak veya eğlenmek için yapılan bir eylem değildir. Aynı zamanda kültürün anlaşılmasında ve toplumsal birlikteliği sağlamada özel bir görev de üstlenmiş olur. Nitekim Doğu-Batı Divan Orkestrası da sadece müzik yapmakla kalmaz, müzik üzerinden İsrail-Filistin çatışmasına bir sorgulama yapma imkânı da sağlamış olur. Çatışma ortamındaki insanların müzik yoluyla nasıl iletişim kurabildiklerini, dahası konuşmadan anlaşabildiklerini göstermiş olur. Dolayısıyla müzik; ideoloji, inanç veya popülist siyasetin neden olduğu anlaşmazlıklara rağmen "bir arada yaşam"ın mümkün olabileceği gerçeğini sunan son derece önemli bir araçtır. Bu da müziğin özündeki doğal iletişimden kaynaklanır. Yani monologdan uzak, diyaloga dayalı olarak gelişen yapısıyla ilgilidir denilebilir.

Toplulukla yapılan müzik, çoğulcu bir toplumsala işaret eder. Yani farklılıklara rağmen uyum içinde yaşayan bir toplum örneği. Başka bir ifadeyle, bir Filistinli ile İsrailinin uyum içerisinde aynı müzik eserini çalabilmesi gibi. Bu düşüncedeki en önemli temel orkestranın eşitliğe dayalı bir yapısının olmasıdır. Doğu-Batı Divan Orkestrasında da görüleceği gibi orkestradaki bütün üyeler çalınan eserlerin başarılı olması için her bir üyenin hatasız çalmasını arzu eder. Buna göre bireysel başarı aynı zamanda topluluğun başarısına yansiyacaktır. Böylelikle çatışmaya sebep olan tüm farklılıklar bir kenara bırakılıp, müzik eserine odaklanan ve ortak bir paydada buluşan bireylerin çabasına şahitlik ederiz. Barenboim'e göre "Bir orkestrada herkes eşittir ve Divan Orkestrası'nın dışında hiçbir yerde bir Filistinliyle İsrailinin eşit olduğunu göremezsiniz."¹⁰ Barenboim orkestradaki eşitlik konusuyla ilgili ayrıca şu sözleri ekler: "Eşit haklar, eşit sorumluluklar; bir orkestrada herkesin yaşadığı ortak duygular bunlar. Bizim orkestranın farkıysa bir Filistinli veya İsraili müzisyen solo çaldığında diğer herkesin pür dikkat dinlediği ve bu solonun sorunsuz tamamlanmasını istediği tek yerdir. Bölgede (Ortadoğu'da) böyle bir şeye rastlayamazsınız."¹¹ Divan Orkestrasının üyeleri müzik aracılığıyla dayanışmanın önemini anlamak için bir fırsat bulmuş olur. "Öteki"yle olan bir dayanışmadır bu aynı zamanda. Daniel Barenboim orkestradaki üyelerin dayanışmaya dair yaşadıkları tecrübeleri şu sözlerle ifade eder:

⁹ Al Jazeera English. (2013, 02 Şubat). Daniel Barenboim A musical path to peace. Erişim Tarihi: 04 Aralık 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=mWdDOobONqg>

¹⁰ The Wall Street Journal. (2013, 25 Ocak). Inside Barenboim's West-Eastern Divan Orchestra. Erişim Tarihi: 03 Aralık 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=CEEfjddzCPI>

¹¹ DW Classical Music. (2021, 30 Eylül). Daniel Barenboim and the West-Eastern Divan Orchestra: Music that crosses divides. Erişim Tarihi: 03 Aralık 2022, https://www.youtube.com/watch?v=__vqx4yfo1M

1967 yılından itibaren Filistin'in tamamı işgal altında. Bunca zamandır hiçbir şey değişmedi. Bu orkestra fikri “öteki”yle buluşmaya hazır gençler için bir vaha (çölde sulak yer) anlamı taşımaktadır. Sahip oldukları ortak özellikleri, yani müziği nasıl geliştirebilecekleri üzerinde düşündüler. Örneğin Brahms'dan bir senfoni çalarken obua ve klarnet ile bir solo gelir. Klarneti İsraili müzisyen çalıyordu obuayı ise bir Filistinli müzisyen. İşte o an orkestradaki herkes bu icraların başarılı olmasını diler. Böyle bir dayanışmayı orkestra dışında ne yazık ki göremiyoruz.¹²

1999 yılından beri çalışmalarını sürdüren Divan Orkestrası, her yıl topluluğa katılan yeni üyelerle yoluna devam etmektedir. Orkestranın amacı ve varlığı bellidir. Doğrudan barışı sağlayamayacak olsa bile, çatışmanın anlaşılmasında, hatta barış inşa sürecinde Ortadoğu'daki anlaşmazlıkların giderilmesinde farkındalık yaratabileceği düşünülmektedir. Ancak en önemlisi topluluğa katılan geleceğin entelektüellerini hazırlayan bir okul olarak da görülebilir. Müziğin eğitici rolünü kavrayan elbette sadece Edward Said ve Daniel Barenboim değildi. Venezuelalı gençleri sokaktaki şiddetten korumaya çalışan “El Sistema”nın kurucusu ekonomist ve amatör müzisyen Jose Antonio Abreu şöyle der: “Müzik insanların yaşamlarını değiştirmek için en etkili, en kestirme yoldur. Bir insan değiştiği zaman ailesi değişir. Ailesinin değişmesi demek o mahallenin değişmesi demektir. Kısacası müzik, dünyayı değiştirmenin en etkili yoludur” (Mansur, 2013: 5). Abreu'nun kurduğu orkestra, yüzbinlerce genç insanı tehlikeden ve uyuşturucudan uzak tutmayı başarmıştır.

Abreu'nun çalışmasında olduğu gibi, Said ve Barenboim'in Divan Orkestrası da Ortadoğu'daki gençlere çatışma ortamından uzak, müzik yoluyla elde edilen daha iyi bir gelecek için fırsat sunmaktadır. Orkestrayı önemli kılan diğer bir husus, müziğin yanı sıra gerçekleşen çalıştaylarla karşıt fikirleri dinlemek ve bir tartışma kültürünün oluşturulmasını sağlamaktır. Böylece orkestradaki müzisyenler sadece Beethoven veya Mozart çalmakla kalmaz, müzik yoluyla elde edilen dinleme alışkanlığının pratiğini tartışma alanına da taşımış olur. Zıt fikirleri dinleyerek empati yapma yeteneğini geliştirmiş olur. Çalışmaya katılan üyeler bu sayede çatışmanın tıpkı müzikte olduğu gibi iletişim yoluyla giderilebileceği düşüncesi yer etmeye başlar. Şiddet yerine entelektüel bir yaklaşım ile meselelerin çözümü için düşünmenin ve birlikte hareket etmenin önemi daha da anlaşılabilir olur.

Barenboim, orkestrayla ilgili yapılan, özellikle politikacılardan gelen birçok eleştiriye rağmen orkestranın önemini vurgulamaya devam eder. Gazeteci Nick Clark, konuyla ilgili şu soruyu sorar: “Geçmişte şu ifadeleri kullandınız: Politikayla ilgili olmayan insanların çıkarılması gereken en önemli ders; “insanlar arası köprülerin kurulmasında politikacılardan/hükümetlerden bağımsız olarak öncülük edilmesi gerektiğidir. Siz bunu müzikle oluşturmaya çalışıyorsunuz ancak birçok kişi bunu “safça” bulmakta.” Barenboim, Clark'ın sözlerine şöyle cevap verir:

Daha iyi bir fikriniz var mı? İsrail Filistin çatışmasına baktığınızda altmış beş yıl boyunca gerek askerî gerekse siyasi eylemler hiçbir sonuç getirmedi. Bir suçlu aramak yerine başka yollar denemelisiniz. Bu bağlamda Doğu-Batı Divan Orkestrası'nın İsraililerin ifade ettiği gibi bir normalleştirme görevinin olmadığını belirtelim. Divan, gerçeği kabul etmekle ilgilidir. Burada kurban olarak ifade edebileceğimiz iki halk var;

¹² a.g.e. (Erişim tarihi: 03.12.2022).

İsrailliler ve Filistinliler. Her iki halkın da bölgedeki topraklarda eşit haklara sahip olduğu bilinmelidir. Siyasetin alacağı kararlar bölgeye hiçbir fayda sağlamayacaktır. Mesele politik bir sorun olmaktan ziyade insanî bir sorundur. Ufak bir toprak parçasında eşit haklara sahip olduğunu düşünen insanların sorunu. Divan Orkestrası'nda ise eşit haklara dayalı bir düzen görüyoruz. İster Arap olsun ister İsrailli, herkes bütünü bir parçası olmak için gayret gösteriyor. Ancak bölgeye (Ortadoğu'ya) baktığımızda böyle bir eşitlik anlayışının olmadığı ortadadır.¹³

Sanatla insanların fikirlerine etki edilebileceğini düşünenler arasında Herber Read de vardır. Read'e göre sanat: "Bir hayalle başlayıp gerçekle biter" (Read, 2018: 114). Sanatçı ise: "Görünmez rüyalara görünür formlar verir". (2018: 124). Tolstoy, sanatı insanlığı mükemmelliğe götüren bir ilerleme anlamı olarak ifade eder. Dahası insan duygularının evrimine katkıda bulunduğunu söyler (Carey, 2020: 156). Barenboim'de Divan Orkestrasıyla daha iyi ve gerekli duyguların gündeme gelmesini sağlamaya çalışır. Rachel Beckles Willson'un "The Parallax Worlds of the West-Eastern Divan Orchestra" adlı makalesinde de belirttiği gibi Divan Orkestrası Barenboim'e göre bir "ütöpik cumhuriyet"tir (Willson, 2009: 332). Değişimin mümkün olduğuna inanmanızı sağlayan bir fikirdir.

Divan Orkestrasının Gazze'de verdiği konser sonrası bir seyircinin Barenboim'e söyledikleri bu düşünceyi destekler niteliktedir. Konser sonrası seyirci şu sözleri söyler: "İnsanlar Gazze'yi unuttular. Bizleri hatırlayan az sayıda insanlar ise bize ilaç ve gıda yardımında bulundular. Bütün bunlar için şükran duyuyoruz. Ancak aynı şeyler (ilaç ve gıda yardımı) hayvanlar için de yapılır. Sizin buraya gelişinizle birlikte tekrar insan olduğumuzu hatırladık."¹⁴ Bu sözler aynı zamanda savaşın yıkıcı etkilerini de gözler önüne sermekte. İnsanın hümanist duygulardan uzak kendine yabancılaştığı bir etkinin yansıması olarak görülebilir. Lübnan iç savaşı (1975-1989) sırasında o trajediye tümüyle tanıklık eden eğitimci ve yazar Wadad Makdisi Cortas'ın "her geçen gün hayvanlaşıyorduk" şeklindeki ifadesi Beyrut'ta bir arada yaşama kültürünün yok oluşuna ve insanların acımasızlığına dair bir isyandır.¹⁵

Lübnan'da şiddetin hüküm sürdüğü bir dönemde, insanların duygusal bağlarını kaybettikleri ve karşılarında tamamen düşman olarak gördükleri bir ortamda, Lübnanlıların bir araya gelerek ortak bir değer etrafında birleşmeleri önemlidir. Bu ortak değer, Arap müziğinin efsanevi ismi Feyruz ve Rahbani kardeşlerin müziği olarak bilinen "Balbaak'ın yedinci sütunu"dur. Feyruz'un müziği, sadece Lübnan'ın trajedisini değil, Filistin meselesini de simgeler. Özellikle Kudüs üzerine yaptığı eserlerde, bu şehrin sadece Arap-İslam kimliğinin değil, diğer inançların da merkezi olduğuna vurgu yapar. Kudüs hakkındaki eserlerinin ve konserlerinin gördüğü ilgi, onu "barışın sesi" haline getirir. Feyruz ve Rahbani iş birliğinin bireysel başarıları, birçok müzisyene, topluluğa ve şaire ilham vermiştir. Tüm bu girişimlerin bölge halkına, yaşadıkları zorluklar karşısında direniş pratiklerini geliştirebilecekleri bir motivasyon sağladığı söylenebilir. Bu örnekten yola çıkarak müziğin, insanlara umut verdiği ve ortak bir kültürel mirasın paylaşılması yoluyla topluluklar arasında bağlar kurulmasına katkıda bulunduğu açık bir şekilde görülmektedir.

¹³ Al Jazeera English. (2013, 02 Şubat). Daniel Barenboim A musical path to peace. Erişim Tarihi: 04 Aralık 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=mWdDOobONqg>

¹⁴ a.g.e. (Erişim tarihi: 04.12.2022).

¹⁵ Daha fazla bilgi için bkz. (Cortas, 2010).

Nitekim Divan Orkestrası'nın Ramallah konseri de böyle bir düşünceyi temsil eder. Dünya çapında ses getirmiş bu konser, Filistin meselesini tekrar gündeme getirir. 2005 yılındaki bu konserin kolay bir şekilde gerçekleştiği söylenemez. 2003-2011 yılları arasında Divan Orkestrası'nın üyelerinden İsraili kemancı Daniel Cohen, unutulmaz Ramallah Konserindeki deneyimlerini Elena Cheah'a anlatır. Cheah (2009), orkestranın eski bir üyesidir ve Doğu-Batı Divan Orkestrasının yapısını "Beyond Borders" adlı kitabında ele alır. Cohen'e göre Ramallah turu oldukça zorlayıcı geçmiştir. Barenboim, genç müzisyenleri Ramallah'a gitmeye iknâ etmek için çok çaba sarf eder. Savaş sebebiyle müzisyenler Ramallah'a gitmeye pek istekli değildir. Hepsinde endişe ve güvensizlik duygusu hâkimdir. İknâ olup gitmeye karar verdiklerinde ise grubu ikiye bölmek zorunda kalırlar. Grup üyeleri kimlikleri nedeniyle Ramallah'a gidiş yolunda ayrılmak zorunda bırakılırlar. İsraili ve İspanyol müzisyenler Tel Aviv'den Ramallah'a geçerken, Arap müzisyenler önce Amman'a, oradan da Ürdün tarafından Batı Şeria'ya girerler. Cohen'e göre gezinin kendisi o kadar dramatik değildir, ancak grubu ayırmak onlar üzerinde büyük bir etki bırakmıştır. Birlikte müzik yaptıklarından beri ilk defa ayrılmak zorunda kalan grup üyeleri, kısa bir süre için de olsa birbirlerini özleyordular. Buna sebep olan duygu ise "ortak bir kimlik" yaratmış olmalarıdır.

Ramallah'taki konser, bütün dünyaya iletilmiş bir mesaj olarak düşünülebilir. Filistin meselesini görmezden gelen taraflı tarafsız birçok insanın ilgisini çekmiştir. Konser ile Barenboim'in amacına ulaştığı söylenebilir. Ancak belirtmek gerekir ki 2005 yılındaki Ramallah konserinden bu yana çatışmanın giderilmesi sağlanamamış, İsrail ile Filistin arasında şiddetin yoğunlaştığı anlar olmuştur. Filistinliler özgürlük ve eşitlik konusunda mağduriyetlerini dile getirmeye devam ederken, İsraililer güvenlik kaygısıyla yaşamaya devam etmektedir. Böyle bir ortamda barışın kendiliğinden gelmesi beklenemez. Başta diplomasi ile sağlanacak iletişim yollarının geliştirilmesi bir yana, Doğu-Batı Divan Orkestrası gibi sanatsal projelerle şiddeti ve çatışmayı sorgulamak son derece önemlidir. Hatta barışın tesisinde, daha da önemlisi barış kültürünün yayılmasında müziğin başat rol oynadığı etkinlikleri çoğaltmak sadece Barenboim ve Said gibi entelektüellerin değil, barış isteyen tüm dünya vatandaşlarının görevi olmalıdır. "Knowledge is the Beginning" belgeselinde Mustafa Barghouthi'nin dediği gibi, "farkındalık başlangıçtır." Dolayısıyla toplumsal değişime, barışın sağlanmasına buradan başlanabilir. Şiddetin son bulmasına yönelik Judith Butler'in sözleri oldukça önemlidir: "Şiddet toplumsal dünyamızı teşkil eden şeye, karşılıklı bağımlılığa olan bir saldırdır. Bu anlamda "öteki" olana yönelik şiddet, aslında kendine yönelik şiddettir." (Butler, 2021: 33).

SONUÇ

Müziğin birleştirici gücü ve eşitliğe dayalı bir toplumun oluşmasındaki rolü, Edward Said ve Daniel Barenboim'in özelinde İsrail-Filistin çatışmasına yeni bir bakış açısı sunmak için ortaya koydukları Doğu-Batı Divan Orkestrası, sadece Ortadoğu için değil, tüm dünya için "bir arada yaşam"ın mümkün olabileceğini gösteren bir anlam ifade etmektedir. Barenboim orkestranın amacını şu sözlerle özetler: "İsrail-Filistin çatışmasına ancak; hümanizm, adalet ve eşitlik temelinde, silahlı güç ve işgal olmaksızın çözüm bulunabilir. Bunun dışında yapılabilecek herhangi bir analiz veya ahlaki denklem, bu temel anlayışa göre dayandırılmalıdır."¹⁶ Barenboim bu sözlerin devamında, insanlığın evrensel olduğunu ve bu gerçeği her iki tarafın da kabul etmesi gerektiğini, bunun "tek yol" olduğunu belirtir. Ona göre çözüm: "Filistinliler umudu, yani adaleti hissettiklerinde İsraililer de

¹⁶ Ulrich Seidler. (2023, 14 Şubat). Daniel Barenboim zum Krieg in Israel: Leiden Unschuldiger Unerträglich-egal auf welcher Seite. Erişim tarihi: 06 Kasım 2023, <https://www.berliner-zeitung.de/news/daniel-barenboim-das-leiden-unschuldiger-auf-egal-welcher-seite-ist-unertraeglich-li.2149221>

güvende olacak. Ancak bunun sağlanması “düşmanların” insan olarak kabul edildiği, acıları ve yaşadıkları zorluklarla empati kurmaya çalıştıklarında mümkün olacaktır.”¹⁷ Said ise orkestranın amacı ve varlığını “The End of the Peace Process: Oslo and After” adlı çalışmasında ifade ettiği gibi, “savaş alanını sokaklardan zihinlere taşımak” olarak aktarır. (Brennan, 2021).

Said’e göre Filistin Meselesi bir kördüğümüne dönüşmüştür. Anlaşmazlığın giderilmesi basit bir doğruya karşı doğru teziyle mümkün olamayacaktır. Filistinlileri topraklarından sürmek ve İsrail’in belirlediği alanlarda yaşamaya zorlamak çözümden uzak neticelerin oluşmasına devam edecektir. Diğer yandan İsraililerin eski Filistin’den, yani şimdiki İsrail’den çekilmelerini beklemek, hatta Filistinliler gibi mülteci statüsüne düşmelerine izin vermek, aynı şekilde ahlaki olmayacaktır (Said, 2020: 204). Said, özellikle 1970’lerden itibaren ağırlık verdiği İsrail-Filistin çatışmasının çözümünde siyasetin gerekliliğine inanır, ancak alternatif yollara ihtiyaç olduğunu da Doğu-Batı Divan Orkestrasıyla anlatmaya çalışır. Bu sebeple yazıları ve çeşitli konferanslarda ifade ettiği görüşlerinin yanı sıra çok sevdiği müzik ile barışa çağrı yapmış olur.

Kültürel farklılıklara rağmen “öteki”yi anlamak, daha duyarlı ve hoşgörülü olmayı gerektirir. Bu vesileyle dinlemenin önemini tekrar etmekte fayda var. Müziğin sağladığı dinleme alışkanlığı, tartışma kültürünün de ihtiyaç duyduğu bir gerekliliktir. Doğu-Batı Divan Orkestrasıyla müzisyenler, müzik ile edinilen dinleme kültürünü, çalıştaylardaki tartışmalarda da deneyimlemiş olurlar. Divan Orkestrası bu yönüyle, insanları bir araya getiren kültürel bir köprü olmanın yanı sıra, çatışmayı gidermede sorumluluk almaya çağrı yapan “politik” bir hareket olarak da görülebilir.

Zygmunt Bauman (2022) şöyle der: “Modernleşme süreciyle birlikte görünür biçimdeki katı-kötülüğün yerini akışkan-kötülüğe bırakmış olması şiddetli bireyselleşme, insanlar arası kopukluk, kuralsızlaştırılmış bir sosyal alanın da oluşmasına neden olmuştur.” Bauman’ın ifade ettiği insanlar arası kopukluk ve yabancılaşmayı çözümlen yollarını aramak özellikle içinde yaşadığımız dijital çağda daha da önemli hale gelmiştir. Bu anlamda birlikte yaşamın, dayanışmanın önemine vurgu yapan sosyal etkinliklerin önemi açık bir şekilde görülmektedir. Doğu-Batı Divan Orkestrası da toplumu bu doğrultuda uyarmaya çalışır. Barenboim ve Said ise eleştirel bir yaklaşımla “barış kültürü”nü yaymaya çalışan kültürel arabulucular olarak görev yaparlar. Geniş kitlelerin saygısını kazanmış entelektüeller aracılığıyla, müziğin sadece İsrail-Filistin çatışmasında değil insanlar arası anlaşmazlığın olduğu her yerde bir etkileşim biçimi olarak kullanılabileceği bir gerçektir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Al-Krenawi, A. (2017). *Building Peace Through Knowledge, The Israeli-Palestinian Case*, Switzerland: Springer International Publishing.
- Anderson, B. (1993). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması (çev. İskender Savaşır)*. İstanbul: İmge Yayınevi.
- Butler, J. (2021). *Şiddetsizliğin Gücü (çev. Başak Ertür)*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bauman Z. & Donskis, L. (2022). *Akışkan Kötülük (çev. Akın Emre Pilgir)*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

¹⁷ a.g.e. (Erişim tarihi: 06.11.2023).

- Berktaş, F. (2021). *Düşünme Etiği*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Brennan, T. (2021). *Aklımdaki Diyarlar, Edward Said'in Hayatı (çev. Aydın Çavdar)*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Carey, J. (2020). *Sanat Neye Yarar (çev. Orhan Düz)*. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Cheah, E. (2009). *An Orchestra Beyond Borders*, London: Versabooks.
- Cortas, W. M. (2010). *O sevdiğim Dünya, Bir Arap Kadınının Hikâyesi (çev. Gamze Varım)*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Daily, Salzburger Festspiele. (2009). *West-Eastern Divan Orchestra Jubiläum Einer Freundschaft*, Nr. 18.
- Gelner, E. (2016). *Milliyetçiliğe Bakmak (çev. Nalan Soyarık)*. İletişim Yayınları, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gelvin, J. L. (2016). *Modern Ortadoğu Tarihi (çev. Güneş Ayas)*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Goethe, J. W. (1952). *West-Östlicher Divan*, Zürich: Manesse Verlag.
- Hobsbawm, E. (2020). *Milletler ve Milliyetçilik (çev. Osman Akinhay)*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lederach, J. P. (2005). *The Moral İmagination, The Art and Soul of Building Peace*, New York: Oxford University Press.
- Mansur, C. (2013). *Müzik, İnsan ve Barış*, İstanbul: Sabancı Üniversitesi.
- Nesin, A. (1989). *İnsanlar Konuşa Konuşa*, İstanbul: Adem Yayınları.
- Nye, J. S. (2005). *Yumuşak Güç (çev. Rayhan İnan Aydın)*. Ankara: Elips Yayınları.
- Özgü, M. (1952). *Goethe ve Hafız*, Ankara: Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, cilt: 1, sayı: 4
- Pappe, I. (2007). *Modern Filistin Tarihi (çev. Nuri Plümer)*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Read, H. (2018). *Sanat ve Toplum (çev. Elif Kök)*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Said, E. (1982). *Siyonizm ve Irkçılık*, Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları No. 511.
- Said, E. (2020). *Hümanizm ve Demokratik Eleştiri (çev. Çağdaş Dedeoğlu)*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Said, E. & Barenboim, D. (2006). *Paralellikler ve Paradokslar (çev. Osman Akinhay)*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Turan, N. S. (2022). *Portede Saklı Tarih*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Walz, L. H. (1982). *Siyonizm ve Irkçılık*, Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları No. 511.
- Willson, R. B. (2009). The Parallax Worlds of the West-Eastern Divan Orchestra. *Journal of the Royal Musical Association*. Vol. 134, s. 319-347.
- Habermas, J. (2006). "Does Democracy Still Enjoy an Epistemic Dimension", *Communication Theory*, N. 16, ss. 411-426.
- Hutcheon, L. & Hutcheon, M. (2004). "Displacement and Anxiety: Empire and Opera", *Imperialism, Historical and Literary, Investigations, 1500-1900*, Ed. Balachandra Rajan-Elizabeth Sauer, Palgrave Macmillan, New York: 2004, s. 203-216.

- Doğan, K. (2019). Faşizm Propagandasında Müziğin Rolü: Mussolini İtalya'sı Örneği, *Folklor/Edebiyat*, 25 (97), 229-249.
- Özcan, Ö. (2023). "Nasyonal Sosyalist Parti Dönemi Adolf Hitler'in Propagandalarında Richard Wagner ve Die Meistersinger Von Nürnberg Operası", *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 13(2), 95-108.
- Uslu, A. (2017). Richard Wagner'in Siyasal Düşünceleri: Modernite Eleştirisi ve Ulusal Sanat Anlayışı, *İstanbul University Journal of Sociology*, 37 (1), 13-44.
- Stunz, H. R. (2007). Hitler und die "Gleichschaltung" der Bayreuther Festspiele. Ausnahmezustand, Umdeutung und sozialer Wandel einer Kulturinstitution 1933–1934, *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, 55(2), 237-268.
- Moller, L. E. (1980). Music in Germany During the Third Reich: The Use of Music for Propaganda. *Music Educators Journal*, 67(3), 40-44.
- <https://www.youtube.com/watch?v=mWdDOobONqg> (Erişim tarihi: 04.12.2022)
- <https://www.youtube.com/watch?v=CEEfjddzCPI> (Erişim tarihi: 03.12.2022)
- https://www.youtube.com/watch?v=__vqx4yfo1M (Erişim tarihi: 03.12.2022)
- <https://www.berliner-zeitung.de/news/daniel-barenboim-das-leiden-unschuldiger-auf-egal-welcher-seite-ist-unertraeglich-li.2149221> (Erişim tarihi: 06.11.2023)

18. YÜZYIL MAKAM TARİFLERİNDE NİM PERDELER

Half -Pitches in 18th Century Makam Descriptions

Mehmet Alişan BUDAK *

ÖZ

Kantemir tarafından kurumsallaşan *tam perde* ve *nim perde* şeklindeki perde sınıflandırması, 18. yüzyıl teorik yaklaşımının ses malzemesini ikiye böldüğüne işaret etmektedir. Dönem kaynaklarında *tam perdeler* konusunda *tam* bir uyum varken *nim* perdelerin sayıları ve isimleri değişkenlik göstermektedir. Komşu iki *nim* perde çiftinin oluşturduğu *nim perde bölgeleri* bu manada dikkat çekicidir. Dahası Ali Ufki ve Kantemir'in nota derlemelerinden günümüze doğru geldikçe *nim* perdelerin kullanım çeşitliliğinde ve makamsal geçkilerde artış gözlemlenmektedir. Bu durum *nim* perdelerin ezgi üretimi çeşitliliği sağlamak adına fonksiyonel görev üstlendiklerinin göstergesidir. Bu çalışma Kantemir, Nayi Osman Dede, Halaçoğlu, Marmarinos, Tanburi Artin, Kemani Hızır Ağa ve Abdülbaki Nasır Dede gibi 18. yüzyıl teorisyenlerinin *nim* perde bölgelerine yaklaşımlarındaki farklılıklar veya ortaklıklara odaklanmaktadır. Bu çerçevede 18. yüzyıldan bu yana, makamsal ezgi üretimindeki değişim ve geçki kavramı hususlarında *nim* perdelerin taşıdıkları ipuçlarını ifade edebilmek amaçlanmaktadır. Dönem kaynaklarını *nim* perdeler çatısı altında inceleyebilmek adına betimsel analiz yöntemi tercih edilmiştir. Netice olarak 18. yüzyıl kaynaklarında *nim* perdelerin seyir içerisinde hareket halinde olup farklı isimler alabildikleri gözlemlenmiştir. Öte yandan günümüz teori ve icra yaklaşımına göre hareketli perdeler olan *segâh* ve *eviç* perdelerinin hareketliliklerine dair 18. yüzyıl kaynaklarında herhangi bir ibare bulunmamaktadır. Son olarak *sırf makamlar* da konuya dahil edilerek teori/icra perspektifinde makam ve geçki kavramları tartışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Makam teorisi, Kantemir, Sırf makamlar, Nim perde, Tam perde.

ABSTRACT

Cantemir's classification of pitches as *tam* (main) pitch and *nim* (half) pitch indicates that the theoretical approach of the eighteenth century basically divided the sound material into two. In the sources of the period, while there is a complete agreement on the *main pitches*, the number and titles of the *half pitches* vary. The *half pitch regions* formed by two neighboring pairs of half pitches are noteworthy in this sense. Moreover, as we move from Ali Ufki and Cantemir's notation compilations to the present day, we observe an increase in the variety of uses of half pitches and *makam* transitions. This is an indication that half pitches have a functional role in providing diversity in melody production. This study focuses on the differences or commonalities in the approaches of 18th century theorists such as Cantemir, Nayi Osman Dede, Halaçoğlu, Marmarinos, Tanburi Artin, Kemani Hızır Ağa and Abdülbaki Nasır Dede to *half pitch regions*. In this framework, it is aimed to express the clues carried by half pitches in terms of the change in makam melody production and the concept of makam transition since the 18th century. To examine 18th century sources under the concept of half pitches, the descriptive analysis method has been preferred. As a result, it has been observed that in 18th century sources, half pitches are movable within the melody and can take different names. On the other hand, there is no mention in 18th century sources about the mobility of the pitches *segâh* and *eviç*, which are movable pitches according to today's theory and performance approach. Finally, *sırf makams* were also included in the subject and the concepts of makam and transition were discussed in the perspective of theory/performance.

Keywords: Maqam theory, Cantemir, Sırf makams, Half pitch, Main pitch.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 05.07.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 27.12.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Öğr. Gör., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, alisanbudak@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5412-0233

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

In the history of makam music theory, the eighteenth century represents a period that began with Cantemir and was carried to a different level by Abdalbaki Nasır Dede, where melodic motion-oriented makam descriptions were preferred. In the sources written in this century, the motion characteristics of melodic structures, which are expressed with different terms such as makam, sube or terkib, are conveyed in detail by means of pitches. Unlike many sources written in the fifteenth century and earlier, none of the eighteenth-century sources contain any mathematical data on the intervals between pitches. In these sources, only the names of the pitches and their order from low to high are given (For example, Cantemir preferred to show the pitches on the tanbur outline). Cantemir's classification of pitches as *tam* (main) pitch and *nim* (half) pitch indicates that the theoretical approach of the period basically divided the sound material into two.

Methodology

Examining the theoretical sources of the eighteenth century in relation to each other within a specific theme can offer new insights into eighteenth-century makam music theory. This study explores the *half pitches* in the works of eighteenth-century theorists such as Cantemir, Nayi Osman Dede, Halaçoğlu, Marmarinos, Tanburi Artin, Kemani Hizir Aga and Abdalbaki Nasir Dede, and their use in makam descriptions. What kind of clues these theorists offer about the evolution of half pitches within the framework of the differences or commonalities in their approaches to *half pitch zone* is discussed.

Discussion and Results

There is a perfect consensus about main pitches (yegâh, aşîran, irak, rast, dügâh, segâh, çargâh, neva, hüseyîni, eviç, gerdaniye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh, tiz neva) in eighteenth-century sources, but there is no information that these pitches move in the melodic progression. On the other hand, while it is stated that the pitches under the title of half (nim) pitches can be movable, it is observed that these pitches are subjected to a different interpretation in terms of quantity, quality, and nomenclature in each source. For example, in many of the sources examined, two half pitches are defined between two main pitches, thus actually creating a *half pitch zone*. In addition, in the descriptions of some makam structures, it is possible to come across situations where both pair of pitches in the half pitch zone are used. Therefore, it has been described that in some makams a certain half pitch is used according to the direction of the melody's movement. Moreover, as can be seen from Ali Ufkî and Cantemir's scores, there is a significant increase in the diversity of the use of half pitches and the frequency of modulations from the seventeenth century to the present day. This is a concrete indication that *half pitches* have assumed a functional role in the process in order to ensure the diversity of makam melody production and especially makam transitions.

Towards the nineteenth century, makam transition's role gradually assumed an important role in melody production. This can be observed especially in Nasır Abdalbaki Dede calls *terkib* in which he collected structures other than the fourteen main makams. According to Nasir Dede, there are various makam transitions within each terkib. Considering the fact that Nasir Dede explained 14 makams and 136 terkibs, it can be determined that 136 of the 150 makam organizations that were written had at least one makam transition. This is an indication that by

the end of the eighteenth century the makam transitions were well established in the melody production model of makam music. Making transitions within a makam has become so commonplace that it is necessary to dwell on the term *Sırf*, which appears in front of some makam names in sources such as Ayvazian and Kiltzanides in the nineteenth century and even in the early twentieth century. The word *sırf* means *only* in Turkish. When the descriptions of these makam structures, which can be called *Sırf Makams* are examined, it is seen that the makam is described without any transition or expansion other than its main feature.

Segâh and Eviç pitches have always been given importance in sources aiming to explain makam music practices of the twentieth century. The two pitches mentioned have a very characteristic importance in terms of the Uşşak, Bayati, Hüseyini, Muhayyer makams and many other similar makams, which occupy a wide place in the repertoire. Therefore, it would not be wrong to say that the most decisive pitches in terms of the makam structures used both in Anatolian makam music traditions and in the Istanbul-based classical tradition are segâh and eviç. In makam music education, it is often emphasized that these two pitches move in the melodic progression - these movements serve to create the most characteristic melodies of makam music. However, in the theoretical sources of the eighteenth century, there is no statement that indicates the mobility of segâh and eviç pitches during performance. Segâh and eviç, which were the *main* pitches of the eighteenth century, were mostly symbolized with various sharp and flat signs in the notation of the twentieth century, and visually they almost became *half* pitches.

As a result, the emergence of *sırf* makams in the nineteenth century are an indication that the technique of makam transition has penetrated every makam in performance practices. In the theoretical perspective of the twentieth century, while each makam structure is described, possible transitions and how these transitions are integrated into the makam are often mentioned. Similarly, even in a taksim or composition to be performed with a relatively simple makam, certain characteristic transitions have become expected. Although we expect it to be easier in terms of performance, it is very difficult for today's musicians to perform taksims with creative and original melodies in a makam for a certain period without leaving the main skeleton of a makam, in other words, to perform taksims like *sırf makam*. Therefore, even in terms of contemporary makam music performance, half pitches maintain their importance in terms of makam melody production, sometimes with their presence and sometimes with their absence.

18. yüzyılın başlarında Kantemir'in yenilikçi yaklaşımıyla başlayıp Abdülbaki Nasır Dede ile nihayete eren süreç, makam müziği teori tarihinde perde tasnifi ve seyir odaklı makam tariflerinin yoğunlukla tercih edildiği bir döneme işaret etmektedir. Bu yüzyıl içerisinde kaleme alınmış kaynaklarda makam, şube veya terkip gibi birbirinden farklı terimler ile ifade edilmiş ezgisel organizasyonlara ait seyir özellikleri, perdeler vasıtası ile detaylandırılarak aktarılmıştır. Diğer yandan yazıya dökülmüş müzik eserlerine bakıldığında Ali Ufkî ve Kantemir'in derlemelerinden de görülebileceği üzere gerek saz eserleri gerekse sözlü esere ait repertuvarda, 17. yüzyıldan sonra eserler içerisindeki makamsal geçki kullanımı gittikçe sıklaşmaktadır. Bu çerçevede müzik pratiklerindeki ezgisel üretim çeşitliliği ve zamanla daha kompleks hale gelen makam yapılarının kullanılması teori kaynaklarında da zorunlu olarak bir dönüşüme neden olmuştur. Bu dönüşümün en somut örneği Kantemir'in kaleme aldığı *Kitâbu İlmi'l-Mûsikî alâ Vechi'l-Hurûfât* adlı çalışmadır. Popescu-Judet, melodiler arası bağlantı, üretkenlik, karmaşıklığa erişme mücadelesi ve bunun sonucunda yaşanan melodik dönüşüm gibi teknik argümanlara dayanan makamsal sınıflandırma modelini *transformatif* olarak tanımlamıştır ve ona göre Kantemir'in makam müziği teori tarihindeki özgün yaklaşımları (özellikle de *taksim-i külli külliyyat* başlığıyla aktardığı ve birçok makamsal geçki içeren taksim örneği) bu kavramın prototipini oluşturmaktadır (Popescu-Judet, 2010b: 13-15). Popescu-Judet'in işaret ettiği melodik karmaşıklığa erişme mücadelesi, geçkiye dayalı makam yapılarının sayılarının zaman içerisinde giderek artması ve buna paralel olarak geçki yapmaya müsait olan çalgıların giderek daha çok tercih edilmesi ile de gözlemlenebilir. Karakaya'ya göre Osmanlı Musikisindeki yeni makamların çoğu (İranî musikinin aksine) mevcut makamlardan en az ikisinin birleştirilmesiyle oluşur ve böylelikle Osmanlı Musikisinde 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren geçkinin önemi artarken, çeng, kanun, santur gibi makam geçkisine elverişli olmayan çalgılar gözden düşerek terk edilmiştir (Karakaya, 2017: 380). Diğer yandan 17. yüzyıldan itibaren söz konusu makamsal ezgi üretkenliğinin ve dönüşümün büyük oranda nim perdeler aracılığıyla sağlandığını söylemek yanlış olmayacaktır¹. Çünkü makam müziğinde yaratıcılığın en incelikli yöntemlerinden biri olan geçki sanatı, çoğunlukla nim perdeler vasıtası ile yapılabilmektedir.

Bu manada Kantemir, Nayi Osman Dede, Halaçoğlu, Marmarinos, Tanburi Artin, Kemani Hızır Ağa ve Abdülbaki Nasır Dede gibi öne çıkan teorisyenlerin metinlerini nim perdeler çerçevesinde birbirleriyle ilişkilendirerek ele almak, gerek 18. yüzyıl gerekse sonraki dönem makam müziği teori ve uygulamalarına dair yeni çıkarımlar elde etmemiz açısından önemlidir. Bu çalışmada, adı geçen teorisyenlerin *nim perde* yaklaşımlarındaki farklılıklar veya ortaklıklar çerçevesinde, nim perdelerin evrimini ve makamsal ezgi üretimindeki değişime (bilhassa geçki kavramına) dair taşıdıkları ipuçlarını açıklayabilmek amaçlanmaktadır. Dönem kaynaklarını nim perdeler çatısı altında inceleyebilmek adına betimsel analiz yöntemi tercih edilmiştir. Bu hususta Popescu-Judet'in farklı teorik kaynaklar arasında metinler arası ilişki kurma ile ilgili görüşleri şu şekildedir: “Musiki kaynaklarındaki metinler arası ilişki bir anlam zenginliği açığa çıkaran bir süreçtir. Birbirinden farklı amaçlar metindeki motiflerde, metne verilen düzende iç içe geçer. Yeniden formülendirilen fikirler geçmiş ile bugün arasındaki, bir yazarla başka yazar arasındaki çelişkileri yansıtır” (Popescu-Judet, 2007: 88). Bu çalışmada söz konusu metinler arası ilişki nim perde kavramı çerçevesinde ve adı geçen 18. yüzyıl makam müziği kaynakları ile sınırlı tutularak oluşturmaya çalışılmıştır.

¹ 18. yüzyıldaki nim perdeler ve bu perdelerin etkisindeki makamları Kevseri'nin kaleme aldığı saz eserleri üzerinden değerlendiren Yalçın'a göre nim perdeler, makamlar açısından belirleyici bir unsur olarak göze çarpmaktadır bkz. (Yalçın, 2019).

Nim Perdeler

Öztürk, Bayraktarkatal ve Beşiroğlu'na göre 15. yüzyıldan 18. yüzyıla kadarki teori kaynaklarında nim perdeler, bilinmelerine ve de çeşitli makamlar için perde düzenlenişlerinin yapımı biçiminde açıklanmalarına karşın, perde sistematigi içerisinde yer almamaktadırlar (Öztürk, Bayraktarkatal ve Beşiroğlu, 2014: 20). 18. yüzyılın başlarında Kantemir'in de tesiri ile kurumsallaşan *tam perde* ve *nim perde* kavramları, ses malzemesinin dönemin teorik yaklaşımıyla temel olarak ikiye ayrıldığına işaret etmektedir². *Tam perdeler* konusunda kaynaklar arasında neredeyse *tam* bir uyum vardır (yegâh, aşîran, ırak, rast, dügâh, segâh, çargâh, neva, hüseyini, eviç, gerdaniye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh, tiz neva). Bununla birlikte makamsal seyir içerisinde tam perdelerin tiz ya da pest yönde hareket ettiklerine dair dönem kaynakları içerisinde herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır. Diğer taraftan sayıları ve isimleri konusunda mutabakat olmayan *nim perdeler* başlığı altındaki perdelerin, seyir içerisinde hareket edebildikleri ve böylelikle farklı isimler alabildikleri sık sık vurgulanmıştır. Özellikle komşu iki nim perdenin oluşturduğu *nim perde bölgeleri* bu manada kritik bir işlev görmektedirler.

18. yüzyılın ortalarında Osmanlı kentlerinde dragoman olarak görev yapmış Fonton'un nim perdeler ile ilgili aktardığı bilgiler şu şekildedir: "Nim, Farsça yarım demektir. Bu sözcük genel bir biçimde hem diyez hem de bemoller için kullanılır. Ancak bu perdeler de buldukları ses aralıklarına göre özel adlar alırlar" (Fonton, 1987: 64), "...Onları ne bilir ne de kullanırız. Ancak Şark musikisine özgün karakterini veren de bu seslerdir." (Fonton, 1987: 65), "Tam perdelerin adları büyük harflerle belirtilmiştir. Bu adlar değişmez, ancak yarım perdelerin adları iniş ve çıkışta farklıdır" (Fonton, 1987: 83).

Dönemin makam teorisi kaynaklarında nim perdeler ile ilgili nicelik ve nitelik bakımından birbirinden farklı bilgilerin yer aldığını da belirtmek gerekmektedir. Çalışmamızın devam eden bölümünde sırasıyla Kantemir, Nayi Osman Dede, Halaçoğlu, Marmarinos, Tanburi Artin, Kemani Hızır Ağa ve Abdülbaki Nasır Dede gibi yüzyılın önde gelen teorisyenlerinin metinlerinde tanımladıkları nim perdeler ve bu perdelerin makamsal seyir tarifleri içerisindeki kullanımları ele alınacaktır.

Kantemir Edvarı'nda Nim Perdeler

Dimitri Kantemir, okuyucusuna ses malzemesini (perdeleri) tanıtırken yegâh ve aşîrân arasında herhangi bir nim perde tanımlamamıştır. Eserde, bazı tam perdeler arasında tek bir nim perde işaret edilirken, diğer tam perde aralıklarında ise iki adet nim perde adı zikredilmiştir. Kantemir'in aktardığı nim perdeler pesten tize doğru şu şekildedir: Acemaşîrân, rehâvi, zengüle, nihavend, buselik, sabâ, uzzal, beyati, hisar, acem, mahur, şehnaz, sünbüle, tiz buselik, tiz sabâ, tiz uzzal.

Bu sıralamada sabâ-uzzal ve beyati-hisar perdelerinin bulunduğu *nim perde bölgesi* dikkat çekicidir. Kantemir, nim perde bölgelerindeki farklı adlandırmalar ile ilgili üç duruma dikkat çekmiştir. Bunlardan ilki nim perdelerin belirli makam yapılarının içerisinde ve ezgisel hareketlerin yönüne göre sabâ/uzzal veya beyati/hisar gibi farklı isimler alabilmeleridir. Örneğin sabâ perdesi makam tarifleri içerisinde her zaman çargâh perdesiyle birlikte zikredilirken (Sabâ veya Kûçek gibi yapılarda), uzzal perdesi ise segâh veya buselik perdeleri ile yer almaktadır (Nikriz, Pençgâh, Uzzal vs. gibi makamlarda). İkinci önemli husus da belirli bir perdedeki ezgisel merkezleşme

² 18. yüzyıl kaynaklarının hiçbirinde perdeler arası açıklıklar ile ilgili herhangi bir matematiksel veri bulunmadığını hatırlatmakta yarar vardır.

esnasında bu ezgi merkezini destekleyen perdede yaşanan isim değişikliği ile ilgilidir. Kantemir'in tetimme (tamamlama) olarak tanımladığı bu perdeler, ezgi içerisinde üstlendikleri tamamlayıcı fonksiyon gereği farklı bir isim ile anılmak durumundadırlar³. Üçüncü bir husus da şudur ki bazı karakteristik ezgi kalıpları içerisinde yer alan nim perdeler, anımsattıkları makamsal yapılara göre isim değişikliğine uğrayabilirler. Zengüle/şeddi sabâ, buselik/nişabur⁴ ve nihavend/mâye gibi perde ismi değişiklikleri bahsi geçen üçüncü hususa örnek olarak değerlendirilebilir⁵.

Nayî Osman Dede'de Nim Perdeler

Rabt'ı Tabirât-ı Mûsikî'de belirtilen nim perdeler pesten tize doğru şu şekildedir: Nerm hisar, nerm acem, rehâvi, zirgüle, nihavend, buselik, sabâ, hisar, acem, mahur, şehnaz, sünbüle, tiz buselik, tiz sabâ, tiz hisar ve tiz acem (Hariri ve Akdoğu, 1991: 35). Nayî Osman Dede, Kantemir'den farklı olarak çargâh-nevâ ve nevâ-hüseyni perdeleri arasında birer nim perde tanımlarken (sabâ ve hisar), yegâh ve aşîrân perdeleri arasında nerm hisar perdesini yerleştirdiği tespit edilmektedir. Buna karşın Osman Dede, Pençgâh makamı tarifinde *hicaz* perdesini zikretmektedir (Erguner, 1991: 120). Makam tarifleri ile ilgili çok az sayıda beyit (on dört) içeren bu eser içerisinde nim perde bölgesi içerisinde farklı adlandırmaların bulunması dikkat çekici bir durumdur.

Halaçoğlu ve Marmarinos'ta Nim Perdeler

18. yüzyılın başlarında Fener Rum Patrikhanesi'nin baş mugannisi olan Panayiotos Halaçoğlu, Ortodoks kiliselerinde görevli mugannileri bilgilendirmek amacıyla *ikhos* ve makam kavramlarının karşılaştırılması esasına dayanan bir yazma eser kaleme almıştır. Bizans kilise müziği ile doğu dünyasına ait seküler makamsal müzik kültürlerinin karşılaştırılmasına odaklanan bu çalışma, diğer Rum müzisyenlerinin teorik çalışmalarına da öncü olma niteliğindedir. Söz konusu eserdeki perde sistemi Kantemir'in perdeleri ile tam bir uyum içerisinde.

Halaçoğlu'nun çalışması makamsal yapılar için detaylı tarifler içermezken öğrencisi Kyrillos Marmarinos'un karşılaştırmaya dayalı benzer bir yaklaşım ile kaleme aldığı teorik kaynak hem perde sistematığı hem de makamsal organizasyonların tarifleri bakımından çeşitlilik barındırmaktadır. Çıkıcı ve inici yönde farklı nim perdeler içeren iki ayrı perde dizisi listeleyen Marmarinos'a göre nim perdeler şu şekilde sıralanmaktadır: Pes bayati, pes hisar, pes acem, acem aşîran, rehâvi, geveşt, zirgüle, hümayun, zemzeme, nihavend, karadüğah, buselik, sabâ, hicaz, bayati, hisar, acem, hüzzam, mahur, zâvil, zirefken, şehnaz, sünbüle, tiz nihavend, tiz karadüğah, tiz buselik, tiz sabâ, tiz hicaz, tiz bayati ve tiz hisar (Popescu&Judetz ve Sirli, 2000: 92).

Bu sıralamaya dikkat edilecek olursa, her nim perde bölgesi içerisinde düzenli olarak iki farklı nim perde adı tanımlandığı anlaşılmaktadır. Marmarinos, her ne kadar eserin girişinde belirli bir perde listesi oluşturmuşsa dahi, makam tarifleri içerisinde kimi zaman kürdi ve uzal gibi bu listede yer almayan nim perdelerden de

³ Kantemir bu duruma örnek olarak Irak perdesinde karar kılınırken yeden olarak kullanılan perdenin acem aşîran değil de Irak perdesinin tamamlayıcısı olarak adlandırılması gerektiğini açıklamıştır (Tura, 2001: 8).

⁴ Kantemir'e göre çargâh perdesinin pest komşusu olan buselik perdesine uzal perdesinden inilince bu perde nişabur adını almaktadır (Tura, 2001: 9).

⁵ Kantemir'in çalışmasındaki edvâr kısmının girişinde yer alan perde açıklamaları için bkz. (Tura, 2001: 2-11), (Wright, 2000: 15-22).

faydalanmaktan çekinmemiştir⁶. Diğer yandan bazı makam tariflerinde ezgisel harekete göre değişecek şekilde ilgili nim perde bölgesine ait her iki nim perde isminin de yer aldığı gözlemlenmektedir (bkz. Nikriz, Mahur, Karcıgar, Dügâh, Karadügâh, Zemzeme, Hüzzam, Araban, Şûri, Bayzan Kürdi ve Hisar tarifleri). Bu teorik yaklaşım, makamsal ezgi üretiminde ve seyir esnasında nim perdelerin *nim perde bölgeleri* içerisindeki hareketliliğini somut olarak göstermesi açısından kritiktir.

Tanburi Küçük Artin’de Nim Perdeler

Artin’in İstanbul’dan Hindistan’a uzanan ve yaklaşık yedi yıl süren seyahatleri esnasında farklı müzik kültürlerini deneyimleme fırsatı bulması, makam müziği ile ilgili kültürlerarası karşılaştırma öğelerinden de faydalanabildiği bir *edvâr* kaleme almasını sağlamıştır. Edvârın on yedinci bölümünde Artin’in sıraladığı nim perde isimleri şu şekildedir: Şorizen, acemaşiran, geveşt, zirgüle, nihavend, buselik, sabâ, beyati, acem, mahur, şehnaz, sünbüle, tiz buselik ve tiz sabâ (Popescu-Judet, 2002: 99-100).

Dikkat edilirse Artin her tam perde arasında tek bir nim perde tanımlamıştır. Makam yerine *şube* teriminin kullanan Artin’in seyir tarifleri, kendi tabiri ile *mızrab be mızrab* perde adları sıralanarak oluşturulmuştur ve bu tariflerde farklı nim perde adlarına rastlamak da mümkündür. Zira on yedinci bölümün devamında her nim perde bölgesinin, belirli şube yapıları içerisinde *farklı* isimler ile anılabileceği belirtilmiştir⁷. Artin’in nim perde isimleri ile ilişkilendirdiği şubeler şu şekildedir:

Tablo.1 Artin’de nim perdeler ve şubeleri (Popescu-Judet, 2002: 99-100).

Nim Perdeler	İlişkili Oldukları Şubeler
şorizen ⁸	Nihavendinek, Araban
acemaşiran	Müberka-i rumi, Aşirankürdi
geveşt	Müberka
zirgüle	Dügâh-i rumi, Suzidil, Suzinak, Aşirane, Sipih
nihavend	Kürdi, Zemzeme, Rehâvi
buselik	Büzürk, Mahurek, Zirefkend-i rumi, Karadügâh, Nişaburek
sabâ	Hicaz, Nikriz, Hüzzam
beyati	Rekb, Hisar, Araban, Arazbar
acem	Hümayun, Mâye, Nevruz
mahur	Serenk, Şûri, Zavil
şehnaz	Suzidil, Isfahanek
sünbüle	Zirefkend

Artin’in her nim perde bölgesini belirli şubeler ile ilişkilendirmesi fikri Kantemir’in *nim perdelerin makamları* sınıflandırmasına (Tura, 2000: 70-95) ve Halaçoğlu’nun perde diyagramlarında nim perdelerin yanına iliştiirdiği şubeleri anımsatmaktadır (Popescu-Judet ve Sirli, 2000: 47).

Metin içerisinde, her ne kadar nim perdelerin ilişkilendirildikleri şube isimleri ile adlandırılabilirliği belirtilmiş olsa da seyir örneklerinde şube isimlerinin çok azı nim perde adı olarak kullanılmıştır. Eserdeki seyir tariflerinde nim perdeler ile ilişkili şubelerden yalnızca Kürdi, Hicaz ve Hisar terimleri aynı zamanda nim perde olarak

⁶ Marmarinos, Nihavend makamının tarifinde kürdi perdesi, Kürdi makamının tarifinde nihavend perdesi ve Zâvil makamının tarifinde ise zemzeme perdesi kullanmıştır. Ayrıca birçok makam tarifinde hicaz perdesi yerine uzal perdesi yer almaktadır (Popescu&Judetz ve Sirli, 2000: 95-120).

⁷ Örnek olarak çıkıcı seyirde çargâh perdesine komşu olan nim perdenin ismi sabâ olurken, inici seyirde nevâ perdesine komşu olan nim ise hicaz olarak adlandırılmıştır. Benzer biçimde bu nim perdeye bağlı dört farklı ezgi organizasyonu daha tarif eden Artin, nim perdelerdeki isim çeşitliliğini, o perdenin yol açtığı özgün makamsal yapı ile ilişkilendirmesi dikkat çekicidir.

⁸ Makam müziği teorisi kaynaklarında ilk olarak Artin tarafından zikredilen şorizen perdesi, 19. yüzyıl Rum müelliflerinden Apostolos Konostas’ta da görülmektedir (Pappas, 2007: 24).

kullanılmıştır. Nihavend/kürdi, sabâ/hicaz ve bayati/hisar nim perde gruplarının Zemzeme, Saba-i Muharrik, Sipîhr, Isfahan, Nevruz-i Rumi ve Rahat'ül Ervah-ı Necidi gibi bazı şube tarifleri içerisinde ezgisel hat boyunca değişmeli olarak kullanıldığı da gözlemlenmektedir (Popescu-Judet, 2002: 34, 35, 40, 48, 56).

Kemani Hızır Ağa'da Nim Perdeler

Hızır Ağa'nın yazma eserinde perde isimlerinin ayrıca sıralandığı bir bölüm bulunmamaktadır. Ancak Hızır Ağa, eserin giriş bölümünde *ümmehât-ı musiki* terimini kullanarak yegâh ve tiz nevâ arasında on beş asıl perde bulunduğunu, söz konusu asıl perdelerin arasına ikişer adet nim perde bağlanıldığını lâkin tiz bölgelerde perdeler arası mesafe darlığı sebebiyle birer adet nim perde bağlanması gerektiğini belirtmiştir. Nim perde bölgesi içerisinde yer alan ikinci nim perde için *nîmü'n nim* tanımını kullanan Hızır Ağa, bu perdeler için örnek olarak buselik ile segâh arasına bağlanan perdeyi ve hicaz ile çargâh arasına bağlanan perdeyi örnek göstermektedir (Tekin, 2015: 119). Eser içerisindeki makam tariflerinde geçen nim perde isimleri şu şekildedir: Acemaşiran, geveşt, zirgüle, kürdi, segâh ile buselik arasındaki nim, buselik, sabâ, hicaz, hisar, acem, mahur, şehnâz ve tiz kürdi (Yücel, 2012: 43). 18. yüzyıldaki diğer teorik kaynaklara kıyasla daha az nim perde ismi zikreden Hızır Ağa'nın diğer taraftan buselik ve segâh perdeleri arasındaki ikinci bir nim perdeye işaret etmesi şaşırtıcıdır. Aynı zamanda eserdeki Arazbar makamı tarifinde yer alan "...hüseyini'yi biraz pesle gösterdikten sonra..." açıklaması, bir nim perde bölgesinin, komşu "tam" perde ile ilişkilendirilerek anlatılması bakımından oldukça dikkat çekicidir (Tekin, 2015: 167).

Nasır Abdalbaki Dede'de Nim Perdeler

Tedkik ü Tahkik'in ilk bölümünde perdelerin tasnifi ile on dört ana makamın tarifleri bulunmaktadır. Ana makamlar haricinde kalan makamsal yapılar *terkib* olarak adlandırılmaktadır. Yegâh ve tiz hüseyini perdeleri arasında toplam otuz yedi perde ismi sayan Nasır Dede, bu bölümde tüm perdelerin ney üzerinde hangi deliklere tekabül ettiği ve çalım teknikleri de açıklanmıştır. Nasır Dede nim perdeleri şu şekilde sıralamıştır: Pes beyati, pes hisar, acemaşiran, gevaşt, şûri⁹, zirgüle, kürdi, buselik, sabâ, hicaz/uzzal, bayati, hisar, acem, şehnaz, sünbüle, tiz buselik, tiz sabâ, tiz hicaz, tiz bayati ve tiz hisar (Tura, 2006: 32-36).

Nasır Dede, tam ve nim perde sınıflandırmasına ilave olarak, perdelerin makam veya terkipler içerisinde belirli fonksiyonlar üstlendiğini belirtirken gerekli olan (lâzım) ve gerekli olmayan (gayrı lâzım) süsleyici (müzeyyin) perdeler şeklinde özgün bir yaklaşım da geliştirmiştir¹⁰.

Makam veya terkiplerin açıklanmalarının içerisinde yukarıda listelenmiş nim perdelerin haricinde nihavend ve uzal perdelerinin de yer aldığı görülmektedir. Artin veya Marmarinos gibi teorisyenlerin aksine Nasır Dede'de nim perdeler üzerinde çok fazla durulmadığı gözlemlenmektedir. Nasır Dede'nin on dört ana makamı tarif ederken seyir içerisindeki perdeleri bir nebze de olsa detaylı bir biçimde aktardığı görülmektedir. Diğer yandan terkipleri

⁹ Nim perdeler arasında listelenen şûri perdesi makam ve terkiplerinde kullanılmamıştır. Şûri terimi Esseyid Mehmed Emin ve Haşim Bey'de bir perde ismi olarak kullanılmış, Tanburi Küçük Artin ise Şûri terimini bir şube (makam) olarak tarif etmiştir (Popescu-Judet, CD içerisinde, 2010a).

¹⁰ Bu yaklaşım, perdelerin *tam* ya da *nim* olarak nitelendirilmelerinden bağımsız olarak, her makam ya da terkipler içerisinde özel roller (örneğin süsleyici) üstlendiklerine işaret etmektedir. Nasır Dede'nin *müzeyyin* perde çeşitleri ile ilgili detaylı bir açıklama için bkz. (Behar, 2022: 246-248).

tarif ederken kullanılan perdeleri detaylandırmadan, *Hicaz yapmak, Sabâ yapmak, Rast yapmak* vs. şeklinde daha önceden açıkladığı makamlar (nadiren terkipler) aracılığıyla anlatım yapmayı tercih etmiştir (Başer, 1996: 145-216).

Nim Perdelerin Makamları, Nim Perde Bölgeleri, Makamsal Geçkiler ve *Sırf* Makamlar

Dimitri Kantemir'in ve ondan etkilenen Halaçoğlu-Marmarinos gibi diğer bazı müelliflerin, perdeler için yapılan tam ve nim sınıflandırmasının bir benzerini makam yapıları için de oluşturdukları gözlemlenmektedir. Bu müelliflerin ezgisel organizasyonlar için tam perdelerin makamları ve nim perdelerin makamları şeklinde temel bir sınıflandırma modeli oluşturduklarından söz edilebilir. Artin'de makamsal sınıflandırma *yedi ana perdenin hükmü* çerçevesine modellenmekle birlikte, eserin devam eden bölümlerinde nim perdeler ve ilişkili oldukları şubelerin ayrıca belirtildiği gözlemlenmektedir.

Dikkat çeken bir diğer husus ise incelenen kaynakların birçoğunda iki tam perdenin arasında iki adet nim perdenin tanımlanmış olması ve böylelikle bir *nim perde bölgesi* oluşturulmasıdır. Ayrıca bazı makamsal yapıların tariflerinde söz konusu nim perde bölgesindeki perde çiftinin her ikisinin de kullanıldığı durumlara rastlamak mümkündür. Özellikle Marmarinos ve Artin gibi seyir tariflerini perde perde aktaran teorisyenlerin kaleminde, makamsal seyir içerisinde nim perde bölgesindeki her iki perdenin de zikredildiği örnekler görülmektedir. Bu duruma örnek olarak Artin'in Nevruz-i Rumî tarifini verebiliriz: “Bir mızrap hüseyni, hisar, hicaz, hicaz, beyati, hüseyni, hisar, hicaz, segâh, düğah, düğah, segâh, hicaz, düğâh, segâh, zirgüle, düğâh” (Popescu-Judet, 2002: 48). Görüldüğü üzere bu tarifte aynı nim perde bölgesi içerisinde yer alan komşu iki perde (hem hisar hem de beyati perdesi) kullanılmıştır.

19. yüzyıla doğru gelindiğinde, makam geçkilerinin gitgide ezgi üretimi içerisinde olağan bir durum haline geldiği gözlemlenmektedir. Bu durum özellikle Nasır Abdülbaki Dede'nin on dört ana makam dışında kalan yapıları topladığı *terkipler* içerisinde gözlemlenebilir. Örnek olarak Nasır Dede'nin Zâvil tarifini ele alabiliriz: “Gerdaniye perdesinden Rast yapmaya başlayıp sonra, Hicaz yapıp düğâh perdesine gelindiğinde çargâh perdesini gösterip Rast şeklinde karar verir” (Tura, 2006: 52). Nasır Dede'nin 14 ana makam dışında 136 adet terkipler açıkladığı düşünülürse, kaleme alınan 150 adet makamsal organizasyonun 136 tanesinde en az bir tane makamsal geçkinin söz konusu olduğu tespit edilebilir. Bu durum makam-terkipler-şube adı her ne olursa olsun, 18. yüzyıl sonunda makam müziğinin ezgi üretim modeli içerisinde *geçki* unsurunun iyice yerleştiğinin bir göstergesidir.

Buradan hareketle 19. yüzyıl ve hatta 20. yüzyılın başlarındaki Ayvazian ve Kiltzanides gibi kaynaklarda bazı makam adlarının önünde bulunan *Sırf*¹¹ terimi üzerinde durmak gerekmektedir. *Sırf Makamlar*¹² olarak tabir edilebilecek bu makam yapılarının tarifleri incelendiği takdirde bu makamların, ana hususiyetlerinin dışında herhangi bir geçki veya genişlemeye mahal verilmeden tarif edildikleri görülmektedir. Ayvazian'da Sırf Acem ve

¹¹ Bu terime ilk olarak Kemani Hızır Ağa'nın Mahur-aşîran tarifi içerisinde rastlamaktayız. “Mahur-aşîran şudur ki, olduğu gibi, sırf Mahur fakat düğâha varınca, Buselik münasebetiyle Rast ve Irak'ı açıkladıktan sonra ahengi gereği aşîran perdesinde karar kılınır” (Tekin, 2015: 161).

¹² Söz konusu *sırf* makamlara örnek bir taksim kaydı da mevcuttur. 19. yüzyılın sonlarından itibaren Anadolu kentlerinden (bilhassa Diyarbakır ve Harput) Amerika'ya göç etmiş Ermeni müzisyenlerin Amerika'da kaydettikleri plaklardan Ara Dinkjian'ın seçkisiyle bir arşiv serisi yayımlayan Kalan Müzik'in bu çalışmasında Gabris Bakirgian isimli bir kanun icracısının kaydettiği *Sırf Hijazkîar* taksim kaydı mevcuttur. Kayıt dikkatli dinlendiği takdirde, icracının ezgi üretiminin Hicazkar makamının ana ses dizisinin sınırlarının dışına çıkmamaya ve fazla geçki yapmamaya özen gösterildiği anlaşılacaktır (Bakirgian, 2021: CD3).

Sırf Suzinak, Kiltzanides'te ise Sırf Araban, Sırf Aşiran, Sırf Buselik ve Sırf Hicaz makamlarına ait tarifler bulunmaktadır (Popescu-Judet, CD içerisinde, 2010a), (Pappas, 1997: 53, 64, 72, 78).

SONUÇ

18. Yüzyılın Teorik Yaklaşımlarından Günümüze Bakmak

20. yüzyıla ait makamsal müzik pratiklerini açıklama gayesi taşıyan (özellikle Arel-Ezgi haricinde kalan teorik yaklaşımlar) kaynaklarda iki perdenin önemi sık sık zikredilir; *segâh ve eviç*. Repertuvar içerisinde geniş bir yer kaplayan Uşşak, Bayati, Hüseyini, Muhayyer, Tahir ve bu makamlara yakın görünen daha birçok makam açısından adı geçen iki perde oldukça karakteristik bir önem taşır. Dolayısıyla gerek Anadolu makam müziği geleneklerinde gerekse İstanbul merkezli klasik gelenek içerisinde kullanılan makamsal yapılar açısından en belirleyici perdelerin *segâh* ve *eviç* olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır¹³. Geleneksel müzikler ile ilgili eğitim pratiklerimizin ilk safhalarında da söz konusu iki perdenin makamsal seyir içerisinde tizleşip-pesleşmeleri üzerine odaklanır -ki bu hareketler makam müziğinin en karakteristik nağmelerini oluşturmaya yararlar. Keza 20. yüzyılın başlarında ses kayıt teknolojilerinin gelişimi sayesinde plak doldurmuş usta müzisyenlerin (Tanburi Cemil, Hafız Kemal ve benzeri) icralarındaki perde kullanımları da yukarıda bahsedilen görüşü destekler niteliktedirler¹⁴.

Ne var ki çalışmamızın odaklandığı 18. yüzyıla ait teori kaynaklarında *tam perde* olarak kabul edilen *segâh* ve *eviç* perdelerinin icra esnasında tizleşme ya da pesleşme gösterdiklerine dair hiçbir ibare bulunmamaktadır. Bir başka deyişle 18. yüzyıl kaynaklarında, günümüzde tarif edildiği şekliyle ezgisel hat içerisinde hareketli bir *segâh bölgesi* ya da *eviç bölgesi* yoktur. Diğer yandan nim perde bölgelerinde yer alan komşu iki perdenin ise seyir içerisinde değişmeli olarak kullanılabilirdiği 18. yüzyıla ait birçok farklı kaynaktan gözlemlenmiştir. Ayrıca Kantemir'in tanımladığı *tetimme* kavramı da nim perdelerin tizleşme hareketinin bir göstergesi olarak yorumlanabilir¹⁵.

Netice olarak 18. yüzyılın *tam* perdelerinden olan *segâh* ve *eviç*, bazı istisnalar haricinde 20. yüzyılın genel anlayışı ve notasyonu içerisinde çeşitli diyez ve bemol işaretleri ile sembolize edilmişler, görsel olarak adeta birer *nim* perde konumuna düşmüşlerdir. Yaşanan tüm bu değişimin 18. ve 20. yüzyıl müzik icra pratikleri arasındaki farklılıklarından kaynaklanması ihtimal dahilindedir ve icra pratiklerindeki bu olası değişimin teori kaynaklarına da yansımış olması şaşırtıcı olmayacaktır.

19. yüzyıldaki *sırf* ön adlı makam tarifleri, henüz teorik düzlemde olmasa dahi, icra pratiklerinde makamsal geçki tekniğinin artık her makamın içerisine nüfuz ettiğinin bir göstergesi niteliğindedir. 20. yüzyılda kaleme alınmış teori kaynaklarında yer alan makam tariflerinde ise, geçki konusu artık olağan, hatta çoğu zaman beklenen bir olgu olarak göze çarpmaktadır. 20. yüzyılın teorik bakış açısında basit ya da mürekkebe, her bir makam yapısı tarif edilirken, olası geçkilerden ve bu geçkilerin makama nasıl eklemelendiğinden de sıklıkla söz

¹³ Örneğin makamları *perde düzenleri* başlığı altında sınıflandıran güncel bir kaynaktan tarif edilen yüz elli makam ve terkipten kırk beş tanesi (yaklaşık üçte biri), porte üzerinde *segâh* ve *eviç* perdeleri ile sembolize edilen *Rast Perde Düzeni* içerisinde (İrden, 2020: 27).

¹⁴ *Segâh* ve *eviç* perdelerinin seyir içerisindeki hareketlilikleri ile ilgili Ekrem Karadeniz'in teorik odaklı (2013: 93 ve 97) ve Mutlu Torun'un uygulama odaklı (2000: 166 ve 173) çalışmalarındaki Uşşak ve Hüseyini makamları tariflerine bakılabilir.

¹⁵ *Kitap ve İçeriği* başlıklı giriş bölümünde konuya değinen Tura'ya göre bu durum batı müziğindeki *sensibilisation* kavramının bir karşılığı niteliğindedir (Tura, 2001).

edilir. Benzer biçimde, oldukça basit gibi görünen bir makam ile yapılacak icra (örneğin taksim) ya da kompozisyonda bile karakteristik olarak belirli geçkilerin yapılması beklenir hale gelmiştir. Buna paralel olarak bir makamın ana iskeletinden ayrılmamak suretiyle, o makamda yaratıcı ve özgün nağmeler ile belirli bir süre taksim yapabilmek, yani *sırf makam* şeklinde taksim icrası günümüz müzisyenleri için oldukça güç bir hal almıştır. Görünen o ki nim perdeler, kimi zaman varlıkları kimi zaman da yoklukları ile makamsal ezgi üretimi için kritik roller üstlenmişlerdir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Bakirgian, G. (2021). *Surf Hijazkiar Taksim, Armenians In America*. (Haz. Ara Diknjian) (CD). İstanbul: Kalan Müzik.
- Başer, F.A. (1996). *Türk Müsîkisinde Abdülbâki Nâsır Dede:(1765-1821)* (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İstanbul.
- Behar, Cem. (2022). *Kadîm ile Cedîd Arasında- III. Selim Döneminde Bir Mevlevî Şeyhi: Abdülbâki Nasır Dede'nin Musiki Yazmaları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fonton, Chales. (1987). *18. Yüzyılda Türk Müziği*. (Çev. C. Behar). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Hariri, F. & Akdoğu, O. (1991). *Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Tâbirât-ı Müsîkî*. İzmir: Akademi Kitabevi Yayınları.
- İrden, S. (2020). *Türk Musikisinde Düzen, Perde, Makam, Terkib, Uygulamaları*. Konya: Eğitim Yayınevi
- Karadeniz, M.E. (2013). *Türk Müsîkisinin Nazariye ve Esasları*, Tıpkıbasım, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karakaya, F. (2017). Osmanlı Musikisinde Geleneğin Kendini Yenileme Gücü. *İstanbul University Journal of Sociology*, 37 (2), 379-391.
- Öztürk, O. M.; Beşiroğlu, Ş.; Bayraktarkatal, M. E. (2014). Makamı Anlamak: Makam Nazariye Tarihinde Başlıca Modeller. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 10, 9-36.
- Pappas, Miltiadis. (1997). *Kiltzanidis'in Kitabı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Pappas, Miltiadis. (2007). *Apostolos Konstas'ın Nazariyat Kitabı* (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Popescu-Judet, E. & Sirlı, A. A. (2000). *Sources of 18th Century Music: Panayiotos Chalatzoglou and Kyrillos Marmarinos' Comparative Treatises on Secular Music*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E. (2002). *Tanburî Küçük Artin: A Musical Treatise of the Eighteenth Century*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E. (2007). *Türk Musiki Kültürünün Anlamları* (Çev. B. Aksoy), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E. (2010a). *A Summary Catalogue Of The Turkish Makams*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E. (2010b). *Three Comparative Essays on Turkish Music*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Tekin, A. (2015). *Türk Müsîkisinde Nağmeler ve Makamlar: Kemâni Hızır Ağa'nın Tefhîmü'l Makâmât fî Tevlîdi'n Nağamât İsimli Edvâr'ı Örneğinde 18. Yüzyıl Müsîkîsi*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Torun, M. (2000). *Ud Metodu "Gelenekten Geleceğe"*. İstanbul: Çağlar Yayınları
- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu: Kitābu 'İlmi'l-Mūsîkî' alā vechi'l Hurūfāt-Mūsîkîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *Nâsır Abdülbâkî Dede: Tedkîk ü Tahkîk-İnceleme ve Gerçeği Araştırma*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Wright, O. (2000). *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations. Volume 2: Commentary*. Aldershot: Ashgate Publishing.
- Yalçın, G. (2019) 18. yy Osmanlı/Türk Musikisinde Nim Perdeler ve Makamları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi Cilt:12, Sayı: 65, 506-521*.
- Yücel, H. (2012). *Kemâni Hızır Ağa ve Tefhîmü'l-Makâmât fî Tevlîdi'n-Nağamât Çevirisindeki Perdelerin, Dönemi Edvârları ile Mukayesesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Türk Müziği Anasanat Dalı, İstanbul.

THE MUSICAL STYLE OF ANADOLU ROCK IN THE FORMATIVE PERIOD (1965-1975)

Oluşum Döneminde Anadolu Rock'ın Müzikal Stili (1965-1975)**Burçin BAHADIR GÜNER ***

ABSTRACT

This study presents the analyses of songs released between 1965 and 1975 by Anadolu Rock artists Erkin Koray, Cem Karaca, and Barış Manço. Anadolu Rock, which emerged in the 1960s in Turkey, created an opportunity for the development of a distinctive musical style. This style is a fusion of American Rock 'n' Roll and traditional Turkish *Makam* music. The compositions often feature major, minor, and Phrygian modes, exhibiting characteristics of *Makam* music. Additionally, each artist frequently incorporates specific rhythmic patterns into their melodies. Early lyrics within Anadolu Rock consist of 7, 8, and 11 syllables, adhering to syllabic meter similar to those found in folk poetry. So, the original song lyrics are also composed using a syllabic meter commonly found in folk poetry. Due to its association with *Makam* music, Anatolian rock possesses a unique modal structure that distinguishes it harmonically from its Western counterparts. Although the I, IV, and V chords in major modality might resemble Blues and Rock 'n' Roll in form, it's notable that the harmonic progression does not adhere to specific chord patterns. In minor modality, both the V-i and the bVII-i cadences are employed, while in Phrygian modality, the bII-i and bVII-i cadences are utilized.

Keywords: Anadolu Rock, Cem Karaca, Erkin Koray, Barış Manço, Moğollar, Kurtalan Ekspres

ÖZ

Bu çalışma, 1965 ile 1975 yılları arasında Anadolu Rock sanatçıları Erkin Koray, Cem Karaca ve Barış Manço tarafından yayınlanan şarkıların analizlerini sunmaktadır. 1960'ların Türkiye'sinde ortaya çıkan Anadolu Rock, özgün bir müzikal tarzın gelişmesine olanak tanımıştır. Bu tarz, Amerikan Rock 'n' Roll'u ve geleneksel Türk makam müziğinin bir birleşimidir. Besteler genellikle Majör, Minör ve Frigyen modlarına yer vermekte ve melodik açıdan makam müziğinin özelliklerini taşımaktadır. Ayrıca, her sanatçı melodilerine belirli ritmik yapıları sıkça dahil etmektedir. Anadolu Rock'taki ilk eserler, genellikle halk şiirinde bulunan hece ölçüsüne benzer şekilde 7, 8 ve 11 heceden oluşmaktadır. Bu nedenle, orijinal şarkı sözleri de genellikle halk şiirinde bulunan bu hece ölçüleri kullanılarak bestelenmektedir. Makam müziğiyle ilişkili olması nedeniyle, Anadolu rock, onu armonik olarak Batı müziklerinden ayıran benzersiz bir modal yapıya sahiptir. Major modda I, IV ve V akorları Blues ve Rock 'n' Roll formunda gibi görünmekle birlikte armonik ilerleme belirli akor kalıplarına uymamaktadır. Minör modda hem V-i hem de bVII-i kadansları kullanılırken, Frigyen modda bII-i ve bVII-i kadansları kullanılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Anadolu Rock, Cem Karaca, Erkin Koray, Barış Manço, Moğollar, Kurtalan Ekspres

* **Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date:** 12.10.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 10.06.2024

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr., gunerbb@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6276-8264

The period between 1965 and 1975 in Turkey corresponds to a critical phase in the history of popular music. Numerous studies have been conducted on the musical genre now known as Anadolu Rock. However, these studies have predominantly focused on the societal, cultural, economic, and political meanings of the music, while the musical content itself has often not been thoroughly examined. Academic studies in the field of popular music, starting with the works of the Frankfurt and Birmingham schools, have generally examined popular music as a cultural phenomenon. According to David Brackett, one of the reasons for this is the belief that meaning in popular music is shaped by societal and economic factors, lacking aesthetic autonomy. In European classical music, the composer's written score serves as the primary text for musicology, making musical meaning inherent to this written material. The directness between the text and the composer makes it easier to view the composer as the sole creator of the musical work (Brackett 1999:125). The field of musicology has primarily focused on canonical and notational aspects, which is why popular music hasn't been a significant subject of study for a long time. However, in the last twenty years, numerous books and articles about the musical characteristics of rock music have been published. This is partly due to musicologists having grown up, especially in the sixties and seventies, with a close interest in popular music. Another reason is the increase in the repertoire and stylistic features of rock music over the past sixty years since its emergence.

The aim of this study is to determine whether Anadolu Rock possesses distinct melodic, harmonic, and rhythmic structural characteristics that set it apart from other local and Western music styles during its emergence period. If such stylistic features exist, the study seeks to identify what these characteristics are. Furthermore, the study aims to ascertain how local and Western (or Eastern) musical structures, observed within the compositions, blend together and to what extent they influence or transform each other. Additionally, the study provides the opportunity to relate the socially, culturally, economically, and politically significant aspects that have emerged from other research to the musical style of Anadolu Rock.

LITERATURE REVIEW

One of the most influential texts on popular music is Theodor W. Adorno's (1990) article "On Popular Music." In this work, Adorno meticulously distinguishes popular music from serious music, delving into concepts such as standardization and pseudo-individualization. He contends that popular music is characterized by standardized and formulaic compositions designed for mass consumption, resulting in a loss of genuine artistic expression and individuality. As a member of the Frankfurt School, Adorno, alongside Horkheimer (1944), developed a critical perspective on popular culture in "Dialectic of Enlightenment". They introduced the concept of the Culture Industry as a system in which cultural products, including popular music, are mass-produced and standardized for consumption, leading to a homogenization of culture and a commodification of art. While their critique often carries a pessimistic tone, another prominent Frankfurt School thinker, Walter Benjamin (1939), assessed popular culture differently in his article "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", emphasizing its potential for liberation and democratization.

Another influential school with studies on popular culture is the Birmingham School, which contrasts with the Frankfurt School by viewing culture primarily as an elitist superstructure. Richard Middleton (1990), in his work "Studying Popular Music", evaluates the ideas of thinkers like Adorno and Benjamin, often accompanied by analyses of musical texts. David Brackett (1995), in "Interpreting Popular Music", suggests various methods for

interpreting popular music, exemplifying them using different musical works. However, these analyses tend to focus more on revealing the meanings of individual musical works rather than explaining the general stylistic characteristics of a music genre. Joe Stuessy (1990), in “Rock and Roll: Its History and Stylistic Development”, not only presents the historical development of rock music but also showcases the stylistic characteristics and development through the lens of melodic, harmonic, and rhythmic structures at the end of each chapter. Peter Van der Merwe (1989), in “Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music”, historically examines the structural characteristics of popular music, especially investigating the origins of harmonic-melodic contrasts seen in Rock 'n' Roll and Blues, as well as the tonality-modality duality.¹

There are also studies that focus solely on the musical text and analyze stylistic features. Allan Moore (2001), in “Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock”, examines rock music not only through melody, harmony, and rhythmic structure but also through orchestration, timbre, and improvisation, aiming to develop an analytical method. Moore seeks to make all musical features on the textual level of rock music visible and in a way, to uncover materials for analysis. He especially investigates the origins of these musical features. Moore's later works “Analysing Popular Music” (2003) and “Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song” (2012) also present his developed analytical methods. Walter Everett (1999), in “Beatles as Musicians: Revolver Through the Anthology”, analyzes the evolution of The Beatles' music through their albums. Additionally, his work “The Foundations of Rock: From “Blue Suede Shoes” to “Suite: Judy Blue Eyes” (2009) examines the historical development of rock music and its melodic, harmonic, rhythmic structures, and instrumental characteristics. Ken Stephenson (2002), in “What to Listen for in Rock: A Stylistic Analysis”, similarly explores the fundamental stylistic features of rock music within a historical context, including modes, chord types, cadences, harmonic progressions, and form.

There are also historical studies related to popular music in Turkey. Naim Dilmener's (2003) work “Bak Bir Varmış Bir Yokmuş: Hafif Türk Pop Tarihi” investigates the arrival of Western music in Turkey and the development of popular music. Murat Meriç's (2006) book “Pop Dedik: Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği” is similarly composed of writings about popular music. Gökhan Aya's (1998) biographies of Erkin Koray and Cem Karaca not only provide their biographies but also critically touch upon their musical characteristics. Additionally, two doctoral thesis, Feza Tansuğ's (1999) “Turkish Popular Music: The Political Economy of Change”, and Gabriel Skoog's (2012) “On Strange Shepherds, Golden Microphones, and Electric Guitars: Genre, Scene, and the Rise of Anatolian Pop in the Republic of Turkey” are notable academic works. Although cultural and historical

¹ Modal and tonal are two concepts sometimes intertwined and sometimes used in contrast in Western music. Essentially, these two systems differ in the hierarchical organization of diatonic scales around the tonic and, especially, in the use of harmonic functions. Modality refers to the musical system used in Western medieval and Renaissance music as well as other musical systems developed outside Western culture, such as *makam*, *dastgah*, *raga*, etc. This system is composed of specific interval structures and/or melodic lines, known as modes (Randel 2003:517 and 520). Tonal, on the other hand, is used to describe tonal music developed between 1600 and 1910, excluding (earlier) modal and (later) atonal music systems, in the Western context. The term tonal refers to a musical system consisting of twelve major and twelve minor scales, characterized by tonic-dominant relationships, specific harmonic progressions, and cadential structures (Hyer 2008:728). Here, unlike Randel, Hyer includes non-Western musical systems within the concept of tonal music. As can be seen, these two concepts are not used to describe different musical systems but rather different characteristics of musical systems. Additionally, these terms are sometimes used interchangeably and also together to emphasize different features of a musical system, such as its genre, era, or style.

significance of Anadolu pop had been discussed extensively (Orhan 2002, Alpar 2014, Karakaya 2014, Baysal 2018), very little attention has been paid to its stylistic properties.

A BRIEF HISTORY OF THE EMERGENCE OF ANADOLU ROCK

The first Rock 'n' Roll group in Turkey was formed by Deniz Harp Okulu (Naval Academy) students under the leadership of Durul Gence (Dilmener 2014:31). Considering that since the *Tanzimat* era (1839-1878), all innovations have entered the country primarily through the military, it's likely not a coincidence that the first Rock 'n' Roll group was composed of Deniz Harp Okulu students. In 1955, with Bill Haley and The Comets' "Rock Around the Clock" spreading in America, this new music genre became popular in Turkey around the same years. The group, known as "Somer Soyata ve Arkadaşları", gained recognition by playing songs from well-known American groups during concerts outside of school. Afterward, when Durul Gence returned to Ankara, he formed a new group named "Sextet SSS" by merging with two friends from his previous band and another Rock 'n' Roll band from Ankara: Sweaters (Meriç 1998:133). New groups started emerging in the second half of the 1950s. During that time, Erkin Koray, who was studying at the German High School, played his first concert in 1957 at Galatasaray High School with his group Erkin Koray ve Ritimciler, performing songs by Elvis Presley, Fats Domino, Jerry Lee Lewis (Canbazoğlu 2009:108).

Erol Büyükburç, who gained fame by singing Rock 'n' Roll songs in various orchestras during the 1950s, signed with the Odeon company in 1961 and released his own composition "Little Lucy" as a vinyl record. Following the significant success brought by the record, he started on an Anatolian tour. Additionally, during the tour, he included both his own compositions and arrangements of folk songs (Meriç 2015). In 1962, Barış Manço and Harmoniler released two records in the twist style. The song "Dream Girl" on their third record released in 1963 was Barış Manço's first English composition (Canbazoğlu 2009:94). In the same year, Erkin Koray released his first Turkish composition, "Bir Eylül Akşamı".

Tülay German's 1964 release "Burçak Tarlası" marked the beginning of the Anadolu Pop movement. Along with the success of this song, a trend of arranging folk tunes with Western instruments in polyphony emerged. With the gradual dominance of 45 RPM records in the market, artists like Erol Büyükburç and Alpay began to release records consisting of folk song arrangements.

After the success that Burçak Tarlası achieved at the Balkan Melodies Festival in 1964 and the subsequent changes in the popular music market, the first Altın Mikrofon (Golden Microphone) competition was organized in 1965. Although the idea of combining Western music techniques and instruments with Turkish music wasn't entirely new, the restrictions on the number of musicians forming groups in the following years opened the way for five to six-member rock bands instead of larger orchestras (Skoog 2012:121). In this first year of the competition, Yıldırım Gürses won the first place, Mavi Işıklar came in second, and Silüetler secured the third place. In 1966, the number of musicians in groups was limited to seven (Meriç 1998:267), and in that year, Mavi Işıklar took the first place, while Silüetler came in second. Another significant group from the subsequent years was Moğollar, and its two members Cahit Berkay and Hasan Sel were part of the Selçuk Alagöz Orchestra, which came in third. In the 1967 competition, Mavi Çocuklar took the first place, and Cem Karaca, who had previously worked with groups like Dinamitler and Jaguarlar, along with Emrah under the name Apaşlar, secured the second place. In the final Altın Mikrofon competition held in 1968, Türkiye Petrolleri Anonim Ortaklığı Batman

Orkestrası claimed the first place, Haramiler came in second, Moğollar was third, and Erkin Koray Dörtlüsü came in fourth.

During the Altın Mikrofon period, the Anadolu Rock movement, which we saw the initial examples of, continued to develop from the 70s onwards. Artists and groups like Moğollar, Cem Karaca, Barış Manço, and Erkin Koray started releasing not only arrangements but also original compositions. Musicians who were influenced by American Rock 'n' Roll in the 1950s and British Beat in the early 60s continued to follow new trends from these countries, contributing to the development of Anadolu Rock alongside new sub-genres like Progressive Rock, Psychedelic Rock, and Funk. They were also aware of the political and philosophical movements of these years. Moreover, the transition from 45 RPM singles to longer formats allowed for longer tracks and more pieces to be released. From the mid-70s onwards, Cem Karaca, Barış Manço, and Erkin Koray released their most important albums. After the settlement of these initial stylistic properties, artists established their distinct style roughly starting around 1975. Barış Manço's *2023* (1975), Erkin Koray's *Elektronik Türküler* (1974) and Cem Karaca's *Yoksulluk Kader Olamaz* (with Dervişan) (1977) and *Safnaz* (with Edirdahan) (1978) signaled the new era of Turkish popular music, demonstrating new influences such as progressive rock, riff-based structure, richer instrumentation and more complex textures.

While the most productive period of Anadolu Rock was underway, political issues in Turkey and conflicts between right and left-wing groups led to the September 12, 1980 coup, resulting in the end of this musical era. Artists continued their work in the 80s and 90s. In the subsequent years, even though Anadolu Rock didn't become mainstream in popular music, the musical style developed between 1965-1975 laid the foundation for popular music in Turkey.

MUSICAL STYLE

According to Franco Fabbri, a musical genre is "a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules" (Fabbri 1981:52). Fabbri states that there are rules that define a genre. These rules not only determine the genre but also shape, sustain, and can eliminate the genre if they disappear. The first of these rules are formal and technical. The European-developed musicology has particularly emphasized this rule, which deals with the formal and technical aspects of the genre, thus only observing it at the textual level and ignoring the determinative nature of contextual elements. Therefore, what's referred to as style is the sum of indicators that only show textual distinctions, and the five elements constituting style are form, structure, rhythm, harmony, and melody (Judkins 2011:134). Genre, on the other hand, encompasses non-textual attributes, including other societal, economic, etc. factors. Additionally, this approach brings genre analysis down to the textual level, blurring the boundaries between genre, form, and style, making them synonymous. While there are forms and styles that determine the genre, the presence of these forms and styles in a text (musical event) cannot solely categorize that text into a specific genre. Similarly, the absence of these forms and styles doesn't exclude it from belonging to the respective genre. Therefore, according to Fabbri, a genre, when looked at formally, contains specific or possible forms and styles. Moore, on the other hand, defines genre as form and style using the terms "genre" for form and "idiolect" for style (Moore 2001:2). Thus, it's evident that within a musical genre, the two terms that distinguish it from others are form, which describes the external surface, formal attributes, and

listener expectations of the musical text, while style emphasizes the organization of musical elements and technical attributes.

METHOD

In this study, the stylistic attributes of Anatolian Rock have been examined alongside its historical, social, and cultural significance.² These stylistic attributes manifest at the melodic, harmonic, and rhythmic levels, and the shared characteristics among texts contribute to the formation of this popular music genre.

The study covers the transcriptions and analyses of selected works from the period between 1965 and 1975 by the three prominent artists Barış Manço, Cem Karaca, and Erkin Koray. These works were released in collaboration with groups such as Kaygısızlar, Kurtalan Ekspres, Apaşlar, Kardaşlar, Dervişan, and Moğollar. In order to maintain consistency in the analysis, at least ten pieces from each artist have been transcribed. The analyses are categorized into three main sections, which include the examination of rhythmic, melodic, harmonic structures. In addition to these individual assessments, the interrelationships between these structures have also been explored. Formal features such as form and orchestration have not been taken into consideration.

RESULTS

Rhythm and Beat

When we look at the examples from 1960s, the first examples of Rock 'n' Roll in Turkey, such as "Little Lucy" (Erol Büyükburç, 1961), "Çıt Çıt Twist", "Dream Girl" (Barış Manço, 1963), and "Bir Eylül Akşamı" (Erkin Koray, 1963), we can see an asymmetric three-beat (3+3+2) rhythmic structure in 4/4 meter shown in Figure 1.



Figure 1. 3-3-2 rhythm

This rhythmic structure can be used in various forms within a piece of music. It can constitute the entire rhythmic structure of a four-beat piece, or it can encompass only a single instrument. Each of these songs have different uses of the structure. In "Little Lucy," the rhythmic structure created by piano, double bass, and drums is in a 3+3+2 form, while in "Çıt Çıt Twist," only the bass guitar uses this structure. In Barış Manço's other composition from the same record, "Dream Girl," all instruments use this structure. In Erkin Koray's case, including the vocal melody, all instruments follow this rhythmic structure. Here, the emphasis on the vocal melody along with the rhythmic structure eliminates the rhythmic layer's irregularity. As a result, the originally asymmetric 3+3+2 rhythmic structure is perceived as three-beat and regular.

Another characteristic of this rhythmic structure is its parallelism with the traditional *Düyek* rhythm. In Figure 2, the first line shows the *Düyek* rhythm, while the second line represents the 3+3+2 pattern. Despite their

² This article is an expanded and refined version of the research originally conducted as part of the author's master's thesis: Güner, B.B. (2015). *Anadolu Rock'ta Melodik, Armonik ve Ritmik Yapı: 1965-1975*. (Unpublished master's thesis). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. For further transcriptions and detailed analysis, readers are encouraged to refer to the author's master's thesis.

parallelism, they have different accents, which create contrasts between the rhythmic layers within the piece, resulting in fluidity.

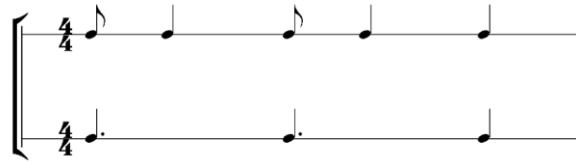


Figure 2. *Düyek and 3+3+2 rhythms*

Melodic Rhythm

Starting from the mid-1960s, especially influenced by the Altın Mikrofon (Golden Microphone) competition, the experience gained from folk song arrangements led to the emergence of original compositions in the 1970s that shared many similarities with various genres. In Anatolian Rock, it's common to observe the use of 7-syllable, 8-syllable, and 11-syllable verse forms in song lyrics. These syllabic forms are quite important in terms of the formation of the melodies. They influence phrase rhythm as well as the phrase length, thus shape the song form as well. The Figure 3 below shows five Barış Manço songs. All lyrics have 8-syllable meter. Manço divides an 8-syllable line equally, creating melodic structures with 4 syllables and 4 beats. This analysis also shows that Barış Manço continues to use the same deep formula after a successful hit song “Dağlar Dağlar”.

Barış Manço, Dağlar Dağlar (1970)

$\frac{4}{4}$ γ el le rim le_ bü yüt_ tü_ ğüm so lar i ken_ di rilt_ ti ğim_

Barış Manço ve Moğollar, İşte HendeK İşte Deve (1971)

$\frac{4}{4}$ γ iş te hen dek iş te de ve ya a tar sın ya gi der sin

Barış Manço ve Moğollar, Binboğa'nın Kızı (1971)

$\frac{4}{4}$ ξ ba ba o ca_ ğın dan çık tım_ yıl lar ön ce si

Barış Manço ve Kurtalan Ekspres, Gülme Ha Gülme (1974)

$\frac{4}{4}$ γ tur na lar dan ha be ri mi_ al dı ğın_ gün sev di cc ğim_

Barış Manço ve Kurtalan Ekspres, Ben Bilirim (1975)

$\frac{4}{4}$ ξ de li gö nül_ sev_ da_ sı nı_ ben_ bi li rim_ ben_ bi li rim

Figure 3. *Melodic rhythm in Barış Manço*

Figure 4 shows how Erkin Koray composes a 7-syllable line. In the first example, artist uses a line in two measures by extending the last syllable into the second measure. In the other two examples, there are 7 syllables in the same measure. In addition, in all three examples, the artist's unique vocal style and melodic use are formed by dotted eighth notes. On the other hand, Cem Karaca uses 11-syllable lines in his early compositions. In Figure 5, all three songs have lyrics with 11-syllable meter. The artist expands the line onto four measure using quarter, half and whole notes. Such a structure naturally results in a different harmonic rhythm and vocal delivery. So, in all these three artists usage of these rhythmic structures is the primary constructor of their musical style.

Erkin Koray, Yalnızlar Rıhtımı (1974)

Erkin Koray, Estarabim (1975)

Erkin Koray ve Süpergrup, Yağmur (1971)

Figure 4. Melodic rhythm in Erkin Koray

Cem Karaca ve Apaşlar, Emrah (1967)

Cem Karaca ve Apaşlar, Felek Beni Nazlı Yardan Ayırdı (1969)

Cem Karaca ve Kardaşlar, Üryan Geldim (1972)

Figure 5. Melodic rhythm in Cem Karaca

Melody

When looking at the compositions in general, there are three modalities: Major, Minor, and Phrygian. Each of these modalities has different degrees of relationships with both *Makam* music and tonal music. Comparisons with *Makam* music will be related to melodic progression, so frequency values will not be taken into account. Therefore, special signs indicating microtonal intervals in *Makam* music will not be used. Instead, the melodic movements within the modal structure will be compared to their counterparts in *Makam* music. Additionally, the formation of this hybrid modal structure and the relationships between harmonic progressions and *Makam* melodic progressions will be demonstrated at the textual level.

Major. In the major modality, there are two different structures. Apart from their tonic, these two structures are quite similar in terms of melodic progression and contour. Although it is challenging to directly relate these structures to *Makam* music, I will associate them with the *Rast* and *Segah* modes due to their similarities. The first of these structures establishes a tonic note on 1, exhibiting a melodic progression similar to the *Rast* mode. In Figure 6, you can see the eight-measure A section of "Yalnızlar Rıhtımı." The section is arranged in a call-and-response format, consisting of two two-measure phrases. In the third measure, due to a descending motion, it stops on 3 with b7; subsequently, through an ascending motion, 7 is emphasized, leading to a resolution in the last two measures as 5-4-3-2-1.

Figure 6. Erkin Koray, "Yalnızlar Rıhtımı" (1974)

In the other example in Figure 7, we can find the same characteristics. In the ninth measure, as in the previous example, b7 is used during the descending, emphasizing 3, and then the melody moves between 5 and 7, reaching a resolution of 3-2-1 in the last measure.

Figure 7. Cem Karaca, "Felek Beni Nazlı Yardan Ayırdı" (1969)

When looking at the melodic characteristics in the examples, it can be said that they largely embody the characteristics of the *Rast* mode in *Makam* music. Upon examining the melodic lines in the compositions, it is observed that each consists of four phrases. The pitch selections in these phrases also show a significant degree of similarity. Figure 8 compares the melodic lines in two compositions. For the sake of simplicity in the comparison, both examples are written in the key of G. As seen below, both compositions consist of four phrases of different lengths. The numbers beneath the notes indicate the measures where these phrases are found. Particularly, the melodic motion areas in the second and third measures appear to be quite similar.

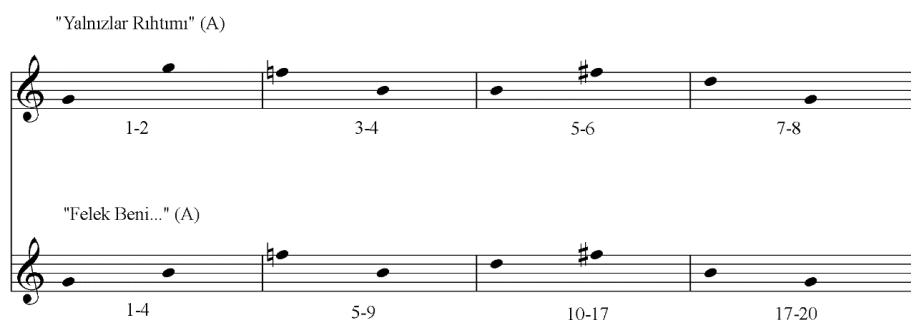


Figure 8. Comparing melodic structures in rast makam

This melodic pattern is a structure that exists in *Makam* music. In Figure 9, we see the *rast* scale in the first measure. Especially in the opening melodies, when $b7$ (*Acem*) is used, the resulting scale is referred to as "*Acemli Rast dizisi*". In the second measure, we observe this scale and the diminished *Ferahnak* pentachord within it.³ The use of $b7$ to rest on 3, creating *Segah*, is one of the fundamental characteristics of the *Rast makam*, as seen in the compositions.

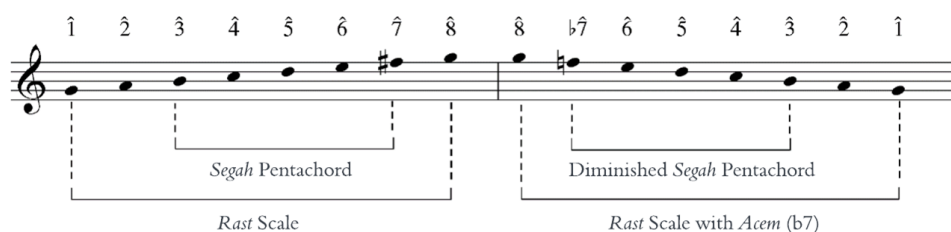


Figure 9. The Rast makam scales

The second structure in major modality has a characteristic similar to the *Segah makam*, with a tonic on 3. This sequence consists of six notes, and just like in the previous structure, it uses $b7$ instead of 7 during the initial movement. The 3 is supported harmonically by the I chord. Figure 10 shows an example from Erkin Koray.

³ Although the use of the *Acem* ($b7$) to rest on the *Segah* is sometimes referred to as "half cadance on *Segah* with diminished *Ferahnak*" due to the presence of the Eb (*dik Hisar perdesi*), it is briefly referred to here as *Segah*.

3̂ 3̂ 3̂ 3̂ 4̂ 5̂ 5̂ 5̂ 5̂ 6̂ 5̂ 4̂ 3̂ 7̂ 7̂ 7̂

gö nül ver dim ka ra göz lü es me re a lıp gö

7̂ 8̂ 8̂ 6̂ 6̂ b7̂ 6̂ 5̂ 6̂ 5̂ 4̂ 3̂ 7̂ 7̂ 7̂ 8̂ 8̂

tür dü ler be ni as ke re kur ban o lam si ze

8̂ 8̂ 8̂ 6̂ 5̂ 4̂ 3̂ 3̂ 3̂ 3̂ 4̂ 5̂ 5̂ 5̂ 5̂ 6̂ 5̂ 4̂ 3̂

ey ko mu tan la kız la rı da a lun ar tık as ke re

Figure 10. Erkin Koray, "Kızları da Alın Askere" (1967)

In Figure 11, there is another example with similar characteristics. Here, you can see four separate phrases. The first phrase consists of 3-4-5, the second phrase contains 5-6-b7, the third phrase has 5-6-7-8, and the final phrase consists of 3-4-5-6-b7.

3̂ 3̂ 3̂ 3̂ 3̂ 3̂ 4̂ 5̂ 4̂ 5̂ 5̂ 4̂ 4̂ 3̂ 3̂ 6̂ b7̂ 6̂ 6̂ 5̂ 6̂ 5̂ 5̂

düş tüm mah pus dam la rı na ö ğüt ve ren çok o lur top la san o ö ğüt le ri

4̂ 5̂ 5̂ 5̂ 4̂ 3̂ 3̂ 7̂ 7̂ 7̂ 7̂ 7̂ 7̂ 7̂ 8̂ 8̂ 8̂ 7̂ 7̂ 6̂ 5̂

bur dan kö ye yol o lur a na ba ba ba cı kar daş dar ğü nün de el o lur

6̂ b7̂ 6̂ 6̂ 5̂ 6̂ 5̂ 5̂ 5̂ 5̂ 5̂ 4̂ 4̂ 3̂ 3̂

na mus be la sı na kar daş dök tü ğü müz can bi zim

Figure 11. Cem Karaca, "Namus Belası" (1974)

This second structure within the major modality, apart from the tonic note, is quite similar to the previous example in terms of melodic line. Figure 12 shows a comparison of the two sequences. In the examples from Figure 10 and Figure 11, it can be observed that the #2 (raised second) note, which serves as a substitute for the 3 in the *Segah* mode, is not used.

Rast Scale

1̂ 2̂ 3 4̂ 5̂ 6̂ 7̂ 8̂

Segah Scale

#2 3̂ 4̂ 5̂ 6̂ 7̂ 8̂

Segah Pentachord


Diminished Segah Pentachord

Figure 12. Comparing rast and segah scales

As seen in Figure 13, the use of #2 as a raised second note can be observed in two works by Cem Karaca with the Kardeşlar and Moğollar groups. In both examples, the #2 note is supported by an augmented fifth chord (#5).

Cem Karaca ve Kardeşlar, *Oy Gülüm Oy* (1971)

î 2̂ 3̂ 3̂ 3̂ 3̂ 3̂ 3̂ 3̂ 4̂ 3̂ #2̂ 4̂ 3̂ 3̂ 3̂

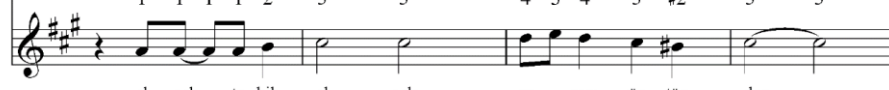


ki mi kırk be ğen mez gü lüm_ ben yaz bek le_ rim

A: I I IV V* I

Cem Karaca ve Moğollar, *El Çek Tabib* (1973)

î î î î 2̂ 3̂ 3̂ 4̂ 5̂ 4̂ 3̂ #2̂ 3̂ 3̂



el çek_ ta bib el çek ya_ rem üs tün den_

Figure 13. Comparing "Oy Gülüm Oy" and "El Çek Tabib"

So far, we have seen that both Cem Karaca and Erkin Koray have two structures within the major modality. Another structure found in Barış Manço's works in the major modality is the major pentatonic structure (Figure 14). "Seher Vakti" (1967) and "Yine Yol Göründü Gurbete" (1975) are two of Barış Manço's works in this structure. Especially in "Seher Vakti," the pentatonic sequence is used as 5-6-1-2-3. In "Yine Yol Göründü Gurbete," the sequence includes 7 and turns to 1-2-3-5-6-7.

3̂ 3̂ 3̂ 3̂ 3̂ 3̂ 2̂ 3̂ 2̂ 1̂ 3̂ 3̂ 3̂ 3̂ 3̂ 3̂ 2̂ 1̂



sa bah se her vak ti düş tüm yo la a nam de di ni re o ğul

3̂ 2̂ 3̂ 3̂ 3̂ 3̂ 3̂ 3̂ 2̂ 3̂ 2̂ 1̂ 1̂ 1̂ 1̂



böy le de dim a na faz la sor ma bağ rım ya nık_

1̂ 1̂ 1̂ 1̂ 1̂ 6̂ 5̂ 3̂ 3̂ 3̂ 2̂ 2̂ 3̂ 3̂ 3̂ 2̂ 1̂



ye ter_ sor ma_ se her_ vak ti düş_ tüm yo la

Figure 14. Barış Manço, "Seher Vakti" (1967)

Minor. In the works in the minor modality, a common sequence is used. It can be observed that the harmonic and melodic minor sequences, which result from the half-step raising of b7 and b6 as in tonal music, are not used at all. In all of the works, the melodic cadences occur as b7-1 and 2-1, along with their extensions. In Figure 15, an example of the use of the minor modality can be seen. The ninth measure in the B section starts with 3-4-5, creating a half cadence with b6-5.

5̇ 5̇ b7̇ 1̇ 1̇ 1̇ 2̇ 1̇ 1̇ b7̇ b7̇ b7̇ b7̇ 2̇ 1̇ 5̇ 5̇ b7̇ 1̇
 ba ba o ca_ _ _ ğın dan çık tum_ _ yıl lar ön ce si bir gün ka der_ _
 1̇ 1̇ 2̇ 1̇ 1̇ 1̇ b7̇ b7̇ b7̇ b7̇ 2̇ 1̇ b3̇ 4̇ 5̇ 5̇ 5̇ 5̇ 4̇ b6̇ 5̇ 5̇ 4̇
 _ kar şı ma_ _ _ çı kar dı se ni bir gö rün_ _ dün_ _ bir yok ol_ _ dün
 4̇ 4̇ 4̇ 4̇ 5̇ b6̇ 5̇ 2̇ b3̇ 4̇ 4̇ 4̇
 se rap mi sa_ _ _ li de re te pe_ _
 b3̇ b3̇ b3̇ b3̇ 1̇ 2̇ b3̇ 2̇ b7̇ 1̇ 1̇
 de mem_ _ gü zel_ _ a ra rum se_ _ _ ni

Figure 15. Barış Manço, "Binboğa'nın Kızı" (1971)

While the vocal sections have melodies in this structure, different melodic structures are present in the instrumental sections. Figure 16 shows a snippet of the instrumental melody in the introduction of the same piece. When the melody in the first measure is repeated in the second measure, an embellishment is made using b5. In the third and fourth measures, 6 is used, incorporating both blues and *Hüseyni* motifs (Figure 16).

1̇ b7̇ 1̇ b7̇ 1̇ b7̇ 1̇ b3̇ 2̇ 1̇ 1̇ b7̇ 1̇ b7̇ 1̇ b7̇ b5̇ 4̇ b3̇ 1̇ 1̇ 1̇ b7̇
 b7̇ 4̇6̇ b7̇ 4̇5̇ 5̇ 5̇ 5̇ 4̇ 5̇ 4̇ 5̇ b7̇ 4̇6̇ 4̇7̇ 5̇ 5̇ 5̇ 5̇ 4̇ 5̇ 4̇ 5̇

Figure 16. Barış Manço, "Binboğa'nın Kızı" (1971)

Generally, in the minor tonality, the melodic line generally revolves around the 1 and 5. As seen in Figure 17, the section A often rests on the 4 or 5, and the final cadence is typically made in a stepwise motion, as 3-2-1.

A a: 5̇ 5̇ 5̇ 5̇ 5̇ 5̇ b7̇ b6̇ 5̇ 5̇ 4̇ 4̇ 4̇ b3̇ 4̇ 5̇ 4̇ 4̇ B b7̇ b7̇ b7̇ b7̇
 ür yan gel dim_ _ ge_ _ _ ne ür yan_ _ gi de_ _ _ rim az ra il gel
 6 b7̇ 1̇ b7̇ b7̇ b6̇ b7̇ 1̇ b7̇ b6̇ 5̇ 5̇ 5̇ 5̇ 4̇ 5̇ b6̇ 5̇ 5̇ 2̇ 2̇ 2̇ 2̇ 2̇ 4̇ b3̇ 2̇ 2̇
 miş_ _ te_ _ _ ca nım ta lep ey_ _ _ ler be nım can ver me_ _ _ ye
 11 b3̇ b3̇ 2̇ 1̇ 2̇ 1̇ 1̇ C 2̇ 1̇ 2̇ 2̇
 der ma nım mı_ _ _ var der ma nım mı
 14 b3̇ 2̇ b3̇ b3̇ 2̇ 1̇ 2̇ 2̇ b3̇ 2̇ b3̇ b3̇
 der ma nım mı der ma nım mı der ma nım mı

Figure 17. Cem Karaca, "Üryan Geldim" (1972)

In Erkin Koray's first single release, "Bir Eylül Akşamı", it can be observed that the minor modality is used in a more Western style compared to other examples. Each of the A, B, and C sections has different tonal characteristics. The form is simply structured as AB+AB+ACA. In the C section, a modulation to the related major tonality, G major, is seen. This complex structure in this early piece is not commonly used in later periods.

Phrygian. The Phrygian mode, one of the most commonly used modal structures in popular music in Turkey, was also used in Anatolian Rock during the 1960s and 1970s. Despite its popularity in contemporary music, its similarity to the *Kürdi makam* in Turkish classical music, and its widespread use, it doesn't possess any special distinction in Anatolian Rock. As mentioned earlier with major and minor modalities, the tonal-*makam* synthesis approach seen in Phrygian mode also carries the same structural features.

The final four measures of three songs by Barış Manço are shown below in Figure 18. The melodic structure appears to be quite similar. Additionally, in songs like "Dağlar Dağlar" and "Ben Bilirim," it is evident that the melodic line revolves around 1-b2-b3-4-5 within a pentatonic framework.

Barış Manço, Dağlar Dağlar (1970)

♭3̂ 4̂ 4̂ 4̂ 4̂ 4̂ 4̂ 4̂ ♭3̂ ♭2̂ 1̂ ♭2̂ ♭3̂ ♭3̂ ♭2̂ ♭2̂ 1̂ 1̂ 1̂

sev di ği mi son bir ol sun ya kın dan gö rem

Barış Manço ve Kurtalan Ekspres, Gülme Ha Gülme (1974)

♭3̂ 4̂ 4̂ 4̂ 4̂ ♭3̂ ♭3̂ 2̂ ♭3̂ ♭3̂ 2̂ 1̂ ♭2̂ 1̂ 1̂

se ni ba na çok gö ren ler ney ler

Barış Manço ve Kurtalan Ekspres, Ben Bilirim (1975)

♭3̂ ♭3̂ 4̂ 4̂ 4̂ 4̂ 4̂ 4̂ ♭3̂ ♭3̂ ♭2̂ ♭2̂ 1̂ ♭2̂ ♭2̂ ♭3̂ ♭3̂ ♭3̂ ♭3̂ ♭3̂ ♭3̂ 2̂ ♭3̂ ♭3̂ ♭2̂ ♭2̂ 1̂

yar dan ay rı kal ma sı nı ben bi li rim ben bi li rim

g: iv bII i i

Figure 18. Phrygian mode in Barış Manço songs

Cem Karaca rarely uses the Phrygian mode. In "Tamirci Çırağı" and Erkin Koray's two songs with the same structure, "Anma Arkadaş" (1967) and "Seni Her Gördüğümde" (1974), it is not possible to definitively determine whether the modality is minor or Phrygian. In these songs, the i chord found in Phrygian mode is used as a major I chord. This results in the I chord turning into a V chord and the iv chord becoming the tonic. Additionally, the absence of a strong melodic cadence in these songs and their tendency to often end with a fade-out also make it difficult to determine the modality definitively. As seen, these three modal structures mentioned here exhibit parallels with both Western tonal music and *Makam* music. Figure 19 shows how Cem Karaca uses these three modalities within the same piece.

A: ki mi kîr be tîen mez gû lûm_ ben yaz bek le_ rim_

I I IV V I I IV V I

Majör

B: bi ze bur_ da bir gû neş yok oy gû lû_ oy_

IV I V I I V/vi ii III

C: ki mi aş be ğen mez gû lûm_ be_ aç bek le ri_ m_ bu gûn de ğil

i i iv iv i

Minör

17: ya rın deyu_ boş_ boş_ boş_ bek le rim i_

V bV IV iv i bII i A: V

Phrygian

Figure 19. Cem Karaca, "Oy Gülüm Oy" (1971)

Harmony

The chord progressions in all aforementioned modalities, major, minor and Phrygian, are mainly accompanied by guitar, keyboard and bass. Considering all the songs we transcribed, there is no fixed song form or chord progression. However, when we look at these modalities, it seems that certain chords are used for certain scale degrees or melodic shells. The element that establishes the chord progression is the relationship between the chords and the melody rather than their relationships within the chords. In addition, since the *Makam* structures from which the melodies are inspired require certain stopping points, these points (i.e. I, IV, V) shape the harmonic structure. In this section, one prominent feature for each modality will be mentioned. Songs in major keys largely incorporates I, IV and V chords, whether they include *Rast*, *Segah*, or pentatonic melodies. And the most used cadence is IV-I. Figure 20 below shows chord-scale relation in a simplified form.

î	8	bî	6 5	4	3
V		IV		I	

Figure 20. The V-IV-I cadence

In minor keys, the most important feature that distinguishes them from their western counterparts is the use of bIII and bVII chords. Figure 21 below represents a reductive analysis of Barış Manço songs in minor keys. As can be seen, certain degrees require certain chords. While most Barış Manço songs have bVII-I cadence, Cem Karaca songs use traditional V-I cadences.

$\hat{1}$ $b\hat{7}$ $\hat{2}$ $b\hat{3}$ $\hat{4}$ $b\hat{5}$ $\hat{4}$ $\hat{5}$ $\hat{4}$ $b\hat{3}$ $\hat{2}$ $b\hat{7}$ $\hat{1}$
i *bVII* *i* *iv* *bIII* *iv* *i* *bVII* *i*

Figure 21. Chords in minor keys (Barış Manço)

Songs in Phrygian keys have chords such as *bVII* and *bII* as dominant. With the *iv* chord as predominant, a typical Phrygian song uses *iv-bII-I* progression (Figure 22).

g: *iv* *bII* *i* *i*

Figure 22. Phrygian cadence (Barış Manço)

In Erkin Koray songs such as “Anma Arkadaş” (1967) and “Seni Her Gördüğümde” (1969), despite the *b3* in melody the tonic chord is the major *I*. This chord also serves as *V* of *iv* in the turnaround. The resulting chord progression, as can also be seen on Cem Karaca’s “Tamirci Çırağı” (1975), would become the most used progression in Turkish popular music. This Phrygian progression, i.e., *Am-G-F-E* has in fact an ambiguous nature in terms of defining the key (*i-bVII-bVI-V* or *iv-bIII-bII-I*). Additionally, the fact that some songs end with a fade-out contributes to this ambiguity as it makes it difficult to hear the final cadence.

CONCLUSION

The melodic features of the compositions largely align with *Makam* music, creating a new hybrid musical language by incorporating scales like *Rast*, *Segah*, *Hüseyni* and *Kürdi* into major, minor, and Phrygian modalities. The development of composition techniques during this period sheds light on the artists' post-1975 works, which could be considered their maturity phase, such as Cem Karaca's contributions to progressive rock, symphonic rock, and rock opera styles, Erkin Koray's psychedelic rock pieces, and Barış Manço's popular works in the 80s and 90s. The rhythmic freedom, expansive melodic approach in a wide vocal range, and robust harmonic cadence structures characterize the musical sections that underpin Cem Karaca's political messages. Barış Manço's ability to craft simple melodic structures around a fifth and his adept handling of them explain his later success, widely embraced by a broad social audience. Meanwhile, Erkin Koray's avoidance of musical formulas, his embrace of marginality, and his eclectic musical style established him as one of the most significant and innovative musicians of the 20th century in Turkey.

RECOMMENDATIONS

In a broader sense, the study explored how the political, economic, and aesthetic meanings of popular music are formed on a musical level, how they vary among different artists, and how these ideas are expressed in musical concepts. Additionally, musical analysis shed light on both the social, historical, and cultural meanings of music and the components of national identity between tradition and modernity at a textual level. The method used in this study can also be applied to other Anatolian Rock/Pop works and artists from the 60s and 70s. For example, the Golden Microphone Contest could be useful in illustrating this musical structure clearly. Furthermore, the method can be extended to the popular music genres of the 80s and 90s, allowing for the historical tracking of changes in structure.

REFERENCES

- Adorno, T. (1990) On popular music. S. Frith and A. Goodwin (Eds.), in *On record, rock, pop and the written word* (pp. 256-267). London: Routledge.
- Alpar, A. (2014). *Türk pop müziği kültüründe Anadolu rock müziği temsilcileri ve kullanılan halk türkülerinin analizi*. (Unpublished master's thesis). İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Aya, G. (1998). *Bir Cem Karaca kitabı*. İstanbul: Ada.
- Aya, G. ve Tireli, M. (1998). *Bir Erkin Koray kitabı*. İstanbul: Ada.
- Baysal, O. (2018). Reconsidering "Anadolu Pop", *Rock Music Studies*, 5:3, 205-219.
- Brackett, D. (1995). *Interpreting popular music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brackett, D. (1999). *Music*. B. Horner and T. Swiss (Eds.), in *Key terms in popular music and culture* (pp. 124-140). Malden, Mass.: Blackwell.
- Canbazoğlu, C. (2009). *Kentin türküsü: Anadolu Pop-Rock*. İstanbul: Pan.
- Dilmener, N. (2014). *Bak bir varmış bir yokmuş: hafif Türk pop tarihi*. İstanbul: İletişim.
- Everett, W. (2009). *The foundations of rock from "Blue suede shoes" to "Suite: Judy blue eyes"*. Oxford: Oxford University Press.
- Fabbri, F. (1981). A theory of musical genres: two applications. In D. Horn and P. Tagg (Eds.), *Popular music perspectives*, IASPM, Exeter, 52-81.
- Güner, B.B. (2015). *Anadolu Rock'ta Melodik, Armonik ve Ritmik Yapı: 1965-1975*. (Unpublished master's thesis). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Hyer, B. (2008). *Tonality*. T. Christensen (Ed.), in *The Cambridge history of Western music theory* (pp. 726-752). Cambridge: Cambridge University Press.
- Judkins, J. (2011). *Style*. T. Gracyk and A. Kania (Eds.), in *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (pp.134-143). New York: Routledge.
- Karakaya, K. (2014). *Anadolu rock müziğinin oluşum ve gelişim sürecinin değerlendirilmesi*. (Unpublished master's thesis). Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

- Meriç, M. (1999). *Türkiye'de popüler batı müziğinin 75 yıllık seyrine bir bakış. Cumhuriyet'in Sesleri*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Meriç, M. (2015) *Hoşça kal*, Birgün gazetesi 15 mart 2015 <http://www.birgun.net/news/view/hoscakal/15117>
- Merwe, P. (1989). *Origins of the popular style: The antecedents of twentieth-century popular music*. Oxford: Clarendon Press.
- Middleton, R. (1990). *Studying popular music*. England: Open University Press.
- Moore, A. (2001). *Rock, the primary text: Developing a musicology of rock*. Aldershot, Hants, England: Ashgate.
- Moore, A. (2003). *Analyzing popular music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moore, A. (2012). *Song means analysing and interpreting recorded popular song*. Farnham, Surrey, England: Ashgate.
- Orhan, A. H. (2002). *1960-2000 yılları arası "Anadolu pop/rock" olarak adlandırılan müzik kültürü*. (Unpublished master's thesis). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özkan, İ. H. (2006). *Türk müzikîsi nazariyatı ve usûlleri: Kudüm velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Randel, D. (2003). *Modality. The Harvard dictionary of music*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press.
- Skoog, G. (2012). *On strange shepherds, golden microphones, and electric guitars: genre, scene, and the rise of anadolu pop in the republic of turkey*. (Unpublished doctoral thesis). University of Washington, Seattle.
- Stephenson, K. (2002). *What to listen for in rock a stylistic analysis*. New Haven: Yale University Press.
- Stuessy, J., ve Lipscomb, S. (1990). *Rock and roll: Its history and stylistic development*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
- Tansuğ, F. (1999). *Turkish Popular Music: The Political Economy of Change*. (Unpublished Doctoral Thesis). University of Maryland, Maryland.
- Van der Merwe, P. (1989). *Origins of the popular style: the antecedents of twentieth-century popular music*. Oxford: Oxford University Press.

KEMANİ HASAN ÖZÇİVİ'NİN ŞİRVANİ İCRASININ TAHLİLİ**Analysis of Violinist Hasan Özçivi's Performance of Şirvani****Haluk BÜKÜLMEZ *****ÖZ**

Keman, yüzyıllar içinde gerek Klasik Türk Müziği icrasında gerekse Geleneksel Türk Halk Müziği icrasında kullanılan bir çalgı haline gelmiştir. Klasik Türk Müziği keman icracılarından bazıları aynı zamanda Geleneksel Türk Halk Müziği keman icrası üslubuna da sahiptir. Bahsedilen bu icracılardan biri de kemani Hasan Özçivi'dir. Adanalı olan Hasan Özçivi'nin çevre illerde yaygın olarak bilinen Şirvani halay icrasına yönelik mevcut ses kaydı da Özçivi'nin Geleneksel Türk Halk Müziği keman icra üslubundaki hâkimiyetini yansıtmaktadır. Hasan Özçivi'nin kanun, klarnet ve davul eşliğinde icra etmiş olduğu ses kaydı Finale v26 programı kullanılarak notaya aktarılmıştır. Batı menşeli olan mevcut süsleme tekniklerinin, kendine has bir üslup oluşturulan Geleneksel Türk Halk Müziği keman icrasını yansıtmakta yetersiz kalması sebebiyle, Geleneksel Türk Halk Müziği keman icra üslubunu meydana getiren önemli bir teknik olan parmak hareketi için yeni bir sembol önerisinde bulunulmuştur. Önerilen yeni sembole "glissandolu tril" ismi verilmiştir. Bu çalışmada, kemani Hasan Özçivi'nin Şirvani icrasını tahlil etmek ve Geleneksel Türk Halk Müziği içinde keman üslubu ile Şirvani icrasının makamsal özelliklerini tespit etmek için nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Hasan Özçivi'nin Şirvani icrasında en çok glissandolu tril süsleme tekniği ile detache yay tekniği kullandığı ve icra bütününde perde kaldırma tekniğine yer verdiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hasan Özçivi, Keman, Şirvani, Geleneksel Türk Halk Müziği Keman İcrası, Tahlil

ABSTRACT

Over the centuries, the violin has become an instrument used both in the performance of classical Turkish music and in the performance of traditional Turkish folk music. Some of the classical Turkish music violin players also have the traditional Turkish folk music violin performance style. One of these performers mentioned is the violinist Hasan Özçivi. The existing sound recording of Hasan Özçivi, a native of Adana, performing Şirvani halay, which is widely known in the surrounding provinces, reflects Özçivi's dominance on the violin performance style of traditional Turkish folk music. The sound recording of Hasan Özçivi performing with the accompaniment of qanun, clarinet and drums was transcribed into notes using the Finale v26 program. Since the existing ornamentation techniques of Western origin are insufficient to reflect the violin performance of traditional Turkish folk music, which has a unique style, a new symbol has been proposed for the finger movement, which is an important factor that creates the violin performance style of traditional Turkish folk music. The proposed new symbol is named "trill with glissando". In this study, document analysis technique, one of the qualitative research methods, was used to analyze the Şirvani performance of violinist Hasan Özçivi and to determine the maqam characteristics of the violin style and Şirvani performance in traditional Turkish folk music. It has been determined that Hasan Özçivi mostly uses the trill with glissando decoration technique and the detache bow technique in his Şirvani performance and includes the fret lifting technique throughout the performance.

Keywords: Hasan Özçivi, Violin, Şirvani, Traditional Turkish Folk Music Violin Performance, Analysis

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 07.04.2024 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 10.06.2024

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı, halukbukulmez@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3360-6629

EXTENDED ABSTRACT

Music is one of the most important elements that create the culture of a society. Music culture, which is shaped according to the events, wars, migrations and daily life styles of the relevant society throughout its history, is a factor that symbolizes the existence of the relevant society. When we look at the Turkish musical culture, it is seen that it is a unique musical culture with its diversity in terms of genre, mode structure used, rhythms, melodic structures and instruments. Although some of the instruments used in Turkish musical culture are of Western origin, they have been adapted to their own musical culture and included in the genres. The structure and sound range of the violin allow it to be an instrument that can be used in almost all musical genres in the world. Violin, which has become one of the stringed instruments used in Turkish music culture, has become an instrument used both in the performance of classical Turkish music and in the performance of traditional Turkish folk music over the centuries. The violin became widespread in the traditional Turkish folk music genre in the 20th and 21st centuries. While the violin is used in both classical Turkish music and traditional Turkish folk music, the performers of the relevant music genre have made some changes. The most obvious of these changes are instrument holding and tuning. The most important difference between classical Turkish music violin performance and traditional Turkish folk music violin performance, in addition to the tuning order, is the decorations used in the performance. It is known that in the process of transcribing any sound recording of the performance of traditional Turkish folk music into notation, the existing ornamentation techniques do not fully reflect the performance. The reason for this is that the currently used ornamentation techniques were created for Western music and are being adapted into Turkish music. The decorations used in traditional Turkish folk music violin performance are implicit knowledge. For this reason, the violin performance styles of both types of Turkish music are different from each other. For example, with the use of violin in Turkish music, in the early periods of the formation of the Turkish music violin performance style, classical Turkish music violin players adopted the classical kemençe performance style, while traditional Turkish folk music violin players adopted the kabak kemane performance style. However, some classical Turkish music violin players also have a traditional Turkish folk music violin playing style. One of the performers mentioned is violinist Hasan Özçivi. Based on his compositions in folk song form, it is understood that Hasan Özçivi's mastery of the traditional Turkish folk music style is also reflected in his violin performance. In addition, in the existing audio recording of Hasan Özçivi, who is from Adana, the Şirvani halay performance, which is widely known in the surrounding provinces, reflects Özçivi's dominance on the violin performance style of traditional Turkish folk music. Şirvani is a folk dance performed mostly in the Besni district of Adıyaman, accompanied by drums and zurna, without a specific melodic pattern, mostly in the Uşşak, Hüseyini and Hicaz maqams. No existing study has been found regarding either the violin performance of violinist Hasan Özçivi or the Şirvani halay. In this regard, it is thought that it is necessary to analyze the audio recording of Hasan Özçivi's Şirvani performance, since there is no study on Hasan Özçivi's violin performance and Şirvani halay and there are not enough studies on the determination of the violin performance style of traditional Turkish folk music. In this study, the elements that make up the violin performance style of traditional Turkish folk music are also mentioned, in line with the analysis of violinist Hasan Özçivi's Şirvani performance. In this study, document analysis technique, one of the qualitative research methods, was used to analyze the Şirvani performance of violinist Hasan Özçivi and to determine the violin style and maqam characteristics of the Şirvani performance in traditional Turkish folk music. The sound recording of Hasan Özçivi performing with the accompaniment of qanun, clarinet and drums was transcribed into notes using the Finale v26 program. It seems

that existing ornamentation techniques are insufficient to reflect the violin performance of traditional Turkish folk music, which has a unique style. For this reason, a new symbol has been proposed for the finger movement, which is an important factor that creates the violin performance style of traditional Turkish folk music. The expression "trill with glissando" was used to describe the style that occurs when the finger does not remain on a fixed fret, but moves back and forth. While Hasan Özçivi's Şirvani performance includes multiplication, sub-mordant, glissando, trill and trill with glissando decoration techniques, it has been determined that the most frequently used technique is trill with glissando decoration technique. When we look at the notes Nevâ, Dik Hisar, Acem, Gerdaniye, Dik Şehnaz, Gerdaniye and again Nevâ, which are the ending notes in which maqam transitions are made, it has been determined that the fret lifting technique, which has almost been forgotten in Turkish music, is included in the whole performance. While staccato, legato and detache bow techniques are included in the relevant performance, it has been concluded that the detache bow technique is used most frequently in the melodies created for traditional Turkish folk music in order to reflect the violin performance style of traditional Turkish folk music.

Müzik, bir toplumun kültürünü meydana getiren en önemli unsurlardan biridir. İlgili toplumun tarihi boyunca yaşamış olduğu olaylar, savaşlar, göçler ve günlük yaşam biçimlerine göre şekillenerek oluşan müzik kültürü, bahsi geçen toplumun varoluşunu simgeleyen bir etkidir. Toplumların müzik kültürü içinde kullanmış oldukları çalgılar, formlar, ritmik yapılar, icra toplulukları, eserlerinde yer alan konular vb. meydana getirildikleri toplumların yaşam biçimlerine ve kültürlerine karşı bir bakıma ayna görevi görmektedirler (Bükülmez, 2021: 62). Türk müzik kültürüne bakıldığında ise tür bakımından çeşitliliği, kullanılan makam yapısı, usûlleri, ezgisel yapıları ve çalgıları ile kendine münhasır bir müzik kültürüne sahip olduğu görülmektedir. Türk müzik kültürü içinde kullanılan çalgıların bazıları Batı menşeli olmasına rağmen kendi müzik kültürüne uyarlanarak türler içinde yerini almıştır. İcra ediliş biçimlerine ve yapılarına göre vurmali, üflemeli, mızraplı, yaylı ve tuşlu olarak gruplandırılan çalgılardan bazıları sadece belirli müzik türlerinde kullanılmaktadır. Ancak bazı çalgılar ise yapıları, ses sahaları, tınıları ve herhangi bir müzik türünde kullanılabilmesiyle evrensel bir çalgı olmuşlardır (Dubaz Bükülmez, 2024: 1). Bahsi geçen çalgılardan biri de kemandır. Kemanın Türk müziğinde kullanılmasından önce Türk topraklarında yaylı kopuz, kılıkobız, giccak, ıklığ, kemañçe, rebap ve sinekaman gibi farklı isimler alan yaylı sazlar icra edilmiştir (Hatipoğlu, 2023: 6). Kemanın yapısı ve ses sahası ise dünyanın hemen hemen tüm müzik türlerinde yer alabilen bir çalgı olmasına olanak sağlamaktadır. Türk müziği kültürü içinde de kullanılan yaylı çalgılardan biri haline gelen keman, yüzyıllar içinde gerek Klasik Türk Müziği icrasında gerekse Geleneksel Türk Halk Müziği icrasında kullanılan bir çalgı haline gelmiştir. Kemanın Osmanlı'yla münferit düzeyde de olsa tanışmasını; 16. yüzyılda çocuk yaşta Pargalı İbrahim'in keman çalarken dönemin velihtü olan Kanunî Sultan Süleyman'a rastlayıp, onun takdirini kazanarak himaye edilmesi olarak kabul edebiliriz (Gençoğlu, 2021: 11). Türk müziği icrası içinde kemanın tamamen kendine yer bulması ise zaman almıştır. Bu durumun en büyük sebeplerinden biri, o dönem Türk müziği icrasında kullanılan yaylı çalgıların başında sinekemanın yer almasıdır. Sinekemanın iptidai bir çalgı olması ve zamanla Türk müziğinde önemli keman icracılarının yetişmesi sebebiyle Türk müziği icrasında keman daha yaygın hâle gelerek sinekemanın yerini almıştır.

Türk müziği keman icracılığında yetişen önemli icracılara bakıldığında; “18. yüzyıl icracılarından Kemani İsak, Kemani Arif Ağa, Kemani Hızır Ağa, Kemani Osman Ağa, 19. yüzyıl icracılarından Kemani Ali Ağa, Kemani Edhem Ağa, Kemancı Gayto, Kemani Memduh, Kemani Sebuh, Kemani Arif Efendi, Bülbülü Salih Efendi. Cumhuriyet Dönemi ve sonrasında ise Kevser Hanım, Reşat Erer, Haydar Tatlıyay, Sadi Işılay, Nubar Tekyay, Hakkı Derman, Selahattin İnal” (Bükülmez, 2022: 167) ilk akla gelen isimlerdir. Bahsi geçen icracıların gerek besteleri gerekse mevcut icra kayıtlarından yola çıkarak bu icracıların daha çok Klasik Türk Müziği türünde keman icrası gerçekleştirdikleri anlaşılmaktadır. Günümüzde Geleneksel Türk Halk Müziği icrasında da kullanılan kemanın Geleneksel Türk Halk Müziği türünde yaygınlaşması ise 20 ve 21. yüzyıllar içinde olmuştur. Gerek Klasik Türk Müziği gerekse Geleneksel Türk Halk Müziği içinde keman kullanılırken ilgili müzik türüne yönelik icracılar bazı değişiklikler gerçekleştirmiştir. Bu değişiklikler arasında en belirgin olanları çalgı tutuşu ve akort düzenidir. Örneğin Geleneksel Türk Halk Müziği keman icrası denildiğinde akla gelen ilk isimlerden biri olan Hacı Çiçek, “kemanı 4'lü ve 5'li aralıklarla akort yapmaktadır. En çok kullandığı akortlar ise (inceden kalına doğru); Gerdaniye-Nevâ-Dügâh-Yegâh, Gerdaniye-Nevâ-Rast-Kaba Çargâh, Gerdaniye-Nevâ-Rast-Yegâh ve Muhayyer-Nevâ-Dügâh-Yegâh” (Ekici, 2013: 127) şeklindedir. Diğer bir yandan Geleneksel Türk Halk Müziği keman icrasında bazı icracılar bugün halen Mağrip Araplarının kullandığı gibi kemanı dize dayayarak çalmaktadırlar.

Klasik Türk Müziği keman icracılığı ve Geleneksel Türk Halk Müziği keman icracılığı arasındaki diğer önemli bir fark ise icrada yer verilen süslemelerdir. Geleneksel Türk Halk Müziği icrasına yönelik herhangi bir ses kaydının notaya aktarılma sürecinde mevcut süsleme tekniklerinin icrayı tamamen yansıtmadığı bilinmektedir. Bunun nedeni mevcut kullanılan süsleme tekniklerinin Batı müziğine yönelik oluşturulması ve Türk müziği içinde uyarlanmaya çalışılmasıdır. Geleneksel Türk Halk Müziği keman icracılığında kullanılan süslemeler örtük bilgilerdir. “İracının teknik bilgisi, müzikal estetiği, yetiştiği müzik ortamı gibi birçok değişik faktörlere bağlı olarak kullanılan süslemeler, kişiye özel deneyimlerle şekil bulmuş, doküman haline getirilmemiş bilgilerdir. Bilgi yönetiminde buna örtük bilgi denmektedir” (Durmaz, 2024: 1). Bu sebeple Türk müziğine ait bahsi geçen her iki türün keman icra üslubu birbirinden farklıdır. Örneğin kemanın Türk müziğinde kullanılmasıyla birlikte Türk müziği keman icra üslubunun oluşma sürecinin ilk dönemlerinde Klasik Türk Müziği keman icracıları klasik kemençe icra üslubunu benimserken Geleneksel Türk Halk Müziği keman icracıları ise kabak kemane icra üslubunu benimsemişlerdir. Ancak bazı Klasik Türk Müziği keman icracıları aynı zamanda Geleneksel Türk Halk Müziği keman icrası üslubuna da sahiptir. Bahsedilen icracılardan biri de kemani Hasan Özçivi’dir.



Fotoğraf 1. Hasan Özçivi (1925-1986)
(Orhan Bükülmez’in Arşivinden Alınmıştır.)

“Hasan Özçivi, 1925 yılında Adana’nın Akkapı mahallesinde dünyaya gelmiştir. İlk müzik eğitimine Adana’da Yusuf Kanlier’den keman dersleri alarak başlamıştır. Müzik hayatının ilk yıllarında türkü formunda çalışmalar yapan Özçivi, daha sonra klasik formda eserler vermiştir” (Yener, 2020). Ankara Radyosu keman sanatçısı olan Hasan Özçivi hakkında bestekâr Ali Şenozan şu hatıralarına yer vermiştir: “Adanalı bir keman sanatçısı abimiz. Kemani bilinen klasik keman formunda olmamakla birlikte toplumda çok sevilmişti. Sesi de güzeldi” (Şenozan, 2007: 38). Hem Ali Şenozan’ın hatırasında yer verdiği “*kemani bilinen klasik formunda olmamakla birlikte*” ifadesinden hem de türkü formundaki bestelerinden yola çıkarak Hasan Özçivi’nin Geleneksel Türk Halk Müziği üslubuna olan hakimiyetinin keman icrasına da yansıdığı anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra Adana’lı olan Hasan Özçivi’nin mevcut ses kaydında, çevre illerde yaygın olarak bilinen Şirvani halay icrası da Özçivi’nin Geleneksel Türk Halk Müziği keman icra üslubundaki hakimiyetini yansıtmaktadır. Şirvani daha çok Adıyaman’ın Besni ilçesinde Davul ve Zurna eşliğinde icra edilen belirli bir ezgisel kalıbı olmayan büyük çoğunlukla Uşşak, Hüseyini ve Hicaz makamlarında icra edilen bir halk dansıdır. Konuyla ilgili literatürde “Hacı Çiçek’in barak açışlarının tespiti ve kabak kemane uyarlanması” (Gökhan, 2023), “Türk halk müziği ve geleneksel Türk müziği ezgilerinin yaylı çalgılar eğitiminde kullanılabilirliği: Sistematik bir derleme çalışması” (Söylemez, 2023), “İcra ve notasyon uyumu açısından Türk halk müziği notasyon anlayışlarının incelenmesi” (Ballı, 2023), “Türk halk müziğinin keman ile seslendirilmesi üzerine bir araştırma” (Akpınar, 1992), “Keman eğitiminde Türk halk müziği eserlerinin kullanılma durumuna yönelik öğretim elemanı görüşlerinin değerlendirilmesi” (Gülüm O., Albuz A., 2019) gibi

çalışmalara rastlanmış ancak gerek kemani Hasan Özçivi'nin keman icrasına gerekse Şirvani halayına yönelik mevcut bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Bu bakımdan Hasan Özçivi'nin keman icrası ile Şirvani halayı üzerine ilgili bir çalışma bulunmaması ve Geleneksel Türk Halk Müziği keman icra üslubunun tespiti üzerine yeterli çalışma olmaması sebebiyle Hasan Özçivi'nin Şirvani icrasına yönelik ses kaydının tahlil edilmesi gerekliliği düşünülmektedir. Bu çalışmada, kemani Hasan Özçivi'nin Şirvani icrasının tahlili doğrultusunda Geleneksel Türk Halk Müziği keman icra üslubunu oluşturan unsurlara da değinilmiştir.

YÖNTEM

Bu çalışmada, kemani Hasan Özçivi'nin Şirvani icrasını tahlil etmek ve Geleneksel Türk Halk Müziği içinde keman üslubu ile Şirvani icrasının makamsal özelliklerini tespit etmek için nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Doküman analizi, araştırmanın konusu ile ilgili bilgi içeren materyallerin analizidir. Bu materyaller yazılı materyaller (kitap, dergi, gazete, magazin, arşiv, mektup, günlük, resmi yayın ve istatistikler vb.) olabileceği gibi konuyla ilgili film, video veya fotoğraflar şeklinde de olabilir (Metin, 2014: 363).

Hasan Özçivi'nin kanun, klarnet ve davul eşliğinde icra etmiş olduğu ses kaydı Finale v26 programı kullanılarak notaya aktarılmıştır. Giriş bölümünde de bahsedildiği üzere mevcut süsleme tekniklerinin, kendine has bir üslup oluşturulan Geleneksel Türk Halk Müziği keman icrasını yansıtmakta yetersiz kaldığı görülmektedir. Bu sebeple mevcut süsleme tekniklerinden hareketle Geleneksel Türk Halk Müziği keman icra üslubunu meydana getiren önemli bir faktör olan parmak hareketi için yeni bir sembol önerisinde bulunulmuştur. Parmağın sabit perde üzerinde kalmayıp ileri-geri şeklindeki hareketi ile meydana gelen süslemeyi tanımlamak için “glissandolu tril” ifadesi kullanılmıştır. Söz konusu parmak hareketi; bir perde üzerinde sabit kalmaması yönüyle vibrato süsleme tekniğinden, meydana geliş biçimi ve ileri-geri hareketinin sürekliliği yönüyle de glissando ve tril süsleme tekniklerinden ayrılmaktadır. Bahsi geçen “glissandolu tril” süsleme tekniğine sembol önerisi olarak aşağıdaki şekil oluşturulmuştur:



Şekil 1. Glissandolu Tril Sembolü

Oluşturulan glissandolu tril süsleme tekniğine yönelik sembol, parmak hareketinin nota süresi boyunca tek parmak ile ileri-geri gitme hareketini yansıtacağı düşünülerek meydana getirilmiştir. Glissandolu tril süsleme tekniğini uygulanırken parmak, harekete başlanılan perde ile yarım ses tiz perde arasında hareket sağlar. Geleneksel Türk Halk Müziği keman icra üslubunu yansıtmak için meydana getirilen yeni sembol, finale v26 programına yüklenerek tespit edilen ilgili perdelerin üzerine eklenmiştir. Geleneksel Türk Halk Müziği keman icra üslubunu yansıtmak için oluşturulan yeni süsleme tekniğinin vibrato, glissando ve tril süsleme tekniklerinden farkının daha belirgin biçimde anlaşılabilmesi adına aşağıda ilgili süsleme tekniklerinin icrasının yer aldığı video kaydına ilişkin barkod eklenmiştir.



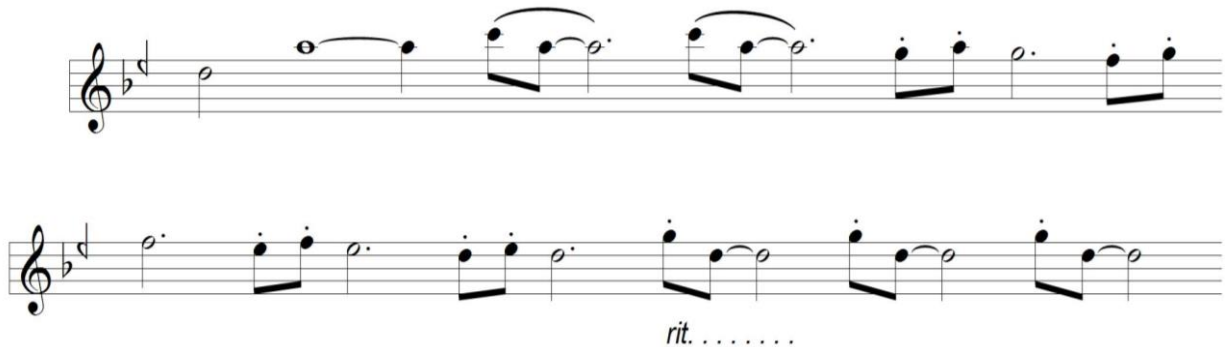
Şekil 2. Glissandolu Tril Süsleme Tekniğine Örnek Video

BULGULAR

Kemani Hasan Özçivi'nin şirvani icrası

Hasan Özçivi'nin Keman ile icra etmiş olduğu Şirvani icrası davul, klarnet ve kanun eşliğinde gerçekleştirilmiştir. İcra, Finale v26 programı kullanılarak notaya aktarılmış olup icranın tamamı makam geçkileri ve tempo değişikliklerine göre sekiz bölüme ayrılarak tahlil edilmiştir. İlk bölüm kaydın başlangıcındaki serbest bölüm, ikinci bölüm 4/4'lük bir ritmik yapıyla başlayan Nevâ perdesi kararlı 1-28. ölçü arası, üçüncü bölüm tempo/giderin hızlandığı 29-48. ölçü arası, dördüncü bölüm Dik Hisar perdesi kararlı geçkinin yer aldığı 49-66. ölçü arası, beşinci bölüm Acem perdesi kararlı geçkinin yer aldığı 67-84. ölçü arası, altıncı bölüm Gerdaniye perdesi kararlı geçkinin yer aldığı 85-101. ölçü arası, yedinci bölüm Dik Şehnaz perdesi kararlı geçkinin yer aldığı 102-125. ölçü arası, sekizinci bölüm ise Nevâ perdesi kararlı geçkinin yer aldığı 126-137. ölçü arası olarak bölünerek tahlil edilmiştir.

Kaydın girişinde keman, klarnet ve kanun tarafından serbest olarak bir girizgâh ezgisi gerçekleştirilmiş akabinde icra boyunca sadece keman ana ezgiyi icra ederken davul icrası Şirvani halayının gerektirdiği ritmik yapıyı sağlamış olup, kanun ve klarnet ise dem sesleri ritmik olarak icra etmiştir. Birinci bölümde yer alan Girizgâh kısmında Nevâ perdesi üzerinde Hüseyini makamında bir ezgi icra edilmiştir. Nevâ perdesi ile başlayan ezgide Muhayyer perdesine birlik ve noktalı ikilik değerdeki notalarla vurgu yapılmıştır. Tiz Çargâh perdesinden Muhayyer perdesine yapılan geçişlerin ardından sırasıyla Gerdaniye, Acem, Dik Hisar ve Nevâ perdelerinde kalıplar gösterilmiştir. Gerdaniye perdesinden Nevâ perdesine yapılan geçişlerle birinci bölüm tamamlanmıştır. Uzun seslere geçişlerde staccato yay tekniği kullanılarak kalıplar belirginleştirilmiştir. İlk bölüm içindeki ezginin son kısmında ritardando nüansı uygulanarak ritmik yapıya geçiş sağlanmıştır. Birinci bölüm içinde Nevâ perdesi üzerinde oluşturulan Hüseyini makamı seyrinde Nevâ ve Tiz Çargâh perdeleri arasındaki ses sahası kullanılmıştır.



Nota 1. Birinci Bölümden Örnek

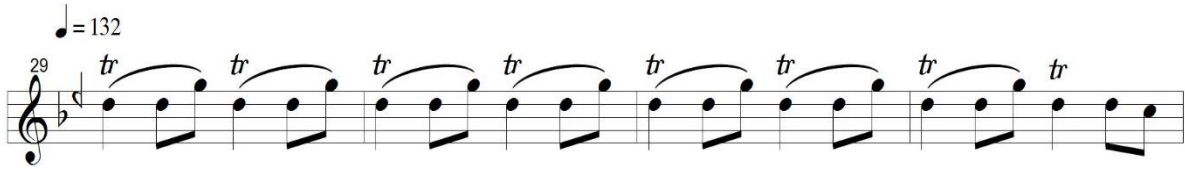
İkinci bölümde tempo/gider dörtlük değerdeki nota 100 bpm hızında bir ritmik yapıyla gerçekleştirilmiş olup Keman icrasında ise Nevâ perdesi üzerinde Uşşak makamında bir ezgi icra edilmiştir. Nevâ perdesiyle başlayan ezgide Acem perdesinde Çargâh, Dik Hisar perdesinde Segâh ve Nevâ perdesinde Uşşaklı kalıplar gösterilmiştir.

Akabinde Çargâh perdesinden Muhayyer perdesine geçilerek Acem perdesinde Çargâhlı kalış yapılmış olup devamında tekrar Acem perdesinde Çargâh, Dik Hisar perdesinde Segâh ve Nevâ perdesinde Uşşaklı kalışlar gösterilerek doğaçlamaya geçiş yapılmıştır. Büyük çoğunlukla Detache yay tekniğinin kullanıldığı bu bölümde dörtlük değerdeki Dik Hisar ve Acem perdelerinin çoğunluğunda glisandolu tril süsleme tekniğine yer verilmiştir. Nevâ perdesi üzerindeki Uşşak makamında gerçekleştirilen ezginin 27. ölçüsünde Nevâ perdesinde yapılan kararın ardından 16 ölçülük bir doğaçlama gerçekleştirilmiş olup bu doğaçlama içinde de glisandolu tril süsleme tekniğine oldukça yer verilmiştir. İkinci bölüm içinde Nevâ perdesi üzerinde oluşturulan Uşşak makamı seyrinde Çargâh ve Tiz Çargâh perdeleri arasındaki ses sahası kullanılmıştır.



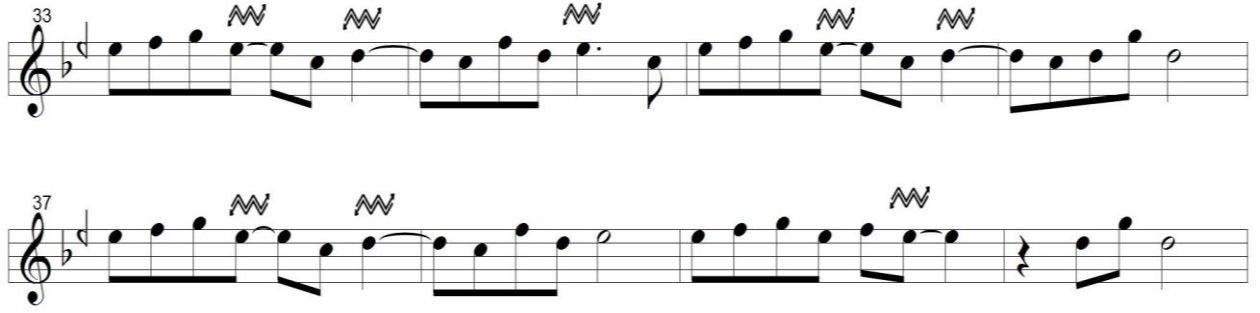
Nota 2. İkinci Bölümden Örnek

Doğaçlamanın ardından gelen üçüncü bölümün icrasında diğer eşlik çalgılarla birlikte tempo/gider bakımından uyum sağlamak amacıyla Nevâ perdesinden Gerdaniye perdesine geçişli bir motif gerçekleştirilmiş olup tempo/gider dörtlük değerdeki nota 100 bpm'den 132 bpm'e arttırılarak icra edilmiştir. Nevâ perdesinden Gerdaniye perdesine yapılan geçişte Nevâ perdesinde tril süsleme tekniğine yer verilmiş olup 29, 30, 31. ölçüde aynı motif tekrar edilirken 32. ölçüde ezgiye geçileceğini belirginleştirmek adına Nevâ perdesindeki tril süsleme tekniğinin ardından Çargâh perdesi icra edilmiştir.



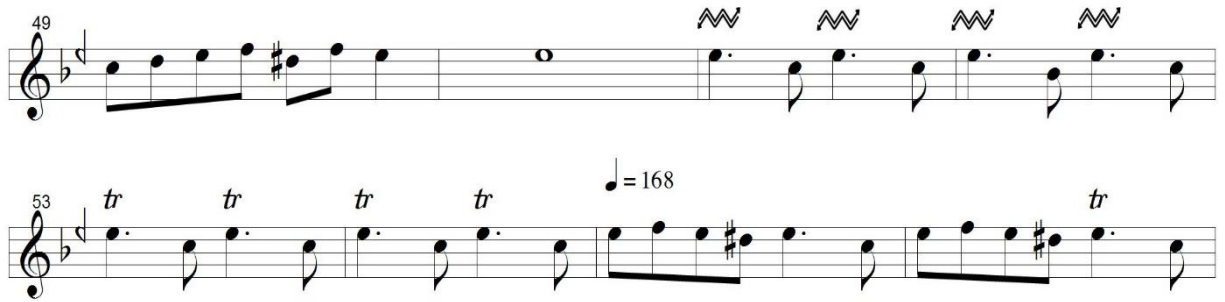
Nota 3. Üçüncü Bölümden Örnek

Üçüncü bölüm içinde Nevâ perdesi kararlı Uşşak makamında bir ezgi icra edilmiştir. 33. ölçüde Nevâ perdesinde Uşşak, 34. ölçüde Dik Hisar perdesinde Segâh, 35 ve 36. ölçüde Nevâ perdesinde Uşşak çeşnili karar yapılmıştır. 37 ve 40. ölçüde Nevâ perdesinde Uşşaklı, 38 ve 39. ölçüde ise Dik Hisar perdesinde Segâhlı kalış gösterilmiştir. 41. ölçüde Çargâh perdesinden Muhayyer perdesine geçilerek 42 ve 44. ölçüde Acem perdesinde Çargâhlı kalış gösterilmiştir. 45. ölçüde Çargâh perdesinden Muhayyer perdesine geçilerek bir önceki ezgi tekrarlanmış olup 48. ölçüde Nevâ perdesinde Uşşak çeşnisiyle karar edilmiştir. Oluşturulan ezgilerin icrasında noktalı dörtlük ve dörtlük değerdeki notaların icrasında tril ile glisandolu tril süsleme tekniklerine yer verilmiştir. Bu bölümün icrasında büyük çoğunlukla Detache yay tekniği kullanılmıştır. Üçüncü bölüm içinde Nevâ perdesi üzerinde oluşturulan Uşşak makamı seyrinde Çargâh ve Tiz Çargâh perdeleri arasındaki ses sahası kullanılmıştır.



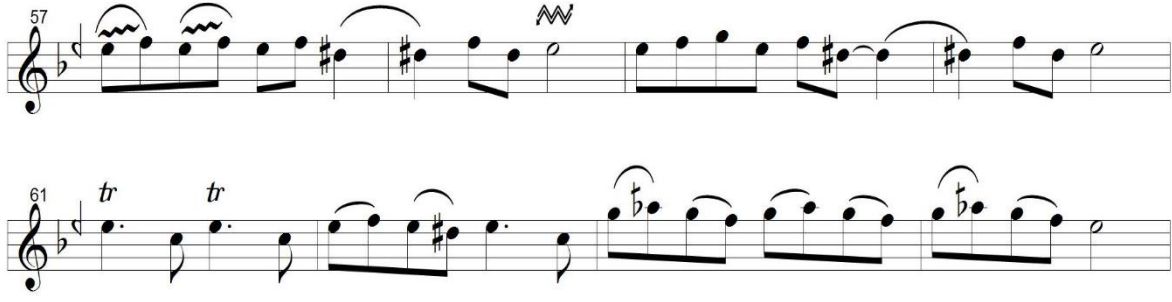
Nota 4. Üçüncü Bölümden Örnek

Dördüncü bölüm içinde yer alan 49. ölçüde Nim Hisar perdesi yeden olarak kullanılmış olup Dik Hisar perdesi üzerinde Hüzzam makamına geçki yapılarak 50. ölçüde Dik Hisar perdesinde kalış gösterilmiştir. Devamında 51 ve 54. ölçüler arasında diğer çalgılarla tempo/gider bakımından uyum sağlamak amacıyla Dik Hisar perdesinden Çargâh perdesine geçişli bir motif gerçekleştirilmiştir. Meydana getirilen motifin yer aldığı 51 ve 52. ölçüde noktalık dörtlük değerdeki Dik Hisar perdelerinin icrasında glissandolu tril, 53 ve 54. ölçüde yer alan noktalı dörtlük değerdeki Dik Hisar perdelerinin icrasında ise tril süsleme tekniğine yer verilmiştir. 55. ölçüde tempo/gider dörtlük değerdeki nota 132 bpm'den 168 bpm'e arttırılarak icra edilmiştir. 55 ve 56. ölçüde Nim Hisar perdesi yeden olarak kullanılıp Dik Hisar perdesinde kalışlar gösterilmiştir.



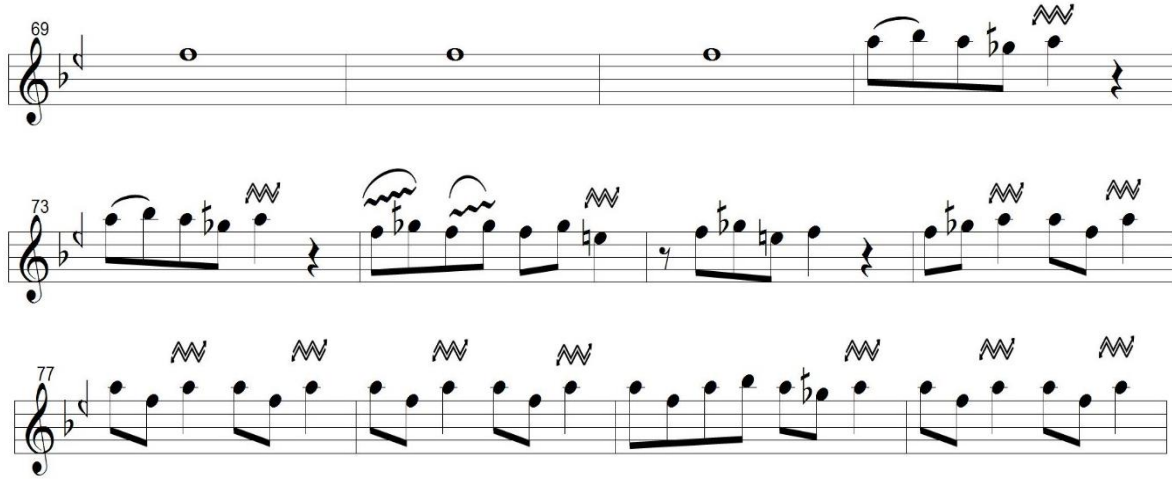
Nota 5. Dördüncü Bölümden Örnek

57. ölçüde Dik Hisar ve Acem perdeleri arasındaki glissando icrası birinci parmak ile gerçekleştirilmiş olup ikilik nota değerindeki Dik Hisar perdesinde glissandolu tril süsleme tekniğine yer verilmiştir. 57 ve 59. ölçüde Nim Hisar perdesine yeden perde olarak vurgu yapılmış akabinde Dik Hisar perdesinde kalış gösterilmiştir. 61. ölçüde noktalı dörtlük değerdeki Dik Hisar perdesinin icrasında tril süsleme tekniğine yer verilmiştir. 63. ölçüde Dik Hisar perdesi üzerindeki Hüzzam makamı dizisi gereği Şehnaz perdesi kullanılmış olup 66. ölçüde Nim Hisar perdesi yeden perde olarak vurgulanarak akabinde ikilik nota değerindeki Dik Hisar perdesinde glissandolu tril süsleme tekniği kullanılarak Dik Hisar perdesinde Hüzzam çeşnili karar edilmiştir. Bu bölüm içinde birinci parmak ile gerçekleştirilen glissando süsleme tekniğinin yer aldığı ve Nim Hisar perdesinin yeden perde olarak vurgulandığı bölümler haricinde tamamen detache yay tekniği kullanılmıştır. Dördüncü bölüm içinde Dik Hisar perdesi üzerinde oluşturulan Hüzzam makamı seyrinde Çargâh ve Şehnaz perdeleri arasındaki ses sahası kullanılmıştır.



Nota 6. Dördüncü Bölümden Örnek

Beşinci bölüm içinde yer alan 67. ölçüde Nim Hisar perdesi süsleyici perde olarak kullanılmış olup 67, 68, 69, 70 ve 71. ölçüde ikilik ve birlik değerdeki notalar ile Acem perdesi vurgulanarak Acem perdesi kararlı yapılan geçki belirginleştirilmiştir. 72, 73, 74 ve 75. ölçüde Sünbüle, Muhayyer, Mahur, Acem ve Hüseyini perdeleri kullanılmış olup 75. ölçüde Acem perdesi üzerinde Zirgüleli Hicaz çeşniysiyle kalış yapılmıştır. 74. ölçü içinde Acem ve Mahur perdeleri arasındaki glissando süsleme tekniği tek parmak ile gerçekleştirilmiştir. 76 ve 80. ölçüler arasında Muhayyer perdesine vurgu yapılmış bu bölüm içinde dörtlük değerdeki Muhayyer perdesinin icrasının tümünde glissandolu tril süsleme tekniğine yer verilmiştir. Beşinci bölüm içinde legato ve detache yay tekniklerine yer verilmiş olup büyük çoğunlukla detache yay tekniği kullanılırken, Acem perdesi üzerinde oluşturulan Zirgüleli Hicaz makamı seyrinde Çargâh ve Sünbüle perdeleri arasındaki ses sahası kullanılmıştır.



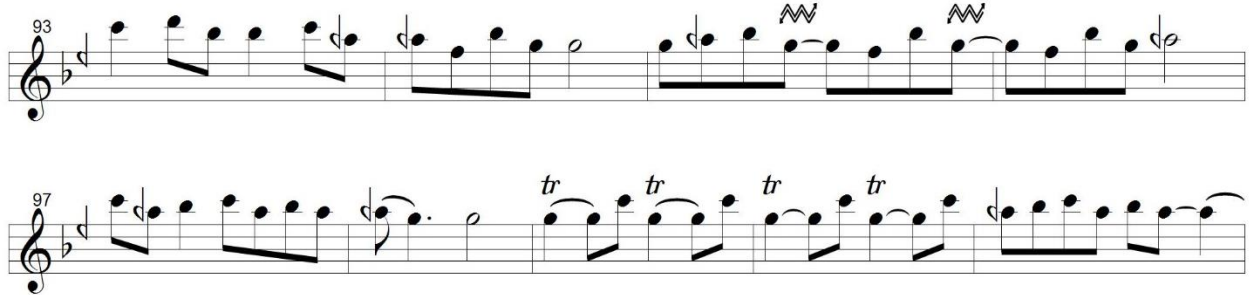
Nota 7. Beşinci Bölümden Örnek

Altıncı bölüm içinde yer alan 85. ölçüde Dik Şehnaz perdesi kullanılarak Gerdaniye perdesi üzerinde Uşşak makamına geçki yapılmış olup, geçkinin belirginleştirilmesi için 87, 88 ve 89. ölçüde Gerdaniye perdesi birlik değerdeki notalarla vurgulanmıştır.



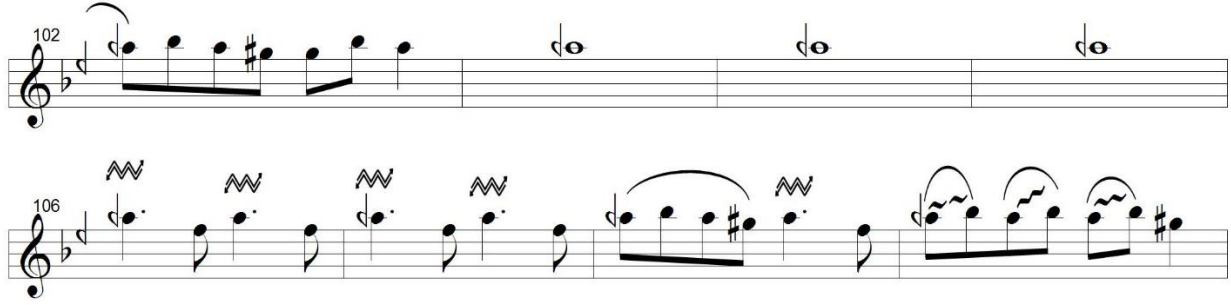
Nota 8. Altıncı Bölümden Örnek

Altıncı bölüm içinde yer alan geçkinin akabinde Gerdaniye perdesi üzerinde Uşşak makamında 11 ölçü doğaçlama gerçekleştirilmiş olup, doğaçlama içinde glissandolu tril süsleme tekniğine oldukça yer verilmiştir. Doğaçlamanın ardından Gerdaniye perdesi üzerinde Uşşak makamı seyrinde ezgi oluşturulmuş olup 94. ölçüde Gerdaniye perdesinde kalış gösterilmiştir. 96. ölçüde Dik Şehnaz perdesinde Segâhlı kalış gösterilirken 98. ölçüde Gerdaniye perdesi üzerinde Uşşaklı kalış gösterilmiştir. 99 ve 100. ölçüde Gerdaniye perdesinden Tiz Çargâh perdesine geçişli motif oluşturulmuş olup bir sonraki bölümde yer alan geçki için zemin oluşturulmuştur. Altıncı bölüm içinde dörtlük değerdeki notaların icrasında glissandolu tril ve tril süsleme tekniğine yer verilirken, Gerdaniye perdesi üzerinde oluşturulan Uşşak makamı seyrinde Dik Hisar ve Tiz Nevâ perdeleri arasındaki ses sahası kullanılmıştır.



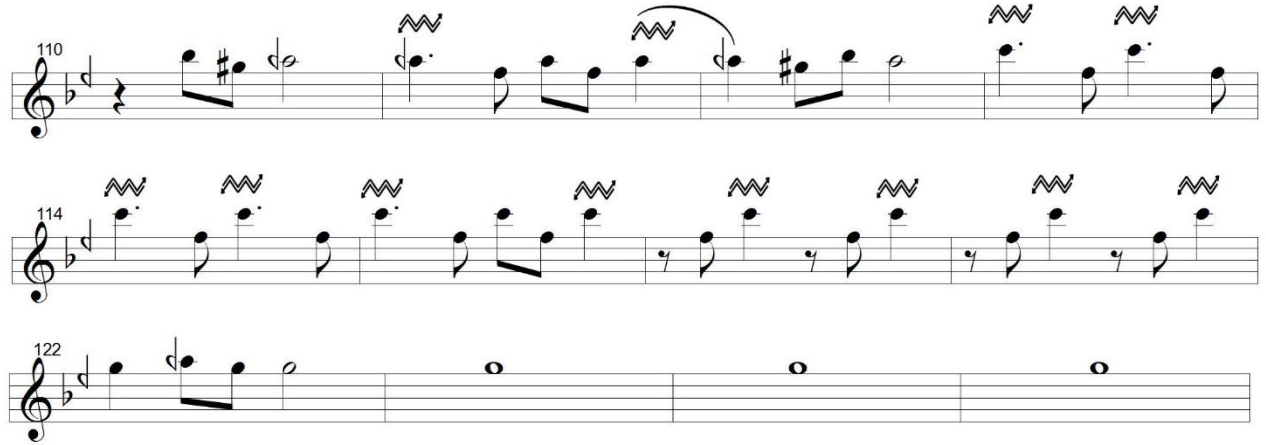
Nota 9. Altıncı Bölümden Örnek

Yedinci bölüm içinde yer alan 102. ölçüde Nim Şehnaz perdesi yeden olarak kullanılmış olup Dik Şehnaz perdesinde Segâh seyrine geçki yapılmıştır. 103, 104 ve 105. ölçüde birlik değerdeki notalarla Dik Şehnaz perdesi uzunca duyurularak geçki belirginleştirilmeye çalışılmıştır. 106 ve 107. ölçüde Dik Şehnaz perdesinden Acem perdesine geçişlerle oluşturulan motif ile Şirvani halayına yönelik ezgi oluşturulmuştur. Bu bölüm içindeki noktalı dörtlük değerdeki Dik Şehnaz perdesinin icrasında glissandolu tril süsleme tekniğine yer verilmiştir. 108. ölçüde Nim Şehnaz perdesi yeden perde olarak kullanılmış olup 110. ölçüde Dik Şehnaz perdesi üzerinde Segâhlı kalış yapılmıştır.



Nota 10. Yedinci Bölümden Örnek

112. ölçüde Nim Şehnaz perdesinin yeden perde olarak kullanılmasıyla Dik Şehnaz perdesinde Segâhlı kalış gösterilmiştir. Akabinde 113 ve 117. ölçüler arasında Tiz Çargâh perdesinden Acem perdesine geçişli bir motif ile halay havasına yönelik bir ezgi oluşturulmuştur. Bahsi geçen ölçüler içinde noktalı dörtlük ve dörtlük değerdeki Tiz Çargâh perdelerinin icrasında glissandolu tril süsleme tekniği kullanılmıştır. 118 ve 120. ölçüde Dik Şehnaz perdesinde Segâhlı kalışın ardından 121 ve 122. ölçüde Dik Şehnaz perdesi pestleştirilerek Gerdaniye perdesi üzerinde Uşşak makamına geçki yapılmıştır. Gerdaniye perdesi üzerindeki Uşşak makamına yapılan geçkiyi belirginleştirmek için 123, 124 ve 125. ölçüde birlik değerdeki notalarla Gerdaniye perdesi vurgulanmıştır. Yedinci bölüm içinde noktalı dörtlük ve dörtlük değerdeki notaların icrasında glissandolu tril süsleme tekniğine yer verilirken sekizlik değerdeki bitişik notaların icrasında glissando süsleme tekniği kullanılmıştır. Bu bölüm içinde legato ve detache yay tekniği kullanılırken büyük çoğunlukla detache yay tekniğine yer verilmiştir. Yedinci bölüm içinde Dik Şehnaz üzerinde oluşturulan Segâh seyrinde Acem ile Tiz Çargâh perdeleri arasındaki ses sahası kullanılmıştır.



Nota 11. Yedinci Bölümden Örnek

Sekizinci bölüm başlangıcında 7 ölçülük doğaçlama içinde Gerdaniye perdesi üzerindeki Uşşak makamı seyrinden Nevâ perdesi üzerindeki Uşşak makamına geçki yapılarak icranın ilk bölümünde yer alan diziyeye dönülmüştür. Doğaçlama içinde Gerdaniye perdesi üzerindeki Uşşak seyrinden Nevâ perdesi üzerindeki Uşşak makamına geçilmesiyle bir nevi Nevâ perdesi üzerinde Arazbar makamı geçkisi kullanılmıştır. Doğaçlamamın ardından 127, 128 ve 129. ölçüde birlik nota değerindeki Nevâ perdesi uzunca gösterilerek geçki belirginleştirilmeye çalışılmıştır. Nevâ perdesi üzerindeki Uşşak makamı geçkisinin ardından Nevâ perdesi üzerinde Uşşak makamında bir ezgi oluşturulmuş olup 130. ölçüde Nevâ perdesi üzerinde Uşşak, 131. ölçüde Dik Hisar perdesi üzerinde Segâh, 132 ve 133. ölçüde Nevâ perdesi üzerinde Uşşak çeşnili kalış yapılmıştır. 134.

ölçüde Nevâ perdesi üzerinde Uşşak, 135 ve 136. ölçüde Dik Hisar perdesi üzerinde Segâh çeşnişiyle kalışın ardından 137. ölçüde ise Nevâ perdesi üzerinde Uşşak çeşnişiyle karar edilmiştir. Bu bölüm içinde yer alan 130 ve 132. ölçüde Dik Hisar perdesinde glissandolu tril süsleme tekniği kullanılırken 133. ölçüde Nevâ perdesinde tril süsleme tekniği kullanılmıştır. 136. ölçüde ritardando nüansı ile bitiş hissiyatı vurgulanmıştır. Sekizinci bölüm içinde Nevâ perdesi üzerinde oluşturulan Uşşak makamı seyrinde Çargâh ve Gerdaniye perdeleri arasındaki ses sahası kullanılmıştır.

126 7 ölçü doğaçlama

130

134

rit.

Nota 12. Sekizinci Bölümden Örnek

Hasan Özçivi'nin davul, klarnet ve kanun eşliğinde icra etmiş olduğu Şirvani icrasına Nevâ perdesi üzerinde Hüseyini makamında serbest ölçülü bir ezgi ile başlanılmış olup akabinde ritmik yapıyla birlikte Nevâ perdesi üzerinde Uşşak makamında bir ezgi oluşturulmuştur. İcra sırasında tempo/gider değişikliği veya makamsal geçki yapılmadan önce en az 7 en fazla 16 ölçülük doğaçlamalara yer verilmiştir. Doğaçlamaların ardından makam geçkilerinin karar perdelerini birlik değerdeki notalarla uzunca duyurularak geçki belirginleştirilmeye çalışılmıştır. İkinci ve üçüncü bölümde Nevâ perdesi üzerinde Uşşak, dördüncü bölümde Dik Hisar perdesi üzerinde Hüzzam, beşinci bölümde Acem perdesi üzerinde Zirgüleli Hicaz, altıncı bölümde Gerdaniye perdesi üzerinde Uşşak, yedinci bölümde Dik Şehnaz perdesi üzerinde Segâh makamında ezgi gerçekleştirilerek Şirvani icrası makamsal bir anlayış ile gerçekleştirilmiş olup Türk müziğinde unutulmaya yüz tutmuş perde kaldırma tekniği uygulanmıştır. Son bölümde ise Gerdaniye perdesi üzerindeki Uşşak makamı seyrinden Nevâ perdesi üzerindeki Uşşak makamı seyrine geçerken Nevâ perdesi üzerinde bir nevi Arazbar makamı kullanılarak Şirvani icrasına makamsal anlayış ile bir bütünlük kazandırılmıştır. İcranın bütününde Çargâh ile Tiz Nevâ perdeleri arasındaki ses sahası kullanılırken yay teknikleri bakımından staccato, legato ve detache yay teknikleri kullanılmış olup bahsi geçen yay tekniklerinden ise büyük çoğunlukla detache yay tekniği kullanılmıştır. Ezgiler oluşturulurken daha çok dörtlük ve sekizlik değerdeki notalar tercih edilmiştir. İcra bütününde çarpma, alt mordan, glissando, tril ve glissandolu tril süsleme tekniklerine yer verilirken Şirvani halayının icrasında Geleneksel Türk Halk Müziği üslubunu gerçekleştirilebilmek adına en sık glissandolu tril süsleme tekniği kullanılmıştır.

SONUÇ

Araştırmanın bu bölümünde Kemani Hasan Özçivi'nin Şirvani icrasının tahlili doğrultusunda elde edilen bulgulara yönelik sonuçlara yer verilmiştir.

Geleneksel Türk Halk Müziği keman icralarının notaya aktarılma aşamasında mevcut süsleme tekniklerinin ilgili icrayı tamamen yansıtmaması sebebiyle Geleneksel Türk Halk Müziği keman icra üslubuna yönelik yeni bir süsleme tekniği oluşturulmuştur. Nota değeri boyunca parmağın ileri-geri hareketiyle oluşan yeni süsleme tekniğine “*glissandolu tril*” ismi verilmiş ve bu tekniği ifade eden bir sembol meydana getirilmiştir. Geleneksel Türk Halk Müziği keman icra üslubunu gerçekleştirmek için oluşturulan *glissandolu tril* süsleme tekniğine icrada yer verilmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Hasan Özçivi'nin Şirvani icrasında çarpma, alt mordan, *glissando*, *tril* ve *glissandolu tril* süsleme tekniklerine yer verilirken en sık kullanılan ise *glissandolu tril* süsleme tekniği olduğu tespit edilmiştir. *Glissandolu tril* süsleme tekniğinin büyük çoğunlukla noktalı dörtlük ve dörtlük değerdeki notaların icrasında kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Şirvani halayı genellikle davul ve zurna eşliğinde icra edilen bir halay türü olmasına karşın Hasan Özçivi'nin Şirvani halayı icrası davul, klarnet ve kanun eşliğinde gerçekleştirilmiş olup, oluşturulan ezgiler makamsal bir anlayış ile meydana getirilmiştir. Serbest ölçülü girizgâh bölümünün ardından Şirvani halayının tempo/gider bakımından giderek hızlanılan bir yapıya sahip olduğu ortaya konulmuştur. İcranın, Nevâ perdesi üzerinde Hüseyini makam seyrinde oluşturulan ezginin ardından ritmik yapıyla birlikte Nevâ perdesi üzerinde Uşşak, Dik Hisar perdesi üzerinde Hüzam, Acem perdesi üzerinde Zırgüleli Hicaz, Gerdaniye perdesi üzerinde Uşşak, Dik Şehnaz perdesi üzerinde Segâh, Gerdaniye perdesi üzerinde Uşşak ve Nevâ perdesi üzerinde Uşşak makamında oluşturulan ezgilerle gerçekleştirildiği tespit edilmiştir. Makam geçkilerinin yapıldığı karar perdeleri olan Nevâ, Dik Hisar, Acem, Gerdaniye, Dik Şehnaz, Gerdaniye ve tekrar Nevâ perdelerine bakıldığında, icra bütününde Türk müziğinde unutulmaya yüz tutmuş perde kaldırma tekniğine yer verildiği tespit edilmiştir. Makam geçkilerine ve perde kaldırma tekniğine yer verilmesi ile icranın makamsal bir anlayış ile gerçekleştirildiği ortaya konulmuştur. Oluşturulan ezgilerde birlik, ikilik, noktalı dörtlük, dörtlük, sekizlik ve onaltılık değerdeki notalara yer verilirken sıklık bakımından daha çok dörtlük ve sekizlik değerdeki notaların kullanıldığı, ses sahası bakımından ise icranın bütününde Çargâh ile Tiz Nevâ perdeleri arasındaki ses sahasının kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Hasan Özçivi'nin Şirvani halayı icrasındaki doğaçlama bölümlerine makam geçkisi ve tempo/gider değişikliği yapmak için yer verildiği görülmüştür. Gerçekleştirilen makam geçkisinin ardından karar perdesindeki değişikliği de vurgulamak ve makam geçişine duyumsal olarak alışılması için geçilen perdenin birlik değerdeki notalarla uzunca duyurulduğu ortaya konulmuştur. Hasan Özçivi'nin Şirvani icrasında kemanın akordunu (kalından inceye doğru) Kaba Çargâh, Rast, Nevâ ve Gerdaniye perdelerine göre düzenlediği tespit edilmiştir. İcranın tamamı birinci konumda gerçekleştirilmiş olup herhangi bir konum değişikliğine yer verilmediği görülmüştür. İlgili icrada staccato, legato ve detache yay tekniklerine yer verilirken Geleneksel Türk Halk Müziğine yönelik oluşturulan ezgilerde Geleneksel Türk Halk Müziği keman icra üslubunu yansıtmak adına sıklık bakımından en çok detache yay tekniği kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA/REFERENCES

Akpınar, M. (1992). *Türk halk müziğinin keman ile seslendirilmesi üzerine bir araştırma*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, Ankara.

- Ballı, T. (2023). *İcra ve notasyon uyumu açısından Türk halk müziği notasyon anlayışlarının incelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Çalgı Eğitimi Ana Sanat Dalı, Ankara.
- Bükülmez, H. (2021). Cinuçen Tanrıkorur'un terkib etmiş olduğu şedd-i sabâ makamının tahlili doğrultusunda Türk müziği keman eğitimine yönelik şedd-i sabâ etüdün oluşturulması. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 3(2), 61-76. <https://doi.org/10.47956/bmsd.979084>
- Bükülmez, H. (2022). Türk müziği keman icracılığında çifte giriş icra tekniği: Kemanî Âmâ Recep'in Rast taksim örneği. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 10(2), 167-181. <https://doi.org/10.12975/rastmd.20221021>
- Dubaz Bükülmez, İ. (2024). *Piyano için makamsal etütler ve Türk müziği saz eserleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Durmaz, A. (2024). *Türk müziği keman icrasında örtük bilgilerin tespiti üzerine bir inceleme ve eğitim içerikli uygulamalar*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Ekici, S. (2013). *Gaziantep ve barak müzik kültürü*. Gaziantep: Logos Matbaacılık.
- Gençoğlu, M. S. H. (2021). *Türk müziği tarihinde keman ve ilk keman metodu*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Gökhan, Ö. (2023). *Hacı Çiçek'in barak açışlarının tespiti ve kabak kemane'ye uyarlanması*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Hacı Bayram Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı, Ankara.
- Gülüm, O., ve Albuz, A. (2019). Keman eğitiminde Türk halk müziği eserlerinin kullanılma durumuna yönelik öğretim elemanı görüşlerinin değerlendirilmesi. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* (42), 1-11
- Hatipoğlu, V. (2023). *Türk müziği keman metodu*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Metin, M. (Ed.). (2014). *Eğitimde bilimler araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi
- Söylemez, D. (2023). *Türk halk müziği ve geleneksel Türk müziği ezgilerinin yaylı çalgular eğitiminde kullanılabilirliği: Sistematik bir derleme çalışması*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Burdur.
- Şenozan, A. (2007). *Gönül telimizi titretenler*. Ankara: Burak Ofset Matbaacılık
- Yener, S. (2020). Hasan Özçivi (1925-1986). Erişim adresi <https://www.musikiklavuzu.net/?/blog/bestekarlar/hasan-ozcivi-1925-1986>

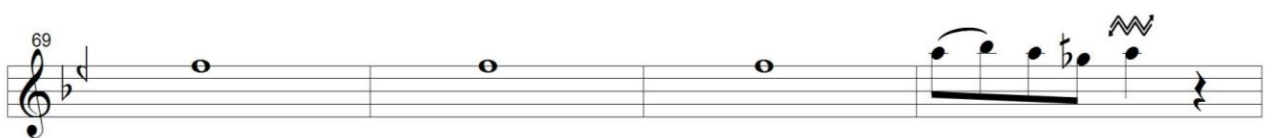
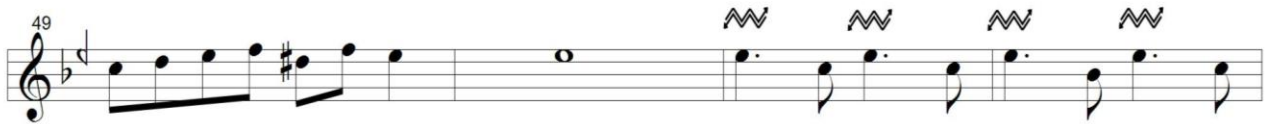
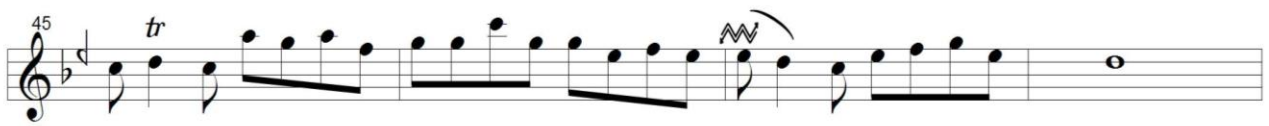
EKLER/ANNEXES



Kemani Hasan ÖZÇİVİ'nin Şirvani İcrası

Musical score for Kemani Hasan Özçivi's Şirvani İcrası. The score is written in treble clef, 2/4 time signature, and B-flat major. It consists of ten staves of music.

The first staff shows the beginning of the piece. The second staff includes the tempo marking $\text{♩} = 100$ and the instruction *rit.*. The third staff begins with a measure number of 1. The fourth staff begins with a measure number of 5. The fifth staff begins with a measure number of 9. The sixth staff begins with a measure number of 13. The seventh staff begins with a measure number of 17. The eighth staff begins with a measure number of 21. The ninth staff begins with a measure number of 25 and includes the instruction **16 ölçü doğaçlama**. The tenth staff begins with a measure number of 29 and includes the instruction $\text{♩} = 132$ and the marking *tr*.



77

81

85

89 11 ölçü doğaçlama

93

97

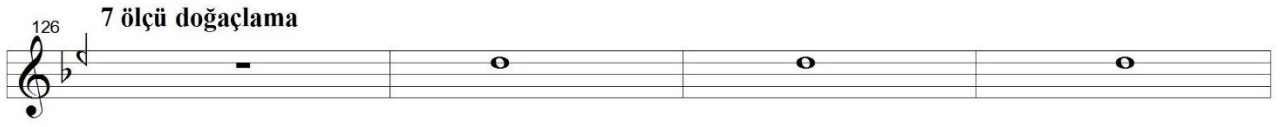
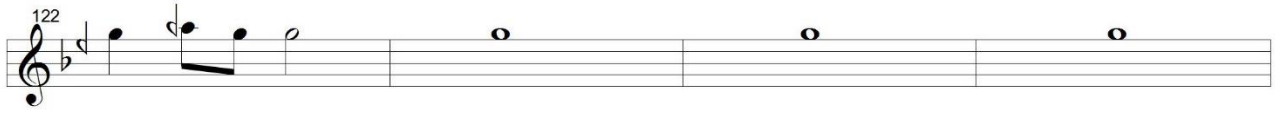
102

106

110

114

118



rit.

EK 1. Hasan Özçivi'nin Şirvani İcrası

GELENEKSEL TUVA MÜZİĞİ VE ULUSLARARASI BOYUTA TAŞIYAN TEMSİLCİLERİ**Traditional Tuvan Music And its Representatives Who Carried it To The International Dimension****Altay TOPRAK *****ÖZ**

Tuva Cumhuriyeti günümüzde Rusya Federasyonu sınırları içerisinde bulunmaktadır. Tuva halkı, tarih boyunca dış dünya ile fazla ilişkide bulunamamıştır. Bu sebeple sahip oldukları müzik kültürü dünya tarafından yeterince bilinmemektedir. Tuva müzik kültürünü kendine has kılan en önemli unsur ise gırtlak müziği (throat singing) denen, daha çok Sibiryta bölgesinde yaşayan toplumlara has bir şarkı söyleme biçimidir. Bu teknikler tarihçe olarak çok eskiye dayanmaktadır. Lakin dış dünyadan belli ölçüde izole kalmış olan Tuva halkı, yakın zamana kadar bunu dış dünyaya gösterememiş, yalnızca kendi içlerinde devam ettirdikleri bir gelenek olarak sürdürmüştür. 70'li yıllarda meşhur fizikçi Richard Feynman ve coğrafya uzmanı Ralph Leighton, Tuva hakkında araştırmalar yapıp o bölgeye seyahatler düzenleyerek, ismi artık haritalarda bile olmayan bu bölgeye ve onun müzik kültürü hakkında yaptıkları çalışmalar sayesinde Tuva müzik kültürünün uluslararası boyuta taşınabilmesi için ilk adımları atmış ve kendinden sonra gelecek olan bu kültürün temsilcilerine de ön ayak olmuşlardır. Bu çalışmanın temel amacı, Tuva halkının müzik kültürünü incelemek ve bu kültürün farklı ülkelere tanıtılıp uluslararası boyuta taşınmasını sağlayan temsilcilerini Türkçe kaynaklara kazandırabilmektir. Bu amaç doğrultusunda yapılan incelemelerde daha çok Tuva müzik kültürünün; ses aralıkları, ezgi yapısı ve bu kültürün uluslararası boyuta taşınmasında en çok rol oynayan Richard Feynman, Ralph Leighton ve Kongar-ool Ondar üzerine durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Tuva Müzik Kültürü, Gırtlak Müziği, Kongar-ool Ondar, Richard Feynman, Ralph Leighton, Folklor

ABSTRACT

The Republic of Tuva is located within the borders of the Russian Federation today. The Tuvan people have not had much contact with the outside world throughout the history. For this reason, their musical culture is not known enough by the world. The most important element that makes Tuvan music culture unique is a form of singing called throat singing, which is more specific to the societies living in the Siberian region. These techniques are very old in history, but the Tuvan people, who have been isolated to a certain extent from the outside world, have not been able to show this to the outside world until recently, they have only continued as a tradition that they have continued within themselves. In the 70s, the famous physicist Richard Feynman and geographer Ralph Leighton took the first steps to bring Tuvan music culture to an international dimension by conducting research on Tuva and organizing trips to that region, and thanks to their studies on this region, whose name is no longer even on the maps, and its musical culture. They also paved the way for the representatives of this culture that would come later. The main purpose of this study is to examine the musical culture of the Tuvan people and to introduce the representatives of this culture to different countries and bring it to the international dimension to Turkish sources. In the examinations made for this purpose, mostly Tuvan music culture; vocal ranges, melody structure and Richard Feynman, Ralph Leighton and Kongar-ool Ondar, who played a major role in bringing this culture to an international dimension, will be emphasized.

Keywords: Tuvan Music Culture, Throat Music, Kongar-Ool Ondar, Richard Feynman, Ralph Leighton, Folklore

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 07.04.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 11.10.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı, altaytoprak@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9989-3483

EXTENDED ABSTRACT

The Republic of Tuva is an autonomous republic located within the borders of the Russian Federation today. It is located on the southern border of Russia, between Novosibirsk and Irkutsk, and borders with Mongolia. Its local people are called Tuvan. The Tuvan people live in the northern part of Mongolia and the western part of the People's Republic of China, apart from the Tuva Republic. Due to the geographical location, the Tuvan people living in the Tuva Republic have generally remained relatively closed to the outside world. For this reason, the music culture they have is not known enough by the world. The most important element that makes Tuvan music culture unique is a form of singing called throat singing, which is more specific to the societies living in the Siberian region. These techniques are very old in history, but the Tuvan people, who have been isolated to a certain extent from the outside world, have not been able to show this to the outside world until recently, they have only continued as a tradition that they have continued within themselves.

The first and perhaps the most important name in the process of representing and carrying the Tuvan music culture to the international dimension is the famous American theoretical physicist Richard Phillips Feynman. He and his friend Ralph Leighton left and traveled to the Soviet Union to explore the unknown country, Tuvan People's Republic/Tannu Tuva, which had disappeared from the maps decades ago. They recorded and wrote books about Tuva. His works were the first steps to introduce the unique musical culture of Tuva. Unfortunately, Feynman passed away after his first and only voyage in Tuva. However, his studies and records about Tuva became the cornerstone of this meeting process. A few years after Feynman's death, Leighton went to Tuva for the second time. After that, he met a throat singer named Kongar-ool Ondar.

Kongar-ool Ondar, who grew up in the Tuva Republic after the seventies, took successful steps in order to introduce the Tuvan music culture to the outside world, ensuring that the world was informed about this culture and set an example for the artists who would come after him. When it comes to throat music, Kongar-ool Ondar is one of the first names that come to mind, especially in the Tuva region. Unlike other throat singing artists before him, he has introduced himself and his national music to many parts of the world, especially to western countries, thanks to the many concerts he has given outside of his immediate geography and the projects he has been involved in. He has trained or helped to train many future throat music artists in the following periods. In this study, Tuvan music culture and how this culture was introduced to the regions outside the geography of Tuva and Russia were examined.

Purpose

Tuva music culture has an uncommon musical structure thanks to its unique throat techniques. Tuvan music culture is in the first place among the cultures known under the name of "throat music" in many parts of the world today. It has gone through a long process to get to this level and there are many people who have contributed to this process. The aim of the research is to examine the studies and records about Tuvan music culture from the past to the present, and to reveal the process of moving the Tuvan music culture to the international dimension.

Method

In line with the purpose of the research, the document analysis method was used in the qualitative context. The universe of the research is Tuvan music culture. The research is limited to foreign documents, audio and video recordings about Tuvan music culture. While collecting the research data, the source scanning method was used.

Discussion and Results and Suggestions

Tuvan music culture has been one of the most important representatives of throat singing in the world. The laryngeal techniques it has are an indication that the boundaries of a person's vocal cords are much wider than expected. These sounds, which emerge with the reflection of the sounds in nature, are used in various fields such as rituals or folk melodies. However, until the end of the twentieth century, Tuva music culture is not well known outside the Tuva region. Even the existence of a region called Tuva in the world is not known by the majority.

Richard Feynman and Ralph Leighton's journey to Tuva, which started with curiosity, turned into a great research, and the culture they encountered became a new experience for them. Thanks to the records they took, they carried this culture out of Tuva geography and took the first steps for many musical works to be done in the future.

Kongar-ool Ondar, a throat singing artist Feynman and Leighton met in Tuva, was able to show himself to western countries thanks to Feynman and Leighton, and had the opportunity to introduce his national music culture to a wider audience by participating in many concerts, television shows and documentaries. Ondar trained many students, and these students formed their own music groups and gave many concerts in different countries.

Throat music, which is increasingly popular today, has gone through a long journey on the path that Feynman and Leighton started and Ondar took. Many more artists who came after them have helped to carry the Tuvan music culture and the most important part of this culture, "throat music", to an international dimension.

Tuva Cumhuriyeti günümüzde Rusya Federasyonu'na bağlı 1993 yılında kurulmuş özerk bir Türk cumhuriyetidir. Rusya'da Altay Cumhuriyeti, Hakasya Cumhuriyeti, Krasnoyarsk Bölgesi, Irkutsk Oblastı, Buryatya Cumhuriyeti ve güneyde Moğolistan ile sınır komşusudur. Yüzölçümü 170.500 km²'dir ve nüfusu 313.612 kişidir. Halka adını veren “Tuva” isminin, “Toba/ Tuba” kelimelerinden geldiği ve *toplum* anlamına geldiği düşünülmektedir. Çin kaynaklarında “Tuo-ba/ Tuo-ba Shi” olarak geçmektedir. Asırlardan beri göçebe kültüründen kalan, avcılık, hayvan yetiştiriciliği (daha çok ren geyiği) gibi gelenekleri sürdürmüşlerdir (Altundaş, 2022: 83).

Günümüzde Tuva halkının geleneksel inançları Şamanizm/Tengrizm ve Budizm'dir. Şamanizm Türklerin ilk inanç sistemi olarak bilinmektedir. Tuva halkı ise bu inanç sistemini günümüze kadar yaşatabilmeyi başarmıştır. Şamanizm, animist¹ bir inanç sistemidir, dolayısıyla bu inanç sistemine sahip Tuva toplumu doğa ile iç içe bir yaşantı sürdürmüşlerdir. 16. yüzyıldan sonra ise Budizm, Tuva topraklarına gelmiş ve zamanla Tuva'nın ikinci yerel inancı olmuştur. Tarih boyunca Tuva'nın çeşitli yöneticileri Budizm'i politik sebeplerden ötürü Şamanizm'e tercih ederek topraklarında daha fazla yaygınlaşması için çeşitli çalışmalar yürütmüşlerdir (Mongush, 2014).

Tuva halkının müzik kültürü de sahip oldukları yaşam tarzı, coğrafya ve dini inancı etrafında şekillenmiştir. Pentatonik dizi kullanılmaktadır ve kullanılan enstrümanların belli bir kısmı çevre halklarıyla benzerlik göstermektedir. Tuva müziğinin en karakteristik özelliği gırtlak müziği (*höömey*) denen bir yapıyla icra edilmesidir. Gırtlak müziğinin Güney Sibiry ve Batı Moğolistan'ın Altay ve Sayan dağlarının yerli Türk-Moğol halkları arasında ortaya çıktığı düşünülmektedir. Gırtlak müziği, günümüzde bu coğrafyada yer alan Moğolistan, Rusya'nın Altay, Hakas, Tuva ve Buryat Cumhuriyetleri ile Çin'in İç Moğolistan ve Tibet Özerk bölgelerinde kullanıldığı görülmektedir. Bu bölgeler dışında gırtlak müziğinin Rusya'nın Başkurdistan Cumhuriyeti, Güney Afrika'daki Hosa kadınları, Tibetli Budist rahipler ve Kuzey Kanada'daki İnuitler tarafından da söylendiği bilinmektedir (Pegg, 1992: 32-35; aktaran Altundaş, 2022: 80).

Aslında sadece Tuva'da değil, Rusya içerisindeki Altay Cumhuriyeti, Hakasya, Buryatya gibi özerk bölgelerin yanı sıra Çin, Moğolistan gibi Asya ülkelerinde de karşımıza çıkabilen gırtlak müziği, dünyanın geri kalanı tarafından pek de bilinmemektedir. Bunun başlıca sebebi Tuva başta olmak üzere adı geçen bölge ve ülkelerdeki toplumların genel olarak bu geleneği dışarıya tanıtmaya ve göstermeye gibi amaçlarının olmamasıdır. Yakın bir zamana kadar gırtlak müziği, geleneksel bir şarkı söyleme şekli ve ayinlerde bir araç olmanın dışında, bu geleneğe yabancı olan toplumlara tanıtım maksatlı projelerin dışında neredeyse hiç yer almamıştır. 1962 yılında doğmuş olan Kongar-ool Ondar ise diğer gırtlak müziği icracılarının aksine Amerika ve çeşitli ülkelerde konserler verip, albüm ve plaklar çıkarıp, hatta gırtlak müziği ile caz, blues gibi tarzları bir araya getirip hem kendi adını hem de milli müziğinin uluslararası bir boyuta taşınmasına öncülük etmiştir. Ülkesi için büyük adımlar atan Ondar, birçok öğrenci yetiştirmiş, onlara açtığı yolda bildiklerini öğretmiş ve aynı zamanda kendinden sonra gelen ve Tuva müzik kültürünü dünyaya gösterecek olan daha nice sanatçılara öncülük etmiştir

¹ Animizm: Doğada var olan her oluşumun, maddenin ötesinde bir ruha sahip olduğunu kabul eden inanış biçimidir.

Bu çalışma, Tuva toplumunun müzik kültürü hakkında daha fazla bilgi sahibi olmak, bu kültürün uluslararası boyuta nasıl taşındığı, gırtlak müziği denildiğinde Tuva isminin ve Tuvalı sanatçıların nasıl daha bilinir hale geldiğini göstermektir. Bilimsel araştırma yöntemlerinden literatür taraması kullanılmıştır.

YÖNTEM

Araştırma modeli

Araştırma modeli olarak doküman incelemesi kullanılmıştır. Bu çalışmada basılı ve elektronik kaynaklar taranarak, araştırmayla ilgili verilere ulaşılmış, veriler sistematik olarak analiz edilmiş ve yorumlanmıştır.

Verilerin Toplanması

Araştırma konularını içeren basılı ve elektronik kaynaklar belgesel tarama yöntemiyle toplanmıştır. Konuyla ilgili makale, kitap ve tezlere ulaşılmış ve bu kaynaklardan aktarılan bilgiler analize tabi tutulmuştur. Belgelerin orijinalliği kontrol edilmiş, doğrulanmış ve ayrıntılı olarak okunup analiz edilmiştir.

Verilerin Analizi

Veriler doküman inceleme yoluyla toplanmış, detaylı doküman okumasının ardından, araştırmayla ilgili veriler makale, kitap ve tezlerin ilgili içeriklerinin bir araya getirilerek sentezlenmesi yoluyla bulgulara ulaşılmıştır. Bulgular çalışmanın ana konusu olan “Tuva Müzik Kültürü ve Uluslararası Boyuta Taşıyan Temsilcileri” ekseninde alt boyutların oluşturulması yoluyla aşamalandırılmıştır. Çalışmanın alt boyutları; “Tuva Cumhuriyeti Öncesi Tuva Halk Müziği”, “Tuva Halk Müziğinin Genel Yapısı”, “Tuva Müzik Kültürünün Tanıtılmasındaki İlk Adımlar”, “Kongar-ool Ondar” ve “Günümüzde Tuva Müzik Kültürünün Tanıtılmasına Katkı Sağlayan Kişiler” olarak başlıklandırılmıştır.

BULGULAR

Tuva Cumhuriyeti Öncesi Tuva Halk Müziği

İlk insanlar, çevrelerindeki doğa seslerini taklit ederek ilkel dilleri oluşturmuşlardır. Yani, ilk müziklerin ve ilk dillerin kökeni, çevredeki seslerin taklidi ile ortaya çıktığından dolayı ortak bir geçmişi paylaşmaktadırlar. Güney Sibiry göçebeleri genel olarak Türk dillerini konuşsa bile, bu dilin yazılı ilk hâli 20. yüzyıl ortalarında ancak şekillendirilebilmiştir. Kuşaktan kuşağa söylenen gırtlak şarkılarının ses kaydı, 20. yüzyılın sonunda alınmaya başlanmıştır (Kyzlasov, 1979:14-72; aktaran Kulmanova, 2019: 15).

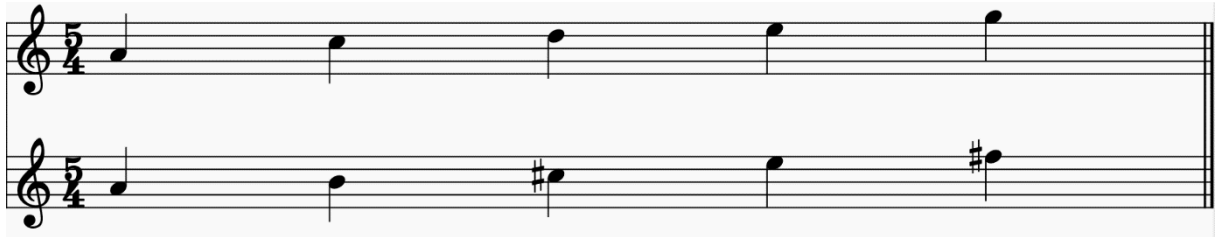
Sovyetlerden önce Tuva halkı Moğol İmparatorluğu’nda, daha sonra Qing Hanedanlığı içerisinde yer alan, günümüz Tuva Cumhuriyeti’nin sınırlarıyla yakın sınırlara sahip olan Tannu Uriankhai isimli bölgede yer almıştır. Rusya iç savaşı zamanında hem kıvılcık hem de beyaz ordu Rusları, Moğolistan ve Tuva bölgesinin elden çıkarması adına direnirken öte yandan Çin askerleri de bu bölgeyi yeniden ele geçirmek için fırsat kollamaktadır. 1921 yılına gelindiğinde ise dönemin sosyalizm etkisiyle beraber Tuva halkı, Bağımsız ve Sosyalist olan Tuva Halk Cumhuriyeti’ni kurmuştur. 1944 yılına gelindiğinde de Tuva Halk Cumhuriyeti Sovyetlere dahil edilmiştir.

1860'lı yıllarda Tuva'da (o zamanki adıyla Uriankhai) ilk kez gırtlak şarkıları notaya alınmıştır. Bolşevik ihtilali sonrası gırtlak müziği kayıtları ilk kez, E. V. Gippius ve Z. V. Evald tarafından yapılmıştır. İlk profesyonel kayıtlar ise, 1930'lu yıllarda yapılmış, 1934'te bağımsız Tuva Halk Cumhuriyetinin girişimleri ile höömeyin klasik türlerinden örnekler kaydedilmiştir. Stalin döneminde Batı popüler müzik türleri ve yabancı müzikler bir çeşit sabotaj biçimi olarak görüldüğünden dolayı folklorik müzikler ön plana çıkarılmıştır. Rus antropologlar Kızıl şehrinde gırtlak şarkıyı araştırmak için bir enstitü açmıştır. Gırtlak Şarkılarını Araştırma Enstitüsü soğuk savaş döneminde (1947-1991) de çalışmalarına devam etmiştir (Carrol, 2003: 139; aktaran Kulmanova, 2019: 15). Sovyetlerin din karşıtı sıkı politikaları yüzünden sadece dini gruplar değil, buna bağlı olarak çeşitli müzisyenler de bu durumdan etkilenmiştir. Kruşçev Döneminde, kiliseler dahil olmak üzere ülke topraklarında bulunan tapınakların yarısından fazlası kapatılmış veya yıkılmıştır. 4 binden fazla olan lama rahibi ve gırtlak müziği icra eden şamanların sayısı ise 740'a kadar düşmüştür. Gırtlak müziği, sadece şamanların değil bütün Sibirya halklarının bir nevi simgesi haline gelmiştir fakat hükümetin bu katı politikaları sebebiyle 1960'lı yıllarda Tuva bölgesinde söylenen Eski halk müziği eserleri, onları icra eden şamanlar ile birlikte kaybolmuştur. Kruşçev dönemindeki alınan politik kararlardan bazıları, şamanların yaşamaya devam edebilmesi için şaman kıyafetlerinin giyilmesinin ve gırtlak müziği yapılmasının tamamen yasaklanması yönündedir. Sovyetlerin dağılmasıyla beraber Rusya topraklarındaki halk müzikleri tekrardan icra edilir hale gelmişlerdir. (Kulmanova, 2019: 29).

Tuva Halk Müziğinin Genel Yapısı

Tuva halkı asırlardan beri doğa ile iç içe olmuştur. Hem uzun süre göçebe yaşamaktan hem de inanç olarak Budizm'in yanında halen Şamanizm'i yaşatmalarından ötürü doğada karşılırlarına çıkan unsurlar müziklerine de yansıtılmıştır.

1. Tuva halkının geleneksel müziği çevre halklar gibi pentatonik bir yapı barındırmaktadır. Majör pentatonik ve minör pentatonik olarak adlandırabileceğimiz 2 farklı diziyeye sahiptir. (Görsel 1)



Görsel 1. Minör ve majör pentatonik dizi

2. Eserler genel olarak birbirini tekrar eden yapıdadırlar. (Görsel 2).



Görsel 2. Kongar-ool Ondar'ın icrasından transkript edilen Kongur-ei isimli eser.

3. Ritmik kalıplar genel olarak "at koşturmasına" benzer bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

4. Sözlü eserlerde ise genel olarak doğa, hayvancılık, ulus, halk, toprak vb. göçebe toplumlarda karşılaşılan konular işlenmektedir. (Örnek 1)

Altmışa yeten yılmımın
Alası nerede Kongurei?
Altı koşumlu ulusumun
Ağılı nerede Kongurei?

Yetmişe yeten yılmımın
Yelesi nerede, Kongurei?
Yedi devletli ulusumun
Yeri nerede Kongurei?

Seksene yeten yılmımın
Sekizi nerede Kongurei?
Sekiz devletli ulusumun
Bilgeleri nerede Kongurei?

Doksana yeten yılmımın
Dokuzu nerede Kongurei?
Dokuz sancaklı ulusumun
Tozu nerede, Kongurei, Kongurei...

Örnek 1. *Kongur-ei isimli eserin sözlerinin Türkçe çevirisi.*

5. *Ir ve Höömey* denen iki farklı sözlü eser formu bulunmaktadır.

Yazılan özellikler incelendiğinde Orta Asya Bölgesinde yaşamakta olan halkların tipik özellikleri karşımıza çıkmaktadır. Ancak Tuva müzik kültürünün en karakteristik özelliği gırtlak müziği yani *Höömey*'dir. Bu gırtlak müziği kavramı başlı başına ayrı bir inceleme konusu olabilecek düzeyde detaylı ve müzikal akustik bakımından benzersiz sonuçlar ortaya çıkaran bir teknik olma özelliği taşımaktadır. Bu spesifik teknik sayesinde Tuva gırtlak müziği günümüzde uluslararası boyutta çok daha bilinir hale gelmiştir.

Tuva Gırtlak Müziği ve Türleri

Tuva gırtlak müziği, kendi içerisinde dallara ayrılmaktadır. Aslında birçok alt başlığa sahip olsa da genel olarak 5 ana tekniğe sahip olup, diğer teknikler de bu ana tekniklerin alt türü niteliğindedir. Ancak kimi uzmanlar 5 ana sınıfa ayırırken, kimi uzmanlar ise 3 ana sınıfa ayırmıştır. Bu çalışmada 5 ana sınıf olarak açıklanmıştır. K. A. Biçeldey, kargıraa ve höömey stillerinin Tuva gırtlak müziğinin en eski türleri olduğunu düşünmektedir (Altundaş 2022: 82-83). İlk olarak doğa seslerinin taklidi ile meydana geldiği düşünülen gırtlak teknikleri zamanla ayinlerde meditasyon aracı, müzikal vokal teknikleri gibi farklı amaçlarla kullanılır hale gelmiş ve zamanla yeni türleri ortaya çıkmıştır.

Höömey (Khöömei)

Hem gırtlak müziğinin genel adı olarak, hem de teknik adıyla karşımıza çıkmaktadır. En temel tekniklerden biri olarak tabir edilebilecek höömey, boğaz sıkılarak, ağız çok açık olmadan, orta perdelerden söylenen bir tekniktir. Tek başına, sözsüz ezgi icra edilebildiği gibi, sözlü eserler de söz söylenerek icra edilmektedir. Yer yer çok baskın olmayan doğuşkan kullanımı da karşımıza çıkmaktadır. Duyum olarak keçi melemesine benzetilmektedir. Ergi höömey, Buga höömey, Öpei höömey ve Despen höömey gibi alt türleri bulunmaktadır. Bu alt türlerin bazıları sözlü, bazıları sözsüz olarak söylenirken, bazıları da ufak teknik farklar barındırdığından ötürü zamanla farklı isimlendirmeler almıştır.

Kargyraa (Kargıraa)

Kargıraa “hırlamak, hırıldamak” anlamına gelen yansıma bir sözcüktür. Bu stilde boğazdan pes ve düşük bir perdede kuvvetli bir homurtu ve hırıltı duyulur (Küçükdürüm 2018: 7). Boğazdan gelen hırıltıya benzer bir ses çıkarılma yönünde, yalancı ses telleri kullanılmaktadır. Teknik uygulandığında verilen ton, kişinin normal sesiyle vereceği tonun bir oktav altında yer almaktadır. Tek başına, sözsüz ezgi icra edilebildiği gibi, sözlü eserler de icra edilmektedir. Baskın olarak duyulmayan bir doğuşkan kullanımı mevcuttur. *Hovu (Hava), dağ, dumçuk (tumuşuk), boğa, kaşpal, kojagar* gibi alt türleri mevcuttur. Bu alt türlerin bazıları sözlü, bazıları ise sözsüz olarak söylenirken bazıları da ufak teknik farklar barındırdığından ötürü zamanla farklı isimlendirmeler almışlardır.

Sygyt (Sıgıt)

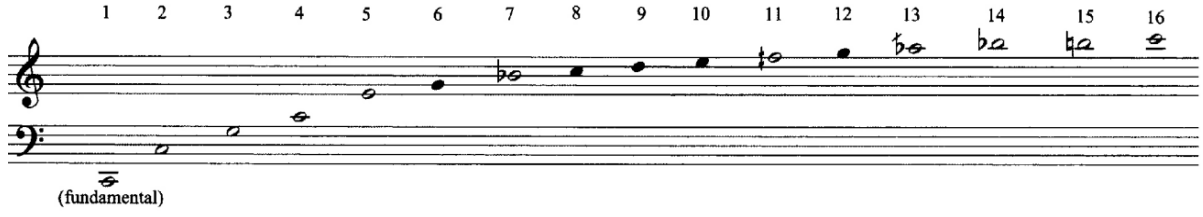
Sözcük anlamı “ıslık” demektir. Başlangıçta höömey gibi boğazı sıkarak ses elde edilir, ancak genelde daha yüksek perdelerden tercih edilir. Diğer tekniklerin aksine dil damağa yaklaştırarak, dilin ucundan ıslığa benzer bir ses üretilir. Hem gırtlaktan gelen hem de ağzın içinde oluşan ikinci ses sayesinde baskın şekilde bir doğuşkan kullanımı duyulur. Boğazdan çıkan, ses telleri ile icra edilen ses tek tonda olup amacı sabit bir ses tutmaktır ve ikinci ses, ağız ve dilin belli şekillere sokulması sonucu ortaya çıkartılarak icra edilir. Bu teknikte ana ezgi ağız yoluyla çıkan ikinci ses aracılığıyla yapılır ve bu ses tiz bir yapıya sahiptir. Bundan dolayı bu tekniğin ses aralığı içerisinde tiz perdelerde yer almaktadır.

Borbañnadyr (Borbangnadyr)

Yuvarlanan bir şeyin çıkardığı ses gibi bir anlama gelmektedir. Höömey tekniğiyle benzer özellik göstermesine karşın, dudaklar neredeyse kapalıya yakındır ve yalnızca ıslık çalarken olduğu kadar bir boşluk kalmaktadır. Sonrasında icracıya bağlı olarak dil yavaş veya hızlı bir şekilde titreştirilir. Oluşan doğuşkanların titreşen tınıları sayesinde suyun şakırtısı olarak tabir edilebilecek bir ses çıkarmaktadır. Yalnızca sözsüz icralarda kullanılmaktadır.

Ezeñgileer (Ezengileer)

Kelime anlamı olarak “üzengi” demektir. Diğer tekniklerle benzerlik göstermekle birlikte bu tekniğin temel farkı, höömey ile sıgıt teknikleri arasında düzenli bir geçiş yaparak icra edilmesidir. Höömey’de aşağıda, sıgıt’ta yukarıda olan dil pozisyonu arasında ritmik bir geçiş yapılması sonucu her 2 teknikten farklı, karakteristik bir duyum ortaya çıkmaktadır. Bu teknik yalnızca sözsüz icralar da kullanılmaktadır.



Görsel 3. İkinci oktavdan do notasının sahip olduğu doğuşkan seslere ait bir tablo

Yukarıdaki görselde doğuşkan seslerin sıralaması görülmektedir. En pestteki do notası temel sestir. Bu ses, icra edildiği zaman yukarıdaki görselde olan seslerde doğuşkan sesler şeklinde duyulmaktadır. Doğuşkan seslerin aralıkları pestten tize gidildikçe daralmaktadır. Siyah renkli olan 6, 8, 9, 10, 12 numaralı notalar ise başta sığıt olmak üzere gırtlak müziği icrasında en çok duyulan doğuşkanlardır ve pentatonik bir düzene sahiplerdir.

Tuva Müzik Kültürünün Tanıtılmasındaki İlk Adımlar

Richard Phillips Feynman (1918-1988) Amerikalı meşhur Nobel ödüllü bir fizikçidir. Kuantum elektrodinamiğinde önemli buluşlara imza atan Feynman'ın çocukluğunda babasından miras kalan Tannu-Tuva (Tuva Halk Cumhuriyeti) posta pulları bulunmaktadır. Bu posta pulları pul koleksiyonerleri tarafından çok değerli görülür, çünkü baklava dilimi şeklinde özel bir biçimi ve üzerinde Tuva'ya has görseller barındırmaktadır. Genç bir pul meraklısı olan Feynman, trenle yarışan deve, at güreşi, sığır tacirleri gibi görseller içeren pullardan çok etkilenmiştir. Ama bu pullar eski döneme aittir ve yaşadığı dönemde Tuva, Sovyetlere dahil edildiği için haritada gözükmemektedir. 1977'de Ralph Leighton isimli bir coğrafya uzmanı ile tanışır. Araştırmalar sonucu Tuva'nın yerini saptayan Feynman ve Leighton, ileride yapacakları, Tuva müziği için son derece önemli araştırmalara ilk adımı atmışlardır.

Leighton, "Tuva El kitabı Bize İncil Oldu" ("The Tuvan Manual Became Our Bible") kitabında Tuva gırtlak şarkılarının özelliklerini betimlemektedir. Leighton'a göre iki sesin aynı anda ve uyumlu bir şekilde seslendirilmesi ve Tuva halkının yaşam tarzını, geleneklerini yansıtmaları bu özelliklerden sadece birisidir. Gırtlak şarkılarının alt ve üst sestten oluştuğunu ve alt sesinin flüt müzik aletine benzediğini, saf ve yumuşak bir sesle eşlik ediyormuş hissi verdiğini ifade etmiştir (Leighton, 1991: 79; aktaran Kulmanova 2019: 30).

1978'de Feynman ve Leighton, Tuva ziyaretlerinden sonra, Tuva gırtlak şarkılarının ilk ses kaydını yapmıştır. Feynman'ın, "Iskusstvo Narodov SSSR: Melodii Tuvy" (SSCB Halklarının Halk Sanatı. Tuva Melodileri) adlı plağı, 12 gırtlak şarkısını içermektedir. İlk olarak ABD'de yayınlanan bu ses kayıtları, iki notanın aynı anda tek bir şarkıcı tarafından nasıl üretilebildiği noktasında hayret uyandırmıştır. Ses kaydı alınan gırtlak şarkıların çoğu ilk başta yavaş tempoda başlayıp, ardından tempoyu biraz hızlandırıp bir oktav yüksek sesle söylenmektedir. Daha sonra stil hemen değişip başka bir sesin yüksekliğinde devam etmektedir (Leighton 1991: 61-2 aktaran Kulmanova 2019: 30-31).

Feynman'ın ölümünden sonra Leighton, 1991-1999 yılları arasında "höömey" müziği, Tuva tarihi ve Tuva geleneksel kültürü üzerine İngilizce ilk müzik koleksiyonunu ve kitap yayımını yapmış ve uluslararası "Friends of Tuva" örgütünü kurmuştur. "Tuva'nın Arkadaşları" (Friends of Tuva) adlı topluluk, Tuva'nın ve gırtlak şarkılarının tanıtılması amacıyla kurulmuştur. Tuva'ya gelen yabancı turistler ve onların seyahat bilgileri, Tuva

müziyenlerinin konser turları hakkında filmler, sergiler, gazete makaleleri hazırlanmış, Tuva posta pullarına ilişkin bilgiler verilmiştir (Kulmanova, 2019: 31).

1977 yılında, araştırma hevesiyle ilk defa Tuva'ya giden, oranın müzik kültürünü araştıran ve tecrübe edip öğrendiklerini yazılı olarak İngilizce kaynaklara aktaran Feynman ve Leighton, "*Tuva or Bust!: Richard Feynman's Last Journey*" isimli bir kitap, "*Tuva Groove*" ve "*Tuva Talk*" isimli, Kongar-ool Ondar ile birlikte iki adet albüm ve "*The Quest for Tannu Tuva*" isimli bir belgesel ortaya çıkararak Tuva müzik kültürünün dünyaya tanıtılmasına yönelik ilk adımları atmıştır.

1988 yılında Feynman vefat etmiştir. Bunca yıl, başta Tuva hakkında yaptıkları çalışmalar dahil olmak üzere, birçok projede ona yoldaşlık etmiş olan Leighton ise Tuva konusunda imzasını atmış oldukları işleri devam ettirmiş ve 1991 yılında tekrar Tuva'ya gitmiştir. Bu seferki yolculuğunda, Tuva'nın en büyük gırtlak müziği sanatçılarından birisiyle tanışır. Bu kişi Kongar-ool Ondar'dan başkası değildir. Sanatı karşısında etkilenen Leighton, 2 yıl sonra, 1993'te Rose Parade'de bir konser vermesine vesile olur. Geleneksel kostümü içinde göz kamaştırıcı Ondar, Colorado Bulvarı'nda iki gırtlak müziği sanatçısı arkadaşı ile beraber beyaz bir ata binerken şarkı söyler ve yanında yürüyen Leighton, "o tüm grubun rock yıldızıydı" diye o anı betimlemiştir. Şarkıcı, geçit törenine katılanların bir Tuva selamı verdiğini duyduğunda, "atını hemen yönlendirir ve neredeyse kalabalığın içine götürürdü, beyaz takım elbiseli adamlar çıldırıyordu." şeklinde ifade etmiştir Leighton (Woo, 2013).

Kongar-ool Ondar

Ondar, 1962'de Tuva'nın batısındaki Hemchik Nehri yakınında, 1930'larda yıkılan Chadaana Budist Manastırı'nın kalıntıları içinde dünyaya gelmiştir. Çocukken, amcasından gırtlak müziğinin temellerini öğrenmiştir. Ondar, "Gırtlak müziği çok eski bir Tuva geleneğidir. Seslerle dolu güzel Tuva manzarasından ilham alınır. Otlayan hayvanlarla rüzgârlı açık arazi, kuşlar ve hayvanlarla dolu ormanları ve güçlü nehirler oluşturmak için dağlardan açık araziye dökülen sayısız akarsu. Bizim gırtlak müziğimiz sayısız nesiller boyunca aktarılmıştır. O bizim ölümsüz parçamızdır" ifadelerine yer vermiştir (Genghis Blues, 1999).

1980 yılına geldiğinde ilk öğrenimini bitirdikten sonra kariyerine Tuva Kültür Evi'nde profesyonel bir vokalist olarak başlamıştır. Daha sonra popüler yerel grup olan Cheleesh Ensemble ile çalışmalarını sürdürmüştür. 1985 yılında hem Tuva'da hem de komşu Sovyet Cumhuriyetlerinde konserler vermeye başlayan Tuva Topluluğu'nu kurmuştur.

90'lı yılların başında Ondar'ın ünü, önce Avrupa'da iyi karşılanan bir dizi performansla, hemen ardından UNESCO sponsorluğundaki Uluslararası Gırtlak Müziği Festivali'nin galibi olarak uluslararası bir kapsam kazanmaya başlamıştır. Bir yıl sonra, son derece başarılı bir Hollanda turnesinden sonra Tuva Topluluğu ilk albümü olan *Tuva: Voices From The Land Of The Eagle*'ı kaydetmiştir. 1992'de Tuva'nın Halk Gırtlak Şarkıcısı unvanıyla onurlandırılmıştır. Yıl 1996'ya geldiğinde ise Ondar, ilk solo albümü olan "*Echoes of Tuva*" ile müzik kariyerine devam etmiştir.

Ralph Leighton ile yollarının kesişmesi hem onun için hem de Tuva müzik kültürü için ele geçmez bir fırsat olmuştur. 1993'te Amerika'da yaptıkları geçit töreninin ardından Ondar, Caltech'te, karikatürist Matt Groening ile onun farklı halk müziklerine derin ilgi duyan ikonoklastik rockçı arkadaşı Zappa'nın da katıldığı bir konser vermiştir. Zappa'nın eşi, Gail The Times'a verdiği bir demeçte "Ondar, alışılmadık şarkı söyleme tarzını göstermek

için Zappa'nın evine gitti ve ikisi muazzam bir bağ kurdu" ifadelerine yer vermiştir. Zappa 1993'te ölmeden önce, blues müzisyeni Johnny "Guitar" Watson Jr. ve İrlandalı grup The Chieftains ile Ondar'ın beraber icralarını kaydetmiştir (Woo, 2013). Bu kayıtlar o dönem yayınlanamasa da sonradan internet ortamında yayınlanmıştır.

1996 yılına gelindiğinde Ondar ve Leighton "*Back Tuva Future*" isimli yeni bir albümü dünyaya tanıtmıştır. Ondar'ın ilk albümü, geleneksel Tuva müziğinden örneklemeler iken, bu albüm ise dünyada ilk kez yapılan bir çalışma niteliği taşımaktadır. 10 eserden oluşan bu albüm, multikültürel bir yapıya sahiptir. İçerisinde geleneksel Tuva eserlerini country, rap ve newage tarzları ile harmanlayıp farklı bir ürün ortaya çıkarmış ve bu çalışma, Ondar'ın geçmişte yaptıklarıyla beraber o dönem Amerika'da, müzikseverler arasında, özellikle de Blues camiasında çok ses getirmiştir.

1999 yılında ise Ondar yeni bir projenin içinde bulunmuştur. Amerikalı blues sanatçısı Paul Pena ile "Genghis Blues" isimli bir albüme ve belgesel kaydına imza atmıştır. Genghis Blues albümü, Belgesel dalında 1999 Sundance Film Festivali Seyirci Ödülü'nü kazanmıştır. Ayrıca 2000 yılında En İyi Belgesel Film kategorisinde Akademi Ödülü'ne aday gösterilmiştir. Bu belgeselin içerisinde bulunan albümde 14 eser bulunmaktadır. Bu eserlerin bazıları geleneksel Tuva halk şarkıları iken bazıları da Paul Pena tarafından bestelenen eserlerdir. Eserlerin hepsi blues müziğe uygun aranje edilmiştir. Bu belgeselin en önemli noktalarından biri, Tuva müzik kültürünün dış dünyaya tanıtılması haricinde, belgeselin çekim süreci boyunca Pena'nın Ondar'dan gırtlak tekniklerini öğrenmesidir. Bu sayede batı dünyasından bir sanatçı ilk kez Tuva gırtlak tekniklerini öğrenmiş, dünyanın herhangi bir yerinden bir insanın öğrenebileceğini göstermiş ve bu teknikleri kendi çalışmalarıyla harmanlayarak yeni yapıtlara imza atmıştır. Ondar, sadece batı ülkelerinde konser vermekle kalmamış, onlarla çalışıp, yeni ürünler ortaya koyup, bu kültürü bir nebze de olsa oradaki insanlara öğretmeyi başarmıştır.

Ondar ayrıca 1993 yılında, Amerika'daki "Chevy Chase show" isimli televizyon programına, o zaman genç yaştaki öğrencisi Bady-Dorzhu Ondar ile misafir olmuştur. 1999'da "Late Show with David Letterman" isimli programa misafir olmuştur. Türkiye'de ise NTV'ye haber konusu olmuştur.

Ondar, gırtlak müziğine kendini adadığı yıllar içerisinde pek çok öğrenci yetiştirmiştir. Bu yetiştirdiği öğrenciler yıllar sonra kendi gruplarını kurmuştur. Bu gruplar Alash ve Chirgilchin'dir.

Günümüzde Tuva Müzik Kültürünün Tanıtılmasına Katkı Sağlayan Kişiler

Günümüzde artık Tuva'da müzik faaliyetleri çoğalmış, gırtlak müziği yapan çok sayıda grup ortaya çıkmıştır. Bu grupların bazıları geleneksel yapıyı korurken bazıları da gırtlak müziği ile farklı tarzları bir araya getirerek çeşitlilik katabilmeyi hedeflemiştir. Bu grupların miktarı az olmamasına karşın içlerinden bazıları kendi ismini dünyaya duyurabilmeyi başarmıştır.

Alash

1999 yılında kurulmuştur. Alash'ın tüm üyeleri, çocukluklarından beri geleneksel Tuva müziği eğitimi almışlardır. Önce ailelerinden, daha sonra usta gırtlak şarkıcılarından eğitim görmüştür. 1999'da Kyzyl Arts College öğrenciler olarak Changy-Xaya adlı bir grup kurmuş ve kısa bir süre sonra kampüste yerleşik geleneksel topluluk haline gelmişlerdir. Aynı zamanda batı müziğini öğrenen grubun üyeleri, Tuva-Avrupa melez enstrümanlar üzerinde çalışmış ve Amerika'dan gelen yeni akımları dinleyerek esinlenmiştir. Geleneksel Tuva

enstrümanlarının yanı sıra gitar ve hatta bazen Rus bayanı (akordeon) aranjmanlarına dahil etmiştir. Grubun üyeleri; Bady-Dorzhu Ondar, Ayan-ool Sam, Ayan Shirizhik, Sean Quirk'tan oluşmaktadır. Ayrıca grubun neredeyse bütün üyeleri Kongar-ool Ondar'ın öğrencileridir.

Yenilikçi caz topluluğu Sun Ra Arkestra, bluegrass/fusion/caz grubu Béla Fleck, virtüöz beatboxer Shodekeh, öncü klasik oda müziği grubu Fifth House Ensemble ve Grammy ödüllü alan ve Alash'ın konuk sanatçı olarak yer aldığı "Jingle All the Way" albümünün sahibi olan Flecktones gibi çeşitli müzisyenlerle iş birliği yapmıştır. Alash, besteci Austin Wintory'nin The Pathless adlı video oyununun müziklerini kaydeden "global jamband"ın bir parçası olmuştur. En son, Alash'tan Bady-Dorzhu Ondar, Shodekeh'in Embody projesiyle iş birliği yaparak Embodiments albümünü kaydetmiş ve orijinal Tuva müziği ile Amerikan hip-hop tarzını bir araya getirmiştir. Grup, Türkiye dahil birçok ülkede konserler vermiştir. Ayrıca grubun bütün üyeleri Kongar-ool Ondar'ın öğrencileridir.

Huun Huur Tu

Grup ilk olarak Kunggurtug adıyla 1992 yılında Kaigal-ool Khovalyg, Alexander ve Sayan Bapa kardeşler ve Albert Kuvezin tarafından kurulmuştur. Çok geçmeden grup, adını "güneş ışınları" (kelimenin tam anlamıyla "güneş pervanesi") anlamına gelen Huun-Huur-Tu olarak değiştirmiştir. Müziklerinin odak noktası, genellikle Tuva bozkırlarının veya atlarının tasvirlerini içeren geleneksel Tuva halk şarkıdır.

Topluluk, ertesi yıl ilk albümü 60 Horses In My Herd'i çıkarmıştır. Albüm Londra ve California'daki stüdyolarda kaydedilmiştir. Kuvezin, daha rock odaklı Yat-Kha'yı oluşturmak için gruptan ayrılmıştır. Kuvezin'in yerini daha önce Tuva Ensemble'ın bir parçası olarak Khovalyg ve Kongar-ool Ondar ile çalışmış olan Anatoli Kuular almıştır. Yeni kadro, The Orphan's Lament (Tuvaca ismi: Ösküs bodum) isimli eseri New York City ve Moskova'da kaydetmiş ve 1994'te piyasaya sürmüştür. Bunu 1997'de Hollanda'da kaydedilen If I'd Been An Eagle adlı üçüncü albüm izlemiştir. Bu kez grup, geleneksel halk müziğine ek olarak, 20. yüzyılın ikinci yarısından daha çağdaş Tuva şarkılarını seslendirmiştir. 1999'un başlarında, grup dördüncü albümleri olan Where Young Grass Grows'u çıkarmıştır. İlk kez bir Huun-Huur-Tu albümünde akustik gitar, arp, tabla, İskoç borusu ve synth dahil olmak üzere Tuva dışı enstrümanlar yer almıştır.

Huun-Huur-Tu, 2000 BBC Music Live etkinliğine katılmış ve Snape Maltings'in canlı, sabah erken yayını için açılış ve kapanış şarkılarını seslendirmiştir. Huun-Huur-Tu, Mart 2015'te Pekin yönetim şirketi Stallion Era ile sözleşme imzalamıştır ve o zamandan beri çeşitli performanslar için Çin'e seyahat etmektedir. Grup, Türkiye dahil birçok ülkede konserler vermiştir.

Chirgilchin

1996 yılında kurulmuştur. Chirgilchin, "günün sıcaklığında havanın dansı" ve "mucize" anlamlarına gelmektedir. Üyelerin isimleri Igor Koshkendey, Aidysmaa Koshkendey, Mongoun-ool Ondar, Aidyn Byrtaan-ool'dur. Aidyn Byrtaan-ool da Kongar-ool Ondar'ın öğrencileri arasındadır. Grup birçok ülkede konser vermiş ve haberlere konu olmuşlardır. Bu haberlerden bazılarını bakacak olursak:

"Tuva gırtlak müziği New York'ta ender görülen bir şey. Ancak son zamanlarda Chelsea'deki Rubin Müzesi'nde, Tuva'nın gırtlaktan şarkı söyleyen şampiyonları Chirgilchin tarafından topluluk içinde ustaca söylenen bu müzik tekniği büyüleyici derecede güzel olabilir."

“Gırtlaktan şarkı söyleyen bir konser dinlemek, insanın kendisini çevreleyen temel doğayla yeniden bir araya gelmek için çabaladığı ilkel bir boyuta götüren şaşırtıcı bir deneyimdir.”

“Altın astarlı zengin işlemeli mavi ipek cüppe ve kalın siyah binici botları giyen Chirgilchin, geçen pazar hevesli kalabalığa çaldı ve gırtlak müziği icra etme konusundaki net, parlak ve mütevazı ustalığıyla büyük ilgi gördü. Arkadaş canlısı tavırları ve biraz utangaç yüz ifadeleri altında inanılmaz bir ses aralığı yatırıyordu. Amerikalılardan farklı dünyalar olmasına rağmen, dünyevi oldukları karşılıklı anlayış için bir köprü sağladı.”

“Chirgilchin, neredeyse tarif edilemeyecek kadar büyüleyici vokal ve enstrümantal performanslarıyla ünlüdür. Hem atmosferik hem de eğlenceli, aynı zamanda Khoomei'nin tarif edilemez çok sesli vokal tarzı, bir Chirgilchin performansında bütün dikkat sahneye toplamaktadır.”

“Üç adamın sesi, her şarkıcı aynı anda iki nota çıkardığı için altı farklı sese dönüşüyor. Seslerine, çello ve bançoynu andıran, el yapımı küçük çam enstrümanlarının icrası eşlik etmektedir.”

Yat-Kha

Grup, 1991 yılında Moskova’da kurulmuştur. Grubun kurucusu olan Albert Kuvezin, Huun Huur Tu grubunun eski üyesidir ve Yat Kha grubunu kurabilmek için ayrılmıştır. Grubun mevcuttaki üyeleri Albert Kuvezin, Sholban Mongush ve Theodore Scipio’dur. Bu grubun kendine has özelliği ise geleneksel Tuva müziği ile Rock tarzını bir araya getirmeleridir. Post modern ritimler, synthesizer kullanımları gibi farklı yaklaşımlarda bulunarak Tuva müziğine farklı bir bakış açısı kazandırmayı amaç edinmektedir. Grubun ismi olan “Yat-Kha” anlam olarak ise, Tuva müziğinde kullanılan, Japonlarda Koto, Korelilerde Gayageum, Çinlilerde Guzheng olarak bilinen, Türkiye’deki Kanun benzeri kucağa yatırılmak suretiyle çalınan telli bir çalgıdır.

Grup günümüze kadar toplam 12 albüm çıkarmıştır. Ortaya çıkarmış oldukları çalışmalar sayesinde merak uyandıran grup, yurtdışında birçok konser vermiştir. Ayrıca yurtdışında kazandıkları 4 adet ödül bulunmaktadır. 1991 yılında Kazakistan’ın Almatı şehrinde düzenlenen “Voice of Asia Festival” isimli festivalde birincilik ödülü, 1995 yılında Fransa’daki Radio France Internationale’de “Yenisei Punk” albümü için “Decouvertes Est” ödülü, 1999 yılında Almanya’da “Dalai Beldiri” albümü için “German Critic’s Prize” ödülü ve 2002 yılında BBC Radio 3’te “Award for World Music” ödülünü almıştır.

Tyva Kyzy

Gırtlak müziği, çok büyük oranda erkeklerin egemen olduğu bir alandır. Gırtlak müziği sanatçısı olan kadınların sayısı ise oldukça azdır. Mayıs 1998’de, Choduraa Tumat liderliğinde, Valentina Chuldum, Shonchalai Oorzhak, Tatiana Saaya, Ailanmaa Damyran, Choduraa Tumat, Azimaa Kuzhuget ve Ailan Ondar’dan oluşan bazı kadınlar, tamamı kadınlardan oluşan bir gırtlak şarkıcıları grubu oluşturarak şu ana kadar ki en büyük kalıplardan biri olan kadınların gırtlak müziği yapamayacağına dair olan düşünceleri bu sayede yıkmışlardır. Gruba Tyva Kyzy adını verilmiştir. Temmuz 1998’de Tyva Kyzy Ensemble, Kızıl’daki III. Uluslararası Khoomei Sempozyumunda bir grup olarak ilk kez sahne almıştır. İlk yarışma performanslarının ardından birkaç gazete, bu kadınlardan oluşan grubun sahneye çıkmasını "hassas kadınların cesur bir adımı" başlığıyla manşetine taşıdı. Repertuvaya geleneksel çalgılar eşliğinde icra edilen türküler hakimdir. Tyva Kyzy, 1999 yılından bu yana çeşitli uluslararası festivallere başarıyla katılmış ve dünyanın birçok farklı ülkesinde konserler vermiştir.

Tyva Kyzy, 2012'de Uluslararası Müzik ve El Sanatları Festivali "MIR SIBIRI"ye başarılı bir katılım gerçekleştirmiş ve ödüller kazanmıştır. 2013'te Cumhuriyetlerinde düzenlenen yarışma "Khöömei"de ödüller kazanmış ve altıncısı düzenlenen Uluslararası Etno Müzikoloji Sempozyumu "Khoomei, Orta Asya Halklarının Kültürel Bir Olgusudur"da ikincilik ödülü almıştır. Tyva Kyzy sayesinde kadın gırtlak şarkıcılarına olan ilgi gün geçtikçe artmaktadır. Dünyanın dört bir yanından bu müzikal tekniğe ilgi duyan ve kadınların gırtlak müziği icra etmesinin tarihine ve analizine adanmış özel bir literatür oluşturmak isteyen bilim adamları ve etnomüzikologların sayısı giderek artmaktadır. Bugün, kadın müzisyenlerin repertuvar konusundaki yoğun çalışmaları ve coşkulu tavırları nedeniyle, Tuva Cumhuriyeti'ndeki kadın gırtlak müziği icracılarının prestiji artmaktadır. Tyva Kyzy'nın oluşumu Tuva höömei kültüründeki en ilginç gelişmelerden biri olmuştur.

Günümüzde çalışmalarını sürdürmekte olan Alash, Huun Huur Tu, Chirgilchin, Yat Kha ve Tyva Kyzy, Tuva gırtlak müziği yani höömei'i kendi ülkeleri haricinde diğer ülkelerde de bir o kadar iyi temsil ederek dünyaya Tuva'nın sesini duyurmakta olan beş gruptur. Bu grupların hepsinin kendine özgü özellikleri bulunması dışında hepsinin ortak kesişim noktaları da söz konusudur. Bütün grupların üyelerinden biri veya birkaçı geçmişte Kongar-ool Ondar'a öğrencilik etmiştir. Roko Belic, "İnsanlar, Kongar-ool İngilizce şarkı söylemediği halde onun söylediği her şeyi anladıklarına dair tuhaf bir hisse kapılıp ifade ve şarkıyla iletişim kurabiliyor ve insanlara çok derinden dokunabiliyordu."(Woo, 2013).

SONUÇ

Tuva müzik kültürü, 1980'lere kadar dünya tarafından hiç bilinmez iken, 80'lerden itibaren atılan adımlar ile günümüzde artık çok daha bilinir, daha popüler hale gelmiştir. Pop, caz türleri içerisinde, film ve dizi müziklerinde artık; Tuva kökenli müzikal yapılar duymak mümkün hâle gelmiştir. Bu kültürün dünyaya duyurulabilmesinin en büyük nedenlerinden biri gırtlak müziğidir. Bu müziğin başlıca özelliği hem gırtlak teknikleri sayesinde farklı sesler elde edilmesi hem de doğuşkan kullanımı sayesinde aynı anda birden fazla ses çıkartılabilmesidir.

Tuva gırtlak müziğinin beş ana çeşidi bulunmaktadır. Bunlar höömei, sıgıt, kargıraa, borbañnadır ve ezengeiler olup her birinin kendi alt türleri bulunmaktadır ve her tekniğin kendine ait ses aralığı ve yapısı bulunmaktadır.

Tuva müzik kültürünün dünyaya duyurulması ve popülerleştirilmesinde atılan ilk adımlar Richard Feynman ve Ralph Leighton sayesinde gerçekleşmiştir. Feynman ve Leighton, posta pulu sayesinde girdikleri yolda, Tuva'ya gitmiş, oranın müzik kültürü hakkında çok şey öğrenmiş, edindikleri bilgileri kitap olarak yayınlamış ve Tuva gırtlak müziği hakkında ilk çalışmaların adımını atmışlardır. Feynman'ın vefatından sonra Leighton, 1991 yılında Tuva'ya ikinci ziyaretini gerçekleştirmiş ve Kongar-ool Ondar ile tanışmıştır. Birlikte birçok kez çeşitli çalışmalara imza atan Leighton ve Ondar, birkaç yılda dünya çapında işler yapıp insanlara Tuva müziğini tanıtarak onların farkındalığının artmasını sağlamıştır.

Kongar-ool Ondar, çocukluğundan itibaren gırtlak müziğiyle yetişmiş bir birey olarak, doğru zamanda doğru kişilerle tanışması ve sahip olduğu yetenek ile kısa zamanda büyük işlere imza atmıştır. Hem müziğiyle insanlarda merak uyandırırken hem de insanların sempatisini kazanan bir sanatçı olabilmeyi başarmıştır. Dünyanın birçok yerinde defalarca konser veren Ondar, bir belgesele de ayrıca konu olmuştur. Dönemin blues sanatçısı Paul Pena ile birlikte içinde buldukları Genghis Blues belgeselinde çalışıp ortaya ortak ürünler çıkarmışlardır. Ama asıl dikkat edilmesi gereken kısım şudur ki, birkaç yıl öncesine kadar insanlar "gırtlak müziği nedir?" hatta "Tuva nerededir?" gibi sorulara cevap veremezken 1999 yılında çekilen belgeselde ise Tuva müzik kültürü hakkında daha

fazla bilgi sahibi olunduğu ve farklı müzik tarzlarıyla birleştirilip yeni fikirlerin üretilmeye çalışıldığı anlaşılmaktadır. Feynman, Leighton ve Ondar sayesinde artık Tuva müzik kültürü, uluslararası düzeyde daha bilinir hale gelmiş ve kendilerinden sonra gelecek sanatçılar ve araştırmacılar için kaynak imkânı sağlamışlardır.

Alash, 1999 yılında kurulmuş bir Tuva gırtlak müziği grubudur. Geleneksel halk şarkılarını geleneksel yollarla icra etmektedir. Bazıları henüz çok genç yaşta bile Ondar ile birlikte Amerika’da kendi müziklerini seslendirmiştir. Huun Huur Tu, 1992 yılında kurulmuş bir Tuva gırtlak müziği grubudur. Geleneksel halk şarkıları icra etmektedir. Bazen geleneksel çalgıların yanında akustik gitar gibi enstrümanları da görmek mümkündür. Bazı albümlerinde *country* tarzı duyulabilmektedir. Chirgilchin, 1996 yılında kurulmuş bir Tuva gırtlak müziği grubudur. Geleneksel halk şarkılarını icra eden ve geleneksel icrada en çok bilinen bir diğer gruptur. Yat Kha, 1991 yılında Moskova’da kurulmuştur. Geleneksel Tuva müziği ve gırtlak tekniklerini rock tarzı ile bir araya getirerek farklı bir bakış açısı ve yorum ortaya koymuşlardır. Tyva Kzy, 1998 yılında kurulmuş bir Tuva gırtlak müziği grubudur. Grubun en dikkat çekici özelliği, üyelerinin sadece kadınlardan oluşmasıdır. Bu sayede kadınların da bu teknikleri erkekler gibi yapıp yapamayacağına dair insanların aklında canlanabilen soruya bir cevap niteliği taşımaktadır. İsmi geçen gruplar Tuva’nın en meşhur beş grubudur. Hepsini kendine has yorumları ve geliştirmiş oldukları stiller sayesinde sadece Tuva’nın değil dünyanın birçok yerinden dinleyici kitlesine sahiptir.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Aksenov, A. (1973). Tuvan Folk Music. *Asian Music*. 4(2), 7-18.
- About Alash.(t.y.). *Alash Ensemble* içinde. Erişim adresi https://www.alashensemble.com/about_alash.htm
- Altundaş, U. (2022) Tuva Gırtlak Müziği: Höömey. *Milli Folklor*, 17(134), 79-91.
- Beliaev, V. (1975) Central Asian Music (Essays in the History of the Music of the Peoples of the U.S.S.R.), *Wesleyan University Press*. 17(1), 120-142.
- Belic, R. *Genghis Blues*. 1999.
- Kulmanova, A. (2019) “SSCB Sonrası Dönemde Tuva Halk Müziğinin Moderlenmesi”. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi). Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Küçükdürüm, E. (2018). Teori Eksenli Disiplinlerarası Bir Çalışma Tuva Gırtlaktan Söyleme Stillerinin Analiz Sonuçları. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 4(8), 105-128.
- Leighton, R. (1996). *Deep In The Heart Of Tuva: Cowboy Music From The Wild East*. New York.: Ellipsis Arts
- Leighton, R. (1991). *Tuva or Bust*. New York: Penguin Books.
- Los Angeles Times. (2013). Kongar-ol Ondar dies at 51; master of Tuvan throat singing. Erişim adresi <https://www.latimes.com/local/obituaries/la-me-kongar-ol-ondar-20130811-story.html>

Tongeren, M. (2004) *Overtone Singing*. Berlin: VWB- Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Matrenisky, Vladislav, Friedman ve Harris L. (2012). “Transpersonal Effects of Exposure to Shamanic Use of Khoomei (Tuvan Throat Singing): Preliminary Evaluations from Training Seminars”. *International Journal of Transpersonal Studies* Vol. 31(2), 111-117.

Mongush, M. (2014). Expedition to the Tuvans in China, Russia, and Mongolia in 2012: A Preliminary Report. *National Museum of Ethnology*, 38(1), 35-62.

Biography. (t.y.). Kongar-ol Ondar içinde. Erişim adresi <http://www.ondar.com/biography/>

Chirgilchin. (t.y.). Pure Nature Music içinde. “Chirgilchin”. Erişim adresi <https://www.pnmartists.com/chirgilchin>

History of tyva kzy. (t.y.). Tyva Kzyzy içinde. Erişim adresi <https://tyvakzy.com/history-of-tyva-kzy/>

Yat-Kha. (t.y.). Vikipedi içinde. Erişim adresi <https://tr.wikipedia.org/wiki/Yat-Kha>

OKUL ÖNCESİ DÖNEMDEKİ ÇOCUKLARDA DAVRANIŞ DÜZENLEME: ARKA PLANDA DİNLETİLEN TÜRK MÜZİĞİNİN ETKİSİ

Behavioral Regulation in Preschool Children: The Effect of Turkish Music Listened in the Background

Semanur CÖMERT *

Saide ÖZBEY **

ÖZ

Araştırmanın amacı, arka planda dinletilen Türk müziğinin okul öncesi dönemdeki çocukların sosyal becerileri ve davranış problemleri üzerine etkisinin incelenmesidir. Araştırmada, nicel araştırma modellerinden “Ön Test-Son Test, Kalıcılık Testli ve Kontrol Gruplu Yarı Deneysel Desen” kullanılmıştır. Çalışma grubunu 2021-2022 eğitim-öğretim yılı bahar döneminde, Tokat il merkezinde amaçlı örnekleme yöntemi ile belirlenen Millî Eğitim Bakanlığı’na bağlı ilkokulların anasınıflarına devam eden 48-72 aylık deney grubunda 8 kontrol grubunda 13 olmak üzere toplam 21 çocuk oluşturmaktadır. Araştırmada, veri toplama aracı olarak “Anaokulu ve Anasınıfı Davranış Ölçeği (Preschool and Kindergarten Behaviour Scala (PKBS-2))” kullanılmıştır. Ölçek, “Sosyal Beceri Ölçeği” ve “Problem Davranış Ölçeği” olmak üzere iki bağımsız alt ölçekten oluşmaktadır. Deney grubunda, Millî Eğitim Bakanlığı müfredatı uygulanırken ek olarak arka planda çocuklara Türk müziği eserleri dinletilmiştir. Kontrol grubunda ise sadece Millî Eğitim Bakanlığı müfredatı uygulanmış olup müzik kullanılmamıştır. Deney grubuna dört hafta süreyle haftada beş gün, etkinlik geçişlerine uygun olarak günlük ortalama 30 dk. arka planda Türk müziği dinletilmiştir. Araştırma sonucunda deney ve kontrol grubunun son testleri arasında deney grubu lehine anlamlı farklılık saptanmıştır. Araştırma okul öncesi eğitim ortamlarında, eğitim etkinlikleri sırasında arka planda dinletilen Türk müziğinin çocukların sosyal beceri düzeylerine ve davranış problemlerine anlamlı katkı sunmasını ortaya koyan ilk çalışma olarak alanyazına katkı sunmuştur.

Anahtar Kelimeler: Okul öncesi eğitimi, sosyal beceri, davranış problemi, arka plan müziği, Türk müziği

ABSTRACT

The aim of this study is to investigate the effect of Turkish music listened in the background on preschool children's social skills and behavior problems. In study, “quasi-experimental design with pretest-posttest, retention test and control group”, one of the quantitative research models, was used. The study group consists of a total of 21 children, aged 48-72 months, 8 in the experimental group and 13 in the control group, who attended kindergartens of elementary schools affiliated to the Ministry of National Education in the spring semester of the academic year 2021-2022 in the city center of Tokat and who were determined through the purposive sampling method. The study used the Preschool and Kindergarten Behavior Scale (PKBS-2) as the data collection tool. The scale consists of two independent subscales, the “Social Skills Scale” and the “Problematic Behavior Scale”. The curriculum of the Ministry of National Education was applied in the experimental group and Turkish music pieces were listened by the children in the background. In the control group, only the curriculum of the Ministry of National Education was applied and no music was used. Turkish music was listened by the experimental group in the background for an average of 30 minutes per day five days a week for four weeks, according to the activities held. As a result of the study, a significant difference was found between the posttests of the experimental and control groups in favor of the experimental group. The study has contributed to the literature as the first study to show that Turkish music listened in the background during preschool educational activities has a significant impact on the children's level of social skills and behavioral problems.

Keywords: Preschool education, social skill, behavioral problem, background music, Turkish music

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 15.04.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 04.03.2024

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr., MEB Öğretmen, sema.kindergarten@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5051-7521

** Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, saideozbey@gmail.com, ORCID: 0000-0001-8487-7579

EXTENDED ABSTRACT

The aim of this study is to investigate the effect of Turkish music listened in the background on preschool children's social skills and behavioral problems. In this study, “quasi-experimental design with pretest-posttest, retention test and control group”, one of the quantitative research models, was used.

The study's research group consists of a total of 21 children, aged 48-72 months, 8 in the experimental group and 13 in the control group, who attended kindergartens of elementary schools affiliated to the Ministry of National Education in the spring semester of the academic year 2021-2022 in the city center of Tokat and who were determined through the purposive sampling method. The study used the Preschool and Kindergarten Behavior Scale (PKBS-2) as the data collection tool. The scale consists of two independent subscales, the “Social Skills Scale” and the “Problematic Behavior Scale”. First of all, the expert opinions of three faculty members working in the Turkish music department of universities were received. Many Turkish music pieces were listened by the researchers and 68 pieces were selected as suitable for children. Secondly, three preschool teachers and one faculty member working in the preschool education department reduced the number of these music pieces to 36 and decided in which activities these pieces were going to be used. In the final stage, the expert opinions of nine faculty members, four of whom worked in the field of preschool education and five of whom worked in the field of Turkish music, were sought on whether these 36 pieces were suitable for use in the selected activity categories. 32 wordless music pieces were determined in 8 categories (time to begin the day (2) pieces, play time in learning centers (4) pieces, gathering/cleaning time (1) piece, art activity (8) pieces, play activity (6) pieces, drama/dance activity (5) pieces, rest activity (5) pieces, going home time (1) piece).

Before starting the experimental process, the groups were subjected to a pretest and the application process was started. During the experimental application process, the curriculum of the Ministry of National Education was applied in the experimental group and Turkish music pieces were listened by the children in the background. In the control group, only the curriculum of the Ministry of National Education was applied and no music was played. Turkish music was listened by the experimental group in the background for an average of 30 minutes per day, five days a week for four weeks, according to the activities held. Posttests were administered to the groups after the program was implemented and retention tests were administered three weeks later. In the study, the nonparametric tests Mann-Whitney U test and Wilcoxon signed-ranks test were used for the analyses because the sample number was less than 30 people.

According to the analyses conducted as a part of the present research study, there was a significant difference between the pre-post test scores of the social skills scale of the experimental group in favor of the posttest. In addition, there was a significant increase in favor of the experimental group in the posttest comparison between the experimental and control groups. These results can be interpreted to mean that Turkish music listened in the background made a significant contribution to increase the children's social skills. In addition, it was found out that there was a significant difference in favor of the posttest in the cooperation subdimension of the scale in the pre- and posttests of the control group. This result can be interpreted to mean that the education the children received caused a difference in the cooperation dimension. However, when the results of both groups were analyzed together, it was found out that the control group made progress in the social cooperation dimension, while the scores of the experimental group showed a significant increase in all sub-dimensions of the social skills scale and the total scale.

In the experimental group's problematic behavior scale, there was a significant difference between the pretest and posttest scores in favor of the posttest. In addition, the posttest comparison between the experimental and control groups revealed that the problematic behaviors of the control group were significantly higher than those of the experimental group. This result can be interpreted as a significant contribution of the background music to reduce the children's problematic behaviors.

It was found that Turkish music listened in the background positively contributes to the promotion of children's social skills and the reduction of behavioral problems. In addition, research shows that incorporating background music into the learning environment can help improve academic performance since it has a positive effect on developing students' social skills and preventing problematic behavior. Although music is a unique way to balance emotional and spiritual health, it can reflect an individual's negative emotions and change those emotions, serving as a cure for anxiety. Background music can improve performance by reducing behavioral problems and curbing high arousal states. Therefore, it stands to reason that it can minimize behavioral problems by impacting on the psychological state in a way that reduces arousal states. This study provides the first data to show that social skills can be promoted and problematic behaviors can be reduced with the support of Turkish music listened in the background by preschool children.

Social skills training programs planned by teachers can be enriched by background music. Activities can be planned for families to do at home to promote children's social skills and reduce problematic behaviors, and these activities can be supported with Turkish music listened in the background. Music-aided inservice training programs on promoting children's social skills and preventing problematic behaviors can be organized for preschool teachers. The effects of Turkish music listened in the background on social adaptation and problematic behaviors of migrant children can be studied. Studies can be conducted on how Turkish music listened in the background can support children at risk with problematic behaviors.

Sosyal beceriler, başlatma ve tepki verme davranışlarını içeren, sosyal olarak pekiştirilebilen, yetkin ve kabul edilebilir sosyal değişimlere izin veren öğrenilmiş davranışlardır. Çocuklukta kazanılan sosyal beceriler, daha sonraki yaşamda aranan ilişkileri, tutumları ve deneyimleri etkiler (Simpson, 2013: 3). Bu tür sosyal beceriler uygun şekilde kazanılmadan, sosyal yeterlilikteki eksiklikler uyumsuzluğa, başarılı sosyal ilişkiler kurmada yetersizliğe ve hatta depresyona yol açabilir (Simpson, 2013: 6). Gelişim evrelerinin getirdiği doğal zorluklara, yakın çevrenin olumsuz etkileri de katıldığında, çocuklarda bunlara tepki olarak çoğunlukla uyum ve davranış problemleri görülebilmektedir (Yavuzer, 2020: 227). Amerika’da yapılan bir araştırmada anaokulu çocuklarının beş yıl önceki çocuklara kıyasla “daha çok duygusal ve davranışsal bozukluk” sergiledikleri belirtilmiştir (Twenge, 2013: 109). Bir çocuğun toplumsal yaşama ne ölçüde hazırlandığını, en sıkı toplumsal ilişkiyi kiminle kurduğunu, ne gibi güçlükler karşısında kaldığını ve bu güçlüklerle nasıl savaştığını ilk çocukluk anlarına bakılarak saptanabilir (Adler, 2021: 85). Sosyal beceriler, çocuğun gelişmesi ve kişilik kazanmasında, birçok sorunun çözülüp engellerin aşılmasında ve problem davranışların azalmasında olumlu etki sağlamaktadır. (Yavuzer, 2020: 227; Özbey, 2012: 22).

Problem davranışlar, duygusal ve davranışsal kontrolün zayıflamasıyla ortaya çıkan tehdit etme, çalma, vurma, diğerlerini rahatsız etme gibi dışa yönelik davranışlar ile bunalım, kaygı, tedirginlik gibi içe yönelik davranışlardır. Sosyal ve davranışsal problemlerin oluşmasını önlemek için ilk olarak okul öncesi dönemde sosyal becerilerin geliştirilmesi oldukça önem taşır. Çocukların sosyal becerileri edinmelerinde öğretmenler etkin bir role sahiptir (Özbey, 2012: 22). Problem davranışlar, ders zamanını, içeriğini, öğretim süresini ve kalitesini olumsuz etkilemektedir. Olumlu davranış korunabilirse, çocukların sunulan içeriğe odaklanmaları, sınıf hakkında daha olumlu bir tutuma sahip olmaları ve dolayısıyla öğretim sürecindeki kavrama düzeyi daha yüksek olabilir (Anders, 2011: 2). Problem davranışları azaltmak ve sosyal becerileri artırmak için müziği eğitimde kullanmak oldukça etkili ve önemli bir araçtır (Simpson, 2013; Anders, 2011). Eğitimciler sürekli olarak davranış ve öğretimi iyileştirmenin yollarını ararlar. Müziğin eğitimde kullanılmasının olumlu etkileri üzerine araştırmalar yapılmış ve sınıf öğretmenine davranış değişikliği için çeşitli alternatif yollar sunulmuştur (Anders, 2011; White, 2007; Waugh ve Riddoch, 2007; Hallam ve Price, 1998; Savan, 1998). Yapılan araştırmalar, sınıf iklimine müzik eklendiğinde öğrencilerin sakinleştiğini, istenmeyen davranış olaylarının azaldığını ve böylece öğrencilerin verilen görevlere daha fazla odaklanmasına izin verdiğini göstermektedir (Anders, 2011; Hallam ve Price, 1998; Savan, 1998).

Yüzyıllar boyunca eğitimciler müziği, kazanılacak kavramı akılda kalıcı bir şarkı veya ritimle birleştiren bir öğrenme aracı olarak kullanmışlardır. Müzik ilk olarak 1930'larda öğrencilere yardımcı olacak bir araç olarak sınıf ortamına tanıtılmış, potansiyeli ve olanakları hemen fark edilmiştir. Müzik, bedeni rahatlatan ve zihni uyarılmaya hazırlayan bir ortam oluşturur. Müzik, zihni çevreleyen ortamda olup biten her şeyi emmeye hazır bir sünger yeteneğine sahiptir (Sigman, 2005: 1). Müziğin; içine kapanık bireylerin kendini ifade edebilme yeteneğinin gelişmesine, eğitime, ruhsal açığa, sosyalleşmeye, şarkı söyleme becerisine, konuşma ve iletişim sorunu olanlara, davranış sorununun düzeltilmesine, hareket edebilme fonksiyonunun gelişmesine faydası vardır (Polat, 2018: 58). Müzik, işitsel uyarımın en güçlü kaynaklarından biridir. Duyguları ve ruh hallerini güçlü bir şekilde uyandırabilir ve değiştirebilir. Aslında müzik dinlemek, psikolojik ve fizyolojik sağlık üzerinde faydalı etkileri kolaylaştıran bilişsel, duysal-motor ve duygusal işlemlerde yer alan çok sayıda beyin yapısını harekete geçirir (Gupta ve Singh, 2020). Müziğin bir insanı nasıl etkilediğini anlamının en iyi yolu beyin süreçlerini incelemektir. Beyin müzik gibi dış çevresel faktörler tarafından uyarıldığında yeni sinirsel bağlantılar kurulur. Beyinde ne kadar çok sinirsel bağlantı varsa, beyindeki hücreler o kadar iyi iletişim kurabilir ve öğrenmeyi teşvik edebilir (Jensen, 1998; akt.

Sigman, 2005: 6-7). İbn-i Sina müzik ilmini aritmetik, geometri ve astronomiden sonra dördüncü ilim olarak belirtmiştir. (Turabi, 2014: 374). Sokrates ise, “*Müzik, eğitimlerin en üstünüdür*” der. Çünkü ritim ruhun içine işler ve onu en güçlü biçimde kavrar (Çetinkaya, 2014: 23).

Bir çocuğun ilk yılları müzik eğitimi için önemli bir dönemdir (Gruhn, 2005; Flohr, Miller ve DeBeus, 2000). Müzik, diğer sanatlara oranla çocuklara daha çok açıktır. Müzik, kendiliğinden ses çıkarmaya hevesli olan bir çocuğun doğasında vardır (Yavuzer, 2020: 203). Öte yandan, çocuğun hayal gücüne seslenerek onu besler ve bu yetisine elverişli bir zemin hazırlar. Çocuklar, öncelikle dinlemeyi öğrenmelidir. Dalcroze’ın dediği gibi, “Gerekli olan, çocuğun müziği hissetmeyi, benimsemeyi, müzikle ruhunu ve bedenini birleştirmeyi, yalnızca kulaklarıyla değil, tüm varlığıyla dinlemeyi öğrenmesidir” (Yavuzer, 2020: 204). Müzikle çocuğun sempatisini, ilgisini, dikkatini çekmek yanında, onun iç dünyasından çıkmasına yardımcı olmak da kolaylaşır (Anders, 2011). Çocuklukta zaman ve mekân deneyimi yetişkinlerinkinden farklıdır. Çocuklar zamanı ve mekânı vücut ağırlığı ve hareket akışıyla keşfederken, yetişkinler sayar ve ölçer. Bu nedenle, çocukların ritmik tekrarlama ve yapılandırılmış hareket aracı olarak müziğe ihtiyaçları olduğu açıktır ve müziğe büyük bir hassasiyetle yanıt verirler (Gruhn, 2005: 100). Müzik, çocuğa kendini ifade etme aracı sağladığı ve çocuğa duygu ve duyguları için bir çıkış sağladığı için çocuğun eğitim ihtiyaçlarını karşılamada önemli bir rol oynayabilir. Müzik, bir keyif kaynağı olmanın yanı sıra başkalarıyla iletişim kurma aracıdır (Dumont, Syurina, Feron ve van Hooren, 2017: 1). Müzik, erken çocukluk eğitim ortamlarında olumlu sosyal davranışları teşvik edebilecek ve olumsuz etkileşimleri azaltırken akranlar arasındaki olumlu etkileşimlerin sayısını artırabilecek bir uyarıcı olarak nasıl kullanılabilceğine dair fikir vermektedir.

Arka plan müziği, ekstra müzik bilgisi gerektirmediği, günün yerleşik yapısını engellemediği ve son derece uygun maliyetli olduğu için eğitim bağlamında özellikle çekici olabilir (Nance, 2014: 39). Arka plan müziği, dikkatin nesnesi olmayan, ancak ortamın arka planını boyayan bir müziktir. Müziğin türü ve sesi de aynı derecede önemlidir (Strachan, 2015). Arka plan müziğinin davranış, duygular, ruh halleri ve zihinsel görevler üzerindeki etkisi tarih boyunca kaydedilmiştir (O’Hare, 2011). Scott (1970), hiperaktif öğrenciler üzerinde yaptığı bir çalışmada, sınıf içinde arka plan müziğinin sakinleştirici bir etkisi olduğunu bulmuştur. Hallam, Price ve Katsarou (2002), müziğin çocuklarda hafıza görevi üzerindeki etkisini inceledikleri çalışmada, sakinleştirici müzik, müziksizliğe kıyasla bellek görevinde daha iyi performansa yol açmıştır. Harland ve ark. (2000), okul müfredatında müziğe maruz kalan çocukların, daha güçlü sosyal becerilere ve başkaları hakkında artan farkındalıklara sahip olduğunu bulmuşlardır (Akt. Nance, 2014: 5). Alman çocuklarla yapılan bir araştırmada ise, müzik verilen çocukların, görevleri yerine getirmede birbirlerine yardım etme olasılıklarının önemli ölçüde daha yüksek olduğunu ve görevde kalma olasılıklarının daha yüksek olduğu bulunmuştur (Kirschner ve Tomasello, 2010). Tan (2003), arka plan müziği alan çocukların zaman içinde uyku kalitesinde önemli bir iyileşme olduğu saptamıştır. Davies (2000), ilköğretim sınıflarında müziğin çeşitli kullanımına ilişkin literatürü gözden geçirmiş ve sınıfta arka plan müziği çalındığında çocukların üretken ve daha az stresli oldukları sonucuna varmıştır.

İnsanoğlu tarih boyunca, bedensel ve psikolojik rahatsızlıkların giderilmesinde bir destek ve meşguliyet aracı olarak müziği kullanmış ve şifa aramıştır (Polat, 2018: 43; Altınölçek, 2014: 1345). Türkler geçmişten günümüze müzikle ilgilenmiş, gerek İslamiyet’ten önce gerekse İslamiyet’ten sonra müzik, Türk millet ve devletlerinin hayatındaki yerini ve canlılığını daima korumuştur (Odabaşı, 2014: 1436). 19. yüzyıl başlarında yaşamış olan Hekimbaşı Gevrekzade Hasan Efendi, eski Türklerde, akıl hastalarının müzikle tedavilerine çok önem verildiğini

ve uygulanan tedavi ile olumlu sonuçlar alındığını, özellikle yaşama küskün, durgun ve çevreye karşı ilgisiz hastalar üzerinde etkili olduğunu belirtmiştir (Altınölçek, 2014: 1341-1342). Araştırmalar müziğin bireyin performansını, öğrenmesini ve duygusal durumlarını iyileştirebileceğini ve davranış problemlerini azaltabileceğini, öğrenme sürecinde karşılaşılan engelleri yıkmada etkili bir araç olabileceğini göstermektedir. Ancak Klasik Batı müziği gibi klasik değer taşıyan ya da diğer bir deyişle bu normlara sahip müziklerin yanı sıra kendi kültür mirasımız olan, Klasik Türk müziğimize yeterli önem verilmediği düşünülse de (Tezeren, 2014: 1484); son yıllarda yapılan çalışmalarla Türk müziğinin değerinin farkına varılmaya başlandığı görülmektedir (Cömert ve Özbey, 2024; Doğan, 2022; Cömert ve Özbey, 2021; Yıldırım, 2021). Farklı müzik türleriyle büyük yaş gruplarında yapılan çalışmalar mevcutken hem okul öncesi dönemde hem de Türk müziği kullanılarak bilimsel yöntemle yapılmış çalışma bulunmamaktadır (Cömert ve Özbey, 2021: 371). Bu çalışmada arka planda dinletilen Türk müziği eserlerinin çocukların sosyal becerilerini geliştirmede ve problem davranışlarının azaltılması üzerindeki etkisi gözlemlenmiştir. Bu sebeple, bu çalışma arka planda dinletilen Türk müziğinin okul öncesi dönemdeki çocukların sosyal becerileri ve problem davranışları üzerine etkisini inceleyen ilk araştırma olması bakımından önem taşımaktadır. Araştırmanın Türk müziğinin sosyal beceriler ve davranış problemleri üzerinde olumlu etkisine dikkat çekerek program geliştirme çalışmaları açısından eğitimcilere ve araştırmacılara rehber olacağı düşünülmektedir.

Araştırmada “Arka planda dinletilen Türk müziğinin okul öncesi dönemdeki çocukların sosyal becerileri ve davranış problemleri üzerindeki etkisi ne düzeydedir?” sorusuna cevap aranmıştır.

YÖNTEM

Araştırma Modeli

Arka planda dinletilen Türk müziğinin okul öncesi dönemdeki çocukların sosyal becerileri ve davranış problemleri üzerine etkisini incelemek amacıyla yapılan bu çalışmada nicel araştırma modellerinden “Ön Test-Son Test, Kalıcılık Testli ve Kontrol Gruplu Yarı Deneysel Desen” kullanılmıştır. Bu modelde seçkisiz atama ile oluşturulmuş iki grup bulunmaktadır. Bunlardan biri deney, diğeri kontrol grubu olmaktadır. Her iki grup için eşit şartlarda deney öncesi ve sonrasında ölçmeler yapılmaktadır. Uygulama öncesinde ise etkisi test edilen deneysel işlem deney grubuna verilirken kontrol grubuna verilmemektedir. Son olarak gruplardaki deneklerin ölçümleri aynı ölçme aracı kullanılarak tekrar elde edilmektedir. Deneysel desenin etkisini görmek amacıyla deney ve kontrol gruplarının bağımlı değişkene ait ölçme sonuçları uygun teknikler kullanılarak karşılaştırılmaktadır (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2013: 208).

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu 2021-2022 eğitim-öğretim yılı bahar döneminde, Tokat il merkezinde amaçlı örnekleme yöntemi ile seçilen Milli Eğitim Bakanlığına bağlı ilkokulların anasınıflarına devam eden 48-72 aylık 21 çocuk oluşturmaktadır. Amaçlı örnekleme, çalışmanın amacına bağlı olarak bilgi açısından zengin durumların seçilerek derinlemesine araştırma yapılmasına olanak tanıyan (Büyüköztürk, vd., 2013: 90; Yıldırım ve Şimşek 2011: 107), birey ya da birimlerin seçiminin bizzat araştırmacı tarafından özenle yapıldığı bir örnekleme desendir (Gliner, Morgan ve Leech, 2015: 124). Araştırmaya katılan çocuklardan 8’i deney grubunda, 13’ü ise kontrol

grubunda yer almıştır. İlk olarak üç gruba ön test uygulanmış olup motivasyon puanları birbirine yakın olan 2 grup araştırmanın örneklemini olarak seçilmiştir.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada, “Anaokulu ve Anasınıfı Davranış Ölçeği (Preschool and Kindergarten Behaviour Scala (PKBS–2))” kullanılmıştır.

Anaokulu ve Anasınıfı Davranış Ölçeği (Preschool and Kindergarten Behaviour Scales (PKBS–2)), okul öncesi dönemde 3–6 yaş çocuklarının sosyal beceri ve problem davranışları ölçmek amacıyla 1995 yılında Kenneth W.Merril tarafından geliştirilmiş; 2003 yılında ölçek tekrar gözden geçirilerek 3–6 yaş arası toplam 3,317 çocuk ile norm çalışması yapılmıştır. Ölçek, “Sosyal Beceri Ölçeği ve Problem Davranış Ölçeği” olmak üzere iki bağımsız alt ölçekten oluşmaktadır. Ölçeğin Türk çocukları için uyarlama çalışması Alisinanoğlu ve Özbey (2009) tarafından yapılmıştır. Sosyal Beceri Ölçeği; “*Sosyal İşbirliği, Sosyal Bağımsızlık ve Kabul ve Sosyal Etkileşim*” olmak üzere üç faktörden oluşmaktadır. Sosyal Beceri Ölçeği 23 maddeden oluşan, “Hiç, Nadiren, Bazen ve Sıklıkla” şeklinde puanlanan likert tipi bir ölçektir. Ölçekten alınabilecek en yüksek puan 92 en düşük puan ise 23’dir. Toplam puanın yüksek olması çocukların sosyal becerilerinin yüksek olduğunu ifade etmektedir. Sosyal Beceri Ölçeği alt faktörlerinin güvenirlik katsayıları .92 ile .88 arasında değişmektedir. Sosyal Beceri Ölçeği’nin toplam Cronbach Alfa değeri ise .94 tür. Problem Davranış Ölçeği; “*Dışa Yönelim, İçe Yönelim, Anti sosyal ve Ben Merkezci*” olmak üzere dört faktörden oluşmaktadır. Problem Davranış Ölçeği 27 maddeden oluşan 4’lü likert tipi bir ölçektir. Ölçekten alınabilecek en düşük puan 27 en yüksek puan ise 108’dir. Puanın yüksek olması çocukların daha çok problem davranışlara sahip olduğunu ifade etmektedir. Problem Davranış Ölçeği birinci faktör için yapı güvenirliği .96, açıklanan varyans .62; ikinci faktör için yapı güvenirliği .90, açıklanan varyans .65, üçüncü faktör için yapı güvenirliği .89, açıklanan varyans .73, dördüncü faktör için yapı güvenirliği .75, açıklanan varyans .51 olarak bulunmuştur. Problem Davranış Ölçeği alt faktörlerinin güvenirlik katsayıları .95 ile .72 arasında değişmektedir. Problem Davranış Ölçeği toplam Cronbach Alfa değeri ise .96’dır.

Türk Müziği Eserlerinin Seçilmesi ve Uygulama Süreci

İlk olarak, Türk müziği alanında görev yapan üç öğretim üyesinin uzman görüşü alınarak pek çok eser araştırmacılar tarafından dinlenilmiş ve çocuklar için uygun görülen 68 Türk müziği eseri belirlenmiştir. İkinci aşamada, okul öncesi eğitimi alanında üç öğretmen ve bir öğretim üyesi ile hangi etkinliklerde bu eserlerin kullanılacağı belirlenmiş ve eser sayısı 36’ya düşürülmüştür. Son aşamada ise bu 36 eserin seçilen etkinlik kategorilerinde kullanılmasının uygun olup olmadığına dair dördü okul öncesi eğitimi alanında, beşi Türk müziği alanında görev yapan toplam dokuz öğretim üyesinin uzman görüşüne başvurulmuştur. 8 kategoride; güne başlama saati (2) eser, öğrenme merkezlerinde oyun zamanı (4) eser, toplanma/temizlik zamanı (1) eser, sanat etkinliği (8) eser, oyun etkinliği (6) eser, drama/dans etkinliği (5) eser, dinlenme etkinliği (5) eser, eve gidiş saati (1) eser olmak üzere 32 sözsüz eser belirlenmiştir. Müzik eserleri belirlendikten sonra gruplardan ön testler alınmış ve uygulama sürecine geçilmiştir.

Deney grubunda, Milli Eğitim Bakanlığı müfredatı uygulanırken arka planda çocuklara Türk müziği eserleri de dinletilmiştir. Kontrol grubunda ise sadece Milli Eğitim Bakanlığı müfredatı uygulanmış ancak müzik

kullanılmamıştır. Deney grubunda Türk müziği haftada beş gün olmak üzere dört hafta süreyle arka planda dinletilmiştir. Bir günlük eğitim akışında uygulanabilecek örnek Türk müziği eserlerine aşağıda yer verilmiştir:

Güne başlama saati	Çocuklar sınıfa gelmeye başladıklarında Neyzen Rıza Bey'in bestelediği "Beyoğlunda Gezersin" adlı eser çalınarak karşılanmıştır.
Merkezler/oyun saati	Çocukların merkezlerde etkin çalışmalarını sağlayacak Tamburi Cemil Bey'in bestelediği "Osmanlı Saray Müzikleri / Muhayyer Saz Semaisi" adlı eser çalınmıştır.
Toplanma/temizlik	Kahvaltuya geçilmeden Kemani Sebu'ın bestelediği "Kürdilihiczkar Longa" adlı eser açılarak sınıf toplanmıştır.
Sanat etkinliği	Masada sanat etkinliği yapılırken odaklanmayı artırmak amacıyla Reşat Aysu'nun bestelediği "Kürdilihiczkar Saz Semaisi" adlı eser çalınmıştır.
Oyun etkinliği	Hareketli oyun oynanırken coşku ve neşeyi artıracak Santuri Ethem Bey'in bestelediği "Nihavend Longa" adlı eser çalınmıştır.
Dans/drama etkinliği	Dans/drama çalışması yapılırken vücudu daha etkin kullanmayı sağlayacak Refik Talat Alpman'ın bestelediği "Yine Bir Gülnihal" adlı eser çalınmıştır.
Dinlenme saati	Çocuklar yorulduğunda, bir sonraki etkinliğe geçişi kolaylaştıracak Mısırlı İbrahim Efendi'nin bestelediği "Acem Aşiran Saz Semaisi" adlı eser çalınmıştır.
Eve gidiş saati	Çocuklar kıyafetlerini giymeye başladıklarında, onları neşe içinde aileleriyle buluşturacak "Telgrafın Tellerine- (Anonim)" adlı eser çalınmıştır.

Çocuklara güne başlama saatinden eve gidiş saatine kadar yukarıdaki bir günlük eğitim akışında yer alan müzik eserlerinin tümü gün içerisinde peş peşe dinletilmemiştir. Deney grubunda etkinlik geçişlerine uygun olarak günlük ortalama 30 dk arka planda dinlenilmiştir. Yönergelerin, aktivitelerin ve konuşmanın yoğun olduğu Türkçe ya da matematik gibi etkinliklerde arka plan müziği kullanılmamıştır.

Program uygulandıktan sonra gruplar üzerinde son testler uygulanmış ve 3 hafta sonra da kalıcılık testleri alınmıştır.

Verilerin Analizi

Araştırmada, örneklem sayısı 30 kişiden az olması nedeniyle analizler için parametrik olmayan testler kullanılmıştır (Büyüköztürk, 2020: 155). Kontrol ve deney gruplarının ön test ve son test puanlarını karşılaştırırken Mann Whitney U-Testi, gruplarının kendi içlerindeki ön test ve son test puanlarını karşılaştırırken ise Wilcoxon İşaretli-Sıralar Testi uygulanmıştır.

BULGULAR

Bu bölümde deney ve kontrol gruplarının sosyal beceri ve problem davranışların ilişkin analiz sonuçlarına yer verilmiştir.

Sosyal Beceri Ölçeğine İlişkin Bulgular

Sosyal beceri ölçeği deney ve kontrol grupları ön test karşılaştırması. Deney ve kontrol grubundaki çocukların Sosyal Beceri Ölçeği'nden aldıkları ön test puanlarına ilişkin Mann Whitney U Testi sonuçları Tablo 1.'de verilmiştir.

Tablo 1. Sosyal Beceri Ölçeği Deney ve Kontrol Grupları Ön Test Karşılaştırması

Ön Test	Gruplar	n	Sıra Ort.	Sıra Top.	U	P
Sosyal İşbirliği	Deney	8	10,94	87,50	51.50	,971
	Kontrol	13	11,04	143,50		
	Total	21				
Sosyal Bağımsızlık ve Kabul	Deney	8	12,69	101,50	38,50	,326
	Kontrol	13	9,96	129,50		
	Total	21				
Sosyal Etkileşim	Deney	8	10,88	87,00	51.00	,941
	Kontrol	13	11,08	144,00		
	Total	21				
SOSYAL BECERİ ÖLÇEĞİ TOPLAM	Deney	8	11,56	92,50	47.50	,744
	Kontrol	13	10,65	138,50		
	Total	21				

Tablo 1 incelendiğinde, deney ve kontrol gruplarının ön test puanları arasında tüm alt boyutlarda ve ölçeğin toplam puanında anlamlı farklılık saptanmamıştır ($p>0.05$).

Sosyal beceri ölçeği deney ve kontrol grupları son test karşılaştırması. Deney ve kontrol grubundaki çocukların Sosyal Beceri Ölçeği'nden aldıkları son test puanlarına ilişkin Mann Whitney U Testi Tablo 2.'de verilmiştir.

Tablo 2. Sosyal Beceri Ölçeği Deney grubu ile Kontrol Grubu Son Testlerine İlişkin Mann Whitney U Testi

Son Test	Gruplar	n	Sıra Ort.	Sıra Top.	U	P
Sosyal İşbirliği	Deney	8	13,69	109,50	30.50	.084
	Kontrol	13	9,35	121,50		
	Total	21				
Sosyal Bağımsızlık ve Kabul	Deney	8	16,00	128,00	12.00	.003*
	Kontrol	13	7,92	103,00		
	Total	21				
Sosyal Etkileşim	Deney	8	14,81	118,50	21.50	.024*
	Kontrol	13	8,65	112,50		
	Total	21				
SOSYAL BECERİ ÖLÇEĞİ TOPLAM	Deney	8	15,81	126,50	13.50	.005*
	Kontrol	13	8,04	104,50		
	Total	21				

* $p<0.05$

Tablo 2 incelendiğinde, deney ve kontrol gruplarının son test puanları arasında “Sosyal İş birliği” alt boyutunda anlamlı farklılık görülmezken, “Sosyal Bağımsızlık ve Kabul”, “Sosyal Etkileşim” ve Sosyal Beceri Ölçeğinin Toplamında ise deney grubu lehine anlamlı farklılık saptanmıştır ($p<0.05$).

Sosyal beceri ölçeği deney grubu ön-son test karşılaştırması. Deney grubu çocuklarının Sosyal Beceri Ölçeği'nden aldıkları ön test- son test puanlarına ilişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi sonuçları Tablo 3'te verilmiştir.

Tablo 3. *Sosyal Beceri Ölçeği Deney grubu Ön-Son Testlerine İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi*

Deney Grubu		n	Sıra Ort.	Sıra Top.	Z	P
Sosyal İşbirliği	Negatif Sıralar	0	,00	,00	-2,232	.026*
	Pozitif Sıralar	6	3,50	21,00		
	Eşit	2				
	Toplam	8				
Sosyal Bağımsızlık ve Kabul	Negatif Sıralar	0	,00	,00	-2,552	.011*
	Pozitif Sıralar	8	4,50	36,00		
	Eşit	0				
	Toplam	8				
Sosyal Etkileşim	Negatif Sıralar	0	,00	,00	-2,388	.017*
	Pozitif Sıralar	7	4,00	28,00		
	Eşit	1				
	Toplam	8				
SOSYAL BECERİ ÖLÇEĞİ TOPLAM	Negatif Sıralar	0	,00	,00	-2,524	.012*
	Pozitif Sıralar	8	4,50	36,00		
	Eşit	0				
	Toplam	8				

*p<0.05

Tablo 3 incelendiğinde, deney grubundaki çocukların Sosyal Beceri Ölçeği'nden aldıkları ön-son test puanları arasında; “*Sosyal İşbirliği, Sosyal Bağımsızlık ve Kabul Sosyal Etkileşim, Sosyal Beceri Ölçeği Toplam*” alt boyutlarında pozitif sıralar yani son test lehine anlamlı farklılık saptanmıştır (p<0.05).

Sosyal beceri ölçeği kontrol grubu ön test-son test karşılaştırması. Kontrol grubu çocuklarının Sosyal Beceri Ölçeği'nden aldıkları ön test-son test puanlarına ilişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi sonuçları Tablo 4'te verilmiştir.

Tablo 4. *Sosyal Beceri Ölçeği Kontrol grubu Ön-Son Testlerine İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi*

Kontrol Grubu		N	Sıra Ort.	Sıra Top.	Z	P
Sosyal İş birliği	Negatif Sıralar	1	3,00	3,00	-2,157	.031*
	Pozitif Sıralar	7	4,71	33,00		
	Eşit	5				
	Toplam	13				
Sosyal Bağımsızlık ve Kabul	Negatif Sıralar	7	8,07	56,50	-1,378	.168
	Pozitif Sıralar	5	4,30	21,50		
	Eşit	1				
	Toplam	13				
Sosyal Etkileşim	Negatif Sıralar	4	4,00	16,00	-,284	.776
	Pozitif Sıralar	4	5,00	20,00		

	Eşit	5				
	Toplam	13				
SOSYAL BECERİ	Negatif Sıralar	5	6,90	34,50	-,134	.893
ÖLÇEĞİ TOPLAM	Pozitif Sıralar	6	5,25	31,50		
	Eşit	2				
	Toplam	13				

*p<0.05

Tablo 4 incelendiğinde, kontrol grubundaki çocukların Sosyal Beceri Ölçeği'nden aldıkları ön-son test puanları arasındaki farkın; “*Sosyal İşbirliği*” alt boyutundan aldıkları puanın pozitif sıralar yani son test lehine anlamlı farklılık gösterdiği saptanmıştır (p<0.05). Kontrol grubunun “İş birliği” alt boyutunda ilerleme kaydetmiş olması, Milli Eğitim Bakanlığı müfredatının doğal etkisi olarak düşünülebilir. Diğer alt boyutlarda anlamlı farklılık bulunmamaktadır.

Deney grubu kalıcılık testi- son test karşılaştırması. Deney grubu çocuklarının Sosyal Beceri Ölçeği'nden aldıkları son test-kalıcılık testi puanlarına ilişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi sonuçları Tablo 5’te verilmiştir.

Tablo 5. Sosyal Beceri Deney Grubu Son Test ve Kalıcılık Testlerine İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi

Deney Grubu Kalıcılık Testi-Son test	N	Sıra Ort.	Sıra Top.	Z	P		
Sosyal İşbirliği	Negatif Sıralar	1	1,00	1,00	-1,000	.317	
	Pozitif Sıralar	0	,00	,00			
	Eşit	7					
	Toplam	8					
Sosyal Bağımsızlık ve Kabul	Negatif Sıralar	8	4,50	36,00	-2,588	.010*	
	Pozitif Sıralar	0	,00	,00			
	Eşit	0					
	Toplam	8					
Sosyal Etkileşim	Negatif Sıralar	1	1,00	1,00	-1,000	.317	
	Pozitif Sıralar	0	,00	,00			
	Eşit	7					
	Toplam	8					
SOSYAL BECERİ	Negatif Sıralar	2	2,25	4,50	-,816	.414	
	ÖLÇEĞİ TOPLAM	Pozitif Sıralar	1	1,50	1,50		
	Eşit	5					
	Toplam	8					

*p<0.05

Tablo 5 incelendiğinde, deney grubundaki çocukların Sosyal Beceri Ölçeği'nden aldıkları son-kalıcılık test puanları arasında “*Sosyal Bağımsızlık ve Kabul*” alt boyutundan aldıkları puanda negatif sıralar yani son test lehine anlamlı farklılık görülürken (p<0.05), diğer alt boyutlarda anlamlı farklılık saptanmamıştır. Bu sonuç program uygulaması bittikten sonra da programın kalıcılığının devam ettiğini göstermektedir.

Problem Davranış Ölçeğine İlişkin Bulgular

Problem davranış ölçeği deney ve kontrol grupları ön test karşılaştırması. Deney ve kontrol grubundaki çocuklarının Problem Davranış Ölçeği'nden aldıkları ön test puanlarına ilişkin Mann Whitney U Testi sonuçları Tablo 6'da verilmiştir.

Tablo 6. *Problem Davranış Deney Grubu ile Kontrol Grubu Ön Testlerine İlişkin Mann Whitney U Testi*

Ön Test	Gruplar	n	Sıra Ort.	Sıra Top.	U	P
Dışa Yönelim	Deney	8	13,38	107,00	33.00	168
	Kontrol	13	9,54	124,00		
	Total	21				
İçe Yönelim	Deney	8	10,19	81,50	45.50	633
	Kontrol	13	11,50	149,50		
	Total	21				
Anti Sosyal	Deney	8	10,94	87,50	51.50	968
	Kontrol	13	11,04	143,50		
	Total	21				
Ben Merkezci	Deney	8	12,69	101,50	38.50	320
	Kontrol	13	9,96	129,50		
	Total	21				
PROBLEM DAVRANIŞ ÖLÇEĞİ TOPLAM	Deney	8	13,06	104,50	35.50	231
	Kontrol	13	9,73	126,50		
	Total	21				

Tablo 6 incelendiğinde, Problem Davranış Ölçeği alt boyutlarında ve ölçeğin toplam puanında deney ve kontrol gruplarının ön test puanları arasında anlamlı farklılık saptanmamıştır ($p>0.05$).

Problem davranış ölçeği deney ve kontrol grupları son test karşılaştırması. Deney ve kontrol grubundaki çocukların Problem Davranış Ölçeği'nden aldıkları son test puanlarına ilişkin Mann Whitney U Testi Tablo 7'de verilmiştir.

Tablo 7. *Deney grubu ile Kontrol Grubu Son Testlerine İlişkin Mann Whitney U Testi*

Son Test	Gruplar	N	Sıra Ort.	Sıra Top.	U	P
Dışa Yönelim	Deney	8	9,00	72,00	36.00	.236
	Kontrol	13	12,23	159,00		
	Total	21				
İçe Yönelim	Deney	8	5,81	46,50	10.50	.002*
	Kontrol	13	14,19	184,50		
	Total	21				
Anti Sosyal	Deney	8	10,00	80,00	44.00	.437
	Kontrol	13	11,62	151,00		
	Total	21				
Ben Merkezci	Deney	8	8,13	65,00	29.00	.080
	Kontrol	13	12,77	166,00		
	Total	21				

	Total	21				
PROBLEM DAVRANIŞ	Deney	8	7,38	59,00	23,00	.035*
ÖLÇEĞİ TOPLAM	Kontrol	13	13,23	172,00		
	Total	21				

*p<0.05

Tablo 7 incelendiğinde, deney ve kontrol gruplarının son testlerinde “İçe Yönelim” ve “Problem Davranış Ölçeği Toplam” alt boyutlarında kontrol grubunun problem davranışları deney grubuna göre anlamlı derecede yüksektir (p<0.05). Diğer alt boyutlarda anlamlı farklılık saptanmamıştır.

Problem davranış ölçeği deney grubu ön test-son test karşılaştırması. Deney grubu çocuklarının Problem Davranış Ölçeği’nden aldıkları ön test- son test puanlarına ilişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi sonuçları Tablo 8’de verilmiştir.

Tablo 8. Problem Davranış Ölçeği Deney Grubu Ön Test ve Son Testlerine İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi

Deney Grubu Ön- Son test		N	Sıra Ort.	Sıra Top.	Z	P
Dışa Yönelim	Negatif Sıralar	7	4,00	28,00	2,371	.018*
	Pozitif Sıralar	0	,00	,00		
	Eşit	1				
	Toplam	8				
İçe Yönelim	Negatif Sıralar	8	4,50	36,00	-2,552	.011*
	Pozitif Sıralar	0	,00	,00		
	Eşit	0				
	Toplam	8				
Antisosyal	Negatif Sıralar	3	2,00	6,00	-1,633	.102
	Pozitif Sıralar	0	,00	,00		
	Eşit	5				
	Toplam	8				
Ben Merkezci	Negatif Sıralar	6	3,50	21,00	-2,207	.027*
	Pozitif Sıralar	0	,00	,00		
	Eşit	2				
	Toplam	8				
PROBLEM DAVRANIŞ ÖLÇEĞİ TOPLAM	Negatif Sıralar	8	4,50	36,00	-2,521	.012*
	Pozitif Sıralar	0	,00	,00		
	Eşit	0				
	Toplam	8				

*p<0.05

Tablo 8 incelendiğinde, deney grubunun son testlerinde “Dışa Yönelim”, “İçe Yönelim”, “Ben Merkezci” ve “Problem Davranış Ölçeği Toplam” alt boyutlarda pozitif sıralar yani son test lehine anlamlı farklılık gösterdiği saptanmıştır (p<0.05). Puanların sıra toplamları ve sıra ortalamaları dikkate alındığında son testlerde çocukların problem davranış ölçeğinden aldıkları puanların azaldığı, başka bir ifadeyle çocukların problem davranışlarında azalma olduğu şeklinde yorumlanabilir. “Anti sosyal” alt boyutunda ise problem davranışlarda azalmış olmakla birlikte ön ve son test puanları arasındaki bu fark anlamlı değildir.

Problem davranış ölçeği kontrol grubu ön test- son test. Kontrol grubu çocuklarının Problem Davranış Ölçeği'nden aldıkları ön test-son test puanlarına ilişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi sonuçları Tablo 9'da verilmiştir.

Tablo 9. *Problem Davranış Ölçeği Kontrol Grubu Ön Test ve Son Testlerine İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi*

Kontrol Grubu		N	Sıra Ort.	Sıra Top.	Z	P
Dışa Yönelim	Negatif Sıralar	6	5,42	32,50	-,513	,608
	Pozitif Sıralar	4	5,63	22,50		
	Eşit	3				
	Toplam	13				
İçe Yönelim	Negatif Sıralar	5	7,20	36,00	-,268	,789
	Pozitif Sıralar	6	5,00	30,00		
	Eşit	2				
	Toplam	13				
Antisosyal	Negatif Sıralar	4	3,00	12,00	-1,342	,180
	Pozitif Sıralar	1	3,00	3,00		
	Eşit	8				
	Toplam	13				
Ben Merkezci	Negatif Sıralar	3	3,00	9,00	-,333	,739
	Pozitif Sıralar	3	4,00	12,00		
	Eşit	7				
	Toplam	13				
PROBLEM DAVRANIŞ ÖLÇEĞİ TOPLAM	Negatif Sıralar	5	9,00	45,00	-,472	,637
	Pozitif Sıralar	7	4,71	33,00		
	Eşit	1				
	Toplam	13				

Tablo 9'da kontrol grubundaki çocukların Problem Davranış Ölçeği'nden aldıkları ön-son test puanları incelendiğinde tüm alt boyutları ve ölçeğin toplamından alınan puanlar arasında anlamlı farklılık saptanmamıştır ($p>0.05$).

Deney grubu kalıcılık testi- son test karşılaştırması. Deney grubu çocuklarının Problem Davranış Ölçeği'nden aldıkları son test-kalıcılık testi puanlarına ilişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi sonuçları Tablo 10'da verilmiştir.

Tablo 10. *Problem Davranış Ölçeği Deney Grubu Son Test ve Kalıcılık Testlerine İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi*

Deney Grubu Kalıcılık testi- Son test		n	Sıra Ort.	Sıra Top.	Z	P
Dışa Yönelim	Negatif Sıralar	0	,00	,00	-1,633	,102
	Pozitif Sıralar	3	2,00	6,00		
	Eşit	5				
	Toplam	8				
İçe Yönelim	Negatif Sıralar	0	,00	,00	-1,414	,157
	Pozitif Sıralar	2	1,50	3,00		
	Eşit	6				
	Toplam	8				

	Toplam	8				
Antisosyal	Negatif Sıralar	0	,00	,00	,000	1.00
	Pozitif Sıralar	0	,00	,00		
	Eşit	8				
	Toplam	8				
Ben Merkezci	Negatif Sıralar	1	1,00	1,00	-1,000	.317
	Pozitif Sıralar	0	,00	,00		
	Eşit	7				
	Toplam	8				
PROBLEM	Negatif Sıralar	0	,00	,00	-1,633	.102
DAVRANIŞ	Pozitif Sıralar	3	2,00	6,00		
ÖLÇEĞİ	Eşit	5				
TOPLAM	Toplam	8				

Tablo 10’da deney grubundaki çocukların Problem Davranış Ölçeği’nden aldıkları son test ve kalıcılık puanları incelendiğinde tüm alt boyutları ve ölçeğin toplamından alınan puanlar arasında anlamlı farklılık saptanmamıştır ($p>0.05$). Bu sonuç arka planda dinletilen Türk müziğinin çocukların problem davranışlarını azaltmadaki etkisinin kalıcı olduğunu göstermektedir.

SONUÇ ve TARTIŞMA

Araştırma, arka planda dinletilen Türk müziğinin okul öncesi dönemdeki çocukların sosyal beceri ve problem davranış düzeylerine etkisinin ortaya konulması amacıyla gerçekleştirilmiştir. Araştırma sonucunda yapılan ölçümlerde, deney grubunun Sosyal Beceri Ölçeği’nin kendi içinde de ön-son test puanları arasında son test lehine anlamlı farklılık bulunmaktadır. Ayrıca, deney ve kontrol grubu son test karşılaştırma sonucunda da deney grubu lehine anlamlı artış olduğu saptanmıştır. Bu sonuçlar, uygulanan arka planda dinletilen Türk müziğinin çocukların sosyal becerilerini artırmada anlamlı katkı sunduğu şeklinde yorumlanabilir. Bununla birlikte kontrol grubunun kendi içindeki ön ve son testlerinde ölçeğin iş birliği alt boyutunda son test lehine anlamlı farklılık olduğu saptanmıştır. Bu sonuç çocukların aldığı eğitimin iş birliği boyutunda fark sağladığı şeklinde yorumlanabilir. Ancak her iki grubun sonuçları birlikte değerlendirildiğinde kontrol grubunun sosyal iş birliği boyutunda ilerleme kaydettiği buna karşılık deney grubunun sosyal beceri ölçeğinin tüm alt boyutları ve ölçeğin toplamından aldığı puanların anlamlı artış gösterdiği görülmüştür. Alan yazındaki çalışmalar da eğitim ortamlarında kullanılan müziğin çocuklara olan katkılarına dikkati çekmektedir.

Alan yazında müziğin sosyal becerileri üzerine katkısına yönelik yapılan çalışmalar da bu sonucu desteklemektedir. Simpson (2013) okul öncesinde müzik terapinin sosyal becerilerin kazanılmasına etkisi üzerine yaptığı çalışmada, sosyal beceri eğitimi sırasında müziğin okul öncesi öğrencilerinde sosyal becerileri artırmada etkili bir araç olduğunu saptamıştır. Gooding (2011), müzik terapi müdahalesinin sosyal yetersizliği olan çocuk ve ergenlerde sosyal yeterliliği geliştirmede etkili olduğunu bulmuştur. Love ve Bums (2007) okul öncesi sınıfta arka plan müziğinin sosyo-dramatik oyun ve yapıcı oyun üzerindeki etkisini incelediği çalışmada, arka plan müziği varken çocukların blok odaya %50 daha az girip çıktıklarını saptamışlardır. Bu bulguları müziğin dikkat ve sosyal etkileşimler üzerindeki etkisine bağlamışlardır. Mohan ve Thomas (2019) ergenlerle yaptığı çalışmada, arka plan müziğinin görev performansı üzerinde güçlü bir pozitif etkisinin olduğunu saptamışlardır, ayrıca bireyin kendi

kültürünün farklı bir kültürden gelen müzikle karşılaştırıldığında kendi kültürünün müziğinin daha iyi bir performansa yol açtığını gözlemlemişlerdir. Cömert ve Özbey (2021) Psikolojik Sağlık Programı'nda Türk müziğini arka planda kullanarak okul öncesi dönemdeki çocukların psikolojik sağlık düzeylerine etkisini inceledikleri çalışmada, Türk müziğinin kullanılması programın etkisini anlamlı düzeyde yükselterek, çocukların iletişim kurma, öz-kontrol, empati, verilen görevi yerine getirme, girişkenlik, olumsuz duygularla baş etme, merak ve keşfetme gibi alanlarda psikolojik sağlıklarını destekleyerek daha olumlu bir çalışma ortamı sunduğu saptanmıştır. Ziv ve Goshen (2006) çalışmasında, hikâyeyi arka planda “mutlu” müzikle dinleyen çocuklar çoğu sahneyi ve hikâyeyi bir bütün olarak olumlu bir şekilde yorumlama eğilimindeyken, hikâyeyi “üzgün” müzikle duyan çocuklar onu daha üzücü olarak algılamışlardır, hikâyenin yorumlanmasında arka plan müziğinin açık bir etkisi olduğu saptanmıştır. Mattar (2012) çalışmasında, Mozart müziğinin çocukların sosyal, bilişsel ve fiziksel alanlardaki gelişimini önemli ölçüde etkilediğini, ayrıca sınıfta müzik kullanımı çocukların vücutlarını hareket ettirmelerini sağladığını tespit etmiştir. Strachan (2015) ise, ders sırasında arka plan müziği kullanıldığında çocukların ve öğretmenlerin kendilerini daha verimli hissettiklerini, öğrencilerin gülümsemelerinin ve üretkenliğinde arttığını saptamıştır.

Araştırma sonucunda yapılan ölçümlerde, deney grubunun Problem Davranış Ölçeği'nin kendi içinde de ön-son test puanları arasında son test lehine anlamlı farklılık bulunmaktadır. Ayrıca, deney ve kontrol grubu son test karşılaştırma sonucunda ise kontrol grubunun problem davranışları deney grubuna göre anlamlı derecede yüksek olduğu saptanmıştır. Bu sonuç, uygulanan arka plan müziğinin çocukların problem davranışlarını azaltmada anlamlı katkı sunduğu şeklinde yorumlanabilir.

Alan yazında müziğin problem davranışlar üzerine katkısına yönelik yapılan çalışmalar da bu sonucu desteklemektedir. Sezer (2009), ney müziği, klasik Türk müziği ve klasik batı müziği kullanarak uygulanan müzikle terapinin sınav kaygısı, öfke ve psikolojik belirtilerin sağaltımında etkili olabildiğini saptamıştır. Jucan ve Simion (2015) çalışmasında, arka planda müzik dinleyen çocukların güven, sebat, organizasyon, anlama yetisi ve duygusal dayanıklılık puanlarının yükseldiğini saptamıştır. Sezince (2018) müzik ve dans eğitiminin çocukların motivasyon, fiziksel ve psikolojik gelişimlerini artırdığını belirtmiştir. Lee, Bhargavi, Lin ve Pavitola (2022) müzik etkinlikleri ve prososyal davranış üzerine yaptığı çalışmada, müzik yöntemlerinin duygu durum istikrarı, karşılıklı davranış ve akranlarla etkileşim ile olumlu bir şekilde ilişkili olduğunu bulmuştur. Nance (2014), küçük çocukların arka plan müziğinde sosyal tepkilerini gözlemlediği çalışmada, arka plan müziğinin saldırgan davranışlarda önemli bir azalmanın yanı sıra özellikle işbirlikçi oyun alanında prososyal davranışlarda önemli bir artış saptamıştır. Gul, Jameel ve Mohsin (2019) çalışmasında, zihinsel engelli çocuklarda saldırganlığı azaltmak için arka plan müziğinin sınıfta etkili olduğunu kaydetmiştir. Anders (2011) ise çalışmasında, ilkökul çocuklarında klasik müziğin sınıfta kullanılmasının hem öğrenci hem de sınıf davranışının geliştiği sonucuna varmıştır, ayrıca araştırmacı klasik müziğin genel sınıf yönetimini geliştirmek ve olumlu bir öğrenme ortamı sağlamak için bir teknik olarak dâhil edilmesini önermektedir. Benzer şekilde bu çalışmada arka plan da Türk müziği uygulanırken yapılan gözlemler de müziğin çocuklar üzerinde olumlu etkilerinin olduğunu göstermektedir. Araştırmacılar müzikle birlikte çocukların dikkat sürelerinin arttığını, odaklanmalarının kolaylaştığını, gereksiz konuşma oranının azaldığını, verilen görevi daha kısa sürede bitirdiklerini ve daha keyifli ve mutlu çalıştıklarını gözlemlemişlerdir.

Araştırmada arka planda dinletilen Türk müziğinin, çocukların sosyal beceri düzeylerini desteklemede ve davranış problemlerinin azalmasında olumlu katkı sunduğu görülmüştür. Ayrıca yapılan araştırmalar da, arka plan müziğinin öğrenme ortamına dâhil edildiğinde öğrencilerin sosyal becerilerinin gelişmesinde ve problem davranışların önlenmesinde olumlu etki yaratarak akademik performansı iyileştirmeye yardımcı olabileceğini göstermektedir. Müzik, ruhsal ve manevi sağlığı dengelemek adına benzersiz bir yöntem olmakla birlikte, müzik bireyin olumsuz duygularını yansıtabildiği gibi, bu duyguları müziğin etkisiyle değiştirebilir ve kaygıların giderilmesinde sağaltma işlevi görebilir. Arka plan müziği, davranış problemlerini ve yüksek uyarılma durumlarını azaltarak performansın artmasını sağlar. Dolayısıyla, uyarılmayı azaltan psikolojik durumu etkileyerek davranış sorunlarını en aza indirebileceğini düşündürmektedir. Müzik ruhsal açıdan sağaltım noktasında negatif enerjii alarak psikolojik rahatlama sağlar ve insanlarda pozitif duygu uyandırır. Bir çocuğun duygusal durumu iyiyse akran ilişkileri, iletişim kurma, karar verme, problem çözme, kendini yönetme gibi sosyal becerilerde etkin olması daha olasıdır. Müzik ile psikolojik rahatlamanın sağlanması, sosyal becerileri ve psikolojik sağlamlığı desteklerken diğer taraftan davranış problemlerinin oluşmasını önler. Bunun sonucu olarak da, çocuklar akranlarıyla ve çevresiyle daha olumlu ilişkiler kurarlar, öz-kontrol becerileri gelişir, verilen göreve daha iyi odaklanırlar, olumsuz durumlarla baş edebilirler, sebat gösterirler ve problem çözme becerisini geliştirerek etkinliklerde daha uzun süre aktif çalışabilirler. Araştırma bulguları, sınıftaki arka plan müziğinin sadece tek çocuk için değil, sınıf iklimine olumlu bir etkisi olduğunu göstermektedir. Bu çalışma, okul öncesi dönemde arka planda dinletilen Türk müziği desteği ile sosyal becerilerin desteklenebileceğini ve problem davranışların azalabileceğini ortaya koyan ilk verileri sağlamaktadır. Okul öncesi dönemdeki çocukların sosyal beceri geliştirmelerine olanak sağlayan program uygulamalarına ilişkin anlayışların ve algıların ortaya çıkmasına izin veren bir çalışma olarak gelecekte yapılacak olan çalışmalara ışık tutacağı düşünülmektedir. Araştırmanın bulguları doğrultusunda aşağıdaki öneriler verilebilir;

- Bu çalışma, Milli Eğitim Bakanlığına bağlı anasınıflarına devam eden çocuklarla gerçekleştirilmiştir. Farklı yaş grupları ile farklı kurumlardaki çocuklarla da bu çalışma gerçekleştirilebilir.
- Öğretmenlerin planladıkları sosyal beceri eğitimi programları arka plan müziği ile zenginleştirilerek araştırmalar yapılabilir.
- Çocukların sosyal becerilerini destekleme ve problem davranışları azaltmada ailelerin evde gerçekleştirebilecekleri etkinlikler planlanabilir ve bu etkinlikler arka plan müziği ile desteklenebilir.
- Sosyal becerilerin geliştirilmesi ve problem davranışların önlenmesine yönelik öğretilere müzik destekli hizmet içi eğitim programları düzenlenebilir.
- Arka planda dinletilen Türk müziğinin, göçmen çocukların sosyal uyum ve problem davranışları üzerindeki etkisi araştırılabilir.
- Arka planda dinletilen Türk müziğinin problem davranış görülme olasılığı yüksek olan risk altındaki çocuklara sağladığı gelişimsel desteğe yönelik çalışmalar yapılabilir.
- Araştırmacılar tarafından farklı gruplarda arka planda dinletilen Türk müziği ve klasik müzik gibi farklı müzik türlerinin etkisini ortaya koyan karşılaştırmalı çalışmalar yapılabilir.
- Bu çalışmada Türk müziğinin sosyal beceri ve problem davranışlar üzerine etkileri incelenmiştir. Farklı müzik türlerinin benzer değişkenler üzerine etkisinin olup olmayacağını test edilmesinin faydalı olacağı söylenebilir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Adler, A. (2021). *Yaşamın Anlam ve amacı*. (Çev. K. Şipal). İstanbul: Say Yayınları.
- Altınöçek, H. (2014). Türk tıbbında müzikle tedavi [Özel Sayı]. *Yeni Türkiye Dergisi*, 10(57), 1338-1345.
- Anders, J. T. (2011). *The Effects of classical background music on the behavior of children in the elementary classroom: An interdisciplinary approach*. (Unpublished Master's Thesis). University of Arkansas, Little Rock.
- Alisinanoğlu, F. ve Özbey, S. (2009). Anaokulu ve Anasınıfı Davranış Ölçeği'nin geçerlilik ve güvenirlik çalışması. *Mesleki Eğitim Fakültesi Dergisi*. 4 (1), 173-198.
- Büyüköztürk, Ş. (2020). *Sosyal bilimler için veri analizi el kitabı*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2013). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Cömert, S. ve Özbey, S. (2021). Türk müziği destekli psikolojik sağlık programı: Okul öncesi dönemdeki çocukların psikolojik sağlık düzeyleri üzerine etkisi. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, (11), 366-393. <https://doi.org/10.21733/ibad.947566>
- Cömert, S. ve Özbey, S. (2024). The effect of background Turkish music on developing and supporting intrinsic motivation in preschool period. *Hungarian Educational Research Journal*, 14(2), 231-247. <https://doi.org/10.1556/063.2023.00238>
- Çetinkaya, Y. (2014). Müzik ve kimlik: Türk müziği Türk kimliği [Özel Sayı]. *Yeni Türkiye Dergisi*, 10(57), 21-31.
- Davies, M. A. (2000). Learning ... the beat goes on. *Childhood Education*, 76 (3), 148-153.
- Doğan, H. D. (2022). Klasik Türk Müziği Makamları Uygulanarak Yapılan Hemşirelik Doktora Tezlerinin Değişkenler Açısından Sistemik İncelenmesi. *Mersin Üniversitesi Tıp Fakültesi Lokman Hekim Tıp Tarihi ve Folklorik Tıp Dergisi*, 12(3), 610-627.
- Dumont E., Syurina E.V., Feron F.J.M. ve van Hooren, S. (2017). Music interventions and child development: A critical review and further directions. *Frontiers in Psychology*, 8, 1694. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.01694>
- Flohr, J., Miller, D. ve DeBeus, R. (2000). EEG studies with young children: Music educators can benefit from knowing what has been learned about young children via the electroencephalogram (EEG). *Music Educators Journal*, 8(2) 28-32.
- Gliner, J. A., Morgan, G. A. ve Leech, N. L. (2015). *Uygulamada araştırma yöntemleri: desen ve analizi bütünleştiren yaklaşım*. (Çev. Ed: Selahattin Turan). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Gooding, L. F. (2011). The effect of a music therapy social skills training program on improving social competence in children and adolescents with social skills deficits. *Journal of Music Therapy*, 48(4), 440-462.
- Gupta, U. ve Singh, V. K. (2020). Effects of music listening on resilience, self-efficacy and positivity in healthy young adults. *Journal of Psychosocial Research*, 15(1), 1-24. <https://doi.org/10.32381/JPR.2020.15.01.1>

- Gruhn, W. (2005). Children need music. *International Journal of Music Education*, 23(2), 99-101.
- Gul, N., Jameel, H. T. ve Mohsin, M. N. (2019). Effectiveness of Background Music on Aggressive Behavior of Intellectually Disabled Children. *Journal of Inclusive Education*, 3(1), 49-61.
- Hallam, S. ve Price, J. (1998). Can the use of background music improve the behavior and academic performance of children with emotional and behavioural difficulties. *British Journal of Special Education*, 4(2), 88-91.
- Hallam, S., Price, J. ve Katsarou, G. (2002). The effects of background music on primary school pupil's task performance. *Educational Studies*, 28 (2), 111-122.
- Jucan, D. ve Simion, A. (2015). Music background in the classroom: Its role in the development of social-emotional competence in preschool children. *Procedia - Social and Behavioural Sciences*, 180, 620-626.
- Kirschner, S. ve Tomasello, M. (2010). Joint music making promotes prosocial behavior in 4-year-old children. *Evolution and human behavior*, 31(5), 354-364.
- Lee, Y., ve Welch, G. F. (2017). Teachers' perceptions about the use of background music in preschool free play time. *Asia-Pacific journal of research in early childhood education*, 11(2), 85-106.
- Lee, L., Bhargavi, V., Lin, H. F. ve Pavitola, L. (2022) Exploring prosocial performance and gender differences in pre-school children through music activities. *Front. Educ.* 7, 847833. <https://doi.org/10.3389/educ.2022.847833>
- Love, A. ve Burns, M. S. (2007). "It's a hurricane! It's a hurricane!": Can music facilitate social constructive and sociodramatic play in a preschool classroom?, *The Journal of Genetic Psychology*, 167(4), 383-391.
- Mattar, J. (2012). The effect of Mozart's music on child development in a Jordanian kindergarten. Erişim adresi <https://www.researchgate.net/publication/276275115>
- Mohan, A. ve Thomas, E. (2020). Effect of background music and the cultural preference to music on adolescents' task performance. *International Journal of Adolescence and Youth*, 25(1), 562-573. <https://doi.org/10.1080/02673843.2019.1689368>
- Nance, M. E. (2014). *The effect of background music on the social behaviors of preschoolers* (Master's Thesis). Erişim adresi Sarah Lawrence College ProQuest Dissertations & Theses, 1525425.
- Odabaşı, F. (2014). Türk toplum hayatında müziğin yeri [Özel Sayı]. *Yeni Türkiye Dergisi*, 10(57), 1436-1444.
- O'Hare, A. (2011). The effect of vocal and instrumental background music on primary school pupils' verbal memory using a sentence recall task. *Student Psychology Journal*, 2, 1-11.
- Özbey, S. (2012). Okul öncesi eğitim kurumuna devam eden 60-72 aylık çocukların sosyal beceri ve problem davranışlarının okul ve ev ortamına göre incelenmesi. *Toplum ve Sosyal Hizmet*. 23(2), 21-32.
- Perham, N. ve Vizard, J. (2011). Can preference for background music mediate the irrelevant sound effect? *Applied Cognitive Psychology*, 25(4), 625-631. <https://doi.org/10.1002/acp.1731>
- Polat, A. (2018). *Ruhsal, sosyal ve manevi sağlığı destekleyen tedaviler: Işık terapisi, renk terapisi, ses terapisi, müzik terapisi*. İstanbul: Maviay yayınevi.
- Savan, A. (1999). The effect of background music on learning. *Psychology of Music*, 27(2), 138-146.

- Scott, T. (1970) The use of music to reduce hyperactivity in children. *American Journal of Orthopsychiatry*, 40(4), 677-680. <https://doi.org/10.1111/j.1939-0025.1970.tb00725.x>
- Sezer, F. (2009). *Müzikle terapinin sınav kaygısı, öfke ve psikolojik belirtiler üzerindeki etkisi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Sezince, M. (2018). *3-6 yaş çocuklarda müzik ve dans eğitiminin psikolojik etkileri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sigman, K. J. (2005). *Using background music in the classroom to effectively enhance concentration within the learning environment* (Master's Thesis). Erişim Adresi: OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center- http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=marietta1112128560
- Simpson, J. (2013). *The effect of music therapy on social skills training in a preschool setting* (Master's Thesis). Erişim Adresi: Electronic Theses, Treatises and Dissertations- http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-7606
- Strachan, D.L. (2015). *The space between the notes: The effects of background music on student focus* (Master's Thesis). Erişim Adresi: Sophia, the St. Catherine University repository website- <https://sophia.stkate.edu/maed/118>
- Tan, L. P. (2003). *The effects of background music on quality of sleep in elementary school children* (Doctoral dissertation). Erişim Adresi: University of Minnesota ProQuest Dissertations & Theses, 3109367.
- Tezeren, S. (2014). Müzik eğitiminde Klasik Türk Müziği'nin yeri ve önemi [Özel Sayı]. *Yeni Türkiye Dergisi*, 10(57), 1483-1485.
- Turabi, A. H. (2014). İbn-i Sina ve müzik [Özel Sayı]. *Yeni Türkiye Dergisi*, 10(57), 370-388.
- Twenge, J. M. (2013). *Ben nesli*. (Çev. E. Öztürk). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Waugh, R. F. ve Riddoch, J. V. (2007). The effect of classical music on painting quality and classroom behaviour for students with severe intellectual disabilities in special schools. *International Journal of Special Education*, 22(3), 2-13.
- White, K. N. (2007). *The effects of background music in the classroom on the productivity, motivation, and behavior of fourth grade students*. (Unpublished master's thesis). Columbia College. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED522618.pdf>
- Yavuzer, H. (2020). *Çocuk psikolojisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yıldırım, A. & Şimsek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, M. (2021). Müzikle Tedavi: Tarihi, Gelişimi, Bağımlılıklarda Uygulanışı Ve Türkiye'deki Müzik Terapi Uygulamaları, *Turkish Academic Research Review*, 6 (2), 477-497.
- Ziv, N. ve Goshen, M. (2006). The effect of 'sad' and 'happy' background music on the interpretation of a story in 5 to 6-year-old children. *British Journal of Music Education*, 23, 303-314. <https://doi:10.1017/S0265051706007078>

Müzik Eseri/Kaynakları

Beyoğlunda Gezersin - <https://www.youtube.com/watch?v=RTWqs1YS0KY>

Osmanlı Saray Müzikleri / Muhayyer Saz Semaisi- <https://www.youtube.com/watch?v=sdfYYGQX6BU>

Kürdilihiczkar Longa - <https://www.youtube.com/watch?v=RS-C2GnVu-c>

Kürdilihiczkar Saz Semaisi - <https://www.youtube.com/watch?v=4CDqi4afRU>

Nihavend Longa - <https://www.youtube.com/watch?v=tkEmRi4KfRg>

Yine Bir Gülnihal - <https://www.youtube.com/watch?v=hgh56Kb92Pk>

Acem Aşiran Saz Semaisi - https://www.youtube.com/watch?v=RMqlRgsrH_k

Telgrafın Tellerine - <https://www.youtube.com/watch?v=8TMbMJST1Dw>

TÜRKİYE'DE BENDİR KONUSUNDA YAPILMIŞ LİSANSÜSTÜ TEZLER ÜZERİNE BİR İNCELEME

A Review on Postgraduate Theses on the Subject of Bendir in Turkey

Onurcan KAYA*

ÖZ

Yapı itibarıyla yuvarlak bir kasnak ve bu kasnağa çeşitli yöntemlerle gerilen deri, kağıt ya da plastik bir gönden oluşan bendir temel olarak elde, diz üzerinde, iki bacak arasında ve sehpa üzerinde icra edilir. Bu makale, Türkiye'de farklı müzik türlerinde amatör ve profesyonel düzeyde yaygın olarak icra edilen bir çalgı olan bendir ile ilgili Türkiye'de tamamlanmış lisansüstü tezlerin incelendiği bir çalışmadır. Bu noktada akademik yayınlar arasında önemli bir yere sahip olan lisansüstü tezlerin kaçında bendirin araştırma konusu olduğu ve hangi konularda ele alındığı sorusuna cevap aranmıştır. YÖK Ulusal Tez Merkezi'nde gerçekleştirilen tarama sonucunda tespit edilen üç lisansüstü tezi yöntem ve konuları bakımından ele alınmıştır. Bendir konusunda tamamlanmış iki yüksek lisans ve bir sanatta yeterlik tezi lisansüstü tez tespit edilmiştir. Üç tez de tarih sırasına göre 2011, 2016 ve 2019 yıllarında aynı üniversitede tamamlanmıştır. Tezlerin tamamında bendirin yapısal özelliklerine yer verilmiştir. Bu tezlerin üçünün de bendirin icra tekniğine yönelik birer çalışma olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda her tez çalışması kapsamında bir bendir notasyonu oluşturulduğu görülmektedir.

Anahtar kelimeler: çalgı, perküsyon, bendir, lisansüstü, tez

ABSTRACT

The bendir, which consists of a round hoop and an animal skin, paper or plastic stretched over this hoop with various methods, is basically performed in holding with a hand, on the knee, between the legs and on a stand. This article is a study examining the postgraduate theses completed in Turkey on the bendir, an instrument widely performed at amateur and professional levels in different musical genres in Turkey. At this point, the question of how many of the postgraduate theses, which have an important place among academic publications, include bendir as a research subject and on which subjects they are addressed was sought. Three postgraduate theses identified as a result of the scan carried out at the Council of Higher Education National Thesis Center were examined in terms of their methods and subjects. Two master's and one art proficiency thesis completed on the bendir were identified. All three theses were completed at the same university in 2011, 2016 and 2019, chronologically. The structural features of the bendir are included in all theses. It is seen that all three of these theses are studies on the performance technique of the bendir. In this direction, it is seen that a bendir notation is created within the scope of each thesis study.

Key words: instrument, percussion, bendir, postgraduate, thesis

Derleme Makalesi/Review Article Geliş Tarihi/Received Date: 13.04.2024 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 10.06.2024

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuarı, onurcankaya88@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5896-0926

EXTENDED ABSTRACT

Bendir, in its structure, consists of a round hoop and a material - called leather by performers and instrument makers - stretched on this hoop by various methods. Like many of the membrane instruments it is included in, bendir was formerly produced by stretching a processed animal skin on a wooden hoop, but today, with the development of instrument-making technologies, it is also produced using different materials and skin stretching methods. When examined in terms of performance techniques, bendir is generally performed in four different ways. The performance technique and the use of hands and fingers may vary in each of the performances that are performed holding with the hand, on the knee, between the legs and on a stand.

In the literature reviews about bendir, which is widely performed in many different musical genres in Turkey, it has been determined that it is used with the same name but with some structural differences, especially in North Africa. In addition, it is clearly seen that it is preferred and performed in different geographies and different musical genres today.

Bendir is widely preferred in music performance environments in Turkey, in different sizes and materials resulting from the diversity of production, and is performed in stage and studio works. In addition to these performance environments, it is also used in state-affiliated art institutions and unofficial amateur/professional ensembles where traditional Turkish music is performed. It can be said that the intensity of bendir in the field of performance is also present in public or private educational institutions. Today, bendir training is carried out within the percussion curriculum in conservatories where traditional Turkish music education is given.

Considering that bendir is a highly preferred instrument in traditional or other Turkish music genres at amateur/professional level, in this study, it is aimed to answer the question of in how many postgraduate theses, which have an important place in the academic literature, and on which subjects, is bendir the subject of research.

Within the scope of the research, a search was carried out in the database of the National Thesis Center of the Turkish Council of Higher Education using the keyword "bendir", and a total of three postgraduate theses, two master's and one proficiency in art, were identified. The first of these theses is the proficiency in art thesis titled "A methodological approach to the professional performance of the bendir instrument" completed by Müslüm Akdemir in 2011, the second is the master's thesis titled "Bendir’s sound characteristics based on its structure and examination of the hand-finger technique" completed by Celalettin Akdağ in 2016, and the third is the master's thesis titled "Lapstyle playing technique in the performance of rhythmic structures of Turkish folk music with bendir" completed by Yaşar Erdoğan in 2019. Apart from these theses, a doctoral thesis titled "Bendir instrument teaching model proposal for fine arts high schools percussion instruments education program", which is currently being prepared by Kamil Karaoğlu, has been identified.

It is understood that two of the theses in question (Akdemir, 2011; Erdoğan, 2019) are studies on the development of bendir performance technique and methodology. It has been determined that the other thesis (Akdağ, 2016) is a study in which acoustic analyses of bendir are made in relation to its structural features and the hand-finger technique is examined accordingly. In each of the studies examined, first of all, the structural features of bendir are included, and the parts and the materials that make up bendir are introduced. In all three theses, a notation preference is evolved in relation to performance techniques. Although the three theses identified were completed in the same graduate program, there are differences in notation among the theses.

It is seen that in two of these theses (Akdemir, 2011; Erdoğan, 2019), the terminology related to the concept of rhythm and the elements that form the rhythmic structure in music are included, as it is the musical layer performed with bendir. Akdemir's study, which examines all performance techniques and prepares to create a methodology, includes exercises and etudes, and Erdoğan's study, based on the Turkish folk music genre, includes sample works and rhythm patterns that can be performed with bendir.

As in all studies on musical instruments, examining an instrument in terms of its historical aspect, cultural background, changes and interactions between different cultures, structural features, production stages, performance techniques, areas of use within musical genres, acoustic properties and notation will provide understanding the instrument in question in a systematic way in the field of science of music. In addition to these aspects, interdisciplinary studies will also contribute scientifically to the field and those concerned.

Müziğin bilimsel yönden incelenmesi konusunda işitsel boyut, ilk akla gelen inceleme alanı olarak öne çıkmaktadır. İnsan sesi ve çalgılardan üretilen sesler, söz konusu işitsel boyutu ortaya çıkaran iki unsur olarak sayılabilir. Çalgılar, birçok yönüyle müziğin araştırma konusu olduğu her aşamada ele alınmış, çeşitli sınıflandırmalara ve incelemelere konu olmuş ve zamanla yalnızca birer seslendirme aracı olmaktan öte müziğin kültürel arka planının anlaşılması bakımından da önemli bir konumda yer almışlardır.

Bir çalgı yapı, işlev, etimoloji, tarih ve kültür olmak üzere birçok yönden incelenebilir. Çalgılarla ilgili bir çalışma söz konusu olduğunda akla gelen ilk şeyler çalgıların sınıflandırılması (üfleme, yaylı, telli, vurma vb.), yapısal özellikleri ve şekilleri olarak sıralanabilir. Johnson (2021), çalgıların incelenmesinin organoloji alanının yanı sıra müzikoloji, etnomüzikoloji, antropoloji, arkeoloji, saha çalışmaları, sanat tarihi, ikonoloji ve müzecilik gibi alanlarda da söz konusu olabileceğini belirtir ve çalgı incelemelerinde bütüncül yaklaşımın önemine dikkat çeker. Benzer bir şekilde Hood (1982, akt. Ragheb 2012), organografi ve organoloji ayrımına dikkat çekerek çalgıların tanımlanması konusunda performans teknikleri, müzikal işlev, tasarımı ve sosyokültürel arka plan gibi hususların da dahil edilmesi gerektiğini vurgular.

Çalgılarla ilgili yukarıdaki çalışma alanlarında gerçekleştirilen çalışmalar, söz konusu çalgıların birçok yönden anlaşılabilir gelişiminin ilerlemesine katkıda bulunacaktır. Bu noktada lisansüstü düzeyde gerçekleştirilen çalışmaların önemine dikkat çekmek gerekir. Bir çalgı, temelde birtakım materyallerden üretilip müzik performanslarında icra edilmektedir. Ancak yukarıda belirtildiği gibi üretim ve performans boyutunun yanı sıra diğer yönlerin de ele alınması gerekmektedir. Türkiye’de lisansüstü düzeyde faaliyet gösteren akademik birimler olan enstitüler “fen bilimleri”, “sosyal bilimler”, “sağlık bilimleri”, “eğitim bilimleri”, “güzel sanatlar” gibi çeşitli alanlarda çalışmalar gerçekleştirmektedir. Müziğin birden çok disiplini ilgilendiren bir çalışma alanı olmasından hareketle çalgıların da birçok alanda incelemeye değer olduklarını söylemek mümkündür.

Amaç ve Sınırlılıklar

Bu çalışmada Türkiye’de yaygın kullanım alanına sahip olan bendir çalgısına ilişkin ortaya konmuş olan lisansüstü tezlerin karşılaştırmalı olarak incelenmesi amaçlanmıştır. Bendir konusunda gerçekleştirilmiş çalıştırmalar incelenerek daha sonra gerçekleştirilecek çalışmalara ilişkin güncel bir değerlendirme yapılması konunun sistematik bir şekilde ele alınacağı düşünülmektedir.

YÖNTEM

YÖK Ulusal Tez Merkezi’nde yer alan tezler literatür taraması gerçekleştirilerek tespit edilmiştir. Literatür taramasının bilimsel yönden katkılarını Gall, Borg ve Gall (1996, akt. Köroğlu 2015, s. 61) şöyle sıralamaktadır: Araştırma probleminin sınırlarının tanımlanması, Yeni araştırma konuları yakalanabilmesi, Daha önce denenmiş fakat işe yaramayan yöntemlerin, elenmesi, Gelecek çalışmaların neler olabileceğinin belirlenmesi, Kullanılabilecek yöntemler açısından fikir edinme.

Bendir

Temel olarak yuvarlak bir kasnak ve bu kasnağın bir tarafına çeşitli yöntemlerle gerilmiş olan “deri”den oluşan bendirin farklı adlarda ya da şekillerde yaygın olarak kullanıldığı söylenebilir. Bendirin etimolojik kökenine ilişkin

Türkçe kaynaklarda net bir bilgi olmamakla beraber, bendir sözcüğüne yabancı kaynaklarda rastlandığını söylemek mümkündür. Türkçe’de bendir olarak kullanılan sözcüğün farklı kaynaklardaki kullanımını tablo 1’de gösterilmiştir.

Tablo 1. *Bendir sözcüğünün farklı kaynaklarda kullanımı*

Yıl	Kaynak	Yazar	Adlandırma
1879	The Music of the Bible	John Stainer	<i>bendyr</i>
1940	The History of Musical Instruments	Curt Sachs	<i>bandair</i>
2007	Encyclopedia of Percussion	John H. Beck (editör)	<i>bendir, bandair</i>
2016	Le bendir dans les pratiques soufies: entre religiosité et tradition	Dhia Eddine Ben Youssef	<i>bendir</i>

Bendir sözcüğü, Türkçe kaynaklarda olduğu gibi yabancı kaynaklarda da aynı şekilde kullanılmaktadır. Sözcüğün etimolojisine ilişkin yeterli kaynak olmamakla beraber Ben Youssef (2016), Kuzey Afrika coğrafyasında sık kullanıldığını belirtir ancak Ortadoğu’da da dolaşımda olan bir sözcük olduğunu ekler ve Molina ve Bec’e ait ifadeleri aşağıdaki cümlelerle aktarır:

...tıpkı Beck için olduğu gibi Molina (2006, akt. Ben Youssef 2016, s. 3) için de ortaçağ Arapçasından gelen bendir veya bandair adı Latince pandorius kelimesinden türetilmiş gibi görünüyor. Öte yandan Bec (2004, akt. Ben Youssef, s. 3) kendi adına, ismin “görünüşe göre, Sevilla’lı Isidore’un bahsettiği, Müslümanlık öncesi İspanya’nın çalgılarından biri olan Gotik panderodan ödünç alındığını” ileri sürmektedir.

Bendir yukarıdaki adlandırmaların yanı sıra birçok farklı kaynaktan ya da icra edildiği müzisyenler ve bu konuda çalışma gerçekleştiren araştırmacılar tarafından İngilizce’de *frame drums*¹ olarak adlandırılan çalgı sınıfına dahil edilmektedir. Bu sınıflandırmada “çerçeve” anlamına gelen *frame* sözcüğü, derinin gerildiği kasağı ifade etmekle beraber bir çerçeve görünümünde olmasından yola çıkarak bu kullanımın tercih edildiği söylenebilir.



Fotoğraf 1. *Frame drum ifadesinin kullanımına bir örnek (Kuckhermann, 2008)*

¹ Bendir, *frame drums* olarak adlandırılan sınıflandırmaya dahil olmakta ancak bu sınıflandırma içerisinde bendir dışında daire, tef, erbane gibi çalgılar da yer almaktadır. Bu noktada söz konusu sınıflandırma, bir kasağı gerilmiş deriden oluşan ve bir kasağı ve derinin yanı sıra zil, halka ve tel vb. materyallerin de eklendiği çalgıları kapsamaktadır.

Bendir’in de yer aldığı *frame drums* olarak sınıflandırılan çalgılar, daha geniş perspektiften bakıldığında tüm çalgılar arasında -gerili bir materyalden ses üretilen anlamına gelen- membranofonlar arasına dahil edilir (Hornbostel & Sachs , 1961, s. 11). Türkiye’de günümüzde bilinen haliyle bendir, yukarıdaki tanımda olduğu gibi gerili bir materyal olan deriden ses elde edilmesi yoluyla icra edilir. Deri ve kasnak için kullanılan materyaller farklılık göstermekte aynı zamanda farklı deri germe yöntemleri de kullanılmaktadır. Bendir derisi için, farklı hayvanların derileri işlenerek kullanılmakta, bunun yanı sıra plastik, kağıt vb. malzemelerden elde edilen materyaller de tercih edilmektedir. Bendirin üretim aşamasında olduğu gibi icra yönünden de farklılıklar mevcuttur. Bendir genellikle elde tutarak, diz üstünde, bacak arasında ve sehpa icra edilmektedir. Söz konusu icra tekniklerinin icracının tercihine ve performans ortamı, icra edilen müzik türü, bendirin yapısal özelliği gibi değişkenlere bağlı olarak şekillendiği söylenebilir.

Türkiye’de Bendir Konusunda Tamamlanmış Lisansüstü Tezler

Türkiye’de çalgıların müzik disiplini içinde ya da disiplinler arası olmak üzere kültürel, organolojik, eğitim, performans gibi farklı yönlerden incelendiği çok sayıda lisansüstü tezi (yüksek lisans, doktora, sanatta yeterlik) bulunmaktadır. Ancak gerek resmi icra ve eğitim kurumlarında gerekse resmi olmayan performans ve eğitim ortamlarında yaygın bir kullanım alanına sahip olan bendir konusunda hazırlanmış tez sayısının oldukça az olduğunu söylemek mümkündür.

Günümüzde Türk müziğinin birçok farklı türünde tercih edilen bir çalgı olan bendir konusunda tamamlanmış üç, hazırlanmakta olan bir adet lisansüstü tezi yer almaktadır.

Tablo 2. Türkiye’de bendir konusundaki lisansüstü tezler

Yıl	Üniversite	Program	Tez Adı	Tez Türü	Yazar
2011 (tamamlanmış)	Haliç Üniversitesi	Türk Musikisi Anasanat Dalı Türk Musikisi Programı	Bendir Çalgısının Performansına Yönelik Metodolojik Bir Yaklaşım	Sanatta Yeterlik	Müslüm AKDEMİR
2016 (tamamlanmış)	Haliç Üniversitesi	Türk Musikisi Anasanat Dalı Türk Musikisi Programı	Bendirin Yapısına Göre Ses Özellikleri ve El-Parmak Tekniğinin İncelenmesi	Yüksek Lisans	Celalettin AKDAĞ
2019 (tamamlanmış)	Haliç Üniversitesi	Türk Musikisi Anasanat Dalı Türk Musikisi Programı	Türk Halk Müziği Ritmik Yapılarının Bendir ile İcerisinde Dizüstü Çalım Tekniği	Yüksek Lisans	Yaşar ERDOĞAN
2024(hazırlanmakta) ²	-	-	Güzel Sanatlar Liseleri Vurmalı Çalgılar Eğitimi Programına Yönelik Bendir Çalgısı Öğretim Modeli Önerisi	Doktora	Kamil KARAÖĞLU

Bendir konusunda tamamlanan ilk çalışma, 2011 yılında Müslüm Akdemir tarafından hazırlanan “Bendir Çalgısının Performansına Yönelik Metodolojik Bir Yaklaşım” başlıklı sanatta yeterlik tezidir. Tezin amacı “bendiri ulusal ve uluslararası konservatuvarlarda, vurmalı çalgılar eğitim programında, metodolojik bir yaklaşımla ortaya koymak” olarak ifade edilmektedir. Ritim kavramı hakkında tanımlamalara yer verilmiş ve *bendir* tarihsel yönden ilgili literatürle ilişkilendirilerek incelenmiştir. Burada yer alan bilgiler ışında yazar, *bendirin* Anadolu’dan Orta

² Hazırlanmakta olan tezlerin üniversite ve program bilgileri, YÖK Ulusal Tez Merkezi’nde paylaşılmamaktadır.

Asya, Mezopotamya ve Avrupa'ya yayılan bir çalgı olduğunu belirtir. Amaç, yöntem ve sınırlılıklara yer verilen birinci bölümde aynı zamanda Türk müziği eğitimi veren akademik kurumlarda yapılan eğitim programı çalışmalarında vurma çalgılar üzerine sistematik bir yaklaşım ortaya koyulmadığı ifade edilmektedir.

İkinci bölümde bendir, yapısal özellikleri bakımından ele alınmıştır. Kasnak ve deri için kullanılan malzemeler açıklanmış ve bendir çeşitlerinin deri germe yöntemleri bakımından farklılık gösterdiği ifade edilmiştir. Bu bölümde özellikle bendir yapımına ve bakımına ilişkin bilgilere detaylı bir şekilde yer verildiği görülmektedir. İkinci bölümün bir sonraki alt başlığında bendir çap değerlerine göre isimlendirilmiştir. Buna göre bendirlerin çapları 35, 40, 45, 50, 55 cm çapında; soprano, mezzosoprano, alto, tenor ve bas bendir olarak adlandırılmıştır. Bu şekilde adlandırılan bendirlere ilişkin ses alanları aynı zamanda porte üzerinde ilgili ses aralığında anahtar ile gösterilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde temel müzik terminolojisinde yer alan birtakım terim ve işaretlere yer verilmiş, bu terim ve işaretler genelden özele bir şekilde bendire indirgenmiş aynı zamanda bendir icrasına ilişkin kimi uygulamalar da terminoloji çerçevesinde açıklanmıştır. Metodolojik bir yaklaşımla ortaya konan çalışmanın bu bölümünde ilgili metodolojik yaklaşım kapsamında tercih edilen terimler ve simgelerin açıklanmasının amaçlandığı söylenebilir. Yazar, bu çalışmada beş çizgili porte kullanmasını şu cümlelerle açıklar:

Bu anlayış ve uygulamaya göre, bendir çalgısında beş çizgili porte kullanılmaktadır. Bendir çalgısından elde ettiğimiz sesin dikliği, tek bir tonu belirtiyor olmasına rağmen, vuruş tekniklerine göre farklı ses renkleri duyulmaktadır. Senfonik bir çalışmada bestecinin bu farklılıkları yazabilmesini ve icracının kendisine ait partisyonda istenen renkleri duyurabilmesini sağlamak için bu yöntem düşünülmüştür (Akdemir, 2011, s. 20).

Bendir için porte üzerinde kalın sestene ince sese doğru aşağıdan yukarıya bir nota yazımının tercih edilmesinin nedeni ise şöyle açıklanmaktadır:

Türk Müziği, vurmali çalgıların tamamı bu kuraldan (notaların kalın sestene ince sese doğru aşağıdan yukarıya doğru yazılması) farklı olarak, ince sesler portenin alt tarafında kalın sesler ise portenin üst tarafında gösterilmiştir. Uluslararası müzik camiasında ve senfonik eserlere bu yazım modeli ters düştüğü için bu tezde (metot) aşağıdan yukarıya, kalın sestene ince sese doğru sıralanış modeli kullanılmıştır. Diğer Türk vurmali çalgılarının da bu metodolojiyle yazılması için örnek teşkil etmesi amaçlanmıştır (Akdemir, 2011, s. 21).

Üçüncü bölümde yer verilen anahtar çeşitleri için ses alanı belli olmayan çalgılarda birbirine paralel iki dik çizgiden oluşan ritim anahtarının kullanıldığı belirtilmektedir. Ancak bir önceki bölümde ise bendir çeşitleri deri çapları üzerinden ses alanlarına ayrılmış ve ritim anahtarının porte üzerindeki konumu ses alanına göre değişiklik göstermektedir. Bu durumda bendirin ses alanının belli olup olmadığı konusunda bir netlik olmadığı söylenebilir.

Dördüncü bölümde bendirden ses elde edilen alanlar şekil üzerinde gösterilmiştir. Bu ses alanlarından elde edilen sesler, Türk müziği usullerinde kullanılan vuruş adlarından da yararlanılarak (düm, tek) sıralanmıştır. Bu bölümün bir sonraki başlığı altında bendir icrasında kullanılan el işaretleri ve parmak numaralarına yer verildiği görülmektedir. Bunun yanı sıra bendiri tutma ve tutuşa göre şekillenen icra teknikleri açıklanmıştır. “Bacak arasında”, “diz üstünde” ve “elde tutarak” olmak üzere üç farklı icra tekniğine yer verilmiş, yer verilen her icra

teknîği görsellerle desteklenerek detaylandırılmış ve açıklanmış, üç teknikte de icranın geliştirilmesi gerekliliği vurgulanmıştır.

“Metodolojik Yaklaşımda Koordinasyon, Teknik ve Ritmik Çalışmalar” başlığındaki beşinci bölümde öncelikle koordinasyon alıştırmaları olarak çeşitli birim zamanlardan oluşan ve farklı vuruşlardan ve nota kombinasyonlarından çalışmalara yer verilmiştir. Metronom kullanımının önemini vurgulandığı çalışmaların amacı; “sağ ve sol elin kontrollü ve dengeli bir şekilde kullanılmasının sağlanması” olarak açıklanmıştır. Bir sonraki başlıkta “teknik ve ritmik alıştırmalar” alt başlığında farklı tutuşlardaki el ve parmak vuruşlarını geliştirmeye yönelik alıştırmaların örneklendiği söylenebilir. Alıştırmalar üç farklı icra tekniği için de ayrı ayrı hazırlanmıştır. Teknik alıştırmalarla kişinin el ve parmak kullanma tekniğini kavramasının ve geliştirmesinin ritmik alıştırmalar yoluyla ise eser içinde uygulama ve nota takibinin pekiştirilmesinin hedeflendiği belirtilmiştir.

Bendir konusunda tamamlanan ikinci çalışma ise Celalettin Akdağ’ın 2016 yılında hazırladığı “Bendirin Yapısına Göre Ses Özellikleri ve El-Parmak Tekniğinin İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans tezidir. Çalışmanın amacı, “bendir çalgısının yapısal, işitsel ve icra özelliklerini irdeleyerek detaylı nota yazımı için sistematik ve geliştirilebilir bir yol önerme” olarak ifade edilmiştir. Giriş bölümünün ardından bendir çalgısı yapısal olarak ele alınmış ve “bendir çalgısının bölümleri” alt başlığında bendir; kasnak, deri, çember ve germe aparatlarından oluştuğu belirtilmiştir. Bu parçaların her birinin üretim süreci açıklanmış ve çalgı yapımcılarla yapılan görüşmelerde elde edilen veriler ve görsellerle desteklenmiştir.

Üçüncü bölümde bendir çalma teknikleri incelenmiştir. “Diz üstü”, “sehpada”, “bacak arasında” ve “elde çalma” tekniklerine yer verilmiş ve her bir teknik için “pozisyon ve tutuş” ve “vuruş şekilleri” görsellerle de desteklenerek açıklanmıştır. Tüm teknikler için geçerli olmak üzere düm ve tek vuruşlarının temel vuruşlar olduğu ve bu vuruşlar dışındaki vuruşların düm ve tek üzerinden oluşturulan varyantlar ve tonlamalar olduğu belirtilmiştir. Yazar, bu teknikler arasından “diz üstü çalma tekniği”nin en çok kullanılan bendir icra tekniği olduğunu belirtmektedir.

Yazar “Bendir Çalgısının Yapısına Göre Ses Özellikleri” başlıklı dördüncü bölümde bendirlerin çapları doğrultusunda bir adlandırmayı tercih etmiş ve bu adlandırmanın Akdemir’in (2011) çalışmasıyla benzer bulgulara dayandığını belirterek aynen aktarmıştır. Bendirlerin akortlanmasına ilişkin ifadelerin yer aldığı bu kısımda bendirin akordunun en çok deri çapına bağlı olarak değiştiği sonucunun ortaya çıktığı söylenebilir.

Dördüncü bölümün bir diğer kısmında bendir vuruşlarının ses analizlerine yer verilmiştir. Bendirin yapısal özellikleri detaylandırılarak, yapılan analizin dayandığı ses kaydına ilişkin detaylı teknik bilgiler açıklanmıştır. Söz konusu analizlerin yer aldığı bu kısımda vuruşların stüdyo ortamında kaydedilerek analiz edilmesinin, kayıt grafiklerine yer verilmesinin ve her bir vuruşa ilişkin analiz sonucunun açıklanmasının çalışmanın özgün niteliğini otaya koyduğu söylenebilir.

Çalışmada kullanılan notasyona ilişkin yazarın perküsyon çalgılarında kullanılan nota şekillerini ve sistemlerini ele alarak incelenen notasyonlardaki ortak noktalardan hareketle bir bendir notasyonu oluşturmayı hedeflediği görülmektedir. Çoğunlukla bongo, conga ve davul notasyonlarına ilişkin değerlendirmelerine yer veren yazar notasyonlar arasında tam bir standart yakalanamadığını ifade etmektedir. Bendire ilişkin bir notasyon oluşturulması kısmında ise aşağıdaki ifadeler yer almaktadır:

Elde edilen bulgulara göre daha çok ortak kullanılabilir nota şekilleri tercih edilerek ortak dil oluşturulmalıdır. Bunun için yazılacak notaların portesinin başına bendirin tutuş pozisyon ve akordu yazılmalıdır... Notasyon içerisinde ise ilk olarak hangi elin vuracağını belirten işaretlemeler yazılmalıdır. Sonraki adım ise hangi parmak ya da parmakların vuracağını belirtmek olacaktır. Parmakların ucu ile mi, iç yüzeyi ile mi yoksa tırnak ile mi vurulacağı belirtilmelidir (Akdağ, 2016, ss. 83 - 84).

Türkiye’de bendir konusunda tamamlanan son lisansüstü tez ise Yaşar Erdoğan tarafından 2019 yılında tamamlanan “Türk Halk Müziği Ritmik Yapılarının Bendir ile İcrasında Dizüstü Çalım Tekniği” başlıklı yüksek lisans tezidir. Bu çalışmanın giriş bölümünün ardından “Ritim Konusu ile İlgili Terimler ve Müzik Yazımı İçin Kullanılan İşaretler” başlığındaki ikinci bölümde temel müzik terimleri ve Türk müziğinin ritmik yapısını oluşturan usûl kavramını oluşturan unsurlar literatürde yer alan ifadelerle ve nota örnekleriyle desteklenerek tanımlanmıştır.

“Türk Halk Müziği Vurmalı Çalgılarının Sınıflandırılması ve Bendir Çalgısının Yapısal Özellikleri” başlıklı üçüncü bölümde yazar, öncelikle bir “Türk Halk Müziği Vurmalı Çalgıları” sınıflandırması ortaya koymuş ve ilgili literatürden ve görsellerden de yararlanarak bu çalgılara ilişkin bilgiler vermiştir. Bu bölümde bendir, diğer çalgılara göre daha kapsamlı bir şekilde “bendir çalgısının yapısal özellikleri”, “deri germe yöntemleri” başlıklarıyla ele alınmıştır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde “diz üstü çalım tekniği”, tutuş ve vuruş biçimleriyle tanıtılmıştır. Bendirin nasıl tutulacağı ve söz konusu teknikte uygulanan vuruşlar fotoğraflara da yer verilerek açıklanmıştır. Bir sonraki kısımda genel olarak usûl notası yazımına ilişkin farklı yazım örneklerine yer verilmiş ve ardından bu çalışmada tercih edilen nota yazımı el işaretleri ve parmak numaralarıyla birlikte kullanılan porte üzerinde açıklanmıştır. Dördüncü bölümün “teknik alıştırmalar” başlıklı kısmında parmak vuruşlarına, vurgu, çarpma, koordinasyon ve tarama çalışmalarına yer verilmiştir. Bu kısımda yer alan çalışmaların bendir üzerindeki hakimiyetin sağlanması amacıyla ortaya konulduğu söylenebilir.

Beşinci bölümde Türk halk müziği geleneğinde kullanılan “vurmalı çalgılar”³ kısaca sıralandıktan sonra Türk halk müziğinde bendir kullanımının yaygınlaşmasının Türkiye Radyo Televizyon Kurumu’nda (TRT) 1980’li yıllarda başladığı ifade edilmiştir. Bu bilginin Türk halk müziği alanında bendir icra eden sanatçılarla yapılan görüşmelerden elde edildiği görülmektedir.

Yazar, çalışmasında Türk halk müziği ritmik yapılarını Muzaffer Sarısözen’in usûl sınıflandırmasına dayandırarak açıklamaktadır. Sarısözen’in usûl sınıflandırmasındaki sırayı takip ederek 2 zaman ile 30 zaman arasındaki örnek eserlerin ve bu eserlere bendir ile eşlik etmek üzere kullanılacak ritim kalıplarının notalarına yer vermiştir.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Bendir konusunda gerçekleştirilen üç lisansüstü tezi incelendiğinde her bir tezin performans konusunda hazırlandığı tespit edilmiştir. Akdağ’ın (2016) ve Erdoğan’ın (2019) tezleri icra tekniklerinin farklı bağlamlarda

³ Vurmalı çalgılar ifadesi yazarın tez çalışmasında kullanmayı tercih ettiği bir ifadedir.

incelenerek söz konusu tekniklerin sistemli bir şekilde alana kazandırılmasına yönelik hazırlanmıştır. Ancak Akdemir’in (2011) hazırladığı tezin bir sanatta yeterlik tezi olması bakımından incelenen diğer tezlere göre daha kapsamlı olduğu görülmektedir.

Müzikte performans konusunun eğitim ile de ilişkili olması bakımından incelenen tezler, icra tekniklerini konu edinmesi bakımından, bendir eğitimine yönelik materyal hazırlanması aşamasında yararlanılabilecek birer kaynak olarak değerlendirilebilir.

İncelenen üç tezin de aynı üniversite bünyesinde hazırlandığı görülmektedir. Bu noktada günümüzde Türkiye’de müzik alanındaki lisansüstü programlarının yoğunluğu göz önünde bulundurulduğunda bendir konusunda gerçekleştirilen lisansüstü çalışmalarının sayısının azlığı ve farklı üniversitelerde herhangi bir çalışma gerçekleştirilmemiş olması göze çarpmaktadır. Çalışmada incelenen tezler ve ulaşılabilen kaynaklar haricinde birçok çalışmada bendirden kısaca söz edildiği ve konunun derinlemesine bir şekilde ele alınmadığı görülmektedir. Resmi ve resmi olmayan performans ortamlarında ve eğitim kurumlarındaki kullanım yoğunluğuna paralel bir araştırma yoğunluğunun mevcut olmadığını söylemek mümkündür. Bendir, birçok farklı müzik türünde farklı icra teknikleri kullanılarak icra edilmektedir. Söz konusu farklı icra teknikleri ve farklı türlerde bendir kullanımı araştırma konusu olarak seçilebilir.

Gerçekleştirilen tez çalışmalarının her birinde bendirin yapısal özelliklerine ve üretim aşamalarına yer verilmiştir. Ancak bu konunun başlı başına bir araştırma konusu olarak seçilerek çalgı yapım alanında çalışmalar yapan kişiler tarafından ele alınması akademik literatürde bendirin daha sistematik bir şekilde incelenmiş olmasını sağlayacaktır.

İcra tekniği ve performans konuları çalgılara ilişkin yapılan çalışmalarda ilk akla gelen konu olmakta ancak bir çalgının tarihsel, organolojik ya da kültürel olmak üzere diğer yönlerden de ele alınmaları oldukça önem taşımaktadır. Türkiye’de müzik alanında sayıları artan lisansüstü programlarında ve disiplinler arası olarak da bendir konusunda gerçekleştirilecek çalışma sayısının artması, bu çalgıya ilişkin bilgilerin bir sistematığe ulaşmasını sağlayacak ve icra ve eğitim yönünde de geliştirecektir. Bu noktada kültürel ve etimolojik yönden ele alınarak gerçekleştirilecek lisansüstü çalışmalar da bendir çalgısının Türk müziği tarihi ve geleneği bağlamındaki konumunun anlaşılmasına katkı sağlayabilir.

Bendirin dahil olduğu perküsyon çalgılarının eğitimini veren ve bu alanda araştırmalar gerçekleştirecek akademisyen istihdamının artırılması, konunun farklı perspektiflerden ele alınarak bilimsel yöntemlerle incelenmesini sağlayacak ve alana katkı sunacaktır. Aynı zamanda konu ile ilgili yüksek lisans, sanatta yeterlik ve doktora çalışmalarının da niteliği ve niceliği artacaktır.

İncelenen üç tezde de bendir için bir notasyon geliştirildiği görülmektedir. Ancak söz konusu çalışmalarda tercih edilen notasyonlar arasında bir görüş birliğinin varlığının mevcut olmadığı söylenebilir. Bu konuya ilişkin araştırmacıların ve icracıların bir araya gelerek gerçekleştireceği çalıştay vb. çalışmaların alana önemli katkılar sağlayarak gelecek çalışmalara önemli ölçüde temel oluşturacaktır.

Türkiye’de bendir konusunda gelecekte gerçekleştirilecek çalışmalar için bir ön fikir oluşturması bakımından aşağıdaki konu başlıkları önerilebilir:

- Bendirin Türk müziği tarihi içerisindeki yeri
- Türk müziğinin farklı türleri içerisinde bendir icrası

- Geleneksel Türk halk müziğinde bendir icası (yöresel icra özellikleri)
- Geleneksel Türk sanat müziğinde bendir icrası
- Bendirin çalgı yapım alanında incelenmesi
- Bendirin yapısal özellikleri ve akustik farklılıklar
- Türk müziği ve diğer müzik kültürleri arasında bendirin yapısal-icrasal benzerlikleri ve farklılıkları

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Akdağ, C. (2016). *Bendirin Yapısına Göre Ses Özellikleri ve El-Parmak Tekniğinin İncelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı, İstanbul.
- Akdemir, M. (2011). *Bendir Çalgısının Profesyonel Performansına Yönelik Metodolojik Bir Yaklaşım*. (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı, İstanbul.
- Beck, J. H. (Ed). (2007). *Encyclopedia of Percussion second edition*. New York: Routledge.
- Ben Youssef, D. E. (2016). Le bendir dans les pratiques soufies: religiosité et tradition. *Center Tunisien de Publication Musicologique*. Erişim adresi <http://ctupm.com/fr/le-bendir-dans-les-pratiques-soufies-entre-religiosite-et-tradition>
- Erdoğan, Y. (2019). *Türk Halk Müziği Ritmik Yapılarının Bendir İle İcrasında Dizüstü Çalım Tekniği*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı, İstanbul.
- Hornbostel, E. M., ve Sachs, C. (1961, Mart). Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann. *The Galpin Society Journal*, 3-29. Erişim adresi <http://www.jstor.com/stable/842168>
- JOHNSON, H. M. (2021). Müzik Aletlerinin Bir Etnomüzikolojisi: Form, İşlev ve Anlam (Çev. S. Yöre). *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, 2(24), 767-776.
- Köroğlu, S. A. (2015). Literatür Taraması Üzerine Notlar ve Bir Tarama Tekniği. *GİDB Dergi*, s. 61-69.
- Kuckhermann, D. (2008). *Advanced Frame Drums I - II*. (DVD).
- Ragheb, N. J. (2012). *From Darbuka to Dümbelek: The Turkish Goblet-shaped Drum and the Construction of Difference*. (Yüksek lisans tezi). Erişim adresi <http://hdl.handle.net/2152/ETD-UT-2012-05-5672>

KLASİK KEMENÇE İLE İLGİLİ YAPILMIŞ OLAN LİSANSÜSTÜ ÇALIŞMALARIN İÇERİK YÖNÜNDE İNCELENMESİ

The Analysis Of The Post Graduate Theses On The Classical Kemençe In Terms Of Content

Neşe ÜSTÜNKAYA*

ÖZ

Bu araştırmada, Türkiye'deki üniversitelerde klasik kemençe ile ilgili yapılmış olan lisansüstü tez çalışmaları incelenmiştir. Araştırma yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik programlarında yapılan tez çalışmaları ile sınırlanmıştır. Araştırmanın amacı; geçmişten günümüze kadar klasik kemençe çalgısının tarihine, yapısına, eğitimine ve icra şekline yönelik yapılan tez çalışmalarının tespit edilerek içerik yönünden incelenmesidir. Araştırmanın evrenini Türkiye'deki üniversitelerde klasik kemençe ile ilgili yapılmış olan lisansüstü tez çalışmaları; örneklemini ise klasik kemençe ile ilgili yapılmış olan 32 adet, hazırlanmakta olan 1 adet lisansüstü tez çalışması oluşturmaktadır. Nitel araştırma yöntemi olan doküman analizinin kullanıldığı bu araştırmada veri toplamak amacıyla Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi ve Google Akademik web sitesi linki kullanılmıştır. Araştırma sonucunda elde edilen veriler doğrultusunda; klasik kemençe ile ilgili yapılmış olan 22 adet yüksek lisans, 4 adet doktora, 6 adet sanatta yeterlik olmak üzere toplam 32 adet lisansüstü tez çalışmasına, hazırlanmakta olan 1 adet yüksek lisans tez çalışmasına ulaşılmıştır. Bu kapsamda, klasik kemençe ile ilgili en fazla yüksek lisans tez çalışması yapıldığı ve bu çalışmaların içeriğinin klasik kemençenin icra tekniğine yönelik olduğu tespit edilmiştir. Bu araştırmanın, ilgili alanda yapılacak olan bilimsel çalışmalar için kaynak teşkil etmesi ve klasik kemençe çalgısına yönelik yapılan ilk bibliyografik çalışma olması yönüyle önemli olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Kemençe, Lisansüstü Tezler, Lisansüstü Klasik Kemençe Tezleri, Klasik Kemençe Bibliyografyası, Doküman Analizi

ABSTRACT

In this research, postgraduate thesis studies on classical kemençe at universities in Turkey were examined. The research is limited to thesis studies carried out in master's, doctoral and proficiency in art programs. The aim of this study is to identify and examine the thesis studies on the history, structure, education and performance of the classical kemençe instrument from past to present. The population of the research consists of postgraduate thesis studies on the classical kemençe at universities in Turkey; the sample group consists of 32 studies on the classical kemençe and 1 graduate thesis studies that are being prepared. In this research, where document analysis, a qualitative research method was used, the Council of Higher Education National Thesis Center and Google Scholar website link were used in order to collect data. In line with the data obtained as a result of the research, a total of 32 postgraduate theses, including 22 master's degrees, 4 doctorates, 6 proficiency in art studies and 1 master's theses in preparation have been accessed. In this context, it has been determined that mostly master's thesis studies have been conducted on the classical kemençe and the content of these studies are focused on the performance technique of the classical kemençe. This research is thought to be important as it constitutes a source for scientific studies in the relevant field and as it is the first bibliographic study on the classical kemençe instrument.

Keywords: Classical Kemençe, Postgraduate Theses, Postgraduate Classical Kemençe Theses, Classical Kemençe Bibliography, Document Analysis

Bibliyografya/Bibliography Geliş Tarihi/Received Date: 15.10.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 09.05.2024

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Bursa Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik - Türk Müziği Bölümü Doktora Öğrencisi, neseinn@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-1684-7305

EXTENDED ABSTRACT

It is known that the classical kemençe instrument, performed in classical Turkish music, is less popular among performers than other instruments of Turkish music, due to its different performance technique and narrow sound field. Due to the scarcity of studies on the classical kemençe instrument, which is also called Istanbul kemençe, armudi kemençe, fasıl kemençe and nail kemençe, and the deficiencies in the introduction of this instrument, classical kemençe can still be confused with other types of kemençe today.

In this context; it is seen that studies have been carried out by different researchers examining different areas of classical kemençe, such as its history, structure, training and performance technique, in order to contribute to the importance, development and transmission of the classical kemençe instrument from generation to generation.

Issues such as the fact that the classical kemençe instrument has a deep-rooted history and the process of development and change from past to present have led relevant researchers to examine the kemençe from a historical perspective. What the instrument looks like structurally, what it is made of and its formal features have shed light on the studies on the structure of the classical kemençe. Although the transfer of classical kemençe from generation to generation, the need for teaching methods and the meşk system contribute to the education of the instrument, the form of performance, the use of expression elements and the determination of the elements that reveal the performance attitude have enabled studies on the performance technique of kemençe. In this study, it was examined which area of the classical kemençe instrument the researchers focused on in postgraduate thesis studies written at universities in Turkey.

The aim of the study is to identify postgraduate thesis studies on the history, structure, training and performance technique of the classical kemençe instrument and analyze their content. In accordance with this purpose; it is aimed to reveal the issues that are missing in the field of classical kemençe and that can contribute to the relevant literature, and to direct researchers who want to conduct scientific research in the relevant field to less studied areas. This study also aims to serve as a resource. It is thought that this study is important in that it is the first bibliographic study on classical kemençe that the postgraduate thesis studies done in universities in Turkey are systematically analyzed and then collected under a single study that will shed light on new studies on classical kemençe.

This study is a study using qualitative research methods and techniques. Document analysis method was used to collect and analyze the data obtained in the study. The study is limited to master's, doctoral and proficiency in arts thesis studies conducted on the classical kemençe instrument in universities in Turkey. Council of Higher Education National Thesis Center and Google Scholar website links were used to collect data. In line with the collected data; information including the name of the thesis about the classical kemençe instrument, the author of the thesis, the year the thesis was written, the university and institute where the thesis was written and the field of the classical kemençe instrument the thesis was written for are listed chronologically and shown in a table. These data were analyzed in detail under subheadings prepared in parallel with the content of the thesis in the findings section of the study.

As a result of the literature review conducted during the study, a total of 32 postgraduate theses, including 22 master's degree, 4 doctoral and 6 proficiency in arts studies, were reached by different researchers on the classical kemençe instrument. In addition to these studies, it has been determined that there are one master's theses that are

being prepared cover the performance technique, history and structure of the classical kemençe instrument. The topics covered by the theses written on the classical kemençe instrument to date are grouped and detailed under four subheadings in the study. Under the title of studies on the performance technique of the classical kemençe instrument; theses in which the performances and performance techniques of the leading performers of the classical kemençe instrument in Turkey were studied, and the performance techniques in the kemençe instrument were analyzed and examined. Under the title of studies on the education of the classical kemençe instrument; theses containing the methods and studies used to ensure the transmission of the classical kemençe instrument from generation to generation were examined. Under the title of studies on the structure of the classical kemençe instrument; theses discussing the structure of the classical kemençe instrument, one of the stringed instruments of Turkish music were examined. Under the title of studies on the history of the classical kemençe instrument; theses that investigate the historical origins of the classical kemençe instrument and explain the development stages of this instrument have been examined.

Although the classical kemençe instrument has a deep-rooted history and distinctive structural features, when the data obtained in the study are examined, it has been determined that thesis studies on the history and structure of classical kemençe are less than the thesis studies on the performance technique and training of kemençe. When we look at the postgraduate thesis studies on the history and structure of the classical kemençe instrument, it is seen that there are generally master's and doctoral theses, but no proficiency in art thesis has been found in this field. When the postgraduate thesis studies on the training and performance technique of the classical kemençe instrument were examined, it was determined that there were all master's, proficiency in arts and doctoral thesis studies in the relevant field.

In this study, when the available information of the one master's thesis studies being prepared on classical kemençe is examined, it is seen that they are interdisciplinary studies covering subjects such as the history, structure and performance technique of classical kemençe. It is thought that these studies can bring different perspectives on the classical kemençe instrument and contribute positively to the field.

Bilimsel araştırma; bilimsel yöntemler kullanılarak bir konuya açıklık getirmek, bir sorunu çözüme kavuşturmak ve bilinmeyen olay ve olguları ortaya çıkarmak amacıyla yapılan çalışmalar olarak tanımlanabilir (Yazıcıoğlu ve Erdoğan, 2011: 3). Bilimsel araştırmalarda, ilgili alanda nitelikli bir çalışma ortaya koyabilmek adına literatür taraması yapılması ile birlikte daha önce yapılan çalışmaların konu, içerik, yöntem ve sonuç bakımından incelenerek elde edilen bilgilerin bir arada sunulması önem arz etmektedir.

Bilimsel araştırmalar, çalışma yapılan diğer alanlarda olduğu gibi müzik alanında da önemli bir yere sahiptir. Müzik alanında yapılan bilimsel araştırmalar, üniversitelerin konservatuvar, güzel sanatlar fakültesi, müzik eğitimi, müzikoloji gibi ilgili bölümlerinde lisans eğitimini tamamlayarak alanlarında uzmanlaşabilmek ve müzik alanına katkı sağlamak isteyen bireyler tarafından yüksek lisans, doktora, sanatta yeterlik gibi lisansüstü programlar kapsamında sürdürülmektedir.

Lisansüstü eğitimde yüksek lisans programının amacı; öğrencinin ilgili konularda bilgi edinmesini, bilgiyi yorumlama ve değerlendirme özelliğini kazanmasını sağlamaktır. Doktora programı, öğrencinin bilimsel olayları geniş bir perspektif ile inceleyerek sentezleme için gerekli kazanımları sağlamasını amaçlamaktadır. Sanatta yeterlik programı ise sanat alanında bir sanat eserinin başarılı bir performans ile ortaya koyulmasını amaçlamaktadır (YÖK, 2023).

Türkiye'deki üniversitelerde müzik üzerine yapılan lisansüstü tezler incelendiğinde müziğin her alanında bilimsel araştırma yapıldığı görülmektedir. Bu alanlardan biri de çalışmanın temelini oluşturan ve Türk müzikinin en önemli yaylı çalgılarından biri olan klasik kemençedir. Müzik bölümlerindeki lisansüstü eğitimde yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik programları kapsamında klasik kemençenin icra tekniği, eğitimi, yapısı ve tarihi ile ilgili yapılmış olan tez çalışmalarına rastlanmaktadır.

Klasik kemençe çalgısı, teknik yapısı ve icra şekli bakımından kendine özgü bir nitelik taşıyan; Türk müzikinin üslup ve tavır özelliklerini yansıtan yaylı bir çalgıdır. Klasik kemençe, tırnak yüzeylerinin tellere temas etmesiyle icra edilmekte olup armudî biçimde ve diğer Türk müzikî çalgılarına göre daha küçük boyuttadır. (Eruzun Özel, 2006: 5). Günümüzde üç veya dört telli olarak kullanılan klasik kemençe, iki dizin arasında veya sol dizin üzerinde icra edilmektedir.

Bilimsel çalışmalar dâhilinde literatür araştırmalarına yönelik yapılan çalışmalarda artış görülmektedir. Bu bağlamda birçok alanda yapılan makale, tez gibi araştırmaların tasnif ve analizini kapsayan çalışmalar bulunmaktadır. Literatüre bakıldığında yapılan çalışmalar içerisinde klasik kemençe alanında yazılmış lisansüstü tezleri inceleyen bibliyografik bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu çalışmada, klasik kemençe ile ilgili yapılmış olan lisansüstü çalışmalar içerik yönünden incelenerek alana katkı sağlaması amaçlanmıştır.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Klasik kemençe çalgısına yönelik yapılan yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tez çalışmalarını içerik yönünden incelemeyi amaçlayan bu araştırmada doküman analizi yöntemi kullanılmıştır.

Nitel araştırma yöntemi; olayların realist ve bütünsel olarak ortaya konmasına yönelik nitel özellikler içeren ve gözlem, görüşme, doküman analizi gibi nitel yöntemlerin kullanıldığı araştırma yöntemi olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2008).

Doküman analizi yönteminde verilere, mevcut belge ve kayıtların analiz edilmesiyle ulaşılmaktadır. Belgesel tarama olarak da adlandırılan bu yöntem, belirli bir konu ve amaca yönelik mevcut kaynakları tespit etme ve inceleme işlemlerini içermektedir (Karasar, 2005).

Evren ve Örneklem

Türkiye'deki üniversitelerde klasik kemeçe çalgısına yönelik yapılan lisansüstü tez çalışmaları araştırmanın evrenini; klasik kemeçe ile ilgili yapılmış olan 32 adet, hazırlanmakta olan 1 adet lisansüstü tez çalışması ise araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Bu araştırmadaki verilere Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi ve Google Akademik web sitesi linki aracılığıyla ulaşılmıştır. Araştırma için belirlenen konu kapsamında yapılan literatür taraması sonucunda 22 adet yüksek lisans, 4 adet doktora, 6 adet sanatta yeterlik olmak üzere toplam 32 adet lisansüstü tez çalışmasına, hazırlanmakta olan 1 adet yüksek lisans tez çalışmasına ulaşılmıştır. Elde edilen veriler doğrultusunda; klasik kemeçe ile ilgili yapılan tez çalışmaları analiz edilmeden önce tezin adını, tezin yazarını, tezin yapıldığı yılı, tezin yapıldığı üniversiteyi ve tezin klasik kemeçe çalgısının hangi alanına yönelik yapıldığını içeren bilgiler kronolojik şekilde sıralanarak tablo hâline getirilmiştir. Araştırmanın bulgular bölümünde, tablo içinde yer alan bilgiler ışığında, verilerin analiz edilmesine yönelik konular alt başlıklara bölünerek ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Verilerin analiz edildikten sonra çalışmanın sonuç bölümünde değerlendirilmesiyle çalışma tamamlanmıştır.

Çalışma için belirlenen konu kapsamında analiz edilen lisansüstü tez çalışmaları içerdiği konu bakımından dört başlık altında toplanmıştır. Bunlar:

-Klasik kemeçenin icra tekniğine yönelik yapılan alışmalar: Türkiye'de klasik kemeçe ile farklı formlarda yapılan icraların üslup, tavır ve ekol bağlamında teknik açıdan analiz edildiği tez alışmaları

-Klasik kemeçenin eğitime yönelik yapılan alışmalar: Klasik kemeçenin nesilden nesile aktarımının sağlanması doğrultusunda oluşturulan metot ve yapılan etüt çalışmalarının analiz edildiği tez alışmaları

-Klasik kemeçenin tarihine yönelik yapılan alışmalar: Klasik kemeçenin tarihi kökeninin ve gelişiminin analiz edildiği tez alışmaları

-Klasik kemeçenin yapısına yönelik yapılan alışmalar: Klasik kemeçenin yapı özellikleri ve fiziksel değişim-dönüşüm bağlamında analiz edildiği tez alışmaları

BULGULAR

Çalışmanın bu bölümünde toplanan verilere ilişkin bilgiler tablo şeklinde gösterildikten sonra veriler belirlenen konu kapsamında oluşturulan başlıklar altında ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Tablo 1. Türkiye'deki Üniversitelerde Klasik Kemeçe ile İlgili Yapılmış Olan Lisansüstü Çalışmalarının Kronolojik Sıralaması

Tez adı	Tez yazarı	Tez yılı	Tez türü	Tezin yapıldığı üniversite	Tez içeriği
Kemeçe'nin Tarihi Gelişimi, Kemeçe Üzerinde Araştırma ve Düşünceler	Fatoş Önüter	1989	Yüksek Lisans Tezi	İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Klasik Kemeçenin Tarihine Yönelik Yapılan Çalışmalar
Klasik Kemeçenin Tarihi Gelişimi ve Dört Telli Kemeçenin Yapımı	A. Tunç Buyruklar	1994	Yüksek Lisans Tezi	İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Klasik Kemeçenin Tarihine ve Yapısına Yönelik Yapılan Çalışmalar
Tanburi Cemil Bey'in Kemeçe İcrasının Özellikleri	Binnaz Başar Çelik	1995	Yüksek Lisans Tezi	İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Klasik Kemeçenin İcra Tekniğine Yönelik Yapılan Çalışmalar
Tanburi Cemil Bey'in Kemeçe ile Eser İcrası Üzerine Bir Çalışma (İcra-Nota Farklılığı)	Aslıhan Eruzun	1997	Yüksek Lisans Tezi	İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Klasik Kemeçenin İcra Tekniğine Yönelik Yapılan Çalışmalar
Enstrümantasyon Açısından Klasik Kemeçe	Mehmet Arif Birecikli	2000	Yüksek Lisans Tezi	İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Klasik Kemeçenin Yapısına Yönelik Çalışmalar
Kemeçe Eğitimi	Beril Çakmakoğlu	2003	Yüksek Lisans Tezi	Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Klasik Kemeçenin Eğitimine Yönelik Yapılan Çalışmalar
Klasik Kemeçede Eğitim Yöntemleri ve Modern İcra İçin Etitler	Neva Özgen	2006	Sanatta Yeterlik Tezi	İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Klasik Kemeçenin Eğitimine Yönelik Yapılan Çalışmalar
Üç Telli Klasik Kemeçe Eğitimine İlişkin Bir Yöntem	Aslıhan Eruzun Özel	2006	Sanatta Yeterlik Tezi	İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Klasik Kemeçenin Eğitimine Yönelik Yapılan Çalışmalar
4 Telli Klasik Kemeçe'nin Türk Müziği'ndeki İcraya Katkıları	Dilber Ersu	2006	Yüksek Lisans Tezi	Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Klasik Kemeçenin İcra Tekniğine Yönelik Yapılan Çalışmalar
Kemeçe, Ney ve Tanbur İçin Orkestral Yazım Tekniği	Ayhan Gunca	2007	Sanatta Yeterlik Tezi	Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Klasik Kemeçenin İcra Tekniğine Yönelik Yapılan Çalışmalar
Klasik Kemeçe'de Geleneksel İcra Teknikleri Üzerine Bir Araştırma	Sevda Özdemir	2007	Yüksek Lisans Tezi	Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Klasik Kemeçenin İcra Tekniğine Yönelik Yapılan Çalışmalar
Anadolu'dan Balkanlara Armüdi Kemeçeler: Tarih, Teknik ve Geleneksel İcrasına İlişkin Karşılaştırmalı Bir Analiz	Gözde Çolakoğlu	2008	Doktora Tezi	İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Klasik Kemeçenin İcra Tekniğine, Tarihine ve Yapısına Yönelik Yapılan Çalışmalar
Klasik Kemeçe Sazında Pozisyon ve Yay Bağlarının İncelenmesi (Saz Semaisi, Peşrev ve Zeybek Formları Üzerinde Parmak Pozisyonları ve Yay Bağları Uygulanarak Bu Çalışmaların Klasik Kemeçe Sazına Getireceği Faydaların Belirlenmesi)	Emrah Tuncel	2008	Yüksek Lisans Tezi	Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Klasik Kemeçenin İcra Tekniğine Yönelik Yapılan Çalışmalar
Alto Kemeçe	Çağlar Toptaş	2008	Yüksek Lisans Tezi	İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Klasik Kemeçenin İcra Tekniğine, Tarihine ve Yapısına Yönelik Yapılan Çalışmalar
Tanburi Cemil Bey'in Klasik Kemeçe ile Eser İcrasının Özellikleri	Sevda Sever	2008	Yüksek Lisans Tezi	Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Klasik Kemeçenin İcra Tekniğine Yönelik Yapılan Çalışmalar
İklig-Rebap-Kemeçe-Keman: Yaylı Çalgı Evrimi ve Müziği	Alper Tunga Özcan	2008	Yüksek Lisans Tezi	Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Klasik Kemeçenin Tarihine Yönelik Yapılan Çalışmalar

Çağdaş Çalgı Tekniklerinin Kemençe, Ud, Kanun ve Neye Uyarlanması	Onur Türkmen	2009	Doktora Tezi	İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Klasik Kemençenin İcra Tekniğine Yönelik Yapılan Çalışmalar
Cüneyd Orhon'un Kemençe İcrasının Özellikleri	Sercan Halili	2011	Yüksek Lisans Tezi	Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Klasik Kemençenin İcra Tekniğine Yönelik Yapılan Çalışmalar
Dört Telli Klasik Kemençe Eğitiminde Usta İcracılığa Yönelik Dağar ve Çalma Önerileri	Filiz Kaya	2012	Sanatta Yeterlik Tezi	Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Klasik Kemençenin Eğitimine Yönelik Yapılan Çalışmalar
XX. Yüzyılın İkinci Yarısında Postmodern Yaklaşımlar Gösteren Kemençe Taksimlerinin İncelenmesi	Beste Esen	2014	Sanatta Yeterlik Tezi	Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü	Klasik Kemençenin İcra Tekniğine Yönelik Yapılan Çalışmalar
Klasik Kemençe'de Saz Semaillerinin III. Hanelerinin İcrasına Yönelik Alıştırmalar ve Eğitimde Uygulanabilirliği	Gamze Nevra Köroğlu	2017	Doktora Tezi	Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü	Klasik Kemençenin Eğitimine Yönelik Yapılan Çalışmalar
Türk Müziği Konservatuarlarında Çalgı Eğitim Ortaöğretim Bölümü 4 Telli Kemençe Eğitimine Yönelik Makamsal Etüt Önerileri	Pınar Çakıt	2017	Yüksek Lisans Tezi	Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Klasik Kemençenin Eğitimine Yönelik Yapılan Çalışmalar
Kemençe, Tanbur, Ud, Kanun ve Bağlama çalgılarının 20.Yüzyılda Geçirdiği Fiziksel Değişimler	Zeki Yıldırım	2019	Doktora Tezi	İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Klasik Kemençenin Yapısına Yönelik Yapılan Çalışmalar
Kemençe Tınısının Spektrum Analizi Yöntemiyle İncelenmesi	Orçun Güneşer	2019	Yüksek Lisans Tezi	Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Klasik Kemençenin Yapısına Yönelik Yapılan Çalışmalar
Tanburî Cemil Bey'e Ait On Kemençe Taksimindeki Çarpma Teknikleri, Nüansları ve Kullanım Özellikleri	Dilan Gönül	2020	Yüksek Lisans Tezi	Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Klasik Kemençenin İcra Tekniğine Yönelik Yapılan Çalışmalar
Keman Etütlerinin klasik kemençe eğitiminde kullanılabilirliğinin değerlendirilmesi	Çisil Özyaman	2020	Yüksek Lisans Tezi	Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü	Klasik Kemençenin Eğitimine Yönelik Yapılan Çalışmalar
Türk Müziği'nde Klasik Kemençe İcrasında Kullanılan Metotların Değerlendirilmesi	Gizem Şahin	2021	Yüksek Lisans Tezi	Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Klasik Kemençenin Eğitimine Yönelik Yapılan Çalışmalar
İhsan Özgen'in Kemençe Taksimlerinin İncelenmesi ve Yeni İcralarda Kullanılması	Cüneyt Öbek	2022	Sanatta Yeterlik Tezi	Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü	Klasik Kemençenin İcra Tekniğine Yönelik Yapılan Çalışmalar
Üç Telli Klasik Kemençe Sazında Transpozisyon Uygulamaları	Emre Erdal	2023	Yüksek Lisans Tezi	Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Klasik Kemençenin İcra Tekniğine Yönelik Yapılan Çalışmalar
Klasik Kemençe İcrasında Fahire Fersan'ın Solo ve Birlikte Seslendirme Anlayışının Belirlenmesi Üzerine Bir Araştırma	Elif Yıldırım Afacan	2023	Yüksek Lisans Tezi	Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Klasik Kemençenin İcra Tekniğine Yönelik Yapılan Çalışmalar
Türk Müziği Klâsik Kemençe İcrasında Nota İcrâ Farklılığı, Aleko Bacanos Örneği	Mehmet Bahattin Acar	2023	Yüksek Lisans Tezi	Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Klasik Kemençenin İcra Tekniğine Yönelik Yapılan Çalışmalar
Klasik Kemençe Çalgısında Soft-Potansiyometre Uygulamasına İlişkin Bir İnceleme	İlker İnan Ertenli	2023	Yüksek Lisans Tezi	Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü	Klasik Kemençenin İcra Tekniğine Yönelik Yapılan Çalışmalar

Klasik Kemençenin İcra Tekniğine Yönelik Yapılan Lisansüstü Çalışmalar

Başar Çelik'in (1995) yüksek lisans tez çalışmasında, kemençevî adaylarına, klasik kemençe çalgısının virtüözü olan Tanburî Cemil Bey'in icralarındaki üslup ve icra tekniklerinin özellikleri tanıtılarak adayların kendi icralarında bu özellikleri uygulayabilmeleri için kaynak teşkil etmek amaçlanmıştır. Bu çalışmada, Tanburî Cemil Bey'in hayatı ve mûsikî şahsiyeti ile birlikte klasik kemençe çalgısındaki icra tekniğinin özellikleri ve üslubu, Cemil Bey'in icra tavrını ortaya koyan taksimler ve icra ettiği eserler üzerinden örnekler verilerek ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Eruzun'un (1997) yüksek lisans tez çalışmasında, klasik kemençede icra tekniğinin daha fazla gelişmesi yönünde ihtiyaç olduğu tespitiyle kemençe eğitimine katkı sağlamak amaçlanmıştır. Çalışmada belirlenen bu amaca yönelik geleneksel icranın teknik gelişime etki edeceği düşüncesiyle Tanburî Cemil Bey' in farklı Türk müziği formlarından seçilen saz eserlerini icra ettiği ses kayıtlarının notaya alınarak Cemil Bey'in icra teknikleri ve üslup özellikleri incelenmiştir. Çalışmada, araştırmacı tarafından Tanburî Cemil Bey'in klasik kemençe ile icra

ettiği saz eserleri ile dönemin basılı notaları arasında icra-nota farklılığı tespit edilmiştir. İcranın notadan farklı olmasının Cemil Bey'in tavrı unsurlarından biri olduğu belirtilerek çalışma kapsamında nota dışı icra incelenmiştir.

Ersu'nun (2006) yüksek lisans tez çalışmasında, dört telli kemençenin Türk müziği icrasına katkılarının incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, kemençenin tarihçesi hakkında bilgi verildikten sonra dört telli kemençenin doğuşu, üç ve dört telli kemençenin anatomik açıdan karşılaştırılması ve dört telli kemençenin sağladığı avantajlar başlığı altında konu detaylandırılmıştır. Çalışmada, üç ve dört telli kemençenin özellikleri ayrı ayrı analiz edilerek elde edilen bulgular karşılaştırılmış olup konu ile ilgili yapılan görüşmelerde sorulan sorularla çalışma desteklenmiştir.

Gunca'nın (2007) sanatta yeterlik tez çalışmasında, ney ve tanbur çalgısı ile birlikte klasik kemençenin tarihçesi, fiziksel özellikleri ve icra özelliklerinin ayrıntılı olarak incelenmesine yer verilmiştir. Çalışmada, Türk müzikisinin öğretiminde meşk usulünün esas alınması ve yazıya önem verilmemiş olmasının, müziğin gelecek nesillere sağlıklı bir şekilde aktarılmasında sorun teşkil ettiği ve bu sorunun çözümü için orkestradaki yazım tekniklerinin kullanılmasının icracıya her türlü olanak sağlayacağı ifade edilmiştir. Bu doğrultuda çalışmada, icrayı oluşturan faktörlerin ortaya çıkması ve icra-nota farklılıklarının belirlenmesi yönünde nota üzerinde örneklemeler sunulup çalışma kapsamında iki bölümden oluşan bir eser bestelenerek stüdyo ortamında kaydedildiği belirtilmiştir.

Özdemir'in (2007) yüksek lisans tez çalışmasında, klasik kemençenin yapısal özelliklerinin ve icra tekniğinin incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışma içerisinde, kemençenin icra tekniklerine yönelik örnek etütlere yer verilmiştir. Geleneksel tavra sahip olan kemençevîlerin taksimlerde ve saz eserlerinde kullandığı icra tekniklerinin yapılmış olan kayıtlar aracılığıyla analiz edilmesi, icradaki süsleme tekniklerinin ve belirlenen taksim ve örnek eserlerin sağ ve sol el teknikleri açısından incelenerek klasik kemençenin geleneksel icra özelliklerinin ortaya çıkarılması çalışmanın alt amaçlarını ve önemini yansıtmaktadır.

Çolakoğlu'nun (2008) doktora tez çalışması, klasik kemençenin icra tekniğine yönelik yapılan çalışmalar başlığı altında analiz edilecek olmasıyla birlikte içeriği bakımından kemençenin tarihi ve yapısına yönelik yapılan çalışmalar başlıkları altında da incelenebilecek özelliğine sahiptir. Bu çalışmada, armudî biçimde olan ve turnakların tellere temasıyla icra edilen yaylı çalgıların icra edildikleri müzik türlerini, icra tekniklerini ve tarihsel gelişimini kazandıkları sosyal kimlik ve karşılıklı etkileşim bağlamında incelemek amaçlanmıştır. Müzik analizi, alan çalışması ve tarihsel inceleme yöntemlerinin kullanıldığı tez çalışmasında elde edilen bulgular araştırmacı tarafından sosyoloji tabanında değerlendirilmiştir.

Tuncel'in (2008) yüksek lisans tez çalışması, klasik kemençe çalgısının eser icrasındaki teknik zorlukların aşılmasında uygulanabilecek yöntemleri kapsamaktadır. Çalışmada, klasik kemençe icrasında kullanılan parmak pozisyonları ve yay bağları konusu ele alınmıştır. Bu doğrultuda; araştırmacı tarafından Türk müzikîsinin peşrev, saz semaisi ve zeybek formlarından seçilen örnek eserler üzerinde yapılan uygulamalarla, daha önce klasik kemençe çalgısı üzerinde bilimsel olarak ele alınmamış olan yay bağları ve parmak pozisyonları ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir.

Toptaş'ın (2008) yüksek lisans tez çalışması, klasik kemençenin icra tekniğine yönelik yapılan çalışmalar başlığı altında analiz edilecek olmasıyla birlikte içeriği bakımından kemençenin tarihi ve yapısına yönelik yapılan

çalışmalar başlıkları altında da incelenebilme özelliğine sahiptir. “Alto Kemençe” hakkında yapılan bu çalışma biyografik özellik de göstermektedir. Çalışmada, Kemençe çalgısının tarihçesi ve yapısı hakkında bilgi verilmesinin yanı sıra, çalgının icra özellikleri de tespit edilerek bu tespitlerin, orkestrasyon çalışmalarına kaynak olabilecek nitelikte olduğu vurgulanmıştır.

Sever’in (2008) yüksek lisans tez çalışmasında, Tanbûrî Cemil Bey’in klasik kemençe icralarındaki icra-nota farklılığının tespit edilerek incelenmesi ile birlikte icra tekniğinin özellikleri incelenerek tavrı ve üslûbunun ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda çalışma içerisinde, Tanbûrî Cemil Bey’in Türk müziğinin farklı formlarında icra etmiş olduğu bazı eserlerin notaya alınarak sonuçları tablo hâline getirildikten sonra analiz edilip yorumlandığı görülmektedir.

Türkmen’in (2009) doktora tez çalışmasında, müzik alanında çağdaş çalgı tekniklerinin, kemençe, ud, kanun, ney gibi Türk müziği çalgılarına uygulanabilirliği ve bu çalgılara has tekniklerin nota yazımlarına yönelik öneriler geliştirilmesi konusu incelenmiştir. Bu çalışmanın amacının, çağdaş müzik ve Türk müziği alanındaki müzisyenlerin iletişimlerini güçlendirebilecek ortak bir terminolojinin oluşmasına katkıda bulunmak olduğu belirtilmiştir. Bu amaç doğrultusunda, çalışma içerisinde geleneksel Türk müziği çalgılarının yapısı ve teknik özellikleri, icracıların görüşlerinin de değerlendirilmesiyle analiz edilmiştir.

Halili’nin (2011) yüksek lisans tez çalışmasında, Türk mûsikisinde klasik kemençe çalgısının en önemli icracılarından biri olan ve üç telli kemençe icrasının yanı sıra dört telli kemençeyi de Türk mûsikisine kazandırmış olan Cüneyt Orhon’un kemençe icrasının özellikleri araştırmacı tarafından analiz edilmiştir. Araştırma yöntemi olarak kaynak taraması, kişisel görüşme ve müzikal analiz yöntemlerinin kullanıldığı bu çalışmada, Cüneyt Orhon’un hayatı ve icracı kimliği, kemençe taksimlerinin analizi, üç ve dört telli kemençe ile icra ettiği saz eserlerinin analizi, klasik kemençe icrasının özellikleri gibi hususlar başlıklar hâlinde ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Esen’in (2014) sanatta yeterlik tez çalışmasında, araştırmacı tarafından klasik kemençe taksimlerindeki değişikliklerin postmodern anlayışlar bağlamında incelenmesini amaçlanmıştır. Çalışmanın diğer bir amacı ise Türk mûsikisinde postmodern anlayışın incelenmesi ve bu anlayışın kemençe taksimleri üzerindeki etkisinin araştırılması olduğu ifade edilmiştir. Bu çalışmanın, klasik kemençenin icra tekniği ve eğitimine ışık tutacak olması, kemençevî adayları için kaynak niteliği taşıması, kemençe eğitimi için günümüz ekollerinin incelendiği ilk çalışma olması yönü vurgulanmıştır.

Gönül’ün (2020) yüksek lisans tez çalışmasında, klasik kemençe icrasında kullanılan çarpma tekniklerinin yapısal özelliklerinin Tanbûrî Cemil Bey’in on taksimi üzerinde analiz edilmesi amaçlanmıştır. Bu amaca yönelik araştırmacı tarafından betimsel araştırma yöntemi ve genel tarama modelinin kullanıldığı çalışmada, Tanbûrî Cemil Bey’in icra ettiği on taksimi notaya alındıktan sonra icradaki çarpma teknikleri ve nüanslar ortaya çıkarılmıştır.

Öbek’in (2022) sanatta yeterlik tez çalışmasında, İhsan Özgen’in acemkürdî ve İsfahan makamında icra etmiş olduğu taksimleri, icra ve kompozisyon bakımından incelenerek icra teknikleri ve tavrını belirleyen unsurları bilimsel analizlerle ortaya koymak amaçlanmıştır. Araştırmacı tarafından, çalışma için belirlenen taksimler ayrıntılı şekilde notaya alınmış ve ayrı ayrı incelenmiştir. Çeşitli bilimsel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı bu çalışmada, İhsan Özgen’in tavrını belirleyen unsurlar analiz edilerek somutlaştırılmış ve belirlenen unsurların yeni icralara katkısı değerlendirilmiştir.

Erdal'ın (2023) yüksek lisans tez çalışmasında, üç telli klasik kemençe ile yapılan transpoze icrada kullanılması en uygun parmak pozisyonlarının belirlenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, araştırmacı tarafından Tanbûri Cemil Bey tarafından peşrev ve saz semâisi formlarında bestelenmiş olan ferahfeza, muhayyer ve ısfahan makamlarındaki altı eserde bolâhenk, sipürde, kız ve mansur akortlarda transpozisyon uygulaması yapılmıştır. Çalışma, klasik kemençe icracılarının öğrenim sürecini hızlandırabilmeleri ve çalgılarını daha verimli kullanabilmelerine; transpoze icrada karşılaşılan teknik sorunların çözülmesi için yöntemlere ve bu yöntemlerin uygulanış şekline dair bilgiler içermektedir.

Yıldırım Afacan'ın (2023) yüksek lisans tez çalışmasında, Türk mûsikîsi kemençe icracısı Fahire Fersan'ın kemençe icralarında üslûp ve tavrını belirleyen unsurların belirlenerek ortaya çıkartılması amaçlanmıştır. Uzman görüşleriyle de desteklenen bu çalışmada, Fahire Fersan tarafından icra edilen ve araştırmacının ulaşabildiği eserler notaya alınarak icra tavrını oluşturan unsurlar ile solo ve birlikte icra ettiği peşrev, saz semaisi ve taksim formlarındaki icra özellikleri ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Acar'ın (2023) yüksek lisans tez çalışmasında, klâsik kemençe icrasında üslûp ve tavrı oluşturan öğelerin, eserlerde kullanılan yorum ve ifade unsurları ele alınarak, yazılı kaynaklara katkı sağlamak amacıyla ayrıntılı bir şekilde incelendiği görülmektedir. Bu amaç doğrultusunda, Türk müziğinde klasik kemençe çalgısının icra tavırlarından biri olan Rum kemençe icra ekolünün icra özellikleri ve ifade unsurları araştırmacı tarafından ulaşılabilen kayıtlar aracılığıyla notaya alınarak incelenmiştir. Çalışmada, Aleko Bacanos'un eser icralarında kullandığı ifade unsurları, perde anlayışı ve dönemindeki icra özellikleri ile icra-nota farklılıkları tespit edilerek üslûp ve tavrı özelliklerinin somutlaştırılması hedeflenmiştir.

Ertenli'nin (2023) yüksek lisans tez çalışmasında, klasik kemençe çalgısının, bir midi kontrolcüye dönüştürülerek, sanal çalgı çalma ortamına aktarılmasında uygulanabilecek yöntem ve teknikler incelenmektedir. Çalışma içinde; klasik kemençe, elektronik bileşenler ve kullanılan yazılımlar tanıtılarak genel özelliklerden bahsedilmiştir. Tezin konusunu oluşturan elektronik bileşenlerin devre bağlantılarına, yazılan kodlara, yazılımlara ve bunların çalgı üzerine uygulanışlarına da ayrıntılı olarak yer verilmiştir.

Klasik Kemençenin Eğitime Yönelik Yapılan Lisansüstü Çalışmalar

Çakmakoğlu'nun (2003) yüksek lisans tez çalışması, klasik kemençe hakkında genel bilgiler ile bu bilgiler doğrultusundaki fotoğraflı açıklamalar ve kemençe eğitiminde uygulanmak üzere oluşturulmuş etütleri kapsamaktadır. Çalışma, kemençe eğitiminde sistemli çalışmaların yaygın olmayışı sebebiyle Türk müziği konservatuvarlarında başlangıç seviyesi eğitiminde kullanılmak üzere ve kemençe metodunun oluşturulmasına hazırlık sağlaması amacıyla oluşturulmuştur. Makamsal etütlerin yanı sıra teknik etütlerin de yer aldığı bu çalışma; kemençenin temel eğitimi, yay tekniği kazandırma, seslerin klavye üzerindeki yeri, hızlı çalma tekniği üzerine çalışmaların yaptırılması ve kemençede kullanılabilir beş pozisyonun öğretimi üzerine hazırlanmıştır.

Özgen'in (2006) sanatta yeterlik tez çalışmasında, klasik kemençe çalgısında modern icra için eğitim yöntemleri incelenerek etütler oluşturulduğu görülmektedir. Bu çalışmada, klasik kemençede kullanılacak eğitim yöntemleri tasnif edilerek Türk mûsikîsi repertuarı dışında farklı müzik türlerindeki eserlere hazırlık sağlaması amacıyla hazırlanan etütler yer almaktadır. Klasik kemençe icracıları ve etüt çalışması yapacak olan diğer araştırmacılar kaynak niteliği taşıması hedeflenen çalışmada, bazı etütlerin uygulamalarına yer verilmiştir.

Eruzun Özel'in (2006) sanatta yeterlik tez çalışmasında, Türk mûsikîsi çalgı eğitiminde sistemli bir metot gerekliliği düşüncesi ile asıl olarak üç telli klasik kemeçe eğitimi başlangıç seviyesinde olanlar için teknik problemlerin kısa zamanda giderilmesine yönelik bir kaynak teşkil etmesi amaçlandığı belirtilmektedir. Bu çalışmada, araştırmacı tarafından üç telli klasik kemeçe eğitimi alan öğrencilere egzersiz ve etüt denemeleri yapılarak öğrenmede ve beceride en kısa sürede gelişim sağlayabilen yöntemler esas alınmıştır. Toplanan veriler doğrultusunda, üç telli kemeçe eğitiminin seviye düzeyleri belirlenerek üç aşamada yapılması gerekliliği tespit edilmiştir.

Kaya'nın (2012) sanatta yeterlik tez çalışmasında; dört telli kemeçe eğitiminde usta icracılık bağlamında repertuar belirlemek ve belirlenen beş eser için çalım önerileri sunarak usta icracılığın önemini vurgulamak amaçlanmıştır. Çalışma içerisinde bu eserlere uygun yay ve çalma teknikleri nota üzerinde belirtilerek etütler yazılmıştır. Çalışma iki kısımda gerçekleştirilmiş olup birinci kısım kullanıldığı kemeçe icracılığı ve kemeçe eğitimi konuları ile ilgili Türkiye'de ileri gelen uzman kişiler ile yapılan görüşmelerden; ikinci kısım ise seçilen beş eserin çalım önerilerinin hazırlanmasından oluşmaktadır.

Köroğlu'nun (2017) doktora tez çalışmasında, kemeçe eğitiminde saz semâisi formundaki eserlerin üçüncü hanelerinin icra edilmesine yönelik etütlerin, öğrenci başarıları üzerindeki etkisi incelenmiştir. Araştırmanın çalışma grubunu 2015-2016 yılında konservatuvarlarda klasik kemeçe bölümünde görev yapan yedi adet öğretim elemanı ile altı adet klasik kemeçe öğrencisi oluşturmuştur. Deneysel aşama için farklı makamlardaki saz semâilerinin üçüncü hanelerinin icra zorluklarının makam geçişleri ve pozisyondan kaynaklandığı; bu durumun ise öğrencilerin icradaki başarılarını olumlu yönde etkilediği tespit edilmiştir.

Çakı'nın (2017) yüksek lisans tez çalışmasında, Türk mûsikîsi konservatuvarı ortaöğretim seviyesinde 4 telli kemeçe eğitimi alan öğrencilerin eğitimlerine destek olacak nitelikte hazırlanan makamsal etüt önerilerinde bulunulması amaçlanmıştır. Çalışmanın içeriği hazırlanırken ortaöğretim seviyelerine göre müfredattaki makam sıralaması göz önünde bulundurularak ikinci ve üçüncü sınıfa yönelik etütler, farklı makamlarda ve yirmi dördü ses sistemi ile bolâhenk akort düzeni baz alınarak hazırlanmıştır.

Özyaman'ın (2020) yüksek lisans tez çalışmasında, kemeçenin eğitime yönelik kullanılan yöntemlerin yanında, kemeçe icracılarının çalgılarına olan ilgi ve başarılarını arttırarak öğrenme süreçlerini hızlandırabilmeleri, çalgılarını daha verimli kullanabilmeleri adına kemeçeye uyarlanan Batı müziği keman etütlerinden faydalanılarak klasik kemeçe eğitime katkı sağlanması amaçlanmıştır. Çalışmanın alt amacının ise, etütlerinin kullanılmasına yönelik görüş ve önerilerden yararlanarak, klasik kemeçe eğitiminde kullanılabilir bir metot oluşumuna katkı sağlamak olduğu ifade edilmiştir.

Şahin'in (2021) yüksek lisans tez çalışmasında, klasik kemeçe çalgısının eğitiminde kullanılan metotların analiz edilerek bu metotlardaki benzer ve farklı yönlerin belirlenmesi ve kemeçe eğitime yönelik çalışmalara katkı sağlanması amaçlanmıştır. Çalışmada; Hasan Esen, Aslıhan Eruzun Özel ve Beril Çakmakoglu & Mehmet Yalgin tarafından yazılan klasik kemeçe metotları incelenerek Türk mûsikîsi klasik kemeçe icracılığının gelişimi ve diğer yönleri belirlenerek uzman görüşleriyle birlikte değerlendirilmiştir.

Klasik Kemençenin Tarihine Yönelik Yapılan Lisansüstü Çalışmalar

Önüter'in (1989) yüksek lisans tez çalışmasında, klasik kemençenin şekli, yapısı ve tarihi gelişimi, çalış ve tutuş pozisyonları, klasik kemençe icracılarının şahsî yaşamları ve müzikî kişilikleri, dört telli kemençe denemeleri ile ilgili ayrıntılı bilgi verilmiştir. Bu çalışmada, geleceğe dönük çalışmaların yapılabilmesi için klasik kemençenin ve Türk müzikîsinin tarihinin bilinmesi ve müzikînin öz güzelliğinin korunabilmesi için kaynak niteliği taşıması amaçlanmıştır.

Buyruklar'ın (1994) yüksek lisans tez çalışmasında, klasik kemençenin tarihi ve gelişimini hakkında bilgi verilmesi, yapım tekniğiyle birlikte dört telli kemençenin yapımının anlatılması, çalışmanın klasik kemençeyle ve bu çalgının yapımıyla ilgilenenler için kaynak niteliği taşıması amaçlanmıştır. Araştırma ve uygulamaya dayalı bu çalışmada, araştırmacı tarafından teorik ve deneysel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Bu tez çalışması içerik olarak klasik kemençenin tarihi ile birlikte yapısal özelliklerini de kapsamaktadır.

Özcan'ın (2008) yüksek lisans tez çalışması, yaylı çalgıların evrim süreci konusunda yeterli kaynağın bulunmaması düşüncesi ile konu hakkında yetkin kişilerin görüşleri alınarak oluşturulmuş ve bu doğrultuda çalışmaya bilimsel ve tarihi bir boyut kazandırılmak istenmiştir. Zaman içinde toplumun sosyal, coğrafi, psikolojik durumunun değişimine göre çalgıların da evrim geçirmesinden hareketle yapılan bu çalışmanın, yaylı çalgıların evrimi ile ilgili konservatuvar ve müzik okulları öğrencileri ile birlikte tüm araştırmacılar için kaynak niteliğinde olması amaçlanmıştır.

Klasik Kemençenin Yapısına Yönelik Yapılan Lisansüstü Çalışmalar

Birecikli'nin (2000) yüksek lisans tez çalışmasında, Türk müziğinin ve klasik kemençenin gelişimine katkı sağlamak amaçlanmıştır. Bu çalışmada, klasik kemençe çalgısı teknik yapı, tarihi gelişim ve enstrümantasyon yönünden incelenmiştir. Çalışma içerisinde bestesi Tanbûrî Cemil Bey'e ait olan ve Cemil Bey'in klasik kemençe ile icra ettiği Ferahfeza saz semaisi araştırmacı tarafından notaya alınmıştır. Çalışmada vurgulanan en önemli kavramın "enstrümantasyon" olduğu görülmektedir. Bu kavram üzerine çalışma yapılmasının müziğin, enstrümanların, icraların ve kompozitörlerin gelişimi ve değişimi üzerinde olumlu etki sağlayacağı vurgulanmıştır.

Yıldırım'ın (2019) doktora tez çalışmasında, başlıkta geçen Türk müziği çalgıları araştırmacı tarafından yapısal olarak incelenmiştir. Bu çalışmanın amacı; çalışmaya konu olan bu çalgıların zaman içerisindeki gelişimi ve değişimi ile birlikte icracı, yapımçı ve bestecilerin bu çalgıların gelişimine olan katkılarını tespit etmektir. Yazılı kaynaklara ulaşabilmek adına çalışma araştırmacı tarafından yirminci yüzyıl ile sınırlandırılmıştır.

Güneşer'in (2019) yüksek lisans tez çalışmasında, farklı kemençe icracılarının tercihen en fazla kullandıkları kemençeleri ile icralarındaki tınsal özelliklerinin analiz edilip karşılaştırılarak birbirine benzer veya farklı yönlerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışmada, araştırmacı tarafından yöntem olarak ses kayıt ve spektrum analizi yöntemi kullanıldığı ve bu yöntemin ilgili alanda yapılacak olan diğer çalışmalar için örnek teşkil edebileceği ve toplanan veriler sonucunda karşılaştırmalı bir değerlendirme yapıldığı belirtilmektedir. Bu çalışmada, klasik kemençenin tınsal karakterini analiz etmek için günümüzün önemli kemençe icracılarından Derya Türkan, Aslıhan Eruzun Özel, Lütfiye Özer ve Furkan Bilgi'nin kemençe icralarının kayıtları kullanılmıştır.

Yapılan bu çalışmada, klasik kemençe ile ilgili yapılmış olan lisansüstü tez çalışmaları ile birlikte hazırlanmakta olan 1 adet yüksek lisans tez çalışmasına ulaşılmıştır. Kekeç (2023) tarafından hazırlanmakta olan

yüksek lisans tez çalışmasında; Alekos Bacanos ve Lambros Leondaridis örnekleriyle klasik kemençenin İstanbul ve Atina şehir müziği içindeki kullanımına odaklanıldığı ifade edilmektedir.

SONUÇ

Klasik kemençe ile ilgili yapılmış olan lisansüstü tez çalışmalarının içerik yönünden incelenmesine yönelik yapılan bu çalışmada elde edilen verilere göre;

Türk mûsikîsinin en önemli yaylı çalgılarından biri olan klasik kemençe çalgısının köklü bir tarihi ve ayırt edici yapısal özelliklerinin bulunmasına rağmen konu ile ilgili yapılan lisansüstü tez çalışmaları incelendiğinde çalgının tarihine ve yapısına yönelik yapılan çalışmaların, icra tekniği ve eğitimine yönelik yapılan çalışmalara oranla daha az olduğu tespit edilmiştir. İncelenen tez çalışmalarında, klasik kemençe ile ilgili en fazla çalışmanın yüksek lisans programı dâhilinde ve klasik kemençenin icra tekniğine yönelik yapıldığı görülmüştür.

Yapılan bu çalışma için belirlenen konu doğrultusunda; yapılmış olan 22 adet yüksek lisans tezi, 6 adet sanatta yeterlik tezi ve 4 adet doktora tezi ile birlikte hazırlanmakta olan 1 adet yüksek lisans tez çalışmasına ulaşılmıştır. Yapılan çalışmaların yıllara göre dağılımının değişkenlik göstermesiyle birlikte 2019 yılı itibarıyla klasik kemençenin farklı alanlarına yönelik yapılan tez çalışmalarının sayısında artış olduğu görülmektedir.

Klasik kemençenin icra tekniğine yönelik yapılan lisansüstü çalışmalar incelendiğinde, en fazla yüksek lisans tez çalışması yapıldığı tespit edilmiştir. Bu konu kapsamında 13 adet yüksek lisans tezi, 3 adet sanatta yeterlik tezi ve 2 adet doktora tezi çalışmasına rastlanmıştır. Yapılan çalışmalarda üç ve dört telli kemençede geleneksel icra teknikleri, klasik kemençenin ileri gelen icracılarının farklı formlardaki eserlerde yaptığı icraların özellikleri ve kemençe icrasına katkıları ile birlikte klasik kemençe icrasında pozisyon ve transpozisyon uygulamaları, nota-icra farklılığı gibi konular ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Klasik kemençenin eğitimine yönelik yapılan lisansüstü çalışmalar incelendiğinde, araştırmacılar tarafından en fazla yüksek lisans tez çalışması yapıldığı tespit edilmiştir. Bu konu kapsamında 4 adet yüksek lisans tezi, 3 adet sanatta yeterlik tezi ve 1 adet doktora tezi çalışması yapıldığı görülmektedir. Yapılan çalışmalarda üç ve dört telli kemençenin eğitim yöntemleri, etüt önerileri ve metot çalışmaları, pozisyon ve transpozisyon uygulamaları için oluşturulan etüt çalışmalarına yer verildiği saptanmıştır.

Klasik kemençenin tarihine yönelik yapılan lisansüstü çalışmalar incelendiğinde, konu ile ilgili 3 adet yüksek lisans tez çalışmasının yapıldığı tespit edilmiştir. Yaylı çalgıların evrimi, kemençenin tarihi gelişimi ve geçmişten günümüze kadar olan fiziksel değişimi klasik kemençede eğitime yönelik çalışmaların konusunu oluşturmaktadır.

Klasik kemençenin tarihine ve yapısına yönelik yapılan çalışmaların az olmasıyla birlikte ilgili alanda sanatta yeterlik ve doktora tezi çalışmalarının yetersizliği dikkat çekmektedir. Klasik kemençenin yapısına yönelik yapılan lisansüstü çalışmalar incelendiğinde ise konu kapsamında 3 adet yüksek lisans tez çalışmasına ulaşılabilmektedir. Yapılan çalışmalarda içerik olarak kemençenin teknik yapısı, yapımı, fiziksel özellikleri konuları analiz edilmiştir.

Klasik kemençe ile ilgili yapılmış olan lisansüstü tez çalışmaları ile birlikte hazırlanmakta olan 1 adet yüksek lisans tez çalışmasının olduğu tespit edilmiştir. Bu tez çalışmasının ulaşılabilen bilgileri incelendiğinde, içerik yönünden klasik kemençenin icra tekniği, tarihi ve yapısı gibi konuları kapsayan disiplinler arası çalışmalar olduğu görülmektedir. Bu çalışmaların, klasik kemençe çalgısıyla ilgili farklı bakış açıları getirebileceği ve alana olumlu yönde katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Acar, M.B. (2023). *Türk Müziği Klâsik Kemeçe İcrâsında Nota İcrâ Farklılığı, Aleko Bacanos Örneği*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Başar Çelik, B. (1995). *Tanbûri Cemil Bey'in Kemeçe İcrâsının Özellikleri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Birecikli, M.A. (2000). *Enstrümantasyon Açısından Klasik Kemeçe*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Buyruklar, A.T. (1994). *Klasik Kemeçenin Tarihi Gelişimi ve Dört Telli Kemeçenin Yapımı*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çakı, P. (2017). *Türk Müziği Konservatuvarlarında Çalgı Eğitim Ortaöğretim Bölümü 4 Telli Kemeçe Eğitime Yönelik Makamsal Etüt Önerileri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çakmakoğlu, B. (2003). *Kemeçe Eğitimi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Çolakoğlu, G. (2008). *Anadolu'dan Balkanlara Armudî Biçimdeki Kemeçeler: Tarih, Teknik ve Geleneksel İcrasına İlişkin Karşılaştırmalı Bir Analiz*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Erdal, E. (2023). *Üç Telli Klasik Kemeçe Sazında Transpozisyon Uygulamaları*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.
- Ersu, D. (2006). *4 Telli Klasik Kemeçenin Türk Müziğindeki İcrâya Katkıları*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ertenli, İ.İ. (2023). *Klasik Kemeçe Çalgısında Soft Potansiyometre Uygulamasına İlişkin Bir Çalışma*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.
- Eruzun Özel, A. (2006). *Üç Telli Klasik Kemeçe Eğitime İlişkin Bir Yöntem*. (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Eruzun, A. (1997). *Tanbûri Cemil Bey'in Kemeçe ile Eser İcrâsı Üzerine Bir Çalışma*. (icra-nota farklılığı). (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Esen, B. (2014). *XX. Yüzyılın İkinci Yarısında Postmodern Yaklaşımlar Gösteren Kemeçe Taksimlerinin İncelenmesi*. (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.
- Gönül, D. (2020). *Tanbûri Cemil Bey'e Ait On Kemeçe Taksimindeki Çarpma Teknikleri, Nüansları ve Kullanım Özellikleri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- Gunca, A. (2007). *Kemeçe, Ney ve Tanbur İçin Orkestral Yazım Tekniği*. (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Güneşer, O. (2019). *Kemeçe Tınısının Spektrum Analizi Yöntemiyle İncelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Halili, S. (2011). *Cüneyd Orhon' un Kemeçe İcrâsının Özellikleri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karasar, N. (2005). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Kaya, F. (2012). *Dört Telli Klasik Kemeçe Eğitiminde Usta İcrâcılığa Yönelik Dağar ve alma Önerileri*. (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Kekeç, F. (2023). *İstanbul ve Atina Şehir Müziğinde Kemeçe: Alekos Bacanos ve Lambros Leondaridis Örneği*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Köroğlu, G.N. (2017). *Klasik Kemeçe'de Saz Semailerinin III. Hanelerinin İcrâsına Yönelik Alıştırmalar ve Eğitimde Uygulanabilirliği*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Öbek, C. (2022). *İhsan Özgen'in Kemeçe Taksimlerinin İncelenmesi ve Yeni İcralarda Kullanılması*. (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi). Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Önüter, F. (1989). *Kemeçe'nin Tarihi Gelişimi, Kemeçe Üzerinde Araştırma ve Düşünceler*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özcan, A.T. (2008). *İkliğ-Rebap-Kemeçe-Keman: Yaylı algı Evrimi ve Müziği*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Özdemir, S. (2007). *Klasik Kemeçe'de Geleneksel İcrâ Teknikleri Üzerine Bir Araştırma*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Özgen, N. (2006). *Klasik Kemeede Eğitim Yöntemleri ve Modern İcrâ İçin Etütler*. (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özyaman, . (2020). *Keman Etütlerinin Klasik Kemeçe Eğitiminde Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Burdur.
- Sever, S. (2008). *Tanbûrî Cemil Bey'in Klasik Kemeçe ile Eser İcrâsının Özellikleri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şahin, G. (2021). *Türk Müziğinde Klasik Kemeçe İcrasında Kullanılan Metotların Değerlendirilmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Toptaş, . (2008). *Alto Kemeçe*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Tuncel, E. (2008). *Klasik Kemençe Sazında Pozisyon ve Yay Bağlarının İncelenmesi (Saz Semaisi, Peşrev ve Zeybek Formları Üzerinde Parmak Pozisyonları ve Yay Bağları Uygulanarak Bu Çalışmanın Klasik Kemençe Sazına Getireceği Faydaların Belirlenmesi)*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Türkmen, O. (2009). *Çağdaş Çalgı Tekniklerinin Kemençe, Ud, Kanun ve Neye Uyarlanması*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yazıcıoğlu, Y. ve Erdoğan, S. (2011). *SPSS uygulamalı bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Yıldırım Afacan, E. (2023). *Klasik Kemençe İcrasında Fahire Fersan'ın Solo ve Birlikte Seslendirme Anlayışının Belirlenmesi Üzerine Bir Araştırma*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, Z. (2019). *Kemençe, Tanbur, Ud, Kanun ve Bağlama Çalgılarının 20. Yüzyılda Geçirdiği Fiziksel Değişimler*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- YÖK (Yükseköğretim Kurulu). (2023). *Lisansüstü eğitim ve öğretim yönetmeliği*. Erişim tarihi: 09.10.2023 <https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuat?MevzuatNo=21510&MevzuatTur=7&MevzuatTertip=5>