

Cilt/Volume: 11 | Sayı/Issue: 1 | Yıl/Year: 2024

E-ISSN 2618-5695

KONSERVATORYUM CONSERVATORIUM

Dizinler / *Indexing and Abstracting*

TÜBİTAK-ULAKBİM TR Index

DOAJ (Directory of Open Access Journals)

EBSCO Central & Eastern European Academic Source



Sahibi / Owner

Prof. Dr. Şebnem ÜNAL

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, State Conservatory, Istanbul, Türkiye

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Responsible Manager

Prof. Dr. Şebnem ÜNAL

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, State Conservatory, Istanbul, Türkiye

Yazışma Adresi / Correspondence Address

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı,
Gülsuyu Mahallesi, Fevzi Çakmak Caddesi, Sarmaşıklar Sokak,
No: 5, 34848, Maltepe, İstanbul, Türkiye
Telefon / Phone: +90 (216) 418 76 39 / 27248
E-mail: cons@istanbul.edu.tr
<https://iupress.istanbul.edu.tr/en/journal/cons/home>

Yayıncı / Publisher

İstanbul Üniversitesi Yayınevi / Istanbul University Press
İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü,
34452 Beyazıt, Fatih / İstanbul, Türkiye
Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00

Baskı / Printed by

İlbey Matbaa Kağıt Reklam Org. Müc. San. Tic. Ltd. Şti.
2. Matbaacılar Sitesi 3NB 3 Topkapı / Zeytinburnu, İstanbul, Türkiye
www.ilbeymatbaa.com.tr
Sertifika No: 17845

Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.
Authors bear responsibility for the content of their published articles.

Yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir.
The publication languages of the journal are Turkish and English.

Haziran ve Aralık aylarında, yılda iki sayı olarak yayımlanan uluslararası, hakemli, açık erişimli ve bilimsel bir dergidir.

This is a scholarly, international, peer-reviewed and open-access journal published biannually in June and December.

Yayın Türü / Publication Type: Yaygın Süreli / Periodical

DERGİ YAZI KURULU / EDITORIAL MANAGEMENT BOARD

Baş Editör / *Editor-in-Chief*

Prof. Tufan KARABULUT – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye – tufank@istanbul.edu.tr

Baş Editör Yardımcısı / *Associate Editor*

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Selim YAVUZ – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – msyavuz@istanbul.edu.tr

Etik Editörü / *Ethics Editor*

Prof. Dr. Zehra Müge HENDEKLİ – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Pişano Ana Sanat Dalı, İstanbul, Türkiye – zehra.hendekli@istanbul.edu.tr

Tanıtım Yöneticisi / *Publicity Manager*

Araş. Gör. Simay YILMAZ – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye – syilmaz1@istanbul.edu.tr

Dil Editörleri / *Language Editors*

Elizabeth Mary EARL – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Bölümü, İstanbul, Türkiye – elizabeth.earl@istanbul.edu.tr

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

Prof. Abdullah AKAT – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – abdullahakat@istanbul.edu.tr

Prof. Begüm ÇELEBİOĞLU – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – mehtapdem@gmail.com

Doç. Dr. Mehtap DEMİR GÜVEN – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – mehtapdem@gmail.com

Prof. Armağan ELÇİ – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye – armaganelci@hotmail.com

Prof. Sema GÖKTAŞ – Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Kocaeli, Türkiye – semagoktas1@yahoo.com

Prof. Aygül GÜNALTAY – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye – aygulgunaltay@gmail.com

Prof. Ralf Martin JAEGER – University of Münster, Department of Musicology, Münster, Germany – ralf.jaeger@unimuenster.de

Prof. Joseph JORDANIA – The University of Melbourne, Faculty of Fine Arts and Music, Melbourne, Australia – jordania@unimelb.edu.au

Prof. Ali Özkan MANAV – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye – ozkan@ozkanmanav.com

Prof. Beste TIKNAZ MODİRİ – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye – bestetiknaz@gmail.com

Prof. Ulrich MORGENSTERN – University of Music and Performing Arts Vienna, Department of Folk Music Research and Ethnomusicology, Vienna, Austria – morgenstern@mdw.ac.at

Prof. Fatma Belma OĞUL – İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – ogulb@itu.edu.tr

Assoc. Dr. Anna OLDFIELD – Coastal Carolina University, Conway, United-States – aoldfield@coastal.edu

Doç. Dr. Okan Murat ÖZTÜRK – Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzikoloji Bölümü, Ankara, Türkiye – okanmurat@gmail.com

Prof. Svanibor PETTAN – University of Ljubljana, Faculty of Arts, Department of Musicology, Ljubljana, Slovenia – svanibor.pettan@guest.arnes.si

Prof. Selena RAKOCEVIC – University of Arts in Belgrade, Faculty of Music, Department of Ethnomusicology, Belgrade, Serbia – selena.rakocevic@gmail.com

Prof. Razia SULTANOVA – Cambridge University, Cambridge, England – razia@raziasultanova.co.uk

Prof. Ayla ULUDERE – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Ana Sanat Dalı, İstanbul, Türkiye – ayla.uludere@msgsu.edu.tr

Prof. Şebnem ÜNAL – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye – sebnemunal@gmail.com

Dr. Tvrtko ZEBEC – Institute of Ethnology and Folklore Research, honorary professor, Zagreb, Croatia – zebec@ief.hr

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

Assoc. Dr. Giovanni De ZORZI – University Ca' Foscari of Venice, Department of Philosophy and Cultural Heritage, Venice, Italy – dezorzi@unive.it

İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

Absürt Tiyatroya Doğru: OBERİU Oyunlarında Absürt Öğeler (Vvedenski)

Towards the Theater of the Absurd: Absurd Elements in OBERIU's Plays in the Case of Vvedensky

Emine ÖZTÜRK KIZMIŞ 1-13

Onur Özmen'in "Op. 41 Keman-Piyano İçin Sonatin" Eserinin İncelenmesi ve Düzeyinin Belirlenmesi

Onur Özmen's Op. 41 Violin-Piano Sonatina and Its Level

Sonat COŞKUNER 14-28

A Conceptual Exploration on the Interplay of Unconscious in Musical Creativity

Müzikal Yaratımda Bilinçdışının Etkileşimi Üzerine Kavramsal İnceleme

İsmail Hakkı BURDURLU 29-42

Anksiyete, Depresyon ve Anksiyete Duyarlılığının Ritim Eğitiminde Öğrenme Performansı Üzerine Etkisi

Effect of Anxiety, Depression, and Anxiety Sensitivity on Learning Performance in Rhythm Training

Sibel KARAMAN, Nihat Ozan KÖROĞLU, Gamze Nevra KÖROĞLU, Harun BAKİ, Mehmet Murat DEMET 43-53

Muhlis Sabahattin Ezgi ve Cumhuriyet Dönemi Türk Operetlerinden "Ayşe Opereti"

Muhlis Sabahattin Ezgi and the Turkish Operettas of the Republican Era: Ayşe Opereti

Çağatay GÜLMEZ, Köksal APAYDINLI 54-74

Tarihsel Bağlam Açısından Makam İsimlerinde Kadîm-Cedîd Ayrımının Anlamları ve İşlevleri

The Historical Meanings and Functions of the Qadim and Jadid Distinctions in Makam Names

Hakan AYKURT 75-91

Kobra, Aşağı Bakan köpek, Dört Kollu Sopa" Hatha Yoga Pozlarının Appoggio Tekniğine Katkısı

The Contribution of Hatha Yoga Poses "Cobra, Downward Facing Dog, Four-Limbed Staff Pose" to the Appoggio Technique

Burcu KOŞAR, Nesibe ÖZGÜL TURGAY 92-104

Saygun'un Müziğinde Alaca Dor Töre Dizisinin Dikey Boyutu: [3, 5, 3] Akorunun Kökenine İlişkin Bir İrdeleme

Vertical Dimension of the Chromatic Dorian Mode Scale in Saygun's Music: A Scrutiny Regarding the Origin of the [3, 5, 3] Chord

Orhan Veli ÖZBAYRAK 105-120

Ebced Notası ve Devirlerin Gösterimi

The Abjad Notation and the Presentation of Cycles

Ferhat ÇAYLI 121-135

İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

Yorgo Bacanos'un Mahur Aranağme İcrasının Analizi <i>An Analysis of Yorgo Bacanos' Performance of "Mahur Aranağme"</i> Mehmet Alişan BUDAK, Cenk GÜRAY	136-146
Fernando Sor'un Klasik Gitar İçin Yazdığı Etüt Kitaplarının İncelenmesi <i>Examining Fernando Sor's Étude Books Written for Classical Guitar</i> İbrahim Şevket GÜLEÇ	147-155
TRT Repertuarındaki Türkülerin Bölgelere Göre Değer İfadeleri Açısından Karşılaştırılması <i>Comparing the Values Expressed in Turkish Folk Songs on TRT's Repertoire Across Regions</i> Serap Yağmur İLHAN, Ersan ÇİFTÇİ	156-163
Agustín Pio Barrios Mangoré'nin Ustalık Eseri La Catedral'in Müzikal Analiz <i>Musical Analysis of Agustín Pio Barrios Mangoré's Masterpiece "La Catedral"</i> Mehmet Görkem BİLGÜTAY, Burak SAĞIRKAYA	164-176
21. Yüzyıl Türk Operalarındaki Mitolojik Unsurlar ve Opera-Mitoloji-Sürdürülebilirlik İlişkisi <i>Mythological Elements in 21st Century Turkish Operas and the Relationship Between Opera-Mythology-Sustainability</i> Sultan Ayça SUNGUR, Başak GORGORETTI	177-190
Barok Obua <i>Baroque Oboe</i> Ayşin Pelin KİREMİTÇİ	191-206
Erdal Erzincan'ın Bağlama/Saz Açışlarının Makamsal Yapısı Üzerine Bir İnceleme <i>A Review on Makam Structure of Erdal Erzincan's Bağlama/Saz Improvisation Performances</i> Ahmet AKIN, Sühan İRDEN	207-239
Melih Cevdet Anday's "Dead Want to Talk" in Terms of the Playwriting Tendencies of "The Theater of the Absurd" <i>Melih Cevdet Anday'ın "Ölüler Konuşmak İsterler" İsimli Oyununun Absürt Tiyatronun Oyun Yazımı Eğilimleri Bağlamında İncelenmesi</i> Simay YILMAZ	240-250
Davul İçin Tam Otomatik Bir Akort Sisteminin Tasarım ve Optimizasyon Süreçlerinin İncelenmesi <i>Investigation of the Design and Optimization Processes of a Fully Automatic Tuning System for Drums</i> Özgün Arda NURAL, Arda EDEN	251-263

İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

DERLEME / REVIEW

Gürültünün Tanımı ve Müzikle İlişkisi: Bir Literatür Derlemesi

The Definition of Noise and How it Relates to Music: A Literature Review

Bahadırhan KOÇER 264-275

KİTAP DEĞERLENDİRMESİ / BOOK REVIEW

Tarımın Şafağında Dans

Dancing at the Dawn of Agriculture

Serdar ÖZBİLEN 276-279

EDİTÖRDEN

Değerli okuyucularımız,

Konservatoryum dergimizin Bahar 2024 sayısında sizlerle yeniden buluşmanın mutluluğunu yaşıyoruz.

Sanatın ve bilimin kesişim noktasında yer alan dergimizde, müzik, müzikoloji ve sahne sanatları alanlarında uzman akademisyenler ve sanatçılar tarafından kaleme alınmış en yeni araştırma ve incelemeleri siz değerli okuyucularımıza sunmaya devam ediyoruz.

Sanatın, dolayısıyla kültürün ve toplumun vazgeçilmez bir parçası olan konservatuvarlar, yalnızca sanatçı yetiştirmekle kalmazlar, aynı zamanda bilimsel araştırmalarla sanatın teorik ve pratik temellerine de katkıda bulunurlar. Bizler de Konservatoryum dergimizin 2011 yılından bugüne uzanan yolculuğunda bu önemli misyonu yerine getirmeye aracılık ediyoruz.

Bu sayımızda yer alan makalelerle hem klasik müzik hem de çağdaş müzik teorileri, performans incelemeleri, müzik eğitimi yöntemleri ve sahne sanatları üzerine odaklanmaya devam ediyoruz. Ayrıca kültürel mirasımızı korumaya yönelik ve yeni sanat formlarını teşvik etme amacı taşıyan araştırmalara da yer veriyoruz.

Her zaman olduğu gibi başta kıymetli yayın kurulu üyelerimiz olmak üzere dergimizin bu sayısında emeği geçen tüm yazarlarımıza, dergimizin bilimsel kalitesini ve prestijini artırmak adına büyük bir özveri ve titizlikle değerlendirme yapan hakemlerimize ve İstanbul University Press'in tüm çalışanlarına teşekkürlerimizi sunuyoruz. Onların değerli katkıları olmadan dergimiz bu denli zengin ve kapsamlı olamazdı.

Sevgili okuyucularımız, bu sayıda sunduğumuz makalelerin sizler için de ilham kaynağı olmasını, yeni akademik ve sanatsal çalışmalara temel oluşturmasını, böylelikle sanatın ve bilimin buluştuğu dergimizde, hep birlikte yeni çalışmalara imza atabilmeyi ümit ediyoruz.

Sanat dolu, keyifli okumalar dileriz.

Saygılarımızla,

Prof. Tufan KARABULUT
Baş Editör

FROM THE EDITOR

Dear Readers,

We are delighted to reconnect with you in the Spring 2024 issue of our Conservatorium Journal. Situated at the intersection of art and science, our journal continues to present the latest research and studies in music, musicology, and performing arts, authored by expert academics and artists, to our esteemed readers.

Conservatories, an indispensable part of art, culture, and society, do not merely produce artists; they also contribute to the theoretical and practical foundations of art through scientific research. Since the inception of the Conservatorium Journal in 2011, we have been committed to facilitating this crucial mission.

In this issue, we continue to focus on both classical and contemporary music theories, performance studies, music education methods, and performing arts. Additionally, we feature research aimed at preserving our cultural heritage and promoting new forms of art.

As always, we extend our gratitude to all those who contributed to this issue: our esteemed editorial board members, the authors, and the reviewers who meticulously evaluated submissions to enhance the journal's scientific quality and prestige. We also thank all the staff at Istanbul University Press. Without their invaluable contributions, our journal would not be as rich and comprehensive.

Dear readers, we hope that the articles presented in this issue inspire you, serve as a foundation for new academic and artistic endeavors, and lead to further collaborations in our journal, where art and science converge.

We wish you an art-filled and enjoyable reading experience.

Respectfully,

Prof. Tufan KARABULUT
Editor-in-Chief

Absürt Tiyatroya Doğru: OBERİU Oyunlarında Absürt Öğeler (Vvedenski Örneği)

Towards the Theater of the Absurd: Absurd Elements in OBERIU's Plays in the Case of Vvedensky

Emine ÖZTÜRK KIZMIŞ¹ 

¹Ankara Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu,
Rusça Birimi, Ankara, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Emine Öztürk KIZMIŞ

E-posta / E-mail : ozturk.emine86@gmail.com

ÖZ

Bu çalışmada Martin Esslin tarafından “absürt tiyatro” terimi altında sınıflandırılan eserlerle Rus avangart dönem OBERİU topluluğunun tiyatro eserlerinin benzerliklerinin ortaya konması amaçlanmıştır. Farklı Batılı kaynaklarda OBERİU topluluğunun absürt tiyatro türünün zamansal sınırlarını genişletebileceği yönünde değerlendirmeler yapılsa da OBERİU topluluğunun sanatı daha çok avangart sanat bağlamında değerlendirilmiştir. Avrupa'nın farklı ülkelerinde II. Dünya Savaşı sonrasında kaleme alınan tiyatro eserlerinin içerdikleri absürt öğelerin ortaklığından yola çıkılarak ortaya atılan absürt tiyatro kavramı, I. Dünya Savaşı ve Ekim Devrimi'ne şahitlik etmiş OBERİU sanatçılarının ürettiği tiyatro eserleriyle de benzerlikler göstermektedir. Grup üyelerinin “saçma” anlamına gelen Rusça sözcüklerle kendilerine takma adlar alması, bunu çağrıştıran söz oyunlarına başvurmaları ve sanatlarında absürt bir dünya yaratmaları da bu benzerliği perçinlemektedir. Makalede Batılı bir kavram olan absürt tiyatro türünün Rusya'daki habercileri olarak nitelendirileceğimiz OBERİU grubunun İvanovlar'ın Çam Ağacı oyunu üzerinden absürt temalar ve eser dilindeki absürt uygulamalar gösterilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Absürt, absürt tiyatro, OBERİU, saçma

ABSTRACT

This article aims to reveal the similarities between the works classified as the “theatre of the absurd” by Martin Esslin and the theater works of the group known as OBERIU from the Russian avant-garde period. Although evaluations are found in different Western sources stating OBERIU to have been able to expand the temporal boundaries of the theatre of the absurd genre, the art of OBERIU has been evaluated more in the context of avant-garde art. The concept of the theatre of the absurd, which had been put forward based on the common aspects of the absurd elements in theatrical works written after World War II in different European countries, also shows similarities with the theatrical works produced by the writers from OBERIU who'd witnessed World War I and Russia's October Revolution. The nicknames of group members, which mean “nonsense” in Russian, absurd derivation of words, and their portrayal of the world in an absurd atmosphere in their art make the similarities appear more visible. This paper aims to show the absurd themes and absurd techniques in Vvedensky's “Christmas Tree at the Ivanovs” at the OBERIU, which can be described as the precursors to the theatre of the absurd genre in Russia.

Keywords: Absurd, theatre of the absurd, OBERIU, nonsense

Başvuru/Submitted : 29.01.2024

Kabul/Accepted : 04.03.2024

Online Yayın /
Published Online : 13.03.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

The early 20th century was a time of new directions for the art genres in Russia as well as in the rest of the world. This period was known as the time of modernism for Russian art history, with avant-garde being the most remarkable discipline of art in that century. At the beginning of the 20th century, many avant-garde circles were formed in Russian art, one of these being OBERIU, which existed between 1927-1930. OBERIU was an acronym and name for a group of poets, writers, and philologists who were the pioneers of Russian avant-garde art. In the Russian language this abbreviation stands for “Association for Real Art”(ОБЭРИУ – Объединение реального искусства) . Daniil Kharms and Alexander Vvedensky were the most popular and well-known writers of OBERIU. In the 1920s, the group put forward a new theatrical approach. In their manifesto announced at an art night in *Dom Pechati* [The Press House], they rejected the usual theatre traditions and explained their theatral visions. In their artistic discipline was clearly seen the absurdist elements such as the absence of determinism and causality, unresolved endings of plays, senselessness of dialogues, and gestures.

Similarities between the Western theatre of the absurd and OBERIU theatre plays got the attention of critics in the 1990s. The term “theatre of the absurd” had been put forward by Martin Esslin in 1961. In his book, Esslin showed the similar techniques in some plays by Western dramatists such as Samuel Beckett, Eugene Ionesco, and Jean Genet, who lived and wrote during the same years. One common opinion of critics was that the plays of these dramatists had come about as a reaction to World War II. The plays of the theatre of the absurd are very different from realist theatre plays. Generally, these plays express the meaningless of life, show irrational worlds, and demonstrate the nonsense of human life. In Jean-Philippe Jacquard’s (1991) book *Daniil Harms et la fin de l’avant-garde russe* [Daniil Harms and the End of the Avant-Garde Russia], he revealed the common aspects between the plays of the theatre of the absurd and the OBERIU theatre. In his detailed book, Jacquard classifies the techniques to the works from the Theatre of Absurd and to OBERIU plays by comparing the works of Daniil Kharms (the founder of OBERIU) and Eugene Ionesco. Jacquard and some other Western and Russian critics pointed out how the plays by the OBERIU group had expanded the time horizons of the theater of the absurd. After all, Esslin had not drawn any definite time or country boundaries when he had coined the term and grouped absurdist works under one title. Esslin had also associated the theatre of the absurd with the traumas World War II had left on humanity, but the members of OBERIU were witnesses of World War I who’d continued to suffer the results of the Great War after the Revolution in 1917, as well as the totalitarian rules of government. Artists of the theatre of the absurd had experienced similar traumas before and after World War II. As a result, these traumas affected these artists’ works. This study examines Vvedensky’s play “Christmas Tree at the Ivanovs” based on Jacquard’s propositions in order to observe the commonalities of OBERIU and the plays of the theatre of the absurd.

GİRİŞ

XX. yüzyıl, Rusya’da avangart akımların diğer sanat türlerini olduğu kadar tiyatro sanatını da çeşitlendirdiği ve ona çok boyutluluk kazandırdığı bir dönem olmuştur. Avangart kavramı Rusya’da XX. yüzyılın ilk çeyreğinde belli başlı sanatçı, dilbilimci ve düşünürün bir araya gelip oluşturduğu sanat akımlarıyla bağlantılıdır. Sembolizm, modernizm, akmeizm, fütürizm, kübizm, süprematizm, imajinizm, dışavurumculuk, yapısalcılık, ürbaniizm gibi akımlarla birlikte Mir iskusstva (Sanat Dünyası), Golubaya roza (Mavi Gül), Tseh poetov (Şairler Atölyesi), Soyuz molodyoji (Gençlik Birliği), Bubnoviy valet (Karo Vale), Osliniy hvost (Eşek Kuyruğu), Brodyaçaya sobaka (Sokak Köpeği), Proletkult, LEF, OBERİU gibi oluşumlar Rus avangardı altında incelenmektedir (Stahorskiy, 2008, s. 201). Erken dönem avangart akımın 1930’larda Rusya’da sona ermesinin ardından 1950’lerde avangart yaklaşımlar Rusya’yı yeniden etkisi altına alacaktır. Geç dönem Rus avangart anlayışı günümüzde halen etkisini sürdürmektedir. Büyük ölçüde modernizmi miras alan 1920’li yılların Rus avangardı, sanat türlerinin iç içe geçtiği, dini inanıştan bilime ve felsefeye pek çok alanı etkileyen geniş bir kültür hareketidir. Tiyatro sanatını irdelleyeceğimiz, son Rus avangart grup olarak kabul gören OBERİU topluluğu deneysel tiyatro anlayışlarıyla modern tiyatro sanatına görülmemiş bir renk getirmiştir. Harms ve Vvedenski’nin başını çektiği OBERİU grubu kısa soluklu olmasına rağmen modern şiir, resim, tiyatro ve sinemada etkileri halen devam etmektedir. 1940’lı yılların Avrupa merkezli tiyatro anlayışı olan absürt tiyatro kavramıyla şaşırtıcı benzerlikler gösteren OBERİU oyunları çoğu araştırmacı tarafından absürt tiyatro kavramının ön adımı olarak kabul görmektedir. Batılı ve Rus araştırmacıların çalışmalarını temel alarak OBERİU topluluğunun İvanovlar’ın Çam Ağacı oyunundaki absürt öğelerden örneklerle bu benzerliğe dikkat çekmeye çalışacağız.

OBERİU Topluluğu’nun Tiyatro Anlayışı

Kademeli olarak gelişen Rus avangart sanatının son halkası olan OBERİU topluluğunun teatral estetik anlayışı, kendilerinden önceki avangart akımlardan beslenerek olgunlaşmıştır (Parer, 2013: 532). Topluluğun tiyatro anlayışının temelinde Maleviç ve Terentyev’in sanatsal fikirleri etkili olmuştur (İsayeva, 2002, s. 412). Farklı sanat türlerinin etkileşim merkezi olarak 1923 yılında Petrograd’da Kazimir Maleviç başkanlığında kurulan Devlet Sanat Kültürü Enstitüsü GİNHUK, OBERİU tarihinde önemli bir yere sahiptir. 1926 yılında kapatılana dek GİNHUK edebiyat, tiyatro, resim alanlarındaki avangart sanatçıları bir araya getiren bir merkez olmuştur. OBERİU kurucuları Daniil Harms ve Aleksandr Vvedenski sanatının erken döneminde burada Maleviç, Vladimir Hlebnikov, Yelena Guro, Aleksey Kruçyonih gibi şairlerle aynı çevrede bulunmuştur. Bu dönemde fütürizm Rus avangart sanatçıları etkisi altına almış durumdadır. Bu etki tiyatro sahnelerinde de fütüristik yaklaşımların ortaya çıkmasını tetikler. Kruçyonih’in 1915 yılında yazdığı Kendiliğinden Sözcük manifestosuna bir yanıt olarak ortaya çıkan, Maleviç’in ünlü “Siyah kare” çalışması süprematizm fikirleriyle birlikte 1915 yılındaki Güneşi Yenmek (Pobeda nad solntsem) adlı fütüristik operanın üzerinde çalışırken olgunluğa ulaşır. Bu opera için Maleviç, kostümlerin ve sahne arka fonunun eskizlerini hazırlar; birinci ve beşinci sahnelerde meşhur “kareli” sahneler ortaya çıkmış olur. Maleviç’in kendilerini daha sonra OBERİU topluluğu olarak tanıttıkları genç edebiyatçılarla karşılaşması, kendisini avangart ustası olarak kabul edecek gelecek nesillerle iletişiminin ikinci etabı olur. O dönem popüler olan “sanatların etkileşimi” fikri, her şeyden önce sentetik karakterinden dolayı, tiyatro alanında gerçekleştirilir. Genç yazarlar Daniil Harms ve Aleksandr Vvedenski’nin Saatli Annem (Moya mama vsya v çasah) adlı ilk oyunu Maleviç’in başında bulunduğu GİNHUK’ta sahnelenmeye çalışılır. 1926 yılında GİNHUK’un kapatılmasıyla oyun sahnelenemez ancak OBERİU topluluğunun drama estetiğini belirleyen prensipler özellikle bu çalışmada Maleviç ve Terentyev’in sanatsal etkisiyle şekillenmiş olur (İsayeva, 2002, s. 413-414).

Tüm sanat dallarına eşit olarak eğilen OBERİU grubu için tiyatro sanatı, çalışmalarının vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Vvedenski ve Harms’in sanatsal mirasında teatral doku her türden eserlerinde hissedilmektedir. Harms ve İ. Bahtarev’in yazdığı Kış Gezisi (Zimnaya progulka), A.İ. Vvedenski’nin yazdığı İvanovlar’ın Çam Ağacı, Minin i Pojarski, Krugom vozmojno Bog ve Harms’in yazdığı Peterburg Şehri Komedi ve Yelizaveta Bam OBERİU topluluğunun tiyatro eserleri arasında sayılabilir. OBERİU topluluğunda birbirinden farklı sanat anlayışına sahip sanatçılar olmalarına rağmen üyelerinin ortak noktası 1919’lu yıllarda hissedilen fütürizm etkisidir (Tarşis, 2015, s. 163). Özellikle Vvedenski’nin sanatındaki şiirsel bir güç dikkatleri çekmiştir. Onun eserlerinde varoluşçuluğun daimî teması olan ölüm, zaman ve Tanrı kavramları “akılötesi” bir şekilde şiirsel bir güçle işlenmiştir. Topluluğun sanatının tüm özelliklerinin gözlemlenebileceği ilk piyesleri, D. Harms’in kaleme aldığı Yelizaveta Bam (1927) oyunu Dom Peçati’de düzenlenen “Üç Sol Saat” adlı gecede 24 Ocak 1928’de sahnelenmiştir.

Topluluk, yapay olan şeylere kendine özgü bir gerçeklik katmada öne çıkmıştır. Metinde veya resimde fark etmeksizin topluluk üyeleri ideal gerçekliğin kopyasını değil, gerçek olmayan şeylerin içinde bir gerçeklik sunuyorlardı. Rus fütüristlerinin ilerlemede tıkanıp düştüğünü düşünen ünlü postmodern oyun yazarı, şair İgor Terentyev’in de OBERİU’nun tiyatro sanatına etkisi büyüktür. Yelizaveta Bam oyununun sahnelenmesi sırasında OBERİU ekibi Terentyev’in sahne

montajı olarak öne sürdüğü kurulumu uygular. Terentyev ise tiyatrodaki 4 kuralın üzerinde ısrarla durmuştur: 1) metninin anti-dramatik, anlatı niteliği (bunun için “Yaşayan Kitap” (Jivaya kniga) formülünü oluşturmuştur) 2) oyunun anti-illüzyonist konsepti- bu konseptte göre tiyatro oyunu sözcük ve jestten ibarettir (bu formülüne “sözcük-hareket” adını vermiştir) 3) Rejisörün akl-ı faal (demiurjik) işlevi 4) her temsilin deneysel kriteri olması gerekliliği (Girba, 2000, s. 64). OBERİU sanatçıları da Yelizaveta Bam oyununu hazırlarken Terentyev’in deneysel yolunu takip ederek tiyatronun edebi metni merkez alan klasik modelini reddedip ve sözcük ve jestleri oyunun kendi kendine yeten yapısal birimleri haline getirirler. Sanatçıların Terentyev ve fütürizm etkisi altında olduklarını Üç Sol Saat gecesinin afişinin fütüristlerin afişleriyle benzerliklerinde de görmemiz mümkündür.



Şekil 1. OBERİU (1928), Yelizaveta Bam Oyun Afişi (Telif: Peterburgskiy teatralny jurnal)



Şekil 2. 1919, Terentyev ve Fütüristlerin gösterilerinin afişi. (Telif: Peterburgskiy teatralny jurnal)

OBERİU tiyatrosunda izleyicilerin önünde dramatik bir süjenin aksine, sanki sahnenin ardından parlayan bir süje figürüne başvurulmuştur. Dramatik süje yerine Rus tiyatrosunun tüm elementlerinden şiirsel bir şekilde doğan “sahne süjesi” getirmişlerdir (Girba, 2000, s. 605). OBERİU kurulmadan önce Radiks Tiyatrosu’nda Harms ve Vvedenski, Saatli Annem adlı oyunun üzerinde çalışırken, metin ve sahne montajı üzerinden teatral gösterinin aşırı-avangart bir türünü yakalamaya gayret etmişlerdir. Halbuki o dönemde tek sahneleme biçimi aktörlerin olayları canlandırarak seyircilere hisleri aktarıp izlenim bırakmalarından ibarettir. Daha önceleri gerçekleştirilen edebiyat gecelerinde bile geleceğin OBERİU sanatçıları, plastik ve mekânsal düzenlemelerle görüntü üzerinden “duygusal bir etki” yaratmak adına okumalarına tiyatral bir etki vermeye çalıştıkları bilinmektedir. Katılımcıların anılarında şiir okumaları sırasında sesler, ışık ve alışılmamış arka fon aksesuarlarının dağılımından bahsedilir. Anlatılanlara göre büyücü veya kauçuk iplerle sahneye inen bir dansçı gibi izleyicilerin beklemediği kılıkta aktörler sahne açılışını yapar, dansçı balerin kauçuk iplerle dansını sahnelerken şairler şiirlerini sahne arkasından okur. Ya da normalde iri yarı bir adam olan Harms, sahneye konan küçük bir dolabın üzerinde bağdaş kurarak oturur ve şiirlerini tuhaf hareketlerle seslendirir. Harms’ın bu okumalar sırasında bazen masadan bir kitabı alıp kafasına koyduğu ya da alışılmadık ciddi bir yüz ifadesiyle elini burnuna götürdüğü de yine anlatılanlar arasındadır. Tüm bu hareketler ve akrobatik numaralar “mantıksız” ve “absürt”, yani kendine özgüdür. Bahsedilen bu jestler sanatçıların ileride, OBERİU’yu kurduklarında ilk oyunları olan Yelizaveta Bam oyunundaki jestler sistemiyle karşılaştırılırsa OBERİU’nun teatralliğinin plastiklik seviyesinin günlük hayattaki psikolojik iletişim sistemine yönelmediği ve edebi bir metne görsel bir yorum da olmadığı anlaşılmaktadır (Girba, 2000, s. 605).

OBERİU topluluğunun ilk gösteri gecesinde sanatçıların sahne almadan önce okudukları manifestolarında her sanat türü ayrı başlıklar altında sunulmuştur (Parer, 2013, s. 538). Bu manifestodaki OBERİU Tiyatrosu kısmı şu şekildedir ve topluluğun tiyatro anlayışının neredeyse her ayrıntısı verilmiştir.

“Şöyle varsayıyoruz: iki kişi sahneye çıkar, hiçbir şey konuşmazlar ama işaretlerle birbirlerine bir şeyler anlatırlar. Bununla birlikte vakur yanaklarını şişirirler. Seyirciler güler. Bu tiyatro mudur? Tiyatrodur. Orta oyunu mu dersiniz? Ama orta oyunu da tiyatrodur.

Veya şöyle: Sahneye bir tuval indirilir, tuvalin üzerine de bir köy çizilmiştir. Sahne karanlıktır. Sonra aydınlanmaya başlar. Çoban kostümüyle bir kişi sahneye çıkar ve kaval çalar. Bu tiyatro olur mu? Olur. Sahnede bir sandalye vardır, sandalyenin üzerinde de bir semaver. Semaver kaynamaktadır. Ama kapağının altından buhar yerine çıplak eller çıkmaktadır.

İşte tüm bunlar, insan da onun sahnedeki hareketi de kaynayan semaver de tuvalde çizilen köy de yanıp sönen ışık da tüm bunlar ayrı birer tiyatro elementidir. Bugüne kadar tüm bu elementler dramatik süjeye, piyese tabiydi. Piyese, bir olay hakkındaki kişilerin öyküsüdür. Ve sahnede herkes bu olayın anlamını ve gidişatını daha açık daha anlaşılır ve gerçek yaşama daha yakın yapmaya çabalar. Tiyatro tümüyle bundan ibaret değildir. Eğer bir bakamı tasvir eden bir aktör sahnede dizlerinin üzerinde emekleyerek gitmeye ve kurt gibi ulumaya başlarsa ya da Rus mujiğini¹ tasvir eden bir aktör birdenbire Latince uzun bir konuşma yapsa bu tiyatro olur. Dramatik süjenin tamamen dışında olsa bile izleyicinin ilgisini çekecektir. Bu ayrı bir an olacaktır, rejisörce organize edilmiş bir dizi böyle an kendi süje çizgisine ve sahne manasına sahip olan tiyatro gösterisini yaratacaktır. Bu süje yalnızca tiyatronun verebileceği bir süje olacaktır. Tiyatro gösterisinin süjesi tıpkı müzik eserinin müzikal olması gibi teatraldir. Her süje tek bir şeyi, olaylar dünyasını tasvir eder ama materyale bağlı olarak bu dünyayı kendilerine göre farklı farklı aktarırlar.

Bize gelirken tüm tiyatrolarda görmeye alıştığımız her şeyi unutun. Belki de size çoğu şey anlamsız gelecektir. Biz dramatik bir süjeyi alıyoruz. Bu süje başlangıçta basit bir şekilde geliyor, sonra birden sanki yabancı, açıkça anlamsız anlarla bölünüyor. Siz şaşırıyorsunuz. Siz gerçek hayatta gördüğünüz gibi görünen, alıştığımız o mantık düzenini aramak istiyorsunuz. Ama o ilke burada olmayacak! Neden? E çünkü sahneye gerçek hayattan geçirilmiş konu ve olaylar “hayatın içinden” olan düzenlerini yitiriyor ve başka, teatral bir düzen ediniyorlar. Bu düzeni açıklamayacağız. Herhangi bir tiyatro gösterisinin düzenini anlayabilmek için onu görmek gerekir. Sadece görevimizin belli konuların dünyasını sahnede karşılıklı ilişkileri ve çatışmaları içinde vereceğimizi söyleyebiliriz. Bu görevimizi yerine getirmek için “Yelizaveta Bam” formülümüzde çalışıyoruz.

“Yelizaveta Bam” OBERİU’nun tiyatro bölümü için bölüm üyesi D. Harms tarafından yazılmıştır. Piyesin dramatik süjesi konuyu geri kalan bütünden bağlantısız ayrı bir şey olarak bölen sanki birbirine yabancı temalara, çok parçaya bölündü; böylece keskin bir süje figürü olarak dramatik süje seyircinin karşısına çıkmayacak, sanki perdenin ardında kaynayacak. Onun yerine oyunumuzun tüm elementlerinden şiirsel bir şekilde doğan sahne süjesi gelecek. Ancak bununla beraber, oyunun geri kalan elementleri de bizim için özgün ve değerli. Onlar teatral metronomuna teslim olmadan kendi varlıklarını sürdürecekler. Burada altın bir çerçevenin köşesi var, sanatın bir teması gibi yaşıyor; orada bir şiir alıntısı var, kendine has bir anlamı ve aynı zamanda kendi iradesinden bağımsız bir şekilde piyesin sahne süjesini ileri taşıyor. Dekorasyon, aktörün hareketleri, yere atılmış bir şişe, kostümün kuyruğu da tıpkı kafasını sallayıp farklı sözcük ve ifadeleri söyleyenler gibi birer aktördür. Oyunun kompozisyonu İ. Bahtyorov, B. Levin ve D. Harms tarafından hazırlanmıştır” (OBERİU, 2021).

¹ Mujiik: Rus köylülerine verilen ad.

OBERİÜ anlayışında dünya çok katmanlı ve absürt bir dünyadır; bu dünyada her türlü anlamsızlık olabilir (Temova, 2014, s. 65). Dünyanın bu şekilde kurgulanması sanatçıya tam bir özgürlük verir. Ortaya çıkan bu anlamsızlıklar gerçeklikten sanat alanına geçişi sağlar ve gülünç bir hal alır. D. Harms'ın kaleme aldığı, topluluğun ilk tiyatro eseri Yelizaveta Bam paradoksal, absürt bir dramadır. Yelizaveta Bam'da öne çıkan ve GiNHUK ve Terentyev etkilerini gösteren kriterler olayların dağılımı, hızlı sahne geçişleri, jestlerin, seslerin, müziğin, akrobatik numaraların önemi, montajın ve sinema yöntemlerinin oyuna uygulanmasıdır (Jaccard, 1995, s. 201). Yelizaveta Bam'da fonetiğin (yalnızca seslerden oluşan replikler), hareketlerin (atlayıp zıplamalar, danslar, dizler üzerinde emeklemeler), müziğin ve gürültülerin (trompetin kullanılması) geniş yer alması Terentyev tarafından ortaya atılan "İimontaj+ sesli+ biyomontaj" prensiplerinin etkisi altında bir sanat anlayışının varlığının kanıtı niteliğindedir (Jaccard, 1995, s. 202). Grubun manifestosunda belirttiği, oyunlarında ise ayrıntılı bir biçimde uyguladığı bu ilkelerin 1961 yılında ortaya atılan absürt tiyatro anlayışıyla benzerliği araştırmacıların dikkatinden kaçmamıştır. Hem Batılı hem Rus araştırmacıların absürt tiyatro ve OBERİÜ tiyatrosu üzerine çok sayıda çalışması mevcuttur. Türkiye'de OBERİÜ grubu sanatını ilk kez irdeleyen ve tanıtan Prof. Dr. Özlem Parer'in yayınlarının dışında makale konumuzla doğrudan alakalı olarak 2021 yılında Esmâ Armağan Ertuğrul tarafından OBERİÜ tiyatrosu ile absürt tiyatro arasındaki bağı irdeleyen "Rus Absürd Tiyatrosu" adlı bir tez de yazılmıştır. Tez çalışması OBERİÜ oyunlarının yalnızca absürt tiyatro ölçütüyle ele alınmasına karşı çıkarken absürt tiyatro ve OBERİÜ oyunları arasındaki benzerlikleri de ortaya koymaktadır (Ertuğrul, 2021). Sanat türlerini katı sınırlar ve sürelerle sınıflandırmaktan ziyade, türlerin değişkenliği, içi içe geçebilirliği ve zamansal uzamlarının esnekliği kabul edildiğinde OBERİÜ oyunları Absürt Tiyatro eserlerinin arasında bir öncül-ardıllık bağının kurulabileceği inancını destekleyerek, oyunlardaki benzerlikleri net örneklerle kategorize eden Jakkar'ın sınıflandırmasını temel alarak grubun İvanovlar'ın Çam Ağacı adlı oyununu incelemeye çalışacağız.

Absürt Tiyatro ve OBERİÜ İlişkisi

Antik Yunan'da birbiriyle uymayan, detone sesler için bir müzik terimi olan "absürt" sözcüğü (Burenina, 2004, s. 8) daha bu dönemlerde filozoflarca estetik ve mantıksal kategorilerde kullanılmaya başlar. Yüzyıllar boyunca absürt kavramı estetik, mantık, metafizik gibi farklı kategorilerde öne çıkarak günümüze kadar varlığını korumuş ve çeşitli sanat alanlarıyla da bağ kurmuştur. Schlegel ve Nietzsche'nin felsefi yaklaşımları ile XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başlangıcında absürt terimi belli bir dünya görüşünü de karıştırmaya başlar. Martin Heidegger, Albert Camus ve Jean-Paul Sartre ise varoluşçuluk akımıyla absürt kavramına XX. yüzyılda yeni bir boyut kazandırmışlardır. Varoluşçular, metafiziksel bağlamda absürt kavramını bireyin toplumdan, tarihten, kendi kendinden yabancılılaşmasına bağlı bir anlam kaybı olarak değerlendirirler. Onlara göre insan dünyayla anlaşmaya çalıştıkça dünya buna ya kayıtsız kalır ya da düşmanca bir tavır alır. Bu nedenle çevresindeki gerçekliği dışsal olarak bağlı olan insan, aslında bu gerçeklikte yalnızca absürt sayesinde içinden çıkabileceği gerçek olmayan bir varlık sürdürmektedir. Böylelikle varoluşçular için absürt, insan ile günlük yaşam arasındaki uyumsuzluğun bir dizinidir. Yine varoluşçulara göre absürt sadece dünya ve insan arasındaki kopuştan değil sanat ve gerçeklik arasındaki kopuştan da doğar (Burenina, 2004, s.16-17). Varoluşçuluğun kazandırdığı yeni perspektiflerle absürt, XX. yüzyılın insani krizlerinin etkisinde yaratılan tiyatro eserlerine de nüfuz etmiş olur.

XX. yüzyıl tüm sanat türlerinde yoruma açık, içe kapanık, alışılmışın dışında, ikircikli, insan bilinciyle oynayan ve onu sarsan yeni türlerin denendiği bir çağ olmuştur. Sanat eserinin hedef kitleyle doğrudan etkileşim içinde bulunduğu tiyatro sanatı ise bu deneylerden en fazla nasibini alan sanat dallarından biridir. Özellikle yirminci yüzyıl başlarında tiyatrodan yaşanan avangart deneysel yaklaşımlar türe pek çok yeni terim kazandırmıştır. Absürt (uyumsuz) tiyatro bu dönemde en göze çarpan türlerdendir. Yüzyılların tozu üzerinde, antik dönemden günümüze kadar ulaşan geleneksel tiyatrodan tartışmalı bir çıkışla ayrılan absürt tiyatro, insanlığın yaşadığı tarihsel ve sosyolojik sarsıntıların bir sonucudur. Absürt tiyatro terimi ilk olarak 1961 yılında Martin Esslin tarafından aynı isimli kitabında ortaya atılmıştır. Yazar, özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın ardından gerçekliği reddeden sanatçıların oyunlarının ortak özellikler barındırdığını öne sürerek Samuel Beckett, Artur Adamov, Eugene Ionesco, Jean Genet gibi yazarların oyunlarını absürt tiyatro başlığı altında toplamıştır. Savaşın yarattığı kötü atmosfer ve totaliter rejimlerin yaşattığı sorunların sanatçıları yeni şeyler denemeye yönlendirdiği gerçeğinden bahseden Esslin, bu türün başlangıcı olarak da savaş sonrası 1950-60'lı yılları gösterir. Absürt tiyatronun merkezi olarak da Paris'i kabul eder (Esslin, 1961, s. VI-VIII).

Rus diline absürt sözcüğü XIX. yüzyılın ortalarına doğru batı dillerinden geçmiştir. Araştırmacı Aliaksandr Rappapou (2016), Vvedenski sanatı ve absürt gelenek üzerine yazdığı tezinde "absürt" sözcüğünün Rusya'daki tarihini detaylı olarak anlatmıştır. Buna göre "absürt" sözcüğü ilk kez 1863 yılında yayımlanan F. Toll'un redaktörü olduğu Tüm Alanlar İçin Ansiklopedik Sözlük'te verilmiştir. Daha sonra 1890 ve 1916 yılları arasında 86 cilt şekline basılan Ansiklopedik Sözlük'te de absürt sözcüğü "anlamsız" (нелепость) olarak açıklanmıştır. Ardından, D.N. Uşakov'un redaktörü olduğu günümüzde de temel Rusça sözlüklerden kabul edilen Açıklayıcı Sözlükte absürt sözcüğünün "anlamsız" anlamının yanı sıra "saçma" (бессмыслица) anlamı da eklenmiştir (Rappapou, 2016, s. 32-33). Sovyetler

Birliği'nde Batılı kavramların ülkede yayılmasının engellenmesi yönündeki politikalarından absürt sözcüğü de payını almıştır ve uzunca bir dönem sözlüklerde kendine yer bulamamıştır. Ancak her şeye rağmen, Sansür Kurulu Batı'dan fıskırıp gelen yeni fenomenlerin ülkelerine girmesini tamamen engelleyememiş, Rus kültüründe de Batı etkili absürt ve saçma fenomenlerinin özümsemesi başlamıştır. OBERİU grubunun sanat materyalleri bu etkinin en baskın olanı olarak görülmektedir. Rusçada "saçma" (бессмыслица) sözcüğü semantik olarak "absürt" (абсурд) ve "anlamsız" (нонсенс-nonsense) kavramlarını kapsar. Saçma teorisi üzerine en önemli çalışmalar OBERİU sanatçılarının daha önce yollarının kesiştiği "Çinari" (Parer, 2013, s. 535) grubunca gerçekleştirilmiştir. 1920-30'lu yıllarda varlığını sürdüren ve A. Vvedenski, Ya. Druskin, L. Lipavskiy, V. Oleynikov, D. Harms'ın oluşturduğu bu grup Rus avangart geleneğini felsefi-sanatsal yönden geliştirip özümsemeyi amaçlamıştır. A. Vvedenski'nin "Saçmanın yıldızı parlıyor, yalnız onun sonu yok. . ." sözlerini gurubun manifestosu saymak mümkündür. Çinari grubunun benimsediği "saçmalık" hem eserlerinin dilinde hem de temalarında gözlemlenmektedir. Çinarilerin dilinde sözcükler hermetik metaforlar aracılığı ile tamamen başka anlamlarda kullanılır. Sözcüklerin yazılışlarıyla oynayıp algımızda var olan sözcük dünyasını bozarlar. Bu yönden bakıldığında Çinarilerin kullandığı saçma, akıl ötesi, anlamsız kavramları absürdün birer alt anlamı olarak karşımıza çıkmaktadır. Raspapou, grubun eserlerinde yabancılaşma aracılığıyla da varoluşçu bir saçmalık elde ettiklerine dikkat çeker (Raspapou, 2016, s. 32-37).

1965 yılında A. Aleksandrov tarafından yazılan "Daniil Harms" adlı makalede "absürt" terimi Sovyet Birliği'nde ilk kez olumlu bir anlamda kullanılmış olur. Bunun öncesinde özellikle fütüristleri ve diğer postmodern akımları olumsuz yönde eleştirmek için kullanılan bir kavram olan absürt, Aleksandrov'un bu olumlu yazısından sonra pek çok felsefe, edebiyat ve sanat eleştirmeni tarafından anlamda ele alınmaya başlar. Rusça çalışmalarda "alogizm", "saçma", "paradoks" ve "nonsense" kavramları "absürt" kavramına dayandırılmıştır. Bu kavramlardan Vvedenski sanatı için en çok "saçma" terimi kullanılmıştır (Raspapou, 2016, s. 40). Öyle ki birbirlerine rütbelere verdikleri Çinari grubunda Vvedenski'nin rütbesi "Saçmanın oto-ritesi" (Avto-ritet bessmyslitsi) idi (İsayeva, 2002, s. 414).

Raspapou, Aleksandr Vvedenski ve Absürt Gelenek adlı çalışmasında, absürt edebiyatın Avrupa sınırlarını ziyadesiyle aştığından bahseder. 1920-30'lu yıllar Leningrad'ının ise absürt edebiyatın önemli merkezlerinden biri sayılması gerektiğini düşünmektedir. Raspapou aynı çalışmasında, M. Meylah'ın "İvanovlar'ın Çam Ağacı oyununun Batı'daki absürt tiyatronun habercisi olarak sayılması gerekir." ve filozof Ya. Druskin'in "Modern Batı tiyatrosu absürt tiyatroyu son 15-20 yılda (Ionesco, Becket vb.) ortaya çıkarmıştır. Rusya'da absürt tiyatro bundan 20-25 yıl önce şair ve oyun yazarları D. Harms ve A.İ. Vvedenski tarafından kurulmuştur." sözlerini hatırlatarak OBERİU oyunlarının absürt tiyatronun ilk adımları olarak sayılması gerektiği savını öne sürer. Absürt tiyatro teriminin isim babası Esslin de Absürt Tiyatro incelemesinde, birbirinden bağımsız çalışmış, herhangi bir ekole bağlı olmayan yazarların ortak ve benzer özellikler gösteren eserlerini baz aldığını ve Fransa ile sınırlı kalmayacağını belirtmiştir (Esslin, 1964, s. 37).

Absürt tiyatro eserlerinde birey, içinde bulunduğu dünya ile bir çelişki içerisindedir. XX. yüzyılın deneysel tiyatrolarından biri olan bu türün amacını Sevda Şener şöyle özetler: "Absürd tiyatronun amacı, dünyanın uyumsuz olduğunu, toplumda insanca bir düzen kurulmadığını, bireye usunun değil, ilkel güdülerinin egemen olduğunu göstermek, böylece insanın kendini yapıntı düzenlemelerle avutmaktan vazgeçmesini sağlamaktır" (Şener, 2006, s. 300). Yaşamın ve insanın absürt yönlerini öne çıkaran bu tiyatro eserlerini izleyen seyircinin seyrettiği şeyi yadırgayıp içinde bulunduğu evreni sorgulamasını sağlamak başlıca hedeftir. Absürt tiyatrodaki olaylar kadar karakterler de doğal, alışıldık kişiler değillerdir. Ionesco'nun oyuncular için "ciddi" olanı komikleştirme, komik olanı ciddileştirme tekniği OBERİU'nun tiyatro manifestosunda bahsedilen topluluğun tiyatro anlayışıyla neredeyse birebir örtüşmektedir: "Eğer bir bakamı tasvir eden bir aktör sahnede dizlerinin üzerinde emekleyerek gitmeye ve kurt gibi ulumaya başlarsa ya da Rus mujiğini tasvir eden bir aktör birdenbire Latince uzun bir konuşma yapsa bu tiyatro olur." (OBERİU, 2021)

Absürt tiyatronun en önem verdiği hususlardan biri de özellikle görüntü dilinin, görüntüsel anlatımın öne çıkmasıdır (Şener, 2006, s. 304). Aynı yaklaşım OBERİU'nun tiyatro anlayışı için de geçerlidir: "Dekorasyon, aktörün hareketleri, yere atılmış bir şişe, kostümün kuyruğu da tıpkı kafasını sallayıp farklı sözcük ve ifadeleri söyleyenler gibi birer aktördür" (OBERİU, 2021).

Batılı oyun yazarlarının etkisine girdiği II. Dünya Savaşı sonrası dehşet psikolojisinden doğan absürt tiyatronun ön modellerinin Rusya'da görülmesinin nedeni olarak Rus toplumunun I. Dünya Savaşı'nın ardı sıra kanlı bir devrimden geçmesi ve sonrasında totaliter bir rejim içerisine girmesi gösterilebilir. Batılıların büyük savaş sonrası yaşadıkları yabancılaşma, iletişimsizlik, insanın ıkkelliğinin tüm gerçekliğiyle ortaya dökülmesi, uğruna her şeyi verdiğimiz yaşamın aslında ne kadar da anlamsız olduğu ve ölüm gerçekleriyle yüzleşmesi sonucunda Rus tiyatro sanatında absürt deneyler daha önce filizlenmiş görünmektedir. OBERİU tiyatrosunda da tıpkı Absürt Tiyatro eserlerine olduğu gibi iletişimsiz, genel-geçer tutumların dışında davranan, abartılı, grotesk, bilincimizle alay eden karakterler görürüz. Sahne dekoru, süjünün işleniş şekli, zaman kavramının ortadan kaldırılması da yine iki tiyatro arasındaki görünmez bağlara birer ispat niteliğindedir. OBERİU topluluğunun kısa soluklu olması ve aldıkları sürgün cezaları ve dönemin baskıcı havası yüzün-

den günümüze çoğu eseri ulaşamamıştır. Daha önce Türkçeye çevrilmemiş ve Türkiye’de sahnelenmemiş, OBERİÜ’den günümüze hayatta kalmayı başarmış iki ünlü oyun Yelizaveta Bam ve İvanovlar’ın Çam Ağacı eserlerindeki absürt doku dikkate değerdir. İsviçreli edebiyat bilimci, rusist Jean-Philippe Jaccard (1995), Daniil Harms’ın 1927’de kaleme aldığı Yelizaveta Bam eserindeki absürt öğeleri tasnif ederek Batılı absürt tiyatro eserleriyle görünmez bağlara dikkat çeken temel bir çalışma ortaya koymuştur. Ionesco oyunları ve Yelizaveta Bam’ı mukayese ederek çalıştığı incelemesinde Jaccard, absürt tiyatro eserlerinin anlatımında başvurulan absürt teknikleri: indeterminizm, iletişimsizlik, neden-sonuç ilişkilerinin ve karakterlerin ortak belleklerinin yokluğu, zaman mefhumu ile oynama, sürekli tekrar eden replikler gibi yöntemleri belirlemiştir. Tutuklama, metafizik korku ve ölüm gibi temaları OBERİÜ ve Absürt tiyatro eserlerindeki başlıca baskın konular olarak örneklendirmiştir (Jaccard, 1995, s. 219-225). Jaccard’ın sınıflandırmasına göre bakıldığında OBERİÜ ve absürt tiyatro arasındaki sanatsal benzerlikler şaşırtıcıdır. Vvedenski imzalı İvanovlar’ın Çam Ağacı oyununda da bahsi geçen bu tekniklerin eserin tamamında açık bir biçimde gözlemlenmektedir.

İvanovlar’ın Çam Ağacı Oyununda Absürt Öğeler

OBERİÜ topluluğunun asıl absürt yazın temsilcisi olan “Saçmanın Oto-ritesi” Aleksandr Vvedenski’nin 1938 yılında kaleme aldığı dört perde dokuz sahnelik İvanovlar’ın Çam Ağacı adlı oyununun konusu, Dadı karakterinin çalıştığı evde baktığı “çocuklardan” 32 yaşındaki Sonya’yı baltayla kafasını kesip öldürmesiyle tutuklanması ve karakol, mahkeme, akıl hastanesi, orman ve Puzirevler’in evi olmak üzere farklı mekan ve zamanlarda ilerleyen olaylardan sonra çam ağacının eve gelmesiyle tüm aile fertlerinin ölmesini kapsamaktadır.

Eserdeki absürt yoğunluk İvanovlar’ın Çam Ağacı adında bile kendini göstermektedir (Meylah, 1993, s. 58). Zira oyundaki aile fertleri ve diğer karakterlerden hiçbirinin soy ismi İvanov değildir. Dünyamızda olan gerçeklikle absürt dünya mantığı arasındaki saçma bağ, aile fertlerinin soy isimlerinin farklı olmasıyla açıkça öne çıkarılmıştır: Oyundaki anne ve babanın soyadı Puzirev iken çocuklarının soy isimleri Perov, Serov, Petrov, Komarov, Ostrova, Pestrov ve Şustrova şeklindedir. Bizim gerçekliğimize göre ortada bir aile yoktur fakat oyuna göre tüm bu karakterler bir aileyi oluşturmaktadır. Bu durum Ionesco’nun Kel Şarkıcı oyununda hiçbir karakterin kel olmaması ya da eserde herhangi bir şarkıcının olmaması gibi mantıksızlık yaratma amaçlı yapılmış bir kelime oyunudur (Raspapou, 2016, s.168). Buna benzer olarak Absürt tiyatroyunun bir diğer başlıca örneği olan Godot’yu Beklerken adlı oyunda asla gelmeyen ve eserde hiç var olmayan bir Godot olmasını göstermemiz mümkündür. Eserde bu tür gizli karakter yaratılması, varmış gibi davranılması absürt tiyatro eserlerinde sıklıkla görülür.

Jaccard (1995), absürt tiyatroyda zaman kavramının ortadan kaldırıldığını söyler. Oyunun kurgusunda zaman kavramı mizahi bir absürtlükle verilmiştir. Puzirev ailesinin çocuklarından 1 yaşındaki Petro Perov yaşından daha önceki yıllarda olan olaylara gönderme yapar, diğer çocuklardan “küçük kız çocuğu” şeklinde sunulan Varya Petrova 17, Sonya Ostrova 32, Dünya Şustrova 82, küçük erkek çocuğu olarak tanıtılan Volodya Kamarov 25, Mişa Pestrov 76 yaşındadır. Çocuklardan yalnızca Nina Serova olması gerektiği yaşta, 8 yaşındadır. Görünüşleri yaşlı, kıyafetleri çocuk gibi olan tüm bu karakterlerin çocuk mu yoksa yetişkin mi olduğuna karar vermemiz güçleştirilmiştir. Bu absürtlük tüm esere tuhaf bir ton katmıştır.

(Bir yaşındaki erkek çocuğu) Petya Perov: Ben en küçüğüm ve herkesten önce uyanıyorum. Şimdi hatırlıyorum da bundan iki yıl önce henüz hiçbir şey hatırlamazdım (Vvedenski, 1938, s.64).



Şekil 3. 2015, İvanovlar’ın Çam Ağacı Oyunun gösteriminden 82 yaşındaki çocuk Dünya karakteri. Gogol Gösteri Merkezi, (Telif: Peterburgskiy teatralny jurnal)

Dördüncü perdenin ilk sahnesinde (9. sahne) anlatıcının duyurusu sayesinde seyircinin zaman algısıyla tamamen oynanmıştır: “Tüm önceki sahneler gibi dokuzuncu sahne de ben doğmadan altı yıl önce ya da günümüzden kırk yıl önceyi anlatmaktadır. Bu en azı. Yani birini öldürdükleri için üzülp acı çekmemizi gerektirecek ne var? Onların hiçbirini tanıımıyorduk ve onlar her şeye rağmen öldüler. Üçüncü ve dördüncü sahneler arasında birkaç saat geçti. . .” (Vvedenski, 1938, s. 92).

Eserde zaman örgüsünün de gerçek dünya ile tamamen farklılığı söz konusudur (Raspapou, 2016, s. 166). Toplamda 22 saat içinde yaşanan olaylar anlatıcı tarafından her sahneden önce “Kapının solundaki saat akşam dokuzu göstermektedir.” gibi ifadelerle zamanlanmıştır, her sahnede saat bir ileriye bir geriye göstermektedir. Karakterler bir önceki sahnede yaşanan olayı hatırlamaz, sonrasını bilmez bu durum absürt tiyatro için en belirgin özelliklerden biridir.

Klasik tiyatrodan olayların akışının klasik, ardışık şekilde ilerlememesiyle ayrılan OBERİU tiyatrosu ve absürt tiyatro eserlerinde temel süjenin bir bekleyiş olduğunu fark ederiz. Vvedenski'nin İvanovlar'ın Çam Ağacı eserinde herkes bir çam ağacı beklerken, İonesco ve Beckett'in eserlerinde sürekli olarak gizemli bir şeylerin (Kel Şarkıcı ve Godot gibi) beklentisi vardır. Aynı durum bir diğer OBERİU sanatçısı D. Harms'ın Yelizaveta Bam oyununda sahnelerin sürekli değişmesi ve bir türlü gerçekleşemeyen tutuklamanın beklenmesi etkisi olarak karşımıza çıkar. Esslin, eserinde “Godot’yu Beklerken’de ana öge Godot değil <beklemedir>” der (Esslin, 1964, s. 17). Puzirevler’de sabırsızlıkla beklenen çam ağacı tıpkı absürt tiyatrolardaki bekleme teması gibi işlenmiş, sahne kompozisyonu absürt bir şekilde ele alınmıştır. Araştırmacı Raspapou bu anlamsız bekleyişi Godot’yu Beklerken eserinin finali ve Vvedenski'nin oyunun ilk repliğiyle örneklendirir:

Vladimir: Yarın kendimizi asacağız. (Bir an duraksama) Yalnız, eğer Godot gelmezse.

Estragon: Peki ya gelirse?

Vladimir: O zaman kurtulmuş olacağız. (Raspapou, 2016, s.175)

Aynı bekleyiş İvanovlar'ın Çam Ağacı oyunun ilk perdesinde bir yaşındaki Petya Perov'un repliğiyle çok benzer şekilde verilmektedir:

(Bir yaşındaki erkek çocuğu) Petya Perov: Çam ağacı olacak mı? Olacak. Peki ya olmazsa? O zaman ölürüm (Vvedenski, 1938, s. 96).

Varoluşçuluğun başlıca irdelediği kavramlardan olan ölüm Vvedenski'nin oyununda ana süje olmuştur. Oyunda kızları Sonya'dan başlamak üzere sırayla tüm aile ölecektir, hatta katil dadıyı yargılayan yargıçlar da absürt bir şekilde art arda repliklerini söyleyip ölürler. Tüm karakterlerin ölmesiyle gerçeklikle kurgu birbirine yaklaştırılırken, saçma ve gülünç sahnelerle ölüm kavramı bir o kadar da komikleştirilip, basitleştirilmiştir ve gerçeklikten uzaklaşma sağlanmıştır. Eserde Noel'in simgesi olan çam ağacı ve ölüm kavramları aynı düzleme indirilmiştir. Hıristiyanlık inancına göre İsa'nın yeniden doğuşu anlamına gelen Noel'de canice bir cinayet işlenmesi ve Noel simgesi çam ağacının gelmesiyle herkesin ölmesi gerçeklikle tiyatro eseri arasında uyumsuz bir bağ kurmuştur diyebiliriz. Oyunda, ölüme karşı alışılmışın dışında tepkiler görürüz; ilk ölen kişi olan Sonya'nın kafasından ayrılmış cansız bedeni dört sahne boyunca ortada durmakta, diğer karakterler ise ceset orada değilmişçesine başka konulardan konuşmaya devam etmektedir. Olaylar cesedin etrafında sanki tuhaf hiçbir şey olmamışçasına sürer. Mantıklı olanla mantıksız, doğal olanla dehşeti bir arada böylesine normal aktararak absürt tiyatronun başlıca yöntemlerinden grotesk bir sahneye seyircileri hayatla ilgili pek çok sorgulamaya sokulmuş ve seyircinin bilinciyle oynanmıştır:

Kafa: Sen her şeyi duydu mu Vücut?

Vücut: Ben hiçbir şey duymadım Kafa. Kulaklarım yok. Ama her şeyi hissettim (Vvedenski, 1938, s. 75).



Şekil 4. 2015, İvanovlar'ın Çam Ağacı Oyunun gösteriminde Kafa ve Vücut'un diyalog sahnesi, Gogol Gösteri Merkezi, (Telif: Peterburgskiy teatralny jurnal)

Grotesk anlatım evin köpeği Vera aracılığıyla da sağlanmıştır. Öncelikle köpeğe bir insan ismi verilmesi ve eserdeki insan karakterler kadar olayların ve diyalogların içinde olmasıyla grotesk doku desteklenmiştir. Cesedin etrafında kuyruğunu kovalayarak söylediği şarkıda ölüm temasına şu göndermeyi yapar:

Tabutun etrafında yürüyorum
İkisine de bakıyorum
Bu ölüm bir deneydir. (Vvedenski, 1938, s. 76).

Kafa ile Vücut'un diyalogu ve köpek Vera'nın aldığı roller, ünlü Rus yazar Gogol'un grotesk absürt öykülerini bizlere fısıldamaktadır. Edebi anlamda zengin bir geleneğin torunları olan OBERİU sanatçıları tüm köklerinden ve kendilerinden önceki ya da çağdaşlarının esintileriyle absürt anlatılarını kuvvetlendirmişler, kendilerine özgü uyumsuz bir atmosferi eserlerinde yakalamışlardır dememiz yanlış olmaz.

Şestov'un başı çektiği Rus varoluşçuluğunda önemli bir tema olan ölümün bilinmezliği ve sonunu bilmeyen insanın hayattaki anlamsız varoluşu Vvedenski'nin karakterlerinin göndermeleriyle sık sık seyirciyi düşünmeye sevk etmektedir.

(Bir yaşındaki çocuk) Petya Perov: Ve bir anlığına derinin nasıl yırtıldığını ve kanının nasıl fışkırdığını hissedeceksin. Sonrasında ne olduğunu ise bilmiyoruz. (Vvedenski, 1938, s. 67).

Absürt yazarların günlük gerçekliğimizde herkesçe kabul görmüş tutumları ortadan kaldırılmasıyla elde ettikleri absürt dünyada kahramanlar bizi şaşırtır, bilincimizi ve değerlerimizi sarsıp, kendimize ters bir aynadan bakmamızı sağlarlar. Ablasının ölümü üzerine küçük oğul Perov'un şu tutumunu pek çok absürt eserde görmemiz mümkündür:

(Bir yaşındaki çocuk) Petya Perov: E Sonya hala ölü mü?
Baba Puzirev (İç çekerek): Evet ölü. Evet, öldürüldü. Evet, o ölü.
(Bir yaşındaki çocuk) Petya Perov: Ben de öyle düşünmüştüm. Peki çam ağacı olacak mı? (Vvedenski, 1938, s.74).

Jaccard'ın Harms ve absürt tiyatro yazarlarından verdiği örnekler karakterlerin ortak belleğinin ortadan kaldırılmasının absürt tiyatro eserleri için tipik olduğunu göstermektedir. Karakterlerin ortak belleklerinin yokluğu Vvedenski'nin eserinde de sık sık karşımıza çıkar. Sonya cinayetine şahit olmalarına ve cesedin kafasından ayrı bir şekilde evin ortasında durmasına rağmen karakterlerin aşağıda vereceğimiz diyalogu hiçbir olayın belleklerde yer etmediği o saçma dünyayı bizlere göstermektedir:

(82 yaşındaki kız çocuğu) Dunya Şustrova: Tebrikler. Tebrikler. Peki, Sonya uyuyor mu?
Köpek Vera: Hayır çişini yapıyor (Vvedenski, 1938, s. 87)

Bu diyalogla iki karakterin ortak belleğinin yokluğuna şahit olurken aynı zamanda eserde absürt bir gülünçlük yakalanmış olur. Eserin güldürücü atmosferi karakterlerin diyaloglarında birbiriyle uyumsuz yanıtların olmasıyla da sağlanmaktadır.

Birinci ormancı: Meyve
İkinci ormancı: Yunanlara ayet.
Üçüncü ormancı: Adam boşuluyor. Kurtarın (Vvedenski, 1938, s. 75).

Jaccard'ın sınıflandırmasından absürt tiyatro eserlerindeki neden-sonuç ilkesinin bozulması kuralı da Vvedenski'nin bu oyununda gözlemlenmektedir. Katili yargılayacak yargıçların sırayla ölmesiyle oyunda bir sonuçsuzluk sağlanması bu tekniğe örnek olarak gösterilebilir. Oyundaki tüm karakterlerin gerçek dünyanın aksine ortada hiçbir neden yokken sırayla ölmeleriyle neden-sonuç ilişkisinin yokluğu tüm oyuna yayılmıştır.

İletişimsizlik ilkesiyle absürt eserlere özgü dilin yapısıyla oynanması sayesinde de esere gülünç bir yön verilirken seyircinin ölüm temasından uzaklaşması komik bir şekilde sağlanmakta, karakterlerin cümleleri giderek anlamsız bir hal almaktadır. Tıpkı Ionesco'nun Kel Şarkıcı eserinde Bayan Smith karakterinin tren gibi "çuf çuflaması" gibi tepkiler karşımıza çıkmaktadır:

Hizmetçi: Bu yüzden seni cezalandıracağım. Bana bak. Sana doğal olmayan bir şey anlatacağım.
Fyodor: Dene. Sen bir kurbağasın.
Hizmetçi: Senin nişanlı küçük bir kızı öldürdü. Öldürülen kızı gördün mü? Senin nişanlı onun kafasını kesti.
Fyodor: (kurbağa gibi vıraklar)
Hizmetçi (gülerek): Küçük kız Sonya Ostrova'yı tanıyor musun? İşte onu öldürdü.
Fyodor: (kedi gibi miyavlar)
Hizmetçi: Ne oldu acı mı veriyor sana?
Fyodor:(Kuş gibi cikler) (Vvedenski, 1938, s. 83).

Bu örnekte nişanlısının katil olmasından yaşadığı üzüntüden dolayı Fyodor karakterinin giderek bilincini yitirdiğini görürüz. Eserin yan temalarından biri de delilik kavramıdır. Akıl hastanesi sahnesiyle daha çok üzerinde durulan deliliğin bizim alışkın olmadığımız bir gerçeklikle ele alındığını ve dünyamızla uyumsuz bir deliliğin varlığını görürüz. Zira bakıcının tutuklanıp akıl sağlığının kontrolü için götürüldüğü akıl hastanesinin hekimi, aynada kendi kendine ateş etmekte, saçma sorular sormakta ve bir an için kimin deli kimin akıllı olduğunu anlamakta güçlük çekmemiz sağlanmaktadır. Mantığımızı ait olan tüm koyutlar absürt dünyada ortadan kaldırılmaktadır. Buna benzer bir şekilde, eserde ormandaki hayvanların düşündürücü, mantıklı konuşmaları ve insanların tam tersine boş, uyumsuz ve saçma halleriyle mantığımızı aykırı bir evren yaratarak gerçekliğimizi ve doğru bildiklerimizi sorgulamamız sağlanır. Alıştığımız dünyanın ters yüz edilmiş biçimde önümüze konması Vvedenski'nin "saçma dünyası"nın bizlere sunulma şeklidir.

İletişimsizlik ve OBERİU'nun tiyatrodaki jest ve mimiklerin öne çıkarılması kuralı dilsiz ormanlılar aracılığıyla verilmiştir. Ancak bu ormanlıların tam olarak dilsiz oldukları söylenemez. Zira olmadık anlarda durumla alakasız sözcüklerle olaylara tepkiler verip şarkı söylemektedirler. Onlarla ilgili bölümde anlatıcı bize bu durumu şöyle özetler: Ormanlıların her biri beceribildiklerince onlara söylediği şeylerle ilgilendiklerini işaretlerle göstermektedirler. Burada da anlaşılıyor ki onlar konuşmıyorlar. Daha demin şarkı söylemeleri ise hayatta sık sık karşılaştığımız bir tesadüften ibarettir (Vvedenski, 1938, s. 70).

Bu açıklamada metin dilinin semantik olarak imkânsız bir duruma sokulmasıyla karşılaşırız. Bu durum absürt tiyatro eserlerinde defalarca araştırmacılarca gözlemlenmiş ve OBERİU ile kıyaslanan özellikler arasında da gösterilmiştir.

İletişimin bozulmasını ve karakterlerin dilsel becerilerinin ortadan kaldırılmasını perçinleyen tekrarlama ilkesi de Vvedenski'nin eserinde sıkça karşımıza çıkar.

Anne Puzireva: Soneçka. Soneçka. Soneçka. Soneçka. Soneçka. Soneçka. Soneçka. Soneçka (Vvedenski, 1938, s. 72).

Diğer bir sahneden örnekleme gerekirse:

Hâkim: Davaya başlıyorum.

Oturuyorum

Düşünüyorum

Oturuyorum

Karar veriyorum

Hayır, günaha girmeyeceğim.

Bir kez daha.

Oturuyorum

Düşünüyorum

Oturuyorum

Karar veriyorum

Hayır, günaha girmeyeceğim.

Bir kez daha.

Oturuyorum

Düşünüyorum

Oturuyorum

Karar veriyorum

Hayır, günah işlemeyeceğim (Vvedenski, 1938, s. 92).

Günlük yaşamda bireyler arası iletişimin ortadan kalkması Yelizaveta Bam eserinde örneklediğimiz gibi Vvedenski'nin eserinde de karşımıza çıkmaktadır. Alışık olduğumuz günlük yaşamdaki iletişim şeklinin dışına çıkan kahramanları Vvedenski'nin absürtlüğü çok daha ileri bir boyuta taşımaktadır. Bir yaşındaki çocuk konuşurken, aslında konuşmadığı söylenmekte, seyircinin iletişim algısıyla oynanmaktadır.

(Bir yaşındaki erkek çocuğu) Petya Perov: Çam ağacı olacak mı? Olacak. Peki ya olmazsa? O zaman ölüyorum.

Bakıcı (bir kokarca gibi iç karartıcıdır): Yıkan Petya Perov. Kulaklarını ve boynunu yıka. Ne de olsa sen daha konuşmıyorsun.

Petya Perov: Ben düşünceler aracılığıyla konuşabiliyorum. Ağlayabiliyorum. Gülebiliyorum. Sen ne istiyorsun? (Vvedenski, 1938, s. 64).

OBERİU grubunun tüm üyeleri Rus fütürizminden etkilenecek eserlerine yön vermişlerdir. A. Kruçyonih'in fütürizmin ilanı ünlü *Dir*, *Bull*, *Şil* (1913) şiiriyle adını duyuran "akıl ötesi dil" kavramıyla sanatçılar eser dillerinde yeni, herkesin anlayamayacağı ya da herkesin kendince bir anlam çıkaracağı değişiklikler yapmıştır. Akıl ötesi dili savunanlar dünyamızdaki varlık ve duyguları adlandırmada yeni yönelimlere girerek yeni sesler icat edilebileceğini savunmaktadırlar. Hatta bir duyguyu ya da nesneyi anlatabilmek için ille de sözcüklere ihtiyacımız olmadığını, doğadaki herhangi bir sesle de bunu ifade edebileceğimizi ileri sürdüler. Vvedenski'nin de akıl ötesi dili oyunun sonunda karşımıza çıkar.

Anne Puzireva: A o u ye i ya

B G R T (şarkıya devam edecek güçte değildir, ağlamaktadır) (Vvedenski, 1938, s. 95)

Bu örnekte karakter gerçeklikten kopup “anlamsız” dünyanın diline geçmiştir. Karakterin konuşması anlamsız bir dile dönüşmüştür. Aynı dili, Batılı absürt tiyatro eserlerinden de anımsamak güç olmayacaktır.

SONUÇ

İkinci Dünya Savaşı'nın ve totaliter yönetimlerin bireylerin manevi dünyasında bıraktığı hasarın aynası olan Batılı absürt tiyatro eserleri ve Birinci Dünya Savaşı, Ekim Devrimi ve Sovyetler Birliği tek tipleşmesine tanıklık eden OBERİU sanatçılarının eserleri arasındaki göstermeye çalıştığımız benzerlikler şaşırtıcı boyuttadır. Hiç yurt dışına çıkmamış ya da eserleri yaşadıkları dönemde yurt dışında hiç yayımlanmamış Rus yazarların 1900'lerin başında giriştikleri sanatsal denemeler tıpkı 1950'li yılların absürt tiyatroları gibi bu dünyada bize öğretilmiş gerçekliğe değil, insanın dünya üzerindeki anlamsızlığına ve içinde bulunduğu kaosa dikkat çekmektedir. Batılı yazarların OBERİU'dan o dönemde haberdar olup eserlerini okumuş olmalarının imkânsızlığı bilinmektedir. Bu benzerliği yaşanan şiddetin tarihi ve yeri önemli olmaksızın sanatçıların iç dünyalarında benzer yıkımları yaratması ve bunun sonucunda eserlerinde benzer yansımalara rastlanması olarak yorumlamak mümkündür. D. Harms ve A. Vvedenski yaşadıkları kaosu ve saçma gerçekliği gösterebilmek için klasik yöntemlerden kaçınarak eser dilinde, süjesinde, karakter tipinde, sahne öğelerinde köklü değişimlere gidip tamamen yeni bir dünya denemesi yapmışlardır. Özellikle Terentyev'in sahne montajı olarak ortaya attığı temel deneysel prensipler aracılığıyla süjelerini işledikleri gözlemlenmektedir. Dilde, temada, kahraman tipinde ve eserin görsellik boyutunda absürt sanatçıların eserlerinde görülen “anti-tiyatro” yaklaşımları, OBERİU sanatçılarının deneyleriyle hayliyle fazla çağrışım yapmaktadır. Farklı araştırmacıların OBERİU grubunu absürt tiyatronun ilk adımı olarak saymaları da bu yüzdendir. Her iki grubun da eserlerinde seyirci, karakterlerle duygusal bir iletişim kuramaz, onunla kendini özdeşleştirmemesi için tüm anlamsızlık sağlanmıştır. Yelizaveta Bam incelemelerindeki değerlendirmeler ışığında İvanovlar'ın Çam Ağacı eserindeki olay örgüsüne baktığımızda, net bir olay akışının olmadığı, olayların anlamsız bir sıra ve biçimde gittiğini gördük. Sahnede kullanılan ses, ışık, mimik ve jestlerin tercihi yine OBERİU'nun absürt tiyatroya yakınlığına birer kanıt niteliğindedir. Siren sesleri, trompetler, ciddi sahnelerde karakterlerin aldığı gülünç tutumlar, tutarsız, anlamsız diyaloglar, tekrarlamalar, abartılı karakter davranışları, zamanın yokluğu ya da karmaşıklığı tamamen absürt tiyatro ilkeleriyle benzerlik ve uyum içerisindedir. Yazarlar eserlerindeki uyumsuzluğu yapıtın dilinde sentaks, fonetik, morfolojik anlamda değişiklikler ve yeni üretimler yaparak yakalamışlardır. Manifestolarında da açıkça belirttikleri gibi sahneyi de canlı bir öge gibi oyuna dahil etmişler, yarattıkları tuhaf kaos dünyasının vazgeçilmez bir parçası haline getirmişlerdir. İnsan aklıyla dalga geçen, onu sarsan ve reddeden bu eserlerin absürt tiyatro çerçevesinde irdelenmesi gerekir. Absürt tiyatro teriminin babası Esslin de ortak bir okul içinde çalışmamış, birbirinden bağımsız yazarların oyunlarındaki uyumsuzlukların ortak yönlerinden yola çıkarak dönemsellik anlamda birbirlerine yakınlıklarını da göz önüne alarak Batılı eserleri bir başlık altında toplamıştır, dolayısıyla siyasal ortamdan ötürü Rusya'da bile geç vakitte tanınmış olan Yelizaveta Bam ve İvanovlar'ın Çam Ağacı oyunlarının bu başlığın sınırlarını genişletebileceği yönündeki fikirlerin haklılık payı olduğunu düşünmekteyiz. Oyunlar bütünüyle absürt tiyatroya uymasa da absürt tiyatro geleneğinin ön izlerini, ayak seslerini duyurdukları yönünde bir görüş öne sürülebilir. XX. yüzyılın erken dönem Rus avangart sanatını daha iyi tanımak isteyen herkesin yolu OBERİU'ya çıkacaktır. Şiir, müzik, dekor ve oyunculuğun birleştiği saçma dünyaları anlatan OBERİU oyunları, Rusya'da sanat türlerine ve etkinliklerine esin kaynağı olma günümüzde de devam etmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Emine ÖZTÜRK KIZMIŞ 0000-0002-4802-5384

REFERENCES / KAYNAKLAR

- Burenina, O. (2004). *Şto takoe absurd; ili po sledam Martina Esslina, Absurd i vokrug: sbornik statey*, Moskva: Yaziki slavyanskoy kulturi
- Ertuğrul E.A. (2021). *Rus Absürd Tiyatrosu*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul
- Esslin, M. (1961). *The Theatre of the Absurd*, New York: Doubleday
- Girba, Y. (2000). Dvijenie – neizvestnogo puteşestvennika: Telo, jest i plastika v poetike teatra OBERİU. D. Sarabyanov (Ed) , *Poeziya i jivopis: Sb. Trudov pamyati N.İ. Harciyeva* içinde (s.604-638). Moskova: Yaziki russkoy kulturi.
- İsayeva, Ye. (2002). Gruppa ‘OBERİU’ vo vzaimodeistvii s teatrom i jivopisyu. *Litteraria Humanitas, Moderna-Avantgarda- Postmoderna*, 12, 413-420.
- Jaccard, J.P. (1995). *Daniil Harms i konets russkogo avangarda*, (çev. F.A. Perovskaya) Peterburg: Gumanitarnoe Agenstvo “Akademiçeskiy projekt”
- Meylah, M. (1993). Şto takoe est potets?. Meylah M. (Ed), *Sobranie soçinenii v dvuh tomah Vvedenskogo* içinde (s.1-62) Moskva: Gileya
- Parer, M. Ö. (2013). Rus Modernleşmesinde Son Avangart Fenomen: OBERİU (Bir OBERİU Günlüğü), *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, s. 532, ss.531-548.
- Peterburgskiy teatralny jurnal (2021,15 Nisan). Erişim adresi: <http://ptj.spb.ru/archive/81/walk-with-classics/teatr-iego-oberiu/>
- Raspapou, A. (2016). *Aleksandr Vvedenskiy i traditsia absurda*, Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu, Poznań.
- Stahorskiy, S. (2008). Taetralnaya estetika Russkogo avanarda, *Voprosi teatra PROSCAENIUM*, No:1-2, ss. 200-225.
- Şener, S. (2006). Abdüsrđ Tiyatro, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 4. Baskı, Ankara: Dost Kitabevi.
- OBERİU (2020, 06 Mayıs). Manifest. Erişim adresi: [OBERİU \(2020, 06 Mayıs\). Manifest. Erişim adresi: http://xapmc.gorodok.net/documents/1423/default.htm](http://xapmc.gorodok.net/documents/1423/default.htm)
- Tarşis, N. A. (2015). Oberuitov teatr, Valentina M.M. (Ed) *Teatralne termin i ponyatiya: material k slovaryu* içinde (s.162-164), Moskva: Rİİİ
- Ternova, T. A. (2014). OBERİU: istoriya, estetiçeskaya praktika, *Lingvistika i mejkulturnaya kommunikatsiya*, 12, 64-73
- Vvedenski, A. (1938). Yolka u İvanovih, *Sobranie soçinenii v dvuh tomah*, cilt 2, Moskva: Gileya.
- Walter W. S. (1967). *Absurd, A Concise Etimological Dictionary of the English Language*, London: Oxford University Press, 3

Atıf Biçimi / How cite this article

Kızmış, E. Ö. (2024). Towards the theater of the absurd: Absurd elements in OBERİU’s plays in the case of Vvedenski. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(1), 1–13. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1428031>

Onur Özmen’in “Op. 41 Keman-Piyano İçin Sonatin” Eserinin İncelenmesi ve Düzeyinin Belirlenmesi

Onur Özmen’s Op. 41 Violin–Piano Sonatina and Its Level

Sonat COŞKUNER¹ 

¹Akdeniz Üniversitesi, Antalya Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü, Antalya, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Sonat COŞKUNER

E-posta / E-mail : coskunersonat@gmail.com

ÖZ

Keman eğitiminde öğretilmek istenen teknik davranışlar çeşitli egzersizler, etütler ve eserler yoluyla öğretilmektedir. Keman tarihi boyunca P. Billot, R. Kreutzer, J.P. Rode, H. Sitt, A. Seybold gibi besteci ve icracılar keman tekniğini geliştirmek için çeşitli etütler yazmışlardır. Daha sonraları ise meşhur pedagoglar I. Galamian, C. Flesch ve L. Auer ileri keman çalma teknikleri üzerine çalışmalar yapmışlardır. Tüm bu teknik çalışmalarla desteklenen keman eserleri ise Batı müziği literatüründe sistematik bir şekilde başlangıçtan en zor esere kadar yazılmış ve sınıflandırılmıştır. Türk keman literatürüne baktığımızda ise, keman eserlerinin ancak orta ve ileri düzeyler için yazılmış olduğu ve başlangıç aşaması için yazılan eserlerin oldukça az olduğu görülmektedir. Öğrencinin kendi kültürü içerisinde yazılan ve kulağına bildik ezgilerle yapılan bir eğitimin daha nitelikli olacağı düşüncesinin doğru olduğunu kabul edecek olursak, Türk bestecilerinin eserlerini de çalarak eğitimine başlaması ayrıca önem kazanacaktır. Bu çalışmada keman eğitiminin ilk yıllarında hedeflenen sağ ve sol el davranışları için yazılmış olan Onur Özmen’in Op. 41 “Keman-Piyano İçin Sonatin” adlı eserinin teknik açıdan incelenmesi ve eserin seviyesinin tespitinin yapılması amaçlanmıştır. Betimsel bir çalışma olan bu çalışmada keman eğitimcilerine anket uygulanmış ve verilen cevaplar yüzde (%) ve frekans (f) olarak çözümlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Keman, keman eğitimi, Türk eseri

ABSTRACT

Teaching the technical behaviors in violin education is delivered through various exercises, etudes and works. Throughout the history of the violin, composers, such as P. Billot and R. Kreutzer, J.P., and performers, such as Rode, H. and Sitt, A. Seybold wrote various etudes to improve techniques in playing the violin. Later, famous pedagogues I. Galamian, C. Flesch, and L. Auer worked on advanced techniques. Violin works supported by all these technical studies, have been written and classified in a systematic manner from the earliest to the most difficult works in Western music literature. Examining the violin literature in Turkey, the study finds that violin works are written only for those at the intermediate and advanced levels and works written for beginners are scarce. If the notion that education written in the students’ culture and made with melodies familiar to one’s ears is more reliable were to be true, then beginning education by playing the works of Turkish composers is important. In this research, Onur Özmen’s Op. 41 This study aimed to examine a work entitled “Sonata for Violin–Piano” from the technical aspect and determine its level. The study is descriptive in nature and employs a questionnaire to violin educators. Data were analyzed as percentage and frequency.

Keywords: Violin, violin education, Turkish work

Başvuru/Submitted : 03.02.2024

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 25.03.2024

Son Revizyon/
Last Revision Received : 26.03.2024

Kabul/Accepted : 03.04.2024

Online Yayın /
Published Online : 16.04.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

This study aimed to determine this piece, which was composed within the scope of the project and based on violin education in terms of right- and left-hand behaviors, position knowledge, and level in violin education. In this manner, this work, which was brought to the Turkish violin repertoire, is important, because it is considered useful in terms of introducing the work to educators and students at the point of which level of violin education can be examined and the techniques it contains. The study used the scanning model to formulate the conceptual framework. Data about the works were obtained through document analysis and a questionnaire with items rated using a five-point Likert-type to educators. In determining the level of the piece composed in the research, open-ended questions were asked about each movement of the piece to four violin educators in Akdeniz University Antalya State Conservatory. According to the results obtained from the findings for the first subproblem, the work includes *detaché*, *legato*, *martelé*, *staccato*, and *tremolo* bow techniques, which are basic bow techniques, and *spiccato* bow techniques, which is considered a high level. Especially for structure in the first movement, a few educators stated that the entrance passage will be played with *detaché*, while others stated that playing the *martelé* using the bow technique would be more appropriate. At this point, the result revealed that the character of the piece is decisive and that bow techniques may differ when the stage is passed to the presentation, that is, to the stage of playing the piece as required, after the working stage. Similarly, in the introductory sequence of the third movement, although dotted notes can be played as *detaché* or *staccato* during the working and cleaning of sounds, they need to be used as a broadcast *spiccato* in the actual presentation of the piece. According to the results of the second subproblem, the study finds that the work includes position shifting, *pizzicato*, and *flageolet* as left-hand techniques. The *pizzicato* performance, which is mentioned only in the second movement of the piece, is kept very plain and simple, such that students can easily play it in a slow tempo. As viewed in measures 31 and 32 in Figure 14, quarter notes are used, which helps students to play comfortably and clearly. The *flageolet* technique, which is another technique used in the work, is mentioned in the 37th and 38th measures only in the second movement. The passage, which began with the natural *flageolet* with open wire, continues with the artificial *flageolet* created using the first finger. The study considered that students in the 3rd or 4th year can easily play this passage. Upon examining the shifting, which is another left-hand technique, the study observes that the work is generally within the limits of the first position; however, no notes higher than the B note exist in each section, except for a few places. This situation creates the idea that nearly the entire piece can be played in the first position. However, as in the entrance of the third section, starting in the second position is preferable to avoid putting the fast passage into a risky situation by changing strings or using the third position in certain places to refrain from disturbing the timbre integrity, as demonstrated in the 21st measure of image 14. In this manner, a more qualified piece can be played. As cited in the last example, the shifting of the first, second, and third positions was preferred to avoid unnecessary string changes and timbre integrity throughout the piece. Evidently, finger numbers, position transitions, and bows preferred by the researcher are unique to the researcher; thus, other performers or educators can rearrange them according to preference. The results for the third subproblem indicate that the piece can be played/taught in the 3rd or 4th year of violin education, which garnered various opinions from educators. In other words, the target behavior and difficulty of each section vary within the piece. Although the first movement of Onur Özmen's "Op.41 Sonatina for Violin-Piano" was found suitable for 3rd-year students, the educators mentioned that the third movement was suitable for 4th-year students. Apparently, these preferences are not rules and may vary according to the readiness, development, and work pace of students. Moreover, based on the results, the study infers that Onur Özmen's work is suitable for playing in the first year of violin education in terms of right- and left-hand techniques, note values, and position knowledge. The piece can evidently be used in the Turkish violin repertoire, which is scarce and not written specifically for educational purposes.

GİRİŞ

Günümüzün en popüler çalgılarından birisi ve Batı müziği başta olmak üzere her coğrafyada geleneksel müziklere kadar başlıca çalgılardan birisi olan keman, çalgı eğitiminin tüm dünyada vazgeçilmez çalgılarından biridir. Kemanın 1500’lü yıllarda Avrupa’da ortaya çıktığı düşünüldüğünde, Batı müziğinin tüm dünyada icra ediliyor olması ve repertuarının geniş olması normal karşılanacaktır.

Keman tekniğinde 1600’lü yıllarda başlayan gelişmeler günümüzde hala devam etmekte ve kemanda en zor eserlerin icrası artık birçok kemancı tarafından kusursuz bir şekilde yapılmaktadır. A. Corelli, ve A. Vivaldi ile başlayan gelişim F. Geminiani, P. Baillot ve L. Mozart’la modern keman icrasında temeller bu bestecilerle birlikte atılmıştır. Daha sonra J.P. Rode, J.B. Viotti, R. Kreutzer ve L. Spohr’la birlikte keman pedagojisinde yeni gelişmeler sağlanmış ve özellikle yay konusunda önemli ilerlemeler ortaya çıkmıştır. Bununla beraber her dönemde giderek önem kazanmış olan yayın kullanımına yönelik çalışmalar kemanın doğuşuyla beraber başlamış ve bu konuda çok önemli çalışmalar yapılmıştır. Nadal (2022)’a göre yüzyılın başlarında, temel keman yayı, ölçü başına notaların başlangıçtaki sayısına bağlı olarak değişen yay vuruşlarından oluşuyordu. Bunun sebebinin çok açık olmamakla beraber; notaların basitliği, yayın hafifliği ve tellerin düşük basınç direnci olarak ifade etmektedir. Ve bu sebepten dolayı bağlı çalmanın o zamanlarda mümkün olmadığını vurgulamaktadır. 1600’lü yılların başında; yani kemanın ortaya çıkışından yaklaşık seksen yıl sonra bağlı çalmaya ilişkin eğilimler görülmeye başlıyor. Napolili teorist Scipione Cerreto, bir yayda 2, 3 ve 4 bağlı notaların çalınabileceğine yönelik çalışmalarını yayınlar (Cerreta, 1601: 326). C. Flesch, L. Auer ve I. Galamian gibi bestecilerin çalışmaları ise kemanda en kapsamlı ve ileri çalışmalar olarak görülmektedir. “Flesch, Auer ve Galamian’ın çalışmaları 1921-1962 yılları arasında yapılmıştır. Auer’in metodu Fransız konservatuvarının teknik yönlerine ek olarak sanatsal bir çalışma olmuştur. Flesch kemandaki ilk kapsamlı çalışmasını 1937’de yazmıştır ve Galamian’ın çalışması teknik ve müzikalitenin zihinsel yönlerini işaret etmektedir. Bu üç öğretmenin keman dünyasındaki etkisi ve gelenekselliği dünyada 1900’lerden beri birçok büyük keman okulunu etkilemiştir” (Arney, 2006).

Keman eğitiminde duruş ve tutuştan sonra sağ el ve sol el teknikleri gelmekte ve keman eğitiminin büyük bir kısmını oluşturmaktadır. Özellikle keman sağ el tekniği oldukça kapsamlı ve çeşitlidir. Günümüzde sağ ve sol el tekniklerinin gelişimine yönelik ve içerisinde etütlerin de bulunduğu sayısız yazılı kaynak bulunmaktadır. Elbette ki bir tekniğin aktarımı ve öğretiminde etütler ve alıştırmalar kadar eserler de önemli yer tutmaktadır. Örneğin, Antonio Vivaldi’nin keman konçertoları detaché tekniğinin öğretilmesi ve pekiştirilmesinde eğitimcilerin tercih ettiği eserlerdendir.

Türkiye’de keman eğitimine baktığımızda, konservatuvarların müzik bölümlerinde Avrupa Müziği ya da Klasik Batı Müziği olarak adlandırdığımız bu müziğin eğitimi verilmektedir. Bu eğitim sistemi içerisinde Batı Müziği bestecilerinin eğitim yöntemleri uygulanmakta ve eserleri seslendirilmektedir. Yine bu eğitim sistemi içerisinde Türk bestecilerinin eserlerine de yer verilmekte ve kimi okullarda programın içerisinde yer almakta ve konserlerde seslendirilmektedir. Bu duruma bir örnek vermek gerekirse, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarında sınavlarda Türk bestecilerinin çalınması lisans 3. sınıfta zorunlu tutulmaktadır. Ancak, bu uygulamanın ülke geneline yayıldığı, bir eğitim politikası olarak uygulandığını söylemek zordur. Türk bestecilerinin seslendirilmesi eğitimcinin inisiyatifine kalmaktadır. Hal böyleyken, sistematik bir şekilde repertuar oluşturulması da tamamen tesadüfi bir şekilde oluşmaktadır. Buna ek olarak, başlangıç seviyesi için yazılan eserin yetersizliği söz konusu olduğu için bir sıralama yapmaktan veya seviye belirlemekten bahsetmek mümkün olmayacaktır.

Türk keman eğitim modelinde ise yine ağırlıklı olarak Batı müziği metotları ve eserleri kullanılmaktadır. Türkiye’deki ilk müzik kurumu olan Musiki Muallim Mektebinin 1924 yılından bugüne, yaklaşık 100 yıllık zaman içerisinde okullaşma sürecinin istenilen seviyeye ulaştırılmadığını söyleyebiliriz. Bu noktada; okulun oluşum sürecinde gerekli olan kriterleri kısaca saymak gerekirse, nitelikli öğretmenler, geliştirilmiş bir müfredat, fiziki imkanlar ve kaynaklar, performans olanakları, bireyselleştirilmiş ve hedefe yönelik eğitimler, ölçme değerlendirme ve hizmet içi eğitim bu kriterlerdendir. Günümüz Türkiye’sinin okullaşma düzeyine baktığımızda ise baktığımızda nitelikli öğretmenlerin ve programların olduğunu görmekteyiz. Ancak, hala gelişmiş ve fiziki imkanları müzik için uygun olan okulların azlığı, original nota eksikliği, hedefe yönelik eğitimin zayıf oluşu ve performans konusunda kısıtlı seçenekler okullaşma sürecinde tartışmaların sürmesine sebep olmaktadır. Parasız (2009), Türkiye’deki müzik eğitiminin en büyük eksiğinin kendi sistemini yaratamamış olması ve kendine ait eserleri eğitim müziğine yeterli derece dahil edememiş olmasını dile getirmiştir. Araştırmasının sonucunda ise Çağdaş Türk Müziği keman eserlerinin eğitim müziği eksenli keman eğitiminde kullanılabilirlik durumunun oldukça sınırlı olduğunu belirtmiştir.

Keman eğitiminde kazandırılması beklenen/hedeflenen sağ ve sol el tekniklerinin öğretilmesinde ise Türk eserlerinin azlığı dikkat çekmektedir. Kutluk ve Kurtaslan’ın (2012) çalışmasına katılan bir keman eğitimcisi şu ifadeleri kullanır, “Her düzeye uygun Türk keman eseri bulamıyoruz. Bulamayışımızın en büyük nedeni eğitsel nitelikte eser yazma amacı taşıyan çok fazla besteci ve eğitimcimizin olmayışı. Daha çok repertuar amaçlı, bestecilik teknikleri açısından

ele alınmış eserler var. Oysa bir Rieding'in, Seitz'in, Küchleri'in, Vivaldi'nin bütün dünyada kullanılan eğitsel nitelikte eserleri var".

Son yıllarda Türk keman edebiyatına yeni eserlerin kazandırıldığını görmekle beraber, bu eserlerin ileri seviyeler için daha uygun olduğu dikkatlerden kaçmamaktadır. Örnek verecek olursak; Hasan Niyazi Tura'nın keman konçertosu ve Can Atilla'nın Barok stilde konçertosunu sayabiliriz. Tüm bu yazılan eserler Türk keman edebiyatı için önemli ve değerlidir. Proje kapsamında yazılan ve araştırmaya mesnet olan Onur Özmen'in keman ve piyano için sonatin eseri keman eğitiminin ilk yıllarındaki hedef davranışlar kapsamında yazılması beklenmiş keman eğitimini desteklemek amacıyla keman edebiyatına kazandırılmış yeni bir çalışmadır.

“Keman Eğitimi İçin Türk Eserleri” projesi ve Onur Özmen'in “Op. 41 Keman-Piyano İçin Sonatin”i

Araştırmacının “Keman Eğitimi için Türk Eserleri” projesi, keman eğitiminin ilk yıllarında öğretilmek/seslendirmek için belirli sağ ve sol el davranışlarına yönelik eserler bestelenmesini, bu eserlerin ses kayıtlarının yapılmasını ve notalarının yayınlanması süreçlerini kapsamaktadır. Projede 3 Türk bestecisine sağ ve sol el davranışlarına yönelik çerçeveden ve örneklerden bahsedilerek eser yazmaları istenmiştir.

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Bestecilik Sanat Dalı'nda öğretim üyesi olan Özmen, 20. Yüzyıl müzikleri üzerine çalışmalar yapmış, eserleri yurt içinde ve dışında seslendirilmiş ve sinema, TV ve tiyatrolar için de besteleri olan besteci/eğitimcidir. Projeye beste yaparak katkıda bulunan Onur Özmen'in keman ve piyano için bestelediği “Op. 41 Keman-Piyano İçin Sonatin” adlı eseri 2022 yılında yazılmış ve 3 bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm “Allegro non troppo”, ikinci bölüm “Andante misterioso” ve üçüncü bölüm ise “Allegro” hız ve karakterlerindedir.

Eserde kullanılan sağ ve sol el tekniklerine ilişkin açıklamalar

Detaché

Detaché kelimesi Fransızca bir kelime olup, notaların birbirine bağlanmadan, ayrı ayrı çalınacağını ifade etmektedir. Auer ve Saenger (1926) üç tip detaché olduğunu belirtmişlerdir; bunlar kısa detaché (short detaché), yayın ortası ile ucu arasında; geniş detaché (broad detaché), en az yayın yarısı ile; büyük detaché (grand detaché), her nota için yayın tamamı ile yapılanlardır.

Legato

İtalyanca bir kelime olan legato “bağlı” anlamındadır. “Legato tüm enstrümanlarda müziğin doğası gereği akıcı, duygusal, dramatik, şarkı söylermişçesine ifadelerle kullanılan bir yay çalım tekniğidir.

Staccato

Staccato yay tekniği notaların birbirinden ayrı ve durdurularak çalınacağı anlamına gelmektedir.

Tremolo

Genelde orkestra çalıcılarının kullandığı bu teknikte yay, çok hızlı bir şekilde ileri geri hareket ettirilerek, belirtilen ses belirtilen değer içerisinde sıkıştırılarak icra edilir.

Pizzicato

Pizzicato (parmakla çalmak), normalde sağ elin işaret parmağıyla teli çekerek yapılır ve “pizz” kısaltmasıyla gösterilir. Fakat sağ el meşgul ise (virtüöz etki için) sol el kullanılarak da çalınabilir. Bu durum “+” işareti ile gösterilir. Hareketin hızına ve teli çekme açısına göre farklı efektler elde edilebilir. Ek olarak bazı çalıcılar hızlı pizzicato yapmak için sağ elin iki parmağını birden kullanırlar (Çuhadar).

Flajole (armonikler)

Doğal armonikler parmağın hafifçe açık telin üzerine değdirilmesiyle edilir. Özellikle 4'lü, 5'lü ve 8'li aralıklarda bu armonikler daha rahat duyulur. Yapay armonikler ise; bir parmağın sıkıca tele basması ve dördüncü parmağın da bulunduğu sese hafifçe değmesi ile elde edilir.

Araştırmanın amacı ve önemi

Onur Özmen'in bu eseri, araştırmacının Akdeniz Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi kapsamında "Keman Eğitimi İçin Türk Eserleri Albümü" kapsamında bestelenmiş yeni bir Türk eseridir. Araştırmanın amacı, proje kapsamında ve keman eğitimi esas alınarak bestelenmiş bu eserin keman eğitiminde sağ ve sol el davranışları, pozisyon bilgisi ve düzeyi bakımından tespit edilerek ortaya konmasıdır. Bu sayede Türk keman repertuarına kazandırılmış olan bu eserin keman eğitiminin hangi seviyesinde çalışılabileceği ve hangi teknikleri içerdiği noktasında hem eğitimcilere hem de öğrencilere eseri tanıtmaları bakımından faydalı olacağı düşünüldüğü için önem taşımaktadır.

Araştırmanın problemi

Onur Özmen'in "Op. 41 Keman-Piyano İçin Sonatin" eseri keman tekniği ve düzeyi bakımından nasıldır?

Alt problemler

1. Onur Özmen'in "Op. 41 Keman-Piyano İçin Sonatin" eseri hangi yay tekniklerini içermektedir?
2. Onur Özmen'in "Op. 41 Keman-Piyano İçin Sonatin" eseri hangi sol el tekniklerini içermektedir?
3. Onur Özmen'in "Op. 41 Keman-Piyano İçin Sonatin" eseri düzey bakımından nasıldır?

YÖNTEM

Araştırmanın modeli

Bu araştırma nitel araştırma modelinde olup durum saptamaya yöneliktir. Araştırmada kavramsal çerçevenin oluşturulması için tarama modeli kullanılmıştır. "Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımıdır" (Karasar, 2008).

Çalışma grubu

Araştırmanın çalışma grubunu Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarında görev yapan dört keman eğitimcisi oluşturmaktadır.

Tablo 1. "Keman eğitimcilerinin demografik özelliklerine ilişkin tablo"

	Cinsiyet	Mesleki tecrübe (yıl)	Unvan
Eğitimci 1	Kadın	24	Prof.Dr.
Eğitimci 2	Kadın	21	Öğr. Gör.
Eğitimci 3	Kadın	12	Öğr. Gör.
Eğitimci 4	Erkek	18	Doç. Dr

Tablo 2'de araştırmaya katılan keman eğitimcilerine yönelik bilgiler verilmektedir. Tabloya göre araştırmaya katılan keman eğitimcilerinin mesleki tecrübelerinin en az 12 yıllık olduğu dikkat çekmektedir ve çalışma grubunun tecrübeli olduğunu söylemek mümkündür.

Veri toplama aracı

Araştırmada keman eğitimi için bestelenen keman-piyano için sonatin eserinin sağ ve sol el davranışları ile seviyesini tespit etmeye yönelik 5'li likert tipi (hiç- çok az- kısmen- büyük ölçüde- tamamen) sorular oluşturulmuştur. Oluşturulan sorular uzman görüşüne sunulmuş ve uzmanların görüşleri doğrultusunda düzeltmeleri yapılmıştır. En başta 24 soru olan anket soruları uzman görüşü sonunda 21'e düşürülmüştür. Ankette yer alan, eserde kullanılmayan yay tekniğine yönelik 3 soru formdan çıkartılmıştır.

Verilerin toplanması

Araştırmada eser ile ilgili veriler doküman analizi ve eğitimcilere uygulanan 5'li likert tipi anket yoluyla elde edilmiştir. Araştırmada bestelenen eserin düzeyinin belirlenmesinde ise Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarında görev yapan 4 keman eğitimcisine eserin her bir bölümüne yönelik açık uçlu sorular sorulmuştur. Keman eğitimcilerine notalar verilmiş ve 1 hafta sonra eserin incelenmesi yapılarak anket formunun doldurulması istenmiştir.

Verilerin analizi

Anket sonucunda likert tipi ankette elde edilen veriler yüzde (%) ve frekans (*f*) olarak çözümlenmiştir. Eserlerin düzeylerine yönelik sorulan açık uçlu soruya verilen cevaplar ise eğitimcilerin verdikleri cevap yoğunluklarına göre yine yüzde ve frekans olarak sınıflandırılmıştır. Çözümlenen bu veriler tablolaştırılarak ortaya konmuştur.

Etik kurul izin bilgileri

Etik değerlendirmeyi yapan kurul: Akdeniz Üniversitesi Rektörlüğü Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu

Etik değerlendirme kararının tarihi: 08/06/2023

Etik değerlendirme belge sayı numarası: 307

Bulgular ve Yorum

Onur Özmen'in "Op. 41 Keman-Piyano İçin Sonatin" eseri hangi yay tekniklerini içermektedir? Alt problemine ilişkin bulgular.



Şekil 1. Birinci bölüme ilişkin nota

Şekil 1'de detache yay tekniğine ilişkin kesit görülmektedir.



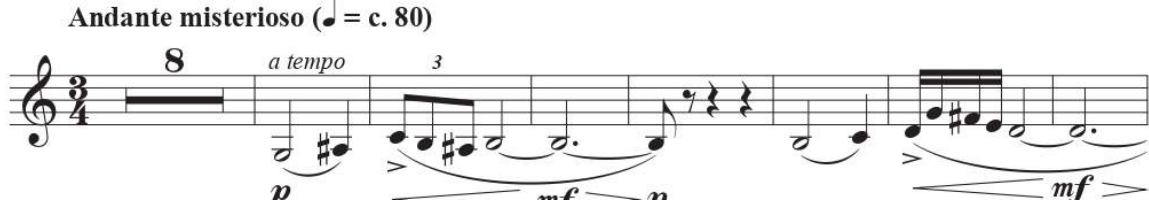
Şekil 2. Birinci bölüme ilişkin nota

Şekil 2'de legato yay tekniğine ilişkin kesit görülmektedir.

Tablo 2. "Op. 41 Keman-Piyano İçin Sonatin" eseri birinci bölümünde kullanılan yay tekniklerine yönelik eğitimci görüşleri

	Hiç		Çok az		Kısmen		Büyük ölçüde		Tamamen		Toplam	
	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%
Onur Özmen'in "Op.41 Keman ve Piyano için Sonatin" eserinin 1. bölümü detache yay tekniğinin öğretilmesi/aktarılmasında kullanılabilir.	1	25	3	75							4	100
Onur Özmen'in "Op.41 Keman ve Piyano için Sonatin" eserinin 1. bölümü legato yay tekniğinin öğretilmesi/aktarılmasında kullanılabilir.			1	25	1	25	2	50			4	100
Onur Özmen'in "Op.41 Keman ve Piyano için Sonatin" eserinin 1. bölümü martele yay tekniğinin öğretilmesi/aktarılmasında kullanılabilir.	1	25			2	50	1	25			4	100

Tablo 2’de keman eğitimcilerinin, eserin 1. bölümüne ilişkin vermiş oldukları cevaplar görülmektedir. Verilen cevaplara göre, eğitimciler eserin birinci bölümünde 3 temel yay tekniğinin kullanıldığını ifade etmektedirler. Tabloya göre, eğitimciler eserin birinci bölümünün detache ve martele olarak çalınabileceğini/aktarılabileceğini belirtmişlerdir. Eğitimcilerin, giriş pasajının detache olarak çalınabileceğini ancak, martele çalınmasının daha verimli ve doğru olacağını belirttiklerini de söylemek mümkündür. Bunun yanı sıra birinci bölümde geçen ve görsel 2’de verilen pasajda legato çalımının olduğu görülmektedir ve verilen cevaplara göre eğitimciler bu bölümde legato tekniğinin büyük ölçüde kullanıldığını ve aktarılabileceğini ifade etmişlerdir.



Şekil 3. İkinci bölüme ilişkin nota

Şekil 3’te legato yay tekniğine ilişkin kesit görülmektedir. İkinci bölümün giriş kısmı olan bu sekansta tam yay seslerin koparılmadan icra edileceği görülmektedir.



Şekil 4. İkinci bölüme ilişkin nota

Şekil 4’te staccato yay tekniğine ilişkin kesit görülmektedir. Bu kısımda staccato tekniği yayın tele tam teması ve uç kısımda yapılacağı görülmektedir.

Tablo 3. “Op. 41 Keman-Piyano İçin Sonatin” eseri ikinci bölümünde kullanılan yay tekniklerine yönelik eğitimci görüşleri

	Hiç		Çok az		Kısmen		Büyük ölçüde		Tamamen		Toplam	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Onur Özmen’in “Op.41 Keman ve Piyano için Sonatin” eserinin 2. bölümü legato yay tekniğinin öğretilmesi/aktarılmasında kullanılabilir.							4	100			4	100
Onur Özmen’in “Op.41 Keman ve Piyano için Sonatin” eserinin 2. bölümü staccato yay tekniğinin öğretilmesi/aktarılmasında kullanılabilir.					2	50	2	50			4	100

Tablo 3’te eğitimcilerin, eserin ikinci bölümünde kullanılan sağ el tekniklerine ilişkin vermiş oldukları cevaplar görülmektedir. Verilen cevaplara göre eğitimciler eserin ikinci bölümünde legato yay tekniğinin belirgin bir şekilde kullanıldığını belirtmişlerdir. Görsel 3’de ikinci bölümün giriş sekansında bölüme hakim olan tema ve karakter görülmektedir. Hem notaya hem de verilen cevaplara göre legato yay tekniği bu bölümde öğretilme/aktarmada kullanılabilir bir yay tekniğidir. İkinci bölümde kullanılan bir başka yay tekniği ise staccatodur. Görsel 4’te görülen 33. ve 34. ölçülerde geçen noktalı notaların staccato olarak çalınacağı konusunda eğitimcilerin %50’si kısmen ve %50’si büyük ölçüde cevabını vermişlerdir.



Şekil 5. Üçüncü bölümde spiccato tekniğini gösteren kesit

Şekil 5'te spiccato yay tekniğine ilişkin kesit görülmektedir.



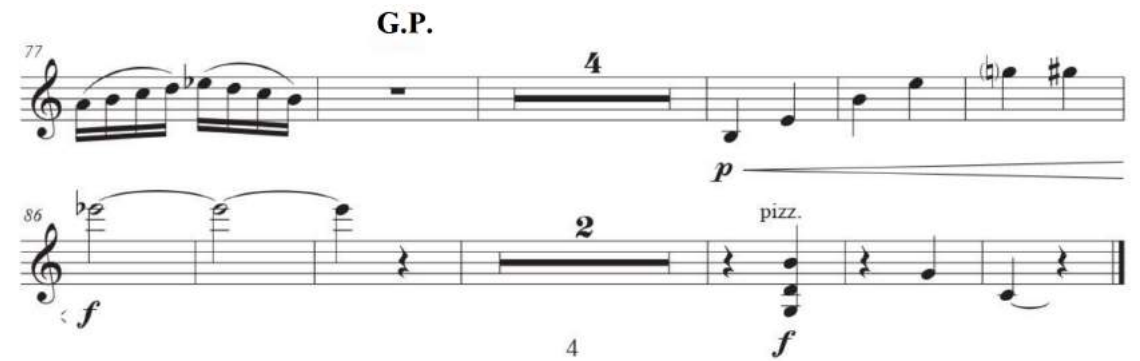
Şekil 6. Üçüncü bölümde tremolo tekniğini gösteren kesit

Şekil 6'da tremolo yay tekniğine ilişkin kesit görülmektedir. Flajolet tekniği birinci pozisyondan ve dörtlük notaları dahilinde yapıldığı görülmektedir.



Şekil 7. Üçüncü bölümde martele tekniğini gösteren kesit

Şekil 7'de martele yay tekniğine ilişkin kesit görülmektedir.



Şekil 8. Üçüncü bölüme ilişkin nota

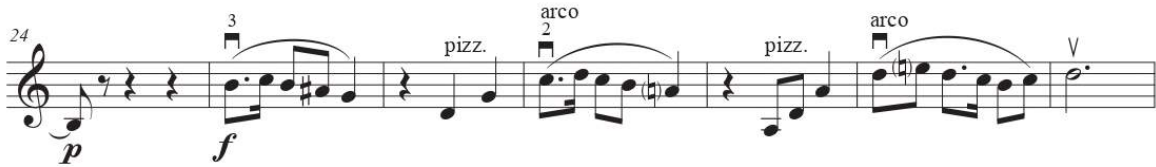
Şekil 8'de detache yay tekniğine ilişkin kesit görülmektedir.

Tablo 4. “Op. 41 Keman-Piyano İçin Sonatin” eseri üçüncü bölümünde kullanılan yay tekniklerine yönelik eğitimci görüşleri

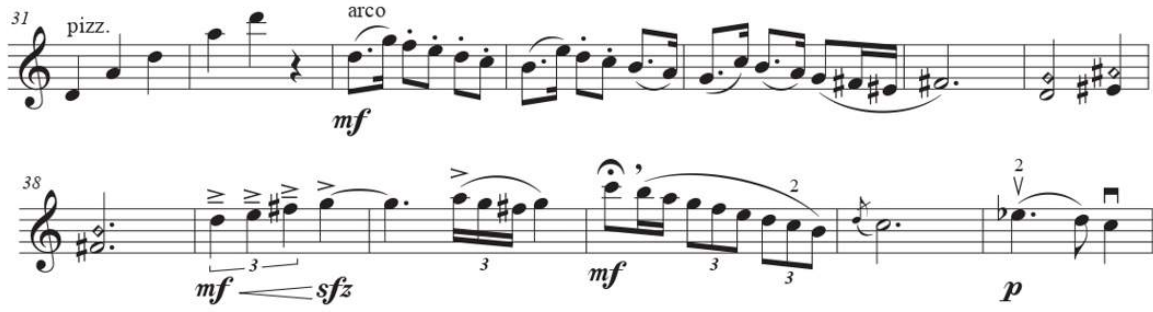
	Hiç		Çok az		Kısmen		Büyük ölçüde		Tamamen		Toplam	
	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%
Onur Özmen'in “Op.41 Keman ve Piyano için Sonatin” eserinin 3. bölümü spiccato yay tekniğinin öğretilmesi/aktarılmasında kullanılabilir.	1	25			1	25	2	50			4	100
Onur Özmen'in “Op.41 Keman ve Piyano için Sonatin” eserinin 3. bölümü legato yay tekniğinin öğretilmesi/aktarılmasında kullanılabilir.			2	50	2	50					4	100
Onur Özmen'in “Op.41 Keman ve Piyano için Sonatin” eserinin 3. bölümü tremolo yay tekniğinin öğretilmesi/aktarılmasında kullanılabilir.			2	50	2	50					4	100
Onur Özmen'in “Op.41 Keman ve Piyano için Sonatin” eserinin 3. bölümü martele yay tekniğinin öğretilmesi/aktarılmasında kullanılabilir.	1	25	1	25	2	50					4	100

Tablo 4'te eğitimcilerin, eserin üçüncü bölümüne ilişkin vermiş olduğu cevaplar görülmektedir. Verilen cevaplara göre, eğitimcilerin %50'si bir oyun havası niteliğinde olan bu bölümün açılış kısmında spiccato yay tekniğinin kullanıldığı belirtmişlerdir. Eserin üçüncü bölümünde geçen bir başka yay tekniği ise tremolodur. Tekniğe ilişkin pasajın gösterildiği görsel 6 için eğitimciler verdikleri cevaplarda, tremolo tekniğinin öğretilmesi/ aktarılmasında bu pasajın az da olsa kullanılabileceğini belirtmişlerdir. Görsel 7'de ise yayın tele daha fazla yapışık olarak çalınacağı bir pasaj görülmektedir. Bu kısım için ise eğitimcilerin martele yay tekniğini kullanılmasını/ aktarılmasını uygun bulduklarını söylemek mümkündür. Ancak, bir eğitimci eserin bu kısmında martele yay tekniğinin kullanılmayacağını ifade etmiştir. Bu noktada detache olarak çalınabileceğini düşünebiliriz. Eserin bu bölümü için eğitimcilerin sağ el yay tekniğine ilişkin vermiş oldukları bir başka cevap ise legato yay tekniğidir. Görsel 6'da bir kısmı görünen bu pasaj ile temanın başındaki bağlı çalınacak notaların legato tekniği kapsamında çalınacağını düşünebiliriz. Eğitimciler çok az ve kısmen seçenekleri ile verdikleri cevaplarla legato tekniğinin az da olsa kullanılabileceğini/ aktarılabilceğini söyleyebiliriz.

Onur Özmen'in “Op. 41 Keman-Piyano İçin Sonatin” eseri hangi sol el tekniklerini içermektedir? Alt problemine ilişkin bulgular.

**Şekil 9.** İkinci bölümde pizzicato tekniğini gösteren kesit

Şekil 9'da pizzicato sol el tekniğine ilişkin kesit görülmektedir.



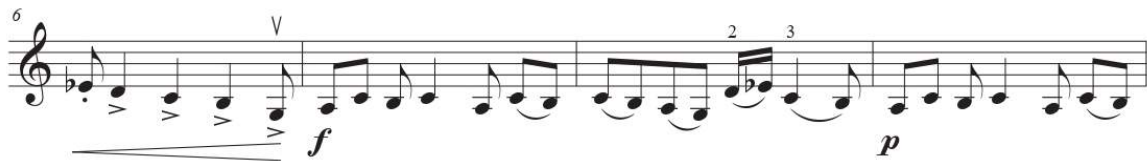
Şekil 10. İkinci bölüme ilişkin nota

Şekil 10'da flajolet sol el tekniğine ilişkin kesit görülmektedir.

Tablo 5. "Op. 41 Keman-Piyano İçin Sonatin" eseri ikinci bölümünde kullanılan sol el tekniklerine yönelik eğitimci görüşleri

	Hiç		Çok az		Kısmen		Büyük ölçüde		Tamamen		Toplam	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Onur Özmen'in "Op.41 Keman ve Piyano için Sonatin" eserinin 2. bölümü pizzicato tekniğinin öğretilmesi/aktarılmasında kullanılabilir.	2	50	2	50							4	100
Onur Özmen'in "Op.41 Keman ve Piyano için Sonatin" eserinin 2. bölümü flajole tekniğinin öğretilmesi/aktarılmasında kullanılabilir.			2	50	2	50					4	100

Şekil 9 ve 10'da görüldüğü ve eğitimcilerin de tespit ettiği şekilde eserin ikinci bölümünde sol el tekniğine ilişkin pizzicato ve flajole teknikleri kullanılmıştır. Tablo 5'te eğitimcilerin %50'si pizzicato tekniğinin bu bölümle kazandırılmasının mümkün olmayacağını söylerken diğer %50 ise çok az da olsa kullanılabileceğini ifade etmişlerdir. Bunun yanı sıra flajole tekniği için eğitimcilerin %50'si çok az kullanılabilir derken diğer %50'si ise kısmen kullanılabilceğini ifade etmişlerdir. Şu durumda her iki tekniğin de az da olsa kullanılıp öğretilbileceğini söylemek mümkündür.



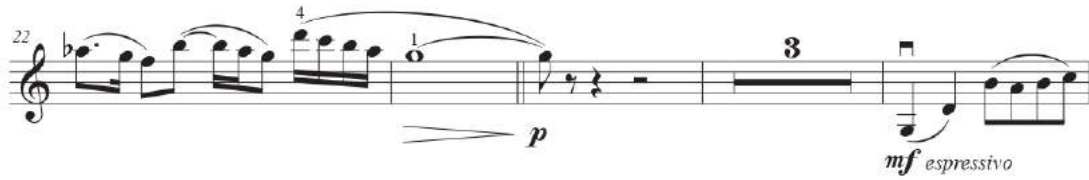
Şekil 11. Birinci bölümde 1-3 pozisyon geçişine ilişkin kesit

Şekil 11'de, 8 numaralı ölçüde birinci pozisyondan üçüncü pozisyona ve üçüncü pozisyondan da birinci pozisyona geçiş görülmektedir. Her ne kadar 8. ölçüde bulunan notaların tamamı birinci pozisyonda çalınabiliyor olsa da cümlelerin re teline geçmeden sol telinde çalınması tınısal anlamda bütünlüğü koruyacağından üçüncü pozisyona geçiş yapılarak çalınması müzikal olarak daha doğru olacaktır.



Şekil 12. Birinci bölümde 1-3 pozisyon geçişine ilişkin kesit

Şekil 12’de ise 10. ölçünün sonunda birinci pozisyondan ikinci pozisyona ve 14. ölçünün sonunda da ikinci pozisyondan üçüncü pozisyona bir geçiş görülmektedir. Yukarıdaki örnekte olduğu gibi 11-14. ölçülerde görülen pasaj da birinci pozisyonda çalınabilecekken pozisyon geçişi tercih edilmiştir. Bunun sebebi olarak cümleyi aynı telde devam ettirme isteği olarak düşünebiliriz.



Şekil 13. Birinci bölümde 1-3 pozisyon geçişine ilişkin kesit

Şekil 13’de 22. ölçüde mi telinde birinci pozisyondan üçüncü pozisyona geçiş görülmektedir. Bu ölçünün dördüncü vuruşuna denk gelen tiz re notası birinci pozisyonda çalınmamaktadır. Bu sebeple üçüncü pozisyon kullanılmaktadır. 23. ölçünün başında ise üçüncü pozisyondan ikinci pozisyona hızlı ve parmak uzatarak da yapılabilecek bir geçiş görülmektedir. Onaltılık notalardan hemen sonra gelen sol notası la notasına yarım ses perde uzaklıktadır ve eserin temposu ve cümlelerin bütünlüğü düşünüldüğünde aynı telde parmak kaydırarak pozisyon geçişinin yapılması doğru olacaktır. Tel değiştirme zaman kaybı yaratırken, birinci pozisyona geçiş ise glissando yaratma ve gecikme riski taşımaktadır.



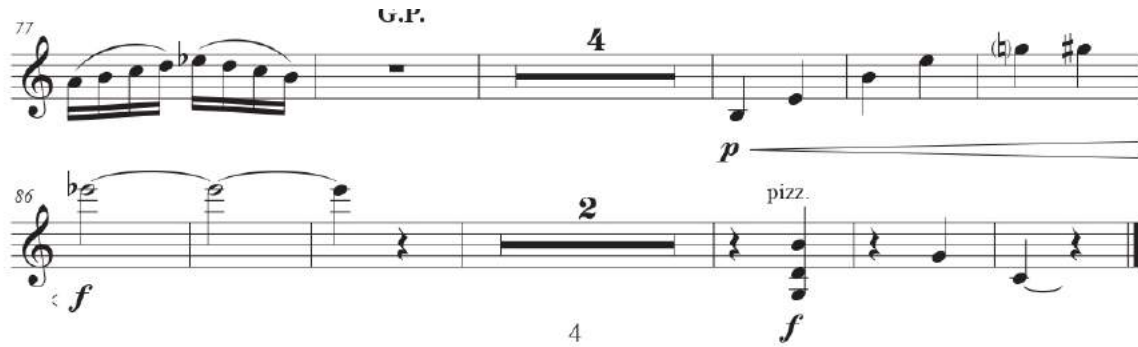
Şekil 14. İkinci bölümde 1-3 pozisyon geçişine ilişkin kesit

Şekil 14'te eserin ikinci bölümünden bir kısım görülmektedir. Burada ilk bakışta göze çarpan 32. ölçüdeki 1-3 pozisyon geçişi ile 41. ölçüdeki 1-3 pozisyon geçişidir. Buradaki pozisyon geçişleri mi telindeki sırasıyla re ve do notalarına ulaşmak için gereklidir. Bunun dışında 25 ve 43. ölçülerdeki üçüncü pozisyon tercihi yine tını bütünlüğü açısından araştırmacı tarafından düşünülmüştür.



Şekil 15. Üçüncü bölümde 1-3 pozisyon geçişine ilişkin kesit

Şekil 15'te; 63. ölçüdeki tema, 2. pozisyonda başlamaktadır. Araştırmacının bu şekilde tercih etmesinin sebebi on-altılık notaların aynı telde daha rahat ve doğru çalınabilecek olmasıdır. Aksi halde la-mi ve mi-la tellerinde geçişler sırasında zaman kaybı olasıdır. 65. ölçüde ise yine aynı sebeplerden dolayı 2. pozisyondan 1. pozisyona geçiş görülmektedir.



Şekil 16. Üçüncü bölümde 1-3 pozisyon geçişine ilişkin kesit

Şekil 16'da eserin üçüncü bölümünün bitiş sekansı görülmektedir. Burada 4 ölçülük sustan sonra 83. ölçüden 86. ölçüye doğru yukarıya doğru creshendo bir şekilde giderek tizleşen bir yapı görülmektedir. 86. ölçüdeki mi bemol notası 4. pozisyonda veya 3. pozisyonda parmak uzatılarak icra edilebilir.

Onur Özmen'in "Op. 41 Keman-Piyano İçin Sonatin" eseri düzey bakımından nasıldır? Alt problemine ilişkin bulgular.

Tablo 6. "Op. 41 Keman-Piyano İçin Sonatin" eserinin düzeyine yönelik eğitimci görüşleri

	1.yıl		2.yıl		3.yıl		4.yıl		Toplam	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Onur Özmen'in "Op.41 Keman ve Piyano için Sonatin" eserinin 1. bölümü keman eğitiminin kaçınıcı yılı düzeyine uygundur?					3	75	1	25	4	100
Onur Özmen'in "Op.41 Keman ve Piyano için Sonatin" eserinin 2. bölümü keman eğitiminin kaçınıcı yılı düzeyine uygundur?					3	75	1	25	4	100
Onur Özmen'in "Op.41 Keman ve Piyano için Sonatin" eserinin 3. bölümü keman eğitiminin kaçınıcı yılı düzeyine uygundur?					2	50	2	50	4	100

Tablo 6'ya göre eğitimcilerin %75'i eserin birinci bölümünün 3. yıl, %25'i ise 4. yıl seviyesine uygun olduğunu ifade etmişlerdir. Eserin ikinci bölümünün seviyesi ile ilgili eğitimcilerin %75'i 3. yıl, %25'i ise 4. yıl olarak görüş bildirmişlerdir. Eserin son bölümüne ilişkin ise eğitimcilerin %50'si 3. yıl, %50'si ise 4. yıl olarak cevap vermişlerdir. Verilen cevaplara göre Onur Özmen'in "Op. 41 Keman-Piyano İçin Sonatin" eserinin keman eğitiminin ilk 3-4 yılı için uygun olduğu söylenebilir.

TARTIŞMA ve SONUÇ

Birinci alt probleme yönelik bulgulardan elde edilen sonuçlara göre eser, temel yay tekniklerinden detache, legato, martele, staccato ve tremolo ile bir üst seviye diyebileceğimiz spiccato yay tekniklerini içermektedir. Özellikle ilk bölümdeki yapıda bazı eğitimciler giriş pasajının detache çalınacağını ifade ederken bazı eğitimciler ise martele yay tekniği ile çalınmasının daha doğru olacağını belirtmişlerdir. Bu noktada eserin karakterinin belirleyici olduğu ve çalışma aşamasından sonra sunuma yani eserin gereği gibi çalma aşamasına geçildiğinde ise yay tekniklerinin farklılık gösterebileceği ortaya çıkmaktadır. Aynı şekilde üçüncü bölümün giriş sekansında da çalışma ve seslerin temizlenme aşamasında noktalı notalar detache veya staccato olarak çalışılabilir de eserin gerçek sunumunda yayın spiccato olarak kullanılması gerekecektir.

İkinci alt probleme yönelik bulgulardan elde edilen sonuçlara göre eserin sol el teknikleri bakımından pozisyon değiştirme, pizzicato ve flajole tekniklerini içerdiği görülmektedir. Eserin yalnızca ikinci bölümünde geçen pizzicato icrası oldukça yalın ve basit tutulmuş olup ağır bir tempo içerisinde öğrencinin kolayca çalabileceği niteliktedir. Görsel 14'te 31. ve 32. ölçülerde görüldüğü üzere dörtlük notalar kullanılmıştır. Bu durum öğrencinin rahatça ve temiz bir şekilde çalmasına yardımcı olur. Eserde kullanılan bir başka teknik olan flajole tekniği ise sadece yine ikinci bölümde 37. ve 38. ölçülerde geçmektedir. Açık telle doğal flajole ile başlayan pasaj birinci parmağın kullanımı ile oluşturulan yapay flajole ile devam etmektedir. 3. veya 4. yılında olduğu düşünülen bir öğrencinin bu pasajı rahatlıkla çalabileceği düşünülmektedir.

Bir başka sol el tekniği olan pozisyon geçişine baktığımızda eserin genelinin birinci pozisyon sınırları içerisinde kaldığını ancak bununla beraber her bölümde birkaç yer dışında si notasından daha tiz notaların olmadığını görmekteyiz. Bu durum eserin neredeyse tamamının birinci pozisyonda çalınabileceği düşüncesini oluşturmaktadır. Ancak, üçüncü bölümün girişinde olduğu gibi hızlı pasajı tel değiştirerek riskli duruma sokmamak için ikinci pozisyonda başlamak veya kimi yerlerde ise görsel 14'te 21. ölçüde görüleceği üzere tını bütünlüğünü bozmamak için üçüncü pozisyonu kullanmak eseri daha nitelikli çalmak için tercih edilmiştir. Son örnekte verildiği gibi 1., 2. ve 3. pozisyonların geçişi, eserin tümünde tını bütünlüğü ve gereksiz tel değişikliklerinin önüne geçmek için tercih edilmiştir. Elbette ki araştırmacı tarafından tercih edilen parmak numaraları, pozisyon geçişleri ve yaylar araştırmacının tercihidir ve başka bir icracı veya eğitimci tarafından başka bir şekilde yeniden düzenlenebilir.

Üçüncü alt probleme yönelik bulgulardan elde edilen sonuçlara göre eserin keman eğitiminin 3. veya 4. yılında çalınabileceği/ öğretilebileceği görülmektedir. Eğitimciler her bölüm için farklı görüş bildirmişlerdir. Yani, her bir bölümün hedef davranışları ve zorluğu kendi içerisinde değişmektedir. Örnek olarak, Oscar Rieding Op.35 Si minör keman konçertosunda olduğu gibi eserin ilk bölümü keman eğitiminin birinci yılının sonunda öğretilip/ çaldırılmakta; üçüncü bölümü ise 2. yılında öğretilmekte/çaldırılmaktadır (<https://www.violinist.com/discussion/archive/10323/>). Bir başka örnekte olduğu gibi, Antonio Vivaldi'nin Op.3 No.6 La Minör keman konçertosunun birinci bölümü üçüncü pozisyonda olması sebebiyle keman eğitiminin genellikle 2. yılında öğretilip/ çaldırılırken, üçüncü bölümü ise 3. yılda tercih edilmektedir. Onur Özmen'in "Op.41 Keman-Piyano için Sonatin" eserinin de ilk bölümü 3. yıl için uygun görülürken, üçüncü bölümü ise 4. yıl için eğitimciler tarafından uygun bulunmuştur. Elbette ki tüm bu tercihler kural değildir ve öğrencinin hazırbulunuşluğuna, gelişimine ve çalışma temposuna göre değişiklik gösterebilir. Ulaşılan sonuçlara göre Onur Özmen'in eserinin gerek sağ ve sol el tekniği bakımından gerekse nota değerleri ve pozisyon bilgisi bakımından keman eğitiminin ilk yıllarında çaldırılmaya uygun bir eser olduğunu söyleyebiliriz. Zaten sayıca az olan ve özellikle eğitim amacıyla yazılmamış olan Türk keman repertuarında eserin kullanılabilirliği ortadadır. Parasız (2009) yapmış olduğu çalışmada Keman öğretim elemanlarının görüşleri doğrultusunda keman öğretiminde kullanılmakta olan Türk eserlerinin sınırlı olduğu ve bu eserlerin seslendirilmelerinde güçlükler/ sorunlar yaşandığı; Çağdaş Türk Müziği keman eserlerinin, eğitim müziği eksenli keman eğitiminde kullanılabilirlik oldukça sınırlı olduğu tespitine varmıştır. Elde edilen sonuç, yapılan bu çalışmanın Türk keman eğitimi dağarındaki eksiği ortaya koyma bakımından paralellik göstermekte ve yeni bir eser kazandırması bakımından önemini ortaya koymaktadır.

Buna ek olarak Kutluk ve Kurtaslan (2012), Necdet Levent'in 1 numaralı keman konçertosunun temel davranışlara yönelik yaptığı araştırmada eserin detache, legato, martele, spiccato, flajole ve çift ses ve pozisyon değiştirme tekniklerinin kullanıldığı ve bu tekniklerin geliştirici olduğunu ifade etmiştir. Benzer şekilde Onur Özmen'in keman-

piyano için yazmış olduğu sonatina de temel sağ ve sol el tekniklerine yer vermekte ve öğretici durumdadır. Aynı hedeflere yönelik yazılmış bu eserler keman öğretiminde bir literatür oluşmasında önemli bir yer tutmaktadır.

Araştırmanın giriş kısmında belirtildiği üzere; Türk keman edebiyatında başlangıç seviyesinde eserlerin yetersizliği dile getirilmiştir. Elbetteki bu seviyelerde eserler mevcuttur ve Onur Özmen'in sonatina bir başka eserin yerine geçme amacı ile yazılmamıştır. Aksine hedefleri doğrultusunda kendi içinde tutarlı ve bölümler arasındaki zorluk düzeyi birbirine çok yakın bir eserdir. Eser bu noktada kendini özgün ve eğitsel kılmaktadır. Hedeflenen sağ ve sol el davranışlar bölümler içerisinde süreklilik göstermektedir ve bu durum tekniğin pekiştirilmesi konusunda önemlidir. Bu amaç doğrultusunda yazılmış eserlere örnek vermek gerekirse Server Acim'in "Filiz"adlı eseri 1. pozisyonda, makamsal, legato ve bağlı staccato tekniklerinin ön plana çıktığı sade bir yapıttır. Benzer şekilde Necdet Levent'in Peşrev, best eve 2 saz semaisi de legato çalım tekniğinin ve pozisyon değiştirme becerilerinin pekiştirilmesi için tercih edilebilecek makamsal bestelerdir.

Elde edilen sonuçlar doğrultusunda Onur Özmen'in keman eğitiminin başlangıç seviyesi hedef davranışlarına yönelik yazmış olduğu sonatina yukarıda belirtilen sağ ve sol el tekniklerin gelişiminde/ pekiştirilmesinde destek olacağı düşünülmektedir. Onur Özmen'in sonatina özelinde bu seviyede eserler yazılabilir ve başlangıç seviyesi Türk eserleri çeşitlendirilip çoğaltılabilir. Bu vesileyle, daha geniş ölçekte repertuarın gelişmesi, icracıların yeni müzikleri tanınması, bu eserleri kaydetmesi, dinleyicilerin beğenisine yeni eserler sunması, yarışma ve festivallerde Türk besteci ve eserlerinin tanıtılıp seslendirilmesi sağlanabilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Bu araştırma Akdeniz Üniversitesi 5157 numaralı normal araştırma projesi kapsamında yapılmış bir çalışmadır ve Akdeniz Üniversitesi tarafından desteklenmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: This research was conducted within the scope of Akdeniz University normal research project number 5157 and was supported by Akdeniz University.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Sonat COŞKUNER 0000-0003-3252-7803

REFERENCES / KAYNAKLAR

- Arney, K. M. (2006). A Comparison of the Violin Pedagogy of Auer, Flesch and Galamian: Improving Accessibility and Use Through Characterization and Indexing. Master of Music in Music Education. The University of Texas, Arlington
- Auer, L., Saeger, G. (1926). *Graded course of violin playing*. Book 7. New York: Carl Fisher, INC.
- Cerreto, S. (1601). *Della pratica musica vocale et strumentale*. Napoli.
- Çuhadar, H. (2009). Kemande çalma teknikleri. *Ç. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 18 (1). 121-132.
- Dalkıran, E. (2011). Keman Eğitiminde Staccato ve Martele Yay Tekniklerinin Keman Öğrencilerine Aktarımı. *E- Journal of New World Sciences Academy*. (6) 1.
- Karasar, N. (2008). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel yayıncılık.
- Kutluk, Ö., Kurtaslan, Z. (2012). Keman eğitiminde çağdaş Türk keman eserlerinin kullanılma durumuna ilişkin öğretim elemanı görüşleri. III. Uluslararası Hisarlı Hamet Sempozyumu, Kütahya.
- Nadal, P. J. (2022). The development of slurs in violin bowing during the Italian seicento: printing and rhetoric. Yayınlanmamış Doktora Tezi. The City University of New York.
- Parasız, G. (2009). Eğitim müziği eksensel keman öğretiminde kullanılmakta olan Çağdaş Türk Müziği eserlerinin tespitine yönelik bir çalışma. *Sanat Dergisi*. 0 (15). 19-24.

İnternet Kaynakları

<https://www.violinist.com/discussion/archive/10323/>

Atf Biçimi / How cite this article

Coşkuner, S. (2024). Onur Özmen's Op. 41 Violin–Piano Sonatina and Its Level. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(1), 14–28. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1430323>

A Conceptual Exploration on the Interplay of Unconscious in Musical Creativity

Müzikal Yaratımda Bilinçdışının Etkileşimi Üzerine Kavramsal İnceleme

İsmail Hakkı BURDURLU¹ 

¹Ministry of Defense, Turkish Air Force, Air Training Commanding, İzmir, Türkiye

Corresponding author /

Sorumlu yazar : İsmail Hakkı BURDURLU

E-mail / E-posta : ismailhakkibururlu@gmail.com

ABSTRACT

The process of musical creation involves the artist bringing conflicts from the unconscious into consciousness based on their biological, cultural, and psychological experiences. In other words, the transformation of psychic resources into tangible sound arrangements intricately intertwined with cultural aesthetics plays a fundamental role in the formation of music. This study aims to contribute to the analysis of Western art music by emphasizing the interaction between musical creation and the unconscious through Freudian and Lacanian psychoanalytic methods. Simultaneously, in this regard, it holds significance as an interdisciplinary and explanatory research field that can guide the generation of meaning towards the inner worlds of musicians.

Keywords: Musical creativity, unconscious, psychoanalysis

ÖZ

Müzikal yaratım süreci, sanatçının biyolojik, kültürel ve psikolojik deneyimlerine dayalı olarak, bilinçdışındaki çatışmalarının bilinç düzeyine erişimini içerir. Diğer bir ifadeyle psişik kaynakların müziğin oluşumunda kültürel estetikle içi içe geçmiş somut ses düzenlemelerine dönüştürülmesi temel bir rol oynar. Bu çalışma, Freud ve Lacan'ın psikanalitik yöntemleri aracılığıyla müzikal yaratım ile bilinçdışı arasındaki etkileşimi vurgulayarak Batı sanat müziği bağlamının analizine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. Bu açıdan, müzisyenlerin iç dünyaları hakkında anlam oluşturmanın yolunu gösterebilecek disiplinlerarası ve açıklayıcı bir araştırma alanı olarak önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzikal yaratım, bilinçdışı, psikanaliz

Submitted/Başvuru : 04.02.2024

Revision Requested/
Revizyon Talebi : 26.02.2024

Last Revision Received/
Son Revizyon : 26.02.2024

Accepted/Kabul : 26.02.2024

Published Online/
Online Yayın : 28.02.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

INTRODUCTION

Musical creation can be evaluated as the 'embodiment' of the ongoing inner state in the artist's cultural and biological background, transforming into sound and rhythm organizations within a specific context. In discovering the latent intrinsic process (unconscious) in a musical work, as a creation transformed into cognition, it seems that psychoanalysis is an important paradigm. Thus, it becomes inevitable to turn to the theories of Sigmund Freud and Jacques Lacan, who share an unconscious approach focusing on the impact of internal drive and conflicts, as well as symbols.¹ In this context, an interdisciplinary scientific literature has emerged that discusses and defines, from a profound perspective, the relationship between the unconscious and creative potential in music, influenced by Freudian and Lacanian psychoanalytic theories.

Research on music that solely approaches the musical creative process as a psychoanalytic situation not only generates new and valuable areas for artistic discussion but may also be limited in supporting the musical data a musician may need in the process of 'artistic individuation.' In other words, from the perspectives of composition, performance, etc., such studies indicate a rather restricted musical content regarding the distinctive qualities that make musicians unique and the ongoing effects they have on people. The current study aims to elucidate specific psychological layers inherent in the artistic essence of a musical output by integrating a broad and interconnected array of perspectives. This will also be beneficial in observing the artist's social position within their own culture and the impact of this position on their psychological structure. In this context, the hypothesis of the study is that the process of musical creation takes form through the interaction of the artist's unconscious and socio-cultural existence.

The Spectrum of Musical Creativity

In Western art music, the process of creation became associated with mathematical systems that imitated nature during the Renaissance, while it evolved from a tradition based on an internal/metaphysical understanding throughout the Middle Ages. In other words, musicians have started to represent a creativity born from emotion and reason, surpassing nature rather than replicating it, progressing on a tradition invented with mathematical systems since the Middle Ages (Michels & Vogel, 2021). In line with Aristotle's design (think, make, and produce) on music is classified into *theoretica* [thinking], *practica* [making], and *poetica* [creation] (Palisca, 2006). Thus, the concept of *musica poetica*, which allows the use of music as a 'language of sound,' has given rise to the tendency to symbolize the non-musical. In fact, it is considered that the symbolized work or element is used as a guide in determining and directing the internal structure of music. However, it is observed that rather than a continuous 'pathological' and 'aesthetic'² emotional unity between the musical structure in the work and the linguistic attitude, the formal structure and dynamics of music are crucial. Therefore, the idealization and realization of symbolized emotional orientations and their associated psychological data through sound, rhythm, and tonality have brought about an examination from perspectives such as semiotics and hermeneutics.

Since the 18th century, there have been evolutionary, cultural, and psychological [perceptual-cognitive] theories regarding the origin of music and human musicality (Michel & Vogel, 2021). In this regard, theoretical and empirical research on the Darwinian evolutionary context of music (Miller G., 2000; see also Thompson, 2014; Bannan, 2017; Honing, 2018), rooted in Spencer's (1875) essay on animal vocal mimicry, and the emotional transmission function acquired by music in the evolutionary process, is noteworthy. Derived from J. G. Herder's cultural and language-based book *Treatise on the Origin of Language*, the theories propose that folk songs and the language they contain reflect a society's thoughts, traditions, and even its spirit (Bohman, 2013; Cooley, 2013). Similarly influenced by Darwinian evolutionary theory, C. Stumpf's book *Origins of Music* grounded in the philosophies of Plato and Aristotle, is accepted as a theory that examines the sound patterns created by humans within the context of music and the prehistoric evolution of humans through sensory, perceptual, and cognitive theories (Trippet, 2012).

It would be appropriate to say that the phenomenon we consider as music is cultural due to the variations of sound patterns and models within a unique numerical application, changing over time and space. This ethnomusicological approach to all kinds of artistic and aesthetic accumulations arising from cultural dynamics establishes a field of contribution in understanding the creation and perception of music within the cognitive foundation of human music as a social and individual entity. In the realm of music, artistic creation, and even the satisfaction process undoubtedly represent

¹ While their fundamental contexts may appear similar, it can be argued that Lacan developed Freud's theory in linguistic and semiotic terms. However, the conception of symbols differs: for Freud, it is tied to dreams (language in the background), whereas for Lacan, it is entirely language-based.

² The term pathology, derived from the Greek word *pathos*, representing concepts such as pain or illness, refers to the emotions and their bodily reflections that occur in physiological and psychological dimensions in the process of symbolization. However, depending on the symbolized situation, bodily impulses and emotions represented by physicality gain value as a tool used in the development of music, rather than a continuous unity in aesthetic practices [relying time and culture]. Essentially, this approach grounds the psychological dimension of the emotions or feelings symbolized in the artistic representation of the music discussed in the study.

an inherent interaction between the current time and cultural dynamics. Western art music, beyond continental Europe, incorporates musicians from different geographical areas and cultures, influenced by processes such as globalization and imperialism. Consequently, artistic creation and productivity levels, as a kind of 'shared' music system, also bring about the interaction of biological and socio-cultural diversity. Hence, the integration of cognitive and psychological processes can be considered a distinctive phenomenon in the artistic creation of music. In this sense, establishing a conceptual alliance with psychology stems from the understanding that music (and, therefore, human) is, to some extent, dependent on prior experiences, leading to innovative interdisciplinary approaches. Thus, music psychology, formed by the integration of neurology, philosophy, aesthetics, psychology, cognitive science, ethnomusicology, and comparative musicology, reflects an effort to emphasize the mental processes and behavioral dimensions of music (Margulis, 2018).

Until the mid-20th century, it can be said that music practice and practitioners lagged in efforts to integrate aesthetic meaning with scientific knowledge, relying on ancient traditions and spiritual thoughts (Barale and Minazzi, 2008). Music research within an aesthetic and art-based musicology field shifted from a Cartesian (objective) perspective to a more Humean (subjective) philosophical axis. In the Cartesian view, the real of the object exists outside human perception, singular and incomprehensible. Following this perspective, the artist is tied to the essence of a particular creator, discovering and copying one of that creator's pieces (Mukhamedova & Musinova, 2018). Therefore, the artist is evaluated in a position of discovering rather than creating. In the Humean view, the real of the object is subjective, dependent on individual observation and experience; thus, artistic creativity is an 'individual, unexpected, and mysterious' matter. In other words, in music research conducted through Cartesian philosophy, music is considered 'independent' of humans; in contrast, the Humean view conceives music as an empirical and inherently human phenomenon (Hodges & Sebald, 2011). Therefore, these contrasting perceptions lead to conflicting results in the experimental and theoretical research of music psychology. In this regard, Campbell and Heller (1980) discuss a series of fundamental understandings for music psychology, which opens a broad field by disregarding Cartesian philosophy:

- The real of music is considered equivalent to human-beings.
- The foundation of making music by human-beings is seen as connotation rather than message transmission.
- Implicit rules shared between musicians and listeners are used as models for music learning, perception, and development.
- Musician-centered knowledge, not transcribed and thus resolved based on implicit rules, is evaluated on an equal status with notation-based knowledge (as cited in Hodges & Sebald, 2011, p.25).

The concept of artistic creation in the field of philosophy has been characterized by the distinction between superficial (*pseudo*) and authentic (*authentikos*) forms and contents for centuries. Drawing from Plato's *Symposium*, the distinction between superficial art that beautifies life with artificial things and true art that creates authentic and enlightening feelings stands out as a clear differentiation and understanding for creativity (May, 1994). In this context, in Platonic and Cartesian philosophy, the real of music is sought in its concrete representations such as sound structure and notation. On the other hand, from an Anti-Platonic or Humean perspective, in addition to its concrete representations, the creation of music is correlated with the composer/performer axis (Fisher, 1991).

The Platonic and Cartesian understanding of musicology emphasizes that music represents itself and draws attention to its unique nature; it rejects evaluation with paradigms from other disciplines, such as literature and language, as it lacks a communicative element. However, for music considered independently of humans, imagery is attributed to the discovery of pieces of a cosmic essence. It can be said that this imaginarieness, which gives deep meanings to music that are difficult to grasp and externally, represents a productive implication like Julia Kristeva's semiotic concept of *chora*.³ In other words, music, highlighting its transcendental dimension due to offering deep emotional experiences and aesthetic pleasures independently of human emotions and thoughts, points to its abstract style that cannot be easily explained by scientific rationality.

In this context, the issue of separating music from its composer is somewhat debatable within the current scientific paradigms. This is because significant progress has been made in understanding and explaining the neurological and psychological dimensions of music. Scientific studies (Koelsch, 2009; Levitin, 2006; Thaut, 2013) addressing topics such as how music is processed in the brain, how it influences human emotions and thoughts, and the therapeutic uses of music have shed light on these aspects. However, it is acknowledged that explaining music solely through

³ Plato's term *Chora*, as used in his dialogue *Timaeus*, is, as noted by Derrida (2008), an existential metaphysical concept. It is considered an intermediate zone between the physical and ideal worlds in the production of meaning/cognition for humans. *Chora*, later employed by J. Kristeva in psychoanalytic and linguistic theory, is attributed to a fertile and indeterminate space where meaning is yet to form. However, according to Yurdadón (2022), the term, with its complexity that does not align with Cartesian understanding but holds its advantage, represents existential and psychological levels beyond symbolism.

scientific data may fall short of fully grasping its rich and complex nature. Therefore, philosophical, artistic, and aesthetic approaches accompanied by scientific studies will provide valuable contributions to understanding the nature of music and evaluating it as an entity independent of its creator. However, when the music-analytical and aesthetic paradigm reduces music to its notated form and introvertive meanings in a one-dimensional manner within the context of historicism or authenticity perception, it oversimplifies the concept of 'creation.' In this regard, Cook (2006) expresses that the concepts of music and musical creation are subjected to authoritative generalization by analytical and aesthetic theories produced within a specific historical and ideological framework.

When it comes to the widespread psychological studies related to the creative process, Rollo May's approach holds a fundamental and significant position. Creativity, as a concept/process with remarkable originality, is often associated with the neurotic conditions (depression and psychosis) of artists in the context of Western art, such as V. van Gogh, E. A. Poe, L. van Beethoven, and G. Mahler. However, May (1994) views the association of creativity with a treatable psychological disorder, like neurosis, as a 'reductive' understanding and suggests that it artificially diminishes its essence. This implication of creativity as a disease and the notion that it could disappear after treatment create a peculiar dilemma. May (1994, p.43) seeks a definitive stance against this dilemma and the reductive approach to creativity, emphasizing the following points:

“... if it arises as a byproduct of an effort to accomplish something else through a kind of emotion or impulse transfer or compensation, does the genuine value of our creative action become merely artificial? I strongly disagree that creativity can be reduced to another process or that it must necessarily be a product of neurosis.”

The creative process [of music] is explained as a cognitive characterization process where the artist's knowledge, skills, and emotional experiences in life are mobilized (Sloboda, 1985, 2005; Vygotsky, 1974). In artistic forms, the foundation of artistic imagery or creation is closely associated with the 'drive' that is intricately connected to the imagination. In other words, it is a mental process where an individual's perception in interaction with the environment and the transformation of the concepts they generate result in the formation of new imaginal data. Musical expression, due to the absence of a tangible output (literature, painting, etc.), creates fleeting perceptual experiences while conveying something in an imaginative sense as if telling a story. Fisher (1991) has addressed the persistent views in the musical sense that this process of imagination exists independently of the composer and that the musical object is only discovered. In the ontological discussion centered around the concepts of 'creation and discovery,' while discovery is about recognizing or revealing what already exists, creativity is defined as the process of creating new things or combining existing things in a different way. In this sense, Fisher (1991) emphasizes that all musical works involve some discovery regardless of being seen as independent objects of the artist and creative activity, drawing attention to the original form and real that emerge because of the artist's choices. Musical creativity here is about the composer transforming images noticed and 'discovered' around them into new and original images within their own thoughts/emotional world. In short, ontologically, music can be said to represent creativity while being an inherent phenomenon in the process of discovery.

Artistic creation should be explored as an act of self-realization, as a natural and highly expressive manifestation of emotional insights, as suggested by May's (1994) reasonable psychological understanding, rather than as a product of illness. From Andreassen's (2005) cognitive-focused approach, artistic creation is viewed as an individual conceptualizing and producing an original work within the context of a problem or conflict, utilizing their abilities and knowledge. Additionally, the concept of musical creativity is examined from the perspective of cognitive neurology as a social practice reflecting and mediating the internal communication need among individuals (Pinho, 2018). In this regard, it can be said that the concept of creation should involve relevance and utility within the context of society. Various approaches proposing different focuses and thought processes indicate that creativity, as the expression of dialogues developed by the artist within their cultural context and inner world, points to an unconscious process in creativity.

In Western art music, artistic creation has given rise to a traditional performance dynamic within a specific cultural framework based on a comprehensive [mathematical] sound system, series, notation, instruments, and polyphony. Beyond traditional principles, it draws attention to the interpretative process in the performance of the musical notation [concrete form] and emphasize its possession of artistic creation (Héroux, 2018; Schiavio & Benedek, 2020). Creativity in performance is most evident in improvisation. Musical creativity can be defined as a social activity where performers interact with each other and the audience, almost like communication. It has neurological foundations and is described as a multi-modal and cross-modal human function (Brattico & Tervaniemi, 2006). However, the creativity here is evaluated as the effort of performers to make each performance unique between the contextual situation in a/the traditional approach and spontaneity (personal feelings and tendencies). The artistic creation of musical performance, while being a concept of interpretation based on a natural and dominant performance tradition, may not encompass as

high subjectivity as in composition. Brenneis (1990) and Clarke (2012) define this concept as the action of creating meaning from musical symbols (tonality, articulation, phrase, timbre, dynamics, etc.) with abstract meaning in notation (as cited in Schiavio & Benedek, 2020).

Psychoanalytic methods represent an interest and aim to understand the personality potential and characteristics of musicians in the Western art tradition in relation to the creative process and nature of musical works, based on the conceptual framework of music psychology. The close relationship between musical creation and the composer in Western art can be evidenced by Solomon Volkov's *Testimony*, where Shostakovich's symphonies reveal extraordinary observations about mood and emotions, and Mahler's creative works demonstrate their intertwined existence, as emphasized in his own statements (Rechartd, 1985). Psychoanalytic music psychology has been theorized around what musical phenomena represent on an unconscious psychological level, both individually and collectively. It encompasses various research topics such as musical thinking and experience, creativity, composition, performance, and improvisational psychodynamics (Välämäki 2005). Additionally, the field of music psychology reflects an effort to examine the main mechanisms and other components in this process from the perspective of loading symbolic and associative meanings to music at the unconscious level. Of course, in this field of study that psychologically grasps the creative potential of music and artistic expressions, the irrationalism and empiricism associated with philosophical aesthetics and art understanding in the context of the artist's inner world and emotional experiences can be seen as a fundamental issue. However, psychoanalytic music research must benefit from the understanding used in musicology while grasping internal and subjective experiences such as the artistic creation process. Ultimately, scientific data from fields such as neurology and cognitive science enable us to understand and explain the emotional, cognitive, and creative dimensions of music more comprehensively.

The relationship between psychoanalytic theory and musicology may offer a two-fold collaboration for research purposes, suggesting that these two areas are intricately intertwined in complex ways. In other words, studies of this nature in the literature are evaluated within the scope of applied psychoanalysis conducted by psychoanalysts, as well as psychoanalytic music criticism carried out by art researchers and cultural critics. Therefore, Nattiez (1993) discusses a dichotomy regarding whether a specific psychoanalytic music study is a psychoanalysis utilizing music or a musicological study employing psychoanalysis. For example, the composer's experiences, emotions, latent conflicts, worldview, interpersonal relationships, etc. While psychoanalysis with situations is a typical research style in the applied psychoanalysis tradition, it is stated that examining all kinds of musical texture as a cultural output, ignoring the situations related to the composer, is in a musicological tradition of psychoanalytic music criticism (Välämäki, 2005). Thus, from a musicological perspective, the utilization of psychoanalytic literature can be beneficial if it provides a solution and model for the problem situation of research with specific methods, tendencies, and current discourses. In the continuation of this study, methods and approaches focusing on the unconscious for the artistic creation process of Western art music are presented.

Freudian Unconscious and Musical Creativity

While Sigmund Freud does not make any references specifically to music in his psychoanalytic approach, he puts forth bold claims regarding art. Freud perceives art as a transformed expression of unconscious, unfulfilled desires, attributing more value and privilege to the artist as a result (Hodges & Sebald, 2011). Although Freud's views on art are scattered across several articles, they have significantly influenced the shaping of a psychoanalytic research perspective on artists. Thus, the psychoanalytic approach has gained a position by addressing significant themes in literature, film, and other art forms. Freud's rare studies on artists and artworks appear to be linked to his personal interests or predetermined compatibility within a psychoanalytic framework (Crozier & Chapman, 1985). Almost all artworks and forms represent a concrete expression of interactions with the world of human cognition, while music emerges as a relatively abstract form of expression through sound and rhythm. However, due to the output presented by music through sound and rhythm, different from the world of objects with which humans interact, psychoanalysis is considered to have limited its ability to develop an approach to the nature of a musical work. As Roazen (1975) pointed out, Freud might have shown indifference towards music (except for opera) because he could not directly grasp its content and could not engage in theoretical production (as cited in Crozier & Chapman, 1985). Nevertheless, according to Rechartd (1985) and Välämäki (2005), Freudian psychoanalysis later attempted to approach music based on different focal points related to objects or movements, forming four distinct starting points:

- Biographical studies on composers and musicians and efforts to understand musical works based on biographical data.

- Information obtained from experiences and analyses of psychoanalytic situations regarding musicians and the emergence of musical experience.
- Psychoanalytic metapsychology and developmental psychology studies on the psychological meanings of music, musical experience and thought, starting from the childhood psychic period.
- Psychoanalytic studies on introspective observation of impressions evoked by listening to music.

The research conducted within the Freudian tradition predominantly explores the psychological factors that drive the artistic creation of a musician in the context of musical and artistic creation. However, a noteworthy movement within the scope of new musicology has attempted to benefit from psychoanalytic approaches, arguing that Freudian examination does not sufficiently encompass a wide range of factors contributing to artistic essence and excellence (Reik, 1983; see also Nass, 1989; Feder, Richard, & Pullock, 1993; Schwarz, 1997). In these studies, two fundamental approach strategies can be discerned concerning the distinctiveness of artistic creation within which the musician operates, encompassing various skills, knowledge, education, and qualifications, as well as the examination of unconscious content over time:

- The introspective examination based on considering music as a psyche.
- Examination of the unconscious level formed because of the musician's life experiences, focusing on the traces and insights in the artwork.

The understanding of artistic creation in psychoanalytic studies gains significance through the transformation of deep regions in the artist's psyche into specific external actions, and even the reprocessing of unconscious (latent) material (Feder, 1981; see also Nass, 1989; Recharadt, 1985; Välimäki, 2005). A psychoanalytically supported music analysis can be considered as an approach that shares a common goal with the detection of the psyche⁴ and unconscious emotional processes, aiming to explore the latent aspects of music. In terms of the methods employed in psychoanalytic studies on the artist's personality and creativity, the data used often have easily understandable contents. However, when it comes to the psychoanalytic analysis of music as the artist's creation in the context of rhythm and sound, it involves abstract expressions related to the psyche. This situation suggests that purely psychoanalytic approaches may not directly address the foundational issues specific to the music itself. Therefore, it is not incorrect to say that, despite being a progressive understanding in psychoanalytic music research until the late 20th century, it remains within certain limitations.

Psychoanalytic music examinations (Feder, 1981; see also Keller, 2003; Kramer, 1998; Ostwald, 1985; Recharadt, 1985; Schenker, 1935/1977; Schwarz, 1997) attribute a central role to the concept of unconscious perception/unconscious in their understanding and theorization. In addition to this, methods such as psychodynamics, metapsychology, and psychobiography provide means to investigate the psychic domain that influences and coexists with the musician's creative process. Although these methods may not directly contribute to the creation process and meaning of music, they offer data that the researcher-musician can use for interpretation or analysis.

Noy (1993) criticizes the psychoanalytic tradition that focuses solely on the unconscious/latent aspects of music, arguing that it is a limited approach. He asserts that efforts to explore the abstract aspects of music should be complemented with equal attention to its concrete formal aspects. Clearly, this perspective, rather than aligning with musicological traditions, can be seen as drawing from psychoanalysis to represent a more systematic approach to music research. In his earlier works, Noy (1966; 1967) outlined general subject areas in the formation of psychoanalytic literature on the psychodynamic meanings of music, encompassing linguistic, historical, and introspective (sound, form, etc.) contexts:

- Music as language and communication
- Music and emotions
- The origin of music and the development of the musical language
- Intrapsychic sources of music
- The structure of music
- Psychological functions of music
- The personality of the musician

Freudian psychoanalysis argues that the body, representing physicality in meeting the urges [desires, needs] for the continuation of human existence, produces a discourse by representing the psyche in the external world. In contrast to the notion of urges taking a position with physicality, Freud approached the context of drives within a three-layered topographic psyche model as conscious, preconscious, and unconscious (Sharf, 2018). According to Freud's theory,

⁴ This statement suggests that music, as a creation of humans, represents a structure composed of layers corresponding to conscious and unconscious aspects. In this context, the assertion is made that music, as a product of human creation, also possesses a psyche.

music reflects unconscious emotions and desires, addressing deep psychological layers. This demonstrates that music serves not only as an artistic expression but also as a mirror of human psychology. Välimäki (2005) specifically theorizes that music converges at the preconscious level by interacting with the impetus of unconscious desires, emotions, and thoughts. Psychoanalytic understanding of music derived from the Freudian model focuses on exploring the emotional layers beneath the surface of what we can perceive at the conscious level in music (such as sound, rhythm, notation, etc.). In this context, psychoanalytic music research examines the relationships between latent [unconscious] desires and indicators in a musical work. The aim of psychoanalytic music studies is not to identify and cleanse material from the unconscious. Instead, it seeks to bring awareness to the suppressed covert content, making it explicit in the conscious realm for synthesis. Looking through this perspective, Schenker's (1935/1977) work, where he assigns specific concepts and levels to musical structures to reach their meaning in terms of 'relationship and connotation,' is noteworthy. In fact, Fleshner (2012) argues that the conceptual framework in Schenker's theory represents a strong connection with Freud's three-layered psychic theory. In his understanding, Schenker (1937/1977) draws attention to the connotative aspect of music, considering the transformations encountered while progressing towards a goal through 'vital will and imagination' on three levels: background (*hintergrund*), middleground (*mittelgrund*), and foreground (*vordergrund*). In the background stage, he identifies the origin of the musical motif as the first form [ursatz]; in the middleground stage, he discusses the transformation layers of the initial form, which he names *verwandlungsschichten*; and in the foreground stage, he points out that the content of the musical creation is reproduced in different ways [*semper idem sed non eodem modo*] in the initial forms. Previously, Schenker (1930/2014) had formulated a theory suggesting that repeated musical contents, felt with foresight in the depths of the background and creating a genuine connection (middleground), provide a profound understanding.

On the other hand, it is noteworthy, as asserted by Fleshner (2012), that in Schenker's (1935/1977) book, the background level, which he names, lacks a clear Freudian content implication about the unconscious. However, although there might not be explicit Freudian elements, when examined in terms of the starting point and general framework, the conceptual similarities are exciting, suggesting that Schenker's book could be seen as making a bold claim about exhibiting an explicit psychoanalytic approach. It can be said that Schenker attempts to associate conscious musical phenomena on the surface of a musical work with 'suppressed' ideas or feelings to reveal the transformative paths of a musical piece (Drabkin, 2008). The way he defines the background stage, linking it with the unconscious, the middleground with the preconscious, and the foreground with the conscious layer, describes a synthetic process that aligns with Freudian psychoanalytic theory (Cook, 1987; Fleshner, 2012). Rather than identifying a direct relationship between Schenker's model and Freud's psychoanalytic theory, their conceptual similarities are noteworthy. This suggests that there are certain aspects of Schenker's methodology of musical analysis that bear parallels, if not complete agreement, with Freud's theory.

In the psychoanalytic context, individuals focus on creating a picture of themselves and the world around them to make sense of a constant feeling of unrest and the resulting state. On the other hand, music serves as a method or counterpart that shapes relationships between an individual's experiential world and themselves (Kohut, 1957; Wittenberg, 1980). Therefore, it would be challenging to attribute a conscious purpose to musical thought and experience. Consequently, the methodological perspective of psychoanalysis, which addresses the 'formless/conflicted' aspects of an individual's relationship with their experiential world,⁵ can bring reflections of musical thoughts to the conscious level (Kohut, 1957; Nass, 1971). Building on this, Rechart (1985) argues that music becomes appealing due to its ability to draw painful and overwhelming experiences into a relatively stable space. In other words, attention is drawn to the transformation of the individualization development of the human psyche as a skill within music. As noted by Nass (1975; 1989), the composer sees the experience conveyed through diverse musical forms as a form of self [psyche]-definition.

Rechart (1985) contributes to the psychology of music from a psychoanalytic perspective by explaining the presence of psychological processes at different levels throughout musical composition using the concept of 'isomorphism'. Isomorphism, as employed by Rechart, can be said to denote the existence of similarities between structures in two different domains. Essentially, the concept of isomorphism suggests that two different systems, such as music and the psyche, may have similar structural or functional characteristics, and understanding these similarities can often lead to a deeper comprehension. In this context, Rechart's (1985) referencing of Feder's (1980; 1981) psychoanalytic studies on the relationship between G. Mahler's life and his compositions is found to be detailed and reliable. Rechart (1985) highlights in his work that Mahler's traumatic experiences and internal conflicts from his life are reflected in the depths

⁵ In Freudian psychoanalysis, the psyche is considered formless from birth and naturally represents limited functionality. In this sense, in perceiving and interpreting the experiential world with its instinctual characteristics, the forefront is occupied more by external influences. From this perspective, there is a prevailing notion that the unresolved experiences encountered by individuals in the external world have transformed into musical thoughts and experiences in the form of unconscious fragments.

of his works, offering listeners an internal journey. Additionally, it is stated that Mahler's internal conflicts, such as feelings of guilt and fear of death, are reflected in rhythmic changes and melodic turns in his compositions. Ostwald (1985) describes one of the songs from R. Schumann's *Dichterliebe* song cycle, *Ich hab im Traum geweinet*, as a perfect replica of the childhood abandonment trauma. However, Schumann's experience of being left to live with a family friend and caregiver, *Frau Ruppius*, at a young age due to his mother's illness, the suicide of his sister, and the death of his father are cited as the main reasons for his primary anxiety of abandonment (Guu & Su, 2011; Ostwald, 1985). According to Ostwald (1985), Schumann's psychoses related to these experiences manifested in his relationship with his wife Clara, but choosing music as a space for himself in his childhood to alienate every member of his family is associated with an awareness of this painful situation. Furthermore, Fink's (1993) study, referencing Freud's theory, is noteworthy for its psychoanalytic examination of sexuality in Brahms's first symphony. While initially generating ideas about the impact of sexuality on the form of the symphony, the presence of sexuality in the musical discourse (tonality, thematic structure, harmony, etc.) is indicated through metaphor and analogy in terms of 'desire and repression.'

Freudian psychoanalytic music research is observed to be conceptualized with an introverted and singular focus, employing a method that exclusively examines the psyche of the composer [or the musical work]. In music research conducted within this paradigm, artistic creation is considered as the transformation of deep regions and complex worlds within the musician's psyche into specific external actions. However, such pathographic examinations of the experiential world of composers can offer insights into a broader and deeper understanding of the creative process. In this way, psychoanalytic music research has the potential to be incorporated into music analyses and interpretations by focusing on biographical studies of composers and other musicians.

Lacanian Unconscious and Musical Creativity

The Freudian unconscious, according to Jacques Lacan, is defined as a concept in which there are always uncertainties or gaps between cause and effect (Lacan, 2011).⁶ In this regard, Lacan focuses on how the unconscious of neurosis is related, revealing the uncertain and conceptual aspects of the inner world (the real).⁷ Therefore, Lacan sees the function of the Freudian unconscious, which disrupts rational discourse, in his own context as the 'place of real'. In a more explicit sense, he believes that the unconscious proclaims itself by overcoming the censorship of the ego through metaphors, jokes, and errors (Freudian slips). The linguistic dimension attributed to the unconscious by Freud holds symbolic significance for Lacan, making the linguistic and semiotic realm a crucial tool in psychoanalysis. However, a fundamental distinction exists between the two approaches. While Freud focuses on latent meanings and accessible emotional content in literature and art, Lacan's point of interest in literature is the concept of *jouissance* and its revelation. As Hogan (1990) suggests, according to Lacan, language makes speech meaningful through symbolization, revealing the meaning of the unconscious in the uncertainties of conscious expressions (as cited in: Carpenter, 1998).

While Lacan identifies the unconscious as a structure-like language, he cannot provide an explanation for the structure of language from the perspectives of linguistic philosophy and psychology. Therefore, the unconscious, being a concept that is difficult to observe, cannot be structuralized (Forrester, 1990). Lacan primarily utilizes Saussure's semiotic terminology of the signified and signifier in his own theory. In Saussure's (1985) semiotic linguistic theory, the signifier is associated with a concrete and physical function, while the signified pertains to the abstract and semantic content. Additionally, the word representing the object (referent) is expressed as the 'sign.' Saussure (1985) views the relationship between the signifier and the signified as arbitrary and does not posit a specific connection between them. Lacan points out that meaning does not reside within the signified; rather, the relationship between the signifier and the signified is highly arbitrary, as it depends on being expressed appropriately by the suitable signifier (Carpenter, 1998). In this regard, Lacan, in his work *The Agency of the Letter in the Unconscious*, formulated Saussure's concepts of signifier and signified concerning the symbolic activity of the unconscious. Here, Lacan observed the precedence of the signifier over the signified and emphasized the constantly changing structure of the meanings of symbols (Mellard, 1998). While the position of the word [*parole*] in language may contain a collective meaning in a specific social consensus, it is emphasized that abstract interpretation, largely formed by the signified, takes precedence.

As Lacan demonstrates in psychoanalysis, he posits the claim that every action of ours takes place within the domain of the unconscious; he does not disregard the Freudian slip that facilitates the association of the unconscious with language. Lacan's conception of the unconscious symbolizes its incompleteness as the inaccessible [impossible] object

⁶ Essentially, Lacan argues that Freud's unconscious is not merely an unknowable determining factor in neurosis but criticizes its adequacy in the function of analysis.

⁷ Lacan explained the foundational theory of psychoanalysis, consisting of the symbolic, the imaginary, and the real, as an interconnected topological structure called the 'Borromean knot'. The 'symbolic' denotes the phase of adapting to the functions of society through the formation of language; the 'imaginary' indicates the phase before language and the formation of the ego in the realm of imagination, while the 'real' represents the interactions of the individual's consciousness and their position in the societal context [language] (Lacan, 2019).

of desire, hence the place he calls 'reality.' In other words, Lacanian reality can be described as a representation transmitted through the communication systems of consciousness. As this place distances itself, the situation that triggers desire, opens the subject to desire, and repeats itself is defined by the concept of the *objet petit a*,⁸ which is one of the fundamental ideas related to the unconscious. Therefore, Lacan considers the unconscious≈voice⁹ as the 'speech of the other' (Lacan, 2011). However, the voice taken as the *objet petit a* by Lacan is not the human voice. According to Miller (2007, p.145), Lacan's thesis implies that 'speaking, conversing, singing, making music, and listening, all serve to silence what deserves to be called the voice of the little other. However, the term 'silence' here should be thought of not as an act of exclusion but rather as the revelation of the *objet petit a*.

Kant believes that music has a temporary yet intense and physical impact that sets the mind in motion: [...] [the art of tone] speaks through non-conceptual pure sensations, leaving nothing behind for thought like poetry does (Kant, 1790/1934, p.109). Schopenhauer, in defining the arts, argues that due to the systematic connection he uses, music does not represent anything other than itself: [...] we do not recognize the copy or repetition of any idea of existence in the world (Schopenhauer, 1818/1906, p.330).

In this sense, it is observed that the Platonist and Cartesian perspectives on musicology, which consider music as an inherent language itself, produce a parallel view, especially in the works of Schopenhauer and Kant. While questioning its adequacy, discussing approaches that consider music as a 'language' is not an unusual situation. However, even though music is not a 'language' in the linguistic sense, a metaphorical linguistic structure is used, especially in opera and programmatic music works. In linguistics, language has a very complex structure. Phonological, morphological, semantic, syntactic, and pragmatic principles constitute the basic components of language. Unlike language, music does not contain strict symbolism using sounds and notes; notes only serve as the signifier of sounds. The arrangement of notes and rhythmic structure does not have continuous syntactic rules conveying a message as in language. In this context, it would not be wrong to say that the meaning of music is more abstract and subjective, and it does not carry morphological and pragmatic functions. In conclusion, music plays an important role as a means of emotional, cultural, and artistic communication among humans. Language and music are different forms of communication and do not share many of the structural features of language. However, these differences do not necessarily imply a linguistic and semiotic approach for music.

Western art music represents the rational functioning of rhythm and sound organizations, along with the concept of tonality, within a rational framework. Lacan's concept of 'voice' does not contextually overlap with 'the art of tone' [voice] in the creation of this music. While both sounds are abstract, Lacan's 'voice' has a complex psychic relationship with the subject (human), whereas the voice in music reveals a relatively more distinct relationship with the auditory function in the subject. At this point, the Lacanian perspective views sound organizations in musical creation as a symbolic value for the 'other object' [*objet autre*] and the *objet petit a*, allowing an examination of the connection between them through linguistic and semiotic analysis.¹⁰ In Lacan's usage of Saussure's semiotic context, due to cultural differences, the potential to create numerous meanings or nothingness in terms of the 'fixity' of the signifier may not allow its practical application to music on a fundamental level. According to Deliege's (1984) understanding, the meaning of a musical work is held by the signifier that can only release itself and transform into mental images. Therefore, since the signified can have countless possibilities each time, determining the meaning of a musical work will become impossible.

Molino (1990), on the other hand, considers music as a symbolic operation that requires an 'exchange network' among individuals, even if it is not literally communication. In this context, Molino (1990) has embraced an effective idea that approaches the representation and discourse of musical objects from a semiotic perspective through 'communicative coordinates.' In addition, efforts in literature, such as those benefiting from linguistic and semiotic disciplines, like Mazzola (1997), to create a topography about the ontological determinants of music and the process of meaning production are noteworthy. Drawing influence from J. J. Nattiez, C. Peirce, R. Monelle, and J. Molino, Mazzola (1997) defines the creation of the musical work in the 'poetic' phase, its formal structure in the 'neutral' phase, and the mode of perception in the 'aesthetic' phase through his developed musical semiotic analysis. As Mirigliano (1995)

⁸ This concept represents a lack that keeps us in a constant search, preventing us from being fully satisfied. Due to its rather abstract content, it can be concretized with an example from daily life, without the criticism that it may create reductionism: Buying a new piece of clothing or a technological gadget may provide temporary satisfaction, but the desire for such objects can never be fully quenched. When a new product is launched, it replaces the previous one, creating a perpetual cycle of desire.

⁹ It can be said that Lacan's concept of the 'voice' resembles an internal [from the unconscious] emergence of a drive, like Plato's concept of *chora*. Therefore, the symbol of approximately equal is used between the unconscious and the voice.

¹⁰ According to Smith (2011), the concept of the 'other object' [*objet autre*] is important; because the situation of the composer, from the imaginary process (where it leaves the mother and enters the language) to the socio-cultural context, is effective in musical creation. Considering that in Western Art Music, the composer conveys his unconscious desires and emotional experiences during the creation process of music, the concept of *objet petit autre*, which represents the object of desire, may be a more appropriate term in examining the unconscious in music.

and Lagerspetz (2016) have pointed out, semiotics, in a sense, is concerned not with music itself but with what music is not, in terms of the ability of musical phenomena to symbolize something else [*musica poetica*]. Comprehensive Lacanian psychoanalytic insights indicate that artistic endeavors in musical works cannot be exempt from the effects of the unconscious and provide an opportunity for a critical examination in an intertwined context.

It would be accurate to say that Lacan did not produce a sustainable methodology for analyzing classical and pre-modern musical works through his psycho-linguistic approach, which plays a significant role in analyzing the position of desire in language. While the role of music as a language has been discussed before, considering Lacan's formulation of language in the signifier system, it is possible to accept the compatibility of music with Lacanian linguistics in terms of the assertion that meaning is continuous and variable. At this point, there are studies aiming to conceptualize the field of desire and drive in music through a syntactical approach to the mutual interaction of signifiers and harmony, even if encountering subjectivity biases. Smith (2011) presents a study that associates Charles Ives's music in songs such as 'premonitions, mists, at sea, serenity, and afterglow' with Lacanian theories. The study examines tonic chords, symbolic castration¹¹, and the semantic layers of music. Simultaneously, this work reflects an attempt to see C. Ives's music as a source of understanding the complexity of human desire. Building upon the context in which desire manifests within the rules of language and meaning creation in Lacan, Smith (2011) suggests that, within its own means, music can symbolize desire.

Based on this context, Smith (2011) puts forward the idea that desire inevitably makes its presence felt through tonal grammar rules in any musical composition. The incompleteness of desire is associated with the 'tonic' chord, which has the perception of resolving dissonances within the diversity of chords in diatonic music, including major and minor modes. In this context, Smith (2011) utilizes J.P. Rameau's expression, 'the center of the mode that attracts all our desires.' The conceptual framework presented in the study reveals an effort to find a musical counterpart for Lacan's *objet petit a*. However, in the relationship between poetry and music in C. Ives's songs, careful inferences and interpretations can be observed that associate the dominant seventh chord¹² and tonic chord with ambiguous harmonies¹³ with Lacan's notion of the insatiable longing of desire.

Before delving into the Lacanian unconscious approach to the creation [*musica poetica*] process of Western art music conceived with an Aristotelian inspiration (sensory or cognitive), it is pertinent to touch upon a congeneric perspective on practical making [*musica practica*] aesthetics. Therefore, Barthes's (2014) focus approach, which divides music into listening and making activities in his essay titled *Musica Practica*, is noteworthy. According to Barthes (2014), the 'making' [*practica*] process of music, as it provides a bodily interaction, will make the aesthetics and impulsiveness [drive] of the composer more felt than what is understood through 'listening.' In this regard, de Assis (2017), referring to Barthes, asserts that Beethoven initiated a new mode of musical comprehensibility based on reading rather than performance or hearing, moving away from Aristotelian inspiration. Barthes (2014) emphasizes the transition from the 'making' aesthetics of music to the 'reading' phase, highlighting the role of the body in displaying specific expressions and the notation's role in transforming sound and understanding. Barthes proposed the concept of *somatheme*,¹⁴ positioned in the realms of desire and *jouissance*, as an opposite analytical tool for artistically produced figures from the unconscious (de Assis, 2017). Thus, utilizing this concept in artistic understanding may offer an unexpected, unconventional, or opposing perspective on the unconscious. However, it is observed that Barthes avoids making definitive statements with the concept of *somatheme* about addressing unconscious and drive [impulse] through a bodily referent.

Hatten (2017) employs the phenomenon of music in a state of perception focused on the rhythm and beats of the musical work. Additionally, it shares the same plane as Barthes' (2011) *term punctum* (animating, mobilizing) from his study on photography. In Barthes' (2014) essay titled *Rasch*, he discusses the meaning of *somatheme* in R. Schumann's *Kreisleriana* (piano sonata) and emphasizes the connection between our understanding of music and the experience of our bodies. Barthes suggests that, through the accentuations and rhythms that interact with the impulsive body, music directs the sexual potency of a spread *jouissance* drive for both the pianist and the listener, as pointed out by Noudelmann (2012). Barthes' explanations about music in this context indicate that music aims to capture the unconscious desires and sexuality of the subject. Therefore, with his conceptual framework for music-making [*musica*

¹¹ Lacan's concept of castration, which has a symbolic meaning, is the subject's sexual identity and relationship being accepted by the parents to establish himself as a part of social life in the imaginary process. It is associated with situations such as loss of personality integrity due to the trauma that develops during the imaginary process. In this context, it reflects the author's effort to find in C. Ives' music the inevitable impact of experiences of the imaginary process on artistic creation.

¹² Smith (2011), again borrowing from Rameau's theory, argues that the harmonic syntax of this chord has a function that directs the entire desiring process.

¹³ Touching on the importance of the harmonic techniques used by C. Ives in his effort to coordinate the tonic chord and uncertain tonal perception, Smith (2011) creates the basis for a tonal and harmonic syntax approach in the context of Lacanian desire, on which he bases his work.

¹⁴ Somathemes: (presented in plural) body figures that are whose texture creates musical meaning (Barthes, 1985, p.307).

practica], Barthes points to a theme-like Lacanian approach that focuses on the analysis of the subject's unconscious desires and sexual identities. Although different from Lacan's context of the unconscious as an instinct and producer of language, Barthes' (2014) essay *The Grain of Voice* is inspiring for its examination that brings the physical voice into contact with language. In this essay, he theorizes the concept of 'grain' that he uses concerning the spoken or sung voices. Barthes usually discusses the color and pitch of the voice in terms of its physical manifestation in the body. For Barthes, the 'grain' is not only the pitch of the voice but also, in terms of its depth of meaning, the friction between music and language. Barthes defines music as the body of language, a quality, materiality, lust in relation to the concept of 'grain' (Välimäki, 2005). The broad openness and depth Barthes shows in defining his previous concepts make his essay challenging to understand in its most precise form.

CONCLUSION

In this study, music, a phenomenon inseparable from humans, is approached in an intrinsic, evocative, and subjective context, focusing on its interaction with the unconscious. In Western culture, musical creation is evaluated as a unique and creative act that takes place at the unconscious level, encompassing the inner thoughts and emotions of composers and musicians. In this process, musicians are influenced by both conscious and unconscious processes while creating music. Psychoanalytic approaches can be applied to explore the unconscious emotions and instincts expressed in musical works as part of the artistic creation process. Psychoanalytic research in the artistic focus of music perceives music as a phenomenon with unconscious connotations.

Within the new musicology framework, Schenkerian music analyses constructed from a psychoanalytic understanding of the psyche are presented as a traditional field that interactively relates psychodynamic and music-analytic insights. Psycho-biographical research tends to focus on childhood experiences, repressed memories with sexual content, adolescent fantasies, family conflicts, and psychological factors in later stages of life. These factors, considered as the 'unconscious sources' of musical creativity and activity within a psychoanalytic framework, establish a close connection between the musical work and life events. However, the unconscious exploration in psychoanalytically oriented psychodynamic music research might not be suitable for an analytical or interpretative perspective solely focused on the musical work, as the emphasis is on the artist's psyche. Nevertheless, these studies aim to generate insights into the relationship between creation and the unconscious by focusing on the intersection of the musician's knowledge, skills, and psyche.

In its simplest form, considering the undeniable connection between the musical work and the composer's unconscious content, it is possible to evaluate the research on the unconscious [in music] as a discovery process derived from two separate fields.

In contrast to the Freudian paradigm, it can be argued that Lacanian psychoanalytic music research entails a structural and complex interpretation that can create separate or integrated analyses of textual (vocal/choral music) and musical syntax in musical works. Since the unconscious belonging to the poet or author exists independently within the text, there is a possibility of mutual unconscious interaction between the text and the composer. Therefore, there may be nuanced distinctions in the unconscious interpretation within the context of text and musical syntax in vocal/choral music. Furthermore, in the combination of music and text, there is a possibility of considering a musical unconscious beyond the composer in the form, style, and syntactical formations of music. Considering the intricate structure of music, reductionism may be in question since Lacanian psychoanalysis will make sense of the 'surface' indicators in the process of analyzing and interpreting music. Therefore, the Lacanian [and Barthesian] understanding, which emphasizes the unconscious based on desire and drive, can highlight the person who interprets music to understand its stylistic and syntactic formation [within its cultural context]. In this regard, the music-analytic method used to identify syntactical elements and the unconscious in music will be a 'personalized' paradigm, and the final interpretation obtained tends to be situated on a subjective basis.

Discussions continue regarding the systematization of music as a language, its interpretation, determination of its limitations, methods, and areas of comprehensibility. Although using a psychoanalytic perspective is interesting, it can be considered lost ground when approached with rigid formalization expectations. The crucial point here is that, within the time and cultural context of Western art music works, methodology that can work through the syntactical theory of sound and rhythm organizations with psychoanalytic and linguistic disciplines are evolving. In other words, it should not be forgotten that the primary purpose of evaluation is to find 'music' within the psychoanalytic approach. Naturally, attention can be directed to the importance of a psycho-linguistic context woven around the basic conceptual framework that turns towards incorporated style representing a specific culture, rather than the idea of a universal musical grammar. Thus, it is evident that a subtle music theory benefiting from the analytic nature of psycho-linguistic

method will serve a descriptive function in the unconscious quest for a musical work. All these considerations highlight the importance and continuity of interdisciplinary research to develop a clear method for understanding the nature of music and humanity. Ultimately, this study, focusing on the advantages of adopting psychoanalytic methods in the artistic creation of music, seeks to observe a sensitive effort towards the researched phenomenon, avoiding the danger of ordinary experimental settings and generalizations.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

ORCID ID of the author / Yazarın ORCID ID'si

İsmail Hakkı BURDURLU 0000-0001-7465-7679

REFERENCES / KAYNAKLAR

Book

- Cook, N. (1987). *A Guide to Musical Analysis: Schenkerian Analysis*. London: J.M. Dent.
- Feder, S., Richard L. K., & Pollock, G. H. (eds.) (1993). *Psychoanalytic Explorations in Music*. Madison: International University Press.
- Forrester, J. (1990). *The Seductions of Psychoanalysis: Freud, Lacan and Derrida*. New York: Cambridge University Press.
- Hatten, R. S. (2017). *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hodges, D. A., & Sebald, David C. (2011). *Music in the Human Experience: An Introduction to Music Psychology*. New York: Routledge.
- Kramer, L. (1998). *Franz Schubert: sexuality, subjectivity, song (No. 13)*. Cambridge University Press.
- Levitin, D. J. (2006). *This is your brain on music: The science of a human obsession*. Penguin.
- Margulis, E. H. (2018). *The psychology of music: A very short introduction*. Oxford University Press.
- May, R. (1994). *The Courage to Create*. New York: W.W. Norton Company.
- Mazzola, G. (1997). *Semiotics of Music: A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture*. Berlin & New York: Walter de Gruyter.
- Ostwald, P. (1985). *F. Schumann: The inner voices of a musical genius*. New Hampshire: University Press of New England.
- Palisca, C. V. (2006). *Music and ideas in the sixteenth and seventeenth centuries*. Illinois: University of Illinois Press.
- Roazen, P. (1975). *Freud and his followers*. Harmondsworth: Penguin
- Reik, T. (1983). *The Haunting Melody. Psychoanalytic Experiences in Life and Music*. New York: Da Capo Press.
- Schwarz, D. (1997). *Listening Subjects: Music, Psychoanalysis, Culture*. Durham: Duke University Press.
- Sloboda, J. A. (1985). *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. New York: Oxford University Press.
- (2005). *Exploring the musical mind: Cognition, emotion, ability, function*. Oxford University Press.
- Tarasti, E. (1995). *Musical signification: essays in the semiotic theory and analysis of music*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
- Thaut, M. (2013). *Rhythm, music, and the brain: Scientific foundations and clinical applications*. Taylor & Francis.
- Thompson, W. F. (2014). *Music, Thought and Feeling: Understanding the Psychology of Music*. London: Oxford University Press.
- Välämäki, S. (2005). *Subject Strategies in Music: A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Helsinki: The International Semiotics Institute.
- Vygotsky, L. S. (1974). *Psychology of Art*. Cambridge: MIT Press.

Chapter in Book

- de Assis, P. (2017). Rasch²⁴: The Somatheme. In J. Impett (Ed.), *Artistic research in music: discipline and resistance: Artists and Researchers at the Orpheus Institute* (pp. 15-43). Leuven: Leuven University Press.
- Bohlman, P. V. (2013). Johann Gottfried Herder and the global moment of world-music history. In P. V. Bohlman (Ed.), *World Music* (pp. 255-276). New York: Oxford University Press.
- Brattico, E., & Tervaniemi, M. (2006). Musical creativity and the human brain. In I. Deliège & G. Wiggins (Eds) *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice* (pp. 290-321). New York: Psychology Press.

- Brenneis, D. (1990). Musical imaginations: Comparative perspectives on musical creativity. In M. A. Runco & R. S. Albert (Eds.), *Theories of Creativity* (pp. 170-189). California: Sage Publications.
- Campbell, W., & Heller, J. (1980). An orientation for considering models of musical behavior. In D. Hodges (Ed.), *Handbook of Music Psychology* (pp. 29-36). KS: National Association for Music Therapy.
- Clarke, E. F. (2012). Creativity in performance. In D. Hargreaves, D. Miell, & R. MacDonald (Eds.), *Musical Imaginations: Multidisciplinary Perspectives on Creativity, Performance and Perception* (pp. 17-30). New York: Oxford University Press.
- Cook, N. (2006). Playing God: Creativity, analysis, and aesthetic inclusion. In I. Deliège & G. Wiggins (Eds.), *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice* (pp. 9-24). New York: Psychology Press.
- Cooley, T. (2013). Folk Music in Eastern Europe. In P.V. Bohlman (Ed.), *World Music* (pp. 352-370). New York: Oxford University Press.
- Drabkin, W. (2008). Heinrich Schenker. In T. Christensen (Ed.), *The Cambridge of History Western Music Theory* (pp. 812-843). Cambridge University Press.
- Hogan, P. C. (1990). Structure and Ambiguity in the Symbolic Order. In P.C. Hogan & L. Pandit (Eds.), *Criticism and Lacan* (pp. 3-30). Athens: University of Georgia Press.
- Miller, G. (2000). Evolution of human music through sexual selection. In N.L. Wallin, B. Merker, & S. Brown (Eds.), *The Origins of Music* (pp. 329-360). MIT Press.
- Miller, J. (2007). Jacques Lacan and the voice. In V. Voruz, & B. Wolf (Eds.), *The Later Lacan: An Introduction* (pp. 137-146). Albany: State University of New York Press.
- Mirigliano, R. (1995). The sign and music: A reflection on the theoretical bases of musical semiotics. In E. Tarasti (Ed), *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music* (pp. 43-61). Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
- Noy, P. (1993). How music conveys emotion. In S. Feder, R.L. Karmel, & G.H. Pollock (Eds.), *Psychoanalytic Explorations in Music: Second Series* (pp. 125-153). Madison: International University Press.
- Spencer, H. (1875). The origin and function of music. In H. Spencer (Ed.), *Illustrations of Universal Progress: A Series of Discussions* (pp. 210-238). New York: D. Appleton & Company.
- Trippett, D. J. (2012). Carl Stumpf: A Reluctant Revolutionary. In D. Trippett (Ed.), *The Origins of Music* (pp. 17-30). Oxford University Press.

Translated Book

- Andreasen, N. C. (2005). *Yaratıcı Beyin* (K. Guney, Trans.). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Barthes, R. (1977). *Image-Music-Text* (S. Heath, Trans.). New York: Hill and Wang.
- (1985). *The Responsibility of Forms* (R. Howard, Trans.). California: University of California Press
- (2011). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler* (R. Akçakaya, Trans.). İstanbul: Altıkırkbeş Basın Yayın.
- (2014). *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik* (A. Koç & Ö. Albayrak, Trans.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Derrida, J. (2008). *Khora* (D. Eryar, Trans.). İstanbul: Kabalci Yayınevi.
- Kant, I. (1790/1934). *The Critique of Judgment* (J.C. Meredith, Trans.). London: J.M. Dent.
- Lacan, J. (2011). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı: Seminer 11. Kitap* (N. Erdem, Trans.). İstanbul: Metis Yayınları.
- (2019). *Yine/Hala: Seminer 20. Kitap* (M. Erşen, Trans.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Michels, U., & Vogel, G. (2021). *Müzik Atlası* (S. Uçar, Trans.). İstanbul: Alfa Basım.
- Nattiez, J.J. (1993). *Wagner Androgyne* (S. Spencer, Trans.). Princeton: Princeton University Press.
- Saussure, F. (1985). *Genel Dilbilim Dersleri* (B. Vardar, Trans.). Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.
- Schenker, H. (1930/2014). *The Masterwork of Music: Volume III* (I. Bent, A. Clayton, & D. Puffett, Trans.). New York: Dover Publication.
- (1935/1977). *Free Composition: Volume III of New Musical Theories and Fantasias* (E. Oster, Trans.). New York: Pendragon Press.
- Schopenhauer, A. (1808/1906). *The World as Will and Idea* (R. B. Haldane & J. Kemp, Trans.). London: Kegan Paul, Trench, Trübner&Co.Ltd.
- Sharf, R. S. (2018). *Psikoterapi ve Psikolojik Danışma Kuramları* (N. V. Acar, Trans.). Ankara: Nobel Yayınevi.

Journal Article

- Bannan, N. (2017). Darwin, music and evolution: new insights from family correspondence on The Descent of Man. *Musicae Scientiae*, 21(1), 3-25. <https://doi.org/10.1177/1029864916631794>
- Barale, F., & Minazzi, V. (2008). Off the beaten track: Freud, sound and music. Statement of a problem and some historico-critical notes. *The International Journal of Psychoanalysis*, 89(5), 937-957. <https://doi.org/10.1111/j.1745-8315.2008.00068.x>
- Crozier, W. R., & Chapman, A. J. (1985). Psychology and the arts: The study of music. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 2(3), 291-298. <https://doi.org/10.2307/40285300>
- Feder, S. (1980). Gustav Mahler urn Mitternacht. *International Review of Psycho-Analysis*, 7, 11-26. Retrieved from <https://pep-web.org/>
- (1981). Gustav Mahler: The music of fratricide. *International Review of Psycho-Analysis*, 8, 257-284. Retrieved from <https://pep-web.org/>
- Fink, R. (1993). Desire, Repression, and Brahms's First Symphony. *Music/Ideology: resisting the aesthetic* 2(1), 75-103. Retrieved from <https://www.ocf.berkeley.edu/>
- Fisher, J. A. (1991). Discovery, creation, and musical works. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 49(2), 129-136. https://doi.org/10.1111/1540_6245.jaac49.2.0129

- Guu, T. W., & Kuan-Pin S. (2011). Musical creativity and mood bipolarity in Robert Schumann: A tribute on the 200th anniversary of the composer's birth. *Psychiatry and Clinical Neurosciences*, 65(1), 112-14. <https://doi.org/10.1111/j.1440-1819.2010.02173.x>
- Héroux, I. (2018). Creative processes in the shaping of a musical interpretation: a study of nine professional musicians. *Frontiers in Psychology*, 9, 665. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.00665>
- Honing, H. (2018). On the biological basis of musicality. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1423(1), 51-56. <https://doi.org/10.1515/tnsci-2019-0011>
- Huang, Y. (2019). Analysis on artist neuropsychology and art creation. *Translational Neuroscience*, 10(1), 64-69. <https://doi.org/10.1515/tnsci-2019-0011>
- Koelsch, S. (2009). A neuroscientific perspective on music therapy. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1169(1), 374-384. <https://doi.org/10.1177/000306515700500301>
- Kohut, H. (1957). Observations on the psychological functions of music. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 5(3), 389-407. <https://doi.org/10.1177/000306515700500301>
- Lagerspetz, M. (2016). Music as Intersubjectivity—A Problematic for the Sociology of the Arts. *russian/Musicology*, 20, 223-239. <https://doi.org/10.2298/MUZ1620223L>
- Levinson, J. (1980). What a musical work is. *The Journal of Philosophy*, 77(1), 5-28. <https://doi.org/10.2307/2025596>
- Mellard, J. M. (1998). Inventing Lacanian Psychoanalysis: Linguistics and Tropology. *Poetics Today*, 19(4), 499-530. <https://doi.org/10.2307/1773258>
- Mukhamedova, D. G. & Musinova, R. Y. (2018). Psychoanalytic Approach to Interpreting Artistic Work and Creativity. *Eastern European Scientific Journal*, 6. Retrieved from <http://www.auris-archiv.de/>
- Molino, J. (1990). Musical Fact and The Semiology of Music. *Musical Analysis*, 9(2), 113-156. <https://doi.org/10.2307/854225>
- Nass, M. L. (1971). Some considerations of a psychoanalytic interpretation of music. *The Psychoanalytic Quarterly*, 40(2), 303-136. <https://doi.org/10.1080/21674086.1971.11926562>
- (1971). On hearing and inspiration in the composition of music. *The Psychoanalytic Quarterly*, 44(3), 431-449. <https://doi.org/10.1080/21674086.1975.11926721>
- (1989). From transformed scream, through mourning, to the building of psychic structure: A critical review of the literature on music and psychoanalysis. *The Annual of Psychoanalysis*, 17, 159-181. Retrieved from <https://pep-web.org/>
- Noy, P. (1966). The psychodynamic meaning of music 1. *Journal of Music Therapy*, 3(4), 126-134. <https://doi.org/10.1093/jmt/3.4.126>
- (1967a). The psychodynamic meaning of music 2, *Journal of Music Therapy*, 4(2), 7-23 <https://doi.org/10.1093/jmt/4.1.7>
- (1967b). The psychodynamic meaning of music 3, *Journal of Music Therapy*, 4(3), 45-51. <https://doi.org/10.1093/jmt/4.2.45>
- (1967c). The psychodynamic meaning of music 4, *Journal of Music Therapy*, 4(4), 81-94 <https://doi.org/10.1093/jmt/4.3.81>
- Pinho, A. L. (2018). The Neuropsychological Aspects of Musical Creativity. *Exploring Transdisciplinarity in Art and Sciences*, 77-103. https://doi.org/10.1007/978-3-319-76054-4_4
- Rechardt, E. (1985). On musical cognition and archaic meaning schemata. *The Scandinavian Psychoanalytic Review*, 8(2), 95-113. <https://doi.org/10.1080/01062301.1985.10592468>
- Sabbeth, D. (1979). Freud's theory of jokes and the linear-analytic approach to music: A few points in common. *International Review of Psycho-Analysis*, 6, 231-37. Retrieved from <https://pep-web.org/>
- Schiavio, A., & Benedek, M. (2018). Dimensions of musical creativity. *Frontiers in Neuroscience*, 14, 578932. <https://doi.org/10.3389/fnins.2020.578932>
- Smethurst, R. (2017). Say No to Lacanian Musicology: A Review of Misnomers. *International Journal of Žižek Studies*, 11(3), 248-270. Retrieved from <http://zizekstudies.org/>
- Vygotsky, L. S. (1972). The psychology of art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 30(4), 564-566. <https://doi.org/10.2307/429477>
- Wittenberg, R. (1980). Aspects of the creative process in music: A case report. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 28(2), 439-459. <https://doi.org/10.1177/000306518002800209>
- Yurdadön, P. (2022). Julia Kristeva'da Platonik Mekân Kavramı Chora. *Planlama*, 32(1), 38-46. <https://doi.org/10.14744/planlama.2021.03360>

Dissertation






- Carpenter, A. (1998). *Erwartung as Other: Schoenberg, Lacan, and Psychoanalytic Music Criticism* (Doctoral dissertation). McMaster University. Retrieved from: <http://hdl.handle.net/11375/11669>
- Fleshner, N. E. (2012). *The musical psyche: interactions between the theories of Heinrich Schenker and Sigmund Freud* (Doctoral dissertation). University of Rochester. Retrieved from: <http://hdl.handle.net/1802/23577>

How cite this article / Atf Biçimi

- Burdurlu, İ. H. (2024). A conceptual exploration on the interplay of unconscious in musical creativity. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(1), 29-42. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1431502>

Anksiyete, Depresyon ve Anksiyete Duyarlılığının Ritim Eğitiminde Öğrenme Performansı Üzerine Etkisi

Effect of Anxiety, Depression, and Anxiety Sensitivity on Learning Performance in Rhythm Training

Sibel KARAMAN¹ , Nihat Ozan KÖROĞLU¹ , Gamze Nevra KÖROĞLU¹ , Harun BAKİ¹ ,
Mehmet Murat DEMET² 

¹Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü, Manisa, Türkiye

²Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Tıp Fakültesi, Psikiyatri Anabilim Dalı, Manisa, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Sibel KARAMAN

E-posta / E-mail : sibel.karaman@cbu.edu.tr

ÖZ

Anksiyete ve depresyona yönelik yapılan literatür taraması sonucunda; anksiyete ve depresyonun kuramsal ve beceri eğitimindeki başarıyı olumsuz yönde etkileyebileceğine ilişkin yayınların mevcut olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Bu bağlamda yapılan bu araştırma ile anksiyete, depresyon ve anksiyete duyarlılığının müzik eğitimi alan öğrencilere uygulanan standart ritim eğitimi üzerindeki etkisinin araştırılması amaçlanmıştır. Araştırma; Manisa Celal Bayar Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü 1. sınıf öğrencileri ve Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Temel Bilimler Ses Eğitimi Bölümlerinde öğrenim gören 1. sınıf öğrencileri üzerinde yürütülmüştür. Adı geçen kurumların 1. sınıflarında eğitim görmekte olan ve ulaşılması planlanan 55 öğrenciden gönüllü onam formu alınmış olmasına rağmen eğitim-öğretimin bazı dönemlerde online olması sebebiyle ancak 30 öğrenci ile standart ritim eğitimi çalışması yapılmıştır. Deneklerdeki anksiyete duyarlılığı, anksiyöz ve depresif duygu durumun ritim eğitimi başarısı üzerindeki etkisi değerlendirilmiştir. Tüm deneklere eğitim öncesi Anksiyete Duyarlılığı İndeksi-3 ve Hastane Anksiyete Depresyon Ölçeği uygulanmıştır. Standart ritim eğitimi; kudüm sazı ile duruş, oturuş, tutuş ve vuruş şekilleri gösterilerek metronom eşliğinde 2-8 zamanlı usullerin velvelelerini içerecek şekilde planlanmıştır. Eğitim aşamalarında başarı değerlendirmesi 5 üzerinden not verme şeklinde yapılmıştır. Elde edilen veriler, başarı ortalamaları ile mevcut anksiyete duyarlılığı, anksiyete ve depresif duygulanım arasındaki ilişki SPSS aracılığı ile istatistik yöntemlerle analiz edilerek sonuç bölümünde paylaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Anksiyete duyarlılığı, depresyon, ritim eğitimi

Başvuru/Submitted : 12.02.2024

Kabul/Accepted : 22.05.2024

Online Yayın /

Published Online : 03.06.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

ABSTRACT

There is a relationship and publication information on anxiety and depression that can adversely affect the success of theoretical education and skill training. In this study, we aimed to investigate the effect of anxiety, depression, and anxiety sensitivity on standard rhythm education and applied it to students studying music. Research is done by; Manisa Celal Bayar University Faculty of Fine Arts Design and Architecture, Department of Music. Research has been conducted on the first-grade students studying, Basic Sciences and Sound Education Departments of the State Conservatory of Turkish Music at Aegean University. Research has been conducted on first grade students studying Basic, Sciences and Sound Education Departments of the State Conservatory of Turkish Music at Aegean University.

The students mentioned above were given a voluntary consent form to fill; however, because of the Covid 19 pandemic and the online education system, 30 of 55 students could attend the research. A standard (basic) rhythm education is given to 30 of our students to evaluate anxiety, sensitivity, the effect of anxiety, and the depressive mood on the success of rhythm training. During the research on the subjects (students), Anxiety Sensitivity Index-3 and Hospital Anxiety Depression scale has been conducted. Description of standard rhythm education: It has been executed with kudum instrument, including holding, sitting, execution positions of the instrument correct postural positions to prevent long-term postural deformities. The training includes 2–8 beats and patterns and beating the usûls of Turkish Music, dividing them by section. During the stages of education, achievement evaluation is done on a 5-point scale to obtain the results. The relationship between current anxiety sensitivity, anxiety itself, and depressive effect on the success of rhythm training has been statistical analysed by SPSS programme and shown in conclusion section.

Keywords: Anxiety sensitivity, depression, rhythm training

EXTENDED ABSTRACT

Rhythm education in Turkish music is realised with the education and training of the usûls from 2 to 120 times and the kudum velvet of these usûl.

In rhythm education, the student's posture, sitting and holding skills, ability to perceive the velvet, duration of perceiving the velvet, ability to apply the velvet during the piece, the ability to practise with accompaniment, and maintenance of the metronome during the practise period are important topics. Of course, the successful realisation of these topics that affect rhythm education is only possible if the students have a clear mind and full concentration. Psychological factors such as anxiety and depression that cloud the mind and disrupt the student's focus will negatively affect the training.

Because of the literature review on anxiety and depression, it was found that there are publications stating that anxiety and depression can negatively affect the success in theoretical and skill training. In this context, this study investigated the effects of anxiety, depression, and anxiety sensitivity on standard rhythm training applied to music education students.

This study, which was planned with the hypothesis that the effect of anxiety, depression, and anxiety sensitivity on the standard rhythm training applied to music education students would be negative, was planned on the grounds that the effect of rhythm training on learning performance anxiety in the field of Turkish music has not been investigated in the studies on performance anxiety to date; According to the results of the study, it has a unique value in terms of suggesting that relaxation exercises should be given/practised to students before and during the music education curriculum to reduce anxiety and anxiety sensitivity and that this practise will increase the success in the learning process.

It has been observed many times that mental state negatively affects educational success in all educational processes that require performance. With this research, the importance of learning performance anxiety in a more unique field such as rhythm education will be emphasised, and a general contribution will be made to the consideration of this research in national and international music education.

The research was conducted on first-year students of Manisa Celal Bayar University Faculty of Fine Arts Design and Architecture, Department of Music, and first-year students of The State Conservatory of Turkish Music at Aegean University, Department of Basic Sciences Voice Education. Although voluntary consent forms were obtained from 55 students who were studying in the first grades of the mentioned institutions and planned to be reached, standard rhythm training was conducted with only 30 students because education was online in some periods. The effects of anxiety sensitivity and, anxious and depressive moods on rhythm training success were evaluated. All subjects were administered the "Anxiety Sensitivity Index (ASI)", "Hospital Anxiety and Depression (HAD) scale", "State-Trait Anxiety Inventory (STAI-1)" and "STAI-2" determined by the researchers. forms were given and they were asked to answer them. The standard rhythm training was planned to include 2-8 time procedures accompanied by a metronome by showing posture, sitting, holding, and beating patterns with the kudum instrument.

In the application phase; again in accordance with the criteria determined by the researchers, rhythm studies were conducted with the students on the kudum within a 3-week period, and these studies were recorded. In the 4th week; the students were asked to accompany the works performed with the classical kemancha within the rhythms they had learned in a 3-week period, and these studies were recorded. In the training stages, success evaluation was made by grading out of 5, and the difference in performance between the pre-test and post-test was evaluated in line with expert opinions.

The data obtained and the relationship between achievement averages and current anxiety sensitivity, anxiety, and depressive affect were analysed with statistical methods using SPSS and shared in the conclusion section.

When the relationship between the standard rhythm training and the psychometric scales during the pre-assessment of the sample is examined, it is understood that the level of anxiety sensitivity before the training has a statistically significant effect on the success of the training applied to the sample and, that a high level of anxiety sensitivity is effective on the failure of the training. In other words, a lower level of anxiety is associated with a higher level of success. Similarly, when evaluated using the STAI-1 scale measuring situational anxiety levels, it was determined that there was a significant relationship between high situational anxiety levels and the success level of the training. In other words, both the long-term personality trait as determined by the anxiety sensitivity scale and situational anxiety as determined by the STAI-1 scale negatively affect the success of standard rhythm training.

GİRİŞ

Evren, dünya ve içinde yaşayan canlıların belli bir düzen içerisindeki hareketi, ritim ile ilişkilidir. Bütün bu kavramlar dahilinde ritim denildiğinde akla ilk gelen şey ise müzikteki ritimdir. Gerek ve Katkat ritmi genel anlamda “belli bir tertip içerisinde art arda işitilen vuruşlar dizisi veya belirli ve düzenli hareketlerin, birbirini takip eden gruplar halinde yapılması, görülmesi, işitilmesi ya da hissedilmesi olarak tanımlanabilir” şeklinde açıklamışlardır (Gerek ve Katkat, 2006, s. 37).

Türk müziğinde ritim kavramının karşılığı “düzüm”, ölçü kavramının karşılığı ise “usûl” kelimeleridir. Hurşit Ungay düzüümü 1. “Zamanın düzenli oranlar içinde sürelerle ayrılmasıdır.” 2. “Düzgün oranlı sürelerden oluşan zaman kümeleridir”, 3. “Takımların birim zamanlardan meydana gelen hâlidir” olarak açıklarken, ölçüyü (usûl) ise: “belli düzümlerden yapılarak kalıp halinde saptanmış ölçüler”dir diyerek tanımlamıştır (Ungay, 1981). Türk müziğinde ritim eğitimi 2’den 120 zamanlıya kadar olan usûllerin ve bu usûllere ait kudüm vellelelerinin eğitim ve öğretimi ile gerçekleştirilir. Ritim eğitiminde öğrencinin duruş, oturuş ve tutuş becerisi, velleleyi algılama becerisi, velleleyi algılama süresi, eser süresince velleleyi uygulama becerisi, eşlikli uygulama becerisi ve uygulama süresi boyunca metronomunu koruması önemli başlıklardır. Elbette ritim eğitimini etkileyen bu başlıkların başarılı bir şekilde gerçekleşmesi, öğrencilerin duru bir zihin ve tam konsantre içerisinde olması ile mümkündür. Zihni bulandıran ve öğrencinin odaklanmasını bozan anksiyete ve depresyon psikolojik etmenlerin yanı sıra fiziksel ve çevresel faktörler de eğitimi olumsuz yönde etkileyecektir.

Anksiyete, normalde bireye yönelik olası bir tehlike tehdidi karşısında bireyi gereğini yapmak üzere harekete geçmesi için hazırlayan bir biyolojik uyarıcıdır (Özer 2006). Anksiyete, Freud tarafından bastırılmış düşünce ve dürtülerden kaynağını alan yaygın endişe ve dehşet hissi olarak tanımlanması yanında ayrıca kişiyi altüst eden paniğe benzer, bedensel belirtiler ile kendini gösteren bir durum olarak da değerlendirilmiştir (Gökalp, 2006). Performans kaygısı ise bireyin bir başkasının önünde ya da topluluk önünde performans sergilediği müzik, dans, spor gibi alanlarda ortaya çıktığı gibi toplum önünde konuşma yaparken de görülebilir ve performansı olumsuz yönde etkileyebilmektedir. Kaygının olmaması ya da düşük düzeyde olması da bireyin motivasyonunda yetersizliğe yol açarak yine performansı olumsuz yönde etkileyebilir (Can ve Akbal, 2021, s. 89). Performans kaygısı ile ilgili bugüne kadar yapılmış araştırmalarda Türk müziği alanında ritim eğitiminin öğrenme performansı anksiyetesi üzerine etkisinin araştırılmadığı; anksiyete, depresyon ve anksiyete duyarlılığının müzik eğitimi alan öğrencilere uygulanan standart ritim eğitimi üzerindeki etkisinin olumsuz yönde olacağı hipotezi gerekçesi ile planlanan bu çalışma; araştırma sonuçlarına göre öğrencilere müzik eğitimi müfredatı içinde eğitim öncesi ve süresince anksiyete ve anksiyete duyarlılığının azaltılmasına yönelik gevşeme egzersizlerinin verilmesi/uygulanmasının önerilmesi ve bu uygulamanın da öğrenme sürecindeki başarıyı artıracak olması açısından özgün değere sahiptir.

Araştırmada, anksiyete, depresyon ve anksiyete duyarlılığının müzik eğitimi alan öğrencilere uygulanan standart ritim eğitimi üzerindeki etkisinin araştırılması amaçlanmıştır. Ruhsal durumun performans gerektiren bütün eğitim süreçlerinde eğitim başarısını olumsuz yönde etkilediği çok kez görülmüştür. Bu araştırma ile ritim eğitimi gibi daha özgün bir alanda öğrenme performansı anksiyetesinin önemi vurgulanacak, ayrıca söz konusu araştırmanın ulusal ve uluslararası müzik eğitiminde göz önüne alınması ile ilgili genel bir katkı sağlanacaktır.

Araştırmada; ilk olarak deneyde yer alan Manisa Celal Bayar Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü 1. sınıf öğrencileri ve Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Temel Bilimler ve Ses Eğitimi Bölümlerinde öğrenim gören 1. sınıf öğrencileri olmak üzere toplamda 30 öğrenciye, araştırmacılar tarafından belirlenen “Anksiyete Duyarlılığı İndeksi (ADİ), “Hastane Anksiyete ve Depresyon (HAD) ölçeği”, “Durumluk Anksiyete Ölçeği (STAI-1)” ve “STAI-2” formları verilerek cevaplamaları istenmiştir. Uygulama aşamasında ise; yine araştırmacılar tarafından belirlenen kriterlere uygun olarak 3 haftalık bir zaman dilimi içerisinde öğrenciler ile kudüm üzerinde ritim çalışmaları yapılmış ve bu çalışmalar kayıt altına alınmıştır. Ritim çalışmalarında kullanılmış usûl velleleri EK A.’da sunulmuştur. 4. haftada ise; öğrencilere klasik kemençe ile 3 haftalık zaman dilimi içerisinde öğrenmiş oldukları ritimler dahilinde icra edilen eserlere dahil olmaları istenmiş ve kaydedilmiştir. Son olarak sonuçlar uzman görüşleri dikkate alınarak değerlendirilmiştir.

Yöntem

Araştırma;

1. Alanda ritim eğitimi ile yapılmış herhangi bir çalışmanın olmaması açısından,
2. Özel yetenek sınavı uygulamasıyla Manisa Celal Bayar Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü 1. Sınıf öğrencileri ve Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Temel Bilimler ve Ses Eğitimi Bölümlerinde öğrenim gören 1. sınıf öğrencilerin ritim kabiliyetlerinin olduğu düşüncesi açısından,
3. Hedef kitlede yer alan Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarında Usûl ya da Ritim dersinin olmayışı nedeni ile öğrencilerin Türk müziği vurma sazlarından Kudüm enstrümanını görecektir, tanıyacak ve icra etmeye çalışacak olması açısından,
4. Araştırma sonuçlarına göre öğrencilere müzik eğitimi müfredatı içinde eğitim öncesi ve süresince anksiyete ve anksiyete duyarlılığının azaltılmasına yönelik gevşeme egzersizlerinin verilmesi/uygulanmasının önerilmesi ve bu uygulamanın da öğrenme sürecindeki başarıyı artıracak olması açısından özgün değere sahiptir.

Müzikte bireysel icraları yani performansı ortaya koymak ve başarı göstermek bazı değişkenlere bağlıdır. Amatör ya da profesyonel olarak müzikle ilgilenen bireylerin bireysel icraya (enstrüman, ses) ilişkin performans başarıları ya da başarısızlıklarının nedenleri ve bu nedenlere yönelik çözüm önerileri bilimsel çalışmaların önemli konularından biri olmuştur. Yurt dışında müzik performansı sergileyen bireyler üzerinde yapılan çalışmalarda bilişsel özellikler, müziğe karşı gösterdiği yaklaşım, tercih edilen enstrüman, gösterdiği akademik ilerleme, motivasyon, fiziksel nitelikler, sosyoekonomik düzey ve psikolojik özelliklerin bireylerin müzik performans başarıları ile ilişkili olduğu bildirilmiştir. (Brugués, 2011, s. 164). Anksiyete ya da kaygı bozukluğu olarak bilinen psikolojik durum bireyin müzik performansının sergilemesi sırasında açığa çıkabilir. Performans kaygısında nabzın yükselmesi, odaklanamama ve zihinsel hatalar gibi fizyolojik belirtiler ile ses titremeleri, halsizlik, yüzdeki ifadesizlik gibi davranışlar performans hataları olarak ortaya çıkabilir (Çirakoğlu ve Şentürk, 2013, s. 30). Bireysel olarak yapılan enstrüman-ses eğitimi dersi bu çerçevede aynı kategori içerisinde öğrenme performansı adı altında değerlendirilebilir.

Yapılan literatür taramasında anksiyete, depresyon ve anksiyete duyarlılığının ritim eğitiminde öğrenme performansı üzerine etkisi konusunda kapsamlı bir araştırma bulunmamakta; yapılan çalışmaların daha çok müzik dinletme ve müzikal performansa yönelik olduğu görülmektedir.

Araştırma ile anksiyete, depresyon ve anksiyete duyarlılığının müzik eğitimi alan öğrencilere uygulanan standart ritim eğitimi üzerindeki etkisinin araştırılması amaçlanmıştır.

Bu araştırmada; anksiyete, depresyon ve anksiyete duyarlılığının müzik eğitimi alan öğrencilere uygulanan standart ritim eğitimi üzerindeki etkisinin araştırılması amacıyla yarı deneysel desenlerden tek grup öntest-sontest kontrol grupsuz deney deseni kullanılmıştır. Sadece tek grup özelinde uygulanan bu desende, çalışma grubuna yapılan ölçümler, uygulama öncesinde ön test, uygulama sonrasında ise son test olarak ve aynı ölçme aracı kullanılarak tamamlanır. Desende tek gruba (G) ait ön test ve son test değerleri arasındaki farkın (O1-O2) anlamlılığı test edilir (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2012, s. 201). Modelde $O_{1,2} > O_{1,1}$ olması durumunda başarının X’ ten kaynaklandığı kabul edilir.

Bu bağlamda; verilen tanım ve bilgiler doğrultusunda, Manisa Celal Bayar Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü 1. Sınıf öğrencileri ve Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Temel Bilimler ve Ses Eğitimi Bölümlerinde öğrenim gören 1. sınıf öğrencileri ile sınırlı projenin amacı araştırmanın konusu olan anksiyete, depresyon ve anksiyete duyarlılığının ritim eğitiminde öğrenme performansı üzerine etkisinin saptanması ve bu konuya paralel olarak “anksiyete, depresyon ve anksiyete duyarlılığının ritim eğitiminde öğrenme performansına etkisi ne düzeydedir?” sorusuna cevap aranmasını oluşturmaktadır. Araştırmanın hipotezi anksiyete, depresyon ve anksiyete duyarlılığının ritim eğitimi üzerinde olumsuz etkide bulunacağı şeklindedir. Ayrıca araştırma

kapsamında katılımcılardan “bilgilendirilmiş onam” ve çalışmanın yapıldığı kurum olan Manisa Celal Bayar Üniversitesi Tıp Fakültesi Sağlık Bilimleri Etik Kurulu’ndan etik kurul onayı alınmıştır.

1. Sosyodemografik Bilgi Formu: Araştırmanın yürütücüleri tarafından oluşturulmuş ve gönüllülerin sosyodemografik özelliklerini almaya yönelik formdur.

2. HAD Ölçeği (Hastane Anksiyete ve Depresyon Ölçeği): Bu ölçek, bedensel hastalığı olanlarda anksiyete ve depresyonu taramak üzere hazırlanmıştır. HAD ölçeği Türkçe formunun oluşturulması için ölçek çevrilmiş ve ilk aşamada iki dili iyi bilen bir grupta çeviri eş-değerliliği bakılmış ve ikinci aşamada üniversite öğrencilerinde geçerlilik ve güvenilirliği gösterilmiştir. Üçüncü aşama, bir eğitim hastanesi dahili kliniklerinde yatan 136 hastayla yürütülmüş ve Tablo 1’deki değerlere ulaşılmıştır.

Tablo 1. HAD Ölçeği Güvenirlik Çalışması

Ölçek	Katsayı
Cronbach alfa katsayısı anksiyete alt ölçeği	0,8525
Depresyon alt ölçeği	0,7784
Madde-toplam puan korelasyon katsayıları	
Anksiyete alt ölçeği	0,8161-0,8547
Depresyon alt ölçeği	0,7374-0,7795
Yarıya bölme güvenilirliği	
Anksiyete alt ölçeği	r=0,8532
Depresyon alt ölçeği	r=0,8069
Birlikte geçerlilik yöntemi korelasyon katsayıları	
Anksiyete alt ölçeği - Sürekli kaygı ölçeği	0,7544
Depresyon alt ölçeği - Beck depresyon ölçeği	0,7237

Tablo 1’de HAD Ölçeği güvenirlik çalışması kapsamında kullanılan ölçekler ve katsayıları yer almaktadır. Tablo 1’e ilave olarak, yapı geçerliliği için faktör analizi uygulanmış ve iki faktör elde edilmiştir. Birinci faktörde anksiyete belirtileri, ikinci faktörde depresyon belirtileri yer almaktadır. Değişim Oranı (ROC) analizi sonucunda HAD ölçeğinin Türkçe formunun kesme noktaları anksiyete alt ölçeği için 10 ve depresyon alt ölçeği için 7 olarak saptanmıştır. (Aydemir, 1997, s. 280-87)

3. ADİ-3 (Anksiyete Duyarlılığı İndeksi-3): Anksiyete duyarlılığını fiziksel, toplumsal ve bilişsel boyutlarıyla ölçmeyi sağlamaktadır. Kendini değerlendirme ölçeğidir. Ölçek 18 maddeden oluşup, beşli likert tipi değerlendirme (0=çok az, 1=az, 2=biraz, 3=fazla, 4=çok fazla) sağlamaktadır. Hastalardan, söz konusu durumu yaşamamış olsa bile varsayımda bulunarak değerlendirme yapmaları istenir. Maddelerin her birinin aritmetik toplamı ölçeğin toplam puanını vermektedir. Yüksek ve düşük puan, anksiyete duyarlılığı ile doğru orantılıdır (Öner, 1983).

Türkçe formunun güvenilirliği: Yüksek bir iç tutarlılık gösteren ADİ-3’ün (Cronbach alfa=0,93) ayrıca test-tekrar test güvenilirliğinin yüksek oranda iyi olduğu saptanmıştır (r=0,64, p<0,001). Ölçek toplam puanlarının test-tekrar testte orta seviyede korelasyon gösterdiği saptanmıştır (r=0,64, p<0,001).

Türkçe formunun geçerliliği: Ölçeğin geçerlilik çalışmalarında, yalnızca başka türlü adlandırılmayan anksiyete bozukluğu hasta grubu dışında kalan diğer hasta grupları ile sağlıklı grubu ayırt ettiği gösterilmiştir. Ölçek ADİ (r=0,85) ile yüksek seviyede, STAI (r=0,68), Beck Depresyon Envanteri (BDI) (r=0,68), Bedensel Duyumları Abartma Ölçeği (BDAÖ) ile (r=0,47) orta seviyede korelasyon göstermiştir. Toplam varyansın faktör analizinde %61,72’sini açıklayan fiziksel, toplumsal ve bilişsel olarak üç faktörlü bir yapıya sahip olduğu saptanmıştır (Mantar, Yemez ve Alkın, 2010,

s. 225).

4. STAI-I (Durumluk-Sürekli Kaygı Envanteri) Ölçeği: Bu ölçek, 1970 yılında Spielberger tarafından geliştirilmiş, Türkçe formu Öner N ve Le Compte A tarafından (1983) uyarlanarak geçerlilik-güvenirlik çalışması yapılmıştır. Türkçe formun iç tutarlılığı ve güvenilirliği Kuder Richardson alfa güvenilirliğinde STAI-1 için 0,94 ile 0,96 arasında bulunmuştur. Ölçek 20 maddeden oluşur. Yanıtlar 1-4 arasında değişir. Ölçekten elde edilen toplam puan değeri 20-80 arasındadır. Yüksek puan kaygı düzeyinin yüksek olduğunu gösterir. Bu araştırmada STAI-I Cronbach alfa 0,88 olarak belirlendi. (Spielberger, Gorsuch ve Lushene, 1970).

Bulgular

Çalışmaya alınan örneklem sayısı 30, örneklemin yaş ortalaması $20,4 \pm 3,4$ olup, 12'si erkek, 18'i ise kadın öğrenciden oluşmaktadır (Tablo 1).

Tablo 2. Demografik Değişkenler ve Psikometrik Ölçek Sonuçları

		\bar{x} (n=30)	En düşük	En yüksek
Yaş		20,4±3,4	18	34
Cinsiyet	Erkek (n=12)	19,3±1,8	18	23
	Kadın	20,8±4,02	18	34

Tablo 2’de demografik değişkenler ve psikometrik ölçek sonuçlarının en düşük ve en yüksek değerleri ve ortalamaları verilmiştir. Tabloda erkeklerde en düşük yaş 18, en yüksek yaş 23 olarak, kadınlarda ise en düşük yaş 18, en yüksek yaş 34 olarak saptanmıştır.

Çalışmanın yöntemi gereği örneklemin tümüne ritim eğitimi yapılmadan önce ve ritim eğitimi yapıldıktan sonra uygulanan psikometrik ölçeklerin puan ortalamaları Tablo 2’de verilmiştir.

Tablo 3’te ADİ-3 değerlendirildiğinde, uygulanan test en düşük 3, en yüksek 63 olarak puanlanmış ve \bar{x} (n=30) $21,9 \pm 15,3$ olarak bulunmuştur. HAD-Ankön (Anksiyete Ön Test) değerlendirildiğinde, uygulanan test en düşük 2, en yüksek 21 olarak puanlanmış ve \bar{x} (n=30) $8,7 \pm 4,1$ olarak bulunmuştur. HAD-Depön (Depresyon Ön Test) değerlendirildiğinde, uygulanan test en düşük 1, en yüksek 15 olarak puanlanmış ve \bar{x} (n=30) $5,8 \pm 3,2$ olarak bulunmuştur. HAD-Topön (Toplam Ön Test) değerlendirildiğinde, uygulanan test en düşük 5, en yüksek 33 olarak puanlanmış ve \bar{x} (n=30) $14,5 \pm 6,1$ olarak bulunmuştur. STAI-1ön değerlendirildiğinde, en düşük 73 en yüksek 127 olarak puanlanmış, \bar{x} (n=30) $91,7 \pm 11,8$ olarak bulunmuştur. STAI-2 ön değerlendirildiğinde, en düşük 0 en yüksek 102 olarak puanlanmış, \bar{x} (n=30) $74,4 \pm 20,1$ olarak bulunmuştur. HAD-Ankson (Anksiyete Son Test) değerlendirildiğinde, uygulanan test en düşük 0, en yüksek 21 olarak puanlanmış ve \bar{x} (n=30) $9,03 \pm 4,5$ olarak bulunmuştur. HAD-Depson (Depresyon Son Test) değerlendirildiğinde, uygulanan test en düşük 2, en yüksek 32 olarak puanlanmış ve \bar{x} (n=30) $15,6 \pm 7,1$ olarak bulunmuştur. HAD-Topson (Toplam Son Test) değerlendirildiğinde, uygulanan test en düşük 5, en yüksek 33 olarak puanlanmış ve \bar{x} (n=30) $14,5 \pm 6,1$ olarak bulunmuştur. STAI-1son değerlendirildiğinde, en düşük 70 en yüksek 127 olarak puanlanmış, \bar{x} (n=30) $89,9 \pm 11,9$ olarak bulunmuştur. STAI-2son değerlendirildiğinde, en düşük 24 en yüksek 108 olarak puanlanmış, \bar{x} (n=30) $79,3 \pm 15,4$ olarak bulunmuştur. Buna göre; standart ritim eğitiminin genel bir değerlendirilmesi çalışma önu ve çalışma sonu başarı düzeyi karşılaştırılarak yapıldığında, örneklemin başarılı bir eğitim düzeyinden geçtiği sayılamalı olarak anlamlı bulunmuştur ($p < 0,05$).

Standart ritim eğitimine alınan örneklemin eğitim öncesi ve eğitim sonrası değerlendirme sonuçlarına Tablo 4’te yer verilmiştir.

Tablo 3’te standart ritim eğitimi değerlendirme ölçütleri verilmiştir. Eğitimin alt basamakları “Duruş, oturuş ve tutuş becerisi”, “Üç çizgi üzerinde yazılmış olan velveleyi algılama becerisi”, “Velveleleri algılama süresi”, “Verilen süre boyunca velveleyi uygulama becerisi”, “Eşlikli uygulama becerisi-1”, “Eşlikli uygulama becerisi-2” şeklinde uygulanmıştır. Buna göre; söz konusu alt basamakların tümünde ön değerlendirme ve son değerlendirme sonuçları arasındaki fark sayılamalı olarak anlamlı bulunmuştur.

Tablo 3. Puan Ortalamaları

	\bar{x} (n=30)	En düşük	En yüksek
ADİ-3	21,9±15,3	3	63
HAD-Ankön	8,7±4,1	2	21
HAD-Depön	5,8±3,2	1	15
HAD-Topön	14,5±6,1	5	33
STAI-1ön	91,7±11,8	73	127
STAI-2ön	74,4±20,1	0	102
HAD-Ankson	9,03±4,5	0	21
HAD-Depson	6,6±3,6	1	12
HAD-Topson	15,6±7,1	2	32
STAI-1son	89,9±11,9	70	127
STAI-2son	79,3±15,4	24	108

Tablo 4. Puan Ortalamaları

	Ön	Son	t	df	
Duruş, oturuş ve tutuş becerisi	2,04±0,9	2,3±0,9	-16,3	29	p<0,05 p=0,000
Üç çizgi üzerinde yazılmış olan velveleyi algılama becerisi	1,8±1,1	3,2±1,1	-19,5	29	p<0,05 p=0,000
Velveleri algılama süresi	2,5±0,9	3,1±1,1	-3,7	29	p<0,05 p=0,001
Verilen süre boyunca velveleyi uygulama becerisi	2,9±0,9	3,7±0,9	-3,9	29	p<0,05 p=0,000
Eşlikli uygulama becerisi-1	3,02±0,9	3,7±0,9	-3,5	29	p<0,05 p=0,001
Eşlikli uygulama becerisi-2	2,9±0,8	3,7±1,2	-4,1	29	p<0,05 p=0,000
Genel eğitim değerlendirmesi	2,5±0,7	3,5±0,8	10,2	29	p<0,05 p=0,000

Anksiyete, depresyon ve anksiyete duyarlılığının standart ritim eğitimi başarısı üzerindeki rolü Tablo 5’te belirtilmiştir.

Tablo 5. Anksiyete, Depresyon ve Anksiyete Duyarlılığının Standart Ritim Eğitimi Başarısı Üzerine Etkisi

	Başarısız n=4	Başarılı n=26	t	df	p
ADİön	36,5±17,9	19,6±13,9	2,2	28	0,04
HAD-Ankön	11,0±3,2	8,4±4,2	1,2	28	0,2
HAD-Depön	7,3±2,6	5,5±3,3	0,97	28	0,34
HAD-Topön	18,3±5,1	13,9±6,2	1,3	28	0,19
STAI-1ön	104,5±16,4	89,7±9,9	2,5	28	0,02
STAI-2ön	72,5±25,9	74,7±19,8	0,2	28	0,8

Tablo 5’te, standart ritim eğitiminin örneklemin ön değerlendirme sırasındaki psikometrik ölçekler ile ilişkisine bakıldığında, eğitim öncesi anksiyete duyarlılık düzeyinin örnekleme uygulanan eğitimin başarısı üzerinde sayımlamalı olarak anlamlı düzeyde etkili olduğu, anksiyete duyarlılığının yüksek düzeyde olmasının eğitimin başarısız olması üzerinde etkili olduğu, bir başka deyişle daha düşük düzeyde anksiyöz olmanın daha yüksek düzeyde başarıyla ilişkili olduğu anlaşılmaktadır. Benzer şekilde durumsal anksiyete düzeylerini ölçen STAI-1 ölçeği üzerinden değerlendirildiğinde de durumsal anksiyete düzeylerinin yüksek olması ile eğitimin başarı düzeyi arasında anlamlı ilişki olduğu belirlenmiştir. Bir başka ifadeyle; hem anksiyete duyarlılığı ölçeği ile belirlendiği şekilde uzun soluklu kişilik özelliği hem de STAI-1 ölçeği ile belirlendiği şekilde durumsal anksiyete durumu standart ritim eğitiminin başarısını olumsuz yönde etkilediği söylenebilir.

Sonuç ve Öneriler

Araştırmanın bu bölümünde bulguların yorumlanmasından elde edilen sonuçlar ve bu kapsamda yapılan öneriler yer almaktadır. Araştırma kapsamında, Manisa Celal Bayar Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü öğrencileri ve Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Temel Bilimler Ses Eğitimi Bölümlerinde öğrenim gören 1. sınıf öğrencileri ile “Anksiyete, Depresyon ve Anksiyete Duyarlılığının Ritim Eğitiminde Öğrenme Performansı Üzerine Etkisi” başlıklı 4 haftalık eğitim süreci içerisinde yapılan çalışma ve toplamda 30 öğrenciye, araştırmacılar tarafından belirlenen “ADİ”, “HAD”, “STAI-1” ve “STAI-2” testlerinin neticesinde; Öğrencilerin eğitim öncesi anksiyete duyarlılık düzeyinin örnekleme uygulanan eğitimin başarısı üzerinde sayımlamalı olarak anlamlı düzeyde etkili olduğu, anksiyete duyarlılığının yüksek düzeyde olmasının eğitimin başarısız olması üzerinde etkili olduğu, bir başka deyişle daha düşük düzeyde anksiyöz olmanın daha yüksek düzeyde başarıyla ilişkili olduğu sonucuna varılmıştır.

Standart ritim eğitiminin genel bir değerlendirilmesi çalışma önu ve çalışma sonu başarı düzeyi karşılaştırılarak yapıldığında, örneklemin başarılı bir eğitim düzeyinden geçtiği sayımlamalı olarak anlamlı bulunmuştur ($p<0,05$). Eğitimin alt basamakları “Duruş, oturuş ve tutuş becerisi”, “Üç çizgi üzerinde yazılmış olan velveleyi algılama becerisi”, “Velveleleri algılama süresi”, “Verilen süre boyunca velveleyi uygulama becerisi”, “Eşlikli uygulama becerisi-1”, “Eşlikli uygulama becerisi-2” şeklinde uygulanmıştır. Buna göre; söz konusu alt basamakların tümünde ön değerlendirme ve son değerlendirme sonuçları arasındaki fark sayımlamalı olarak anlamlı bulunmuştur.

Standart ritim eğitiminin örneklemin ön değerlendirme sırasındaki psikometrik ölçekler ile ilişkisine bakıldığında, eğitim öncesi anksiyete duyarlılık düzeyinin örnekleme uygulanan eğitimin başarısı üzerinde sayımlamalı olarak anlamlı düzeyde etkili olduğu, anksiyete duyarlılığının yüksek düzeyde olmasının eğitimin başarısız olması üzerinde etkili olduğu, bir başka deyişle daha düşük düzeyde anksiyöz olmanın daha yüksek düzeyde başarıyla ilişkili olduğu anlaşılmaktadır. Benzer şekilde durumsal anksiyete düzeylerini ölçen STAI-1 ölçeği üzerinden değerlendirildiğinde de durumsal anksiyete düzeylerinin yüksek olması ile eğitimin başarı düzeyi arasında anlamlı ilişki olduğu belirlenmiştir. Bir başka ifadeyle; hem anksiyete duyarlılığı ölçeği ile belirlendiği şekilde uzun soluklu kişilik özelliği hem de STAI-1 ölçeği ile belirlendiği şekilde durumsal anksiyete durumu standart ritim eğitiminin başarısını olumsuz yönde etkilediği söylenebilir.

Literatürde yapılan benzer çalışmalara bakıldığında; (Tunçkol, Gündoğan ve Biber, 2020) “Anksiyete, Depresyon ve Anksiyete Duyarlılığının Ritim Eğitiminde Öğrenme Performansı Üzerine Etkisi” alanında herhangi bir çalışmanın

olmadığı görülmüştür. Ancak benzer çalışmalara rastlanılmıştır. Bu çalışmalardan biri, Spor Bilimleri Bölümü öğrencilerinden otuz beş kişiyle ve “Ritim Eğitimi ve Dans” dersi özelinde yapılan ve 8 haftayı kapsayan eğitim öncesi ve sonrası endişe seviyelerinin karşılaştırılmasıdır. Öğrencilerin 8 haftalık “Ritim Eğitimi ve Dans” dersi öncesi ve sonrasındaki endişe durumlarında dikkate değer bir farklılık olmadığı sonucuna varılmıştır. Bu sonuç ise mevcut çalışmanın sonucuyla örtüşmemektedir.

(Atılğan Avcı ve Sağer, 2021) Öğrencilerin anksiyete durumlarının incelendiği, 18-34 yaş aralığında “Anksiyete, Depresyon ve Anksiyete Duyarlılığının Ritim Eğitiminde Öğrenme Performansı Üzerine Etkisi” üzerine yapılan bu çalışmada, yapılan ön test sonucunda öğrencilerin anksiyete düzeylerinin yüksek çıktığı görülmektedir. Nitekim; Atılğan Avcı ve Sağer (2021) “Türkiye’deki Viyola İcracılarının Müzik Performans Anksiyetesi (MPA) Üzerine Bir İnceleme” adlı makalede yer alan örneklem grubundaki öğrencilerin 20-29 yaş aralığındaki MPA seviyesinin yüksek çıktığı görülmüştür. Bu çalışmada yer alan örneklem grubundaki öğrencilerin anksiyete durumları ile yaş ortalamalarının 20-29 olması bakımından iki araştırma arasında benzerlik olduğu saptanmıştır.

Araştırmanın sonuçları doğrultusunda şu önerilere yer verilmiştir; Araştırma sonuçlarına göre araştırma hipotezinin doğrulanmış olması sebebiyle öğrencilere eğitim öncesi ve süresince söz konusu özellikle anksiyete ve anksiyete duyarlılığının azaltılmasına yönelik gevşeme egzersizlerinin verilmesi/uygulanması öğrenme sürecindeki başarıyı artıracığı düşünülebilir.

Yapılan araştırma, Manisa Celal Bayar Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü öğrencileri ve Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Temel Bilimler Ses Eğitimi Bölümlerinde öğrenim gören 1. sınıf öğrencileri ile sınırlı olması bakımından planlanan diğer çalışmaların daha kapsamlı örneklem grubu üzerinde yapılması önerilebilir.

“Anksiyete, Depresyon ve Anksiyete Duyarlılığının Ritim Eğitiminde Öğrenme Performansı Üzerine Etkisi” üzerine yapılan bu araştırma müziğin diğer alanlarında da uygulanabilir.

Anksiyete, Depresyon ve Anksiyete Duyarlılığının öğrencinin performansını etkileyen etmenler olduğu düşünüldüğünde bu durumun dikkate alınması ve disiplinler arası çalışmaların yapılması önerilebilir.

Disiplinler arası yapılan çalışmalar sonrasında öğrencilerin daha fazla konser ve dinleti gibi canlı performansa yönelik etkinlikler konusunda desteklenmesi sağlanabilir.

Etik Komite Onayı: Bu çalışma için etik komite onayı Manisa Celal Bayar Üniversitesi’nden (Tarih: 30.03.2022, No: 1258) alınmıştır.

Katılımcı Onamı: Yazılı katılımcı onamı bu çalışmaya katılan öğrencilerden alınmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Çalışma Konsepti/Tasarım- S.K., N.O.K., G.N.K., H.B., M.M.D.; Veri Toplama- S.K., G.N.K.; Veri Analizi/Yorumlama- S.K., N.O.K., G.N.K., M.M.D.; Yazı Taslağı- S.K., N.O.K., G.N.K., H.B.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- S.K., N.O.K., G.N.K., M.M.D.; Son Onay ve Sorumluluk- S.K., N.O.K., G.N.K., H.B., M.M.D.; Malzeme ve Teknik Destek- S.K., N.O.K., G.N.K., H.B., M.M.D.; Süpervizyon - S.K., N.O.K., G.N.K., H.B., M.M.D.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Bu çalışma Manisa Celal Bayar Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenmiştir. Proje Numarası: 2020-080

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval was received for this study from the Ethics Committee of Manisa Celal Bayar University (Date: 30.03.2022, No: 1258).

Informed Consent: Written participant consent was obtained from the students participating in this study.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Conception/Design of Study- S.K., N.O.K., G.N.K., H.B., M.M.D.; Data Acquisition- S.K., G.N.K.; Data Analysis/Interpretation- S.K., N.O.K., G.N.K., M.M.D.; Drafting Manuscript- S.K., N.O.K., G.N.K., H.B.; Critical Revision of Manuscript- S.K., N.O.K., G.N.K., M.M.D.; Final Approval and Accountability- S.K., N.O.K., G.N.K., H.B., M.M.D.; Material and Technical Support- S.K., N.O.K., G.N.K., H.B., M.M.D.; Supervision- S.K., N.O.K., G.N.K., H.B., M.M.D.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: This study was supported by Manisa Celal Bayar University Scientific Research Projects Coordination Unit. Project Number: 2020-080

Yazarların ORCID ID'leri / ORCID IDs of the authors

Sibel KARAMAN	0000-0002-5227-1836
Nihat Ozan KÖROĞLU	0000-0001-9631-8926
Gamze Nevra KÖROĞLU	0000-0001-7118-1222
Harun BAKİ	0000-0001-7890-8236
Mehmet Murat DEMET	0000-0001-9021-4165

KAYNAKLAR / REFERENCES


- Atılğan Avcı, N., & Sağer, T. (2021). Türkiye'deki viyola icracılarının müzik performans anksiyetesi (mpa) üzerine bir inceleme, *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 6(12), 298-321.
- Aydemir, Ö. (1997). Hastane anksiyete ve depresyon ölçeği Türkçe formunun geçerlilik ve güvenilirliği. *Türk Psikiyatri Dergisi*, 8(4), 280-7.
- Brugués, A. O. (2011). Music performance anxiety-part 2. a review of treatment options, *Medical Problems of Performing Artists (MPPA) Journal*, 26(3), 164-71.
- Büyükoztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2012). *Bilimsel araştırma yöntemleri (11. baskı)*. Pegem Akademi.
- Can, Ü. K., & Akbal, B. (2021). Türkiye'de müzik performans kaygısı üzerine yapılmış lisansüstü çalışmaların incelenmesi, *Turkish Studies Dergisi*, 16(1), 85-101.
- Çirakoğlu, O. C., & Şentürk G. Ç. (2013). Development of a performance anxiety scale for music students, *Medical Problems of Performing Artists (MPPA) Journal*, 28(4), 199-206.
- Gerek, Z., & Katkat, D. (2006). Elit sporcuların ve sedanterlerin ritim duyguları bakımından karşılaştırılması, *Atatürk Üniversitesi Beden Eğitimi ve Spor Bilimleri Dergisi*, 8(1), 36-42
- Gökalp, P. (2006). Psikodinamik açıdan anksiyete kavramı ve anksiyete bozuklukları. R. Tükel, T. Alkın (Ed.) *Anksiyete bozuklukları içinde* (s. 15-26). Türkiye Psikiyatri Derneği Yayınları.
- Mantar, A., Yemez, B., & Alkın, T. (2010). Anksiyete duyarlılığı indeksi-3'ün Türkçe formunun geçerlik ve güvenilirlik çalışması, *Türk Psikiyatri Dergisi*. 21, 225-234.
- Öner, N., & Le Compte, A. (1983). *Sürekli durumluk /sürekli kaygı envanteri el kitabı*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Özer, Ş. (2006). Anksiyete ve anksiyete bozukluklarının kısa tarihçesi. R. Tükel, T. Alkın (Ed.) *Anksiyete bozuklukları içinde* (s. 3-14). Türkiye Psikiyatri Derneği Yayınları.
- Spielberger, C. D., Gorsuch, R. L., Lushene, R. E. (1970). *Test manual for the state trait anxiety inventory. 1 st ed. California: Consulting Psychologists Press*.
- Tunçkol, M., Gündoğan, B., Biber, S., (2020). Ritim eğitimi ve dans dersindeki öğrencilerin kaygı seviyelerinin karşılaştırılması, (3), 1-7. *Uluslararası Beden Eğitimi Spor Rekreasyon ve Dans Dergisi*. <http://dx.doi.org/10.29228/ispes.44842>
- Ungay, H. (1981). *Türk Müsîkisinde Usûller ve Kudûm*. Türk Musiki Vakfı Yayınları.

Atf Biçimi / How cite this article

Karaman, S., Köroğlu, N. O., Köroğlu, G. N., Baki, H., & Demet, M. M. (2024). Effect of anxiety, depression, and anxiety sensitivity on learning performance in rhythm training. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(1), 43–53. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1435616>


EKLER:

Nim Sofyan Velvelesi




Düm te ke

Semâî Velvelesi




Düm tek te ke

Sofyan Velvelesi




Düm te ke tek kâ

Türk Aksağı Velvelesi




Düm te ke tek kâ te ke

Yürük Semâî Velvelesi



Düm tek kâ dü me tek kâ

Devr-i Hindi Velvelesi



Düm tek te ke dü me tek kâ

Ek 1. Ritim Çalışmalarında Kullanılmış Usûl Velveleri

Muhlis Sabahattin Ezgi ve Cumhuriyet Dönemi Türk Operetlerinden “Ayşe Opereti”*

Muhlis Sabahattin Ezgi and the Turkish Operettas of the Republican Era: *Ayşe Opereti*

Çağatay GÜLMEZ¹ , Köksal APAYDINLI² 

¹Ordu Üniversitesi Rektörlüğü, Ordu, Türkiye

²Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Çalgı Eğitimi Bölümü, Ordu, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Köksal APAYDINLI

E-posta / E-mail : koksalapaydinli@odu.edu.tr

*Bu çalışma, birinci yazarın ikinci yazar danışmanlığında yürütülen “Ayşe Opereti”nin Çeşitli Değişkenlere Göre İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

ÖZ

Ayşe Opereti, Türk müziği tarihinde önemli bir besteci kimliğine sahip olan Muhlis Sabahattin Ezgi’nin operetleri arasındaki en popüler eserlerinden biridir. Sahnelendiği dönemlerde halk tarafından oldukça ilgiyle karşılanmış, beğenilmiş ve Cumhuriyet tarihinin önemli operetleri arasında yer almıştır. Devlet Opera ve Balesi tarihinde ilk kez repertuvara alınan ve yeniden sahneye uyarlanan Ayşe Opereti, Ankara Devlet Opera ve Balesi tarafından 2019 yılında sahnelenmiştir. Bu araştırmanın amacı; Türk operet tarihimizin önemli temsilcilerinden biri olan Muhlis Sabahattin Ezgi’nin hayatı ve eserleri hakkında bilgi vermek, yazdığı ve bestelediği Ayşe Opereti’nin müziksel özelliklerini incelemek ve eserin Türk operet literatürüne katkısını ortaya koymaktır. Durum çalışması (örnek olay) modeli ile hazırlanan bu betimsel çalışmada veriler literatür taraması yoluyla elde edilmiştir. Bu doğrultuda konuyla ilişkili tezler, makaleler, kitaplar, kütüphane arşivleri, işitsel-görsel arşivler ve kişisel arşivler taranmış, gerekli dokümanlar incelenerek konuyla ilgili bulgular bir araya getirilmiştir. Araştırma sonucunda; Muhlis Sabahattin Ezgi’nin Türk müziği makam ve usulleri ile Batı müziği tekniğini sentezleyerek eserler besteleyen önemli Türk operet bestecilerinden biri olduğu, özellikle Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte gelişen operetler içinde Muhlis Sabahattin Ezgi’ye ait olan Ayşe Opereti’nin Türk müziği kullanılarak eser üretme anlayışının ilk örneklerinden olduğu, Türk halkının beğenisini kazanarak popüler olmuş bu eserin hem makamsal hem de tonal özelliklere sahip olduğu bulgularına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Opereti, Ayşe Opereti, Muhlis Sabahattin Ezgi

ABSTRACT

The *Ayşe Opereti* [Aisha Operetta] is one of the most popular works among the operettas of Muhlis Sabahattin Ezgi, who holds the identity of being a significant composer in the history of Turkish music. During the times when it was staged, *Ayşe Opereti* was met with considerable interest and appreciation by the public, earning its place among the significant operettas of the Republican Era. *Ayşe Opereti* was included in the repertoire of the State Opera and Ballet for the first time during the 2018-2019 season, being staged by the Ankara State Opera and Ballet in 2019. The aim of this research is to provide information about the life and works of Muhlis Sabahattin Ezgi as an important representative of Turkish operetta history, to examine the musical features of *Ayşe Opereti* that he wrote and composed, and to reveal its contribution to the Turkish operetta literature. This descriptive research was prepared using the case study model and obtained its data through a literature review by searching the relevant theses, articles, books, library archives, audio-visual archives, and personal archives. The article also examines the documents necessary for compiling findings related to the subject. As a result, the research has found Muhlis Sabahattin Ezgi to be a significant Turkish operetta composer who synthesized Turkish music maqams and rhythms with Western musical techniques. In addition, the study has found within the context of the development of operettas, particularly following the proclamation of the Republic, that Muhlis Sabahattin Ezgi’s *Ayşe Opereti* stands as one of the earliest examples of works produced utilizing Turkish music. The study also finds this work, which has gained popularity among the Turkish public, to possess both modal and tonal characteristics.

Keywords: Turkish operetta, *Ayşe Opereti*, Muhlis Sabahattin Ezgi

Başvuru/Submitted : 27.02.2024

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 03.04.2024

Son Revizyon/
Last Revision Received : 15.04.2024

Kabul/Accepted : 15.04.2024

Online Yayın /
Published Online : 29.04.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

Muhlis Sabahattin Ezgi composed operettas by synthesizing Turkish music modes and rhythms with Western musical techniques and is recognized as one of the significant representatives of Turkish operetta history, having pioneered the accompaniment of Turkish music using the polyphonic capability of the piano. Among the operettas he composed, *Ayşe Opereti* [Aisha Operetta] stands out as one of the significant works of the Republican Era. It was met with considerable interest during its performances and achieved success through the public’s love for it. Muhlis Sabahattin Ezgi’s tendencies to often incorporate themes from Turkish cultural life and to compose works by synthesizing Turkish and Western music in his operettas were highly influential in popularizing and disseminating the operetta genre to wider audiences in Türkiye. *Ayşe Opereti* was written with these characteristics and is considered a significant operetta of the Republic (Arpad, 1947; Sait, 1933; Taranç, 2005).

The entirety of the text and the majority of the musical notation of *Ayşe Opereti* are some of the composer’s works that have not survived to the present. Therefore, no definitive evidence is found regarding the exact date when the work was composed. However, the composer did divide his works into three periods, with *Ayşe Opereti* being observed to belong to the period between 1921-1935. Alongside operettas such as *Çaresaz*, *Zühre*, and *Kelebek Zabit*, which he also composed and were staged by the Istanbul Operetta Company as the most popular ensemble of the Constitutional Period, *Ayşe Opereti* was also staged by this ensemble in 1922 (Aksoy, 1986; And, 1970; Taranç, 2005). In this regard, considering the initial staging of the operetta, the work is believed to have been written and composed in the early 1920s.

After the proclamation of the Republic, Muhlis Sabahattin Ezgi, who also founded the Süreyya Operetta Ensemble that played a significant role in the development and popularization of the operetta genre in Türkiye, achieved considerable success by staging *Ayşe Opereti* in many cities with the operetta ensembles he established in subsequent years. In addition to this work being staged by private operetta ensembles established in Türkiye, it was also adapted for radio by Lütfullah Sururi in 1966. The only data remaining in the archives is this radio recording. On top of this, *Ayşe Opereti* was also adapted for Turkish cinema as the film *Ayşem* (Saydam, 1968). In 2000, the actress Gülriz Sururi revised the text based on the radio recording and staged it in 2006 (Başkır, 2006; Sururi, 1977; Taranç, 2005).

Presently, Yunus Emre Bozdoğan, an actor, writer, and director, has also adapted *Ayşe Opereti* for the stage based on the text Gülriz Sururi revised, with Yusuf Yalçın, a member of the Cukurova State Symphony Orchestra, having rearranged the music. The work was included in the repertoire for the first time in the history of the State Opera and Ballet in the 2018-2019 season and was staged by the Ankara State Opera and Ballet on February 27, 2019.

This study aims to examine from both a musical and historical perspective *Ayşe Opereti*, which was written and composed by Muhlis Sabahattin Ezgi, an important representative in the history of Turkish operettas. The study also aims to reveal the contribution and significance of the work to the Turkish operetta literature. Because no previous study has comprehensively examined *Ayşe Opereti*, this research is considered significant for its potential to fill this gap in the field. This descriptive research was prepared using the case study model and used the survey method to access the data related to Muhlis Sabahattin Ezgi, who is directly relevant to the research topic. The findings were then compiled. In addition, access to the vocal scores of the work was obtained through personal interviews and official correspondence with Yusuf Yalçın, a member of the Cukurova State Symphony Orchestra and an arranger of the score. As a result, the study examines the musical characteristics of the work through the vocal scores, with the research taking personal notes while watching a performance to allow the modal and tonal structures of the performed pieces to be determined.

The research findings reveal *Ayşe Opereti* to represent one of the earliest examples within the repertoire of Turkish operettas from the Republican Era, when compositions were created by employing a synthesis of Western musical techniques and Turkish musical modes. Furthermore, the study has determined that all the compositions included in *Ayşe Opereti* possess a readily comprehensible structure, and thus their melodies exhibit a memorable characteristic. Five compositions are based on modal systems, while seven compositions are composed within the tonal system. The staging of *Ayşe Opereti* is believed to have been incorporated into the annual programs of private and municipal theaters in order to reach a wider audience, thus potentially contributing to the promotion of Turkish composers and their works. Additionally, the compositions featured in *Ayşe Opereti* are thought to be able to contribute to the vocal training of students studying singing at conservatories and faculties of music within universities, as well as to enrich the literature on Turkish vocal works. Therefore, this study recommends that these compositions be included in the repertoire.

GİRİŞ

Operet; sözcük anlamına bakıldığında ‘küçük opera’, ‘hafif opera’ anlamına gelmektedir. Gülünçlü ve eğlenceli yönleriyle opera sanatına göre daha kolay anlaşılabilir, karşılıklı konuşmaların sıklıkla yer aldığı, dans sahnelerinin bulunduğu müzikli oyun olarak adlandırılmaktadır (Ünlü, 1998a). Say’a (1997) göre ise operet; neşeli, eğlenceli, kendine özgü yönleri bulunan ve şakacı yönüyle geniş kitlelere hitap eden müzikli sahne oyunudur.

Operaya göre konuları daha sade, kısa ve günlük yaşamdan oluşan operetler, aşk hikâyeleri, esprili konuşmalar, şarkılar ve danslar ile bütünleşir. Genellikle mutlu sonla bitmektedir ve ölüm, ihanet vb. gibi konular yoktur. Müzikler ise herkes tarafından anlaşılacak kolaylıktadır. Operetlerde aryaların, koroların ve konuşmalı bölümlerin arasında çalgısız, şarkısız veya hafif müzikli diyaloglar bulunmaktadır (Uygun, 2010).

Romantik opera anlayışına bir tepki olarak ortaya çıkan operetler, 18. yüzyıl başlarında kısa ve komik operalar için kullanılan bir terimdir. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Paris ve Viyana, operet sanatının merkezi konumuna gelmiş; Jacques Offenbach, Franz Van Suppe, Johann Strauss ve Franz Lehar gibi besteciler, bu türün gelişmesinde önemli pay sahibi olmuşlardır. Bestelemiş oldukları eserler ile 19. yüzyılın sonlarında en parlak dönemini yaşayan operetler, kısa sürede diğer ülkelere yayılarak benimsenen bir tür haline gelmiştir (Altar, 1993a; Ünlü, 1998a; Say, 1997).

Ülkemizde ise operet türüne, 19. yüzyılda Osmanlı Devleti’nde görülmeye başlanan opera sanatı ile zemin hazırlanmıştır. Osmanlı’da ilk kez opera sanatı; batılılaşma ve yenileşme politikaları doğrultusunda, batılı ülkelerle kurulan ilişkiler ve yurt dışına gönderilen elçilerin yazdıkları sefaretnameler ile tanınmıştır. Batı müziğine olan yoğun ilgi III. Selim dönemiyle birlikte başlamış ve Avrupa’dan gelen yabancı gruplar tarafından ilk kez opera temsilleri sahnelenmiştir (Sevengil, 1968). II. Mahmut döneminde ise Batı müziğinin kurumsallaştırma girişimiyle giderek hız kazanmaya başlamıştır. Tanzimat’ın ilanıyla birlikte artan yenileşme hareketleri doğrultusunda batı müziği türleri daha sık görülmeye başlanmış ve bu dönemde tiyatro binaları kurulmuştur. Kurulan bu tiyatro binalarında yabancı gruplar tarafından verilen opera temsillerinin sahnelenmesi Osmanlı’da opera ve operetlerin yaygınlaşmasına ve gelişmesine önemli katkılar sağlamıştır (Altar, 1993b). Bu dönemde Dikran Çuhacıyan tarafından Osmanlı Dönemindeki ilk opera topluluğunun kurulması ve 1872 yılında “*Arifin Hilesi*” adında ilk Türk operetinin bestelenmesi ile yeni bir dönemin başlamış olduğu görülür (Sevengil, 1968).

Çuhacıyan, Batı müziği tekniği ile Türk müziğine özgü melodileri sentezleyerek yerli operet besteleyen ilk besteci olmuştur. Çuhacıyan’ın başlatmış olduğu yerli operet besteleme eğilimi, diğer bestecilerin de operet türüne olan ilginin artmasına yol açmıştır (Aksoy, 1986). Tanzimat dönemiyle başlayan yerli operetlerin bestelenmesi II. Meşrutiyet döneminde de devam eder. Bu dönemde halkın operetlere ilgi göstermesi nedeniyle operet toplulukları kurulmaya başlanmıştır. Meşrutiyet döneminin müzikli oyun besteleyen başlıca isimleri arasında Muallim İsmail Hakkı Bey, Kaptanzade Ali Rıza Bey, Müsahipzade Celal Efendi, Udi Fahri Kopuz, Dr. Suphi Ezgi, Vedi Sabra Bey, Mehmet Baha ve Leon Hancıyan yer alır (Erol, 2015).

Dönemin önemli bestecilerinden biri de Muhlis Sabahattin Ezgi’dir. Eserlerinde Batı müziği tekniğine ait özellikleri kullanmasının yanı sıra, büyük bir çoğunluğunda Türk müziği makam ve usullerini de kullanmaya özen göstermiştir. Ayrıca operetlerinde Türk yaşam kültürüne uygun konuları işlemesi nedeniyle bu dönemde ayrıcalıklı bir yer edinmiştir. Bu durum aynı zamanda Muhlis Sabahattin Ezgi eserlerinin halk tarafından benimsenmesine ve sevilmesine neden olmuştur (Taraç, 2005). Bestelediği operetler sadece Meşrutiyet döneminde değil Cumhuriyet döneminde de çoğu kez sahnelenmiştir. Eserlerinin büyük bir çoğunluğunu Cumhuriyet döneminde besteleyen Muhlis Sabahattin, Türk operet tarihinde adını duyurmuş önemli temsilcilerinden birisidir. Bestelediği yirmiyi aşkın operet ile Türk operet literatürüne önemli eserler kazandırmıştır. Bu eserler arasındaki en popüler operetlerinden biri ise Ayşe Opereti’dir. Bestecisi için de oldukça öneme sahip olan Ayşe Opereti, sahnelendiği dönem içerisinde halk tarafından en çok sevilen ve ilgi gören operetlerinden biri olmuştur (Arpad, 1947; Sait, 1933).

Muhlis Sabahattin Ezgi Kimdir?

Muhlis Sabahattin Ezgi 1889 yılında babası Hurşit Bey’in sürgünde bulunduğu Adana’da dünyaya gelmiştir. Padişah Abdülaziz’in başmabeyincisi¹ olan Hurşit Bey, padişah Abdülhamit’in tahta çıkmasıyla İstanbul’dan uzaklaştırılmış Mardin, Adana ve son olarak da Drama’ya sürgün edilmiştir. Dönemin tanınmış şark musikişinaslarından olan Hurşit Bey, sürgün hayatının sıkıntılı günlerini haftada birkaç kez evinde verdiği fasıllarla gidermeye çalışmaktadır ve çok iyi derece de keman, nısfıye (kısa ney), ud, lavta, on iki telli diye tabir edilen sazı icra etmektedir. Bu sıralarda 5 yaşında

¹ Başmabeyinci: Osmanlı Devleti’nde padişahların dışarıyla olan ilişkilerine bakan, buyruklarını ilgililere bildiren, bazı kişilerin dileklerini kendisine ileten görevlilerin başı (<https://sozluk.gov.tr/>).

olan Muhlis Sabahattin böyle bir ortamda yetişmiş, ilk müzik zevkini ise babasından almıştır (Arpad, 1947; Rona, 1960).

Muhlis Sabahattin, çok küçük yaşlarda müziğe karşı olan ilgisini ve yeteneğini göstererek etrafındakilerin takdirini kazanmıştır. Hurşit Bey, oğlunun müziğe olan ilgisini erken yaşta keşfetmiş ve ilerleyen yıllarda Avrupa'ya göndererek müzik eğitimi almasını istemiştir. Ancak Hurşit Bey hayalini kurduğu bu düşünceyi gerçekleştiremeden 73 yaşında (1897) Drama'da vefat etmiştir ve Muhlis Sabahattin henüz sekiz yaşındadır. Besteci, babasının vefatından sonra padişah Abdülhamit'in uygun görmesi üzerine ailesiyle birlikte on beş yaşına kadar Selanik'te yaşamış, ilk ve orta eğitimini burada tamamlamıştır. Annesi Sinesaf hanımın padişaha birçok kez yapmış olduğu başvuru sonucunda ailesi ile İstanbul'a yerleşen besteci, eğitimine Galatasaray Lisesi'nde devam etmeye başlamıştır. İstanbul'a yerleşene kadar ciddi bir müzik eğitimi almamış olan Muhlis Sabahattin, ailesinden gördüğü ve aşına olduğu Türk müziği ezgileri ile yetişmiştir. Batı müziği ile ilk kez Galatasaray Lisesi'nde karşılaşan besteci, aynı zamanda İtalyan bir hocadan da piyano dersleri almaya başlamıştır (Arpad, 1947; Rona, 1960).

II. Meşrutiyet Dönemine kadar müzik eğitimine devam etmiş ve Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte bir anda gazetecilik ve siyaset hayatına atılmıştır. İttihat ve Terakki karşıtı olarak 19 yaşında gazeteciliğe başlayan besteci, Jöntürk çevresi tarafından kurulan “Osmanlı Demokrat Fıkrasının” üyesi olmuş ve daha sonra burada genel sekreterlik görevi yapmıştır. Çok genç yaşta olmasına rağmen otoriter karakteriyle dikkat çeken Muhlis Sabahattin, hükümete karşı yazdığı yazılar yüzünden ters düşmüş ve Sinop'a sürgün edilmiştir. Buradan ise 1913 yılında Mısır üzerinden Avrupa'ya kaçmıştır (Akçura, 2015). Uzun bir süre Avrupa'da sıkıntılar çekerek sürgün hayatına devam eden Muhlis Sabahattin'e, devlet aleyhinde yazı yazmamak, siyaset ile ilgilenmemek ve İstanbul'un dışında oturmak, hatta gerekmedikçe kente inmemek kaydıyla memlekete dönmesine izin verilmiştir. Tüm koşulları yerine getirerek ülkeye dönmüş, gazeteciliği bırakarak çalışmalarını tamamen müzik ile yoğunlaştırmaya başlamıştır. Besteci (Şekil 1) Avrupa'dan İstanbul'a döndüğünde geri kalan hayatını tamamen müzikle uğraşmaya ve Türk müziği formunda şarkılar, operetler, revüer, müzikaller bestelemeye adanmıştır (Akçura, 2015; Rona, 1960).



Şekil 1. Muhlis Sabahattin Ezgi 1889-1947 (Aydın, 1990).

Besteci Yönüyle Muhlis Sabahattin

Muhlis Sabahattin Ezgi tamamen müziğe yoğunlaşmasının ardından yaptığı bestelerle adından sık sık söz ettirmeye başlamıştır. Türk müziği ve Batı müziğini sentezleyerek eserler besteleyen Muhlis Sabahattin, o dönemlerde birçok kişinin Türk müziğinin armonize edilemeyeceği görüşlerine karşı çıkmıştır ve bestelediği çoğu operetlerde ve şarkılarda bu durumu ispatlayan birçok eserler ortaya koymuştur. Bestelemiş olduğu şarkılarda ve sahne yapıtlarında Batı müziği tekniği özelliklerini kullanmasının yanı sıra, eserlerinin büyük bir çoğunluğunu Türk müziği makam ve usulleri ile bestelemiştir. Gerek Türk müziği geleneklerine bağlı kalması, gerekse kendi kültürümüze yabancılaşmadan ve ulusal öğelerimizi göz ardı etmeyerek eserler bestelemiş olması nedeniyle Muhlis Sabahattin Ezgi, Türk müziği tarihinde önemli bir besteci kimliğine sahip olmuştur (Rona, 1960; Taranç, 2005).

Bestecinin Türk müziği makam ve usulleri ile bestelediği eserlerden en çok bilinen örnekleri Tablo 1'de göster-

ilmiştir. Ayrıca bu eserlerden bazıları günümüzde halen T.R.T sanatçıları tarafından seslendirilmekte olup, birçok ses sanatçısının da albüm kayıtlarında yer almaktadır.

Tablo 1. Muhlis Sabahattin Ezgi'ye Ait Eserler

No	ESERİN ADI	MAKAM	USUL
1	Titriyorken Dudaklarımda Adın	Kürdilihicazkar	Aksak
2	Hatırla Magrit (Hatırla Sevgili)	Nihavent	Semai
3	Dün Sen Sazınla Yine Benim Gönümü Aldın	Şehnaz	Sengin Semai
4	Müjgan Gibi Hicran Oku Ta Kalbime Geçti	Nihavent	Semai
5	Penceremin Perdesini	Hicaz	Aksak
6	Aman Esmam	Karciğar	Aksak
7	Muhabbet Nazlı Bir Kuştur	Rast	Yürük Semai
8	Ey Benim Bahtıyarım	Kürdilihicazkar	Curcuna
9	Üç Yıl Beni Sevdanın İpek Saçları Sardı	Nihavend	Düyek
10	Bir Gün Olur Okşar Dil-i Ümit Perver Gözlerin	Kürdilihicazkar	Düyek

Bestecinin, şarkı ve türkü formundaki eserlerinin yanı sıra, Türk müziği makam ve usulleri ile bestelediği marşları da bulunmaktadır. 'Mehtabiye', 'Kürşadiye', 'Hasret', 'Mehmed Onbaşı' ve 'Karadeniz Marşı' bunlardan bazı örneklerdir (Arpad, 1947, Taranç, 2005). Tüm bunların yanı sıra, besteci yeni bir alana yönelerek film müzikleri ile ilgilenmeye başlamış ve yönetmenliği Muhsin Ertuğrul tarafından yapılan ilk müzikal Türk filmlerinin müziklerini bestelemiştir. 'Söz Bir Allah Bir (1933)', 'Milyon Avcıları (1934)', 'Tosun Paşa (1939)' bestelediği film müzikleri arasında yer almaktadır (Akçura, 2015). Ayrıca, ilk özgün tango bestecisi olarak da bilinen Muhlis Sabahattin, solo piyano üzerine 1927-28 yıllarında bestelediği "Tango Türk" isimli eseri ile Türkiye'de bu alana öncülük eden ilk besteciler arasında yer almaktadır (Ünlü, 1998b).

Muhlis Sabahattin Ezgi'nin Operetleri

Muhlis Sabahattin Ezgi'nin bestelediği operetlerde genellikle köy teması ve aşk konuları ön plandadır. Konular güncel olaylardan alınarak çoğunlukla köyde başlayıp daha sonra şehre aktarılır. Bu durum aynı zamanda operetlerinin o dönemde sevilerek izlenmesine neden olmuştur ve popüler bir besteci olmasını kolaylaştırmıştır. Operetlerindeki metin halk dilindedir ve halk müziği ezgileri ön plandadır. Kullandığı melodiler kolay anlaşılır ve akılda kalıcı niteliktedir. Eserlerinde yer alan çoğu metinleri ve şarkı sözlerini kendisi yazmış, aynı zamanda görev alan sanatçıları da kendisi yetiştirmiştir. Operetlerinde tango, vals, çarliston ve fokstort gibi dönemin sevilen dans türlerini sıklıkla kullanması nedeniyle dikkat çeken isim olmuştur. Bestecinin operetlerindeki bir başka özellik ise çoksesliliği kullanarak Türk müziğine piyano ile eşlik edilmesini ön plana çıkarmasıdır. Piyanonun çoksesli özelliğini kullanarak Türk müziği makam ve usullerini Batı müziği ile harmanlamıştır ve bu yönüyle ilk Türk operet bestecisi olarak anılmaktadır (Rona, 1960; Ünlü, 1998b; Taranç, 2005).

Operetlerinde bestelediği şarkı sözleri ile insanları eğlendirmeyi amaçlayan besteci, 1917 yılından 1942 yılına kadar yapmış olduğu eserleri üç döneme ayırmıştır. Bu eserler Tablo 2'de gösterilmiştir (Arpad, 1947).

Tablo 2. Muhlis Sabahattin'in Sahne Yapıtları

No	1917-1920 YILLARI ARASI	1921-1935 YILLARI ARASI	1936-1942 YILLARI ARASI
1	Çaresiz (Operet)	Ayşe (Operet)	Aşk Mektebi (Operet)
2	Hilaliahmer Çiçeği (Revü)	Gül Fatma (Milli Operet)	Efenin Aşkı (Operet)
3	Büyük Ateş (Müzikal Piyes)	Asaletmeap (Fantezi Operet)	Krem ile Aslı (Skeç Opera)
4	Aşk Ölmez (Müzikal Piyes)	Monbey (Müzikal Komedi)	Yerden Göğe (Feerik Operet)
5	Zühre (Operet)	Hatırım İçin (Müzikal Komedi)	Muhasebeci Mutedil Efendi (Müzikal Komedi)
6	Şatırzadeler (Müzikal Komedi)	Muteber Paşa (Operet)	Çingene Aşkı (Revü)
7	Zehra (Müzikal Komedi)	Anam Kayseri (Müzikal Komedi)	
8		Perde Arkası (Müzikal Komedi)	
9		Kadınların Beğendiği (Müzikal)	

Muhlis Sabahattin, yaşamı boyunca birçok operet topluluklarının kuruculuğunu ve yöneticiliğini de yapmıştır. 1928 yılında kurulan ve Türkiye'nin o dönemlerdeki en popüler topluluğu olan “Süreyya Opereti Topluluğu” nun kuruculuğunu üstlenmiş ve orkestrayı da kendisi yönetmiştir. Besteci, Süreyya opereti topluluğundan sonra 1930'lu yıllarda “Muhlis'in Çocukları” adlı bir operet topluluğu kurarak Türkiye'nin birçok iline turneler düzenlemiştir. O dönem izleyicileri tarafından beğeniyle karşılanmış ve büyük başarılar elde etmiş olan bu topluluk, Türkiye'de operet sanatının yaygınlaşmasında önemli bir rol üstlenmiştir (Akçura, 2015; And, 1973; Taranç, 2005).

Araştırmacı tarafından yapılan eser araştırmaları sonucunda bestecinin operetlerine ait notaların büyük bir çoğunluğuna ulaşamamıştır. Operetlerine ait notaların ve metinlerin kaybolduğu ve günümüze ulaşmadığı bilgisi farklı kaynaklarda da yer almaktadır. Bu konuyla ilgili durumu bestecinin yeğeni Adnan Kökteş şu şekilde açıklamaktadır;

“1946 yılının sonu veya 1947 yılının başında Cemal Sahir ile birlikte Muhlis Sabahattin Anadolu turnesine bütün repertuarı yanlarına alarak çıkıyorlar. Muhlis Bey Ankara'da hastalanıyor, oradaki doktorların teşhisi sıtma. Bu yanlış teşhisle, hastalık devam edince Muhlis Bey repertuarla birlikte heyeti Cemal Sahir'e bırakıyor ve İstanbul'a geliyor. 1947'den beri tüm aramalarıma karşın repertuarı bulamıyorum. Bir Ayşe Opereti'nin bandı var. O kadar. Turne Cemal Sahir ile birlikte gitti sonra repertuar nerde bilemiyoruz. Daha sonra Kapoçelli'de İtalya'ya gitti notaların Kapoçelli'de hepsi mutlaka var” (Taranç, 2005, s.54).

Yapılan bazı araştırmalarda Muhlis Sabahattin'in operetlerinden sadece iki eserine ait notaların günümüze kadar ulaşabildiği tespit edilmiştir. Bunlardan biri olan “Kerem ile Aslı” operetine ait notaların tamamı, bir diğeri olan “Çaresaz” opereti notasının ise sadece bir bölümü günümüze kadar ulaşabilmiştir. Kendi deyimiyle kendi müziğini “*Ne alaturka ne alafranga*” olarak adlandıran besteci, yaşadığı dönem içerisinde ayrıcalıklı bir yer edinmiş ve halk tarafından da çok sevilmiştir. Yaşamının son zamanlarında ise maddi yönden oldukça sıkıntılı günler geçirmiş, 13 Şubat 1947 yılında hayata veda etmiştir. “*Dünyada izler bırakmak istiyorum*” diyen bir dönemin ünlü bestecisi Muhlis Sabahattin Ezgi, o çok sevdiği Ayşe Opereti'nden “Ayşe'nin Duası” adlı şarkısı ile son yolculuğuna uğurlanmıştır (Akçura, 2015; Arpad, 1964; Hisarlı, 1947; Taranç, 2005).

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Türk opereti tarihinin önemli temsilcilerinden biri olan Muhlis Sabahattin Ezgi'nin yazıp bestelediği Ayşe Opereti'ni incelemek ve eserin Türk operet literatürüne olan katkısını ve önemini ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda belirtilen araştırma soruları aşağıdaki gibidir;

1. Ayşe Opereti'nin tarihçesi, konusu nedir?
2. Ayşe Opereti'nin müziksel özellikleri nelerdir?

Araştırmanın Önemi

Yapılan literatür taraması sonucunda, Ayşe Opereti'nin müziksel ve tarihsel açıdan geniş çerçevede bütünüyle incelendiği daha önce yapılmış herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Dolayısıyla bu araştırma, alandaki boşluğu dolduracak olması nedeniyle önemli görülmektedir. Ayrıca bu araştırma; Ayşe Opereti'nin Türk operet literatüründeki yerini ve önemini ortaya koyarak, konu ile ilgili bundan sonra yapılacak olan çalışmalarda araştırmacıların faydalanabileceği bir kaynak olması açısından da önemli görülmektedir.

Sınırlılıklar

1. Yapılan literatür incelemesi sonucunda günümüze kadar ulaşan belgeler, dokümanlar, kitaplar, makaleler, tezler ile,
2. Müziksel incelemelerde; eserin sadece şan notları ile sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması (örnek olay) modeline göre hazırlanmış betimsel bir çalışmadır. McMillan'a (2000) göre örnek olay olarak da adlandırılan durum çalışması; “tek bir durum ya da olayın derinlemesine boylamsal olarak incelendiği, verilerin sistematik bir şekilde toplandığı ve gerçek ortamda neler olduğuna bakıldığı bir yöntemdir” (Subaşı ve Okumuş, 2017, s. 420). Durum çalışmasında amaç; araştırmacının gözlem, mülakat, görsel-işitsel materyaller ve yazılı dokümanlar aracılığıyla bilgi toplayarak derinlemesine incelediği ve betimlemesini yaptığı gerçek yaşam, sınırları belirlenmiş güncel bir durum ya da belirli bir zaman aralığındaki durumlara ilişkin sonuçlar ortaya koymaktır (Creswell, 2013; Merriam, 2013; Yıldırım ve Şimşek, 2018).

Bu araştırmada Muhlis Sabahattin Ezgi ve Ayşe Opereti ile ilgili yazılı ve görsel dokümanlar bir araya getirilmiş,

İstanbul Radyosu kayıtlarına ulaşılmış, Ankara Devlet Opera ve Balesi'nin sahnelediği Ayşe Opereti araştırmacı tarafından izlenerek gözlem yapılmış ve eserin müziklerini düzenleyen kişi ile yapılan görüşme sonucunda notalarına ulaşılmıştır. Bu nedenle araştırmanın modeli durum çalışması olarak belirlenmiştir.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Bu araştırmada veriler literatür tarama yöntemi kullanılarak elde edilmiştir. Tarama yöntemiyle konuyla doğrudan ve dolaylı olarak ilişkisi olan kişisel arşivler, kütüphane arşivleri, dokümanlar, kitaplar, makaleler, tezler taranmış ve gerekli dokümanlar incelenerek konuyla ilgili bulgular bir araya getirilmiştir. Bu bağlamda, sosyal medya kanalı (Youtube) ile yapılan veri taramasında Ayşe Opereti'nin 1966 yılında İstanbul Radyosu'nda yayınlanan orijinal radyo kaydına ulaşılmıştır. Ayrıca, 1930 ile 2013 yılları arasında yayınlanmış Darülbedayi (Türk Tiyatrosu) dergilerinin 458 adet sayısına "İBB Şehir Tiyatroları Kütüphanesi" arşivinden ulaşılarak bu dergiler detaylı olarak incelenmiştir. Araştırma konusuyla doğrudan ilişkisi bulunan Muhlis Sabahattin Ezgi hakkında yayınlanan yazılı ve görsel verilere ulaşılmış ve incelenmiştir. Tüm bunların yanı sıra, eserin günümüzde tekrar düzenlenip sahnelenmesi nedeniyle eserin müzik düzenlemelerini yapan Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası sanatçısı 'Yusuf Yalçın' ile yapılan kişisel görüşmeler ve resmi yazışmalar sonucunda eserin şan notalarına ulaşılmıştır. Dolayısıyla eserin müziksel özelliklerinin incelenmesi; şan notaları üzerinden ve araştırmacının temsili izlerken aldığı kişisel notlar üzerinden analiz edilerek seslendirilen eserlerin makamsal ve tonal özellikleri incelenmiştir.

BULGULAR

1. Ayşe Opereti'nin Tarihçesi ve Konusuna İlişkin Bulgular

1.1. Ayşe Opereti'nin Tarihçesi

Ayşe Opereti, Muhlis Sabahattin Ezgi'nin en popüler operetlerinden birisidir. Sahnелendiği dönemlerde halk tarafından ilgiyle karşılanmış ve halk arasında tanınmasında oldukça önemli bir yere sahip olmuştur. Operetlerinde genellikle Türk kültürüne ait konulara yer vermesi, Türk müziği makam ve usulleri ile Batı müziğini sentezleyerek eserler bestelemiş olması, operet metinlerinin halk dilinde olması gibi birçok özellikler, kazanılan bu başarının bir göstergesi olarak kabul edilmektedir. Ayşe Opereti de bahsedilen bu özellikler ile yazılmış, bestelenmiş ve başarıya ulaşmıştır (Arpad, 1947; Sait, 1933; Taranç, 2005). Ayşe Opereti'nin metninin tamamı ve notasının büyük bir çoğunluğu ne yazık ki bestecinin günümüze ulaşamayan eserleri arasında yer almaktadır. Bu nedenle bu eserin hangi tarihte yazıp bestelendiği ile ilgili net bir kaynak ya da kanıt bulunmamaktadır. Ancak besteci kendi operetlerini üç döneme ayırmıştır. Buna göre Ayşe Opereti 1921-1935 yılları arasındaki dönemde yer almaktadır (Tablo 2).

Meşrutiyet Döneminin en popüler topluluğu olan İstanbul Operet Heyeti'nin repertuarında bulunan ve sahnelenen Muhlis Sabahattin'e ait 'Çaresaz', 'Zühre' ve 'Kelebek Zabit' gibi operetlerinin yanında, 'Ayşe Opereti' de bu topluluk tarafından 1922 yılında sahnelenmiştir (Aksoy, 1986; And, 1970; Taranç, 2005).

Bu doğrultuda operetin ilk sahnelenişi de göz önünde bulundurulduğunda eserin 1920'lerin başlarında yazıldığı ve bestelendiği düşünülmektedir. Bazı görsel ve yazılı kaynaklarda Ayşe Opereti'nin ilk kez 1929 yılında Samsun'da sahnelendiği yönünde bilgiler yer alsa da bu bilgiyi doğrulayan herhangi bir kaynağa rastlanmamıştır.

Sevinçli (1994)'e göre; Ayşe Opereti'nin sahnelenmesiyle ilgili en eski ilan bilgisi, 9 Ağustos 1923 yılında İzmir'de çıkan Ahenk Gazetesi'nde şu şekilde yer almaktadır;

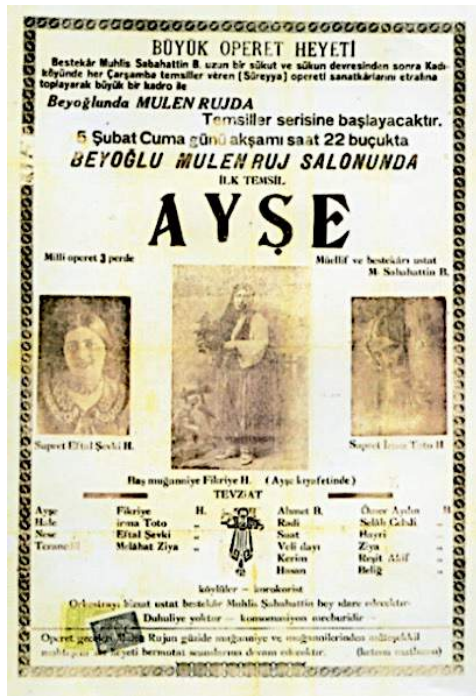
Gazi-yi Mübeccel Başkumandan-ı Muhterem Mustafa Kemal Paşa Hazretleri riyaset-i fahriyelerinde teşekkül eden İstiklal Harbi İhtiyat Zabitan Cemiyeti menfaatine Türk Operet Heyeti
Bestekar Muhlis Sabahattin Beyefendi'nin nezaretleri altında İstanbul Operet Heyeti sanatkarlarının iştirakiyle Kokaryalı'da 13 Ağustos Pazartesi akşamı dokuzbuçukta ilk temsil
AYŞE- Milli Operet 3 Perde
Heyet-i musikiyye bizzat Muhlis Sabahattin Beyefendi tarafından idare olunacaktır. Muhterem huzzarın temin-i istirahatleri zımında Karşıyaka'ya vapur, Kokaryalı'dan tramvay temin edilmiştir (s. 54).

Görüldüğü gibi Ahenk Gazetesi'nde belirtilen bu ilan Ayşe Opereti'nin 13 Ağustos 1923 yılında -Cumhuriyet ilan edilmeden önce- İzmir'de temsil edileceğini belirtmektedir ve eserin ilk sahnelenişinin bahsedildiği gibi 1929 yılı olmadığını en önemli kanıtıdır. Ayrıca Taranç, bu konu hakkındaki durumu ise şu şekilde ifade etmektedir;

Ayşe Opereti'nin dünya prömiyeri 1929 yılında yapılmadı. Bu eser, İstanbul Operet Heyeti'nin repertuarında yer aldı ve 1922 yılında sahnelendi. Yani Meşrutiyet döneminin son yılları. Muhlis Bey'in kurmuş olduğu "Muhlis'in Çocukları" topluluğunda yer alan 'Reşit Gürzap', 'Hasan Mutlucan', 'Toto Karaca' gibi isimler ile görüşmeler gerçekleştirdim. 1929 yılında olsa muhakkak bu kişiler görüşme sırasında bana söylerlerdi. Fakat böyle bir şey yok. Ayrıca 'Necati Gedikli' ve 'Murat Tuncay' ile yapılan görüşmelerde de böyle bir tarih yok. Murat Tuncay bu işte bir numaradır ve Muhlis Sabahattin Ezgi hayranıdır (Prof. Dr. Berrak Taranç, kişisel görüşme, 07 Ocak 2021).

1929 yılında Ayşe Opereti, Samsun Kazım Paşa Tiyatrosu’nda Süreyya Opereti Topluluğu tarafından temsil edilmiştir ancak Samsun’da oynanan bu eser, yukarıdaki hususlarda da belirtildiği gibi 1929 yılında ilk kez sahnelenmemiştir.

Süreyya Opereti topluluğunun yöneticiliğini yapan Muhlis Sabahattin Ezgi tarafından daha sonra kurulan “Muhlis’in Çocukları” adındaki operet topluluğunun Samsun’da oynadığı Ayşe Opereti’nde Reşit Gürzap, Şevkiye May, Toto Karaca, Lütfi Ay, Muammer Karaca, Suzan Sururi, Lütfullah Sururi gibi dönemin en seçkin oyuncularını bulmaktadır. Orkestra da ise Muhittin Sadak gibi isimlerden oluşmaktadır. Samsun’da oynanan Ayşe Opereti’nin kazandığı büyük başarı ile Muhlis’in Çocukları topluluğu sanatçıları isimlerini duyurmaya başlamışlardır (Sururi, 1977; Taranç, 2005). Bu topluluk, Samsun’da verdiği temsillerin yanı sıra, Kıbrıs, Eskişehir, Mersin, Adana, Gaziantep gibi birçok şehirde ve yurt dışında da turneler düzenleyerek Ayşe Opereti’ni sahnelemiştir. Toto Karaca, bu turneler sırasında halk tarafından en çok ilgi gören ve beğenilen oyunun ise Ayşe Opereti olduğunu belirtmiştir (Taranç, 2005). 1932 yılında ise Mülh Ruj salonunda oynanan Ayşe Opereti’nin rolleri şu şekilde dağılmıştır (şekil 2); Ayşe: *Fikriye Şakrakes* / Hale: *Toto Karaca* / Neşe: *Şevkiye May* / Ahmet: *Ömer Aydın* / Radi: *Salah Cehdi* / Suat: *Hayri* / Veli Dayı: *Ziya* / Kerim: *Reşit Akif (Gürzap)*.



Şekil 2. 1932 Yılına Ait Afişi Örneği (Gökhan Akçura, kişisel görüşme, 10 Ocak 2021).

Ayşe Opereti, Türkiye’de kurulan özel operet topluluklarınınca da zaman zaman sahnelenmiştir. 1946 yılında “Ses Tiyatrosu Opereti” tarafından oynanmış, fakat o ilk yıllardaki başarıya ve beklenen ilgiye ulaşamamıştır. Bu durumun en önemli nedenleri ise operetin oyuncular, kostüm ve dekor yönünden özen gösterilmeden hazırlanarak seyirciye sunulması olmuştur (Taranç, 2005).

1966 yılında ise dönemin Ankara Radyosu müdürü Turgut Özakman’ın talebiyle Lütfullah Sururi’den Ayşe Opereti’ni radyoya uyarlanması istenmiştir. Muhlis Sabahattin tarafından 3 perdelik bir eser olarak bestelenen Ayşe Opereti, radyoya 2 perde olarak uyarlanmıştır. Radyoya uyarlanan kayıta; Zeki Müren, Güzin Özipek, Selim Naşit, Ali Sururi, Celal Sururi, Alev Sururi gibi dönemin ünlü sanatçıları bulunmaktadır. Koro ise Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu ve İstanbul Tiyatrosu’nun bütün kadrosundaki seslerinden oluşmaktadır. Orkestrayı yöneten kişi, İstanbul Şehir Orkestrasının şefi Karlo Kapoçelli’dir. Yapılan bu kaydın ardından Ayşe Opereti, ilk günkü gibi bir coşkuya ve büyük başarıya ulaşmış ve o yıl İstanbul Radyosu’nda altı kez çalınmıştır (Sururi, 1977). Böylelikle Ayşe Opereti’nin radyoya uyarlanmasıyla, arşivlerde yer alması ve günümüze kadar ulaşması sağlanmıştır. Çünkü daha önce de belirtildiği gibi operetin metninin tamamı ve notalarının büyük bir çoğunluğu kaybolmuş, arşivlerde kalan tek veri ise bu radyo kaydı olmuştur. Araştırmacının Ayşe Opereti ile ilgili yaptığı nota araştırmalarında, 1800’lü yılların sonlarında nota yayıncılığı yapan “*Kutmanizade Şamlı İskender*” tarafından 1928 yılı öncesinde ve sonrasında “*Müntehabat*” adı altında yayınlanmış olan operetteki üç şarkının notalarına ulaşılabilmektedir. Bunlardan biri “*Ayşe’nin Duası*” diğerleri ise, “*Ömrüm Ahmet*” ve “*Çok Yaşa Sen Ayşe*” şarkılarıdır (Gülmez, 2021).

Ayşe Opereti, radyoya uyarlanarak tekrar kazandığı başarı ile aynı zamanda Türk sinemasına da konu olmuştur. Ayşe Opereti’nden yola çıkılarak ve Muhlis Sabahattin’in varisinden telif alınarak 1968 yılında “Ayşem” adında bir film çekilmiştir. Dönemin ünlü oyuncularının yer aldığı filmin kadrosu ise; Türkan Şoray, Murat Soydan, Tanju Gürsu, Suzan Avcı, Tunç Oral ve Ali Şen gibi isimlerden oluşmaktadır (URL-1, URL-2).

Daha sonraki yıllarda tiyatro sanatçısı Gülriz Sururi, annesinin ve babasının birçok kez rol aldığı, ayrıca kendisi içinde önem taşıyan Ayşe Opereti’nin metnini 2000 yılında radyo kaydından yola çıkarak tekrar düzenlemiştir. Yapılan bir röportajda eserin metninde ve karakterlerinde değişiklikler yaptığını belirtmiştir. Ayşe Opereti’nin 1966 yılındaki orijinal radyo kaydında yer alan karakterlere bakıldığında; ‘Ahmet’, ‘Ayşe’, ‘Veli Dayı’, ‘Hale’, ‘Tranedil Hala’, ‘Radi’, ‘Neşe’, ‘Suat’, ‘Hasan’ ve ‘Habibe Teyze’ karakterleri yer almaktadır. Gülriz Sururi tarafından yapılan düzenlemede bunlara ek olarak; ‘Niko’, ‘Naci’, ‘Jale’, ‘Cemile’ ve ‘Süreyya Bey’ adındaki karakterleri esere eklediği görülmektedir. Ana teması aşk olan ve yeniden yazılıp düzenlenen diyaloglar ile zenginleştirilen bu eserin klasik melodramları anımsattığı söylenebilir. 20 Ocak 2006 yılında sahnelenen Ayşe Opereti o yıl içerisinde dokuz kez sahnelenmiştir (Başkır, 2006).

Günümüzde ise; müzik düzenlemesi Yusuf Yalçın, metin düzenlemesi ise Yunus Emre Bozdoğan tarafından yapılarak yeniden sahneye uyarlanmış ve 2018-2019 sezonunda “Ankara Devlet Opera ve Balesi” tarafından sahnelenmiştir. Cumhuriyet tarihimizin önemli Türk eserleri arasında yer alan Ayşe Opereti’nin, Devlet Opera ve Balesi tarihinde ilk kez repertuvarına alınarak günümüze tekrar kazandırılması adına oldukça önemli bir adım atıldığı düşünülmektedir.

1.2. Ayşe Opereti’nin Konusu

Muhlis Sabahattin Ezgi’nin sürgünden döndüğü yıllarda İstanbul’un bir köyünde yaşamaya başlaması ve bu süre zarfında kırsal yaşamın etkisi altında kalması nedeniyle, Ayşe Opereti’nin köy olgusu ile şehir olgusunu bir arada barındıran bir konudan meydana geldiğini düşündürmektedir. 09.03.2019 tarihinde Ankara Devlet Opera ve Balesi’nde sahnelenen opereti izleyen araştırmacının izlenimlerine göre; içerisinde konuşmalı bölümlerin sıklıkla yer aldığı, yöresel ve dönemin popüler danslarının kullanıldığı, hikâyenin mutlu sonla bittiği ve izleyicinin kolaylıkla takip edebileceği bir operet olduğu söylenebilir. Hikâyenin ana teması ise, aşk üzerine işlenmiş köy ve şehir hayatı üzerine kurulan bir konu üzerinden ilerlemektedir. Ayşe Operetinin, anlaşılır, sade ve hafif konular üzerine işlenmiş, güncel konulardan oluşan, konuşmalı bölümlerin yer aldığı, dansların bulunduğu, eğlenceli, kısacası operet formuna uygun bir yapıda olduğu düşünülmektedir. Eserde yer alan karakterler ve ses türlerine göre dağılımları Tablo 3’te gösterilmiştir.

Tablo 3. Eserde Yer Alan Karakterler ve Ses Türlerine Göre Dağılımları

ROLLER	SES TÜRÜ
Ayşe	Soprano
Ahmet	Tenor
Veli Dayı	Bas
Habibe Yenge	Soprano-Mezzosoprano
Hasan	Konuşan Rol
Niko	Konuşan Rol
Naci	Tenor
Hale	Soprano
Suat	Bariton
Neşe	Mezzosoprano
Jale	Konuşan Rol
Teranedil Hala	Konuşan Rol
Cemile	Konuşan Rol
Süreyya Bey	Konuşan Rol

Ayşe Opereti’nin konusu ise aşağıda özetlenmiştir:

Ahmet Bey, müzik eğitimini Avrupa’da almış ünlü bir bestecidir. Büyüdüğü ve çocukluğunun geçtiği köyünü yıllar sonra ziyaret edecektir. Tüm köy halkı Ahmet Bey’i karşılamak üzere köyün meydanında toplanmış ve Ahmet’in bu ziyareti sevinçle karşılanmıştır. Köyde adeta bir bayram havası yaşanmaktadır. Bu ziyarette asıl mutluluk ise Ahmet’in çocukluk arkadaşı Ayşe’nindir. Ahmet bey köy meydanına geldiğinde Veli Dayı başta olmak üzere tüm köylüler

onu sevgiyle kucaklamış, Ahmet de arkadaşlarını, kahyasını ve köy halkını görmekten çok mutlu olmuştur. Genç, yakışıklı ve kibar bir insan olan Ahmet Bey, İstanbul’da Avrupai bir yaşam tarzı sürdürmektedir. Çocukluk arkadaşı olan Ayşe’nin güzelliğini görmüş, bu güzellikten oldukça etkilenmiş ve büyülenmiştir. Ancak Veli Dayı, Ayşe’nin köylüsü olan Hasan ile sözlü olduğunu ve düğünü olacaklarını Ahmet’e söylemiştir. Fakat Ayşe, Hasan’ı kardeşi gibi görmektedir ve bu evliliğe razı değildir. Çünkü çocukluğundan beri Ahmet’e aşiktir. Ahmet Bey de ilk görüşte Ayşe’ye aşık olmuş, bu durumu ise köye birlikte geldiği yakın arkadaşı Naci ile paylaşmıştır. Daha sonra Ahmet, Veli Dayı’ya Ayşe’yi çok sevdiğini ve onunla evlenmek istediğini söylemiştir. Ardından Ahmet ve Ayşe’nin düğünü için köyde hazırlıklar başlamıştır artık. Şarkılar söylenir, danslar edilir ve herkes çok mutludur. Ancak bu sırada gelen bir mektup, Ahmet’i İstanbul’a dönmek zorunda bırakacaktır. Mektubu okuyan Ahmet, halasının rahatsızlandığını ve acilen İstanbul’a dönmek zorunda olduğunu açıklamış ve geri döneceğim diyerek Ayşe ile vedalaşmıştır. Ancak bu mektup, Ahmet’in İstanbul’daki eski sevgilisinden gelmiştir. Adı Hale olan bu fethan ve kurnaz kadın, Ahmet’in zenginliğinden yararlanmak için yalanlar söylemiştir mektubunda. Bu arada tam evlenecekleri sırada İstanbul’a dönmek zorunda kalan Ahmet’in peşinden Ayşe de köyünden ayrılarak İstanbul’a gitmeye karar vermiştir. İstanbul’a geldiğinde bir süre sıkıntılar çekerek birçok zorluklarla karşılaşmıştır. Tüm bu zorluklara rağmen Ahmet’e kavuşma hayali hiç aklından çıkmamıştır. İstanbul’da yaşadığı bütün çaresizliklere rağmen, varlıklı bir yardımsever olan Cemile Hanım ve Süreyya Bey’in yardımları ile kurduğu hayali gerçekleşmiş, ardından Ahmet ile kavuşarak mutluluğa ulaşmıştır (Ankara Devlet Opera ve Balesi Yayınları, 2018-2019 sezonu).

Eserin konusu incelendiğinde; Ayşe Opereti’nin, köy ve şehir hayatı yaşamını bir arada barındıran bir konudan oluştuğunu görmek mümkündür. İki perdeden oluşan bu operetin birinci bölümü Ege bölgesinde bir balıkçı köyünde, ikinci bölümü ise İstanbul Erenköy’de bir köşkte geçmektedir. Ayrıca birinci bölümde daha çok halay, zeybek gibi Türk geleneğine ait dansların kullanıldığı, ikinci bölümde ise o dönemde popüler olan vals, fokstrot ve çarliston gibi danslar yer almaktadır.

2. Ayşe Opereti’nin Müziksel Özelliklerine İlişkin Bulgular

2019 yılında yeniden sahneye uyarlanan Ayşe Opereti’nin müziksel özellikleri, eserlerin müzik düzenlemesini yapan Yusuf Yalçın ile 18 Mart 2021 tarihinde yapılan kişisel görüşmeler sonucunda ulaşılan şan notaları üzerinden ve araştırmacının temsil ile ilgili izlenimleri üzerinden analiz edilerek incelenmiştir. Müziksel çözümlenmelerde eserlerin genel yapısı, makamsal ve tonal özellikleri analiz edilmiştir.

Sahneye uyarlanan eser önce Muhlis Sabahattin Ezgi’nin piyanosunun başında bir fotoğrafı eşliğinde bestecinin kendi ağzından seslendirilmişşesine küçük bir anlatı ile başlamaktadır. Operetin içinde yer alan “Ömrüm Sensin” adlı eserin nakarat melodisi, piyano eşliği ile seslendirilir. Bu bölüm yaklaşık iki dakika sürer ve ardından aynı eser orkestra ile birlikte *Uvertür* olarak seslendirilmektedir. Andante temposunda ve 3/4’lük ölçü sayısı ile başlayan uvertürün, 43. ölçüsünden itibaren Ayşe Opereti’nin meşhur “Çok Yaşa Sen Ayşe” adlı eserinin nakarat melodisi seslendirilmektedir. Bu melodi 6/8’lik ölçü sayısı ile yazılmış olup, Allegro Vivace temposundadır. Bu melodinin, neşeli ve eğlenceli olması nedeniyle eserin en çok sevilen ve akılda kalan bir özelliğe sahip olduğu söylenebilir. Daha sonra ise aynı eser oyun içinde çoksesli koro tarafından seslendirilmekte ve oyunun belirli sahne geçişlerinde de orkestra tarafından çalınmaktadır. Ayşe Opereti’nde yer alan eserlerin müziksel özellikleri aşağıda açıklanmıştır.

Haydi Davulcu Çal

Uvertürün ardından perde açıldığında, 1. perdenin ilk eseri “Haydi Davulcu Çal” dır. Bu eserde makamsal özellikler bulunmamaktadır. Şekil 3’te görüldüğü gibi eser Fa minör tonunda, Allegro temposunda ve 9/8’lik(2+2+2+3) ölçü sayısı ile yazılmıştır.

No. 1 Koro “Haydi Davulcu Çal”
Allegro (♩=128)
Soprano & Alto

CORO
Tenor & Bass

Hay di da vul cu çal dağ lar in le sin bu gün Ah met bey dö nü yor bu bi_ zim i_ çin dü gün

Şekil 3. Haydi Davulcu Çal Adlı Eserin Giriş Bölümü

İki ölçümlük bir introdan sonra ilk olarak ‘Veli Dayı’ karakterinin seslendirmesiyle başlamaktadır ve daha sonra koro ile düet şeklinde ilerlemektedir. Sahnenin atmosferi gereği düğün havasında ve neşeli bir tempoda ilerleyen eserde zeybek türünde geleneksel danslar yer almaktadır. Ayrıca bu eserde modülasyon bulunmaktadır.

17. ölçüden itibaren eserin ana tonu olan Fa minör tonundan adaş ton Fa majör tonuna yakın modülasyon ile geçiş yapılarak, cümle soprano ve alto partisi tarafından seslendirilmektedir (Şekil 4). Bu eser, Fa majör tonunda ve koronun (tenor-soprano-alto-bas) seslendirmesiyle son bulmaktadır.



Şekil 4. 17. Ölçüde Başlayan Modülasyon Bölümü

Hasretini Çektim

“Hasretini Çektim”, 1. perdenin ikinci eseridir. Allegretto temposunda ve ‘Ahmet’ ile ‘Ayşe’ karakterleri tarafından düet olarak seslendirilmektedir. Bu eser, Fa üzerinde ‘Rast’ makamında yazılmıştır. Eserin içerisinde ise farklı bir makam geçişi bulunmamaktadır. 4/4’lük ölçü sayısı ile yazılmış ve iki ölçümlük bir introdan sonra ilk olarak ‘Ahmet’ karakterinin seslendirmesiyle başlamaktadır (Şekil 5).

No. 3 Ahmet & Ayşe Düet “Hasretini Çektim”
Allegretto [♩=120]

AYŞE

AHMET

ossia:
mor renk li fe ra ce

Has re ti ni çek tim tam i ki yıl Ay şem ne de ya kış mış sa na bu mor renk li fe ra ce

Şekil 5. Hasretini Çektim Adlı Eserin Giriş Bölümü

Yandım Ateşinden

“Yandım Ateşinden” ise 1. perdenin üçüncü eseridir. 4/4 ‘lük ölçü sayısı ile yazılan bu eser, Moderato temposundadır ve ‘Ahmet’ ile ‘Ayşe’ karakterleri tarafından seslendirilen bir düettir. İki ölçümlük bir introdan sonra ilk olarak Ahmet karakterinin seslendirmesiyle başlamaktadır (Şekil 6). Sahnenin atmosferi gereği Ahmet’in Ayşe’ye aşkını itiraf ettiği dramatik bir duyguyla ilerlediği söylenebilir. Yandım Ateşinden adlı eser, Sol üzerinde ‘Rast’ makamında yazılmıştır. Aynı zamanda eser içerisinde ‘Segah’ ve ‘Hüzzam’ makamı etkileri (çeşnileri) yer yer öne çıkmaktadır. Eserin ilk cümlesi yani 3-10. ölçülerinde, Si üzerinde Segah makamı etkisi yer almaktadır.

AHMET

Yan dım a te şin den be nim naz lı gü zel Ay şem Meha me tin yok mu hiç ba

AH.

na

Şekil 6. Segah Makam Etkisi ile Başlayan Cümle

Segah makamı etkisi bulunan cümlelerin iki kez tekrar edilmesinin ardından eserin 11-14. ölçülerinde ise ‘Hüzzam’ makamı etkisi yer almaktadır (Şekil 7). Bu cümle ise Ayşe karakteri tarafından seslendirilmektedir.

AY.

Söy le söy le Ah met Ay şe' ne sen mer ha met et Be nim de bir sö züm var sa

AY.

na

Şekil 7. Hüzzam Makam Etkisi İle Başlayan Cümle

Eserin 14-18. ölçüleri ise eserin makamı ‘Rast’ makamı etkisi yer almaktadır (Şekil 8). Bu ölçüler Ahmet karakteri tarafından seslendirilmektedir.

AH.

Öm. rüm. Ay_ şem ru_ hum Ay_ şem bu_ can fe_ da_ sa_ na

Şekil 8. Rast Makamı İle Seslendirilen Cümle

Eserin 19-22. ölçülerinde ise Şekil 7’de gösterilen Ayşe karakterinin seslendirdiği Hüzzam makamındaki cümle (10-14. cümle) tekrar Ayşe karakteri tarafından bir kez seslendirildikten sonra bu eser, 22-42. ölçülerde yani nakarat kısmında eserin makamı olan Rast makamında ve Ahmet karakterinin seslendirmesiyle son bulmaktadır.

Ömrüm Sensin

“Ömrüm Sensin”, 1. Perdenin dördüncü eseridir. 4/4’lük bir ölçü sayısı ile yazılan bu eser, ‘Ahmet’ ve ‘Ayşe’ karakterleri tarafından düet olarak seslendirilmektedir. Andante molto temposuyla ve serbest bir ritimle -fakat belirli kalıplar dahilinde- altı ölçülük bir introdandan sonra ‘Ahmet’ tarafından seslendirilmeye başlamaktadır (Şekil 9). Bu eser, La üzerinde ‘Zirgüleli Hicaz’ makamında yazılmıştır. Eser içerisinde ise farklı makam geçişleri bulunmamaktadır.

No. 4 Ahmet & Ayşe Düet “Ömrüm Sensin”
Andante molto (♩=70)

AHMET

Öm rüm Ay şem ru hu m Ay şem

AH.

Has re tim çok tan sa na

Şekil 9. Ömrüm Sensin Adlı Eserin Giriş Bölümü

Ömrüm Sensin adlı eserin 40-47. ölçüleri çift ses üzerine kurgulanmıştır (Şekil 10). Bu cümle ‘Ahmet’ ve ‘Ayşe’ karakterleri tarafından seslendirilmektedir.

40

AY.

Mağ ru rum sen sin zev kim sen sin aş kim sen sin

AH.

Mağ ru rum sen sin zev kim sen sin aş kim sen sin

Şekil 10. Eserin 40-47. Ölçüleri

Çok Yaşa Sen Ayşe

“Çok Yaşa Sen Ayşe”, 1. Perdenin beşinci eseridir. Oldukça neşeli ve yüksek bir tempoda olması nedeniyle akılda kalıcı bir özelliğe sahip olduğu düşünülmektedir. Ayrıca Ayşe Opereti'nin en tanınan ve en meşhur eserinden biri olduğu söylenebilir. Sahnenin atmosferi gereği oldukça neşeli bir tempoda ilerleyen eserde aynı zamanda geleneksel danslar yer almaktadır. Bu eser, Fa üzerinde ‘Hicaz’ makamında yazılmıştır. Eser içerisinde farklı bir makam geçişi bulunmamaktadır. Allegro Molto temposunda ve 6/8'lik ölçü sayısı ile yazılmıştır. Sekiz ölçülük bir introdandan sonra koro tarafından dört sesli (soprano-tenor-alto-bas) seslendirilmektedir (Şekil 11).

No. 5 Koro “Çok Yaşa Sen Ayşe”
Allegro molto (♩=120)

CORO

Çok ya şa sen Ay şe Çok ya şa sen Ay şe Kö yün tıl sı mı sin bi ri cik kı zı sin

Çok ya şa sen Ay şe Çok ya şa sen Ay şe Kö yün tıl sı mı sin bi ri cik kı zı sin

CORO

Da yı nın ku zu su sun Çok ya şa sen Ay şe Çok ya şa sen Ay şe Kö yün tıl sı mı sin

Da yı nın ku zu su sun Çok ya şa sen Ay şe Çok ya şa sen Ay şe Kö yün tıl sı mı sin

Şekil 11. Çok Yaşa Sen Ayşe Adlı Eserin Giriş Bölümü

Hakkınızı Helal Edin

“Hakkınızı Helal Edin” 1. Perdenin altıncı eseridir. Andante temposunda ve 4/4’lük ölçü sayısı ile yazılmıştır. Ayrıca eser içerisinde tempo değişikliği bulunmaktadır (Şekil 12). Altı ölçülik bir introdandan sonra ‘Ahmet’, ‘Koro’ (tenor-soprano-alto-bas) ve ‘Ayşe’ karakterleri tarafından düet olarak seslendirilmektedir. Bu eser, Do üzerinde ‘Kürdi’ makamında yazılmıştır. Aynı zamanda eser içerisinde ‘Rast’ makam etkisi yer almaktadır.

No. 6 Ahmet - Ayşe & Koro “Hakkınızı Helal Edin”

Andante [♩=74] Moderato [♩=90]

poco rit. 2

AHMET

Hak kı nı zı he lal e din ba na he

AH.

pi niz

Şekil 12. Hakkınızı Helal Edin Adlı Eserin Giriş Bölümü

4/4’lük ölçü sayısı ile başlayan eserin 32-33. ölçülerinde tempo değişikliği yapılmıştır (Şekil 13).

Più mosso [♩=110]

2

CORO

le gü le ge lir si niz bir gün kö yü mü-ze siz yi ne

CORO

Gi din gü le gü le yo lu nuz a çık ol sun bu gün kut lu ol sun sa na ye ni yo lun

Şekil 13. Eserin 32. Ölçüsünden Başlayan Tempo Değişikliği Bölümü

Eserin 50-57. ölçülerinde ise ‘Ayşe’ karakteri tarafından seslendirilen cümlede Fa üzerinden ‘Rast’ makam etkisi yer almaktadır (Şekil 14).

AY.

Ge lir si niz bir gün yi ne

AY.

U nut ma yın bi zi sa kın ne ka dar gam lı yız ba kın

Şekil 14. Eserin Rast Makamı İle Seslendirilen Cümlesi

Ayşe karakteri tarafından seslendirilen bu cümlenin ardından eser, koronun (dört ses) seslendirmesiyle son bulmaktadır.

Neredesin Ahmet

“Neredesin Ahmet” ise 1. Perdenin yedinci ve son eseridir. Andante Molto temposunda ve 3/4’lük ölçü sayısı ile yazılmıştır (Şekil 15). Bu eserde makamsal özellikler bulunmamaktadır. Sol minör tonunda olan eser, sekiz ölçülük bir introdan sonra ‘Ayşe’ karakteri tarafından solo olarak seslendirilmektedir ve birinci perde bu eser ile son bulmaktadır. Dramatik duygusu oldukça yüksek olan bu eser, Ayşe Opereti’nin tek solo olarak seslendirilen eseridir.

No. 12 Ayşe “Neredesin Ahmet?”
Andante molto [♩=90] Poco meno [♩=80]

AYŞE

Ne re de sin Ah met ye ter ar tık gel in

AY.

sa fa Has re tin den öl düm U nut tun be ni sen

Şekil 15. Neredesin Ahmet Adlı Eserin Giriş Bölümü

Sözümü Gel Dinle

Eserin 2. perdesi Uvertür ile başlamaktadır. Uvertürün ardından 2. Perdenin ilk seslendirilen eseri ise “Sözümü Gel Dinle”dir. ‘Neşe’ ve ‘Naci’ karakterleri tarafından düet olarak seslendirilmektedir. Bu eserde makamsal özellikler bulunmamaktadır. Allegretto temposunda ve Re majör tonunda olan bu eser sebare ölçüsü ile yazılmıştır (Şekil 16). İlk olarak Naci karakteri ile seslendirilmeye başlayan eserin, neşeli ve eğlenceli bir yapıya sahip olması nedeniyle dramatik yapıyı dağıtan bir özelliğe sahip olduğu söylenebilir.

No. 8 Neşe & Naci Düet “Sözümü Gel Dinle”
Allegretto [♩=120]

NEŞE

Sö zü mü gel din le bi raz Ne şe Gö nül çok tan düş tü bu a te şe Bir kü çük ö pü cük

Şekil 16. Sözümü Gel Dinle Adlı Eserin Giriş Bölümü

Sebare ölçüsüyle başlayan bu eser, 21. ölçüden itibaren 6/8’lik ölçü sayısı ile soru-cevap motifi ile düet olarak neşeli bir şekilde ilerlemektedir (Şekil 17).

21 **Allegretto** [♩=68]

NE. Ben na sıl e de yim Si zi ben din le mem Ben na sıl e

NA. re ğim Gön lü me em re de mem Ka çıp gi de yim

Şekil 17. Eserin Soru-Cevap Motifinin 21-25. Ölçüleri

Alp Kaçarım Ben Seni

“Alp Kaçarım Ben Seni”, 2. perdenin ikinci eseridir. Bu eserde makamsal özellikler bulunmamaktadır. Allegretto temposunda olan eser Fa majör tonundadır. 3/4’lük ölçü sayısı ile yazılmış olup ‘Hale’ ile ‘Suat’ karakterleri tarafından düet olarak seslendirilmektedir (Şekil 18). Sekiz ölçülük bir intrododa sonra ilk olarak Suat karakterinin seslendirmesiyle başlayan eser, oldukça neşeli bir yapıda ilerlemekte aynı zamanda vals türünde danslar yer almaktadır. Bu özelliği ile dramatik yapıyı dağıtan bir özelliğe sahip olduğu söylenebilir.

No. 9 Hale & Suat Düet “Alp Kaçarım Ben Seni”

Allegretto [♩=66]

HALE Ko nar gön lü nüz si zin hep dal

SUAT A lıp ka ça rım se ni ben da ğ dan da ğ a

Şekil 18. Alp Kaçarım Ben Seni Adlı Eserin Giriş Bölümü

Yüzüm Yok Yüzüne Bakamam

“Yüzüm Yok Yüzüne Bakamam” ise 2. perdenin üçüncü eseridir. Bu eser ‘Ahmet’ ve ‘Ayşe’ karakterleri tarafından düet olarak seslendirilmektedir (Şekil 19). Eserde makamsal özellik bulunmamaktadır. 4/4’lük ölçü sayısı ile yazılan eser, Fa majör tonundadır. Andante assai temposuyla başlayan eserde aynı zamanda farklı tempolara da geçiş yapılmaktadır (Şekil 20 ve Şekil 21). Araştırmacının temsil izlenimlerine göre bu eserin sahnenin atmosferi gereği oldukça dramatik bir özelliğe sahip olduğu söylenebilir.

No. 10 Ahmet & Ayşe Düet “Yüzüm Yok, Yüzüne Bakamam”

Andante assai [♩=72]

AYŞE Yü

AHMET Yü züm yok yü zü ne ba ka yım Se nin der din ne ben da ha dert mi ka ta yım

Şekil 19. Yüzüm Yok Yüzüne Bakamam Adlı Eserin Giriş Bölümü

Eserin 17-28. ölçüleri resitatif üzerine kurgulanmıştır (Şekil 20). Öncelikle Ahmet ve Ayşe karakterleri tarafından düet olarak başlayan resitatif bölümü, daha sonra Ayşe karakterinin seslendirmesiyle ilerlemektedir.

Molto meno mosso [♩=70]
Largo Andante assai [♩=74]
Molto meno mosso [♩=90]

AY. 15
AH. 8
AY. 22

Yak tın be ni Ah mt bey yak tın be ni...
Yak tın se ni
Al lah ta yak sın se ni... Öm rü mü ze hir le din... ba na ne ler ey le din... Ne çok sev miş tim se ni

Şekil 20. Eserin 15-25. Ölçülerindeki Resitatif Bölümü

32. ölçüden itibaren eserin Fa majör ana tonundan ilgili minörü olan Re minör tonuna geçtiği görülmektedir. Şekil 21'den de anlaşıldığı üzere, 37. ve 38. ölçülerdeki do notası, Re minör tonunun yeden sesidir.

Moderato [♩=94]

AH. 30
AH. 37

şem... Ay şem Ay şem pem be... me nek şem Gü zel Ay şem ca nim
Ay şem Ne ka dar se vi yorum bil sen

Şekil 21. Eserin 15-25. Ölçülerindeki Resitatif Bölümü

Şekil 22'de görüldüğü üzere, eserin final bölümündeki karar sesine bakıldığında Re notası ile bittiği görülmektedir. Dolayısıyla bu eser; introdan itibaren Fa majör tonunda başlayıp, 32. ölçüden itibaren tonun ilgili minörü olan Re minör tonunda son bulmaktadır.

rall.

AH. 43

şem Gü zel Ay şem ca nim Ay şem Ne ka dar se vi yorum bil sen Sen!

Şekil 22. Eserin 43-47. Ölçülerindeki Final Bölümü

Seni Görünce Daha İlk Gece

“Seni Görünce Daha İlk Gece”, 2. perdenin dördüncü eseridir. Bu eser, ‘Suat’ ve ‘Hale’ karakterleri tarafından düet olarak seslendirilmektedir ve makamsal özellikler bulunmamaktadır. Sol minör tonunda olan eser Tempo di Tango temposundadır. 4/4'lük bir ölçü sayısı ile yazılmış ve beş ölçülük bir introdan sonra ilk olarak Suat karakteri ile seslendirilmeye başlanmaktadır (Şekil 23). Bu eser, dönemin popüler müzik türlerinden biri olan Tango müziği üzerine

kurgulanmıştır. Oldukça eğlenceli ve neşeli bir yapıya sahip olması nedeniyle sahnedeki dramatik yapıyı dağıtan bir özelliğe sahip olduğu söylenebilir.

No. 15 Suat & Hale “Seni Görünce Daha İlk Gece”
Tempo di Tango [♩=110]

HALE

SUAT

SU.

Se ni gö rün ce da ha ilk ge ce yü re ğim hop la dı kal bim zıp la dı

Öp sem mi de dim bir halt ey le dim Ba na da rıl dı nız Sen et tik çe naz ben et tim ni yaz

Şekil 23. Seni Görünce Daha İlk Gece Adlı Eserin Giriş Bölümü

Ayrılık Kader

“Ayrılık Kader”, 2. Perdenin beşinci ve final eseridir. Bu eser, ‘Ahmet’ ve ‘Ayşe’ karakterleri tarafından düet olarak seslendirilmektedir. Bu eserde makamsal özellikler bulunmamaktadır. Adagio temposunda 4/4’lük ölçü sayısı ile yazılmış olup, Do minör tonundadır. Bir ölçülük kısa bir intro girişinden sonra ilk olarak Ahmet karakteri tarafından seslendirilmektedir (Şekil 24).

No. 16 FINALE / Ahmet “Ayrılık Kader (Firkat Mukadder)”
Adagio [♩=66]

AYŞE

AHMET

El ve da___ el ve da Fir kar mu kad der bey hu de ne ka dar et sek te ke

Şekil 24. Ayrılık Kader Adlı Eserin Giriş Bölümü

Ayrılık Kader adlı eserde ayrıca modülasyon bulunmaktadır. 45. ölçüden itibaren eserin ana tonu olan Do minörden adaş ton olan Do majör tonuna yakın modülasyon ile geçiş yapılmaktadır (Şekil 25).

Şekil 25. Eserin 45. Ölçüsünde Yapılan Modülasyon Bölümü

45. ölçüden itibaren modülasyon yapılarak adaş tonda devam eden eser, “Do majör” tonunda son bulmaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Çok küçük yaşlarda müziğe karşı duyduğu ilgi ve yeteneği ile dikkatleri üzerine çekmiş bir besteci olan Muhlis Sebattin Ezgi, yapmış olduğu bestelerle kendi kültürümüze yabancılaşmadan özellikle operet türünde eserler bestelemiş ve eserlerinde akılda kalıcı ezgiler üretme konusunda önemli bir besteci kimliğine sahip olduğu düşünülmektedir. Eserlerinin metnini ve şarkı sözlerini çoğunlukla kendisi yazan Ezgi, operetlerini 1917-1920, 1921-1935 ve 1936-1942 yılları olmak üzere üç döneme ayırmış; bu dönemler içerisinde Türk müziği makam ve usulleri ile Batı müziği tekniğini sentezleyerek 22 operet bestelemiştir (Tablo 2). Piyanonun çoksesli özelliğini kullanarak Türk müziğine eşlik edilmesine öncülük eden ilk Türk operet bestecisi olarak anılmaktadır. Meşrutiyet döneminde ilgiyle karşılanan operetleri, Cumhuriyet döneminde de halk tarafından çok sevilerek beğeniyle izlenmiştir. Yaşamının büyük bir çoğunluğunu operet turnelerinde geçiren bestecinin, halkın içinden gelen konularla ve Türk müziği makam ve usullerini kullanarak bestelediği müziklerle Türkiye’de operet türünün yaygınlaştırılmasında ve geniş kitlelere ulaştırılmasında oldukça önemli bir rol üstlendiğini söylemek mümkündür. Özellikle de Ayşe Opereti ile kazandığı başarının ardından Türk opereti tarihinin önemli temsilcilerinden biri olduğu düşünülmektedir. O dönemin şartlarına ve tarzına uygun olarak yazılmış olan bu operetin, sahnelendiği dönemlerde büyük başarılarla ulaşarak bestecinin popüler olmuş eserleri arasında yer aldığı söylenebilir.

Araştırma sonucunda Ayşe Opereti’nin ilk kez 1922 yılında dönemin en popüler topluluğu olan “İstanbul Operet Heyeti” tarafından sahnelendiği tespit edilmiştir. Ayrıca eserin İzmir’de sahnelenmesiyle ilgili en eski ilan bilgisinin ise 9 Ağustos 1923 yılında, yani Cumhuriyet ilan edilmeden önce, dönemin Ahenk Gazetesi’nde yer aldığı saptanmıştır. Bu durumda görsel ve yazılı kaynaklarda yer alan ve “Ayşe Opereti’nin ilk kez 1929 yılında Samsun’da sahnelendiği” bilgisinin doğru olmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Araştırma bulgularına göre Ayşe Opereti’ne ait metnin tamamının, notalarının ise büyük çoğunluğunun kaybolduğu anlaşılmıştır. Ancak eserin 1966 yılında Lütfullah Sururi tarafından radyoya uyarlanarak ‘İstanbul Radyosu’ tarafından 2 perde olarak yayınlanmasıyla Ayşe Opereti arşivlerde yer alabilmiş ve tek veri kaynağı olan bu radyo kaydı günümüze kadar ulaşabilmiştir. Var olan bu radyo kaydı sayesinde eserin metni, Gülriz Sururi tarafından yeniden düzenlenerek 2006 yılında tekrar sahnelenmiştir. Günümüzde ise 2018-2019 sezonunda Devlet Opera ve Balesi tarihinde ilk kez repertuvara alınmış; Yunus Emre Bozdoğan tarafından metin düzenlemesi ve Yusuf Yalçın tarafından da müzik düzenlemesi yapılarak Ankara Devlet Opera ve Balesi tarafından sahnelenmiştir. Bu doğrultuda Batı müziği tekniği ve Türk müziği makamlarıyla sentezlenerek bestelenmiş Cumhuriyet dönemi Türk operetleri içerisinde Türk müziği kullanılarak eser üretme anlayışının ilk örneklerinden biri olan Ayşe Opereti’nin gün yüzüne çıkarılması, kendi kültürümüze ait konularla ve müziklerle yeni eserler kazandırma konusunda günümüz bestecilerine örnek olabilir.

Ayşe Opereti’nde yer alan tüm eserler kolay algılanabilir bir yapıya sahip olmakla beraber ezgileri de akılda kalıcı bir özelliğe sahiptir. Eserlerin müziksel özellikleri incelendiğinde; 5 eserin makamsal, 7 eserin ise tonal olarak bestelendiği sonucuna ulaşılmıştır.

Buna göre eserlerin **makamsal** özellikleri incelendiğinde;

“Hasretini Çektim” adlı eserin ‘*Rast*’ makamında, “Yandım Ateşinden” adlı eserin ‘*Rast*’ makamında (ayrıca eser içerisinde ‘*Segah*’ ve ‘*Hüzzam*’ makamı etkileri de bulunmaktadır), “Ömrüm Sensin” adlı eserin ‘*Zirgüleli Hicaz*’ makamında, “Çok Yaşa Sen Ayşe” adlı eserin ‘*Hicaz*’ makamında ve “Hakkınızı Helal Edin” adlı eserin ise ‘*Kürdi*’ makamında (ayrıca eser içerisinde ‘*Rast*’ makamı etkileri de bulunmaktadır) yazıldığı tespit edilmiştir.

Eserlerin **tonal** özellikleri incelendiğinde ise;

“Sözümü Gel Dinle” ve “Alıp Kaçarım Ben Seni” adlı eserlerin sırasıyla ‘*Re Majör*’ ve ‘*Fa Majör*’ tonlarında; “Neredesin Ahmet” ve “Seni Görünce Daha İlk Gece” adlı eserlerin de sırasıyla ‘*Sol diyez minör*’ ve ‘*Sol minör*’ tonlarında bestelendikleri, “Yüzüm Yok Yüzüne Bakamam” adlı eserin, ‘*Fa Majör*’ tonda yazıldığı ancak tonun ilgili minörü olan ‘*Re minör*’ ile bittiği, “Haydi Davulcu Çal” ve “Ayrılık Kader” adlı eserlerin ise, sırasıyla ‘*Fa minör*’ ve ‘*Do minör*’ tonlarında yazıldığı ancak modülasyon ile adaş tonlar olan ‘*Fa Majör*’ ve ‘*Do Majör*’ tonlarında bittiği tespit edilmiştir.

Ayşe Opereti’nin özel tiyatroların ve Belediye tiyatrolarının yıllık programlarına alınarak sahnelenmesiyle daha geniş kitlelere ulaşacağı, dolayısıyla Türk bestecilerimizin ve eserlerinin tanıtılması adına katkı sağlayabileceği düşünülmektedir. Ayrıca, Ayşe Opereti’nde yer alan eserlerin konservatuvarlarda ve üniversitelerin müzik eğitimi verilen fakültelerinde şan eğitimi alan öğrencilere ve şan alanındaki Türk eserleri literatürüne katkı sağlayacağı düşünülmekte olup repertuvarda yer alması önerilmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Çalışma Konsepti/Tasarım- Ç.G., K.A.; Veri Toplama- Ç.G.; Veri Analizi/Yorumlama- Ç.G.; Yazı Taslağı- Ç.G., K.A.; İçerigin Elestirel İncelemesi- Ç.G., K.A.; Son Onay ve Sorumluluk- Ç.G., K.A.; Malzeme ve Teknik Destek- Ç.G., K.A.; Süpervizyon - K.A.

Teşekkür: Ayşe Operetiyle ilgili yazılı döküman ve afişlerden oluşan kişisel arşiviyle sağladığı katkılar nedeniyle Sayın Gökhan Akçura’ya, operetin müzik düzenlemesini yapan ve şan ve koro notalarını bizimle paylaşan Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası sanatçısı Sayın Yusuf Yalçın’a ve operet ile ilgili verdiği önemli bilgilerle çalışmamıza katkı sağlayan Sayın Prof. Dr. Berrak Taranç’a teşekkür ederiz.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Conception/Design of Study- Ç.G., K.A.; Data Acquisition- Ç.G.; Data Analysis/Interpretation- Ç.G.; Drafting Manuscript- Ç.G., K.A.; Critical Revision of Manuscript- Ç.G., K.A.; Final Approval and Accountability- Ç.G., K.A.; Material and Technical Support- Ç.G., K.A.; Supervision- K.A.

Acknowledgments: We express our gratitude to Mr. Gökhan Akçura for his contributions through his personal archive consisting of written documents and posters related to the Ayşe Opereti, to Mr. Yusuf Yalçın, a member of the Çukurova State Symphony Orchestra, for sharing the vocal and choir scores with us, and to Professor Dr. Berrak Taranç for her contributions to our work through the important information regarding the operetta.

Conflict of Interest: The authors has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Yazarların ORCID ID’si / ORCID ID of the authors

Çağatay GÜLMEZ 0000-0002-1726-717X
Köksal APAYDINLI 0000-0003-1977-8384

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Akçura, G. (2015, 25 Mart). Muhlis Sabahattin Ezgi: Bir operet kralı [Blog yazısı]. Erişim adresi: http://gokhanakcura.blogspot.com/2015_03_22_archive.html
- Aksoy, B. (1986). Tanzimat’tan Cumhuriyet’e musiki ve batılılaşma. *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi* içinde (Cilt:5). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Altar, C. M. (1993a). *Opera tarihi* (II. Cilt). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Altar, C. M. (1993b). *Opera tarihi* (IV. Cilt). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınlar.
- And, M. (1970). *100 soruda Türk tiyatrosu* (1. Baskı). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- And, M. (1973). *50 yılın Türk tiyatrosu* (2. Baskı). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ankara Devlet Opera ve Balesi. (2018-2019 Sezonu). *Ayşe Opereti kitapçığı*. Ankara: Yazar.

- Arpad, B. (1947). Muhlis Sabahattin hayatı ve eserleri. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 202, 3-4.
- Arpad, B. (1964). *Operet 8 tablo* İstanbul: İzlem Yayınları.
- Aydın, Ş. (1990). *Türk bestekar portreleri*. İstanbul: Ünsal Ofset Matbaacılık.
- Başkır, S. (2006). Tiyatro, *Aylık Tiyatro Dergisi*, 163, 24-26.
- Başmabeyinci. (2019, 28 Kasım). Türk Dil Kurumu Sözlükleri içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Creswell, J. W. (2013). *Nitel araştırma yöntemleri: Beş yaklaşıma göre nitel araştırma ve araştırma deseni* (M. Bütün ve S. B. Demir, Çev. Ed). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Erol, T. (2015). *Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda müzikli oyunlar, tiyatro müziği besteciliği ve bu alanın günümüzdeki durumu üzerine değerlendirmeler*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.
- Gülmez, Ç. (2021). *Ayşe Opereti'nin Çeşitli Değişkenlere Göre İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.
- Hisarlı, A. (1947). Muhlis Sabahattin doğdu, yaşadı ve dünyada izler bırakmak sureti ile göçtü. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 202, 13-15.
- McMillan, J. H. (2000). *Educational research: fundamentals for the consumer*. New York: Addison Wesley Longman.
- Merriam, S. B. (2013). *Nitel araştırma: Desen ve uygulama için bir rehber* (S. Turan, 3. Baskıdan Çev.). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Rona, M. (1960). *50 yıllık Türk musikisi, bestekar ve güfteleri ile*. İstanbul: Türkiye Yayınevi.
- Sait, M. (1933). Bir bestekârın hayatı, Muhlis Sabahattin nasıl yaşıyor?. *7 Gün Yedigün Dergisi*, 21, 10-13.
- Say, A. (1997). *Müzik tarihi* (3. Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Saydam, N. (Yönetmen). (1968). *Ayşem* [Film]. Acar Film.
- Sevengil, R, A. (1968). *Türk tiyatrosu tarihi III: Tanzimat tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi,.
- Sevinçli, E. (1994). *İzmir'de tiyatro*, İzmir: Ege Yayıncılık.
- Subaşı, M. ve Okumuş, K. (2017). Bir araştırma yöntemi olarak durum çalışması, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21(2): 419-426.
- Sururi, G. (1977). *Kıldan ince kılıçtan keskince* (2. Basım). İstanbul: Milliyet Yayınevi.
- Taraç, B. (2005). *Operet kralının gizli dünyası-Muhlis Sabahattin 1889-1947*. İzmir: Meta Basım,.
- Uygun, M. (2010). *20. yy'dan günümüze müzikal tiyatro gelişimi ve opera ile etkileşimi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ünlü, C. (1998a). *Geçmişten günümüze Türk müziği: Bir operetti yaşamak*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ünlü, C. (1998b). *Geçmişten günümüze Türk müziği: Yıldızlar düşerken*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (11. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- URL-1: <https://www.tozlugmagazin.net/sahne-ve-beyazperdenin-ayselerini-taniyor-musunuz/>(E.T.28.02.2021).
- URL-2: <https://www.sinematurk.com/film/1203-aysem> (E.T. 14.04.2024)

Atıf Biçimi / How cite this article

Gülmez, Ç., & Apaydınlı, K. (2024). Muhlis Sabahattin Ezgi and the Turkish Operettas of the Republican Era: *Ayşe Opereti*. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(1), 54–74. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1443927>

Tarihsel Bağlam Açısından Makam İsimlerinde Kadîm-Cedîd Ayrımının Anlamları ve İşlevleri

The Historical Meanings and Functions of the Qadim and Jadid Distinctions in Makam Names

Hakan AYGURT¹ 

¹Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü, Çankırı, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Hakan AYGURT

E-posta / E-mail : hakanaykurt@karatekin.edu.tr

ÖZ

Osmanlı-Türk mûsikîsi nazariyatçıları bazı makam ve terkipleri, bilinen bir makam adına birtakım sıfatlar ekleyerek ürettikleri yeni isimlerle tanımlamışlardır. Nazariyatçıların açıklamaları temel alındığında makam isimlerine eklenen bu sıfatların, genellikle ezgisel açıdan belirli bir amaç ve işleve sahip olduğu anlaşılır. Bu bağlamda araştırmada, makam isimlerinde sıklıkla görülen “atîk”, “kadîm”, “cedîd”, “eski” ve “yeni” sıfatlarının hangi amaçlarla ve bu sıfatlara ne tür işlevler yüklenerek kullanıldıklarının incelenmesi amaçlanmıştır, ayrıca bu makam isimlerinin nazari geleneğin değişim süreçlerini ve nazariyatçıların farklı yaklaşımlarını anlama konusunda sağlayabileceği imkânlar sorgulanmıştır. Bu doğrultuda, üç farklı makam kataloğu çalışması referans alınarak nazari kaynaklarda bulunan makam isimleri taranmış, isminde mezkûr sıfatlar bulunan makamlar tespit edilmiştir. Tespit edilen makamların tarifleri incelenmiş, varyantlaşma açısından yakın ilişkide olduğu diğer makamlarla kıyaslanarak sıfatların kullanım amaçları belirlenmiştir. Elde edilen bulgulara göre, makam isimlerindeki bu sıfatların, makamın tarihsel bağlamını, icra açısından unutulmuş olma durumunu ve “nev ihtirâ” olma vasfını vurgulamak amacıyla kullanıldıkları sonucuna ulaşılmıştır. Söz konusu makamların, nazari modellerin çeşitli özelliklerini, nazariyatçıların yaklaşımlarını, makamların tarihsel süreçteki değişimlerini ve icra-nazariyat alanlarının etkileşimini anlama noktasında da önemli ipuçları sağladığı ortaya çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı/Türk mûsikîsi, Kadîm, Cedîd

ABSTRACT

The theoreticians of Ottoman (or classical Turkish) music defined some makams and in their compound forms with the new names they created by adding certain adjectives to the name of a known makam. Based on these theoreticians' explanations, the adjectives added to a makam name are understood to have usually had a specific melodic purpose. In this context, the study aims to examine the purposes for which the adjectives of *atîk* [old, ancient], *kadîm* [ancient], *cedîd* [fresh], *eski* [old], and *yeni* [new] were used in makam names and also questions the possibilities these makam names can provide in understanding the processes of change in the theoretical tradition. In line with this, the study has searched the makam names found in theoretical sources based on three different makam catalog studies and identified the makams with these aforementioned adjectives in their names. The study then analyzes and compares the definitions of the identified makams with other closely related makams in terms of what variations occurred to reveal the purposes of these adjectives. In accordance with the findings, the study has concluded these adjectives to have been used in makam names to emphasize the historical context of the makam, its forgotten status in terms of performance, or its characteristic of being newly invented. The study also reveals these makams to provide important clues for understanding the various characteristics of theoretical models, the theoreticians' approaches, the evolution of makams, and the interaction between the fields of performance and theory.

Keywords: Ottoman music, Kadîm, Cedîd

Başvuru/Submitted : 02.03.2024

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 03.04.2024

Son Revizyon/
Last Revision Received : 15.04.2024

Kabul/Accepted : 19.04.2024

Online Yayın /
Published Online : 10.05.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

In Ottoman (or classical Turkish) music theory, various methods have been followed throughout history to the present when naming melodic structures such as makams and their compounds forms. Ottoman music theoreticians defined some makams with the new names they created by adding some adjectives to the name of a known makam, and these newly named makams continued to exist both as a variant of a basic makam and as a different makam that gained independent features. Based on the theoreticians' explanations, these additions to the names of makams are understood to have generally been made with a specific purpose and function in mind from a melodic point of view. In this context, the study aims to examine the purposes for which the adjectives *atık* [old, ancient], *kadım* [ancient], *cadid* [fresh], *eski* [old], and *yeni* [new], which are frequently seen in the makam names in theoretical sources and which have periodic connotations in terms of their meanings, were used and what kind of functions were attributed to these adjectives. This study also questions the possibilities that these makam names can provide in understanding the processes of change in the theoretical tradition, the theoreticians' different approaches, the changes to makams in the historical process, and the interaction between the fields of performance and theory. In line with this, the study has searched the makam names found in theoretical sources from the 13th-20th centuries based on three different makam catalog studies to identify the makams with the aforementioned adjectives in their names. The study marked these identified makam names according to their usage in a table of theoreticians listed chronologically. The study then analyzed and compared the definitions and explanations of the identified makams with other closely related makams in terms of what variations had occurred, thus determining the purposes for which the adjectives were used and what functions they carried. According to the findings, these adjectives are concluded to have been used in makam names to emphasize the historical context of the makam, its forgotten status in terms of performance, or its characteristic of being newly invented. The adjectives *atık*, *kadım*, and *eski* are concluded to have been used with the same purpose and function in makam names to emphasize said makam belonging to the old times in terms of performance and theory, as not being known among performers, and as having been abandoned in the past. Namely, the makams with this group of adjectives in their names are among the makams that were no longer used, unknown, unrecognized, and forgotten at that time. The adjectives "*cadid*", and *yeni* were used to distinguish newly invented makams from other variants and to emphasize the new state and new type that a makam had taken in the process of change. The vast majority of makams with this second group of adjectives in their names were newly invented makams of the period in which the theoretical source had been written. The study also reveals that these makams provide important clues for understanding the various characteristics of theoretical models, the theoreticians' approaches, the changes to makams in the historical process, and the interaction between the fields of performance and theory. Furthermore, the study has concluded Abdülbâkî Nâsır Dede to be the person who used all these adjectives most effectively in the history of makam theory. Based on these results, the study suggests these adjectives should be used effectively to emphasize the status of a makam at various stages of history, its changing structural features in different periods, and the melodic differences between variants.

GİRİŞ

Geçmişten günümüze makam nazariyatı alanının en temel amaçlarından biri, belirli kurallar ve çeşitli niteliklere göre oluşan makam, âvâze, şube ve terkip gibi ezgisel yapıların isimlendirilmesidir. Pek çok nazarı kaynakta makam mûsikîsi geleneğinde var olmuş yüzlerce makam adı sayılmış, her birinin çeşitli ölçütlere göre diğerleriyle farklılıkları ve benzerlikleri açıklanmıştır. Nazariyatçılar, eski nazarı kaynaklarda okudukları, mûsikî eserlerinde işittikleri, bilinen, bilinmeyen, farklı veya yeni olan her bir makamı kayıt altına alıp tanımlama ve aktarma düşüncesiyle hareket etmişlerdir. Sıklıkla yeni makam ve terkip üretilen amelî mûsikî alanında, tarihin her döneminde yeni makamlar için sürekli bir "isim verme" ihtiyacı oluşmuştur. Çeşitli dönemlerde veya farklı coğrafyalarda değişimlere bağlı olarak oluşan birbirine benzer makam varyantlarının ve yeni icat edilen makamların isimlendirilmesinde çeşitli yöntemlerin kullanıldığı görülmektedir. Perdelerin sıralamasını temel alan Farsça rakam temelli isimler, coğrafi bölgeler, şehir-ülke isimleri ve ırk-millet isimleri, belirli bir amaç taşıyan başlıca isim verme yöntemleridir (Can, C. & Levendoğlu, N. O., 2002). Ayrıca herhangi bir vurgu taşımadan şiirsel anlatım sağlayan çeşitli sıfat ve isimlerin kullanımına da rastlanır.

Nazariyatçılar, Osmanlı-Türk mûsikîsinin icra alanında yaşanan değişim ve yeniliklerle ortaya çıkan yeni makamları, belirli amaçlar doğrultusunda, bilinen bir makam adına birtakım sıfatlar ekleyerek ürettikleri yeni isimlerle tanımlamış ve bu yeni tanımlanan makamlar bazen bir asıl makamın varyantı olarak onunla birlikte ve aynı zamanda müstakil özellikler kazanan farklı bir makam olarak var olmaya devam etmiştir. Özellikle kelime anlamları itibarıyla eskilik, eski zamana aitlik, yeni olma ve bugüne aitlik gibi çağrışımlar yapan birtakım sıfatlar, makam isimlerindeki yoğun kullanımlarıyla çeşitli açılardan inceleme konusu olmaya elverişlidir.

Bu bağlamda araştırmada, mûsikî nazariyatı kaynaklarındaki makam isimlerinde sıklıkla görülen; "atık", "kadım",

“cedîd”, “eski” ve “yeni” sıfatlarının, hangi amaçlarla ve bu sıfatlara ne gibi işlevler yüklenerek kullanıldıklarının incelenmesi amaçlanmıştır. Ayrıca, nazariyat tarihindeki modeller ve temsilcilerinin taşıdığı makam algısının makam isimlendirmesine etkisini anlamak ve makam isimlerinin nazarî geleneğin başlıca değişim safhalarını görme konularında sağlayabileceği imkanları sorgulamak araştırmanın diğer amaçlarındandır.

YÖNTEM

Araştırmada nitel araştırma türlerinden doküman analizi yönteminden (Sönmez, V. & Alacapınar, F. G., 2019, s. 109) yararlanılmıştır. Araştırmada ele alınan “atık”, “kadîm”, “cedîd”, “eski” ve “yeni” sıfatlarının kullanıldığı makam isimlerini belirlemek için ilk olarak, çeşitli araştırmacılar tarafından mûsikî nazariyat tarihinin temel kaynakları olan edvârlar, güfte mecmuaları ve divanlar incelenerek oluşturulan ve bu kaynaklarda tespit edilen bütün makam isimlerinin listelendiği makam katalogları taranmıştır. Söz konusu kataloglar, bu araştırmada makam adlarına eklenen mezkûr sıfatlara yönelik yapılan incelemenin temel kaynakları durumundadır. Araştırmada makam kataloğu olarak taranan ve yararlanılan kaynaklar kronolojik olarak şunlardır;

Levendoğlu Yılmaz (2002), “XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri” adlı araştırmasında, Safiyüddin Urmevî (13. yy.)’den başlayıp Ekrem Karadeniz (20. yy.)’de sonlanan zaman dilimi içerisinde 31 adet kaynağı inceleyerek adı geçen bütün makam, âvâze, şube ve terkip yapılarını listelemiştir.

Popescu-Judet (2010), “A Summary Catalogue Of The Turkish Makams” başlıklı araştırmasında, sistemciler sonrası dönemde Ahmedoğlu Şükrullah (15. yy.) ile başlayıp Hagopos Ayvazian (20. yy.) ile sonlanan tarihler arasında yazılmış eserler arasından seçtiği 39 adet kaynağı inceleyerek makam kataloğu oluşturmuştur. Popescu-Judet’in inceleyip makam kataloğunda yer verdiği bazı nazari kaynaklara çeşitli sebeplerle ulaşamamıştır. Ahizâde Ali Çelebi tarafından 1675’de yazılan “Risale-i musiki fi ’ilmü’ l edvar” adlı eserin var olan tek nüshası bir kişisel arşivde bulunmaktadır ve hakkında herhangi bir bilimsel inceleme-araştırma yazısı yayımlanmamıştır (Popescu-Judet, 2010, s. 40). Tanbûri Aliksan ve Hagopos Ayvazian adlı yazarların eserleri hakkında çeviri-inceleme çalışması bulunmamaktadır. Bu nedenle sözü edilen nazari kaynaklarda yer alan makamlar, Popescu-Judet’in makam kataloğu esas alınarak tablolarda işaretlenmiş ancak kaynaklara doğrudan ulaşamadığı için makam tariflerinin içeriğine ilişkin bilgi verilememiştir.

Uslu (2021), “Makam Tablosu: Selçuklu Zamanı Anadolu ve Komşu Coğrafyasında Sistemcilerden Yeni Sistemciler” başlıklı araştırmasında, sistemci ekolün kurucu Safiyüddin Urmevî’den başlayarak, yazar tarafından yeni sistemciler olarak tanımlanan ekolün temsilcilerinden Mehmet Ladikî’de (Levendoğlu Öner, 2011; Uslu, 2020, s. 58) sona eren bir zaman aralığında, edvarlar, güfte mecmuaları ve divanlardan oluşan 18 farklı kaynağı inceleyerek bu kaynaklarda geçen makam ve terkip adlarını kronolojik olarak sıralamıştır.

Belirtilen katalogların dışında, katalogların yayın tarihinden sonra incelenmiş olan Tefkîk Rıza Pırnal’ın “Söz ve Saz” adlı eseri (Sevinç, 2013), araştırma açısından önem taşıyan özgün makam isimleri içerdiği için ayrıca incelenerek araştırmaya dahil edilmiştir.

İkinci aşamada, belirtilen bu makam katalogları taranarak adlarında mezkûr sıfatları barındıran bütün makamlar tespit edilmiş ve listelenmişlerdir. Ardından bu sıfatların bulunduğu makam adları, kronolojik olarak sıralanmış nazariyatçıların yer aldığı tabloda kullanım durumlarına göre işaretlenmiştir. Kronolojik sıralama, nazariyatçıların eserlerini kaleme aldıkları tarihlere göre Duru (2021) ve Uslu’nun (2019a) araştırmaları referans alınarak tespit edilmiştir. Nazariyatçıların temsil ettiği ve bağlı bulunduğu nazari modeller ise; Öztürk, Beşiroğlu ve Bayraktarkatal (2014) ve Öztürk’ün (2021) araştırmaları referans alınarak belirlenmiş ve tabloda gösterilmiştir. Doğrudan ulaşamayan kaynaklar için Popescu-Judet’in (2010) verdiği tanımlayıcı bilgilere göre nazari sınıflandırma yapılmıştır. Son bölümde ise, yakın tarihte yayımlanmış ve ulaşılabilen bazı nazari kaynakların, araştırmada sözü edilen sıfatlara yönelik tutumu, kullanım durumları ve bu sıfatlara yükledikleri işlevler çeşitli açılardan incelenmiştir.

BULGULAR

Makam isimlerinde kullanılan “atık”, “kadîm”, “cedîd”, “eski” ve “yeni” sıfatları Tablo 1’de listelenmiştir. Söz konusu makamlar, kronolojik olarak sıralanan nazariyecilerin eserlerinde bulunma durumlarına göre “x” ile işaretlenmiştir. Orijinal nüshalarına veya inceleme-sadeleştirme çalışmalarına ulaşamayan nazari kaynaklardaki makamlar “x (?)” ile gösterilirken; makam kataloglarına göre var olarak görünen ancak ilgili nazari kaynak üzerinde yapılan incelemeyle bulunmadığı tespit edilen makamlar, “x (-)” ile işaretlenmiş ve tablo açıklamasında söz konusu durumlar belirtilmiştir.

Tablo 1’de, araştırmada ele alınan sıfatları barındıran makam isimlerinin nazari kaynaklardaki kullanımları görülmektedir. Her bir makamın ilgili kaynaklardaki tarif ve tanımları ile söz konusu sıfatın kullanım amacı ve taşıdığı işleve yönelik bulgular şu şekildedir.

Tablo 1. Atık, kadım, cedid, eski ve yeni sıfatlarının nazari kaynaklardaki makam isimlerinde kullanımları

	17. Yüzyıl		18. Yüzyıl				19. Yüzyıl				20. Yüzyıl				
	Makam Modeli	Seyir Modeli						-	Seyir Modeli			Tonalite Modeli			
	Ahizâde Çelebi (1675)	Kantemiroğlu (1691)	Kevserî (1717)	Çalatoğlu (1724 & 1728)	Abdülbâki Nâsır Dede (1794-95)	Pseudo Kantemiroğlu (1806)	Tanbûri Alikşan (1850)	Hâşim Bey (1864)	Kazım Uz (1892-93)	Hagoşos Ayyazian (1901)	Suphi Ezgi (1933-1953)	H. S. Arel (1943-48)	Tevfik Rıza Pıral (1948)	Ekrem Karadeniz (1965)	
Arabân(-i) cedid													x		
Beste-ısfahan cedid	x(?)														
Bestenigâr(-i) atık				x	x		x(?)	x	x	x(?)			x		
Bestenigâr(-i) cedid				x											
Bestenigâr(-i) kadım					x		x(?)	x	x	x(?)			x		
Çargâh kadım	x(?)														
Dügâh(-i) kadım					x		x(?)	x		x(?)			x		
Eski Sipîhr												x			
Hicazkâr(-i) kadım														x	
Hicaz kadım										x(?)					
Hisar(-i) kadım					x		x(?)	x		x(?)			x		
Hüzzâm(-i) cedid					x		x(?)	x		x(?)		x	x		
Hüzzâm(-i) kadım			x(-)		x	x(?)	x(?)	x		x(?)			x		
İsfahân(-i) cedid		x(-)													
İsfahânek(-i) cedid					x				x		x	x	x	x	
Mâhûr <i>kebîr</i> (-i) kadım					x			x		x(?)					

Tablo 1. Devamı

Mâye(-i) atık					x		x(?)	x		x(?)				
Nevi cedîd							x(?)			x(?)				
Nihâvend(-i) cedîd					x								x	
Nühüft(-i) kadîm					x		x(?)	x		x(?)			x	
Rast(-i) cedîd							x(?)	x	x	x(?)			x	x
Sebz(-i) kadîm													x	
Sebzendersebz(- i) kadîm					x			x	x	x(?)				
Sebzendersebz(- i) cedîd					x									
Sultânî cedîd													x	
Sünbüle(-i) kadîm					x			x		x(?)			x	
Şevk-i cedîd							x(?)	x						x
Tarz-ı cedîd							x(?)	x	x	x(?)	x	x	x	x
Yeni Mâye									x					
Yeni Sipîhr												x		
Zirefken(-di) atık		x(-)		x										
Zirefken(-di) cedîd		x(-)		x										

“Atık” sıfatı

Arapça kökenli bu kelime Türkçede “eski zamanlardan kalma, eski” anlamlarına gelmektedir ve kadîm kelimesiyle eş anlamlıdır (Çağbayır, 2017, s. 114). Makam adlarında ilk kez 18. yüzyılda Panayiotos Çalatzoglu (Çalatzoglu-Hallaçoğlu) tarafından kullanılmıştır.¹

Bestenigâr(-i) atık, Çalatzoglu’nun kitabında, yenilik ve eskilik açısından zıtlık oluşturduğu Bestenigâr-ı cedîd ile birlikte yer almaktadır. Makamın tarifi yapılmazken, kaynağın çeviri ve incelemesini yapan Popescu-Judet, iki tür Bestenigâr’ın tanbur şemasında gösterildiğini, ‘eski’ Bestenigâr’ın Hüseyinî perdesinde, ‘yeni’ Bestenigâr’ın ise Muhayyer perdesinde yer aldığını belirtir. Bunun yanı sıra, “sonrakinin (yeni olanın), öncekinin (eskinin) transpozisyonu olabileceği” vurgusunu yaparak makamın dönemsel ayırımına ve değişimine işaret etmektedir (Popescu-Judet, E. ve Sirlı, A. A. 2000, s.38). Abdülbâkî Nâsır Dede’nin eserinde ise Bestenigâr-ı atık; Rast başlayıp Çargâh perdesinde karar veren bir terkiptir ve kendi zamanında bilinmemektedir (Başer, 2013, s. 179). Hâşim Bey, Nâsır Dede ile aynı

¹ Makam katalogları esas alınarak işaretleme yapılan Tablo 1’e göre kronolojik açıdan ilk olarak Kantemiroğlu tarafından kullanıldığı görülse de Kantemiroğlu’nun edvârında atık sıfatlı herhangi bir makam bulunmamaktadır.

tarifi verir (Tırışkan, 2000, s. 67). Kazım Uz, kullanılmayan bir makam adı olduğunu söyler ve tarif yapmaz. (Öncel, 2023, s. 106). Tevfik Rıza Pırnal ise “mürekkipleri malûm olmayan eski makamlar” arasında sayıp tarif yapmaz (Sevinç, 2013, s.78). Verilen tariflere göre Bestenigâr-ı atfık, nazariyat tarihinde Bestenigâr adı verilen yapıların birkaç varyantından biridir. Nâsır Dede’ye göre tarihsel açıdan bu terkinin “eskilerin (kudemâ)” zamanında bilindiği ancak kendi zamanında bilinirliğini kaybettiği vurgusu, atfık sıfatının işlevini göstermektedir. Nâsır Dede, eski kaynaklarda iki farklı Bestenigâr anlatımı tespit ettiği için her ikisi de benzer anlamlar taşıyan “atfık” ve “kadîm” sıfatlarını ayrı ayrı kullanarak Bestenigâr’ı kendi içinde dönemsel varyantlara ayırmıştır. Bu ayırım Bestenigâr-ı kadîm başlığında incelenecektir.

Mâye(-i) atfık, Abdülbâki Nâsır Dede’nin Tedkîk ü Tahkîk adlı eserinde terkip olarak sınıflandırılır ve terkinin tanımında “atfık” sıfatının kullanım işlevine yönelik oldukça önemli somut bilgiler bulunur. Başer (2013)’in sadeleştirme-siyle Nâsır Dede’nin ifadeleri şu şekildedir; “. . . bu bileşim müteahhirîn-i selef² buluşudur. Zamanımızda ayrı bir bileşim olarak nadiren kullanıldığından ‘eski’ kaydıyla yazıldı” (s. 191). Bu terkipten hemen önce tarif ettiği Mâye terkihi ise kudemâ-i mütekaddimîn dediği nazariyecilerin buluşudur. Bu grupların yaklaşık olarak tarihlendirmesine ve kimleri kapsadığına bakıldığında Mâye terkihi, ismen eski Mâye anlamına gelen Mâye-i atfık terkibinden daha eski bir döneme atfedilir. Doğal olarak bu isimlendirmeden kaynaklanarak Nâsır Dede’nin nazariyat tarihi sınıflandırması Behar (2022, s. 157) tarafından tutarsız olarak görülür. Buna rağmen tarifte görüldüğü üzere Nâsır Dede bu terkiye “atfık” sıfatını eklerken kendi dönemindeki musiki icrasını temel almakta, geçmişte kullanılıp eski edvârlarda tanımlanan ancak kendi döneminde artık unutulmuş veya rağbet görmeyen bir makamı “atfık” olarak etiketlemektedir. Nâsır Dede’nin makam isimlendirme yaklaşımında “atfık” olan makam, kronolojik olarak eskiye değil kendi döneminde bilinmeyen, unutulmuş veya “modası geçmiş” olana işaret etmektedir. Hâşim Bey, Nâsır Dede’nin bu tarifini kullanılmayan makamlar başlığında tekrar etmektedir (Tırışkan, 2000, s. 68). Tevfik Rıza Pırnal da “mürekkipleri malûm olmayan eski makamlar” arasında ismen sayar ancak tarif yapmaz (Sevinç, 2013, s.76).

Zirefken(-di) atfık, Popescu-Judetç (2010)’in makam kataloğuna göre Kantemiroğlu’nun edvârında bulunan bir makamdır ancak Levendoğlu (2002)’nin makam listesine ve kaynağın çeviri çalışması (Tura, 2001) üzerinde yapılan incelemelere göre Kantemiroğlu, Zirefken(d) makamının iki türlü açıklandığı belirtip iki ayrı seyir tarifi verse de bu türleri atfık veya cedîd sıfatları kullanarak tanımlamamaktadır. Tablo 1’de Popescu-Judetç’in makam kataloğuna göre işaretleme yapılsa da kendisinin verdiği bu bilgi hatalı görünmektedir. Zirefken-d-i atfık, Çalatzoğlu’nun kitabında diğer varyant olan Zirefken-d-i cedîd ile birlikte anılmaktadır ancak herhangi tarif veya tanım verilmemiştir. Popescu-Judetç ve Sirlî (2000), Kantemiroğlu’nun Zirefken(d) tarifindeki farklı seyirlere sahip iki varyantının, Çalatzoğlu tarafından “atfık” ve “cedid” olarak ayrı ayrı isimlendirildiğini belirtir (s. 38).

Yukarıda paylaşılan tarif ve açıklamalara göre; nazariyecilerin çeşitli ezgisel yapıların adında “atfık” sıfatını genellikle bir amaç doğrultusunda ve bu sığata özellikle sınıflandırma ve aktarım açısından belli işlevler yükleyerek kullandıkları düşünülmektedir. Atfık sıfatı; geçmişte tanımlanmış ve kullanılmış bir makamın veya varyantının artık bilinirliğini yitirdiği ve kullanılmadığı durumlarda, makamın icra ve nazariyat açısından “eski” olduğunu vurgulama işleviyle kullanıldığı görülmektedir. İsminde “atfık” sıfatı bulunan makamlar, atfık olarak nitelendiği dönem için artık kullanılmayan (metruk), bilinmeyen (nâ-mâlûm), tanınmayan (gayr-ı meşhûr) ve unutulmuş (mehcûr) durumdadır. İsimlendirmelerde temel alınan esas olgu devrin-dönemin yaşayan mûsikîsidir.

“Kadîm” sıfatı

Arapça kökenli bu kelime Türkçede “zaman bakımından eski olan, çok geçmişte kalan, çok eski” gibi anlamlara gelmektedir (Çağbayır, 2017, s. 805). Makam adlarında ilk kez 17. yüzyıl nazariyatçılarından Ahizâde Ali Çelebi³ tarafından kullanılmıştır.

² Nâsır Dede’nin nazariyat tarihi sınıflaması hakkında ayrıntılı bilgi için bkz; Tura (2006, s. 20); Yarman (2008, s.6); Başer (2013, s.63), Behar (2022, s.150)

³ Ahizâde Ali Çelebi’nin “Kitab-ı ilm-i edvar-ı ilm-i musiki” adlı eseri kişisel bir arşive yer almakta ve hakkında çeviri-inceleme yayını bulunmamaktadır. Popescu-Judetç’in makam kataloğuna bağlı olarak “kadîm” sıfatının ilk olarak bu kaynakta kullanıldığı kabul edilmiştir fakat bu bulguyu şüpheye düşüren çeşitli sebepler vardır. Popescu-Judetç, makam kataloğunda söz konusu makamların karşısında “AZ” koduyla Ahizâde Ali Çelebi edvârında olduklarını belirtirken, Tablo 5’de Ahizâde edvârında geçen bütün makam isimlerini sıraladığı bölümde bu makamlara yer vermez. Benzer şekilde kitabının CD ekinde bütün makamların seyir özellikleriyle birlikte listelendiği Tablo 6’da da söz konusu iki makam yer almamaktadır. Bunların yanı sıra, bu makam isimleri Ahizâde edvarı dışında hiçbir kaynakta geçmemektedir. Uslu (2021), bu eserin Kadizâde Tirevî edvârıyla benzerlik gösterdiğini fakat kimin kimden etkilendiğinin belirsiz olduğunu söylemektedir (s. 228). Bu durumda her iki kaynaktan da makam isimlerinin çoğunlukla ortak olması beklenirken, Kadizâde’nin edvârında kadîm-cedid türü hiçbir makam bulunmamaktadır. Popescu-Judetç’in makam kataloğunda bazı makamlar ve o makamların geçtiği nazariyat kaynaklara yönelik hatalı bulgular da mevcuttur. Örneğin; Kevserî mecmuasında var olduğunu iddia ettiği Hüzzam kadîm makamı, ilgili bölümde açıklandığı üzere aslında mecmuanın ne edvâr ne de nota külliyyatı bölümünde yer almamaktadır. Popescu-Judetç’in bir diğer hatalı makam-terkip ismi tespiti de Kantemiroğlu edvârı üzerinedir. Makam kataloğunda, Kantemiroğlu edvârında geçen makamlar arasında gösterdiği Zirefken-d-i atfık ve Zirefken-d-i cedîd isimli makamlar, Yalçın Tura’nın çevirisi üzerinde yapılan incelemeye göre aslında bulunmamaktadır. Kantemiroğlu, Zirefken(d) makamının iki türlü açıklandığı belirterek iki ayrı seyir tarifi verse de bu türleri atfık veya cedîd sıfatlarını kullanarak isimlendirmemektedir. Bu nedenle söz konusu isimler, Kantemiroğlu’nun başka makamlarda kullandığı kavli-i atfık ve kavli-i cedid ifadelerinden hareketle Popescu-Judetç tarafından “yakıştırılmış” gibi görünmektedir. Benzer şekilde Popescu-Judetç’in Kantemiroğlu edvârında bulunan makamlar arasında gösterdiği İsfahan-ı cedid makamının da yapılan incelemeye göre bulunmadığı görülmüştür. Bütün bu sebeplerle Popescu-Judetç’in okuma-yorumlama hatası veya kitapta yazım-basım hatası yapılmış olması muhtemeldir. Bu nedenle kadîm ve cedîd sıfatlarının ilk geçtiği kaynakla ilgili kesin kanıya

Bestenigâr(-ı) kadîm, Abdülbâkî Nâsır Dede tarafından “*İsfahan makamını gösterip Segâh perdesinde karar verir*” şeklinde tarif edilmektedir (Başer, 2013, s. 177). Nâsır Dede’nin verdiği bilgiye göre, kendi zamanında tanınmamaktadır. Haşim Bey de terkibi Nâsır Dede gibi “İsfahan âgâze edip segâh karâr eder” şeklinde tanımlamaktadır (Tırışkan, 2000, s. 67). Kazım Uz, kullanılmayan bir makam olduğunu belirtip tanım yapmaz (Öncel, 2023, s. 106). Tevfik Rıza Pırnal ise “mürekkipleri malûm olmayan eski makamlar” arasında zikreder ve tarif yapmaz (Sevinç, 2013, s.78).

Abdülbâkî Nâsır Dede’nin hemen hemen aynı anlama gelen “atîk” ve “kadîm” sıfatlarını Bestenigâr için ayrı ayrı iki farklı varyant oluşturarak kullanmasında farklı tarihsel dönemlere ve belli nazariyecilere işaret eden bir ayırım olması muhtemeldir. Nâsır Dede’ye göre Bestenigâr-ı kadîm; kudemâ (eskiler) ve kudemâ-i müteahhirîn (sonraki eskiler) döneminde bilinirken, Bestenigâr-ı atîk ise kudemâ’nın (eskilerin) Nihâvend dediği, kudemâ-i müteahhirîn (sonraki eskiler) tarafından terkedilmiş, müteahhirîn-i selef (bizden öncekilerin gecikenleri) tarafından ise tanınan bir bileşimdir. Nâsır Dede’nin yaptığı tarihlendirmeye göre, kadîm olan Bestenigâr’ın, kudemâdan beri aynı isimle bilindiği için atîk olana kıyasla daha eski olduğu, atîk olan Bestenigâr’ın esasen kendine daha yakın bir dönem olan mütahhirîn-i selef zamanında bu isimle tanındığı sonucu çıkarılabilir. Nitekim Popescu-Judetiz de (2010) benzer bir görüşle, Nâsır Dede’nin eski bir terkibi, çok daha eski başka bir terkipten yani kadîm olandan ayırmak için atîk sıfatını kullandığını söyler (s. 74). Ne var ki Nâsır Dede’nin nazariyat tarihine yönelik yaptığı bu sınıflandırma ve tarihlendirme Behar’ın (2022, s. 150) incelemesinde görüldüğü üzere belirsizlikler ve çelişkilerle doludur. Adını verdiği dönemlerin kapsadığı nazariyecilerin ve edvârların neler olduğu yönündeki görüşler tahminden öteye gidememektedir. Bu nedenle Nâsır Dede kadîm ve atîk sıfatlarını farklı dönemleri ve farklı grupları kastederek kullanmış olsa bile verdiği bilgilere dayanarak çıkarım yapmak ve olası bulgulara ulaşmak dayanaksız olacaktır. Kesin olan tek şey şudur ki her iki terkip de kendi döneminde bilinmemektedir ve mûsikî icrası açısından “kadîm” olmuş durumdadır. İsminde sıfat bulunmayan Bestenigâr’ın ise Nâsır Dede’nin döneminde bilinen ve tanınan esas ezgisel yapı olduğu anlaşılmaktadır.

Çargâh(-ı) kadîm, Popescu-Judetiz (2010)’in makam kataloğuna göre Ahizâde Ali Çelebi’nin edvârında yer almaktadır. Esere ulaşamadığı için söz konusu makamın varlığını doğrulamak ve içeriğine ilişkin bilgi edinmek mümkün olmamıştır.

Dügâh(-ı) kadîm, Abdülbâkî Nâsır Dede’nin edvarında, kudemâ ve kudemâ-i müteahhirîne göre Rast perdesinden sonra Dügâh perdesinin gösterilmesinden ibaret olarak tanımlanır ancak dinlediği musiki eserlerinde bu yapıya Hüseyini makamının da eklendiğini belirtir (Başer, 2013, s. 175). Bu terkip, Nâsır Dede’nin zamanında icracılar tarafından bilinmezken, musiki eserlerinde bulunduğu için aktarmaya değer görülmüştür. Bu terkibe “kadîm” sıfatı eklemesinin sebebi, kendi zamanında bilinen farklı bir yapıdaki Dügâh terkiбіyle karıştırılmamasını sağlamak ve eskilerin Dügâh’ını kendi zamanındaki Dügâh ile farklı isim verme suretiyle anlaşılır şekilde ayırmaktır. Dügâh-ı kadîm “kudemânın (eskilerin) buluşudur. Dügâh ise “müteahhirîn’in (gecikenlerin)” buluşu olarak günümüzde de bilinen Sabâ ve Zirgüle barındıran bir terkiptir. Kantemiroğlu’nun sıfat kullanmadan Dügâh adını verdiği yapı Nâsır Dede’nin Dügâh-ı kadîm dediği terkiptir. Aradan geçen sürede Dügâh adı Sabâ ve Zirgüle birleşimi olan farklı bir terkibe verilir olmuş ve eskilerin tanımladığı Dügâh artık unutulmuş olduğu için Nâsır Dede tarafından eski ve bilinmeyen vurgusuyla “kadîm” olarak etiketlenmiştir. Haşim Bey de Nâsır Dede’nin tarifine çok yakın bir seyir tarifi yapmaktadır (Tırışkan, 2000, s. 66). Tevfik Rıza Pırnal ise “mürekkipleri malûm olmayan eski makamlar” arasında ismen sayar ancak tarif yapmaz (Sevinç, 2013, s.74).

Hicazkâr(-ı) kadîm, yalnızca Ekrem Karadeniz tarafından tanımlanan bir makamdır. Hicazkâr dizisini kullanıp seyrine Rast perdesinden başlayan bu makam, çok benzediği Hicazkâr ve Sûzinâk makamlarından, seyre başladığı perde sebebiyle ayrılmaktadır (Karadeniz, 1965, s. 90). Karadeniz’in bu makamlarla ilgili; “sûzinâk makamı yerleştikten sonra bu makam terkedilmiş olup elde pek az eser bulunmaktadır” ifadesi ve bu makama örnek olarak paylaştığı peşrevin Farâbi’ye ait olduğunu öne sürmesi hem makamın terkedilmiş olmasına hem de örnek eserin çok eski bir döneme ait olmasına atıfla kadîm sıfatını kullandığını düşündürmektedir.

Hisar(-ı) kadîm, Abdülbâkî Nâsır Dede’nin edvarında Evç perdesinden başlayıp, Segâh perdesinde karar eden bir terkip olarak tanımlanmaktadır (Başer, 2013, s. 153). Nâsır Dede bu terkipla ilgili “müteahhirîn-i selefden birinin edvârında görülerek kadîm adıyla yazıldı” bilgisini verir. Nâsır Dede’nin kendi döneminde Hisar adının farklı bir ezgisel yapı için kullanılması ve eskilerin Hisar tanımının unutulmuş olması kadîm sıfatını kullanmasının sebebidir. Nâsır Dede, kadîm sıfatı eklediği bazı terkiplerin tanımında açıkça o terkiбин kendi zamanında kullanılmadığını veya bilinmediğini ifade etmektedir. Hisar-ı kadîm tarifinde bu yönde bir bilgi vermese de yaptığı tanımın Hisar terkibine kıyasla oldukça sade ve yalın olması bu terkiбин icra alanında bilinmiyor olmasına işarettir. Hisar terkiбинin seyrindeki incelikli hususları, terkibi iyi bildiğini gösteren bilgilerle detaylıca açıklaması bizzat içinde bulunduğu musiki icrası

varmak mümkün değildir. Buna rağmen, Popescu-Judetiz’in verdiği bilgilerin doğruluğu veya yanlışlığı, kadîm ve cedîd sıfatlarının makam isimlerinde kullanım amaçlarına yönelik ulaşılan sonuçları değiştirmemektedir.

ortamlarında bu terkinin canlı bir şekilde yaşadığını düşündürmektedir. Hisar-ı kadîm ise eski bir edvarda gördüğü kadarıyla ana hatlarıyla aktarılarak tarif edilmiştir. Nâsır Dede, eskilerin yaptığı bir tanımı aktarıırken kendi döneminde Hisar adıyla bilinen farklı bir terkipten ayırım sağlamak amacıyla “kadîm” sıfatından yararlanmaktadır. Hâşim Bey, Hisar-ı kadîm’i kullanılmayan makamlar arasında sayıp tanım yapmamıştır. Tevfik Rıza Pırnal da “mürekkipleri malûm olmayan eski makamlar” arasında ismen sayar ancak tarif yapmaz (Sevinç, 2013, s.75).

Hüzzâm(-ı) kadîm, Popescu-Judetiz (2010)’in makam kataloğuna göre Kevserî Mecmuası’nda bulunuyor olarak görülsede Kevserî Mecmuası hakkında gerek kendisinin araştırması (Popescu-Judetiz, 1998) gerekse diğer yayınlar üzerinde (Ekinci, 2016; Yalçın, 2019) yapılan incelemeler sonucu mecmuanın hem edvâr bölümünde hem de nota koleksiyonunda bu isimli bir makama rastlanmamıştır. Bu sebeple Popescu-Judetiz’in makam kataloğunda verdiği bilgi hatalı görünmektedir. Abdülbâkî Nâsır Dede bu terkiibi “evç perdesini Acem perdesine dönüştürerek Uzzal icra edip, Uzzal perdesinde karar verir ve bizden öncekilerin (selef) buluşudur” şeklinde tarif eder (Başer, 2013, s. 157-159). Hüzzâm adı Nâsır Dede’nin kendi döneminde artık başka bir makamsal yapı için kullanılır olduğu için eskilerin - Kantemiroğlu ve öncesinin- Hüzzâm adını verdiği bu ezgisel yapıyı “kadîm” sıfatı ekleyerek aktarır. Sıfat kullanmadan Hüzzâm adıyla verdiği tarif bugün de bilinen şekliyle kendi döneminde esas yaygın olan ve kabul edilen Hüzzâm’dır ve “sonrakilerin (müteahhirîn)” buluşudur. Hüzzâm-ı kadîm terkiibi tarifinde “günümüzde tanınmamaktadır” gibi bir ifade bulunmaz ancak 18. yüzyılın musiki eserlerine bakıldığında (Hatipoğlu, 2019, s. 674) icra alanında yaygın olanın Nâsır Dede’nin sıfat kullanmadan tarif ettiği Hüzzâm yapısı olduğu görülmektedir. Başer’in (2013, s. 297) Hüzzâm-ı kadîm için söylediği “kadîm adının verilışı bu bileşimin diğer Hüzzamlar içinde en eski olduğunu göstermektedir” görüşünün doğru olup olmadığını Nâsır Dede’nin belirsiz ve çelişkili tarihsel gruplandırmasına göre tespit etmek mümkün olmasa da bu ve diğer terkip örneklerinde görüldüğü gibi Nâsır Dede’nin adlandırmadaki esas ölçütü icrada unutulmuş veya terk edilmiş olanı “kadîm” olarak tanımlamaktır. Popescu-Judetiz’in makam kataloğunda Hüzzâm kadîm makamının geçtiği edvarlar listesinde Pseudo-Kantemiroğlu (PK) bilgisi yazarken, bu edvarda bulunan makamların listelendiği bölümde ise Hüzzâm kadîm adı geçmemektedir⁴. Hâşim Bey, Hüzzâm-ı kadîm için kullanılmayan makamlar başlığında Nâsır Dede ile aynı tarifi vermektedir (Tırışkan, 2000, s. 66). Tevfik Rıza Pırnal da “mürekkipleri malûm olmayan eski makamlar” arasında ismen sayar ancak tarif yapmaz (Sevinç, 2013, s.75).

Mâhûr(-ı) kebîr(-i) kadîm, Abdülbâkî Nâsır Dede’nin makam-terkip isimlendirmesine ve varyantların ayırımına yönelik taşıdığı bakış açısını yansıtmaktadır. Hem “kebîr” hem de “kadîm” sıfatlarını birlikte kullandığı bu terkipte işlevsel ayırımı sağlayan esas sıfat “kadîm” sıfatıdır. Mâhûr-ı kebîr-i kadîm, benzer isme sahip olduğu Mâhûr-ı kebîr ile aynı ses sahası genişliğine sahiptir. Her ikisi de Gerdaniye’den âgâz ile Mâhûr-ı sagîr icra ederken, Mâhûr-ı kebîr Rast yaparak Rast perdesinde karar eder, Mâhûr-ı kebîr-i kadîm ise Segâh perdesini Buselik perdesine dönüştürüp Rast perdesinde sonlanır (Başer, 2013, s. 207). Dolayısıyla bu iki terkip arasındaki esas fark ses sahası açısından değil, perde düzeni ve entonasyon yönündendir. Kadîm olanın diğerine kıyasla farkı ise; her ikisi de kudemâ ve kudemâ-i müteahhirîn tarafından bilinirken, Mahur-ı kebîr-i kadîm Nâsır Dede’nin zamanında artık icracılar tarafından tanınmamaktadır. Bu noktada Mâhûr makamının tarihsel seyrini incelemek, Nâsır Dede’nin yaklaşımını anlamak açısından önem arz eder. Nâsır Dede’nin döneminde Mâhûr, Eviç ve Segâh perdeleri kullanılarak icra edilir (Hatipoğlu, 2019, s. 832). Bu nedenle, Kantemiroğlu ve ondan önceki nazariyatçıların açıkladığı Mâhûr ve Buselik perdelerini kullanan eski anlayış Nâsır Dede’nin döneminde terkedilmiş olduğu için artık “kadîm” olmuş durumdadır. Kendi zamanındaki yapıyı Mâhûr-ı kebîr olarak adlandırırken ona kıyasla eskilerin anlayışına Mâhûr-ı kebîr-i kadîm diyerek varyantların ayırımını sağlar.

Nühüft(-i) kadîm, Abdülbâkî Nâsır Dede’de sonraki eskilerin (kudemâ-i müteahhirîn) buluşu olarak Muhayyer perdesinden Uşşak göstererek Uzzal karar eden bir terkip olarak tanımlanmaktadır (Başer, 2013, s. 170-171). Nâsır Dede’nin döneminde terkedilmiş durumdadır. Nâsır Dede’nin bu terkiibe kadîm sıfatını ekleme sebebi kendi döneminde farklı bir ezgisel yapı için Nühüft adının kullanılıyor olmasıdır. Nâsır Dede’nin Nühüft adıyla tarif ettiği ve kendi döneminde geçerli olan, sonrakilerin (müteahhirîn) Nevâ-acem ve Nevâ-aşîrân dedikleri terkip, Nevâ göstererek Aşîran karar etmektedir (Başer, 2013, s. 171). Nâsır Dede kadîm sıfatını, kendi döneminde terkedilmiş ve kullanılmayan makamı-terkiibi vurgulamak için kullanmıştır. Tevfik Rıza Pırnal ise “mürekkipleri malûm olmayan eski makamlar” arasında ismen sayar ancak tarif yapmaz (Sevinç, 2013, s.77).

Sebz(-i) kadîm, Tevfik Rıza Pırnal’ın kitabında ismen yer alsada da tarifi verilmemiştir (Sevinç, 2013, s. 56). Bu nedenle analiz ve karşılaştırma yapmak mümkün olmamıştır.

Sebzendersebz(-i) kadîm, Abdülbâkî Nâsır Dede’nin edvarında sekiz farklı makamın birleşimiyle oluşan bir terkiptir ve “bizden öncekilerin başındakilerden (mütekaddimîn-i selef)” Mehmet Lâlâ isimli birinin buluşu olduğu bilgisi yer alır (Başer, 2013, s. 195). Nâsır Dede’nin döneminde bilinmemektedir. Sebzendersebz adıyla tarif ettiği kendi

⁴ Popescu-Judetiz’in Pseudo-Kantemiroğlu adını verdiği bu kaynak -Kantemiroğlu’nu kaynak olarak kullanan- Kevserî Mecmuası’nın bir kopyasıdır. Kevserî’nin orijinal nüshasında da Hüzzâm kadîm makamı yer almadığı için bu istinsah edilmiş nüshaya doğrudan ulaşip incelemeye gerek duyulmamıştır.

zamanında bilinen terkipten ayırım amacıyla bu terkibe “kadîm” sıfatı eklediği görülür. Hâşim Bey’in tarifi Nâsır Dede ile aynıdır (Tırışkan, 2000, s. 68). Kazım Uz, terkibi isim olarak paylaşıp tarif yapmaz.

Sünbüle(-i) kadîm, Abdülbâkî Nâsır Dede’nin edvarında, kadim sıfatını ekleme sebebini bizzat açıkladığı bir terkiptir. Sünbüle-i kadîm, Muhayyer perdesinden Uşşak âgâze edip, Hüseyini perdesine geldiğinde dönüp Kûçek karar verir (Başer, 2013, s. 167). Bu terkip, Nâsır Dede tarafından “bizden öncekilerin sonuncularından (müteahhirîn-i selef)” birinin edvarında görülmüş ve ona ait bir buluş olarak değerlendirilmiştir. Nâsır Dede’nin verdiği tarifte, Başer’in sadeleştirilmesiyle; “. . . zamanımızda çok tanınan Sünbüle bileşiminden ayırt edilebilmesi için kadîm ile yazıldı.” bilgisi yer alır. Bu cümle ile Nâsır Dede “kadîm” sıfatını kullanmadaki ölçütünü ve amacını açıkça ortaya koymaktadır. Kendi döneminde Sünbüle adı farklı bir ezgisel yapı için kullanılmaktadır. Sünbüle terkibi, görüldüğü veya icat edildiği tarih açısından “kadîm” sıfatı alan diğer varyanta göre daha eski bir döneme ait olsa da Nâsır Dede’nin nezdinde kadîmlik özelliği kazanan terkip, kendi zamanı itibarıyla artık unutulmuş, terk edilmiş ve bilinmiyor olmaktadır. Hâşim Bey’in kullanılmayan makamlar başlığında verdiği tarif Nâsır Dede’nin tarifi ile aynıdır (Tırışkan, 2000, s. 66). Tefvik Rıza Pırnal ise “mürekkipleri malûm olmayan eski makamlar” arasında ismen sayar ancak tarif yapmaz (Sevinç, 2013, s.77).

Paylaşılan bu tarif ve açıklamalara göre; nazariyatçıların çeşitli ezgisel yapıların adında “kadîm” sıfatını genellikle bir amaç doğrultusunda ve bu sığata özellikle sınıflandırma ve aktarım açısından belli işlevler yükleyerek kullandıkları düşünülmektedir. Nazariyat tarihinin farklı dönemlerinde ve farklı coğrafyalarında, bir makam isminin birden fazla farklı ezgisel yapıya verilmesiyle veya bir makamda gerçekleşen değişikliklerle ortaya çıkan yeni varyantlar arasında ayırım yapma ve isimlendirme ihtiyacı meydana gelmektedir. Bu ve benzer durumlarda kadîm sıfatı, “eski zamana aitlik”, icracılar arasında “bilinmeme” ve “unutulmuş olma” gibi özellikleri vurgulama amacı için işlevsel olmuş, dönem-varyant ayırımında nazariyecilere önemli imkânlar sağlamıştır. İsmine “kadîm” sıfatı bulunan makamların büyük çoğunluğu tarihsel olarak daha eski zamanlara ait olma özelliklerinin yanı sıra esas itibarıyla kadîm sıfatının eklendiği dönem için artık kullanılmayan (metruk), bilinmeyen (nâ-mâlûm), tanınmayan (gayr-ı meşhûr) ve unutulmuş (mehcûr) durumdadır. İsimlendirmelerde temel alınan esas olgu devrin-dönemin yaşayan mûsikîsidir.

“Eski” sıfatı

Eski kelimesi, makam isimlerinde ilk kez H. S. Arel tarafından Sipihr makamı türlerinin adlandırmasında kullanılmıştır.

Eski Sipihr, Arel’in Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri adlı kitabında, Sipihr makamının iki türünden biri olarak yer almaktadır. Arel bu makamı; “Eski Sipihr makamı bundan dört-beş yüz sene evvel yazılmış nazariyat kitaplarında tarif edilen ve bazı musiki parçalarında kullanıldığı görülen çeşittir ki Hisar ve Kûçek makamlarının birleştirilmesinden hasıl olur.” şeklinde tanımlamaktadır (Arel, 1993, s. 215). Ayrıca tarifte dört-beş yüz sene evvel yazılmış nazariyat kitapları cümlesinde dipnot ile Hızır Bin Abdullah (15.yy)’a atıf yapılmaktadır. Arel, Sipihr makamını, “eski” ve “yeni” olarak iki türe ayırmıştır. Kadîm sıfatında olduğu gibi “eski” sıfatı Arel tarafından “mahiyeti tamamıyla unutulmuş” (s. 217) olan Sipihr türü için tercih edilmiştir.

Paylaşılan bu tarif ve açıklamalara göre; H. S. Arel’in Sipihr makamı adında “eski” sıfatını bir amaç doğrultusunda kullandığı düşünülmektedir. Eski sıfatı, kadîm sıfatıyla benzer bir şekilde, makam isimlerine eklendiği dönem itibarıyla artık kullanılmayan veya unutulmuş durumdaki ezgisel yapıları tanımlamak amacıyla tercih edilmiştir.

“Cedîd” sıfatı

Kadîm kelimesinin karşıtı olan Arapça kökenli bu kelime Türkçede “yeni” anlamına gelmektedir (Çağbayır, 2017, s. 259). Makam adlarında ilk kez 17. yüzyıl nazariyatçılarından Ahizâde Ali Çelebi⁵ tarafından kullanılmıştır.

Arabân-ı cedîd, Tefvik Rıza Pırnal’ın eserinde ismen zikredilse de tarif ve tanımı bulunmamaktadır (Sevinç, 2013).

Beste-ısfahan cedîd, Popescu-Judetz (2010)’in incelemesine göre Ahizâde Ali Çelebi’nin edvarında yer almaktadır. Esere ulaşamadığı için söz konusu makamın varlığını doğrulamak ve içeriğine ilişkin bilgi edinmek mümkün olmamıştır.

Bestenigâr-ı cedîd, Çalatzoglu’nun kitabında, yenilik ve eskilik açısından zıtlık oluşturduğu Bestenigâr-ı atık ile birlikte yer almaktadır. Makamın tanımı yapılmazken, kaynağın çeviri ve incelemesini yapan Popescu-Judetz, “sonrakinin (yeni olanın), öncekinin (eskinin) transpozisyonu olabileceği” vurgusunu yaparak makamın dönemsel ayırımına ve değişimine işaret etmektedir (Popescu-Judetz ve Sirlı, 2000, s.38).

Hüzzâm-ı cedîd, Nâsır Dede’nin döneminde yaşayan ve Tedkîk ü Tahkîk’i yazması için kendisini teşvik eden III.

⁵ Bu kaynakla ilgili detaylı bilgi için üçüncü dipnota bakınız.

Selim'in buluşudur. Bu makamdaki "cedîd" nitelemesi, makamın yapısının Hüzzâm'a yakın olması ve bilinen diğer Hüzzâm'lardan ayırt edilebilmesi için Nâsır Dede tarafından eklenmiştir. Hâşim Bey, Nâsır Dede'nin verdiği tarifi ve makamın III. Selim'in icadı olduğu bilgisini olduğu gibi aktarır (Tırışkan, 2000, s. 66). Hüseyin Sadeddin Arel'in tarifi de Nâsır Dede'nin tarifiyle büyük oranda aynıdır (Arel, 1993, s. 175). Tefvik Rıza Pırnal'ın eserinde ise makamın "Selim-i Sâlis'in" icadı olduğu bilgisi yer alır (Sevinç, 2013, s. 49). Abdülbâki Nâsır Dede'nin, makama özgün yeni bir ad vermeyip var olan bir makama "cedîd" sıfatını eklemesi, hem benzediği veya içinde barındırdığı makamla ilişki kurarak makamı daha anlaşılır kılma çabasını hem de diğer Hüzzâm makamı varyantlarından ayırma ihtiyacına çözüm bulmada "cedîd" sıfatının işlevselliğini göstermektedir.

İsfahân-ı cedîd, Popescu-Judet (2010)'in makam kataloğuna göre Kantemiroğlu edvarında bulunan bir makamdır fakat edvarın Tura (2001) tarafından yapılan çeviri ve sadeleştirme çalışması incelenmiş ve böyle bir makam adına rastlanmamıştır.

İsfahânek-i cedîd, Abdülbâki Nâsır Dede'nin Tedkîk ü Tahkîk adlı eserinin Zeyl kısmında Sultan III. Selim'in buluşu olarak tanıttığı bir terkiptir. Başka bir terkip olan İsfahânek'den ayırmak için kendi döneminin ihtirâ olan bu yapıyı cedîd olarak nitelendirir. Abdülbâki Nâsır Dede'nin bu konudaki; "Eski İsfahânek'ten farkını göstermek için 'cedîd' kaydı ile 'İsfahânek-i cedîd' diye tanıtmak uygun olur" ifadesi oldukça açıktır (Başer, 2013, s. 245). Suphi Ezgi ve Ekrem Karadeniz'in eserlerinde bu makam-terkip adına rastlanmazken, Kazım Uz, Nâsır Dede'nin verdiği tarife benzer bir tarifi İsfâhanek başlığı altında verir (Öncel, 2023, s.198). Hüseyin Sadeddin Arel ise Nâsır Dede'nin tarifini alıntılıyarak bu makamın birleşik İsfahan makamından başka bir şey olmadığı belirtir ve makam adını cedîd sıfatı kullanmadan İsfâhanek olarak kullanır (Arel, 1993, s. 202). Tefvik Rıza Pırnal'ın eserinde ise makamın "Selim-i Sâlis'in" icadı olduğu bilgisi yer alır (Sevinç, 2013, s. 49).

Nevî cedîd isimli makamın yer aldığı kaynaklar doğrudan incelenemediği için muhtevâları hakkında bilgi edinmek mümkün olmamıştır. Bu ifadenin başlı başına bir makam adı olmama ihtimali de mevcuttur. Eski kaynaklarda "nev'-i aher", "nev'-i diğer" gibi ifadeler, herhangi bir makamsal yapının "başka bir çeşidine", "diğer bir çeşidi"ne işaret edecek şekilde kullanılmaktadır. Bu nedenle nazariyat tarihinde yalnızca Tanbûri Aliksan ve Hagopos Ayyvazian'ın eserlerinde geçtiği belirtilen bu makam adına ihtiyatla yaklaşmakta fayda vardır.

Nihâvend-i cedîd, Abdülbâki Nâsır Dede tarafından tanımlanan bir terkiptir. Tarifin sonundaki "yeni icat edilen bileşimlendendir" ifadesi, cedîd sıfatının kullanım sebebine işaret eder (Başer, 2013, s. 181). Tefvik Rıza Pırnal ise "mürekkipleri malûm olmayan eski makamlar" arasında ismen sayar ancak tarif yapmaz (Sevinç, 2013, s.77).

Rast-ı cedîd, Hâşim Bey'in edvârında "meşhur makamlar" arasında ismen sayılsa da makamın tarifi yapılmaz. Kazım Uz (Öncel, 2023, s. 284) ve Ekrem Karadeniz (Karadeniz, 1965, s. 127)'in eserlerinde makamın tarifi bulunsa da "cedîd" sıfatına yönelik çıkarımda bulunulabilecek herhangi bir tarihsel bilgi yer almamaktadır. Tefvik Rıza Pırnal'ın eserinde ise makamın "Selim-i Sâlis'in" icadı olduğu bilgisi bulunur (Sevinç, 2013, s. 85). Bu makamlarla ilgili Behar, makamın Sultan III. Selim'in icadı olduğunu ve muhtemelen 1796-1807 tarihleri arasında icat edildiğini söyler (2022, s.127).

Sebzendersebz-i cedîd, Abdülbâki Nâsır Dede'nin sıfat kullanmadan "Sebzendersebz" adıyla tarif ettiği bir terkiye sonraki sayfalarda Suznâk makamı tarifi içinde "Sebzendersebz-i cedîd" diyerek atıf yapmasıyla görülmektedir (Başer, 2013, s. 205). Terkibin asıl isminin hangisi olduğu belirsizdir. Nâsır Dede'nin döneminde diğer varyant Sebzendersebz-i kadîm zaten unutulmuş olduğu için kendi zamanında bilinen Sebzendersebz'e ayrıca "cedîd" sıfatı eklemeyi gerekli görmemiş olması da muhtemeldir.

Sultânî cedîd yalnızca Tefvik Rıza Pırnal'ın eserinde görülen bir makamdır. Müellif, kendi döneminde Şekerci Üdi Hafız Cemil Efendi tarafından terkip edilen bu makamı tanımlamış ve aktarmıştır (Sevinç, 2013, s. 149). Cedîd sıfatı burada da "nev ihtira" bir makamı nitelemek için kullanılmış durumdadır.

Şevk-i cedîd, Hâşim Bey'in edvârında "meşhur makamlar" arasında ismen sayılsa da makamın tarifi veya tanımı yapılmaz. Ekrem Karadeniz ise makamın genişçe bir tarifini yaparken, makamın adını Ahmed Avni Konuk'un kârında geçtiği şekliyle aldığı vurgular (Karadeniz, 1965, s. 138). Bu makamda cedîd isimlendirmesinin diğer makamlardan farklı olarak varyant ayırımı veya yeni icat edilmiş bir makamı tanımlamaktan çok, herhangi bir işlev gözetmeksizin şiirsel bir anlatım amacıyla kullanılmış olması muhtemeldir.

Tarz-ı cedîd, ilk olarak Hâşim Bey'in edvârında görülen bir makamdır ancak kimin tarafından icat edildiği bilinmemektedir. Hatipoğlu'nun (2019) aktardığı bilgiye göre Gültekin Oransay, makamın Tosyalı Mustafa İzzet (1801/27) tarafından isimlendirildiğini söylemektedir (s. 801). Aynı şekilde Kutluğ (2000, s.255) da makamın Mustafa İzzet Efendi tarafından terkip edildiğini belirtir. Kazım Uz (Öncel, 2023, s.332), Suphi Ezgi (Ezgi, 1933, s.192), Hüseyin Sadeddin Arel (Arel, 1993, s.156) ve Ekrem Karadeniz (Karadeniz, 1965, s. 124) gibi nazariyeciler makamı bazı farklılıklarla beraber açıklasalar da makamın tarihçesine ilişkin bilgi vermemektedirler. Tefvik Rıza Pırnal ise makamın Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin terkip ettiğini belirtir (Sevinç, 2013, s. 142). Musikî eserlerine ve nazarî kaynaklara göre makam 19. yüzyıla ait gibi görünmektedir. Bu makamda cedîd isimlendirmesinin diğer makamlardan farklı olarak

varyant ayırımı veya yeni icat edilmiş bir makamı tanımlamaktan çok, herhangi bir işlev gözetmeksizin yeni bir nağme şekli ve yeni bir “tarz”a atıfla kullanılmış olması muhtemeldir. Araştırma kapsamına alınmayan Tarz-ı nevin makamı da nev ihtirâ bir makam olup, Tarz-ı cedîd ismiyle çok yakın bir anlam taşımaktadır. İlgili makamda da nevin sıfatı herhangi bir işlevsel amaçla kullanılmamıştır.

Zirefken(d)-i cedîd Popescu-Judet (2010)’in makam kataloğuna göre Kantemiroğlu’nun edvarında bulunan bir makamdır ancak gerek Levendoğlu (2002)’nin makam listesine göre, gerekse çeviri çalışması (Tura, 2001) üzerinde yapılan incelemelere göre Kantemiroğlu, Zirefken(d) makamının iki türlü açıklandığı belirtip iki ayrı seyir tarifi verse de bu türleri atık veya cedîd sıfatları kullanarak tanımlamamaktadır. Bu nedenle, Tablo 1’de bu yönde işaretleme yapılsa da Popescu-Judet’in verdiği bilgi hatalı görünmektedir. Zirefken-d-i atık, Çalazzoğlu’nun kitabında diğer varyant olan Zirefken-d-i cedîd ile birlikte anılmaktadır ancak herhangi bir tarif veya tanım verilmemiştir. Popescu-Judet (2000), Kantemiroğlu’nun Zirefken(d) tarifindeki farklı seyirlere sahip iki varyantın, Çalazzoğlu tarafından “atık” ve “cedîd” olarak ayrı ayrı isimlendirildiğini belirtir (s.38).

Paylaşılan bu tarif ve açıklamalara göre; nazariyecilerin çeşitli ezgisel yapıların adında “cedîd” sıfatını genellikle bir amaç doğrultusunda ve bu sığata özellikle sınıflandırma ve aktarım açısından belli işlevler yükleyerek kullandıkları düşünülmektedir. Makam mûsikisinde icracıların ve bestekârların mûsikî eseri bestelemek dışında bir diğer yaratıcılık faaliyeti “yeni” nağmeler üreterek makam/terkip icat etmek ve yeni ezgisel ufuklar keşfetmektir. Buna bağlı olarak nazarı alan ise işitilen her bir yeni ve farklı ezgisel yapıyı kaydetme, açıklama ve aktarma görevi üstlenir. Yeni icat edilen makamların dışında nazariyat tarihinde bir makamın tarihsel yolculuğunda geçirdiği değişimler de yeni varyantlar ortaya çıkarmaktadır. Tüm bu gelişmelere bağlı olarak nazarı alanda yeni ezgisel yapılar için sürekli isimlendirme ihtiyacı hâsıl olmaktadır. Bu bağlamda cedîd sıfatı, “yeni” icat edilen makamların ortak isimli diğer varyantlardan ayırımında ve bir makamın değişim-dönüşüm süreçlerinde aldığı yeni “durumu” vurgulama hususlarında nazariyatçılar için işlevsel olmuş ve aktarım açısından önemli imkânlar sağlamıştır. İsminde “cedîd” sıfatı bulunan makamların büyük çoğunluğu, geçtiği nazarı kaynağın yazıldığı dönemde yeni icat edilmiş, yeni terkip edilmiş, dönemin ifadesiyle “nev ihtirâ” makamlardır. Bu yönüyle cedîd sıfatı, kelime anlamına uygun olarak mûsikî için makamsal açıdan yeni olanı ve “henüz” icat edilene niteleme işlevi taşımaktadır.

“Yeni” sıfatı

Yeni kelimesi, makam adlarında ilk kez Kazım Uz tarafından Segâh Mâyeye makamının adlandırmasında kullanılmıştır.

Yeni Mâyeye, Kazım Uz’un Musiki İstılahatı adlı eserinde yer almakta fakat Öncel (2023)’in çalışmasında Yeni Mâyeye başlığında tanım verilmeyip Segâh Mâyeye başlığına yönlendirme yapılmaktadır (s. 358). Segâh Mâyeye tanımında ise tarifin sonunda “. . . bir makamdır ki buna yeni mâye de denir.” ifadesi bulunmaktadır.

Yeni Sipîhr, Arel’in Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri adlı kitabında, Sipîhr makamının iki türünden biri olarak yer almaktadır. Arel bu makamı; “Şehnaz ve Hisar makamlarının dizilerinden birer parçanın birbirine karıştırılmasından hasıl olmuştur.” şeklinde tanımlamaktadır (Arel, 1993, s. 217) Yeni sıfatı, Arel’in döneminde ve sonrasında daha yaygın olan ve tercih edilen varyant için tercih edilmiştir. Arel dışındaki yakın dönem nazariyatçıları, makamın eski-yeni ayırımına gidilmeden Haşim Bey’in tarifine göre -Arel’in Yeni Sipîhr tarifine göre- verilmesi, makamın geçirdiği değişimin ve eskinin yerini yeniye bırakmasına örnek teşkil etmektedir.

Paylaşılan bu tarif ve açıklamalara göre; nazariyatçıların çeşitli ezgisel yapıların adında “yeni” sıfatını genellikle bir amaç doğrultusunda ve bu sığata özellikle sınıflandırma ve aktarım açısından belli bir işlev yükleyerek kullandıkları düşünülmektedir. Yeni sıfatı, cedîd sıfatıyla benzer bir şekilde, makam adlarına eklendiği dönem itibarıyla yeni icat edilmiş veya iki tür arasından hem tarihsel olarak yeni hem de icrada bilinen ve tercih edilen varyantı tanımlamak amacıyla kullanılmıştır.

Güncel nazarı kaynaklarda mezkûr sıfatlar

Tarihsel kaynaklarda çeşitli nazariyeciler tarafından “atık”, “kadîm”, “cedîd”, “eski” ve “yeni” sıfatlarının çeşitli işlevler yüklenerek makam isimlerinde kullanılması yaklaşımının, günümüzde makam teorisi alanında yayımlanan bazı kaynaklarda da benzer şekilde mevcut olduğu görülmektedir. Ulaşılabilen bazı kaynaklar bu sıfatlar açısından incelenmiş ve aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

Kutluğ (2000)’un “Türk Musikisinde Makamlar” adlı kitabının makam tanımlarında kadîm-cedîd türü dokuz farklı makam/terkip yer alır. Bunlardan **Sünbüle-i kadîm** terkipi için Nâsır Dede’nin tarifi aktarılır ve yazar incelediği Sünbüle varyantları arasında en eski olanın Sünbüle-i kadîm olduğu kanaatini taşır (s. 350). Benzer bir şekilde **Hicazkâr-ı kadîm** makamı tanımında, “Hicazkâr makamının bulunmasından evvel icra olunan makam. . . Bugün unutulmuş makamlar arasına çoktan karışmış olan Hicazkâr-ı kadîm makamı. . .” gibi ifadelerle makamın tarihsel geçmişi ve bugünün

icrasında unutulmuş olduğuna yönelik vurgular yapılır (s. 469-470). Başka kaynaklarda rastlanmayan *Sultanî cedîd* makamı tanımında, ûdî Şekerci Cemil Bey'in ihtirâ olduğu bilgisi bulunur (s. 229). *Tarz-ı cedîd* makamı Kutluğ'a göre, Mustafa İzzet Efendi tarafından icat edilen bir terkiptir (s. 255). Kutluğ'a göre *Hüzzâm-ı cedîd* (s. 287) ve *Rast-ı cedîd* (s. 310) makamları III. Selim'in buluşudur. Sözü geçen cedîd sıfatlı makamlar icat edildikleri dönem itibarıyla "nev ihtirâ" makamlardır. Kutluğ'un kitabında Hisar makamı ilgi çekici bir şekilde *En Eski Hisar, Eski Hisar ve Yeni Hisar* olarak üç türde açıklanmıştır. En eski Hisar makamı, sistemci okula (13-14.yy.) atıfla açıklanır ve tarihsel olarak en uzak döneme ait olarak gösterilir (s. 329). Eski Hisar ise öncesine kıyasla daha yakın bir döneme ait olarak makam Mehmet Ladikî'ye (15.yy.) atfedilmiştir. Yeni Hisar ise Nâsır Dede'nin (18.yy.) tarifıyla günümüzde de bilinen Hisar makamını tanımlamaktadır (s. 332). Bu adlandırmalarda Kutluğ'un eski ve yeni sıfatlarını makamların dönemsel farklılığına işaret etmek için işlevsel bir şekilde kullandığı görülmektedir.

Hatipoğlu (2019) "Makamlar ve Terkibler" adlı kitabında önce tarihsel kaynakların verdiği tarifleri alıntılıyıp ardından bu tariflerden ve günümüzün bilgi ve ihtiyaçlarından hareketle kapsayıcı bir şekilde kendi tanımını paylaşır. Kitapta müstakil olarak atık-kadîm-cedîd, eski-yeni ayrımları kullanılarak tanımlanan bazı makam ve terkipler şunlardır; *Dügâh-ı kadîm* makamı tarifinde, eski kaynakların farklı yaklaşımları incelenerek bu makamın seyrinin farklı dönemlerde aldığı diğer isimler belirtilir. Bu seyr için Dügâh adının zamanla unutulduğu ve bu ismin günümüzde bambaşka bir terkibe verildiğine dikkat çekilir (s. 118). *İsfahânek-i cedîd* tanımında III. Selim'in icadı olan bu makama Nâsır Dede'nin bu ismi verdiği belirtilir (s. 447). *Nihâvend-i cedîd* makamı için de Nâsır Dede'nin döneminin icatlarından olduğu vurgusu yapılır (s. 530). *Hüzzâm-ı cedîd*, Nâsır Dede'nin tarifine atıfla, III. Selim'in icadı olduğu bilgisi verilerek açıklanır (s. 770). *Mâhûr-ı kebîr-i kadîm*, Mâhûr ve varyantlarının tarihsel değişimleri, farklı bakış açıları ve varyantların birbirleriyle kıyaslamaları incelenerek açıklanır. Terkibe kadîm sıfatını ekleyen Nâsır Dede'nin tarifi temel alınarak yeni bir tanım yapılır (s. 825). *Eski Sipihr* ve *Yeni Sipihr* makamları nazariyat tarihinde Sipihr için yapılan tanımlar ve ayrımlar alıntılanarak açıklanır (s. 964). *Sebzender-i sebz-i kadîm*, Nâsır Dede'nin tanımı esas alınarak açıklanır. Karışık olması sebebiyle Nâsır Dede'nin zamanında ve günümüzde pek bilinmediği belirtilir (s. 1011). *Nühüft-i kadîm*, *Şevk-i cedîd*, *Hüzzâm-ı kadîm*, *Sebzender-i sebz-i cedîd*, *Sünbüle-i kadîm* ve *Tarz-ı cedîd* makam ve terkipleri de kitapta benzer amaçlarla ilgili sıfatları kullanan diğer ezgisel yapılardır. İncelenen bu kaynakta kadîm-cedîd türü makamların tanımları, geçmişten günümüze makamların ve makam adlarının geçirdiği dönemsel değişimlere işaret eden ve farklı bakış açılarına yönelik kapsayıcı ve bütünleştirici niteliktedir. Özellikle Kantemiroğlu ve sonrasında yapılan tarifler ışığında genel bir çerçeve çizilmiş, nazarî birikimden hareketle sadeleştirilmiş güncel makam tanımları yapılmış ve varyant ayrımlarında söz konusu sıfatlar etkin bir şekilde kullanılmıştır.

Öztürk'ün (2022a) "Türk Müziğinin Temeli Olarak Halk Müziği Teorisi ve Uygulaması I" adlı kitabı, nazariyat tarihinde herhangi bir "nağme tarzı" için çeşitli dönemlerde kullanılan farklı isimleri bir arada vermesi ve bunun yarattığı sınıflandırma-adlandırma karmaşasına günümüz icrasını temel alarak çeşitli çözümler önermesiyle sıfatları etkili şekilde kullanan bir kaynaktır. Öztürk'ün bu çalışmada incelenen sıfatları makam adlarında kullanımına gösterilebilecek bazı örnekler şunlardır; *Dügâh kadîm* ve *Uşşak cedîd* adlarını, tam perdeler düzeninde Dügâh perdesinden âgâz edip Dügâh perdesinde karar eden makam için bir arada vermekte ve bu nağme tarzının geçmişten günümüze aldığı farklı adları belirtip, geçmişin ve bugünün bilgisini genel bir çerçevede ele almaktadır (s. 60). *Nevâ cedîd* ve Nevruz asıl makamları için de benzer bir durum söz konusudur. Tam perdeler düzeninde Nevâ'dan âgâz edip Dügâh'ta karar eden makam için bu iki ismi birlikte kullanarak bu nağme tarzının geçirdiği adlandırma evrelerini kapsayıcı bir bakışla açıklamaktadır (s. 75). *Gerdâniye cedîd*, Gerdaniye perdesinden âgâzla Dügâh'ta karar eden nağme tarzını tanımlamak için bir öneri niteliğindedir. Bu öneride Gerdâniye'den âgâzla Rast'ta karar eden ve zamanla Mahur makamına karışan Gerdâniye kadîm'den ayırım amacı görülür (s. 105). *Çargâh kadîm*, tam perdeler düzeninde Çargâh'tan âgâzla yine Çargâh'ta karar eden bir makamın adıdır. Sabâ perdesini kullanan Çargâh ve Buselik perdesini kullanan Çargâh'tan ayırım amacı olduğu görülür (s. 130). *Segâh kadîm* adlandırması, bu makamın 18. yüzyıl öncesi üç perde ile tarif edilmiş olmasına ilişkin bir atıf içerir (Öztürk, 2014, s. 23). *Uşşak kadîm*, Öztürk'ün, devir modeline bağlı nazarî kaynaklarda "t-t-b" dörtlüsü olarak tarif edilen yapının günümüzde Çargâh'tan âgâz ile Rast'ta karar eden nağme tarzında karşılık bulduğu görüşüyle tanımlanan bir makamdır (s. 213). Kadîm sıfatıyla devir modeline atıf yapılır ve Dügâh kadîm makamına sonradan verilen Uşşak cedîd adıyla ayırım söz konusudur. (s. 213). Bu kaynakta, özellikle adlandırmaların birçoğu günümüzün makam nazariyatı alanının ihtiyacı gözetilerek ve 13. yüzyıldan günümüze makamların geçirdiği değişimlere dikkat çekilerek kapsayıcı ve bütünleştirici niteliktedir. Bazı isimlendirmeler ise ilk kez Öztürk tarafından yapılmıştır. Bu bağlamda, çalışmada ele alınan sıfatlar bu kitapta etkin bir şekilde kullanılmış durumdadır.

Kadîm-cedîd ayırımının tarihsel bağlamı, nazarî modeller ve temsilcileri

Makam nazariyat tarihinde, Hızır bin Abdullah ve Mehmet Ladikî gibi 15. yüzyıl nazariyatçılarından itibaren makamı algılama, sınıflandırma ve açıklama gibi hususlarda değişen paradigmalardan yansımalarıyla oluşan eski-yeni ayrımı bu

araştırmada makam isimleri üzerinden de teşhis edilmiştir. Her ne kadar sistemli, bağlantılı ve kesintisiz olduğundan söz edilemeye de 13. yüzyıldan beri süregelen nazarî gelenek, bir noktada fazlaca makam adı envanteri yaratmıştır. Yeni nazariyatçıların bir kısmı eski bilgiyi geliştirme, tamamlama ve yeniden yorumlama gibi yöntemlere başvururken, bazı nazariyatçılar eskiye sırtını dönerek tamamıyla kendi şahit oldukları mûsikîyi pratik ve anlaşılır şekilde açıklama yoluna gitmişlerdir. Bu bağlamda araştırmada incelenen sıfatlar, nazarî modellerin ve nazariyat tarihinin bazı figürlerinin, makam isimlendirmesinde kadîm-cedîd ayırımına bakışlarını, yaratıcılığa ve tarihsel bağlama atfettikleri önemi anlama noktasında önemli ipuçları barındırmaktadır.

Atık sıfatı makam isimlerinde ilk kez Panayiotos Chalatzoglou (Çalatzoğlu-Hallaçoğlu) tarafından kullanılmıştır. Çalatzoğlu, Rum asıllı bir kilise müzisyenidir. Kitabında esas olarak Bizans kilise müziğinin ihoslarıyla Osmanlı müziği makamlarını karşılaştırır (Popescu-Judet, 2000, s. 12-15). Ayasoyfa Kilisesi'nin baş mugannisi olarak mûsikî alanındaki yetkinliğinin yanı sıra kilise ilahilerinde yeni bir tarzın yaratılmasında öncü olarak kabul edilir (Öztürk, 2022b, s. 157). Çalatzoğlu, risâlesinde Kantemiroğlu'ndan övgüyle bahseder, onun kitabını incelediğini ve bazı materyalleri ödünç aldığını kabul eder (Popescu-Judet, 2006, s. 196). Çalatzoğlu'nun makam isimlerinde varyantlar arası ayırım yapmak için “atık” sıfatını kullanma düşüncesinin ve yaklaşımının kaynağı, diğer bazı teorik konularda olduğu gibi güçlü bir ihtimalle Kantemiroğlu'dur. Kantemiroğlu, edvârındaki makam isimlerinde atık sıfatını kullanmaz ancak bazı makamların açıklamasında o makamın iki türlü açıklandığı veya iki farklı şekilde bilindiğine değinir. Bu farklı şekil, varyant veya türler, “kavl-i atık (eskilerin sözü)” ve “kavl-i cedîd (yenilerin sözü)” ifadeleriyle sunulur. Kantemiroğlu'nun edvârını incelemiş ve teorik birçok konuda ondan beslenen Çalatzoğlu'nun, makamların eski ve yeni versiyonlarını farklı isimlendirmelerle ayırma fikrine bu vesileyle ulaşmış olabileceği kuvvetle muhtemeldir.

Kadîm sıfatı, referans alınan makam kataloglarına göre ilk kez Ahizâde Ali Çelebi tarafından kullanılmıştır. Daha önce başka nazariyatçılar tarafından kullanılsa da nazarî alana bütüncül bakışıyla eski ve yeni bilgiyi karşılaştırarak ve birbiriyle anlamlı bir bütün haline getirerek anlatan Abdülbâki Nâsır Dede, bu sıfatların makam isimlerinde etkin bir şekilde kullanımına en önemli örnektir. Atık, kadîm ve cedîd sıfatlı makam ve terkipler sayıca en fazla onun eserindedir. Nâsır Dede, mûsikî eserlerinde duyduğu veya eski edvârlarda gördüğü, bir vesileyle varlığından haberdar olduğu her türlü makamı-terkibi kayıt altına alma ve kendi zamanındaki mûsikîyi eskinin nazarî-amelî mûsikîsiyle bağlantı kurarak anlamlı ve eksiksiz bir biçimde aktarma amacı taşır. Döneminin musikişinaslarına kılavuzluk etme düşüncesiyle, “eski ve yeni, kullanılmış ve kullanılmamış, şöhret kazanmış veya kazanmamış tüm makam ve terkipleri en güncel tarifleriyle birlikte bir tür katalog halinde musikişinasların kullanımına sunmak” (Behar, 2022, s. 94) gibi bir misyon üstlenmiştir. Bununla beraber, kadîm ve cedîd zıtlığını diyalektik düşünce yapısıyla ele alarak ortak bir değer inşa etme amacındadır (Popescu-Judet, 2010, s. 96). Edvârının tümünde kadîm olana yönelik taşıdığı saygısı ve “mahcup yenilikçiliği” (Behar, 2022, s. 103) makam isimleri örneği üzerinden de görülür. Nâsır Dede eski nazariyatçıların makam tanımlarını dikkate alır, inceler ve yorumlar. Kendisine veya kendi döneminin musiki icrasına uymayan makam tanımlarını olduğu gibi yok saymaz veya reddetmez. Çeşitli varyantlara sahip olan makamlarda eski bilgiyi muhakkak aktarır, ulaşabildiği ölçüde makamın tarihsel değişimini açıklar ve döneminin icrasını temel alan kendi bilgisini ölçülü bir “muhafazakâr cedidcilik” ile (Behar, 2022, s. 271) savunur. Eskide kalan, artık geçerli olmayan varyantlara hiç değinmeden yalnızca kendi bilgisini aktarması mümkünken, kapsayıcı bakış açısının da etkisiyle eski bilgiye kadîm ve atık etiketleriyle yer verir. Bu sıfatları içeren makamların tanımlarında “*zamanımızda bilinmemektedir*”, “*unutulmuştur*”, “*icracıların dilinden uzaklaşmıştır*” gibi ifadelerle sıklıkla rastlanır. İsimlendirmelerde temel alınan esas olgu devrin ve dönemin yaşayan ve fiilen icra edilen mûsikîsidir. İsmine “kadîm” ve “atık” sıfatı bulunan makamlar, o dönem için artık kullanılmayan, bilinmeyen, tanınmayan ve unutulmuş makamlar sınıfındadır. Abdülbâki Nâsır Dede'nin, “kadîm ile tahrir olundu” diyerek açıkladığı bu makamların o dönem için işlevsizliğini vurgularken kullandığı diğer kelimeler de oldukça ilgi çekicidir. Behar (2022) bu kelimeleri; metruk (kullanılmayan), mehcur (uzakta kalmış), mensî (unutulmuş) ve meçhul (bilinmeyen) olarak listelemektedir (s. 122). Bunların yanı sıra gayr-ı meşhûr (tanınmayan) ve nâ-mâlûm (bilinmeyen) kelimeleri de kadîm makamların tanımlarında rastlanan diğer ifadelerdir. Bu kelimeler, makam isimlerindeki atık ve kadîm sıfatlarının bir nevi açılımı niteliğindedir.

Çeşitli araştırmacılar tarafından çok kere incelendiği üzere Abdülbâki Nâsır Dede, kitabında, nazariyat tarihini ve birtakım nazariyatçı zümrelerini dönemlere ayırarak sınıflandırmaya çalışmıştır (Tura, 2006; Yarman, 2008; Başer, 2013; Behar, 2022). Bu sınıflandırma denemesi genellikle karışık ve anlaşılmasız bulunsa da makam isimlerindeki atık ve kadîm sıfatlarının işlevleri için önemli bir ipucu barındırır. Nâsır Dede'nin bu sınıflandırmasının bilimsel açıdan tutarsız olması muhtemeldir fakat onun bu denemesi, makam isimlendirmede “atık” ve “kadîm” sıfatlarının kronolojik olarak eskiye değil kendi döneminde bilinmeyen, unutulmuş veya “modası geçmiş” olana işaret ettiğini göstermektedir. Somut bir örnek olarak, Mâyeye atık ve Sünbüle-i kadîm terkipleri, Mâyeye ve Sünbüle terkiplerine kıyasla tarihsel olarak daha yakın bir döneme atfedilmelerine rağmen, dönemin mûsikîsinde bilinmiyor ve unutulmuş olmaları sebebiyle onun nazarında kadîm hüviyetindedir. Behar (2022), Nâsır Dede'nin Hisar terkibi ve adından anlaşılacağı üzere daha

eski olması gereken Hisar-ı kadîm terkiibini aynı dönemde icat edilmiş olarak göstermesini ve Mâyê atîk-Sünbüle-i kadîm terkiplerindeki tarihsel uyumsuzluğu, Nâsır Dede'nin oluşturduğu dönemlendirme anlayışının hatalı ve tutarsız olduğunun delilleri olarak sunar (s. 157). Bununla beraber, bu araştırmada birçok kez tespit edildiği üzere Nâsır Dede'nin "kadîm" sıfatını kullanmadaki esas amacı, tarihsel ve kronolojik olarak eski olanı değil döneminin mûsikî icrasında "eskimiş" ve "unutulmuş" olanı belirtmektir.

Abdülbâki Nâsır Dede'den yaklaşık yüz yıl önce Kantemiroğlu, makam isimlendirmesinde ve eski-yeni karşıtlığına bakışında Nâsır Dede'nin tam tersi bir yöntem ve yaklaşım izlemiştir. Kantemiroğlu, edvârında hiçbir makam isminde atîk, kadîm ve cedîd sıfatlarını kullanmamaktadır. Bazı makamların açıklamalarında o makamın eskiler ve yeniler tarafından iki farklı şekilde açıklandığını söylese de eskilerin görüşü için peşinen "galat-ı meşhûr" hükmü verir (Tura, 2001, s. 87). Asıl doğru olan, kendi döneminin musiki icra çevrelerinde bilinen ve kendi edvârında açıkladığı şekildir. Makamın diğer açıklanış şeklini veya varyantlarını, birkaç cümleyle -peşine sıraladığı eleştirilerle birlikte- anlatmak dışında ayrı bir isimle tanımlamaya değer görmez. Hem makam tanımlarında hem de edvârındaki genel tutumunda eski nazârî bilgiye itimat etmediği ve küçümsediği çok açıktır (Behar, 2017, s. 67-68). Kendi nazârî yaklaşımını eski yaklaşımların karşısında konumlandırır ve onun nazariyesi eskilerin fikirlerinden ve yöntemlerinden tam bir kopuş teşkil eder (Popescu-Judet, 2006, s. 195). Hatta kendinden önce mûsikînin ilmînin ihmal edildiğini ve dönemin İstanbul'unda bile bu işin ilmini bilen sadece birkaç kişi olduğunu söyler (Tura, 2001, s. 35). Popescu-Judet (2006), kendi fikirlerini ve bestelerini "hâkir" ve "cedîd" olarak niteleyen Kantemiroğlu'nun kadîm ve cedîd terimlerini Türk mûsikîsi literatürüne kazandıran kişi olduğu görüşündedir (s. 197). Bunun yanı sıra, nazârî yaklaşımlarında radikal bir yol izleyen "kararlı bir reformcu" olarak Kantemiroğlu, kendine özgü akılcı ve problem çözmeye odaklı yaklaşımlarıyla "yeni" bir teorinin kurucusu, bugün dahi geçerli olan birçok yöntem ve terminolojinin mucidi olarak nazariyat tarihinin en önemli figürlerinden birisidir (Öztürk, 2022b, 149-152; Popescu-Judet, 2006, s.202). Behar'a (2017) göre onun kitabı yerel Osmanlı/Türk mûsikîsi geleneğinin ilk özgün edvardır (s. 60).

Cedîd sıfatı, makam isimlerinde işlevsel bir amaçla kullanılagelen bir diğer kelimedir. Makam isimlerinde ilk kez Ahizâde Ali Çelebi tarafından kullanılmıştır. Cedîd sıfatının işlevsel kullanımında tıpkı kadîm sıfatını etkili bir şekilde sıklıkla kullanmasında olduğu gibi yine Abdülbâkî Nâsır Dede en önemli örnektir. Nâsır Dede, kendi zamanında icat edilen veya musiki eserlerinde duyduğu her bir "yeni" nağmeye edvârında yer verme düşüncesiyle hareket eder. Kadîm bilgiyi aktarma konusunda taşıdığı hassasiyete, döneminin mûsikîsinde yaşayan makamları aktarma konusunda da sahiptir. Öyle ki, alışılmadık ve farklı bir nağmeyi hemen bir terkip olarak tanımlayıp kayıt altına alması, abartı noktasına varan bir davranış olarak görülür (Behar, 2022, s. 116). Nâsır Dede'nin, önceki ve sonraki kuşaklar tarafından kullanılan makamların pratiğindeki teknikleri ve üslupları araştırması, çeşitliliğin ve göreceliğin keşfedilmesiyle sonuçlanmıştır (Popescu-Judet, 2006, s. 203). Bütün bu nedenlerle Nâsır Dede çok fazla makam-terkip isimlendirme ihtiyacıyla karşı karşıya kalır. Bu noktada, cedîd sıfatı, makam-terkip isimlendirmesinde Nâsır Dede'ye kolaylık sağlayan önemli bir işleve sahiptir. Varyantlar arasında tarihsel olarak "yeni" olanı, icrada geçerli olanı ve kendi döneminde icat edilen, birçoğu III. Selim'in buluşu olan (Uslu, 2019b) makam ve terkipleri "cedîd" olarak etiketleyerek türlerin ayırımına pragmatik bir çözüm üretir. Bunu yaparken kadîm bilgiyle bağlantı kurma ve döneminin icrasına pratik bir şekilde kılavuzluk etme düşüncesini bir arada taşır. Nâsır Dede'nin "nev ihtirâ" Hüzzam cedîd için yeni bir isim üretmeyip var olan bir makama "cedîd" sıfatını eklemesi, makamın yakın ilişkide olduğu veya benzediği eski makamlarla bağlantısını vurgulayarak icra açısından daha kolay anlaşılır olmasını sağlama çabasına örnektir. Bununla birlikte, makamın yeni ve farklı yönlerini diğer Hüzzam varyantlarından ayırma ihtiyacında cedîd sıfatı etkili bir şekilde iş görmektedir. Behar'ın (2022), Abdülbâkî Nâsır Dede'nin düşünce yapısıyla ilgili şu değerlendirmeleri bu araştırma açısından oldukça anlamlıdır;

"Nâsır Dede makam ve terkiplerden söz ederken hep keşif anlamını da içeren "ihtira etmek" ifadesini kullanır. Onun "râh-ı amele vüs'at" kazandırmak şeklinde dile getirdiği amaç da bundan başka bir şey değildir. Yani yepyeni yollar bulmak değil, musikide var olan geleneksel icra yolunu genişletmek, o yolda keşif yapmak, yolda eskiden beri kullanılan gelen araçları hem derlemek hem de çeşitlendirmek, ona besteci ve icracıların serbestçe faydalanabilecekleri farklı bir "vüs'at", yani yeni bir genişlik kazandırmak. Tedkik ve Tahkik'te birçok kez aynı terkiibin hem o dönemde geçerli olan ve fiilen kullanılan "cedîd" tanımlarını hem de artık kullanımdan çıkmış olduklarını iyi bildiği halde "kadîm" veya "atîk" tanımlarını vermesi aynı amaca yöneliktir" (s. 272).

Öztürk'e (2022b) göre, Nâsır Dede nazariyat tarihinde meydana gelen değişimlerin farkındadır ve dönüşüme mâruz kalmış çeşitli makam veya terkipleri kadîm ve cedîd olarak tarif etmesi ve makamların değişim süreçlerine ışık tutacak değerlendirmeleri tarihsel açıdan benzersiz değerdedir (s. 162). Popescu-Judet'in (2006) değerlendirmesi de bu çizgidedir, ona göre Nâsır Dede, müzik geleneğinin kaynaklarını anlamış ve pratik ifade tarzlarının geçmişini ve bugününü rafine bir çerçeve içinde kucaklamaya çalışmıştır (s. 202).

Eski ve yeni sıfatları ilk kez H.S. Arel tarafından, nazariyat tarihinde iki farklı nağme ve seyir tarzı için kullanılan Sipîhr adının, kullanıldıkları döneme ve yaygınlıklarına göre eski ve yeni olarak iki türe ayrılmasıyla kullanılmıştır.

Arel'in yaklaşımı ve ayrımı oldukça basit ve işlevseldir. 17. ve 18. yüzyıllarda Sipîhr adının karşıladığı seyir ve ezgisel yapı, 19. yüzyıldan itibaren farklı bir içeriğe dönüşmüş ve bu adı kullanan iki farklı tür oluşmuştur. Bu türlerin ayrımında icra alanında terk edilen ve eser örneklerine az rastlanan tür Eski Sipîhr'dir. Repertuvardaki 20. ve 21. yüzyıl eserlerinde yaygın olan yapı Yeni Sipîhr makamıdır. Hatta TRT notalarındaki makam bilgisinde eski-yeni ayrımının terkedildiği, Yeni Sipîhr kastedilerek yalnızca Sipîhr adının kullanıldığı görülmektedir. Nitekim Arel sonrası nazârî kaynaklarda da genellikle Sipîhr adıyla yalnızca Yeni Sipîhr makamı açıklanır. Genel olarak dizi merkezli makam modelinin kaynaklarında kadîm-cedîd, eski-yeni gibi ayrımlarla tanımlanan makam varyantları Nâsır Dede'ye kıyasla sayıca azdır. Makamın tarihsel dönüşümlerine ve geçmişte var olmuş varyantlara değil, o dönem için geçerli olan asıl yapıya yer verilir.

Bugünün ezgi merkezli mûsikî nazariyatı kaynaklarında ise kadîm-cedîd ayrımının oldukça yoğun ve işlevsel bir şekilde kullanıldığı görülür. Hatipoğlu (2019) ve Öztürk (2022a), makamların tarihsel bağlamını ve günümüzün ezgisel ihtiyaçlarını dikkate alarak pek çok makamı kadîm-cedîd isimleriyle varyantlara ayırmıştır. Ezgi merkezli anlayışın makam olgusuna bakışı ve makamı kavrayışı, makamı oluşturan statik yapılar üzerine değil, canlı ve değişken olan ezgisel harekete odaklanmaktadır. Besteleme ve icra alanında her türlü ezgisel yaratıcılığın, üslubun, entonasyonun ve terkiplmeye neden olan seyir hareketlerinin çok fazla varyant üretebileceği düşünüldüğünde, tıpkı Nâsır Dede'de olduğu gibi incelikli ve detaycı makam sınıflandırmasının gereği olarak kadîm-cedîd sıfatları, kebîr, sagîr, sırf, asıl, zâid vb. diğer sıfatlarla birlikte makam isimlendirmesinde işlevsel bir rol oynamaktadır.

SONUÇ

Araştırmada ele alınan “atîk” ve “kadîm” sıfatlarının, 17. yüzyıldan günümüze kadar makam isimlerinde ortak amaç ve işlevlerle; geçmişte tanımlanmış ve kullanılmış bir makamın veya varyantının artık bilinirliğini yitirdiği ve kullanılmadığı durumlarda, makamın icra ve nazariyat açısından “eski zamana aitlik”, icracılar arasında “bilinmeme” ve “unutulmuş olma” gibi özelliklerini vurgulama amacıyla kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Atîk ve kadîm sıfatlarının kullanımında en temel ve en önemli ölçüt, adına eklendikleri makamın veya varyantın, bu ismi kullanan nazariyatçının döneminde icra edilmiyor veya bilinmiyor olmasıdır. İsminde “kadîm” ve “atîk” sıfatı bulunan makamlar, o dönem için artık kullanılmayan, bilinmeyen, tanınmayan ve unutulmuş makamlar sınıfındadır. Cedîd sıfatı ise, “yeni” icat edilen makam ve terkiplerin, ortak isimli diğer varyantlardan ayrımında ve bir makamın değişim-dönüşüm süreçlerinde aldığı “yeni” durumu ve “yeni” türü vurgulama amacıyla kullanılmıştır. İsminde “cedîd” sıfatı bulunan makamların büyük çoğunluğu, geçtiği nazârî kaynağın yazıldığı dönemin “nev ihtirâ” makamlarıdır. Atîk, kadîm ve cedîd sıfatları ilk olarak Ahizâde Ali Çelebi ve Çalatzoğlu gibi nazariyatçılar tarafından kullanılsa da bu sıfatları nazârî anlatımın bütününe anlamlı, bilinçli ve sistematik bir şekilde kullanan ilk ve en önemli kişinin Abdülbâki Nâsır Dede olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Makam isimlerinde “eski” ve “yeni” sıfatları ise kadîm ve cedîd kelimelerinin günümüz Türkçesine sadeleştirilmiş karşılıkları olarak, hemen hemen aynı amaç ve işlevlerle kullanılmışlardır.

Nazariyat tarihinde eski ve yeninin fikirsel ve yöntemsel çatışmasının makam isimlendirmesi üzerine de yansıdığı; makam isimlerinin, 17. yüzyıldan günümüze nazârî alandaki değişim süreçlerini ve nazariyatçıların yöntem ve anlayışlarını anlama noktasında önemli veriler sağladığı sonucuna ulaşılmıştır. Ezgi merkezli seyir modelinin makam anlayışında, özellikle bu modelin başlıca temsilcisi Abdülbâkî Nâsır Dede ilgili sıfatları yoğun bir şekilde kullanarak dönemsel ayrımları ve makamı oluşturan incelikli hususları kapsayıcı bir şekilde ele almış ve kendinden sonraki nazariyatçıları bu yönde etkilemiştir. 20. yüzyılda dizi merkezli makam anlayışının standartlaştırıcı ve incelikli ayrımları göz ardı eden yaklaşımının etkisiyle ilgili sıfatların kullanımı azalırken, günümüzde ise ezgi merkezli makam anlatımlarına gerçekleşen eğilimin etkisiyle kadîm-cedîd ayrımı yeniden tercih edilir olmuştur. Bu sebeplerle kadîm-cedîd ayrımında, nazariyatçıların kişisel tercihlerinin yanı sıra makam olgusunun dönemsel algılanışının da etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Buna ek olarak, kadîm-cedîd sıfatlı makam kullanımlarının, seyir modelinden tonalite modeline geçişte gerçekleşen değişimi gösteren bir veri olarak algılanabileceği; günümüzde ise tonalite modelinden yeniden ezgi merkezli farklı modellere yönelişin bir işareti olarak yorumlanabileceği ulaşılan diğer sonuçlardandır.

Araştırmada incelenen sıfatların makam isimlerine eklenmeleriyle sağladıkları fayda ve işlevler, geçmişten günümüze bütün nazariyatçılar için çeşitli imkânlar oluşturmuştur. Buradan yola çıkarak, herhangi bir makamın, tarihin çeşitli evrelerindeki durumunu, farklı dönemlerde değişen yapısal özelliklerini, varyantlar arasında var olan nağme-seyir farklılıklarını ve farklı yapıdaki makamlar için farklı dönemlerde aynı ismin kullanıldığı durumlarda çeşitli ayrımlar sağlamak ve kapsayıcı-bütüncül bir bakış açısı ortaya koyabilmek için bu araştırmada incelenen veya üretilebilecek yeni sıfatlardan etkin bir şekilde yararlanılması önerilmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Hakan AYKURT 0000-0002-0375-6175

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Arel, H. S. (1993). *Türk müsikisi nazariyatı dersleri* (O. Akdoğu, Düz.) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Başer, F. A. (2013). *Türk musikisinde Abdülbâkî Nâsır Dede*. İstanbul: Fatih Üniversitesi Konservatuvarı Müdürlüğü Yayınları.
- Behar, C. (2017). *Kan dolaşımı, ameliyat ve musiki makamları Kantemiroğlu (1673-1723) ve edvârının sıra dışı müzikal serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2022). *Kadîm ile cedîd arasında-III. Selim döneminde bir Mevlevî şeyhi Abdülbâkî Nâsır Dede'nin musiki yazmaları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Can, C. ve Levendoğlu, N. O., (2002). Geleneksel Türk sanat müziği terminolojisinde çok kültürlü unsurlar. *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2(3), 239-245.
- Çağbayır, Y. (2017). *Ötüken Osmanlı Türkçesi sözlüğü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Duru, R. (2021). *Türk musikisi nazariyatçıları kronolojisi*. Erişim tarihi: 05.01.2024, http://academia.edu/46197675/TÜRK_MUSİKİSİ_NAZARİYATÇILARI_KRONOLOJİSİ
- Ekinci, M. U. (2016). *Kevserî mecmuası – 18. yüzyıl saz müziği külliyatı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ezgi, S. (1933). *Nazarî ve amelî Türk müsikisi*. İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.
- Hatipoğlu, E. (2019). *Makamlar ve terkibler-Mansur/AEU*. Erişim tarihi: 01.02.2024, <https://play.google.com/books/reader?id=DnGqDwAAQBAJ&pg=GBS.PP1>
- Karadeniz, M. E. (1965). *Türk müsikisinin nazariye ve esasları*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk musikisinde makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Levendoğlu Öner, O. (2011). Osmanlı dönem 15. yüzyıl müzik yazmalarında makam tanımları, sınıflamaları ve bir geçiş dönemi kuramcısı: Ladikli Mehmet Çelebi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 8(2), 794-816.
- Levendoğlu Yılmaz, O. (2002). *XIII. yüzyıldan günümüze kadar varlığını sürdüren makamlar ve değişim çizgileri*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Öncel, M. (2023). *Kazım Uz-Müzik terimleri sözlüğü*. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2014). Makam, âvâze, şûbe ve terkiib: Osmanlı musiki nazariyatında Pisagorcun "kürelerin uyumu/musikisi" anlayışının temsili. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2(1), 1-49.
- Öztürk, O. M. (2021). Makam nazariyat tarihinde başlıca gelenek ve modeller. Tokaç, M. S. ve Güray, C. (Ed.), *Anadolu ve komşu coğrafyalarda makam müziği atlası* içinde (s. 3-70). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Öztürk, O. M. (2022a). *Türk müziğinin temeli olarak halk müziği teorisi ve uygulaması ı*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2022b). İstanbul'da müzik teorisi çalışmaları: Önde gelen teorisyenler ve eserleri. H. Dedeler (Ed.), *Müzik İstanbul içinde* (s. 126-193). İstanbul: Esenler Belediyesi Yayınları.
- Popescu-Judet, E. & Sirli, A. A. (2000). *Sources of 18th century music: Panayiotos Chalatzoglou and Kyrillos Marmarinos' comparative treatises on secular music*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E. (2006). The semantics of "old" and "new" in Turkish musical thought. I. Tabar Gençer ve F. Gençer (Ed.), *Pan'a Armağan* içinde (s. 189-204). İstanbul: Pan Yayıncılık. Popescu-Judet, E. (2010). *A summary catalogue of the Turkish makams*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Sevinç, M. (2013). *Tevfik Rıza'nın "Söz ve Saz" adlı yazma eserinin I. kitabı olan "Türk müsikisi nazariyatı ve usûlleri" bölümünün günümüze Türkçesine çevirimi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sönmez, V., ve Alacapınar, F. G. (2019). *Örneklendirilmiş bilimsel araştırma yöntemleri*. (7.bs.). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Tırışkan, A. G. (2000). *Hâşim bey'in edvârı*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu: Kitâbu 'ilmi'l müsikî 'alâ vechi'l - hurûfât (Müsikî'yi harflerle tesbit ve icrâ ilminin kitabı)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *Tedkik ü tahkik-İnceleme ve gerçeği araştırma*. İstanbul: Pan Yayıncılık.



- Uslu, R. (2019a). Osmanlıda Anadolu edvarları ekolünün kronolojisi. F. Göher Vural ve T. Vural (Ed.), *Türk musikisi atlası* içinde (s. 215-234). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Uslu, R. (2019b). Sultan III. Selim'in terkip ettiği makamlar problemi. F. Göher Vural ve T. Vural (Ed.), *Türk musikisi atlası* içinde (s. 455-473). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Uslu, R. (2020). Müzik teorisini Mehmet Ladıkı yeni sistemci mı? Hayatı, eserleri ve kaynakları hakkında yeni bulgular. R. Uslu (Ed.), *Sanatın gölgesinde* içinde (s. 35-66). Ankara İksad Yayınevi.
- Uslu, R. (2021). Makam tablosu: Selçuklu zamanı Anadolu ve komşu coğrafyasında sistemcilerden yeni sistemcilere. Tokaç, M. S. ve Güray, C. (Ed.), *Anadolu ve komşu coğrafyalarda makam müziği atlası* içinde (s. 71-125). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Yalçın, G. (2019). *Kevserî mecmuası*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Yarman, O. (2008). *Makam kuyumcuları*. Erişim tarihi: 01.02.2024, <https://www.ozanyarman.com/files/kuyumcular.pdf>

Atf Biçimi / How cite this article

Aykurt, H. (2024). The Historical Meanings and Functions of the Qadim and Jadid Distinctions in Makam Names. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(1), 75–91. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1446252>

Kobra, Aşağı Bakan köpek, Dört Kollu Sopa” Hatha Yoga Pozlarının Appoggio Tekniğine Katkısı

The Contribution of Hatha Yoga Poses "Cobra, Downward Facing Dog, Four-Limbed Staff Pose" to the Appoggio Technique

Burcu KOŞAR^{1,2} , Nesibe ÖZGÜL TURGAY³ 

¹Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Yüksek Lisans Programı, Kocaeli, Türkiye
²Haliç Üniversitesi Türk Müziği Konservatuarı, İstanbul, Türkiye
³Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Kocaeli, Türkiye

Sorumlu yazar /
Corresponding author : Burcu KOŞAR
E-posta / E-mail : burcusuocak@gmail.com

*Bu çalışma 26-28 Nisan 2024 tarihinde Voice in İstanbul Sempozyumu'nda sunulan Seçilmiş yoga pozlarının appoggio tekniğine katkısı konulu yayınlanmamış bildirinin genişletilmiş halidir.

ÖZ

Çalışmada, ses ve beden ilişkisi yoluyla İtalyan nefes tekniği appoggioya fayda sağlayacağı motivasyonu ile seçilmiş üç farklı yoga pozunun -kobra pozunu, aşağıya bakan köpek pozunu ve dört kollü sopa- doğru kullanımı ile elde edilebilecek kazanımların teorik olarak ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Çalışmada, nitel araştırma yöntemi ve tarama modeli ile alanyazından elde edilen veriler bir araya getirilerek sonuçlara ulaşılmıştır. Yoga pozları ve ses eğitimi bağlamında sanatsal ihtiyaca yönelik nefes farkındalığı ve kontrolü ile ilgili solunum kaslarında esneklik, güç ve hakimiyet gibi özelliklerin bağlantısı araştırılmıştır. Ses tekniği açısından nefes alma-verme yardımcı solunum kaslarının anatomik ve uygulama ilişkisinin kurulması ile appoggio tekniğinin güçlendirilmesi ve ses eğitiminde sanatsal kaygılar yaşayan kişilere farkındalık kazandırmak hedeflenmiştir. Temel kaynaklardan hareketle oluşturulan nazari ve uygulamayı içeren fikir çatısının duysal malzemelerle somutlaştırılması ve doğrulanması gerektiği fikri makale boyunca göz önünde tutulmuştur. Multidisipliner bir bakış açısı ile ses eğitiminde soyut bir kavram olan nefes desteğinin yoga pozlarıyla bedende hissederek somutlaştırmanın faydalı olacağı düşünülmektedir. Çalışmanın multidisipliner araştırmalara kaynaklık edeceği umulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yoga, appoggio, ses eğitimi

ABSTRACT

The aim of this study is to theoretically reveal the gains that can be obtained with the correct use of three different yoga poses: cobra pose, downward facing dog pose, and four-armed stick pose, which were selected with the motivation that they will benefit the Italian breathing technique appoggio through the relationship between sound and body. The study aims to, qualitative research method and scanning model and the data obtained from the literature were brought together and the results were reached. In the context of yoga poses and voice training, the connection between breath awareness and control for artistic needs and flexibility, strength, and dominance in the muscles related to artistic needs was investigated. In terms of vocal technique, the aim is to strengthen the appoggio technique by establishing the anatomical and practical relationship of inhalation-exhalation auxiliary respiratory muscles and to raise awareness among people who have artistic concerns in voice training. The idea that the theoretical and practical framework of ideas based on basic sources should be concretised and verified with sensory materials has been kept in mind throughout the article. From a multidisciplinary perspective, it is thought that it will be useful to concretise breath support, which is an abstract concept in voice training, by feeling it in the body with yoga poses. It is hoped that this study will be a source of multidisciplinary research.

Keywords: Yoga, appoggio, voice training

Başvuru/Submitted : 13.03.2024
Revizyon Talebi/
Revision Requested : 15.04.2024
Son Revizyon/
Last Revision Received : 29.04.2024
Kabul/Accepted : 20.05.2024
Online Yayın /
Published Online : 29.05.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

Correction of postural disorders in the body, strengthening and stretching the body and gaining a high awareness of the body, turning breath control into a voluntary behavior, resolving possible physical and mental tensions before the performance, and focusing the mind easily before any kind of professional and artistic production to be done with sound are among the issues that artists and trainers working in the field of sound work on. With the motivation that it will increase the connection between voice and body for holistic mental and physical awareness and will provide benefit/support to the Italian breathing technique appoggio, three different poses selected from Hatha yoga poses-by applying them in order- cobra (bhujangasana),the aim of this study is that consciously practicing the downward-facing dog (adho mukha svanasana) and four-armed stick (chaturanga dandasana) postures- without losing sight of the order of use of these three movements- will be beneficial in solving the problems experienced.

For this purpose, the study was conducted using qualitative research techniques by combining the data obtained from the literature review with the professional experience of the authors. To cope with the difficulties encountered in voice training, the motivation of this study is to gain the ability to reach the highest potential with the maximum capacity of the breath while gaining mastery over the breath by practicing yoga breathing practices (pranayama) together with poses. In addition, it is predicted that the muscles related to inhalation and exhalation will work together at the same time, which will increase the physical support of the individual and will benefit the awareness and strong use of the diaphragm muscle, which is especially important in the singing profession. The appoggio breathing technique; it is a perfect action arising from the unity of the muscle group working in perfect harmony with the other muscle group working. This action is not only about breathing but also about managing the exhalation process with a high level of awareness. “Richard Miller, in his numerous books on singing, describes the use of the appoggio and the physical sensations quite well. He says that the breath is taken through the mouth or silently through the mouth. The nose, epigastric, and umbilical regions move outward, and the base of the ribs and wings open out to the sides. There is a slight elevation of the trunk. In response to the opening of the rib cage, the pectoral region (thorax) lifts as the rib cage rises, but the lungs are not at excess capacity and the shoulders should remain relaxed, never used to lift the rib cage” (Lyle, 2014, p. 110).

It is precisely at this point that linking the art of yoga with the appoggio technique will be facilitated and developed for singers and voice trainers. It can be a very useful method to bring awareness, flexibility, and strength to the muscles in the hips, abdomen, chest, back, and neck through yoga poses (asana). "Voice students, professional singers, and teachers face many obstacles in voice training. "Research from professional voice pedagogues, sports psychologists, yoga teachers, and my own experience shows that the daily practice of Hatha Yoga can be beneficial for the singer's body and voice and can help with performance anxiety. Hatha Yoga can provide voice teachers with positive development and benefit through techniques applied with breathing and poses during voice training" (Hutton, 2013, p.63). The benefits of the Cobra pose (Bhujangasana), practiced first with the correct use of the yoga poses selected in the study, include stretching and strengthening of the neck, chest, and back muscles along with stretching of the spine. These benefits, along with the development of muscles related to breathing, are predicted to increase the individual's awareness of breathing capacity. The second pose, the downward facing dog pose, is thought to be particularly beneficial for stretching and strengthening the back, lumbar, and chest muscles, as well as the muscles that connect the ribs to the pelvis, which are related to exhalation. It is thought that it may be possible to cope with stage fright by focusing on breathing by connecting the mind and body to instructors and students who experience artistic anxieties by strengthening the appoggio breathing technique and philosophy known as diaphragm support through the establishment of the relationship with the inhalation and exhalation muscles in the field of voice training; In addition, the study, which focuses on the benefits of gaining a physical and anatomical perspective, is thought to be a pioneer in Turkish literature in the field of performing arts music.

GİRİŞ

Nefesin insan hayatındaki önemi yadsınamaz bir gerçektir. Nefes, doğduğumuz an ile başlayan, ölünceye kadar devam eden ve aynı zamanda beden ile ruhun birlikteliğini sağladığına inanılan yegâne yaşamsal tecrübedir. İnsanlık tarihi boyunca nefesin önemi farklı uygarlıklar tarafından fark edilmiştir. Nefes üzerinde ustalaşmak amacıyla; zihin, beden ve ruhun bir olmasını amaçlayan farklı disiplin ve öğretiler doğmuştur.

Bu çalışmanın inceleme konusu ve araştırma amacı, yoga ve İtalyan şan ekolünün en bilinen appoggio nefes tekniğini, Türkçe alanyazında ilk kez birlikte ele alınarak iki disiplinin anatomi ve uygulama açısından ilişkiselliği konu edinilmiştir. Böylece, seçilmiş yoga pozlarının düzenli uygulanması ile elde edilecek kazanımların ortaya konması amaçlanmıştır. Bu bakımdan çalışma, konunun genel kapsamı ve özgün doğası gereği nitel araştırma yöntemi

ve tarama modeli ile çalışılarak, alanyazında var olan çalışmaların analizi ile sonuçlara ve tavsiyelere ulaşılmıştır. Türkçe ve İngilizce dokümanların taranması ile bütüncül bir perspektifte araştırma aşamaları çalışmanın ana odağına yerleştirilmiştir. Çalışmanın temel kaynaklardan hareketle oluşturulan nazari ve uygulamayı içeren fikir çatısının duysal malzemelerle somutlaştırılması ve doğrulanması gerektiğinin altını çizmek gerekir.

Ses eğitimi çalışmaları sırasında, öğrencilerin ve sanatçıların ses üretimi esnasında yaşadığı bedensel zorluklar kişinin kariyerinde ciddi aksamalara ve eğitiminde ses tekniğinin disiplinel açıdan yavaş ilerlemesine ve haliyle zaman kaybına sebep olabilir. Özellikle boyun kasları başta olmak üzere, beden gergin ve stresli oluşu ile bedensel farkındalığın düşük olması sebebiyle ortaya çıkabilir. Nefes kontrolünü sağlayan birincil kas olan diyafram ile birlikte nefes alma ve verme ile ilgili yardımcı solunum kaslarının aktif ve kontrollü kullanılmaması, postür bozukluğunun temel sebeplerinden pelvisin önemsenmemesi, boyun, sırt, göğüs ve karın kaslarının bütünsel, sistemli ve bilinçli çalışmaması sesin sağlıklı üretiminde gerek sanatsal gerek mesleki açıdan zorluklar yaşamaya sebep olabilir.

Çalışmada sınırlılıklar bakımından Hatha Yogada uygulanan üç pozun bilinçli ve farkında olarak -bu üç hareketin kullanım sırası gözden kaçırılmadan- sanatsal ve mesleki gereklilikler doğrultusunda ses üretimi öncesinde uygulanması ile yaşanan problemlerin çözümlenmesi yolunda katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

Böylece, performans öncesi bedensel ve zihinsel farkındalık artarken, omurganın doğru hizasına ulaşmaya; postürün düzelmesiyle, diyaframın aktif ve kontrollü kullanılmasına ve nefes desteği olarak bilinen appoggio için nefes alma ve verme ile ilgili yardımcı kaslara güç, esneklik ve direnç kazanılacağı yönünde katkı sağlanacağı düşünülmektedir.

Yoga Hakkında

Tarihi M.Ö.3000 yıllarına dayanan, zihin, beden ve ruh ilişkisinde bir olmayı amaçlayan ve bunu sağlarken; duruş (asana), nefes (pranayama), meditasyon ve manevi ödevlerden faydalanan; kökeni Hinduizm ve Budizm ile bağlantılı olmasına rağmen bir din olarak değil, bir felsefe olarak kabul edilen yoga insanın kendi bedeninde ustalaşması için uygulayabileceği bütünsel bir öğretilerdir. Yoga, ahlaklı bir yaşam tarzını benimsemenin yanında maneviyatın ön planda tutulduğu, fiziksel aktivite, nefes egzersizleri ve meditasyonu içeren kapsamlı bir yaklaşımdır. Öyle ki, yoga, beden ile beyin, zihin ile davranışlar arasındaki ilişkiyi geliştirmek için uygulanan öğretilerin tümünü kapsayan bütüncül bir yaklaşımdır: “Yoga kelimesi, birlik, bir olma, birleşme, bağlama, dikkatini bir yere verme anlamlarına gelen Sanskritçedeki yuj kökünden gelmektedir” (Saraswati, 2001, s. 8; Iyengar, 2018, s. 19, akt. Babaç, 2021, s. 13).

Yoga sanatı ve bilimini sistematik bir şekilde derleyerek insanlığa aktarmış olan Patanjali yoga dünyası için oldukça önemli bir eğitmendir ve Patanjali Yoga Sutralar eserinde “yoganın sekiz kolu” olarak bilinen bir yol önermiştir. Bunlar sırasıyla: “Yama-evrensel ahlaki disiplinler, Niyama-kişisel disiplin, Asana-yoga duruşları, Pranayama-nefes, Pratyahara-duyguları bir yere toplama, Dharan-dikkati bir yere toplama, Dhyana-meditasyon, Samadhi-Aydınlanma” şeklindedir (Aksoy, 2023).

Yoga öğretilerinde zihin ve bedeni eğitmek için duruş yahut poz anlamına gelen “asana¹” olarak bilinen hareketlerden faydalanılır. Yoganın amacı; temelinde var olan asanalar vasıtasıyla yüksek beden farkındalığı kazanarak, zihni beden aracılığıyla eğitmektir.

“Yaklaşık 840,000 asana olduğu söylenmektedir. Bunlar, 84 temel asananın geliştirilmesi ile oluşturulmuştur. Asana uygulamaları sırasında belirli bir duruş ele alınır ve bu duruşta belirli sürelerde kalınır. Daha çok statik duruşlar olmakla birlikte, dinamik hareketler de yapılmaktadır” (Coulter, 2002, akt. Taşpınar, 2010, s. 14, akt. Babaç, 2021, s. 14). Yoganın sekiz basamağının dördüncüsü olan, Pranayama, yani nefes, prana ve ayama kelimelerinden oluşmaktadır. Pranayama kelimesi yaşam enerjisi anlamına gelmekle birlikte nefesin terbiyesi ile ilgilidir. “İki kelimeye ayrıldığında, prana nefes olarak tanımlanır, canlılık, rüzgâr, enerji veya solunum anlamlarına gelir. Ayama, genişleme veya uzunluğa sahip olmakla ilgilidir. Pranayama o zaman nefesin uzatılması ve kontrolü olarak verilmesi şeklinde tercüme edilebilir” (Singh ve ark., 2020, s. 15).

Yoga uzmanı ve indolog George Feuerstein’e göre, yoga yedi tarza ayrılır: “Raja Yoga, Jnana Yoga, Bhakti Yoga, Karma Yoga, Mantra Yoga, Tantra Yoga, Hatha Yoga” (Aksoy, 2023). Bu yoga tarzlarının içinde Hatha yoga günümüzde de en çok tercih edilen yoga pratiğidir. “Hatha Yoga, güç içeren demektir. Fiziksel beden aracı ile aydınlanmaya ulaşılır. Prana / enerji bazlıdır. Hatha Yoga’ daki asana ve nefes çalışmaları huzursuz bedeni şifalandırır ve içindeki enerjileri harekete geçirir, müthiş bir sağlık, güç ve esneklik getirir. Normal doğanın getirdiği dar sınırlar aşılar. Sinir sistemi ve nefes yani en önemli sistemler açık ve temiz tutulur. Günümüzde olmayabilir ancak asıl Hatha Yoga aydınlanma amacı ile yapılır” (Aksoy, 2023).

¹ Asana: “Bir asana, yani yoga duruşu, bir deneyim kabıdır” (Kaminoff & Matthews, 2018, s.65).

Yoga ve Şarkı Söyleme İlişkisi

“Şarkı söyleme, insanlık tarihi kadar eski bir uğraştır” (Töreyn, 2021, s. 15). Beden, birçok enstrüman arasında ses çıkarması en meşakkatli fakat, en keyiflisi de sayılabilir. Ses üretim mekanizmasının mükemmel yapısını yansıtan bedenimiz ile şarkı söyleme arasındaki ilişkiyi bütünsel bir yaklaşım ile ele almak son derece önemlidir. Bu bakış açısı bedene bir enstrüman olarak bakmayı gerektirir. Beden, nefes ve zihnin bir bütün oluşu ile ilgili birçok farklı disiplin ve öğretiyi vardır. Bu disiplinlerin özünde amaç tektir: nefes, zihin ve beden ile bir olmak. Tam da bu noktada yoga bir olmayı hem felsefik hem de uygulamada öğreten bir disiplindir. Öyle ki, sahne sanatları içinde çoklu disiplinlere dâhil olan özellikle tiyatro, opera, müzikal tiyatro, dans ve bale gibi alanlardaki sanatçı yada öğreticilerinin; yoga disiplininden faydalandığı bilinmektedir.

“Örneğin, La Bohème operasının dördüncü perdesinde, erkek karakterlerin sahne etrafında koşmayı içeren koreografileri olabilir. Lucia di Lammermoor Operası’ndaki erkek karakter Lucia, üçüncü perdedeki "Deli Sahnesi"ni oynarken, fiziksel ve zihinsel olarak oldukça yorucu olabilir. Pranayama, sağlıklı solunumu sürdürürken aktif evreleme sırasında (puraka, rechaka ve retention) bir saat boyunca uygulanabilir. Böylece şarkıcılar fiziksel ve zihinsel faydalar sağlar. Pranayama çalışmaları sayesinde, nefese bilinçli bir şekilde dikkat etmeleri halinde, şarkıcılar nefes alma alışkanlıklarının daha fazla farkında olmaları ve performanslarını artırmalarını söz konusudur” (Singh ve ark. 2020, s. 15).

Şarkı söylemek ile yoganın ortaklığına dikkat çeken ilk Türkçe çalışma olan “Yoganın Ses Eğitiminde Kullanılabilirliği: Performansa dayalı deneysel bir araştırma” adlı doktora tezinde Babaç, yoga ve şarkı söyleme ilişkisini şöyle açıklamıştır:

“Yoga duruş ve nefes egzersizleri, kaygı, stres, depresyona bağlı gerginliklerin giderilmesine yardımcı olurken, fiziksel ve zihinsel güçlüklerle başa çıkmada kullanılan bir problem çözücü niteliği taşıyabilir. Şarkı söyleme de aslında yoga gibi kişiyi gevşeterek zihin ve kalp arasında bağlantı kurmayı sağlayan bir eylemdir. Yoga temelli ses eğitiminde nefes alışverişleriyle ve yoga duruşları ile gevşeyen beden ve zihin aracılığıyla, ses telleri gergin olmayan, doğal bir konumda olur. Bu da kişinin ses performansının rahatlamasını sağlayabilir” (Babaç, 2021, s. 17-19).

Bununla birlikte, popüler müzik tarzlarından olan; RB, Pop, Rap vb. müziklerin popülerliğinin yükselişini yaşadığımız günümüzde 21.yy.’ın önemli sanatçılarından da performans ve kariyerlerinin önemli bir parçası haline getirdikleri yoga sanatıyla yakından ilgilendiklerini görmekteyiz. Örneğin “Amerikalı bariton Robert Merrill ve Grammy Ödüllü şarkıcı Beyoncé, Knowles Eastman Müzik Okulu’ndan Profesör Carol Webber’in yoga uygulamalarından faydalanmışlardır” (Singh ve ark., 2020, s. 14).

Günümüzde, yoganın faydaları ve insan bedenindeki olumlu etkileri tartışılmaz bir boyuta ulaşmış olduğu bilinmektedir. Yapılan çalışmalarda görülen sonuçlar, yoganın sadece bir öğretiyi değil, bir yaşam şekline dönüşmesi ile gelen yeni davranışlar ve yeni kazanımlar ile farklı mesleki alanlarda kullanılabilirliğini ortaya konmuştur. Collyer tezinde Hutton’un şarkıcılar için bir dizi asana, pranayama ve zihin odaklama teknikleri hakkındaki düşüncelerinden bahseder: "Şarkıcılar ve öğretmenler asananın faydalarını daha güçlü vücut hizalanması, gelişmiş solunum, daha büyük vücut farkındalığı, stresin azalması ve daha iyi odaklanma olarak bulabilirler" (Hutton, 2014, s. 26, akt. Collyer, 2018, s. 62). Böylece, binlerce yıldır zihinsel ve bedensel olarak farklı pozlar ve nefes egzersizleriyle uygulanan yoga, sahne sanatları alanındaki birçok meslekte gelişmek amacıyla bütünsel bir yaklaşımı ortaya koyar. “Fransız şarkıcı ve öğretmen Kurt Wronke-Marion, dengeleme çalışmaları bel canto ve yoga prensiplerini kullanarak beden ve ses gelişimine ilham kaynağı olmuştur” (Lloyd ve ark., 2017, s. 512). Yoga son yıllarda popülerliği artan bir meslek haline gelmesinin yanında bir yaşam tarzına da evrilen yoganın bilhassa ses eğitimi alanında sanatsal kaygılarla mesleki zorluklar yaşayan kişilerin çözüm yolları arayışında yoga tekniklerini kullanmaya başladığı görülmektedir:

“Son on yılda sayısı giderek artan profesyonel şarkıcıların ve şan öğretmenlerinin kendi pratiklerine yogayı dâhil ettikleri görülmektedir. Ses pedagojisinde uzman kişilerce yazılan kitap ve makalelerde yoga tekniklerinin şarkıcıların yaşam tarzına, günlük pratik ve egzersiz düzenine getirdiği faydalar açıklanmaktadır” (Lloyd ve ark. 2017, s. 512).

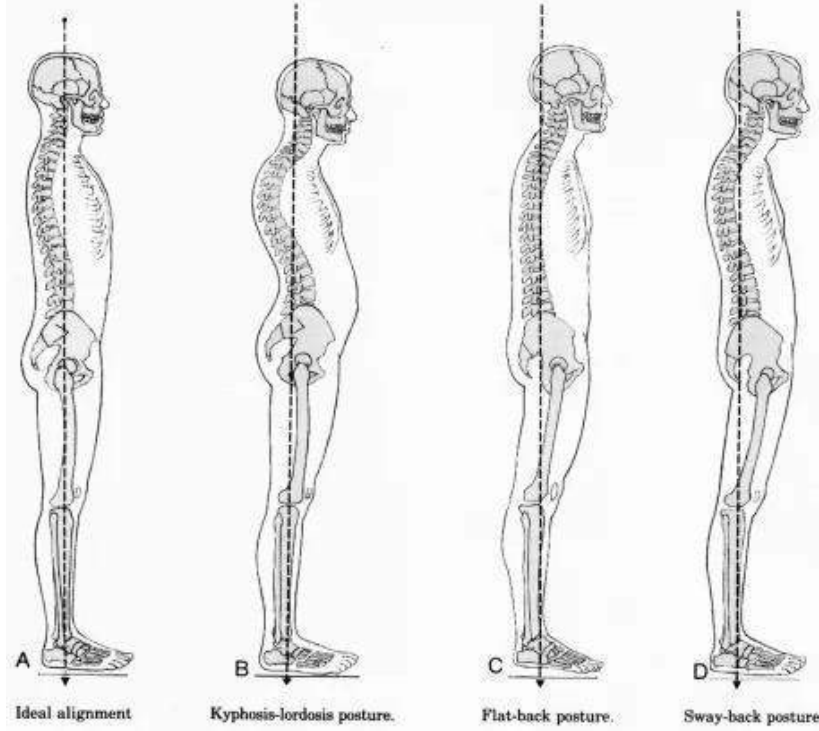
Yoganın nefes, postür, bedensel farkındalık, güç, esneklik ve konsantrasyon üzerine olumlu etkileri, sesini sanatsal amaçlarla müzikal bir enstrüman gibi kullanan ses sanatçıları yada sesini mesleki amaçlar doğrultusunda kullanan herkes için fayda sağlayabilir. “Müzik tiyatrosu, klasik ve popüler sanatçıların tanıklıkları, şarkıcı ve şan öğretmeni olarak, başarılı diğer sanat dallarındaki tekniklerin sonuçlarını görmek ve duymak oldukça değerlidir” (Lloyd ve ark., 2017, s. 512).

Yoga ve Postür İlişkisi

Yoga, ayrıca omurga sağlığı ile yakından ilişkilidir. Uygulanan asana pratikleri ile vücudun iskelet yapısını bilinçli olarak fark ederek, pozlar aracılığıyla; pelvis, omurga, karın, göğüs, sırt ve boyun yapısının hizasal farkındalığını arttıran ve doğru açıdan düzeltilmesi için uygulanan postural pratikler içerir. Denizoğlu Klinik Vokoloji kitabında postürü şöyle

açıklar: “Uygun postür(duruş) vücudun minimal stres ve yüklenme ile denge halinde olmasıdır” (Denizoğlu, 2020, s. 430). (Bknz. Şekil 1).

Şekil 1. ²Postür. (Doğru postür A seçeneği).



Postür, aktif ve inaktif olmak üzere iki şekilde incelenmektedir: “İnaktif postür, dinlenmek veya uyumak için alınan vücut pozisyonudur. Aktif postür ise, dik duruş ve aktiviteler sırasında oluşan vücut pozisyonlarını kapsamaktadır. Aktif postürü devam ettirebilmek birçok kasın birbiriyle entegre olarak çalışmasını gerektirmektedir” (Yıldız ve Mustafaoğlu, 2010, s. 2748).

Bedensel farkındalığın yükselmesi, bedenın esnemesi ve güçlenmesi böylece beden kontrolünün artması için; nefes ile derinleşerek, odaklanma ve kontrol çalışmaları ile sakin bir zihin elde etmek amacıyla dans gibi farklı disiplinler de yogadan faydalanmaktadır:

“Dans tekniği dersleri ve provalarla entegre edilmiş düzenli bir yoga pratiğinin, profesyonel dansçı adaylarının antrenman yapmaları için faydalı bir yoldur. Nefes kullanımı, orta vücut katılımı, doğru hizalama ve stabilizasyon ile elde edilen güç dansın temellerinin yanı sıra yoganın da odak ve ortak noktasıdır” (Mattocks, Nashley A., 2014, s. 2).

Şarkı söylemek, insan bedeninin canlı bir enstrüman olduğunun kanıtı olabilir. Ünlü Alman besteci Richard Strauss’un “İnsan sesi enstrümanların en güzelidir ama çalması en zor olanıdır” sözleri, insan sesinin ve bedeninin ne denli eşsiz oluşunu kanıtlar şeklindedir. Bu enstrüman, zihinsel, bedensel ve ruhsal uyumun sonucunda oluşan bir eylemdir. Öyle ki, şarkı söylemek için bu bileşenlerden bir tanesinin bile uyumsuz çalışması, tüm sonucu etkileyebilir.

Nasıl ki bir enstrümanı çalmayı öğrenmeye başladığında kişi ilk önce o enstrümanın tutuşuyla ilgili bilgiler edinilir, canlı bir enstrüman olan bedenimizi de bir bütün olarak nasıl tutmamız gerektiği konusunda birçok method bu konuya dikkat çekmiştir. “Doğru bir postür, etkili bir solunum ve sağlıklı şarkı söylemenin ilk koşuludur” (Kürkçüoğlu, 2020, s. 108). Postür ve diyafram ilişkisini anlamak bedenın bir enstrüman olduğunu kabul etmek ile yakından ilişkilidir. Beden ve enstrüman ilişkisini kavramak mesleki ve sanatsal yönden bireyin kendi ihtiyaçlarını daha iyi anlamasına ve bedene çok yönlü bakabilme noktasında çok farklı bir bakış açısı kazandıracaktır.

² Şekil 1: <https://www.wellnessnaturale.com/en/body-posture-a-wellbeing-factor/>

Nefes Teknikleri

Nefes, bedensel yaşamın kaynağı olmakla birlikte, vücudunu sanatsal amaçlarla bir enstrüman gibi kullanan birçok sanatçı veya bu alanda kendini geliştiren bireylerin nefesini kontrollü ve maksimum seviyede kullanmaları için de önemi büyüktür.

“Tüm şarkıcılar, cümle uzunluğu, aralık, entonasyon, kalite ve konfor açısından potansiyelini en üst düzeye çıkarmak seslerini yansıtmak için bir nefes alma stratejisine ihtiyaç duyduklarını kabul ederler. Tabii ki, "nefes alma" kısmı kolay kısımdır; bir kişi omuzlarını kaldırmamayı öğrendikten sonra, ancak karın kaslarını gevşetirken açık ve hizalanmış bir duruşu korur ve nefesin akciğerlere düşmesine izin verir. Şarkı söylemek için gerçek nefes alma çalışması, sesin başlangıç anında başlar. Bu, fiziksel gerçeğin dengeyi sağlaması gereken an, inhalasyon ve ekshalasyon kaslarının dengesini sağlamak ve nefes desteği olarak adlandırdığımız şeyi gerçekleştiren aralarındaki mücadeleyi yönetmektir” (Robin, 2014, s. 199).

Nefes teknikleri, tarihler boyunca ses kullanıcıları ve eğiticileri tarafından, yöntem ve isim değiştirdiği bilinmektedir. Öyle ki, farklı nefes teknikleri farklı ekollerde farklı isimler tarafından yeni metotlar şeklinde geliştirilmiş ve nesilden nesile aktarılmıştır. “İlk ulusal şan okulları on yedinci yüzyılda ortaya çıkmıştır. Farklı alanlarda farklı okullar gelişti ve her biri birbirinden farklı nefes kontrol teknikleri ortaya çıktı” (Lyle, 2014, s. 108). Han (2018) appoggio prensipleri hakkındaki tez çalışmasında, Amerikalı şan pedagoğu Richard Miller’in nefes tekniklerinden şu şekilde bahseder: “Miller, Alman ve İngiliz okullarındaki tekniklerin ayrıntılı sınıflandırmasını yapmıştır. Fransız ve İtalyan için ise, her okul için tek bir yöntem sunmaktadır” (Miller, 2002, akt. Han, 2018, s. 4).

“Nefesin nereye alınacağı da ayrı bir tartışma konusudur. Şan pedagojisinde farklı nefes teknikleri ileri sürülmüştür (göbek içeri, göbek dışarı, aşağı nefes, yukarı nefes vb.)” (Denizoğlu, 2020, s. 583). Her ekolün kendi içindeki farklı nefes teknikleri zaman içerisinde ses kullanıcılarında kafa karışıklıkları yaratmaya sebep olmakla birlikte tek bir doğrunun olmadığı gerçeğinin de kavranmasına yardımcı olmuş olabilir.

Nefes tekniklerinin içinde geçen “destek” kavramı olarak bahsedilen olgu elbette diyafram kası³’dır. “Şarkıcılar nefes desteğinden bahsederken en sık kullanılan kelime şüphesiz diyaframdır. Diyafram insan vücudundaki en büyük ikinci kastır” (Robin, 2014, s. 200). Diyafram kasının nefesi yönetmek ile olan bağlantısını anlamak ve bunu eğitmek için yüksek bir bedensel farkındalığı ile yoga pratikleri pranyama çalışmaları son derece fayda sağlayabilir.

“What Every Singer Needs to Know about the Body (2009) kitabının ortak yazarlarından Melissa Malde, nefes desteğini nefes akışı ve nefes direncinin dengelenmesi olarak açıklıyor. Biri diğerinin dengesi olmadan yeterli değildir. Dolayısıyla, “direnc” gösterdiğimizde yükselen diyaframa yaslanırsınız ve “akışa” izin verdiğimizde, karın kaslarının yükselmesine yardımcı olmak için diyaframa yaslanmasına izin veririz” (Malde, Allen: Zeller, 2009, akt. Robin, 2014, s. 200).

Nefes ve diyafram ilişkisi anlatılırken kullanılan terminolojide yer alan “yaslanma, direnc” gibi kavramların da İtalyan Ekolü’nden geldiği bilinmektedir. İtalyan şan okulu ekol olarak en çok tercih edilen kaynak olmuştur. İtalyan Ekolünde şarkı söyleme tekniğinde kullanılan nefes tekniğine appoggio olarak adlandırılır. “Appoggio nefes yönetimi biçimi olarak tanımlanabilir. Soluk alma kasları, soluk verme kaslarına yaslanır” (Lyle, 2014, s. 108).

Appoggio

Appoggio termini ilk kez kullanan Lamperti, bu teknik ile şan pedagoji tarihinde yeni bir sayfa açmıştır. Çünkü bilinen İngiliz ve Alman nefes tekniklerinin dışında yeni bir sav içeriyordu. “İtalyan ekolü hem Alman hem de İngiliz tekniklerine karşıdır; biri göğsü indirerek dışa doğru abdominal basınçları savunurken, diğeri inter kostalları veya diyaframı sabitlemeyi savunur” (Han, 2018, s. 10). Lyle (2014) Vokal Yoga kitabında Lamberti’nin appoggio tanımı ele alır:

“Belirli bir notayı sürdürmek için, hava yavaşça dışarıya verilmelidir; bu amaca ulaşmak için, solunum (nefes alma) kasları, eylemlerine devam ederek, havayı akciğerlerde tutmaya çalışır ve bu eylemlerini, lutte vocale veya ses mücadelesi olarak adlandırılan ekspirasyon kaslarının eylemlerine karşı koyar. Bu dengeyi korumak, sesin doğru bir şekilde çıkmasına bağlıdır ve yalnızca böylece üretilen sesin gerçek ifadesi verilebilir” (Lamberti, 1928, s. 17, akt. Lyle, 2014, s. 108).

Appoggio tekniği tezinde Han (2018) ise İtalyan nefes tekniği olarak bilinen appoggio hakkında Richard Miller’in görüşlerini şöyle aktarır:

“Miller, appoggio tekniğini “sterno - kostal - diyafragmatik – epigastrik” solunumu kapsayan ve nefes basıncını dengelemek için nefes alma ve verme kasları arasındaki kas dengesini veya antagonizmasını kullanan bir teknik olarak tanımlar. Uygun bir duruş, göğüs kafesinin hafifçe yükseltilmesini gerektiren appoggonun önemli bir başlangıcıdır. Göğüs kafesi ve interkostal kaslar iyi dengelendiğinde, şarkıcılar kaburgaların genişlemesini koruyabilir ve yukarı doğru nefes basıncını geciktirebilir” (Miller 2002, akt. Han, 2018, s. 10).

³ Diyafram: Asıl kelime “diaphragma” kelimesinden gelir ve “bölme duvarı” anlamı taşır. (Dimon, 2021, s. 10)

Appoggionun temel göstergesini uygun postüre eşlik eden sessiz nefes olarak tanımlayan Denizoğlu (2020, s. 232) appoggio tekniğini şöyle açıklamaktadır:

“Nefes ile ilgili olan appoggio, inspiyum başlangıcında (başlamadan hemen önceki anda) belirli bir postür (bedensel ve zihinsel) almakla başlar. Bu postürün en önemli odak noktası sternumun diri bir yükseklikte tutulmasıdır -diri derken kaskatı değil esnek ve canlı, sönük olmayan kastedilmektedir- ve bu durum solunum fazlarında (inspiyum, ekspiyum, bekleme) korunmalıdır. Omuzlar rahat ve hafifçe geriye atılabilir ama sternum asla gevşetilmemelidir. Kaburgaların sternuma yapışması nedeniyle sternum yüksekte tutulması göğüs kafesinin rahat bir genişliğe ulaşmasını kolaylaştırır ve sürekli destekler. İç-dış kas dengesi desteğin en önemli noktasıdır. Epigastrik bölge ve umbilikal bölgenin bu düşünce doğrultusunda rahat ama felçli gibi gevşek olmayan aktif gerilimi sayesinde şancı diyaframını hisseder ve hissetmek kontrolün ilk kuralıdır” (Denizoğlu, 2020, s. 229).

20. yy.’ın ses dinamizmini oluşturan appoggio tekniği, bedensel farkındalık ile nefesin en yüksek yönetimini öğrenmekle başlar. Bu noktada appoggio tekniğini daha iyi anlamak için, sırt, göğüs ve karın kaslarının muhteşem çalışma mekanizmasını anlamak, şarkıcılar için oldukça önem arz etmektedir.

“Richard Miller, şarkı söyleme üzerine yazdığı sayısız kitapta appoggio kullanımını ve fiziksel hisleri oldukça iyi tanımlıyor. O nefesin ağızdan ya da ağızdan sessizce alındığını söyler. Burun, epigastrik ve umbilikal bölgeler dışarı doğru hareket eder ve kaburgaların tabanı ve kanatlar yanlara doğru açılır. Gövdede hafif bir kalkıklık vardır. Göğüs kafesinin açılmasına tepki olarak göğüs kafesi kalkarken pektoral bölge göğüs kafesi, ancak akciğerler asla aşırı kalabalık değildir ve omuzlar gevşek kalmalı, asla göğüs kafesini kaldırmak için kullanılmamalıdır” (Lyle, 2014, s. 110).

Appoggio nefes tekniği, mükemmel bir uyum ile birlikte çalışan kaslarla, birbirine zıt şekilde kasılan kaslar dünyasının oluşturduğu kusursuz bir eylemdir. Bu eylem sadece nefes almak ile ilgili değil, nefes verme sürecini üstün bir farkındalık ile yönetmek ile ilgilidir. Tam da bu noktada yoga sanatı ile appoggio nefes destek sistemi birbiriyle ilişkilendirmek özellikle şarkıcılar için ortak payda olabilir. Öyle ki, bahsi geçen kalça, karın, göğüs, sırt ve boyun bölgesindeki kaslara, yogadaki pozlar (asana) sayesinde farkındalık, esneklik ve güç kazandırmak oldukça faydalı bir yöntem olarak uygulanabilir. “Farklı programlar, yoga kavramlarını ses egzersizlerine dâhil etmeye ve vokal sesleri yoga pozları veya asanalar ile geliştirmeye odaklanmaktadır” (Lloyd ve ark., 2017, s. 512).

“Genel olarak omurganın dört muhtemel hareketi olduğu düşünülür: bükülme (flexion), gerinme/uzanma (extension), dönme/çevrilme (rotation) ve yana doğru eğilme (side bending)” (Kaminoff & Matthews, 2018, s. 33). Buna göre yoga pozları da kendi içinde omurganın hizasına göre sınıflanmaktadır. El ve kol destekli duruşlar ile simetrik veya asimetric duruşlar pozların kendi içinde çeşitlenmektedir.

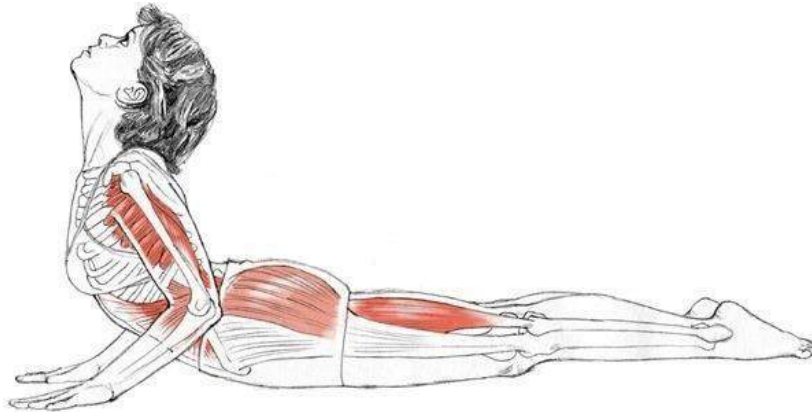
Seçilmiş Yoga Pozları

Aşağıda, appoggio İtalyan nefes tekniğine fayda ve destek sağlayacağı düşünülen hatha yoga pozlarından farklı üç pozun(asana), kobra pozu (Bhujangasana), aşağıya bakan köpek (Adho Mukha Svanasana) ve dört kollu sopa (Chaturanga dandasana) pozlarının appoggio tekniğine katkısını incelenecektir.

1.Kobra Pozu (Bhujangasana):

Hatha Yoga pozları sınıflandırıldığında kobra pozu, arkaya doğru bükülme ile elde edilen simetrik bir duruştur (Şekil 2).

Şekil 2. ⁴Kobra Pozu (Bhujangasana)



Sanskritçe’de “Bhujangasana kelimesinin anlamı, bhujanga; yılan, asana; poz” anlamına gelmektedir (Kaminoff & Matthews, 2018, s. 212). Yoga pozlarında temel amaç omurgayı esnetmek ve uzatmaktır bu noktada kobra pozunda da hedeflenen amaç, aynıdır. Bu duruş uygulanırken aktif olarak çalışan kas gruplarını Fizyoterapist Merve Avcı⁵ şu şekilde açıklar: “Bu duruşta, serratus anterior (göğüs), trapezius (sırt), biceps (kol), triceps (arka kol), gluteus maximus (kalça) ve hamstring (arka bacak) kasları pozu elde etmek için aktif çalışan kas gruplarıdır”. Kobra pozunun anatomisini incelediğimizde aktif rol oynayan kasları analiz etmek, pozun beden ve zihin ilişkisi ile birlikte nefes ve ses ilişkisine olan faydalarını daha iyi anlamak için ışık tutabilir. Kobra pozu arkaya bükülme ile elde edilen bir poz olduğundan, “Omurgaya ekstansiyon⁶ yaptıran derindeki kaslar “erector spinae” (sakrospinal kaslar) kaslarıdır. Ayrıca, “Erector spinae bir kas demeti olmakla beraber tendonlar ile sırtta ekstansiyon ve rotasyonu⁷ kontrol eder” (Lahange ve ark., 2023, s. 649). İspirasyon kasları olarak da bilinen serratus anterior, pectoralis, SKM ve diyafram kobra pozunda aktif rol oynamaktadır. Serratus anterior⁸, kobra pozu nefes alma ile başladığında serratus anterior devreye girer. Kaburgaların yukarı ve dışarı yönde genişlemesine fayda sağlar. Pectoralis⁹ ise majör ve minör olmak üzere ikiye ayrılır ve nefes alma sırasında kaburgaların açılmasında aktif rol oynar. Sternocleidomastoideus¹⁰ (SCM), yardımcı solunum kasları içindedir. Poza nefes alarak başlanılır tam bu esnada diyafram¹¹ kasılır, kubbe pozisyonu yassılaştır. Poz devam ederken nefes doğal ve çabasızdır. Pozun doğası gereği abdominal nefes alındığı gözlenebilir. Kollar desteği ile trapezius¹² yani sırt kası devreye girer ve sırtı uzatır. “Kobra pozunda başı geriye çeken trapezius kasıdır.¹³ Abdominal¹⁴ kaslar, “Kobra pozunda karın kasları uzun pozisyonundadır.”¹⁵ Karın kaslarını incelediğimizde rectus abdominis ve transversus abdominis kaslarından bahsetmek gerekir. Kobra pozunda gövdenin bükülmesiyle esneyip uzayan karın kasları diyaframın kontrollü gevşemesinde aktif rol oynar. Özellikle kobra pozu karın kaslarını hissetmek, fark etmek ve bilinçli kullanmak için faydalı bir pozdur. Öyle ki, diyafram desteği appoggionun temeli ise, karın kasları ekspiryum (nefes verme) sırasında kontrollü kullanmak üstün bir farkındalık gerekebilir. Ayrıca, fonasyonun ekspiryum sırasında gerçekleştiği unutulmamalıdır.¹⁶ Ekspiryum kaslarından quadratus lumborum¹⁷ kobra pozunda aktif çalışır. Ayrıca “Pelvisin stabilizasyonunu sağlayan, quadratus lumborum derindeki core kaslarıdır.”¹⁸ Kobra pozu uygulanırken, nefes alma-verme sırasında pozun içinde derinleşme gerçekleşir. Bu derinleşme nefesle birlikte gelir ve şöyle açıklanabilir:

“Poza girerken nefes almak kaburgaları açar ve omurgayı uzatır. Pozun içinde nefes alma anında skalenler, serratus anterior, diyafram; nefes verme sırasında diyafram, transfer abdominis, pectreoller çalışır. Hepsi birlikte hareket eder ve bunlar sinerjik¹⁹ kas gruplarıdır.”²⁰ Kobra pozunun beden ve zihinsel faydaları şu şekilde sıralanabilir:

“Omuz, göğüs ve sırt kaslarını esnetir, alt sırt sertliğini azaltır. Kolları ve omuzları güçlendirir, omurganın esnekliği artırır. Ruh halini yükseltir. Kalçaları sıkılaştırır ve şekillendirir. Kalbi canlandırır, stres ve yorgunluğu giderir. Göğsü açar ve kalp ve akciğerlerin geçitlerini temizler. Kan ve oksijen dolaşımını iyileştirir, özellikle omurga ve pelvik bölgeler boyunca. Sindirimi iyileştirir. Siyatik ağrısını hafifletir. Astım belirtilerini hafifletmeye yardımcı olur” (Lahange ve ark., 2023, s. 648).

Appoggio tekniğinin temelinde nefes ve beden ilişkisini kurmak olduğu için, yoga pozlarının bedensel farkındalık ve yönetimi konusunda pozitif katkıları tahmin edilebilir noktadadır. “Ses sanatçıları açısından bakıldığında ise, bu poz

⁴ Kobra Pozu (Bhujangasana) Yoga Anatomi, 2018, s.212, Kaminioff & Matthews.

⁵ Kişisel görüşme, Fizyoterapist & Yoga Eğitmeni Merve Avcı, 28 Şubat 2024.

⁶ Ekstansiyon: Germe, gerilme. Bükülü olan uzvun tekrar gerilmesi (Aktaş, 2018, s. 32).

⁷ Rotasyon: Dönme (TTDK, 2006, s.68).

⁸ Serratus Anterior, inspirasyon (nefes alma) yardımcı solunum kaslarından biridir. “Göğüs kafesinin yan tarafından, testere dişi görünümünde bir kastır. 1-10. kaburgalardan başlayıp scapulanın altından geçerek onun iç kenarına boydan boya yapışır (Aktaş, 2018, s. 120).

⁹ Pectoralis, “Pectoralis majör, göğüs kabarıklığını yapan bu kasın adı göğsün büyük kası anlamına gelir (Aktaş, 2018, s.118). “Köprücük kemiğine, sternumun orta hattına, en üstteki yedi kaburgaya ve humerus bağlı olan bu kas orta kaburgaları genişletir. Pectoralis Minör, 3.-5. kaburgalarda skapulaya bağlanır. Üst kaburgaların kaldırılmasına ve açılmasına yardımcı olur (McCornack, 2021, s. 23).

¹⁰ Sternocleidomastoideus (SCM), “Göğüs kemiği ve köprücük kemiğinden iki baş halinde başlar ve kafatasında sonlanır. Bu kas, başın ve boynun fleksördür ve başın rotasyon hareketine yardımcı olur. Solunumda yardımcı bir kas olarak kabul edilip, zorlu inspirasyon sırasında gözle fark edilir şekilde kasılır” (Dimon, 2021, s. 16).

¹¹ Diyafram göğüs ve karın boşluklarını ayıran büyük kubbe şeklindeki solunumun ana kasıdır” (Dimon,2021, s. 10).

¹² Trapezius: “Boynu ve üst omuzları saran elmas şeklindeki bir kastır” (Dimon,2021, s. 21). “Kısmen başın ve boynun kaba motor hareketlerinden sorumludur. Kobra duruşunda, sırt ve kürek kemiklerini sıkıştırdığında, trapezius kası devreye girer” (Lahange& arkadaşları, 2023, s. 649).

¹³ Kişisel görüşme, Fizyoterapist & Yoga Eğitmeni Merve Avcı, 28 Şubat 2024.

¹⁴ Abdominal: Karın (la ilgili) (TTDK, 2006, s. 11). “M. rectus abdominis, karının ön tarafını kaplayan uzunlamasına dikey bir kastır. Göğüs kafesine etki ederek vücudun ön kısmını güçlü bir şekilde kasar veya esnetir; ayrıca göğüs kafesinin alt kısmının da güçlü bir şekilde kasılmasına sağlar” (Dimon,2021, s. 15).

¹⁵ Kişisel görüşme, Fizyoterapist & Yoga Eğitmeni Merve Avcı, 28 Şubat 2024.

¹⁶ “Fonasyon, ekspiryum sırasında gerçekleşir. Abdominal kaslardan transvers abdominal, internal ve eksternal oblik ile rektus kasları da abdomeni sıkıştırıp batın içi organları diyaframa doğru iterek intratorakal basıncı artırmayı kolaylaştırır” (Denizoğlu, 2020, s. 227).

¹⁷ Quadratus lumborum: Göğüs kafesi kısmında ele alınacak olup pelvis kemiğinden en alt kamurgaya bağlanır”(Dimon,2021, s. 19).

¹⁸ Kişisel görüşme, Fizyoterapist & Yoga Eğitmeni Merve Avcı, 28 Şubat 2024

¹⁹ Sinerjik: Görevdeş (TTDK, 2006, s.72).

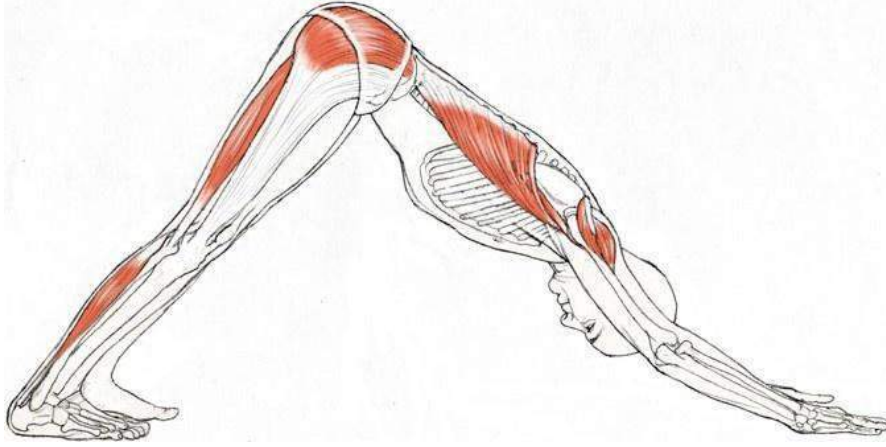
²⁰ Kişisel görüşme, Fizyoterapist & Yoga Eğitmeni Merve Avcı,28 Şubat 2024.

ile üst sırt kaslarını güçlendiği, göğsün yukarıda tutulduğu, tüm poz boyunca kasık kaslarının güçlenmesi sağlayarak düşük nefesin gücünü hissetmeye fayda sağladığı ileri sürülmektedir” (McCornack, 2021, s. 64).

2.Aşağıya Bakan Köpek Pozu (Adho mukha svanasana):

Sanskritçe’de “Adho; aşağıya dönük, mukha; yüz, shavana; köpek, asana; poz anlamına gelmektedir” (Kaminoff & Matthews, 2018, s. 224). Bu duruş, hatha yoga akışının içerisinde dinlenme pozunu olarak da bilinir. Öyle ki, aşağıya bakan köpek pozunu yogaya yeni başlayanlar için zor gelse de beden alışıkça zamanla rahatlatıcı, güçlendirici ve esnetici hale dönüşür. Hatha yoga ve diğer yoga tarzlarının ortak pozlarından. Aşağıya bakan köpek pozunda aktif rol oynayan kaslar: “Bu duruşta, aktif rol oynayan kaslar; hamstring (arka bacak), kuadriseps (üst bacak), gluteus maximus, quadratus lumborum, latissimus dorsi²¹, serratus anterior ve pectoraller denilebilir”²² Hatha Yoga pozları sınıflandırıldığında aşağıya bakan köpek pozunu, kol destekli ve içe bükülme ile elde edilen simetrik bir poz duruştu (Şekil 3).

Şekil 3. ²³ Aşağıya Bakan Köpek Pozu (Adho Mukha Svanasana).



Aşağıya bakan köpek pozunda nefes ve beden farkındalığının yükselmesine yönelik “Lyle Vokal Yoga” kitabında bu pozun önemini şöyle anlatır:

“Bu duruş, şarkıcının nefes kapasitesini genişletmek için harika bir duruştu, bu yüzden şarkı söylemeden önce farklı şekillerde nefes almaya çalışın. Aşağı bakan köpek duruşunda iken, karın bölgesi bir kez daha çok aktiftir, bu yüzden bilinçli bir şekilde göbük çevresini serbest bırakın ve içine nefes alın. Şimdi yan taraflara nefes almaya çalışın. Belinizin yanlarına nefes alırken genişlediğini hissedebiliyor musunuz? Alt kaburgaların ve kalça kemiklerinin üst kısmının dışarı doğru hareket ettiğini hissedebilirsiniz. Şimdi sadece orta sırt bölgesine nefes almaya çalışın, alt kaburga kafesinin alt kısmını genişletin. Kaburgaların tabanından genişlemeye başlayın ve daha fazla hava, aldıkça sırtın daha fazla ve daha fazla kısmının omuz başlarına kadar genişlediğini hissedebiliyor musunuz? Kaburgalar açıldıkça, akciğerler genellikle aktif olmayan bölgelerde açılır. Kaburga kafesindeki esneklik ve hareketlilik ne kadar fazlaysa, akciğerler de o kadar genişleyebilir ve akciğer gücü artar” (Lylie, 2014, s. 103).

Aşağıya bakan köpek pozunda inspirasyon ve ekspirasyon kasları aktif rol alır. Özellikle sırt kaslarından latissimus dorsi ve trapezius uzar ve kaburgaları açar, genişletir. Böylece havanın genişlemiş göğüs kafesinin içinde akciğerlere rahatça dolar. “Pozun içinde inspirasyon sırasında kaburgalar açılırken serratus anterior ve pectoraller (maj./min.) kasılırlar; quadratus lumborum kalçanın stabilizasyonunu sağlar ve belin düz pozisyonuna yardımcı olur.”²⁴ Aşağıya bakan pozun uygulanabilirliği arttıkça, yogada pozda derinleşmek olarak bilinen durum gerçekleştikçe kişinin bedenindeki ve nefesindeki dönüşüm muazzam farklar doğuracaktır.

“Diyafram kasının bittiği yeri beden vektörel olarak dış karşılığında arkada M.Latissimus Dorsi (kanat kası); önde M.pectoralis majör (göğüs kası) kası bulunur. Bunun anlamı şudur: M.latissimus dorsi ve M.pectoralis majör diyaframı destekler. Diyafram göğüs kafesini kasılınca içeri çekerken bu kaslar dışarı çekerler; bir anlamda diyafram kasının vektörel agonistidirler. Desteğin anlamı, agonist kasların harekete katılmaları olduğu kabul edilirse, diyafram kasılmasına ve gevşemesine destek çıkan bu iki kas iyi bilinmeli ve bilinçli bir şekilde kullanılabilir” (Denizoğlu, 2020, s. 235).

²¹ Latissimus dorsi: Sırtın genişlemesine katkıda bulunduğu kaburgaların hareketine ve normal solunuma önemli destek ve esneklik sağlar”(Dimon, 2021, s. 21).

²² Kişisel görüşme: Fizyoterapist Yoga Eğitmeni Merve Avcı, 28 Şubat 2024.

²³ Aşağıya bakan köpek pozunu (Adho mukha svanasana) Yoga Anatomisi, 2018, s. 224, Kaminoff & Matthews

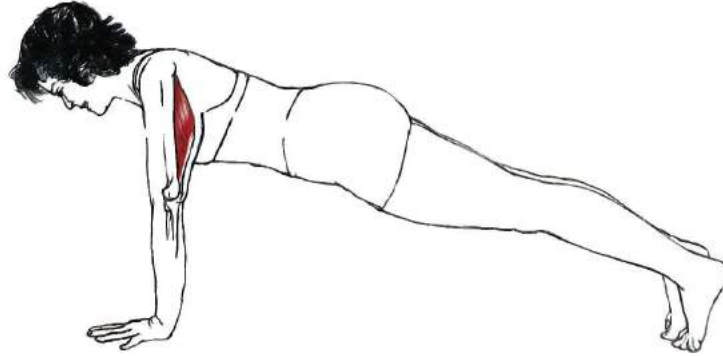
²⁴ Kişisel görüşme: Fizyoterapist & Yoga Eğitmeni Merve Avcı, 28 Şubat 2024.

Bu bakımdan nefes ve beden ilişkisi bağlamında appoggio için son derece faydalı bir duruş olması ile birlikte bilhassa; ses sanatçıları, eğitici ve öğrencileri için pozun uygulanması ile ortaya çıkacak kazanımlar konusunda ise “Omurgayı uzatır, omuzları ve özellikle de baldır kaslarını ve aşil tendonunu güçlendirir, bu pozisyon bilgilendirici nefes duyularına izin verir, düşük karın, bel ve kaburga kafesinin genişlemesini fark ettirir, göğüs boşluğunda alan bırakır ve bacakları aktive eder” (McCornack, 2021, s. 52). Ayrıca; Carman (2011), “Pranayama uygulamalarının şarkı söyleyenlerin akciğer fonksiyonunu ve kapasitesini geliştirdiğini, ses için daha uzun ifadeler ve daha iyi destek sağladığını, aynı zamanda gevşeme ile birlikte sahne korkusunu azaltarak seslerini sakinleştirmeye teşvik ettiğini deneyimleyerek aktarmıştır” (Carman, 2011, akt. Babaç, 2021, s. 28).

3.Dört Kollu Sopa Pozu / Düşük Plank (Chaturanga dandasana & Phalakasana)

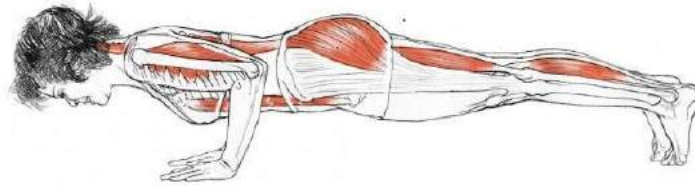
Hatha yoga pozları neye göre sınıflandırıldığında, dört kollu sopa duruşu, kol desteği ile elde edilen simetrik bir duruştur. Sanskritçe’de “chatur; dört, anga; kol,uzuv, danda; sopa, asana; poz” anlamına gelmektedir (Kaminoff & Matthews, 2018, s. 230). Bu poz, pilates ya da fitness dünyasında plank pozu olarak bilinmektedir. Hatha yogada dört kollu sopa duruşu olarak uygulanan bu pozun, kollar dirsekten kırık ve dirsekler düz şeklinde iki farklı versiyonu vardır. Pozun uygulanış amacı aynıdır, fakat yoga tarzlarının içinde uygulanış şekilleri değişebilir. Dört kollu sopa duruşunda tüm beden aktiftir. Genel vücut sağlığı açısından oldukça faydalı olan plank pozu bütünsel olarak tüm kas gruplarını güçlendiren bir pozdur. Bu pozu Fizyoterapist Avcı şöyle açıklamaktadır: “Tüm bedeninin aktif çalıştığı bir pozdur. Pozu uygularken aktif rol oynayan kaslar şunlardır: gastrocnemius, tibialis anterior, kuadriceps, hamstrings, gluteus maximus, abdominal kaslar, biceps, triceps, quadratus lumborum, erector spinae, SCM ve boyun fleksörleridir.”²⁵ Hatha yoga akışında kobra ve aşağıya bakan köpek pozu arasında bir geçiş pozu olarak uygulanır. Versiyon 1’de (Şekil 4).

Şekil 4. ²⁶Versiyon 1- Plank Pozu (Phalakasana)



Dirsekler gergin iken arka kol kası, versiyon 2’de (Şekil 5).

Şekil 5. ²⁷Versiyon 2 -Dört Kollu Sopa Pozu/Düşük Plank (Chaturanga Dandasana).



²⁵ Kişisel görüşme: Fizyoterapist & Yoga Eğitmeni Merve Avcı, 28 Şubat 2024.

²⁶ Plank Pozu (Phalakasana), Yoga Anatomi, 2018, s. 58, Kaminoff & Matthews.

Dirsekler bükülü iken ön kol kası kasılır. Bu duruşun en önemli faydası, postür kaslarını güçlendirerek bedendeki duruş bozukluklarını düzeltmesidir:

“Bu duruşu yerçekimine göre sürdürmek fiilen bütün solunum kaslarıyla kolları ve omuz kemerini devreye sokar. Kasların bu derece çaba harcaması, büyük dirence rağmen yapılan diyaframın hareketleri üstünde kuvvetli bir sabitleştirici etkide bulunur. Bu duruşta ilerleme kaydetmek kasların gayretlerini olabildiğince etkili hale getirmekle mümkündür ve bunu sonucunda gerek hizalanmayı gerekse düz bir şekilde nefes alıp vermeyi giderek daha uzun sürelerde muhafaza etme becerisi kazanılır” (Kaminoff & Matthews, 2018, s. 231).

Postür ve nefes ilişkisi bağlamında plank pozunun omurga hizasına katkısı ile nefes kapasitesinin artması, inspirasyon ve ekspirasyon kaslarının arasındaki ilişkinin daha bilinçli kurulması mümkündür. Ses alanında sanatsal kaygılar taşıyan ve mesleki ihtiyaçlar hisseden ses sanatçılarındaki kullanımı ile “tüm vücudu etkinleştirir ve güçlendirir, kasılma çabalarının bir sonucu olarak nefes genişlemesinin alanlarını fark ettirir” (McCornack, 2021, s. 57) şeklindeki tespitleri önemlidir.

TARTIŞMA

Alanyazın bakımından sahne sanatçılarının sağlığına dair geniş kapsamlı çalışmalar olmakla birlikte, yoganın bedensel ve zihinsel faydaları hakkında birçok araştırma olmasına rağmen, özellikle şarkıcılar için spesifik seçilmiş yoga pozlarından oluşan ve disiplinler açısından ilişkiselliğine değinen Türkçe bir araştırmaya rastlanılmamıştır. Ancak, Carman’ın (2011), şarkıcılar için yoga öğretim kitabı ve makalesi “Yoga for Singing A Developmental Tool for Technique and Performance” alandaki ilk çalışma sayılabilir. Diğer kaynaklara bakıldığında ise, Lister’in (2011) “Yoga for Singers: Freeing Your Voice and Spirit Through Yoga” ve Lyle’nin (2014) “Vocal Yoga: The Joy of Breathing, Singing and Sounding” adlı kitapları yoganın özellikle sahne sanatlarından şarkıcılık ile ilgili ilişkiselliğini araştırdığı ve kendi sanat tecrübesini aktardığı önemli kaynaklardır. Çalışmanın ilk oluşu bu çalışmanın motivasyonunu ve bakış açısını büyük ölçüde etkilemiştir.

Hutton’ın (2014) “Benefits of Yoga Pranayama, Asana, and Meditation Techniques for Classically Trained Singers and Voice Educators” isimli tezinde, yoga tarihini ve fiziksel ve felsefi anlamda yoganın şarkı söylemede tamamlayıcı olduğu konusu nazari olarak ayrıntılı bir şekilde tartışılmaktadır. Genel bilgilendirme anlamında yoga pozlarının faydalarının ortaya çıkarılması konusunda bu çalışmaya katkı sağlamıştır.

Collyer’in (2018) yazdığı “Yoga for singers holistic practice tool” adlı doktora tezinde ise, alanı şarkıcılık ve ses eğitmeni olan kişiler üzerinde bütünsel bir program ortaya koymuştur. Yoga pozları, nefes çalışmaları ve meditasyon uygulayarak, zihin ve ses ilişkisi konularında şarkıcılar için çok az sayıda pratik program olduğunu tespitinden hareketle bu üç unsur arasındaki bağlantıyı pekiştirmek ve öğretmek amacıyla tasarım ve uygulama yoluyla şarkıcılar için yoga programı kapsamında 18 adet resimli yoga sınıf planı hazırlamıştır. Bu çalışma ile Collyer, yoga temeline dayanan ses pedagojisi ve şarkıcılık alanına katkı sağlamıştır. Şarkıcılar için sistemli bir yoga programı uygulama fikri oluşturması bakımından çalışmanın katkısı büyüktür.

Türkçe alanyazındaki ilk olarak kabul edilebilecek çalışma ise, Babaç’ın (2021) yılında yazdığı, “Yoganın ses eğitiminde kullanılabilirliği: performans dayalı deneysel bir araştırma” adlı doktora tezidir. Bu tezde öğrencilere yönelik bir program dâhilinde, yoga ve nefes pratikleri yaparak, deney ve kontrol grubu üzerindeki öncesi/sonrası ölçülen ses performanslarının karşılaştırılmasına ilişkin sonuçlar elde etmiştir. Günümüzde konu hakkındaki Türkçe kaynakların azlığı göz önüne alındığında ses eğitimi ve yoga ilişkisini birlikte ele alan bu çalışmanın zengin kaynakça bilgisi bu çalışmaya bibliyografya bakımından destek olmuştur.

Tüm kaynaklar ışığında yapılan incelemeler neticesinde çalışmanın sınırlılıkları dahilinde seçilen pozların nefes farkındalık ve kontrolü yoluyla appoggio nefes tekniğinin eğitimi sırasında ve sonrasında şarkıcılık potansiyelini hızlandıracağı ve arttıracığı konusundaki fikirlere sonuç ve öneriler bölümünde yer verilmiştir.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Çalışmada, nefes ve ses üzerine mesleğini sürdüren sanatçı, eğitici ve öğrencilerin gelişimine fayda sağlayacağı amaçlanarak, 20. yy’da İtalya’da doğan appoggio nefes tekniği ile hatha yogada uygulanan kobra, aşağıya bakan köpek ve dört kollu sopa pozlarının ilişkisini, beden ve zihnin yanı sıra performansla sağlayacağı faydalar üzerinde durulmuştur. Multidisipliner bir bakış açısı ile ses eğitiminde soyut bir kavram olan nefes desteğinin, yoga pozları aracılığı ile bedende somutlaştırmak üzere fayda sağlayacağı yönünde düşünülmektedir. Bilhassa, nefes yönetimi ile ilgili problemler yaşayan kişilerin, seçilmiş pozları farkındalıkla ve düzenli bir şekilde uygulayarak nefes kontrolünde ve

²⁷ Dört Kollu Sopa Pozu /Düşük Plank (Chaturanga Dandasana), Yoga Anatomi, 2018, s. 224, Kamnioff & Matthews.

nefes kapasitesinde pozitif yönde gelişmeler elde edileceği öngörülmektedir. Çalışmanın multidisipliner araştırmalara kaynaklık edeceği umulmaktadır.

Yoga, kendi bedenimize yaptığımız bir yolculuktur. Bu yolculukta keşfettiğimiz her şey çok değerlidir. Bilhassa, mesleği nefes, ses ve beden ilişkisine bağlı meslekleri icra eden sanatçılar, eğitici ve öğrencilerin vücudun en temel ihtiyacı olan nefes kontrolü hususunda ustalaşmalarına yoga pratiklerinin yardımı olacağı düşünülmektedir.

Çalışmada seçilmiş birinci poz olan kobra pozunun (Bhujangasana) faydaları arasında omurganın esnemesi ile birlikte boyun, göğüs ve sırt kaslarının güçlenmesi sayılabilir. Bu faydalar, nefes alma ile ilgili yardımcı solunum kaslarının gelişmesi ile birlikte bireyin nefes alma farkındalığının artmasının yanı sıra, şarkıcılıkta çok önemli olan nefes kapasitesinde de artış öngörülmektedir. İkinci poz olan aşağıya bakan köpek pozunun ise, özellikle sırt, bel ve göğüs kaslarının esnemesi ve güçlenmesine fayda sağlayacağı, nefes verme ile ilişkili yardımcı solunum kaslarının, -kaburgayı pelvise bağlayan kasların- farkındalığını arttıracakı düşünülmektedir. Son olarak, dört kollu sopa pozunu beden postural kaslarını aktif çalıştırarak bireyin vücudundaki duruş bozukluklarının ortadan kaldırılması konusunda olumlu etkiler sağlayacağı beklenmektedir.

Nefesin önemini tartışılmaz bir konu olduğu şarkıcılık mesleğinde, hatha yoganın üç farklı pozunu uygulayarak; nefes alma-verme ile ilgili ana ve yardımcı kasları tanıma, esnetme ve güçlendirme bilinci kazanmak kişilerin şarkıcılık potansiyellerini ileri seviyelere taşınmasına yardımcı olacaktır. Ses eğitimi alanında nefes alma ve verme kasları ile olan ilişkinin kurulması ile diyafram desteği olarak bilinen appoggio nefes tekniği ve felsefesinin güçlendirilmesi yoluyla sanatsal kaygılar yaşayan öğretici ve öğrenciler zihin ve bedeni birbirine bağlayarak nefes üzerinde odaklanma; pozda derinleşerek nefes çalışmaları ve meditasyon pratikleri ile kendilerini geliştirerek bedenleri üzerinde ustalaştırabileceklerdir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Çalışma Konsepti/Tasarım- B.K., N.Ö.T.; Veri Toplama- B.K., N.Ö.T.; Veri Analizi/Yorumlama- B.K., N.Ö.T.; Yazı Taslağı- B.K., N.Ö.T.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- B.K., N.Ö.T.; Son Onay ve Sorumluluk- B.K., N.Ö.T.; Malzeme ve Teknik Destek- B.K., N.Ö.T.; Süpervizyon - B.K., N.Ö.T.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek akmadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Conception/Design of Study- B.K., N.Ö.T.; Data Acquisition- B.K., N.Ö.T.; Data Analysis/Interpretation- B.K., N.Ö.T.; Drafting Manuscript- B.K., N.Ö.T.; Critical Revision of Manuscript- B.K., N.Ö.T.; Final Approval and Accountability- B.K., N.Ö.T.; Material and Technical Support- B.K., N.Ö.T.; Supervision- B.K., N.Ö.T.

Conflict of Interest: The authors has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Yazarların ORCID ID’si / ORCID ID of the authors

Burcu KOŞAR 0009-0008-4591-0653

Nesibe ÖZGÜL TURGAY 0000-0002-4876-1509

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Aksoy, Z. (2023). Advayta Yoga Uzmanlık Programı, Ders Notları, Online.
- Aktaş, Y. (2018). İnsan Anatomisi ve Kinesiyoloji, Türkiye Voleybol Federasyonu. https://tvf.org.tr/wp-content/uploads/2018/04/insan_anatomisi.pdf
- Babaç, E. (2021). Yoganın Ses Eğitiminde Kullanılabilirliği: Performansa Dayalı Deneysel Bir Araştırma (Yayınlanmış Doktora Tezi). Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Burdur.
- Carman, J. E. (2011). Yoga For Singing – A Developmental Tool For Technique And Performance. Oxford: Oxford University Press.
- Collyer, S. (2018). Yoga For Singers-A Holistic Practice Tool (Unpublished Doctoral Thesis). Queensland University of Technology: Brisbane.
- Denizoğlu, İ. (2020). Klinik Vokoloji (1. Baskı). Ankara: Karaca Tanıtım Hizmet Matbaa Kağıt Paz. Ve Tic. Ltd. Şti.

- Dimon, T. (2022). Ses Anatomisi, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara.
- Han, P. (2018). Principles of Appoggio: The Interrelationship Between Theory And Practice For Today's Young Opera Singers (Indiana University) Indiana University, USA.
- Hutton, C. (2014). Benefits Of Yoga Pranayama, Asana, And Meditation Techniques For Classically Trained Singers And Voice Educators (Unpublished Doctoral Thesis). Arizona State University, Arizona.
- Kaminoff, L. & Matthews, A. (2018). Yoga Anatomisi. (S. Tilev, Çev.) 2. Basım. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Kişisel görüşme: Fizyoterapist & Yoga Eğitmeni Merve Avcı 28 Şubat 2024.
- Kürkçüoğlu, S. (2020). Ses Eğitiminden Sahneye, Gece Kitaplığı Yayınevi, Ankara.
- Lahange, S., & Ark. (2023). Importance of Bhujangasana in Daily Life, International Journal of Trend in Scientific Research and Development (IJTSRD), Volume 4 Issue 1, December 2019 Available Online: www.ijtsrd.com e-ISSN: 2456 – 6470
- Lister, L. (2011). Yoga For Singers -Freeing Your Voice And Spirit Through Yoga. Raleigh North Carolina: Lulu Press.
- Llyod, A., Hoffman-Ruddy, B., Silverman, E. & Lehman, J. L. (2017). Vocal Yoga: Applying Yoga Principles In Voice Therapy. *Journal of Singing*, 73(5), 511-518.
- Lyle, H. (2014). Vocal Yoga: The Joy Of Breathing, Singing And Sounding. Bluecat Music & Publishing.
- McCornack, H. (2021). Yoga, singing, and the singer: a balance of effort and ease (A report, submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree, Master of Music) Kansas State University Manhattan, Kansas.
- Mattocks, N. (2014). Yoga And Dance: Effects of Yogic Practice on Pre-professional Dance Training, A Senior Honors Project Presented to the Honors College, East Carolina University In Partial Fulfillment of the Requirements for Graduation with Honors, NC.
- Robin, C. (2014). Appoggio Demystified, Vol.9 (2013): The Phenomenon of Singing International Symposium IX, York University, Ontario, Canada.
- Töreyin, A. M. (2021). Ses Eğitiminde Metot ve Uygulama, Akademi Yayınevi, Ankara
- TTDK, (2006). Türkçe Tıp Dili Kılavuzu, Kocaeli Üniversitesi Tıp Fakültesi, Kocaeli Üniversitesi Basımevi, Kocaeli. http://tip.kocaeli.edu.tr/docs/ttdk_2007.pdf
- Singh, V., Singh, C., & Reddy, T. (2019). Benefits of Yoga Pranayama, Asana, and Meditation Techniques for Classically Trained Singers, International Journal of Movement Education and Sports Sciences (IJMESS) Annual Refereed Peer Reviewed Journal Vol. VII No. 1 January-December. Online ISSN 2321-7200 Print ISSN 2348-5604 A UGC Approved & Notified Journal, India.
- Yildiz, A., & Mustafaoğlu, R. (2020). Sağlıklı bireylerde depresyona yatkınlık durumunun postüre etkisinin incelenmesi. *OPUS International Journal of Society Researches*, 15(24), 2746-2763. <https://doi.org/10.26466/opus.614496>.

Atıf Biçimi / How cite this article

Koşar, B., & Özgül Turgay, N. (2024). The Contribution of Hatha Yoga Poses "Cobra, Downward Facing Dog, Four-Limbed Staff Pose" to the Appoggio Technique. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(1), 92–104. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1452444>

Saygun'un Müziğinde Alaca Dor Töre Dizisinin Dikey Boyutu: [3, 5, 3] Akorunun Kökenine İlişkin Bir İrdeleme

Vertical Dimension of the Chromatic Dorian Mode Scale in Saygun's Music: A Scrutiny Regarding the Origin of the [3, 5, 3] Chord

Orhan Veli ÖZBAYRAK¹ 

¹Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı, Ankara, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Orhan Veli ÖZBAYRAK

E-posta / E-mail : orvelozbayrak@hacettepe.edu.tr

*Bu çalışmanın ilk hâli, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı tarafından 23-24 Mayıs 2022 tarihlerinde İstanbul'da düzenlenen Besteci ve Müzikolog Ahmed Adnan Saygun Sempozyumu'nda 23 Mayıs 2022 günü sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

ÖZ

Saygun'un Türk halk müziğinin modal yapısı üzerine kuramsal bilgiler verdiği çeşitli yayınlarının ve bu yayınları bağlamında düşünülmesi gereken *Töresel Müsiki* başlıklı okuma kitabının içerikleri, bir budun müzikbilimci olarak kendisinin Türk halk müziğini ve bu müzik geleneğini içine yerleştiği "Akdeniz havzası" müziklerini modal bakımdan antik Yunan mod kuramıyla ilişkilendirdiğini göstermektedir. Bu yayınlarda yer verdiği 'töre' dizileri aynı zamanda modal açıdan bestecinin yapıtlarının da temelini oluşturur.

Saygun'un bu yayınların sadece birinde yer verdiği 'Alaca Dor Terkibi', yapıtlarının yatay boyutunun vazgeçilmez ve uzun erimli ses malzemelerinden biri, belki de en dikkat çekenidir. Bestecinin bu diziyi kullanma gerekçesinin salt bir müziksel tercihe veya beğeniye dayanmadığı, bazı budun müzikbilimsel ve kültürel olgulardan kaynaklandığı düşünülmektedir. Bu durum, bestecinin anılan diziyi bir armonik malzeme olarak da kullanmış olup olmadığı sorusunu akla getirir.

Karadeniz ve Berki, [3,5,3] şeklinde formüleştirdikleri akor yapısının ve türevlerinin, Saygun'un yapıtlarında sıklıkla bulunduğu saptamasını yaparken bir anekdota dayanarak bunun kaynağının Bestenigâr dizisi olduğunu belirtmiştir. Ancak bu akor ve türevleri, Saygun'un kullandığı ve yapısında eksilmiş sekizli veya büyük yedili bulunan başka dizilerden de elde edilebilmektedir. Bununla birlikte, eksilmiş sekizlinin artmış birinin çevrimi olması, söz konusu akor yapısının, alaca Dor töre dizisinden de elde edilmiş olabileceği olasılığını akla getirmekte ve bu çalışma Saygun'un bir imzası olarak nitelendirilen [3,5,3]'ün altında bir başka 'imza'nın bulunduğunu savlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ahmed Adnan Saygun, [3,5,3], Alaca Dor Töresi

ABSTRACT

The contents of Saygun's various publications, in which he provides theoretical information on the modal structure of Turkish folk music, and the solmization book titled *Töresel Müsiki* (Modal Music), which should be considered in the context of these publications, show that he has modally associated Turkish folk music with the ancient Greek musical system. The mode scales (*töres*) included in these publications also form the basis of the composer's works from a modal point of view. One scale that Saygun included in only one of these publications, *Alaca Dor Terkibi* (Dorian scale in the chromatic genus), also possesses unique compositional sound material, for it is used frequently by the composer throughout his numerous works. This begs the question of whether the composer might have also used this scale as harmonic material.

Karadeniz and Berki determined that the chord structure they formulated as [3,5,3] and its derivatives are frequently found in Saygun's works and stated that, in light of an anecdote they quoted, the source for this is the *Bestenigâr* scale. However, this chord and its derivatives can also be obtained from some other scales the composer also uses, including the chromatic Dorian mode, and this study asserts that the [3,5,3] chord, a signature of Saygun according to Karadeniz and Berki, may have emerged from another scale, which essentially seems the genuine underlying signature.

Keywords: Ahmed Adnan Saygun, [3,5,3], chromatic Dorian mode

Başvuru/Submitted : 15.03.2024

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 15.04.2024

Son Revizyon/
Last Revision Received : 30.04.2024

Kabul/Accepted : 03.05.2024

Online Yayın /
Published Online : 11.06.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

Adnan Saygun is one of the most important central figures of 20th-century Turkish music and has made many theoretical and ethnomusicological studies in addition to his productive career as a composer. He has published these in such publications as books, articles, and conference papers. His publications titled *Musiki Temel Bilgisi Kitap IV* (Fundamentals of Music, Book IV) (1966) and *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey* (1976), in which he gave theoretical information on the modal structure of Turkish folk music, and the solmization book titled *Töresel Musiki* (Modal Music) (1967), which can be considered a kind of supplementary gradus due to containing musical examples based on the content of the former one, show that Saygun as an ethnomusicologist had based his theoretical understanding on the ancient Greek modal theory while explaining the basics of Turkish folk music and the music of the Mediterranean Basin, which he regarded as a cultural superset of Turkish musical tradition in terms of modality. When examining these publications in detail and comparing them with the works of the composer, the modal scales (*töres*; an interesting and unique word choice for mode, which the composer himself solely used in Turkish musical terminology) included in these publications are seen to form the basis of the composer's works from a modal point of view.

One scale, the *Alaca Dor Terkibi* (Dorian scale in the chromatic genus) that Saygun included in only his *Töresel Musiki*, is one of the indispensable and long-term sound materials of the horizontal dimension of his works and is perhaps the most striking. The composer's reason for using this scale is thought to be based not solely on a pure musical preference or taste but to have been due to some ethnomusicological and cultural phenomena, especially the instability of the 2nd and 6th scale degrees in Turkish folk music, which are referred to in his aforementioned publications and many others. This situation leads to the question of whether the composer might have also used this scale as harmonic material, for it is almost constantly present to a greater or lesser extent in the composer's œuvre.

Karadeniz and Berki (2016) determined the [3,5,3] chord structure they had formulated, as well as its derivatives [3,3,5] and [5,3,3] to be frequently found in Saygun's works and stated the origin for this to be a traditional Turkish music maqam, the *Bestenigâr* scale, which they positioned as the "fundamental scale" of the composer's musical understanding in light of an anecdote they had quoted. This study compares some of the information in this anecdote and the way it was conveyed with the theoretical information Saygun had included in his publications and, by pointing out some of the inconsistencies and contradictions that emerged as a result, justifies why the *Bestenigâr* scale could not have been fundamental to the composer's modal understanding. Still, the aforementioned chord structure can also be obtained from some other scales, such as the *Neveser* and the *Nikriz* (disjointed Hypohicaz and disjointed hypo[Hicaz+Phrygian] modes respectively according to Saygun's terminology), which the composer also used and have a diminished eighth or major seventh in their structure. Additionally, the fact that the diminished eighth is an inversion of the augmented prime suggests the possibility that this chord and its derivatives may have been derived from a more fundamental scale: the chromatic Dorian mode scale. Therefore, this study asserts that the [3,5,3] chord, a signature of Saygun according to Karadeniz and Berki, may have been emerged from another underlying signature, by recalling the following words the composer had said to one of his students, which spontaneously and concisely express his mystical *Weltanschauung* and persona: "Nothing is as it seems."

Giriş: Saygun'un Mod Anlayışının Temel Özellikleri

Besteci ve budun müzikbilimci kimliklerine sahip olarak her iki alanda da önemli yapıtlar ve yayınlar üretmiş olan Saygun'un söz konusu iki kimliğini birbiriyle ilintileyen en önemli öge mod olgusudur. Besteci bu durumu, ilk yapıtından başlayarak "[...] bir modal hava içine[...]" girdiği ve "[...] o tarihten bu yanada[sic] işte bu modal çalışma[...]" içinde bulunduğu sözleriyle açıkça belirtmektedir (Saydam, 1973, s. 5). Bu nedenle, çalışmanın başlığında yer alan kavramları açıklamadan ve ikisi arasındaki olası ilişkiye işaret etmeden önce, ele alınan konunun bağlamının daha iyi anlaşılabilmesi için Saygun'un mod olgusu üzerine kuramsal bilgiler verdiği ve bundan ötürü çalışmanın çerçevesini ve kapsamını oluşturan beş farklı yayını anmak ve bunların içeriğinden hareketle mod anlayışının bazı temel özelliklerine dikkat çekmek gerekmektedir.

Zamandizinsel açıdan bu yayınlardan ilki, 1960 yılında basılmış olan *Encyclopédie de la Pléiade*'ın 1. cildi içinde yer alan *La Musique Turque* (Saygun, 1960) başlıklı ansiklopedi maddesidir¹. Bu çalışmanın ele aldığı konu bakımından söz konusu yayında en dikkat çeken şey, Saygun'un antik Yunan mod dizileri ile Türk müziği makam dizilerini eşleştiren tablolara yer vermesidir (Saygun, 1960, ss. 582-588, 2009a, ss. 14-16). Bir başka önemli ayrıntı ise Saygun'un Türk müziği makam dizilerinin bir pentakord ile bir tetrakordun birleşiminden oluştuğuna ilişkin geleneksel görüşü

¹ Söz konusu ansiklopedi maddesinin İlhami Gökçen tarafından yapılan çevirisi 2009 yılında *Folklor/Edebiyat* dergisinin 58. sayısında *Türk Musikisi* (Saygun, 2009a) başlığıyla yayımlanmıştır.

açıkça reddettiğini belirtmesi ve Türk müziğinin “[. . .] üçlüler [trikord] birleşiminden doğan bir dörtlüler [tetrakord] sistemi[. . .]” (Saygun, 2009a, s. 10) kullandığı düşüncesini savunmasıdır (Saygun, 1960, s. 574). Bu düşünce Saygun'un kuramsal açıdan Türk müziğinin kökenini antik Yunan müzik kuramına dayandırdığı çıkarımının yapılmasına olanak sağlamaktadır.

Değnilmesi gereken ikinci yayın, *Musiki Temel Bilgisi* dizisinin 1966'da yayımlanan son kitabının (*Kitap IV*) son bölümüdür. Bu bölümde Türkçede “töre” sözcüğüyle karşıladığı mod kavramına yer veren Saygun², bu olgunun hem müzikbilimsel hem de kuramsal tarihçesine değinmiş ve töre dizilerinin yapısını açıklayarak çeşitli ezgilerle örneklemiştir farklı töre dizilerini göstermiştir (Saygun, 1966, ss. 245-262). 1967'de yayımlanan *Töresel Musiki* başlıklı okuma kitabı ise hem yayım tarihinin yakınlığı hem de içeriği bakımından bir önceki yayımla birlikte düşünülmesi gereken ve bu yayına ek olarak tasarlanmış bir uygulama kitabı olarak değerlendirilebilir. Saygun bu kitapta kuramsal açıdan herhangi bir açıklama yapmamakla birlikte *Musiki Temel Bilgisi Kitap IV*'te gösterdiği ve yapısını ayrıntılı bir biçimde açıkladığı töre dizilerini bağlı buldukları ailelere göre sınıflandırmış ve her biri için halk müziğinden veya özgün ezgilere yer vermiştir. Ancak yer verilen töre dizileri bakımından iki yayın arasında ilk bakışta ufak, bu çalışmanın konusu bakımından ise önemli bir farklılık bulunmaktadır. Bu noktaya daha sonra değinilecektir.

Saygun'un 1976 yılında yayımlanan ve iki bölümden oluşan *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey* başlıklı kitabı, adından da tahmin edilebileceği üzere, 1936 yılında Çukurova bölgesine yapılan derleme gezisini konu edinmekte ve bu gezi kapsamında elde edilen verileri ve bunların değerlendirmesini içermektedir. Kitabın ilk bölümü Bartók'un geziye ilişkin notlarından ve yapılan derlemelerin çevriyazılarından oluşmaktayken Saygun tarafından yazılan ve kuramsal açıdan Türk halk müziğinin modal, tartımsal ve dilsel özelliklerini farklı başlıklar altında inceleyen ikinci bölümü, hem kendisinin saptamalarına hem de Bartók'un notları ve çevriyazılarına ilişkin eleştirel değerlendirmelere yer vermektedir. İkinci bölümde Saygun'un Bartók'un notlarına ilişkin yönelttiği ve kendisinin mod anlayışını vurgulayan en dikkat çekici eleştirilerden biri mod dizilerinin adlandırılmasına ilişkin şu tümcelerdir: “Bartók, bu dizilerin isimlendirilmesi için Doryen, Frigyen vb. gibi kiliseyle ilişkili olan modal terimlere başvurmuştur. Kişisel olarak, yanlış anlamaya yol açabilecek olan ve halk ezgilerine uyarlanamaz bu terimlerden sakınmaktayım.”³ (Saygun, 1976, s. 225). Bu noktada şunu belirtmek gerekir ki Saygun'un anılan önceki üç yayınında “Doryen, Frigyen, vb.” adları sıkça kullandığı görüldüğünden sakındığı şey bu adların kullanılması değil, bu adların “kiliseyle ilişkili”, yani Avrupa'da sonradan ve kilise müziğine bağlı olarak gelişen mod kuramı bağlamında ve bu kuramdaki şekliyle kullanılmasıdır. Dolayısıyla Saygun'un bu ifadesi, kendisinin Türk halk müziğinin modal yapısını antik Yunan müzik kuramıyla ilişkilendirdiğine ilişkin bir başka dayanak olarak değerlendirilmelidir⁴. Bu kitapta Türk halk müziğinin modal özellikleri bakımından Saygun'un yapmış olduğu bir saptama bu çalışmanın konusu açısından son derece önemli olup buna da gereken yerde değinilecektir.

Zamandizinsel açıdan son sırada yer alan ve değnilmesi gereken bir diğer yayın ise Saygun'un *Orkestra Dergisi*'nin 1986 yılında yayımlanan 158. sayısı içindeki *Tetrakordal Yapı ve “Mese”nin İşlevi* başlıklı yazısıdır⁵. Söz konusu yazıda iki tetrakordun bitişik bir şekilde birleştirilmesiyle oluşmuş mod dizilerinin yapısı içinde *mésenin*, yani orta sesin veya durağın işlevi üzerine bilgiler veren Saygun, Türk müziğinde bir aile oluşturan makam dizileri arasındaki en önemli ve göze çarpan ortak özelliğin *mésenin* sabitliği olduğunu belirtmekte ve bu bağlamda çeşitli makam dizileri arasında karşılaştırmalı örnekler vermektedir (1986, ss. 11-14). Böylesi bir saptama, yine, Saygun'un Türk müziğinin makamsal yapısı ile antik Yunan mod kuramını ilişkilendirme çabasını açıkça gözler önüne serer. Buna ek olarak, kendisinin, makam dizilerinin bir tetrakord ile pentakordun (veya tam tersi) birleşiminden elde edildiği düşüncesini reddettiğini belirten *Türk Musikisi*'ndeki görüşünü aynı şekilde tekrar ettiği de görülmektedir (1986, s. 16).

Yukarıdaki bilgilerden hareketle anılan yayınların kuramsal açıdan ortak özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

1. Dizilerin gösteriminde her zaman tetrakord yapısı temel alınmıştır.
2. Diziler her zaman inici gösterilmiştir⁶.

² Söz konusu kavramlar üzerine ayrıntılı bir tartışma için bkz. Özbyrak, 2023, ss. 122-147.

³ Türkçe çevirisi bulunmayan yayınlardaki ifadelerin çevirileri bu çalışmanın yazarına aittir.

⁴ Antik Yunan mod kuramı ile Batı'daki mod kuramı hakkında bilgi ve bu ikisi arasındaki farklılıklara ilişkin bir değerlendirme için bkz. Özbyrak, 2018, ss. 20-77.

⁵ “Bu, başka bir bildirinin konusu olabilir.” (Saygun, 1986, s. 14) ifadesi bu yazının bir bildiri metni olduğunu düşündürmekle birlikte metnin içinde söz konusu yazının hangi sempozyumda sunulduğuna ilişkin herhangi bir bilgi yer almamaktadır. İkincil kaynaklar bu metnin *Structure Tetracordale et la Fonction de la Mèse* adıyla 1982 yılında Budapeşte'deki bir konferansta bildiri olarak sunulduğunu belirtir (Duygulu, 2004, s. 82; Refiğ, 1991, s. 127), ancak atfı yapılan yayınlarda da herhangi bir künye bilgisine yer verilmediği görülmektedir.

⁶ Anılan beş yayın kapsamında bu konudaki tek istisna *Tetrakordal Yapı ve “Mese”nin İşlevi*'nin içinde yer alan Örnek 9'da Karcıgar, Süznâk ve Hüzzam makam dizilerinin çıkıcı gösterilmiş olmasıdır (Saygun, 1986, s. 12). Burada Saygun, Türk müziği kuramcılarının makam dizilerinin yapısıyla ilgili benimsedikleri geleneksel görüş uygun olarak dizileri tetrakord + pentakord veya pentakord + tetrakord yapısında gösterirken kuramsal açıdan aslında neyi benimsediğini de örneklemiştir. Bu açıdan bakıldığında dizilerin sadece anılan yerde çıkıcı ancak diğer örneklerde inici olarak gösterilmiş olması, dizi seslerinin sıralanmasında tercih edilen yönün hem müzikbilimsel hem de kültürel açıdan Saygun için ne kadar önemli olduğunu kendiliğinden tanımlayan bir niteliğe sahiptir. Bundan ötürü Saygun için çıkıcı dizinin 5. yüzyıl sonrasındaki Avrupa müzik kültürüyle, inici dizininse eski Anadolu ve çevresi müzik kültürleriyle özdeşleşen bir görünüm olduğunu söylemek yanlış olmasa gerektir.

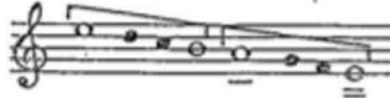
3. Dizilerin adlandırılmasında antik Yunan müzik kuramındaki terimler kullanılmıştır.
4. Türk müziğinde kullanılan perde aralıkları söz konusu olmadıkça diziler için herhangi bir makam adı kullanılmamıştır.

Yukarıda sıralanmış olan ortak özelliklere *Musiki Temel Bilgisi Kitap IV*'ten şu kesit örnek verilebilir:

Örnek 1. Saygun'un Yayınlarında Töre (Mod) Dizilerinin Gösterilmesi ve Adlandırılması (1966, s. 251)

124 — Dor töresi:

1) Ayrık dor töresi: Dor tetrakordlarının ayrı olarak bir araya getirilmesiyle elde olunan töredir: [1]



Misal 488

2) Bitişik dor töresi: Dor tetrakordlarının bitişik olarak bir araya getirilmesi ile elde olunan töredir:



Misal 490

Böylelikle, söz konusu yayınlardan açıkça anlaşılabilir, ancak ilginç bir biçimde Saygun üzerine yapılan çalışmalarda pek vurgulanmamış, söz edilmişse bile kuramsal gerekçeleri ayrıntılı ve karşılaştırmalı olarak aydınlatılmamış olan, kendisinin budun müzikbilimsel görüşlerinin temelinde yatarak besteciliğini de derinden etkilemiş bir durum ortaya çıkar. Bu da Saygun'un kendisine temel aldığı mod kuramının Avrupa'da sonradan ortaya çıkmış ve kilise modları adıyla bilinen mod kuramı değil, antik Yunan mod kuramı olmasıdır. Saygun'un Türk müziği ile Antik Yunan müziğini modal bakımdan ilişkilendirmesinin düşünsel gerekçesini şu ifadesinde bulmak olanaklıdır: "Bana öyle geliyor ki Türk halk müziğinin temel kalıntıları bir yandan Anadolu-Ege uygarlıklarında, diğer yandan Türklerin asıl memleketlerinden getirdikleri pentatonik müziğin ana unsurlarında bulunmaktadır." (Saygun, 1976, s. 255). Bu görüşü destekleyen bir başka ifadenin ise yukarıda sözü edilen yayınların bir diğerinde şu şekilde yer aldığı görülmektedir:

Eski Yunan terimleri kullanıldı diye bu törelerin ve türlerin sadece o çağlara ve o çağlarda yaşamış olan insanlara ait ve onların malı sanılmamalıdır. Her şeyden önce, muhtelif töreler ve türler bakımından Türkiye topraklarının, böyle bir sistemin teşekkülünde çok büyük bir payı olmuştur ve bu olay, daha eski Yunan çağlarında dahi belirtilmiştir. (Saygun, 1966, s. 262)

Aynı yayında Saygun, dizilerin inici gösterilmesinin gerekçesini de şu şekilde belirtmektedir: "Tetrakord musikisi⁷ hangi törede olursa olsun 'in[i]cilik' niteliğine sahiptir[. . .] Dizileri hep inici olarak yazmamızın sebebi budur." (Saygun, 1966, s. 250)

Eldeki bu bilgilerle birlikte Saygun'un hem kendi yayınlarında hem de yapıtlarında kullandığı dizisel malzemenin adlandırılmasında antik Yunan müzik kuramındaki mod adlarını yeğlemesinin olası nedenleri şu şekilde sıralanabilir:

1. "ağacın kökle, insanın toprakla bağlarını" (Saygun, 2009b, s. 31) arayan bir kişi olarak 'en eskiyle' ilişki kurma arayışı ve çabası.
2. Yapıtlarını eşyedirimli düzende yazmış olması nedeniyle makam adı kullanmasının yaratabileceği tartışma ve sorunlardan kaçınmak.
3. Kullandığı dizisel malzemeyi uluslararası düzlemde daha yaygın bilinen (veya içeriği daha kolay anlaşılabilir) adlarla açıklamak.

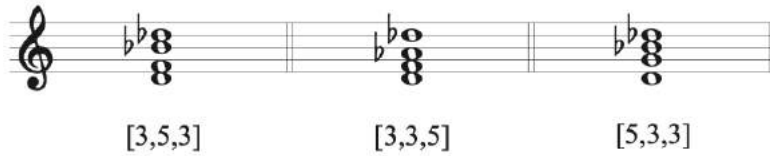
⁷ Bir önceki alıntının içeriğinden de anlaşılabilir üzere Saygun'un burada kullandığı 'tetrakord musikisi' deyimini, "Akdeniz havzası, yakın şark, orta şark[. . .]" (Saydam, 1973, s. 8) müziklerinin bütününe gönderme yapan genel bir nitelimeyi ifade eder. Dolayısıyla saptamasının doğal olarak geleneksel Türk halk ve sanat müziklerini de kapsadığı son derece açıktır.

Saygun'un modal anlayışının temel hatları üzerine verilen bilgilerin ardından, bu çalışmanın ana savını ortaya koymadan önce, başlıkta yer alan ve birbiriyle ilintilendirilen kavramların açıklanması gerekmektedir. Buna göre, ilkin '[3,5,3] akoru'ndan ne kastedildiği belirtilmelidir.

[3,5,3] Akoru

[3,5,3] akoru, Karadeniz ve Berki'nin (2016), Saygun'un yapıtlarında sıklıkla var olduğunu saptadıkları özel bir akor yapısına işaret eder. Köşeli ayraç içerisinde yer alan her bir rakam, -kök sestem başlayarak tize doğru- bir akor sesiyle diğeri arasında toplamda kaç yarım perde bulunduğunu belirtir. Aynı çalışmaya göre bu akor yapısının -yine Saygun'un yapıtlarından yola çıkarak- iki türevi vardır. Bunlar da sırasıyla [3,3,5] ve [5,3,3] olarak tanımlanmıştır (2016, ss. 76-77). Söz konusu akor ve türevlerinin bestecinin yapıtlarında sıklıkla kullanılmış olmasının, bu aralıklarla kurulmuş akorların armonik bakımdan Saygun'un müzik dilinin en dikkat çekici malzemesi olduğu sonucunu doğurduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu yüzden Karadeniz, haklı olarak [3,5,3] ve türevlerinin "Saygun'un yapıtları için bir *imza* niteliği taşıdığı" (2016, s. 52) saptamasını yapmıştır. Söz konusu akor yapıları, aralarındaki farkın daha belirgin bir biçimde anlaşılması için ortak bir kök ses üzerinde şöylece örneklendirilebilir:

Örnek 2. Re Üzerine [3,5,3] Akoru ve Türevleri



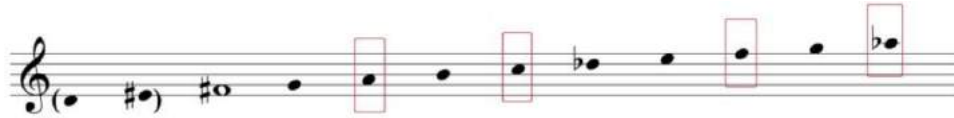
[3,5,3] Akorunun Kökenine İlişkin İlk Açıklama: 'Bestenigâr Anekdotu'

Bu noktada akla gelen iki soru vardır: Birincisi, Saygun'un bu akorları yapıtlarında ısrarla ve yoğun bir biçimde kullanarak bunlara müzik dilinde özel bir önem ve konum vermesinin salt işitsel veya tınısal bir beğeniden mi kaynaklandığı, yoksa söz konusu yeğlemenin neden(ler)i olup olmadığı; ikincisi, konuyla ilgili yukarıda atıf yapılan yayınlarda -ve hâliyle bu yayınlardaki anlatımı temel alan bu metnin izlediği sıralamada-, Karadeniz'in *Bir Saygun İmzası: [3,5,3]* başlıklı yüksek lisans tezinin başlığının açıkça gösterdiği gibi, [3,5,3]'ün diğeri iki türevinin neden önünde yer aldığı veya daha doğru bir ifadeyle neden 'eşitler arasında birinci' olduğudur. Karadeniz ve Berki, bu iki sorunun yanıtını Özkan Manav'dan aktardıkları şu anekdotu dayandırmaktadır:

Ahmed Adnan Saygun; bu kurumda verdiği derslerin birinde, tahtaya bestenigâr makamını oluşturan sesleri yazar ve ortaya çıkan diziyi "temel dizi" olarak kabul ettiğini söyler. "Ben, geleneğimde zaten var olan bu dizide yer alan seslerden istediğim dördünü seçebilir ve onlardan bir akor oluşturabilirim." diyerek, sırasıyla la, do, fa ve lab'ü işaretler. (Karadeniz ve Berki, 2016, s. 75)

Bu anekdot dizik üzerinde şu şekilde gösterilmiştir:

Örnek 3. Özkan Manav'ın Anlattığı Anekdotun Dizik Üzerinde Gösterilmesi (Karadeniz ve Berki, 2016, s. 75)



Yukarıda alıntılanan anekdot ile Örnek 3'teki gösterim bir arada düşünüldüğünde birinci sorunun yanıtı, Saygun'un, "oktavı oluşturan 12 kromatik sesin 10'unu kapsayan perde zenginliği [nedeniyle][. . .][Bestenigâr] makamın[ın] varlığının ve özel konumunun bilincinde[. . .]" (Karadeniz, 2016, s. 52) olarak bu makam dizisini "temel dizi" olarak kabul etmesi, ikinci sorunun yanıtı ise işaretlediği seslerle oluşan akorun [3,5,3] şeklinde formülleştirilebiliyor oluşudur.

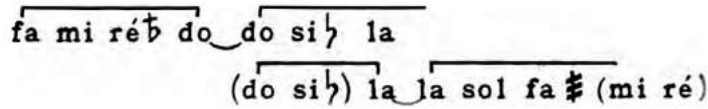
Saygun'un Yayınları Bağlamında Bestenigâr Anekdotunun Aktarımındaki Çelişkiler ve Bir Soru: [3,5,3] mü, [3,3,5] mi?

Bu aşamada, çalışmanın giriş bölümünde Saygun'un kendi yayınlarında modlarla ilgili verdiği bilgilerden yola çıkılarak yapılan saptamaları hatırlamak gerekir. Çünkü bu saptamalarla sözü edilen anekdot ve Örnek 3'teki gösterimi arasında birbiriyle çelişen bazı noktalar bulunmaktadır. Birincisi ve en göze çarpanı dizinin yönüyle ilgilidir;

Saygun, adı geçen yayınlarda dizileri her zaman inici gösterdiği halde Örnek 3'teki dizi çıkıcı gösterilmiştir. İkincisi, Bestenigâr makam dizisini “temel dizi” şeklinde nitelendirdiğinin söylenmesidir; oysa, kuramsal yayınlarda antik Yunan modlarına yer veren ve bu modların Türk halk müziği ile olan bağlantısını vurgulayan Saygun'un, söz konusu yayınlarda çoğunlukla makam adı vermekten kaçındığı veya vermemeyi yeğlediği gibi, geleneksel Türk müziği kuramında mürekkep makam sınıfına giren Bestenigâr makamını -kuramsal açıdan veya kendi müzik dilinin estetiği bakımından- “temel dizi” olarak konumlandığına ilişkin herhangi bir bilgiye de rastlanmamaktadır⁸. Bu çelişkilere ek olarak belirtilmesi gereken iki nokta daha vardır. Bunlardan biri anekdot metninde kullanılan “[. . .] dizide yer alan seslerden istediğim dördünü seçebilir ve onlardan bir akor oluşturabilirim.” ifadesiyle ilgilidir. Elbette bir besteci, istediği bir diziden arzu ettiği seslerle herhangi bir akor oluşturabilir. Ancak bu ifade [3,5,3] ve türevleri bağlamında düşünülür ve bu akorların Saygun'un yapıtlarında sıklıkla kullanıldığı anımsanırsa, söz konusu aralık yapılarına sahip akorların dizide yer alan seslerden ‘istenilen dördünün’ bir araya getirilmesiyle değil, bu seslerden ancak bazılarının seçilmesi koşuluna bağlı olarak elde edilebileceği görülecektir. Bir örnek vermek gerekirse, dizide yer alan fa#, si, re ve mi sesleri seçildiğinde hiçbir şekilde [3,5,3] ve türevi akorlar oluşturulamaz. Diğerleri ise Saygun'un işaretlediği söylenen la, do, fa ve lab seslerini neden işaretlediği, bu sesleri seçmesinin, söz konusu akoru oluşturmakla birlikte başka ve belki de bu sesleri seçmesini sağlamış özel bir gerekçesi olup olmadığıdır. Çünkü, daha sonra gösterileceği üzere, işaretlediği söylenen sesler bu dizi içinde [3,5,3] veya türevi bir akoru elde etmesini sağlayabilecek tek seçenek değildir.

Yukarıda belirtilen çelişkilerin açıklığa kavuşturulmasına ve akla gelen soruların yanıtlanmasına Saygun'un yayınlarından birinde yer alan bir ayrıntı kapı aralayabilecek gibi gözükür; *Türk Musikisi* başlıklı ansiklopedi maddesinde bir mürekkep makam (bileşik mod) örneği olarak Bestenigâr dizisi şu şekilde gösterilmiştir:

Örnek 4. Saygun'a Göre Bestenigâr Makam Dizisinin Yapısı⁹ (Saygun, 1960, s. 589, 2009a, s. 17)



Dizek üzerinde notalarla değil perde adlarıyla gösterilen bu dizinin verilme biçiminde dikkat çeken üç nokta vardır. Bunlardan ilki, açıkça görülebileceği üzere, dizinin yönüdür; dizi inici gösterilmiştir. İkincisi, bu makam dizisinin iki farklı dizinin birleşimiyle -veya iç içe geçmesiyle- oluştuğunu belirtmek için iki satıra ayrılmasıdır. Üçüncüsü ise Saygun'a göre dizinin -kapsadığı iki farklı diziye dayanarak- sahip olduğu ve perde adlarının üzerinde yer alan çizgilerle belirtilen tetrakord yapısıdır. Üst satırda verilen dizi Hicaz (fa-mi-reb-do) ve Lid (do-si-la-sol) tetrakordlarının birleşiminden oluşan Sabâ dizisidir. Bu noktada, lid tetrakordunun en pes sesinin neden üst satırda gösterilmediği sorulabilir. Bu dizi, aslında -inici olarak- arka arkaya eklenen Lid ve Hicaz tetrakordlarından tiz olanının bir sekizli alta alınması sonucu elde edilen ve Saygun'un terim dağarına göre ‘ayrık töre gergin hiposu’¹⁰ şeklinde adlandırılması gereken bir dizidir. Zaten Saygun'un aynı yayında, modlarla makamları karşılaştırdığı tablolarda bu diziyeye de yukarıda açıklandığı şekilde yer verdiği görülmektedir (Saygun, 1960, s. 588, 2009a, s. 16). Alt satırda verilen dizi ise Saygun'un Türk müziği makamları içinde Segâh ile eşleştirdiği (Saygun, 1960, s. 583, 2009a, s. 14), yapısında iki Frig tetrakordu barındıran (re-do-si-la / la-sol-fa#-mi) ayrık Frig töresi gergin hiposudur. Burada da Bestenigâr makamının tiz bölgesinde bulunan Hicaz tetrakordundan ötürü tizdeki Frig tetrakordunun kullanılmayan en tiz sesi atılmış ve dizinin ‘gergin’ durumda bulunması nedeniyle fa# karar sesi olma niteliğini kazanmıştır. Ayrıca içinde verilen mi ve re sesleri seyrin bu perdelere kadar inebileceğini ama son kararın her durumda fa# perdesinde yapılması gerektiğini belirtmektedir¹¹. Dolayısıyla

⁸ Burada “temel dizi” nitelmesi çevresinde durulmasının ve tartışmaya açılmasının nedeni sözcüğün kendisiyle ilgilidir. “Temel”, nedensellik ve burada konunun kuramsal bağlamı içinde hiyerarşi belirten bir sözcüktür. Şayet anekdot metninde Saygun'a atfedilen nitelme “özel dizi” veya “en beğendiğim makam” gibi özel bir ifade içeriyorsa böyle bir tartışma yapılmasına gerek duyulmayabilirdi. Saygun'un yayınlarda modlarla ilgili verdiği kuramsal ve müzikbilimsel bilgilerden de anlaşılacağı üzere, eğer kendisinin “temel dizi” olarak kabul ettiği bir dizi varsa bunun Bestenigâr makam dizisinden ziyade, Türk halk müziğinin iskeletini oluşturduğunu savladığı anhemiton (yarım perdesiz) pentaton dizi (Saygun, 1966, s. 247, 1976, s. 224) veya antik Yunan müzik kuramına göre kusursuz dizgenin merkezindeki sekizlide bulunan Doryen modu (Grout ve Palisca, 1980, s. 30) -kendi ifadesiyle Dor töresi- olması daha olasıdır. Kaldı ki bu ikisi arasındaki ilişki üzerine Baud-Bovy'nin yazdıklarının (1978) Saygun'un düşüncelerine uzak olmadığını söylemek yanlış olmayacaktır.

⁹ Bestenigâr makam dizisinin Türk müziği kuramında daha çok benimsenegelmiş olan kuramsal açıklama şekliyle bir karşılaştırma için bkz. Yavaşca, 1992.

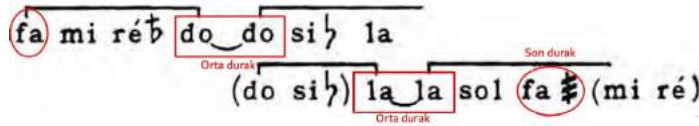
¹⁰ Antik Yunan mod kuramında ayrık biçimde birleştirilmiş iki tetrakordan oluşan bir mod dizisi alt çevrim (*hypo*) durumuna getirilirse (yani, tizdeki tetrakord bir sekizli alta alınırsa) dizi bitişik şekilde birleştirilmiş iki tetrakorda sahip bir görünüm (ayrık töre alt çevrimi [veya hiposu]) alır. Bu durumda, sekizli alta alınmış tetrakordun altına bir ses eklenir (*proslambanomenos*) ve bu ses modun karar sesi olma niteliğini kazanır. Ancak alt çevrim durumuna getirilen dizide bir sekizli alta alınmış tetrakordun çıkıcı ikinci sesi (yukarıdaki örnekte la) karar sesi niteliğini kazanırsa bu durumda dizi, Saygun'un *intense* terimini karşılamak için kullandığı ‘gergin’ sıfatıyla adlandırılır. Saygun'un, lid tetrakordunun en pes perdesi olan sol'e üst satırda yer vermemesinin nedeni budur. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Özbayrak, 2022, ss. 54-57; Saygun, 1966, ss. 252-258.

¹¹ Örnek 3 ile Örnek 4'te verilen diziler arasında üzerinde durulması gereken bir fark daha vardır, bu da eksen altı seslerinin dikliği ile ilgilidir (mi#/mi). Aslında bu ikisinin bir arada düşünülmesi gerekir, çünkü Türk müziğindeki icra geleneğine göre makamın seyri karar sesinin altına doğru genişlerse eksen altı perdesi biraz daha pes, karar sesine ulaşmadan önce ise

Saygun'un diziyi iki satıra bölerek gösterme gerekçesinin, Bestenigâr'ın Sabâ ve Segâh dizilerinin birleşiminden oluştuğu düşüncesini yansıtmak olduğu açıklığa kavuşmaktadır. Bununla birlikte Örnek 4'te dikkat çeken son bir ayrıntı ise üst satırdaki iki do ile alt satırdaki iki la arasında konan kavisli çizgidir. Bu çizgi, bitişik şekilde birleşmiş iki tetrakord arasındaki ortak sesi belirtir, ancak bir başka şeye daha işaret eder: Yer aldıkları satırlarda hem tiz tetrakordun en pes hem de pes tetrakordun en tiz sesi olan bu sesler ilgili dizilerin *mésesi*, yani orta duraklarıdır ve bundan ötürü dizi içinde karar sesiyle birlikte işlevsel açıdan en önemli iki sestten biridir.

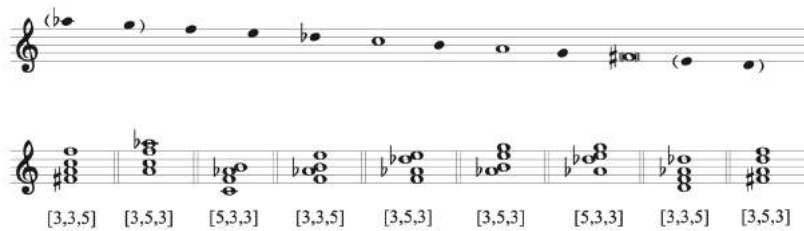
Tam bu noktada Saygun'un işaretlediği söylenen sesleri (Örnek 3) yeniden anımsamak gerekir; ilginç bir biçimde Örnek 3'teki la b'e -ve hemen altındaki sol'e- Örnek 4'te yer verilmediği görülmektedir¹². Böyle bir durumda Örnek 4'te verilen Bestenigâr dizisinden [3,5,3] veya türevi bir akor elde edilip edilemeyeceği sorusu akla gelmektedir. Eğer bu diziden, dizinin en tiz perdesi fa, Sabâ'nın orta durağı do, hem Segâh'ın orta durağı hem de Sabâ'nın alt durağı la ve Bestenigâr'ın alt durağı fa# seçilirse ortaya bir [3,3,5] akoru çıkar (Örnek 5). Bu noktada şunu belirtmek gerekir ki elde edilen akorun seslerinin dizi içerisinde belirgin ve kendilerini diğer seslerden daha önemli kılan işlevsel özelliklere sahip olması dikkat çekicidir. Dolayısıyla bu durum, söz konusu akorun oluşturulmasında seçilen seslerin sahip oldukları işlevlerden ötürü seçilmiş olabileceğine ilişkin bir önerme yapılmasına olanak tanır. Ancak Saygun yayınlarında söz konusu akor yapısıyla ilgili yazılı herhangi bir bilgi vermediği için böyle bir önerme ancak öznel bir yorum olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte Saygun'un, akor seslerini işlevlerinden yola çıkarak seçmiş olabileceği düşüncesi benimsenecek olursa, söz konusu akor türevlerinden "bir Saygun imzası" (Karadeniz, 2016) olarak 'eşitler arasında birinci' olanın [3,5,3] değil, [3,3,5] olması gerektiği sonucu ortaya çıkmaktadır¹³.

Örnek 5. Örnek 4'teki Bestenigâr Dizisinden Elde Edilebilecek [3,3,5] Akoru



Şayet Saygun'un sesleri seçmesinde salt işlevsellik ve buna bağlı olarak dizi içindeki konumları -yani, hangi sekizli içinde buldukları- bir rol oynamadıysa aynı dizi üzerinde [3,5,3] ve türevi yapısına sahip başka akorlar elde etmek de olanaklıdır (Örnek 6). Her üç türevin de elde edilebildiği Bestenigâr dizisi ile anılan akor yapıları arasında başkaca ve şu şekilde bir ilişki de göze çarpar: Dizinin her bir sesinin bu akorların en az ikisinde yer aldığı görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında dizinin, [3,5,3] ve türevi akorların elde edilmesine elverişli bir yapıya sahip olduğu açıkça görülmektedir. Bu noktada şu soruyu sormak gerekir: [3,5,3] ve türevi akorlar sadece Bestenigâr dizisinden mi elde edilebilir? Bu sorunun yanıtını, Saygun'un yapıtlarında kullandığı kimi modların -veya kendi deyimiyle 'törelere'- aynı açıdan incelenmesi verecektir.

Örnek 6. Bestenigâr Dizisinden Elde Edilebilen [3,3,5] Akoru ve Türevleri¹⁴



biraz daha tiz çalınacaktır. Bu da söz konusu sesin oynaklığına işaret eder. Örnek 4'te Saygun'un mi# sesini yazmamasının nedeninin ise dizinin tetrakord yapısının -ve bu tetrakordların türlerinin- daha açık bir biçimde gösterilmesi amacından kaynaklandığı düşünülebilir.

¹² Saygun'un bu seslere yer vermemesinin gerekçesini yine kendisinin kuramsal düşünce ve açıklamalarında bulmak olanaklıdır. Şayet Saygun, Örnek 4'te söz konusu seslere yer vermiş olsaydı, böylesi bir durumda dizinin sahip olduğu tetrakord yapısını *Türk Musikisi*'nde gösterdiği biçimiyle açıklama olanağını ortadan kaldırmış olurdu. Sabâ dizisinin Örnek 4'teki gösteriliş biçimi Saygun'un, söz konusu sesler makamın seyrinde sıklıkla kullanılsa bile bunların makamın ana seslerinden olmadığı düşüncesine sahip olduğunu gösterir niteliktedir.

¹³ Bu çalışmanın yazarının 23 Mayıs 2022 tarihinde sempozyum kapsamında gerçekleştirdiği sözlü sunumun ardından Özkan Manav söz almış ve anekdotu tekrar düşündüğünde büyük olasılıkla Saygun'un diziyi inisi yazdığını, (çıkıcı olarak) fa#-la-do-fa seslerini işaretlediğini, ancak Bestenigâr için hiçbir zaman "temel dizi" nitelemesi yapmadığını belirtmiştir. Söz konusu açıklama ile bu çalışmanın ortaya koyduğu savların ve saptamaların uyumunun son derece dikkat çekici olduğunu ayrıca belirtmek gerekir. Bu bağlamda bkz. Manav, 2022, s. 32. Bununla birlikte Berki ve Karadeniz'in aynı konuyu ele aldıkları daha güncel bir yayında ilk olarak [3,5,3]'ten değil, [3,3,5]'ten söz etmeleri ve bu kez -bir önceki bölümde Manav'ın aktardığı biçiminden olsa gerek- yukarıda bahsi geçen anekdotu yer vermemiş olmaları ilginçtir (Berki ve Karadeniz, 2022). Ayrıca atfı yapılan yayında [3,5,3] ile [3,3,5] arasındaki bu 'sıralama değişikliği' ne ilişkin herhangi bir açıklama yapılmadığı görülmektedir.

¹⁴ Burada, tüm olasılıkların gösterilebilmesi için diziyi Örnek 3'teki gibi lab ve sol de eklenmiştir. Eğer bu sesler dizi içinde düşünülmezse diziden ancak en baştaki ve en sondaki

Saygun'un Kullandığı Diğer Töre Dizilerinden Elde Edilebilen [3,5,3] Akorları ve Türevleri

Bestecinin, örnek olarak 4. senfonisinin 1. bölümünde, *Aksak Tartılar Üzerine 12 Prelüd* başlıklı albümünün 7. prelüdünün B bölmesinde veya 1. yaylı dördülünün *Adagio* başlıklı 2. bölümünün B bölmesinde kullandığı, kendisinin *Türk Musikisi*'nde "Nigriz II" olarak adlandırdığı (Saygun, 1960, s. 585, 2009a, s. 15) Neveser -veya kendi terim dağına göre ayrılc Hicaz töresi alt çevrimi- dizisinden de akorun bütün türevleri elde edilebilmektedir (Örnek 7).

Örnek 7. Ayrılc Hicaz Töresi Alt Çevrimi Dizisinden Elde Edilebilen [3,5,3] ve Türevi Akorlar

Neveser veya *Nigriz II*: Ayrılc Hicaz Töresi Alt Çevrimi

alt ek ses /
proslambanomenos

[3,3,5] [3,5,3] [3,5,3] [5,3,3] [3,3,5]

Saygun'un aynı yayında "Nigriz I" şeklinde adlandırdığı (Saygun, 1960, s. 586, 2009a, s. 15) Nikriz ([Hicaz + Frig] Ayrılc Töre Alt Çevrimi) dizisinin sesleriyle de yine akorun bütün türevlerinin elde edilebildiği görülmektedir (Örnek 8). Bu noktada ele alınabilecek bir başka dizi ise, bestecinin, örneğin 2. senfonisinin 1. bölümünde kullandığı oktatonik dizidir¹⁵. Bu dizinin sesleriyle de her türevden dörder akor oluşturulabildiği ve Bestenigâra benzer bir biçimde dizinin herhangi bir sesinin bu akorlarda mutlaka yer aldığı görülmektedir (Örnek 9).

Örnek 8. Hicaz+Frig Ayrılc Töre Alt Çevrimi Dizisinden Elde Edilebilen [3,5,3] ve Türevi Akorlar

Nikriz / *Nigriz I*: (Hicaz + Frig) Ayrılc Töre Alt Çevrimi

alt ek ses /
proslambanomenos

[3,3,5] [3,5,3] [5,3,3] [5,3,3]

akor elde edilebilir. Bunun dışında eksen altı sesinin oynaklığından daha önce bahsedilmiş olmasına rağmen, eşyedirimli düzende -dizisel bakımdan sahip oldukları birbirlerinden farklı işlevlerinin göz önünde bulundurulmadığı- mi# ve fa anarmonik notalar olduğundan ve dizinin tiz bölgesinde fa perdesi yer aldığından, elde edilebilecek akor sayısına bir etkisi olmayacak olan mi#'e ayrıca yer verilmemiştir.

¹⁵ Elbette bu dizi Saygun'un yayınlarında antik Yunan modları içinde verilmiş bir dizi değildir. Bu diziyi -tam ton dizisi gibi- içinde bulunduğu dönemde farklı bestecilerce benimsenerek kullanılagelen -güncel- bir ses materyali olarak da değerlendirmiş olabilir. Ancak 2. senfonisinin 1. bölümündeki ezgisel seyrin gösterdiği üzere söz konusu dizinin kullanımı, bestecinin yapıtlarında sıklıkla karşılaşılan, eksilmiş beğli içindeki hareketle belirginleşen Karcıgar çeşnisini duyumsatmakta ve bu "çeşniyi" yansıtmak için kullanılan bir araç gibi görünmektedir. Bu açıdan bakıldığında tam perde-yarım perde kalıbını içeren oktatonik dizi, iç içe geçmiş Karcıgar beşlileri şeklinde de düşünülmüş olabilir. Bu konudaki düşüncelerin devamı için bir sonraki dipnota bakınız.

¹⁶ Dizinin yapısına ilişkin iç içe geçmiş Karcıgar beşlileriyle yapılacak bir açıklama Saygun'un kuramsal düşünceleri bakımından bir sorun doğurur. Bu çalışmanın giriş kısmında da belirtildiği üzere Saygun, Türk müziği dizilerinin yapısında -tetra-kordla birlikte- pentakord bulunduğu şeklindeki geleneksel görüşü reddettiğini ve bu dizilerin her zaman iki tetra-kordun birleşiminden oluştuğunu söylemiştir. Dolayısıyla, şayet Saygun'un bu diziyi kullanmasının kaynağı Karcıgar olgusuysa, kendisinin bakış açısına uygun olacak bir biçimde söz konusu diziyi Karcıgar beşlisi üzerinden açıklamak olanaksız olur. Böyle bir durumda diziyi, iç içe geçmiş Frig tetra-kordları ile açıklamak Saygun'un düşünceleri bakımından daha tutarlı olacaktır. Zaten Saygun'un kendisi de Karcıgar dizisini "Frig + Hicaz Ayrılc Töre Üst Çevrimi (*hyper du disjoint*)" (Saygun, 1960, s. 587, 2009a, s. 16) olarak tanımlamıştır. Ayrıca ve bu bağlamda şunu da vurgulamak gerekir ki Saygun'a göre Hicaz tetra-kordu, Frig tetra-kordunun iç seslerinin zamanla ve karşı yönde dış seslere yaklaşması sonucu ortaya çıkmıştır (1976, s. 252). Oktatonik dizinin yapısının iç içe geçmiş Frig tetra-kordları ile açıklanabilmesine -daha doğrusu Saygun'un kendine göre böyle düşünmüş ve anlamlandırmış olma olasılığına- dayanak oluşturabilecek bir başka şeyse, *Töresel Musikî*'nin 18. parçasının dizisel bakımdan iç içe geçmiş iki türdeş tetra-korddan oluştuğunun gösterilmesidir (Saygun, 1967, s. 8). Benzer bir açıklamanın, Bartók'la yapılan gezide derlenen 46:15/18a numaralı ezgi için de yapılması dikkat çekicidir (Saygun, 1976, s. 250). "Meneşe" başlığını taşıyan söz konusu ezginin Bartók tarafından yapılmış çevriyazısına kitabın ilk bölümünde yer verilmiştir (Saygun, 1976, ss. 138-139).

Örnek 9. Oktatonik Diziden Elde Edilebilen [3,5,3] ve Türevi Akorlar¹⁶

Karcıgar beşlisi

Frig tetrakordu

[3,3,5] [3,5,3] [5,3,3] [3,3,5] [3,5,3] [5,3,3]

[3,3,5] [3,5,3] [5,3,3] [3,3,5] [3,5,3] [5,3,3]

Şu ana kadar verilen bilgiler ve yapılan irdeleme mantıksal bir çıkarımı beraberinde getirir: [3,5,3] ve türevi akorların elde edilebilmesi Bestenigâr dizisinin tek başına bir gerek koşul olmasına bağlı değildir. Bundan ötürü söz konusu akor yapılarını sadece Bestenigâr dizisiyle ilişkilendirmeye -ve bu dizinin adıyla adlandırmaya- şüpheyle yaklaşılması gerekir.

Böylece çalışmanın başlığında yer alan diğer kavramın, yani 'alaca Dor töre dizisi'nin bu bağlamda ele alınmasına geçilebilir.

Alaca Dor Töresi

Saygun'un modlar üzerine kuramsal bilgiler verdiği yayınlarının sadece birinde yer alan bir dizi, yapıtlarıyla bir arada düşünüldüğünde son derece dikkat çekici bir duruma gelir. Bu dizi, *Töresel Müsiki*'de yer verdiği alaca Dor dizisidir¹⁷ (Örnek 10).

Örnek 10. Ayrık ve Bitişik Alaca Dor Töre Dizisi (Saygun, 1967, s. 17)

e) Alaca Dor „Ayrık”

ve

Alaca Dor „Bitişik”
terkibi

1.tetrakord 2.tetrakord

1.tetrakord 2.tetrakord

Açıkça görülebileceği üzere iki alaca tetrakordun birleşmesiyle ortaya çıkan bu dizinin, bestecinin müzik dili kapsamında [3,5,3] ve türevi akorlarla benzeşen ortak bir yönü vardır; bu da kullanılma sıklığıdır. [3,5,3] ve türevi akorların bestecinin yapıtlarının dikey, alaca Dor töresinin ise yatay boyutunun en dikkat çekici ve özgün malzemesi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bundan ötürü söz konusu akor yapıları Karadeniz tarafından -haklı bir biçimde- nasıl Saygun'un bir imzası olarak nitelendirilmişse (2016, s. 52), aynı durumdan ötürü alaca Dor dizisinin de bir diğer imza olarak nitelendirilmesi olanaklıdır (Özbyrak, 2022, s. 76). Saygun'un biçimini biçimlendirmesinde el değmemiş -dolayısıyla 'yeni'- dizisel bir malzeme olarak değerlendirilmiş olabilecek, aynı zamanda çeşitli kültürel ve budun

¹⁷ Bu çalışmada alaca Dor töresi ile ilgili -yeri geldikçe gerekli bazıları hariç- ayrıntılı bilgilere yer verilmemiştir. Dizinin Saygun'un yapıtlarındaki kullanımına ilişkin örnekler ve daha fazla bilgi için bkz. Özbyrak, 2022.

müzikbilimsel olgulara gönderme yapma amacıyla kullanılarak bunları eşyedirimli düzende simgeleştirdiği düşünülen söz konusu dizinin (Özbayrak, 2022, ss. 75-76) temel ögesini içeren *Aksak Tartlar Üzerine 12 Prelüd* albümündeki 12. prelüdün bir kesiti iki ‘imzayı’ birbiriyle ilişkilendirmeye kapı aralar gözükmektedir (Örnek 11).

Örnek 11. *Aksak Tartlar Üzerine 12 Prelüd / 12. Prelüd, 1.-24. Ölçüler* (Saygun, 1969, s. 32)

12

Vivo (♩ = 60)

Örnek 11’deki kesitte turuncu çizgiler, alaca Dor töre dizisinin – örnekte çoğu zaman iç içe geçerek bazılarının bir sesinin atıldığı düşünülen – temel ögesi alaca tetrakordu, sarı çizgiler aynı zaman dilimi içindeki ikinci alaca tetrakordu, yeşil çizgiler ise “belli bir adı” olmayan (Saygun, 1966, s. 249) ve aslında alaca tetrakordun yansıması görünümüne sahip tetrakord yapısını göstermektedir. Bu kesiti konumuz bağlamında dikkat çekici kılan şeyse, 5. ve 7. ölçüler arasında mavi karelerle belirtilmiş bulunan, iç içe geçmiş ve sırasıyla [3,5,3]-[3,3,5]-[3,5,3]-[3,3,5]-[3,3,5]-[3,5,3] yapısına sahip akor arpejleridir. Alaca tetrakord ile [3,5,3] ve türevi akorların arasındaki bu zamansal ve işitsel yakınlık, bir genişleme-büzüşme eylemini andırır biçimde birinin diğerine evrildiği müziksel bir algı yaratır. Bu noktada -yukarıdaki örneklere benzer bir biçimde- iki ‘imza’ arasındaki olası ilişkiyi irdelemek için şu soruyu sormak gerekir: [3,5,3] ve türevi akorlar alaca Dor töre dizisinden de elde edilebilir mi?

Alaca Dor Töresi ile [3,5,3]'ün (Olası) İlişkisi

Bu soruyu yanıtlamak için Örnek 10'daki ayrık alaca Dor dizisini ele alarak en pes perdeden itibaren söz konusu akor yapılarının oluşturup oluşturulamayacağına bakılmalıdır. Eğer diziden mi-la-do-do# sesleri seçilirse [5,3,1] yapısına sahip bir akor elde edilir. Aslında bu akor [3,5,3]'ün bir çevrimidir. Buna benzer biçimde, fa-fa#-la-do sesleri seçilirse ([1,3,3]) elde edilen akorun [3,3,5]'in, fa#-la-do-do# sesleri seçilirse [(3,3,1)] elde edilen bu akorun da [5,3,3]'ün bir çevrimi olduğu görülmektedir (Örnek 12). [5,3,1]'ün en dar dizime sahip çevrimi ise [3,1,3]'tür.

Örnek 12. Alaca Dor Dizisinden Elde Edilebilen [3,5,3] ve Türevi Akorlar

The image shows two musical staves. The top staff is a single-line melody in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff shows six chords in treble clef, each with its corresponding fingering notation below it: [5,3,1], [3,5,3], [1,3,3], [3,3,5], [3,3,1], and [5,3,3].

Buna göre;

- [3,1,3]'ün [3,5,3]'le,
- [1,3,3]'ün [3,3,5]'le,
- [3,3,1]'inse [5,3,3]'le

olan ilişkisi belirgin bir biçimde ortaya çıkmakta ve söz konusu akorların alaca Dor töre dizisinden de elde edilebildiği anlaşılmaktadır. Söz konusu dizi bağlamında bu akorlarla ilgili iki ortak noktaya dikkat çekilmektedir. Alaca Dor dizisinin Saygun'un düşünce dünyasında simgeleştirdiği şey, Türk halk müziğinin en önemli ortak özelliklerinden biri olan 2. ve 6. derecelerin kararsızlığı -veya başka bir deyişle oynaklığı- olgusudur (Özbyrak, 2022, s. 75). Örnek 12'de verilmiş olan dizide bu kararsızlığı simgeleyen sesler do#-do ve fa#-fa perdeleridir. Aynı örnekte çevrimleriyle birlikte verilmiş her üç türevin, oynaklığı simgeler durumdaki iki alaca aralıktan birini mutlaka içerdiği görülmektedir. Diğer ortak özellikse, Saygun'un, Türk müziğinde bir makam ailesini oluşturan diziler arasındaki en önemli ortak özelliğin *mésenin*, yani orta durağın sabit bir biçimde aynı kalması saptamasına (1986, s. 13) koşut olarak, aynı işleve sahip sesin (örnekte la) her üç akorda da yer almasıdır. Bu iki durum, alaca Dor dizisiyle [3,5,3] ve türevi akorlar arasında, yukarıda ele alınan diğer dizilere göre kuramsal açıdan daha açıklanabilir ve ikna edici bir ilişkinin var olduğunun savlanması olanaklı kılabilir¹⁸. Ancak bu düşünce, akorların hiçbir şekilde diğer dizilerle ilişkilendirilemeyeceği anlamına da gelmez.

Aslında bu akorların -yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi- başka dizilerden de elde edilebilmesinin yine alaca Dor dizisiyle ve bu dizinin yapı taşı olan alaca tetrakordla bir bağı vardır; bu bağ alacalığın 'gizli görünümü' veya 'çift anlamlılığı' olarak adlandırılabilir. Kullanılan iki betimleyici ifadeden ne kastedildiğini anlatabilmek için Saygun'un 3. senfonisinin 2. bölümünden bir kesit ele alınabilir (Örnek 14). Bu kesitte kullanılan sesleri tizden pese doğru sıralarsak ortaya şöyle bir dizi çıkar:

Örnek 13. Örnek 14'teki Kesitte Yer Alan Seslerin Oluşturduğu Dizi

The image shows a single musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.

Bu dizi, Saygun'un terim dağarına göre, iki Hicaz tetrakordunun birleşmesiyle oluşan 'bitişik Hicaz töre dizisi'dir. Ancak burada ilginç bir ayrıntı göze çarpar; bu da Hicaz tetrakordunun diyatonik bir tetrakord olmasına, dolayısıyla

¹⁸ Manav'ın da benzer bir olasılıktan söz etmiş olmasının ve "[...] bu akor tiplerinin bestecinin alaca Dor dizisiyle yoğun olarak hemhal olduğu dönemde keşfedilmiş olması da yüksek bir olasılık olarak görülmektedir." (Manav, 2022, s. 34) tümcesinin bu çalışmanın savını destekler nitelikte olduğunu belirtmek gerekir.

la \flat ve mi \sharp notaları yerine sırasıyla si çift bemol ve fa \flat notalarının yer alması gerekliliğine rağmen notalamada alacalık görünümü veren anarmoniklerinin yeğlenmiş olmasıdır.

Örnek 14. Saygun - 3. Senfoni / 2. Bölüm, Prova Numarası 5, Yaylılar (1987a, s. 79-80)

The image shows a musical score for five string instruments: Keman I, Keman II, Viyola, Viyolonsel, and Kontrbas. The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and a 'Sostenuto' marking. The notation is in a key with three flats (E-flat major or C minor) and includes various articulations and dynamics.

Bu alacalık görünümü içinde dizi, re \flat yerine do'dan başlayarak inici olarak tekrar yazılırsa ortaya -en pes sesi hariç- bitişik alaca Dor töre dizisinin çıktığı görülecektir. Sözü edilen iki dizi arasındaki ilişki Örnek 15'te dizek üzerinde gösterilmiştir.

Örnek 15. Bitişik Hıcaz Töre Dizisi ile Bitişik Alaca Dor Töre Dizisinin Benzerliği

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The notation includes a sequence of notes with a 'Hıcaz' (Hicaz) mode signature. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bottom staff shows the same sequence of notes in bass clef: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The notation is in a key with three flats (E-flat major or C minor) and includes a 'Hıcaz' mode signature.

Bu durum, içerdikleri yarım perdeler nedeniyle ve böylece bu perdelerin yazım şekline bağlı olarak Hicaz tetrakordu ve alaca tetrakord arasındaki 'anlam kayması'nın ne kadar kolaylıkla sağlanabileceğini göstermektedir. Böylelikle, Örnek 7'de verilen ayrık Hicaz töresi alt çevrimi dizisinin içerdiği gizli alacalık doğal olarak kendiliğinden ortaya çıkmış olacaktır (Örnek 16).

Örnek 16. Ayrık Hicaz Töresi Alt Çevrimi ve Alaca Dor Dizileri Arasındaki Benzerlik

Neveser: Ayrık Hicaz Töresi Alt Çevrimi

Neveser'in 'Alaca' Görünümü

Yukarıdaki düşünce ve saptamaların üzerine Bestenigâr dizisi tekrar anımsanacak olursa bu dizinin Saygun'un görüşlerine uygun bir biçimde dizek üzerinde şöyle gösterilmesi gerekir:

Örnek 17. Saygun'a Göre Bestenigâr Dizisi¹⁹

Bestenigâr

Yukarıda açıklanan gizli alacalık olgusuna koşturarak bu diziden bazı sesler seçilir ve bunlardan ikisi anarmonikleriyle değiştirilirse, Bestenigâr dizisinin içinde gizlenmiş bir ayrık alaca Dor töre dizisinin bulunduğu sonucu ortaya çıkar (Örnek 18). Söz konusu anekdotta Saygun'un tahtaya Bestenigâr dizisini yazmış olması, -"temel dizi" niteliğini kullanmış olsun veya olmasın- kendisinin bu dizi ile [3,5,3] ve türevi akorlar arasında bir ilişki kurduğunu şüphesiz gösterir. Ancak bu ilişkiyi kurabilmesini sağlayan şey, Bestenigâr dizisiyle bu akorlar arasında bulunan ve karşılıklı olarak sadece ikisiyle sınırlandırılabilir özel bir bağ değil, Bestenigâr dizisinin, diğer başka dizilerde de görülebilecek olan 'gizli alacalık' olgusunu içermesidir. Bu durum Saygun'un, salt [3,5,3] ve türevi akorlar bağlamında gizli alacalık içeren bir başka diziyi de tahtaya yazabileceği ve bu akoru elde etmesini sağlayacak sesleri aynı şekilde yazmış olduğu bu başka diziden de seçebileceği çıkarımının yapılmasını olanaklı kılar. Ancak Bestenigâr'ı özellikle seçmiş olabileceğini düşündürten bir nokta olduğunu da belirtmek gerekir; bu, Karadeniz'in ve Berki'nin düşüncelerinin ve bu yöndeki adlandırmalarının aksine Bestenigâr'ın kendisiyle değil, bu dizinin altında yatan veya Saygun'un bir makam adı kullanarak aslında -yine- 'gizlediği' düşünülebilecek daha temel bir dizi, daha doğrusu akortla ilgilidir.

Örnek 18. Bestenigâr Dizisinin İçindeki Ayrık Alaca Dor Dizisi

Bestenigâr'ın 'Alaca Görünümü'

Baud-Bovy (1978), antik Yunan müziğinde, 7 telli lirin geliştirilmesi sonucunda ortaya çıkan 11 telli lirin şu şekilde akort edildiğini göstermiştir:

¹⁹ Her ne kadar Saygun *Türk Musikisi*'nde mi# i dizinin içinde yazmamış olsa da bu ses eksen altı perdesinin oynaklığını göstermek amacıyla ayrıç içinde verilmiştir. Bkz. 11. dipnot.

Dorya] Yunanlıları[...]Lidya ve Frikya havaları[...]yeni bir hayat nefesi” (Refiğ, 1991, ss. 31-32) bulma olanağına kavuşmuştur.

Son olarak, bu çalışmanın ortaya koyduğu temel sav, Saygun'un öğrencilerinden birine söylediği ve kendisinin gizemci dünya görüşü ve kişiliğini de çarpıcı bir biçimde yansıtan şu sözleriyle tanımlanabilir: “Hiçbir şey görüldüğü gibi değil” (Yedig, 2011, s. 154).

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Orhan Veli ÖZBAYRAK 0000-0003-4946-2209

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Baud-Bovy, S. (1978). Le dorien était-il un mode pentatonique? *Revue de Musicologie*, 64(2), 153-180. doi:10.2307/928234
- Berki, T. ve Karadeniz, İ. (2022). Bir akorun anatomisi. T. Berki (Ed.), *Saygun müziğinde makam soyutlamaları* içinde , 240 (1. bs.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Duygulu, M. (2004). Ahmed Adnan Saygun'un folklor ve etnomüzikoloji çalışmaları üzerine. *Ahmed Adnan Saygun* içinde , Biyografya 5 (ss. 69-83). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Grout, D. J. ve Palisca, C. V. (1980). *A history of western music* (3. bs.). New York, NY: W.W. Norton & Company.
- Karadeniz, İ. (2016). *Bir Saygun imzası: [3,5,3]*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Karadeniz, İ. ve Berki, T. (2016). Bir Saygun prelüdüne analitik bakış. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*, (3), 74-85.
- Manav, Ö. (2022). Saygun müziğinin genetik kodlarına doğru. T. Berki (Ed.), *Saygun müziğinde makam soyutlamaları* içinde (1. bs.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Özbyrak, O. V. (2018). *Saygun'un müziğinde modalitenin yeri ve önemine bir bakış: 1. ve 4. senfonilerinin modal açıdan incelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara. <http://hdl.handle.net/11655/4415> adresinden erişildi.
- Özbyrak, O. V. (2022). Saygun'un müziğindeki imza: Alaca tetrakord veya alaca Dor töresi. *Konservatoryum*, 9(1), 45-77. doi:10.26650/CONS2022-1087291
- Özbyrak, O. V. (2023). *Saygun ve töresellik: Modal anlayışı bağlamında bestecinin görüş ve düşüncelerinin kavramsal ve kuramsal kökenlerinin irdelenmesi ve yapılarından örneklerle törelerin tanımlanması*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara. <https://hdl.handle.net/11655/33696> adresinden erişildi.
- Refiğ, G. (1991). *A. Adnan Saygun ve geçmişten geleceğe Türk mûsikîsi*. Kültür Eserleri Dizisi. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Saydam, E. (1973, Eylül). Adnan Saygunla konuşma. *Filarmoni*, 9(86), 2-9.
- Saygun, A. A. (1960). La musique turque. *Encyclopédie de la Pléiade* içinde, Histoire de la Musique (C. 1-2, C.1, ss. 573-614). Éditions Gallimard.
- Saygun, A. A. (1966). *Musiki temel bilgisi (musiki nazariyatı) Kitap IV*. Devlet Konservatuvarı Yayınları Serisi (C. 1-4, C. 4). İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Saygun, A. A. (1967). *Töresel musiki*. Devlet Konservatuvarı Yayınları Serisi. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Saygun, A. A. (1969). *Twelve preludes on aksak rhythms* [Nota]. Southern Music Publishing Company Inc.
- Saygun, A. A. (1976). *Béla Bartók's folk music research in Turkey*. (S. B. Byron, Çev.). Budapest, Macaristan: Akadémiai Kiadó.
- Saygun, A. A. (1986, Ekim). Tetrakordal yapı ve “mese”nin işlevi. *Orkestra*, 17(158), 2-16.
- Saygun, A. A. (1987a). *Symphony no. 3, op. 39 (1960)* [Nota]. Peer Musikverlag.
- Saygun, A. A. (1987b). *Suite op. 2 für klavier solo* [Nota]. Peer Musikverlag.
- Saygun, A. A. (2009a). Türk musikisi (la musique Turque). *Folklor/edebiyat*, 15(58), 9-44.
- Saygun, A. A. (2009b). *Yalan.. sanat konuşmaları*. (S. Yöre, Ed.) Müzik Bilimleri Dizisi. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Yavaşca, A. (1992). Bestenigâr. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/bestenigar> adresinden erişildi.

Yedig, S. (Ed.). (2011). *Anılardaki Adnan Saygun*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Atıf Biçimi / How cite this article

Özbayrak, O. V. (2024). Vertical dimension of the chromatic dorian mode scale in Saygun's music: A scrutiny regarding the origin of the [3, 5, 3] chord. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(1), 105–120. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1453690>

Ebcad Notası ve Devirlerin Gösterimi

The Abjad Notation and the Presentation of Cycles

Ferhat ÇAYLI¹ 

¹Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuvarı, Müzik Teorileri Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Ferhat ÇAYLI

E-posta / E-mail : ferhatcayli@hacettepe.edu.tr

ÖZ

Bu makale, Safiyüddin Urmevî'nin *Devirler Kitabı*'ndan itibaren 13.-15. yüzyıllar arasında makamsal yapıları tarif etmek için kullanılmış olan ebcad notasını konu edinmektedir. Makalede öncelikle, ebcad notasını "17-eşit-olmayan-aralıklı ses sistemindeki perdeleri temsil eden bir gösterim" olarak değerlendirmenin yol açabileceği sorunlara işaret edilmektedir. Çözüm için, söz konusu notasyon sisteminin "ezgisel (*lahnî*) aralıkların" sıralanışını gösteren bağlamsal bir gösterim biçimi olarak değerlendirilmesi gerektiği savunulmaktadır. Buna uygun olarak, sabit bir perde taksimatına karşılık gelmeyen ebcad notasında bütün ardışık notalar arasında "B" (bakiye), bir atlayan notalar arasında "C" (mücenneb), iki atlayan notalar arasında ise "T" (tanini) aralığının bulunduğu vurgulanmaktadır. Dolayısıyla ebcad notasının, seslerin kendisinden ziyade aralarındaki aralıksal ilişkileri belirtmek maksadıyla tasarlanmış esnek bir notasyon sistemi olduğu savunulmaktadır.

Makale, ebcad notasındaki sembollerin sabit bir perde taksimatıyla özdeşleştirilmesinin, söz konusu dönemdeki müzik teorisinin yorumlanması aşamasında birtakım sorunlara yol açacağına örneklerle işaret etmektedir. Ardından, dönem kaynaklarından alıntılarla ebcad notasının aslına uygun şekilde nasıl yorumlanabileceği tartışılmaktadır. Makalenin son bölümünde, Urmevî tarafından ortaya koyulan "devir" yapılarının tamamen T, C ve B aralıklarının kombinasyonundan oluştuğu örneklenmektedir.

Sonuç olarak *lahniyyat* kavramı üzerinden ele alınan ebcad notası, devirleri oluşturan bu üç aralık tipinin kolayca anlaşılabilmesini sağlayan pratik bir notasyon sistemi olarak değerlendirilmekte ve söz konusu notasyon sisteminin sabit bir perde dizgesi ile eşleştirilmemesi gerektiği savunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ebcad notası, Edvar, Makamsal müzik teorisi tarihi

ABSTRACT

This article examines the Abjad notation that was used to describe maqamic structures between the 13th-15th centuries starting with Safiyuddin Urmawi's *Book of Cycles*. The article highlights the potential issues that may arise from considering the Abjad notation as a representation of the pitches in the Pythagorean 17-tone tuning system. The proposed solution is to view this notation as a contextual system that represents the *lahnî* [melodic] intervals. Accordingly, the notation implies the *limma* for consecutive notes, the *mujannab* for skipping one note, and the *tone* for skipping two notes. Therefore, the intention appears to be to indicate the intervallic relationships between notes rather than the notes themselves.

The article demonstrates that associating the Abjad notation with a fixed tuning would lead to problems in interpreting the music theory of that period. The text discusses the possible authentic interpretation of the notation based on historical sources and also illustrates how the *adwar* [cycles] are formed by combining only these three intervals. In conclusion, the Abjad notation is interpreted as a practical notation system that facilitates the recognition of these *lahniyyat* [melodic intervals] that constitute the cycles, and the argument is made that this notation system should not be identified with a fixed pitch sequence.

Keywords: Abjad notation, *adwar*, history of the theory of maqam music

Başvuru/Submitted : 15.03.2024

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 03.04.2024

Son Revizyon/
Last Revision Received : 05.04.2024

Kabul/Accepted : 05.04.2024

Online Yayın /
Published Online : 26.04.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

Written by Safiyuddin Abdulmumin Urmawi in the first half of the 13th century, *Kitab al-Adwar* [The Book of Cycles] is considered one of the earliest works of music theory to systematically employ maqam names similar to those in use today. Urmawi's work laid the foundation for a unique system of music theory known as the *ilm al-adwar* [Theory of Cycles] that remained in use until the end of the 15th century. This system is characterized by its use of special structures called *adwar* [cycles, singular *dawr*] and unique Abjad notation technique. Within the tradition of the Theory of Cycles, Urmawi and subsequent theorists provided mathematically detailed explanations of pitch ratios. Until recently, the Abjad notation was generally considered a notational system for representing the pitches of the Pythagorean 17-tone tuning system that had been calculated in the works of these theorists. However, interpreting Abjad notation in this manner presents certain challenges when trying to understand certain aspects of the music theory system of that era. Based on a comparative analysis of the writings of Urmawi and his successors, this article aims to propose a solution for how the Abjad notation should be interpreted in its authentic form.

The theorists of the Theory of Cycles tradition wrote their treatises at a time when music theory was still considered a branch of mathematics and studied interval ratios through various arithmetical calculations based on the proportions of an imaginary string (monochord), a practice that had continued uninterrupted from Ancient Greece until their time. Starting with Urmawi's *Book of Cycles*, they especially focused on the Pythagorean 17-tone tuning. In their writings, they used the *Hisab al-Jummal* [Abjad numerals that assign numerical values to the Arabic alphabet's 28 letters] to number the pitches resulting from the division of the monochord in accordance with the Pythagorean 17-tone tuning. However, they also used the same numeral symbols as the so-called Abjad notation while explaining the maqamic structures in the rest of their works. Therefore, modern literature generally considers the abjad notation as a system that represents the pitches demonstrated by the ratios of the monochord. However, upon close examination of Urmawi's and his followers' treatises, this assumption appears to be questionable.

The article discusses the issues that arise in interpreting certain aspects of the Theory of Cycles when using Abjad notation as a fixed pitch sequence and questions the validity of this modern understanding. As a solution, the article suggests that the Abjad notation should be interpreted in terms of *lahniyyat* [melodic intervals]. In support of this argument, the article provides many quotations from historical treatises.

In the Theory of Cycles system, the cycles (i.e., scales) are formed by sequencing the melodic intervals (i.e., *T* [tone], *C* [*mujannab*], and *B* [*limma*]) in various orders. Therefore, the primary function of Abjad notation is to display the order of these three melodic intervals. Since this notational system is written in *Hisab al-Jummal*, these melodic intervals can be easily understood through the interval between the notational symbols, which are basically numbers. In this system, *B* intervals are represented by consecutive notes (i.e., numbers; e.g., 1-2, 2-3, 3-4). *C* intervals are represented by the skipping of one note (e.g., 1-3, 2-4, 3-5), and *T* intervals are represented by skipping two notes (e.g., 1-4, 2-5, 3-6). Therefore, unlike modern notational systems, this system seems to have been designed to represent intervallic relationships between notes rather than the notes themselves.

In conclusion, the argument is made that the Abjad notation, rather than being intended to represent the pitches of the Pythagorean 17-tone tuning system, was instead a flexible system that indicated the arrangement of melodic intervals (*T*, *C*, *B*). These intervals were not treated as specific intervallic units with absolute values but rather as a spectrum of approximate values, each of which could vary according to the melodic sequence. Furthermore, many theorists from the Theory of Cycles tradition, including Urmawi, stated that the differences within the spectrums do not make a significant aural difference regarding the melodic composition.

Abjad notation has played an important role in the narratives of maqamic music theory for nearly two centuries as a reader-friendly system that facilitates the recognition of the 'melodic intervals' that constitute the 'Cycles', without the need for complex mathematical operations. As discussed in the article, the interrelation between the Abjad notation and the concept of *lahniyyat* supports previous studies that have suggested this notational system should not be considered as a fixed division of pitches.

GİRİŞ

On üçüncü yüzyılın ilk yarısında Safiyyüddin Abdülmümin Urmevî tarafından kaleme alınan *Kitâbü'l-Edvâr* (Devirler Kitabı), günümüzdekilere benzer makam isimlerinin sistematik bir şekilde kullanıldığı en eski müzik teorisi eserlerinden biridir. Makamsal müzik teorisi tarihinde yüzyıllar boyunca büyük bir saygıyla anılagelmiş olan söz konusu eserde Urmevî, on beşinci yüzyılın sonlarına kadar kullanımda kalan özgün bir müzik teorisi sisteminin temelini ortaya koymuştur. Dönem kaynaklarındaki “*ilmü'l-edvâr*” adlandırmasından yola çıkarak “Devirler Teorisi” adıyla anabileceğimiz bu müzik teorisi sisteminin en belirgin özelliği, “devir” olarak adlandırılan yapıların ekseninde şekillenmiş olması ve belirli bir ebced notası tekniğinin kullanılmasıdır.

Devirler Teorisi geleneğinde söz konusu ebced notası, aslen, müzik teorisi ile ilgili konuların açıklanması için kullanılmıştır. Bu notasyon sistemi ile birkaç müzik eseri kağıda aktarılmış olsa da bu uygulamalardaki asıl amacın da müzik teorisini örneklemek olduğu görülmektedir. Dolayısıyla, her ne kadar bu notasyonun kullanıldığı repertuar çok sınırlı olsa da, söz konusu dönemden kalan müzik teorisi eserlerinin anlaşılabilirliği adına ebced notası oldukça kritik bir rol oynamaktadır.

Devirler Teorisi geleneği içinde Urmevî ve takip eden pek çok teorisyen, perde taksimatları üzerine yoğun matematiksel detaylar içeren açıklamalar kaleme almışlardır. Buna bağlı olarak da modern literatürde ebced notası, yakın zamana kadar, söz konusu teorisyenlerin eserlerinde tartışılan “17-eşit-olmayan-aralıklı ses sistemi”ndeki perdeleri temsil eden bir notasyon sistemi olarak değerlendirilegelmiştir. Fakat, ebced notasının bu yaklaşım üzerinden ele alınması durumunda Devirler Teorisi sistemi içindeki bazı konuları açıklamak güçleşmekte, hatta bu bakış açısıyla yaklaşıldığında, söz konusu müzik teorisi sistemi içindeki bazı anlatılar “çelişkili” veya “hatalı” gibi görünebilmektedir. Bu makalenin amacı, Devirler Teorisi geleneğinin âlmet-i fârikası olan söz konusu ebced notasının neden sabit bir perde dizgesi olamayacağına işaret etmek ve söz konusu notasyon sisteminin aslına uygun şekilde nasıl yorumlanabileceğini, Urmevî ve onu takip eden diğer teorisyenlerin eserlerinde yer alan ifadelerin karşılaştırmalı bir analizi üzerinden tartışmaktır. Bu bağlamda, Devirler Teorisi geleneğindeki müzik sistemine dair çelişkili ve hatalı gibi görünen durumların aslında sadece bir bakış açısı farklılığından kaynaklanıyor olduğunun gösterilmesi hedeflenmektedir.

Yakın zamanda yayınlanan ve bu makalenin fikir öncüsü olan “Ebced Notasının Türleri” başlıklı bir çalışmada (Çaylı ve Güray, 2021), dokuzuncu ila on dokuzuncu yüzyıllar arasında farklı teorik ihtiyaçlara cevaben pek çok farklı ebced notası sisteminin kullanılmış olduğuna dikkat çekilmiş ve söz konusu notasyon sistemleri arasında bu makalede konu edilen sistem, “sayısal ebced notası” adıyla tarif edilmiştir (s. 183). Bu makalede kısaca “ebced notası” olarak anılacak olan “sayısal ebced notası” hakkında detaylı teknik bilgi söz konusu çalışmada mevcut olduğu için burada tekrarlanmayacaktır. Fakat, ilk olarak Urmevî’nin Devirler Kitabı’ndaki müzik teorisi sistemine bağlı olarak ortaya çıktığı belirtilen bu notasyon sisteminin nasıl yorumlanması gerektiği hakkında söz konusu çalışmada öne sürülen görüşlerin özetlenmesinde fayda bulunmaktadır: Anılan çalışmada, öncelikle, Devirler Teorisi geleneğinde bu notasyon sisteminin “ses sistemi hakkındaki matematiksel tartışmalar” içindeki kullanımı ile, makamsal yapıların tarif edilmesindeki kullanımlarının birbirinden ayrı değerlendirilmesi gerektiği ileri sürülmekte; yani makamsal yapıların çözümlenmesinde söz konusu notasyon sisteminin “17-eşit-olmayan-aralıklı ses sistemindeki perdeler” olarak değerlendirilmemesi gerektiğine işaret edilmektedir. Dolayısıyla söz konusu notasyon sistemi, sabit bir perde dizgesini temsil etmekten ziyade, “ardışık sesler arasındaki ikili ilişkileri ifade eden bir gösterim tarzı” olarak yorumlanmaktadır. Sonuç olarak, anılan çalışmada “sayısal ebced notası”, 17-eşit-olmayan aralıklı ses sistemindeki perde taksimatından bağımsız şekilde, ses çiftleri arasındaki bireysel aralık ilişkisinin kolayca anlaşılmasını sağlayan ve bir tür “aralık sayma” prensibine dayanan soyut bir notasyon sistemi olarak değerlendirilmiştir.

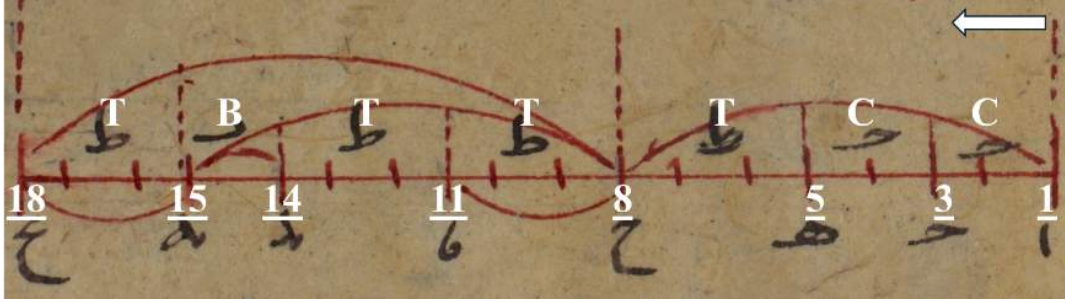
Anılan çalışmanın ebced notasına dair ortaya koyduğu yorumları destekleyen bu makalede, farklı olarak, söz konusu notasyon sistemi doğrudan “ezgisel aralıklar” (*ebad-ı lahniyye*) kavramıyla bağlantılandırılarak ele alınacak ve Urmevî’nin eserlerinden itibaren dönem kaynaklarında yer alan ifadeler üzerinden bu notasyonun Devirler Teorisi çerçevesinde nasıl yorumlanması gerektiği tartışılacaktır.

Ebced Notasının Sayılarla Çevirisi

“Ebced Notasının Türleri” başlıklı çalışmada (Çaylı ve Güray, 2021), sayısal ebced notasını teşkil eden sembollerin, Arap alfabesinin ebcedî dizilimine dayanan cümmel rakamları olduğuna işaret edilmekte, notasyonda kullanılan söz konusu sembollerin günümüz literatüründe genellikle “harfler” şeklinde aktarılıyor olduğu, fakat bu sembollerin “sayılar” şeklinde ele alınmasının hem daha uygun hem de daha pratik olacağı belirtilmektedir. Buna göre, literatürde genellikle “A-B-C-D-h-V-H-Z-Y-YA-YB. . .” şeklinde aktarılmakta olan söz konusu notasyon sembollerinin, harfler yerine doğrudan “1-2-3-4-5- . . .” şeklinde sayılarla temsil edilmesi önerilmektedir. Buradan yola çıkılarak bu makalede

de ebced notasının sembolleri sayılar şeklinde aktarılacak, fakat bu sayıların birer ebced notası olduğunu vurgulamak için altı çizili olarak (örneğin 1-3 şeklinde) gösterilecektir.

Anılan çalışmada, ebced notasının bu şekilde sayılarla gösterilmesinin “aralık sayma” işlemi açısından büyük bir pratiklik sağlayacağı belirtilmektedir. Buna göre ebced notasını okuyabilmek için bilinmesi gereken tek şey, ardışık sayıların (örneğin 1-2 veya 3-4) “bakiye” (B) aralığını temsil ettiği, bir atlayan sayıların (örneğin 1-3 veya 2-4) “mücenneb” (C) aralığını, iki atlayan sayıların ise (örneğin 1-4 veya 2-5) “tanini” (T) aralığını temsil ettiğidir. Bu sayede de, edvarlarda söz konusu ebced notası üzerinden, örneğin “1-3-5-8-11-14-15-18” şeklinde tarif edilen bir dizinin aralıksal yapısı, Görsel 1’de örneklendiği üzere,¹ sayılar arasındaki farklar üzerinden kolayca anlaşılabilir.



Görsel 1. Urmevî'nin Devirler Kitabı'nda “1-3-5-8-11-14-15-18” notalarından oluşan devirin gösterimi (Urmawî, LJS 235, v.6r'den uyarlanmıştır)

Günümüzde kullanılan notasyon sistemleri seslerin/perdelerin kendisini temsil etme gayesi taşırken, söz konusu ebced notası sisteminin, seslerin kendisinden ziyade aralarındaki aralıksal ilişkileri belirtmek amacıyla tasarlanmış olduğu görülmektedir. Zira ilerleyen bölümlerde daha detaylı ele alınacağı üzere Devirler Teorisi sistemi, temel olarak, “bakiye”, “mücenneb” ve “tanini” olmak üzere üç küçük aralığın çeşitli şekillerde art arda sıralanması esasına dayanmaktadır. Dolayısıyla da sayısal ebced notasyonunun asıl işlevi, “Ebced Notasının Türleri” (Çaylı ve Güray, 2021) başlıklı çalışmada da işaret edildiği üzere, söz konusu üç küçük aralık tipinin nasıl sıralanmış olduğunun kolayca gösterilebilmesini sağlamaktır.

Buna karşın, modern literatürde ebced notası, genellikle, 17-eşit-olmayan-aralıklı ses sistemindeki perdeleri temsil eden bir gösterim sistemi olarak değerlendirilmektedir; ki bu durumun en önemli nedeni, Urmevî de dahil olmak üzere Devirler Teorisi geleneğine mensup pek çok teorisyenin, eserlerinin başlangıcında matematiksel bir ses sistemi tartışmasına yer vermiş olmalarıdır. Hatta bu duruma bağlı olarak kimi güncel çalışmalarda ebced notasındaki sembollerin, doğrudan, günümüzde kullanılan perde isimlerinin eski karşılıkları olarak ele alındığına dahi rastlanabilmektedir. Ne var ki, ebced notası bu şekilde 17-eşit-olmayan-aralıklı ses sistemindeki perdeleri temsil eden bir gösterim sistemi olarak ele alındığında, Devirler Teorisi yaklaşımı çelişki ve hata olarak değerlendirilebilecek durumlar barındıran karmaşık bir sistem görünümüne bürünmektedir (Çaylı, 2019, s. 52-63). Buna karşılık, ses sistemi hesabı dışındaki teorik konularda (örneğin devirlerin ve diğer makamsal yapıların tarifinde, bahirler konusunda, tabakât sisteminde vb.) sayısal ebced notası “aralık sayma prensibi” üzerinden değerlendirilirse söz konusu çelişkiler ortadan kalkmakta ve sonuç olarak tutarlı, özgün ve pratik bir müzik teorisi sistemi ile karşılaşılmaktadır.

Ebced Notasının Sabit Bir Perde Taksimatıyla İlişkilendirilmesi

Müzik teorisinin (*ilmü'l-mûsıkî*'nin), hala matematiğin (*riyazî* ilimlerin) bir kolu sayıldığı bir dönemde eser vermiş olan Devirler Teorisi geleneğindeki teorisyenler, -Antik Yunan'dan o zamana değin kesintisiz devam eden bir uygulama olan- hayali bir telin (monokord) belirli oranlarda bölünmesi üzerinden çeşitli aritmetik hesaplarla ses sistemi konusunu ele almışlar, özellikle Urmevî'nin Devirler Kitabı'ndan itibaren 17-eşit-olmayan aralıksal perde taksimatının üzerinde durmuşlardır. Söz konusu tel bölünmeleri sonucunda ortaya çıkan perdeler, yine cümme rakamları kullanılarak sırayla “1, 2, 3, 4 . . .” şeklinde numaralandırılmaktadır. Fakat bu numaralandırma işleminde kullanılan semboller, eserlerin devamında makamsal yapıların açıklanması için “ebced notası” olarak da kullanılmaya devam edilmektedir. Bu durumun doğal bir sonucu olarak da ebced notası, literatürde, genellikle bahsi geçen perde taksimatı ile özdeşleştirilmektedir. Oysa Urmevî'nin ve onu takip eden diğer teorisyenlerin eserleri yakından incelendiğinde, söz konusu özdeşleştirmeyi sorgulatacak pek çok uygulama ve ifadeyle karşılaşılmaktadır.

¹ Urmevî'nin Devirler Kitabı'ndan alınan (Urmawî, LJS 235, v.6r) bu görselin daha rahat anlaşılabilmesini sağlamak amacıyla görsel üzerine beyaz yazıyla çeviri yapılmıştır; görsel, sağdan sola doğru okunmaktadır.

Bu duruma en basit örnek olarak, ses sistemi tartışmalarının dışında notasyondaki bütün ardışık sembollerin “bakiye” aralığı, bütün bir atlayan sayıların “mücenneb” aralığı, bütün iki atlayan sayıların da “tanini” aralığı olarak kabul edilmesini; fakat ses sistemi hesaplarının anlatıldığı bölümlerde söz konusu semboller arasında aslında oldukça çeşitli aralıksal değerlerin mevcut bulunduğunu göstermek mümkündür. Örneğin, Urmevî'nin eserinde ele aldığı 17-eşit-olmayan-aralıklı ses sisteminde ardışık iki sembol arasında kimi zaman, telin 243/256 oranında bölünmesiyle elde edilen (modern hesaplama yöntemleri kullanıldığında yaklaşık 90,225¢ değerine karşılık gelen) bir “bakiye” aralığı ortaya çıkmakta (örneğin $\frac{1}{2}$ arasında), kimi zaman ise (örneğin $\frac{2}{3}$ arasında) telin 524288/531441 oranında bölünmesiyle elde edilen (modern hesaplama yöntemleri kullanıldığında yaklaşık 23,46¢ değerine karşılık gelen) bir “fazla” (güncel adıyla “Pisagor koması”) aralığı ortaya çıkmaktadır. Benzer şekilde, aralarında bir sayı fark bulunan iki sembol arasında kimi zaman (örneğin $\frac{1}{3}$ arasında), telin 59049/65536 oranında bölünmesiyle elde edilen (yani yaklaşık olarak 180,45¢ değerine karşılık gelen) bir “mücenneb” aralığı ortaya çıkmakta, kimi zamansa (örneğin $\frac{2}{4}$ arasında), telin 2048/2187 oranında bölünmesiyle elde edilen (yani yaklaşık olarak 113,685¢ değerine karşılık gelen) başka bir “mücenneb” aralığı ortaya çıkmaktadır. Aralarında iki sayı fark bulunan sembollerin aralıksal mesafelerine bakıldığında ise, kimi zaman (örneğin $\frac{7}{10}$ arasında), normalde telin 8/9 oranında bölünmesiyle elde edilen (yani yaklaşık olarak 203,91¢ değerine karşılık gelen) “tanini” aralığı yerine, telin 14348907/16777216 oranında bölünmesi ile elde edilen (yani yaklaşık olarak 270.675¢ değerine karşılık gelen) daha büyük bir aralığın ortaya çıktığı görülmektedir.

Ebced notasyonundaki semboller, tüm bu sayısal hesaplamalarla (uygulama noktasındaki imkansızlığına rağmen) titiz bir şekilde ilişkilendirilerek sabit bir perde dizgesi olarak ele alındığında ise ses sistemi hesaplamalarının dışındaki diğer teorik konularda hata ve çelişki sayılabilecek durumlar ortaya çıkmaktadır. Örneğin, makamsal yapıların tanımı esnasında iki sembol arasındaki değer “bakiye” olarak belirtilmesine rağmen, matematiksel hesaplamalar göz önünde bulundurularak “sabit perde dizgesi” şablonuna başvurulduğunda aslında bu iki sembol arasında bir Pisagor komasının mevcut olduğu görülebilmekte veya teorik açıklamalarda “tanini” olarak ele alınan bir aralık, ses sistemi hesaplamalarına göre taniniden çok daha geniş bir aralığa sahip olabilmektedir. Bu durumun yarattığı çelişkilere başka bir örnek olarak, söz konusu teorisyenlerin, bütün dizileri, bütün perdeler üzerine aktarabiliyor olduklarını göstermek de mümkündür; zira bilindiği üzere, eşit olmayan aralıklardan oluşan bir ses sisteminde böylesi bir transpozisyon işlemi imkan dahilinde değildir.²

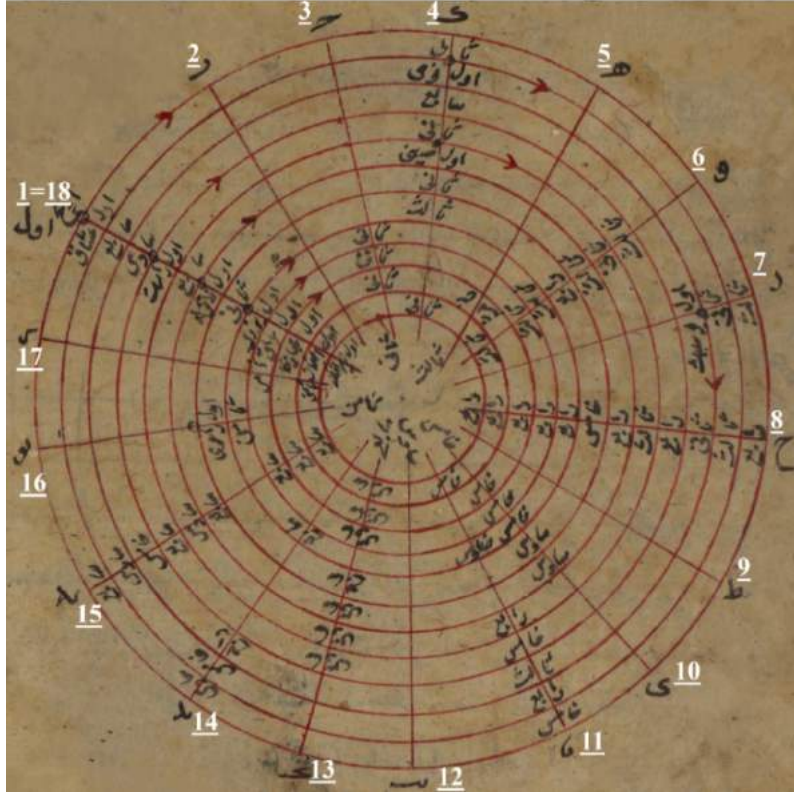
Sonuç olarak, ebced notası, sabit bir perde taksimatı ile özdeşleştirilmek yerine aralık sayma prensibi üzerinden ele alındığında yukarıda kısaca işaret edilen türden çelişkiler ortadan kalkmaktadır. Buna bağlı olarak da söz konusu notasyon sistemi, “uzun hesaplamalar sonucunda elde edilebilen bir aralık şablonu vasıtasıyla anlaşılabilir karmaşık bir sistem” olarak değil; aslında, teorik açıklamaların uygulamaya dökülebilmesi konusunda büyük bir pratiklik sağlayan “okuyucu dostu” bir notasyon sistemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat bu durum, elbette ki, söz konusu notasyon sisteminin tam olarak “ses sisteminden bağımsız” bir niteliğe sahip olduğu anlamına da gelmemektedir. Zira burada işaret edilen durum, notasyondaki sembollerin “önceden belirlenmiş bir ses sistemindeki perdeler” olarak bir sabitlik içinde yorumlanmaması gerektiği; bunun yerine, sesler arasındaki aralıksal ilişkileri bağlamsal olarak temsil eden daha esnek bir sistem olarak değerlendirilmesi gerektiğidir. Söz konusu aralıksal ilişkiler ise, kaçınılmaz olarak, belirli bir ses sistemi kültürüne bağlı şekilde ortaya çıkan ve uygulanabilirlik çerçevesinde bir esneklik payı barındıran yaklaşık değerlere karşılık gelmektedir ki bu durum, ilerleyen bölümlerde daha detaylı olarak ele alınacaktır.

Ebced Notasının Çizgi Üzerindeki Dağılımı

Urmevî ve onu takip eden pek çok teorisyenin eserinde ebced notası üzerinden herhangi bir dizi tarif edilirken notasyondaki semboller, daha önce Görsel 1’de örneklendiği üzere doğrusal bir çizgi üzerine veya aşağıdaki Görsel 2’de örneklendiği üzere³ dairesel bir çizgi üzerine yerleştirilebilmektedir. Bu tür gösterimlerin tamamında, notasyondaki sembollerin birbirine yaklaşık olarak eşit uzaklıkta yerleştirilmiş olduğu dikkat çekmekte, başka bir deyişle 17-eşit-olmayan-aralıklı perde taksimatına bağlı olarak gösterimde ortaya çıkması beklenen “eşit-olmayan-aralıklı” mesafe farklarının dikkate alınmadığı göze çarpmaktadır.

² Tabakât cetvelleri olarak nitelendirilen bu “aktarma” uygulamalarının, aralık sayma prensibi üzerinden yaklaşıldığında nasıl bir anlam ve işleve sahip olduğu hakkında detaylı bir tartışma için bkz. Çaylı (2019, s. 41-81).

³ Urmevî'nin Devirler Kitabı'ndan alınan (Urmawî, LJS 235, v.9r) bu görselin daha rahat anlaşılabilmesini sağlamak amacıyla görsel üzerine beyaz yazıyla ebced notasının çevirisi yapılmıştır. Şeklin Türkçeye aktarımı için bkz. Uygun (1996, s. 96)



Görsel 2. Urmevî'nin *Devirler Kitabı*'nda meşhur devirlerin ortak notalarını göstermek için hazırlanan dairesel gösterim (Urmawî, LJS 235, v.9r'den uyarlanmıştır)

Ebced notasının sabit bir perde sistemi ile özdeşleştirilerek değil, aralık sayma prensibi üzerinden kullanılmakta olduğuna işaret eden bu görselleştirmelerin yanı sıra, Devirler Teorisi geleneğindeki pek çok teorisyen, ilerleyen kısımlarda daha detaylı örneklendirileceği üzere, bu durumu sözel olarak da beyan etmişlerdir. Örneğin Urmevî, *Devirler Kitabı*'nda, *tanini*'nin “üç aralığı içine aldığı” (yani birbiri arasında iki sayı fark bulunan semboller arasında mevcut olduğunu) belirtmekte, *mücenneb*'in iki aralığı içine aldığını (yani birbiri arasında bir sayı fark bulunan semboller arasında mevcut olduğunu), *bakiye*'nin ise bir aralığı içine aldığını (yani ardışık semboller arasında mevcut olduğunu) belirtmektedir (Uygun, 1996, s. 69).

Doğrudan aralık sayma prensibine işaret eden bu ifadenin devamında Urmevî, *tanini*'den *mücenneb* aralığı çıkarılırsa geriye kalan aralığın “bakiye” aralığı olacağını belirtmektedir (Uygun, 1996, s. 69). Bu durum, aralık sayma prensibi üzerinden yaklaşıldığında oldukça açık ve basit bir ifadedir; örneğin *tanini* aralığını $\underline{1}$ ve $\underline{4}$ gibi aralarında üç sayı fark olan iki nota üzerinden düşündüğümüzde, bu aralıktan “*mücenneb* çıkarmak” olarak kastedilen durum, sayılar arasındaki farkı iki eksiltmek anlamına gelmektedir ki sonuçta, çıkarma işleminin yönüne bağlı olarak ya $\underline{1}-\underline{2}$ ya da $\underline{3}-\underline{4}$ gibi iki ardışık perde elde edilmekte, ardışık perdeler arasındaki mesafe de her zaman “bakiye” olarak değerlendirilmektedir. Oysa ses sistemi hesaplamalarındaki matematiksel değerler üzerinden düşünüldüğünde, bakiye aralığı sadece $\underline{1}$ ve $\underline{2}$ notaları arasında mevcut olup $\underline{3}$ ve $\underline{4}$ notaları arasında Pisagor koması ortaya çıkmaktadır, ki bu hesaplama dahi söz konusu ses sistemindeki *mücenneb* aralıkları olan 65536/59049 veya 2187/2048 oranları arasından sadece 2187/2048 oranının kullanılması durumunda geçerlidir.

Söz konusu açıklamanın devamında Urmevî, *mücenneb*'ten bakiye çıkarılırsa geriye kalan aralığın yine bakiye aralığı olacağını da belirtmektedir (Uygun, 1996, s. 69). Bu ifade de aralık sayma prensibi üzerinden düşünüldüğünde oldukça basit ve açık bir ifade olarak görünmektedir, zira aralarında iki sayı fark bulunan iki nota sembolü arasındaki mesafe bire indirildiğinde, yani ardışık hale getirildiğinde, ortaya çıkan mesafe bakiye aralığı olarak değerlendirilmektedir. Oysa matematiksel açıdan yaklaşıldığında bu sefer *mücenneb* aralığı olarak sadece 65536/59049 oranının kullanılması durumunda söz konusu ifade geçerli olacak, dolayısıyla *mücenneb* aralığı olarak bir önceki örneği geçerli kılan 2187/2048 oranı buradaki örneği geçersiz kılacaktır.

Konuya matematiksel olarak net bir şekilde tanımlanmış bir ses sistemi üzerinden yaklaşıldığında ortaya çıkan bu karışıklığa, Urmevî'nin *Devirler Kitabı* hakkında yaklaşık 1375 (hicri 777) yılına tarihlenen bir şerhte de işaret edilmektedir. Fakat, Mübarekşah'ın *Şerhu'l-Edvâr*'ı olarak bilinen söz konusu eserde, bu tür matematiksel ayrıntıların sadece teorisyenleri ilgilendiren detaylar olduğu, uygulamada ise konuya bu şekilde yaklaşılmayıp daha basit olan yolun

kullanıldığı belirtilmektedir: “Bence Urmevi’nin bu söyledikleri kafa karıştırıcı ancak bu tartışmalar ve ihtilaflar amel erbabı (icracılar) nezdinde olmaz zira amel ehli bir kere bir bakiye çıkartır ve geri kalan kısım pek ilgilenmezler.” (Yüner, 2022, s. 146)

Söz konusu eserde, ayrıca, matematiksel hesaplarda net bir şekilde ortaya çıkan fakat uygulamada dillendirilmeyen aralık varyantları konusuna da değinilmekte, örneğin “ardışık notalar” arasında ortaya çıkan “B” (bakiye) aralığının aslında matematiksel hesaplarda iki farklı türünün mevcut olduğu, bunlardan büyük olanın “bakiye”, küçük olanın ise “fazla” olarak⁴ adlandırıldığı belirtilmektedir. Benzer şekilde, Urmevî, Devirler Kitabı’nda “T” (tanini) aralığı için “üç aralığı kapsayan notalar” nitelemesini yapıp “C” (mücnneb) aralığı için de “iki aralığı kapsayan notalar” şeklinde basit ve genel bir tanım verirken söz konusu şerhte, aslında iki farklı mücnneb aralığının mevcut olduğuna işaret edilmekte ve matematiksel olarak tanini aralığından bakiye aralığı çıkarılırsa “mutemmem” olarak adlandırılan küçük mücnneb aralığının ortaya çıkacağı, fakat eğer tanini aralığından “fazla” aralığı çıkartılırsa da “tetimme” olarak adlandırılan büyük mücnneb aralığının söz konusu olacağı belirtilmektedir. Ne var ki, bu açıklamaların hemen ardından, bu tür ayrıntıların sadece teorisyenleri ilgilendirdiğine, uygulama esnasında dikkate alınmadığına da dikkat çekilmektedir: “Bu zikredilen bilgiler, bu ilmin nazariyatçıların dikkate aldıkları meselelerdir ve amel erbabının (icracıların) nezdinde kale alınmaz.” (Yüner, 2022, s. 145)

Ezgisel Aralıklar Olarak “T”, “C”, “B”

Urmevî, “eski Yunan filozoflarının ortaya koyduğu metod üzere” yazdığını belirttiği Şerefiyye Risalesi’nde (Arslan, 2007, s. 265) konunun matematiksel yönünü çok daha geniş bir perspektiften ele almış ve aralıklar konusunu sadece 17-eşit-olmayan-aralıklı Pisagoryen ses sistemi ile sınırlandırmamıştır. Örneğin bu eserde, mücnneb aralığı için, Devirler Kitabı’nda yer almayan farklı aralık oranlarından da bahsedilmektedir. Fakat tüm bu matematiksel ayrıntılar ve oransal çeşitliliklerin ötesinde, ebced notası üzerinden makamsal yapıların tarifi, yine sadece “T”, “C” ve “B” olmak üzere üç küçük aralık tipi üzerinden gerçekleşmektedir.

Bu durumun asıl nedeni, Urmevî’nin söz konusu T, C ve B aralıklarını mutlak sabit bir orana bağlı aralıklar olarak değil, “lahnî” (ezgisel) aralıklar olarak ele alıyor olmasıdır. Bu ifadenin anlamını ortaya çıkarabilmek için öncelikle şunu belirtmek gerekir ki, söz konusu eserinde Urmevî, kendisinden önce Farabi ve İbni Sina gibi teorisyenlerin de yaptığı şekilde, Antik Yunan teori sisteminin en temel unsurlarından olan ve kabaca “özel dörtlüler” olarak özetleyebileceğimiz “ecnas” (cinsler) kavramına ilişkin çok geniş ve detaylı bir çalışma ortaya koymaktadır.

Farabi, İbni Sina ve Urmevî gibi teorisyenlerin Arapça kaleme aldıkları metinlerdeki “cins” terimi, Eski Yunan teorisyenleri tarafından aynı anlamda kullanılmış olan “génos” (γενος) teriminin, 9. yüzyılda Süryanice üzerinden Arapçaya aktarılmış halidir (Nişanyan, 2015). Dolayısıyla, köken olarak Antik Yunan teori sistemine dayanan “lahnî (ezgisel) aralıklar” (lahniyyât) kavramı da aslında “bir ‘cins’ yani génos meydana getiren (başka bir deyişle dörtlünün bölümlerini oluşturan) küçük aralıklar” anlamına gelmektedir; ki bu konuya ilişkin olarak İbni Sina (2013, s. 35) gibi önceki teorisyenlerin eserlerinde de bilgi verilmektedir.

Urmevî, söz konusu ezgisel aralıkların üçe ayrıldığını belirterek (Arslan, 2007, s. 298) bunlardan en büyüğünün (“uzmâ”), ebced notasıyla “1-4”, “2-5”, “3-6” şeklinde gösterilen, yani aralarında iki sayı fark bulunan notalar arasında olduğunu ve bu aralık tipinin “T” sembolüyle gösterildiğini ifade etmiştir. Ortanca olan aralık tipi (“vustâ”), ebced notasıyla “1-3”, “2-4” şeklinde gösterilen, yani aralarında bir sayı fark bulunan notalar arasında tanımlanmış ve bu aralık tipinin de “C” sembolüyle gösterildiği belirtilmiştir.⁵ En küçük ezgisel (lahnî) aralık (“sugrâ”) ise, ebced notasıyla “1-2”, “2-3” şeklinde gösterilen, yani aralarında başka bir nota bulunmayan (ardışık) notalar olarak tanımlanmış ve bu aralık tipinin de “B” sembolüyle gösterildiği ifade edilmiştir.

Sonuç olarak, Devirler Teorisi geleneğinde yazılmış eserlerde ses sistemi hesaplamalarının tartışıldığı bölümlerin dışındaki “ezgisel” kısımlar için ebced notası, “T” (tanini), “C” (mücnneb) ve “B” (bakiye) aralıklarının sıralanışını gösteren, yani “ezgisel” (lahnî) aralıkları belirten bir notasyon sistemi olarak ele alınmaktadır. Dolayısıyla ebced notası, belirli bir ses sistemine oturmuş sabit bir perde dizgesi olarak değerlendirilmemektedir. Buna göre de, Urmevî ve onu takip eden pek çok teorisyen tarafından belirtildiği üzere bütün ardışık notalar “B” (bakiye) aralığı olarak, bir atlayan notalar “C” (mücnneb) aralığı olarak, iki atlayan notalar da “T” (tanini) aralığı olarak okunmaktadır. Bu konu hakkında, Devirler Teorisi geleneğine mensup diğer teorisyenlerin eserlerinden de bazı kesitler aşağıda aktarılmıştır:

- Abdülkâdir Merâgî: “1-2 aralığına bakiyye aralığı adı verilir. 2 ile 3, 3 ile 4, 4 ile 5, 5 ile 6, 6 ile 7, 7 ile 8 aralıkları gibi aralıklar bakiyye

⁴ Şunu belirtmek gerekir ki, burada 531441/524288 oranındaki (modern ifadeyle bir Pisagor koması miktarındaki) aralığı belirtmek amacıyla kullanılan “fazla” terimi, Urmevî’nin Şerefiyye Risalesi veya İbni Sina’nın Kitabü’ş-Şifa’sı gibi eserlerde 256/243 oranındaki “bakiye” (limma) aralığı anlamında kullanılmaktadır.

⁵ Burada şunu da belirtmek gerekir ki, Urmevî, Devirler Kitabı’nda, kendisinden önceki teorisyenlerin bu aralık tipini özel bir adla adlandırmadığını, söz konusu aralığı “mücnneb (C)” olarak kendisinin isimlendirdiğini ifade etmektedir (Uygun, 1996, s. 66).

aralıklardır. 1 ile 3 mücenneb aralığıdır. Aynı şekilde 2 ile 4, 3 ile 5, 4 ile 6, 5 ile 7, 6 ile 8 aralıkları da mücenneb aralıklardır. 1 ile 4 aralığı taninî aralığıdır. Aynı şekilde 2 ile 5 aralığı da tanini aralığıdır.” (Kolkurk, 2012, s. 125).

- Alişah: “Bilinmelidir ki, birbirini takip eden iki rakamın işareti bu risalede bakiye işaretidir. Mesela 1-2, 2-3, 3-4, aralıkları tek bir rakam vasıtasıyla olduğu için bakiye ile işaretlenmiştir. Ancak 1-3, 2-4, 3-5 aralıkları iki vasıtalı olduğu için C (mücenneb) işaretiyle gösterilmiştir. 1-4, 2-5, 3-6 ise üç rakamlı vasıtalı olduğu için T (tanini) ile gösterilir.” (Çakır, 1999, s. 64), vb.
- Ladikî, Zeynü'l-elhân: “[Bakiye aralığı] medâr-ı elhandan (ezgilerde kullanılan notalardan) her nağmenin (notanın) yanındakiyle aralığı olur. Eyle olsa nisbeti 1 ile 2, 2 ile 3, 3 ile 4 (vb.) bu nisbet olurlar; [Mücenneb aralığı] medâr-ı elhandan her nağmeyle (notayla) üçüncüsü aralığıdır. Eyle olsa 1'in 3'e, 2'nin 4'e ve 3'ün 5'e (vb.) nisbeti bu nisbetdür; [Tanini aralığı] medâr-ı elhandan her nağmenin dördüncüsü ile aralığıdır. Eyle olsa nisbeti 1 ile 4, 2 ile 5, 3 ile 6, 4 ile 7 ve gayr-ı zalik bu nisbetdür.” (Mehmed Çelebi Lâdikî, 1484, vv. 38b-41a).
- Ladikî, Risaletü'l-Fethiyye: “[Bakiye aralığı] beste yapma çerçevesindeki nağmelerin (lahnî notaların) peşindeki nağmelerde (notalarda) gerçekleşir. O, 1'in 2'ye, 2'nin 3'e ve 3'ün 4'e oranı. . . gibi ortaya çıkar ve [. . .] bu oran sürer gider. [Mücenneb aralığı] her nağmenin (notanın) üçüncüsünde gerçekleşir. Burada 1 nağmesi (notası) 3 nağmesine, 2 nağmesi 4 nağmesine ve bunun dışındaki nağmeler (notalar) bu diziliş üzere orantılı olurlar. [Tanini aralığı] her nağmenin (notanın) dördüncüsünde gerçekleşir. Burada 1 nağmesi (notası) 4 nağmesine, 2 nağmesi 5 nağmesine, 3 nağmesi 6 nağmesine, 4 nağmesi 7 nağmesine ve diğer nağmeler de bu diziliş üzere orantılı olurlar.” (Tekin, 1999, s. 79-80)

Söz konusu üç küçük aralık tipine ezgisel aralıklar denilmesinin nedeni, “devir” sisteminin tamamen bu üç aralık tipi üzerine kurulmuş olması; başka bir deyişle, makamsal yapıların, bu üç küçük aralığın farklı şekillerde sıralanması üzerinden tarif edilmiş olmasıdır. Bu konu hakkında da, Devirler Teorisi geleneğine mensup teorisyenlerin eserlerinden alınan bazı örnek kesitler aşağıda aktarılmıştır:

- Ladikî, Risaletü'l-Fethiyye: “Küçük aralıklara gelince bunlar toplam üç tane olmak üzere ve tanini, mücenneb ve fazla [bakiye] dir. Bunlar küçük buudlar diye adlandırılırlar. Çünkü bütün güçlü besteler bu aralıklarda yapılırlar.” (Tekin, 1999, s. 85);
- Mübarekşah: “Küçük Aralıklar: Lahniyât olarak isimlendirilirler. Melodilerin terkibi bu aralıkların kombinasyonuyla olur.” (Yüner, 2022, s. 138);
- Alişah: “Bütün lahinlerin mebnâsı yukarıda sayılan üç kısımdan [B, C, T] ibarettir. Bu üç kısma selâse-i lahniyye veya lahniyyât denir.” (Çakır, 1999, s. 21).
- Şirazi: “Lahnî aralıklar, mûsikî sanatının amelî kısmının erbabınca üç tanedir: a'zam (tanini), evsât [mücenneb], asgar [bakiye] dir. Bunların nedeni elhân-ı kavînin bu oranlardan te'lîf edilmesidir.” (Dinç, 2021, s. 241)
- Ahmedoğlu Şükrullah: “bu bu'dlara (aralıklara) 'giçi bu'dlar' (küçük aralıklar) derler ve bu bu'dlara 'eb'ad-ı lahnî' (ezgisel aralıklar) dahi dirler. Zirâ ki âvâzlar bulardan terkiib olur.” (Bardağcı, 2012, s. 35)
- Şirvanî: “İcrâcılar, büyük aralıkları ancak üç küçük aralığa bölerek kullandıkları için buna 'lahniyye' denmiştir. Çünkü, beste ondan teşekkül etmektedir.” (Akdoğan, 1996, s. 219);
- Benâî: “Devirler Sülûs-i Lahniyye (Tanini, Bakiyye ve Mücenneb) aralıklarından müteşekkildirler. Daha önce Sülûs-i Lahniyye aralıklarının nasıl elde edildiklerini açıkladım. Acemiler için en kolay aralıkların bunlar oldukları görülmektedir.” (Abbasoğlu, 2015, s. 207) “Besteler bu üç aralıkla yapılırlar.” (Abbasoğlu, 2015, s. 184).

Görüldüğü üzere, ezgisel (*lahnî*) aralıkların ebced notası ile temsili sırasında sabit bir perde sisteminin kullanımı yerine bireysel olarak bu üç aralık tipine (T, C, B) odaklanan bir anlayış tarzı benimsenmektedir. Buna bağlı olarak da söz konusu üç küçük ezgisel aralık tipi, “nazarî” bir yaklaşım üzerinden mutlak bir matematiksel netlik içermek yerine, “amelî” bir yaklaşımla kulağa dayalı olarak, yani yaklaşık değerler üzerinden ele alınmaktadır. Bu bağlamda, Bozkurt, Yarman, Karaosmanoğlu ve Akkoç (2009, s.48) tarafından da işaret edildiği üzere 17-eşit-olmayan-aralıklı ses sistemi sadece “esnek bir kılavuz” olarak işlev görmektedir.

Sonuç olarak söz konusu üç küçük aralık, katı kurullarla sabitlenmemiş olsalar bile, elbette ki belirli bir ses sistemi kültürü içinde ele alınmakta, ancak uygulamaya dönük bir esneklik barındıran “yaklaşık” değerler üzerinden ifade edilmektedir. Örneğin Urmevî, Devirler Kitabı'nda, monokord üzerinden Pisagoryen bir yöntemle tanımladığı 17-eşit-olmayan-aralıklı perde taksimatının yanı sıra, daha sade bir ifade yöntemi olan süperpartiküler oranlar üzerinden T, C, B aralıklarını özel olarak da ifade etmekte; buna göre T aralığının 9/8 oranına denk geldiğini, C aralığı için yaklaşık olarak 16/15 oranının kullanıldığını, B aralığı için de yaklaşık olarak 20/19 oranının kullanıldığını belirtmektedir (Uygun, 1996, s. 66).

Burada özellikle, 1-3 perdeleri üzerinden örneklendirilen C (mücenneb) aralığı için verilen 16/15 oranının, 17-eşit-olmayan-aralıklı perde taksimatı sonucunda aynı perdeler arasında ortaya çıkan aralıksal mesafeden yaklaşık 70¢ kadar daha dar bir aralık olması çok çarpıcıdır. Ses sistemine ilişkin matematiksel hesaplamalar konusuna oldukça önem veren Abdülkadir Meragi, Urmevî'nin tel bölünmeleri üzerinden ortaya koyduğu perde taksimatında C aralığının iki bakiye miktarında, yani yaklaşık 10/9 oranında (kıyaslanmanın daha kolay takip edilebilmesi adına sent değerleri üzerinden konuşacak olursak yaklaşık 182¢ değerinde) ortaya çıktığını belirtmekte, fakat buna rağmen, Urmevî tarafından C aralığı için 16/15 oranının (yaklaşık 112 ¢) verilmiş olmasına dikkat çekmektedir. Şunu da belirtmek gerekir ki Urmevî'nin ardından C aralığı için söz konusu 16/15 oranından bahsetmeyi sürdüren pek çok teorisyene ek olarak Merâgî, Ladikî ve Alişah gibi bazı teorisyenler, C aralığı için yaklaşık 10/9 oranının da geçerli olacağını belirtmektedirler.

Bununla birlikte Devirler Teorisi geleneğine mensup pek çok teorisyen, söz konusu küçük aralıkların net olarak hangi

oran üzerinden ele alınması gerektiğine ilişkin sayısal ayrıntıların, aslında, kulak açısından çok da önemli olmadığını, zira söz konusu oransal farklılıkların işitsel yönden benzer sonuçlar doğuracağını da ifade etmiştir. Örneğin yine Urmevî tarafından daha geç bir dönemde yazılan ve Devirler Kitabı'na kıyasla aralık oranları konusunun çok daha kapsamlı bir şekilde ele alındığı *Şerefiye Risalesi*'nde, ezgisel (*lahnî*) aralıkların oranları da biraz daha geniş bir açıdan ele alınıp aslında birer “spektrum” olarak sunulmaktadır; fakat birbirine yakın olan oranlar arasındaki işitsel farklılıkların düşük olması nedeniyle, icracıların kullanım şekli açısından söz konusu spektrumların sadece birer oranla ifade edilebileceği de belirtilmektedir. Buna göre icra pratiği açısından söz konusu üç ezgisel aralık tipi için, T aralığına karşılık olarak 8/7 ($\approx 231\phi$), 9/8 ($\approx 204\phi$) ve 10/9 ($\approx 182\phi$) oranları arasından 9/8'in tercih edildiği, C aralığına karşılık olarak 11/10 ($\approx 165\phi$) ile 16/15 ($\approx 112\phi$) aralığındaki oranlar arasından 14/13'ün ($\approx 128\phi$) tercih edildiği, geriye kalan küçük aralıklar için de 20/19 ($\approx 89\phi$) oranının tercih edildiği belirtilmektedir. Urmevî:

Bu sanatın icracılarına göre, lahnî aralıklar üç kısımdır. En büyüğü, 9/8, orta olanı 14/13, en küçüğü ise ‘fazla’ (bakiye) aralıklarıdır. Çünkü bütün güçlü melodiler yeri geldiğinde biraz sonra anlatılacağı üzere bu üçü ile meydana getirilir. Çünkü diğer lahnî aralıklar birbirine benzemektedirler ve aynı imiş gibi duyulur. Bu yüzden 8/7 ve 10/9 yerine 9/8'i, bütün orta lahnî aralıklar (C) yerine de 14/13'ü kullanırlar. Bütün küçük aralıklar yerine de ‘fazla’ (bakiye) aralığını kullanırlar. (Arslan, 2007, s. 281)

Bu tartışmalarda özellikle mücennep aralığı için verilen oranlar arasında ciddi farklılıkların bulunması çok dikkat çekicidir. Üstelik Urmevî, *mücennebât* (mücennebler) olarak ifade ettiği bu aralık tipinin çeşitlerini sadece yukarıda anılan oranlarla sınırlamamış, yine *Şerefiye Risalesi*'nde, ud klavyesindeki parmak pozisyonları üzerinden, daha farklı oranların da kullanılıyor olduğuna işaret etmiştir. Dolayısıyla ezgisel (*lahnî*) aralıklar arasında özellikle mücennep aralığı için bu kadar geniş bir aralık skalasının kullanılıyor olması ilgi çekicidir ki bu konuya Alişah bin Hacı Buke de “*Bu üç aralığın [T, C B] birincisi, umumiyetle tahkiki, ikincisi, takribi, üçüncüsü hülasalaşmıştır.*” (Çakır, 1999, s. 21) şeklinde işaret etmektedir. Kutbüddin Şirazi de bu konu üzerine şöyle bir açıklamada bulunmaktadır:

Lahnî aralıklar, ameli sanatın erbablarına göre üç bölüme münhasırdır. A'zamda iki aralığın taraflarının arasında iki tane perde-i fâsıl (ayrıca perde) vardır. Aynı 1-4 aralığı gibi ki ona “T” denilir. Evsâtta bir aralığın her iki tarafının arasında bir perde-i fâsıl vardır ki onu da aynı 1-3 aralığındaki gibidir ve “C” ile gösteririz. Asgarda aralarında hiç fâsıl yoksa 1-2 aralığı gibi ki ona da “B” denilmektedir. Gerçi T aralıklarının arasında, perdelerin ihtilafına göre fark vardır. Aynı şekilde C ve B aralıkları arasında da fark vardır. Ama duyulduğu zaman özellikle alışılmamış seslere göre benzer şekilde kulağa gelmektedir. Bu çelişki muteber değildir. Lahnî aralıkların bölünmesi faslında bu mânâya işaret edilmiştir. Lahnî aralıkların, duyulduğu zaman benzerlik sebebiyle birbirlerinin yerine geçebilmeleri mümkündür. (Dinç, 2021, s. 277)

Özet olarak, makamsal yapıların anlatımı için ebced notası kullanıldığında, aslında mutlak bir ses sisteminin sabit perdelerine işaret edilmemekte, bunun yerine ezgisel (*lahnî*) aralıkların (T, C, B) dizilimini göstermek hedeflenmektedir. Zira “devir” olarak adlandırılan yapılar, söz konusu üç aralık tipi üzerine inşa edilmekte, ebced notası ise bu aralıkların nasıl bir sıralanış içinde kullanıldığının rahatça anlaşılabilmesini sağlamaktadır. Bu durumu kısaca örneklendirmek amacıyla, Urmevî'nin Devirler Kitabı'nda ortaya koyduğu devir oluşturma yöntemi aşağıda özetlenmiştir.

Devirler Kitabı'ndaki Devirlerin Oluşumu

Urmevî'nin (ve takip eden diğer teorisyenlerin) “devir” veya “daire” olarak adlandırdıkları yapılar, kabaca, belirli kurallar çerçevesinde bir dörtlü ile bir beşlinin birleşimiyle oluşturulan diziler olarak betimlenebilir. Söz konusu “dörtlü” ve “beşli” yapıları ise, belirli uyumluluk kuralları çerçevesinde B, C ve T aralıklarının farklı şekillerde birleştirilmesi yoluyla oluşturulmaktadır. Dolayısıyla aslında bütün sistem, dönemin teorisyenleri tarafından da vurgulandığı üzere bu üç küçük ezgisel aralığın dizilimi üzerinden vücut bulmaktadır.

Devirler Teorisi geleneğindeki teorisyenler, “devir” veya “daire” olarak adlandırdıkları bu dizileri meydana getiren dörtlü ve beşlilerin oluşturulması için söz konusu ezgisel aralıkları birbirine eklerken, “uyumsuzluğa yol açan” aşağıdaki dört durumdan kaçınmışlardır:

1. İlk dörtlüyü oluştururken üç tane T veya dört tane C aralığı kullanıp 8 notasının ötesine geçmek
2. Bir tam dörtlünün sınırları içinde üç ezgisel aralığı (T, C ve B) bir arada kullanmak
3. B aralığının tiz tarafına C aralığı eklemek
4. İki tane B aralığını peş peşe kullanmak

Bu kuralları göz önünde bulundurarak Urmevî, 7 adet “uyumlu” dörtlü ve 12 adet “uyumlu” beşli tanımlamıştır. Söz konusu 7 adet dörtlünün her biri ile 12 adet beşlinin sırayla birleştirilmesi sonucunda da 84 adet devir ortaya koymuştur ($7 \times 12 = 84$).

Sonraki bazı teorisyenler ise, söz konusu üç ezgisel aralık tipinin yukarıdaki kurallar göz önünde bulundurularak sıralanması sonucunda ortaya çıkabilecek “beşli” olasılıklarının sadece Urmevî'nin verdiği on iki tanesi ile sınırlı olmadığına işaret etmişlerdir. Bu doğrultuda Abdülkadir Meragî, Urmevî tarafından bahsedilen fakat tarif edilmeyen on üçüncü beşliyi de sisteme ekleyerek toplam devir sayısını 91'e çıkarmış ($7 \times 13 = 91$) (Kolukırık, 2012, s. 166);

Muhammed b. Mübarekşah ve Alishah bin Hacı Büke gibi bazı teorisyenler ise bütün olasılıklar göz önünde bulundurulduğunda⁶ uyumlu beşli sayısının 19 olması gerektiğini belirtmişler, böylece de devir sayısının 133'e kadar çıkabileceğine işaret etmişlerdir ($7 \times 19 = 133$) (Yüner, 2022, s. 182; Çakır, 1999, s. 67).

Burada dikkat çekici bir durum şudur ki, Urmevî, söz konusu dörtlü ve beşlileri öncelikle T, C ve B aralıklarının sıralanışı üzerinden tanımlamış; ardından, söz konusu aralıkları ebced notası üzerinden göstermiştir. Bu gösterimlerde, en pesteki ses “1” notasıyla temsil edilmiş, diğer sesler ise aralık sayma prensibi üzerinden bu notanın üstüne eklenmiştir. Urmevî'nin “birinci tabakanın kısımları” olarak nitelendirdiği uyumlu dörtlülerin hangi ezgisel aralıklardan oluştuğu ve aralık sayma prensibi üzerinden ebced notasıyla nasıl temsil edildiği Tablo 1’de gösterilmektedir:

Tablo 1. *Urmevî'nin Devirler Kitabı'nda sunduğu uyumlu dörtlüler*

Dörtlüler	Aralıklar	Ebced notası ile gösterim
1. dörtlü:	T-T-B	<u>1</u> -2-3 <u>4</u> 5-6- <u>7</u> <u>8</u>
2. dörtlü:	T-B-T	<u>1</u> -2-3 <u>4</u> <u>5</u> -6-7 <u>8</u>
3. dörtlü:	B-T-T	<u>1</u> <u>2</u> -3-4 <u>5</u> -6-7 <u>8</u>
4. dörtlü:	T-C-C	<u>1</u> -2-3 <u>4</u> 5 <u>6</u> 7 <u>8</u>
5. dörtlü:	C-C-T	<u>1</u> -2- <u>3</u> -4 <u>5</u> -6-7 <u>8</u>
6. dörtlü:	C-T-C	<u>1</u> -2- <u>3</u> -4-5 <u>6</u> 7 <u>8</u>
7. dörtlü:	C-C-C-B	<u>1</u> -2- <u>3</u> -4 <u>5</u> -6- <u>7</u> <u>8</u>

Urmevî tarafından “ikinci tabakanın kısımları” olarak adlandırılan uyumlu beşliler ise aynı yöntemle Tablo 2’de sunulmuştur. Fakat bu sefer, devirlerin oluşumunda beşliler daima tiz tarafta yer aldığı için, nota örnekleri, ilk dörtlünün sonlandığı noktaya denk gelen “ikinci tabaka” başlangıcından, yani “8” sembolünden başlatılmıştır. Bu durum, dörtlüler ile beşliler birleştirilip devirler oluşturulurken pratiklik sağlamaktadır.

Tablo 2. *Urmevî'nin Devirler Kitabı'nda sunduğu uyumlu beşliler*

Beşliler	Aralıklar	Ebced notası ile gösterim
1. beşli:	T-T-B-T	<u>8</u> 9-10- <u>11</u> 12-13- <u>14</u> <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
2. beşli:	T-B-T-T	<u>8</u> 9-10- <u>11</u> <u>12</u> 13-14- <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
3. beşli:	B-T-T-T	<u>8</u> <u>9</u> 10-11- <u>12</u> 13-14- <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
4. beşli:	T-C-C-T	<u>8</u> 9-10- <u>11</u> 12- <u>13</u> 14- <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
5. beşli:	C-C-T-T	<u>8</u> <u>9</u> <u>10</u> 11- <u>12</u> 13-14- <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
6. beşli:	C-T-C-T	<u>8</u> <u>9</u> <u>10</u> 11-12- <u>13</u> 14- <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
7. beşli:	C-C-C-B-T	<u>8</u> <u>9</u> <u>10</u> 11- <u>12</u> 13- <u>14</u> <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
8. beşli:	T-C-C-C-B	<u>8</u> 9-10- <u>11</u> 12- <u>13</u> 14- <u>15</u> 16- <u>17</u> <u>18</u>
9. beşli:	C-T-C-C-B	<u>8</u> <u>9</u> <u>10</u> 11-12- <u>13</u> 14- <u>15</u> 16- <u>17</u> <u>18</u>
10. beşli:	C-B-T-C-C	<u>8</u> <u>9</u> <u>10</u> <u>11</u> 12-13- <u>14</u> 15- <u>16</u> 17- <u>18</u>
11. beşli:	C-C-B-T-C	<u>8</u> <u>9</u> <u>10</u> 11- <u>12</u> <u>13</u> 14-15- <u>16</u> -17- <u>18</u>
12. beşli:	T-C-T-C	<u>8</u> 9-10- <u>11</u> 12- <u>13</u> 14-15- <u>16</u> 17- <u>18</u>

Urmevî, yukarıda sunulan 12 adet uyumlu beşlinin her birini sırayla 7 adet uyumlu dörtlünün tiz tarafına ekleyerek 84 adet devir meydana getirmiştir (bkz. Ek). Devirler Teorisi geleneği içinde sayıları 84 ile 133 arasında değişen söz

⁶ Konu hakkında detaylı bir inceleme için bkz. Çaylı (2019, s. 25-32).

konusu devirlerin tamamı, bu birleştirme işlemi sonucunda (Ek'teki listede aktarıldığı üzere) ebced notasyonunda “1” sembolünden başlatılmakta ve bu notanın oktavına denk gelen “18” sembolünde sona ermektedir.

Güncel literatürde, genellikle, ebced notasının bugünkü gibi bir sabit perde dizgesini temsil ettiği kabulünden yola çıkılarak bütün devirler, aynı nota/perde üzerinden başlayacak şekilde yorumlanmaktadır. Başka bir deyişle, devir tariflerindeki başlangıç noktası olan “1” sembolü, araştırmacılar tarafından genellikle belirli bir perde/nota ile eşleştirilmekte ve dolayısıyla bütün diziler buradan başlayacak şekilde modern ses temsil sistemlerine çevrilmiştir. Bu duruma örnek olarak literatürde en sık karşılaşılan uygulama, “1” sembolünün “yegah perdesi” ve “re notası” olarak kabul edilmesidir; bunun dışında, söz konusu “1” sembolünün sabit olarak “rast” perdesi ve “sol” notasıyla veya “do” notasıyla eşleştirildiği çalışmalara da rastlanmaktadır. Yakın zamanlı kimi çalışmalarda ise, söz konusu sabitleme pratiği yerine “1” sembolünün, ihtiyaca göre, herhangi bir perdeyle/notayla eşleştirilebildiği daha esnek bir yaklaşımın kullanıldığı; başka bir deyişle, perde/nota temelli bir çeviri anlayışı yerine aralıksal dizilim temelli bir çeviri yaklaşımının benimsendiği gözlenmektedir (Öztürk, 2014; Çaylı, 2019). Ebced notasının neden sabit bir perde dizgesiyle özdeşleştirilmemesi gerektiğini ortaya koymaya çalışan bu makalede de “1” sembolü, herhangi bir sabit perde/nota olarak değil, sayısal ebced notasının temel prensibi olan aralık sayma işlemi için bir “başlangıç noktası” olarak ele alınmaktadır.

SONUÇ

Urmevî'nin ortaya koyduğu Devirler Teorisi sistemi, *ezgisel (lahnî)* aralıklar olarak nitelendirilen T (tanini), C (müccenep) ve B (bakiye) aralıklarının çeşitli şekillerde sıralanması temeline dayanmaktadır. Buna bağlı olarak bu makalede, ebced notasının asıl işlevinin “söz konusu ezgisel aralıkların nasıl sıralandığının kolayca anlaşılabilmesini sağlamak” olduğu savunulmaktadır. Aslen cümme rakamlarından oluşan söz konusu notasyon sistemi kullanılarak makamsal yapıların tarif edildiği edvarlarda, B aralığı ardışık notalarla (sayı sembolleriyle) ifade edilmekte, C aralığı bir atlayan notalarla, T aralığı ise iki atlayan notalarla ifade edilmektedir. Dolayısıyla ebced notası, günümüzde kullanılan notasyon sistemlerinden farklı olarak seslerin/perdelerin kendisini değil, aralarındaki aralıksal ilişkileri belirtmek amacıyla tasarlanmış bir gösterim sistemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle makalede söz konusu notasyon sisteminin, “17-eşit-olmayan-aralıklı ses sistemindeki perdeleri temsil eden bir gösterim” olarak değerlendirilmemesi gerektiği, bunun yerine, ezgisel aralıkların dizilişine işaret eden esnek bir sistem olarak yorumlanması gerektiği savunulmaktadır. Bu esneklik çerçevesinde T, C ve B aralıklarının da mutlak değerlere sahip aralık birimleri olarak değil, ezgisel dizilişe göre farklılaşabilecek yaklaşık değerlerden oluşan bir spektrum içinde ele alınması gerektiğine işaret edilmektedir.

Sonuç olarak, yaklaşık iki yüzyıl boyunca makamsal müzik teorisi anlatılarında kritik bir rol oynamış olan ebced notası, karmaşık matematiksel işlemlere ihtiyaç duyulmadan ezgisel aralıkların sıralanışını belirten, dolayısıyla da pratik kaygılar göz önünde bulundurularak oluşturulmuş, okuyucu dostu bir sistem olarak yorumlanmaktadır. Ebced notası ile “ezgisel aralıklar” (*lahniyyat*) kavramı arasındaki ilişki, söz konusu notasyon sisteminin sabit bir perde taksimatını temsil etmemesi gerektiğine işaret eden literatürdeki çalışmaları desteklemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Ferhat ÇAYLI 0000-0003-0511-6208

REFERENCES / KAYNAKLAR

- Abbasoğlu, Z. Y. (2015). *15. Yüzyıl Herat Mûsikî Ekolü ve Benâî'nin Risâle-i Mûsikî'si*. (Doktora tezi, Marmara Üniversitesi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi> üzerinden erişildi.
- Akdoğan, B. (1996). *Fethullah Şîrvânî ve "Mecelletun Fi'l-Mûsîka" Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*. (Doktora tezi, Ankara Üniversitesi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi> üzerinden erişildi.
- Arslan, F. (2007). *Safiyüddîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Bardaçlı, M. (2012). *Ahmed Oğlu Şükrullah: Şükrullah'ın Risâlesi ve 15. Yüzyıl Şark Musikisi Nazariyatı (Açılmalı, Tenkidli Metin ve Tıpkıbasım)*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bozkurt, B., Yarman, O., Karaosmanoğlu, M. K. Ve Akkoç, C. (2009). Weighing Diverse Theoretical Models on Turkish Maqam Music Against Pitch Measurements: A Comparison of Peaks Automatically Derived from Frequency Histograms with Proposed Scale Tones. *Journal of New Music Research*, 38(1), 45–70. <https://doi.org/10.1080/09298210903147673>
- Çakır, A. (1999). *Alişah b. Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri*. (Doktora tezi, Marmara Üniversitesi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi> üzerinden erişildi.
- Çaylı, F. (2019). *13.-18. Yüzyıllar Arasında Makamsal Müzik Teorisi Anlayışının Değişimi*. (Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi> üzerinden erişildi.
- Çaylı, F. ve Güray, C. (2021). Ebced Notasının Türleri. C. Güray ve M. S. Tokaç (Ed.), *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası* içinde (C. 1, s. 177-205). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Dinç, S. (2021). *Kutbüddîn Şîrâzî'nin Dürretü't-Tâc'ındaki Mûsikî Bölümünün İncelenmesi*. (Doktora tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi> üzerinden erişildi.
- İbn Sînâ. (2013). *Mûsikî*. (A. H. Turabi, Çev.). İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Kolukırık, K. (2012). *Abdülkâdir Merâgî ve Şerhu'l-Edvâr'ı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Mehmed Çelebi Lâdikî. (1484). *Zeynü'l-Elhân*. Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu. 06 Mil Yz A 1267. <https://portal.yek.gov.tr/> üzerinden erişildi.
- Nişanyan, S. (2015). Cins. *Nişanyan Sözlük: Çağdaş Türkçenin Etimolojisi*. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/cins> adresinden erişildi.
- Öztürk, O. M. (2014). *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri*. (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi) <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi> üzerinden erişildi.
- Tekin, H. (1999). *Ladikli Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyye'si*. (Doktora tezi, Niğde Üniversitesi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi> üzerinden erişildi.
- Urmawî, Abd al-Mumin ibn Yüsuf. (t.y.). *Kitâb al-Adwâr fi al-mûsîqâ*. University of Pennsylvania Libraries, Lawrence J. Schoenberg Manuscripts, LJS 235. <https://openn.library.upenn.edu/Data/0001/html/ljs235.html> adresinden erişildi.
- Uygun, M. N. (1996). *Safiyüddîn Abdulmu'min Urmevî ve "Kitâbu'l-Edvâr"ı*. (Doktora tezi, Marmara Üniversitesi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi> üzerinden erişildi.
- Yüner, H. (2022). *Muhammed b. Mübarekşâh ve Şerhu Kitabı'l-Edvâr Adlı Eseri*. (Doktora tezi, Ankara Üniversitesi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi> üzerinden erişildi.

Atıf Biçimi / How cite this article

Çaylı, F. (2024). The abjad notation and the presentation of cycles. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(1), 121–135. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1453711>

EK. Urmevî'nin Devirler Kitabı'ndaki 84 devirin sayısal ebced notası ile gösterimi

Devirler	Dörtlü	+ Beşli	Ebced notasıyla gösterimi
1. daire	1. dörtlü [T-T-B] +	1. beşli [T-T-B-T]	<u>1</u> 2-3 <u>4</u> 5-6 <u>7</u> <u>8</u> 9-10- <u>11</u> 12-13 <u>14</u> <u>15</u> 16-17 <u>18</u>
2. daire		2. beşli [T-B-T-T]	<u>1</u> 2-3 <u>4</u> 5-6 <u>7</u> <u>8</u> 9-10- <u>11</u> <u>12</u> 13-14- <u>15</u> 16-17 <u>18</u>
3. daire		3. beşli [B-T-T-T]	<u>1</u> 2-3 <u>4</u> 5-6 <u>7</u> <u>8</u> <u>9</u> 10-11- <u>12</u> 13-14- <u>15</u> 16-17 <u>18</u>
4. daire		4. beşli [T-C-C-T]	<u>1</u> 2-3 <u>4</u> 5-6 <u>7</u> <u>8</u> 9-10- <u>11</u> 12 <u>13</u> 14- <u>15</u> 16-17 <u>18</u>
5. daire		5. beşli [C-C-T-T]	<u>1</u> 2-3 <u>4</u> 5-6 <u>7</u> <u>8</u> 9- <u>10</u> 11- <u>12</u> 13-14- <u>15</u> 16-17 <u>18</u>
6. daire		6. beşli [C-T-C-T]	<u>1</u> 2-3 <u>4</u> 5-6 <u>7</u> <u>8</u> 9- <u>10</u> 11-12 <u>13</u> 14- <u>15</u> 16-17 <u>18</u>
7. daire		7. beşli [C-C-C-B-T]	<u>1</u> 2-3 <u>4</u> 5-6 <u>7</u> <u>8</u> 9- <u>10</u> 11- <u>12</u> 13 <u>14</u> <u>15</u> 16-17 <u>18</u>
8. daire		8. beşli [T-C-C-C-B]	<u>1</u> 2-3 <u>4</u> 5-6 <u>7</u> <u>8</u> 9-10- <u>11</u> 12 <u>13</u> 14- <u>15</u> 16- <u>17</u> <u>18</u>
9. daire		9. beşli [C-T-C-C-B]	<u>1</u> 2-3 <u>4</u> 5-6 <u>7</u> <u>8</u> 9- <u>10</u> 11-12 <u>13</u> 14- <u>15</u> 16- <u>17</u> <u>18</u>
10. daire		10. beşli [C-B-T-C-C]	<u>1</u> 2-3 <u>4</u> 5-6 <u>7</u> <u>8</u> 9- <u>10</u> <u>11</u> 12-13 <u>14</u> 15- <u>16</u> 17 <u>18</u>
11. daire		11. beşli [C-C-B-T-C]	<u>1</u> 2-3 <u>4</u> 5-6 <u>7</u> <u>8</u> 9- <u>10</u> 11- <u>12</u> <u>13</u> 14-15- <u>16</u> 17 <u>18</u>
12. daire		12. beşli [T-C-T-C]	<u>1</u> 2-3 <u>4</u> 5-6 <u>7</u> <u>8</u> 9-10- <u>11</u> 12 <u>13</u> 14-15- <u>16</u> 17 <u>18</u>
13. daire	2. dörtlü [T-B-T] +	1. beşli [T-T-B-T]	<u>1</u> 2-3 <u>4</u> <u>5</u> 6-7 <u>8</u> 9-10- <u>11</u> 12-13 <u>14</u> <u>15</u> 16-17 <u>18</u>
14. daire		2. beşli [T-B-T-T]	<u>1</u> 2-3 <u>4</u> <u>5</u> 6-7 <u>8</u> 9-10- <u>11</u> <u>12</u> 13-14- <u>15</u> 16-17 <u>18</u>
15. daire		3. beşli [B-T-T-T]	<u>1</u> 2-3 <u>4</u> <u>5</u> 6-7 <u>8</u> <u>9</u> 10-11- <u>12</u> 13-14- <u>15</u> 16-17 <u>18</u>
16. daire		4. beşli [T-C-C-T]	<u>1</u> 2-3 <u>4</u> <u>5</u> 6-7 <u>8</u> 9-10- <u>11</u> 12 <u>13</u> 14- <u>15</u> 16-17 <u>18</u>
17. daire		5. beşli [C-C-T-T]	<u>1</u> 2-3 <u>4</u> <u>5</u> 6-7 <u>8</u> 9- <u>10</u> 11- <u>12</u> 13-14- <u>15</u> 16-17 <u>18</u>
18. daire		6. beşli [C-T-C-T]	<u>1</u> 2-3 <u>4</u> <u>5</u> 6-7 <u>8</u> 9- <u>10</u> 11-12 <u>13</u> 14- <u>15</u> 16-17 <u>18</u>
19. daire		7. beşli [C-C-C-B-T]	<u>1</u> 2-3 <u>4</u> <u>5</u> 6-7 <u>8</u> 9- <u>10</u> 11- <u>12</u> 13 <u>14</u> <u>15</u> 16-17 <u>18</u>
20. daire		8. beşli [T-C-C-C-B]	<u>1</u> 2-3 <u>4</u> <u>5</u> 6-7 <u>8</u> 9-10- <u>11</u> 12 <u>13</u> 14- <u>15</u> 16- <u>17</u> <u>18</u>
21. daire		9. beşli [C-T-C-C-B]	<u>1</u> 2-3 <u>4</u> <u>5</u> 6-7 <u>8</u> 9- <u>10</u> 11-12 <u>13</u> 14- <u>15</u> 16- <u>17</u> <u>18</u>
22. daire		10. beşli [C-B-T-C-C]	<u>1</u> 2-3 <u>4</u> <u>5</u> 6-7 <u>8</u> 9- <u>10</u> <u>11</u> 12-13 <u>14</u> 15- <u>16</u> 17 <u>18</u>
23. daire		11. beşli [C-C-B-T-C]	<u>1</u> 2-3 <u>4</u> <u>5</u> 6-7 <u>8</u> 9- <u>10</u> 11- <u>12</u> <u>13</u> 14-15- <u>16</u> 17 <u>18</u>
24. daire		12. beşli [T-C-T-C]	<u>1</u> 2-3 <u>4</u> <u>5</u> 6-7 <u>8</u> 9-10- <u>11</u> 12 <u>13</u> 14-15- <u>16</u> 17 <u>18</u>
25. daire	3. dörtlü [B-T-T] +	1. beşli [T-T-B-T]	<u>1</u> <u>2</u> 3-4 <u>5</u> 6-7 <u>8</u> 9-10- <u>11</u> 12-13 <u>14</u> <u>15</u> 16-17 <u>18</u>
26. daire		2. beşli [T-B-T-T]	<u>1</u> <u>2</u> 3-4 <u>5</u> 6-7 <u>8</u> 9-10- <u>11</u> <u>12</u> 13-14- <u>15</u> 16-17 <u>18</u>
27. daire		3. beşli [B-T-T-T]	<u>1</u> <u>2</u> 3-4 <u>5</u> 6-7 <u>8</u> <u>9</u> 10-11- <u>12</u> 13-14- <u>15</u> 16-17 <u>18</u>
28. daire		4. beşli [T-C-C-T]	<u>1</u> <u>2</u> 3-4 <u>5</u> 6-7 <u>8</u> 9-10- <u>11</u> 12 <u>13</u> 14- <u>15</u> 16-17 <u>18</u>
29. daire		5. beşli [C-C-T-T]	<u>1</u> <u>2</u> 3-4 <u>5</u> 6-7 <u>8</u> 9- <u>10</u> 11- <u>12</u> 13-14- <u>15</u> 16-17 <u>18</u>
30. daire		6. beşli [C-T-C-T]	<u>1</u> <u>2</u> 3-4 <u>5</u> 6-7 <u>8</u> 9- <u>10</u> 11-12 <u>13</u> 14- <u>15</u> 16-17 <u>18</u>
31. daire		7. beşli [C-C-C-B-T]	<u>1</u> <u>2</u> 3-4 <u>5</u> 6-7 <u>8</u> 9- <u>10</u> 11- <u>12</u> 13 <u>14</u> <u>15</u> 16-17 <u>18</u>
32. daire		8. beşli [T-C-C-C-B]	<u>1</u> <u>2</u> 3-4 <u>5</u> 6-7 <u>8</u> 9-10- <u>11</u> 12 <u>13</u> 14- <u>15</u> 16- <u>17</u> <u>18</u>
33. daire		9. beşli [C-T-C-C-B]	<u>1</u> <u>2</u> 3-4 <u>5</u> 6-7 <u>8</u> 9- <u>10</u> 11-12 <u>13</u> 14- <u>15</u> 16- <u>17</u> <u>18</u>
34. daire		10. beşli [C-B-T-C-C]	<u>1</u> <u>2</u> 3-4 <u>5</u> 6-7 <u>8</u> 9- <u>10</u> <u>11</u> 12-13 <u>14</u> 15- <u>16</u> 17 <u>18</u>
35. daire		11. beşli [C-C-B-T-C]	<u>1</u> <u>2</u> 3-4 <u>5</u> 6-7 <u>8</u> 9- <u>10</u> 11- <u>12</u> <u>13</u> 14-15- <u>16</u> 17 <u>18</u>
36. daire		12. beşli [T-C-T-C]	<u>1</u> <u>2</u> 3-4 <u>5</u> 6-7 <u>8</u> 9-10- <u>11</u> 12 <u>13</u> 14-15- <u>16</u> 17 <u>18</u>

37. daire	4. drtl [T-C-C] +	1. beşli [T-T-B-T]	<u>1</u> -2-3 <u>4</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> 9-10- <u>11</u> 12-13- <u>14</u> <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
38. daire		2. beşli [T-B-T-T]	<u>1</u> -2-3 <u>4</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> 9-10- <u>11</u> <u>12</u> 13-14- <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
39. daire		3. beşli [B-T-T-T]	<u>1</u> -2-3 <u>4</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> <u>9</u> 10-11- <u>12</u> 13-14- <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
40. daire		4. beşli [T-C-C-T]	<u>1</u> -2-3 <u>4</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> 9-10- <u>11</u> <u>12</u> <u>13</u> 14- <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
41. daire		5. beşli [C-C-T-T]	<u>1</u> -2-3 <u>4</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> 9- <u>10</u> 11- <u>12</u> 13-14- <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
42. daire		6. beşli [C-T-C-T]	<u>1</u> -2-3 <u>4</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> 9- <u>10</u> 11-12- <u>13</u> 14- <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
43. daire		7. beşli [C-C-C-B-T]	<u>1</u> -2-3 <u>4</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> 9- <u>10</u> 11- <u>12</u> 13- <u>14</u> <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
44. daire		8. beşli [T-C-C-C-B]	<u>1</u> -2-3 <u>4</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> 9-10- <u>11</u> <u>12</u> <u>13</u> 14- <u>15</u> 16- <u>17</u> <u>18</u>
45. daire		9. beşli [C-T-C-C-B]	<u>1</u> -2-3 <u>4</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> 9- <u>10</u> 11-12- <u>13</u> 14- <u>15</u> 16- <u>17</u> <u>18</u>
46. daire		10. beşli [C-B-T-C-C]	<u>1</u> -2-3 <u>4</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> 9- <u>10</u> <u>11</u> 12-13- <u>14</u> 15- <u>16</u> 17- <u>18</u>
47. daire		11. beşli [C-C-B-T-C]	<u>1</u> -2-3 <u>4</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> 9- <u>10</u> 11- <u>12</u> <u>13</u> 14-15- <u>16</u> 17- <u>18</u>
48. daire		12. beşli [T-C-T-C]	<u>1</u> -2-3 <u>4</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> 9-10- <u>11</u> <u>12</u> <u>13</u> 14-15- <u>16</u> 17- <u>18</u>
49. daire	5.drtl [C-C-T] +	1. beşli [T-T-B-T]	<u>1</u> -2- <u>3</u> 4- <u>5</u> 6-7- <u>8</u> 9-10- <u>11</u> 12-13- <u>14</u> <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
50. daire		2. beşli [T-B-T-T]	<u>1</u> -2- <u>3</u> 4- <u>5</u> 6-7- <u>8</u> 9-10- <u>11</u> <u>12</u> 13-14- <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
51. daire		3. beşli [B-T-T-T]	<u>1</u> -2- <u>3</u> 4- <u>5</u> 6-7- <u>8</u> <u>9</u> 10-11- <u>12</u> 13-14- <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
52. daire		4. beşli [T-C-C-T]	<u>1</u> -2- <u>3</u> 4- <u>5</u> 6-7- <u>8</u> 9-10- <u>11</u> <u>12</u> <u>13</u> 14- <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
53. daire		5. beşli [C-C-T-T]	<u>1</u> -2- <u>3</u> 4- <u>5</u> 6-7- <u>8</u> 9- <u>10</u> 11- <u>12</u> 13-14- <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
54. daire		6. beşli [C-T-C-T]	<u>1</u> -2- <u>3</u> 4- <u>5</u> 6-7- <u>8</u> 9- <u>10</u> 11-12- <u>13</u> 14- <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
55. daire		7. beşli [C-C-C-B-T]	<u>1</u> -2- <u>3</u> 4- <u>5</u> 6-7- <u>8</u> 9- <u>10</u> 11- <u>12</u> 13- <u>14</u> <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
56. daire		8. beşli [T-C-C-C-B]	<u>1</u> -2- <u>3</u> 4- <u>5</u> 6-7- <u>8</u> 9-10- <u>11</u> <u>12</u> <u>13</u> 14- <u>15</u> 16- <u>17</u> <u>18</u>
57. daire		9. beşli [C-T-C-C-B]	<u>1</u> -2- <u>3</u> 4- <u>5</u> 6-7- <u>8</u> 9- <u>10</u> 11-12- <u>13</u> 14- <u>15</u> 16- <u>17</u> <u>18</u>
58. daire		10. beşli [C-B-T-C-C]	<u>1</u> -2- <u>3</u> 4- <u>5</u> 6-7- <u>8</u> 9- <u>10</u> <u>11</u> 12-13- <u>14</u> 15- <u>16</u> 17- <u>18</u>
59. daire		11. beşli [C-C-B-T-C]	<u>1</u> -2- <u>3</u> 4- <u>5</u> 6-7- <u>8</u> 9- <u>10</u> 11- <u>12</u> <u>13</u> 14-15- <u>16</u> 17- <u>18</u>
60. daire		12. beşli [T-C-T-C]	<u>1</u> -2- <u>3</u> 4- <u>5</u> 6-7- <u>8</u> 9-10- <u>11</u> <u>12</u> <u>13</u> 14-15- <u>16</u> 17- <u>18</u>
61. daire	6.drtl [C-T-C] +	1. beşli [T-T-B-T]	<u>1</u> -2- <u>3</u> 4-5 <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> 9-10- <u>11</u> 12-13- <u>14</u> <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
62. daire		2. beşli [T-B-T-T]	<u>1</u> -2- <u>3</u> 4-5 <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> 9-10- <u>11</u> <u>12</u> 13-14- <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
63. daire		3. beşli [B-T-T-T]	<u>1</u> -2- <u>3</u> 4-5 <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> <u>9</u> 10-11- <u>12</u> 13-14- <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
64. daire		4. beşli [T-C-C-T]	<u>1</u> -2- <u>3</u> 4-5 <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> 9-10- <u>11</u> <u>12</u> <u>13</u> 14- <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
65. daire		5. beşli [C-C-T-T]	<u>1</u> -2- <u>3</u> 4-5 <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> 9- <u>10</u> 11- <u>12</u> 13-14- <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
66. daire		6. beşli [C-T-C-T]	<u>1</u> -2- <u>3</u> 4-5 <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> 9- <u>10</u> 11-12- <u>13</u> 14- <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
67. daire		7. beşli [C-C-C-B-T]	<u>1</u> -2- <u>3</u> 4-5 <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> 9- <u>10</u> 11- <u>12</u> 13- <u>14</u> <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
68. daire		8. beşli [T-C-C-C-B]	<u>1</u> -2- <u>3</u> 4-5 <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> 9-10- <u>11</u> <u>12</u> <u>13</u> 14- <u>15</u> 16- <u>17</u> <u>18</u>
69. daire		9. beşli [C-T-C-C-B]	<u>1</u> -2- <u>3</u> 4-5 <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> 9- <u>10</u> 11-12- <u>13</u> 14- <u>15</u> 16- <u>17</u> <u>18</u>
70. daire		10. beşli [C-B-T-C-C]	<u>1</u> -2- <u>3</u> 4-5 <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> 9- <u>10</u> <u>11</u> 12-13- <u>14</u> 15- <u>16</u> 17- <u>18</u>
71. daire		11. beşli [C-C-B-T-C]	<u>1</u> -2- <u>3</u> 4-5 <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> 9- <u>10</u> 11- <u>12</u> <u>13</u> 14-15- <u>16</u> 17- <u>18</u>
72. daire		12. beşli [T-C-T-C]	<u>1</u> -2- <u>3</u> 4-5 <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> 9-10- <u>11</u> <u>12</u> <u>13</u> 14-15- <u>16</u> 17- <u>18</u>
73. daire	7. drtl [C-C-C-B]+	1. beşli [T-T-B-T]	<u>1</u> -2- <u>3</u> 4- <u>5</u> <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> 9-10- <u>11</u> 12-13- <u>14</u> <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
74. daire		2. beşli [T-B-T-T]	<u>1</u> -2- <u>3</u> 4- <u>5</u> <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> 9-10- <u>11</u> <u>12</u> 13-14- <u>15</u> 16-17- <u>18</u>
75. daire		3. beşli [B-T-T-T]	<u>1</u> -2- <u>3</u> 4- <u>5</u> <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> <u>9</u> 10-11- <u>12</u> 13-14- <u>15</u> 16-17- <u>18</u>

76. daire	4. beşli	[T-C-C-T]	<u>1</u> -2- 3 -4- 5 -6- 7 - 8 -9-10- 11 -12- 13 -14- 15 -16-17- 18
77. daire	5. beşli	[C-C-T-T]	1 -2- 3 -4- 5 -6- 7 - 8 -9- 10 -11- 12 -13-14- 15 -16-17- 18
78. daire	6. beşli	[C-T-C-T]	1 -2- 3 -4- 5 -6- 7 - 8 -9- 10 -11-12- 13 -14- 15 -16-17- 18
79. daire	7. beşli	[C-C-C-B-T]	1 -2- 3 -4- 5 -6- 7 - 8 -9- 10 -11- 12 -13- 14 - 15 -16-17- 18
80. daire	8. beşli	[T-C-C-C-B]	1 -2- 3 -4- 5 -6- 7 - 8 -9-10- 11 -12- 13 -14- 15 -16- 17 - 18
81. daire	9. beşli	[C-T-C-C-B]	1 -2- 3 -4- 5 -6- 7 - 8 -9- 10 -11-12- 13 -14- 15 -16- 17 - 18
82. daire	10. beşli	[C-B-T-C-C]	1 -2- 3 -4- 5 -6- 7 - 8 -9- 10 - 11 -12-13- 14 -15- 16 -17- 18
83. daire	11. beşli	[C-C-B-T-C]	1 -2- 3 -4- 5 -6- 7 - 8 -9- 10 -11- 12 - 13 -14-15- 16 -17- 18
84. daire	12. beşli	[T-C-T-C]	1 -2- 3 -4- 5 -6- 7 - 8 -9-10- 11 -12- 13 -14-15- 16 -17- 18

Yorgo Bacanos'un Mahur Aranağme İcrasının Analizi*

An Analysis of Yorgo Bacanos' Performance of "Mahur Aranağme"

Mehmet Alişan BUDAK¹ , Cenk GÜRAY² 

¹Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Teorileri Anabilim Dalı; Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Güzel Sanatlar Eğitimi Fakültesi, Müzik Eğitimi Bölümü, Ankara, Türkiye

²Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuarı, Müzik Teorileri Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Mehmet Alişan BUDAK

E-posta / E-mail : alisanbudak@gmail.com

*Bu çalışma yazarlar tarafından 08.06.2023 tarihinde 13. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumunda sunulan 'Yorgo Bacanos'un Mahur Aranağme İcrası' başlıklı bildiriden üretilmiştir.

ÖZ

Bu çalışmada Yorgo Bacanos'un Hafız Kemal ve Sadettin Kaynak ile birlikte kaydedtikleri, bestesi Basmacı Abdi Efendi'ye ait "Gülşen-i Ezhar Açtı Her Yana" güfteli ağır aksak şarkının sonuna eklediği aranağme icrasının arka planında yatan teorik-performatif öğeleri ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Öncelikle icracı (Yorgo Bacanos) ve icra edilen müzik kültürü (İstanbul merkezli) hakkında ön bilgiler derlenmiştir. Sonrasında beş kriter (perdelere ve makamsal hatlar, motifik çeşitlemeler, süsleme teknikleri, çalgı pozisyonları ve biçim analizi) çerçevesinde oluşturulan performans analizi yöntemi kullanılarak çalışma konusu aranağme icrası ile repertuvardaki notası karşılaştırılarak analiz edilmiştir. Orijinal notasındaki ezgi yapısı yalın bir karaktere sahip bu aranağmenin, Bacanos'un icrası ile çok farklı bir hüviyete büründüğü gözlemlenmiştir. Bacanos'un sağlam ritim duygusu ve fasıl icralarında sıklıkla kullanılan ağır aksak usulünü içselleştirmiş olmanın verdiği özgüven ile aranağmeyi çeşitli motifler kullanarak kolaylıkla çeşitleyebilmiş ve performans anında adeta yeniden bestelemiştir. Sağ el tekniğindeki kıvraklığını doğaçlama yeteneği ile birleştiren Bacanos, bir yandan icrası son derece güç bir pasaj oluştururken diğer yandan da usul yapısına sıkı bir şekilde bağlı kalabildiğini gözler önüne sermiştir. Çalışmamıza konu olan performans nota-icra farklılığı konusunda sıra dışı bir örnek teşkil etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yorgo Bacanos, ud, performans analizi, yorum, icra

ABSTRACT

The aim of this study is to reveal the theoretical performative elements behind Yorgo Bacanos' performance of the *aranağme* [short instrumental passage between verses in Turkish music] at the end of the song "Gülşen-i Ezhar Açtı Her Yana" that he recorded with Hafız Kemal and Sadettin Kaynak. The study first examines preliminary information about Yorgo Bacanos the performer and the musical culture centered in Istanbul. The study then comparatively analyzes the performance of the *aranağme* and its score in the repertoire using the performance analysis method based on five criteria (i.e., pitches and maqam lines, motivic variations, ornamentation techniques, instrument positions, and form analysis). While this textitaranağme has a simple melodic structure in its original score, it is observed to have taken on a very different character in Bacanos' performance. With Bacanos' strong sense of rhythm and the self-confidence that comes from having mastered the *ağır aksak usul* [a tempo in 9/4], which is frequently used in fasıl [musical overture/series of compositions in the same maqam] performances, he was able to easily diversify the *aranağme* by using various motifs and practically recomposed it during the performance. By combining his agility in right hand technique with his improvisational skill, Bacanos created a piece that is extremely difficult to perform while at the same time demonstrates his strict adherence to the *usul* [tempo]. Bacanos' *aranağme* performance is an attractive example of musical interpretation.

Keywords: Yorgo Bacanos, oud, performance analysis, interpretation, performance

Başvuru/Submitted : 15.03.2024
Revizyon Talebi/
Revision Requested : 03.04.2024
Son Revizyon/
Last Revision Received : 05.04.2024
Kabul/Accepted : 15.04.2024
Online Yayın /
Published Online : 07.05.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

In the performance of maqam music, various styles of oud performance can be seen in the unique musical culture of many different geographies, from Iran to the coasts of North Africa and from Anatolia to the Balkans. Among this wide geographical spectrum, Istanbul has been one of the musical centers where the oud instrument has been frequently used, especially since the 1850s. Yorgo Bacanos was one of the most prominent oud players of 20th-century Istanbul. He was born in Istanbul and spent his entire life in this city as a musician who deeply influenced all oud players of his era, as well as those that came after him. Due to having taken part in many recordings and worked at Istanbul Radio for many years, a wide variety of examples of his performances have survived to the present day. His superior improvisational skills, frequent use of ornamentation, ease in performing passages requiring technical mastery and agility, and unique right-hand plectrum technique are the main features of Bacanos' performances. These performative characteristics may have resulted in some extreme examples being encountered in Bacanos' recordings in terms of musical interpretation.

This study aims to reveal the theoretical performative elements behind Yorgo Bacanos' performance of the *aranağme* [short instrumental passage between verses in Turkish music] at the end of the song "Gülşen-i Ezhar Açtı Her Yana," in which he accompanied Hafız Kemal and Sadettin Kaynak. In line with this, the study first compiles some information about Yorgo Bacanos the performer and the music culture centered in Istanbul in order to prepare the groundwork for the analysis. The study then applies the performance analysis method, which includes the five subheadings of pitches and maqam lines, motivic variations, ornamentation techniques, instrument positions, and form analysis, to comparatively analyze the *aranağme* performance of the article's subject against the original notes in the repertoire.

The study's analysis determined the two-part *aranağme* to have been transformed into four parts through Bacanos' interpretation. Even before the first measure has been completed, Bacanos can be said to have hastily created a motive and started to create variations with a unique tempo. Thus, a very different and original performance emerges from the original score after a while. Bacanos' ability to create melodies that are quick and that contain different rhythmic patterns during a performance is a feature that is frequently encountered in his *taksim* [classical Turkish] performances. Bacanos reflected the basic characteristics of his unique oud playing (e.g., upbeat melodies, rhythmic melody sections) in his compositions. The use of I-V-I chords in the last part of the recording, which resembles a small cadence, can be explained by the fact that Bacanos had borrowed slightly from Western music as a result of his piano training.

Yorgo Bacanos is observed to have achieved a clean and bright tone in this masterful interpretation of the *aranağme*. The ease of Bacanos' performance, which challenges the technical possibilities of the oud, reveals his comfort in creative performance and his command of the instrument. With Bacanos' strong sense of rhythm and the self-confidence that comes from having internalized the *ağır aksak usul* [a tempo in 9/4], which is frequently used in *fasıl* [Turkish overture/series of compositions in the same maqam] performances, he was able to easily diversify the arrangement by using a variety of motives. Thanks to his agility in his right-hand technique and his improvisational skills, Bacanos created a passage that is extremely difficult to perform while also managing to adhere strictly to the *usul* [tempo]. The absence of any accompaniment other than his own instrument on the record may be considered to have allowed Bacanos to interpret freely. However, in order to fill the gap created in the recording by the relatively short duration of the song, he recomposed the four-measure piece live during the performance and extended it to eight measures. Bacanos' *aranağme* performance is an attractive example of musical interpretation.

GİRİŞ

Makam müziği icrasında İran'dan Kuzey Afrika kıyılarına, Anadolu'dan Balkanlar'a kadar pek çok farklı coğrafyanın kendine özgü müzik kültürü içerisinde çeşitli ud icra üslupları görülebilmektedir. Bu geniş coğrafi yelpazenin içerisinde İstanbul, özellikle de on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren ud çalgısının sıklıkla kullanıldığı müzik merkezlerden biri olmuştur. Şekerci Cemil, Ali Rıfat Çağatay, Nevres Bey, Refik Talat Alpman ve Şerif Muhiddin Targan gibi bilinen pek çok ud icracısı İstanbul'un bu döneminin müzik atmosferi içerisinde yetişmişlerdir. Yirminci yüzyıl İstanbul'unun öne çıkan ud icracılarının başında ise Yorgo Bacanos gelmektedir. İstanbul'da dünyaya gelen ve tüm yaşantısını bu kentte geçiren Yorgo Bacanos, kendi dönemindeki ve kendinden sonra gelen dönemlerdeki bütün ud icracılarını derinden etkilemiş bir müzisyendir. Birçok plak kaydında yer almış olması ve İstanbul Radyosundaki neşriyatlarda uzun yıllar boyunca vazife yapması sebebiyle, Bacanos'a ait çok çeşitli işitsel malzeme günümüze ulaşabilmiştir. Doğaçlama icra becerisinin üstünlüğü, sıklıkla süsleme kullanımı, teknik ustalık/ajilite gerektiren pasajlardaki rahatlığı ve kendine has sağ el mızrap tekniği Bacanos icralarında göze çarpan en temel özelliklerdir. Söz konusu performatif özellikler, Bacanos'un kayıtlarında nota-icra farklılığı bakımından bazı 'uç' örneklere rastlanılmasına sebebiyet verebilmektedir.

Bu çalışma, Yorgo Bacanos'un Hafız Kemal ve Sadettin Kaynak'a eşlik ettiği "Gülşen-i Ezhar Açtı Her Yana" güfteli Mahur makamındaki ağır aksak şarkının sonuna eklediği aranağme icrasının arka planında yatan teorik-performatif öğeleri ortaya çıkarmayı ve bu icranın özgünlüğü ile değerini ifade etmeyi amaçlamıştır. Bu doğrultuda öncelikle icracı (Yorgo Bacanos) ve icra edilen müzik kültürü (İstanbul merkezli) hakkında bazı bilgiler derlenerek analizlerimize zemin hazırlanmıştır. Sonrasında perdeler ve makamsal hatlar, motifik çeşitlemeler, süsleme teknikleri ve çalgı pozisyonları şeklinde sıralı beş alt başlık içeren performans analizi yöntemi oluşturularak çalışma konusu aranağme icrası repertuvarındaki notası ile karşılaştırılarak analiz edilmiştir.

İstanbul Merkezli Makam Müziği Geleneğinde Ud İcrası

Ud çalgısı makam müziğinin icra edildiği geniş bir coğrafya içerisindeki geleneksel müziklerde oldukça yaygın bir kullanıma sahiptir. Doğuda İran-Azerbaycan'dan başlayan, Anadolu, Arap yarımadası, batıda Kuzey Afrika ve Balkanlar'a kadar uzanan oldukça geniş bir bölgedeki makam müziği kültürleri içerisinde ve özellikle de kentli müzik geleneklerinde ud çalgısına sıklıkla rastlanmaktadır. Udun icra üslubunun, bahsi geçen farklı coğrafyalar boyunca her bölgenin müzik kültürüne bağlı olarak farklılık gösterdiği gözlemlenmektedir. Özellikle yirminci yüzyılın başlarında; Tahran, Kahire, İstanbul, Halep, Bağdat, Atina, Beyrut, Diyarbakır vs. gibi farklı kentlerde, yaşayan-süre gelen müziğin yapısına uygun icra pratikleri gelişmiş, bu durum kentler arasında birbirinden farklı çalgı icra stillerinin oluşmasını sağlamıştır. Makam müziği icra gelenekleri adına en önemli şehirlerin başında şüphesiz ki İstanbul gelmektedir. Beş yüz yıla yakın bir süre zarfında Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti olarak kalan bu şehirde, son birkaç yüzyıl içerisinde ud icrası ile ilgili dikkat çekici bir dönüşüm yaşanmıştır.¹

Karakaya'ya (2012) göre on beş ve on altıncı yüzyıllarda Osmanlı sarayında popüler bir çalgı olan ud, on yedinci yüzyıldan itibaren yerini tanbura bırakmış, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru yeniden rağbet görmeye başlamıştır. İstanbul'da ud icrasının giderek popülerleştiği bu 'ikinci dönem' içerisinde doğal olarak çalgı yapımı alanında da ilerleme kaydedilmiştir. Dönemin İstanbul'unda öne çıkan ud icracıları, Hapet Mısırlıyan, Arşak Çömlekçiyan, Mısırlı İbrahim, Sami Bey, Fethi Bey, Nevres Bey, Ali Rifat Çağatay, Sedat Öztoprak ve Refik Talat Alpman ve Şerif Muhittin Targan'dır (Karakaya, 2012). Osmanlı'nın hakimiyeti ile başlayan ve bir dönem kesintiye uğrayan İstanbul'daki ud icra geleneğinin süreklilik arz ettiğinden bahsetmek mümkün görünmemektedir.

Yirminci yüzyıla gelindiğinde İstanbul merkezli müzik geleneği içerisinde ciddi dönüşümler yaşanmıştır. İmparatorluğun çöküş sürecinde olması, savaşlar ve göçler gibi olayların yanı sıra; batı orjinli müzik türlerinin kentli müzik yaşantısının bir parçası haline gelmiş olması ve gittikçe gelişen plak sanayi, İstanbul'un müzik yaşantısını doğrudan etkileyen faktörler olarak göze çarpmaktadırlar. Dolayısıyla söz konusu bu dönemin ud icracılarının -adeta karanlıkta yolunu tayin etmeye çalışırcasına- kendi icra tarzlarını oluşturmaktan başka bir seçeneklerinin olmadığını düşünmek yanlış olmayacaktır. Böylelikle (her sazende gibi Tanburi Cemil'den derinden etkilendikleri bilinmekle birlikte) yirminci yüzyıl İstanbul'unda, Nevres Bey, Şerif Muhittin Targan, Yorgo Bacanos ve Cinuçen Tanrıkorur gibi birbirinden oldukça farklı stillere sahip ud icracıları ortaya çıkabilmiştir. Fikret Karakaya (2012), yirminci yüzyılın başlarındaki '78 devirli plak' döneminde yıldızı parlayan Yorgo Bacanos'u diğer ud icracılarından ayrı bir yere konumlandırmıştır. Döneminin en etkileyici ud icracılarından olan Cinuçen Tanrıkorur da ud çalgısına gönül vermiş herkesin en azından belli bir süre Yorgo Bacanos cazibesine kapıldığını belirtmiştir (Tanrıkorur, 2014, s. 290).

Yorgo Bacanos, Nota ve İcra

Yorgo Bacanos 1900 senesinde İstanbul'da dünyaya gelmiş ve tüm yaşantısını bu kentte geçirmiştir. Bu manada Bacanos'u bir 'İstanbul müzisyeni' olarak değerlendirmek yerinde olacaktır. Kendi dönemindeki ve kendinden sonra gelen ud icracılarını fazlasıyla etkilemiş olan Bacanos'un birçok plak kaydında ve İstanbul Radyosu neşriyatlarındaki icra örnekleri günümüze ulaşabilmiştir. Gülçin Yahya'nın *Yorgo Bacanos'un Ud Taksimeleri* başlıklı detaylı doktora tez çalışmasında Bacanos'un sağ el icra özellikleri ilgili belli başlı tespitler şu şekildedir: "Yorgo'nun icrasındaki ahengi bozmayan, akıcı, gür, canlı, ritmik ve seri mızrap vuruşları dikkat çekicidir. Başarılı bir sağ el tekniğine sahiptir. Mızrabını büyük eşiğe yakın bölgeden vurarak çalgısından yüksek volümlü ve parlak ses elde etmeyi başarmıştır" (Yahya, 2000, s. 2). Aslan'a göre de Bacanos'un sağ el tekniğinde İstanbul Lavtasının etkileri (lavta mızrabı) gözlemlenmektedir (Aslan, 2017, s. 11). Bir başka tez çalışmasında ise Gülmez'in Bacanos'un plak kayıtlarındaki icraları ile ilgili tespiti de dikkat çekicidir: "Plak kaydında bir zorlayıcı sebep olarak temayüz eden süre meselesinin etkisiyle kısa, net fakat vurucu cümleler tercih edilmiş ve birim zamana azami müzikal ifade sığdırılmıştır" (Gülmez, 2020, s. 63).

Doğaçlama icradaki yaratıcılığı, süsleme kullanımı, teknik ustalık gerektiren pasajlardaki rahatlığı ve kendine has

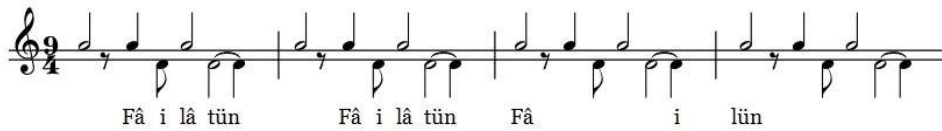
¹ Udun tarihsel yolculuğunu ilgili teori-icra perspektifinde irdeleyen bir çalışma için bkz. *Kurandan İcra Müziğinin İntikal Aracı: Ud'un Dünü Ve Bugünü* (Işıktaş, 2016).

sağ el mızrap tekniği Bacanos üslubunun temel özellikleridir. Bacanos'un yaratıcı icra gücü hakkında Gülçin Yahya da önemli tespitlerde bulunmuştur: "Bacanos'un melodik ve ritmik süslemelerle, varyasyonlarla dolu bu icrası onun müzikal kimliğindeki yeteneğini ve yaratıcılığını ortaya koymuştur" (Yahya, 2000, s. 4). Yahya'nın da işaret ettiği gibi, Yorgo Bacanos'un saz eseri ya da soliste refakat ettiği icralarında eseri yorumlamanın ötesinde süslemeler ve varyasyonlar katarak adeta kendi imzasını attığı rahatlıkla tespit edilebilir. Bacanos'un icrada yaratıcılık hususunda 'uç' denebilecek bir örnek teşkil ettiği düşünülebilir. Lâkin olumlu ve olumsuz yöndeki her bir uç örnek, 'en yaratıcı' ve 'en kabul edilemez' her bir yorum, notaya sadakatin esnetilmesi ile gerçekleştirilmiştir (Karadeniz, 2021, s. 174).

Esasen makam müziği gelenekleri, icracılara doğaçlama yapabilmeleri için oldukça esnek alanlar barındırmaktadır. Taksim, gazel veya uzun hava gibi doğaçlamaya dayalı türler bir yana, halk şarkıları veya bestecisi bilinen sözlü eserlerde bile çeşitli varyantlara veya farklı nota örneklerine rastlamak olağan bir durumdur. Yahya'nın da işaret ettiği üzere, geleneksel müziklerde nota sadece eserleri hatırlatmak için kullanılmış, böylelikle icracının esere kendi üslubunu ve yorumunu katabilme imkânı sağlanmıştır (Yahya, 2005, s. 227).²

Mahur Aranağme Kaydı Hakkında Ön Bilgiler

Çalışmamıza konu olan 'Mahur aranağme' icrası tahminen 1926/1927 senelerinde kaydedilmiştir. Sadettin Kaynak'ın 'Zülf-ü sümbül tâb'ınım başında sevda habım var' mısrasıyla başlayan ve Mahur makamında icra ettiği gazel, 130003 seri numarası ile Columbia firması tarafından basılmıştır. Plağın arka yüzünde bestesi Basmacı Abdi Efendi'ye ait 'Gülşen-i ezher açıldı yer yana' güfteli şarkı yer almaktadır ve Sadettin Kaynak'a bu kayıta Hafız Kemal de eşlik etmektedir. Hem gazel hem de şarkı kaydında solistlere yalnızca Yorgo Bacanos udu ile refakat etmiştir. Kayıt yaklaşık üç buçuk dakika sürmektedir. Şarkının sonunda fasıl icralarında eserleri birbirlerine bağlamak için yazılmış 'aranağme' veya müzisyenler arasında 'koda' olarak bilinen bölüm (kanımızca plaktaki boş yeri doldurabilmek adına) Yorgo Bacanos tarafından icra edilmiştir.³ Eserde kullanılan ağır aksak usulünün (9/4) İstanbul müziğine ait bir çeşidi olan ve çok farklı kullanıma sahip bu yapı, Hacı Arif Bey'den itibaren şarkı formlarında sıklıkla kullanılmıştır. Bu usul yapısında fasıl içerisindeki bağlantıları sağlayan aranağmeler, cümle başlarını bir önceki saz payına bağlı olarak ve usulün başındaki 2,5 ya da 3 dörtlük zaman içerisinde yerleşik vaziyette olup, hemen ardından küçük bir senkop gelmektedir (İlhan, 2003, s. 27) (Şekil 1).



Şekil 1. Mahur şarkının usul-aruz-vezin yapısı. (İlhan, 2003, s. 27 ve 118).

YÖNTEM

Makamsal müzik performansı analizi yapabilmek adına başvurduğumuz yöntem temel olarak şu şekildedir:

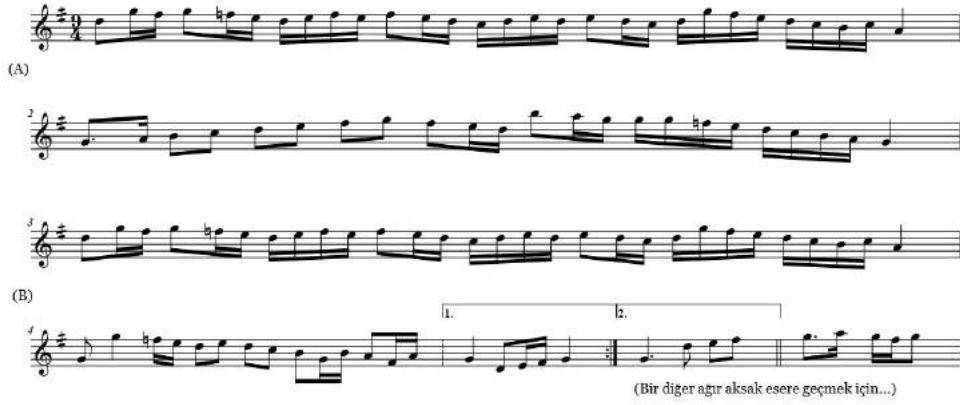
1. Perdeler ve Makamsal Hatlar: İcrada kullanılan perde tercihleri ve makamsal hatların açıklanması.
2. Motifik Çeşitlemeler: Nota / icra farklılıklarını oluşturan motifler ve bu motifleri kullanarak oluşturulan çeşitlemelerin tespiti.
3. Süslemeler: İcrada kullanılan süsleme tekniklerinin belirtilmesi.
4. Çalgıda Pozisyon: Performans esnasında kullanılan (bilhassa teknik olarak zorlayıcı) çalgı pozisyonlarının belirtilmesi.
5. Biçim Analizi: İcranın biçimi makam temelli cümlelerin ortaya konmasıyla, genel hatlarıyla gösterilmiştir.

Analize geçmeden önce Mahur şarkının çeşitli nota nüshalarında tespit edilen mevcut aranağmesi⁴ yeniden yazılmıştır (Şekil 2). Dört ölçüden oluşan bu kesiti yapısal olarak şu şekilde ifade edebilmek mümkündür: A (a+b) + B (a+c).

² Nota, icra ve geleneksel makam müzikleri ile alakalı çalışmalar için bkz. 'Türk Saz Musikisinde İcra-Nota Farklılığı' (Yahya, 1993), 'Fasıl Müziği İcrasında Nota Dışı Farklılıklar' (Turgay ve Ayangil, 2016). Benzer biçimde halk müziği icra analizi noktasında da motif analizi temelli çalışmalara rastlanmaktadır bkz. 'Anadolu Müzik Hafızasını Orta Anadolu Abdalları Üzerinden Anlamak: Muharrem Ertay İcralarının Çok Katmanlı Makamsal Analizi' (Mesci, 2022).

³ Bkz. Udi Yorgo Bacanos [CD], Kalan Müzik (1997) ve Kendi Sesinden -Hafız Sadettin Kaynak [CD], Kalan Müzik (Metin yazarı Cemal Ünlü, 1999).

⁴ Bkz. <http://www.devletkorosu.com/index.php/nota-arsivi/nota-arsivi>



Şekil 2. Mahur aranağmenin repertuvarındaki nota örneği, 1. ve 2. ölçüler: (A), 3. ve 4. ölçüler: (B), (TRT, 2010, Repertuvar No. 2032)

Mahur Aranağme İcrasının Analizi

Bacanos'un bu aranağmeyi yorumladığı icrası *Kalan Müzik*'in *Udi Yorgo Bacanos* başlıklı CD'den dikte edilerek notaya alınmıştır. Bacanos bu aranağmeyi ikişer ölçülük parçalar halinde varyasyonlar oluşturacak biçimde icra etmiştir. Ortaya çıkan varyasyonların her biri ayrı müzik cümleleri oluşturmuş ve kesitin hacmini genişletmiştir. Bacanos'un aranağme yorumu neticesinde ortaya çıkan kesit yapısal olarak şu şekildedir: A (a1+b) + B (a2+c) + A' (a1'+b') + C (a3+d).

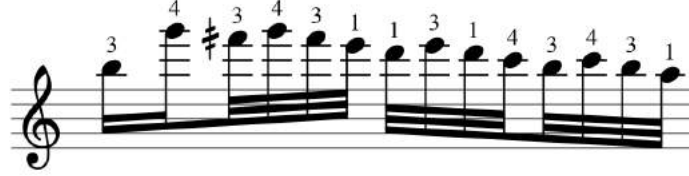
A Bölümü: Bacanos notaya sadık bir edayla başladığı icrasında altıncı dördlük zamana gelince otuz ikilik eklemeler yaparak küçük bir motif oluşturmuş, adeta icranın devamında yapacakları ile ilgili dinleyiciye bir 'ipucu' vermiştir. Hemen akabinde yedinci dördlük nota grubuyla beraber (usulün son 'tek' darbu ya da veznin 'tün' hecesi) otuz ikilik notaların yardımıyla ritmik gruplar oluşturduğu son derece hızlı bir kesit oluşturmaya başlamıştır (Şekil 3). Bu kesit usulün ilk ve ikinci döngüsünü (ağır aksak eserlerin gerektirdiği biçimde) bağlamayı da ihmal etmeden ikinci ölçüye (b1) adeta eklenmiştir. Bacanos ilk ölçüde oluşturduğu kesite burada da devam etmektedir ancak kullandığı ezgilerin bağlantısı dinleyicide usul yapısının dışına çıkıldığına dair bir izlenim uyandırmaktadır. Bacanos bu bölümde orijinal aranağmenin 'b' bölümü üzerinde süratli bir varyasyon oluşturmuş ve usul darplarının dışındaki notaları aksanlı icra ederek ritmik bir illüzyon yaratmıştır. Tiz segâh ve tiz gerdaniye perdelerini bağlayarak başladığı kesit ise ud üzerinde teknik olarak bir hayli zorlayıcıdır.



Şekil 3. Üstteki nota aranağmenin A bölümü (TRT, 2010, Repertuvar No. 2032) altta ise Yorgo Bacanos'un icrası (Bacanos, 1997) ile A (a1+b) bölümü ve sadeleştirilmiş ezgi çekirdekleri.⁵

⁵ Ezgi çekirdeklerine dayalı makam modeli önerisi ve Mahur makamında sıklıkla görülen ezgi çekirdekleri hakkında detaylı bilgi için bkz. Güray & Bayraktarkatal (2023) ve Güray (2023)

Tiz segâh ve tiz gerdaniye perdelerini 'glissando' ile bağlayarak başladığı kesit (çerçeve içine alınmış) ud için teknik olarak bir hayli zorlayıcıdır. Tiz gerdaniye perdesi udun alt telinde on ikinci kolona ve ud klavyesinin gövdeye uzandığı kısma denk gelmektedir.⁶ Bu nedenle bu perdelerin icrası için sol el baş parmağından destek alabilmek mümkün değildir. Söz konusu kesitin sol el parmak numaraları ile gösterimi Şekil 4'te gösterilmiştir.



Şekil 4. Gerdaniye telinde sol el parmaklarının ud klavyesindeki on ikinci kolona uzanan kullanımı.

B Bölümü: Bacanos bu kesitte A bölümündeki varyasyonunu çeşitlendirerek bir önceki bölümde ürettiği motiflerden yepyeni çeşitlemeler oluşturmuştur (Şekil 5). Üçüncü ölçüye tanıdık bir ezgi ile başlanması sebebiyle (a2) birlikte dinleyicide kaybolan usul duygusu yeniden yerli yerine oturur. Fakat yedinci dörtlük grubu ile beraber farklı motifler kullanmaya başlayan Bacanos, ezgiyi tekrardan bir sonraki usul döngüsüne bağlamıştır. Dördüncü ölçüde (c) oluşturulan ezgileri orijinal notanın bir varyasyonu olarak yorumlamaktan ziyade, tamamen yeni fikirler ile oluşturulmuş ezgiler olarak nitelemek gerekmektedir. Bacanos'un diğer icralarında da sıklıkla görülen ikili veya üçlü dikey ses gruplarını altı ve yedinci dörtlük nota grubu içerisinde görmek mümkündür. Tiz segâh ve tiz gerdaniye bağlantısıyla oluşan ezgi bu kez daha sade bir yapıyla karar perdesine doğru hareketlenerek B bölümünü sonlandırmıştır.



Şekil 5. Üstteki nota Bacanos'un A bölümü icrası (Bacanos, 1997), altta ise kendi icrasından çeşitlendirerek oluşturduğu B (a2+c) bölümü ve sadeleştirilmiş ezgi çekirdekleri.

Bacanos'un icrasında çerçeve içine alınan kısımlarda görülebileceği üzere, gerdaniye perdesindeki 'osintato' kalıplar muhayyer perdesine çarpa yapılarak gerçekleştirilmiş, tiz neva ve tiz gerdaniye perdelerine atlama yapılan kısımlarda da 'glissando' tekniğinden faydalanılmıştır.

A' Bölümü: Aranağmenin bu kesitinde Bacanos, A bölümünde dinleyiciye oldukça kompleks gelen yapıyı daha anlaşılır bir biçimde icra etmiştir. A' bölümünden sonra A bölümü tekrar dinlendiği takdirde usul yapısı daha kolay takip edilebilmektedir. Kesitin her iki ölçüsü de a1 ve b ölçülerinin sadeleştirilmiş versiyonları gibi görünmektedir (Şekil 6). Önceki bölümlerdekine benzer çarpma ve 'glissando' kullanımları çerçeve içerisinde gösterilmiştir.

⁶ Udun klavyesi ve kolonlar hakkında detaylı bilgi için bkz. Torun (1993).

(A)

(a1')

(b')

Nevâ E.Ç. Rast veya Pençgah-ı Asil E.Ç. Gerdaniye E.Ç. Rast veya Pençgah-ı Asil E.Ç.

Şekil 6. Üstteki nota aranağmenin A bölümü (TRT, 2010, Repertuar No. 2032) altta ise Yorgo Bacanos'un icrası (Bacanos, 1997) ile A' (a1'+b') bölümü ve sadeleştirilmiş ezgi çekirdekleri.

C Bölümü: Bacanos, aranağmenin son kesitinde (a3) dinleyiciye 'az sonra' eseri sonlandıracağını hissettiren ezgi kalıpları kullanmıştır (Şekil 7). Karar perdesi etrafında merkezleşen bu ezgilerde sırasıyla otuz ikilik, onaltılık, sekizlik, dörtlük ve en nihayet ikilik notaların kademeli olarak kullanıldığı görülmektedir (Şekil 8). Final hissiyatı veren bu ezgileri akorlar ile destekleyen Bacanos, geleneksel makamsal icra sınırlarının dışına çıkıp, mini bir I-V-I kadansı kullanarak icrasını nihayetlendirmiştir.

(B)

(a3)

(d)

(Bir diğer ağır aksak esere geçmek için...)

I - V - I

Nevâ E.Ç. Gerdaniye E.Ç. Rast veya Pençgah-ı Asil E.Ç.

Şekil 7. Üstteki nota aranağmenin B bölümü (TRT, 2010, Repertuar No. 2032), altta ise Yorgo Bacanos'un icrası D (a3+d) bölümü (Bacanos, 1997) ve sadeleştirilmiş ezgi çekirdekleri.













Kesitteki ilk çerçeve içerisinde gerdaniye muhayyer çarpması ve ikinci çerçevede ise mahur ve muhayyer perdelerine aynı anda mızrap vurularak 'trill' kullanılmıştır.



Şekil 8. Aranağmenin finaline doğru giderken kademeli olarak uzayan nota değerleri.

Bacanos'un aranağmenin kendi ezgisinden ürettiği motifik varyasyonlar ve icra esnasında kendi varyasyonlarından 'türeterek' oluşturduğu bazı motiflere dair tespitlerimiz Tablo 1'dedir:

Tablo 1. Bazı motifler ve varyasyonları.

Motif	Varyasyon
	
	
	
	
	
	

SONUÇ

Çalışmamız içerisinde analiz edilen iki bölümlü aranağmenin Bacanos yorumu ile dört bölümlü hale getirildiği tespit edilmiştir. Bacanos'un henüz ilk ölçü bile tamamlanmadan, sabırsızlık içerisinde bir motif oluşturarak kendine özgü bir sürat ile varyasyon yaratmaya başladığını söyleyebiliriz. Öyle ki bir süre sonra aranağmenin orijinal notasından oldukça farklı ve özgün bir performans ortaya çıkmaktadır. Bacanos'un icra esnasında süratli ve farklı ritmik kalıplar içeren melodiler yaratabilmesi onun taksim icralarında da sıklıkla karşılaşılan bir özelliktir. Bacanos kendine özgü ud icrasının temel özelliklerini (kıvrak nağmeler, ritmik melodi kesitleri) bestelediği eserlere de yansıtmıştır⁷. Kaydın son bölümünde küçük bir kadansı andıran I-V-I akor kullanımı ise Bacanos'un piyano eğitimi almış olmasının tesiriyle çok sesli batı müziğinden ufak alıntılar yapmış olması ile açıklanabilir.

Yorgo Bacanos'un ustalık gerektiren bu aranağme yorumunda temiz ve parlak bir ton elde ettiği gözlemlenmektedir. Udu teknik olanaklarını oldukça zorlayıcı bu performansın Bacanos tarafından rahatlıkla icra ediliyor olması onun yaratıcı icra konusundaki rahatlığını ve çalgıya olan hakimiyetini göz önüne sermektedir. Bacanos'un sağlam ritim duygusu ve fasıl icralarında sıklıkla kullanılan ağır aksak usulünü içselleştirmiş olmanın verdiği özgüven ile aranağmeyi çeşitli motifler kullanarak kolaylıkla çeşitleyebilmiştir. Sağ el tekniğindeki kıvraklığı ve doğaçlama yeteneği sayesinde icrası son derece güç bir pasaj oluşturan Bacanos, usul yapısına sıkı bir şekilde bağlı kalabilmeyi de başarmıştır. Plak kaydında kendisinden başka herhangi bir refakat sazının bulunmaması Bacanos'un bu aranağmeyi özgür bir biçimde yorumlayabilmesine olanak sağladığı düşünülebilir. Bununla beraber şarkının nispeten kısa sürmesinin kayıta yarattığı boşluğu doldurabilmek adına, dört ölçü olan bu aranağmeyi icra esnasında adeta 'yeniden besteleyerek' sekiz ölçü süresine genişletmiştir. Çalışmamıza konu olan aranağme icrası nota-icra farklılığı konusunda sıra dışı bir örnek teşkil etmektedir. Bu örnek üzerinden üretilebilecek çalışma eserleri çalgı eğitimi açısından fayda sağlayabilecektir.

⁷ Bkz. 'Yorgo Bacanos'a Ait Hüseyini Şarkının Makamsal Analizi' (Akdeniz ve Budak, 2022).

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Çalışma Konsepti/Tasarım- M.A.B., C.G.; Veri Toplama- M.A.B., C.G.; Veri Analizi/Yorumlama- M.A.B., C.G.; Yazı Taslağı- M.A.B., C.G.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- M.A.B., C.G.; Son Onay ve Sorumluluk- M.A.B., C.G.; Malzeme ve Teknik Destek- M.A.B., C.G.; Süpervizyon - M.A.B., C.G.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Conception/Design of Study- M.A.B., C.G.; Data Acquisition- M.A.B., C.G.; Data Analysis/Interpretation- M.A.B., C.G.; Drafting Manuscript- M.A.B., C.G.; Critical Revision of Manuscript- M.A.B., C.G.; Final Approval and Accountability- M.A.B., C.G.; Material and Technical Support- M.A.B., C.G.; Supervision- M.A.B., C.G.

Conflict of Interest: The authors has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Yazarların ORCID ID'si / ORCID ID of the authors

Mehmet Alişan BUDAK 0000-0001-5412-0233

Cenk GÜRAY 0000-0002-9410-725X

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Akdeniz, A. ve Budak, M. A. (2021). *Yorgo Bacanos'a Ait Hüseyini Şarkının Makamsal Analizi* (C. III., ss. 621-629). 16. Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Kongresi Tam Metinleri, sunulmuş bildiri, Rize
- Aslan, E. M. (2017). İstanbul Lavtası ve Yorgo Bacanos'un Ud İcrasındaki Lavta Etkileri. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, (11), 73-84.
- Bacanos, Y. (1997). *Udi Yorgo Bacanos [CD]*. İstanbul: Kalan Müzik.
- Gülmez, K. (2020). *Yorgo Bacanos'un Taş Plaklardaki Gazel Eşliklerinin Teknik ve Makamsal Açından Analizi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Güray, C. (2023). Rast'tan Doğan Makamlar. C. Güray , N.O. Levendoğlu, M. Gönül, F. Çaylı, İ. Karadeniz ve N. Şahin (Ed.), *Türk Müziği kitabı II. cilt içinde* (s. 137–170). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Güray, C. ve Bayraktarkatal, M. E. (2023). Ezgi Çekirdeklerine Dayalı Bir Makam Modeli Önerisi. C. Güray , N.O. Levendoğlu, M. Gönül, F. Çaylı, İ. Karadeniz ve N. Şahin (Ed.), *Türk Müziği kitabı II. cilt içinde* (s. 9–22). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Işıktaş, B. (2016). Kuramdan İcraya Müziğin İntikal Aracı: Ud'un Dünü ve Bugünü, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9 (44), 673-682.
- İlhan, A. B. (2003). *Klasik Türk Mûsikîsi 5 İla 10 Zamanlı Usûllerde Usûl-Aruz Vezni İlişkisi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı.
- Karadeniz, İ. (2021). Müzik Performansı Analizinde Kıyaslamalı Değerlendirme ve Yorumda Estetik Arayışı. *Konservatoryum*, 8 (2), 149-177. DOI: 10.26650/CONS2021-981170
- Karakaya, F. (2012). *Ud*. TDV İslam Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ud> adresinden erişildi.
- Kaynak, S. (1999). *Kendi Sesinden -Hafız Sadettin Kaynak [CD]*. İstanbul: Kalan Müzik.
- Mesci, U. (2022). *Anadolu Müzik Hafızasını Orta Anadolu Abdalları Üzerinden Anlamak: Muharrem Ertuş İcralarının Çok Katmanlı Makamsal Analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı.
- Tanrıkorur, C. (2014). *Türk Müzik Kimliği*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Torun, M. (1993). *Ud Metodu*. İstanbul: Çağlar Yayınları.
- TRT Repertuarı (2010), *Türk Halk Müziği Repertuarı*, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı'nın katkılarıyla Türk Müzik Kültürünün Hafızası Nota Derlemesi, <http://www.devletkorosu.com/index.php/nota-arsivi/nota-arsivi> (erişim tarihi 14 Mart 2024)
- Turgay, N. Ö. ve Ayangil, R. (2016). Fasil Müziği İcrasında Nota Dışı Farklılıklar. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 4(1), 1165-1184. doi:10.12975/rastmd.2016.04.01.00073
- Ünlü, C. (2004). *Git zaman, gel zaman: Fonograf, gramofon, taş plak*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yahya, G. (1993). *Türk Saz Mûsikîsinde İcra-Nota Farklılığı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Yahya, G. (2000). *Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. Müzik Eğitimi Anabilim Dalı., Ankara.
- Yahya Kaçar, G. (2005). Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar. *GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 25, Sayı 2, 215-228.

Atf Biçimi / How cite this article

Budak, M. A., & Güray, C. (2024). An Analysis of Yorgo Bacanos' Performance of "Mahur Aranağme". *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(1), 136-146. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1453714>

EK: Bacanos'un Mahur aranağme yorumu (1 sayfa), (Bacanos, 1997).
Mahur aranağmenin repertuarındaki notası (1 sayfa), (TRT, 2010, Repertuar No. 2032)

Mâhur Aranağme

Usul: Ağır Aksak


İcra: Yorgo Bacanos

The musical score consists of seven staves of notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is written in a single melodic line. The second staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and is marked with a 'gliss' (glissando) above the staff. The third staff continues the melodic line with a 'gliss' marking. The fourth staff includes two triplet markings (indicated by the number '3' below the notes) and a 'gliss' marking. The fifth staff continues the melodic line. The sixth staff features a 'gliss' marking. The seventh staff concludes the piece with a final cadence, including a double bar line and a repeat sign.

Not: Kalan Müzik'in yayınladığı "Udi Yorgo Bacanos" CD Kaydındaki icra notaya alınmıştır.

Fernando Sor'un Klasik Gitar İçin Yazdığı Etüt Kitaplarının İncelenmesi

Examining Fernando Sor's Étude Books Written for Classical Guitar

İbrahim Şevket GÜLEÇ¹ 

¹Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Bölümü, Konya, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : İbrahim Şevket GÜLEÇ

E-posta / E-mail : isgsfw@gmail.com

ÖZ

19. yüzyılın başında klasik gitarda virtüözite önem kazanırken, metodolojik çalışmalar da artış gösterir. Bu alanda çalışan başlıca gitarist ve besteciler arasında Ferdinando Carulli (1770-1841), Fernando Sor (1778-1839), Francesco Molino (1768-1847), Matteo Carcassi (1792-1853), Dionisio Aguado (1784-1849) yer alır.

Öncü sanatçılar arasında olan Fernando Sor'un günümüz klasik gitar eğitiminde kullanılan bir metot ve altı etüt kitabı vardır. Literatür incelendiğinde bestecinin sınırlı sayıda etüt analizinin yapıldığı ve bazı tekniklerin yeterince açık bir şekilde değerlendirilmediği görülmüştür. Bu doğrultuda bestecinin tüm etüt kitaplarındaki teknik unsurların neler olduğu çalışmanın problemi olarak belirlenmiştir. Araştırma, teknik çalışmaların dağılımını tablolarla ortaya koyarak icracının yoğunlaşmak istediği tekniği kolayca tespit etmesini amaçlamaktadır.

Çalışma, betimsel bir çalışmadır ve nitel araştırma yöntemlerinden belge analizi yöntemi kullanılmıştır. Düzenlenen tablolarda etüt kitaplarının sol ve sağ el tekniklerine göre dağılımı gösterilmiştir. Analiz, literatürde kabul edilen teknik sınıflandırmaların dışında; "melodi-eşlik" ve "ajilite / tek tel koordinasyonu" başlıklarının eklenmesi açısından önem taşımaktadır.

Tablolar beraber değerlendirildiğinde tüm etüt kitaplarında en çok tercih edilen melodi-eşlik tekniğini sırasıyla akor, aralık, arpej, legato, bare, susturma, süsleme, gam, ajilite, baş parmak, flajöle, tremolo, pozisyon atlama ve glissando takip etmektedir. Bu durum, müzikal anlatımın Sor'un etütlerinde ne denli önemli olduğunu vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Fernando Sor, gitar eğitimi tarihi, teknik sınıflandırma

ABSTRACT

As virtuosity on the classical guitar gained importance in the early 19th century, a parallel increase occurred regarding methodological compositions. Guitarists and composers who conducted these works include Ferdinando Carulli (1770-1841), Fernando Sor (1778-1839), Francesco Molino (1768-1847), Matteo Carcassi (1792-1853), and Dionisio Aguado (1784-1849). Among these pioneering artists, Fernando Sor had a method and composed six étude books that are still used in modern classical guitar education. Technical analyses of the composer's selected works have been addressed in the literature. Accordingly, the current study has identified its issue to be what the technical elements are in all of the composer's étude books. The distribution of the étude books according to left- and right-hand techniques is shown in organized tables, with the purpose here being to visually present the technical distributions according to the études. This way, performers can easily identify the techniques on which they want to focus. When examining the tables, the most preferred technique in all the étude books is melody accompaniment, followed by chords, intervals, arpeggios, legato, barre, muting, ornaments, scales, agility, thumb, harmonics, tremolo, position jumping, and glissando. This situation emphasizes how important musical expression is in Sor's étude books.

Keywords: Fernando Sor, history of guitar education, technical classification

Başvuru/Submitted : 17.04.2024

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 24.04.2024

Son Revizyon/
Last Revision Received : 05.05.2024

Kabul/Accepted : 06.05.2024

Online Yayın /
Published Online : 03.06.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

In Europe's classical period, both 12-string and 5-string guitars were used. With the invention of the six-string romantic guitar in the 19th century, the use of other guitars gradually decreased. With the popularity of the romantic guitar in Europe, solo, chamber music, étude, and method writings increased. The pioneer of these guitar compositions was Ferdinando Carulli (1770-1841). Carulli was followed by Fernando Sor, Francesco Molino (1768-1847), Matteo Carcassi (1792-1853), Dionisio Aguado (1784-1849). Methodological approaches gained importance in guitar music, and virtuosity peaked. Guitar performance became a profession, and the creation of composed resources such as methods and études became important.

The Spanish guitarist Fernando Sor completed his education at the Montserrat monastery and contributed to classical guitar music as an interpreter, composer, and teacher. He obtained a solid foundation in composition by receiving harmony, counterpoint, singing, piano, and violin lessons. Influenced by the works of Italian guitarist Federico Moretti (1760-1838), Sor went to Barcelona in 1795 to focus on the guitar. He lived in London between 1815-1822 and became very famous in England. The reason for this was not only that Sor was a talented guitarist but also that he had introduced the Spanish guitar to the masses. In 1826, various works he composed for the guitar were published in Paris. Among these were Italian ariettas for singing and piano, vocal duets, solo piano pieces, solo guitar works, symphonies, string quartets, motets, boleros, seguidillas, operas, and ballets.

Publications related to guitar education began with étude books written for vihuela in the 16th century and baroque guitar in the 17th century. The first example was *El Maestro* (1536) by Luys Milan (1500-1561), after which the composers Narvaez (c. 1500-1560), Mudarra (1510-1580), Valderrabano (1500-c. 1557), Pisador (c. 1510-1557), Fuenllana (c. 1525-1585), Cabezón (c. 1510-1566) also published studies. The contents of these studies included reading tablature, vihuela playing, basic music theory, and instrumental knowledge and presented works consisting of religious or secular songs in simple form.

One of the first works containing a pedagogical approach to the baroque guitar was *Metodo Muifacillissimo para Aprender a Tañer La Guitar* (1626) by Luis de Briceno (1610-1630). The book conveys basic music and tablature information with musical presentations. The first comprehensive study of the period involving the 10-string baroque guitar method was *Guitarra Espanola* (1596) by Carlos Amat (1572-1642). Other important works occurred on 5- and 10-string guitars, as well as on 12-string guitars. The headings in these books list such topics as correctly holding the guitar, the tuning system, right- and left-hand techniques, scales, chords, arpeggios, accompaniment techniques, and ornaments. Composers' own musical pieces and their explanations about them were one of the most notable parts of these works.

One of the first models of the romantic guitar was made in Germany, and the first known method for this instrument was Heinrich Christian Bergmann's *Kurze Anweisung zum Gitarrespielen* (1802, Halle). While 10- and 5-string guitars gave way to the romantic guitar, the batente guitar maintained its position in accompaniment music for a while in Italy. In the classical period, many guitarists such as Carulli (1770-1841), Carcassi (1792-1853), Aguado (1784-1849), and Sor explained the basic techniques of the romantic guitar in their methods. These methods formed the basis of modern guitar techniques and are still in use today. The methods contain detailed explanations on how to properly hold the guitar and maintain timbre, as well as left- and right-handed techniques, with systematic studies and études being composed separately for each technique. Other important method writers of the classical period include Molino (1768-1847), Coste (1805-1883), Legnani (1790-1877), Mertz (1806-1856), and Cano (1811-1897).

This study is a descriptive study and benefits from the document analysis method, a type of qualitative research. The study analyzes the 24th étude from the book *Opus 44: 24 Petites pièces progressives pour la Guitare pour servir de leçons aux élèves tout à fait commençants* (or 24 short progressive pieces) and the 4th étude from *Opus 6: 12 Études pour la Guitare, livre 1* and also shows the distributions of the techniques in Sor's étude compositions in charts.

The works are grouped in charts as right- and left-handed techniques. The purpose of the charts is to clearly show the techniques that are contained in each étude. In this way, performers can easily identify the techniques on which they want to focus. The analysis is important in terms of clearly explaining the melody accompaniment, agility, and single-string coordination techniques.

When evaluating the tables in all the étude works, the most preferred is seen to be the melody accompaniment technique, followed respectively by chords, intervals, arpeggios, legatos, barres, muting, ornaments, scales, agility, thumb usage, harmonics, tremolos, position jumping, and glissando. This emphasizes how important musical expression is in Sor's études.

GİRİŞ

Klasik dönem müziğinde sadelik, armoni eşliği ve tek çizgili melodiler öne çıkar. Müzik aletlerinin gelişimi ilerledikçe çalgıların ses genişlikleri ve dinamikleri artar. Besteciler, daha önceki çağlardan farklı olarak bu dinamikleri partiyonlarının notasyonunda belirtirler. Sonat formunun yükselişi, solo konçertolar, senfoniler, operalar bu çağda büyük önem kazanır (Boran & Acar, 2007; Hertz & Brown, 2001)

Klasik dönemde Avrupa'da hem altı çift telli, hem tek beş telli gitar kullanılmaktadır. 19.yüzyıla gelindiğinde altı tek telli romantik gitarın icadı ile diğer gitarların kullanımı giderek azalır. Romantik gitarın Avrupa'da popüler olmasıyla solo, oda müziği, etüt ve metot yazıları artar. Bu gitar yazısının öncüsü Ferdinando Carulli'dir (1770-1841). Carulli'yi, Fernando Sor, Francesco Molino (1768-1847), Matteo Carcassi (1792-1853), Dionisio Aguado (1784-1849) takip eder. Mauro Giuliani (1781-1829) Anton Diabelli (1781-1858), Leonard von Call (1767-1815) ve Simon Molitor (1766-1848) gibi bestecilerin katkılarıyla gitar repertuarı giderek genişler. Gitar müziğinde metodolojik yaklaşımlar önem kazanır, virtüözüte zirveye çıkar. Gitar icracılığı bir meslek haline gelir, metot ve etüt gibi yazılı kaynakların oluşturulması önem kazanır (Uluocak, 2014c; Morris, 2005, s. 1).

Klasik gitar müziğine yorumcu, besteci ve öğretmen olarak katkı sunan İspanyol gitarist Fernando Sor, eğitimini Montserrat manastırında tamamlar. Manastırda armoni, kontrpuan, şan, piyano ve keman eğitimi alarak sağlam bir bestecilik temeli edinir. 1795'te Barselona'ya giden besteci İtalyan gitarist Federico Moretti'nin (1760-1838) eserlerinden etkilenerek gitara yoğunlaşır. Diğer yandan Barselona'da izlediği bir İtalyan opera grubunun etkisiyle, "Telemaco en La Isla de Calipso" adlı ilk operasını yazar. Eser 25 Ağustos 1797'de Barselona'da sahnelenir ve büyük beğeni toplar. 1799'da Madrid'e giden Sor, 1808 yılına kadar Barselona ve Malaga'da görev yapar. Fransız işgali sırasında birçok İspanyol aydını gibi, 1810-1813 yılları arasında Fransız yönetimi altında çalışır (Page, 2013; Jeffrey, 2001).

1815-1822 yılları arasında hayatını Londra'da sürdüren besteci İngiltere'de büyük üne sahip olur. Bunun nedeni Sor'un yetenekli bir gitarist olmasının dışında, İspanyol gitarını tanıtmasıdır. Besteci İngiltere Filarmoni Derneği'nin ve Kraliyet Müzik Akademisi'nin onursal üyesi seçilir. 1821-1823 yılları arasında dört bale eseri Londra'da sahnelenir. 1826'da Paris'te gitar için çeşitli eserleri yayınlanır (Stenstadvoll, 2018). Bugün farklı formlardaki eserleri unutulmuş olsa da hem müzikal faaliyetlerinin genişliği hem tanınırlığı, onu diğer bestecilerden farklı kılar. Bestecinin yapıtları arasında; şan ve piyano için İtalyan ariyettaları, vokal düetler, solo piyano parçaları, solo gitar eserleri, senfoniler, yaylı dörtlüler, motetler, bolerolar, seguidillalar, opera ve baleler yer alır (Page, 2013; Jeffrey, 2001).

Gitar eğitimi ile ilgili yayınlar 16. yüzyılda vihuela ve 17. yüzyılda barok gitar için yazılan çalışma kitaplarıyla başlar. Bunlara ilk örnek, Luys Milan'ın (1500-1561) El Maestro (1536) adlı kitabıdır. Kitapta tablaturun nasıl okunacağı ve vihuelanın nasıl çalınacağı hakkında temel bilgiler verilmektedir. Bu kitabı Luis de Narvaez'in (1500~ - 1560) Los seys Libros de Delphin de la Musica, 1538 ve Alonso Mudarra'nın (1510-1580) Tres Libros de Musica, 1546 adlı çalışmaları takip eder (Madriguera, 1993, s. 161). Bu çalışmaların içeriği; tablaturun okunması, vihuela çalımı, temel müzik ve çalgı bilgisi, basit formda dini veya serbest şarkılardan oluşan eser sunumlarıdır.

Barok gitar için pedagojik yaklaşım içeren ilk eserlerden biri Luis de Briceno'nun (1610-1630) Metodo Muifacillissimo para Aprender a Tañer La Guitarra (1626) adlı kitabıdır. Kitap temel müzik ve tablatur bilgilerini eser sunumlarıyla aktarır. Dönemin ilk kapsamlı çalışması ise Carlos Amat'ın (1572-1642) Guitarra Espanola (1596) adlı beş çift telli barok gitar kitabıdır. Metot tanımına yakın ilk örneklerden biri sayılabilecek bu kitapta; temel müzik bilgisi, gitarda armonizasyon, gitarın nasıl tutulacağı ve temel gitar teknikleri anlatılır. Bu dönemin gitar eğitimi kitaplarında sürekli baş üzerine nasıl eşlik edileceği hakkında bir bölüme de yer verilir (Uluocak, 2014b).

Barok dönem beş çift telli gitar çalışma kitapları arasında; Pablo Minguet y Yrol (1733-1775) Reglas y Advertencias Generales para Tañer la Guitarra, 1752, Madrid ve Andres de Sotos (~1800) Arte para Aprender con Facilidad y sin Maestro a Templar y Tañer Rasgado La Guitarra, 1760, Madrid sayılabilir. Barok dönem beş tek telli gitar kitapları arasında; Giacomo Merchi (1730-1789) Traite des Agréments de La Musique, Opus 35, 1777, Paris ve Antoine Marcel Lemoine (1763-1817) Nouvelle Methode, 1790, Paris sayılabilir. Barok dönem altı çift telli gitar kitapları arasında; Vargas y Guzmán (~1800) Explicación para Tocar La Guitarra, 1773, Cádiz ve Antonio Ballesteros (~1800) Obra para Guitarra de Seis Ordenes, 1780, Madrid sayılabilir (Tyler ve Sparks, 2002, s. 282-283). Belirtilen kitaplarda konu başlıkları tutuş pozisyonu, akort düzeni, sağ ve sol el teknikleri, gam uygulamaları, akorlar, arpejler, eşlik teknikleri ve süslemeler şeklinde listelenmektedir. Bestecilerin kendi eserleri ve bu eserler hakkında yaptıkları açıklamalar, kitapların dikkat çekici kısımlarındandır.

Romantik gitarın ilk modellerinden biri Almanya'da yapılır ve bu çalgı için bilinen ilk metot Heinrich Christian Bergmann'ın Kurze Anweisung zum Guitarrespielen (1802, Halle) adlı eseridir. Beş çift ve tek telli gitarlar, romantik gitara yerini bırakırken, İtalya'da batente gitar eşlik müziğinde kullanılmaya devam etmiştir (Tyler ve Sparks, 2002, s. 250).

Klasik dönemde Ferdinando Carulli, Matteo Carcassi, Dionisio Aguado ve Fernando Sor gibi dönemin pek çok gitaristi, romantik gitarın temel tekniklerini metotlarında anlatmışlardır. Bu metotlar, modern gitar tekniğinin temelini oluşturur ve günümüzde hala kullanılmaktadır. 19. yüzyılın ilk yarısında romantik gitar için yazılan metotlardan başlıcaları arasında; Ferdinando Carulli (1770-1841), *Méthode Complétée pour Guitare*, Opus 27, 1810, Paris ve Ferdinando Carulli, *L'Harmonie Appliquée a la Guitare*, 1825, Paris sayılabilir (Uluocak, 2014c, s. 102). Metotlarda gitarın tutuşu, tınının nasıl oluşturulacağı, sol ve sağ el teknikleri hakkında ayrıntılı açıklamalar, her teknik için ayrı oluşturulmuş sistematik çalışmalar ve etüt sunumları yer almaktadır.

Literatür incelendiğinde, Fernando Sor'un sınırlı sayıda etüt analizinin yapıldığı ve bazı tekniklerin yeterince açık bir şekilde değerlendirilmediği görülmüştür. Çalışmanın problemi, Sor'un tüm etüt kitaplarındaki teknik unsurların neler olduğudur. Araştırma, teknik çalışmaların dağılımını tablolarla ortaya koyarak icracının yoğunlaşmak istediği teknikleri kolayca tespit etmesini amaçlamaktadır.

Bu doğrultuda aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

1. Örnek olarak seçilen, "Opus 44, 24 Petites Pieces Progressives Pour La Guitare, Pour Servir De Leçons Aux Eleves Tout A Fait Commencants" adlı etüt kitabından 24 numaralı etüt ve "Opus 6, 12 Etudes pour la Guitare, livre 1" adlı etüt kitabından 4 numaralı etütlerin analizinde bulunan unsurlar nelerdir?
2. Sor'un etüt kitaplarında yer alan eserlerde geçen sağ el tekniklerin dağılımı nelerdir?
3. Sor'un etüt kitaplarında yer alan eserlerde geçen sol el tekniklerinin dağılımı nelerdir?

Analiz, literatürde kabul edilen teknik sınıflandırmaların dışında; "melodi-eşlik", "ajilite / tek tel koordinasyonu" ve "pozisyon atlama" başlıklarının eklenmesi açısından önem taşımaktadır.

Çalışma, Fernando Sor'un Tablo 1'de yer alan etüt kitaplarıyla sınırlandırılmıştır. Etüt kitaplarına, International Music Score Library Project (imslp.org) isimli internet kütüphanesinden erişilmiştir. Yardımcı nota kaynakları olarak David Grimes (1994) *Complete Sor Studies*, Brian Jeffrey (2008) *Fernando Sor, The Complete Studies, Lessons and Exercises for Guitar* ve Matanya Ophee (1996) *Fernando Sor, The Complete Studies for Guitar* adlı eserlerine başvurulmuştur.

Tablo 1. Fernando Sor'un Tüm Etüt Kitaplarının Künye Bilgileri

Kitap	Yıl	Etüt Sayısı	Edisyon
Opus 6, 12 Etudes pour la Guitare, livre 1	1815-1817	12	N.Simrock
Opus 29, Douze Etudes Pour La Guitare, pour servir de suite deuzième premiere dedices a ses eleves, livre 2	1827	12	A. Meissonnier
Opus 31, Vingt quatre leçons progressives pour la guitare, doigtées avec soin, dédiées aux élèves commençants	1828	24	A. Meissonnier
Opus 35, Livre 1-2, Vingt quatre exercices très faciles et soigneusement doigtés	1828	24	N.Simrock
Opus 44, 24 petites pieces progressives pour la guitare, pour servir de leçons aux eleves tout a fait commençants	1830-1831	24	Böhme
Opus 60, Introduction à l'étude de la guitare	1836-1837	25	Dunst

Çalışma betimsel bir çalışmadır ve nitel araştırma yöntemlerinden belge analizi yöntemi kullanılmıştır. Araştırmada verilerin toplanılmasında yazılı kaynak ve veri tabanlarına başvurulmuştur.

Etütler sağ ve sol el teknikleri olarak sınıflandırılmıştır. Sol el tablosunda süslemeler, legato, glissando, bare, aralık, akor, susturma, gam ve pozisyon atlama teknikleri yer almıştır. Sağ el tablosunda arpej, flajöle, baş parmak çalışması, susturma, gam, ajilite, tremolo ve melodi-eşlik teknikleri yer almıştır.

Teknik sınıflama yapılırken, her bir tekniğin tekrar sıklığı ve toplam ölçü sayısı oranına dikkat edilmiştir. Etütlerin kitaplardaki numaraları, ilgili teknik ile örtüşecek şekilde tablolara yerleştirilmiştir.

BULGULAR

Şekil 1'in girişinde bir glissando figürü iki akor ile tematik bir ifade oluşturmaktadır. Bu figürlerin ve grupların yerini arpej hareketleri alarak cümlede yeni figürel çeşitlendirmeler oluştururlar. 16. ölçüde ilk defa gelen çift sesler küçük bir B teması ortaya koyar. İki ölçü sonra çift sesler yerini tek seslere bırakır. 23. ölçüde akorlar B temasının ikinci kısmına bağlanır. 32. ölçüde sona eren B teması, 33. ölçüden 40. ölçüye kadar köprüyü oluşturur ve A temasına dönüş



Şekil 1. Opus 44, No. 24

gerçekleşir. Örnekte sürekli tekrar eden bir akor, arpej veya diğer tekniklerden bahsedilememektedir. Müzikal anlatım ve sürekli değişen teknikler nedeniyle bu etütler “melodi-eşlik” tanımı altında değerlendirilmiştir.



Şekil 2. Opus 6, No. 4

Etüt baştan sona kadar aynı ritim ve figür kalıbını akor geçişleri ve küçük değişikliklerle sürdürür. Şekil 2’de etüdün başından sonuna kadar devam eden bu ritim kalıbının icrası, sağ elde tutarlı ve çevik bir hareketi gerektirir. Bu tür etütler “ajilite (tek tel koordinasyon)” tanımı altında değerlendirilmiştir.

Analize Eklenen Teknik Tanımlar

Melodi-Eşlik

Üst, orta veya alt partide belirgin bir şekilde yer alan melodi ve eşlik çizgisinin varlığını ortaya koyar. Melodinin ön planda ve eşliğin geri planda tutulması sağ el disiplini gerektirir.

Ajilite (Tek Tel Koordinasyonu)

Gam ve tremolo tekniklerinin tam arasında kalan, sağ elde genellikle iki, nadiren üç veya dört parmak kullanılarak hızla tekrarlanan ritim kalıplarıdır. Sağ el disiplini gerektirir.

Sol El Teknikleri ile İlgili Bulgular

Tablo 2. Etütlerin Sol El Tekniklerine Göre Dağılımı

SOL EL	Süslemeler	Legato	Glissando	Bare	Aralık	Akor	Susturma	Gam	Pozisyon Atlama
Op.6	-	7,9	-	1, 2, 4,5,9, 11,12	6,7,8,9, 10, 12	3, 4,8,1 0,12	4	-	3,9
Op.29	18,22	14,15,1 7,19,22	-	13,15 , 20,22 ,23,2 4	17,20	14,15 ,16,1 7,19, 20 ,22,2 3	14,17, 19,22	14	-
Op.31	3,11	2,3,10, 11,14,1 5,21,23	-	22	4,8,10, 11, 12,13,1 4, 15,21	2,4,5, 8,10, 13,14 ,16,1 9,20, 21,22 ,23	19,20, 22	-	-
Op.35	12,16	2,8	-	10,20 , 22,23	3,5,6, 10,12,1 5,16,21 ,23	3,4,7, 11,14, 19,21 ,23	11,16, 23	-	-
Op.44	10,13,19,23	3,5,13, 20,23,2 4	24	-	1,7,8, 12,13,1 5,17,18 ,19,20, 21,22,2 3, 24	9,10, 11,12, 17,18 ,19,2 2,23, 24	-	6,14, 15	-
Op.60	14	6,15, 16,20,2 2	-	-	11,12,1 3,16,17 ,19,21, 23	1,14, 15,21 , 24,25	-	3,4, 12	-

Tablo 2 incelendiğinde sol elde en çok tercih edilen akor çalışmasını sırasıyla aralık, legato, bare, susturma, süsleme, gam, pozisyon atlama teknikleri takip etmektedir. En az kullanılan teknik glissando tekniğidir. Süsleme tekniğine yoğunlaşmak isteyen icracı Opus 44, legato tekniği için Opus 31, glissando için Opus 44, bare için Opus 6, aralık için Opus 44, akor için Opus 31, susturma için Opus 29, gam için Opus 44 ve 60, pozisyon atlama tekniği için Opus 6 kitaplarını tercih etmelidir.

Sağ El Teknikleri ile İlgili Bulgular

Tablo 3 incelendiğinde tüm kitaplarda sağ el tekniklerinde en çok tercih edilen tekniğin melodi-eşlik çalışması olduğu, sonrasında sırayla, arpej çalışması, susturma çalışması, gam çalışması, baş parmak çalışması, ajilite çalışması, flajöle çalışması ve son olarak da tremolo çalışması olduğu tespit edilmiştir. Arpej tekniğine yoğunlaşmak isteyen icracı Opus 60, flajöle için Opus 29, 44 ve 60, baş parmak için Opus 60, susturma için Opus 29, gam için Opus 44 ve 60, ajilite için Opus 44, tremolo için Opus 29, melodi-eşlik çalışması için Opus 44 kitaplarını tercih etmelidir.

Tablo 3. Etütlerin Sağ El Tekniklerine Göre Dağılımı

SAG EL	Arpej	Flajöle	Baş Parmak Çalışması	Susturma	Gam	Ajilite (Tek Tel Koordinasyon)	Tremolo	Melodi -Eşlik
Op.6	5,11		1	3,4,		4		2,8,11, 12
Op.29	13,15, 24	21	23	14,17, 19,22	14	14	16,19	18,24
Op.31	6,7,9,1 2,18		16	19,20, 22				1,2,3,4, 5,7,9,1 1,13,14 ,17,18, 21,24
Op.35	4,7,8,9, 10, 17, 20,22, 23,24			11,16, 23		19		1,2,4,8, 13,14,1 7,18,21 ,22
Op.44	5,6,14, 24	18			6, 14,15	7,24		1,2,3,4, 5,6,9,1 0,11,13 ,14,15, 16,21,2 2,23,24
Op.60	5,7,8,9, 10, 11, 15,17, 18,20, 22,23, 24	25	20,23		3,4, 12			1,2,3,4, 5,6,7,8, 12,13,1 4,16,19 ,23

SONUÇ

Klasik dönem etütlerini inceleyen tezlerde; Kahraman (2018) apoyando, tirando, arpej, akor, legato, staccato, süsleme, bare, tremolo, glissando, figeta tekniklerini, Şahin (2020) tirando, apoyando, arpej, legato, tremolo, glissando ve flajöle tekniklerini, Kolaoglu (2019) tirando, apoyando, arpej, parmak yerleştirme, tremolo, sağ el parmak yürüyüşü, baş parmak, legato, akor, susturma, rehber parmak, eksen parmak, bare, sol el bağımsızlığı, gam, flajöle, hız patlaması¹ tekniklerini, Yemen (2017) açık vuruş, arpej, baş parmak çalışması, kapalı vuruş, sağ el yürüyüşü, önceden hazırlama, hızlandırma çalışması, akor dengesi, tremolo, rasgueado, pizzicato, alzapua, tambore, flajöle, golpe, gam, çıkıcı legato, parmak bağımsızlığı, inici legato, eksen parmak, bare, enerji aktarımı, parmak değişimi, akor ve parmak esnekliği teknik çalışmalarını tanımlamaktadır.

Çağdaş gitar metotlarında; Berg (2020)², doğru parmak sıralama, gam, açık ve kapalı pozisyon kadanslar, ani pozisyon değişimleri, akor, tekrar eden notalar, legato, arpej tekniklerini, Perlak (2016), baş parmak, apoyando, tirando, akor, gam, arpej, sağ/sol el koordinasyonu, süslemeler, bare, vibrato, pozisyon değiştirme tekniklerini, Käppel (2016), arpej, sol ve sağ el koordinasyonu, gam, süsleme ve legato, tremolo, flamenco teknikleri, pozisyon kaydırma, sol el

¹ Tezde bahsedilen “hız patlaması”, bu çalışmadaki “ajilite” tanımlamasına yakındır.

² Kitapta “melodi ve eşlik” adı altında müzikal çalışmaların toplandığı bir başlık vardır.

bağımsızlaştırma, bare, aralık, tirando, apoyando, baş parmak, pizzicato, flajöle, hız, vibrato, parmak kombinasyonları tekniklerini, Tennant (2005), parmak pozisyonlaması ve tansiyonu, parmak özgürleştirme, bağ, süsleme, bare, apoyando, tirando, baş parmak, flamenko teknikleri, tremolo, gam, arpej teknik çalışmalarını ele almaktadır.

Literatür incelemesinde teknik çalışmalardan bazılarının yeterince açık bir şekilde tanımlanmamasından dolayı, “melodi-eşlik” ve “ajilite / tek tel koordinasyonu” adı altında yeni başlıklar çalışmaya eklenmiştir. Bu başlıklara ilk örnek olarak Opus 44, 24 numaralı etüdün (Şekil 1) seçilmesinin nedeni, legato, glissando, çift ses, arpej, akor, tek tel koordinasyonu, süsleme gibi çok sayıda tekniği içinde barındırmasıdır. Müzikal anlatımın önde olduğu ve herhangi bir tekniğin süreklilik göstermediği etütler “melodi-eşlik” başlığı altında değerlendirilmiştir. İkinci örnek olarak Opus 6, 4 numaralı etüdün (Şekil 2) seçilmesinin nedeni ajilite teknik çalışması tanımına tam olarak uymasındır.

Tablo 2 ve Tablo 3'te etüt kitaplarının sol ve sağ el tekniklerine göre dağılımı gösterilmektedir. Buradaki amaç, etütlere göre teknik çalışmaların dağılımlarını görsel olarak ortaya koymaktır. Bu sayede icracı yoğunlaşmak istediği teknikleri kolayca tespit edebilecektir.

Tablo 2 incelendiğinde, sol el tekniklerinde en çok tercih edilen akor çalışmasını sırasıyla; aralık, legato, bare, susturma, süsleme, gam, pozisyon atlama teknikleri takip etmektedir. Tablo 3 incelendiğinde sağ el tekniklerinde en çok tercih edilen tekniğin melodi-eşlik olduğu, ardından sırasıyla, arpej, susturma, gam, baş parmak, ajilite, flajöle ve son olarak da tremolo olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 2 ve Tablo 3 beraber değerlendirildiğinde, tüm etüt kitaplarında en çok tercih edilen melodi-eşlik tekniğini sırasıyla akor, aralık, arpej, legato, bare, susturma, süsleme, gam, ajilite, baş parmak, flajöle, tremolo, pozisyon atlama ve glissando takip etmektedir. Bu durum, müzikal anlatımın Sor'un etütlerinde ne denli önemli olduğunu vurgulamaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

İbrahim Şevket GÜLEÇ 0000-0002-7961-5715

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Berg, C. (2020). Melody and Accompaniment The Classical Guitar Companion, Online Edisyon, Erişim Tarihi Nisan 28, 2024. New York, Oxford Academic. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190051105.003.0008>
- Boran, İ., & Acar, K. Y. (2007). Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği. Yapı Kredi Yayınları.
- Grimes, D. (1994). Complete Sor Studies. Missouri, USA, Mel Bay Publications.
- Heartz, D., & Brown, B. A. (2001). Classical. Oxford Music Online. Erişim tarihi Ocak 02, 2024. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05889>
- Jeffery, B. Fernando Sor Life and Music. Tecla Editions. Erişim tarihi Ocak 02, 2024, from <https://tecla.com/fernando-sor/>
- Jeffery, B. (2001). Sor [Sors], (Joseph) Fernando (Macari). Grove Music Online. Erişim tarihi Ocak 02, 2024. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26246>
- Jeffrey, B. (2008). Fernando Sor: The Complete Studies, Lessons and Exercises for Guitar. Tecla Editions.
- Kahraman, V. (2018). Gitar Lisans Hazırlık Sınıfı Müfredatında Kullanılan Etütlerin Amacına ve İçeriğine Göre Sınıflandırılması Üzerine Bir Araştırma (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Käppel, H. (2016). The Bible of Classical Guitar Technique: A Detailed Compendium of the Fundamentals and Playing Techniques of 21st Century Classical Guitar Including Comprehensive, Progressively Structured Exercises Throughout. Almanya: AMA Verlag.
- Kolaoğlu, S. (2019). Klasik Gitar Eğitiminde Kullanılan On Etüdün Melodik, Armonik, Ritmik ve Teknik Yönünden İncelenmesi (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Madriguera, E. F. (1993). The Hispanization of The Guitar: From The Guitarra Latina to The Guitarra Espanola. Doktora Tezi, The University of Texas, Dallas.

- Morris, S. (2005). A Study of The Solo Guitar Repertoire of The Early Nineteenth Century. Sanatta yeterlilik tezi. Claremont Graduate University. Claremont.
- Ophee, M., & Savino, R. (1996). Fernando Sor: The Complete Studies for Guitar. Heidelberg, Almanya. Chanterelle Publications.
- Stenstadvoid, E. (2018). Long or short, The appoggiatura in the early 19th-century guitar tradition, with special reference to the music of Fernando Sor. *Early Music*, 46(1). Oxford University Press. 01.09.2023
- Page, C. (2013). New light on the London years of Fernando Sor, 1815-1822. *Early Music*, 41(4), 557-569. Oxford University Press.
- Perlak, K. (2016). Classical Technique for the Modern Guitarist. Boston, USA. Berklee Press
- Şahin, C. (2020). Güzel Sanatlar Lisesi Çalgı Eğitimi Gitar Ders Kitaplarındaki Klasik Dönem Etüt ve Eserlerin İncelenmesi (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Okan Üniversitesi, İstanbul.
- Tennant, S. (2005). Pumping Nylon. Amerika Birleşik Devletleri: Alfred Publishing Company.
- Tyler, J., & Sparks, P. (2002). The Guitar and Its Music from the Renaissance to the Classical Era. Oxford University Press.
- Uluocak, S. (2014b). Klasik Gitar Tarihi II / Barok Dönemde Gitar (1600-1750). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Uluocak, S. (2014c). Klasik Gitar Tarihi III / Klasik ve Romantik Dönemde Gitar (1750-1900). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Yemen, H. (2017). Klasik Gitar Eğitiminde Kullanılan Teknikler ve Bu Tekniklerin Öğretiminde Kullanılan Etütler (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi.

Atf Biçimi / How cite this article

Güleç, İ. Ş. (2024). Examining Fernando Sor's Étude Books Written for Classical Guitar. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(1), 147–155. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1469862>

TRT Repertuarındaki Türkülerin Bölgelere Göre Değer İfadeleri Açısından Karşılaştırılması*

Comparing the Values Expressed in Turkish Folk Songs on TRT's Repertoire Across Regions

Serap Yağmur İLHAN¹ , Ersan ÇİFTÇİ² 

¹Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, Kahramanmaraş, Türkiye

²Malatya Turgut Özal Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü, Malatya, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Serap Yağmur İLHAN

E-posta / E-mail : ymlhan19@gmail.com

*Bu çalışma, İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı tarafından kabul görmüş olan "TRT Türk Halk Müziği Repertuarının Değerler Eğitimi, Müzikal Boyutlar ve Müzik Derslerinde Kullanılabilirliği Açısından İncelenmesi" adlı doktora tezinden üretilmiştir. Tez Prof. Dr. Ersan ÇİFTÇİ danışmanlığında Serap Yağmur İLHAN tarafından 2023 yılında oluşturulmuştur.

ÖZ

Bu çalışmada, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) Türk Halk Müziği (THM) repertuarındaki sözlü türkülerin içeriğindeki değer ifadelerinin tespit edilmesi ve bu ifadelerin bölgelere göre karşılaştırılması amaçlanmıştır. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi kullanılmıştır. Bu araştırmanın dokümanları TRT THM repertuarında yer alan Türkiye'nin yedi bölgesi ve diğer yörelere (Kerkük, Azerbaycan, Rumeli, Musul, Kırım ve Kıbrıs) ait sözlü türkülerin sözlerinden oluşmaktadır. Araştırmaya konu olan türküler, Millî Eğitim Bakanlığı müzik öğretim programlarında belirtilen "Adalet, Dostluk, Dürüstlük, Öz Denetim, Sabır, Saygı, Sevgi, Sorumluluk, Vatanseverlik ve Yardımseverlik" gibi on kök değere göre tasnif edilmiştir.

5384 kırık hava ve 1073 uzun hava sözleri açısından incelenmiş olup toplam 1218 türküde 1347 değer ifadesi ile karşılaşılmıştır. Bu doğrultuda, araştırmacılar tarafından oluşturulan ve uzman görüşleri doğrultusunda geliştirilen "Türkülerin Değerler Eğitimine Uygunluğunu Tarama Formu" ile türkülerin betimsel analizleri yapılmıştır. Bu kapsamda, değerleri belirlenmiş olan türkülerin bölgelere göre dağılımları tespit edilmiştir. Buna ek olarak, bölgelere göre tespit edilen değerler ve değerler-bölgeler arasındaki ilişki sosyolojik bağlamda incelenmiştir.

Elde edilen bulgular türkülerde en yoğun değer in sevgi olduğunu ortaya koymuştur. Bu değer in en yoğun görüldüğü bölgenin ise İç Anadolu Bölgesi olduğu tespit edilmiştir. Türkülerdeki değer çeşitliliğinin ise en fazla İç Anadolu ve Karadeniz Bölgelerinde olduğu saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Değerler, Türkülerle Değerler, Türk Halk Müziği

Başvuru/Submitted : 20.04.2024

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 14.05.2024

Son Revizyon/
Last Revision Received : 17.05.2024

Kabul/Accepted : 20.05.2024

Online Yayın /
Published Online : 29.05.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

ABSTRACT

In this study, we aimed to identify the value expressions in the lyrics of Turkish folk songs in the repertoire of the Turkish Radio and Television Corporation (TRT) and then to compare these expressions by region. Document analysis, a qualitative research method, was used in this study. The documents included the lyrics of the verbal folk songs belonging to the seven regions of Türkiye and other regions (Kirkuk, Azerbaijan, Rumelia, Mosul, Crimea, and Cyprus) listed in the repertoire of TRT Turkish folk songs. The identified folk songs were classified according to 10 root values specified in the music education programmes of the Ministry of National Education: Justice, Friendship, Honesty, Self-Control, Patience, Respect, Love, Responsibility, Patriotism, and Helpfulness.

Lyrics of 5384 metered folk songs and 1073 unmetered folk songs were examined, and 1347 value expressions were determined for 1218 folk songs. Accordingly, descriptive analyses of the folk songs were conducted using the "Form for Identifying the Suitability of Songs for Values Education", which was developed by the researchers and improved based on expert opinions. In this regard, the distributions of folk songs with identified values were determined by region. In addition, the relationship between the values identified by regions and the values-regions was examined in a sociological context.

The results of this study indicate that the most intense value detected in folk songs is the value of *love*. It was also determined that the region where this value is most intensively observed is the *Central Anatolia Region*. It was further found that the diversity of values in the folk songs is highest in the *Central Anatolia* and *Black Sea Regions*.

Keywords: Values, Values through Folk Songs, Turkish Folk Music

EXTENDED ABSTRACT

Values are mechanisms that establish the basis of attitudes and behaviours the desired, deemed appropriate, and targeted by society among individuals (Askeland et al., 2020: 1). The concept of values, derived from the Latin word "valere," meaning "to be valuable" or "to be strong," was first used by Polish sociologist Florian Znaniecki (Bilgin, 1995. p. 83). While values are generally perceived as individual values, their comprehensive aspects are formed by societies. Values draw attention to the reflection of individuals' common behaviours in a society (Aydın, 2003. p. 122).

Value, from perception to the analysis of political ideologies, economics to budget analysis, aesthetic theory to language philosophy, and literature to a racial uprising, has been used as a concept that connects many disciplines as a bridge (Kluckhohn, 1951). Music, particularly folk music, offers the most information about the identities of societies. In our country, Turkish folk music can serve this function. Turkish folk music, one of the oldest and most influential music genres spread across the widest areas of the world, with its verbal elements, reflects the emotions, thoughts, lifestyle, beliefs, and values of the individuals (Öztuna, 2006). Bearing this perspective in mind, it enhances the value of the message to individuals and facilitates message transmission (Kınık, 2011). It is also highly significant for this study to contribute to the determination of Turkish values across regions, to make comparisons of values between regions, and to shape the subject orientations of future studies.

In this study, the aim was to identify the value expressions in the content of verbal folk songs within the repertoire of Turkish Folk Music (THM) of the Turkish Radio and Television Corporation (TRT) and to compare these expressions by region. To achieve this goal, the identification and classification of values by region were ensured.

The ultimate purpose of this study is to conduct a comprehensive examination of the identification of value expressions used in the lyrics of folk songs belonging to the seven regions of Türkiye and other regions (Kirkuk, Azerbaijan, Rumelia, Mosul, Crimea and Cyprus) listed in the repertoire of TRT Turkish Folk Music. It is particularly significant to reveal sociological findings regarding the identified values by region and the relationship between values and regions. When previous studies in the pertinent literature are examined, the number of such studies is scarce. Therefore, this study could serve as a model for future research in this field.

In the research, document analysis, a qualitative research method, was employed. Qualitative research relies on textual and visual data. This research method involves unique steps in data analysis (Dede, 2017. p. 183). The verbal folk songs belonging to the seven regions of Türkiye and other regions (Kirkuk, Azerbaijan, Rumelia, Mosul, Crimea and Cyprus) within the TRT THM repertoire constitute the documents of this study. The songs under the scope of the investigation were classified according to the following ten root values specified in the Ministry of National Education music education programmes: Justice, Friendship, Honesty, Self-Control, Patience, Respect, Love, Responsibility, Patriotism, and Helpfulness. In this regard, 1347 value expressions were detected in 1218 folk songs over an examination of 5384 metered and 1073 unmetered folk songs. For this purpose, descriptive analyses of the songs were conducted using the "Form for Identifying the Suitability of Songs for Values Education" developed by the researchers and improved on the basis of expert opinions. In the descriptive analysis approach, data are summarised and interpreted according to predetermined themes. The obtained data are systematically and clearly described, explained, and interpreted within cause-effect relationships, leading to certain conclusions (Yıldırım and Şimşek, 2018. p. 239-240). Within this

framework, the distribution of songs with identified values by region was determined, and the relationship between values and regions was examined in a sociological context.

Based on the findings, it was determined that the most prevalent value in the songs within the eight regions is the value of love. It was observed that the region with the highest prevalence of this value is the Central Anatolia Region. Regarding the value of respect in the songs, no expression was found in any region. The least encountered value was the responsibility value. It is considered that this value can be detected more frequently in educational music genres.

It was determined that the diversity of values in the songs was highest in the Central Anatolia and Black Sea regions. It was observed that the quantities of friendship, self-control, love, charity, and patriotism values; that is, the diversity of values, were mostly found in the Central Anatolia Region. It can be claimed that the concentration of value diversity in the Central Anatolia region is due to the influences of well-known and prominent folk singers such as Aşık Veysel and Neşet Ertaş, who shed light on the emotions, thoughts, and values of the society in Central Anatolia.

Several other findings were also revealed through this analysis. First, it was observed that the value of justice is equally present in the folk songs of Eastern Anatolia, Aegean, Central Anatolia, and Black Sea regions. Second, it was revealed that the values of friendship, self-control, love, charity, and patriotism were more prevalent in the songs of the Central Anatolia Region compared to other regions. Next, it was determined that the songs carrying the value of responsibility were equally present only in the Aegean and Marmara Regions. In addition, the Black Sea Region had the highest occurrence of the value of honesty. Finally, expressions related to the value of patience were mostly encountered in the Eastern Anatolia Region.

In light of these findings, it can be stated that compilation studies of folk songs (the notation of local folk songs sung among the people from source individuals or audio recordings and spreading them to the entire society) should be conducted in all regions and areas to increase the folk song repertoire. Thus, reflecting the sustainability policy popular in all fields onto music, the transmission of folk songs, and thus culture and values, from generation to generation, and the emergence of new folk songs containing value themes can be ensured.

Studies similar to ours can be conducted in Turkish Art Music, pop music, and other music genres and on specific artists, troubadours, specific regions, or areas. It is considered that such a research model can contribute to several issues related to music sociology and its sub-study areas; therefore, it can contribute to the literature with wider perspectives.

GİRİŞ

Değerler, bireylerde toplum tarafından arzu edilen, uygun görülen ve hedeflenen tutum ve davranışların temelini oluşturan mekanizmalardır (Askeland vd., 2020, s. 1). Latince "valere" sözcüğünden türetilmiş olan bu kavram, "kıymetli olmak" veya "güçlü olmak" anlamlarına gelmekte olup ilk kez Polonyalı sosyolog Florian Znaniecki tarafından kullanılmıştır (Bilgin, 1995, s. 83). Değerler, genel itibari ile bireysel olarak algılansa da onların asıl kapsamlı yönünü toplumlar oluşturmaktadır. Çünkü onlar, toplumdaki bireylerin ortak davranışlarının yine topluma yansımaları ile dikkat çekmektedir (Aydın, 2003, s. 122). Bu bağlamda, değerlerin, bir ayna niteliğinde olduğu söylenebilir. Değerler, bireysel olarak değerlendirilmesinin yanı sıra sosyolojide sosyal bağlamda paylaşılan inanç ve kanaatler fikrine odaklanmaktadır (Von Scheve, 2015, s. 4). Değer kavramı, çok yönlü bir kavram olup üzerinde fikir birliği sağlanamamıştır. Bu kavram ile ilgili çeşitli sınıflandırmalar yapılmıştır (Abreu & Camarinha-Matos, 2008: 1208; Maik & Yusof, 2013). Önemli psikolog ve değerler teorisyeni olan Schwartz (2012) değerleri dokuz başlık altında sınıflamıştır;



Şekil 1: Schwartz (2012) Değer Sınıflandırması

Spranger (1928, akt. Gündoğdu, 2022, s. 12) değerleri; bilimsel, ekonomik, estetik, sosyal, politik ve dini değerler olmak üzere 6 kategoriye ayırmıştır. Kinnier vd. (2000, s. 9-10) yapmış olduğu analiz doğrultusunda evrensel değerleri; kendinden daha yüce bir varlığa bağlılık, alçak gönüllük, öz disiplin, kişisel sorumluluğu kabul etmek, kişinin kendine ve başkalarına saygı duyması-onları önemsemesi ve diğer canlılara/çevreye özen göstermek olarak sınıflandırmıştır.

Roceah (1968, s. 6-7) değerleri; 18 amaç ve 18 araç değer olmak üzere sınıflandırmıştır. Amaç değerler; konforlu, heyecan verici bir yaşam, başarı duygusu, barış içinde, güzelliklerle dolu bir dünya, eşitlik, aile güvenliği, özgürlük, mutluluk, iç huzur, olgun sevgi, ulusal güvenlik, zevk, özgürlük, öz saygı, sosyal tanınma, gerçek dostluk, bilgeliktir. Araç değerler ise hırslı, açık görüşlü, yetenekli, neşeli, temiz, cesur, bağışlayıcı, yardımsever, dürüst, yaratıcı, bağımsız, entelektüel, mantıklı, sevgi dolu, itaatkar, kibar, sorumluluk sahibi ve kendini kontrol edendir. Çok yönlü olan bu kavram, sosyolojik, insani, etik, ahlaki, ideolojik, dini ve estetik değerler gibi terminolojik açıdan çeşitli türlere ayrılmaktadır. Bunların yanı sıra temel, yerel, evrensel, kişisel, toplumsal, modern ve geleneksel değerler olarak da sınıflandırılabilir (Güneş, 2015).

Parashdar ve diğerleri (2004) değerlerin makro ve mikro yapıdaki değerler olmak üzere ikiye ayrıldığını belirtmiştir. Mikro değerlerin, daha çok bireysel davranış, kişinin ihtiyaçları ve sosyal yaşamın talepleri ile makro değerlerin ise kültürel uygulama düzeyleri, sosyal yaşamda düzen ve bütünleşmeyi sağlayan anlayışlar ve paylaşılanları temsil etmesi ile ilgili olduğunu ifade etmiştir. Buradan hareketle, değerlerin, sosyolojik açıdan oldukça önemli olduğunun altı çizilebilir.

Değerler, birçok alan uzmanı tarafından çeşitli kategorilere ayrılmış olmakla beraber Türk toplumuna kazandırılmak üzere Millî Eğitim Bakanlığının hazırlamış olduğu tüm öğretim programlarında da yer almaktadır. Müzik eğitimi öğretim programında da yer alan değerler; “Adalet, dostluk, dürüstlük, öz denetim, sabır, saygı, sevgi, sorumluluk, vatanseverlik, yardımseverlik” olarak 10 kök değer başlığı altında sınıflandırılmıştır.

Algıdan politik ideolojilerin analizine, ekonomiden bütçe analizine, estetik teorisinden dil felsefesine, edebiyattan ırk isyanına kadar birçok disiplini birbirine bağlayan ve köprü niteliğinde bir kavram olan değer (Kluckhohn, 1951), müzik ile bilhassa da halk müzikleri ile toplumların kimlikleri hakkında en fazla bilgi veren müzik türlerinden olmuştur. Ülkemizde ise Türk Halk Müziğinin bu işlevi gördüğü söylenebilir. En kapsamlı tanımıyla dünyanın en geniş alanlarına yayılmış olan ve bireyler üzerinde en çok etki sağlayan müzik türlerinden biri olan Türk Halk müziği, sözel öğeleri ile halkın duygu-düşüncelerini, yaşam tarzını, inanç ve değerlerini yansıtmaktadır (Öztuna, 2006). Bu yansıtım bireylere ulaştırılmak istenen mesaj değerini artırmakta ve mesaj iletimini kolaylaştırmaktadır (Kınık, 2011). Çalışmanın, Türk halkının değerlerinin bölgelere göre tespit edilmesi, bölgeler arası değer karşılaştırmaların yapılması ve ileride yapılacak araştırmaların konu yönelimlerinin şekillendirilmesine katkı sağlaması açısından önem taşıdığı düşünülmektedir.

Araştırmanın temel problem cümlesi, “TRT THM sözlü repertuarındaki türkülerin değer ifadeleri açısından durumları nedir?” şeklinde belirlenmiştir. Araştırmanın alt problemleri ise aşağıdaki gibidir:

- Bölgeler arası değer ifadelerinin dağılımları nasıldır?
- Türküler değer ifadeleri açısından karşılaştırıldığında bölgelere göre nasıl şekillenmiştir?

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) Türk Halk Müziği (THM) repertuarındaki sözlü türkülerin içeriğindeki değer ifadelerinin tespit edilmesi ve bu ifadelerin bölgelere göre karşılaştırılması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda değerlerin tespit edilip bölgelere göre tasnif edilmesi sağlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Hemen her toplumun kendine ait bir folk müziği (halk müziği) bulunmaktadır. Türklerin ise halk müziği türkülerdir. Türkülerin, sanatsal kaygı taşımaması, halkın içinden kopması ve onların duygularını samimi bir şekilde yansıtması yönüyle halk kültürünün önemli temsili öğelerinden biri olduğu söylenebilir. Türküler, içerisinde aynı zamanda birçok değeri de bulundurmaktadır. Bu değerler, toplumun benimsemiş olduğu ortak değerlerdendir.

Bu araştırma, türkülerin değerler ifadelerinin tespiti üzerine kapsamlı bir çalışma olması, bölgelere göre tespit edilen değerler ve değerler-bölgeler arasındaki ilişkiye dair sosyolojik bulguların ortaya çıkarılması açısından önem taşımaktadır. Bu alanda yapılmış olan daha önceki çalışmalar incelendiğinde ise bu denli geniş çapta çalışmaların bulunmadığı görülmüştür. Bu çalışmanın yapılacak olan diğer çalışmalara örnek teşkil edebileceği düşünülmektedir.

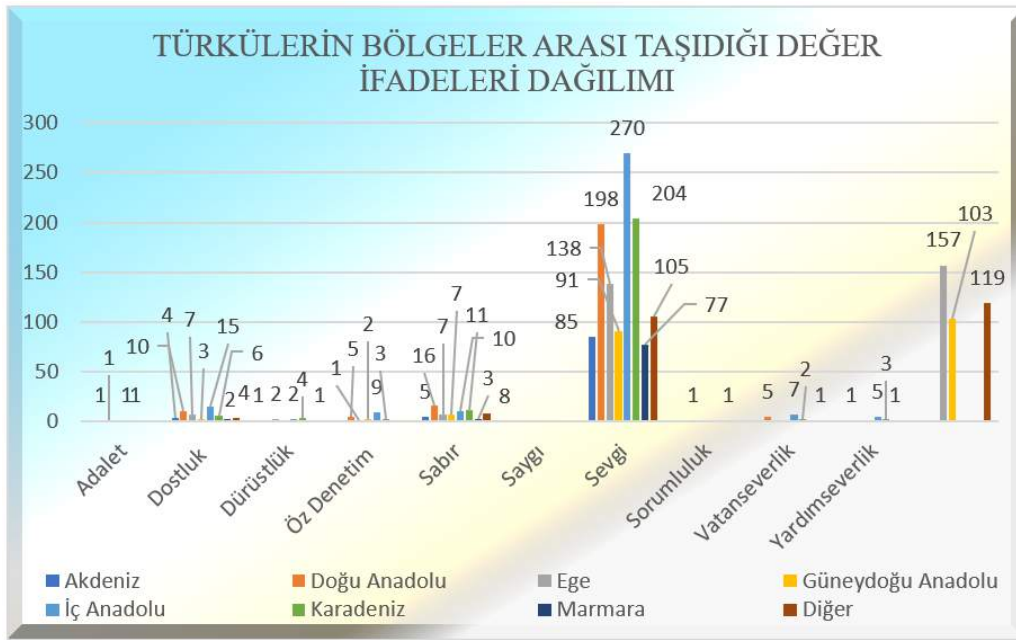
YÖNTEM

Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi kullanılmıştır. Nitel araştırmalar, metin ve imgesel verilere dayanmaktadır. Bu araştırma yöntemi, veri analizinde özgün adımlara sahip olan bir yöntemdir (Dede, 2017, s.

183). Bu araştırmanın dokümanlarını, TRT THM repertuarında yer alan *Türkiye'nin 7 bölgesi ve Diğer* olarak belirlenen yörelere (Kerkük, Azerbaycan, Rumeli, Musul, Kırım ve Kıbrıs) ait sözlü türküler oluşturmaktadır. Araştırmaya konu olan türküler, Millî Eğitim Bakanlığı müzik öğretim programlarında belirtilen “*Adalet, Dostluk, Dürüstlük, Öz Denetim, Sabır, Saygı, Sevgi, Sorumluluk, Vatanseverlik ve Yardımseverlik*” gibi on kök değer açısından tasnif edilmiştir. Bu hususta 5384 kırık hava ve 1073 uzun hava sözleri açısından incelenmiş olup toplam 1218 türküde 1347 değer ifadesi ile karşılaşmıştır. Bu hususta, araştırmacılar tarafından oluşturulan ve uzman görüşleri doğrultusunda geliştirilen “*Türkülerin Değerler Eğitime Uygunluğunu Tarama Formu*” ile türkülerin betimsel analizleri yapılmıştır. Betimsel analiz yaklaşımında, veriler daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Bu amaçla elde edilen veriler sistematik ve açık bir şekilde betimlenir ve yapılan bu betimlemeler açıklanır ve yorumlanır, neden-sonuç ilişkileri içerisinde irdelenir ve birtakım sonuçlara ulaşılır (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 239-240). Bu kapsamda, değerleri belirlenmiş olan türkülerin bölgelere göre dağılımları tespit edilmiş olup bölgelere göre tespit edilen değerler ve değerler-bölgeler arasındaki ilişki sosyolojik bağlamda incelenmiştir.

BULGULAR

Araştırmanın bulguları alt problemler doğrultusunda ortaya çıkarılmıştır. TRT THM repertuarında yer alan türkülerde tespit edilen değer ifadeleri, müzik öğretim programında belirtilmiş olan “*Adalet, Dostluk Dürüstlük, Öz Denetim, Sabır, Saygı, Sevgi, Sorumluluk, Vatanseverlik ve Yardımseverlik*” değerleri doğrultusunda tasnif edilmiştir.



Grafik 1. TRT Türk Halk Müziği Repertuarında Yer Alan Türkülerin Bölgeler Arası Taşındığı Değer İfadeleri

Grafik 1’de TRT THM Repertuarında yer alan türkülerin bölgelere göre taşıdıkları değer ifadeleri dağılımları incelenmiştir: Adalet değerine ait ifadelere, Doğu Anadolu, Ege, İç Anadolu ve Karadeniz Bölgesine ait türkülerde rastlanmıştır. Bu değer Doğu Anadolu, Ege, İç Anadolu ve Karadeniz Bölgesine ait türkülerde %1,83 olduğu belirlenmiştir.

Türkülerde dostluk değerine ait ifadelere tüm bölgelerde rastlanmıştır. Bu değer İç Anadolu Bölgesine ait türkülerde %1,23, Doğu Anadolu Bölgesine ait türkülerde %0,82, Ege Bölgesine ait türkülerde %0,57, Karadeniz Bölgesine ait türkülerde %0,49, Akdeniz ve Diğer olarak belirlenen yörelere ait türkülerde %0,33, Güneydoğu Anadolu Bölgesine ait türkülerde %0,25, Marmara Bölgesine ait türkülerde ise %0,16 olduğu incelenmiştir.

Dürüstlük değerine ait ifadelere Karadeniz, Ege, İç Anadolu, Akdeniz ve Diğer olarak belirtilen yörelere ait türkülerde rastlanmıştır. Bu değer Karadeniz Bölgesine ait türkülerde %0,33, Ege ve İç Anadolu Bölgesine ait türkülerde %0,16, Akdeniz ve Diğer olarak belirlenen yörelere ait türkülerde ise %0,08 olduğu görülmüştür.

Öz Denetim değerine ait ifadelere İç Anadolu, Doğu Anadolu, Karadeniz, Güneydoğu Anadolu ve Ege Bölgelerinde rastlanmıştır. Bu değer İç Anadolu Bölgesine ait türkülerde %0,74, Doğu Anadolu Bölgesine ait türkülerde %0,41,

Karadeniz Bölgesine ait türkülerde %0,25, Güneydoğu Anadolu Bölgelerine ait türkülerde %0,16, Ege Bölgesine ait türkülerde ise %0,08 olduğu tespit edilmiştir.

Sabır değerine ait ifadeler tüm bölgelerde rastlanmıştır. Bu değer Doğu Anadolu Bölgesine ait türkülerde %1,31, Karadeniz Bölgesine ait türkülerde %0,90, İç Anadolu Bölgesine ait türkülerde %0,82, *Diğer* olarak belirlenen yörelere ait türkülerde %0,66, Güneydoğu Anadolu ve Ege Bölgesine ait türkülerde %0,57, Akdeniz Bölgesine ait türkülerde %0,41, Marmara Bölgesine ait türkülerde ise %0,25 olduğu gözlenmiştir. Tüm bölgeler incelendiğinde ise hiçbir bölgede saygı değerine ait bir ifadeye rastlanmamıştır.

Sevgi değerine ait ifadeler tüm bölgelerde rastlanmıştır. Bu değer İç Anadolu Bölgesine ait türkülerde %22,17, Karadeniz Bölgesine ait türkülerde %19,70, Doğu Anadolu Bölgesine ait türkülerde %16,26, Ege Bölgesine ait türkülerde %11,33, *Diğer* olarak belirtilen yörelerde %8,62, Güneydoğu Anadolu Bölgesine ait türkülerde %7,47, Akdeniz Bölgesine ait türkülerde %6,38, Marmara Bölgesine ait türkülerde ise %6,62 olduğu belirlenmiştir. Sorumluluk değerine ait ifadeler Ege ve Marmara Bölgelerinde rastlanmıştır. Bu iki bölgede, bu değerlerin %0,08 olduğu belirlenmiştir.

Vatanseverlik değerine ait ifadeler İç Anadolu, Doğu Anadolu, Karadeniz, Marmara ve *Diğer* olarak belirtilen yörelerde rastlanmıştır. Bu değer İç Anadolu Bölgesine ait türkülerde %0,57, Doğu Anadolu Bölgesine ait türkülerde %0,41, Karadeniz Bölgesine ait türkülerde %0,16, Marmara ve *Diğer* olarak belirtilen yörelerde ise %0,08 olduğu görülmüştür.

Yardımseverlik değerine ait ifadeler İç Anadolu, Karadeniz ve Doğu Anadolu Bölgesine ait türkülerde rastlanmıştır. Bu değere ait ifadelerin İç Anadolu Bölgesine ait türkülerde %0,41, Karadeniz Bölgesine ait türkülerde %0,25, Doğu Anadolu Bölgesine ait türkülerde ise %0,08 olduğu gözlenmiştir.

SONUÇ, TARTIŞMA ve ÖNERİLER

TRT THM repertuarında yer alan türkülerin bölgelere (81 il ayrıca dünyanın Azerbaycan, Kerkük vs. gibi bazı diğer ülkeleri) göre taşıdığı değer ifadelerinin dağılımına yönelik alt problemler doğrultusunda 5384 kırık hava (sözlü) ve 1073 uzun hava Millî Eğitim Bakanlığı öğretim programında bulunan 10 kök değere göre incelenmiştir. 1218 türküde değer ifadesi olduğu tespit edilmiştir.

Bu bilgiler ışığında, 7 bölge ve *Diğer* olarak belirlenen yöreler içerisinde türkülerde en yoğun olan değer sevgi değeri olduğu tespit edilmiştir. Sevgi değerinin ise İç Anadolu Bölgesinde yoğunlukta olduğu gözlenmiştir. Sevgi değerinin diğer değerlere göre daha fazla görülmesinin insanların birbirleri ile sağlıklı iletişim kurmaları ve böylece hayattan zevk almalarını sağlayan (Çintaş Yıldız, 2011, s. 208) en önemli değer ve insani ihtiyaç olmasından kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Fikaniuk (2022, s. 97) her ulusun halk edebiyatında önemli bir yere sahip olan lirik şarkıların en büyük kısmını aşk/sevgi konulu şarkıların oluşturmakta olduğunu, bu şarkıların aşkın/sevenin duyguları ile doğa arasında ince bir bağ kurduğunu ifade etmektedir. Bu düşünce, halkın duygu, düşünce ve değerlerini ifade eden türkülerde sevgi değerinin diğer değerlerden daha yoğun görülmesinin nedenini doğrulamaktadır.

Hiçbir bölgede saygı değeri ile ilgili bir ifadeye rastlanmamıştır. En az rastlanan değer ise sorumluluk değeri olduğu görülmüştür. Bu değer ile müzik türleri arasında daha çok eğitim müziği içerisinde karşılaşılabileceği düşünülmektedir. Türkülerdeki değer çeşitliliğinin en fazla İç Anadolu ve Karadeniz Bölgelerinde olduğu belirlenmiştir. Dostluk, öz denetim, sevgi, yardımseverlik ve vatanseverlik değerlerinin yani değer çeşitliliğinin miktarının en az yarısının İç Anadolu Bölgesinde bulunduğu belirlenmiştir. Değer çeşitliliğinin çoğunlukla İç Anadolu Bölgesinde toplanmış olmasının İç Anadolu'da yetişmiş olan, toplumun duygu, düşünce ve değerlerine ışık tutan Aşık Veysel ve Neşet Ertaş gibi bilinen ve önemli aşıkların etkilerinden kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Aşık Veysel ve Neşet Ertaş, Türk toplumunda önem arz eden halk ozanlarıdır. Turhan ve Kova (2012) değerler eğitimi açısından Neşet Ertaş, Âşık Mahsuni Şerif, Âşık Veysel ve Özyay Gönülüm'ü ele aldığı çalışmalarında, Neşet Ertaş'ın ve Aşık Veysel'in eserlerinde hem evrensel hem de ulusal değerleri yansıttığını vurgulamıştır.

Adalet değerinin Doğu Anadolu, Ege, İç Anadolu ve Karadeniz bölgesine ait türkülerde eşit miktarda olduğu saptanmıştır. Dostluk, öz denetim, sevgi, yardımseverlik ve vatanseverlik değerlerinin İç Anadolu Bölgesindeki türkülerde diğer bölgelerle kıyaslandığında yoğunlukta olduğu görülmüştür. Sorumluluk değerine ait ifadeler rastlanan türkülerin yalnızca Ege ve Marmara Bölgesinde ve eşit oranda bulunduğu belirlenmiştir. Dürüstlük değerinin en fazla görüldüğü bölgenin Karadeniz Bölgesi olduğu görülmüştür. Türkülerde sabır değerine ait ifadeler ise en fazla Doğu Anadolu Bölgesinde rastlanmıştır.

İlgili alan yazın incelendiğinde konu ile ilgili az sayıda araştırma yapıldığı görülmüştür. Yapılan çalışmalar incelendiğinde Şahin (2022) "Neşet Ertaş Türkülerinin Türkçe Dersi Kök Değerleri Bağlamında İncelenmesi" adlı makalesinde Neşet Ertaş'ın türkülerinin 2018 yılı Türkçe Öğretim Programı'nda yer alan kök değerleri bulundurması durumlarını incelemiştir. İncelenen türkülerin "sevgi", "saygı" ve "adalet" değerlerini yoğun olarak içerdiği belirlen-

miştir. Bu bilgiler doğrultusunda Şahin'in (2022) araştırma sonuçlarının araştırmamızın sonuçlarıyla kısmen örtüştüğü söylenebilir.

Yılmaz ve Açar'ın (2021) "Kaynak Kişisi Ali Ekber Çiçek Olan Erzincan Türkülerinin Değer Vurguları ve Değerler Eğitimi Açısından İncelenmesi" adlı çalışmada, kaynak kişisi Ali Ekber ÇİÇEK olan toplam 20 Erzincan türküsünü incelemiştir. Bu türkülerin sözleri adalet, aşk, saygı, sevgi, ahlak, kahramanlık, cesurluk, özgürlük, sorumluluk, dürüstlük, savaş, barış gibi değerler açısından incelenmiştir. Bu değerlerin sıklığı tespit edilmiştir. Araştırmanın sonucunda, türkülerde en sık sevgi değeri ile karşılaşılmıştır. Bu yönüyle yapılan araştırmanın araştırmamızın sonucuyla doğrudan benzerlik gösterdiği söylenebilir.

Toplum içerisinde doğan Türk Halk Müziğinin, toplumun kültürel özellikleri ve değerlerini yansıtan müzik türlerinden biri olduğu söylenebilir. Dilek'in (2019) "Neşet Ertaş Türkülerindeki Sosyal Bilgiler Dersi Değerleri" adlı yüksek lisans tez çalışmasında, Neşet ERTAŞ türkülerinin Sosyal Bilgiler dersi değerlerini yansıttığı görülmüştür. Sevgi değerinin ise bu türkülerde en fazla görülen değer olduğu saptanmıştır. Yapılan bu tez çalışmasının, araştırmamızın sonuçlarıyla doğrudan benzerlik gösterdiği söylenebilir.

Sertaş (2012) "Sivas Türkülerinde Sevgili Teması" adlı makale çalışmasında, menşei Sivas olan ve sevgili temasındaki türkü sayısının oldukça fazla olduğunu incelemiştir. Bu inceleme sonucunda, türkülerde sevgiliyi genellikle fiziksel olarak metheden sözlerin yoğunlukta olduğu görülmüştür. Yapılan bu makale çalışmasının araştırmamızın sonuçlarıyla benzerlik gösterdiği söylenebilir. İlgili literatür genel anlamda incelendiğinde, bilhassa Türk Halk Müziği konularında değer ifadelerinin genel itibarı ile sevgi değeri çerçevesinde toplanmış olduğu görülmüştür.

Tüm yörelerde ve bölgelerde yeniden türkü derleme çalışmalarının (halk arasında söylenen mahalli türkülerin kaynak kişi ya da ses kayıtlarından notaya alınarak tüm topluma yayılması) yapılması ve türkü dağarcığının artırılması sağlanmalıdır. Böylelikle tüm alanlarda popüler olan sürdürülebilirlik politikasının müziğe de yansması sağlanarak türkülerin, dolayısı ile kültürün ve değerlerin kuşaktan kuşağa aktarımı sağlanabilir. Böylelikle içerisinde değer ifadelerini taşıyan yeni türkülerin ortaya çıkması sağlanabilir. Türk Sanat Müziği, pop müzik, gibi çeşitli müzik türleri veya belirli sanatçı, aşık ve yörelerin türküleri üzerinde araştırmamıza benzer çalışmalar yapılabilir. Bu bilgiler ışığında, yapılan araştırmanın, müzik sosyolojisi ve alt çalışma alanları ile ilgili olan birçok konuya kaynaklık edebileceği, literatüre katkıda sağlayabileceği ve yapılacak olan yeni çalışmalara örnek teşkil edebileceği söylenebilir.

Etik Komite Onayı: Bu çalışma için etik komite onayı İnönü Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Bilimsel Araştırma ve Yayın Etik Kurulu'ndan (Tarih: 05.01.2022, Sayı: 4) alınmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Çalışma Konsepti/Tasarım- E.Ç.; Veri Toplama- S.Y.İ.; Veri Analizi/Yorumlama- S.Y.İ.; Yazı Taslağı- S.Y.İ.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- E.Ç.; Son Onay ve Sorumluluk- E.Ç.; Malzeme ve Teknik Destek- S.Y.İ.; Süpervizyon - S.Y.İ.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval was received for this study from the ethics committee of İnönü University Social and Human Sciences Scientific Research and Publication Ethics Committee (Date: 05.01.2022, Number: 4).

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Conception/Design of Study- E.Ç.; Data Acquisition- S.Y.İ.; Data Analysis/Interpretation- S.Y.İ.; Drafting Manuscript- S.Y.İ.; Critical Revision of Manuscript- E.Ç.; Final Approval and Accountability- E.Ç.; Material and Technical Support- S.Y.İ.; Supervision- S.Y.İ.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Yazarların ORCID ID'si / ORCID ID of the authors

Serap Yağmur İLHAN 0000-0002-1383-3576

Ersan ÇİFTÇİ 0000-0001-9889-3078

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Abreu, A., & Camarinha-Matos, L. M. (2008). On the role of value systems to promote the sustainability of collaborative environments. *International Journal of Production Research*, 46(5), 1207–1229. <https://doi.org/10.1080/00207540701224244>
- Askeland, H. ve Espedal, G., Jelstad Løvaas, B., & Sirris, S. (2020). Understanding values work: Institutional perspectives in organizations and leadership. Askeland, H. ve Espedal, G., Jelstad Løvaas, B., & Sirris, S. (Eds.), *Understanding values work: Institutional perspectives in organizations and leadership*. (pp. 1-12). Cham, Switzerland: Palgrave Macmillian. https://doi.org/10.1007/978-3-030-37748-9_1
- Aydın, M. (2003). Gençliğin Değer Algısı: Konya Örneği. *Değerler Eğitimi Dergisi*, 1(3), 121-144. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/302603>
- Bilgin, N. (1995). *Sosyal psikolojide yöntem ve pratik çalışmalar*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Çintaş, Yıldız, D. (2011). İbrahim Zeki Burdurlu'nun eserlerinde sevgi değeri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (29), 203-230. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/257770>
- Dede, Y. (2017). Nitel yöntemler. İçinde: *Araştırma deseni: nitel, nicel ve karma yöntem yaklaşımları içinde*. Çeviri Ed: Demir S. B, 4. Baskıdan Çeviri, *Eğiten Kitap*. Türkiye, Ankara. s. 183.
- Dilek, O. (2019). Neşet Ertaş Türkülerindeki sosyal bilgiler dersi değerleri, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Nevşehir.
- Fikaniuk, A. (2022). Aşk konulu türküler ve Ukrayna halk şarkılarında kültürel unsur olarak bitkiler. *Culture and Civilization*, 1(2), 97-119. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2708900>
- Gündoğdu, K. (2022). Cumhuriyet dönemi fen öğretim programlarının Spranger değer sınıflandırmasına göre incelenmesi, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Aksaray Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Aksaray.
- Güneş, F. (2016). Değerler Eğitiminde Yaklaşım ve Modeller. A. Güvenç Saygın, & M. Saygın (Yay. haz.), *Eğitimde Gelecek Arayışları: Düünden Bugüne Türkiye'de Beceri, Ahlak ve Değerler Eğitimi Uluslararası Sempozyumu* (s. 1-20). Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.
- Kınık, M. (2011). Bir İletişim Aracı Olarak Türk Halk Müziği ve Türküler. *Erciyes İletişim Dergisi*, 2(1), 136-150., s. 142. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/66301>
- Kinnier, R. T., Kernes, J. L., & Dautheribes, T. M. (2000). A short list of universal moral values. *Counseling and Values*, 45(1), 4-16. 10.1002/j.2161-007X.2000.tb00178.x
- Gluckhohn, C. (1951) values and value-orientations in the theory of action: an exploration in definition and classification. In: Parsons, T. and Shils, E., Eds., *Toward a General Theory of Action*, Harvard University Press, Cambridge, 388-433.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Musikisi Ansiklopedik Sözlüğü*. Ankara: Orient Yayınları.
- Parashar, S., Dhar, S., & Dhar, U. (2004). Perception of values: a study of future professionals. *Journal Of Human Values*, 10(2), 143-152., s. 144. 10.1177/097168580401000207
- Rokeach, M. (1968), *Beliefs, Attitudes, and Values*, Jossey-Bass Inc. Publishers, San Francisco.
- Schwartz, S. H. (2012). An overview of the Schwartz Theory Of Basic Values. *Online Readings In Psychology And Culture*, 2(1), 1-20., s. 5-6-7. <https://doi.org/10.9707/2307-0919.1116>
- Serttaş, Z. (2012). Sivas Türkülerinde “sevgili” teması. *International Journal Of Social And Economic Sciences*, 2(1), 11-14. <https://www.ijses.org/index.php/ijses/article/view/57/59>
- Şahin, A. (2022). Neşet Ertaş Türkülerinin Türkçe Dersi kök değerleri bağlamında incelenmesi. *Anadolu Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 6(1), 1-15. <https://ankad.org/index.php/ankad/article/view/123/229>
- Turhan, M., & Kova, Ö. (2012). Değerler eğitimi açısından Türk halk müziği ve halk ozanları: Neşet Ertaş, Âşık Mahsuni Şerif, Âşık Veysel ve Özay Gönülüm bağlamında bir inceleme. *Eğitim ve İnsani Bilimler Dergisi: Teori ve Uygulama*, (6), 117-128. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/210595>
- Von Scheve, C. (2015). Societal origins of values and evaluative feelings. In (T. Brosch, ve D. Sander, eds) *The Handbook of Value: Perspectives from Economics, Neuroscience, Philosophy, Psychology and Sociology*, (p.175–195). New York: Oxford University Press.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (11. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, H., & Açar, Y. (2021) Kaynak kişisi Ali Ekber Çiçek olan Erzincan Türkülerinin değer vurguları ve değerler eğitimi açısından incelenmesi. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(2), 316-328. <https://doi.org/10.46790/erzisosbil.987270>

Atf Biçimi / How cite this article

İlhan, S. Y., & Çiftci, E. (2024). Comparing the values expressed in Turkish folk songs on TRT's repertoire across regions. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(1), 156–163. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1471282>

Agustín Pio Barrios Mangoré'nin Ustalık Eseri La Catedral'in Müzikal Analizi*

Musical Analysis of Agustín Pio Barrios Mangoré's Masterpiece "La Catedral"

Mehmet Görkem BİLGÜTAY¹ , Burak SAĞIRKAYA² 

¹Şırnak Üniversitesi, Lisans Üstü Eğitim Enstitüsü, Müzik Anasanat Bilim Dalı, Şırnak, Türkiye
²Şırnak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, Şırnak, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Burak SAĞIRKAYA

E-posta / E-mail : burak.sagirkaya@sirnak.edu.tr

*Bu makale "Agustin Barrios Mangore'nin La Catedral Adlı Gitar Eserinin Teknik ve Müzikal Açından İncelenmesi" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

ÖZ

Bu çalışma, klasik gitar repertuarında büyük bir öneme sahip olan Agustín Barrios Mangoré'nin "La Catedral" adlı eserinin derinlemesine bir analizini sunmaktadır. "La Catedral", üç ayrı bölümden oluşan bir yapıya sahiptir: "Preludio Saudade", "Andante Religioso" ve "Allegro Solemne". Her bir bölüm, Barrios'un çeşitli bestecilik stillerini yansıtan teknik ve duygusal karmaşıklıkları içerir. İlk olarak iki bölümden oluşan esere yirmi yıl sonra "Preludio Saudade" eklenmiştir, bu da eseri üç bölümlü bir yapıya dönüştürmüştür. "Preludio Saudade", eserin ilk bölümü olarak, düşünceli doğasıyla nostalji ve manevi özlem hissi uyandırmaktadır. "Andante Religioso" ise dini bir törenin ciddiyetini yansıtarak Barrios'un teknik ustalığını daha içsel bir boyutta sergiler. Son olarak, "Allegro Solemne" bölümü, Barrios'un canlı ve dinamik bir müzikal anlatı yaratma becerisini gösterir. Bu inceleme, "La Catedral"ın karmaşık armonik yapısı ve iç içe geçmiş melodik hatlarıyla, müzikal analiz ve teori çalışmaları için zengin bir kaynak olduğunu ortaya koymaktadır. Bu çalışmada, "Preludio Saudade", "Andante Religioso" ve "Allegro Solemne" bölümleri teknik ve yapısal açıdan incelenmiştir. Elde edilen bulgular, eserin teknik zorlukları, performans gereksinimleri, gitar tekniği ve yorumlama konularında önemli katkılar sağlamaktadır. Bu araştırmanın ileride yapılacak karşılaştırmalı incelemelerle birlikte Barrios'un gitar müziğindeki etkisine yönelik daha derinlemesine bir anlayış sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Agustín Barrios Mangore, La Catedral, Müzikal Analiz

ABSTRACT

This study presents a comprehensive analysis of Agustín Barrios Mangoré's "La Catedral," which holds significant importance in the classical guitar repertoire. "La Catedral" consists of three distinct sections: "Preludio Saudade," "Andante Religioso," and "Allegro Solemne." Each section reflects various aspects of Barrios' compositional style, combining technical complexity with deep emotional intensity. Initially composed of two sections, "La Catedral" was later expanded with the addition of "Preludio Saudade" after twenty years, thus transforming it into a three-section structure. "Preludio Saudade," as the first section of the piece, evokes a sense of nostalgia and spiritual longing with its contemplative nature. "Andante Religioso," on the other hand, portrays the solemnity of a religious ceremony, showcasing Barrios' technical mastery on a more introspective level. Finally, the "Allegro Solemne" section demonstrates Barrios' skill in creating a lively and dynamic musical narrative. This analysis highlights "La Catedral" as a rich resource for musical analysis and theoretical studies due to its intricate harmonic structure and intertwined melodic lines. In this study, the "Preludio Saudade," "Andante Religioso," and "Allegro Solemne" sections are examined from technical and structural perspectives. The findings contribute significantly to understanding the technical challenges, performance requirements, guitar technique, and interpretation of the piece. It is believed that this research, along with future comparative studies, will provide a deeper insight into Barrios' influence on guitar music.

Keywords: Agustín Barrios Mangore, La Catedral, Musical Analysis

Başvuru/Submitted : 30.04.2024

Kabul/Accepted : 27.05.2024

Online Yayın /

Published Online : 04.06.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

This article was prepared from the master's thesis titled "An Analysis of Agustín Barrios Mangoré's Guitar Composition 'La Catedral' in Terms of Technique and Musical Aspects".

20th-century guitar music can be considered a period in which the foundations of the classical guitar were determined by evolving in interaction with Latin American music. The literature review shows that Barrios' music played a decisive role in this evolution. Both as a composer and performer, Barrios has contributed significantly to the universalization of the Latin guitar. Technical innovations and forms of musical expression determined the originality of Barrios' works. The forms of expression he used and the new techniques he experimented with have become one of the defining elements of the universal guitar. In this way, Barrios' legacy has emerged from the Latin American guitar music tradition to a position of international recognition and appreciation.

This research emphasizes the importance of Barrios' "La Catedral" in the guitar music repertoire. In that way, it is thought that it will make an important contribution to guitar music literature. Because La Catedral is considered one of Barrios' masterpieces. To the best of our knowledge, there has been no official study of this work. In this context, the research sought to answer the question "How is the technical and musical analysis of Agustín Barrios Mangoré's guitar piece 'La Catedral'?" The purpose of this research is to analyze the guitar piece "La Catedral" by the Paraguayan composer and guitar virtuoso Agustín Barrios Mangoré from a technical and musical point of view. In this study, music examination and musical analysis models were used. The original notes of the composition were examined in depth using the method of "musical analysis." The obtained data were classified according to research questions, identified, and interpreted. The tonality, harmony, and formal structure of the piece were analyzed in detail. Jesus Benites' edition, which is closest to the original notation, was used in this study.

In this study, the tonality, form, harmonic structure, and other musical elements of Barrios' "La Catedral" were evaluated. The following results were obtained in the examination:

It was determined that there was no detailed study on La Catedral in the national literature at the time of the research, and it was concluded that the findings obtained as a result of the research were added to the literature. Barrios' La Catedral can be considered a masterpiece in terms of counterpoint, reflecting the influence of Bach on the Latin classical guitar. Thus, it can be said that La Catedral served as a bridge between classical Latin music and western music. The work can also be seen as a reflection of Barrios' artistic expression. Fast arpeggio and chord transitions require technical skill for guitarists. When the first movement of the piece is analyzed, "Preludio Saudade" has a structure consisting of 48 measures in "B minor" tonality. The related major of the "si minor" tone, the "re major" tone, is also used in the piece. The section is completed with the coda following sentences a and b. The harmonic structure and rhythmic features of the A theme emphasize the characteristic features of the piece. It was observed that inversion chords were frequently used in the B theme. It was concluded that the first movement has a rich harmonic structure and reflects the characteristics of the period.

It was concluded that the first movement has a rich harmonic structure and reflects the characteristics of the period. Along with the same "si minor" tone, the "fa sharp minor" tone is also used. It is seen that there are 24 measures in the piece. It was observed that this chapter reflects religious and spiritual depth. It is concluded that the melodic structure and rhythmic features of the section contribute to the emotional depth of the piece.

The third movement of the work, "Allegro Solemne", is written in the form of a rondo in the tonality of "si minor". The related major of the "si minor" tone, the "re major" tone, is also used in the piece. This section consists of 107 measures with repetitions. It was determined that it consists of themes A, B, and C in terms of form structure. It was concluded that there are two episodes and a coda section. It is concluded that the dynamic structure and melodic variety of the A theme emphasize the energetic and lively structure of the piece.

The technical difficulties and performance requirements of this piece will provide an important area of research for guitarists. In this context, the interpretation of the performance analysis of the piece can be considered a suitable field for academic studies focusing on guitar education and practices. Academics and music educators can increase their knowledge of guitar music and composition through a detailed study of this work.

A comparative study of Barrios' works with those of contemporary composers can contribute to the expansion and enrichment of the guitar music repertoire. These suggestions may lead to a deeper understanding of the influence of "La Catedral" and Agustín Barrios Mangoré on guitar music and to new avenues of research in the field of guitar music.

GİRİŞ

Yirminci yüzyıl, müzik alanında radikal değişimlerin ve çeşitliliğin yaşandığı bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Müzikal çoğulculuk, yani farklı müzikal akımların bir araya gelmesi ve birbirini etkilemesi bu dönemin belirleyici

özelliklerinden biridir (Say, 2006, s. 469). İspanyol ve Latin kökenli bestecilerin gitarı kültürlerinin bir parçası olarak benimsemelerinden dolayı klasik gitar yirminci yüzyılın başlarında önemli bir yer edinmiş ve ulusalcılığın bir simgesi haline gelmiştir (Çokoğullu, 2013, s. 8-9). Bu dönemde gitar müziği Latin kültürünün müzikal dokusu, yerel halk müziği ve popüler unsurların klasik müzikle harmanlanmasıyla kendine özgü bir karakter kazanmıştır (Sili 2020, s. 23).

Araştırmaya konu olan dönemin bestecisi Agustín Barrios, Paraguay'ın Misiones eyaletinde doğmuş, müzik eğitimine sınırlı imkânlar altında Gustavo Sosa Escalada ile başlamış ve müzikal yeteneğini geliştirmiştir (Stover, 2012, s. 20). Müzikal kariyeri boyunca gitar müziğine önemli katkılarda bulunması onu klasik gitar dünyasında öne çıkaran önemli bir figür haline getirmiştir. Barrios'un eserlerinde kullandığı işleme ve süsler, döneminin ötesinde olup, yazdığı eserlerde ve gitar çalışmalarında sınırları zorlamıştır. Teknik yenilikleri ve müzikal ifade biçimleri, onun eserlerinin özgünlüğünü belirleyen unsurlardandır (Sözcütürmez, 2021, s. 9). Kendine has tarzı ve müzikal zenginliği, onun gitar repertuarında kalıcı bir iz bırakmasını sağlamıştır (Alyörük, 2018, s. 96). Barrios, halk müziği, popüler müzik ve yöresel dans müziği düzenlemelerine odaklanmışsa da Bach, Chopin ve Beethoven gibi ünlü bestecilerin etkilerini gitara yansıtmıştır (Sağlam, 2022, s. 62).

Bu araştırma, Barrios'un "La Catedral" eserinin teknik ve müzikal özelliklerini detaylı bir şekilde incelemeyi amaçlamakta ve eserin gitar müziği repertuarındaki önemini vurgulamaktadır. Bu şekilde, gitar müziği literatürüne önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Çünkü La Catedral eseri Barrios'un başyapıtlarından biri olarak kabul edilir. Bilgilerimize göre bu eseri biçimsel olarak inceleyen bir araştırma bulunmamaktadır. Bu bağlamda, araştırmada Agustín Barrios Mangore'nin "La Catedral" adlı gitar eserinin teknik ve müzikal açıdan incelenmesi nasıldır?" sorusuna cevap aranmaya çalışılmıştır. Bulgular bölümünün problem soruları ise aşağıdaki gibi belirlenmiştir.

La Catedral eserinin ilk bölümü olan "Preludio Saudade"nin teknik ve müzikal açıdan incelemesi nasıldır?

La Catedral eserinin ikinci bölümü olan "Andante Religioso"nın teknik ve müzikal açıdan incelemesi nasıldır?

La Catedral eserinin üçüncü bölümü olan "Allegro Solemne"nin teknik ve müzikal açıdan incelemesi nasıldır?

Agustín Pio Barrios Mangore (1885-1944)

Barrios müziğinin en belirgin özelliği; duygusal ve teknik etmenler arasındaki müzikal dengedir (Ataman, 2015, s. 76). Barrios'un kullanmış olduğu armonik ve ritmik yapı tamamen romantik dönem müziği sınırları içinde olup, sanat müziği dünyasındaki çağdaş gelişmelere ilgi göstermemiş ve bunları eserlerine yansıtmamıştır.

Barrios'un eser repertuarında sonat ve konçerto gibi daha büyük ölçekte değerlendirilebilecek, çok bölümlü formlarda eserlere rastlanmamaktadır (Delvizio, 2016). Ancak bu eksiklik, eserlerinde gitarın klavyesini ustalıkla kullanması, karakteristik özellikleriyle öne çıkarması, armoniyi gitara özgü bir biçimde uygulaması ve lirik anlatımıyla tamamlaması gibi yönleriyle dengelenmektedir (Sağlam, 2022, s. 62). Eserlerinde gitarın sınırlarını zorlamış ve farklı çözümler üreterek yeni bir çalış tekniği geliştirmişti. Tekniğini büyük yorumcuların çalışmalarını detaylı bir şekilde incelemesine borçlu olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Zira bu çabaları, bestecinin müzik dünyasına önemli katkılar sağlamasıyla kendini göstermiş ve pek çok gitarist onun çalış tekniğini benimsemiştir.

Agustín Barrios Mangore ritmik çeşitlilik, nüanslar ve kompozisyonun zenginliğiyle kendine özgü bir tarz oluşturmuş, dinsel ruhunu müziğine yansıtarak sadece müzikal bir ifade değil, aynı zamanda içsel bir deneyim sunmuştur (Barrios, E. 2023, 9 Temmuz). Bunun yanında Bach, Beethoven, Chopin, Schumann gibi bestecilerin eserlerinin gitar için düzenlemelerini yapmıştır. 1977'de Avustralyalı virtüöz John Williams'ın Barrios'un eserlerini kaydetmesiyle birlikte Barrios'un uluslararası düzeyde tanınması artmış ve Williams, Barrios'u sadece teknik bir virtüöz olarak değil, aynı zamanda müzikal bir deha olarak değerlendirmiştir (Alyörük, 2018, s. 101).

Kübalı gitarist ve besteci Leo Brouwer, Barrios'u temel gitar repertuarı alanında bir devrim olarak değerlendirmiş ve eserlerinin romantik müziğin klişelerini aşan değişiklikler içerdiğini belirtmiştir. Barrios, zamanın ötesinde bir ilerleme kaydederek XIX. yüzyıl armonik dilinde "dönem dışı" bir anlayışı ortaya koymaktadır (Stover, 2012, s. 235-237). Barrios'un eserlerinin tamamında bir form bilinci bulunmakta ve kendine özgü bir estetik zenginlik sunmaktadır (Sözcütürmez, 2021, s. 19). J. S. Bach'ın koral yapısından esinlenerek 1914 yılında yazdığı La Catedral adlı başyapıtı, Barrios'a özgü bu estetik zenginliğin en büyük örneğidir. Bu eser Barok dönemin dokusu, Latin gitar kültürünün esintileri ve mistik-dini bir yapı ile klasik gitar repertuarında yerini almaktadır.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Araştırmanın amacı, Paraguaylı besteci ve gitar virtüözü Agustín Barrios Mangore'nin "La Catedral" adlı gitar eserini teknik ve müzikal açıdan derinlemesine incelemektir.

Bu araştırmanın önemi, Agustín Barrios Mangore'nin "La Catedral" adlı gitar eserinin teknik ve müzikal açıdan

incelenmesinin, müziğin ve gitar repertuarının evrimi üzerindeki katkılarına odaklanmaktadır. Ayrıca bu çalışma, Agustín Barrios Mangoré'nin "La Catedral" adlı gitar eserini daha kapsamlı bir bakış açısıyla ele alarak, müzikologlar, gitaristler ve müzikseverler için bir başvuru kaynağı olmayı hedeflemektedir.

Araştırmanın Modeli

Bu araştırmanın modeli müzikal inceleme olup, incelemesi yapılan eserin; tonalitesi, armonisi ve form yapısı ele alınmıştır.

Veri Toplama Araçları ve Çözümlemesi

Eserin ulaşılan farklı edisyonlar incelenmiş olup orijinal notasyona en yakın olan Jesus Benites'in edisyonu üzerinde inceleme (analiz) yapılmıştır.

Bu incelemede eserin yapısal özellikleri, tonalitesi, formu, armonik yapısı ve diğer müzikal unsur ve kullanılan teknik ele alınmıştır. Eserin elde edilen orijinal notaları, "müzikal analizi" yöntemiyle derinlemesine çözümlenmiştir. Elde edilen veriler araştırma sorularına uygun bir şekilde sınıflandırılarak, tanımlanmış ve yorumlanmıştır.

Ayrıca çalışmada yer alan akor tabloları araştırmacının analizleri neticesinde ortaya çıkmıştır. Yine, nota kesitleri (2. 3. 6. 7. 10. 11. 12. Şekiller) bestecinin eserinde yer alan ilgili ölçülerin nota yazım programı yoluyla sadeleştirilmiş hali olup burada sadece melodik hareketliliğe ve melodik cümle yapısına yer vermeye çalışılmıştır. Şekil 4, şekil 8 ve şekil 13'te yer alan kesitler ise Benites (1977), "La Catedral" edisyonunda yer alan orijinal notasyon kesitleridir.

Bulgular

La Catedral adlı eserin inceleme aşağıda başlıklar halinde verilmiştir.

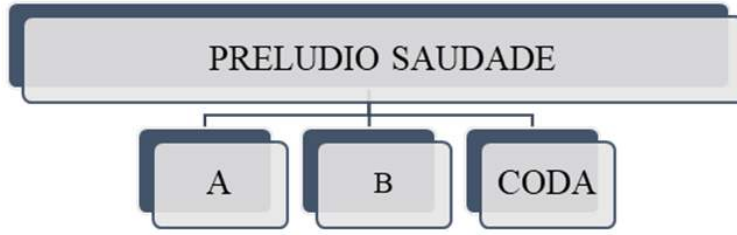
Preludio Saudade Bölümünün Teknik ve Müzikal Açından İncelenmesi

Saudade hüznün ve melankoliyle de ilişkilendirilen bir kelimedir. Ayrıca bu bölümün kilise orgunda çalınan prelüdlere atıf yapılması Bach'ın koral yapısından esinlendiği izlenimi vermektedir (Stover, 1992). Eserin ilk versiyonu 1921 yılında "Andante Religioso" ve "Allegro Solemne" adlı bölümleri içermektedir. Bu versiyonda, eserin tonu ve yapısı daha farklıdır ve daha sonra 1938'de Küba'nın Havana şehrinde bestelenen birinci bölüm "Preludio Saudade" eklenmiştir. Bu sonradan eklenen ilk bölüm (Preludio Saudade), dinginlik ve içsel bir huzur atmosferini işaret eder. Bu değişikliğin, eseri tamamlamak adına yapıldığı düşünülebilir. Bu ek bölümle birlikte La Catedral eseri, klasik üç bölümlü eser kalıbına uygun hale getirilmiştir. Bu şekilde, eserin yapısal bütünlüğü ve müzikal anlatımı, dönemin beklentilerine paralel bir şekilde genişletilmiş ve geliştirilmiştir. Bu bağlamda ilgi çeken kısım ise birinci bölümün 19 seneden sonra eklenmiş olmasıdır (Stover, 2012, s. 90). Bölümün armonik incelemesi yapıldığından I-IV-V akor türevlerinin yoğunlukta olduğu ve akor dizilimlerinin genel olarak on dokuz farklı şekilde kullanıldığı görülmektedir. Preludio Saudade bölümünün genel akor dizilimine ilişkin bulgular "Tablo 1"deki gibidir.

Tablo 1. Preludio Saudade bölümü genel akor tablosu

Akor	Açılımı
I	Tonik
IV ^{6 4}	Subdominant ikinci çevrim
V/V ^{6 4}	Dominantın dominantının ikinci çevrimi
V ^{7 6}	Dominant yedilinin birinci çevrimi
I ⁶	Tonik birinci çevrim
V ⁷	Dominant yedili
V	Dominant
V/V ^{4 3}	Dominantın dominantının ikinci çevrimi
IV ⁷	Subdominant yedili
V/V ^{6 5}	Dominantın dominantının yedilisinin birinci çevrimi
V/V ²	Dominantın dominantının yedilisinin üçüncü çevrimi
V ⁶	Dominantın birinci çevrimi
VI	Altıncı derece
IV ^{6 b}	Subdominantın birinci çevrimin altıncı derecesinin pesleştirilmiş
IV	Subdominant
IV/V ⁶	Subdominantın dominantının birinci çevrimi
IV ²	Subdominant yedilinin üçüncü çevrimi
I ^{6 4}	Tonik ikinci çevrim
V/V ⁷	Dominantın dominantının yedilisi

Birinci bölüm “si minör” tonalitede, 2/4’lük ölçü yapılanmasında ve 48 ölçüden oluşmaktadır. Lento tempodaki bölüm Şekil 1’deki gibi A ve B temalarının ardından gelen coda bölümü ile tamamlanmaktadır.



Şekil 1. Preludio Saudade bölümünün form tablosu

A teması, 1-20 ölçüler arasındadır ve tema düzeyi altında a ve b cümlelerinden oluşur. Tema alt düzeyindeki a cümlesi 1-9 ölçüler arasındadır. Bu a cümlesi “si minor” tonalitesinde başlar ve 7. ölçüde ilgili majör tonalitesi olan “re major”e geçiş yapar. Ardından, 9. ölçüde eksen kalır. Şekil 2’de eserin birinci ve dokuzuncu ölçüler arasındaki melodik hareketliliğine yer verilmiştir.



Şekil 2. Preludio Saudade bölümünün birinci ve dokuzuncu ölçüleri arası

A temasının b cümlesi, “re major” tonalitesinde başlar ve 12. ölçüde ana tonalite olan “si minor”e döner. Bu bölümde ritmik olarak herhangi bir değişiklik olmaz ve b cümlesi aynı ritmik yapıdadır. Cümlelerin sonunda kırık akorlar kullanılır ve ardından sırasıyla çeken akorlar gelir. Şekil 3’te eserin sadece birinci ve dokuzuncu ölçüler arasındaki melodik hareketliliğine yer verilmiştir.



Şekil 3. Preludio Saudade bölümünün onuncu ve yirincinci ölçüleri arası

20. ölçüde, tema sonunda yer alan yarım kalış, bestecinin ruh halindeki karamsarlık ve duygusal belirsizlik hissiyatını destekler niteliktedir. B teması ise 21. ölçüde, ana tonalite olan “si minor”de başlar. A temasının ilk cümlesiyle aynı şekilde başlar ve 21-25 ölçüler arası tamamen aynıdır. Beş ölçü süren B temasının ilk cümlesi, aynı tonalitede devam eder.

B temasının ilk cümlesi 5 ölçü sürerken, c cümlesi codaya kadar devam edecektir. Cümle içinde kromatik yürüyüşler ve bu yürüyüşlerin sonucunda varılan tonaliteler, işleyici niteliği kazandırır. Bu nitelikteki yürüyüşlere 29-30. ölçüler ve 31-32. ölçülerde yer alır. Çeken akoru ve hatta çeken/çeken akoru oldukça fazla kullanılmıştır.

26. Ölçüden itibaren B temasının ikinci cümlesi olan c cümlesi başlar. Ritmik olarak bir farklılık ve tonal olarak uzaklık olmasa da, diğer tema altı düzeydeki cümle yapılanmasından armonik olarak farklıdır. B temasının asıl karakterini yansıtan c cümlesi, armonik olarak farklı derecedeki yedili akorların ters çevrimleri ile genişletilmiş bir yapıya sahiptir. Bu yedili akorlar, armonik olarak bir çözüme kavuşmadan ardı sıra kullanıldığı için bir belirsizlik hali ortaya çıkarır. Barok, klasik hatta erken romantik dönemde olduğu gibi, eserlerin form yapılarındaki ölçü bazındaki simetrik durumu olmayıp, asimetrik bir durum vardır.

43. ölçüye kadar devam eden cümle, çeken–eksen bağlantısı ile sona erer. Coda bölümü ise 43-49. ölçüler arasındadır. Bu bölümde ilk defa tüm bölüm içerisinde ritmik yapının değiştiği görülür. Coda bölümü, I-IV-V-I mükemmel kadansı ile sona erer. Şekil 4’te Benites (1977), “La Catedral” edisyonunda yer alan 43-49. ölçülere yer verilmiştir.



Şekil 4. Preludio Saudade bölümünün son dört ölçüsü (I-IV-V-I)

Birinci bölümün müzikal açıdan karakteristik özelliği armonik yapısıdır. Ritim oldukça benzerdir ve form yapısı da bölümün niteliğini ön plana çıkaracak bir belirginlikte değildir.

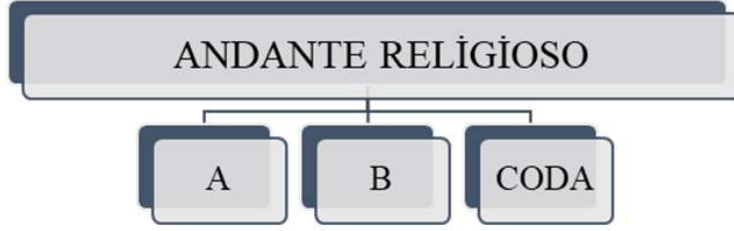
Andante Religioso Bölümünün Teknik ve Müzikal Açısından İncelenmesi

Eserin ikinci bölümü (Andante Religioso) kaynağı, Richard Chapman'ın belirttiği gibi, Montevideo Katedrali'nde duyduğu bir Bach koralinden aldığı ilhamdır. "Religioso" ifadesi genellikle dinî duyguları ve içsel huzuru yansıtmak amacıyla bestelenen müzik eserlerinde kullanılmaktadır. Bu bölüm, Bach'ın eski geleneklerini yansıtan bir koralin etkisi altında bestelenmiştir. (Oxley, V. 2023, 22 Haziran). Melodik yapısı ve temposu, eski dönem müziğinin ruhunu yansıtan dini bir nitelik taşır. Eserin bu bölümü, Bach'ın etkisini taşıyan bir şekilde, geçmişin eski geleneklerini ve ruhsal derinliği yansıtan bir yapıya sahiptir. Bölümün armonik incelemesi yapıldığından II-III-VI-VII akor türevlerinin yoğunlukta olduğu ve akor dizilimlerinin genel olarak 22 farklı şekilde kullanıldığı görülmektedir. Andante Religioso bölümünün genel akor dizilimine ilişkin bulgular Tablo 2'deki gibidir.

Tablo 2. Andante Religioso bölümünün genel akor tablosu

Akor	Açılımı
I	Tonik
VI	Altıncı derece
VII	Yedinci derece
III	Üçüncü derece
IV	Subdominant
V	Dominant
III ^{6 4}	Üçüncü derecenin ikinci çevrimi
II ^{6 4}	İkinci derecenin ikinci çevrimi
I ^{6 4}	Birinci derecenin ikinci çevrimi
IV ^{6 4}	Subdominantın ikinci çevrimi
V ^{6 4}	Dominantın ikinci çevrimi
IV/V ⁷	Subdominantın dominantının yedilisi
VII ^{4 3}	Yedinci derecenin ikinci çevrimi
II ^{6 5}	İkinci derecenin birinci çevrimi
I ^{5 #}	Toniğin beşinci derecesi tizleştirilmiş
IV ^{6 5}	Subdominant derecenin birinci çevrimi
VII ²	Yedinci derecenin yedilisinin üçüncü çevrimi
III ^{6 5}	Üçüncü derecenin birinci çevrimi
VI ²	Altıncı derecenin yedilisinin üçüncü çevrimi
V ⁷	Dominant yedili
V/V ⁶	Dominantın dominantının birinci çevrimi
V ²	Dominant yedilinin üçüncü çevrimi

İkinci bölümde ana tonalite olan "si minör" tonalite ile yazılmıştır. Eser toplam 24 ölçüden oluşmaktadır. Andante tempodaki bölüm Şekil 5'deki gibi A ve B temalarının ardından gelen coda bölmesi ile tamamlanmaktadır.



Şekil 5. Andante Religioso bölümünün form tablosu

A teması iki alt cümleden oluşmaktadır. Dikey akorların hâkim olduğu temanın a cümlesi 4 ölçü sürer ve çeken tonalitede sona erer. Şekil 6’da Andante Religioso bölümünün sadece ilk dört ölçüsü arasında yer alan melodik hareketliliğe yer verilmiştir.



Şekil 6. Andante Religioso bölümünün ilk dört ölçüsü

A temasının b cümlesi ise 5-12. ölçüler arasındadır. Yan derece akorların da hâkim olduğu cümle, son iki ölçüsünde “fa diyez minör” tonalitesine modülasyon yapar. Bu modülasyon ölçülerinde gitarın da en pes seslerine doğru bir hareket gözlenir. 12. Ölçü ikinci zamanından itibaren model-sekans armonik yapılanması vardır. Buradaki armoni yürüyüşü marş armoni akor yürüyüşüdür. Bu armonik hareket, ezgi çizgisinde farklı bir devinim kazandırır. Şekil 7’de Andante Religioso bölümünün sadece beşinci ve on ikinci ölçüleri arasında yer alan melodik hareketliliğe yer verilmiştir.



Şekil 7. Andante Religioso bölümünün beşinci ve on ikinci ölçüleri arası

B temasının a1 cümlesi 15. ölçüye kadar devam eder. 15. ölçü ikinci zamanında “si minör” tonalitesi eksen akorunda kalış yapar. Temanın ikinci cümlesi olan b cümlesi ise 21. ölçü ilk zamanında tam kalış ile sona erer. 21-24. ölçüler arasında ana tonalitenin genişletilmiş akorlarından oluşan kapanış kesiti yer alır. Şekil 8’de Benites (1977), “La Catedral” edisyonunda yer alan 21-24. ölçülerdeki kapanış kesitine yer verilmiştir.



Şekil 8. Andante Religioso bölümünün kapanış kesiti

Kapanış kesitinde ritmik hareket değişiklik gösterse de hala parçayı özetler nitelikte noktalı sekizlikler içeren nota kümeleri yer alır.

Allegro Solemne Bölümünün Teknik ve Müzikal Açından İncelenmesi

Eserin üçüncü bölümü (Allegro Solemne) rondo formunda bestelenmiştir. Her arpej vurgusu çanların yankısını andırmaktadır. Stover (2012, s. 89) Bu kompozisyonun bir katedralin sesini çağrıştırarak yazıldığı düşünülebilir. "Solemne" ciddiyet, ağırlık ve heybet anlamlarını taşır. Eserin yoğun arpejleri ve vurgulu yapıları, dinleyicilere katedralin büyüleyici atmosferini çağrıştırırken, müziğin güçlü bir duygusal anlatım taşıdığı izlenimini vermektedir. Bölümün armonik incelemesi yapıldığından I-II-III-V-VI-VII akor türevlerinin yoğunlukta olduğu ve akor dizilimlerinin genel olarak 22 farklı şekilde kullanıldığı görülmektedir. Allegro Solemne bölümünün genel akor dizilimine ilişkin bulgular Tablo 3'deki gibidir.

Tablo 3. Allegro Solemne bölümünün genel akor tablosu

Akor	Açılımı
I	Tonik
VI ⁶	Altıncı derecenin birinci çevrimi
V ^{6 4}	Dominant ikinci çevrim
III	Üçüncü derece
V/V	Dominantın dominantı
IV	Subdominant
III#	Üçüncü derece tizleştirilmiş
V	Dominant
II	İkinci derece
I ^{6 4}	Tonik ikinci çevrim
VI	Altıncı derece
VII ⁷	Yedinci derecenin yedilisi
I ⁶	Tonik birinci çevrim
IV ⁶	Subdominant birinci çevrim
V ⁷	Dominant yedili
VII ⁶	Yedinci derecenin birinci çevrimi
II ⁶	İkinci derecenin birinci çevrimi
V ⁶	Dominant birinci çevrim
VI ^{6 4}	Altıncı derecenin ikinci çevrimi
V/ VII	Dominantın yedinci derecesi
III ⁶	Üçüncü derecenin birinci çevrimi
V/ IV	Dominantın subdominantı

"Allegro Solemne" bölümü, diğer iki bölüm gibi "si minör" tonalitesindedir. Rondo formunda yazılan bu bölüm, incelemeye konu olan notasyonda 6/8'lik olarak yazılmıştır. Ancak, farklı notasyonlarda 3/8'lik olarak da yazılmış olan bu bölüme denk gelmek mümkündür. Bölüm boyunca, gitarda dinamik eğrilerin armonik gerilimlere sadık bir şekilde bestelendiği görülmektedir. Armonik olarak değişimler arasında forte nüansı belirleyici bir rol oynar. Bölüm, toplamda 71 ölçüden oluşmakta olup Allegro tempo yazılmış ve Şekil 9'da gösterildiği gibi bir form yapısına sahiptir.



Şekil 9. Allegro Solemne bölümünün form tablosu

A teması 1. ve 20. ölçüler arasındadır. Bölümün A teması, “si minör” tonalitede allegro tempoda başlar. Akriba tonaliteler üzerine kurulu melodi yapısı ve çevrim akorların sık kullanıldığı akorlar üzerine kurulu bir dinamik onaltılık notalardan oluşur. Bu onaltılık kırılmış akor seslerinden oluşan nota kümesi içerisinde akorun 3-5 ve 8. sesleri kullanılmıştır. Şekil 10’da Allegro Solemne bölümünün sadece birinci ve onuncu ölçüleri arasında yer alan melodik hareketliliğe yer verilmiştir.



Şekil 10. Allegro Solemne bölümünün birinci ve onuncu ölçüleri arası

İlk ölçüyü model olarak baz alınır, diğer tüm bölüm neredeyse model sekans olarak kurgulanmıştır. A teması kalıştan sonra tekrar başlar. A teması röpriz işareti tercih edilmeden açık bir şekilde tekrar yazılmıştır. A temasının tekrarı ise 11. ve 20. ölçüler arasındadır. A teması tam kalış ile sona ermektedir. 20. ölçü epizot bölmesi ile başlar. Epizot bölümü 7 ölçüden oluşur. B teması öncesindeki bölüm ise, kırık arpejler yerine melodi çizgisinin değiştiği yeni arpejler ile bezenmiş bir yoğunluğa sahiptir.

20.– 26. ölçüler arasındaki epizot içerisinde çift çizgi ile ayrılan 27. ölçüdeki bölmeden itibaren tonalite, ilgili majör tonalite olan “re majör” tonuna geçer. Melodi hattı bas yürüyüşündeki dörtlük ve ardından gelen sekizlik nota grubunda olup B temasını incelemektedir. Bölüm çeken-eksen, çeken-eksen akorları yoğunluğunda “re majör” tonalitesinde kalır. Epizot bölmesi hariç belirgin bir majör tonalite ya da kontrast bir yapı ile 30. ölçüye kadar karşılaşmayacaktır.

31. ölçüde başlayan B teması da “si minör” tonalitesinde başlar. Melodi hattı, inici bir dizi gibi kromatik olarak bas partisindeki dörtlü ve ardından gelen sekizlik notalardan oluşur. B temasının ritmik olarak kendine özgü bir yapısı vardır. Melodi çizgisini destekleyen akorlar genellikle I. çevrim olarak kullanılmıştır. Şekil 11’de Allegro Solemne bölümünün sadece otuz birinci ve otuz dördüncü ölçüleri arasında yer alan melodik hareketliliğe yer verilmiştir.



Şekil 11. Allegro Solemne bölümünün otuz birinci ve otuz dördüncü ölçüleri arası

B temasının son beş ölçüsünde dominant (beşinci derece) akoru üzerine odaklanılmıştır. Dominant akoru ile kalışa yönelim, beş ölçü öncesinde hazırlanmıştır. Özellikle son iki ölçüsünde çeken akoru kullanılmıştır. B teması röpriz ile tekrarlandıktan sonra senyö ile A temasına, yani 47. ölçüye dönülür. Bölümün en başındaki iki A teması bir defa tekrar ettikten sonra epizot bölmesi gelir.

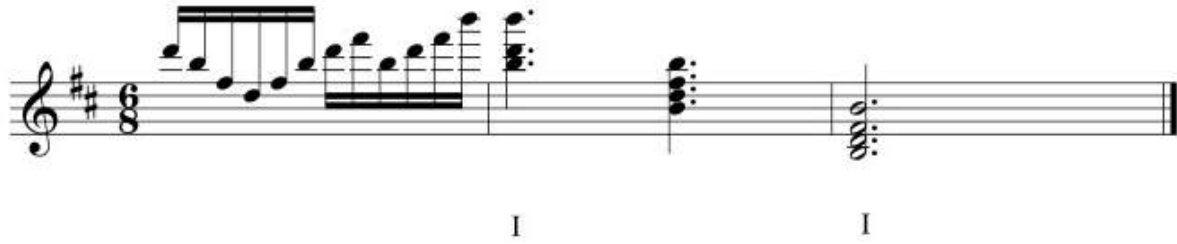
Epizot sonundaki coda işaretinin olduğu ölçüden diğer codaya atlanır. 56.– 63. ölçüler arasında olan epizot bölümü bir önceki 20.- 26. ölçülerde yer alan epizot bölümü ile aynıdır. 65. ölçüdeki C teması çift çizgi ile ayrılan yerden itibaren “si minör” tonalitede başlamaktadır. Ritmik yapısı epizot bölmesine benzemektedir. B temasındaki birinci çevrim akorları gibi C teması içerisinde de ikinci çevrim akorlar hâkimdir. Akriba tonaliteler üzerine kurulu bir armonik düzene sahiptir. C teması dominant üzerine baskın iki ölçü ile final yaptıktan sonra senyö ile tekrardan ve son kez A temasına ve ardından episod bölmesine dönüş yapmaktadır. Çeken üzerine kurulu bu iki ölçü de kromatik çıkışın finali eksen “si minör”e çözülmektedir.

Rondo formunda yazılmış olan “Allegro Solemne” bölümü 82. ölçüde son kez duyulan A teması ile devam eder. A temasını yine epizot bölümü takip eder ve 100. ölçüden başlayan coda bölümü (partisyondaki tekrarlarla birlikte) B teması materyalinden esinlenerek oluşturulur. Şekil 12’de Allegro Solemne bölümünün yüzüncü ölçüsünde başlayan koda bölümünün dair melodik hareketliliğe yer verilmiştir.



Şekil 12. Allegro Solemne bölümünün coda bölümünün başlangıcı

Röprizli üç ölçü sonrasında “si minör” tonalitede uzun arpejli yapı sonrası dikey ana tonalitede kök halinde bulunan üç akor ile final yapılmaktadır. Şekil 13’de Benites (1977), “La Catedral” edisyonda yer alan final kesitine yer verilmiştir.



Şekil 13. Allegro Solemne bölümünün finali

Eserin bölümlerinin tonalitesi, ölçü değeri ve form yapısına ait tespit edilen genel değerlendirmeye ilişkin bulgular Tablo 4’de gösterilmektedir. Tabloda kullanılan “e” sembolü epizot bölümlerini temsil etmektedir.

Tablo 4. La Catedral eserinin yapısal haritası

Bölüm Adı	Tonalite	Ölçü	Form Yapısı
Preludio Saudade	Si Minör	2/4	A-B-Coda
Andante Religioso	Si Minör	4/4	A-B-Coda
Allegro Solemne	Si Minör	6/8	AAeBAeCAe-Coda

SONUÇ VE TARTIŞMA

Araştırma boyunca Barrios’un “La Catedral” eserinin yapısal özellikleri ve bestecilik teknikleri incelenmiş, eserin tonalitesi, formu, armonik yapısı ve diğer müzikal unsurlar değerlendirilmiştir. Sonuç olarak, Barrios’un teknik yenilikleri ve müzikal ifade biçimleri incelenmiş, eserin teknik zorlukları ve gitar repertuarına katkıları bu araştırma sonucunda ortaya konulmuştur. Bu bağlamda şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Eserin 1. bölümü “Preludio Saudade”, “si minör” tonalitede, 2/4’lük ölçü yapılanmasında ve 48 ölçüden oluşan bir yapıya sahiptir. Eser içerisinde “si minör” tonunun ilgili majörü olan “re majör” tonunun da kullanıldığı görülmektedir. Bölüm, a ve b cümlelerinin ardından gelen coda bölmesi ile tamamlanır. A temasının armonik yapısı ve ritmik özellikleri, eserin karakteristik özelliklerini öne çıkardığı görülmektedir. B temasının, akraba tonaliteler üzerine kurulu melodi yapısı ve çevrim akorların sık kullanıldığı bir yapıya sahip olduğu görülmüştür. 1. Bölümün zengin bir armonik yapıya sahip olduğu ve dönemin karakteristik özelliklerini yansıttığı sonucuna varılmıştır.

Eserin 2. bölümü olan “Andante Religioso” bölümü, “si minör” tonalitede yazılmış ve 4/4’lük ölçü yapılanmasından oluştuğu görülmektedir. Bölüm 24 ölçüden oluşmaktadır. Aynı zamanda bu bölümün içerisinde “si minör” tonu ile beraber “fa diyez minör” tonunun da kullanıldığı görülmektedir. Bölüm, a ve b cümlelerinin ardından gelen iki ana tema ile kapanış kesitinden oluşması ile beraber bu bölümün dini ve ruhsal derinliği yansıtan bir nitelik taşıdığı söylenebilir. Temanın melodik yapısı ve ritmik özelliklerinin, duygusal derinliğe katkı sağladığı düşünülmektedir.

Eserin 3. bölümü olan “Allegro Solemne” bölümü, “si minör” tonalitesinde, rondo formunda ve 6/8’lik ölçü gösteren rakamda yazılmıştır. Eser içerisinde “si minör” tonunun ilgili majörü olan “re majör” tonunun da kullanıldığı görülmektedir. Bu bölümün tekrarlar ile beraber 107 ölçüden oluştuğu tespit edilmiştir. Form yapısı olarak A, B ve C temalarından oluştuğu belirlenmiş, 2 adet epizod ve bir coda bölmesinden oluştuğu tespit edilmiştir. Eserin notasyonunun gitar icracılığı bakımından ustalık gerektirdiği görülmüştür. Bölümün A temasının dinamik yapısı ve melodik çeşitliliğinin, eserin enerjik ve canlı yapısını yansıttığı düşünülmektedir.

20. yüzyıl gitar müziği, özellikle Latin Amerika müziğiyle etkileşim içinde evrimleşerek klasik gitarın temellerinin belirlendiği bir dönem olarak kabul edilebilir. Literatür incelemesi, Barrios'un müziğinin bu evrimde belirleyici bir rol oynadığını göstermektedir. Hem besteci hem de yorumcu olarak, Barrios Latin gitarının evrenselleşmesine önemli katkılarda bulunmuştur. Teknik yenilikler ve müzikal ifade biçimleri, Barrios'un eserlerinin özgünlüğünü belirlemiştir. Kullandığı ifade biçimleri ve denediği yeni teknikler, evrensel gitarın belirleyici unsurlarından biri haline gelmiştir. Bu şekilde, Barrios'un mirası Latin Amerika'nın gitar müziği geleneğinden çıkıp uluslararası alanda tanınan ve takdir edilen bir konuma ulaşmıştır.

Barrios'un La Catedral adlı eseri, latin klasik gitarında Bach'ın etkilerini yansıtarak kontrpuan açısından önemli bir başyapıt olarak kabul edilebilir. Bununla birlikte, La Catedral'in, klasik latin müziğini yansıttığı ve latin ile batı gitarı arasında bir köprü işlevi gördüğü ifade edilebilir. Eser, Barrios'un sanatsal ifadesinin bir yansıması olarak da görülebilir. Hızlı arpej ve akor geçişlerinin, gitaristler için teknik açıdan beceri gerektirdiği belirtilebilir. Ayrıca, La Catedral'in harmonik ve melodik özelliklerinin, latin klasik gitarına yönelik teorik çalışmalar için akademik bir kaynak olarak hizmet edebileceği söylenebilir.

Araştırmanın yapıldığı dönemde ulusal alanyazında La Catedral'e yönelik ayrıntılı bir çalışmanın yapılmadığı tespit edilmiş olup, araştırma sonucu elde edilen bulguların literatüre kazandırıldığı sonucuna varılmıştır.

Araştırmada, 20. yüzyıl gitar müziğine yön veren besteciler ve yorumcular ele alınmış ve bu konuda literatürde benzer çalışmalara rastlanmıştır (Hoke, 2013; Gül, 2017; Yılmaz, 2018). Ayrıca, Barrios'un gitar repertuarına katkısı ve müzikal özellikleri de incelenmiş ve literatürde benzer çalışmalara rastlanmıştır (Hoke, 2013; Artelt, 2020; Sili, 2020; Ataman, 2016; Ünlünen, 2016; Ward, 2010). Ancak, araştırmacı tarafından elde edilen kaynakların yerinde gözlem ve birinci elden ulaşılması, araştırmanın alanda yapılmış en güncel ulusal çalışma olduğunu düşündürmektedir.

Alanyazında Barrios'un farklı eserlerini inceleyen çalışmalara da rastlanmıştır (Sağlam, 2022; Artelt, 2020; Sili, 2020; Sözcötürmez, 2019; Alyörük, 2018; Ataman 2016). Bu çalışmada incelenen eserin bütün bölümleri form yapısı ve armonik özellik ele alınarak incelenmiştir. Benzer şekilde bütününe yönelik ayrıntılı araştırmalara alanyazında rastlanmamıştır. Bu yönüyle araştırmada elde edilen bulguların ayrıntılı bir teorik kaynak olduğu düşünülmektedir.

Barrios'un barok ve dini üslubunu inceleyen çalışmalar literatürde mevcuttur (Alyörük, 2018). Bu araştırmanın sonuçlarından biri, La Catedral eserinin Andante Religioso bölümünde Bach'ın eserlerinde sıklıkla kullandığı koral yapıya benzerliğin olduğu üzerinedir.

Barrios'un eserlerine yönelik çalışma tekniklerinin eğitim çerçevesinde geliştirildiği çalışmalara da literatürde rastlanmıştır (Hoke, 2013; Castellanos, 2021; Gök, 2022). Ancak, bu araştırma sürecinde eğitim ekseninde bir inceleme yapılmamıştır. Barrios'a yönelik teorik ve müzikolojik çalışmaların yanı sıra öğrenme ve öğretme ilişkisini içeren eğitim odaklı çalışmalara ihtiyaç olduğu düşünülmektedir.

Öneriler

Eserin teknik zorlukları ve performans gereksinimleri, gitaristler için önemli bir araştırma alanı sunacaktır. Bu bağlamda, eserin performans analizinin yorumlanması, gitar eğitimi ve uygulamalarına odaklanan akademik çalışmalar için uygun bir alan oluşturacağı düşünülebilir.

Akademisyenler ve müzik eğitimcileri, bu eserin detaylı incelenmesiyle gitar müziği ve bestecilik konularında bilgi birikimlerini artırabilirler.

Barrios'un eserlerinin çağdaş bestecilerin eserleriyle karşılaştırmalı olarak incelenmesi, gitar müziği repertuarının genişlemesine ve zenginleşmesine katkıda bulunabilir.

Bu önerilerin "La Catedral" eserinin ve Agustin Barrios Mangore'nin gitar müziği üzerindeki etkisini daha derinlemesine anlamamıza ve gitar müziği alanında yeni araştırma yollarına yol açabileceğine inanılmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Çalışma Konsepti/Tasarım- B.S., M.G.B.; Veri Toplama- M.G.B.; Veri Analizi/Yorumlama- B.S., M.G.B.; Yazı Taslağı- M.G.B.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- B.S.; Son Onay ve Sorumluluk - B.S., M.G.B.; Malzeme ve Teknik Destek - B.S., M.G.B.; Süpervizyon – B.S.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Conception/Design of Study- B.S., M.G.B.; Data Acquisition – M.G.B.; Data Analysis/Interpretation- B.S., M.G.B.; Drafting Manuscript- M.G.B.; Critical Revision of Manuscript- B.S.; Final Approval and Accountability- B.S., M.G.B.; Material and Technical Support- B.S., M.G.B.; Supervision – B.S.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Yazarların ORCID ID'leri / ORCID IDs of the authors

Mehmet Görkem BİLGÜTAY 0009-0007-8256-2718
Burak SAĞIRKAYA 0000-0001-5244-957X

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Alyörük, G. (2018). Agustín Barrios Mangoré'nin eserlerindeki folklorik, taktiksel ve dinsel etkiler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(8), 92-103.
- Artelt, A. S. (2020). Barrios's encyclopedic approach to the guitar. (Unpublished doctoral dissertation). San Francisco State University.
- Ataman, N. (2015). Agustín Barrios Mangoré'nin "Ormanda Bir Rüya" adlı eseri ve incelenmesi. (Yayımlanmamış yüksek lisans eser metni). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Barrios, E. (2023, 9 Temmuz). "Enrique Barrios ile: Agustín Pio Barrios Mangore ve La Catedral Üzerine Röportaj." [Yüz Yüze Görüşme]. (Görüşmeyi gerçekleştiren: Mehmet Görkem Bilgütay). Lanus, Buenos Aires, Arjantin.
- Benitez, J. (1977). *Notation edition of Agustín Pio Barrios Mangore's guitar work La Catedral*. (Edited by Jesus Benitez), Published by Zen-on Music Company, Tokyo, Japan.
- Çokoğullu, K. (2013). Çağdaş gitar müziği bestecisi Carlo Domeniconi'nin Koyunbaba adlı eseri ve Kazım Çokoğullu'nun Tanburi Mustafa Çavuş şarkısı üzerine fantezi. (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Delvizio, C. (2016). *Agustín Barrios in dreamland: The amazing journey of a Paraguayan guitarist across Brazil*. Publication Supported by Brazilian Ministry of Culture.
- Gök, M. (2022). Klasik gitar eğitiminde üretken öğrenme modelinin kullanılması: Agustín Barrios Mangoré La Catedral örneği. *Konservatoryum*, 9(2), 321-344.
- Gül, E. (2017). 20. yüzyıl gitar müziğinde homaj / Homage in twentieth-century guitar music. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Yaşar Üniversitesi.
- Hoke, J. (2013). The Guitar recordings of Agustín Barrios Mangoré: An analysis of selected works performed by the composer. (Unpublished doctoral dissertation). Florida State University College of Music.
- Oxley, V. (2023, 22 Haziran). "Victor Oxley ile: Agustín Pio Barrios Mangore ve La Catedral Üzerine Röportaj." [Yüz Yüze Görüşme]. (Görüşmeyi gerçekleştiren: Mehmet Görkem Bilgütay). Asunción, Paraguay.
- Sağlam, K. K. (2022). Agustín Barrios Mangoré'nin "Maxixe" adlı eseri ile "Vals de la Primavera" adlı eserlerinin form ve armonik açıdan incelenmesi. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Okan Üniversitesi.
- Say, A. (2006). *Müzik tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sili, H. L. (2020). Agustín Barrios'un eserlerinin müzikal özellikleri ve bestecinin kişisel icra yöntemlerinin incelenmesi. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sözcütürmez, G. (2021). Agustín Barrios Mangoré'nin "Una Limosna por el Amor de Dios" eseri üzerinden tremolo tekniğinin incelenmesi. (Yayımlanmamış yüksek lisans eser metni). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Stover, R. (1992). *Six Silver Moonbeams: The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré*. (1st edition by R.D.Stover) Querico Publications.
- Stover, R. (2012). *Six silver moonbeams: the Life And Times Of Agustín Barrios Mangoré*. (2nd Paraguay edition by R.D.Stover) (Özel basım: Araştırmacının arşivinden). Querico Publications.
- Ünlenen, E. (2016). 1920 ve 1950 yılları arasında modern gitar müziğine yön veren besteciler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(2), 110-126.
- Ward, A. M. (2010). Agustín Barrios Mangore: A study in the articulation of cultural identity. (Unpublished master thesis). The University of Adelaide.
- Yılmaz, U. V. (2018). 20. yüzyıl müziğinde programlı bir gitar müziği örneği: A'lube du Dernier Jour. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kocaeli Üniversitesi.

Atf Biçimi / How cite this article

Bilgütay, M. G., & Sağırkaya, B. (2024). Musical Analysis of Agustín Pio Barrios Mangoré’s Masterpiece “La Catedral”. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(1), 164–176. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1476263>

21. Yüzyıl Türk Operalarındaki Mitolojik Unsurlar ve Opera-Mitoloji-Sürdürülebilirlik İlişkisi

Mythological Elements in 21st Century Turkish Operas and the Relationship Between Opera-Mythology-Sustainability

Sultan Ayça SUNGUR¹ , Başak GORGORETTI² 

¹Doğu Akdeniz Üniversitesi, Fen ve Edebiyat Fakültesi, Kent Arkeolojisi ve Kültürel Miras Yönetimi Bölümü, Gazi Mağusa KKTC
²Doğu Akdeniz Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Gazi Mağusa KKTC

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Başak GORGORETTI

E-posta / E-mail : basak.gorgoretti@emu.edu.tr

ÖZ

Bu çalışmada 21. yy. Türk operalarındaki mitolojik unsurlar araştırma kapsamındaki örnek eserlerin librettosu (opera metni), sahnede kullanılan dekor, kostüm ve karakterlerin analizi yoluyla incelenmiş, opera-mitoloji-sürdürülebilirlik ilişkisi değerlendirilerek tartışılmıştır. İçerdiği mitolojik unsurlar bakımından 21. yy.'da bestelenmiş 3 Türk operası seçilmiştir, bunlar: “Ninatta” -Beste: Evrim Demirel, Libretto: Ahmet Ümit, Başka Bir Dünya-Beste:Selman Ada, Libretto: Tarık Günersel ve “İnanna”-Beste: Çetin Işıksöz, Libretto: Eflatun Neimezade operalarıdır. Çalışmada “Ninatta”, “Başka Dünya” ve “İnanna” operalarında işlenmiş olan mitolojik unsurların nasıl ele alındığı, libretto’da geçen mitolojik öğelerin kültürel dayanağı, librettoda kullanılan dil, mitolojiyi ele alan operaların sürdürülebilirliğe katkısının ne olduğu sorularına yanıtlar aranmıştır. Operaların incelenmesi aşamasında besteci ve Librettistlerin de görüşlerine başvurulmuş ve görüşme tekniği ile toplanan veriler yorumlanmıştır.

Araştırmada incelenen operalarda mitolojik unsurların, besteci ve Librettistler tarafından Antik Yunan ve Anadolu’daki kadim topraklarda yaşamış olan kültürler üzerinden aktarıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Yapılan görüşmelerde insanlığın tarihini bilmeden, bugünü ve geleceği anlamaları, anlamlandırmalarının zor olduğu Librettist ve besteciler tarafından belirtilmiş, kültürel aktarımın gerçekleşmesinin ise geçmişi bilmekle olabileceği vurgusu yapılmıştır. Sanat-kültür ilişkisi ve etkileşimi, doğalarında barındırdıkları aktarım ve devamlılık özellikleri ile, sürdürülebilirliğin desteklenmesi ve sağlanmasında, gelecekte ise kültürel sürdürülebilirlik boyutunun yapılanması ve güçlenmesinde önemli rol üstlenmektedirler.

Anahtar Kelimeler: Mitoloji, opera, sürdürülebilirlik, libretto, mitolojik unsur

Başvuru/Submitted : 03.05.2024
Revizyon Talebi/
Revision Requested : 16.06.2024
Son Revizyon/
Last Revision Received : 19.06.2024
Kabul/Accepted : 19.06.2024
Online Yayın /
Published Online : 20.06.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

ABSTRACT

This study examines the mythological elements in 21st century Turkish operas through the analysis of the librettos of the sample works within the scope of the research, the decor, costumes and characters used on stage, and evaluates and discusses the relationship between opera-mythology-sustainability. In order to examine the mythological elements they contain, 3 Turkish operas composed in the 21st century were selected, namely: “Ninatta” (Composed by: Evrim Demirel, Libretto: Ahmet Ümit), “Another World” (original title: Başka Bir Dünya, Composed by: Selman Ada, Libretto: Tarık Günersel) and “Inanna” (Composed by: Çetin Işıksöz, Libretto: Eflatun Neimezade). The study sought answers to the following questions: (i) How the mythological elements in the operas “Ninatta”, “Another World” and “Inanna” are handled, (ii) the cultural basis of the mythological elements in the libretto, (iii) the language used in the libretto, and (iv) the contribution of operas dealing with mythology to sustainability. During the analysis of the operas “Ninatta”, “Another World” and “Inanna”, the opinions of composers and librettists were consulted and the data collected through the interview technique were interpreted and used in the text.

It was concluded that the mythological elements in the operas examined in the research, were transferred by composers and librettists through the cultures that lived in the ancient lands of Ancient Greece and Anatolia. In the interviews, it was stated by the librettists and composers that it is difficult to understand and interpret the present and the future without knowing the history of humanity, and it was emphasized that the realization of cultural transfer can be achieved by knowing the past. Art-culture relationship and interaction, with their inherent transfer and continuity features, play an important role in supporting and ensuring sustainability, and in structuring and strengthening the cultural sustainability dimension in the future.

Keywords: Mythology, opera, sustainability, libretto, mythological element

EXTENDED ABSTRACT

Mythology is a set of elements that combine fantasy, politics and historicity dramatically, and bring cultural and social events together on the same platform. The connection between opera and mythology is chronological, that is, historical. People living in ancient civilizations were interested in mythology and the first operas were about mythology, which, from one perspective, can also be interpreted as a conscious choice of topics made in order to attract people’s attention to a newly emerged performing art. Starting from ancient Greek mythology, all mythologies from Rome, Anatolia, China, Mesopotamia and other cultures are still used from the first operas to today’s operas.

This study examines the mythological elements in 21st century Turkish operas through the analysis of the librettos of the sample works within the scope of the research, the decor, costumes and characters used on stage, and evaluates and discusses the relationship between opera-mythology-sustainability. In order to examine the mythological elements they contain, 3 Turkish operas composed in the 21st century were selected, namely: “Ninatta” (Composed by: Evrim Demirel, Libretto: Ahmet Ümit), “Another World” (original title: Başka Bir Dünya, Composed by: Selman Ada, Libretto: Tarık Günersel) and “Inanna” (Composed by: Çetin Işıksöz, Libretto: Eflatun Neimezade). The study sought answers to the following questions: (i) How the mythological elements in the operas “Ninatta”, “Another World” and “Inanna” are handled, (ii) the cultural basis of the mythological elements in the libretto, (iii) the language used in the libretto, and (iv) the contribution of operas dealing with mythology to sustainability. During the analysis of the operas “Ninatta”, “Another World” and “Inanna”, the opinions of composers and librettists were consulted and the data collected through the interview technique were interpreted and used in the text.

Mythology, which is one of several different cultural elements conveyed through art in general and opera in particular, also serves as a carrier of sustainability. The myths created by people from past to present to understand life have shaped the beliefs and narratives of Ancient Greece and Mesopotamia in Anatolian lands and have appeared before us in these forms. In addition to Ancient Greek mythology, which is a very extensive source, Mesopotamian mythology also gives clues about understanding culture. As depicted in the opera Inanna, Sumerian mythology included stories describing more peaceful events than Greek mythology. It is observed that Turkish operas, which focus on mythology, play an important role in the context of sustainability, especially in carrying Anatolian and Mesopotamian mythologies to the present day.

Topics such as history, religion, natural events, astrology and space, which we revisit through operas, change and transform in mythology. In this way, they not only ensure cultural continuity by obtaining a new form, but also contribute to cultural development. Mythology plays an important role in the transfer of intangible cultural heritage. Opera, on the other hand, as one of the arts that deals with mythology, is critical in preserving and sustaining the common cultural identity with the mythological elements it includes. People have always lived with mythology until today, and each person has had their own myths and fantasy worlds. The relationship and interaction in ensuring sustainability and cultural development between art and culture, as two important phenomena, will continue to accommodate their inherent characteristics of transfer and continuity into the future.

GİRİŞ

Mitoloji, 21. yüzyılda da sanat dallarında birçok sanatçıya ilham veren ve esin kaynağı olan bir kültür unsuru olarak etkisini sürdürmektedir. Görsel sanatlarda somut bir şekilde ifade edilen mitler, işitsel ve dramatik sanatlarda ise bazen soyut bazen de somut bir biçimde ortaya konmaktadır. “Mit kelimesinin etimolojik kökeni Yunanca mythos kelimesine dayanmakta ve anlatı, olağandışı hikaye anlamına gelmektedir” (Altun ve Çınaroğlu, 2020, s. 29). İnsanlığın dünyanın varoluşu ve doğanın gizemini ortaya çıkarmak amacıyla ileri sürdüğü anlatılar (Tunçay, 2023), yarattığı tanrılar ve efsaneler hikayeler aracılığıyla halk içinde yayılarak mitolojiyi oluşturmuş, tarihteki ilk operaların konuları da, tarihteki ilk hikayelerin dayandığı mitler olmuştur.

Müzik sanatında 1600’lü yıllara kadar dinsel eserlerin hakim olduğu, 1600’lü yıllardan sonra ise din dışı eserlerin bestelenmeye başlandığını ve din dışı müzik eserlerine konu olarak ise mitolojinin önemli bir kaynak olduğu görülmektedir. Halk arasında ise mitoloji, törenlerde, kutlamalarda ağızdan ağıza, dilden dile anlatılan hikayelerle aktarılmaktaydı. Varoluşu 1500’lü yılların sonuna dayanan opera, bir sanat dalı olarak, temalarını mitler ve halk hikayelerinden almıştır (Aytimur, 2022). Tarihin ilk opera eseri, bestesi Jacopo Peri’ye ait, mitolojik bir hikâyeyi konu edinen Dafne (1594) operasıdır. Mitolojiyi konu edinen ilk operalardan diğeri olan Euridice, 1600 yılında Jacopo Peri (1561–1633) ve Giulio Caccini (1550–1610) tarafından müzikleştirilen mitolojik – pastoral bir oyun olan ve librettosu şair Ottavio Rinuccini’ye ait bir operadır. 1607’de ise Monteverdi, Antik Yunan efsanesine dayanan Orfeo isimli operayı bestelemiştir, böylece mitoloji 16. yy’dan itibaren operalara girmiştir. 18. yy.’da ise, İtalya’da gelişmeye başlayan Opera Seria¹ türü Antik Yunan ve Roma mitolojisini konu edinen ciddi operalar olarak sahnelenmişlerdir. Bu yüzyılları takip eden müzik tarihi dönemleri boyunca birçok besteci mitolojiyi operalarında kullanmışlardır. Monteverdi’den Handel’e, Wagner’den Birwistle’a kadar birçok besteci operalarının konu seçimi için mitolojiye başvurmuşlardır (Benson, 2010).

Opera ve mitoloji arasındaki bağlantı kronolojik yani tarihidir. Eski uygarlıklarda yaşayan insanların mitolojiye ilgi duyması ve ilk operaların mitolojiyi konu etmesi, bir bakımdan insanların yeni ortaya çıkmış olan bir sahne sanatına ilgilerini çekebilmek amacıyla yapılmış bilinçli bir konu seçimi olarak da yorumlanabilir. Yunan mitolojisi kaynak olarak çok zengindir ve birçok operaya da konu olmuştur. Mitolojinin insana dair herşeyi içermesi aynı zamanda fantastik özellikte olması, opera bestecilerinin eserlerinde mitolojiyi kullanmasında önemli etkenlerdir. Mitoloji, fantezi, siyaset ve tarihselliğin dramatik olarak birleştiği, kültürel ve sosyal olayları aynı platformda toplayan bir özellik sergiler. Bir mitin operaya konu olmasıyla sürüyormuş gibi oluşu, mitolojinin operanın ana kaynağı olmasındaki fikirlerden biridir (Benson, 2010). Diğer yandan Stanwood (1977), güçlü ve zengin nitelikteki bir opera yapıtının gerçekçi öğelerden çok fantastik unsurlardan oluşmasının önemine vurgu yapmıştır.

Osmanlı döneminde opera ile ilk kez tanışan Türkler, özellikle İtalyan operalarını izlemişlerdir. İlk Türk operası ise Atatürk’ün İran Şah’ının ziyareti şerefine 1934 yılında Ahmet Adnan Saygun tarafından bestelenen Özsoy operası olmuştur. Özsoy operasının konusu İran Şehname destanından esinlenerek oluşturulmuştur. 1934 yılında Atatürk’ün Ankara’ya gelişi onuruna bestelenen diğer 2 opera ise Saygun’un Taşbebek ve Necil Kazım Akses’in Bay Önder operasıdır. İlk ulusal operaların ardından, 1953’te Saygun’a ait Kerem ve Aslı’nın hikayesini tasavvuf felsefesine dayandırarak işleyen Kerem operası Ankara Devlet Opera ve Bale sahnesinde sergilenmiştir. Cumhuriyet’in ilanı ve Atatürk’ün müzik devrimi ile birlikte ilk yıllarda ulusal bir anlayışla yazılan operalara sonraki yıllarda konusu efsane ve mitolojiye dayanan operalar da eklenmiştir. Midas’ın Kulakları, Karyagdı Hatun, Yusuf ile Züleyha, Ali Baba ve Kırk Haramiler, Ağrı Dağı Efsanesi Gülbahar, Gilgameş, Başka Bir Dünya, İnanna, Troya Efsanesi ve Ninatta operaları konularını masallar, destanlar ve mitolojiden almış ve sahnelenmiş olan, Türk besteciler tarafından yaratılmış Türkçe operalardır. İnanna, Gilgameş ve Özsoy operaları Mezopotamya mitolojisinden, Midas’ın Kulakları operası ise Yunan mitolojisinden esinlenerek yaratılmış Türk operalarıdır (Danışman, 2020).

Birden çok sanat dalının birleşimiyle oluşmuş olan opera için Wagner Sanatlar Topluluğu ifadesini kullanmıştır (Atak, 2007), opera birçok farklı konuyu sahnede sergilemeye olanak sağlayan bir sanattır. Edebiyat, tiyatro, resim, heykel, mimarî, dans, bale, koro ve orkestra müziğini bir araya getiren, birleştiren tek sanat eseri operadır. Dil, sanat, din ve mitler arasında kuvvetli bir bağ vardır (Çakır, 2013). Müziksel kurguya biçim veren libretto’ya, dekor, rejî, dramaturji, kostüm ve karakterlerin eklenmesiyle sahneye aktarım süreci başlar (GüleçGüleç, 2023). Operanın diğer sahne sanatlarıyla birleşerek elde ettiği güç ve bütüncüllük, sahnede mitlerin, fantezinin ve doğaüstü olayların oynanmasına fırsat tanır (Aytimur, 2022), bu nedenle mitoloji, besteciler ve Librettistler tarafından operalara konu edinmek üzere tercih nedenidir. Mitler, fanteziler, düşler müziğin dışavurumcu gücüyle sahne üzerinde ifade edildiklerinde daha somut bir etkiye neden olmuşlardır. Antik Yunan mitolojisinden başlayarak, Roma, Anadolu, Çin ve diğer kültürlerle ait tüm mitolojiler ilk operalardan günümüz operalarına kadar halen kullanılmaktadır. Aslında mitoloji, müzikle ve tiya-

¹ İtalyan operasının “ciddi” tarzı (Hunter, 1991, s.89)

troyla vurgulanan sanatsal değerlerin daha üst seviyede seyirciye yansıtılmasında ve operanın etkisini zenginleştirerek arttırmasında önemli bir olgudur. İlk Türk operalarından Ferit Tüzün'e ait Midas'ın Kulakları operasında Antik Yunan mitolojisinde yer alan tanrılar ve Frig Kralı Midas arasında başlayan bir müzik yarışmasının sonunda Kral Midas'ın kulaklarını eşek kulaklarına dönüştürdükten sonra Kral'ın kendisini Tanrı ilan etmesiyle devam eder. Mitoloji, efsaneler ve destanlar Türk balesine de zengin birer kaynak oluşturmuşlardır, Türk balelerinin hikayelerinde sıklıkla mitolojik unsurlara rastlanmaktadır.

Bu çalışmada 21. yy. Türk operalarındaki mitolojik unsurlar araştırma kapsamındaki örnek eserlerin librettosu², sahnede kullanılan dekor, kostüm ve karakterlerin analizi yoluyla incelenmiş, opera-mitoloji-sürdürülebilirlik ilişkisi değerlendirilerek tartışılmıştır. İçerdiği mitolojik unsurların incelenmesi bakımından, 20. ve 21. yüzyıllara ait, 1963-2015 yılları arasında bestelenmiş olan, konularını masallar, destanlar ve mitolojiden almış ve sahnelenmiş olan 10 opera arasından, 21. yy.'da bestelenmiş olan 3 opera seçilmiştir, bunlar: "Ninatta"-Beste: Evrim Demirel, Libretto: Ahmet Ümit, "Başka Dünya"- Beste:Selman Ada, Libretto: Tarık Günersel ve "İnanna"-Beste: Çetin Işıksözlü, Libretto: Eflatun Neimetzade operalarıdır. Çalışmada "Ninatta", "Başka Dünya" ve "İnanna" operalarında işlenmiş olan mitolojik unsurların nasıl ele alındığı, librettoda geçen mitolojik öğelerin kültürel dayanağı, librettoda kullanılan dil, mitolojiyi ele alan operaların sürdürülebilirliğe katkısının ne olduğu sorularına yanıtlar aranmıştır. "Ninatta", "Başka Bir Dünya" ve "İnanna" operalarının incelenmesi aşamasında besteci ve Librettistlerin de görüşlerine başvurulmuş ve görüşme tekniği ile toplanan veriler yorumlanarak metin içerisinde kullanılmıştır.

YÖNTEM

Bu araştırmada, nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Nitel veri toplama için doküman analizi ve yarı yapılandırılmış görüşme tekniğine başvurulmuştur. Araştırmanın ilk aşamasında opera ve mitoloji hakkında literatür taraması yapılmış, makaleler, tezler ve kitaplardan veriler toplanmıştır. Günümüz operaları içerisinde mitolojiyi konu edinen operalar tespit edilmiştir. Araştırmanın evrenini 21.yy.'da bestelenmiş ve konusu mitolojiyi içeren Türk operaları oluşturmaktadır. Araştırmanın örnekleme ise "Ninatta", "Başka Dünya" ve "İnanna" operaları olarak belirlenmiştir.

Araştırma ile ilgili uzman görüşlerine başvurularak operalarda librettoların önemini altı çizilmiş ve sadece opera bestecileriyle değil eserin Librettistleri ile de görüşme yapılması sonucuna varılmıştır. Bunun paralelinde araştırmanın örnekleme içerisinde olan mitolojiyi konu edinmiş olan operaların bestecilerine ve Librettistlerine görüşme tekniği ile sorular yöneltilmiştir. Görüşmeler gerçekleştirilmeden önce Doğu Akdeniz Üniversitesi Etik Kurulu'ndan besteci ve Librettistlerle yapılacak görüşmelere ilişkin etik onayı alınmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme tekniği önceden belirlenmiş görüşme protokolüne bağlı kalınarak gerçekleştirilmiştir.

Bu araştırma aynı zamanda Doğu Akdeniz Üniversitesi'nin BAP-C Projesi olarak da kabul edilmiş ve sağlanan bütçe desteği ile araştırma kapsamındaki besteciler ve Librettistlerle yüz yüze görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bunun yanında İstanbul Devlet Opera ve Balesi (DOB) Kurumu'na gidilerek "Ninatta" ve "Başka Dünya" operalarının video kayıtları temin edilmiştir. "İnanna" operasının video kaydına ise Ankara DOB Kurumuna elektronik posta gönderilmesi yoluyla ulaşılmıştır. "Ninatta" ve "Başka Dünya" operalarının bazı görsellerine İstanbul DOB Kurumu'nun internet sitesinden ulaşılmıştır. "İnanna" operasının Ankara DOB Kurumunun web sitesinde görsellerine ulaşılamadığından, Ankara DOB Kurumu'na elektronik posta gönderilmesi yoluyla bazı opera görselleri temin edilmiştir. Araştırma içerisinde incelenen opera video kayıtlarından alınan ekran görüntüleri de kullanılmıştır.

Bu araştırmaya; "Ninatta" operasının bestecisi, Evrim Demirel ve Librettisti Ahmet Ümit, "Başka Dünya" operasının bestecisi, Selman Ada ve Librettisti Tarık Günersel ve "İnanna" operasının bestecisi Çetin Işıksözlü dahil edilmiştir. "İnanna" operasının Librettisti Eflatun Neimetzade ile iletişim bilgilerine ulaşılamadığı için görüşme gerçekleştirilememiştir.

Besteciler ile yaşadıkları şehirlere gidilerek yüz yüze görüşme yapılmıştır. Yapılan görüşmelerde operada mitolojinin yer alış durumuna göre opera besteci ve Librettistlerine daha önceden belirlenmiş ana soruların yanında farklı ek sorular da yönlendirilmiştir. Görüşmelerde ses kaydı alınmış, ses kayıtları sonrasında dikte edilerek veriye dönüştürülmüştür. Doküman analizi ve görüşme sonucunda elde edilen veriler ışığında, bulgular yorumlanmıştır.

Ninatta

"Ninatta" operasının bestesi Evrim Demirel'e aittir, opera 2015 yılında bestelenmiştir, operanın prömiyeri İstanbul Devlet Opera ve Balesi tarafından 13 Aralık 2018'de yapılmıştır. Librettosu yazar Ahmet Ümit'e ait olup, yazarın "Ninatta'nın Bileziği" isimli romanından bir uyarlamadır. "Ninatta" operasının konusu ölümsüz bir aşktır, aşk teması

² Opera, operet, oratoryo, bale, müzikal gibi sahne eserlerinin metinlerine verilen isim. (Günersel, 2007. S.124)

ile birlikte olaylar akışı içerisinde adalet, savaş ve barış konuları da işlenmiştir. 3300 yıl önce yaşanmış olan bir yasak aşk hikayesi ekseninde gelişen ve Hitit dönemindeki olaylara yer veren opera 2 perdeden oluşmuştur. Operada, Hattuşi döneminde Hitit Panku Meclisi'nin soylu kızı Ninatta ile asil savaşçı komutan Nuvazza arasındaki aşk işlenmiştir, komutan evli ve çocukludur. Ninatta'nın çocukluk arkadaşı İnara'da Ninatta'ya aşkıdır. İnara, Ninatta'nın aşkı uğruna Nuvazza'yı düelloya davet eder ve düellonun sonunda İnara ölür. Bunun üzerine İnara'nın babası adalet için Kral'a gider ve Kral akan kana karşılık olarak Nuvazza'nın bebeğini İnara'nın babasına verir, bebek ölür ve Nuvazza'nın eşi (bebeğin annesi) intihar eder. Yasak aşkın laneti savaşa neden olur. Hitit ve Mısır arasında geçen Kadeş Savaşı, aşkın bedelini ödeyen bir kadın ve askerinin sonu, Mezopotamya topraklarında ölen binlerce insanın acısı operadan seyirciye aktarılan konulardır. Her şey bittikten sonra Ninatta'nın "Hoşgeldin Aryası" tekrar edilir, bu esnada seyirciye bu olayların gerçekten yaşanıp yaşanmadığı zamansızlık hissi olarak yansıtılmıştır. Operanın son sahnesinde iki aşkın sonunu, Librettist seyircilerin hayal gücüne bırakmıştır.

Mitoloji, "Ninatta" operasında, Arinna karakteri, Hitit mitolojisinde geçen özelliği olan Gögün Güneş Tanrıçası ile kendine yer bulmaktadır. Operanın ikinci perdesinde Nuvanza'nın "Ninatta"nın aşkı için İnara'yı öldürmesinden ve bu ölüme karşı Panku Meclis'inin Nuvanza'nın oğlunun canını almasından sonra Ninatta ve Nuvanza kendilerini lanetlenmiş olarak bulurlar. Tekrar bir araya gelmeleri imkânsız gibi görünürken, Arinna – Gögün Güneş Tanrıçası belirir ve Ninatta'ya bir umut olan kehanetini söyler. Arinna'nın kehaneti Nuvanza ve Ninatta'nın kavuşabilmesi için, Ninatta'nın 12 halkalı bir bilezik yaptırmasını, her bir bilezik halkasını ülkenin farklı bir kentine götürmesini ve her halkanın üzerinde bir sonraki bileziği götürdüğü kentin adını yazmasını söyler. Bilezikleri 12 ayrı kente sakladıktan sonra bir yabancı gelerek tüm bilezikleri toplayarak ona getireceğini ve beklemesini söyler. Ancak üzerlerindeki lanet bu şekilde kalkacak ve Ninatta ve Nuvanza birbirlerine kavuşabileceklerdir. Tüm bu olayların mitoloji ile bağı "Ninatta" operasında, gizem, gerçeküstüçülük ve mistizmin birlikte kullanılmasıyla, epik bir anlatım imkanı sunan opera ile sanatsal bir olguya dönüşmektedir, bu da mitoloji-opera ilişkisini vurgulamaktadır. Diğer yandan doğa olaylarının o dönemin insanları tarafından gizemli bulunarak tanrılaştırılmış olması, günümüzde "Ninatta" operası aracılığıyla fantastik bir olay olarak sahneden yansıtılmıştır. Opera bu bağlamda gerçekliğin ötesinde kurguları sahnelemede esneklik gösteren özellikleri içeren bir sanat biçimi olarak da karşımıza çıkmaktadır.

"Ninatta" operasında kullanılan ana dekorun oldukça sade olduğu görülmüştür. Sahnede iki adet büyük kapı, bir adet sandalye, bir adet çalışma masası ve masanın üzerinde bir adet bilgisayar bulunmaktadır. Zamansızlık algısı ve günümüzle bağlantı kurulmaya çalışılması durumu operanın dekor ve kostüm seçiminde bağlı kılınan kriterler olarak görülmektedir. Hitit döneminde geçen "Ninatta" operasının dekorları arasında projeksiyonla yansıtılan savaş görüntülerinin ve bilgisayarın dekor amaçlı kullanıldığı görülmüştür. Büyük ebatlarda tasarlanmış Hitit tabletleri de sahneye dekor olarak yerleştirilmiştir. Bilgisayarın üzerinde olduğu masa ve sandalye, Kahin karakterinin bu dekor üzerinden rolünü oynaması zamansızlık etkisi ile günümüzde devam eden olayların benzerliği vurgulanmaya çalışılmıştır.

Şekil 1. "Ninatta" Operası İkinci Perde Dekorunun Yakın Çekimi (İstanbul DOB Arşivi, 2018)



“Ninatta” operasında farklı rollere sahip mitolojik karakterlerin kostümleri incelendiğinde; Göğün Güneş Tanrıçası olan Arinna'nın günümüz kıyafetlerinden bir takım giydiği görülmüştür (Şekil 1). Kostüm seçiminde Arinna'nın mitolojik özelliğini destekleyen bir detay kullanılmamıştır. Kostüm seçiminde modern kıyafetlerin kullanılması ile zamansızlık olgusuna vurgu yapılmıştır (Şekil 2).

Şekil 2. “Ninatta” Operası, Arinna Karakterinin Kostümü (İstanbul DOB Arşivi, 2018)



Çok fazla diyaloga yer verilmemiş olan “Ninatta” operasında, lirik, şiirsel ve destansı bir dil kullanılmıştır. Libretto dili olarak Librettist, izleyiciler tarafından anlaşılabilir, süslü olmayan, sade bir Türkçe ile konuyu aktarmıştır. Librettist kitap üzerinde işlemiş olduğu konuyu, müzikal prozodiye uygun olarak olay akışını bozmadan opera eserinin librettosunu hazırlamıştır. Operanın hikayesi şarkılar üzerinden anlatılmıştır. Ümit, librettosuyla ilgili olarak; Hititler 'de sanatla dua, büyü ve destanın iç içe girmiş durumda olduğunu, duaları şiir gibi, yazıları da bazen şiir gibi, aynı zamanda o tapınma biçimlerinin içerisinde duanın bir şiir gibi okunduğunu belirtmiştir. Diğer yandan Komutan Nuvanza'nın koroyla birlikte Kral Muvatalli'ye (Hitit Kralı) “Fermanı Dinle” öğüdü Hitit tabletlerinden Türkçe'ye çevrilerek kullanılmıştır.

Nuvanza'nın “Fermanı Dinle” Öğüdü

Yapma ey merhametle yoğrulmuş insan,
Yapma Tanrıların sevdiği hükümdar,
Yapma elini kardeş kanına bulama.
Telepinu fermanına uy
Paylaş tahtını kardeşin Hattuşili'yle.

Operanın librettosunda yine Hitit tabletlerinde yer almış olan Hitit Antaşum Bayramı da (Bahar Bayramı) yer bulmuştur. İlkbaharda kutlanan, 38 gün süren bu bayram adını çiğdem ya da rezene bitkisinden almıştır. Kutlamalara kesin olarak I. Şuppiluliuma (yaklaşık 1355-1320) döneminde başlanmıştır. Bayramın köklerinin M.Ö. 15. yüzyıla

ulaşması da olasıdır. Söz konusu bayram hakkında bilgi veren metinlerin büyük bir bölümü III. Tuthaliya dönemine tarihlenmektedir. “Ninatta” operasında Hititçe yazılmış ve Hititçe söylenen bir arya da bulunmaktadır. Arya Antaşum Bayramı’nın nasıl olduğunu, nasıl kutlandığını kısaca Antaşum bayramının ritüelini anlatmaktadır.

Antaşum, antaşum
Lu meş a lam zu ma
Gis arkam mi Antaşum, antaşum Lu meş a lam zu ma Gis arkam mi Antaşum, antaşum
Gis huhupal Galgalturi
Appan piran Hazigkanzi Lumeş Alanzu
Giş Şatar Arantari
Taruşkanzi

Hitit uygarlığı döneminde geçen Kadeş Savaşı, Antaşum Bayramı ve Hititçe söylenen arya, “Ninatta” operasına gerçekçilik katan olaylar ve unsurlar olarak nitelendirilebilir. Ninatta’nın ümidini kestiği bir anda Arinna’nın belirerek ona öğüt vermesi, insanların yaşam içerisinde karşılaştıkları sorunlarla başa çıkma yolları arasında mitlerin ve dolayısıyla inançların olduğunu göstermektedir. Diğer yandan ise günümüz insanının da yaşamı anlamak ve yorumlamak için modern mitlere ve işlevlerine başvurduklarını görmekteyiz (Midgley, 2003). Savaş olgusu opera boyunca günümüzde de devam eden savaşlarla perdeye yansıtılan savaş görselleri aracılığıyla ilişkilendirilmiştir. Bu durum gerçekçilik katmanının yanında geçmişte de savaş ve törenlerin olduğu, tüm bu olayların insanın varoluşundan itibaren devam ettiği ve geçmiş kültürleri bilmenin insanların kültürel farkındalığını artırarak, sürdürülebilirliği de sağladığı söylenebilir. Anadolu kültürünün geçmişini opera olarak yazmak ve bestelemek sürdürülebilirlik açısından önemli olmakla birlikte genç besteci ve araştırmacılara örnek eser sunması bakımından da faydalıdır. Besteci Demirel’e göre, opera bestelemek sürdürülebilirlik açısından pragmatik, sanat özelinde ise, operalar, somut olmayan kültürel mirasın aktarımında besteci ve tüm insanlar için önemli kültür kaynaklarıdır.

Başka Dünya

Opus 55 no’lu, 2013 yılında bestelenen, sürreal bir eser olan “Başka Dünya” operasının bestesi Selman Ada’ya, librettosu ise Tarık Günersel’e aittir. Opera 2 perdedir. İlk gösterimi İstanbul Devlet Opera ve Balesi tarafından 21 Kasım 2015’te İstanbul’da Süreyya Opera Sahnesi’nde gerçekleşmiştir.

Operanın ilk perdesinde, kâr için dünyayı yaşanmaz kılan egemen güçler, dünyadan kaçarlar, başka bir gezegene yerleşirler ve hapse attıkları bir bilginden faydalanmak isterler. Yardım etmezse kızı Leyla’nın öldürüleceğini öğrenen Bilgin yardım etmeyi kabul eder. Gittikleri gezegende, Antik Yunan tanrılarından Zeus ve Hera ile karşılaşır. Tanrılar insanların onlara inanmadıklarını hissedince gezegeni değiştirmeye karar vermişlerdir. Zeus ile Bilgin’in kızı Leyla arasında yeşeren aşk Hera’nın kıskanmasına neden olur. İkinci perdede, dünyadan gelen ‘Başkan’ tanrıları yok etmeye çalışır fakat başaramaz. Operanın son sahnesinde tüm bunların Bilgin’in rüyası olduğu anlaşılır. Uyandığında Bilgin’in evine sivil görevliler gelir ve onu düşüncelerinden ötürü tutuklayıp götürürler. “Başka Dünya” operası politik bir opera olarak başlamakta, özgürlüğü anlatan bir arya ile son bulmaktadır, hür bir geleceğin sunulduğu bir final beklenirken opera gerçek hayattan tutuklanma sahnesi ile biter. Eserin finali gerçek hayatta dünyadaki bir zemine oturmakta, gerçeklik vurgusu, gerçek ve güncel sorunların yaşanması şeklinde dile getirilmektedir.

“Başka Dünya”, Sürrealizmin işlendiği önemli Türk operalarından biridir. Diğer yandan bu operada Antik Yunan tanrıları mizahi bir biçimde karakterize edilmişlerdir. Sürrealizmin bir ifade aracı olarak kullandığı mizah, bu operada Zeus, Hera ve Soytarı karakter betimlemeleriyle seyirciye aktarılmıştır. Yunan mitolojisinde gücün temsili ve insanların babası olan Zeus, “Başka Dünya” operasında ise mizahi bir şekilde ele alınmış, Antik Yunan mitolojisinde de olduğu gibi çapkın ama gücü temsil eden bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır, eşi Hera ise kadınların ve evliliklerin koruyucusu Tanrıça rolündedir. Hera’nın Zeus’un Leyla’ya olan ilgisinden ötürü onu çok kıskanması operada mizahi bir biçimde işlenmektedir.

“Başka Dünya” operasında dekor olarak Gezegenerler arası geçişler için 2 farklı kapı kullanılmıştır. Dekor olarak kullanılmak istenen görsel unsurlar projeksiyon yöntemi ile sahne duvarlarına yansıtılmıştır. Zeus ve Hera karakterleri sahnedeysen arka duvarlara Zeus ve Hera’nın heykel görüntüleri yansıtılmıştır. Sahnede işlenen konuların izleyiciler tarafından anlaşılabilmesi, mekân ve anlatılan olay ile bağlantı kurulabilmesi için uzay aracı ve astronotların görüntüleri yansıtılarak desteklenmiştir.

Şekil 3. “Başka Dünya” Operası, Arka Plana Yansıtılmış Zeus ve Hera Heykelinin Görüntüsü (“Başka Dünya” Operası Video Kaydı Ekran Görüntüsü, 2015)



Kostüm seçiminde Tanrıların sembolize ettiği varlıklara gönderme yapılmış, Zeus’a gücü temsil eden bir takım elbise ve pelerin, Hera’ya ise sembolize ettiği hayvan olan tavus kuşu tüyünden bir taç ve tüylerden yapılmış bir kıyafet giydirilmiştir (Şekil 3). Gök Tanrısı olan Zeus’un heykellerinde tasvir edildiği gibi uzun beyaz bir sakalla rol aldığı görülmüştür (Şekil 4). Bunun yanında Zeus’un giydiği kostüm renginin mavi seçilmiş olmasının yine gökyüzü, şimşek ve gök gürültüsü kavramlarına çağrışım yaptığı yargısına varılabilir (Şekil 4). Operada bir mitolojik karakter olarak belirtilmeyen Soyтары rolünün ise kostümü bakımından incelendiğinde Yunan mitolojisindeki yarı hayvan, yarı insan olduğu bilinen Satir (Kır ve Orman Koruyucusu) olduğu düşünülmektedir. Soyтары karakterinin şapkasına takılan boynuzlar, bu karakterin hayvan ve insan karışımı görünümünde bir hibrit canlıyı temsil ettiği düşüncesini uyandırmaktadır (Şekil 4). Tanrıların kostüm tasarımlarında hayvanları da tasvir etmesi, operaya daha fantastik bir etki katmıştır. Zeus’un etrafında hareket eden, sürünerek yer değiştiren karakterlere siyah, vücudu kapsayan kıyafetler giydirilmiştir. Bazen dört ayak üzerinde duran bu karakterlerin köleliği temsil ettiği düşünülmektedir. Dünya’dan diğer gezegene gelen insanlara ise (Leyla, Bilgin ve Komutan) günümüzde kullanılan kıyafetler kostüm olarak seçilmiştir (Şekil 4).

Şekil 4. “Başka Dünya” Operası, Zeus, Hera ve Soyтары Karakterlerinin Kostümleri (İstanbul DOB Arşivi, 2015)



Librettosu Tarık Günersel'e ait olan "Başka Dünya" operası, Librettistin 20 yaşında yazdığı "Purple Planet" piyesinden hareketle, tekrardan düzenlenerek libretto metnine dönüşmüştür. Librettonun Türkçesi sade ve özenli bir dille yazılmıştır. Kâr, kelimesi olumsuz anlamda yarar sağlamak anlamında kullanılmıştır. "Başka Dünya" operasının Librettisti Tarık Günersel, karşılıklı diyalogların çoğunlukta olduğu kafiyeli tekrarlardan oluşan kelimeler kullanarak eserin librettosuna son halini vermiş, reçitatif bölümler de operanın içerisinde yer almıştır. Günersel, sözcükleri izleyicilerin anlayabileceği yalınlıkta seçmeye özen göstermiştir.

Librettodan operanın ana temasını anlatan örnek bir dörtlük:

Nefes almak bile parayla.
Kâr uğruna bu zarar.
Kâr tutkusuna kurban dünya.
Yok olmak üzere tüm insanlar.

Librettoda argo kelimelere de rastlanmakta, ayrıca kafiye yaratmak ve mizah katmak amacıyla da konuyla ilgisi olmayan ama ahenkli olsun diye dörtlüklerde konu akışını komikleştiren kelimeler de kullanılmıştır.

Hera: Rezalet!
Zeus: Felaket!
Leyla: Sefalet!
Soytarı: Sandalet!

Eser bazı özellikleriyle günümüz dünyasının gerçeklerini yansıtmaktadır, çevre bilincine dönük duyarlılık atmosferin bozulmasına dikkat çekilerek seyirciye yansıtılmıştır. Diğer yandan baskı rejimine karşı durma mücadelesi ise bu operanın politik bir özellik sergilediğini gösteren bir bulgudur. Çevre bilincine vurgu yapılarak gerçeklik algısı oluşturulmaya çalışılırken diğer yandan Antik Yunan mitolojisindeki Tanrılara biçilen roller ve görevler ile gerçeküstücülük işlenmiştir. Sürrealist ve gerçekçi yaklaşımların bir arada yansıtıldığı "Başka Dünya Operası" mitolojik öğeleri günümüzdeki olaylar örgüsüyle birleştirip, fantastik bir dünya yaratıp, opera sanatının anlatım gücünü kullanarak gerçekleştirmekte, kültür aktarımı ile sürdürülebilirliğe katkı koymaktadır.

İnanna

"İnanna" operasının bestesi Çetin Işıkoğlu'ya, librettosu Eflatun Neimezade'ye aittir. 3 perdeden oluşan eser, ilk kez Ankara Devlet Opera ve Balesi tarafından Ankara'da 2006 yılında sahnelenmiştir. Esere adını veren İnanna, aşk, bilgelik ve barış tanrıçasıdır, operadaki baş karakterdir. İnanna, Babil ve Asur'un tanrıçasıdır, Sümer mitolojisindeki adı İştardır. Opera Sümer'de geçmektedir, Sümerlerle Gutiler arasında geçen savaş ile başlar, savaşı Sümerlerin kazanmasının ardından İnanna'yla evlenmek isteyen kral oğullarından Dumuzi'yi seçer. Düğün hazırlıkları sürerken yeraltı dünyasının sahibi Parsekun "İnanna"yı kaçıtır. İkinci sahne Dumuzi'nin İnanna'yı kurtarmak için çıktığı yolculukta başına gelenleri anlatmaktadır. Dumuzi İnanna'yı bulur ve kurtarır, birlikte Sümer'e dönerler. Üçüncü perdede, halk Dumuzi ve İnanna'nın Sümer'e dönüşünü kutlar, Dumuzi kral ilan edilir. Dumuzi ve İnanna'nın düğünü esnasında Elamlar, Martullar ve Asurların Sümerlere savaş açtığı haberi gelir. Savaş haberleri nedeniyle kral oğulları tartışmaya girerler, İnanna barış çağırısı yapar. Parsekun geri döner ve İnanna'yı öldürür. İnanna ölmeden önce Dumuzi'ye olan aşkını son kez dile getirir ve insanları barışa davet eder ve ölür. İnanna'nın ölümünden sonra kin ve düşmanlığı aralarından silen kral oğulları, barış ve özgürlük adına birleşerek Sümer'i kurtarmak üzere Kral Dumuzi ile yola koyulurlar.

Aşk, bilgelik ve barışı temsil eden İnanna, kadın figürü olarak da opera boyunca güçlü bir karakter olarak sergilenmiştir. Operada gördüğümüz diğer roller ise yine Sümer mitolojisine dahil olan Utu, Dumuzi, Ereşkigal ve Ningale karakterleridir. İyi ve kötünün karakterler aracılığıyla işlendiği "İnanna" operasında, İnanna, Dumuzi "iyi" yi, Parsekun ise "kötü" yü temsil etmiş, barış ve savaş birlikte işlenmiş, karakterler üstlendikleri Tanrı rollerini ve Tanrıların temsiliyet özellikleri üzerinden sergilemişlerdir.

Dekorlarda ise Sümer uygarlığını sembolize eden canlı ve cansız varlıklara yer verildiği tespit edilmiştir. Büyük bir tapınak dekor olarak kullanılmış, tapınağın önündeki hayat ağacının üstüne barışın sembolü olan güvercin heykeli yerleştirilmiştir. Operanın büyük bir kısmında yer alan karşılıklı şekilde duran iki bayraktan birinin üzerinde yine İnanna'nın sembollerinden olan, mükemmelliğin, koruyuculuğun, Şeytan'ın ve insanlığın sembolü pentagram (beş/sekiz köşeli yıldız), diğerinde ise kanca şeklindeki kamış düğümünün yer aldığı görülmüştür. İkinci perdenin birinci tabloda dekor olarak büyük bir ağ kullanılmıştır, sahne karanlıktır. İkinci tabloda ise, Parsekun'un İnanna'yı kaçırmak için hapsediği sahnenin dekoru postmodern bir anlayışla hazırlanmıştır, dekor tapınağın bodrum katını tasvir etmektedir, eski bir garajı andırmaktadır.

Şekil 5. “Inanna” Operası Dekor (Ankara DOB Arşivi, 2006)



Kostümlerin büyük çoğunluğu eski uygarlıkların kıyafetlerine ve giyimlerine çağrışım yapacak biçimde tasarlanmıştır (Şekil 5). “Inanna” operasında Aşk ve Bereket Tanrıçası olan “Inanna” için seçilen kostümün diğer karakterlerden ayrılarak turuncu, pullu, uzun bir gece elbisesiyle daha göz alıcı ve gösterişli olduğu görülmüştür (Şekil 6). Sümer mitolojisinde “Inanna”yı temsil eden sembollerden olan güvercinin, Dumuzi karakteri kral olurken “Inanna”nın Dumuzi’ye giydirdiği pelerininin arkasına işlendiği tespit edilmiştir (Şekil 7).

Şekil 6. “Inanna” Operası, “Inanna” Karakterinin Kostümü (Ankara DOB Arşivi, 2006)



Eflatun Neimetzade “Inanna” operasının metnini, tarihsel bir olay örgüsü şeklinde yazmıştır. Eserin librettosu operanın konusunu sade bir dille aktarırken, olay akışları birbirine bağlantılı olarak yazılmıştır. Aşk, savaş ve barıştan dörtlükler içeren librettoda aynı zamanda Sümer mitolojisine dair sözlere de rastlanmaktadır. “Inanna” operasının librettosu ve mitolojik unsurlar arasında kurulabilecek en önemli bağ Sümer mitolojisine ait Tanrı ve Tanrıça isimlerinin orijinal olarak kullanılmasıdır. Aşağıdaki dörtlük Sümer mitolojisindeki Tanrılardan bahsetmektedir.

Şekil 7. “İnanna” Operası, Dumuzi Karakterinin Giydiği Kral Pelerininin Arkadan Görünümü (“İnanna” Operası Video Kaydı Ekran Görüntüsü, 2006)



“İnanna”

Büyük Tanrılar Nanna, Enki, Ninutra
İskur, Utu, Nisku, Nidaba
Nippur’da toplandık, karar aldık
Kral Enlil’e karşı açtık savaş

Operanın bestelenme fikrinin dönemin Kültür Bakanı ve Sümerolog İlmiye Çığ’a ait olması, Mezopotamya mitolojisinin Türk operalarında işlenmesi ve tarihin ilk medeniyetlerinden biri olan Sümer uygarlığını tanıtmaya bakımlarından “İnanna” Operası sürdürülebilirliğe katkı koymaktadır. Anadolu halkının kültürünü de yansıtan “İnanna” operasında aynı zamanda Anadolu kadın ve erkek kültürel özellikleri de operadaki karakterler aracılığıyla seyirciye aktarılmaktadır. Tanrıça İnanna operada da Anadolu’daki kadın kimliğinin ulviliğini işleyen, aşkın ve cesaretin sembolü, tek tanrılı dinleri dahi etkilemiş bir karakteri oynamıştır (Küçük ve Koçaslan, 2018).

“İnanna” operasındaki opera-mitoloji ilişkisini ortaya koyan önemli hususlardan biri de, Sümer panteonunda yüzlerce Tanrı ve Tanrıça bulunmasına rağmen bunlar arasında özellikle ilk çağlarda (anaerkillikten kalma bir gelenek olarak yorumlayabildiğimiz) Tanrıçaların hükmeden ve yöneten rollerde karşımıza çıkmakta olduğudur. Bu mitolojik özelliği ise, İnanna’nın kadın hükümdar ve toplum üstünde söz sahibi olduğu düşüncesi, İnanna’nın kral olacak kişiyi adaylar arasından kendisinin tayin etmesi ve kral pelerinini bizzat giydirmesi desteklemektedir.

Opera-Mitoloji-Sürdürülebilirlik İlişkisi

Sürdürülebilirlik³, 1987 tarihli Birleşmiş Milletler Brundtland Raporu diğer adıyla Çevre ve Kalkınma Komisyonu raporunda, bugünün ihtiyaçlarını, gelecek nesillerin kendi gereksinimlerini karşılama yeteneğinden ödün vermeksizin yerine getirmek olarak açıklanmıştır (Brundtland, 1987). Bu araştırmada sürdürülebilirlik kavramı, geçmişte insanların dünyayı ve yaşamı anlamaya dair oluşturmuş oldukları hikayelere dayalı olan mitolojiyi, günümüzde halen gücünü ve etkisini devam ettiren bir sanat dalı olan operalar aracılığıyla topluma aktararak ve geliştirerek yaşatmak olarak ele alınmıştır.

Geçmişten günümüze insanların yaşamı anlamaya dair oluşturdukları mitler, Anadolu topraklarında Antik Yunan ve Mezopotamya inanç ve anlatılarını biçimlendirdiği şekliyle karşımıza çıkmıştır. Çok geniş bir kaynak olan Antik Yunan mitolojisinin yanında Mezopotamya mitolojisi de kültürü anlamaya dair ipuçları vermektedir. “İnanna” operasında da işlendiği üzere, Sümer mitolojisi Yunan mitolojisine göre daha barışçıl olayları anlatan hikayelere yer vermiştir. Mitolojiyi konu edinen Türk operalarının sürdürülebilirlik bağlamında, özellikle Anadolu ve Mezopotamya mitolojilerinin günümüze aktarımında önemli bir rol üstlendiği görülmektedir. Anadolu ve Mezopotamya mitlerinin opera ile aktarımı mitolojinin tekrardan halkla etkileşimini aktif kılmasıyla, kültürel bellek, kimlik, aidiyet ve sürekliliği sağlamaktadır (Akyıldız ve Olğun, 2020). Operalar vasıtasıyla yeniden ele aldığımız mitolojide konu edinilmiş olan tarih, din, doğa

³ Sanat alanında da yok oluşa meydan okuma, sanatın taşınması ve sanatın sanatla geleceğe aktarılması (Mızıkacı, 2022)

olayları, astroloji, uzay konuları aktarıldıklarında değişip, dönüşerek, yeni bir biçim elde ederek kültürel devamlılığı sağladığı gibi kültür gelişimine de katkıda bulunmaktadır. Somut olmayan kültürel mirasın aktarımında rol üstlenen mitoloji ve mitolojiyi konu edinen sanatlardan biri olan opera ele aldığı mitolojik unsurlarla ortak kolektif kimliğin korunması ve devamlılığını sağlamada önemli rol üstlenmektedir.

Genelde sanat, özdele opera aracılığıyla aktarılan birçok farklı kültürel unsurdan biri olan mitoloji, sürdürülebilirlik olgusunda bir taşıyıcı görevi de görmektedir. Sanat sürekli olarak geçirdiği evrimle, dönüşen, değişen ve gelişen bir yapı sergileyerek, özünde sürdürülebilirliği barındıran bir alandır (Mızıkacı, 2022). İnsana ve yaşama dair herşeyi içeren mitoloji, hikayeler, efsaneler, destanlar üzerinden yapılan anlatılarla opera ile yaşamaya devam eden bir kültürel unsur olarak günümüzde karşımıza çıkmaktadır. Ritüellerin gelecek nesillere aktararak varlıklarını sürdürüyor olması, bireyden topluma uzanan birçok ihtiyacın bu ritüeller aracılığıyla giderildiğini göstermektedir (Celasin, 2007). Hitit uygarlığında düzenlenen törenler yapıldığı dönemdeki toplumsal birçok ihtiyaca yanıt verirken, törenlerin müziksel uygulamalar ve mitolojinin sonraki nesillere aktarılmasında da önemli bir rol üstlendiği, bunun günümüzde ise operalar aracılığıyla yapılarak sürdürülebilirliği sağladığını söyleyebilmekteyiz. Diğer yandan, günümüz dünyasında halen devam eden savaş, doğa olayları, gizemli durumlar, daha önceki çağlarda da karşımıza birçok kez çıkmakta fakat mitlere dönüşerek fantastik kurgularla halkın dilinde dolaşmaktaydı. Şimdi ise tüm bu fantezi dünyası, mitolojiyi konu edinen operalar aracılığıyla toplumla buluşmakta, birtakım festivaller, şöenler ile kültürel platformlarda yaşam bulmaktadır.

SONUÇ

Araştırmada incelenen operalarda mitolojik unsurların, besteci ve Librettistler tarafından Antik Yunan ve Anadolu'daki kadim topraklarda yaşamış olan kültürler üzerinden aktarıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Yapılan görüşmelerde insanlığın geçmiş tarihini bilmeden, bugünü ve geleceği anlamaları, anlamlandırmalarının zor olduğu Librettist ve besteciler tarafından belirtilmiş, kültürel aktarımın gerçekleşmesinin ise geçmişi bilmekle olabileceği vurgusu yapılmıştır.

İncelenen her üç opera içerisinde mitolojik unsur olarak karakterlere yer verildiği görülmüştür. Bu karakterler "Ninatta" operasında Göğün Güneş Tanrıçası olan Arinna; "Başka Dünya" operasında Gök Tanrısı olan Zeus ve Evliliklerin Tanrıçası olan Hera ve "İnanna" operasında Aşk ve Bereket Tanrıçası olan İnanna rolleridir. Operadaki mitolojik karakterlerin rol özelliklerinin, ait oldukları mitolojilerde de benzer şekilde yer aldığı sonucuna ulaşılmış, bulgularda da belirtildiği üzere özellikle Antik Yunan mitolojisinde çapkınlığı ile ünlü baş tanrı Zeus'un, operada Bilgin'in kızı Leyla'ya aşık olmasıyla, Zeus'un eşi kadın ve evliliklerin tanrıçası Hera'nın kendi evliliği ile ilgili kıskançlık yaşamasıyla ve Sümer mitolojisinde aşk ve bereket tanrıçası olan "İnanna"'nın kendisine aşık olan damat adayları ile diyaloglarıyla, operalardaki mitolojik karakterlerin ait oldukları mitolojilerdeki özelliklerinin operalarda yansıtıldığı görülmüştür.

"Başka Dünya" ve "İnanna" operalarında mitolojik karakterler anlatılmak istenen hikâyenin başrolünde karşımıza çıkmaktadır. Diğer taraftan "Ninatta" operasında Arinna'nın başkarakter Ninatta'nın aşkına kavuşmak için olan inancını kaybetmek üzereyken ortaya çıkması ve aşkına kavuşabilmesi için "Ninatta'ya bir kehanette bulunması, günümüzde de insanların umutsuz hissettiği zor anlarında bir çözüm ve çıkış yolu aradığı gerçeğine dikkat çekmekte ve inanç ihtiyacına vurgu yapmaktadır. "Ninatta operası", içindeki mitolojik karaktere atfedilen misyon açısından incelenen diğer iki operadan ayrılmaktadır.

"Ninatta" ve "İnanna" operalarındaki karakterlerin kostümlerinde mitolojik olarak temsil ettikleri sembollerden yararlanılmadığı, "Başka Dünya" operasında tanrı Zeus, tanrıça Hera ve Soyтары'nın kostümlerinin Antik Yunan mitolojisindeki temsil ettikleri sembollerden seçildiği ve bu şekilde operanın anlatım gücünün desteklendiği sonucuna ulaşılmıştır.

Operaların sahnelenişlerinde kullanılan dekorların sadece "İnanna" operasında Sümer mitolojisi ve İnanna'nın sembollerinden yararlanılarak tasarlandığı, "Ninatta" ve "Başka Dünya" operalarında kullanılan dekorların ise günümüze daha yakın, sade ve modern nesnelere seçilmiş olduğu böylece geçmiş ile günümüz arasındaki bağın zamansızlık algısı yaratılarak kurulduğu sonucuna varılmıştır. Operalarda anlatım gücünü daha da desteklemek için tanrı ve tanrıça sembollerinin "Başka Dünya" operasında kostüm olarak, "İnanna" operasında ise dekor olarak kullanıldığını görmekteyiz. Her iki şekilde de tanrı ve tanrıça sembollerinin kullanımına önem verildiği sonucu ortaya çıkmıştır.

Librettistlerle yapılan görüşmeler sonucunda, opera metinlerini hazırlarlarken günümüzde hala devam eden savaş, aşk gibi konuları mitolojik unsurlar üzerinden aktararak geçmiş ve günümüz arası yaşananlardan bir bağ kurmak istedikleri anlaşılmıştır. Libretto metinleri içerisinde "Ninatta" operası içerisinde arkeologlar tarafından bulunan ve tercüme edilen orijinal Hititçe bir metin olan "Anthaşum Bayramı Şiiri" bu operayı diğer iki operadan ayıran önemli bir arkeolojik unsur olarak karşımıza çıkmaktadır, bu şiir Hititlerde baharın gelişini anlatmaktadır.

Son olarak, 21.yy. operalarında mitoloji ve mitolojik öğeler, karakterlerin mitolojik tanrılardan, dekorların ise somut kültür mirasından esinlenmesi ve librettoların tarihi konulara dayandırılması ile günümüzde yaşamaya ve aktarılmaya devam edilmektedir. Özellikle librettoların tarihi konulara dayandırılmasının nedenlerini, geçmişi öğrenme, bugünü anlama ve geleceği tasarlayıp planlayarak sürdürülebilir bir yaşama dönüştürme olarak yorumlayabiliriz.

Mitler, insan bilincinin farklı süreçlerinden geçip, zaman ve mekânı aşarak insana ve insanın doğasına ait gerçekliği, simgeler vasıtasıyla ortaya koyar (Vural,2016). Bugün de inanılan, çok ciddiye alınan mitler yaşamın bir parçasıdır, insanlar bugüne kadar hep mitoloji ile yaşamış olup, her insanın kendi mitleri ve fantezi dünyası hep var olmuştur. Sanat ve kültür ilişkisi ve etkileşimi, sürdürülebilirliğin ve kültürel gelişimin sağlanmasında iki önemli olgu olarak doğalarında barındırdıkları aktarım ve devamlılık özelliklerini geleceğe taşımayı sürdüreceklidir.

Öneriler

Bu araştırmada 21.yy. Türk operalarındaki mitolojik unsurlar, besteci ve Librettistler ile görüşülerek incelenmiş olup, müzikal bir değerlendirme yapılmamıştır. Bu operaların aynı zamanda müzikal analizlerinin yapılması araştırmacılar için yeni bir çalışma alanı olarak önerilmektedir.

Bu araştırmanın Anadolu ve Mezopotamya mitolojilerinin incelenmesi ve günümüzde SOKÜM'ün operalar, destanlar, ninniler, maniler, şiirler aracılığıyla sürdürülebilmesi için yapılacak olan kültürel miras yönetimi alanındaki çalışmalara ışık tutacağı düşünülmektedir.

Etik Komite Onayı: Bu çalışma için etik komite onayı Doğu Akdeniz Üniversitesi'nden (Tarih: 22.02.2023, Sayı: ETK00-2023-0040) alınmıştır.

Katılımcı Onamı: Yazılı hasta onamı bu çalışmaya katılan katılımcılardan alınmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Çalışma Konsepti/Tasarım- B.G.; Veri Analizi/Yorumlama- B.G., S.A.S.; Yazı Taslağı- S.A.S.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- B.G., S.A.S.; Son Onay ve Sorumluluk - B.G., S.A.S.; Malzeme ve Teknik Destek - B.G., S.A.S.; Süpervizyon – B.G.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazı BAPC projesi olup Doğu Akdeniz Üniversitesinden proje için finansal destek alınmıştır.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval was received for this study from the ethics committee of Eastern Mediterranean University (Date: 22.02.2023, Number: ETK00-2023-0040).

Informed Consent: Written informed consent was obtained from participants who participated in this study.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Conception/Design of Study- B.G.; Data Analysis/Interpretation- B.G., S.A.S.; Drafting Manuscript- S.A.S.; Critical Revision of Manuscript- B.G., S.A.S.; Final Approval and Accountability- B.G., S.A.S.; Material and Technical Support- B.G., S.A.S.; Supervision – B.G.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The article is a BAPC project and financial support was received from Eastern Mediterranean University for the project.

Yazarların ORCID ID'si / ORCID ID of the authors

Sultan Ayça SUNGUR 0009-0000-2591-7198

Başak GORGORETTI 0000-0002-0656-0688

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Akyıldız, N. A., & Olgun, T. N. (2020). Tarihi Kentlerin Sürdürülebilir Korunmasında Kolektif Belleğin Önemi: Elazığ-Harput Kenti Örneği, *Geleceğin Dünyasında Bilimsel ve Mesleki Çalışmalar 2020 Mimarlık ve Tasarım / I*, (Ed: A. Erçetin, D. Aydemir), Bursa: Ekin Yayınevi.
- Altun, I., & Çınaroğlu, M. (2020). "Tarihin Sonu" Olgusu ve Eskatologya Mitleri. *Milli Folklor Dergisi*, 16(128), 28-40.
- Atak, P. (2007). Çağdaş Türk Bestecilerinin Operalarının İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi.
- Aytımur, R. G. (2022). Türk Opera Eserlerinin Metinlerinde Yer Alan Fantastik Öge ve Unsurların İncelenmesi. *Electronic Turkish Studies*, 17, 6. 10.7827/TurkishStudies.62743

- Benson, S. (2010). Fairy-Tale Opera and the Crossed Desires of Words and Music. *Contemporary Music Review*, 29(2), 171-182. <https://doi.org/10.1080/07494467.2010.534925>
- Brundtland, G. H. (1987). Ortak Geleceğimiz Dünya Çevre ve Kalkınma Komisyonu Raporu. Ankara: Türkiye Çevre Sorunları Vakfı.
- Celasin, C. (2007). Orta Tunç Çağı'ndan Roma Dönemi'ne Anadolu Müzik Kültürü'nün Analizi, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Çakır, E. (2013). Akademik Dünyanın Kentsel İmgelerinden Mitolojik Simgelerine Üniversite Logoları. *Millî Folklor Dergisi*, 97, 53-69.
- Danışman, B. (2020). Türk Opera Sanatında Mitolojinin Yeri – Nevid Kodallı'nın “Gilgames Operası”nın, “Gilgames Destanı” ile Karşılaştırılması ve İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi.
- Güleç, İ. Ş., & Güleç, E. S. (2023). Gilgames Destanının Çağdaş Yorumu: Nevid Kodallı ve Ahmed Adnan Saygun'un Gilgames Operaları. *Conservatorium*, 10(2), 27-38. <https://doi.org/10.26650/CONS2023-13>
- Günersel T. (2007). “Şiir &Libretto....biraz da hayat”. *Sanat Dünyamız*, 102, 124-125.
- Hunter M. (1991). Some representations of opera seria in opera buffa. *Cambridge Opera Journal*, 3(2), 89-108. doi:10.1017/S0954586700003426
- Küçük, D., & Koçaslan, G. (2018). Türk Operalarında Tarih Öncesi Anadolu Medeniyetlerinin İzleri: Gilgames ve “İnanna” Operaları. *Azerbajjan National Conservatory*, 264-270.
- Midgley, M. (2003). *The Myths We Live By*. London: Taylor & Francis.
- Mızıkacı, M. (2022) (Ed.). Dünya senin ellerinde “Sürdürülebilir sanat kavramına bir bakış”. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Stanwood, P. G. (1977). Fantasy and fairy tale in twentieth-century opera. Mosaic:An Interdisciplinary. *Critical Journal*, 10(2), 183-195. <https://www.jstor.org/stable/24780291>
- T.C. Kültür Turizm Bakanlığı (2017). “Ninatta”, İstanbul: İstanbul Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları.
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı (2006). “İnanna”, Ankara: Ankara Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları.
- Tunçay, B. (2023). Tarık Günersel'in hayatı ve sanat anlayışı. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Harran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şanlıurfa.

Atf Biçimi / How cite this article

Sungur, S. A., & Gorgoretti, B. (2024). Mythological Elements in 21st Century Turkish Operas and the Relationship Between Opera-Mythology-Sustainability. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(1), 177-190. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1477782>

Barok Obua

Baroque Oboe

Ayşin Pelin KİREMİTÇİ¹ 

¹İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Ayşin Pelin KİREMİTÇİ

E-posta / E-mail : aysin.k@gmail.com

ÖZ

Obua, ülkemizde fazla tanınmayan ancak, atalarının bu topraklarda oldukça uzun süreli bir geçmişi olan çift kamışlı, tahta üfleli bir çalgıdır. Türk insanının geçmişinde ve kültür yapısında büyük rolü olan zurnanın bir türevi olan obua, isminde bulunan kalın sesli harflerden dolayı zihinlerde çok farklı, iri ve kalın sesli bir çalgı gibi canlanmaktadır. Oysa ki obua, modern orkestralarda soprano çalgı olarak tanımlanan narin bir çalgıdır. Bu çalışma; Türk insanıyla bütünleşmiş bir çalgı olan zurnanın Avrupa macerasında obuaya, dönemin ismiyle Barok Obua'ya evrilme sürecini içermektedir. Bu çalışma süreci öncesinde, obua ve nefesli çalgılarla ilgili yabancı kaynaklar taranmış, kütüphaneler, müzik ve çalgı dergileri, ansiklopediler ve internet siteleri araştırılmıştır. Eski dönem müziklerinin ve yorum tarzlarının anlaşılması bakımından obuaya benzerlik gösteren eski çalgıları da tanımak gerektiğinden çalışma sadece Barok Dönem ile sınırlı tutulmamış, Barok öncesi dönemde de çift kamışlı tahta üfleli ilk örneklerinden yararlanılmıştır. Obua öğrencilerine Türkçe kaynak oluşturabilmek amacıyla basit bir anlatım şekli kullanılmıştır. Ayrıca bu çalışmanın, Barok Obua için eser yazmak isteyen besteciler ya da kompozisyon öğrencilerine, çalgının kapasitesi hakkında ışık tutacak bir kaynak olması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Barok Obua, zurna, çift kamış

ABSTRACT

Oboe is a double-reed, wooden wind instrument that is not well known in our country, but whose ancestors have a long history in these lands. Oboe, a derivative of the zurna, which has a great role in the history and cultural structure of the Turkish people, comes to mind as a very different, large and deep-voiced instrument due to the low vowels in its name. However, the oboe is a delicate instrument defined as a soprano instrument in modern orchestras. This work; It includes the evolution of the zurna, an instrument integrated with the Turkish people, into the oboe, or Baroque Oboe as it was called at the time, during the European adventure. Before this study, foreign sources about oboe and wind instruments were scanned, libraries, music and instrument magazines, encyclopedias and websites were searched. Since it is necessary to know the old instruments that are similar to the oboe in order to understand the music of the old period and their interpretation styles, the study was not limited to the Baroque Period, but the first examples of double-reed wooden wind instruments were also used in the pre-Baroque period. A simple form of expression was used in order to create a Turkish resource for oboe students. In addition, this study is intended to be a resource that will shed light on the capacity of the instrument for composers or composition students who want to write works for the baroque oboe.

Keywords: Baroque oboe, shawm, double reed

Başvuru/Submitted : 08.05.2024
Revizyon Talebi/
Revision Requested : 27.05.2024
Son Revizyon/
Last Revision Received : 30.05.2024
Kabul/Accepted : 31.05.2024
Online Yayın /
Published Online : 04.06.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

The baroque oboe, which is generally encountered in the advanced stages of oboe training, is a very enjoyable instrument to discover, especially for people who are interested in history. Understanding that many finger positions, playing techniques and flexibility in lip positions, which are learned without questioning throughout the training process that starts at the beginning stages of modern oboe training, depend on this instrument, increases the interest in the baroque oboe. It has become necessary to examine the structural qualities of the baroque oboe and examine its historical journey in order to popularize the unique sound of this instrument, which is very rare in the active music world, especially in Türkiye, and to understand the feature of performing baroque music with original instruments. In this study, in addition to the baroque oboe, examples of other double-reed instruments that have gained popularity in various regions such as Europe, Africa, the Middle East and the Far East are also given in order to shed light on the historical development.

In this study, the changes in the size and physical structure of this double-reed woodwind instrument according to geographical regions and the fact that timbral differences emerged with the use of available materials in its habitat have been emphasized. It has been stated that reed sizes also change to facilitate the use of glissando due to the different influences of regional cultures. For example, voice shifting forms, which are very common under the influence of the Arab culture in North Africa, were achieved not by changing finger positions but by controlling lip pressure with a wide reed structure. This playing technique and similar ones are parallel to the musical culture of the people of all regions. In addition to the wood materials used in double-reed wind instruments in the Far East, bambo-shaped pikes are also found. However, the fact that these bambo trunks, which are directly exposed to moisture, are less durable than wooden trunks, prevented most instruments from surviving to the present day.

One of the biggest problems in the playing of the baroque oboe is the difficulty of playing tonalities containing complex tonalities (3 sharp/flat and above). It started with the understanding of music developing over time and increasing expectations, with the aim of facilitating the finger positions of the keys added to the instrument in tonalities containing complex tonalities and seeking solutions to the intonation problems that arise. The first keys added to the Baroque oboe, the C and E flat keys, which could not be achieved with lip pressure control, were adopted as standards for many years and were applied to the instrument with the ornamental features brought by the period. Examples of ornamentation from personalized instruments with social, religious and cultural influences are also included in this study.

GİRİŞ

Obuanın atası olan ve dönemin ismiyle anılan Barok Obua, tıpkı modern obua gibi fazla tanınmamakta ve hakkında çok az Türkçe kaynak bulunmaktadır. Barok eserlerin dönem çalgılarıyla icra edilmesi tüm dünyada ilgiyle karşılanmakta ve yayılmaktayken, ülkemizdeki obuacıların ya da obua öğrencilerinin Barok Obua ile ilgili bir çalışma yapamaması bu konuda büyük bir eksiklik yaratmaktadır. Barok Dönemin orjinal çalgılarına erişilmesinin oldukça zor olması, erişilmesi durumunda da zamanın yıpratıcı etkileri nedeniyle fiziksel değişimlerin, çalım kalitesini kötü anlamda etkilemesi bakımından bazı yabancı çalgı yapımcıları Barok Dönemde kullanılan çalgıların taklitlerini yapmaya başlamış ve bu konudaki eksikliği büyük ölçüde kapatmışlardır. Ancak, günümüzde kullanılan modern ve çok perdeli obua ile Barok Obua arasındaki çalım pratiği oldukça farklılık göstermektedir. Bu makalede Barok Obuanın fiziksel yapısının yanında çalma pratiğindeki bazı önemli noktalara değinilmiş, deneyimsel fikirler ve çalım önerileri paylaşılmıştır.

Barok Dönem öncesi çeşitli bölgelerde rastlanan çift kamışlı nefesli çalgılardan kısaca bahsetmek, Barok Obua yapısının daha iyi anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

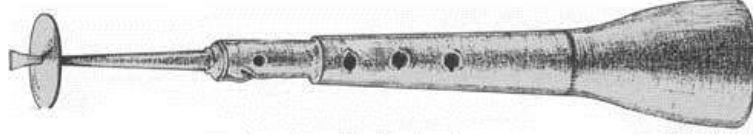
Barok Dönem Öncesi Çift Kamışlı Nefesli Çalgılar

Antik Yunan ve Mısır gibi kadim uygarlıkların kültürel yapılarında önemli bir yere sahip pek çok çift kamışlı obua benzeri çalgı, antik kalıntılarda tasvir edilmiş, metinlerde anlatılmış ve bazıları günümüze kadar kalabilmiştir. Ağaç, hayvan kemiği ya da boynuzundan yapılan ve ucunda çift kamışlı bir ağızlığın bulunması, bu çalgıların ortak özelliğidir ve bu nedenle obuaya benzerlik göstermektedir. Barok Dönem öncesinde bu çalgılardan bazı örnekler bölgelere göre sıralanabilir.

Afrika

Afrika bölgesinde daha çok vurmali çalgılar görülse de üflemeli çalgılardan en çok flüt tipinin yaygın olduğu bilinmekte, yanı sıra *Alghaita* isimli obuaya benzerlik gösteren çalgı da kullanılmaktadır (Şekil 1). Bu çift kamışlı çalgı genellikle sert ağaçlardan ya da hayvan boynuzlarından yapılmıştır (Young, 1998). Çalgının delik sayısı bölgelere göre

değişiklik göstermekte, 6-10 arası nota deliği açılabilir. Oldukça basınçlı bir nefes tekniğiyle çalınması gereken bu çalgıda, Arap müziğinde yer alan yarım ve çeyrek sesler deliklerin yarım kapatılması ve dudak pozisyonunun kontrolü ile sağlanmaktadır. Bulunduğu bölgeye göre boyut ve malzeme farklılıkları görülebilir. Afrika kıtasındaki habitat gereği malzeme seçilerek yapıldığı bilinmektedir.



Şekil 1. Alghaita (Nijerya)

Avrupa

Avrupa bölgesinde Orta Çağ ve Rönesans'dan itibaren kayıtlarda rastlanan çift kamışlı ve konik gövdeli obuaya benzerlik gösteren çalgıların genel ismi “*shawm*”dır (Şekil 2). Buna rağmen yöresel olarak *shawm*'ın gövdesi de ismi gibi değişiklikler göstermektedir. Türkiye’de “*zurna*”, Almanya’da “*schalmel*,” İngiltere’de “*shawm*”, eski Fransa’da “*chalemie*” ve eski İspanya’da “*chalemel*” gibi, her Avrupa ülkesi, çalgının kendilerine ait olan bir çeşidini yaratmıştır. Dış mekan çalgısı olarak şöhrete kavuşan *shawm* ailesi çalgılarının, şenliklerde, düğünlerde ve açık hava kutlamalarında oldukça sık kullanıldığı bilinmektedir. Günümüzde de bazı tarihsel çalgı sanatçıları tarafından, oda orkestraları ve Rönesans müziğinde sıklıkla kullanılmaktadır.



Şekil 2. Shawm



Şekil 3. Bombarde (Fransa)

XV. Yüzyılın başlarında, *Bombarde* ve *Shawm* iki ayrı çalgı olarak görülmüştür. *Shawm* soprano bölümleri, *Bombarde* ise tenor bölümleri çalmaktadır (Şekil 3). *Bombarde* sadece saray müziğinin değil, halk müziğinin de temel parçası olmuştur. *Bombarde* çalana “*talabarder*” denir. *Bombarde* öyle çok nefes gerektirir ki, talabarder uzun süre devamlı çalamaz. Bu yüzden bu müzik türünde solo ve koro bölümler vardır. *Bombarde* soloyu çalar ve diğer çalgılar aynısını tekrarlarlarken, çalgıcı dinlenir (Haynes, 1981). Sopranodan basa çeşitli boyutlarda geniş bir ailesi vardır. Çalgının yapısına göre ağızlık boyutları da değişiklik göstermektedir. Bugün hala çeşitli yöresel – tarihsel festivallerde rastlanabilir.



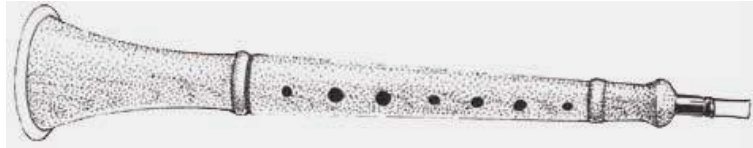
Şekil 4. Krumhorn (Almanya)

Krumhorn “Kıvrılmış Korno” anlamına gelir. Karakteristik şekli balık oltası gibidir. İsmi ilk olarak 1489’da Dresden’de ortaya çıkmıştır. XVII. Yüzyılın ortalarına kadar çalındığı bilinmektedir. Standart konser *krumhorn*ları sol tonunda, altodur (Şekil 4). İki tenor ve bas çeşitleri de vardır. Soprano çeşidine ender olarak rastlanır. Yedi deliği ve kalın notalar için üç uzatma perdesi bulunur. *Krumhorn*’un sesi diğer çift kamışlı çağdaşlarından nispeten daha yumuşak ve sakin bir tona sahiptir. Bu kendine has ses renginden dolayı Modern Avrupa Müziğinde ender de olsa tekrar kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 5. Çanta içinde Beş Tartoelten (Ejder Shawm) (İtalya/Güney Almanya) XVI. Yy

Rönesans döneminde, insan sesini taklit edebilen çalgılara çok değer verilirdi. Bu nedenle, farklı sesler, farklı çalgılarla temsil edilirdi. Böyle bir aile oluşturan bu ejder biçimindeki zurnalar, tamamen kendine hastır ve eşi benzeri yoktur (Şekil 5). Çift kamışlı ağızlık, kuyruk tarafına takılır. Ejderin vücudu boyunca spiral gibi etrafını saran konik metal boru yüzünden bu kalın sesli çalgı, kısa boyuttadır. İmparator I. Maximilian’ın¹ sarayındaki maskeli balolarda akustik ve hatta görsel efektler için benzer çalgıların kullanıldığı düşünülmektedir.



Şekil 6. Piffero (İtalya)

Piffero ya da *piffaro*, obua ailesinden, konik borulu, çift kamışlı bir çalgıdır (Şekil 6). Kuzeydoğu İtalya’da geleneksel müzik çalmak için kullanılır. Orta Çağ shawm’ına benzer. Bombarde ailesine mensuptur, Sol tonundadır². Bu çalgıda kullanılan kamış, “*pirouette*” konik bir pirinç (günümüzde kullanılan korangle tüpüne benzer) tüpe takılır. Doğulu ve

¹ Habsburglu I. Maximilian (22 Mart 1459 - 12 Ocak 1519), Kutsal Roma İmparatoru. 1493 yılından ölümüne kadar hüküm sürmüş, yaptığı savaşlar ve evlilikler sayesinde Habsburg Hanedanı’nın nüfuzunu arttırmıştır.

² Radevsky, A. (2000) *The Illustrated Encyclopedia of Musical Instrument*. University of Victoria

eski obualara ait olan bu özellik, İtalya'da tektir. *Pifferonun* biri arkada olan ve sol el başparmağı ile kapatılan sekiz ses deliği vardır. Temizlemek için kullanılan horoz kuyruğu tüyü, icra sırasında çalgının kalağında takılı olarak durur. Ayrıca, *bifora* ya da *pifara* denilen *piffarodan* biraz daha büyük bir Sicilya çalgısı daha vardır. Özellikle İtalyan köy festivallerinde, düğünlerde ve kutlamalarda sıkça çalınmaktadır.



Şekil 7. Dulzaina, Dolçaina (İspanya)

Dulzaina, obua ailesinin İspanyol çift kamışlı çalgısıdır (Şekil 7). Konik bir şekli vardır ve bombardenin benzeridir. İspanya'da bölgelere göre pek çok çeşidi bulunmaktadır. Örneğin, Valencia'da "*dolçaina*" ya da "*xeremia*" adıyla bilinir ve *tabalet* denilen bir davul eşliğinde çalınır. *Dulzaina*'nın Katalan çeşidine, *dolçaina* ya da *gralla* denir. Bask bölgesindeki ismi *Bolin-Gozo*'dur. "*Dolçaina*" terimi, XIV. Yüzyılda Fransa'dan gelmiştir.



Şekil 8. Üstte Zurla (Makedonya), Altta Zurna (Türkiye)

Zurnanın 30–60 cm. arası değişik boyları bulunur (Şekil 8). Üstünde altı, altında ise bir olmak üzere toplam yedi deliği vardır. Genellikle erik, kayısı, şimşir, ceviz gibi ağaçlardan yapılır. Ses rengine göre; Kaba Zurna, Orta Kaba Zurna ve Cura Zurna (Zil Zurna) olmak üzere üç çeşittir. Sesi, güçlü, renkli, canlı, heybetlidir. Sesinin gürlüğü nedeniyle daha çok açık alanlarda; köy düğünlerinde, asker uğurlamada, spor faaliyetlerinde, halk oyunlarında ve benzeri törenlerde kullanılmaktadır. Osmanlı Mehterinin en önemli çalgılarından biridir. Orta oyunu gibi çeşitli geleneksel oyunlarda da kullanıldığı bilinmektedir. Daha çok davul eşlikli çalınmaktadır.

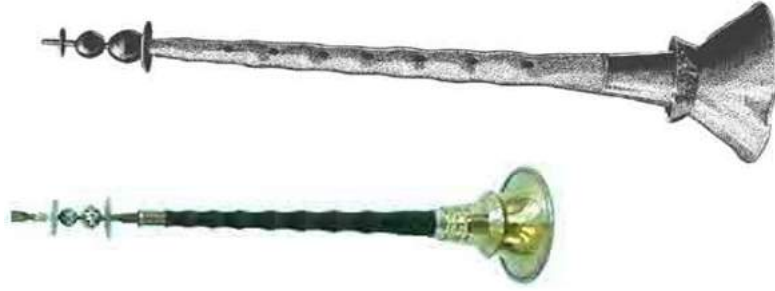
Uzak Doğu



Şekil 9. Hiçiriki³(Japonya)

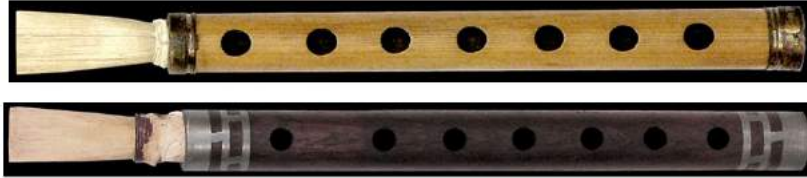
³ Vikipeki içinde Erişim Adresi <https://en.wikipedia.org/wiki/Hichiriki>

Gagaku müzik tarzının en tipik özelliklerinden biri *Hiçiriki*'nin burundan gelen nazal tonudur (Şekil 9). Bu ton, *Gagaku* müzik tarzının bütün çalgılarında oldukça fazla olmak üzere müziğin her türünde kullanılır. Hiçiriki sesinin, ruhsal boyutta yaşayan insanların sesini ifade ettiği söylenmektedir. *Gagaku* parçasının ana melodisi, sık sık *Hiçiriki* tarafından sürdürülür fakat çalgının ses genişliği sadece bir oktav kadar olduğundan çok zengin süsleme teknikleri geliştirilmiştir. *Hiçiriki*'nin çift kamışı öyle geniştir ki aynı parmak pozisyonunda sadece kamış kontrolüyle üç ses aralığı gibi bir ses değişikliği uygulanabilir. Çalgının bambu gövdesi, 18 cm uzunluğunda 1,5 cm çapındadır ve nispeten ovaldır. Çalgının ön yüzünde yedi, arka yüzünde iki delik vardır. Çalgının uçları ve parmak delikleri arasındaki bölümler, vişne ya da huş ağacının kabuğundan ince şeritlerle sarılmıştır. “*Shita*” veya “*dil*” denilen kamışı 5,5 cm uzunluğundadır. *Ashi* kamışlarından, üst tabakası kazınarak ve ikiye katlanarak yapılır. Kamışın, çalgı içine sokulan ucu, Japon kâğıdı ile sarılır ve kamışın iki parçası birbirine Hint kamışı ile bağlanır. Çalgı kullanılacağı zaman, kamışı ıslatmak gerekir, kamışı sıcak yeşil çaya batırmanın en iyi yöntem olduğu düşünülmektedir.



Şekil 10. Sono (Çin)

Sono ses çıkartması oldukça zor olan çift kamışlı bir çalgıdır (Şekil 10). Çin'deki köy düğünlerinde bu çalgıya oldukça sık rastlanır. Bu çalgı, ilk olarak *Wei* ve *Jin* döneminde (M.S. 200–420) ortaya çıkmıştır (Wilson, 1976). Yaygın olarak yerel tiyatro oyunlarında ya da şarkıcı ve dansçılara eşlik etmekte kullanılmaktadır. Düğün, cenaze törenleri ve diğer kutlamalarda da solo ya da grup içinde sıkça görülmektedir. Kalak kısmına eklenen metal bölüm kendine has sivri bir ses üretmektedir.



Şekil 11. Guanzi, Bili (Çin)

Silindirik ve kamışlı bir ağızlığı olan *Guan*, burundan gelen nazal ses özelliği ve değişik boylarda bulunan tipleriyle yaygın bir Çin halk çalgısıdır (Şekil 11). *Guan* antik çağlarda “*bili*” olarak bilinmektedir. Çin'e, *Sui Hanedanlığı* civarındaki *Quici*'den⁴ getirilmiştir. Bugün ise genel olarak “*Guan*” ya da “*Guanzi*” denilmektedir. *Guan*, Çin'in hemen her yerinde bulunabilir. Halk müziğinde ve en çok *Budist* ve *Taoist* dini müzikte rastlanır. *Guan* genellikle yapısal ve tını rengi bağlamında *Kuzey Guan* ve *Güney Guan* olarak ikiye ayrılır. *Kuzey Guan* tahtadan yapılırken *Güney Guan* bambu kamışından yapılmaktadır. *Guan* kendine has bir tınıya sahiptir ve genellikle müzik topluluklarına ve orkestralara özel bir renk katmak için kullanılır.



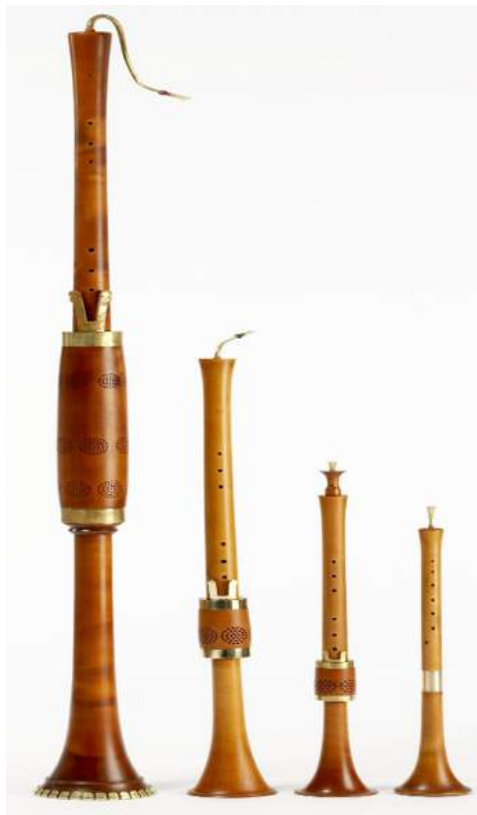
Şekil 12. Balaban, Duduk ya da Duduki

⁴ Bugünkü *Xinjiang* eyaletinde bir bölge

Duduk, silindir şeklinde düz şekilli çift kamışa sahip bir Ermeni çalgısıdır (Şekil 12). *Duduk* genellikle “*dam*” adında sadece bir sesi uzun uzun çalan ikinci bir dudukla beraber çalınır. Batıda film müzikleri ve son zamanlarda popüler müziklerde duyulmasıyla tanınmaya başlanmıştır. Türkiye’de “*mey*”, Gürcistan’da “*dudki*”, İran, Irak ve Azerbaycan’da “*balaban*”, Rusya ve Ukrayna’da “*duduka*” ya da *dudka*, Bulgaristan’da “*daduk*” olarak bilinir. *Duduk* İpek Yolu boyunca ilerleyip Asya çeşitlerini türetmiştir. Kore’de “*piri*”, Çin’de “*guanzi*” ve Japonya’da “*hiçiriki*” ye benzerlik göstermektedir.

Duduk’un geçmişi çok eskilere dayanmaktadır. 1500 ila 3000 yaşında olduğu tahmin edilmektedir. *Duduk*’un bugünkü şekline benzeyen en eski çalgılar kemikten ya da tamamen kargıdan yapılmıştır. Bugün ise genellikle kayısı ağacından yapılır. Yöresel bir akort sistemine sahiptir. XX. Yüzyıldaki duduk, diatonik dizide ve tek oktavlı ses aralığında standartlaştırılmıştır. Arızalar ve kromatikler parmak pozisyonları ile elde edilir. Kamış bir ya da iki parça kargıdan, ördek gagası biçiminde yapılır, diğer çift kamışlı çalgılardan farklı olarak, nefes tekniğini kolaylaştırması ve kendine has acıklı sesinin çıkmasına yardımcı olması için geniş bir kamışı vardır.

RÖNESANS, SHAWM’DAN OBUAYA GEÇİŞ



Şekil 13. Shawm çeşitleri

Rönesans döneminde Avrupa’da çalgısal müziğe ilgi artmaya başlamıştır. Michael Praetorius⁵ bütün eski ve modern çalgılar üzerine detaylı tanımları ve bilgileri, “*Syntagma Musicum*” isimli eserinin ikinci cildinde belgelemiştir. (Haynes, 1981) *Shawm* ve tulum, çift kamışlı çalgılar arasında gösterilmiştir. Modern obuanın öncüsü olarak düşünülen *shawm*, sessiz kaldığı Orta Çağ döneminden sonra popüleritesini giderek arttırarak Rönesans Döneminin sevilen çalgısı ailesi haline gelmiştir (Şekil 13). *Shawm*, kamışının ve gövdesinin iç genişliği nedeniyle, yumuşak ancak çok yoğun ses ürettiği için yalnızca açık havada, şenliklerde ya da büyük aktivitelerde kullanılmıştır.

Shawm, kamışının ve gövdesinin iç genişliği nedeniyle, yumuşak ancak çok yoğun ses ürettiği için yalnızca açık havada, şenliklerde ya da büyük aktivitelerde kullanılmıştır.

1600’lerin başında, müzik dünyası, 30 yıl savaşları (1618–1648) yüzünden dramatik bir şekilde değişmiştir. Güç ve

⁵ Michael Praetorius (1571- 1621) Alman besteci, orgcu ve müzik teorisyeniydi. Çağının çok yönlü bestecilerinden biriydi ve özellikle Protestan ilahilerine dayanan müzik formlarının geliştirilmesinde önemli rol oynadı.

zenginlik, Avrupa'nın sadece saraylarında ve soylularında toplanmıştır. Bu durumdan sadece kralların ve soyluların beğenisini kazanabilen sanatçı ve müzisyenler yararlanabilmiştir. Bu güç değişikliği, ayrıca pek çok önemli gelişmelere ve icatlara yol açmıştır. Fransa Kralı XIV. Louis'nin, *shawm*'a olan sevgisi, bu çalgıyı kapalı mekânlarda da çalınabilecek bir çalgı haline getirilmesini istemesine neden olmuştur. Fakat bestecilerin kromatizm ve dinamiklerdeki (ff-pp) artan talepleri, giderek gelişen müzikte *shawm*'ın kullanımını sınırlamıştır.

Obuanın tarihindeki gelişim en çok XVII. Yüzyılda görülmüştür. Obua, XVII. Yüzyılın başlarında, soprano çift kamışlı çalgı olan 'shawm' olarak bilirse de müzik algılamasındaki büyük değişiklik nedeni ile bu yüzyılın sonlarında *shawm* yerini obuaya bırakmıştır. Bir yandan çalgının fiziksel yapısı değişirken, bir yandan da karakteri ve rolü hakkındaki düşüncelerde de köklü değişiklikler meydana gelmiştir. Obuanın bu yeni rolü, solo ve orkestra çalgısı olarak günümüze kadar ulaşmıştır. 'shawm', ismi dolayısıyla obuadan farklı bir çalgı olarak düşünülmesine rağmen, yapısal tarzda obuanın günümüzdeki formundan çok da farklı değildir.

Dış mekan çalgısı olan *shawm*'ın rol aldığı eserlerin çoğu özellikle bu çalgı için yazılmamıştır. (Aynı eserler, recorder, yaylı çalgılar, trompet gibi farklı çalgı gruplarıyla da çalınabilmektedir.) Obua ise bu dönemde iç mekanda da çalınabilecek bir yapıya dönüştürülerek solo çalmak için tasarlanmış, kendine has karakteri, çaldığı eserin ana temasının bir parçası haline gelmiştir. Obuanın ilk solo görevi, aryalardaki *obligato*, oldukça önemli bir konumdur. İşte bu yüzden XVII. Yüzyılda görülen obua bugüne kadar gelen obua çeşitlerinin atası olarak görülmektedir. Fiziksel yapıdaki değişikliklere rağmen, obuanın müziksel rolü o zamandan bugüne kendini korumuştur.

BAROK DÖNEM

Dünya sanat tarihinin en büyük dönemlerinden biri Barok Dönemdir. Barok Dönem, Rönesans ile karşılaştırıldığında, Rönesansın temelinin zekâ, mantık ve kültüre dayandığı görülmektedir. Barok mantıksız, şekilcidir ve süs ön plandadır (Şekil 14); kendi kuralları ile yönetilir ve bağımsız değerler ortaya koyar. Rönesans ise, zarafet, şekil ve görkem düzeninden çok etkilenmiştir. Rönesans fikri, grup performansı ya da grup müziğidir. Müzikal çalgılar, koroya eşlik etme rolündedir ya da şenlikli ortamlarda açık hava kutlamalarında, toplu çalımlarda görevlidir. Barok Dönemle beraber, müzikal çalgılar yeni görevler almaya başlamıştır. Bu dönemde, "Drama per musica"⁶, müzikte yeni bir kavrama öncü olmuştur ve solo ses ya da solo sanatçıya odaklanmıştır. Uzun bir süre, koral topluluklara eşlik etmeye alışkın olan çalgılar, artık solo özellikleri edinmeye başlamışlardır. (Haynes, Double Reeds, 1660-1830: A Survey of Surviving Written Evidence, 1984)



Şekil 14. Barok Obua ve kalak süslemeleri (yapımcı bilinmiyor)

⁶ Drama per musica, Drama in musica. Operanın ilk icat edildiği yüzyılda İtalya'da bilinen adı. Müzikli Drama / oyun.

Barok Dönemde, birçok çalgı tipi tatmin edici bulunmadığından tercih edilmemiş, sesi iç mekânda çalınmaya elverişli olan ve insan sesi esnekliği taşıyan çalgılar önem kazanmıştır. Tahta üflemelilerden sadece *recorder* (blok flüt) ve fagot bu büyük değişim sınavından geçmiş, çift kamışlı *shawm*'ın büyük ailesinden pek çok üye gözden düşerek tarihin tozlu sayfalarına gömülmeye başlamıştır.



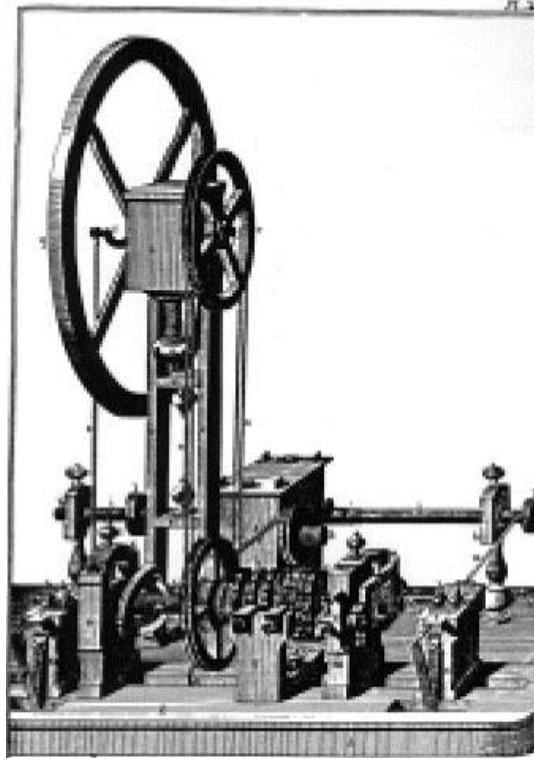
Şekil 15. Pommer Ailesi⁷

Almanya'da Barok Dönemin başlarında *Sordune*, *Schryari*, *Kartholt*, *Bassanelli* ve *Krummhorn* gibi çalgılar varken, Barok Dönemin ortalarında Pommer olarak bilinen çift kamışlı çalgı ailesi hariç, hepsi gözden kaybolmuştur. *Pommer* ailesinde (Şekil 15), sopraninodan kontrabasa kadar birçok çeşit bulunmaktadır. "*Praetorius*" isimli küçük *shawm* 46 cm. uzunluğunda, "*Gross-Bass Pommer*" ise 305 cm. uzunluğundadır (Joppig, 1981).

Aynı yüzyıl içinde, *Pommer* ve *Shawm* isimli çalgıların yerini, Fransa'da çok kullanılan, küçüklerine *haulx bois* ya da *hautbois*, büyüklerine *gros bois* denilen çalgı ailesi almıştır. Bu çalgının üstünlüğü genel kabul görmüş, Almanya'da *obua*, İngiltere'de *hautboy* ya da *Hoboy*, İtalya'da *obua* ismiyle kullanılmaya başlanmıştır. *Alto Pommer* ve *Bas Pommer* ise, barok dini müziğinde *obua d'amore* ve *fagot* isimleriyle yer bulmuştur. (Kiremitci, 2023)

Tonal ve dinamik çeşitlemeler yapamayan ve bu yüzden barok tarzına uygun olmayan kamış kapaklı üflemeli çalgı ailelerinin çoktan modası geçmiştir. Rönesans'tan kalmış, farklı boyutları olan tahta üflemeli çalgı ailelerinin her birinden, en kullanışlı boyutta olanı seçilerek, Barok müziğin ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla yeniden tasarlanmış ve Barok Dönemde çok sık görülen gösterişli torna işçiliği ile süslenmiştir (Şekil 14).

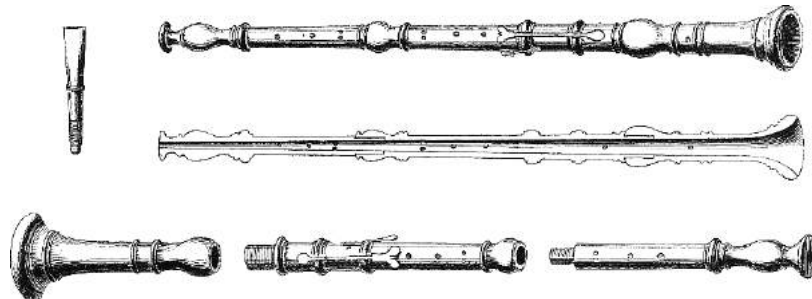
⁷ Aladins Music Instrumentstore, 'Renaissance Instrumente; Pommer', Erişim: 9.12.20023, <https://aladins-musikinstrumente.ch/shop/renaissance-instrumente/pommer/>



Şekil 16. XVII. Yy. Çalgı Torna Tezgahı

1664'te saray obuacısı olarak atanan Jean Hotteterre⁸ ve ailesi, bu çalgının gelişmesinde ana unsurları oluşturmuştur. Jean Hotteterre, 1635'te çalgı atölyesini kurmuş (Şekil 16) ve 1651'de saray müzik grubunun bir üyesi olmuştur. Birçok tahta üflemelinin en önemli yapımcısı ve akordörü olarak ün salmıştır. Bu mesleği daha sonra, en az kendisi kadar iyi olan oğulları da sürdürmüştür. Büyük oğul Jean, obuacı bir arkadaşı tarafından 1668'de öldürülmüştür. Küçük oğul Martin babasıyla yaşamış ve çok ünlü bir çalgıcı ve çalgı yapımcısı olmuştur.

Daha ince ve şık tornacılık, boyutları küçültülmüş ses delikleri, kamışın dudaklarla kontrolünün sağlanması için kaldırılan "pirouette" (kamış kapağı), kalın Do için büyük perde ve Mib için küçük perde eklenmesi ve kalın seslere geçiş gibi obuanın ilk karakteristik özellikleri, bu dönemde ortaya çıkan ve Hotteterre ailesinin getirdiği yeniliklerdir (Şekil 17). (Haynes, Interim List for Baroque Oboe, 1979) Çalgının iç boşluğu ve konik yapının açısı daraltılmış, ton küçültülmüş fakat kalın, orta ve ince ses gruplarında kalite ve dinamik farkları ile çok daha tiz, keskin ve yoğun hale getirilmiştir. Bu değişiklikler çalgıya, puslu karakterini kaybettirmeksizin canlı bir ton kazandırmıştır. Bu durum, perde sistemi yerine çapraz parmak pozisyonu⁹ kullanımı gerektirir ki bu pozisyonlar sesin rengini koyulaştırmaktadır.



Şekil 17. Barok Obuanın yapısı, tek parçadan üç parçaya geçiş

⁸ Jean Hotteterre (1677–1720), Hotteterre ailesinden bir Fransız besteci ve müzisyendir.

Hotteterre, Fransa Kralı XIV. Louis'in sarayındaki ölümüne kadar Paris'teki Rue de Harlay'deki aile atölyesinde çalıştı. Kardeşleri Jacques-Martin ve Nicolas shawm üzerinde pek çok değişiklik yaparak bir "iç mekân" çalgısı olan obuayı yarattılar.

⁹ Çapraz parmak pozisyonu, sol eldeki parmaklardan biri ya da birkaçı açılırken sağ eldeki parmakların biri ya da bir kaçının kapatılması ya da tam tersi pozisyonlar için kullanılan bir terimdir.

Bu 'yeni' obuayı geliştiren çalgı yapımcıları, çalgının tepesine süs amaçlı bir bombe eklemiş, kalağı kısaltmış, ses deliklerinin yerlerini değiştirmişlerdir. Tahta gövdenin duvarlarını inceltmişler, kamışı değiştirmişlerdir (Croft, 1980). Ayrıca, hem yapımı hem kullanımı kolaylaştırmak amacıyla, çalgıyı birbirine geçen parçalar halinde üçe bölmüşler ve 4. deliği (Fa#) çiftlemişlerdir. (Tıpkı recorder'da olduğu gibi 6. deliği de (Re) çiftlemeyi denemişlerdir.) Günümüze kadar gelebilmiş olan dönem çalgılarının gövde boyutları birbirine oldukça benzerlik göstermektedir. *Shawm*'ın bu yeni hali günümüz obuası ile ortak temel özellikler taşımaktadır. *Shawm*'ın fiziksel özellikleriyle ilgili eldeki tek delilin, XIV. Louis'in ressamı ve Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi'nin müdürü olan Charles Le Brun tarafından, kumaş üzerine yapılmış birkaç resimde görülen obualar olduğu belirtilmektedir. (Haynes & Burges, *The Oboe*, 2004)

Tarihsel olarak tahta üflemeli çalgılar pek çok farklı tonlarda çalmak için tasarlanmamıştır. Aslında bir tahta üflemeli ne kadar az tonlute çalarsa entonasyonu o kadar düzgündür. Rönesans Döneminin tahta üflemeli çalgıcıları genel olarak 3 tonda ve bazı durumlarda sadece bir tonda çalarak entonasyonda kendilerine has bir uzmanlık kazanmışlardır. Bu alışılmış tonlarda fevkalade iyi çalarken diğer tonları hiç kullanmamışlardır (Halfpenny E. , 1949).

Tahta üflemeli çalgıların barok modellerinin gelişimi XVII. Yüzyılda başlamıştır. Bu gelişimin sebeplerinden biri, mevcut tonlute sayısını arttırmaktır. Bunun için çalgıcılar perde kullanımı yerine, çapraz parmak pozisyonlarını ve yarım delik kullanımını tercih etmişlerdir. Başka hiçbir pratik çözüm bulunamadığından, Mib perdesi eklenmiştir. Sol#/ Lab notaları için çift açılan 3. parmak deliğinin varlığı La Majör / Mib Major tonlarının çalınabildiğini göstermektedir. Parmak pozisyonları oldukça basittir. Etkin olarak, çapraz parmak pozisyonu ile çalınan obualarda mevcut tonlute sayısı iki diyez - bemol, majör ve minör tonlara kadardır. Daha fazla diyez – bemol olan tonalitelere çapraz parmak pozisyonları oldukça karmaşıklık yaratabilir. 1793'te obuadaki en iyi tonalitelere Do, Re, Fa, Sol (major, minor) ve Sib major olduğu düşünülmektedir.

Obua, ses için yazılmış olan eserlerde, kelimelerin duygusal gücünü ileten ve dinleyicileri duygulandıran bir çalgı olarak ilk kez Barok Dönemde kullanılmıştır. Obuanın yaratılma sebebi budur ve en iyi yaptığı şeydir. Tek sesli müzikte duyguları ve kelimeleri rahatlıkla ifade edebilme kapasitesi dikkat çekmiştir ve bu tarzda kendine önemli bir yer bulmuştur. Bu dönemin yeni nesil Fransız bestecileri kişisel duyguları dramatik şekillerde ifade etme fikrini yansıtmışlardır. Bu yeni 'konuşan' çalgı, duyguları en güzel şekilde ifade etmektedir. İşte bu dönemde obua altın yıllarını yaşamaya başlamıştır.

Obua, 'orkestra' adıyla tanınan yeni çalgı grubunun bir üyesi olarak da önemli bir rol almıştır. Orkestra, daha önceleri ayrı gruplar halinde çalan yaylı ve nefesli çalgı topluluklarının, daha büyük bir grupta toplanmasıyla oluşmuştur. Bunun için obuaların ve yaylıların ortak bir çizgide buluşmasına gerek duyulduğundan, obua yeniden tasarlanmış, yaylıların da akordu düşürülmüştür. Nefeslilerin yaylılara paralel olabilmesi için, obuanın diğer çalgılara ses yoğunluğu bakımından uyum sağlama, kemanın önemli notalarına uyan iki oktavlık bir ses genişliğine sahip olma, Do majör ve Re majör tonlarında ve çeşitli tonlardaki standart notaları çalma zorunluluğu doğmuştur. Geleneksel obua bütün bunları yapabildiği halde, bazı temel değişimler bu çalım koşullarını kolaylaştırmıştır.

Akort standartları XVII. Yüzyılın ortalarında değişmiştir. Eski Rönesans üflemeli çalgılarındaki akort La₄= 462 Hz'dir. (Bugünkü akordun [La= 440–442] yarım ses incesi). Fransız oda müziği akordu, yaklaşık La₄=394 Hz. olarak eski Rönesans'ın ince akordunun yerine geçmiş, zamanla La=410-415 olarak standartlaştırılmıştır. 1790 ve 1825 arasında konservatuar tipi obuanın özellikleri ve çalma tekniklerinin ilk defa Barok Dönemde formüle edildiği görülmüş, entonasyonda mükemmellik arayışı çalgıların yapısında da farklı denemeleri ortaya çıkmasına neden olmuştur (Şekil 18). Daha önce kullanılmış olan çapraz parmak pozisyonları ve esnek dudak pozisyonları gibi teknikler bu dönemde ciddi bir biçimde sorgulanmaya başlanmıştır. (Halfpenny, 1949)

Geçmişte bakıldığında, obua için yazılmış müziğin, Barok Dönem boyunca çok belirgin bir rol oynadığı görülür. J. S. Bach'ın kantatlarında, başka bestecilerde görülmeyen obuaya ve korangleye özel kromatik çizgiler ve uzun melodiler yazılmıştır. Bu kantatların modern obuada çalınması zordur, çünkü iki perdeli Barok Obuanın kromatik sınırlarını zorlamak üzere yazılmıştır.

XVII. ve XVIII. Yüzyıllardaki entonasyon anlayışı, modern çalgıcıların hayal bile edemeyeceği zorlukta, çalgıcının aktif katılımını gerektirmiştir. Bunun sebebi ise, (Tampere sistemin aksine) Barok akortta notaların aynı olmaması, tona göre farklılık göstermesidir. Tabii ki obua gibi melodi çalgıları, tek tonda sürekli olarak çalmamaktadır. Fakat XVII. ve XVIII. Yüzyıllardaki genel entonasyon modeli; diyezlerin, sesdeşi olan bemollerden daha kalın çalınması düşüncesi üzerine kurulmuştur. Yine aynı dönemde besteciler majör üçlünün çok tiz tınlamaması için çalgıcılara diyez notalarının bir koma kadar pes çalmalarını öğütlemişlerdir. (Haynes, *Beyond Temperament: Non-keybord Intonation in the 17th and 18th Centuries*, 1991)



Şekil 18. Farklı akort sistemleri için farklı üst parçalar kullanılmış Barok Obualar

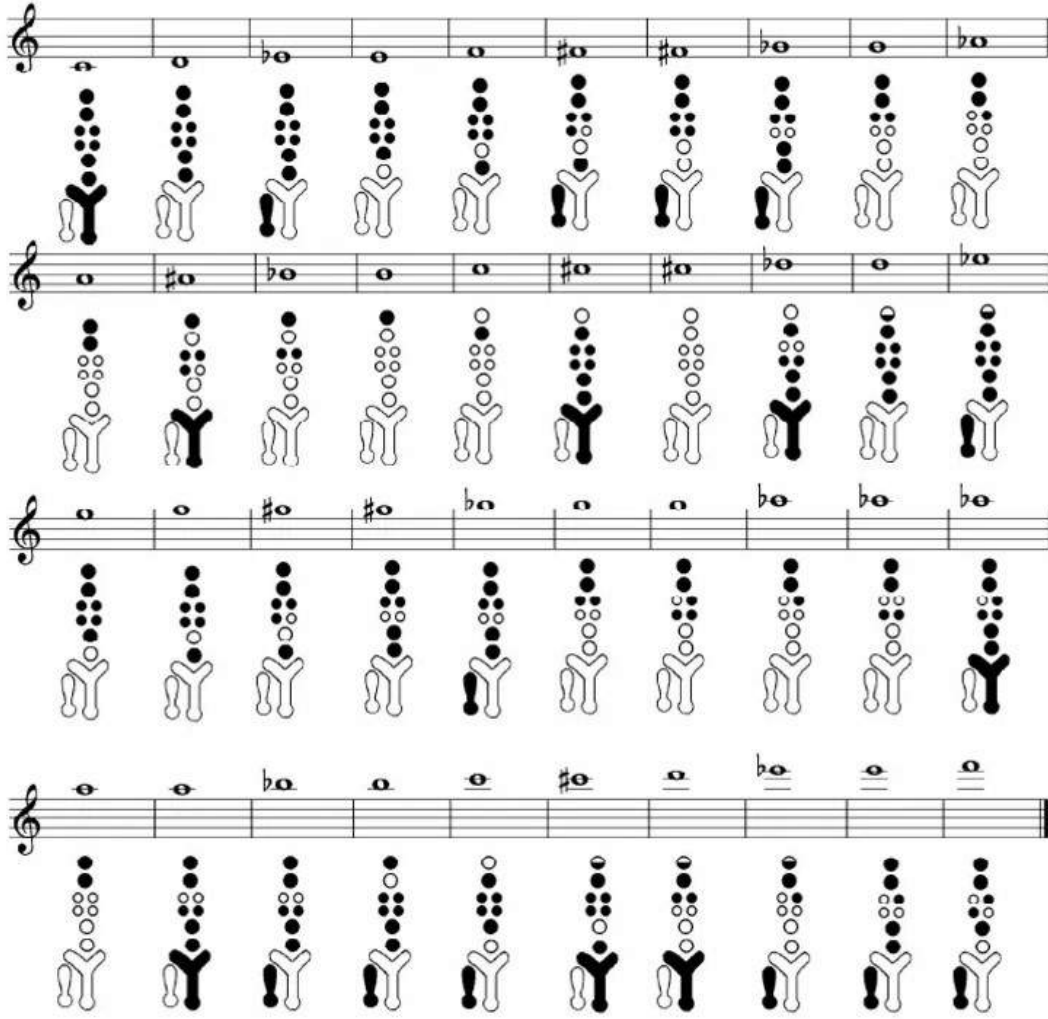
Çalgıcının aynı parmak pozisyonu ile tek notanın pes ya da tiz çalabilme yeterliliğine sahip olması gerekmektedir. Örneğin; Re# / Mib notası aynı parmak pozisyonu ile çalınır fakat bu iki nota, çeyrek tona yaklaşan 21–41 cent¹⁰ arasında farklılık göstermektedir. Obuada dudak pozisyonunun farklılaştırılmasıyla aynı parmak pozisyonunda tamamen farklı iki ayrı nota elde etmek mümkündür. Barok Obuada kullanılan geniş ve hafif kamaş sayesinde esnek dudak pozisyonları entonasyon ve akort sürecinde kolaylık sağlamaktadır.

Dudak pozisyonunun esnek olmasını gerektiren tek sebep diyez ve bemollerin ayırt edilmesi değil, aynı parmak pozisyonlarından çıkabilecek olan iki farklı notanın da birbirinden ayrılmasıdır. (1 2 3, 4 5 6 + Do parmak pozisyonundan çıkan kalın Do notası (Do4) dudak müdahalesiyle Do# notasına değiştirilebilir.) Her bir elin çapraz parmak pozisyonları (Sib=1 3 ve Fa = 1 2 3 4 6) dudak müdahalesi olmaksızın çalınırsa entonasyonu bozuk, çok tiz notalar elde edilmektedir. Pek çok parmak pozisyonu tablosunda önerilen Fa ve Fa notalarının pozisyonlarını kullandığımızda bu iki nota birbirine çok yakın ses vermektedir. Eğer Fa# tiz ise, Fa notası aşırı tiz duyulmaktadır. Bu yakınlığı önlemek amacıyla Fa notası biraz tiz, Fa# notası ise dudak müdahalesi ile biraz pes çalınmalıdır. (Haynes, Beyond Temperament: Non-keyboard Intonation in the 17th and 18th Centuries, 1991) Dönemin bütün tahta üflemelilerinde bu entonasyon kusurları görülmektedir. Çalgılardaki perde sisteminin yaygınlaşmasıyla dudak müdahalesi ve entonasyon hataları azalmıştır.

Barok Obua Parmak Pozisyonu

Aşağıdaki şekilde, ana seslerin parmak pozisyonlarını gösterilmektedir (Şekil 19). Her Barok Obuanın kendine has yapısı, kullanılan ağaç özellikleri ve çalgının yaşı itibarıyla bu pozisyonların entonasyonunda değişiklikler duyulabilir. Bu durumda notaya en yakın pozisyona ek olarak farklı pozisyonlar denenmeli ve dudak kontrolü ile doğru entonasyon sağlanmalıdır. Özellikle ince seslerdeki parmak pozisyonları çalgıcının alışkanlıklarına göre şekillenmektedir. Bu pozisyonların hızlı pasajlardaki geçişleri, çapraz parmak pozisyonlarının kullanımını gerektirdiğinden oldukça zordur. Bu nedenle ince seslerde yazılmış hızlı pasajlardaki çalımlarda, doğru sese en yakın duyulan ve çalım hızını engellemeyen pozisyonlardan seçilmelidir.

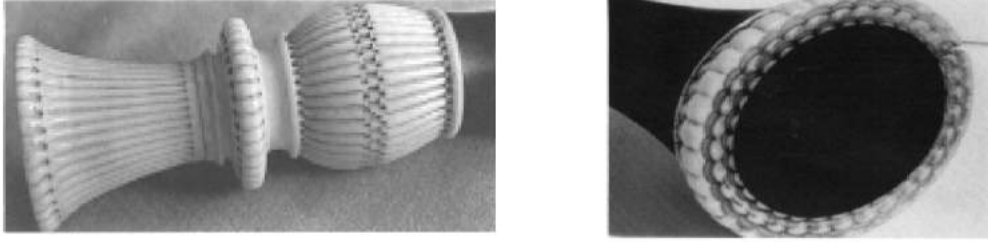
¹⁰ Cent: akort cihazındaki küçük birim



Şekil 19. Barok Obua parmak pozisyonları tablosu (Hammer, 2012)

Barok Obuada Gövde ve Perde Süslemeleri

Barok Dönemin en önemli özelliklerinden biri modadan mimariye, müzikten peyzaja hemen hemen her alanda görülen abartılı süs unsurlarıdır. Barok Dönemde obua, kendi iki-perdeli kişiliğini bulduktan sonra aristokrasi ve saray çevresinde büyük ilgi görmüş ve benimsenmiştir. Obua ile ilgilenen müzisyenler, çalgı yapımcılarına birçok sipariş vermişler, kendi kişiliklerini yansıtacak göz kamaştırıcı süsleme arayışlarına girmişlerdir. Çalgı yapımcıları kendi uzmanlıklarının dışında çalgı süslemeleri için özel zanaatkarlar ile çalışmak zorunda kalmışlardır. Barok Dönemde, kilisenin sosyal hayattaki gücü göz önüne alındığında, bu süslemelerin çoğunda dini figürlerin sıklıkla görünmesi oldukça olağan karşılanmalıdır. Gövde süslemelerinin bir çoğu sadece şimşir ağacı üzerine yapılırken, bir kısmında da fildişi ve gümüş kaplama kullanılmıştır. Fildişi süslemeler, tenon , kalak, ve kamış yuvasında tercih edilmiştir (Şekil 19). Gümüş kaplama, obuanın dışında üretilmiş ve üst bombe, tenon, kalak ve kamış yuvasına monte edilmiştir (Şekil 20, Şekil 21). Çalgının titreşiminde rahatsızlık yaratmaması için çalgı gövdesine eklenen bu süsleme parçalarının yapımı büyük ustalık gerektirmektedir. Aksi halde çalım sırasında istenmeyen parazitlerin duyulması kaçınılmazdır ve çalgının ses rengi kalitesinin farkedilir derecede bozulması sonuru ortaya çıkabilir.



Şekil 20. Fildişi kamış yuvası ve kalak süslemeleri



Şekil 21. Gümüş kamış yuvası ve kalak süslemeleri



Şekil 22. Gümüş kaplamalı üst bombe süsü

Gövde süslemeleri ile birlikte, sadece iki perdeye sahip olan Barok Obuanın perdeleri de küçük boyutlarına rağmen süslenmiştir (Şekil 22). Metal işçiliğinin inceliği ve görkemi hayranlık uyandırmaktadır. Bu süslemelerde dini figürlerin yanı sıra müzik, halk ve doğa öğeleri de kullanılmıştır.



Şekil 23. Balık kuyruğuve re diyez perdesi işlemleri

Sonuç

Bu çalışmada, müzik tarihinin en önemli dönemlerinden olan, sadece müzik alanından değil yaratıcılık temelinde büyük değişimlerin ve gelişmelerin gözlemlendiği Barok Dönemin adını taşıyan Barok Obuanın dönüşümü incelenmiş, farklı bölgelerdeki Barok Obuaya benzerlik gösteren çift kamışlı tahta üflemeli çalgılar ailelerinden örnekler sunulmuştur. İnceden kalına bir çok üyeyi barındıran Rönesans dönemide sıklıkla kullanılan popüler çift kamışlı çalgıların Barok Döneme geçiş sürecinde, bestecilerin ve dönem aristokratlarının beklentileri doğrultusunda uğradıkları değişim sonrası kullanım alanlarının farklılaştıkları görülmüştür. Bu ailelerin pek çok üyesi çok tonaliteli çalılarda kullanılmamış, değişen müzik anlayışında tatmin edici bir yerde kalamamış ve gözden çıkarılmıştır. Bugün ancak tarihsel ya da geleneksel festivallerde görülen, antika çalgılar konumunda yer bulabilmektedirler. Barok Obua, kamış yapısı, fiziksel gövde özellikleri, tınısı ve çalım teknikleri incelendiğinde, günümüzde kullanılan 'obua' ile oldukça büyük farklılıkların gözlemlendiği, hatta bambaşka iki farklı çalgı olarak algılandığı da bir gerçektir. Dört yüz yıl boyunca evrimini devam ettiren, fiziksel ve tınısal olarak büyük değişimlere maruz kalan Barok Obuanın, adının hala 'obua' olarak kalması düşünülmesi gereken ancak yanıtı olmayan bir konudur.

Bu çalışmada Barok Obua, sadece tarihsel ve teknik olarak incelenmemiş, çalım pratiğinde edinilmiş tecrübe ve bilgilere de yer verilmiştir. Modern obua çalımında az emekle ulaşılabilen düzgün entonasyon sistemini Barok Obua ile kıyasladığımızda dört yüz yılın her anında, her notanın, her perdenin üzerinde ne kadar büyük emek ve düşüncenin olduğu açıkça anlaşılmaktadır.

Zaman içinde, çevresel faktörlerin de etkisiyle değişen ağaç gövdesi sebebiyle, entonasyondaki zorlukların daha da artması, alışılmadık dışında bir dudak pozisyonunun kullanılmasını gerektirmektedir. Kamışın bu aşırı kontrolü eserin yavaş bölümlerinde işe yarasa da hızlı bölümlerde çalgıyı oldukça zorlamakta ve çalgının doğal entonasyonunun perdelenememesine neden olmaktadır.

Her obuanın kendine has ağaç özellikleri olduğundan, çalgı hava şartları nem oranı gibi bölgesel farklılıklara tepki vererek değişmekte ve ortama uyum sağlamaktadır. Bu çalışma içinde paylaşılmış parmak pozisyonları tablosunda gösterilen pozisyonlar her Barok Obuada doğru notayı vermemekle beraber, çalışma sürecinde, yardımcı perdelerin ya da parmak pozisyonlarının daha farklı ve çalgının özelliklerine göre belirlenmesinin daha doğru olduğu tespit edilmiştir.

Özellikle ince notalardaki karışık çapraz parmak pozisyonlarının, hızlı pasajlarda kullanılması çalım zorluğunu arttırdığı için, entonasyondan taviz verilerek daha basit pozisyonlarla ancak tempoda çalınması önerilebilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Ayşin Pelin KİREMİTÇİ 0009-0007-2657-6963

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Croft, E. (1980). An Early Eighteenth-Century Drawing of Wind Instruments. *Galpin Society Journal*, (33), 122-130.
- Halfpenny, E. (1949). The English 2- and 3-Keyed Hautboy. *Galpin Society Journal*, (2), 10-26.
- Halfpenny, E. (1953). The French Hautboy: A Technical Survey. *Galpin Society Journal*, (6), 23-34.
- Haynes, B., & Burgess, G. (2004). *The Oboe*. Yale University Press. New Haven and London.
- Haynes, B. (1981). Early Double-Reeds: Prospectus for a Survey of the Historical Evidence. *Journal of the International Double Reed Society*, (9), 43-47.
- Haynes, B. (1984). *Double Reeds, 1660-1830: A Survey of Surviving Written Evidence*. *Journal of the International Double Reed Society*, (12), 14- 33.
- Haynes, B. (1991). Beyond Temperament: Non-keyboard Intonation in the 17th and 18th Centuries. *Early Music*, (19), 357-381.
- Haynes, B. (1979). Interim List for Baroque Oboe. *Journal of the International Double Reed Society*, (7), 51-62.
- Joppig, G. (1981). *Oboe und Fagott: Ihre Geschichte, ihre Nebeninstrumente und ihre Musik*. Bern & Stuttgart: Hallwag. Kibea Publishing Company.
- Kiremitci, A. P. (2008). *Baroktan Moderne Obuanın Mekanik Yapısının Gelişimi*, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul Üniversitesi.
- Kiremitci, A. P. (2023). *Obua Ailesinden Bir Romantik: Aşk Obuası* Prof. Dr. Begüm Öz, Doç Bahadır Çokamay (ED) Müzik Sanatı ve Eğitiminde Çağdaş Yaklaşımlar VI Kitabı içinde Sayfa 203-223.
- Radevsky, A. (2000). *The Illustrated Encyclopedia of Musical Instrument*. University of Victoria.
- Westrup J., & Harrison F. L. I. (1976). *Collins Encyclopedia of Music*. Collins Books.
- Young, Ph. T. (1998). *Loan Exhibition of Historic Double Reed Instruments*. University of Victoria.

Atf Biçimi / How cite this article

Kiremitci, A. P. (2024). Baroque Oboe. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(1), 191–206. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1480490>

Erdal Erzincan'ın Bağlama/Saz Açışlarının Makamsal Yapısı Üzerine Bir İnceleme

A Review on Makam Structure of Erdal Erzincan's Bağlama/Saz Improvisation Performances

Ahmet AKIN¹ , Sühan İRDEN² 

¹Milli Eğitim Bakanlığı, Sivas, Türkiye

²Kocaeli Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, Kocaeli, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Ahmet AKIN

E-posta / E-mail : muzickiakin@hotmail.com

*Bu çalışma 2023 yılında Konya Necmettin ERBAKAN Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsünde tamamlanan "Erdal ERZİNCAN'ın Bağlama Açışlarının Teknik ve Müzikal Analizi, Bağlama Eğitime Yönelik Egzersizlerin Oluşturulması ve Öğrenci Başarısına Etkisi" isimli doktora tezinden üretilmiştir.

ÖZ

Araştırmanın amacı, Türk makam müziğine bütüncül bir bakış açısı ile yaklaşarak Erdal Erzincan'ın bağlama/saz açış icralarındaki makamsal yapıyı ele almak ve Geleneksel Türk Halk Müziği (GTHM) ilgilileri arasında süregelen makam-diz-ayak tartışmalarına çözüm önerileri sunabilmektir. Araştırma, tarama modeline dayalı betimsel bir çalışmadır. "Literatür taraması" ve "dolaylı gözlem" veri toplama tekniklerinin kullanıldığı bu çalışmada veri kaynağı, Erdal Erzincan'ın 1994-2018 yılları arasında çıkartmış olduğu, ortak çalışmaları dışında kalan, 11 solo müzik albümünde kendisinin bağlama düzeninde icra ettiği 21 adet bağlama/saz açış icrası notaya alınarak oluşturulmuştur. Açış icralarının ses kayıtları ve dikte edilen notaları üzerinden açış icralarının makamsal yapıları betimlenerek açıklanmaya çalışılmıştır. Elde edilen bulgulardan hareketle: Erdal Erzincan'ın bağlama/saz açışlarının farklı birçok makam veya terkipten oluştuğu görülmektedir. Ayrıca açış ile taksim formlarının birlikteliği, GTHM ezgilerinin geleneksel makam anlayışı ve terminolojisi ile açıklanabileceği, açıklanması gerektiği, GTHM'nin Türk makam müziğinin bir parçası olduğu ve Türk makam müziğinin nağme, ezgi zenginliğinin ve çeşitliliğinin, geçmişten günümüze GTHM eserlerinde yaşadığı ve taşıdığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Türk Halk Müziği, Erdal ERZİNCAN, perde düzeni, makam, açış

ABSTRACT

The aim of the research is to approach Turkish makam music from a holistic perspective, to address the makam structure in Erdal ERZİNCAN's bağlama/saz improvisation performances and to offer solutions to the ongoing makam-diz-ayak debates among GTHM officials. The research is a descriptive study based on the survey model. In this research, where "literature scanning" and "indirect observation" data collection techniques are used, the data source is 21 bağlama/saz improvisation performed by Erdal ERZİNCAN in the bağlama order in his 11 solo music albums, which were released between 1994 and 2018, excluding his collaborative works. The performance was recorded and recorded. An attempt has been made to describe and explain the makam structures of the improvisation performances through the audio recordings and dictated notes of the improvisation performances. Based on the findings obtained, the unity of açış and taksim forms, GTHM melodies can and should be explained with the traditional makam understanding and terminology, GTHM is a part of Turkish makam music, and the richness and diversity of tunes and melodies of Turkish makam music has lived and been carried in GTHM works from past to present. results have been achieved.

Keywords: Traditional Turkish Folk Music, Erdal ERZİNCAN, Tone/Fret Tunings, makam, improvisation

Başvuru/Submitted : 08.05.2024

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 22.05.2024

Son Revizyon/
Last Revision Received : 01.06.2024

Kabul/Accepted : 03.06.2024

Online Yayın /
Published Online : 20.06.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

Turkish makam music, whose roots extend to Central Asia, has reached large audiences, changed and developed in mutual interaction with different cultures, and maintained its existence and importance within the makam geography. The theory of Turkish makam music, which is one of the dominant elements of Turkish culture, has been perceived in different ways by theorists throughout the historical process and has been explained and told without adhering to a single approach. Considering that theory is formed, shaped and developed on the axis of applications or practice, it can be said that the main source of Turkish makam music theory is the repertoires/repertory of Classical Turkish Music (CTM), Traditional Turkish Folk Music (TTFM) and Turkish Military Music (TMM). It is seen that all these repertoires are based on the concepts of fret and course, and that they show parallelism with the edvars that center on the "melodic movement style" within the agha-prospect-decision phenomenon, in other words, with the traditional makam perception, understanding and expressions. The aim of the research is to approach Turkish makam music from a holistic perspective, to address the makam structure in Erdal ERZİNCAN's baglama/saz opening/improvisation performances and to offer solutions to the ongoing makam-diz-ayak debates among TTFM officials.

The universe of the research, which is a descriptive study based on the scanning model, consists of the openings performed by Erdal ERZİNCAN with the baglama/saz before the unmetred folk song, and the sample consists of 21 hymn opening performances performed by Erdal ERZİNCAN in the baglama order in 11 music albums other than his joint works between 1994 and 2018. In the research, published sources and audio and video recordings were used as data collection tools or data sources. In the music albums that Erdal ERZİNCAN released between 1994 and 2018 (excluding his collaborations); The openings performed by him were dictated and noted down, thus creating the data source of the research. All topics, information, expressions and data thought to be related to the subject of the research were obtained through literature review. As the data collection method/technique, the "indirect observation" method, one of the observation technique types among qualitative data collection methods, was used. In line with the problem statement and method of the research, firstly, the literature review was started. Relevant domestic theses were accessed from the YÖK thesis search site, relevant domestic articles were accessed from scholar.google.com and the websites of peer-reviewed journals or "Dergipark". In addition, data was collected using scientific or course content books and baglama/saz methods related to the subject and field. The 11 music albums that Erdal ERZİNCAN released individually, apart from his collaborative works between 1994 and 2018, were accessed on the youtube.com website and the digital music application spotify. A total of 21 opening performances were identified in the albums, performed before the unmetred folk song. These performances were dictated and recorded, and the makam structure and characteristics of the openings were tried to be determined through the notes and audio recordings of the performances. The written dictation notes were checked by field experts. During the dictation writing process, researchers and artists who conducted similar studies were contacted, their opinions were taken and their experiences were benefited from. The data were described and then explained using the descriptive analysis method. In this way, an attempt was made to answer the question "what". The makam structures of the openings have been tried to be described within the traditional tone/fret tuning, with the melodic movement style and the phenomenon and understanding of agâz-seyir-karar, which are the main elements of the makam. In the light of the findings, the following conclusions were reached. Erdal ERZİNCAN's baglama/saz openings are in multiple and different makam or terkiib. The fret tuning used also vary depending on the performances being performed in different makams. The openings are in 4 different tone/fret tuning: Rast, Hicaz, Hisar and Araban, Muhayyer, Hüseyini, Necid Hüseyini, Nevâ, Hicaz, Hicaz-ı Türki, Hümayun, Uzzal, Nevrûz, Hûzi, Gerdaniye, Tâhir-i Kebir, Rast, Uşşak. It was performed in different makam tunes or melodies or terkiib, including. All the openings were decided on the dügâh fret. The regions of the works performed after the opening performances and the types of unmetred folk songs were effective on the makam characteristics of the openings. It is possible to talk about the unity of the concepts of opening and taksim through Erdal ERZİNCAN's baglama/saz openings. When the openings are examined with the traditional tone/fret understanding and makam perception of Turkish Music, it is seen that the openings are in full consistency with the traditional expressions. Melodic movement styles in performances can be explained by the phenomenon of agaz-seyir-karar within a certain ton/fret tuning. One of the important points that draws attention in the opening performances is the difference in the makams in the viewing areas of the terkiib in the openings with the same terkiib. The ability to create compositions, that is, terkiib makams, with different combinations in this way is a proof of the diversity of melodies, that is, modes, that Turkish Makam Music has. It is seen that the richness and diversity of this makam, which is impoverished by the perception based on tonality, which is widely accepted today, has been carried from past to present through TTFM and continues to exist vividly in TTFM. Based on these results, it can be suggested to conduct studies on the opening performances of other master performers trained in the TTFM tradition, and to consider TTFM works on a local basis or in the case of masters within the traditional

understanding of fret and the traditional makam perception and understanding that centers on the melodic movement style with the phenomenon of "agaz-seyir-karar".

1. GİRİŞ

Geleneksel Türk Halk Müziği (GTHM) ilgilileri arasında uzun süredir devam eden ayak-dizi-makam tartışmaları: halk müziği ezgilerinin nasıl adlandırılması gerektiği, bu terimlerin hangi anlamda kullanıldıkları veya kullanılabilecekleri, neyi, niçin ifade edecekleri ve birbirlerinin yerine kullanılabilirlikleri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu tartışmaların veya problemlerin, tonaliteyi merkeze alan dizi merkezli makam anlayışı ve açıklamalarından, halk müziğindeki terminoloji sorunlarından ve halk müziği temelli makam müziği araştırmalarının akademik anlamda azlığından kaynaklandığı söylenebilir. Yöresel karakterdeki GTHM ezgilerinin makamsal niteliği, onun bütüncül bir yaklaşımla Türk Makam Müziğinin bir parçası olduğunun kanıtıdır. Özellikle yakın geçmişte ve günümüzde yapılan bilimsel araştırmalar; GTHM'yi makam, ayak, dizi tartışmalarının uzağına taşımayı başarmıştır. Fakat GTHM bağlamında görüş ayrılıklarının tam anlamıyla ortadan kalkmadığı ve sürdüğü de açıktır. Dahası genel-özengen-mesleki müzik eğitimi içerisinde terminolojik ifade veya anlatım farklılıkları da devam etmektedir.

Türk Makam Müziği nazariyesi/teorisi, günümüzde ya da geçmişte farklı anlayışlar ile ele alınmış ve açıklanmaya çalışılmıştır. Bu durum, doğal bir tarihsel süreç ve sonuçtur. Buradaki kritik nokta geleneğin içindeki farklı yaklaşımlar değil, Osmanlı Devlet'inde 19. yy. da ivme kazanan Batılılaşma hareketleri doğrultusunda ortaya çıkan gelenekten uzaklaşma durumudur. Cumhuriyet Döneminin de devam eden bu batılılaşma süreci beraberinde gelenekten kopuşa, geleneği inkâr ve Türk müziğinin de Türk Sanat Müziği (TSM), Türk Halk Müziği (THM) biçimde türsel bir ayrıma gidilmesine neden olmuştur. Dahası Türk müziğinde ki terminolojik ve teorik sorunlar artmış ve de günümüze kadar süre gelmiştir. Ayas (2020, s. 34, 40, 42), konuya dair şunları aktarmaktadır: Osmanlı/Türk müziğinin kaderine etki eden iki tarihsel dönüm noktasından bahsetmek mümkündür. Bu dönüm noktalarından ilki Osmanlı'nın batılılaşma kararı, ikincisi ise Cumhuriyet batılılaşması çerçevesinde gerçekleştirilmeye çalışılan Musiki İnkılabıdır. Osmanlı dönemi batılılaşması içinde eski ile yeni birlikte varlığını sürdürmüş fakat Türk müziği özellikle devlet nazarında ikinci plana atılmıştır. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte süreç daha ileri boyutlara ulaşmış ve Osmanlı/Türk müziği, Türk kimliğini koruyarak batılılaşmayı amaçlayan yeni rejimin doğrudan hedefi haline gelmiştir. Batılılaşmanın ise ömrünü tamamlamış ve Türk kimliğini temsil etmeyen Osmanlı müziğini oluşturulmak istenen ulusal kimliğin dışına itmekten ve Türk kültürünün özünü oluşturan fakat ilkel durumdaki halk müziğinin, batılı teknikler ile işlenmesinden geçtiği savunulmuştur.

Özellikle yakın tarihte Türk müziği nazariyesine bütüncül bir yaklaşım getirmeye dönük görüş ve araştırmaların (Tura, 1988, 1997; İrden, 2020, 2022; Öztürk, 2022; Hatipoğlu, 2024) yanında, yukarıda adı geçen türsel ayrımın hem nedeni hem de sonucu (başka etkenlere bağlı olmakla birlikte) olan, günümüzde yaygın biçimde kabul gören ve öğretilen "Arel-Ezgi-Uzdilek" ses sistemi ya da teorisi pek çok açıdan sorgulanmakta ve GTHM ezgilerini makamsal yönden açıklamada yetersiz kalmaktadır. "THM ile TSM arasında aşılma bir uçurum yaratma isteği, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında bir takım ideolog ve müzikologlar tarafından hareketle ileri sürülmüş bir takım iddiaların sonucudur. Bu iddia sahiplerine göre, Alaturka diye adlandırılan ve soylular ile aydınlar arasında rağbet gören müzik Arap, Acem, Bizans kökenlidir. Türklerin asıl müzikleri ise halk ezgilerinde yer almaktadır. Çağdaş çoksesli Türk müziğini yaratacak genç sanatçılar, ilhamlarını halk ezgilerinden alacak, onları çok seslendirerek yeni Türk ekolünü oluşturacaklardır" (Tura, 1997, s. 420). Tura burada yapılan yanlışlıktan bahsetmekte ve kültürel değişimin veya bozulmanın ulaştığı noktayı vurgulamaktadır. "TRT Türk Halk Müziği Repertuarında yer alan rast terkindeki türkülerin nağme kullanımları incelendiğinde, yaklaşık son 80 yıldır Halk ve Sanat diye ayrılmış gibi sunulan musikilerin aslında tek bir musiki olan Türk makam musikisini temsil ettiği görülmektedir" (İrden, 2022, s. 22).

"Anadolu halk müziği repertuarı, çeşitli makam nazariyeleri bakımından henüz detaylı bir şekilde araştırılmamıştır. Oysa makam nazariyesi tarihi, farklı teorik modellerin kullandığı yaklaşımlar ve yöntemlerle ilgili çeşitli zenginliklere sahiptir. Bununla birlikte, halk müziği alanında "nazarî" perspektiften bakma ve açıklama amacıyla çeşitli görüşler ortaya konulmaya çalışılmaktadır" (Öztürk, 2015, s. 1-2). Türk müziğinin yeni bir teoriye ihtiyacı yoktur. Türk müziği uzmanlarının, ilgililerinin var olan teorileri ve repertuardaki eserleri, bu eserlerin yazıldığı dönemdeki teorik anlayışa bağlı olarak anlamaları, yorumlamaları ve zaten var olan kadim bilgileri olduğu gibi kabul ederek bozmamaları gerekmektedir (İrden, 2022, s. 103).

"Anadolu âşıklık kültüründe somut örnekleri görülen makam/hava anlayışı, her şeyden önce somut ezgilerle ve bu somut ezgilerin sahip olduğu hareket tarzlarıyla öne çıkar. (. . .) Hatırlatılmalıdır ki mevcut dağlar olmaksızın makam nazariyatının gelişmesi mümkün olmazdı. Bu ezgilerin belirli perde düzenleri içinde başlangıç ve bitişleri bakımından hareket tarzlarına referans teşkil eden yerlere dönük bir dikkat ve tarif çabası, makam nazariyatının gelişmesindeki

ana unsurlardan birini oluşturmaktadır. Makam nazariyatında “elit” uzmanlaşma, perdelerin ve nağme tarzlarının isimlendirilmesi, tarif edilmesi ve sınıflandırılması sürecinde zaman ve muhit etkenlerine bağlı olarak belirleyici olmuş ve şekillenmiştir. Meselenin bu yönü, türkülerin makam olarak araştırılmasında sadece 20. yy teorik modelleriyle yetinilmesinin mümkün olmadığını ve olamayacağını açık bir şekilde gösterir” (Öztürk, 2022, s. 43-44).

Öztürk (2014, s. 188; 2015, s. 5), makam nazariyesi tarihine, (I) modellerin temel kavramları, (II) makamların tarif edilme veya açıklanma tarzları, (III) sınıflandırma anlayışı, (IV) kullanılan dil ve terminoloji olmak üzere dört ölçüt esas alarak yaklaşmıştır. Bu ölçütler üzerinden makam nazariyesi tarihinde etkili olduğunu düşündüğü dört temel model ki bunlar: 1. Devir/daire/şedd Modeli, 2. Bâtîni Sembolizme Bağlı Makam Modeli, 3. Bestesel Seyre Dayalı Makam Modeli, 4. Tonaliteye Dayalı Makam Modeli tespit etmiş ve şu sonuca varmıştır. “Dört farklı yaklaşımın, makam nazariyesi alanına dönük en önemli katkısı, makam kavramının, “tek” bir nazari modele bağlı kalınarak anlaşılması zorunluluğu bulunmadığını ortaya çıkarması ve bu bağlamda “bilme/anlama/açıklama modelleri” içinde kavramın kazandığı kavrayış çeşitliliğine dikkat çekmesi olmuştur. Başka bir deyişle, makam konusu, geçmiş dönemlerde, hep aynı şekilde anlaşılmamış; temelde “dizi-merkezli” veya “ezgi-merkezli” yaklaşımlarla açıklanmıştır. Belirtilen modellerden birinci ve dördüncüsü “dizi-merkezli” iken, ikinci ve üçüncüsünün “ezgi-merkezli” modeller oldukları görülmektedir”.

1.1. Erdal ERZİNCAN Kimdir?



Şekil 1. Erdal ERZİNCAN.

1971’de Erzurum’da doğan Erdal ERZİNCAN, küçük yaşlardan itibaren yaşadığı yörenin halk kültürünü öğrenmeye başlar ve bağlamayla da o dönemde tanışır. 1981’de ailesi ile İstanbul’a yerleşen ERZİNCAN, burada kültürel bir bocalama yaşar ve çevresinde bağlama çalan, türkü söyleyen/dinleyen kimseyi bulamaz. Bu anlamda yalnızlaşır. 1985 yılında Arif SAĞ müzik kursunda ders almaya başladığında kendisine yakın ve özlemine duyduğu bir kültürel ortama girer ve saza daha çok sarılır. Arif SAĞ müzik kursu, Erzincan’ın hayatındaki dönüm noktalarından birisidir. Bir okul niteliğinde ki bu müzik merkezi, kendisine konservatuvarın kapılarını açmıştır. 1989’da İTÜ TMDK Temel Bilimler Bölümü’nde yükseköğrenimine başlar. Okul yıllarında “Tezenesiz (şelpe) Bağlama Çalım Tekniği” ile ilgili araştırmalar yapar “Parmak Vurma Tekniğinin Bağlamadaki Uygulanışı ve Notasyonu” konu başlıklı çalışmasıyla lisans öğrenimini tamamlar. Notayla henüz tanışmadığı bir dönemde konservatuvarda müzikal ve düşünsel bakımdan kendisini geliştirir. Okul yıllarında “halk bilgisi” olarak nitelendirdiği Nida TÜFEKÇİ, Yücel PAŞMAKCI ve Arif SAĞ gibi ustalardan etkilenir. Günümüzde de farklı kurumlarda devam ettiği bağlama/saz öğretmenliğine 1990 yılında kendi adını taşıyan, “Erdal ERZİNCAN Müzik Merkezi’ni” (EEMM) açarak başlar.

2018’de “Gezici Bağlama Atölyesi” projesini büyük bir fedakârlık ve özveri ile hayata geçirir. Erzurum, Erzincan ve Tunceli illerini kapsayan projede, 8-12 yaş arası 25 çocuk yer almaktadır. Her ay bu üç ilden birinde (bir köyde) çocuklara

bağlama dersi vermeye başlar. ERZİNCAN projeye günümüzde farklı iller ve öğrenciler eklenerek çalışmalarını devam ettirmektedir. Bu projeden hareketle, 23 Nisan 2021 tarihinde çıkardığı “Çocuklar İçin Temel Bağlama Eğitimi” kitabını tüm çocuklara armağan etmiştir.

1994'ten itibaren sözlü, enstrümantal, solo, öğrencileri ya da usta icracılar ile birlikte albümler yayımlamaya başlar. (1994-2020 26 yılda toplam 19 albüm) ERZİNCAN, hem solo, hem de farklı çalgı, çalgı toplulukları eşliğinde (Klasik Batı Müziği Orkestrası, gitar, kemanca. . .) ya da usta icracılar ile birlikte (Arif SAĞ, Sabahat AKKİRAZ, Erol PARLAK, Kayhan KALHOR. . .) ortak çalışmalarla dünyanın birçok yerinde sayısız konserler vermiştir. Çeşitli televizyon/radyo programları ile müzikal proje, festival ve etkinliklerde ve de birçok albüm çalışmasında, icracı ya da müzik yönetmeni olarak yer almıştır. Yurtiçinde ve yurtdışında çeşitli üniversite ve eğitim kurumlarının bünyesinde atölye çalışmaları düzenlemiştir. Bağlama/saz icrasına ve eğitimine yönelik metot niteliğinde çalışmalar yayımlamıştır. Sayısız öğrenci yetiştiren ve yetiştirmeye devam eden: Erdal ERZİNCAN, günümüzde de aktif şekilde tüm bu müzikal faaliyetleri sürdürmektedir. 2000'de kendisi gibi bağlama icracısı olan Mercan ERZİNCAN ile evlenmiştir. Ali isminde bir çocuk babasıdır. (Sağ ve Erzincan, 2013; Türkü Life, 2017; Erzincan, 2019; Erzincan, 2021).

Erdal ERZİNCAN, kültürel ve sanatsal birikimi, icracılığı, yorumculuğu ve eğitimciliği ile GTHM ilgilileri arasında kendisini kabul ettirmiş usta icracı, öz deyişle bir “üstad” tır. Bu bağlamda Erdal ERZİNCAN araştırmanın temel bileşenlerinden birini oluşturmaktadır. “Üstatlık” kültürünün geleneksel müziklerimiz açısından önemi ve gerekliliği düşünüldüğünde gerek KTM gerekse GTHM kültürü içinde yetişmiş ve kendisini kanıtlamış usta icracıların çalım tekniklerine yönelik yapılan ve/veya yapılacak araştırmaların birçok açıdan müzik kültürümüzün gelişimine katkı sağladığı, sağlayacağı açıktır. Araştırmanın konusu bağlamında usta icracıların çalım tekniklerinin incelenmesinin geleneksel çalgılarımızın icrası ve eğitimi için bir zorunluluk olduğu açıktır. “Bağlama icra geleneği bakımından üstat, her hangi veya sıradan bir icracı değildir. Üstatlık, geleneksel beğeniye uygun olma, gözde olma, takdir edilme, onaylanmış olanların onayını alma, gibi yol ve süreçler içinde gelişme gösterir. Yetenek, üstatlığın olmazsa olmaz vasfıdır. Ancak yetenek, tek başına üstatlık kültürü açısından geçer akçe değildir. Üstad, temsilcisi olduğu müziği özümsemiş, kültürüne, sanatına, inceliklerine ve felsefesine vakıf olmuş kişidir” (Öztürk, 2016, s. 126, 131). Öztürk (2016, s. 137) aynı çalışmasında, “Türkiye de bağlama icrası ve eğitimi açısından dört ana üstat kuşağı” şeklinde verdiği listede, Erdal Erzincan'ı “dördüncü kuşak, 1960-1979 doğumlular” başlığı altında göstermektedir.

Keleş (2017), Erdal ERZİNCAN Müzik Merkezi'nde (EEMM) gerçekleştirdiği etnografik alan araştırmasında, kurstaki müzikal söylem ile ilgili olarak şunları aktarır: “EEMM'de etkin müzikal söylem olarak iki ifade öne çıkmaktadır. İlk söylemin ana düşüncesi, doğru kaynaklardan beslenmek üzerine kuruludur. Fikrin en yaygın ifadesi kursta sık sık tekrarlanan “suyu kaynağından içmek gerek” özdeyişidir. Bu metaforik söylem aracılığıyla nitelikli bir icranın ancak belli üstadların takip ve taklit edilmesi veya örnek alınması ile mümkün olacağı dile getirilmektedir. Müzikal deneyimi ifade etmeye yarayan bu tür metaforlar, eğitim sürecinde, özellikle Erdal Erzincan tarafından etkin biçimde kullanılmaktadır. Kursta ki ikinci etkin söylem ise “Kimden dinledin?” sorusudur. Bu soru ile amaçlanan icracıyı veya öğrenciyi doğru kaynaklara yönlendirmektir” (s. 1655). Bu müzikal söylemler, araştırmanın konusu bakımından son derece önemlidir. Ayrıca Erdal Erzincan'ın geleneksel icrayı benimsediğinin de bir göstergesidir.

1.2. GTHM'de Açış Kavramı, Kırık ve Uzun Havalılar

Araştırmacılar GTHM eserlerini konularına göre, sözel yapısına ya da şiirsel özelliklerine göre, yörelere göre ve biçimsel/form yapısına göre. . . gibi farklı bağlamlarda ele alıp sınıflandırmaya çalışmışlardır. Araştırmanın temelini oluşturan açış pratikleri ya da formu göz önüne alındığında, bu icra pratiğinin serbest ritimli tartımlarla/usulsüz şekilde kendisinden sonra gelen esere bağlı olarak gerçekleşiyor olması, biçimsel olarak ritmik yapıyı/usulü esas alan bir sınıflandırma tercihinin daha uygun olacağı sonucuna bizi ulaştırmaktadır. Bu esasa göre GTHM eserleri, serbest ritimli ezgiler, ritimli ezgiler ve karma ritimli ezgiler olmak üzere üç gruba ayrılır. Kendi içinde alt türlere ayrılan ve farklı şekillerde adlandırılan bu ezgilerin serbest ritimli olanlarına uzun hava, ritimli olanlarına ise kırık hava denilmektedir. Yöresel müzik kültürünü oluşturan sözel, çalgısal, icrasal ve makamsal unsurlar aynı zamanda uzun ve kırık havaların türünü belirleyen öğeler olarak ta nitelendirilebilir. Bu eserler, yörelere göre de farklı isimler almaktadırlar.

Türk müziğinde önemli bir icra geleneği olan açış, çalınacak veya söylenecek bir uzun hava veya kırık havadan önce, o ezginin seyrini verecek şekilde bir halk çalgısıyla ezgiyi hazırlayıcı özgür bir ölçü gösteren, usulsüz, müzikal motif yönünden zengin doğaçlama çalınan ezgilerdir (Pelikoğlu ve Özşen, 2015, s. 56; Yahya Kaçar ve Aydın, 2020, s. 1773, 1778). Öz deyişle terminolojik olarak farklı şekilde adlandırılan fakat anlama ve uygulama açısından aynı öze sahip açış ve taksim icraları için açışın, yöresel ezgi-nağme kalıpları ya da dağarları ve yöre müzik kültürünü oluşturan diğer unsurlar ekseninde şekillendiğini, taksimin ise dönemin sanat anlayışı ve buna bağlı unsurlar merkezinde icra edildiğini ifade etmek yanlış olmayacaktır. “Bir eserin önüne yapacağınız icra eserden kopuk olmamalı ama başka bir şey olmalı. Açışta, uzun havanın dışında bir şey yapabilirsin, kendini gösterebilirsin. Ben icralarımda uzun havanın

içinden bir motifi acarım, geliştiririm ve sonra tekrar başka bir cümle kurarak esas meseleye dönerim. Yani hikâyeden bağımsız olmam. Kısacası nitelikli bir açış, yörenin kokusunu vermeli. Bu koku, hem eserin hem de eserin akrabalarının kokusudur” (Erdal Erzincan ile kişisel iletişim, 2 Aralık 2022). *“Taksim yaparken kendisinden sonraki eserin dönemini dikkate almak zorundasınız”* (Sühan İrden ile kişisel iletişim, 14. Nisan 2022).

GTHM de herhangi bir eserden önce sergilenen serbest ya da usulsüz icralar yani açışlar, müzikal anlamda bilgi, birikim ve tecrübeye sahip olmak ile belli bir düzeyde çalgı tekniğine erişmiş olmayı gerektirmektedir. Ayrıca açışın niteliği ve özgünlüğü, icracının irticalen çalabilme becerisine ve yorumlama gücüne bağlıdır. Usta icracı, açışın ya da taksim kendisine sunduğu icra özgürlük alanı ile ustalığını sergileyebilmekte; kendisini, çalgısını ve geleneği güncellemekte ve geliştirmektedir. Açış pratiğinin bu nitelikleri araştırmaya konu olmasının da temelini oluşturmaktadır.

1.3. Türk Müziğinde Perde, Perde Düzeni, Makam ve Terki b Kavramları

Türk makam müziği ilminde belli bir bölgeyi ifade eden kavrama “perde” denir. Perdeler herhangi bir makamın ismi veya makamın bizatihi kendisi olabilir. Türk müziğinde perdeler tam ve yarım olmak üzere ikiye ayrılır. Oluşturulan makamlara veya terki b k lere göre tam ya da yarım perdelerin isimleri değişebilmekte, başka bir ifadeyle perdeler dönüşebilmektedir. Ayrıca tam perdelerin arasına giren yarım perdeler, oluşturulan nağmeye veya seyir yönüne göre de dönüşebilmektedir. Yarım perdeler, tam perdelerin aşağı-yukarı hareket ettirilmesi yahut tam perdelerin arasına yeni perdelerin eklenmesiyle elde edilmektedir (İrden, 2020; Öztürk, 2022).

Türk müziğinde makam oluşturan iki öğe, “perde” ve “seyir” dir. Perdeler, tam ve yarım/nim olmak üzere iki sınıfa ayrılır. Tam perdeler, arızasız, doğal, organik anlamına gelirken yarım perdeler ara, doğal olmayan, arızalı demektir. Perde kavramından anlaşılması gereken şey sabit bir noktanın, frekansın değil, o noktanın kendisiyle beraber aşağı ve yukarıyla beraber kapsadığı bölge olarak düşünülmelidir. XV. yüzyılda perde adları aynı zamanda makam adları olarak ta kullanılmıştır. Bu kullanım günümüzde de devam etmektedir (İrden, 2020, s. 27; Hatipoğlu, 2024, s. 26).

Müzik yapmaya imkân veren seslere perde denir. Perdeler yükseklikleri bakımından nerm/pest/kalın veya tiz/ince zıtlığıyla ayırt edilir. Ayrıca perdeler tam ve na-tamam olmak üzere iki temel nitelik sergiler. Tam perdeler teorik ve pratik olarak sistemi oluşturan ana unsurlar iken, na-tamam perdeler ise, sistemin düzenleniş tarzlarında öne çıkan ikincil unsurlardır. Halk müziğinde kullanılan yedi tam perde yüksekliklerine göre: 1.rast, 2.dügâh, 3.segâh, 4.çargâh, 5.pençgâh/nevâ, 6.hüseyini, 7.evc şeklinde sıralanırlar (Öztürk, 2022, s. 12, 15).

Türk makam müziği, iki tür düzen üzerine inşa edilmiştir. Bunlar: tel düzenleri ile perde düzenleridir. Tel düzeni, makamsal yapı, eser, kişi, yöre, çalgı, zaman-mekân ve bu unsurlara bağlı yan unsurlar doğrultusunda, müzik kültürümüzün estetik anlayışı içinde kalarak çalgının tellerini birbirleriyle uyumlu hale getirmek demektir. Perde düzeni ise, herhangi bir eserin icrasını gerçekleştirebilmek amacıyla farklı müzikal amaçlar ve anlayışlar çerçevesinde tercih edilen tam veya yarım perdelerin sıralanışlarını ifade etmektedir.

“En az iki tele sahip tüm telli sazların, tellerinin birbirleri ile olan ses yakınlığının- uzaklığının, belli makamsal, tınsal ve icraya ilişkin sanatsal kaygılara dayalı dinamiklere bağlı olarak ayarlanması sonucu ortaya çıkan teller arası ses mesafesi ilişkisidir” (İrden, 2020, s. 14).

“Perdelerin tamlık yahut na-tamamlık özelliklerine göre veya icra edilecek makama, makam ailesine göre seçilip sıralanmalarıyla elde edilen özel diziliş veya ayarlanışlardır. (...) Tüm nağme, makam ve terki b k ler perde düzenleri içinde mevcudiyet gösterir” (Öztürk, 2014, s. 3; 2022, s. 12). “Türk makam musikisi ilminde makamların ve terki b k lerin oluşturulabilmesi için tam ve yarım perdelerin (seslerin, notaların) harekete başlayıp seyahat edebilecekleri (gezinebilecekleri) ve karara varabilecekleri perde yollarına ihtiyaç vardır. Bu perde yollarına “Perde Düzenleri” denir” (İrden, 2022, s. 16).

Günümüzde birçok acıdan tartışılan fakat yaygın şekilde kabul gören “Arel-Ezgi-Uzdilek Ses Sistemi” ne göre makam: “Dizi makamın temelini oluşturur. Fakat dizinin makam hüviyetine kavuşabilmesi belli kurallara bağlı kalınarak gezintinin yapılmasına bağlıdır. Yani dizi durağan, makam aktiftir. Başla bir ifadeyle makam, bir dizide durak, güçlü, asma karar münasebetidir. Dizin her sesinin (derecesinin) bir kimliği (hüviyeti), bir de görevi vardır. Kimlik veya görevin bulunduğu sestem başka bir sese geçmesi halinde mutlaka bir makam geçkisi var demektir” (Özkan, 2006, s. 94). Görülüyor ki tonalitenin referans alındığı bir terminoloji ve yaklaşım ile makam kavramı açıklanmaktadır. Oysa Kantemiroğlu ve Nasır Dede’nin makam anlatılarının bu anlayışın tamamen dışında olduğu görülmektedir. “Makam ve terki b kavramı konusunda geçmişle bugün arasında köprü kurabilecek açıklamaları Abdülbaki Nasır Dede (1794), Kantemiroğlu (1700?) ve Kadızâde Tirevî (1492) yazmış oldukları edvar ve risalelerde aramak gerekir” (İrden, 2020, s. 13).

Abdülbaki Nasır Dede ye göre makam: “Sonrakilerin (müteahhirin) ve sonrakilerin eskilerinin (kudemâ-i müteahhirin) varsayımlarına göre makam, asıl unsurlarıyla işitildiğinde kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka

parçalara bölünmesi (başka şeye benzetilmesi) mümkün olmayan ezgidir” (Tura, 2006, s. 35). Nasır Dede'nin tanımına yakın bir makam tanımını da onu referans alarak İrden (2020, s. 23) yapmaktadır.

“Belli bir perde düzeni içinde tipik agaz/başlangıç, seyir/gidiş ve bitiş/karar özellikleriyle tarif edilen nağmelerdir. Her bir makam, tarif ettiği nağme bakımından benzersiz ve karıştırılmaz niteliktedir. Makamlar, perde, düzen ve nağmeleri itibarıyla birbirinden ayrılır” (Öztürk, 2022, s. 12).

Kantemiroğlu makamı şöyle tarif etmektedir: “Sekiz tam perde arasından herhangi birini kendi perde çemberine kutb alıp, gerek ince seslerden kalınlara, gerek kalın seslerden incelere doğru hareketiyle, kutb edildiği perdenin makamı olduğunu kendi başına gösteren, başka makamlardan şübheye yer bırakmayacak şekilde ayrılan, kutbuna bağlı öteki terkipleri kendine bağlayan, kendi karar yerine geldikten sonra orada makam tamlamasında yapabileceğini gösteren makama basit makam denir” (Tura, 2001, s. 40-41).

Tanburi Küçük Artın (1730) makamla ilgili olarak “Size bir teşbihçik edeyim. Beyaz boya kırmızı boya renkleri kendilerine mahsusdur, beyaza kırmızı denmez, kırmızıya beyaz denmez. Bunların ikisi bir tarz da olsa ikisini bir yere karıştırırsan pembe zuhur eder. Aslından ikisi, biri birinden ayrı iken pembe ismi yoğudu, ikisi bir yere gelmesi için pembe zuhur etti. Ya bu boyanın ikisini, üçünü, dördünü bir yere karıştırırsan türlü ve türlü renkler zuhur eder” (Judetz, 2002, s. 27) şeklinde bir tarif vermektedir. Özkan (2006, s. 291) birleşik makam kavramı için: esas geçkiye dayanan mürekkeb (birleşik) makamlar, değişik çeşni ve dizilerin birbirine geçkisinden ve bu geçkilerin özel kalıplar halinde tespitinden yani bir kişilik kazanarak makam olarak nitelendirilmesinden mürekkeb (birleşik) makamların oluştuğunu ifade etmektedir. Ayrıca bu makamların, basit makamların kurallarına uymadığından, güçlülerinin 4. veya 5. derecenin yanı sıra 3. derecenin de güçlü olabileceğinden söz etmektedir. Özkan birleşik makamları katışık, bileşimli, ekli şeklinde üç gruba ayırmaktadır.

Kantemiroğlu terki kavramını şöyle tarif etmektedir. “Çıkarılan sesler, birkaç perde üzerinde gezinip birkaç makama uğradıktan sonra, bu makamlardan birinin karar perdesine varır ve orada karar verirse o makamın terkiibi veya o makama tabi olan, uyan bir terkiib (. . .) İki, üç veya dört makamın bir araya gelmesinden doğar. Birkaç makamın perdelerini birbirine karıştırarak gezindikten sonra o makamlardan birinin karar perdesine gelip orada kalır” (Tura, 2001, s. 40-41).

Abdülbaki Nasır Dede ise terkiib kavramı için: “iki ya da daha fazla asıl makamın birleşmesinden, bir makama başka bir ezgi eklenmesinden ya da bileşimlerden oluşarak ayrı bir kol meydana getiren ezgilere bileşim (terkiib) denir. Bileşimde iki türdür; biri, birbirini tamamlayan, birbirine eklenerek, öteki, birbiriyle karışarak oluşan bileşimdir” (Tura, 2006, s. 41) demektedir. Bu kavrama benzer bir yaklaşımda Kantemiroğlu (2001), Abdülbaki Nasır Dede (2006) ve Kadızade Tirevi' den (1990) referansla İrden (2020, s. 24) göstermektedir.

“Farklı makamların birleştirilmeleri, karıştırılmaları ve katıştırılmaları yoluyla elde edilen karışım ve bileşim halindeki nağmelerdir. Terkiib nitelikli nağmeler, kendilerini oluşturan makamlara bölünebilir niteliktedir. Terkiibler, karışım niteliğinde olmaları nedeniyle çok merkezlilik sergiler” (Öztürk, 2022, s. 13).

Özkan'ın (2006) tonaliteye dayalı makam ve terkiib/birleşik makam tarifleri dışında kalan tüm tanımlamalar ışığında makamların bölünemez, parçalanamaz bir bütün olduğu, terkiiblerin ise bölünebilir veya farklı nağmelerden oluştuğu söylenebilir. Makam kavramına ilişkin Tura'nın (1988) şu tespitleri oldukça önemlidir.

“Belli perdelerden ve belli aralıklardan teşekkül eden belli cinsler üzerinde, belli noktalardan (veya sahalardan) başlamak, belli sahalarda, belli istikametlerde gezinmek, belli perdelerde duraklamak (asma karar) ve belli bir perdede karar vermek suretiyle ortaya konan ezgi kalıbına makam, adı verildiğini biliyoruz. Bu tarif de özellikle dikkati çeken nokta, gezinme veya seyir kavramıdır. Onun yanı sıra, karakteristik motif, ses sahası, yerleşim bölgesi veya katı, genişleme şekli, seyir yönü, süsleyici ses veya sesler, tipik geçkiler de, makam, denen karmaşık yapının açıklanmasında göz ardı edilmemesi gereken faktörlerdir. Tarihi gelişme de, makamların incelenmesi sırasında unutulmaması gereken bir husustur. Görüldüğü gibi, makam, diziden çok farklı, onunla özdeşleştirilemeyecek bir kavramdır” (140- 141).

1.4. Araştırmaya Konu Edilen Açışların İcra Edildiği Perde Düzenleri

Erdal ERZİNCAN'ın açış icralarının Rast, Hicaz, Hisar ve Arabân perde düzenlerindeki Rast, Muhayyer, Hüseyini, Necid Hüseyini, Nevâ, Hicaz, Hicaz Türki, Hümayun, Uzzal, Nevruz, Hüzi, Gerdaniye, Tâhir-i Kebir, Hisar ve Arabân makam nağmelerinde ya da ezgilerinde veya terkiiblerinde (birleşik makam) olduğu görülmektedir. Açışların ezgisel hareket tarzları ile ilgili olarak bulgular bölümünde yapılan anlatımların, betimlemelerin daha anlaşılır olması bakımından öncelikle bağlama/saz perdelerinden, açışların icra edildiği perdelerden, perde düzenlerinden, makamlardan ve terkiiblerden bahsetmek faydalı olacaktır.

dügâh	nihavend / kirdî	segâh	buselik	çargâh	hicazî (pest hicaz)	hicaz / saba	pençgâh / neva	bayatî	hicaz	hüseynî	acem	evç	mahur	gerdâniye	çelmaz	tiz çârî	muhayyer
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18

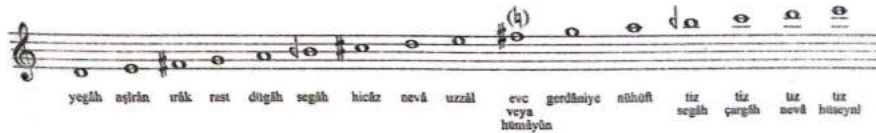
Şekil 2. Tanbura Perdelerine Göre Halk Müziğinde Dügâh Muhayyer Sekizlisi (Öztürk, 2022, s. 49)

Şekil 2’de günümüzde ortak bir uzlaşî ile yaygın biçimde kullanılan bağlama/saz perdelerinin isimleri ve sıralanışları görülmektedir. “Halk musikisinde “si bemol 2” olarak kullanılan perdenin “segâh” değil “uşşak” perdesi olduğunun bilinmesi gerekir. Uşşak makamını var eden asıl unsurun “uşşak” perdesi olduğu asla unutulmamalıdır” (İrden, 2020, s. 28). “Türk müziğinin yüzlerce yıldır geçerli olan temel bir ses sistemi vardır ve bu sistem icra alanında önemli özgünlük ve özgürlük alanlarına sahiptir. Sistemin ilkesel unsurları birer “perde” olarak mevcut iken, “söyleyiş/seslendiriş” boyutlarında icracıların muhtelif seçenekleri var etmelerine de geniş bir kapı aralanmış durumdadır. (. . .) Halk müziği icraları, makamlar ve ihtiva ettikleri perdelerin seslendirilişi bakımından tipik bazı eğilimler barındırır. Bunların başta geleni segâh ve evç perdeleriyle alakalıdır. Perde sisteminin bu iki ana perdesi, belirli perde merkezleşmeleri ve nağme-bağlantıları doğrultusunda dikleşme veya pestleşme eğilimi gösterir. (. . .) Bu tür uygulamalarda makama işaret eden nağme hareket tarzının korunduğu, ancak entonasyon bakımından tizleşme sergilediği bir durum ortaya çıkar. Bazı yörelerde, belli nağme bağlantılarında belirtilen perdelerde pestleşmelerle de karşılaşılabilir” (Öztürk, 2022, s. 49-50).



Şekil 3. Rast perde düzeni. Tam perdeler düzeni (İrden, 2020, s. 16; Öztürk, 2022, s. 21)

Şekil 3’te Rast perde düzeninde/Tam perdeler düzeninde yer alan perdeler görülmektedir. Tam perdeler dayanan esas düzenleniş tarzı “Rast düzeni” olarak adlandırılır. Rast Perde Düzeninde yegâh, aşîrân, ırâk, rast, dügâh, segâh, çargâh, neva, hüseyîni, evç, gerdâniye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh, tiz neva, tiz hüseyîni olmak üzere on altı tam, arızasız, doğal, organik, natürel perde bulunur. Evç perdesinin acem perdesine dönüşmesi çıkıcı ve inici nağmelerdeki icra uygulamalarından dolayı doğal bir dönüşüm olarak düşünülmelidir. Rast perde düzeni dışında kalan diğer tüm perde düzenlerinde en az bir na-tamam perde bulunur. (İrden, 2020, s. 16; Öztürk, 2022, s. 12). Geleneksel Türk Müziği’ nin (GTM) ana perde düzeni “Rast Perde Düzeni”dir. Bu perde düzeninde birçok makam icra edilebilmektedir.



Şekil 4. Hicaz perde düzeni (İrden, 2020, s. 17)

Şekil 4’te Hicaz perde düzeninde yer alan perdeler görülmektedir. “Çargâh perdesi yarım perde tiz çekilirse Rast Perde Düzeni Hicaz Perde Düzenine dönüşmüş olur. Evç perdesinin acem perdesine dönüşmesi çıkıcı ve inici nağmelerdeki icra uygulamalarından dolayı doğal bir dönüşüm olarak düşünülmelidir. Hicaz perde düzenindeki perdeler: yegâh, aşîrân, ırâk, rast, dügâh, segâh, hicaz, neva, ızzâl, evç, gerdâniye, nühüft, tiz segâh, tiz çargâh, tiz neva, tiz hüseyîni’dir. Hicaz Perde Düzeninde görülen segâh perde kullanımı standart bir frekans değil perdeye ait bir bölgeyi temsil ettiği için

XVIII. yüzyıla kadar değiştirilmeden segâh perde adıyla kullanılmıştır. Fakat XVIII. yüzyıldan sonra Arel-Ezgi-Uzdilek sistemindeki dik kürdi perde adıyla kullanılır olmuştur” (İrden, 2020, s. 47).



Şekil 5. Arabân perde düzeni (İrden, 2020, s. 63)

Şekil 5’te Arabân perde düzeninde yer alan perdeler görülmektedir. “Araban perde düzenindeki perdeler şu şekilde yer alır: yegâh, aşiran, ırak, rast, dügâh, nihavend veya kürdi, çargâh, neva, araban, evc, gerdaniye, muhayyer, sünbüle veya tiz segâh, tiz çargah, tiz neva, tiz hüseyini” (İrden, 2022, s. 79).



Şekil 6. Hisar perde düzeni (İrden, 2020, s. 18)

Şekil 6’da Hisar perde düzeninde düzeninde yer alan perdeler görülmektedir. “Hisar perde düzenindeki perdeler şu şekilde yer alır: yegâh, aşiran, ırak, rast, dügâh, segâh, çargâh, hisar veya nevâ, hüseyini, eviç veya acem, şehnaz, gerdaniye, muhayyer, tiz buselik, tiz çargâh, tiz nevâ, tiz hüseyini” (İrden, 2020, s. 55).

1.5. Araştırmaya Konu Edilen Açışların İcra Edildiği Makamlar ve Terkibler

1.5.1. Rast Makamı ve Terkibi

Rast perde düzenindeki makamın bazı tarifleri şöyledir. “Rast Perde Düzeninde kendi evi olan rast perdesinden başlayıp herhangi bir perdede durmadan seyrine devam ettikten sonra dönüp tekrar kendi evi olan rast perdesine gelip orada karar verir. Rast makamının aslı budur” (İrden, 2020, s. 27). Abdülbaki Nasır Dede ise Rast makamını: “Rast perdesinden başlayıp dügâh, segâh ve çargâh perdesine çıkıp aşağı döner. Segâh ve dügâh ile rast perdesine inerek burada karar verir. Çargâh perdesinden yukarı nevâ, hüseyini, acem, gerdaniye perdesine kadar; Rast perdesinden aşağı ırak, aşirân ve yegâh perdesine dek gezinebilir” (Tura, 2006, s. 37) şeklinde tarif etmektedir. “Tam perdeler düzenindeki tek merkezli makam nağmelerindedir. Agaz ve karar rast perdesinde gerçekleşir. Teori kitaplarında perdelerin, perde düzenlerinin ve makamların ilki olarak anlatılmıştır” (Öztürk, 2022, s. 110).

Kantemiroğlu’na göre, Rast makamının perde dairesindeki merkezi rast perdesidir. Ses vermeye, kendi perdesinden başlayarak, kalın veya ince yönde hareket ederken üç tam perdeyi geçip tekrar kendi perdesine ulaşır ve kendini ortaya koyar. Tam perdeler arasında dolaşarak, kendi perdesinden tiz hüseyiniye kadar çıkabilir. Bu noktadan aynı yola yegâh perdesine inebilir, oradan dönerek kendi perdesine gelir ve nihayet kendi perdesinde sabitlenir (Tura, 2001, s. 48-49).

Rast makamı seyre, rast perdesinden veya civarından başlar ve rast perdesini merkez olarak tam perdelerle seyredir. Tiz bölgeye doğru yaptığı hareket sırasında bazen evc perdesi yerine acem perdesini tercih eder. En sonunda tam perdelerle rast perdesine gelerek burada karar verir (Hatipoğlu, 2024, s. 104).

1.5.2. Hüseyini Makamı ve Terkibi

Rast perde düzenindeki makamın bazı tarifleri şöyledir: “Rast Perde Düzeninde kendi evi olan hüseyini perdesinden başlayıp herhangi bir perdede durmadan seyrine devam ettikten sonra dönüp tekrar kendi evi olan hüseyini perdesine gelip orada karar verir. Asıl Hüseyini makamı budur. Hüseyini perdesinden başlayıp diğer perdelerde geçici karar vermeden dügâh perdesinde karar verirse Hüseyini terkibi oluşur” (İrden, 2020, s. 37).

Kantemiroğlu hüseyini makamı için şu ifadeleri kullanır: “Hüseyini denen makam tam perdelerin makamları arasında, üstünlüğü ve sözü geçerli oluşuyla mühim bir yer tutar ve benim gözümde, öteki bütün makamlardan daha üstün, yüce,

değerli, azametli ve büyüktür. Bu yüzden bütün makamlar ve terkipler ona uyup bağlanmaktan gocunmazlar, utanmazlar. Makam tarifi kanununa göre sesleniş hareketine düğâh perdesinden başlar, segâh, çargâh ve neva perdelerinden geçerek kendi perdesine gelip kendini gösterir ve yine tam perdelerle inip düğâhta karar ve istirahat eder. Yegâh perdesinden tiz hüseyini perdesine kadar hükmü vardır ve öteki bütün makamları ve terkipleri kendine bağlamıştır” (Tura, 2001, s. 62-63).

“Sadece Halk müziğini değil, Türk müziğini ve özellikle de Anadolu’yu temsil bakımından en temel, en yaygın ve hiç kuşkusuz en karakteristik makamdır. (. . .) Tarihsel nazari kaynaklarda kimi makamlar hakkında farklı şekillerde görülebilen açıklama tarzları, Hüseyini makamı söz konusu olduğunda tam bir tutarlılık sergiler. Tam perdeler düzeninde altıncı ana perde olan şeşgâh/hüseyini perdesinden agaz edip düğâh perdesinde karar eder. (. . .) Makamın alamet-i farikalarından birini, özellikle agaz kesitlerinde düğâh hüseyini perdeleri arasında gerçekleşen atlama oluşturur. Bunun ilginç çeşitlerinden bir diğerini ise düğâhtan gerdaniyeye yapılan atlamayı müteakip eviçle hüseyiniye iniş oluşturur. Halk ezgi ve türküleri arasında son derece karakteristik örnekleri mevcuttur” (Öztürk, 2022, s. 65).

Abdülbaki Nasır Dede ise Hüseyini makamını: “Hüseyini perdesinden başlayıp neva, çargâh, segâh ve düğâh perdesine inip orada karar verir. Hüseyiniden yukarı evç, gerdaniye, muhayyer perdelerine çıkabilir. Düğâhtan aşağıda rast perdesine inebilir. Bu makamın üzerinde eskilere göre daire konusundan başka görüş ayrılığı yoktur” (Tura, 2006, s. 37) tarif eder.

Hüseyini, tam perdelerin oluşturduğu ve seyrine hüseyini perdesini merkez alarak başlayan bir makamdır. Hüseyinide tam perdeleri kullanarak kalışlar yaptıktan sonra, tam perdelerle düğâha inerek burada karar eder. Seyir sırasında acem perdesini de kullanır (Hatipoğlu, 2024, s. 142).

1.5.3. Necid Hüseyini Makamı ve Terkibi

“Hüseyini asıl makamının acem perdeli kullanımından sonra Hüseyini terkibi şeklinde karar vermesidir” (İrden, 2020, s. 37).

Terkib, hüseyini seyrinde evc perdesi yerine acem perdesinin kullanılmasıyla oluşmaktadır. Hüseyini perdesini merkez alarak başlayan seyirde acem perdesini kullanarak merkez perde etrafında dolaşır. En sonunda tam perdelerle düğâha iner ve burada karar verir (Hatipoğlu, 2024, s. 329).

1.5.4. Muhayyer Makamı ve Terkibi

Rast perde düzenindeki makamın bazı tarifleri şöyledir. “Rast Perde Düzeninde kendi evi olan muhayyer perdesinden başlayıp (âğâz edip) herhangi bir perdede durmadan seyrine devam ettikten sonra dönüp tekrar kendi evi olan muhayyer perdesine gelip orada karar verir. Asıl muhayyer makamı budur. Muhayyer asıl makamıyla başlayıp hüseyini asıl makamıyla seyir edip uşşak asıl makamıyla karar verirse muhayyer terkibi olur. (. . .) Bugün muhayyer sadece inici seyreden bir hüseyini olarak bilinmektedir. Fakat muhayyer terkibi inici bir uşşak olarak da kullanılabilir” (İrden, 2020, s. 39-40).

Rast düzenindeki temel nağme tarzlarından biri olup, tiz düğâhtan agazla düğâhta karar eder. 13. Yüzyıldan beri nazariyat kaynaklarında tarifi verilen temel makamlardandır. (. . .) Halk müziği dağarında tiz rast/gerdaniye, şeşgâh/hüseyini, pençgâh/neva veya çargâh gibi perdelerin geçici karar olarak kullanıldığı örneklerle de tesadüf edilir Uygulaması hüseyini makamındaki gibidir” (Öztürk, 2022, s. 95). Abdülbaki Nasır Dede muhayyer makamını, “Muhayyer perdesinden uşşak yapmaya başlayıp hüseyini (şeklinde) karar verir. Burada görüş ayrılığı yoktur” (Tura, 2006, s. 57) şeklinde tarif etmektedir. Kantemiroğlu ise bu makam için: “Muhayyer perdesi (düğâh’ın ince seslisi) tiz düğâh perdesidir. Muhayyer makamı sesleme hareketine hüseyini perdesinden başlar ve incelere doğru üç perde çıkıp kendini gösterir. Fakat tam manasıyla icra edilmiş olmadığından, tam perdelerle inip düğâh perdesinde karar verir. Kendi perdesinden (muhayyer) tiz hüseyiniye dek çıkar ve aşırân’a doğru iner, sonra dönüp düğâhta karar kılar. Sözü edilen makam, ulu ve değerli bir makamdır” (Tura, 2001, s. 69) ifadelerini kullanmaktadır.

Hüseyini makamının muhayyer perdesinden başlamasıyla oluşan muhayyer terkibi, seyre muhayyer perdesini merkez alarak başlar. Bu perde üzerinde uşşak seslerinde dolaşır ve önce muhayyer, sonrasında hüseyini perdelerinde kalışlar yapar. Tam perdeleri kullanarak düğâha iner ve bu perdede karar verir. Seyir esnasında acem perdesini kullanabilen muhayyer terkibi, muhayyer perdesi üzerindeki Uşşak makamı ile yerinde Hüseyini makamlarının birleşiminden oluşmaktadır (Hatipoğlu, 2024, s. 340).

1.5.5. Uşşak Makamı ve Terkibi

Rast perde düzenindeki makamın bazı tarifleri şöyledir: “Rast perde düzeninde düğâh perdesinden veya nevâ perdesinden başlayıp herhangi bir perde evinde durmadan seyir edip “uşşak” perdesini duyurduktan sonra düğâh perdesine

gelip orada karar verir. Uşşak makamı birden fazla makam veya terkiib ile birleşirse Uşşak terkiibi oluşur. Uşşak terkiibi, Uşşak asıl makamıyla başlayıp arada farklı asıl makamlarla veya terkiiblerle seyir etse bile sonunda dönüp tekrar Uşşak asıl makamı ile karar verir” (İrden, 2020, s. 28). Ayrıca İrden, Uşşak makamını “Dügâh-ı Kadim” olarak da isimlendirmektedir.

Abdülbaki Nasır Dede Uşşak makamı ile ilgili olarak: “Nevâ perdesinden başlayıp çargâh, segâh ve dügâh perdesine iner ve orada karar verir, ama nevâ perdesinden yukarı hüseyini, acem, gerdaniye, muhayyer perdesine dek çıkabilir. Bu makam aslında sonrakilerin eskilerinin Nevâ dedikleri makam, eskilerinse Nevrûz dedikleri âvâzedir. Dairesi konusunda da görüş ayrılıkları vardır” (Tura, 2006, s. 39) ifadelerini kullanmaktadır.

“Dügâh kadim’ ya da ‘Dügâh asıl’ makamındaki ezgilerin temel özelliği nağmelerin bütünüyle tam perdeler düzeninde şekillenmesi ve agaz kesitlerinde mutlak suretle dügâh perdesini merkez alan nağmelerin bulunmasıdır. ‘Dügâh kadim’ makamını, günümüzdeki yaygın şekliyle aynı zamanda ‘Uşşak cedit’ olarak anlamak ve adlandırmak mümkündür. (. . .) Dügâh merkezilikle başlayıp ilerleyen nağme kesitlerinde hüseyini perdesine atlama veya yönelmelerle gelişme gösteren örneklerin, halk müziği dağarı açısından önemli bir yaygınlık sergilediğinin altına çizmek gerekir” (Öztürk, 2022, s. 60). Kantemiroğlu ise Uşşak makamının aslında “Dügâh makamı” olduğunu söylemekte ve şu ifadeleri kullanmaktadır: “Sekiz perdelik daireye kutb (merkez) olarak dügâh perdesi alınıp seslendirildiği ve gerek kalından inceye gerekse inceden kalına doğru hareket ettikten sonra belirttiğimiz kutba gelinip karar verildiği takdirde Uşşak makamının meydana geleceği ve icra edilmiş olacağı gün gibi açıktır. (. . .) Biz Uşşakın Dügâhtan başka bir şey olmadığını, dügâh perdesinin üzerine kurulan ve orada icra edilen makamın da Uşşak olduğunu sağlam delillerle ispat ettik” (Tura, 2001, s. 51-52).

Uşşak veya Dügâh-ı Kadim makamı seyrine, genellikle dügâh perdesini merkeze alarak başlasa da, seyre nevâ perdesi veya civarından başlayan eserlerde mevcuttur. Çoğunlukla seyrini karar perdesi civarında oluşturur. Tam perdelerde dolaşırken nevâ ve çargâh perdelerinde kalışlar tercih edebilir. Makam, tam perdeleri kullanmasının yanında tiz bölgeye doğru acem perdesini kullanır. En sonunda dügâh perdesine gelerek burada karar eder. Seyir günümüzde ister dügâhtan ister nevâdan başlasın; artık adı: Uşşaktır (Hatipoğlu, 2024, s. 117-118).

1.5.6. Hicaz Makamı ve Terkiibi

Hicaz perde düzenindeki makamın bazı tarifleri şöyledir: “Hicaz perde düzeninde nevâ perdesinden başlayıp kendi perdesini olan hicaz perdesini duyurduktan sonra segâh perdesini duyurup dügâh perdesine gelip orada karar verir. Rast perdesinden başlayıp dügâh, segâh, hicaz ve nevâ perdelerini duyurduktan sonra aynı perdelerle geri dönüp dügâh perdesine gelip orada karar verdiğinde de hicaz makamı olur. Asıl Hicaz makamı budur. Hicaz asıl makamı birden fazla makamlarla bir araya gelerek birleşirse Hicaz terkiibi oluşur. Hicazla en çok bileşen makam Nevâ asıl makamıdır” (İrden, 2020, s. 48). Abdülbaki Nasır Dede Hicaz makamını şöyle tarif etmektedir: “Nevâ perdesinden başlayıp hicaz’a, segâh’a sonra dügâh perdesine gelip orada karar verir, ama nevâ perdesinden yukarı hüseyini, eviç, gerdaniye ve muhayyer perdesine dek çıkabilir. Dügâh perdesinden aşağıya rast perdesine inebilir. Bu makam üzerinde daire konusundan başka, bir de hicaz perdesinin kullanılması konusunda görüş ayrılığı vardır. Eskiler hicaz yerine sabâ perdesi kullanırlardı. Bu şekilde hicaz perdesi kullanımını sonrakilerin eskilerinin buluşur” (Tura, 2006, s. 38).

“Hicaz düzeni ve nimine adını veren makamdır. Düzen yönteminde hicaz perdesi, bir nim olarak, çargâh perdesinin tizleştirilmesiyle elde edilmekteydi. Giriftli yöntemin yaygınlaşmasıyla, çargâh ve pençgâh/nevâ perdeleri arasına bağlanan ilave perde olarak sistemde yerini aldı. Hicaz makamı, beşinci ana perdeden pençgâh/nevâ agaz edip dügâhta karar eden tipik çift merkezli makamlardandır. Halk müziği dağarında, Anadolu ve Trakya’nın bütününde karşılaşılan en yaygın makamlardan biridir. Makamın adıyla anılan hicaz perdesi, yöresel kullanılıştan entonasyon açısından çeşitlilik sergiler. Genellikle Doğu ve Güney Doğu Anadolu bölgelerinde hicaz aralığı dar kullanılırken, diğer yörelerde orta ve geniş halleri yaygındır” (Öztürk, 2022, s. 224).

Hicaz makamı, seyre ister nevâ ister dügâh perdesi veya civarından başlasın ilk hareketini hicaz ve dik kürdi perdelerini kullanarak dügâh ile nevâ perdesi arasında yapar ve genel olarak nevâ perdesini merkez alır. Tize doğru genişlemelerde acem ve evc perdelerini kullanır. Kendine has perdelerle dolaştıktan sonra dügâh perdesinde karar verir. Karara varmadan rast veya zengüle perdelerini kullanır (Hatipoğlu, 2024, s. 201).

1.5.7. Hümayun Terkiibi

Hicaz perde düzenindeki terkiibin bazı tarifleri şöyledir: “Rast perde düzenindeki acem perdesi Hicaz perde düzeninde hümayun perdesi adına dönüşür. Hümayun, Hicaz asıl makamıyla agaz edip Acem’li Nevâ makamıyla seyir ettikten sonra Hicaz asıl makamıyla karar vererek oluşur” (İrden, 2020, s. 49). Abdülbaki Nasır Dede Hümayun makamını şöyle tarif etmektedir: “İsfahan ile Hicaz’ın bileşimidir. Hicazla karışık isfahan yapmaya başlayıp hicazla karar verir. Bununda gecikenlerin buluşu olması uygundur” (Tura, 2006, s. 57).

Terkib, nevâ perdesini merkez alarak seyre başlar. Hicaz ve acem perdelerini kullanır ve segâh veya buselik perdelerini de seyre katarak ısfahân edasıyla nevâ perdesinde kalırlar yapar. En sonunda hicaz makamıyla karar verir. Karar verirken rast veya zengûle perdelerini de kullanabilir. Terkib, ısfahân ve hicaz makamlarının birleşiminden oluşmaktadır (Hatipoğlu, 2024, s. 579).

1.5.8. Uzzal Terkibi

Hicaz perde düzenindeki terkinin bazı tarifleri şöyledir: “Rast perde düzenindeki hüseyini perdesi Hicaz perde düzeninde uzzal perdesi adına dönüşür. Hicaz perde düzeninde uzzal perdesinden yolculuğa başlayıp Hicaz asıl makamıyla karar verirse Uzzal olur” (İrden, 2020, s. 49).

Abdülbaki Nasır Dede Uzzal makamını şöyle tarif etmektedir: “Hüseyini perdesinden başlayıp uzzal perdesinde çokça durarak hicaz yapar ve karar verir; ama hüseyini perdesinden başladığında, eviç ve gerdaniye perdelerine de gitmesi gerekir. Bu bileşim üzerindeki görüş ayrılığı Hicaz makamı konusundaki görüş ayrılıklarıdır” (Tura, 2006, s. 47).

Kantemiroğlu ise aynı makam için: “Pençgâh ve çargâh arasına bir perde bağlandıktan sonra hüseyini perdesinden ses vermeye başlar ve gelip düğâh perdesinde karar kılar. (. . .) Uzzal makamı ses verme hareketine düğâh perdesinden başlar ve segâh 'a çıkar. Oradan çargâh perdesini atlayıp kendi perdesine basar. Oradan nevâ 'ya, hüseyini 'ye ve eviç 'e çıkıp eviçten sonra dilerse gerdaniye, dilerse şehnaz perdesiyle tiz uzzal 'a, tiz hüseyini 'ye dek uzanabilir. Oradan gene aynı yoldan dönüp düğâh perdesinde durur ve karar verir. Düğâh perdesinden daha aşağıya inmek isterse dilerse zilgüle perdesiyle, dilerse rast perdesiyle hareket ederek kaba uzzal perdesine dek inebilir ve gene aynı yoldan dönüp karar yerine düğâh perdesine gelir” (Tura, 2001, s. 79-80, 154) demektedir. “Hicaz düzeninde şeşgâh ile agaz edip, düğâhta karar eder. Bu yüzden eski kaynaklarda agaz bakımından makamın perdesi konumunda olan şeşgâh, uzzal perdesi olarak anılır. En eski makamlardan olan uzzal makamı, Kantemiroğluna göre o yıllarda hicaz makamından daha yaygın durumdadır. Kantemiroğlu bu yüzden hicaz perdesini uzaal olarak anar. Halk müziği dağarında yaygın görülen uzzal makamındaki türkülerde acem giriftine sahip olanların bir hayli fazladır. Anadolu'nun hemen her yöresinde bilinen makamlardan birisidir” (Öztürk, 2022, s. 229).

Uzzal terkinin, seyirde hicaz makamından farklı olarak kendine hüseyini perdesini merkez alır ve tizden nerme doğru yaptığı seyirde evc perdesini kullanarak hüseyini edasıyla hüseyini perdesinde kalırlar yapar. Evc perdesinin yanı sıra seyirde acem perdesini de sıkça kullanır. Bu durumda Necid-i Uzzal adını alır. Hicaz sesleri ile düğâha iner ve burada karar verir. Hicaz makamında olduğu gibi düğâhta karar vermeden önce rast veya zengûle perdelerini kullanabilir (Hatipoğlu, 2019, s. 560).

1.5.9. Hicaz Türki Terkibi

“Hicaz perde düzeninde eviç perdesiyle agaz edip, hicaz asıl makamı ile karar eden bir terkiptir” (Sühan İrden ile kişisel iletişim, 14 Nisan 2022).

1.5.10. Nevâ Makamı ve Terkibi

Rast perde düzenindeki makamın bazı tarifleri şöyledir: “Rast perde düzeninde kendi evi olan nevâ perdesinden başlayıp herhangi bir perde evinde durmadan seyir ettikten sonra tekrar kendi perde evi olan nevâ perdesine gelip orada karar verir. Nevâ makamının aslı budur. Aynı seyir evc perdesi yerine acem perdesi kullanılarak yapıldığında Acem'li Nevâ makamı olur. Nevâ perdesiyle başlayıp çargâh, segâh perdeleriyle seyir ettikten sonra düğâh perdesinde karar verirse Nevâ terkinin oluşur ki XIII. yüzyılda Safiyyüddin buna Nevruz tabakası, cinsi, dörtlüsü demiştir. (. . .) Nevâ perdesi bazen de kararlardan önce hicaz perdesi tamamlayıcı perde olarak kullanılabilir” (İrden, 2020, s. 33-34).

Abdülbaki Nasır Dede Nevâ makamını şöyle tarif etmektedir: “Evc perdesinden başlayıp hüseyini, nevâ ve hicaz perdesine inip sonra yine nevâ ya dönerek oradan çargâh ve segâh perdesiyle düğâh perdesine gelerek orada karar verir. Evc perdesinden yukarı gerdaniye ve muhayyer perdelerine dek çıkabildiği gibi, düğâh perdesinden aşağı rast perdesine kadar inebilir. Bu gönül okşayıcı makamın sonrakilerin buluşu olduğu sanılmaktadır” (Tura, 2006, s. 36-37).

“Nevâ makamının asıl perdesini ve aynı zamanda tek merkezli perde-makam ilişkisini somut olarak göstermesi nedeniyle dikkat çekici makam nağmelerinden biridir. Agaz ve kararı pençgâh/nevâ perdesinde gerçekleştiğinden nevâ perdesinin makam olma özelliğini en iyi şekilde gösterir. (.,) Halk müziği dağarı, en somut örnekleri ihtiva eder. Bu yönüyle halk müziği dağarının makam araştırmaları bakımından taşıdığı önemi bariz şekilde ortaya koyan makamlar arasında yer alır” (Öztürk, 2022, s. 80).

Kantemiroğlu Nevâ makamı ile ilgili şu ifadeleri kullanır: “Nevâ, yegâh perdesinden yukarı çıkıldıkta sekizinci (tam) perdedir, (. . .) kutb olarak düğâh perdesini alır ve ses vermeye oradan başlar. Segâh ve çargâh perdelerine basarak çıkıp

nevâ perdesinde kendini gösterir. Tiz perdeler tarafından gelinir ise o zaman da basit makam tarifi hükmünce üç perde ile kendini gösterir. Sözü edilen makamın üç karargâhı vardır. Biri düğâh, öbürü nevâ, üçüncüsü de aşiran perdesidir. Düğâh, bizzat Nevâ makamının karargâhıdır. Nevâ perdesi asma kalış yaptığı yerdir. Aşiran perdesinde ki kalış ile de Nevâ Aşiran terkibi oluşur. Düğâh perdesinden hareket edip, nevâ perdesinde kendini gösterdikten sonra daima tam perdelerde gezinmek suretiyle tiz hüseyniye dek çıkıp, kalın sesli Nev3a ya yani Yegâh' a dek inebilir ve gelip düğâh perdesinde karar verir" (Tura, 2001, s. 60-61).

Nevâ makamı seyrine, ister düğâh ister nevâ civarından başlasın, nevâ perdesini kendine merkez alır. İlk seyrini nevâ perdesi etrafında tam perdelerle gösterir. Seyri sırasında acem ve nadir olarak hicaz perdelerini kullanır. Tam perdelerle düğâha inerek burada karar eder (Hatipoğlu, 2024, s. 130).

1.5.11. Nevrûz Terkibi

Rast perde düzenindeki makamın bazı tarifleri şöyledir: "Rast perde düzeninde nevâ perdesinden başlayıp çargâh ve segâh perdesiyle seyir ettikten sonra düğâh perdesine gelerek orda karar verir. Nevrûz asıl makamı budur. Nevrûz asıl makamı bugün artık Nevâ terkibi olarak kullanılmaktadır" (İrden, 2020, s. 34).

"Pençgâh/nevâ perdesinden agaz eder ve düğâhta karar eder. (. . .) Hüseyni gibi halk müziği dağarında en yaygın görülen makamlardan birini oluşturur. Halk müziği dağarı 13. yy nazariyat kitaplarında Nevrûz ailesinden muhtelif nağmelerin en karakteristik örneklerine sahiptir. (. . .) Nevrûz yerine neva isminin geçişi 17. yy ortalarından sonra kesinleşmiş görülmektedir. Elazığ/Harput yöresinde Nevrûz, bir makam adı olarak yöre dağarının sınıflandırılmasında halen kullanılmaya devam eder ki bunun tipik bir tarifi, Kemani Hızır Ağa'nın risalesinde yer alır" (Öztürk, 2022, s. 75).

1.5.12. Gerdaniye Makamı ve Terkibi

Rast perde düzenindeki makamın, terkinin bazı tarifleri şöyledir: "Rast perde düzeninde kendi evi olan gerdaniye perdesinden başlayıp herhangi bir perdede durmadan seyrine devam ettikten sonra dönüp tekrar kendi evi olan gerdaniye perdesine gelip orada karar verir. Asıl gerdaniye makamı budur. Gerdaniye başlayıp uşşak karar verirse Gerdaniye terkibi olur" (İrden, 2020, s. 39).

Abdülbaki Nasır Dede Gerdaniye makamı için: "Gerdaniye perdesinden rast yapmaya başlayıp Uşşak karar verir. Bu bileşim sonrakilerin buluşudur" (Tura, 2006, s. 45) ifadelerini kullanmaktadır. "Nağmesi itibarıyla tam perdeler düzeninin temel makamlarından olup, tipik olarak tiz rasttan agazla düğâhta karar eder. Mahur (Gerdaniye Kadim) makamı ile aynı ezgi hareket tarzına sahip olan gerdaniye makamı, kullandığı perdeler ve bu perdelerle bağlı olarak perde düzeni ile Mahur makamından ayrılır. (. . .) Gerdaniye türkülere hüseyni ve çargâhın asma karar olarak kullanılışı halk müziği dağarı bakımından yaygın görülen bir özellik arz eder" (Öztürk, 2022, s. 105). "Gerdaniye terkinde, özellikle Türk Halk Müziği dağarını oluşturan eserlerde hüseyni ve nevâ perdelerinin kutb olabildiği görülmektedir" (Sühan İrden ile kişisel iletişim, 14 Nisan 2022).

Kantemiroğlu, Gerdaniye makamını şöyle tarif etmektedir: "Gerdaniye perdesi (bir sekizli) ince sesli rast perdesidir ve bu perdenin makamı, rast perdesinde karar kıldığı takdirde ince sesli perdelerde gezinen bir Rast makamı icra edilmiş olur, Gerdaniye makamının Rast makamından pek farkı kalmazdı. Onun için Gerdaniye makamı seslendirilirken gerdaniye perdesinden harekete başlanır ve tam perdelerle yani: eviç, hüseyni, nevâ, çargâh ve segâh perdeleriyle inilip, düğâh perdesinde karar kılınır" (Tura, 2001, s. 67-68).

Gerdaniye terkibi, seyrine gerdaniye perdesini merkez alarak başlar ve tam perdeleri kullandıktan sonra gerdaniye perdesinde kalışlar yapar. Nevâ makamının edasını gösterdikten sonra rast perdesine kadar iner ve düğâhta karar verir. Seyirde acem ve hicaz perdelerini tercih edebilmekte ve gerdaniye perdesindeki kalışlarda sümbüle perdesini kullanabilmektedir. Terkin, nevâ, gerdaniye ve rast makamlarının birleşmesinden meydana gelmiştir (Hatipoğlu, 2024, s. 311-312).

1.5.13. Hûzi Terkibi

Rast perde düzenindeki terkinin bazı tarifleri şöyledir. "Rast makamı yapmaya başlayıp Uşşak makamıyla karar veren bir terkiptir" (İrden, 2020, s. 29). Abdülbaki Nasır Dede Hûzi terkinine ilişkin olarak: "Gerekli süsleyicileriyle birlikte rast yapmaya başlayıp onun karar yeri olan rast perdesine gelince düğâh perdesi gösterip düğâh perdesinde karar verir. Bu bileşim bizden öncekilerin buluşudur ve zamanımızda bu adla tanınmaktadır ve bu bileşime bu adın verildiği herkesçe bilinmektedir" (Tura, 2006, s. 60) demektedir. Hûzi terkibi seyrine, nevâ veya düğâh perdesi civarından başlar ve tam perdelerle seyrini gösterir. Seyirde rast perdesini vurgular ve en sonunda düğâh perdesinde karar verir. Kısaca hûzi terkibi, rast ve uşşak makamlarının birleşiminden oluşmaktadır denilebilir (Hatipoğlu, 2024, s. 408).

1.5.14. Tahir Makamı ve Terkibi

Rast perde düzenindeki makamın iki türü vardır. Biri tâhir-i Seğir (küçük tâhir), diğeri Tâhir-i Kebir (büyük tâhir) dir. Erdal Erzincan'ın açış 9 da Tâhir-i Kebir makamını kullandığı görülmektedir. “Tâhir-i Kebir (Büyük Tâhir), gerdaniye perdesinde Huzi terkibi ile başlayıp, muhayyer perdesinde durduktan sonra, önce tiz nevâ perdesinden gerdaniye perdesine Pençgâh-ı Asıl Terkibiyle, daha sonra muhayyer perdesinden nevâ perdesine Pençgâh-ı Asıl Terkibiyle inerek nevâ perdesinde karar verir. Tahir muhayyer perdesi üzerinde Uşşak nağmeleriyle oluşmaz. Bu yüzden gerdaniye perdesi üzerinde Hûzî veya evc perdesinden tiz segah perdesine kadar çıktından sonra muhayyer perdesinde karar veren başlangıç nağmelerini tercih eder. Burada amaç muhayyer perdesi üzerinde Uşşak nağmeleriyle Muhayyer asıl makamı yapmaktan kaçınmak olmalıdır. (İrden, 2020, s. 40; 2022, s. 49).

Abdülbaki Nasır Dede Tâhir-i Kebir terkiğine ilişkin olarak: “Bir gerdaniye ve bir muhayyer perdesi gösterdikten sonra tiz çargâh perdesinden rast yapmaya başlayıp bir eviç ve bir hüseyini, yine bir eviç ve bir gerdaniye sonra yine bir eviç perdesi gösterip gerdaniye perdesinden rast yapmaya başlar ve nevâ da biraz eğlenerek Tâhir-i Segir şeklinde karar verir. Bu da sonrakilerin buluşudur” (Tura, 2006, s. 45).

Terkib ile ilgili başka bir tanımlamada Öztürk (2022, s. 100), terkibi Tâhir ya da Baba Tâhir makamı adıyla vermekte ve şu ifadeleri kullanmaktadır: “Muhayyer makamına oldukça benzeyen bu makam muhayyerdan agaz ederek pençgâh/nevâ perdesini asma karar olarak kullanır. Halk müziği dağarında en çok görülen makamlardandır”

Kantemiroğlu, Tâhir terkiğini şöyle tarif etmektedir: “Baba Tâhir, ses verme hareketine muhayyer perdesinden başlar ve Muhayyer makamının nağmelerini güzelce gösterdikten sonra bayati yüzünden nevâ perdesine gelir. Nevâ da biraz kaldıktan sonra Bayati makamını gösterdikten sonra tam perdelere basarak düğâh ta karar kılar” (Tura, 2001, s. 109). Tahir-i Sagîr ile gerdaniye makamlarının birleşmesiyle oluşan Tahir-i Kebir terkibi, muhayyer ve gerdaniye perdelerindeki kalıpların ardından nevâ makamıyla karara varır (Hatipoğlu, 2024, s. 325).

1.5.15. Arabân Makamı ve Terkibi

Arabân perde düzenindeki makamın bazı tarifleri şöyledir: “Arabân perde düzeninde nevâ perdesinden başlayıp arabân, eviç ve gerdaniye perdelerine çıkıp herhangi bir perde evinde durmadan seyrine devam ettikten sonra aynı perdelerle dönüp nevâ perdesinde karar verir. Araban, evc perdesiyle arkadaşlık ettiğinde neva perdesinde karar veren bir makamdır. Evc perdesi kullanılmadığında araban perdesinin bayati perdesi adına dönüştüğü unutulmamalıdır” (İrden, 2020, s. 63; 2022, s. 80).

Abdülbaki Nasır Dede Arabân terkiğine ilişkin olarak: “Gerdaniye perdesinden başlayıp hicaz ile gezinip, Uşşak ile karar verir” (Tura, 2006, 49) ifadelerini kullanır. Nevâ üzerinde hicaz veya hümayun yapmaktan ibaret olan Arabân terkibi, seyre gerdaniye perdesini merkez alarak başlar. Nevâ perdesine hicaz'lı inişler yapar ve bu perdede karar verir (Hatipoğlu, 2024, s. 658).

1.5.16. Hisar Makamı ve Terkibi

Hisar Perde düzenindeki makamın bazı tarifleri şöyledir: “Hüseyini perdesi üzerinde Segâh asıl makamı gösterip karar verir. Başka bir deyişle hüseyini agaz edip, hisar, hüseyini, acem, hüseyini, hisar seyir ettikten sonra hüseyini karar eder. Böyle bir nağmede hüseyini perdesinin hisar tamamlayıcı perdesiyle seslendirildikten sonra kararı hisar perdesiyle Hisar makamının yaratmış olur” (İrden, 2020, s. 55).

Abdülbaki Nasır Dede Hisar makamına ilişkin olarak: makamı terki olarak ifade etmekte ve “hisar perdesinden başlayıp eviç, hüseyini, hisar, çargâh, segâh ve düğâh gösterip, gerdaniye perdesine inip, muhayyer perdesinden hicaz yapmaya başlayıp, hüseyini ve hisar perdelerini gösterdikten sonra düğâh karar eder” (Tura, 2006, s. 47-48) şeklinde bir tarif vermektedir. Abdülbaki Nasır Dede'nin bu tarifi İrden (2020, s. 55) “hisar terkibi” tarifleriyle örtüşmektedir.

Öztürk (2022, s. 145) ise makama farklı biçimde yaklaşmakta, Hisar-ı Kadim olarak isimlendirmekte ve Rast perde düzeni içinde yer aldığını belirtmektedir. “Tam perdeler düzeni içinde yer alan Hisar, zaman içinde radikal konum değişikliğine uğramış perdeler arasındadır. Bu yüzden makamdan bahsederken hisar perdenin eski konumu temel alınmalı ve agaz konumundaki bu perdenin makama da ismini verdiği göz önünde bulundurulmalıdır. Makam hisar perdesinden agaz edip segâh perdesinde karar etmektedir”.

Kantemiroğlu, Hisar makamını şöyle tarif etmektedir: “Hüseyini ile nevâ'nın arasındaki yarım perdeye hisar perdesi denir Hisar makamı ses verme hareketine düğâh perdesinden başlar. Çargâh, hisar ve hüseyini perdeleriyle kendini gösterir; gene aynı yoldan geri dönüp düğâh perdesinde karar kılmakla tastamam icra edilmiş olur. Hisar makamı kendi perdesinden daha ince sesli perdelere hareket ederken şehnaz perdesi ile çok iyi uyur. Bu makam, gayet dar bir makamdır ve pek az terkibe maliktir” (Tura, 2001, s. 78-79).

Terkib, hüseyini perdesini merkez alarak seyre başlar, Bu seyirde hisar perdesini kullanarak hüseyini üzerinde zengüle terkinin seyriyle dolaşır. Ardından Necid Hüseyini veya Uşşak edasıyla düğâhta karar verir (Hatipoğlu, 2024, s. 632).

Verilen makam ve terkiplerinde farklı anlatımlar göze çarpsa da açıklamaların tümü “ezgisel hareket tarzı” nı merkeze almaktadır. Makam nazariyesi kendisini oluşturan unsurları ile birlikte zamana bağlı olarak sürekli farklı kavrayışlara uğramıştır. Makam ya da perde adları, terkipler, usuller ve türler nicelik ve nitelik olarak her dönemde değişmiştir. Bu durumun geleneksel müziğimizin canlılığının bir sonucu olduğu yorumu yapılabilir Nasır Dede'nin şu ifadeleri kıymetlidir. “Her kavmin kendi deyimi vardır” sözünü düşünürsek bizden öncekiler bizim Yegâh dediğimiz perdeye Pençgâh, Aşiran dediğimize Acem ve daha başkalarına da buna benzer isimler kullanmışlardır. Hatta uygulamada olan bazı nazariyat kitaplarındaki pek çok tanımda görülen çelişki ve uyumsuzlukların sebebi de budur” (Tura, 2006, s. 34). “Bu kadar değişkenliğin sebebi kullanılan nağme yapılarıyla ilgilidir. O yüzden kullanılan perdeler sürekli esneyerek değişir ve dönüşebilirler. Bir nevi hayat gibi her şey değişir ve her şey dönüşür” (İrden, 2022, s. 79). Diğer yandan perde ve seyir kavramlarını merkeze alan, başka bir ifadeyle “ezgisel hareket tarzı” nı referans alan makam algısında makamın kendisi Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyesinde çeşni, terkipler ise makam olarak nitelendirilmektedir.

Buraya kadar yapılan tüm açıklamalar ve anlatımlardan hareketle araştırmanın problem cümlesi: “Erdal Erzincan'ın Bağlama/saz Açış İcralarının Makamsal Yapısı Nasıldır?” şeklinde belirlenmiştir.

2. YÖNTEM

Araştırma nitel yapıda, tarama modeline dayalı betimsel bir çalışmadır. “Betimleme yöntemi ile olayların, objelerin, varlıkların, kurumların, grupların ve çeşitli alanların ne olduğunu betimlemeye ve açıklamaya çalışılır. Betimleme araştırmaları mevcut olayların daha önceki olay ve koşullarla ilişkilerini de dikkate alarak, durumlar arasındaki etkileşimi açıklamayı hedef alır. Bu yöntem dayanan araştırmalarla durum nedir? , neredeyiz? , ne yapmak istiyoruz? Nereye hangi yöne gitmeliyiz? Oraya nasıl gideriz? Gibi sorulara, mevcut zaman kesiti içinde olduğu düşünülen verilere dayanarak cevap bulunmak istenir” (Kaptan, 1998, s. 59).

“Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları ile içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan, onu uygun bir biçimde “gözleyip” belirleyebilmektir. Tarama modellerinde amaçların ifade edilişi genellikle, soru cümleleri ile olur. Bunlar: “Ne idi?”, “Ne ile ilgilidir?” ve “Nelerden oluşmaktadır?” gibi sorulardır” (Karasar, 2012, s. 77).

2.1. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, Erdal Erzincan'ın uzun ve kırık havalardan önce bağlama/saz ile icra ettiği açışlar; örneklemine ise Erdal Erzincan'ın 1994-2018 arasındaki ortak çalışmalarının dışında kalan 11 müzik albümünde, bağlama düzeninde kendisi tarafından icra edilen 21 tezeneli/mızraplı açış icrası oluşturmaktadır.

Tablo 1. Araştırma örneklemine oluşturan albümler ve açış icraları

Albüm	Yılı	İcra
Töre	1994	Açış 1: Güzel Seni Gözler İçin Severin isimli uzun hava icrası Açış 2: Töre isimli kırık havadan önce yapılan icra
Garip	1996	Açış 3: Hozalı Gelin isimli kırık havadan önce yapılan icra
Gurbet Yollarında	1998	Açış 4: Yola Gel isimli uzun hava icrası Açış 5: Gurbet Yollarında isimli kırık havadan önce yapılan icra
Anadolu	2000	Açış 6: Azeri Oyun Havası isimli kırık havadan önce yapılan icra

Tablo 1'e göre: araştırmaya konu olan açış icralarının 9 tanesi kırık havalardan, 12 tanesi uzun havalardan önce icra edilmiştir. Tabloda ki eserler, albümlerde geçen isimleriyle verilmiştir.

Tablo 1. Devamı

Al Mendil	2002	Açış 7: Zöhrem Gelmedi isimli uzun hava icrası
Kervan	2006	Açış 8: Kuleden Gel isimli uzun hava icrası Açış 9: Kara Camışlar isimli kırık havadan önce yapılan icra
Giriftar	2008	Açış 10: Beşik isimli kırık havadan önce yapılan icra Açış 11: Meyrik isimli uzun hava icrası
Girdab-ı Mihnet	2011	Açış 12: Giderem Van'a Doğru isimli uzun hava icrası Açış 13: Girdab-ı Mihnet isimli uzun hava icrası Açış 14: Karadır Kaşların isimli uzun hava icrası
Karasu	2016	Açış 15: Veled Bey isimli uzun hava icrası
Döngü 1-2	2018	Açış 16: Döndüm Yaradana isimli uzun hava icrası Açış 17: Kara Yer isimli uzun hava icrası Açış 18: Gam Elinden isimli kırık havadan önce yapılan icra Açış 19: Nem Kaldı isimli kırık havadan önce yapılan icra Açış 20: Yola Gel isimli uzun hava icrası Açış 21: Zöhre isimli uzun hava icrası

2.2. Veri Toplama Araç ve/veya Teknikleri

Araştırmada veri toplama aracı ya da veri kaynağı olarak yayımlanmış kaynaklar ile ses ve görüntü kayıtları kullanılmıştır. Erdal Erzincan'ın 1994-2018 yılları arasında (ortak çalışmaları hariç) kendisinin çıkardığı müzik albümlerinde; kendisi tarafından icra edilen açışlar dikte edilerek notaya alınmış ve böylelikle araştırmanın veri kaynağı oluşturulmuştur. Araştırmanın konu başlığı ile ilgili olduğu düşünülen tüm konular, bilgiler, anlatımlar ve veriler literatür taraması ile elde edilmiştir. Bunun için ulaşılabilecek her türlü yazılı, görsel ve işitsel kaynaktan (kişisel kütüphane, bilimsel makale ve tezler, gazete, dergi TRT arşivleri, dijital müzik platformları, internet siteleri. . .) faydalanılmıştır. Diğer taraftan veri toplama yöntemi/tekniki olarak da nitel veri toplama yöntemlerinden gözlem tekniği türlerinden “dolaylı gözlem” yöntemi kullanılmıştır.

“Dolaylı gözlem yöntemi ile araştırma ile ilgili veriler doğrudan gözlemlenecek birey ve objeden alınması yerine, konu ile ilgili yayımlanmış her türlü kaynağın taranması ile elde edilir. Özellikle tanımlayıcı, betimleyici (dezkriptif) araştırma türlerinde dolaylı gözlem (veri toplama) tekniği kullanılır” (Aziz, 2013, s. 73). “Literatür taraması, sizin ilgilendiğiniz konuya ilişkin bilgileri bulmanızı, araştırmanıza kuramsal bir temel kazandırmanızı ve sizinkine benzer çalışmaların sonuçlarını görmeyi sağlar” (Büyüköztürk vd., 2009, s. 43).

2.3. Verilerin Toplanması

Araştırmanın problem cümlesi ve yöntemi doğrultusunda öncelikle literatür taramasına başlanmıştır. İlgili yurt içinde yapılmış tezlere, YÖK tez tarama sitesinden, ilgili yurt içi makalelere scholar.google.com adresinden ve hakemli dergilerin internet sitelerinden veya “Dergipark” üzerinden erişilmiştir. Ayrıca, konu ve alan ile ilgili bilimsel ya da ders içerikli kitaplar ve bağlama/saz metotlarından faydalanılarak veriler toplanmıştır.

Erdal Erzincan'ın 1994-2018 arasında ortak çalışmaları dışında kalan, bireysel olarak çıkardığı 11 müzik albümüne youtube.com internet sitesinden ve dijital müzik uygulaması spotify üzerinden ulaşılmıştır. Albümlerde gerek uzun havalardan, gerekse kırık havalardan önce icra edilen toplam 21 açış icrası tespit edilmiştir. Bu icralar dikte edil-

erek notaya alınmış, notalar ve icraların ses kayıtları üzerinden açışların makamsal yapısı, özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır.

Albümlerin ses kayıtlarında herhangi bir belirsizlik, eksiklik ya da hata olmadığı görülmüştür. Bu yüzden açış icralarının notaya alınma sürecinde bu anlamda herhangi bir zorluk yaşanmamıştır. Dijital uygulamanın ve internet sitesinin ses kayıtlarını yavaşlatma opsiyonu kullanılarak dikteler hatasız şekilde yapılmaya çalışılmıştır. Yazılan dikte notaları alan uzmanları tarafından kontrol edilmiştir. Dikte yazım sürecinde, benzer çalışmalar yapan araştırmacılar ve sanatçılar ile iletişime geçilmiş, fikirleri alınmış ve tecrübelerinden faydalanılmıştır.

2.4. Verilerin Çözümlemesi

Veriler betimsel analiz yöntemi ile tanımlanmış ve ardından açıklanmıştır. Bu şekilde “ne” sorusuna cevap vermeye çalışılmıştır. Betimleme. “tasarlama, bir şeyi sözle veya yazıyla anlatma, göz önünde canlandırma, tasvir” (TDK Türkçe sözlük) şeklinde tanımlanmaktadır.

Açışların betimlemeleri geleneksel makam anlatımları paralelinde şekillenmiştir. “Ezgisel hareket tarzı” nı referans olarak makam tariflerini, (Tura,2001, 2006; İrden, 2020; Öztürk, 2022; Hatipoğlu, 2024) başlangıç ve bitiş noktaları, kullanılan perdeler ve perde düzenleri, seyir yönleri ve ses genişlikleri bağlamında anlatan edvar kitaplarından (Kantemiroğlu ve Abdülbaki Nasır Dede) hareketle, araştırmada makam anlatım ve betimlemelerinde perde düzenleri ve açışların, “ezgisel hareket görünümleri” dışında nota kullanılmamıştır. Açışların makamsal yapıları, geleneksel perde düzenleri içinde, ezgisel hareket tarzı ve makamın asıl unsurları olan âgâz-seyir-karar olgusu ve anlayışıyla betimlenmeye çalışılmıştır.

Bu çalışma için, XXXX Etik Kurul Başkanlığı'ndan 13.01.2023 tarihinde 2023/16 karar numarası ile bilimsel araştırma etiği açısından uygun olduğu kararı alınmıştır.

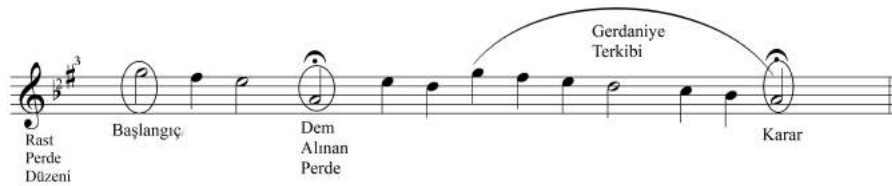
3. BULGULAR

3.1. Açışların Hangi Makamda veya Makamlarda İcra Edildiğine ve Açışların Seyir Özelliklerine İlişkin Bulgular

Açış 1

Erdal Erzincan'ın Töre isimli albümündeki “Güzel Seni Gözler İçin Severim” isimli uzun hava açışında Rast perde düzeninde birden fazla nağmenin kullanıldığı ama genel olarak gerdaniye perdesi ve makamıyla başlanıp hüseyini perdesine geldiği anda düğâh perdesinden dem alındığı ve sonrasında hüseyini perdesinden nevâ perdesine inildiği, nevâ perdesinden gerdaniye perdesine atlandığı ve tekrar nevâ perdesine geldiği, nevâ perdesindeki tekrarların ardından çargâh ve uşşak (si bemol 2) perdeleriyle düğâh perdesine gelinip burada karar verildiği işitilmiştir.

Özetle açışta Gerdaniye terkîbi ezgileriyle icra edildiği düşünülmektedir. Şekil 7'de Açış 1'in ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.



Şekil 7. Açış 1 ezgisel hareket görünümü

Açış 2

Erdal Erzincan'ın Töre isimli albümündeki “Töre” isimli kırık havadan önce icra ettiği açışında Rast perde düzeninde çargâh ve nevâ perdeleriyle hüseyini perdesine gelinerek başlandığı anda düğâh perdesinden dem alındığı, hüseyini perdesinde tekrarların yapıldığı, düğâh, nevâ, hüseyini ve acem perdelerinden oluşan nağmeler /ezgiler ile seyrin devam ettiği ve hüseyinî, nevâ, çargâh ve uşşak (si bemol 2) perdeleriyle seyir edildikten sonra düğâh perdesine inilerek karar edildiği işitilmiştir.

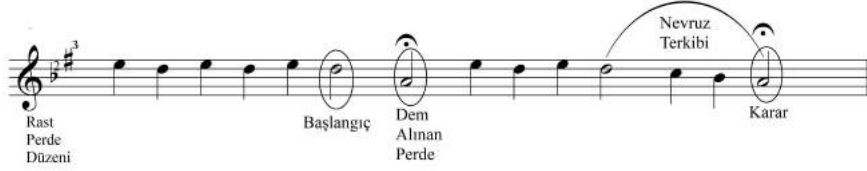
Özetle açışta Necid Hüseyini terkîbi ezgileriyle icra edildiği ifade edilebilir. Şekil 8'de Açış 2'nin ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.



Şekil 8. Açış 2 ezgisel hareket görünümü

Açış 3

Erdal Erzincan'ın Garip albümündeki “Hozalı Gelin” isimli kırık hava dan önce icra ettiği açışında, Rast perde düzeninde hüseyini perdesinden nevâ perdesine gelerek başladığı, nevâ perdesinde sürekli tekrarlar ile bu perdenin gösterildiği, düğâh perdesinden dem alınarak hüseyini, nevâ ve çargâh perdelerinden oluşan motifler ile nağmelerin oluşturulduğu, sırasıyla nevâ, çargâh, uşşak (si bemol 2) ve düğâh perdeleri gösterildikten sonra çargâh perdesine gelinerek çargâh asıl makamının gösterildiği, oradan uşşak perdesine inilerek düğâh perdesinde karar edildiği işitilmiştir. Özetle açışta Nevruz terkibi ezgileriyle icra edildiği düşünülmektedir. Şekil 9’da Açış 3’ün ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.



Şekil 9. Açış 3 ezgisel hareket görünümü

Açış 4

Erdal Erzincan'ın Gurbet Yollarında albümündeki “Yola Gel” isimli uzun hava açışında, Rast perde düzeninde nevâ perdesiyle başladığı, nevâ perdesinden çargâh perdesine inilip tekrar nevâ perdesine geldiği, ezgi hareketinin bu şekilde tekrarlı motiflerle devam ettiği ve nevâ perdesinden çargâh, ardından da uşşak perdesine inilerek seyir edildiği ve uşşak (si bemol 2) perdesinin gösterildiği, pest eviç (fa diyez 3), gerdaniye, düğâh, uşşak ve çargâh perdeleri ile nevâ perdesine çıkıldığı, yukarıda anlatılan ezgisel hareket tarzının küçük değişikliklerle tekrarlandığı ve nevâ perdesinde kalış yapılarak Nevâ asıl makamının gösterildiği, ardından nevâ, çargâh ve uşşak perdeleriyle düğâh perdesine inildiği ve düğâh perdesinin gösterildiği işitilmiştir. Küçük motif değişiklikleriyle ezgisel hareket tarzının benzer şekilde tekrarlandığı, nevâ, çargâh, uşşak perdeleri gösterilerek düğâh perdesine inildiği, düğâh, uşşak, çargâh ve nevâ perdeleriyle oluşturulan çıkıcı ve inici ezgi hareketinin tekrar düğâh perdesine indiği ve düğâh perdesinde karar ettiği işitilmiştir.

Özetle açışta Nevruz terkibi ezgileriyle icra edildiği düşünülmektedir. Şekil 10’da Açış 4’in ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.



Şekil 10. Açış 4 ezgisel hareket görünümü

Açış 5

Erdal Erzincan'ın Gurbet Yollarında albümündeki “Gurbet Yollarında” isimli kırık hava dan önce icra ettiği açışında, Rast perde düzeninde neva ardından hüseyini perdesi ile başladığı hüseyini perdesinde ısrarlı biçimde tekrar ettiği,

dügâh perdesinden dem alındığı, sıkça kullanılan acem perdesinden hüseyni perdesine Necid Hüseyni terkîbiyle seyire devam edildiği, hüseyni perdesinden neva perdesine inilerek çargâh, uşşak (si bemol 2) perdeleri ile ezgisel hareketin sürdüğü ve dügâh perdesinde karar ettiği işitilmiştir. Ezgisel hareket tarzının yukarıda anlatıldığı biçimde küçük motif değişiklikleriyle tekrar ettiği, fakat dügâh perdesine inişte neva perdesinin daha sık kullanılarak Nevruz (Nevâ+Uşşak) terkîbiyle dügâhta karar edildiği ve son satırda neva dügâh aralığı kullanılarak rast perdesi ile karar edildiği işitilmiştir. Özetle açışta Necid Hüseyni terkîbi ezgileriyle icra edildiği söylenebilir.

Önemli Not: Bugün Arel-Ezgi sisteminde nevâ, çargâh, segâh, dügâh perdeleri görünümü her ne kadar Uşşak dörtlüsü olarak tanımlansa da nevâ başlayıp çargâh ve segâh (uygulamada dik uşşak basılarak) seyir edip dügâh karar eden ezginin Nevruz terkîbi olduğu bilinmelidir. Bu sebeple de Arel-Ezgi sisteminde hüseyni beşlisi olduğu iddia edilen beşlinin içinde Uşşak dörtlüsü değil Nevruz terkîbinin olduğu unutulmamalıdır. Şekil 11'de Açış 5'in ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.

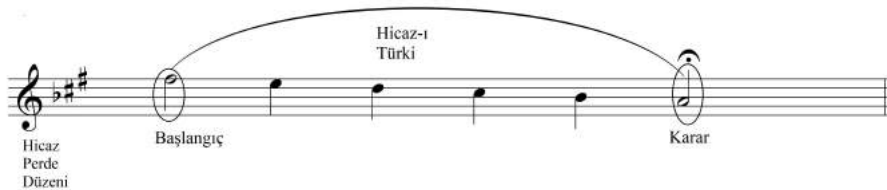


Şekil 11. Açış 5 ezgisel hareket görünümü

Açış 6

Erdal Erzincan'ın Anadolu albümündeki "Azeri Oyun Havası" isimli kırk havadan önce icra ettiği açışında Hicaz perde düzeninde eviç perdesinden başladığı, dügâh, kürdi, hicaz, nevâ, uzal ve hümayun perdelerinde yoğunlaşan seyrin nevâ perdesini gösterdikten sonra dügâh perdesine gelerek karar ettiği, gerdaniye perdesinden muhayyer perdesine doğru başlayan seyrin bu perdeyi gösterdiği, muhayyer, gerdaniye, eviç, acem ve nevâ perdelerinde ki nağmelerin eviç perdesini kutb aldığı ve nevâ perdesine gelerek bu perdeyi gösterdiği, tiz buselik perdesinin eklenerek benzer motifler ile seyrin bu perdelerde devam ettiği, tiz çargâh perdesinden inici yönlü hareketle tiz buselik perdesi ile muhayyer perdesine oradan da gerdaniye perdesine gelindiği ve yukarıda anlatılan seyrin küçük motif değişiklikleriyle tekrar ettiği, nevâ perdesini gösterdiği işitilmiştir. Eviç perdesinden gerdaniye perdesine gelerek devam eden seyrin, gerdaniye, hümayun (Hicaz perde düzenindeki fa natürel perdesi), uzal (Hicaz perde düzenindeki mi natürel perdesi), nevâ perdelerinde yoğunlaştığı, inici yönlü nağmelerle hicaz ve kürdi perdelerine geldiği, önce hicaz perdesinin sonra da nevâ perdesinin gösterildiği işitilmiştir.

Özetle açışın Eviç başlayıp dügâh perdesinde Hicaz karar verip 15. yüzyılda Seydî'nin El Matla edvârında Hicaz düzeninde tanımlanan Hicaz-ı Türki veya Türki Hicâz terkîbinde icra edildiği düşünülmektedir. Şekil 12'de Açış 6'nın ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.



Şekil 12. Açış 6 ezgisel hareket görünümü

Açış 7

Erdal Erzincan'ın Al Mendil albümündeki "Zöhrem Gelmedi" isimli uzun hava açışında sıkça Necid Hüseyni (Acem'li Hüseyni) terkîbiyle başlayıp, Acem'li Nevâ terkîbi seyir edip Uzal terkîbinde karar verildiği işitilmiştir.

Özetle açışta Necid Hüseyni'li bir Uzal terkîbi gibi icra edildiği söylenebilir. Şekil 13'te Açış 7'nin ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.



Şekil 13. Açış 7 ezgisel hareket görünümü

Açış 8

Erdal Erzincan'ın Kervan albümündeki "Kuleden Gel" isimli uzun hava açışında Rast perde düzeninde pest eviç (fa diyez 3) perdesinden gerdaniye perdesine çıkılarak başladığı, seyrin nevâ, pest eviç, gerdaniye ve muhayyer perdelerinde yoğunlaştığı, nevâ perdesinde yapılan tiriller ile bu perdenin gösterildiği, ezgisel hareketin bu şekilde birkaç kez tekrar ettikten sonra nevâ perdesinden inici yöndeki ezgisel hareketin uşşak (si bemol 2) ve çargâh perdelerinden düğâh perdesine geldiği ve burada karar ettiği işitilmiştir. Benzer nağmenin bir kere daha tekrarlanmasından sonra tekrar gerdaniye perdesinin gösterildiği işitilmiş ardından seyrin, hüseyini, nevâ, çargâh, uşşak ve düğâh perdelerinde yoğunlaştığı, müzik cümlelerinin devamlı nevâ perdesini gösterdiği, hüseyini, nevâ, çargâh ve uşşak perdeleriyle düğâh perdesine inilerek karar ettiği işitilmiştir.

Özetle açışta Gerdâniye terkîbi ezgilerinin kullanıldığı düşünülmektedir. Şekil 14'te Açış 8'in ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.



Şekil 14. Açış 8 ezgisel hareket görünümü

Açış 9

Erdal Erzincan'ın Kervan albümündeki "Kara Camışlar" isimli kırık havadan önce icra ettiği açışında, Hicaz asıl makamıyla başlayıp, daha sonra Tâhir terkibi, Hisar asıl makamı ve Sümbüle'li Araban terkîbiyle seyir ettikten sonra Araban asıl makamıyla karar verdiği görülmektedir.

Önemli Not: Açış 9'da birbirinden farklı terkîb ve asıl makamlar bileşerek daha büyük bir terkîb nağme bütünü oluşturulduğu ifade edilebilir. Makamın durmak filini temsil etmesi sebebiyle de Açış 9 Araban terkîbi şeklinde tanımlanabilir. Şekil 15'te Açış 9'un ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.



Şekil 15. Açış 9 ezgisel hareket görünümü

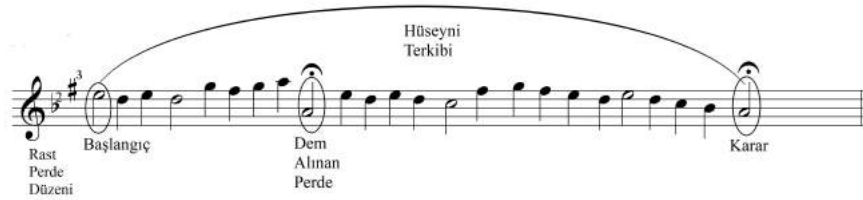
Açış 10

Erdal Erzincan'ın Giriftar albümündeki "Beşik" isimli kırık havadan önce icra ettiği açışında Rast perde düzeninde hüseyini perdesiyle başladığı bu perdedeki tekrarların ardından nevâ perdesine geldiği, nevâ-gerdaniye atlaması ile pest eviç (fa diyez 3) ve gerdaniye perdeleriyle muhayyer perdesine doğru gidildiği, düğâh perdesinden dem alındığı,

hüseyni, nevâ perdeleri gösterildikten sonra çargâh perdesinde seyir edildiği, gerdaniye perdesinden hüseyni perdesine gelindiği, hüseyni perdesinin sıkça tekrar ettiği ve gerdaniye, pest eviç, hüseyni, nevâ perdeleri arasında devam eden ezgisel hareket tarzının hüseyni ve nevâ perdelerinden çargâh perdesine indiği ve burada karar ettiği işitilmiştir. Pest eviç perdesinden gerdaniye perdesine gidildiği, gerdaniye perdesindeki tekrarların ardından pest eviç perdelerinden nevâ perdesine inildiği, nevâ perdesi gösterildikten sonra hüseyni perdesini inildiği, hüseyni perdesinden nevâ perdesine gelindiği ve bu perdenin gösterildiği, nevâ, çargâh, uşşak ve düğâh perdelerinde seyir edildikten sonra düğâh perdesinde karar edildiği işitilmiştir.

Özetle açışta Hüseyni terkîbi ezgilerinin kullanıldığı düşünülmektedir.

Önemli Not: Sühan İrden Rast perde düzeninde hüseyni perdesinden başlayıp diğer perdelerde durmadan seyir ettikten sonra hüseyni perdesinde karar veren ezgilere Hüseyni asıl makamı tanımlanmıştır. Hüseyni asıl makamı başlanıp seyir bölgesinde farklı makam veya terkîblerde seyir yapıldıktan sonra düğâh perdesindeki Uşşak makamlı kalıplara ise Hüseyni terkîbi tanımlanmıştır. Açış 10 daki eser bu yüzden Hüseyni terkîbi olarak tanımlanmıştır. Çünkü İrden'e göre Havada Bulut Yok Türküsü de Hüseyni terkîb olarak tanımlanmıştır. Şekil 16'da Açış 10'un ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.

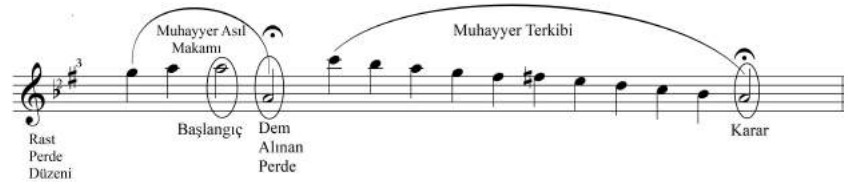


Şekil 16. Açış 10 ezgisel hareket görünümü

Açış 11

Erdal Erzincan'ın Giriftar albümündeki "Meyrik" isimli uzun hava açışında Rast perde düzeninde pest eviç (Fa diyez 3) ve gerdaniye perdelerinden muhayyer perdesine doğru çıkıcı bir hareketle başlandığı, düğâh perdesinden dem alındığı, tiz çargâh perdesinden inici yönde devam eden ezgi hareket tarzında sırasıyla: uşşak (si bemol 2), muhayyer, gerdaniye, pest eviç, acem, hüseyni, neva perdelerini gösterdikten sonra çargâh perdesine inilerek seyir edildiği, ardından neva, çargâh ve tekrarlı biçimde uşşak perdesi gösterilerek düğâh perdesinde karar edildiği işitilmiştir. Tekrarlarda yukarıda anlatılan başlangıç ve seyirlerin kullanıldığı ve düğâh perdesinde karar verildiği görülmektedir.

Özetle açışta Muhayyer terkîbi ezgilerinin kullanıldığı söylenebilir. Şekil 17'de Açış 11'in ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.



Şekil 17. Açış 11 ezgisel hareket görünümü

Açış 12

Erdal Erzincan'ın Girdab-ı Mihnet albümündeki "Giderem Van'a Doğru" isimli uzun hava açışında Rast perde düzeninde rast perdesinden başladığı düğâh, segâh (si bemol 1), çargâh perdelerini gösterdikten sonra nevâ perdesine çıkıldığı, çargâh ve uşşak perdeleri gösterildikten sonra tekrar nevâ perdesine döndüğü, yine rast perdesinden başlayan çıkıcı yöndeki hareket tarzının nevâ perdesine gelerek tekrarlı biçimde bu perdeyi gösterdiği ve çargâh perdesi gösterilip nevâ perdesinde seyir edildiği düğâh perdesinden dem alındığı işitilmiştir. Çargâh perdesinden başlayarak uşşak, çargâh, nevâ ve hüseyni perdelerinden oluşan nağmelerin inici yönde hareket ederek düğâh perdesinde karar ettiği, çargâh

perdesiyle başlayan ezgisel hareket tarzının küçük motif değişiklikleriyle tekrar ettiği, ardından çargâh, uşşak ve düğâh perdelerinde yoğunlaşan nağmelerin düğâh perdesinde karar ettiği işitilmiştir.

Özetle açışta Hûzi terkîbî ezgilerinin kullanıldığı ifade edilebilir.

Önemli Not: Pençgâh-ı asıl terkîbî = Rast başlayıp Nevâ karar veren veya Nevâ başlayıp +Rast karar veren terkîbîdir.

Rekb /Çargâh-ı Rekb = Çargâh başlayıp Uşşak karar veren terkîbîdir.

Hûzi = Rast başlayıp Uşşak karar veren veya Pençgâh-ı asıl terkîbî başlayıp Uşşak veya Rekb / Çargâh-ı Rekb karar veren terkîbîdir. Şekil 18'de Açış 12'nin ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.

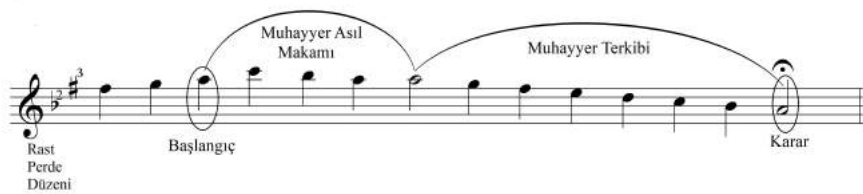


Şekil 18. Açış 12 ezgisel hareket görünümü

Açış 13

Erdal Erzincan'ın Girdab-ı Mihnet albümündeki "Gidab-ı Mihnet" isimli uzun hava açışında Rast perde düzeninde pest eviç (fa diyez 3) ve gerdaniye perdelerinden muhayyer perdesine doğru çıkıcı bir hareketle başlandığı, muhayyer perdesindeki tekrarlar ile muhayyer asıl makamının gösterildiği, tiz çargâh, tiz uşşak (tiz si bemol 2) muhayyer ve gerdaniye perdelerinden oluşan ezgi hareketinin muhayyer perdesine gelerek karar ettiği, düğâh perdesinden dem alındığı, nevâ, hüseyini, pest eviç (fa diyez 3) ve gerdaniye perdeleri ile çıkıcı yöndeki hareket tarzının muhayyer perdesine geldiği, tiz çargâh, tiz uşşak, muhayyer ve gerdaniye perdelerindeki nağmeler ile seyir edildikten sonra pest eviç ve gerdaniye perdelerinde yapılan tekrarların ardından muhayyer perdesinde karar edildiği işitilmiştir. Yine nevâ perdesinden başlayan çıkıcı yönlü hareket tarzının, tiz uşşak perdesinden geri döndüğü, sürekli biçimde düğâh perdesinden dem alındığı, sırasıyla muhayyer, gerdaniye, pest eviç, acem, hüseyini, nevâ, çargâh, uşşak perdeleriyle inici yönde yaptığı seyrin düğâh perdesinde karar ettiği işitilmiştir. Nevâ perdesinde yapılan tekrarların ardından, hüseyini, nevâ, çargâh, uşşak ve düğâh perdelerinin gösterildiği motiflerin ardından uşşak perdesinden düğâh perdesine gidildiği ve burada karar edildiği işitilmiştir.

Özetle açışta Muhayyer terkîbî ezgilerinin kullanıldığı düşünülmektedir. Şekil 19'da Açış 13'ün ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.

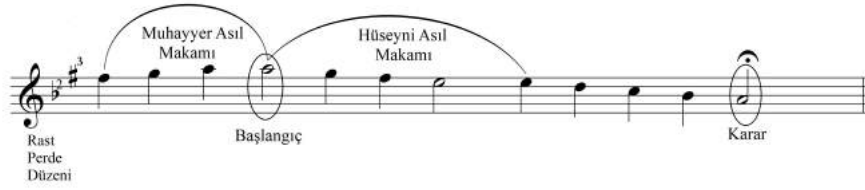


Şekil 19. Açış 13 ezgisel hareket görünümü

Açış 14

Erdal Erzincan'ın Girdab-ı Mihnet albümündeki "Karadır Kaşların" isimli uzun hava açışında, Rast perde düzeninde pest eviç (fa diyez 3) ve gerdaniye perdelerinden muhayyer perdesine doğru çıkıcı bir hareketle başlandığı, muhayyer perdesindeki tekrarların ardından pest eviç ve gerdaniye perdesinden hüseyini perdesine inildiği, sırayla hüseyini, nevâ ve çargâh makamlarının gösterildiği, gerdaniye ve pest eviç (fa diyez 3) perdelerinde seyir edildikten sonra sırasıyla hüseyini ve nevâ perdeleri gösterildikten sonra gerdaniye perdesinde geçici karar edildiği, nevâ perdesindeki tekrarlar ile devam eden seyrin çargâh perdesiyle uşşak perdesine indiği ve uşşak makamının gösterildiği ve rast perdesinde geçici kalış yapıldığı işitilmiştir. Nevâ perdesinden hüseyini perdesine çıkıldığı ve bu perdede ki tekrarların ardından inici yöndeki seyir ile nevâ, çargâh ve uşşak makamları gösterildikten sonra düğâh perdesinde karar edildiği işitilmiştir.

Özetle açışta Muhayyer terkîbî ezgilerinin kullanıldığı düşünülmektedir. Şekil 20'de Açış 14'ün ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.



Şekil 20. Açış 14 ezgisel hareket görünümü

Açış 15

Erdal Erzincan'ın Karasu albümündeki "Barak açış" isimli uzun hava açışında, Rast perde düzeninde gerdaniye perdesinden başlandığı, pest eviç (fa diyez 3), gerdaniye ve muhayyer perdelerindeki seyrin, inici hareketle hüseyini, nevâ ve çargâh perdelerine yöneldiği ve uşşak (si bemol 2), çargâh, nevâ, hüseyini, acem perdelerinde yoğunlaşan nağmelerin, uşşak perdesinde sonlandığı ve düğâh yani karar perdesinden sürekli dem alındığı işitilmiştir. Aynı seyrin küçük değişikliklerle tekrar ettiği, ardından seyrin, hüseyini, acem, gerdaniye ve muhayyer perdelerinde yoğunlaştığı, çıkıcı yönlü hareket tarzında pest eviç, inici yönlü hareket tarzında acem perdesinin sıkça kullanıldığı, nevâ ile çargâh perdelerini gösterdikten sonra uşşak perdesinde sonlandığı işitilmiştir.

Özetle açışta Gerdaniye terkibi ezgilerinin kullanıldığı düşünülmektedir. Şekil 21'de Açış 15'in ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.

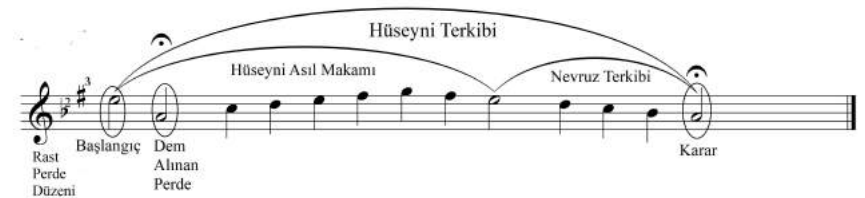


Şekil 21. Açış 15 ezgisel hareket görünümü

Açış 16

Erdal Erzincan'ın Döngü albümündeki "Döndüm Yaradana" isimli uzun hava açışında, Rast perde düzeninde hüseyini perdesinden başlandığı, düğâh perdesinden dem aldığı, çargâh, nevâ ve hüseyini perdelerinde yoğunlaşan seyrin çargâh perdesine gelerek bu perdeyi gösterdiği, pest eviç (fa diyez 3) ve gerdaniye perdelerinden tekrar hüseyini perdesine geldiği, küçük motif değişiklikleri ile ezgisel hareketin üç kez tekrar ettiği ve çargâh perdesine gelerek bu perdeyi gösterdiği, seyrin bir perde peste inerek nevâ, çargâh ve uşşak (si bemol 2) perdelerinde yoğunlaştığı, uşşak perdesine doğru yönelen nağmelerin bu perdeyi gösterdiği, uşşak perdesinden de düğâh perdesine inerek karar ettiği, nevâ perdesinden hüseyini perdesine geldiği, baştaki nağmelerin tekrar ettiği ve düğâh perdesinde karar edildiği işitilmiştir.

Özetle açışta Hüseyini terkibi ezgilerinin kullanıldığı ifade edilebilir. Şekil 22'de Açış 16'nın ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.



Şekil 22. Açış 16 ezgisel hareket görünümü

Açış 17

Erdal Erzincan'ın Döngü albümündeki "Kara Yer" isimli uzun hava açışında Rast perde düzeninde hüseyini perdesinden başlandığı, düğâh perdesinden dem aldığı, nevâ, hüseyini, pest eviç (fa diyez 3) ve gerdaniye perdelerinde yoğunlaşan

ezgisel hareketin, nevâ perdesine gelerek bu perdeyi gösterdiği ve düğâh perdesinde karar ettiği, seyrin küçük motif değişiklikleriyle bu perdelerde devam ettiği, hüseyini ve gerdaniye perdelerinden oluşan motiflerin sürekli biçimde hüseyini perdesini gösterdiği, düğâh perdesinden dem alındığı çargâh, nevâ, hüseyini ve gerdaniye perdelerinde yoğunlaştığı ve nevâ perdesine gelerek bu perdeyi gösterdiği işitilmiştir. Düğâh perdesinden başlayan çıkıcı yöndeki ezgisel hareketin, nevâ perdesine geldiği ve bu perdeyi gösterdikten sonra inici yönde bir hareketle nevâ, çargâh ve uşşak (si bemol 2) perdelerinde yoğunlaştığı, çargâh ve uşşak perdeleriyle düğâh perdesine geldiği ve bu perdede karar ettiği, hüseyini ve düğâh perdelerindeki nağmeler ile hüseyini perdesini tekrar gösterdiği ve düğâh perdesinde karar ettiği işitilmiştir.

Özetle açışta Hüseyini terkîbi ezgilerinin kullanıldığı düşünülmektedir. Şekil 23'te Açış 17'nin ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.

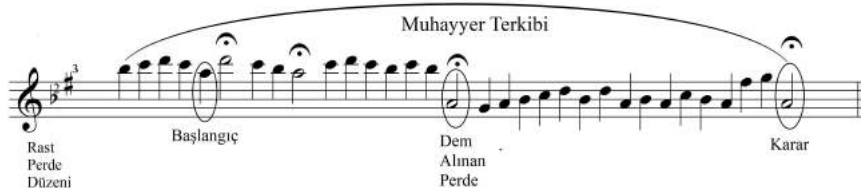


Şekil 23. Açış 17 ezgisel hareket görünümü

Açış 18

Erdal Erzincan'ın Döngü albümündeki "Gam Elinden" isimli kırık havadan önce icra ettiği açışında Rast perde düzeninde Muhayyer başladığı işitilmiştir. Düğâh perdesinden rast perdesine inildiği, bu perdeden çıkıcı yönlü hareketle düğâh, uşşak ve çargâh perdeleriyle nevâ perdesine gelinerek bu perdenin gösterildiği, düğâh perdesinden dem alındığı, seyrin nevâ, çargâh, uşşak (si bemol 2) ve düğâh perdelerinde yoğunlaştığı ve inici yönlü hareket tarzı ile çargâh ve uşşak perdelerinden düğâh perdesine geldiği, düğâh perdesi gösterildikten sonra pest eviç ve gerdaniye perdeleriyle tekrar düğâh perdesine geldiği ve burada karar ettiği işitilmiştir.

Özetle açışta Muhayyer terkîbi ezgilerinin kullanıldığı düşünülmektedir. Şekil 24'te Açış 18'in ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.



Şekil 24. Açış 18 ezgisel hareket görünümü

Açış 19

Erdal Erzincan'ın Döngü albümündeki "Nem Kaldı" isimli kırık havadan önce icra ettiği açışında Rast perde düzeninde Muhayyer başladığı işitilmiştir, düğâh perdesinden dem alındığı ve bu perdede karar edildiği, düğâh, tiz uşşak (si bemol 2), tiz çargâh ve tiz nevâ perdelerindeki ezgisel hareketin devam ettiği, sırasıyla tiz çargâh ve tiz uşşak perdelerinde seyir edildikten sonra tiz uşşak perdesi ile muhayyer perdesine gelindiği ve karar edildiği işitilmiştir. Çıkıcı yöndeki ezgisel hareketle düğâh, uşşak (si bemol 2), çargâh perdeleri ile nevâ perdesine gelindiği, nevâ perdesinin gösterildiği, inici yöndeki seyir ile çargâh ve uşşak perdelerinde seyir edildiği, ardından karara gelindiği, hüseyini perdesi ile başlayan, hüseyini, nevâ, çargâh, uşşak ve düğâh perdeleriyle yapılan inici yöndeki ezgisel hareket tarzının, nevâ, çargâh ve uşşak perdelerinde seyir ettikten sonra çargâh ve uşşak perdeleriyle karara yöneldiği, uşşak perdesinde kaldığı işitilmiştir.

Özetle açışta Muhayyer terkîbi ezgilerinin kullanıldığı düşünülmektedir. Şekil 25'te Açış 19'un ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.



Şekil 25. Açış 19 ezgisel hareket görünümü

Açış 20

Erdal Erzincan'ın Döngü albümündeki “Yola Gel” isimli uzun hava açışında Rast perde düzeninde nevâ perdesinden başladığı, bu perde de yapılan tiriller ile perdenin gösterildiği, uşşak (si bemol 2), çargâh, nevâ ve hüseyini perdelerinde yoğunlaşan seyrin, düğâh perdesine geldiği, rast perdesinden başlayarak çıkıcı yöndeki hareketle düğâh, uşşak ve çargâh perdelerinden tekrar nevâ perdesine geldiği, nevâ perdesini gösterdiği, düğâh perdesinden dem alındığı ve seyrin aynı perdeler üzerinde motif değişiklikleriyle tekrar ettikten sonra yine nevâ perdesine geldiği işitilmiştir. Düğâh perdesinden rast perdesine inerek başlayan ve nevâ ile çargâh perdeleriyle uşşak perdesine gelen tekrarlı nağmelerin, önce düğâh sonra pest eviç (fa diyez 3) perdelerini gösterdiği, hüseyini, nevâ, çargâh ve uşşak perdelerinden oluşan nağmelerin nevâ perdesine gelerek bu perdeyi gösterdiği, nevâ perdesinden de düğâh perdesine atlandığı ve bu perde de karar edildiği işitilmiştir.

Özetle açışta Nevruz terkibi ezgileriyle oluşturulduğu söylenebilir. Şekil 26’da Açış 20’nin ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.



Şekil 26. Açış 20 ezgisel hareket görünümü

Açış 21

Erdal Erzincan'ın Döngü albümündeki “Zöhre” isimli uzun hava açışında Hicaz perde düzeninde düğâh perdesinden uzal perdesine yapılan atlama ile uzal perdesinden başladığı, bu perdenin gösterildiği, nevâ, hümayun, uzal perdelerinde yoğunlaşan seyrin nevâ perdesine gelerek bu perdeyi gösterdiği, düğâh ve gerdaniye perdelerinden tekrar uzal perdesine gelindiği ve bu perdenin gösterildiği, nevâ, uzal ve hümayun perdelerinde yoğunlaşan seyrin küçük motif değişiklikleri ile yukarıda anlatıldığı gibi tekrar ettiği, nevâ perdesi gösterildikten sonra düğâh perdesinde karar ettiği işitilmiştir. Düğâh perdesinden nevâ, hicaz tekrar nevâ perdesine gidilerek bu perdenin gösterildiği, seyrin düğâh, kürdi, hicaz, nevâ, uzal ve hümayun perdelerinde yoğunlaştığı ve inici-çıkıcı yönde bu perdelerde hareket ettiği, özellikle uzal ve nevâ perdelerinin gösterildiği, hicaz perdesindeki seyrin ardından nevâ, hicaz ve kürdi perdeleriyle inici yöndeki hareket tarzı ile düğâh perdesine gelerek kürdi perdesi ile karara gidildiği ve düğâh perdesinde karar edildiği işitilmiştir. Düğâh, hicaz ve nevâ perdeleriyle uzal perdesine gidildiği ve bu perdenin gösterildiği, düğâh perdesinden dem alındığı işitilmiştir.

Özetle açışın Uzzal terkibi ezgileriyle oluşturulduğu söylenebilir. Şekil 27’de Açış 21’in ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.



Şekil 27. Açış 21 ezgisel hareket görünümü

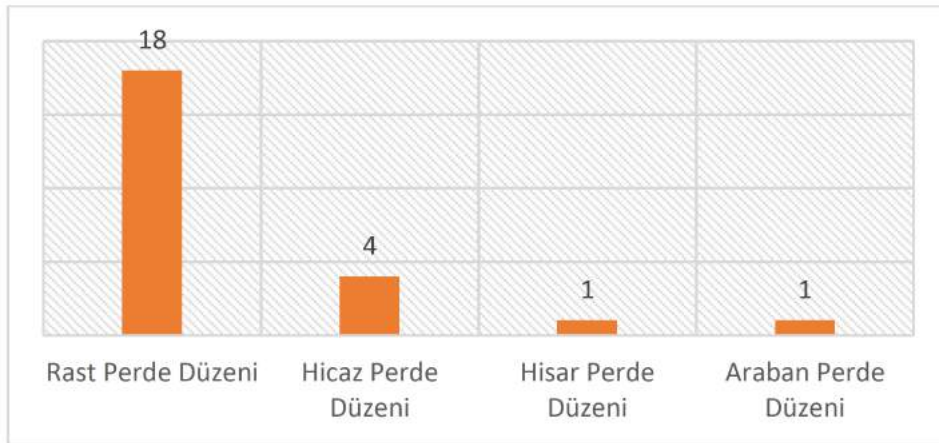
4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Erdal Erzincan'ın bağlama/saz açışları birden çok ve farklı makam ya da terkiplerdedir. İcraların farklı makamlarda olmasına bağlı olarak kullanılan perde düzenleri de değişmektedir. Açışlar, Rast, Hicaz, Hisar ve Arabân olmak üzere 4 farklı perde düzeninde, Muhayyer, Hüseyini, Necid Hüseyini, Nevâ, Hicaz, Hicaz-ı Türki, Hümayun, Uzzal, Nevrûz, Hûzi, Gerdaniye, Tâhir-i Kebir, Rast, Uşşak, Hisar ve Arabân olmak üzere farklı makam nağmelerinde ya da ezgilerinde veya terkiplerinde (birleşik makam) icra edilmiştir. Açışların tamamı düğâh perdesinde karar etmiştir. Açış icralarından sonra seslendirilen eserlerin yöreleri ve uzun havaların türleri, açışların makamsal özellikleri üzerinde etkili olmuştur. Söz gelimi açışlardan sonra seslendirilen eserlerin İç Anadolu, Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu yörelerine ait olmaları bu noktada önemlidir. Öz değişle bu yörelerin müzik kültürleri içinde sıkça tercih edilen ya da öne çıkan nağmeler veya makamlar konu edilen açışların makamsal dağılımını belirlemiştir. Özetle açışların müzikal motiflerinin ve cümlelerinin GTHM'nin yöresel karakteri ve makamsal yapı paralelinde şekillendiği açıktır. Ayrıca Erdal Erzincan'ın müzikal özgünlüğü ve özgürlüğü açış icralarında hem ezgisel hem de teknik bakımdan kendini hissettirmektedir. Açış icralarını veya kavramını salt makamsal açıdan ele almak ya da değerlendirmek, GTHM düzleminde eksik kalacaktır. Açışların kendisinden sonra icra edilecek esere hazırlayıcı niteliği göz ardı edilmemelidir. GTHM'nin yöresel karakteri, açış icralarında kendisini göstermektedir, göstermelidir. Esasen açışın türü, söz gelimi: bozlak açış, barak açış, hoyrat açış, gurbet havası. . . seslendirilecek uzun havanın türüdür. Bir açış eğer kırık havadan önce yapılıyor ise o eserin ait olduğu yörenin müzikal niteliklerini yani makam anlayışını, nağme yapısını, icra teknik ve üsluplarını taşımalıdır. Araştırma konusu bağlamında incelenen açışların tamamının bu nitelikte olduğu görülmektedir.

Erdal Erzincan'ın bağlama/saz açışları üzerinden açış ve taksim kavramlarının birlikteliğinden söz etmek mümkündür. Açışın veya taksimin kendisinden sonra icra edilecek esere bağlılığı ve icrada belli kurallar içindeki serbestlik bu iki icra geleneğinin temelini oluşturmaktadır. Erdal Erzincan'ın araştırma kapsamında ele alınan tüm açış icralarının, kendisinden sonra gelen esere hazırlayıcı nitelikte olduğu görülmektedir. Ulaşılan bu sonuç ile çalışmanın Yahya Kaçar G. ve Aydın, A. (2020) ve Börekci, A. ve Nacakcı, Z. (2018) çalışmalarıyla tutarlı olduğu söylenebilir.

Erdal Erzincan'ın bağlama/saz açışları, Türk Müziği'nin geleneksel perde anlayışı ve makam algısı ile incelendiğinde açışların geleneksel anlatımlarla tam bir tutarlılık içinde olduğu görülmektedir. İcralardaki ezgisel hareket tarzları, belirli bir perde düzeni içinde agaz-seyir-karar olgusuyla açıklanabilmektedir. İcraların günümüzde yaygın biçimde kabul görmüş Arel-Ezgi-Uzdilek ses sisteminden kaynaklanan birçok problemi ve tartışmayı çözebilecek nitelikte olduğu söylenebilir. Bu bağlamda:

Türk Müziğinin bir bütün olarak düşünülmesi gerektiği ve Klasik Türk Müziği - Geleneksel Türk Halk Müziği gibi farklı türsel ayrımların yanlış olduğunu, GTHM ezgilerinin ayak veya dizi kavramı yerine makam kavramı ve terminolojisi ile ifade edilebileceğini ifade etmek yerinde olacaktır.



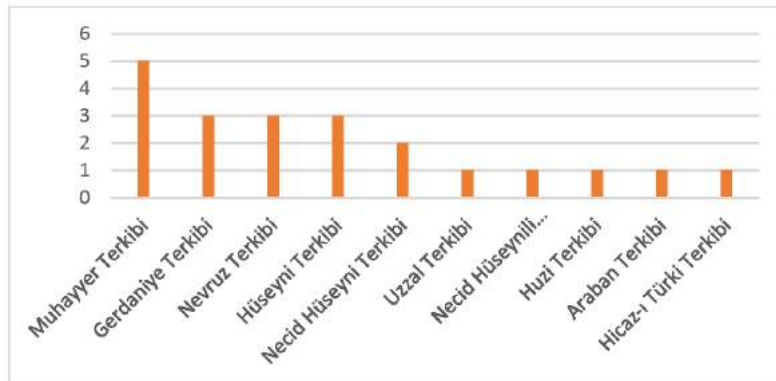
Şekil 28. Açışların icra edildikleri perde düzenlerine göre dağılımları

Şekil 28'de görüldüğü gibi açışların 18 tanesi rast perde düzeninde, 4 tanesi hicaz perde düzeninde, 1 tanesi hisar perde düzeninde ve 1 tanesi araban perde düzeninde icra edilmiştir. Açışların büyük çoğunluğunun rast perde düzeninde icra edilmesine bağlı olarak açışların çoğunun bu perde düzenini kullanan makam nağmelerinden oluştuğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Açış 9 dört perde düzeninde, diğer tüm açışlar tek bir perde düzeninde icra edilmiştir.

Tablo 2. Açışların icra edildikleri perde düzenleri, makam ya da terkipler

	Perde Düzeni	Makam veya terkipler
1	Rast Perde Düzeni	Gerdaniye terkipleri
2	Rast Perde Düzeni	Necid hüseyini terkipleri
3	Rast Perde Düzeni	Nevruz terkipleri
4	Rast Perde Düzeni	Nevruz terkipleri
5	Rast Perde Düzeni	Necid Hüseyini terkipleri
6	Hicaz Perde Düzeni	Hicaz Türki terkipleri
7	Hicaz Perde Düzeni	Necid hüseyinili uzal terkipleri
8	Rast Perde Düzeni	Gerdaniye terkipleri
9	Rast Perde Düzeni, Hicaz Perde Düzeni Hisar Perde Düzeni Araban Perde Düzeni	Araban terkipleri
10	Rast Perde Düzeni	Hüseyini terkipleri
11	Rast Perde Düzeni	Muhayyer terkipleri
12	Rast Perde Düzeni	Huzi terkipleri
13	Rast Perde Düzeni	Muhayyer terkipleri
14	Rast Perde Düzeni	Muhayyer terkipleri
15	Rast Perde Düzeni	Gerdaniye terkipleri
16	Rast Perde Düzeni	Hüseyini terkipleri
17	Rast Perde Düzeni	Hüseyini terkipleri
18	Rast Perde Düzeni	Muhayyer terkipleri
19	Rast Perde Düzeni	Muhayyer terkipleri

Tablo 2’de açışların farklı terkiplerde icra edildiği görülmektedir. Farklı perde düzenlerinde icra edilmesine bağlı olarak makamsal geçkilerin olduğu tek icra açış 9’dur. Dikkati çeken önemli noktalardan biriside aynı terkiye sahip açışlarda terkiplerin seyir bölgelerindeki makamların farklılaşmasıdır. Gerdaniye terkiplerindeki açış 1 gerdaniye+muhayyer+uşşak, açış 15 gerdaniye+necid hüseyini+acemli nevâ+uşşak makam nağmelerinden; Muhayyer terkiplerindeki açış 13 muhayyer+uşşak+muhayyer, açış 14 muhayyer+hüseyini+uşşak makam nağmelerinden; Hüseyini terkiplerindeki açış 10 hüseyini+nevâ+çargâh+uşşak, açış 16 hüseyini+nevruz makam nağmelerinden oluşmaktadır. Buradan hareketle aynı terkiplerdeki farklı makam nağmelerinin kullanımının üstadın farklı müzikal cümleler oluşturma çabasından, üstadın doğaçlama yeteneğinden ve GTHM’nin yöresel karakterinden kaynaklandığı söylenebilir Benzer bir durum açış 7 ile 21 için de söz konusudur. Aynı uzun havaya (Zöhrem gelmedi) yapılan uzal terkiplerindeki bu iki açış da açış 7’nin necid hüseyini+hicaz, açış 21’in hüseyini+hicaz (hicaz perde düzeninde hüseyini perdesi uzal perdesine dönüşmektedir) makam nağmelerinden oluşması üstadın doğaçlama icra hâkimiyetini ortaya koymaktadır. Dahası terkiplerin yani birleşik makamların bu şekilde farklı kombinasyonlarla oluşturulması, oluşturulabilmesi Türk Makam Müziğinin sahip olduğu nağme-ezgi yani makam çeşitliliğinin bir kanıtıdır. Günümüzde yaygın biçimde kabul görmüş tonaliteye dayalı algının fakirleştirdiği bu nağme ya da makam zenginliğinin ve çeşitliliğinin geçmişten günümüze GTHM ile taşındığı ve GTHM de canlı biçimde varlığını sürdürdüğü görülmektedir.

**Şekil 29.** Açışların icra edildikleri terkiplere göre dağılımları

Şekil 29’da terkiplerin dağılımı görülmektedir. Buna göre: 21 açışın 5’i Muhayyer, 3’ü Gerdaniye, 3’ü Nevruz, 3’ü Hüseyini, 2’si Necid Hüseyini terkiplerindedir. Diğer tüm terkipler 1 defa kullanılmıştır. Terkipleri oluşturan makam nağmeleri de göz önüne alındığında (rast, uşşak, nevâ, araban, hisar, tahir) makam sayısının ve çeşidinin fazlalığı göze çarpmaktadır. Bu makam çeşitliliği de GTHM’nin ezgi/nağme zenginliğini ortaya koymaktadır.

Ulaşılan sonuçlardan hareketle, GTHM geleneğinden yetişmiş diğer usta icracıların açış icralarını konu alan çalışmaların yapılması, yöresel bazda veya üstadlar özelinde GTHM eserlerinin geleneksel perde anlayışı ve “agaz-seyir-karar” olgusuyla ezgisel hareket tarzını merkeze alan geleneksel makam algısı ve anlayışı içinde ele alınması önerilebilir.

Etik Komite Onayı: Bu çalışma için etik komite onayı Necmettin Erbakan Üniversitesi’nden (Tarih: 13.01.2023, Karar No: 2023/16) alınmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Çalışma Konsepti/Tasarım- A.A., S.İ.; Veri Toplama- A.A., S.İ.; Veri Analizi/Yorumlama- A.A., S.İ.; Yazı Taslağı- A.A., S.İ.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- A.A., S.İ.; Son Onay ve Sorumluluk - A.A., S.İ.; Malzeme ve Teknik Destek - A.A., S.İ.; Süpervizyon – A.A., S.İ.

Teşekkür: Çalışmaya verdiği destek ve kattığı değer için bağlama/saz virtüözü Erdal ERZİNCAN’a sonsuz teşekkürler.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval was received for this study from the ethics committee of Necmettin Erbakan University (Date: 13.01.2023, Decision No: 2023/16).

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Conception/Design of Study- A.A., S.İ.; Data Acquisition – A.A., S.İ.; Data Analysis/Interpretation- A.A., S.İ.; Drafting Manuscript- A.A., S.İ.; Critical Revision of Manuscript- A.A., S.İ.; Final Approval and Accountability- A.A., S.İ.; Material and Technical Support- A.A., S.İ.; Supervision – A.A., S.İ.

Acknowledgement: Endless thanks to bağlama/saz virtüoso Erdal ERZİNCAN for his support and added value to the study.

Conflict of Interest: The authors has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID’si / ORCID ID of the author

Ahmet AKIN 0000-0001-8798-8514

Sühan İRDEN 0000-0002-1254-3243

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Ayas, G. (2020). *Musiki İnkılabı’nın Sosyolojisi*. Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Aziz, A. (2013). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri* (7. Basım). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç, Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (4.Baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Börekcı, A., & Nacakçı, Z. (2018). Çekiç Ali’ nin Bozlaklarının Müzikal Analizi. *Turkish Studies Social Sciences*, 13(18), s. 283-320.
- Erzincan, E. (2019). *Bağlama İçin Besteler* (Bağlama, Bozuk, Müstezat Düzenlerinde). İstanbul: Temkeş Ayhan Matbaası.
- Erzincan, E. (2021). *Çocuklar İçin Temel Bağlama Eğitimi*. İstanbul: Temkeş Ayhan Matbaası.
- Hatipoğlu, E. (2024). *Makamlar ve Terkipler-AEU İşaretleriyle/Mansur Ahenk*. (e kitap). <https://play.google.com/books/reader?id=DnGqDwAAQBAJ&pg=GBS.PP1>
- İrden, S. (2020). *Türk Musikisinde Düzen Perde Makam Terkib Uygulamaları*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- İrden, S. (2022). *Türk Halk Müziğinde Makamlar ve Terkipler*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Judet, E. P. (2002). *Tanburî Küçük Artin*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kaptan, S. (1998). *Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikleri* (11. Baskı). Ankara: Tekışık Web Ofset Tesisleri.
- Karasar, N. (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (24. Basım). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık.
- Keleş, A. (2017). Suyu Kaynağından İçmek: Bağlama Eğitiminde Müzikal Söylem. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 5(2), s. 1655-1667.

- Kişisel İletişim. (02.12.2022). Erdal ERZİNCAN ile kişisel iletişim.
- Kişisel İletişim. (14.04.2022). Sühan İRDEN ile kişisel iletişim.
- Özkan, İ. H. (2006). *Türk Müsıkîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri* (8. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztürk, O. M. (2014). Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öztürk, O. M. (2015). Halk Musikisi Repertuar İncelemelerinin Makam Nazariyesi Araştırmalarına Yapabileceği Katkıları. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi*, (7), s. 1-27.
- Öztürk, O. M. (2016). Geleneksel Bağlama İcrasının Gelişiminde Üstünlük Kültürünün Rolü ve Belirleyiciliği. I. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu Bildirileri (ed, Adnan KOÇ) 1. Baskı. (s. 125-142) İstanbul: Acar Matbaacılık Promosyon ve Yayıncılık.
- Öztürk, O. M. (2022). *Türk Müziğinin Temeli Olarak Halk Müziği Teorisi ve Uygulaması I* (1.Basım). Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Pelikoğlu, M. C., & Özşen, B. (2015). Türk müziği ve Batı müziğinde kullanılan bazı tür ve biçimlerin birbirlerine benzerlikleri üzerine bir değerlendirme. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1(2), 51-60.
- Sağ, A., & Erzincan, E. (2013). *Bağlama Metodu Cilt I* (2. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- TDK Türkçe Sözlük. Online Erişim. (15.03.2024). <https://sozluk.gov.tr>
- Tura, Y. (1988). *Türk Musikisinin Mes'eleleri* (1. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tura, Y. (1997). Türk Halk Müziğinde Karşılaşılan Ezgi Çizgilerinin İncelenmesi ve Sınıflandırılması. V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu Kitabı 'İlmi'l- Müsiki 'Alâ Vechi'l- Hurûfât / Müsikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Sanatı* (1. Cilt İnceleme-Edvar, 1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *Nâsır Abdülbâkî Dede Tedkik ü Tahkik / İnceleme ve Gerçeği Araştırma*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Türkü Life Online Erişim (05.03.2024). Türküleri Yaşayan Adam Erdal Erzincan. (Kasım 2017, sayı 6). <https://www.youtube.com/watch?v=jQEZa5M2UDw>
- Yahya Kaçar G., & Aydın, A. (2020). Avşar bozlağına yapılan dört farklı "açış" icra örneğinin motif tabanlı biçim tahlili. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 9(2), 1772-1803.

Atf Biçimi / How cite this article

Akın, A., & İrden, S. (2024). A Review on Makam Structure of Erdal Erzincan's Bağlama/Saz Improvisation Performances. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(1), 207–239. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1480822>

EKLER

Çalışmaya konu olan açış icralarına ait bazı nota örnekleri

- Ek 1. Açış 3
- Ek 2. Açış 5
- Ek 3. Açış 10
- Ek 4. Açış 11
- Ek 5. Açış 14

AÇIŞ 3

NOTAYA ALINMA
04.07.2021
NOTAYA ALAN
AHMET AKIN - CEM CULHA

The musical score for 'Açış 3' is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The score consists of nine staves of music, with measure numbers 3, 6, 10, 12, 14, 18, 20, and 23 indicated at the beginning of their respective staves. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings such as accents and hairpins. The piece concludes with a double bar line and a final measure.

0:51

Ek 1. Açış 3

AÇIŞ 5

NOTAYA ALINMA

16.06.2021

NOTAYA ALAN

AHMET AKIN - CEM CULHA

0:53

Ek 2. Açış 5

AÇIŞ 10

NOTAYA ALINMA

21.06.2021

NOTAYA ALAN

AHMET AKIN - CEM CULHA

0:58

Ek 3. Açış 10

AÇIŞ 11

NOTAYA ALINMA
06.06.2021
NOTAYA ALAN
AHMET AKIN - CEM CULHA

0:36

Ek 4. Açış 11

AÇIŞ 14

NOTAYA ALINMA
03.02.2022
NOTAYA ALAN
CEM CULHA

01:04

Ek 5. Açış 14

Melih Cevdet Anday’s “Dead Want to Talk” in Terms of the Playwriting Tendencies of “The Theater of the Absurd”

Melih Cevdet Anday’ın “Ölüler Konuşmak İsterler” İsimli Oyununun Absürt Tiyatronun Oyun Yazımı Eğilimleri Bağlamında İncelenmesi

Simay YILMAZ¹ 

¹İstanbul University State Conservatory, Department of Theater, İstanbul, Türkiye

Corresponding author /

Sorumlu yazar : Simay YILMAZ

E-mail / E-posta : syilmaz1@istanbul.edu.tr

ABSTRACT

Melih Cevdet Anday, one of the foremost playwrights in modern Turkish theater, has authored plays that exemplify the influence of “The Theater of the Absurd”. This article aims to explore the presence of absurdist tendencies within one of his works, “Dead Want to Talk”. With this objective, the article has assessed the playwriting tendencies of “The Theater of the Absurd” and evaluated Anday’s play within this framework.

It has been observed that the plot centers on the theme -the absurdity of human-portraying passengers on a ferry who talk without taking action. Modern individualism and lack of communication are layers of thought, conveyed effectively through the use of self-centered monologues instead of meaningful dialogues. Symbolism plays a crucial role, with characters as anonymous figures lacking depth or development, representing various human portraits or traits. The vagueness in time and setting allows the plot to embrace ‘anytime’ / ‘anyplace’ where the modern individual exists. Additionally, the use of humor enables readers to engage with the critical perspective. In conclusion, Anday’s play exemplifies the influence of the playwriting tendencies of “The Theater of the Absurd” to a significant extent, thus serves as a notable example of the absurdist influence in modern Turkish Theater.

Keywords: The Theater of the Absurd, Melih Cevdet Anday, Dead Want to Talk

ÖZ

Modern Türk Tiyatrosu’nun önemli oyun yazarlarından Melih Cevdet Anday’ın, Absürt Tiyatronun etkisini taşıyan oyunları bulunmaktadır. Bu makalede, bu eserlerden biri olan “Ölüler Konuşmak İsterler”deki absürdist eğilimlerin araştırılması amaçlanmıştır. Bu amaçla, Absürt Tiyatronun oyun yazımı eğilimlerini değerlendirilmiş ve Anday’ın oyunu bu çerçevede incelenmiştir.

İncelemeye göre, olay örgüsü, oyunun teması -insanın absürtlüğü- etrafında şekillenmiştir; okuyucuya, yalnızca konuşan fakat eyleme geçmeyen bir grup feribot yolcusu sunulmuştur. Modern bireysellik ve iletişimsizlik, anlamlı diyaloglardan ziyade ben merkezci monologların kullanımı yoluyla okuyucuya iletilen diğer düşünce katmanlarıdır. Sembolizm, oyunda önemli bir rol oynamaktadır; karakter derinliği veya gelişimi taşımayan anonim figürler olan oyun kişileri, çeşitli insan portrelerini veya özelliklerini temsil etmektedir. Zaman ve mekândaki detaysızlık, hikâyenin modern bireyin var olduğu “her zaman”ı / “her yer”i kucaklamasına olanak tanımıştır. Ayrıca, mizah öğesinin kullanımı okuyucunun eleştirel bakış açısıyla etkileşimde bulunmasını sağlamaktadır.

Sonuç olarak, Anday’ın oyunu, absürdist oyun yazımı eğilimlerinin etkisini önemli ölçüde yansıtmakta ve bu bağlamda, Absürt Tiyatronun modern Türk Tiyatrosu üzerindeki etkisine önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Absürt Tiyatro, Melih Cevdet Anday, Ölüler Konuşmak İsterler

Submitted/Başvuru : 12.05.2024

Accepted/Kabul : 03.06.2024

Published Online/
Online Yayın : 07.06.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

INTRODUCTION

Melih Cevdet Anday stands as one of the influential playwrights in modern Turkish theater, and "Dead Want to Talk" serves as a prime example of the influence of "The Theater of the Absurd" within his works. This article aims to explore the impact of the 'absurdist' playwriting tendencies on "Dead Want to Talk". Beginning with a concise overview of "The Theater of the Absurd" and the concept of the "absurd", the article will proceed to assess the 'absurdist' tendencies in playwriting, and subsequently evaluate Anday's play within this framework.

"The Theater of the Absurd"

"The Theater of the Absurd" is known as "a theatrical genre of the 1950s and 1960s, in which accepted stage conventions were largely abandoned in order to present a view of the world as meaningless and incomprehensible" (Law, 2011, p. 2). Unlike movements in the history of theater with clearly defined boundaries and rules, which have created a unity of style; it is hard to define conclusive rules about "The theater of the Absurd". Because, what caused these playwrights to be mentioned together under the umbrella of 'absurd' were not the common and immutable rules they adopted in form and style, but the fact that they expanded the conventional theatrical understanding of their time, bringing the 'absurdity' of the life and the human to text and the stage.

The term "The theater of the Absurd" was introduced by Martin Esslin in 1961, in his essay of the same name, wherein Esslin recognized the philosophical concept of existentialist 'absurd' to resonate in the plays of certain playwrights of the era; notably Beckett, Ionesco, and others (Law, 2011, p. 2). Zarilli and others explain "The Theater of the Absurd" as follows:

An expression coined by the critic Martin Esslin in 1961 to categorize plays by Arthur Adamov, Samuel Beckett, Eugene Ionesco, and Jean Genet. Relating them all to the existentialist philosophy of Albert Camus (1913–1960), Esslin presented these playwrights as unified in their portrayal of the human condition as meaningless (2010, p. 589).

According to Stylian, this was a brief period in 1950s and 1960s, the decade of the Cold War:

It ["The Theater of the Absurd"] belonged to the feverish decade spanned by Beckett's *En attendant Godot* (Waiting for Godot, 1952) and Ionesco's *Le Roi se meurt* (Exit the King, 1962). It was the decade of the 'cold war' and the extreme tensions of the east and the west (1981, p. 125).

As previously noted, the playwrights associated with "The Theater of the Absurd" were loosely connected, lacking a set of formal or stylistic rules that could be applied to all of them or their works. According to The Methuen Drama Dictionary of the Theater, the grouping of these playwrights together was primarily attributed to a "similarity of theme and treatment" during that brief period: "The impression of a coherent movement was largely the result of an accidental similarity of theme and treatment, and by the 1960s the leading writers had already begun to take different paths" (Law, 2011, p. 2.). It's reasonable to assert that, whether accidental or not, the resemblance of these 'absurdist' playwrights have stemmed from the historical and philosophical *Zeitgeist* of the post-World War II era, and their dramatic inclinations were primarily shaped by their artistic departure from prevailing artistic norms and their thematic interest in the 'absurdity' of the world and human existence.

The "Absurd"

The philosophy of the post-World War II era, and consequently "The Theater of the Absurd," is primarily associated with existentialist philosophy, notably Albert Camus' "Myth of Sisyphus," which introduced the concept of the endless 'meaninglessness' of existence. Pavis attributed the philosophical origins of the movement as follows:

The origins of this movement date back to Camus (*The Outsider*, *The Myth of Sisyphus* 1942) and Sartre (*Being and Nothingness* 1943). In the context of the war and the post-war period, these philosophers painted a disillusioned picture of a world devastated by conflict and ideology (1998, p. 2).

Camus' "The Myth of Sisyphus" delves into the existential dilemma of human existence through the mythological character of Sisyphus, condemned to endlessly roll a boulder up a mountain. Despite recognizing the futility of his task, Sisyphus persists, embodying the absurdity of the human condition. Camus employs Sisyphus as a metaphor for the 'absurd struggle' of individuals to find meaning in a seemingly meaningless world (1942). According to Esslin, citing Camus, 'the absurd' refers to "that which is devoid of purpose. . . Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless" (1961, p. xix). Building upon this background and philosophy, dramatists under the umbrella of "The Theater of the Absurd" tended to depict the absurdity of human life:

The sudden outburst of French absurdism may in part be explained as a nihilistic reaction to the recent atrocities, the gas-chambers and the nuclear bombs of the war. [...] expressed the helplessness and futility of a world which seemed to have no purpose (Stylan, 1981, p. 125).

Skinner Dace have listed common themes in portraying 'the absurdity of the human condition' as follows: "the inability to act and the futility of action", "the absurd in the guise of death", "the absurd as uncertainty", "vitiating values", "conformity and identity", "non-communication and isolation", "emotional atrophy" (1967). According to Esslin, 'absurdist' drama 'strived' to "express its sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought" (1961, p. xix-xx).

So, it can be concluded that the playwriting tendencies characterized by the abandonment of conventional theatrical devices and a thematic focus on 'absurdity' have unified "The Theater of the Absurd" as a cohesive group. In the following section, we will explore these tendencies in greater detail.

Playwriting Tendencies

As previously mentioned, establishing definitive rules about "The Theater of the Absurd" proves challenging, as the plays under this umbrella do not portray a unity of form or style. However, while not applicable to all, common tendencies in playwriting conceptualized by researchers may serve as a framework for examining plays influenced by "The Theater of the Absurd." To start with, in his evaluation of absurdist plays, Esslin noted:

These [plays] have no story or plot to speak of; [...] are often without recognizable characters and present the audience with almost mechanical puppets; [...] often have neither a beginning nor end; [...] seem to be reflections of dreams and nightmares; [...] often consist of incoherent babblings [instead of dialogue] (1961, p. xvii-xviii).

Esslin also suggested that the 'absurdist' plays tend toward "a radical devaluation of language": "The element of language still plays an important, yet subordinate, part in this conception, but what happens on the stage transcends, and often contradicts, the words spoken by the characters" (1961, p. xxi). Similarly, Stylan outlined the playwriting tendencies of absurdist plays as follows:

Absurdist plays fall within the symbolist tradition, and they have no logical plot or characterization in any conventional sense. Their characters lack the motivation found in realistic drama, and so emphasize their purposelessness. The absence of plot serves to reinforce the monotony and repetitiveness of time in human affairs. The dialogue is commonly no more than a series of inconsequential clichés which reduce those who speak to them to talking machines. As plays, they do not discuss the human condition, but simply portray it as its worst in outrageous images chosen to undeceive the innocent and shock the complacent (1981, p. 126).

Pavis stated that "the absurd play" was first seen as an "anti-play" or "anti-theater" in relation to classical dramaturgy and she evaluated the dramaturgical characteristics of the 'absurd' as follows:

[...] the absurd often implies an ahistorical, non-dialectical dramaturgical structure. Man is a timeless abstraction incapable of finding a foothold in his frantic search for a meaning that constantly eludes him. His actions have neither meaning nor direction; the fabula of absurd plays is often circular, guided not by dramatic action but by wordplay and a search for words. [...] The preferred form of absurd dramaturgy is that of a play without a plot or clearly defined characters in which chance and invention reign supreme. [...] (1998, p. 1-2).

Additionally, the use of 'comic' is recognized as another prominent aspect of absurdist plays. Skinner Dace regards "comic technique" as a notable feature of 'absurd' drama, describing it as a form that mirrors its content (1967, p. v). Stylan also emphasizes the significance of humor in 'absurdist' works:

The early plays of Samuel Beckett particularly drew upon the content and techniques of mime, the music hall, the circus and the commedia dell'arte to represent the business of everyday living. [...] As in farce, cause and effect are discounted, time is speeded up or slowed down, fate is unpredictable and anything can happen. [...] such drama achieves a kind of poetry and rhythm in comic form and farcical style peculiar to itself, and it is this comic method which has made theater of the absurd more widely acceptable (1981, p. 126-7)

Moreover, according to Stylan, the incorporation of comedy in absurdist plays serves to make the absurd more palatable to audiences. This distancing effect allows viewers to engage with the thought-provoking themes of the plays while maintaining a critical distance from the characters on stage:

[T]he best comedy teases and troubles an audience; it can be painful. Comic method can serve to create an imaginative but dispassionate attitude; to create conditions for thinking; to free dramatist in his attempt to tap certain rational resources of mind in his audience. [...] we are encouraged for the most part to keep our critical distance from the central characters [...] It may do so in surrealist comedy like Samuel Beckett's *Waiting for Godot*, where the slapstick convention of the play deceives us most of the time into thinking that we are not looking at ourselves [...] (Stylan, 1962, p. 51).

Based on the information provided, the main tendencies of absurdist playwriting can be summarized as follows:

- Abandonment of conventional plot construction: Absurdist plays tend to abandon the conventional plot structure. The plays reinforce not the plot but the thought of the play.

- Abandonment of the conventional concept of character: Characters in absurdist works tend to be symbolic and lack traditional depth or development, serving more as representations of abstract ideas or human traits rather than fully fleshed-out individuals.
- Abandonment of the conventional concept of language and dialogue: The dialogue is frequently nonsensical. The lack of communication conveys meaning itself.
- Tendency to portray the absurdity of the human condition through symbolic means: Absurdist playwrights utilize symbolism and allegory to highlight the inherent absurdity of human existence and the struggles of modern life.
- Use of comedy and humorous criticism: Comedy is often employed as a tool for critiquing societal norms and challenging audience expectations, providing a means of engaging with difficult subject matter in a more accessible manner.
- Focus on themes that depict the absurd state of modern humanity: Absurdist plays often explore themes such as individualism, isolation, lack of communication, the inability to act, social corruption, and the inherent meaninglessness of existence, reflecting the existential anxieties of the post-World War II era.

PLAY ANALYSIS: "THE DEAD WANT TO TALK"

One of the works that portray the influence of "The theater of the Absurd" in modern Turkish theater is Melih Cevdet Anday's play "Dead Want to Talk" (original name: "Ölüler Konuşmak İsterler"). Originally published by "Yankı Yayınları" in 1972, the play was republished in 2014 by "Everest Yayınları" as part of "Toplu Oyunlar I" (Complete Plays I), which is the version used as the source of this study.¹

In the following sections, the play will be examined in terms of the key tendencies of absurdist playwriting identified earlier.

The thought and the plot: The 'absurdity' of 'too much talk, no communication; much opinion, no action'

As mentioned before, absurdist plays tend to be structured around the thought of the play, rather than adhering to a classical understanding of linear plot construction, which typically involves acts and dramatic elements such as a climax.

The analyzed play demonstrates a similar tendency in terms of plot structure. It is a one-act play comprising a single scene, set entirely on a single location, namely a ferry deck, and it depicts a continuous exchange of 'monologues' (which will be assessed later in the article) among passengers from some point after departure until the sinking at the end.

The characters are symbolic figures, lacking any character depth or development. These are named as: "Girl", "Non-Meat-Eater", "Funerals Officer", "Fat Woman", "Her Husband", "Bushy Moustache", "Old Man" and "Young Man with a Badge".

The play begins with the character "Girl" appealing to her fellow passengers on the ferry, seeking their attention for a moment. She reveals that the man seated beside her, referred to as "Bushy Moustache," has deceived her with false promises of marriage and therefore she needs money to sue him. Following this opening, an intersecting and unrelated pattern of talk begins among passengers, with each individual voicing own thoughts and concerns, predominantly focusing on themselves, and this pattern continues throughout -and creates- the entire plot. Each passenger gives a speech about whatever is on their mind, without listening to or understanding each other. Most of the time, they are not even aware of the topic. In this way, the play addresses the issues plaguing modern society and the human condition, including individualism, selfishness, social corruption, lack of empathy and respect for others, and the prevalence of idle talk devoid of meaningful action. Thus, the play highlights the 'absurdity' of modern human.

Next, "Girl" walks around the passengers with a bag to collect money. Some passengers disregard her plea entirely, while others mechanically put money into the bag without even acknowledging her presence, underscoring how meaningless and automatic even a positive behavior as donating has become in modern world. People act without thinking, this behavior reflects the pervasive sense of automatism and detachment from genuine human connection prevalent in the modern world. Several dialogues within the play illustrate this point further. For instance, when "Young Man with a Badge" responds to "Girl" by automatically stating, "I already got one, thank you," he mistakenly assumes she is selling something, indicating a lack of attentiveness and empathy (p. 121). Further, the conversation between the

¹ Since the play is written in Turkish and there aren't any published translations to English; the passages quoted from this copy of the play was translated to English by the author of the article.

“Fat Woman” and “Her Husband” reveals that the passengers are completely oblivious to the content of “Girl’s” plea, as they remain preoccupied with their own personal concerns:

FAT WOMAN: (To “Girl” in front of her): What is this money for?

GIRL: Court costs.

FAT WOMAN (To “Her Husband”): Did you hear? She wants court costs.

HER HUSBAND: Yes.

FAT WOMAN: Why does she want it from us? She should take it from our tenants, I am the landlord (p. 123).

Individuals of the modern world are so focused on their own lives and issues and so disconnected from the social sphere that, as seen in this example, they perceive even an issue that has nothing to do with them in the context of their own issues.

Following “Girl’s” plea, the second passenger to address the group is “Non-Meat-Eater,” who supports vegetarianism. During this speech, modern people’s failure to listen to others and their disrespect is dramatized further: While “Non-Meat-Eater” speaks, a woman pulls him aside and passes in front of him. Later, a character named “Funerals Officer” interrupts “Non-Meat-Eater” and starts speaking. “Funerals Officer’s” concern -which has nothing to do with the subject- is the weight of the corpses. He advises passengers to lose weight before they die to avoid problems with cemeteries and to cut off their moustaches, as they continue to grow in the grave. This interruption not only underscores the theme of individuals’ self-absorption; also the finale of the play is foreshadowed from the very beginning.

It is important to address a crucial point here: As mentioned earlier in the article, in modern theater, the importance shifts from the plot to the thought and this reaches one of its peak points in “The theater of the Absurd”. The thought of the play rises to the first place in importance; therefore, the aim is not to build a play on the action and the curiosity it arouses in the audience, but to structure the play in a way that brings thought to the fore. Therefore, foreshadowing can be considered one of the modern elements that help shift the audience’s attention from the plot to the thought by revealing the end of the play from the very beginning.

Meanwhile, “Girl,” having collected some money from the passengers, proceeds to deliver it to the man she had accused of deceiving her. The man casually pockets the money without any objection from the others, illustrating the deceitfulness inherent in modern society. Undeterred, “Girl” takes a further step by complaining that the man took her money:

(The girl brings the money she collected and gives it to “Bushy Moustache”, man she claims who have raped her. He counts and puts the money in his pocket.)

GIRL (To the passengers): Dear passengers! This man took the money I collected from you (points to the man next to him). He says, “I swear, I won’t do it again.” You are all my witnesses, aren’t you? This is over. Let the court decide (p. 124).

Meanwhile, the passengers remain oblivious to the fact that “Girl” has committed fraud, as their sole preoccupation revolves around discussing their own personal issues. The utterances of these individuals reflect the self-centered nature of modern society, where people are indifferent to anyone else’s affairs but their own and are willing to resort to any means to advance their own interests. This portrayal highlights the pervasive selfishness and moral detachment prevalent in contemporary culture:

FUNERALS OFFICER: Please do not interrupt me.

NON-MEAT-EATER (jumps up): You also interrupted me just now.

FUNERALS OFFICER: My case is urgent (p. 124).

Indeed, delivering a speech during this journey is neither necessary nor obligatory, yet the phrase “my case is urgent” slips from the mouth of the “Funerals Officer,” even in a context unrelated to urgency. This utterance serves as a poignant portrayal of the pervasive clichés and corrupt, self-centered mentality prevalent in modern society.

The next speaker is the “Fat Woman”. Having absorbed everything said so far entirely by placing herself at the center, she shouts it all out in a nonsensical manner, blending all the topics without even making clear what she’s objecting to. With the passage of the woman rebelling as if there were an accusation or threat directed at her, the play exemplifies a human behavior of rebellion solely for the sake of opposition and seeing oneself at the center of everything:

FAT WOMAN (jumps up): Why shouldn’t I eat meat? Look at this madness! Why shouldn’t I be buried in the grave I want? Look at this madness! I’ll eat meat, I’ll get fat, and I’ll be buried in a big grave. I may kick my tenants out of my house if I want to. [...] (P. 125)

As the passengers persist in speaking from their own perspectives without listening to each other, the hint that the ferry will sink is reiterated to the reader when the “Funerals Officer” mentions that his task for the day is to bury the passengers on the ferry. (The sinking of the ferry was already symbolized in the beginning by the presence of a black flag in the author’s description of the setting):

OLD MAN: What's your task for today?

FUNERALS OFFICER: Burying the passengers on this ferry (p. 130).

However, the passengers are so self-absorbed that they merely hear the words spoken but fail to truly listen. Thus, when the "Funerals Officer" implies that all will die, he fails to incite panic or even draw attention. Conversation among the passengers persists, oblivious to the impending danger, while in the background, the ferry gradually begins to take on water:

(The ferry starts to sink slowly. Initially, the sea level rises to the deck, followed by a gradual ingress of water.) (p. 133)

Even in this situation, the passengers fail to grasp the seriousness of the situation and continue their chatter. For example, the "Fat Woman" casually mentions her plans to cut off her neighbor's flowers upon returning home, seemingly unaffected by the impending disaster. Eventually, two passengers do notice that the deck is taking on water, but their response is passive observation rather than active intervention. This behavior exemplifies the modern phenomenon of "intellectuals" who offer commentary on events from their own perspective but seldom take tangible action, akin to armchair critics.

YOUNG MAN WITH A BADGE (Calmly): The deck is filling with water. (To NON-MEAT-EATER) Do you see?

NON-MEAT-EATER: Yes, I see. We'll pay for our sins.

YOUNG MAN WITH A BADGE: Believe me, you won't find a ferry filling with water this slowly anywhere else in the world.

I've been to Lapland. Eskimos call their boats *kayaks*. NON-MEAT-EATER: We're paying for our sins.

YOUNG MAN WITH A BADGE: Yes, because we're not opening up to the world. Yet today, it's completely understood that the world is round. We have the photos taken by astronauts in our hands. [. . .] (p. 134)

As the play nears its end, "Non-Meat-Eater" repeatedly informs other passengers that the ferry is sinking. However, everyone remains preoccupied with their own affairs. Rather than assessing the situation herself, the "Fat Woman" nudges her husband to inquire about the risk. In keeping with his behavior throughout the journey, "Her Husband" dutifully echoes his wife's statements, affirming them and providing the expected responses to her questions:

NON-MEAT-EATER: The deck is flooding, passengers, we're sinking.

FAT WOMAN (Nudging her husband): The deck is flooding.

HER HUSBAND (Looking at his feet): Yes.

FAT WOMAN: What should we do?

HER HUSBAND (Calmly): I don't know.

FAT WOMAN: Surely the ferry won't sink? It won't, right?

HER HUSBAND: It won't. (p. 135)

The ferry continues to rapidly take on water, yet everyone remains preoccupied with their own concerns. Eventually, the "Funerals Officer", citing his work (he will handle the funeral arrangements for the passengers when they drown with the ferry) exits the deck. The passengers bid him farewell, and he bids them farewell in return. All the remaining characters in the play, without altering their attitudes they have adopted from the beginning, slowly sink with the ferry.

This ending symbolizes the sinking of a society where everyone speaks out, but nobody truly listens, thinks, or takes action, carrying its inhabitants along with.

(The water rises further. Passengers calmly look at each other's faces. They ponder. "Youngster Wearing a Badge" smiles and nods to "The Girl", shaking his head. "Fat Woman" stares with a grim expression. "Her Husband" shows the audience the fingers of his two hands. "The Moustache" combs his mustache, and "The Girl" smiles at everyone. The curtain falls slowly.) (p. 138)

Dialogue: Or simultaneous monologues?

The play effectively portrays one of its central themes - the lack of communication - through the exchange of self-centered monologues rather than genuine dialogues. Despite the appearance of interaction, there is a distinct absence of true communication. The conversations among characters seem like dialogues, but they are merely exchanges of monologues. No one on the ferry listens or understands each other; all are solely focused on expressing their own thoughts and addressing their own concerns. This pervasive self-absorption prevents them from comprehending the gravity of the situation, such as the sinking of the ferry, and taking necessary action.

Throughout the play, this breakdown in communication is a recurring narrative. Here is an example that encapsulates this theme:

GIRL (Opens her bag and starts walking among passengers)

YOUNG MAN WITH A BADGE (Points to the badge on his collar): You had just given this to me, thank you.

GIRL: This isn't a badge..

YOUNG MAN WITH A BADGE: Oh, I see, you're selling combs then, I guess.

GIRL: No, you still don't get it.

YOUNG MAN WITH A BADGE: Honeysuckle?

GIRL: No, I'm selling mustaches. To protect young girls' honor. Come on, there are mustaches, mustaches.

OLD MAN (to "HUSBAND" who's sitting next to him): Did you do your military service?

HUSBAND: I bought four, and three summer houses, that makes seven, I also have two plots of land, which makes nine, and a shop, which makes ten. (Grins) (p. 131)

Vagueness in time and setting: Embracing 'anytime', 'anyplace' modern individual exists

The time and setting of the play are mutable and vaguely defined. There is no clear information about the exact date the play takes place. Based on the date of writing, it can be estimated that it may be set in the 1970s. The only directive provided at the beginning of the play is "around noon, the weather is sunny" (p. 121), which suggests an ordinary day. In this context, since the play does not specifically refer to a time, it retains the characteristic of being applicable to anytime, which is a common tendency of absurdist plays.

Similarly, the setting of the play is minimally detailed, with only one location utilized throughout: "the stern deck of a ferry" (p.121). This ferry could be situated within the territorial waters of any country. While it may be assumed to be a City Lines ship in a Turkish city based on the author's background, the setting could also represent a ferry from anywhere in the world. Additionally, instead of a ferry, any location that brings a group of strangers together could serve as the setting.

In essence, the time and setting do not play a primary role or are not indispensable to the narrative. However, the constant factor is the presence of individuals from the 'modern world', highlighting the universality of the themes explored in the play.

Symbolism in setting: We're all on the same 'ferry'

Although not primary or indispensable, the choice of a ferry as the setting carries effective symbolism. The group of individuals are on the same ferry, so the sinking may affect all of them. It is quite reasonable to relate this choice of setting to the idiomatic expression "we're all on the same boat," which means that everyone is in a similar situation or facing the same circumstances. Therefore, it can be inferred that the individualism and self-concern of the people on the ferry cause them to overlook the fact that they're actually 'all on the same boat' and sink with the ferry while speaking their own minds.

The second layer of meaning could be associated with society. The "boat" in the phrase often refers to the society people live in, conveying the meaning that individuals actually depend on each other in terms of society. The characters of the play represent different types of people in society; this small group of individuals is almost like a sample of individuals in modern society (this will be further assessed in the next section). But in terms of society, these very different individuals depend on each other. So, the sinking of the ship in the end while everyone is still preoccupied with their own matters and taking no action symbolizes a society that deteriorates in the same way.

Symbolic figures rather than characters: A ferry-deck-sized sample of self-centered individuals

As previously mentioned, the characters in the play are symbolic figures, devoid of any substantial character depth or development. They are simply identified as "Girl", "Non-Meat-Eater", "Funerals Officer", "Fat Woman", "Husband", "Bushy Moustache", "Old Man", and "Young Man with a Badge". These characters lack personal names, resembling stock figures that represent various archetypes within society.

Each figure in the play highlights a caricatured trait, skillfully presenting some human portraits in modern society. These characters do not carry specific character traits; what makes them significant in the play is not their psychological dimensions or depths of character, but rather, their representation of certain human prototypes in society. In this regard, the characters conform to the absurdist tendency of representing universal behavioral patterns transcending time and place.

For instance, the figure "Girl", alongside "Bushy Moustache", embodies individuals prone to deception, manipulating others with fabricated stories. "Girl" collects money from passengers by portraying herself as a victim through a series of narratives. While it is evident to the reader that "Girl" and "Bushy Moustache" collaborate in their deceitful scheme, the passengers, behaving like automatons who speak without critical thought, are highly susceptible to manipulation, facilitating the execution of the plan devised by "Girl" and "Bushy Moustache".

"Young Man with a Badge" exemplifies the so-called intellectuals disconnected from the society they live in. He uses phrases like "nowhere in the world" or "I've seen it there too" in almost every conversation, implying that he has travelled and seen the world. Thus, he positions himself as superior to others. In the play, this character exemplifies

modern individuals who are disconnected from the society they live in, consider themselves superior to the rest of society, and perceive themselves as "European", claiming to have seen the West. There is a hypocrisy in his so-called 'Westernization'; he boasts about the situations in his country by giving references from the West but does not find a solution. The 'I know everything' and 'I've seen everything' attitudes are satirically portrayed in the following dialogue between "Young Man with a Badge" and "Non-Meat-Eater":

YOUNG MAN WITH A BADGE: What are you going to do now?

NON-MEAT-EATER: I don't know.

YOUNG MAN WITH A BADGE: Have you applied to UNESCO?

NON-MEAT-EATER: Are you working there?

YOUNG MAN WITH A BADGE: Yes.

NON-MEAT-EATER: Then could I ask you?

YOUNG MAN WITH A BADGE: But I'm on vacation now. I'm resting. We have one month of leave per year. I'm not busy with any work. But I keep my mind open to all impressions. I don't know what accumulations there will be tomorrow. Believe me, every country has its own uniqueness. As these come together and merge, a brand-new world will emerge. For instance, Indian music and French music are completely different.

NON-MEAT-EATER: I also wrote to the United Nations.

YOUNG MAN WITH A BADGE: That's not bad either. I worked there too.

NON-MEAT-EATER: I wrote to NATO too.

YOUNG MAN WITH A BADGE: That's not bad either. I worked there too.

NON-MEAT-EATER: I wrote to SEATO too.

YOUNG MAN WITH A BADGE: That's not bad either. I worked there too. (p. 133).

"Young Man with a Badge" consistently refrains from offering positive endorsements of any of these organizations; instead, he employs the phrase "that's not bad either" to underscore the perceived superiority of his own standards. Thus, he embodies the archetype of an individual who is incapable of appreciating anything or anyone beyond themselves.

On the other hand, the "Fat Woman" epitomizes the self-centered individual who perceives the world solely through her own lens of understanding. Her affluence is apparent, and she evaluates every situation exclusively from her own vantage point. When the sinking of the ship is brought to her attention, her immediate concern is how such an inconvenience could occur when she has a scheduled event the following day. In her view, the ship should postpone its sinking until she is no longer aboard:

FAT WOMAN: The water is rising, isn't it?

HER HUSBAND: Yes.

FAT WOMAN: Don't we have an engagement tomorrow?

HER HUSBAND: We do. One two three four. . .

FAT WOMAN: We have an engagement, so why is the water rising (p. 136).

The figure "Her Husband" lacks autonomy, as his sole defining characteristic in play is his relationship to the "Fat Woman" as her husband. He exists primarily to affirm and support his wife, seldom expressing independent thoughts or making decisions of his own. Throughout the journey, he predominantly responds to her inquiries or occupies himself with counting his possessions, which seem to serve as the focal point of his existence. His use of his fingers as a symbolic gesture to count highlights the mundane nature of his preoccupations.

It can be inferred that he has grown accustomed to subjugation under his wife's dominance over the years, resigning himself to a passive role in their relationship:

FAT WOMAN: [...] And then, sir, I have four apartment buildings, three summer houses, two plots of land, and a shop. The neighbor's wisterias are hanging over the garden of my summer house. Why should they hang? Tell me, why should they hang? The branches, the scents, are just two or three meters above my land. They deliberately planted the wisterias near the wall so that the branches and scents would come towards our side. Just like my land, the air of my land is also mine, isn't it? Look at the fool! I don't want it. I don't want the tenants either. Let them leave now. (She taps her foot on the ground as if stamping, then sits down.)

OLD MAN (to the HER HUSBAND): A woman like a soldier, I like it. What does she say, son?

HER HUSBAND: She's my wife, she's good, she's fine. She's my wife, she's good, she's fine (p. 125).

The "Old Man" illustrates the archetype of elderly in society who are deeply rooted in conventions and traditions of society. These individuals define themselves and others solely within the parameters of societal norms and their own memories. They perceive the world through the lens of established conventions and often view others through the same framework. For instance, the "Old Man" interprets people within the context of a specific societal conventions, such as military service:

BUSHY MOUSTACHE: I am auctioning off this comb. We will give the proceeds to the girl.

OLD MAN: Have you done your military service? (p. 127).

The figure “Non-Meat-Eater” represents a caricatured individual who focuses on relatively luxurious concerns amidst all the problems and corruption in society. While the issues he advocates for hold value, his propensity for opposition, protest, or dissent becomes a defining trait in the play. For instance, his inclination toward opposition is so ingrained that he perceives a warning about mustaches as an act of discrimination against women. However, it is inherently logical to direct warnings about mustaches toward men, and it does not entail discrimination against women:

FUNERAL OFFICER: As a funeral officer, I advise you, dear passengers, to trim your mustaches before your demise. While human flesh decays, mustaches do not.

NON-MEAT-EATER: I object. Although our friend claimed to speak for all passengers, he is only addressing men. (He sits down triumphantly, smiling at those around him.) What should women do before they die? I’ve seen many like you (p. 126-127).

Finally, the figure “Funerals Officer”, represents working people that seek to fulfill their duties in the most convenient and least troublesome manner possible. Throughout the play, his discourse revolves around streamlining the burial process by addressing factors such as weight and mustaches, which could potentially complicate funeral arrangements.

The use of ‘comic’: Humorous criticism

In the play, the use of ‘comic’ plays a significant role too. Each character embodies human traits that are both open to criticism and humorous. For example, the following passage is a pitiful satire of individuals who prioritize material possessions and consider themselves superior to others, even in terms of death. While reading this passage, we both smile and sense a critical attitude:

FAT WOMAN: They say you’ll die soon.

HER HUSBAND: I heard.

FAT WOMAN: We have an appointment tomorrow, darn it.

HER HUSBAND: Yeah. Can’t we postpone it?

FAT WOMAN: Yeah, but why are you making this guy say it? Why would I die? I have so much property. (p. 132).

The coexistence of humor and criticism in this passage is a good example of the aesthetic of contrasts in absurdist plays. The use of the comic, cause reader to have a distance to the characters, where criticism starts. Within the context of this aesthetic in absurdist plays, presenting the tragic and the comic together leads the reader to realize the absurdity of life. In this play as well, the absurdity of the characters’ attitudes, and therefore the corruption of society, is subtly conveyed to the reader through the coexistence of humor and criticism.

CONCLUSION

In this article, Melih Cevdet Anday’s play "Dead Want to Talk" has been evaluated concerning the influence of playwriting tendencies of “The Theater of the Absurd”. To assess the text, a concise introduction to “The Theater of the Absurd” was provided, and the most common playwriting tendencies were examined. Subsequently, the play was evaluated concerning the following aspects: The thought and the plot, the time and setting, the dialogue, symbolism, the characters, and the use of comedy.

Starting with the thought and the plot of the play; it has been suggested that, rather than adhering to classical plot construction, Anday’s play was constructed around the element of thought; which portrays the ‘absurdity’ of the human using themes such as ‘much talk no action’, ‘individualism’, and ‘lack of communication’. There is a group of individuals - passengers on a ferry deck - each symbolizing various types and traits of people. The single act is set entirely on a single location, a ferry deck, and consists of the continuous exchange of ‘monologue’ among passengers from some point after departure until the sinking at the end. This ‘plot’ construction lacks any action and solely portrays a daily scene of people randomly put together. The reader observes these people; the way they talk, react, or better to say, the ‘absurdity’ in their state; the way they just talk and do not act.

Another layer of thought, serving the main thought of the play - the absurdity of much talk no action - includes ‘individualism’ and ‘lack of communication’. The play emphasizes the individuality of the people of ‘modern society’. The passengers are all concentrated on themselves and speak their own issues or try to emphasize their viewpoints. As mentioned before, there is an exchange of self-centered monologues rather than dialogues. There is too much talk but not real communication. There is a narrative of communication breakdown. A group of people who do not listen to each other, and often not even aware of what the other is saying, all speaking at the same time. Each is in an effort to express themselves, not listening to what the speaker is saying. The individuality of passengers becomes obvious in passages where they understand everything from their point of view and relate to themselves, building sentences starting with “my” or “I”, such as: “I’ve been there too”, “My house”, “my tenants”, “I have one of those” . . . etc. Due to their individuality, they hardly communicate. These two themes (‘individualism’ and ‘lack of communication’) are

foundational to the main theme (the absurdity of much talk no action). Individualism and lack of communication cause these people to talk without really communicating and without taking action, eventually leading to their sinking with the ferry.

The use of time and setting in the play also embraces the absurdist tendency, allowing the theme of the play to resonate universally on a broad scale, relevant for any time and place. There isn't much detail provided on time or setting; it is simply known that the action takes place on a ferry deck around noon. However, the play could have been set in a train station as well. The selection of time and setting is neither of primary importance for the progression of the story nor determinant of the characters' behaviors. The focus of the play is on portraying the absurdity of human through a group of random individuals who happen to be in the same place, and it does not specify particular circumstances for this portrayal. As a result, the portrait we observe serves as a depiction of individuals anytime, anywhere.

The use of anonymous characters without specific names also reinforces the absurdist inclination of depicting "the human" as a universal entity rather than a particular individual in specific circumstances. In other words, the use of symbolic figures each representing a type of human or a trait, instead of detailed and developed characters, enables the play to resonate with everyone; to speak for the concept of 'human'. Each of these figures symbolizes aspects of human: The girl and the mustache symbolize deceit and duplicity; the woman and her husband represent dependency on economic capital and a self-centered understanding of life; non-meat eater embodies resistance and protest; young man with a badge signifies reliance on cultural capital and the desire for superiority, while the old man epitomizes adherence to conventional norms in understanding life. Each figure symbolizes traits or tendencies of 'the human'. Therefore, the reader observes 'the human' with some of its most common traits in the modern times, picked up by the playwright.

The symbolism in setting is just as pivotal as that conveyed through characters. As mentioned in the play analysis, 'The ferry' can reasonably be interpreted as a symbol, drawing from the idiomatic phrase "we are all on the same boat," which implies that individuals, in fact, depend on each other. In Anday's play, the choice of a ferry as the setting, and its subsequent sinking at the end after the reader has witnessed a group of individuals solely concentrated on themselves, delivers a highly symbolic meaning when considered together.

The use of comedy is another characteristic of "The Theater of the Absurd", which is also evident in Anday's play. The incorporation of humor in the play makes its criticism more digestible for readers. Through humor, readers not only become critical but also sympathetic towards the figures and the way they act, enabling them to contemplate the absurdities of modern human and society. This offers readers an opportunity to recognize the absurd inherent in the human condition.

In terms of the primary focus on the theme, namely 'the absurdity of human', the plot constructed around this theme, the reduction of the significance of time and setting, the use of symbolic figures representing human traits instead of conventional characters, the exploration of themes such as miscommunication and individualism, as well as the incorporation of humor, it is reasonable to conclude that the play demonstrates absurdist tendencies in playwriting and to consider Anday's play as one of the works that reflect absurdist influence in modern Turkish theater.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

ORCID ID of the author / Yazarın ORCID ID'si

Simay YILMAZ 0000-0002-3794-4967

REFERENCES / KAYNAKLAR

- Anday, M. C. (1972). *Dört Oyun: Yarın Başka Koruda, Dikkat Köpek Var, Ölüler Konuşmak İsterler, Müfettişler* (Four Plays: Tomorrow in a Different Grove, Beware of the Dog, The Dead Want to Speak, and Inspectors). Istanbul: Yankı Yayınları.
- Anday, M. C. (2014). *Ölümler Konuşmak İsterler* (Dead Want to Talk). In *Toplu Oyunlar I (Complete plays I)* (pp. 117-138). Istanbul: Everest Yayınları.



- Camus, P. A. (1942). *Le Mythe De Sisyphe*. Paris: Éditions Gallimard.
- Esslin, M. (1961). *The Theatre of the Absurd*. New York: Anchor Books.
- Law, J. (Ed.). (2011). *The Methuen Drama Dictionary of Theatre*. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- Pavis, P. (1998). *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press.
- Skinner Dace, L. (1967). *The Theatre of the Absurd: Its Theme and Form* (Master's Thesis, Kansas State University, Kansas). Retrieved from <https://core.ac.uk/download/pdf/33369251.pdf>
- Stylan, J. L. (1981). *Modern drama in theory and practice: Symbolism, surrealism and the absurd*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stylan, J. L. (1962). *The Dark Comedy: The Development of modern comic tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zarilli, P. B., McConachie, B., Williams, G. J., & Sorgenfrei, C. F. (2010). *Theatre Histories: An Introduction*. New York and London: Routledge.

How cite this article / Atıf Biçimi

Yılmaz, S. (2024). Melih Cevdet Anday's "Dead Want to Talk" in Terms of the Playwriting Tendencies of "The Theater of the Absurd". *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(1), 240–250. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1482628>

Davul İçin Tam Otomatik Bir Akort Sisteminin Tasarım ve Optimizasyon Süreçlerinin İncelenmesi*

Investigation of the Design and Optimization Processes of a Fully Automatic Tuning System for Drums

Özgün Arda NURAL¹ , Arda EDEN² 

¹Trabzon Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, Trabzon, Türkiye

²Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Özgün Arda NURAL

E-posta / E-mail : by.ardanural@gmail.com

*Bu çalışma "Davul İçin Tam Otomatik Bir Akort Sisteminin Tasarımı ve Optimizasyonu" başlıklı doktora çalışmasından üretilmiştir.

This study is derived from the doctoral work titled "Design and Optimization of a Fully Automatic Tuning System for Drums."

ÖZ

Bu çalışmada, davul için tam otomatik bir akort sisteminin tasarım ve optimizasyon süreçleri incelenmiştir. 20. yüzyılın başlarında bas davul pedalının üretilmesiyle birlikte davulcular aynı anda birden fazla vurmali çalgıyı icra edebilmiş ve böylece davul seti standart hale gelmiştir. Bir davul setinin parçaları olan trampet ve alto gibi davullar, kasnak üzerindeki vidaların sıkılıp gevşetilmesi yoluyla akort edilmektedir. Ancak, bu işlemin zorluğu, davul derisinin farklı bölgelerinde farklı gerinimler yaratmakta ve bu da akort sürecini karmaşık hale getirmektedir. Davulun doğru bir şekilde akort edilmesi, müziğin kalitesi üzerinde önemli bir rol oynamaktadır. Bu nedenle, akustik davulların karmaşık akortları için çeşitli araçlar ve yöntemler geliştirilmiştir. Çalışmada, davul derisini tam otomasyonlu olarak, elektro-mekanik şekilde akort edebilen prototip bir cihaz tasarlamak ve bu süreçte yararlanılacak araçlar ve yöntemler ile uygun optimizasyon algoritmalarını belirlemek hedeflenmiştir. Bu sistemin merkezinde bir Arduino mikrodenetleyicisi yer almakta olup, çeşitli motorlar ve sensörler ile desteklenmiştir.

Tasarım sürecinde adım motorlar, DC motorlar ve çeşitli dişli çark sistemleri kullanılarak farklı prototipler oluşturulmuştur. İlk aşamada adım motorların yetersizliği nedeniyle DC motorlara geçilmiş ve bu motorlar ile başarılı sonuçlar elde edilmiştir. Ancak, sistemin ağırlığı ve mekanik aşınma gibi sorunlar nedeniyle tasarım sürekli olarak optimize edilmiştir. Sonuç olarak, davul derisinin titreşimlerini analiz eden ve bu verilere göre akort vidalarını otomatik olarak sıkıp gevşeten bir sistem geliştirilmiştir. Bu sistem, modüler yapısıyla farklı boyutlardaki davul setlerine uyum sağlayabilmekte ve hızlı, doğru akort imkânı sunmaktadır. Gelecekte, bu sistemin daha da geliştirilerek mekanik ve elektronik bileşenlerin kalitesinin artırılması, alt deri ve üst deriyi eş zamanlı olarak akort edebilme yetisi ve farklı davul boyutları için optimizasyon yapılması önerilmektedir. Bu çalışma, davul akort sürecini otomatikleştirerek müzisyenlere büyük bir kolaylık sağlamayı amaçlamakta ve bu alandaki literatüre önemli bir katkı sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Akort, davul, otomasyon

Başvuru/Submitted : 25.05.2024

Kabul/Accepted : 05.06.2024

Online Yayın /
Published Online : 06.06.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

ABSTRACT

In this study, the design and optimization processes of a fully automatic tuning system for drums were examined. With the production of the bass drum pedal in the early 20th century, drummers were able to play multiple percussion instruments simultaneously, leading to the standardization of the drum set. The components of a drum set, such as snare and alto drums, are tuned by tightening and loosening the screws on the drum rim. However, the difficulty of this process is increased by the varying tensions in different parts of the drum skin, complicating the tuning process. Proper tuning of a drum plays a significant role in the quality of music. Therefore, various tools and methods have been developed for the complex tuning of acoustic drums. This study aimed to design a prototype device that can automatically tune the drum skin in an electromechanical manner and determine the tools, methods, and appropriate optimization algorithms to be used in this process. The system is centered around an Arduino microcontroller and supported by various motors and sensors.

During the design process, different prototypes were created using stepper motors, DC motors, and various gear systems. Initially, due to the inadequacy of stepper motors, DC motors were used, which yielded successful results. However, due to issues such as the system's weight and mechanical wear, the design was continuously optimized. As a result, a system was developed that analyzes the vibrations of the drum skin and automatically tightens or loosens the tuning screws based on this data. This system, with its modular structure, can adapt to different sizes of drum sets and provides fast, accurate tuning. Future improvements suggest enhancing the system with better mechanical and electronic components, adding the capability to tune both the top and bottom skins simultaneously, and optimizing for different drum sizes. This study aims to significantly ease the tuning process for musicians and make a substantial contribution to the literature in this field.

Keywords: Automation, drum, tuning

EXTENDED ABSTRACT

This study delves into the intricate design and optimization processes behind developing a fully automatic tuning system for drums. The introduction of the bass drum pedal in the early 20th century revolutionized drumming, allowing musicians to play multiple percussion instruments simultaneously, thus standardizing the drum set. Typically, drums such as the snare and alto are tuned by adjusting the tension of screws on the drum rim, a process complicated by varying tensions across different parts of the drum skin. Proper drum tuning is critical to the quality of music produced, prompting the development of various tools and methods for tuning acoustic drums. This study focuses on designing an electromechanical system capable of automatically tuning the drum skin, utilizing an Arduino microcontroller and supported by various motors and sensors. During the design process, multiple prototypes were created using stepper motors, DC motors, and diverse gear systems. Initially, stepper motors were found inadequate, leading to the adoption of DC motors, which produced more successful results. Despite this, issues such as system weight and mechanical wear necessitated continuous optimization. The final system developed analyzes drum skin vibrations and adjusts the tuning screws automatically based on the data. This modular system can adapt to different drum set sizes, offering fast and accurate tuning. Future improvements could include enhancing mechanical and electronic components, enabling simultaneous tuning of both the top and bottom skins, and optimizing the system for various drum sizes. By automating the drum tuning process, this study aims to significantly ease the tuning process for musicians and contribute substantially to the field's literature.

With the invention of the bass drum pedal in the early 20th century, drummers could play multiple percussion instruments simultaneously, leading to the standard drum set consisting of various drums and cymbals. Tuning drums like the snare and alto involves tightening and loosening screws on the drum rim, which alters the tension and, consequently, the pitch of the drum skin near each screw. This process is complex as changes in one area affect the tension across the drum skin. Proper tuning is vital for the quality of music, necessitating the development of tools and methods to assist with the tuning of acoustic drums.

This study aimed to design an electromechanical system that could automatically tune the drum skin, focusing on the necessary tools, methods, and optimization algorithms required for such a system. The system centers around an Arduino microcontroller, supported by various motors and sensors.

The design process involved creating different prototypes using stepper motors, DC motors, and various gear systems. Initially, stepper motors were chosen for their control over direction, speed, and steps. However, their inadequacy led to the switch to DC motors, which produced better results. Despite this success, issues such as system weight and mechanical wear required continuous optimization. The final system developed analyzes drum skin vibrations and adjusts the tuning screws automatically. This modular system can adapt to different drum set sizes, providing fast and accurate tuning. In the initial design phase, stepper motors were preferred due to their control ease over direction, speed, and steps. A connection was established between the Arduino and the motor driver, and the motor's direction, speed, and steps were controlled via software. Despite successful tests, the stepper motor's power was insufficient. Consequently, DC motors were explored, resulting in a more powerful and quieter design.

As the design progressed, a gearbox system similar to those used in RC cars was incorporated to manage the tension between the gear and the drum's tuning screw. This setup was temporarily mounted on the drum, and tests showed the system could tune the drum skin to the desired frequency. Further refinements reduced the system's weight and size, optimizing it for better performance.

The final design used an Arduino microcontroller with various supporting components, including motors and sensors, to automate the drum tuning process. The system's modular design allows it to adapt to different drum set sizes, ensuring fast and accurate tuning. Initial tests showed the system could analyze drum skin vibrations and adjust the tuning screws automatically, achieving the desired frequencies efficiently.

Future improvements could enhance the system's mechanical and electronic components, add the capability to tune both the top and bottom skins simultaneously, and optimize the system for various drum sizes. These enhancements would make the tuning process even more efficient and reliable, providing significant convenience to musicians.

Giriş

20. yüzyılın başlarında bas davul pedalının üretilmesiyle davulcular aynı anda birden fazla vurmali çalgıyı icra edebilmiş bunun sonucunda da davul ve zillerden oluşan standartlaşmış "Davul Seti"¹ (Şekil 1) doğmuştur. Bir davul seti üzerinde bulunan trampet ve alto gibi parçalar, davul kasnağı üzerindeki vidaların tek tek sıkılıp gevşetilmesi yoluyla akortlanmaktadır. Kasnak üzerindeki herhangi bir vida döndürüldüğünde, derinin vidanın yakınında bulunan bölgesinin gerginliği, dolayısıyla tonu da değişmekte ve bu değişim belirli bir oranda, diğer bölgelerin gerginliğini de etkilemektedir. Dolayısıyla davulcular, çalgılarını akortlarken her bir vidayı tekrar tekrar sıkıp gevşeterek akort sürecini tamamlamaktadırlar.



Şekil 1. Davul (Bateri) Seti

"Canlı olarak veya kayıt stüdyosunda nerde olursa olsun akustik davulların karmaşık akortları, müziğin kalitesi ve bağlamsallığı üzerinde önemli bir rol oynamaktadır. Birçok müzisyen, ses mühendisi veya prodüktör, bir performanstan önce tercih edilen bir davul sesi (tınısı) elde etmek için birkaç saat harcamaktadır (Toulson, 2009)."

Akort vidasındaki en küçük hareket büyük farklar yaratarak perdeyi büyük ölçüde değiştirmektedir. Üst deri atağı ve çınlamayı kontrol ederken, alt deri ise "rezonans" veya "sustain" üretmektedir. Davul derisine vurulduğunda, kulak çoğunlukla atağı ve davulun temel perdesini duymaktadır. Üst tonlar veya doğuşkanlar belirli bir mesafeden sonra duyulmamaktadır. Bir davul seti içinde bulunan herhangi bir davulun, üretildiği ağaç ve bu ağacın geçirdiği süreçlere bağlı olarak kendi temel perdesi (tınısı) bulunmaktadır. Fakat frekans olarak aynı sayıyı ifade etse de tını ve nota/perde aynı şeyi ifade etmemektedir. Tını, davulun "açık" veya "rezonanslı" olduğu ve en iyi ton ürettiği frekansa karşılık gelen temel perdesi veya davulun genel karakterini ifade etmektedir. Aslında bir davulu akort etmek, ürettiği temel frekansını

¹ Davul seti; Bas davul, Bas davul pedalı, Trampet, Tom, Floor tom, Hi-hat denilen pedallı çift taraflı zil, crash, ride, splash gibi çeşitli efekt zilleri ve vurmali çalgıyı bünyesinde barındırır.

bulmak ve o davulun tüm doğal seslerini işlemektir. Davul derisi herhangi bir frekansa ayarlanabilse de aslında davulun en iyi ürettiği tek bir (temel) frekans vardır. Örnek olarak bir davul “sol” notası üretebilmekte ancak bu davulun temel perdesi “Sol diyez” olarak öne çıkmaktadır (Johnson, 1999).

Tablo1’de çapı 8 ile 16 inç arasında değişen davul seti konfigürasyonları için önerilen akortlar listelenmiştir. Davul derisine vurulduğunda üst ve alt deri birlikte aynı anda titreştiğinden iki deride aynı temel perdeyi üretmektedir. Bununla birlikte, alt ve üst derilerin vida aralıkları birbirinden bağımsız olup farklı davul boyutları için temel sestem 1,2-2,3 kat daha yüksek frekansta olabilmektedir. Davulun rezonansı (veya sustain’i) üst-alt deri arasındaki vida-frekans ilişkisine bağlı olup düşükten yükseğe istenen herhangi bir temel perde için kolayca ayarlanabilmektedir. Doğru olan rezonans miktarını seçmek, istenilen ses türüne bağlıdır: Örnek olarak maksimum rezonans (Tablo 2) aynı perdeye ayarlanmış üst ve alt deri aralıkları ile elde edilirken, üst ve alt deri aralıklarındaki daha büyük farklılıklar, yüksek rezonans (Tablo 3), orta rezonans (Tablo 4) veya düşük rezonans (Tablo 5) üretebilmektedir (Labs, 2012).

Tablo 1. Çeşitli Davul Seti Konfigürasyonları İçin Önerilen Temel Notalar ve Frekansları

Tom Boyutlar	Tom Sayısı (Hz cinsinden Notalar, Aralıklar ve Frekanslar)									
	2	2	3	3	3	3	4	4	5	6
8									E ₃ 165 Hz	G# ₃ 208 Hz
10	C ₃ 131H z		C ₃ 131 Hz	C ₃ 131Hz			D ₃ 147Hz	E ₃ 165 Hz	C ₃ 131 Hz	E ₃ 165 Hz
12		A ₂ 110 Hz	A ₂ 110 Hz	G ₂ 98 Hz	A ₂ 110H z	A ₂ 110 Hz	B ₂ 124Hz	B ₂ 124Hz	G# ₂ 104H z	C ₃ 131H z
13					F ₂ 87.3 Hz					G# ₂ 104H z
14	F ₂ 87.3 Hz		F ₂ 87.3 Hz			F ₂ 87.3Hz	G ₂ 98Hz	F# ₂ 92,5Hz	E ₂ 82.4 Hz _	E ₂ 82.4 Hz
16		D ₂ 73.4 Hz _		D ₂ 73.4Hz _	2C# ₂ 69.3 Hz _	C ₂ 65.4Hz	D ₂ 73.4Hz	C# ₂ 69.3Hz	C ₂ 65.4 Hz _	C ₂ 65.4 Hz
Aralık	Beşli	Beşli	Akor	Dörtlü	Artık Beşli	Dörtlü	3+3+4	Dörtlü	Artık Beşli	Artık Beşli

Tablo 2. Maksimum Rezonans

Tom Boyutu	Temel Nota	Temel Frekans (Hz)	Üst ve Alt Davul Akort Vidası Önü Frekansı (Hz)
10	D3	147	257 (= 147x1,75)

Tablo 3. Yüksek Rezonans

Tom Boyutu	Temel Nota	Temel Frekans. (Hz)	Üst Davul Akort Vidası Önü Frekansı (Hz)	Alt Davul Akort Vidası Önü Frekansı (Hz)
10	D3	147	221 (= 147x1,5)	272(=147x1.85)

Tablo 4. Orta Rezonans

Tom Boyutu	Temel Nota	Temel Frekans. (Hz)	Üst Davul Akort Vidası Önü Frekansı (Hz)	Alt Davul Akort Vidası Önü Frekansı (Hz)
10	D3	147	206 (= 147x1,4)	294(=147x2)

Tablo 5. Düşük Rezonans

Tom Boyutu	Temel Nota	Temel Frekans. (Hz)	Üst Davul Akort Vidası Önü Frekansı (Hz)	Alt Davul Akort Vidası Önü Frekansı (Hz)
10	D3	147	176 (= 147x1,2)	338(=147x2.3)

Elektronik Akort Uygulamaları

Müzik icrası kullandığı ses sistemi, ritmik yapı, tarz vb. gibi icra edildiği toplumlara göre birbirinden ayrılmış, zamanla müzik kültürü durumuna gelmiştir. Dolayısıyla ses sisteminin içerisinde bulunan tanımlanmış perdeler akort yapmayı zorunlu hale getirmiş ve enstrüman akordu, müzik icrası sırasında ortaya çıkan sonuca doğrudan etki eden, en önemli unsurlardan biri olmuştur. Say, akort yapmayı; “Çalgıların perdelerini belirli ve kesin oranlara göre düzenleme işlemine başka bir deyişle doğru sesler üretmek için yapılan düzenleme” (2010, s. 36) olarak tanımlamıştır.

Tüm enstrümanlarda aynı perdeleri elde etmek amacıyla standartlaştırılmış belirli notaların mutlak perdesi dünya genelinde “La” sesi olarak kabul edilmiştir. Standardizasyon beraberinde endüstriyi getirmiş, endüstride beraberinde araç gereçlerin gelişip çoğalmasına neden olmuştur. Tarihsel süreç incelendiğinde, akort düdüğü ve çatal diyapazon akort yapmaya yardımcı olan ilk endüstriyel araçlar olarak göze çarpmaktadır. Elektrik kullanımının yaygınlaşması ve ardından hızla gelişen teknoloji, frekansların veya müzikal aralıkların elektronik ölçüm araçları veya yazılımlar ile tespit edilebilmesini sağlamıştır. İki binli yıllarda gelinen son noktada ise mekanik, elektronik ve yazılım alanları birleşmiş elektromekanik şekilde çalışan otomatik akort cihazları tasarlanmaya hatta üretilmeye başlanmıştır. Gitar için üretilen otomatik akort cihazı dikkat çekmiş ve bu çalışma için esin kaynağı olmuştur.

Bu doğrultuda vurmali çalgılar ailesinde bulunan davul enstrümanı için üretilmiş akort cihazlarıyla ilgili literatür taranmış, klasik davul anahtarı tork sistem davul anahtarı, eş zamanlı dönen çoklu çember anahtarı, kasnak germe aparatları, kadranlı gerginlik ölçer cihaz, elektronik davul akort cihazı gibi araçlara, çok sayıda patente ve çeşitli tasarımlara ulaşılmıştır. Amerika’da bulunan Connecticut Üniversitesi’nin 2018 yılında düzenlediği “Fred and Harriet Cox Senior Design Competition” isimli tasarım yarışmasında, Clayton Frister ve Jeremy Garrod tarafından yapılan davulu otomatik akort edebilen bir cihaza rastlanmış, fakat cihaz hakkında sadece bir videoya ulaşılabilmiş bu cihazın başarımının ne boyutta olduğuna dair bir bilgiye erişilememiştir. Akort cihazı elde edilen videodan incelendiğinde, cihazın sabit, tek parça ve büyük olması, sadece 14-inçlik davul için tasarlanmış olması, akort esnasında deriye birden çok defa vurarak akort etmesi gibi eksiklikler tespit edilmiş ve vurmali çalgılar ailesinde bulunan davul enstrümanın derisini tam otomasyonlu olarak, elektromekanik şekilde akort edebilen prototip bir cihaz tasarımı yapmak hedeflenmiştir. Buna bağlı olarak tam otomatik davul akort cihazının tasarımı sürecinde yararlanılacak araçlar ve yöntemler belirlenerek uygun optimizasyon algoritmalarının başarımı ne derece etkilediğini tespit etmek araştırmanın amacını oluşturmuştur. Çalışmada araştırma tekniklerinden literatür taraması ve deneysel yöntem kullanılmıştır. Ayrıca bu çalışma davul setinin içinde bulunan 10-inçlik alto davulun üst derisi ile sınırlandırılmıştır.

Davul İçin Tam Otomatik Bir Akort Sisteminin Tasarım Süreci

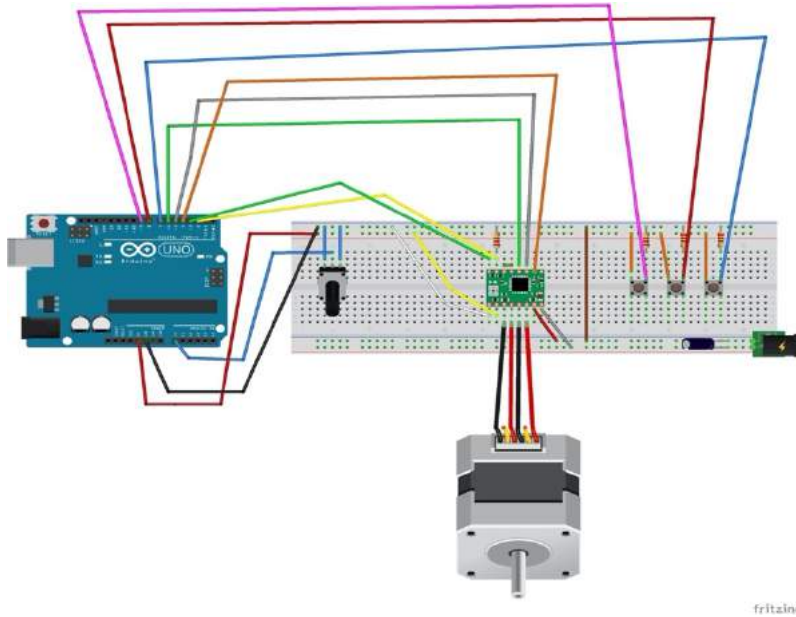
Tasarlanan otomatik davul akort sisteminin merkezinde bir Arduino mikrodenetleyicisi yer almaktadır. Tasarımın farklı süreçlerinde Arduino Uno ve Arduino Mega geliştirme kartları tercih edilmiştir. Bununla birlikte tasarımda yararlanılan diğer donanımsal araçlar aşağıda sıralanmıştır:

- A4988 Stepper Motor Sürücü
- Nema 14 Stepper Motor
- Nema 24 Stepper Motor
- 24V 80 RPM Redüktörlü DC Motor
- 4 adet NovaMax 6V 400 RPM Redüktörlü DC Motor
- 4 adet BTS960B 20 Amper Motor Sürücü Kartı
- 4 Pinli Buton

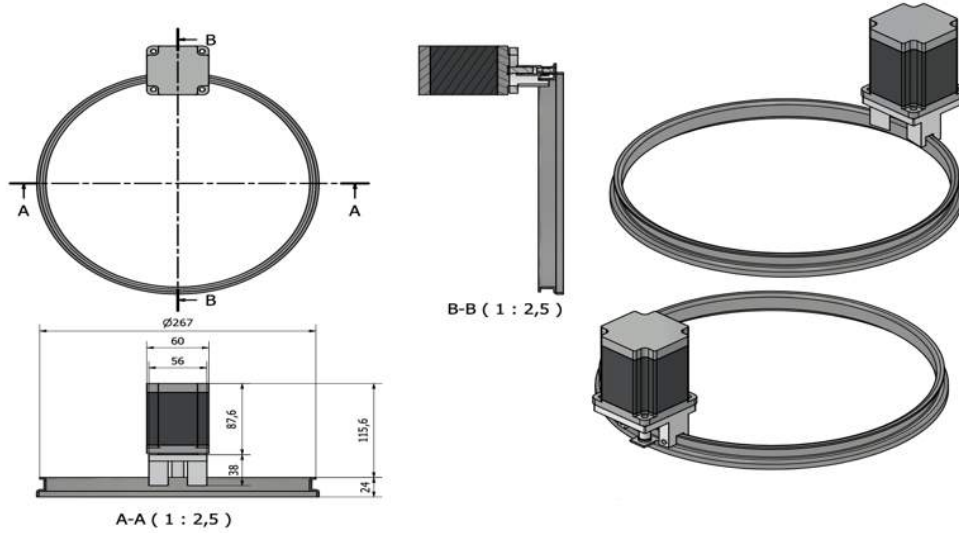
- Direnç
- B10k Potansiyometre
- Board
- Jumper Kablo
- 37 mm Motor Tutucu Aparat
- 2x16 LCD Ekran
- Sunline DC Power Supply Güç Kaynağı
- 12v 20 A Güç Kaynağı
- 3cm Çapında 61 Dişli Çark
- 8 Dişli Sonsuz Vida
- 4 adet Montaj Aparatı
- 4 adet Akort Vidası
- 4 adet Punto Vida Aparatı
- 4 adet Tabla
- 8 adet Dişli Çark
- 4 adet Analog Dijital Ses Mikrofon Kartı
- 3 Adet Buton

Tasarım 1

Tasarımın ilk sürecinde motorlar incelendiğinde yön, hız, adım (gidilen mesafe) gibi süreçlerin kontrol kolaylığı açısından adım motor tercih edilmiştir. Bu aşamada Arduino ile motor sürücü arasındaki bağlantı kurularak adım motorun yön, hız ve adım sayısı gibi kontrollerin yazılım aracılığı ile ne şekilde gerçekleştirileceği tespit edilmiştir (Şekil 2). Tasarımda kullanılan birinci buton motorun hareketini, ikinci buton yönünü üçüncü buton ise adım sayısını kontrol etmektedir. Aynı zamanda potansiyometre motorun hızını kontrol etmektedir. Ayrıca motorun davul vidası ile arasındaki dişli çark sistemi tasarlanmış olup henüz montajı yapılamamıştır. Motorun hız ve yön testleri başarılı olmasına rağmen gücü yetersiz kalmıştır. Yapılan diğer deneylerde çeşitli step motorlar denenmiş denenen motorlar arasında sisteme yanıt verebilecek en iyi step motor elde edilmiş ve testleri yapılmıştır. Bu süreçte motor, davula motorun üzerindeki mile davul anahtarı takılarak davula tak çıkar biçimde (Şekil 3) yerleştirilmiştir. Motorun büyük ve ağır olması ve aynı zamanda çalışırken çok fazla ses çıkarması gibi olumsuz koşullar sebebiyle farklı motor seçenekleri araştırılmaya başlanmıştır.



Şekil 2. Devre Tasarımı



Şekil 3. Adım Motorun Davul Kasnağı Üzerine Montajı

Tasarım 2

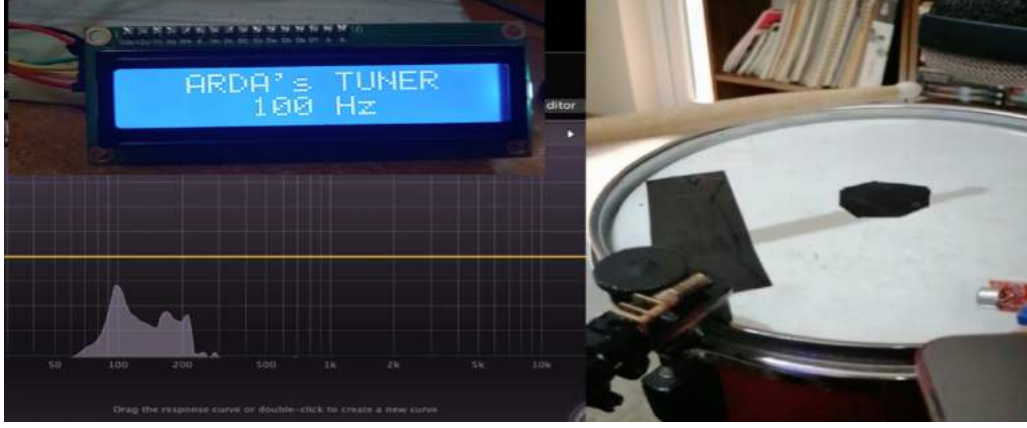
Yapılan araştırmalar sonucunda motorlar incelendiğinde tasarıma DC motor ile devam edilmesi kararlaştırılmış ve ardından 24V 80 RPM redüktörlü DC motor temin edilmiştir. Bu süreç doğrultusunda DC motorlar için üretilen yeni bir motor sürücü edinilmiş tekrar Arduino ile arasındaki bağlantı kurularak motorun yön ve hız gibi kontrollerinin yazılım aracılığı ile ne şekilde gerçekleştirileceği tespit edilmiştir. Devam eden süreçte RC yarış arabalarında kullanılan şanzıman sistemi incelenerek bir deney yapılmış bu doğrultuda bir dişli çark sistemi tasarlanmış ve davulun üstüne geçici olarak monte edilmiş ayrıca derinin hangi frekansta olduğunu gösteren LED ekranda tasarıma eklenmiştir. DC motor ile akort denemeleri yapılmış sonuç olarak tek akort vidası ve DC motor ile istenilen frekansa hareket etmiş ve istenilen frekansta durmuştur. Devre tasarımı, donanım bağlantısı ve mekanik parça (Şekil 4)'de gösterilmiştir.



Şekil 4. Devre Tasarımı, Donanım Bağlantısı ve Mekanik Parça

Tasarım 3

Bu süreç doğrultusunda tasarım yeniden gözden geçirilmiş ve DC motorlar ile ilgili kapsamlı araştırma yapılarak nispeten daha küçük daha hızlı ve hemen hemen aynı oranda güç üretilebilecek bir DC motor arayışına girilmiştir. Bu doğrultuda Nova Max 400 RPM 3,6 cm/kg tork üretilebilen motor tespit edilmiş ve sistem içi entegre çalışmaları başlamıştır. Yeni tasarıma farklı frekanslarda akort denemeleri yaptırılmış ve eş zamanlı olarak Spectrum Analyzer (Şekil 5) ile kontrol edilmiştir.



Şekil 5. Spectrum Analyser İle Doğrulama

Sonuç olarak cihaz belirtilen frekansa göre otomatik olarak hareket etmiş ve belirtilen frekansta durmuştur. Fakat yapılan çalışmalar sonucu bir süre sonra dişli çark ve sonsuz vida arası gerinim artmış dişli çark ve sonsuz vida sürtünme dolayısı ile aşınmış birbirine tutunamaz hale gelmiştir. Devre tasarımı, donanım bağlantısı ve mekanik parça (Şekil 6)'da gösterilmiştir.



Şekil 6. Devre Tasarımı, Donanım Bağlantısı ve Mekanik Parça

Tasarım 4

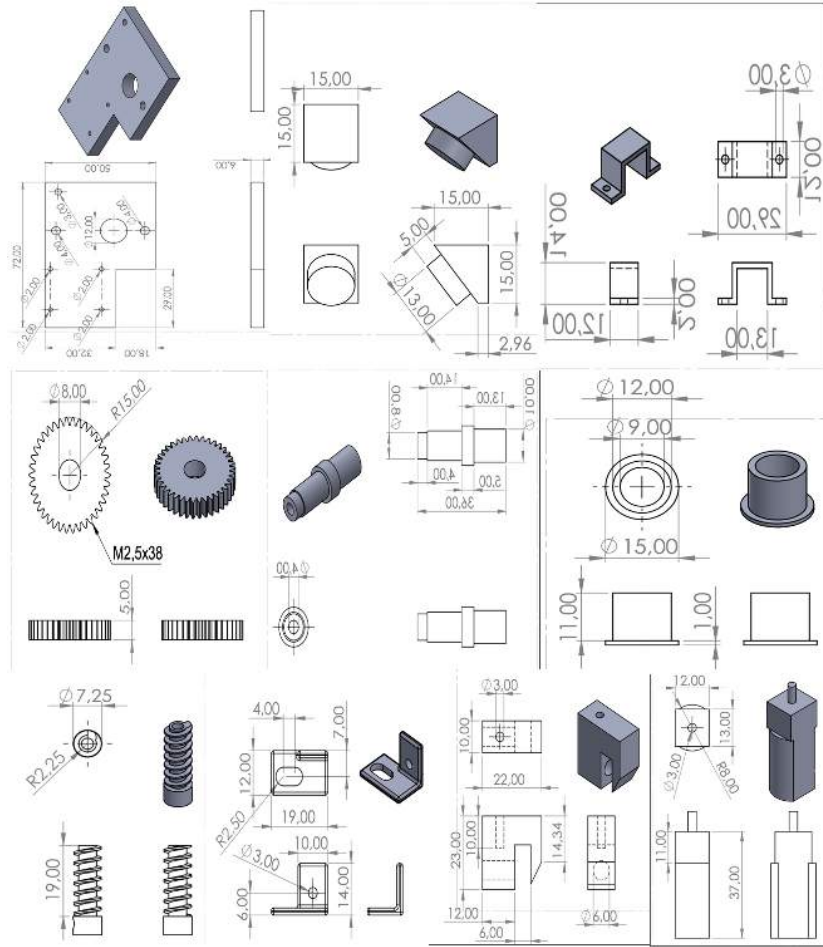
Devam eden süreçte tekrar tasarım çalışmalarına başlanmış sonsuz vidaya karşı yatak koyularak sonsuz vidanın hareketi sabitlemiştir. Yapılan deneylerde akort esnasında motorun da gerinim dolayısıyla sallanması dişli sonsuz vida uyumunu bozduğu gözlemlenmiş bu duruma da motora kelepçe takarak çözüm bulunmuştur.

Mekanizmanın kasmağa tutunabilmesi ve sallanmaması içinde iki adet vidalı şekil alabilen sabitleme çenesi tasarlanmıştır. Gergi mekanizmasının tasarım ve üretim süreci tamamlanarak 4 adet mekanizma davulun üstüne tak çıkar biçimde yerleştirilmiştir. Bu aşamada ayrıca gergi mekanizmalarının üstüne 4 adet mikrofon yerleştirilmiştir. Tasarımın başında kullanılan Arduino Uno modeli projenin bu aşamasında yetersiz kalmış bu sebeple yine Arduino'nun geliştirdiği Arduino Mega 2560 Mikro denetleyici temin edilmiş ve gergi mekanizması, mikrofon ve donanım bağlantısı (Şekil 7) yapılmıştır.



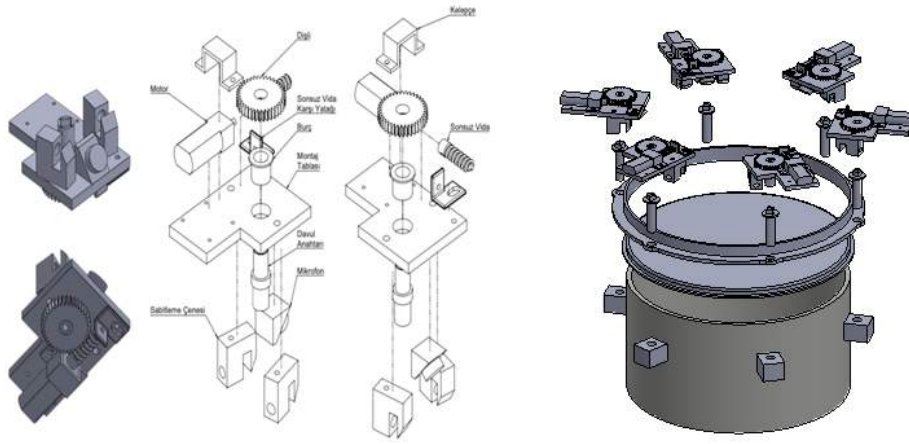
Şekil 7. Devre Tasarımı ve Donanım Bağlantısı

Bu süreç doğrultusunda sisteme bir kutu tasarlanmış (Şekil 7) ve tasarımın geliştirme kartı, motor sürücüleri, butonlar, ekran, potansiyometre, fan, ses sürücüleri, güç kaynağı ve güç düğmesi bir araya getirilerek donanım bağlantısı oluşturulmuştur. Tasarımın bu aşamasında kullanılan potansiyometre istenilen frekansın seçilmesi için kullanılırken, ekran seçilen frekansı görmemize ve sürecin gözle takibini sağlamaktadır. Fan gereksiz ısınmalardan korunurken, butonlar mekanizmaları manuel bir şekilde çalıştırmaktadır. Birinci buton mekanizmaların yönünü ikinci buton ise üstüne basıldığı sürece istenilen yönde hareket etmesini sağlamaktadır.



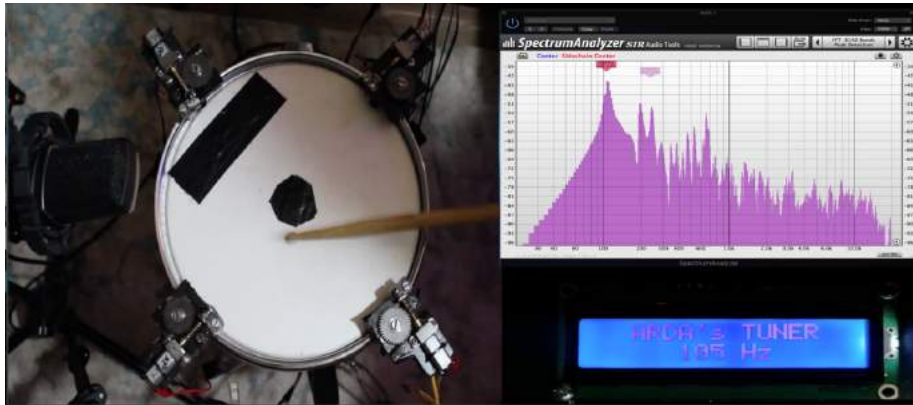
Şekil 8. Akort Mekanizminde Bulunan Parçaların Boyutları

Devam eden süreçte tasarımın çizimleri yapılmış ve hangi parçanın hangi boyutlarda olması gerektiği (Şekil 8)'de detaylı olarak verilmiştir. (Şekil 9)'da ise akort mekanizmasının parçalarının ayrı ve birleşik durumları gösterilmiştir.



Şekil 9. Akort Mekanizması Çizim ve Parçalı Görünüm

Yeni tasarıma farklı frekanslarda akort denemeleri yaptırılmış ve eş zamanlı olarak Spectrum Analyzer (Şekil 10) ile kontrol edilmiştir. Sonuç olarak cihaz belirtilen frekansa göre otomatik olarak hareket etmiş ve belirtilen frekansta durmuştur.



Şekil 10. Spectrum Analyser İle Doğrulama

Bulgular ve Yorum

Tasarımın ilk sürecinde motorlar incelendiğinde yön, hız, adım (gidilen mesafe) gibi süreçlerin kontrol kolaylığı açısından adım motor tercih edilmiştir. Bu doğrultuda adım motor ile çeşitli deneyler yapılmış gerek büyüklüğü gerekse gürültülü çalışması gibi olumsuz koşullar nedeni ile tasarım için farklı bir motora ihtiyaç duyulmuştur. Yapılan araştırmalar sonucunda tasarım için en uygun motorun DC motor olduğu tespit edilmiştir. Bu süreç doğrultusunda DC motor ile yeni bir tasarım yapılmış, bu tasarım sonucunda tek akort vidası otomatik olarak hareket ettirilmiştir. Bir baget yardımıyla deriye vurulmuş mekanizma deriye vurulması ile harekete geçmiş vurulduğunda bulunduğu frekanstan istenilen frekansa (Tablo 6) gelmiş ve mekanizma hareketi durdurmuştur. Fakat tasarlanan bu dişli sistemi 520 gram gibi oldukça yüksek bir ağırlığa ulaşmış olup bir sonraki aşamada daha küçük ve hafif bir mekanizma için yeni bir tasarıma ihtiyaç duyulmuştur.

Tablo 6. Frekans Süre Tablosu

Akort Başlangıç ve Bitiş Frekansı	Akort Süresi
90Hz-120 Hz	1 dk. 30 sn.

Tasarımın üçüncü aşamasında dişli çark sistemi modüler olarak yeniden tasarlanmıştır. Yapılan yeni tasarım ile birlikte cihazın ağırlığı 520 gramdan 190 grama düşürülmüş boyutları ise (G/13,5cm-Y/8cm-D/5cm) 'den (G/6,5cm-Y/3,5cm-D/3,5cm)'ye küçültülmüştür. Bir baget yardımıyla deriye vurulmuş mekanizma deriye vurulması ile harekete geçmiş vurulduğunda bulunduğu frekanstan istenilen frekansa (Tablo 7) gelmiş ve mekanizma hareketi durdurmuştur. Fakat mekanizma bir süre sonra dişli çark ve sonsuz vida arası gerinim artmış dişli çark ve sonsuz vida sürtünme dolayısı ile aşınmış birbirine tutunamaz hale gelmiştir. Devam eden süreçte tasarım yeniden gözden geçirilmiş, mekanizma modüler olarak yeniden tasarlanmış ve dört adet olarak tekrar üretilmiştir.

Tablo 7. Frekans Süre Tablosu

Akort Başlangıç ve Bitiş Frekansı	Akort Süresi
97Hz-80Hz	58 sn.
87Hz-100Hz	35 sn.
76Hz-90Hz	30 sn.

Tasarımın dördüncü aşamasında yapılan ilk deneyler, tek mikrofondan alınan sinyal ve dört gergi mekanizmasının çeşitli dönüş ve çalışma sırası kombinasyonları uygulanarak gergi mekanizmaları belirtilen frekansta göre otomatik olarak hareket etmiş ve belirten frekansta durmuştur. Bu süreç doğrultusunda dört motor ve dört mikrofon aynı anda çalıştırılmış, farklı frekanslarda akort denemeleri yaptırılmış ve eş zamanlı olarak Spectrum Analyzer ile kontrol edilmiştir. Yapılan denemeler doğrultusunda dört mikrofon ve dört gergi mekanizması aynı anda çalıştığında gergi mekanizmaları istenilen frekans doğrultusunda hareket etmemiştir. Sonuç olarak tek mikrofondan alınan sinyal ve dört gergi mekanizması aynı anda çalıştırılarak mekanizmalar belirtilen frekansta göre otomatik olarak hareket etmiş ve belirten frekansta (Tablo 8) durmuştur.

Tablo 8. Frekans Süre Tablosu

Akort Başlangıç ve Bitiş Frekansı	Akort Süresi
90Hz-110Hz	15 sn.
110Hz-90Hz	07 sn.
90Hz-120Hz	40 sn.
120Hz-115Hz	16 sn.
115Hz-85Hz	1 dk. 15 sn.
85Hz-115Hz	25 sn.
115Hz-85Hz	31 sn.
95Hz-105Hz	12 sn.
85Hz-90Hz	07 sn.
90Hz-120Hz	18 sn.
120Hz-115Hz	08 sn.
115Hz-85Hz	15 sn.
85Hz-115Hz	23 sn.
115Hz-85Hz	27 sn.
90Hz-110Hz	15 sn.
102Hz-92Hz	07 sn.
90Hz-125Hz	20 sn.
123Hz-113Hz	16 sn.
119Hz-89Hz	15 sn.
82Hz-112Hz	25 sn.
111Hz-81Hz	32 sn.
85Hz-105Hz	21 sn.
103Hz-83Hz	07 sn.
91Hz-121Hz	21 sn.
120Hz-115Hz	13 sn.
115Hz-85Hz	15 sn.
85Hz-115Hz	25 sn.
115Hz-85Hz	33 sn.

Sonuç ve Öneriler

Gerçekleştirilen bu çalışmada, deri titreşimlerini bir mikrofon aracılığıyla donanıma gönderip ve bu veri ilgili algoritmalar ile analiz edilerek vidaların en optimize şekilde sıkılıp gevşetilmesini sağlayarak davulun hızlı ve doğru biçimde akort edilebilmesi hedeflenmiştir. Geline son noktada davul derisinden alınan seslerin analiz edilmesiyle davul kasnağı üzerindeki akort vidalarının sıkılması veya gevşetilmesine olanak sağlayacak elektromekanik bir sistem oluşturulmuştur. Ayrık parçalardan oluşan bu tasarım, bir davul seti (bateri) üzerindeki farklı boyutlarda, dolayısıyla farklı sayılarda akort vidalarına sahip bileşenlerin (trampet ve alto davullar) akortlanabilmesine olanak tanıyan modüler bir yapısı olmuştur.

Bu doğrultuda tasarlanan cihaz daha emekleme aşamasında olup üzerinde çalışılması gereken epeyce konu vardır. Başta geliştirme ortamı ve programlama temelleri tekrar gözden geçirilerek daha gelişmiş ve daha minimal sistemler tasarlanabilir. Hem mekanik olarak hem de elektronik olarak kullanılan malzeme kalitesi artırılarak daha kaliteli sonuç alınması mümkün kılınabilir. Bunların dışında çalışma, davul üst derisi ile sınırlandırılmış olduğundan dolayı sadece üst deri ile deneyler yapılmıştır. Deneylerin genişletilerek sisteme alt deri ve üst deriyi eş zamanlı olarak akort edebilme yetisi kazandırılabilir. Ayrıca deri seçimi, deri ömrü, davulun vida sayısı, davul büyüklüğü gibi durumların akort sürecini etkileyip etkilemediği hakkında da detaylı bir çalışma yapılabilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Çalışma Konsepti/Tasarım- Ö.A.N., A.E.; Veri Toplama- Ö.A.N.; Veri Analizi/Yorumlama- Ö.A.N., A.E.; Yazı Taslağı- Ö.A.N.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- Ö.A.N., A.E.; Son Onay ve Sorumluluk- Ö.A.N., A.E.; Malzeme ve Teknik Destek- Ö.A.N., A.E.; Süpervizyon - Ö.A.N., A.E.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Conception/Design of Study- Ö.A.N., A.E.; Data Acquisition- Ö.A.N.; Data Analysis/Interpretation- Ö.A.N., A.E.; Drafting Manuscript- Ö.A.N.; Critical Revision of Manuscript - Ö.A.N., A.E.; Final Approval and Accountability- Ö.A.N., A.E.; Material and Technical Support- Ö.A.N., A.E.; Supervision- Ö.A.N., A.E.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Yazarların ORCID ID'leri / ORCID IDs of the authors

Özgün Arda NURAL 0000-0002-9236-1625

Arda EDEN 0000-0001-8802-3351

KAYNAKLAR / REFERENCES

Apel, W. (2003). The Harvard dictionary of music. Harvard University Press. s.678.

Frister, C., & Garrod, J. (2018), "S.A.F. Drum Tuner", Fred and Harriet Cox Senior Design Competition, Connecticut Üniversitesi, Amerika.

Johnson, J. S. (1999), Drum Tuning Bible, Prof. Sound, E-book.

Labs, O. (2012), Drum-Set Tuning Guide, Amerika.

Say, A. (2010). Müzik ansiklopedisi: A-G (İkinci basım). Müzik Ansiklopedisi Yayınları. s.36.

Toulson, R., Crigny, C. C., Robinson, P., & Richardson, P. (2009). The perception and importance of drum tuning in live performance and music production. The Journal on the Art of Record Production, (4).

İnternet Kaynakları

"Drum Key". (25 Nisan 2008). Wikipedia. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CleBatterieRock.JPG#> .09 Mayıs 2024.

Guitarist. (25 Nisan 2013). Gibson's Min-ETune Self Tuning System First Look Demo [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=Z6BY-JpAwgo>. 7 Mayıs 2024.

<https://clydelettsome.com/blog/2019/12/18/my-weekend-project-audio-frequency-detector-using-an-arduino/>. Erişim Tarihi: 09.11.2022.

<https://www.arduino.cc/>. Erişim Tarihi: 09.11.2022.

<https://www.arduinolibraries.info/libraries/liquid-crystal-i2-c/>. Erişim Tarihi: 09.11.2022.

- Unlvece. (9 Ağustos 2018). S A F Drum Tuner [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=GutKZl1cBJk>. 09 Mayıs 2024.
- Prodrumtips. (12 Mart 2008). How to Use The Evans Torque Key [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=LM9PBIZWE-A>. 09 Mayıs 2024.
- Tru Tuner. (13 Aralık 2013). Tru Tuner: Rapid Drum Head Replacement System [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=_KSVVn3BaoI. 09 Mayıs 2024.
- Palcoprincipal. (2 Temmuz 2007). DTS "One-Touch Drum Tuning System" [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=JYxBNrq8Idc>. 09 Mayıs 2024.
- DrumDial. (6 Kasım 2012). DrumDial Drum Tuning Part 2 (Tom Tuning) [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=qLHAbqeDi9I>. 09 Mayıs 2024.
- Overtone Labs. (19 Temmuz 2012). Mike Johnston Introduces Tune-Bot Drum Tuner [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=8Jz3QhJu-0k>. 09 Mayıs 2024.

Atf Biçimi / How cite this article

Nural, Ö. A., & Eden, A. (2024). Investigation of the Design and Optimization Processes of a Fully Automatic Tuning System for Drums. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(1), 251–263. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1490026>

Gürültünün Tanımı ve Müzikle İlişkisi: Bir Literatür Derlemesi

The Definition of Noise and How it Relates to Music: A Literature Review

Bahadırhan KOÇER¹ 

¹Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi,
Müzik Bilimleri ve Teknolojisi Fakültesi, Müzikoloji,
Ankara, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Bahadırhan KOÇER

E-posta / E-mail : bahadirhankocer@gmail.com

ÖZ

Gürültüye getirilmiş olan çeşitli tanımların kronolojik şekilde derlendiği ve değerlendirildiği bu çalışmada, özellikle müzik bilimleri çerçevesinde çalışmalarda bulunmuş yazarların gürültüyü nasıl düşündüğü irdelenmiştir. Her bir yazarın kendi disiplinler paradigması içerisinde tutarlılık ve özgünlük taşıdığı görülen yaklaşımlarıyla oluşan düşünce dizisi göstermiştir ki, gürültünün tanımlanması çetrefilli bir meseledir. Farklı yazarlar, gürültüyü tanımlamakta güçlüğe sebep olan etmenler arasında gürültünün algılanması sürecinin önelliğini, gelişen teknolojinin etkisini, modern gündelik yaşam pratiklerini, kültür unsurunu ve disiplinlerarası bakış eksikliğini işaret etmişlerdir. Öte yandan bu araştırma, literatürde zaman içerisinde gürültü ve müzik arasındaki sınırların nasıl eridiğine, gürültünün müziğin alanına nasıl girdiğine ve hatta gürültünün doğrudan müzikleşmesi üzerinden ‘gürültü müziği’ kavramına da ışık tutmaktadır. Araştırmada derlenen tanımlar, gürültünün kısıtlı bir alanda dahi ne denli çok yönlü ve esnek bir kavram olduğunu gözler önüne sermiştir. Böylelikle alandaki gürültü düşüncesinin çok yönlülüğü keşfedilmiş, gürültü ve müzik ilişkisinin literatürdeki yansımaları değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Gürültü, müzik, kültür, estetik, literatür

ABSTRACT

In this research, various definitions of noise are chronologically compiled and evaluated, particularly within the framework of music sciences. The study explores how different authors conceive of noise, emphasizing the consistency and uniqueness of each author's approach within their disciplinary paradigm. The thought sequence formed by these approaches demonstrates that defining noise is a complex issue. The authors highlight factors complicating noise definition, such as the subjectivity of the perception of noise, the impact of evolving technology, practices of modern daily life, cultural elements, and the lack of interdisciplinary perspectives. Furthermore, this research sheds light on how the boundaries between noise and music have blurred over time, how noise has entered the domain of music, and even the concept of 'noise music' emerging through the direct musicalization of noise. The compiled definitions in the study reveal the versatility and flexibility of the concept of noise, even within a limited scope. Thus, the multifaceted nature of noise thinking in the field is uncovered, and the reflection of the relationship between noise and music in the literature is evaluated.

Keywords: Noise, music, culture, aesthetics, literature

Başvuru/Submitted : 04.12.2023

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 18.01.2024

Son Revizyon/
Last Revision Received : 30.01.2024

Kabul/Accepted : 19.02.2024

Online Yayın /
Published Online : 21.02.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

This research ponders on the evolving landscape of noise studies, compiling and scrutinizing various definitions of noise. The focal point of this investigation is the field of music sciences, where diverse authors offer distinct perspectives on the intricacies of noise. Through a chronological exploration of these perspectives, the study elucidates the consistency and uniqueness of each author's approach within their disciplinary paradigm, collectively forming a compilation of noise discourse.

The thought sequence derived from these approaches underscores the inherent complexity in defining noise. Authors grapple with multifaceted elements that complicate the conceptualization of noise. One prominent theme is the subjectivity inherent in the perception of noise. The interplay between individual experiences and the sonic environment shapes the understanding of noise, reflecting the highly personal nature of this auditory phenomenon.

Technological advancements emerge as another influential factor in the evolving discourse on noise. Authors recognize the direct impact of technology on noise in modern daily life. The advent of technologies such as tape recording, signal amplification, and transmission has not only altered the representation of noise but has also paved the way for entirely new systems of musical representation. This technological paradigm shift has led to noise transcending its traditional role, directly metamorphosing into a musical entity.

Moreover, the study sheds light on the cultural dimensions woven into the fabric of noise studies. The cultural context shapes both the production and reception of noise, influencing its categorization and interpretation. As noise intertwines with the fabric of contemporary life, its representation in music becomes a product of cultural influences. This intersection of noise and culture becomes a crucial element in the broader understanding of noise as a dynamic and evolving concept. Additionally, the research emphasizes the interdisciplinary nature of noise studies, exposing the lacuna in comprehensive perspectives.

Moreover, the article delves into the intricate temporal dynamics of the delineation between noise and music. It meticulously traces the historical trajectory wherein the once distinct boundaries separating noise and music have progressively eroded, allowing noise to permeate and intertwine with the very fabric of musical expression. The nuanced exploration of this evolution reveals a fascinating interplay between divergent sonic elements that were once considered disparate.

The narrative unfolds against the backdrop of a shifting musical landscape, where the porous nature of these boundaries emerges as a central theme. It illuminates how noise, once relegated to the outskirts of musical discourse, has assertively infiltrated the hallowed realm of music. This infiltration challenges preconceived notions and prompts a reevaluation of the traditional dichotomy between order and chaos, harmony and discord. At the heart of this evolving paradigm lies the emergence of 'noise music' as a profound manifestation. The term encapsulates the transformative journey of noise from an external disruptor to an integral component of musical composition. This evolution challenges the conventional understanding of music, urging scholars and enthusiasts to reconsider established norms.

The compiled definitions presented in this research portray noise as a remarkably versatile and flexible concept, transcending limitations even within a confined scope. This versatility underscores the dynamic nature of noise thinking in the field. Within this flexibility, the intricate relationship between noise and music finds its reflection in the literature.

In conclusion, this research serves as a valuable resource for contemporary researchers seeking to engage with the complexities of noise. By weaving together diverse perspectives from notable authors, the study not only provides a comprehensive overview of the historical trajectory of noise studies but also highlights the persistent challenges and evolving nature of noise discourse within the field of musicology. The interdisciplinary approach advocated by the authors encourages scholars to adopt a holistic view, recognizing the multifaceted dimensions that contribute to the ever-expanding complexity of noise studies.

GİRİŞ

Müzik bilimleri literatüründe gürültü, zaman içinde değişen düşünsel, politik, kültürel ve teknolojik dinamiklerin etkisi altında durmaksızın şekillenen bir kavram olarak ele alınır. Kavramın olgusallığını gözler önüne seren bu dönüşüm, güncel haliyle gürültünün taşıdığı anlamı çözümlmek için belirleyicidir. Nitekim gürültü, yalnızca bireyin ses peyzajına içkin dışsal ve rahatsız edici bir unsur olmaktan çok, özellikle son dönem düşünürlerinin ve araştırmacılarının gözünde modern toplumun karmaşık bir yansıması haline gelmiştir.

Bu çalışmada, araştırmacılara gürültünün tanımlanması ve müzikle olan ilişkisi konusunda kapsayıcı bir literatür anlayışı sağlamak amaçlanmıştır. Bu doğrultuda, gürültü kavramının geçmişten günümüze olan evrimiyle birlikte, gürültünün müzikle bütünleşmesi sürecindeki baskın fikirler bu çalışmayla derlenmiş ve bu fenomenin anlamını geniş bir perspektifle değerlendirmeye doğru bir yol sunulmuştur. Araştırmada, ilgili literatürde gürültünün tanımı ve gürültü-müzik ilişkisine dair tartışmalar kronolojik derlenmiştir. Bu sayede gürültü kavramının tanımına dair bütüncül bir bakış sunmak hedeflenmiştir.

Gürültünün Tanımlanması ve ‘Kaçınılmaz’ Öznellik

Oldukça köklü bir tartışmanın konusu olarak ‘gürültünün tanımlanması’ meselesi, müzik ve ses araştırmalarının ötesinde, felsefi, kültürel ve politik yönlerden irdelenmeye elverişlidir. Bu bağlamda gürültünün tanımı ve anlamı, sadece teknik bir mesele değil aynı zamanda sesin insan deneyiminde, kültürler arası etkileşimlerde ve politik arenada nasıl konumlandığına ilişkin daha çetrefilli bir düzeye erişir. Gürültünün herhangi bir bağlamda tanıma kavuşması sürecindeki kaçınılmaz öznellik bu durumu pekiştirmiştir. Literatür bu yönüyle gözden geçirildiğinde, gürültünün çeşitli şekillerde tanımlandığı görülmektedir.

Marshall Bartholomew, müziğin fiziksel temellerini incelediği *Acoustics of Music* (Müziğin Akustiği) (1942) başlıklı kitabında gürültüyü tanımlar. Bartholomew’e göre, “tek başına duyulduğunda tonu olmayan ses, gürültüdür” (Bartholomew, 1942, s. 159). Bir sesin tona sahip olmaması ise duyulan sesin “karmaşıklığından veya düzensizliğinden” kaynaklanır (Bartholomew, 1942, s. 159). Yazar bu tanımlı yapıtıktan hemen sonra ekler: “elbette, ton ve gürültü arasında kesin bir sınır yoktur” (Bartholomew, 1942, s. 159). Bartholomew gürültüye açık bir tanım getirmekle beraber; bir sesin gürültü ve ton yönünden baskınlığının belirlenmesi yoluyla, herhangi bir sesin gürültü olup olmadığına kanaat getirmenin güç olduğunu düşünmüştür. Kavramı aynı eğilimle ele alan John Foreman, *Basics of Sound* (Sesin Temelleri) (1990) başlıklı metinde gürültüyü “istenmeyen ses” olarak tanımlamıştır (Foreman, 1990, s. 1). Foreman’a göre, etrafı sarmalayan sesler arasından herhangi biri, uyku veya sohbet gibi gündelik aktivitelerle çatışıp bu aktivitelere müdahil olma yoluyla parazitleşerek bireyde rahatsızlık uyandırdığında gürültüye dönüşür (Foreman, 1990, s. 1). Tüm bu belirlemelerin yapıldığı söz konusu metinlerde gürültünün yalnızca bir terim olarak tanımlanıp bırakıldığını vurgulamak gerekir. Nitekim bu metinlerde akustiğin temel kavramlarının okuyucuya aktarılması amacı söz konusudur. Bu yönüyle yazarların yaptığı bu tanımlar yalnızca kavramın yoruma henüz açılmamış bir terim olarak düşünüldüğü bir referans noktası olarak kabul edilebilir. Öte yandan gürültü bu referans noktasından çıkıp, örneğin, sosyal bilimlerin alanına girdiğinde çeşitli yönlerden tanımlanabilir, yoruma açık bir niteliğe kavuşmaktadır. Bu durum, gürültünün farklı disiplinlerden yazarların ilgisini çekmeye başladığı bir eşige işaret etmektedir.

Bu eşğin hemen ötesinde, Alan P. Meriam, gürültü kavramını akustik jargondaki tanımından öteye taşıyarak, müzikoloji çerçevesinde yoruma açmıştır. Yazar, müziği kültürel bir fenomen olarak çeşitli yönlerden ele aldığı *The Anthropology of Music* (Müziğin Antropolojisi) (1964) başlıklı kitabında, gürültü ve müzik ayrımının herhangi bir toplumda müziği anlamlandırabilme için önem taşıdığını öne sürer (Meriam, 1964, s. 63). Ona göre, müziği gürültüden ayırabilme kabiliyeti, müziğin bir sanat biçimi olarak var olması için hayati önem taşımaktadır:

“Müziği ve gürültüyü (ya da müzik-olmayan) birbirinden ayırmak, herhangi bir toplumda müziği anlayabilmek için esastır. [...] Eğer bu ayırım yapılamazsa o halde orada müziğin varlığından söz edilemez. [Bu durumda] ya her ses müzik olacak, ya da hiç bir ses müzik olmayacak, dolayısıyla müzik var olamayacaktır” (Meriam, 1964, s. 63).

Bununla birlikte Meriam, müzik/gürültü ayrımını belirleyen temel unsurun kültürel ve toplumsal algılar olduğunu ileri sürer (Meriam, 1964, s. 63)¹. Bu farklı algılar, her bir kültür için müzik/gürültü ayrımının değişkenlik göstereceğini anlatmaktadır. Meriam, müziğin tanımının ve takdirinin kültürel ve bağlamsal bir zeminde yer aldığını vurgulamıştır. Meriam’a göre, gürültünün ayırt edilmesi, herhangi bir toplumun müziğini tanımlayabilmek için sahip olunması gereken bir anahtardır (Meriam, 1964, s. 63). Meriam’ın çalışmasında, gürültü ve müziğin bir tür diyalektik ilişki içerisinde görüldüğü söylenebilir. Yazarın, gürültü kavramının kolektif bellekteki yeri üzerine yürüttüğü düşüncelerinin çözüldüğü

¹ Örneğin, bir grup insan, rüzgarn ağaç yapraklarına sürtünerek çıkardığı sesi müzik olarak kabul edebilirken; başka bir grup bunu gürültü olarak algılayabilir. Aynı şekilde, bir grup insan kurbağa seslerini müzik olarak kabul ederken başka bir grup bunu reddedebilir (Meriam, 1964, s. 63).

varış noktası, ‘gürültünün öznel oluşu’dur. Ayrıca Meriam’ın düşünce biçimi, gürültü kavramını *affect* veya estetik alımlama gibi bağlantılı tartışmaların merkezine oturabilmek için kanonik bir dayanak oluşturmuştur. Öte yandan, kitapta başvurulan örnekler gürültüyü ‘ilkel’ karakteristikleri üzerinden düşünmek için bir kapı aralasa da kavramın, örneğin, post-Fordist süreçte sivri kent peyzajı bağlamında kazandığı yeni anlamları kapsamadığını hatırlatmakta fayda vardır. Bu noktada okuyucuyu, gürültü olgusunu iktidar/tahakküm düşüncesiyle eklemelendirerek güncel tartışmalara konu eden bir yazar olarak Jacques Attali karşılar. Yazar, müziğin tarihsel süreçteki toplumsal ve ekonomik işlevlerini irdelediği *The Political Economy of Music* (Müziğin Ekonomi Politikası) (1985) başlıklı kitabında gürültü ve müzik kavramlarına ilişkin yaklaşımlar geliştirir. İlkın, Attali’nin bu iki kavramı kesin bir zıtlık ilişkisi içerisinde ele almadığı göze çarpar. Diğer bir deyişle, Attali için gürültü ve müzik kavramları bir ikilik ifade etmez. Bir bakıma Foucault-varf bir bakış açısıyla² Attali’nin, gürültüyü tartışırken ‘istenmeyen, rahatsız edici ses’ gibi geleneksel tanımların dışına çıktığı açıktır. Ona göre müzik, “gürültünün organize edildiği bir formdur” (Attali, 1985, s. 4). Bu ifadenin bağlamı göz önünde bulundurulduğunda, Attali, önce müziği ‘organize edilmiş ses’ olarak tanımlar ve ardından gürültüyü bu tanıma göre pozisyonlandırır: gürültü, organize edilmemiş sestir. Bununla bağlantılı olarak Attali, gürültünün, müziğin temelinde yatan bir “silah” olduğunu ifade eder (Attali, 1985, s. 24). Müzikse, bu silahın “biçimlendirilmiş, evcilleştirilmiş ve ritüelleştirilmiş bir *simulacrum*dur”³ (Attali, 1985, s. 24)⁴. Bu durumda gürültü işlevselleştirilir, tahakküm altına alınır ve üzerinde hak iddia edilmesi yoluyla dönüştürülür. Tüm bunlar, iktidarın yansımasıdır. Attali için müzik, bu sebepten ötürü “özünde politik bir olgudur” (Attali, 1985, s. 6). Attali’nin düşüncesindeki özgünlüğün, müziği ve gürültüyü sadece sanatsal veya estetik kategoriler içinde değil, aynı zamanda sosyal, ekonomik ve politik işlevlere sahip birer dinamik olarak incelemesinden kaynaklanır. Yazarın gürültüyü ele alma biçimi, dolaylı yoldan, müziği toplum üzerindeki kontrol ve gözetim araçlarından biri olarak düşünmeyi önermektedir. Attali’nin düşündüğü şekliyle gürültü, müziğin henüz şekillenmemiş (yazarın deyişle, organize edilmemiş) yapı taşlarından biridir. Gürültüyü müziğin içsel bir bileşeni olarak düşünmüş diğer bir yazar olan Kristoffer Jensen, *Irregularities, Noise, and Random Fluctuations in Musical Sounds* (Müzikal Seslerde Düzensizlikler, Gürültü ve Rastlantısal Dalgalanmalar) (2004) başlıklı araştırmasında gürültüyü, “tonal kalitesi olmayan ve zaman içinde düzensiz ve öngörülemez bir şekilde değişen ünsüz seslerin bütünü” olarak tanımlamıştır (Jensen, 2004, s. 1). Jensen, gürültünün geleneksel olarak anlaşıldığından farklı bir şekilde tanımlanmasını önermektedir. Yazara göre, ‘rahatsız edici veya yüksek genlikli ses’ tanımları yetersizdir. Zira bu tanımlar, gürültünün müzik ve diğer sanatsal formlardaki hayatı rolünü yeterince açıklamaz (Jensen, 2004, s. 1). Nitekim Jensen gürültünün, seslerin monoton, cansız ve aşırı sentetik hale gelmesini engelleyen ve tını farklılıklarını meydana getiren yapısıyla, tüm müzikal seslerde “içsel bir bileşen” olduğunu ifade eder (Jensen, 2004, s. 1).

Yeniden kültürel bağlama dönüldüğünde, literatürde, gürültünün –Attali’nin kabileler üzerinden örnekleme tercih ettiği– öznellik niteliği üzerine yürütülmüş ileri düşüncelere rastlamak mümkündür. Örneğin, Paul Hegarty, yalnızca gürültü ve müzik ilişkisine ayırdığı *Noise and Music* (Gürültü ve Müzik) (2005) kitabında kavramı bu yönüyle derinlemesine ele alır. Yazar, kitabın ilk sayfalarında, “istenmeyen, rahatsız edici ses” tanımına başvurur (Hegarty, 2005, s. 5). Yazarın çizdiği çerçevede bu tanım, daha sonra dallanıp budaklanacak olan tartışmalar için temel oluşturur. Nitekim yazar, bakış açısını bu yaygın tanımın aksayan noktalarını tartışarak ortaya koyar. Hegarty’ye göre, her şeyden önce ‘rahatsız ve istenmeyen’ tanımı öznel bir algıdan beslenir (Hegarty, 2005, s. 3). Bu öznel algı ise bireyle kültürel etkilenimler arasındaki ilişkiyle şekillenmektedir (Hegarty, 2005, s. 3). Dolayısıyla, ‘rahatsız edici’ veya ‘istenmeyen’ seslerin kültürden kültüre ve hatta bireyden bireye değişiklik göstereceği aşıkardır. Hegarty, söz konusu tanımın genel geçer olamayacağını ifade ederken, kişisel tercihler, kültürel normlar ve bireysel duyarlılıklar gibi etmenlerin belirleyiciliğini öne sürer (Hegarty, 2005, s. 3). Ayrıca Hegarty gürültüyü düşünürken “aslı gürültü⁵” ve “kültürel gürültü” ayrımına gider (Hegarty, 2005, s. 9). Bu ayrımla birlikte gürültünün tanımındaki görecelilik ortaya konulur:

“Aslı gürültü ve kültürel gürültü arasındaki tek fark zamansallıktan ileri gelir. Her ikisi de gürültünün ‘keşfine’ ilişkindir. Keşif, bir rekonstrük-

² Gürültünün müzik haline getirilmesi, bir tür iktidar eylemi olarak görülebilir, çünkü bu süreçte belirli sesler tercih edilir, kontrol edilir ve bir düzene sokulur. Bu bakış açısı, müziğin sadece estetik bir değer taşımadığını, aynı zamanda toplumsal ve kültürel iktidar yapıları içinde bir araç olarak işlev gördüğünü vurgular. Attali’nin bu yaklaşımı, Foucault’nun iktidarın bilgi ve düşünce sistemleri üzerindeki etkisine dair görüşleriyle paralellik gösterir. Foucault gibi, Attali de iktidarın nasıl bilgi ve sanat üzerinde şekillendirici bir rol oynadığını ve bu süreçlerin toplumun algılarını ve davranışlarını nasıl etkilediğini açıklamıştır.

³ *Simulacrum*, adı geçen çalışmanın bağlamında, aslına benzer ancak ondan bağımsız bir gerçeklik yaratan bir taklit veya gösterim anlamına gelir. Attali’ye göre gürültünün müzik için kullanımı, müziğin gürültüden türetilen ancak ondan farklılaşan ve kendi bağımsız kimliğini, yapısını ve anlamını kazandığı bir olgu olarak algılanabileceğini gösterir. Bu terim, müziğin hem gürültünün dönüştürülmüş bir hali olduğunu hem de kendi başına bir sanat formu olarak yeni ve farklı bir varlık kazandığını vurgular.

⁴ Dolayısıyla, müziği gürültünün bir düzenlemesi olarak gören Attali’ye göre, müziğin yaratılması sürecinde gürültünün kontrolü ve kullanımı söz konusudur. Bu durum ise müziğin tahakküm esaslı bir politik yansıma olduğunu gösterir (Attali, 1985, s. 4). Nitekim Attali, gürültüyü toplumların yönetim altında tutulması, manipüle edilmesi ve gözetilmesi gibi işlevlere sahip bir iktidar biçimi olarak tanımlar (Attali, 1985, s. 7). Öyle ki, Attali’ye göre “müzik dinlemek, organize edilmiş gürültüyü dinlemektir” (Attali, 1985, s. 6).

⁵ İlgili kısımda bu ayrım *natural noise* ve *cultural noise* şeklinde yapılmıştır (Hegarty, 2005, s. 9). Kitabın bu kısımdaki bağlam göz önünde bulundurulduğunda Hegarty, *natural* kelimesine, **medeniyetten henüz etkilenmemiş bir gürültüyü nitelerek için başvurmuş görünmektedir. Bu sebeple ‘doğal gürültü’ gibi motamot bir çeviri yetersiz görülmüş;** ‘aslı’ kelimesi bu bağlamda uygun bulunmuştur. Nitekim, yazara göre, kültürlenme ile birlikte insanlığın gürültüyü tanımlayabildiği çeşitli paradigmlar doğmuştur. Bundan önceki evrede ise “hep orada olan gürültü” aslı haliyle mevcuttur (Hegarty, 2005, s. 9).

siyon [veya] gürültünün ‘ezelden beri orada olduğuna’ dair bir retrospektif farkındalık olarak tanınsa bile, bu böyledir. İnsanlar için gürültü anlam, kural, yapı ya da müzik olmaksızın hiçbir şey ifade etmeyecektir” (Hegarty, 2005, s. 9).⁶

Buradan hareketle, Hegarty’nin gürültüyü tanımlarken onu öznelikten ileri gelen bir görecelikle nitelediği ve kavramı zamansallığa bağlı şekilde düşünmenin gerekliliğini vurguladığı görülmektedir. Bu noktaya dek Attali (1985), Jensen (2004) ve Hegarty (2005) gürültünün tanımlanması sürecinde özneliliğin rolü üzerinde durmuşlardır. Bu ortak vurgu, gürültüyü fenomenolojik –ve hatta performatif– bakışla inceleme amacı taşıyan araştırmacılar için bir uyarı niteliği taşımakta, okuyucuya gürültünün kültür çalışmaları çerçevesindeki karmaşık doğasını anlatmaktadır. Literatürde, incelendiği bağlama göre gürültünün yeniden tanımlanmasının gerekliliği, Greg Hainge’nin, gürültünün doğasını ve kültürel tezahürünü irdelediği *Noise Matters* (Gürültü Mühimdir) (2013) başlıklı kitabında ayrıca tartışılmıştır. Yazar, bahsi geçen gürültünün tanımlanması sürecinin “kaçınılmaz bir öznelilik içerdiği” öncülüyle başlar (Hainge, 2013, s. 1). Yazara göre, gürültüye getirilen tüm tanımlar doğası gereği öznelilik taşıdığı için, ‘rahatsız edici, istenmeyen ses’ gibi yaygın tanımlamalardan kurtularak, gürültüye daha yakından bakmak, onu “yakından dinlemek” icap etmektedir (Hainge, 2013, s. 1). Hainge, gürültüyü kendi varoluş yasalarına sahip olan bir fenomen olarak ele almanın gerekliliğini işaret eder. Dolayısıyla ona göre, gürültünün tanımlanabilmesi için önce varoluşsal temellerinin irdelemesi gerekmektedir. Bu noktaya dek bahsi geçen kaynaklar göstermektedir ki, gürültünün tanımlanması meselesi, 1960’larından 2010’lara dek süregelen bir tartışmanın öznesi olmuştur. Müzikoloji, sosyoloji ve antropoloji gibi disiplinlerin yanı sıra, akustik biliminin alanında da yazarlar gürültünün göreceliliğine dikkat çekmişlerdir.

İşte bu tartışmaların, gelişen teknolojinin eşliğiyle yeniden, fakat bu defa daha önce var olmayan araç ve yöntemlerle ele alınmasını öneren Eleonora Montuschi, disiplinlerarası bir tutumla gürültünün çok yönlü doğasına dair yaklaşımlar geliştirdiği *There is ‘Noise’ and Noise* (‘Gürültü’ Var, Gürültü Var) (2017) başlıklı makalesinde, gürültünün bir “engelleme, duyuşsal alanımıza bir müdahale ve bir rahatsızlık” olarak algılandığını ifade eder (Montuschi, 2017, s. 204). Fakat yazara göre bu algı, son derece karmaşık bir öykünün yalnızca bir yönünü temsil etmektedir. Gürültünün müzik ve diğer alanlardaki bu karmaşık doğasının çözümlenmesinde ise çağdaş teknolojinin yardımına ihtiyaç duyulmaktadır (Montuschi, 2017, s. 204). Montuschi’ye göre, gürültünün ‘kötü’ bir öz taşımadığı öncülü, ileri araştırmalar için değerlidir (Montuschi, 2017, s. 223). Bu sebeple gürültüye dair bakış açımızın değişmesi gerekmektedir (Montuschi, 2017, s. 223). Özetle, Montuschi gürültünün bağlamsal veya özsel manada kötü olmadığı fikrinin *a priori* kabul edilmesinin; bu kabulden sonra çağdaş araçların benimsendiği, geniş perspektifli güncel bilimsel araştırmalarla gürültünün yeniden ele alınmasının gerekliliğini ifade eder (Montuschi, 2017, s. 223). Montuschi’ye göre, yazarın söz konusu çalışmasını kaleme aldığı yıl itibarıyla, gürültüye yönelik iki temel düşüncenin zaman aşımına uğradığı söylenebilir: Birincisi, gürültünün doğası gereği kötü olduğu fikri, ikincisi ise gürültünün ‘çözüme kavuşturulması’ gereken bir mesele olduğudur. O halde gürültünün neliği meselesinin, majör tanım ve söylemlerden sıyrılarak, çok çeşitli disiplinlerce paylaşımlı şekilde ele alınması, kavramın kendisine dair verimli çıktılar üretmenin güncel yoluna dönüşmüştür.

Montuschi bu görüşü taşıyan tek araştırmacı değildir. Benzer bir eğilimle Roland Wittje (2020), gürültü kavramının nasıl zaman aşımına uğramış tanımlardan arındırılıp, güncel ileri araştırmaların öznesi haline getirilebileceğini tartışmıştır. Gürültünün ‘rahatsızlık’ tanımından soyutlanıp bir araştırma konusuna dönüşmesi sürecini irdeleyen Wittje, *Noise: From Nuisance to Research Subject* (Gürültü: Rahatsızlıktan Araştırma Konusuna) (2020) başlıklı metinde, “gürültünün çoklu anlamlarını ve tanımlarını anlamak için gürültünün ortaya çıktığı farklı bağlamların idrak edilmesi”ne önem atfetmiştir (Wittje, 2020, s. 43). Yazara göre gürültü –her ne kadar bilimsel kaygının odağı gibi görünmese de– ona yapılan tüm tanımların ötesinde, disiplinlerarası bir yöntemle ele alınması gereken, fazlasıyla çetrefilli bir senaryonun bir parçasıdır (Wittje, 2020, s. 43). Öte yandan Wittje, fizikçi Hermann Helmholtz⁷ ve Lord Rayleigh⁸’in çalışmalarındaki gürültü tanımlamalarını tanıtır: Müzik aletlerinden çıkan sesler, “mükemmel şekilde bozulmamış ve yeknesak” duyulurlar–ki müziksel sesler bunlardır (Wittje, 2020, s. 44). Müziksel olmayan sesler ise düzensiz şekilde birbirine girmiş (organize olmamış) olmaları sebebiyle gürültü olarak hissedilirler (Wittje, 2020, s. 44). Bu tanımlar, gürültünün organize edildiğinde müzikleşeceğini imâ ederek sunulur.

Hainge (2013), Montuschi (2017) ve Wittje’nin (2020) ‘yeni’ gürültü yaklaşımlarında, gürültünün güçlü bir disiplinlerarası etkileşimle, gündelik yaşamdaki, müzikteki ve daha geniş ölçekte, diğer sanat ve performans alanındaki varlığının nüanslarının keşfedilmesi fikri baskındır. Nitekim güncel araştırmalarda bu yöne doğru bir seyir fark edilmek-

⁶ Bu pasajın yer aldığı bağlamda Hegarty, satırlar boyunca gürültü algısının belirli bir çağa veya kültürel çerçeveye sınırlı olmadığını; aksine, zamanın ötesinde ve evrensel bir deneyimin sürekli bir unsuru olduğunu vurgulamıştır (Hegarty, 2005, s. 9). Gürültüyü etrafıca incelemiş sayılı isimlerden biri olan Hegarty’nin bakış açısı, gürültüyü modern veya kültürel bir bağlamın ürünü olarak görmeyi zorlayarak, onun zamanüstü ve evrensel niteliğini ortaya koyan tarafla mühimdir.

⁷ bkz. Helmholtz, H. (2009). *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music* (3rd ed., Cambridge Library Collection - Music) (A. Ellis, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9780511701801

⁸ bkz. Strutt, J. (2011). *The Theory of Sound* (Cambridge Library Collection - Physical Sciences). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9781139058087

tedir. Örneğin, yakın dönem araştırmacılarından Ianni Barros Luna, *sound art* alanında gürültünün anlamını irdelemek amacıyla kaleme aldığı *Noise is Not Volume Alone* (Gürültü Yalnızca Ses Düzeyi Değildir) (2021) başlıklı araştırmasıyla, gürültü kirliliği tartışmalarının güncel ekseninde, gürültünün politik varlığını açıklamıştır.⁹ Luna'nın çalışması, güncel araştırmalarda gürültü kavramının ne denli küçük parçalara ayrılarak irdelenmekte olduğunu gözler önüne seren bir örnek olarak düşünülebilir. Luna'ya göre, artık "sesin seçkin bir bileşeni olarak gürültü, sadece şiirsel bir öz olarak değil, aynı zamanda söylemsel bir gönderme olarak da işlev görür" (Luna, 2021, s. 2). Gürültünün artık şiirsel niteliği ve söylemsel gücüyle meşruiyet kazanmış –yazarın deyişiyle seçkin– bir unsur olarak tartışmaya açılması, kavramın yazınsalda zaman içinde gösterdiği değişimi anlatır. Gürültünün adeta bir aktüel-politik unsur olarak ele alındığı bu çalışmanın yanısıra, merkezine gürültüyü alan ve geniş bir kavram haritasıyla yürütülen bir diğer güncel çalışma Marry G. Mazurek'in *Aesthetic Noise: Listening Philosophically* (Estetik Gürültü: Felsefi Açından Dinlemek) (2022) başlıklı doktora tezi olmuştur. Tez, gürültünün fenomenolojik irdelenmesi adına güncel bir yaklaşım sunmaktadır. Mazurek, gürültünün salt işitsel bir deneyim olmadığı; işitsel boyutunun ötesinde, içsel ve deneyimsel yönler içerdiği önermesine dayanan bir tanım geliştirir:

"Gürültü, yüksek, kafa karıştırıcı, kaotik, istenmeyen, rahatsız edici ve hatta tehlikeli sestir. Bundan hareketle, birçok kişi gürültünün negatif olduğu sonucuna varmıştır. [...] Ancak gürültü, eğer bu bakış açısının ötesinde düşünülmezse, her zaman bir tehdit olmaya devam edecektir. Bu nedenle, [...] gürültünün, estetik bir şekilde ele alındığında, felsefi bir süzgeç içinde erişilebilir şekilde, şaşırtıcı derecede derin deneyimler ve anlayışlar yaratabileceğini savunmaktayım" (Mazurek, 2022, s. 6).

Mazurek'e göre, görsel boyutlara kadar genişletilmiş, kapsamlı bir gürültü anlayışı, gürültünün sanatsal ve felsefi keşfine ışık tutacaktır (Mazurek, 2022, s. 87). Tezde, felsefi düşünceler arasında çıkarımsal kıyaslara gidilir.¹⁰ Ayırt edici şekilde, Mazurek, gürültüyü tanımlama ve irdeleme sürecinde '*abjection* (tiksinme)' kavramını¹¹ devreye sokar (Mazurek, 2022, s. 248). Dolayısıyla yazar, gürültüyle yüzleşme fikrinin disiplinler üstü faydasını temellendirirken esasında gürültüyü de tanımlamaktadır:

"*Abjection*, gürültü gibi, rahatsız edici, kaotik ve istenmeyen bir durumdur. [Gürültünün] var olduğunu inkar etmek isteriz, ancak gürültü, o ya da bu formda, her zaman bizimledir. *Abjection* bu denli korkunçsa, onunla niçin yüzleşmeli? [Çünkü], eğer yüzleşilmezse, *abjection*, gürültü gibi bizi ele geçirme tehdidi taşımaktadır" (Mazurek, 2020, s. 248).

Özetle, Mazurek için, "*abjection*'un felsefi filtresi aracılığıyla gürültüyü incelemek, gürültü estetiğini değerlendirmek için oldukça üretken ve mükemmel bir yöntem olarak tezahür eder" (Mazurek, 2022, s. 250).

Bu noktada, gürültünün kavramsal düzlemde tanımlandığı tartışmacı araştırmaların yanında, katılımcı merkezli, nicel ve nitel yöntemlerin paylaşımlı kullanıldığı bir diğer güncel çalışmadan söz etmek gerekir. Liu ve diğerlerinin yürüttüğü *On the Definition Of Noise* (Gürültünün Tanımı Üzerine) (2022) başlıklı bu araştırma, gürültüyü akademik düzlemde soyutlayarak, toplumun bakış açısından tanımlamayı amaçlamıştır. Araştırmada 78 katılımcıyla yapılan görüşmeler sonucunda, gürültüye ilişkin algı ve tanımlar nicel şekilde temellendirilerek yorumlanmıştır.¹² Bu yöntemle elde edilen tanımlar göz önünde bulundurulduğunda, gürültü "göreceli" ve "mutlak" olmak üzere ikiye ayrılmıştır (Liu ve ark., 2022, s. 7). Aynı zamanda gürültü birden çok fiziksel ve psikolojik anlamlar taşımakla birlikte hem "öznel" hem de "nesnel"dir (Liu ve ark., 2022, s. 7). Gürültü ses, insan ve çevre ile ilişkili şekilde, farklı zamanlarda, farklı senaryolarda farklı tanımlarla algılanabilir (Liu ve ark., 2022, s. 7). Araştırmada, bir sesin gürültüye dönüşüp dönüşmemesinde belirleyici temel faktörlerin "kişi" ve "çevre" olduğu, nicel veri ile ortaya konmuş ve tartışılmıştır (Liu ve ark., 2022, s. 7). Çalışmanın bulgularına göre, halkın karar alma süreçlerine dahil edilmesi gürültü yönetimi müdahalelerinin uygulanmasında etkilidir. Ayrıca, Liu ve diğerleri ses kaynağının maskelenmesinin ses yüksekliği algısını ve gürültüden duyulan rahatsızlığı azalttığını ve renk kullanımının farklı ses yüksekliği algılarına yol açtığını ortaya koymuştur (Liu ve ark., 2022, s. 11). Liu ve diğerlerinin araştırması, benimsenen metot dolayısıyla, gürültünün kavramların, olguların ve politik örüntülerin ışığında çözümlendiği diğer güncel çalışmalardan ayrılır. Çalışmada gürültü, görüşmeler aracılığıyla tanımlatılmış ve daha sonra tartışmaya açılmıştır. Ayrıca, yazarların gürültüye ilişkin daha önce üretilmiş,

⁹ Luna, gürültü kirliliği hakkındaki ekolojik söylemin, gürültüyü modern toplumun zararlı bir yan ürünü olarak nitelendirdiğini ifade eder (Luna, 2021 s. 11). Yazara göre gürültüyü "idilic çevrenin karşıtı" olarak tasvir eden ekolojik söylem, gürültüyü doğal olmayan bir 'şey' olarak niteleyerek, toplumun, hem doğanın kendisine hem de gürültü kavramına bakışını gerçeklikten kopartmaktadır (Luna, 2021, s. 11). Ekolojik söylem, gürültüyü doğadan soyutlamaktadır. Halbuki doğa, halihazırda gürültüyle çevrelenmiştir (Luna, 2021, s. 11).

¹⁰ Örneğin tezde, Platon ve Luigi Russolo'nun bakış açıları, birbirine zıt düşünceler olarak incelenir. Platon'un duyuşsal verilere duyduğu şüphe ile, Russolo'nun taklit seslere duyduğu ilgi karşılaştırılarak gürültünün bir tür manevi bağlantı kaynağı olabileceği, yorum ve kullanım sınırlarının zorlanabileceği öne sürülür (Mazurek, 2022, s. 99).

¹¹ Mazurek'e göre, *abjection* tüm kaotik, istenmeyen ve tiksinc taraflarıyla gürültüyle yüzleşme fikrini anırtmaktadır (Mazurek, 2022, s. 248). Bu türden bir yüzleşme, gürültünün "arındırılmasına" ve karmaşık doğasının tüm potansiyeliyle birlikte çözümlenmesine kapı aralayacaktır (Mazurek, 2022, s. 250). *Abjection*, bir nesneye veya duruma karşı duyulan yoğun bir tiksime ve reddediş duygusudur. Bu duygu, genellikle bir nesnenin veya durumun kirli, çirkin veya tehlikeli olarak algılanmasından kaynaklanır. *Abjection*, varoluşçu felsefede, insanın varoluşunun bir parçası olarak görülür. İnsan, varoluşunun sınırlarını ve sınırlılıklarını *abjection* deneyimiyle keşfeder. *Abjection*, insanın kendi bedenine, kendi dışına, kendi ölümlülüğüne ve kendi varoluşunun anlamsızlığına karşı duyduğu tiksime halidir (Arya, 2014; Duchinsky, 2013; Fulka, 2006). Mazurek'e göre, gürültüyü bir materyal olarak kullanmış ve kullanmakta olan sanatçılar, *abject* (tiksinç) gürültü ile yüzleşerek, onu tiksinc taraflarından arındırırlar. Bu sayede gürültüye dair zengin detayları ve başlı başına gürültünün potansiyelini ortaya çıkarırlar (Mazurek, 2022, s. 250).

¹² Yapılan görüşmelerin değerlendirilmesi sonucunda derlenip ortaya koyulan çeşitli tanım ve algılar için bkz. a.g.e., s. 7-9.

birbirine atf yapan ‘kapalı devre’ çalışmaları yöntem ve kapsam yönünden eleştirdiklerini de göz önünde bulundurmamak gerekmektedir. Her ne kadar bir örneklem üzerinden gürültü kavramının irdelendiği ve tanımlandığı bir araştırmada, katılımcı profili, örneklem büyüklüğü, örneklem temsil niteliği ve diğer belirleyici unsurlar nicel verinin elde edilmesi sürecinde daha farklı tartışmaları beraberinde getirirse de Liu ve diğerleri, sürdürülebilir ve yaygın olmayan bir yöntemi gürültü literatürüne kazandırmış görünmektedirler. Bu yönüyle çalışmanın, güncel bir yaklaşımı sınavarak ileri araştırmaları sahaya davet ettiği söylenebilir.

Gürültü ve Müzik İlişkisi

Gürültünün müziğe dahil edilmesi, müzikleşmesi veya ‘gürültü müziği’ne dönüşmesi, müzik ve ses araştırmaları için düşünce provokasyonu yaratan bir konudur. Zira gürültünün müziğe uyumlandırılması ve doğrudan müzikleşmesi fikri, sesin ne zaman müziksel kabul edilip edilemeyeceği; bir toplumun ses algısının evrimi ve kültürel normların sesin müzikleştirilmesindeki rolü; hangi seslerin politik açıdan kabul edilebilir veya reddedilebilir olduğu gibi çeşitli tartışmalar ortaya çıkartır. Bu karmaşık bağlam içinde, çeşitli yazarların gürültünün müziğe dönüşümü konusundaki görüşleri, bu konunun müzik dünyasını nasıl etkilediği ve müziğin evrimindeki önemini kavramak için aydınlatıcıdır. Her şeyden önce, Luigi Russolo’nun, 1913 yılında dostu fütürist besteci Francesco Balilla Pratella’ya yazdığı mektup, Batı müziği evreninde gürültüyü müziksel bağlama taşıyarak, yazınsalda tartışmaların fitilini ateşleyen noktalardan biri kabul edilebilir¹³. Müziğin kendisini geçersizleştiren ve yerine gürültüyü koyan bakış açısıyla Russolo, gürültüyü müziğe dahil edilebilecek bir unsur olarak görmekten ziyade, müzik olgusunu neredeyse gürültüye dönüşmek için çabalayan bir varlık gibi resmetmiştir (Russolo, 1967, s. 6). Russolo’ya göre, yeni dünya müziği “gürültü ses”tir:

“Müzik sanatı her şeyden önce sesin yumuşak ve berrak saflığını arar. Sonra farklı sesleri bir araya getirerek kulağı tatlı armonilerle okşamayı amaçlar. Günümüzde müzik sanatı sesin en tiz, en garip ve en uyumsuz birleşimlerini hedeflemektedir. Böylece gürültü-sese yaklaşıyoruz” (Russolo, 1967, s. 5)¹⁴.

Russolo için, Batı müziği her ne kadar artık gürültü kabul edilebilecek besteleri yücelten bir estetik beğeni yargısına teslim olsa da bu yeterli değildir (Russolo, 1967, s. 6). Dolayısıyla modern besteci¹⁵, “Ne pahasına olursa olsun bu kısıtlayıcı saf sesler çemberinden çıkmak” ve “sonsuz çeşitlilikteki gürültü-sesleri fethetmek” zorundadır (Russolo, 1967, s. 6). Russolo’ya göre özellikle modern dünya ses peyzajının yeni bir gürültü paleti yarattığı ve bu paletin ‘tarihi geçmiş’ müziğin araçlarının yerine geçmesi gereken yeni ilhamlar içerdiği açıktır. Ayrıca Russolo, manifestosunda etraflıca açıkladığı ‘gürültü sanatı’nın duygusal gücünün, “sanatçının sesleri birleştirirken elde edeceği özel akustik zevkten” doğacağını belirtmiştir¹⁶ (Russolo, 1967, s. 10). Ona göre yeni sanat, gürültüyü merkez alır ve “gürültünün özelliği, bizi acımasızca hayata geri döndürmektir” (Russolo, 1967, s. 10). Russolo’nun kaleme aldığı manifesto, her ne kadar akademik literatürün bir parçası olmasa da, gürültü ve müzik etkileşiminde gürültüyü yücelten ve onu müziğin yerine koyan aktüel politik tarafıyla modernite sonrası gürültüye bakışın nüvesi gibi görülmelidir. Bir müzik bestecisi olan Russolo’nun manifestosunda bahsini ettiği ve *Intonarumori* gibi denemelerinde de kullanımına başvurduğu gürültü biçimi, esasen modern insanın gündelik olarak etkilenimi altında bulunduğu endüstrileşmiş şehir sesi peyzajından başka bir şey değildir. Bu yönüyle Russolo’nun bakışında gürültü-müzik, sloganik, kurallı ve dışavurumcu bir sanat formudur. Literatür içerisinde *L’Arte dei Rumori* (Gürültü Sanatı) gürültüyü merkezine alan *compositional noise* yada *harsh noise wall* gibi güncel müzik türlerinin politik arkaplanını irdelemek için hazır fakat güncellemeye ihtiyaç duyan kavramsallığıyla referans bir metin olarak görülebilir. Russolo gibi uygulayıcı bestecilerin eşliğinde gürültünün sahadaki ve literatürdeki yansımalarını tartışan Don Kaplan, *The Joys of Noise* (Gürültünün Nimetleri) (1976) başlıklı metinde gürültünün müzikteki rolünü ve bu rolün zaman içerisinde geçirdiği evrimi basitçe özetlemiştir. Yazar özellikle “gürültü sesleri” kavramına başvurmuştur (Kaplan, 1976, s. 37). Gürültü sesleri tabiri, geleneksel müzik sınıflandırmasından sapan herhangi bir sesi tanımlayabilir, bu da “doğal sesleri, vokalizasyonları ve günlük nesnelere tarafından üretilen sesleri” içerir (Kaplan, 1976, s. 37). Ayrıca Kaplan, ilgili metinde gürültü seslerini iki yönlü düşünmüştür: [1] Müziksel

¹³ Nitekim sonrasında, Russolo’nun mektupta kaleme aldığı radikal fikirler, *L’Arte dei Rumori* (Gürültü Sanatı) (1913) başlığıyla manifesto niteliği kazanır.

¹⁴ Anlaşılacağı üzere, Russolo’ya göre Batı müziği “gürültü-sese doğru bir evrim” geçirmektedir (Russolo, 1967, s. 6). Bu evrimin sonuç vereceği nokta ise modernitenin sağladığı uygun şartların eşliğiyle tam olarak yirminci yüzyılın başıdır: “Gürültü-sese doğru bu evrim ancak bugün mümkündür. On sekizinci yüzyıl insanının kulağı, (icracıları [o döneme kıyasla] üç kat daha fazla olan) orkestralarımızın ürettiği bazı akorların uyumsuz yoğunluğuna asla dayanamazdı; öte yandan kulaklarımız bundan zevk alıyor, çünkü her türlü gürültüyle zengin modern yaşama uyum sağlamış durumdadır” (Russolo, 1967, s. 6).

¹⁵ Ona göre, metropol hayatının gelişkin ses peyzajı, müziğin etrafını sarmalarak müziğin özünü oluşturan ve modernite öncesinde ‘güzel’ algılanan unsurları, duygulanım bakımından geçersiz, yetersiz ve güçsüz hale getirmiştir: “Müzikteki bu devrim, insan emeğini paylaşan makinelerin giderek çoğalmasıyla paraleldir. Eskiden sessiz olan kırsal kesimde olduğu kadar büyük şehirlerin vurucu atmosferinde de makineler bugün o kadar çok sayıda çeşitli ses yaratıyor ki, saf ses [diğer bir deyişle müziksel ses], küçüklüğü ve monotonluğuyla artık herhangi bir duygu uyandıramıyor” (Russolo, 1967, s. 5).

¹⁶ Luigi Russolo’nun 1913’te ortaya koyduğu manifesto, müziği geleneksel sınırlardan çıkararak yeni ses kaynaklarına odaklanmaya teşvik eden bir devrim niteliğindedir. Günümüzde, dub-techno, kompozisyonel ambient, glitch ve lo-fi gibi müzik türlerinin, Russolo’nun “akustik zevk” (Russolo, 1967, s. 10) kavramını benimseyerek sesin çeşitli yönlerini keşfetmeye devam etmekte olduğu açıktır. Bu gibi türlerin, gürültünün yaratıcılığı tetikleyen özelliğini ve *affective* gücü vurgulayarak, Russolo’nun manifestosundaki öngörülerini günümüz bağlamında yaşatmakta olduğu düşünülebilir.

olmayan kaynaklardan çıkan tonal olmayan sesler, [2] Müziksel olmayan kaynaklardan çıkan tonal sesler (Kaplan, 1976, s. 37). Kaplan'a göre, 'belirli bir tonal özelliği olmayan sesler', metnin yazıldığı dönem için belirleyicidir. Çünkü yazar, bir zamanlar müziğin sınırları içerisine sokulmamış olan gürültü seslerinin (ve özellikle buluntu seslerin), zaman içerisinde modern bestecilerin müziğinde benzersiz ve hayatî bir yer tutmuş olduğunu ifade eder:

"Buluntu sesleri müziğine dahil etmiş olan diğer besteciler arasında George Gerswin (taksi kornaları), Mozart ve Mahler (çingiraklar¹⁷), Ravel (peynir rendesi¹⁸), Vaughan Williams ve R. Strauss (rüzgar makinesi) bulunur" (Kaplan, 1976, s. 37).

Kaplan, gürültüyü modern dönemle adeta bütünlük düşünmüş; getirdiği tanımla birlikte hem modern insanın gündelik yaşamında, hem de modern Batı müziğinde gürültünün ontolojik tarafı üzerinde durmuştur. Öyle ki, Ewen'dan alıntılan Kaplan, modern varoluşumuz için esas olan [gürültü] seslerin, modern müzik kompozisyonlarında da aynı esası teşkil ettiğini vurgular (Kaplan, 1976, s. 44). Kaplan'ın metni de tam anlamıyla akademik anlamda kanonik değildir. Bununla birlikte, yazıldığı dönem içerisinde revaçta olan gürültü ve müzik ilişkisi tartışmalarına dair içerden bir bakış sunması yönünden, gürültüye ilişkin tarihsel araştırmalar için referans niteliği taşımaktadır.

Gürültü kavramının etraflıca irdelendiği ve bir önceki bölümde sözü edilmiş olan *Noise and Music* başlıklı kitabının yanı sıra, *Noise Threshold: Merzbow and the End of Natural Sound* (Gürültü Eşiği: Merzbow ve Doğal Sesin Sonu) (2001) başlıklı makalesinde Hegarty, gürültünün müzikal yapı aracılığıyla nasıl kültürel anlam kazandığını irdemiştir (Hegarty, 2001, s. 194). Makalede, müzik alanındaki gürültü tanımının sürekli evrim halinde olan, değişken bir yapıya sahip olduğu hatırlatılır. Gürültü müzisyeni Merzbow örneği üzerinden Hegarty, Marshall Bartholomew'in ve Jacques Attali'nin düşünce çizgisine paralel şekilde, gürültünün organize edildiği takdirde müziğe oldukça yakın bir kümeye dahil edilebileceğinden söz eder (Hegarty, 2001, s. 194). Hegarty'e göre, teknolojiyle birlikte gelişen araçların kullanılması¹⁹ yoluyla, adına gürültü denilen tüm işitsel rahatsızlıklar müziğe "dönüştürülebilir"²⁰ (Hegarty, 2001, s. 194). Hegarty'e göre, müzik ve gürültü arasındaki köklü zıtlık, teknolojinin yarattığı yeni ifade biçimleri sayesinde erimekte ve gürültü, teknolojik yordamlar eşliğinde müzik olarak meşruiyet kazanmak için adeta "savaş vermektedir" (Hegarty, 2001, s. 195). Bir *genre* olarak 'gürültü müziği', Hegarty tarafından, bu güncel devrimin nitelikli bir örneği olarak görülmüştür (Hegarty, 2001, s. 195). Hegarty'nin metni, teknolojik gelişmelerle birlikte gürültü literatürüne girmiş ve milenyal elektronik müzik eserlerinde kullanılmış olan *hiss* (hışırta), *glitch* (elektronik aksama), *distortion* (bozulma) vb. kavramların sanat kümesine dahil olarak estetize ve politize edilmesi üzerine aydınlatıcıdır. Hegarty'nin Merzbow üzerinden gürültünün politik derinliğini irdelerken, aynı zamanda bir araştırma şablonunu da literatüre kazandırdığı düşünülürse, bu şablonun gürültü müziği üreten güncel sanatçıların diskografisi üzerinde sınamaya sokulması mümkündür. Bu durumda Hegarty'nin araştırması, ileri araştırmalar için bir metodolojik yol açmıştır.

Hegarty Merzbow örneğiyle teknolojik gelişmelerin gürültü müziğini yeniden yapılandıran ve dönüştüren tarafı üzerinde durmuştur. Yine mesele özelinde okuyucuyu, teknolojinin gürültünün temsil biçimleri üzerindeki dönüştürücü etkisini daha yakından incelemiş bir araştırmacı olarak Doug Van Nort karşılar. Yazar, gürültünün müzik olarak ele alınması, diğer bir deyişle müzikleşmesi olgusunu irdediği *Noise/Music and Representation Systems* (Gürültü/Müzik ve Temsil Sistemleri) (2006) başlıklı makalesinde, 'gürültü müziği' nitelemesinin gürültünün temsil biçimini değiştirdiği ve bu sayede tümüyle müzikleştiği özel bir anı işaret ettiğini ileri sürer (Van Nort, 2006, s. 173). Yazara göre, "bir olgu ve bir kavram olarak gürültünün modern dünyadaki varlığında ve müzikteki kullanımında teknolojinin doğrudan etkisi olmuştur" (Van Nort, 2006, s. 173). Van Nort, modern gündelik yaşantıda gürültünün doğal varlığından ilham alınarak müzikte kullanımından söz ederken elektro-akustik müziği kasteder (Van Nort, 2006, s. 173). Müzik ve endüstriyel ses peyzajına sahip gündelik yaşam arasındaki etkileşimde, gürültü teknoloji sayesinde yeni bir varlık ve anlam kazanmıştır (Van Nort, 2006, s. 173)²¹. Özetle yazar, gürültünün ve müziğin temsil biçiminin teknolojik gelişmeler sayesinde değiştiğini, örneğin, John Cage'in müziğinde, gürültünün müziğe uyumlandırılmasının ötesinde, doğrudan gürültünün müzikleşmesinin söz konusu olduğunu ileri sürmüştür (Van Nort, 2006, s. 174).

Yine teknolojinin gürültünün temsil biçimindeki etkisini tartışan ve Hegarty'nin Merzbow örneği üzerinden yarattığı irdeme biçimine benzer şekilde bir diskografi üzerinden gürültüyü düşünme yolunu benimseyen Niel Scobie, *We*

¹⁷ bkz. *Schlittenfahrt*

¹⁸ bkz. *L'Enfant et les Sortilèges*

¹⁹ Hegarty'e göre, elektronik teknolojilerin kullanımı, gürültüyü temel materyali veya hammaddesi olarak benimseyen herhangi bir müzikal formun gelişiminde kilit bir rol oynamaktadır (Hegarty, 2001, s. 195). Yazar için gürültüyü müzikleştiren en önemli teknolojik unsur kayıt uygulamasıdır: Gürültüyü (gerek bir artistik materyal, gerekse market değeri taşıyacak şekilde) kaydetme eylemi, gürültüyü müziksel bağlama dahil etmek veya onu müzikleştirmek için tek başına yeterlidir (Hegarty, 2001, s. 196).

²⁰ Dolayısıyla müzik teknolojisinin gelişmesiyle birlikte değişen estetik paradigma yalnızca gürültünün müzik kümesine dahil edilmesine imkân sağlamakla kalmaz, aynı zamanda gürültünün politik derinliğinin tanıdığı yeni bir alan yaratır (Hegarty, 2001, s. 194).

²¹ Yazara göre, "banda kayıt (*tape recording*), genlik yükseltme (*amplification*) ve ses iletimi (*transmission*)" gibi teknolojik olanakların doğması sayesinde müziğin salt gürültüden oluşmasına ortam hazırlanmıştır (Van Nort, 2006, s. 174). Bu teknolojilerin yaratıcı şekilde kullanılması "müzik için yeni temsil sistemlerine yol açmış" ve "gürültü, belirli bir temsili içinde olacak şekilde anlam kazanmıştır" (Van Nort, 2006, s. 173).

Wanted Our Coffee Black: Public Enemy, Improvisation, and Noise (Kahvemizi Siyah İstedik: Public Enemy, Doğaçlama ve Gürültü) (2015) başlıklı araştırmasında, Jean-Jacques Nattiez'in gürültü tanımını²² benimseyerek (Scobie, 2015, s. 1), Amerikan hip-hop grubu Public Enemy'nin müziği üzerinden gürültü ve doğaçlamaya dair tartışmalarda bulunmuştur.²³ Bu bağlamda, gürültünün müziğin meşru bir biçimi olarak kabul edilip edilemeyeceğinin, kültürel ve bireysel bakış açılarına bağlı, öznel bir mesele olduğu ifade edilmiştir (Scobie, 2015, s. 1). Scobie, gürültünün ne olduğuna dair en yaygın anlayışların öznel gürültü algısından doğmuş olduğunu vurgular. Scobie'ye göre, gürültü, enstrümanlarda kullanılan yan teknikler, geleneksel (veya müziksel) olmayan ses kaynaklarının kaydedilmesi ve gürültü üreten donanım ve yazılımların kullanımı gibi, geleneksel çevrelerce müzik kabul edilmeyen sesler yaratmak için kullanılan özgün tekniklerle oluşturulabilir²⁴ (Scobie, 2015, s. 1). Hegarty, Van Nort ve Scobie'nin görüşleri, yazınsalda gürültü müziği olgusunun temel dinamiklerinden biri olarak teknolojik donanım ve yazılımların rolüne ilişkin yansımaları gözler önüne sermektedir.

Daha önce de söz edildiği üzere, milenyum öncesi ortaya çıkan ve sonrası yaygınlaşan gürültü müziği pratiklerinin müziksel bağlamdan taşarak, felsefe alanında da müzik bilimleri literatürünü geri-besleyebilecek yansımaları olmuştur. Literatürdeki bu yansımalar bir örnek, Nick Smith'in, *The Splinter In Your Ear: Noise as the Semblance of Critique* (Kulağımızdaki Kıymık: Eleştirinin Görünümü Olarak Gürültü) (2005) başlıklı metnidir. Yazar gürültüyü Theodor Adorno'nun müzik ve estetik görüşleriyle etkileşime sokarak, *identity thinking* (kimlik düşüncesi), kültür endüstrisi ve sanatın metalaşması/başarısızlığı gibi eleştirel okul terminolojisi içerisinde tartışmaktadır. Smith, gürültünün sadece olumsuzluk ifade eden²⁵ bir olgu olmadığını, aynı zamanda yaratıcı bir anlatım ve kültürel değişim aracı olarak da görülebileceği düşüncesini ileri sürer. Öte yandan Smith, gürültünün kimlik düşüncesine kurban gittiğini ve günün sonunda bir "modernite eleştirisi"ne dönüşerek başarısız bir unsur haline gelmiş olduğunu ileri sürer:

"[...]Gürültünün, müziğin tipik olarak varlığını sürdürdüğü kültürel çerçeveler içinde muhtemelen en ilgi çekici gelişme olarak ortaya çıktığı göz önüne alındığında, garip güçler²⁶ iş başında olmalıdır" (Smith, 2005, s. 43).

Yazara göre, gürültü üzerinden yaratılan sanatın eleştireliliği, sanatın metalaşması sürecine dahil edilerek modernite tarafından soğurulur. Gürültü, eleştirel bir sanata dönüştüğü noktada, çaresiz ama etkileyici bir başarısızlık olmaktan öteye geçemez. Ayrıca, Smith için gürültü, 'sanat' olarak kabul edilmek için anlaşılabilirliğini feda eder (Smith, 2005, s. 44). Gürültü, bir süre için, sadece çağdaş müziğe değil, soyut genelleme temelli düşünme tarzına²⁷ ve ticari etki altında sürdürülen yaşama bir alternatif gibi görünürse de anlaşılır hale geldiğinde, popüler kültüre dahil olarak eleştireliliğini yitirir (Smith, 2005, s. 44). Smith'in çalışması, gürültünün sınırları belirlenmiş, literatür yönünden doygunluğa erişmiş ve aynı zamanda kavramın güncel bağlamlarıyla yakın ilişki taşıyan felsefe ekollerinin çerçevesine sokularak tartışılması yönünden taze bir bakış açısını temsil etmektedir.

Benzer bir eğilimle gürültüyü ve gürültü müziğini felsefi çerçeveye almış bir diğer yazar *Thinking About Noise* (Gürültüyü Düşünmek) (2009) başlıklı metniyle, Motje Wolf olmuştur. Wolf bu makalede, özellikle Niklas Luhmann'ın sistem teorilerinin yanı sıra, George Spencer Brown'ın biçim yasalarını devreye sokarak gürültü müziği "problemiyle" başa çıkmanın yöntemlerini irdelemiştir (Wolf, 2009, s. 67). Wolf, sistem teorisi çerçevesinde "algı ile iletişimin aynı düzlemde olmayışı" sebebiyle, gürültü hakkında iletişim kurulduğu anda, gürültü kavramının algısal zeminden iletişimsel zemine kaydığını belirtir (Wolf, 2009, s. 71). Yazara göre, gürültü müziğinin de tıpkı gürültünün kendisi gibi, net ve kesin bir tanımı yoktur (Wolf, 2009, s. 67). Fakat yine de gürültü müziği üzerine tartışmadan hemen önce yazar, Hegarty'nin düşüncelerini benimsediğini belirtir. Buna göre, gürültü üzerine düşünmek, "gürültü olgusu" üzerine düşünmekle eşdeğerdir. Zira gürültü, kendisini gürültünün öznesi olarak algılayan bireylerin tanımlamaları sonucunda var olmuş bir kavramdır ve varlığını hep bu şekilde sürdürecektir (Hegarty, 2005, s. 4, akt. Wolf, 2009, s. 71). Yazara göre, müziksel olmayan seslerin kompozit, bütünlük, birlikte veya uyumlu olması "amaçlanarak" organize edilmesi, gürültü müziğini meydana getirir (Wolf, 2009, s. 67)²⁸. Wolf'un çalışması, gürültüyü yeni kimliği üzerinden tartışmıştır. Bunu yaparken sistem teorisini devreye sokan yazar, gürültüyü ve gürültünün müzikteki yerini algılama

²² Meriam'ın düşünceleriyle (bkz. 1964, s. 63) paralel biçimde düşünmüş olan Jean-Jacques Nattiez'e göre, gürültünün ve müziğin tanımı kültürlerle özgüdür. Bu nedenle bir kültürün baskın olduğu tek bir müzik kavramından söz edilemez (Scobie, 2015, s. 1).

²³ Scobie'ye göre, Public Enemy'nin gürültü içeren müzik estetiği, geleneksel müzik çerçevesinin epey dışına taşarak, gürültünün geçerli ve güçlü bir sanatsal ifade biçimi olabileceğini göstermektedir (Scobie, 2015, s. 1).

²⁴ İlgili metinde, yazarın gürültüyü grup doğaçlaması bağlamında ele aldığını göz önünde bulundurmakta fayda vardır. Grup doğaçlaması, sesin kolektif keşfi ve müzikal fikirlerin oluşturulmasına olanak tanır. Bu da gürültünün bir sanatsal ifade biçimi olarak ortaya çıkmasına meydan hazırlar (Scobie, 2015, s. 1).

²⁵ Yazara göre, "Latince *nausea* (bulantı) kelimesinden türetilen gürültü, melodik niteliklerden yoksun, nahoş bir bozulmadır" (Smith, 2005, s. 43).

²⁶ İlgili metindeki anlatımın tümü dikkate alındığında, 'garip güçler' nitelemesini kullanırken yazarın, müziğin anlaşılır hale gelmesi (ya da getirilmesi), popüler kültüre dahil edilmesi, ticari bir yeniliğe dönüştürülmesi süreçlerini doğuran egemen bilişsel ve toplumsal alışkanlıkları ifade etmiş olduğu açıktır.

²⁷ Adorno'ya göre kimlik düşüncesi, genelleyci ve kategorize edici bir yapıya sahiptir: Bu haliyle kimlik düşüncesi, en aykırı ve özgün sanat eserlerini dahi sınıflandırarak onlara ticari etiketler verir. Dolayısıyla Adorno'nun iktidar ve tahakkümün en açık felsefi tezahürü olarak işaret ettiği kimlik düşüncesi, herhangi bir eseri ticari meta sınıfına sokarak, genelleme yoluyla dönüştürür (Fagan, 2010).

²⁸ Wolf için de gürültü ve müzik arasındaki sınırın belirsiz olduğu söylenebilir. Buradan hareketle Wolf, gürültü müziğini ikiye ayırır: [1] Merzbow'un çalışmaları gibi, yalnızca yüksek

eylemi üzerinden yorumlamıştır. Gürültünün politik algılanması ve hatta estetik alımlanması meselesini ele alan daha geniş bir tartışma, Thomas R. Riley'in, *Noise: Towards a Definition* (Gürültü: Bir Tanıma Doğru) (2014) başlıklı tezi olmuştur. Yazar tezinde gürültüyü tanımlama fikrinin doğasını keşfederek, sessizlikle dikotomik ilişki içerisinde gürültüyü tanımlama girişimlerinin genellikle karmaşık bir yorumlar ağına sebep olduğunu gözlemler (Riley, 2014, s. 2). Riley, bu çalışmanın gürültünün tanımı ve öznelliğine ayrılan başlığı altında da tartışılmış olan, 'gürültüye ilişkin geleneksel akademik tanımların zaman aşımına uğramış olduğu' düşüncesini açıklamıştır. Tezin bulguları, gürültünün müzikte gürültü dışı elementler için bir çerçeve olarak algılanabileceğini; aynı zamanda gürültünün dinleyicinin zaman algısını etkilemeye yönelik eserler yaratmak için kullanılabileceğini göstermektedir (Riley, 2014, s. 2). Ayırt edici şekilde yazar, gürültünün özellikle müzik kompozisyonu bağlamında hem özgürleştirici hem de sınırlayıcı olduğunu²⁹ ileri sürer (Riley, 2014, s. 2). Riley için gürültünün kendine has tanımsızlığı, bir yandan gürültüyü unsur olarak kullanan bir besteciye geleneğin ve alışılanın dışına çıkarıp özgürleştirirken, diğer yandan estetik ve politik algıyı üzerinde topladığı için, gürültünün kendisiyle sınırlandırmaktadır (Riley, 2014, s. 2-6). Yazar için gürültü adeta tanımlanamazlığıyla birlikte var olmaktadır. Riley'e göre gürültü kaçınılması gereken bir arıza olarak değil; tıpkı sessizlik gibi, diğer 'anamlı' sesleri sarmalayan bir zank gibi düşünüldüğünde, dinleyiciyi gürültüyle ilişkilendiren ön yargılarla yüzleşmeye zorlayacaktır³⁰ (Riley, 2014, s. 2). Riley'in tezindeki baskın ana fikir, gürültüye yönelik algının zamana yeniden uyarlanması ve dönüşmesi ihtiyacının temellendirilmesiyle ortaya çıkar. Gürültü ve müzik arasında son döneme değin süregelen kültürel ve dolayısıyla estetik etkileşimi yanlış algılama riskiyle karşı karşıya olan akademik çevrenin bakış açısında radikal bir değişime ihtiyaç vardır.

Yine gürültünün müziksel ya da özsel şekilde algılanması süreçleri üzerinde düşünen, ayrıca daha önce üzerinde durulmuş olan öznel tartışmalarını hatırlatarak gürültü müziğinin güncel doğasına dair tartışmalar yürüten Darrin Verhagen, *Noise, Music and Perception* (Gürültü, Müzik ve Algı) (2015) başlıklı metinde, gürültüyü, armoni ve organizasyon eksikliği ile karakterize olmuş bir ses türü olarak tanımlar (Verhagen, 2015, s. 8). Yazar, gürültüyü "herhangi bir kişinin hoşlanmadığı herhangi bir ses" olarak tanımlayarak, gürültü algısındaki öznelliğe vurgu yapar (Verhagen, 2015, s. 15). Geleneksel çerçevede "hoş" veya "armonik olarak organize" olmasa bile, gürültü yine de müzik olarak kabul edilebilir (Verhagen, 2015, s. 15). Öte yandan, gürültü bestelemek³¹, armonik açıdan organize edilen seslerin (müzik) bestelenmesinden farklı bir süreçtir (Verhagen, 2015, s. 15). Çünkü, müzikte kompozisyon armonik ilişkisellik içerisinde olmayı gerektirirken; gürültü kompozisyonu yaratan bir besteci, birbirinden tümüyle farklı ses unsurlarını müziksel armoni dışında başka bir uyum paradigmasına tabi tutarak bir araya getiren bir "organize edici" olarak hareket eder (Verhagen, 2015, s. 15). Buradan hareketle, gürültü besteciliğinin kanonik olmayan bir tarafı vardır. Tam da bu noktada Verhagen, psikolojinin ve nörobiyolojinin, gürültü müziğinin yaratılmasındaki kompozisyonel kararlara ve gürültü müziğinin dinleyicide sebep olduğu duygusal ve fizyolojik tepkilere ilişkin iç görüler sağlayabileceğini vurgular (Verhagen, 2015, s. 19)³².

Bu noktaya dek, gürültünün ve müzikle ilişkisinin literatürde çeşitli perspektiflerden değerlendirildiğini, bu değerlendirmelerin zaman içerisinde birbirlerine atfı yapar hale geldiğini ve nihayetinde literatürdeki gürültü bakışının kısmen de olsa dönüştüğünü ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Bu değişimde gürültü müziğinin bir araştırma öznesi olarak taşıdığı verimin keşfedilmesinin bir payının olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu noktada Pierre Dubois, spesifik olarak on sekizinci yüzyıl İngiltere'sinde gürültü olgusuna dair estetik tartışmalar yürüttüğü *L'impossible Tentation du Bruit Dans La Musique Anglaise à La Fin du XVIIIe Siècle* (On Sekizinci Yüzyıl Sonu İngiliz Müziğinde Gürültünün Engellenemez Cazibesi) (2016) başlıklı çalışmasında gürültü ve müziğin bir zamanlar zıtlık ilişkisi içinde olduğunu fakat bir süre sonra bu ilişkinin değişim geçirdiğini ifade eder (Dubois, 2016, s. 3). Yazara göre, on sekizinci yüzyıl İngiltere'sinde ifade³³ ve yücelik³⁴ teorilerinin doğuşu, "epistemolojik ve estetik bir krize" ortam hazırlamıştır (Dubois, 2016, s. 3). Bu kriz ise "müziğin armonik ses ve ifade olarak algılandığı geleneksel tutuma meydan okunmasına" sebep olmuştur (Dubois, 2016, s. 3). Dubois'ya göre yücelik teorisi, müzikte doğal seslerin taklit edilmesi yoluyla

ses seviyesinde, dinleyiciye ekstremitte hissettiren kavramsal gürültü müziği ve [2] hisirtici (*hiss*), çırtırtı (*crackling*), geri-besleme (*feedback*) gibi, seslerden oluşan kompozit gürültü müziği (Wolf, 2009, s. 67).

²⁹ Özgürleşme duygusu, gürültünün sınırları aşan ve geleneksel algıyla çatışan niteliğinden ötürü besteciye sunabileceği yaratıcı serbestlikten kaynaklanır (Riley, 2014, s. 2). Sınırlanma hissi, belirli bir yöntemin, formun veya sesin gürültü olarak kabul edilip edilmediğini belirlemeye çalışırken ortaya çıkar (Riley, 2014, s. 2).

³⁰ Tüm bu tartışmaların ilgili metinde 'müzikte gürültü' fikrine ilişkin yürütülmüş olduğu metin, kaleme alındığı tarihle birlikte göz önüne alındığında, tüm bu çalışmada kastedilen ve irdelenen gürültünün, klasik Batı müziği bağlamında var olan basit mimetik gürültü değil, güncel avangart elektronik sanat müziği bağlamında var olan kavramsal gürültü olduğu düşünülmelidir (ilgili diskografiler için bkz. Aphex Twin, Alva Noto, Boards of Canada, Burial, Jan Jelinek, Merzbow, MuslimGauze, Overcast Sound, Pole, Pulshar, Sraunus, Venetian Snares vb.).

³¹ İlgili metinde bu kelime (*composing*), müzik bestelemek anlamının ötesinde, parçaların bir araya getirilmesi, organize edilmesi ve belirli bir paradigma içerisinde uyumlandırılması sürecini anlatmaktadır.

³² Ayrıca Verhagen'e göre, gürültü müziğinin 'yeni' paradigmasının yaratılmasında ve tanımlanmasında bu iki bilim dalı belirleyici bir önem taşımaktadır (Verhagen, 2015, s. 19).

³³ *Expression theory*

³⁴ *Sublime theory*

yeni bir estetik boyut kazandırılmasını önermekteydi. Nihayetinde yücelik teorisiyle ivmelenen düşünceler, doğal seslerin müziksel yapı içerisinde taklit edilmesine sebep olmuştur³⁵ (Dubois, 2016, s. 3). Bununla birlikte, “kaba ve uyumsuz seslerin müzik olarak kabul edilemeyeceği” düşüncesi sınırlanarak, gürültü ve müziğin birleştiği³⁶ bir dönüm noktası yaşanmıştır (Dubois, 2016, s. 3). Dubois’ın süblim teorileri üzerinden işaret ettiği şekliyle gürültünün müzik içerisinde saptanıp tanımlanması meselesinin arka planında karmaşık bir tarihsel örüntü yatmaktadır. İşte bu örüntünün keşfedilmesi fikri, bu çalışmada sözü edilmiş olan bir çok alanda olduğu üzere, tarih yazıcılığı alanında da gürültüye ve gürültünün müzikle ilişkisine ayrılmış ileri araştırmaların eşliğini kendine çağırılmaktadır.

SONUÇ

Gürültü kavramının tanımlanması ve kavramın müzikle ilişkisi üzerine yapılan bu literatür incelemesi, ilkin bu konunun disiplinlerarası bir perspektiften ele alındığını açık etmiştir. Araştırmalar, gürültünün tanımının ve müziğe olan katkısının zaman içinde değiştiğini, teknolojik, kültürel ve estetik faktörlerle şekillendiğini ortaya koymaktadır. Gürültü, bir yandan rahatsız edici ve istenmeyen bir ses olarak algılanırken, diğer yandan modern toplumların karmaşıklığını yansıtan, müziğin bir parçası olarak kabul edilen bir öge haline gelmiştir.

Bartholomew’dan Meriam’a, Attali’dan Jensen’e, Hegarty’dan Montuschi’ye ve Van Nort’tan Luna’ya kadar uzanan geniş bir yelpazede, araştırmacılar gürültünün müzikle bütünleşme sürecini, bu sürecin estetik, felsefi ve politik boyutlarını ele almışlardır. Bu çalışmalar, gürültünün sadece teknik bir olgu olmadığını, aynı zamanda müziğin ve toplumun yapısında önemli bir rol oynadığını göstermiştir. Ayrıca, gürültü ve müzik arasındaki sınırın belirsizliği, gürültünün müziğin bir bileşeni olarak kabul edilmesine ve müziksel olmayan seslerin kompozisyon sürecinde kullanılmasına olanak tanımıştır. Bu, müzik ve gürültü arasındaki ilişkinin, sadece sesin organizasyonu ile ilgili olmadığını, aynı zamanda dinleyicinin algısı, kültürel normlar ve teknolojik gelişmelerle de yakından ilişkili olduğunu göstermektedir.

Bu derleme çalışmasında, gürültünün özellikle estetik ve politik açıdan yeniden değerlendirilmesi adına ileri araştırmalara olan ihtiyaç da ortaya çıkarılmıştır. Gürültü hala –ve günümüzde belki de daha önce hiç olmadığı şekillerde– müzikle bütünleşerek taze sanatsal ifade biçimlerinin doğuşuna neden olacak potansiyele sahiptir. Bu, gürültünün müzikteki rolünün, artık sadece rahatsız edici bir unsurdan ziyade, müziğin yaratıcı ve yenilikçi yönlerini ortaya çıkaran bir katalizör olarak görülmesi gerektiğini vurgular. Literatürdeki genel eğilimin de bu düşüncüyü doğruladığı açıktır.

Sonuç olarak, literatürde gürültü ve müzik arasındaki ilişkinin incelenmesi, gürültünün sadece bir arka plan sesi olmadığını, müzikte ve dolayısıyla kültürde önemli bir yer tuttuğunu göstermektedir. Gürültünün müziğe uyumlandırılması, sadece müziksel bir olgu olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir fenomen olarak da incelenmelidir. Gürültünün müziğe uyumlandırılmasından öte, müzikleşmesi meselesiyse ayrı bir ilgiyi hakeden yeni bir alan olarak kendini göstermektedir. Bu ilgi, gürültü ve müziğin doygun tartışmalara yol açmış olan ilişkisinin, toplumun ses peyzajını ve estetik anlayışını nasıl şekillendirdiğine dair daha geniş bir anlayışa katkıda bulunacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID’si / ORCID ID of the author

Bahadırhan KOÇER 0000-0001-5800-2541

³⁵ Doğal gürültülerin Batı müziği içerisinde taklit edilmesi fikri, etkileyici öğelerin içinde korku veya dehşet unsurlarının bulunması fikrini estetize eden *sublime terror* düşüncesinden doğmuştur. *Sublime terror* gibi uzantılarla birlikte yücelik teorisi, aynı zamanda “nesne (müzik) odaklı bakıştan, özne (dinleyici) odaklı bakışa doğru bir yaklaşıma geçişi” de teşvik etmiştir” (Dubois, 2016, s. 3).

³⁶ Bartholomew’in epey önce işaret ettiği (bkz. Bartholomew, 1942, s. 159), müzik ve gürültü kavramları arasındaki sınırların tespit edilemezliği fikrini ileri noktaya taşıyan Dubois, açıkça bu sınırların yücelik teorisiyle birlikte eridiğini ifade eder: “Müziğin tümüyle hoş, düzenli ve güzel olana dair olması gerektiği düşüncesinin yerini, aşamalı şekilde yüce teorileri aldı” (Dubois, 2016, s. 3). “On sekizinci yüzyılın sonlarına doğru [...] duyguları harekete geçirmek ve ‘büyük, yüce etkiler elde etme’ isteği, müzisyenleri ve teorisyenleri, daha önce gürültü olarak kabul edilmiş seslere müzikte yer açmaya teşvik etti” (Dubois, 2016, s. 7).

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Arya, R. (2014). The many faces of abjection: a review of recent literature. *Journal for Cultural Research*, 18(4), 406–415. <https://doi.org/10.1080/14797585.2014.941162>
- Attali, J. (1985). *Noise: The Political Economy of Music*. (B. Massumi, Trans.). University of Minnesota Press.
- Bartholomew, W. T. (1942). *Acoustics of Music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Dubois, P. (2016). L'impossible tentation du bruit dans la musique anglaise à la fin du XVIIIe siècle. In *Études Épistémè* (Issue 29). OpenEdition. <https://doi.org/10.4000/episteme.1122>
- Duschinsky, R. (2013). Abjection and self-identity: towards a revised account of purity and impurity. *SAGE The Sociological Review*, 61(4), 709–727. <https://doi.org/10.1111/1467-954x.12081>
- Fagan, A. (2010). Theodor Adorno (1903-1969). *Internet encyclopedia of philosophy*. Retrieved from <https://iep.utm.edu/adorno/>
- Foreman, J. E. K. (1990). Basics of Sound. In: *Sound Analysis and Noise Control*. (pp. 1-15) Boston, MA: Springer. https://doi.org/10.1007/978-1-4684-6677-5_1
- Fulka, J. (2006). Le langage de l'abjection: kristeva et céline. *Verbum*, 8(1), 109–115. <https://doi.org/10.1556/verb.8.2006.1.8>
- Hainge, G. (2013). *Noise Matters: Towards An Ontology of Noise*. Oxford, UK: Bloomsbury Academic.
- Hegarty, P. (2005). *Noise and Music: A History*. Oxford, UK: Bloomsbury
- Hegarty, P. (2001). Noise threshold: merzbow and the end of natural sound. *Organized Sound*, 6, 193-200. <https://doi.org/10.1017/S1355771801003053>
- Jensen, K. (2004). Irregularities, noise and random fluctuations in musical sounds. *JMM: The Journal of Music and Meaning*, 2. Retrieved from <http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=2.3>
- Kaplan, D. (1976). The joys of noise part I. *Music Educators Journal*, 62(6), 37-44. <https://doi.org/10.2307/3394951>.
- Kelly, C. (2009). *Cracked Media: The Sound of Malfunction*. Cambridge, UK: The MIT Press.
- Liu, F., Jiang, S., Kang, J., Wu, Y., Yang, D., Meng, Q., & Wang, C. (2022). On the definition of noise. *Springer Humanities and Social Sciences Communications*, 9(1), 1-17. <https://doi.org/10.1057/s41599-022-01431-x>
- Luna, I. B. (2021). Noise is not volume alone – ambiences and drony experiments in music and sound art. *Revista Vórtex*, 9(2), 1-24. <https://doi.org/10.33871/23179937.2021.9.2.2>
- Mazurek, M. G. (2022). *Aesthetic noise: listening philosophically*. (Doctoral dissertation, Institute for Doctoral Studies in the Visual Arts, Portland, Maine). Retrieved from <https://digitalmaine.com/academic/42>
- Meriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Montuschi, E. (2017). There is 'noise,' and noise. *Perspectives on Science*, 25, 204-225. https://doi.org/10.1162/POSC_a_00241
- Riley, T.R. (2014). *Noise: towards a definition* (Master's thesis, University of Huddersfield, Queensgate). Retrieved from <http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/23709/>.
- Russolo, L. (1967). *The Art of Noise (Futurist Manifesto, 1913)*. Manhattan, NY: Something Else Press.
- Scobie, N. (2015). 'We wanted our coffee black': public enemy, improvisation, and noise. *Critical Studies in Improvisation*, 10(1), 1-9. <https://doi.org/10.21083/csieci.v10i1.3028>
- Smith, N. (2005). The splinter in your ear: noise as the semblance of critique. *Culture, Theory and Critique*, 46(1), 43-59. <https://doi.org/10.1080/14735780500102421>
- Van Nort, D. (2006). Noise/music and representation systems. *Organized Sound*, 11(2), 173-178. <https://doi.org/10.1017/s1355771806001452>
- Verhagen, D.S. (2015). *Noise, music & perception: towards a functional understanding of noise composition* (Doctoral dissertation, RMIT University, Melbourne). Retrieved from: https://researchrepository.rmit.edu.au/esploro/fulltext/doctoral/Noise-music-perception-towards-a/9921863770301341?repId=12248219000001341&mfId=13248419750001341&institution=61RMIT_INST
- Wittje, R. (2020). Noise: from nuisance to research subject. *Physics Today*, 73, 42-48. <https://doi.org/10.1063/PT.3.4409>
- Wolf, M. (2009). *Thinking about noise*. Paper presented at Sound, Sight, Space and Play conference, De Montfort University, Leicester. Retrieved from <http://www.mti.dmu.ac.uk/events-conferences/sssp2009/>

Atf Biçimi / How cite this article

Koçer, B. (2024). The definition of noise and how it relates to music: A literature review. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(1), 264–275. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1399485>

Tarımın Şafağında Dans Dancing at the Dawn of Agriculture

Serdar ÖZBİLEN¹ 

¹Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Ankara, Türkiye

Anahtar Kelimeler: Dans, Mezopotamya, Tarım.

Keywords: Dance, Mesopotamia, Agriculture.

Eski Mezopotamya uzak geçmişimizdeki şehvettir
(Bottero, 1992, s. 2).

Dansın antik toplumlarda kültürel doğasının incelenmesi son zamanlarda büyük bir ilgi görmüştür. Bu çalışmalardan birisi de Yosef Garfinkel'in, "*Dancing at the Dawn of Agriculture*" (Tarımın Şafağında Dans) isimli kitabında Neolitik (MÖ 7000-4000) toplumlarda dansın rolüne dair ilk kapsamlı bakışı sunmak için Yakın Doğu, Güneydoğu Avrupa ve Mısır'daki arkeolojik objelerde bulunan dans tasvirlerinin analizidir. Kitabın sonunda kaynakça ve dizin de bulunmaktadır. Yazar, okuyucuya erken dönem toplumlarında dansın öneminin genel bir çerçevesini sunmak için oldukça zengin görsellere sahip çok miktarda arkeolojik malzemeyi kullanmıştır. MÖ 8. bin yıldan MÖ 4. bin yıla kadar olan arkeolojik materyalde bulunan dans görüntülerini analiz eden Garfinkel'in bu yayın için araştırdığı veriler doğuda Batı Pakistan'dan batıda Tuna Havzası'na kadar, yaklaşık beş bin yıllık kronolojik aralığa sahip dans sahnelerinin bir arada sunulmasını ele almaktadır. Bu nedenle çalışma, 170 yerden 400'e yakın dans sahnelerinin incelenmesine ve analizine ayrılmıştır.

Garfinkel, çalışmasını *Dans Analizi* ve *Veriler* şeklinde iki ana bölüm ve her iki bölümün de alt başlıkları şeklinde düzenlemiştir. İlk bölümde dans aksiyonunun yapısı, dansın sosyal bağlamı, dans sahnelerinin bilişsel yönleri ve dans motiflerinin tasvir edildiği nesnel analiz edilmekte, ikinci bölümde ise farklı coğrafi bölgelerden toplanan veriler kronolojik olarak incelenmektedir. Yazar çalışmasının ana savında, Neolitik dönemde tarımın gelişiminde (Yakın Doğu ve Güneydoğu Avrupa'daki bu ilk topluluklarda) dansın, tarım-köy yaşam tarzının kuruluşunun ayrılmaz bir parçası olduğunu, tarım mevsimlerini ve diğer temel faaliyetleri belirleyen ritüelleri yansıttığını öne sürmektedir. Bunu yaparken de dansın, insanların avcılık ve toplayıcılık yaşam tarzını bırakıp daha yerleşik bir yaşam tarzına geçmeye başladığı MÖ 9 bin ila MÖ 6 bin yıl önce yaşayan insanların zihinsel yaşamlarında nasıl önemli bilişsel değişikliklere işaret ettiğini göstermeye çalışmıştır.

Yazara göre (s. 16) sanat tarihçilerinin çalışmalarının çoğu, din ve mitolojinin iyi belgelendiği tarihi dönemlere ait öğelerle sınırlı olduğundan, tarih öncesi materyaller dikkate alındığında metodolojileri pek yararlı değildir. Bu durum yazarı arkeolojik kayıtlarda, dans tasvirleriyle süslenmiş seramikleri incelemeye dolayısıyla da böyle bir çalışma yapmaya yöneltmiştir.

Kitabın ilk bölümünde Garfinkel, dansın yapısını, toplumdaki işlevsel rollerini (modern devlet öncesi toplumdaki dansla karşılaştırmalarla), bilişsel ve sembolik yönlerini incelemektedir. Kitabın ilk bölümünde analizler yapısal, işlevsel ve bilişsel yaklaşımlar olmak üzere üç ana teorik temel üzerinden özetlenmiştir: 1. Bilişsel olarak bakıldığında etnografların belirttiği gibi dans, insan davranışlarında kültürler arası bir olgudur ve dünya çapında gözlemlenmektedir. Kentsel, kırsal, pastoral ve avcı-toplayıcı gibi her toplumsal örgütlenme biçiminde ortaya çıkar. 2. Yapısal açıdan bakıldığında, insan bedeninde olası vücut hareketlerini belirleyen biyolojik sınırlar vardır. 3. İşlevsel açıdan bakıldığında, geleneksel insan toplumlarının dansı kullanma şekillerinde benzerlikler vardır: dans kamusal dini faaliyetlerle ilişkilendirilir. Üçü arasında keskin sınırlar çizmek oldukça zordur. Bu yaklaşımlar, Garfinkel'in dans eden figürlerin tasvirlerindeki kalıpları yorumlamak için geliştirdiği yöntemin temelini oluşturur. Kendisinin de kabul ettiği gibi, bu figürlerin aslında dansı temsil edip etmediği yoruma açıktır, ancak Garfinkel çoğu kişinin yaptığı gibi ikna edici bir argümanı sıralamakta ve dansı örneğin avcılıktan ayırmak için çok çeşitli kriterlerin ana hatlarını çizmektedir. Bu analiz onu, dans sahnelerinin tarımsal döngüyle bağlantılı gerçek topluluk ritüellerini tasvir ettiğini ve dansın bu takvimsel ritüelleri sürdürmek ve bunları sonraki nesillere aktarmak için gerekli olduğunu iddia etmeye yönlendirmektedir. Yazar ilk olarak dansın ne anlama geldiği konusunda çalışmasına başlar. Ona göre dans, her insan organizasyonunda gözlemlenen kültürler arası

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Serdar ÖZBİLEN E-posta / E-mail: serdar.ozbilen@hbv.edu.tr

Başvuru/Submitted: 02.04.2024 • **Revizyon Talebi/Revision Requested:** 02.05.2024 • **Son Revizyon/Last Revision Received:** 02.05.2024 • **Kabul/Accepted:** 02.05.2024 • **Online Yayın/Published Online:** 03.05.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

bir olgudur. Geleneksel toplumlarda çeşitli sosyal ve dini işlevler üstlenir. Sosyal ve dini bağlamlarda kültürel sembollerden yaratılan dans, ritüel, tören ve eğlence şeklinde farklı anlamlar taşır. Dansın izleyici ile iletişim kurabilmesi için izleyicilerinin zaman ve mekândaki insan hareketlerini ele alan kültürel gelenekleri bilmesi gerekmektedir. Etnografik gözlemler, devlet öncesi toplumlarda dansa daha geniş bir bakış açısı kazandırmak için kullanılır. Bu yüzden antropologların geleneksel toplumlara ilişkin gözlemlerinin çoğu dansa ayrılmıştır. Dansın önemini araştırmak için daha geniş bir teorik çerçeve içinde dans antropolojisine ayrılmış çalışmaların yanı sıra, spesifik vaka çalışmaları üzerine geniş bir literatür bulunmaktadır. Kitapta tartışılan temel soru ise şu şekilde kendini göstermektedir: İnsanların neden dans ettiği değil, dansın neden ilk köy topluluklarının sanatında bir motif olarak kullanıldığıdır.

Bunu anlayabilmek için de yazar, dansın çeşitli amaçlarına yer verir: 1. Bir tür sosyal onaylamadır, ulusal veya kabileye bağlılığı ve gücü ifade etmenin bir yoludur. 2. Bir ritüel biçimi ve tanrılarla doğrudan iletişim kurma aracı olarak dini ibadet aracıdır. 3. Kendini ifade etme ve kişisel yaratıcılık için bir çıkış noktası olan bir sanat formudur. 4. Yüksek düzeyde estetik değere sahip bir sanat biçimini temsil ettiğinden daha geniş bir izleyici kitlesine hitap eden popüler bir eğlence biçimi olabilir. 5. Dans, fiziksel coşkuyu, gücü ve çevikliği ifade etmenin bir aracı olarak hizmet edebilir. 6. Hem kendini fiziksel olarak yenilemenin hem de grup katılımı yoluyla sosyal kabul bulmanın bir yolu olarak önemli bir sosyal ve eğlence alanı sunar. 7. Cinsiyetler arasında flörtün sürdürülebileceği ve çekiciliğin ifade edilebileceği bir ortam sağlar. 8. Dans, tıpkı sanatın, müziğin ve tiyatronun kültürel formlar olarak öğretilmesi gibi, bir eğitim aracı olarak hizmet eder. 9. Dans bir meslektir; sayıları giderek artan sanatçılara ve öğretmenlere geçim kaynağı sunar. 10. Son olarak dans terapi işlevi görür; birçoğu için bir tür fiziksel ve duygusal rahatlama ve rehabilitasyon sunar.

Yazar ikna edici kanıtlara başvurmak için Yakın Doğu'daki bir takım gelişmeler ile devam eder. Yakın Doğu'da köy toplulukları yaklaşık 9.000 bin yıl (MÖ 12.000'den 3.000'e kadar) varlığını sürdürmüş ve bu süre zarfında insan varlığının neredeyse her alanında hızlı değişimler meydana gelmiştir: Kalıcı köy tipi yerleşimler gelişmiş, nüfus artmış, bitki ve hayvanların evcilleştirilmesiyle birlikte gıda üretimi başlamıştır. Bu doğrultuda toplumsal gelişmeler tabakalaşmaya ve siyasi kurumların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Son olarak mitoloji ve dinin temel kavramları oluşturulmuştur. Maddi kültürü ve geçimi incelemek ve analiz etmek genellikle sosyal organizasyon, din ve ideolojiden daha kolaydır. İlk köy topluluklarında keşfedilen dans sahneleri, son gelişmelerle birlikte araştırılması zor konulardan birisidir.

Yazar, yukarıda belirtilen amaçlara yanıt bulmak için üç alt başlıkta konuları tartışmaya açmıştır: İkinci bölümde dans etkinliğinin yapısı, işlevi ve dans performansı ele alınmıştır. Ardından üçüncü bölümde, dansın sosyal bağlamı incelenmiştir. Son olarak da dördüncü bölümde, dans sahnelerinin tasviri ve bilişsel yönleri irdelenmiştir. Bu bölümlerde yazara göre bireylerin topluluklara bağlanmasını teşvik etmek için kullanılan temel stratejiler, açık havada yapılan dini törenlerdir. Bunun için de Garfinkel ilk olarak eski köy ortamlarında tasvir edilen dans etkinliklerinin biçimini ve tarzını inceler. Bu unsurlar arasında vücut pozisyonları, sahne dekorasyonu, mekânsal organizasyon, hareket yönü, yer ve performansın zamanı yer alır. Her tasvirde figürler kollarını tam olarak aynı pozisyonda tutmakta ve (çok az istisna dışında) aynı hareketi yapmaktadır. Bu tekdüzelik aynı zamanda özel saç modelleri, başörtüleri, maskeler, elbiseler, ayakkabılar ve eşlik eden objeler gibi dekorasyon unsurlarına da uzanmaktadır. Garfinkel'e göre bu tekdüzelik, dansçılar arasındaki eşitliğe işaret etmekte ve dans töreninde her bireyin aynı düzeyde öneme sahip olduğunu göstermektedir. Böylelikle yazar, ritüel faaliyetlere katılım için dansın topluluğun iletişimi açısından çok önemli bir işleve sahip olduğunu belirtir.

Örneğin yapısal bir analiz dans eden figürlerin anatomik yapısını inceler. Kol pozisyonu için 9, bacak pozisyonu için 5 ana varyasyona dikkat çeker (s. 29-30). Bunlar 24 ana pozisyonu birleştirir ve daha sonra niceliksel olarak değerlendirilir. 24 farklı vücut pozisyonu arasında, tüm örneklerin yaklaşık dörtte birini kapsayan, kolların dik açıyla yukarı doğru, bacakların dik açıyla aşağıya doğru büküldüğü duruş bariz bir şekilde tercih edilmektedir. Yazar aynı zamanda temsil edilen bireylerin cinsiyeti olarak kabul ettiği şeyle de ilgilenir. Neolitik dönemden uzaklaştıkça kadın temsiline azaldığı sonucuna varır (s. 49-53). Bu kısımda Neolitik ve Kalkolitik dönemde eşitlikçi sembolizm içeren dans sahnelerinin neden baskın olduğu, ancak daha sonraki dönemlerde önemsiz olduğu gibi kitabın ana araştırma sorularına da değinir. Dansçıların hem kıyafet hem de duruş bakımından tekdüzeliği, topluluğun tüm üyeleri arasında eşitlik yaratır. Bireysel özellikler yoktur. Hiçbir figür diğerinin üstünde ve karşısında vurgulanmamıştır. Dansçıların beden, kıyafet, vücut pozisyonu, hareket yönü ve eşlik eden nesnelere açısından tekdüzeliği, törene katılanların işlevlerinde de aynılığı akla getirmektedir. Hepsi tamamen aynı işlevi yerine getirir ve hiçbirinin özel bir role sahip olduğu söylenemez. Yazar sonuçta kadınların tarım devriminin ilk aşamasında dans etkinliklerinde ve ritüellerde aslında önemli roller oynadığı, ancak daha sonra onların konumunun erkeklerin eline geçtiği sonucuna varır (s. 53). Daha sonraları, Tunç ve Demir Çağlarında ise, dans sahnelerinin sıklığı azalmış ve büyük ölçüde, ziyafet sahneleri, sosyal aktiviteyi tasvir etme rolü açısından bunların yerini almıştır.

Garfinkel, seramik üzerindeki figüratif olmayan dekorasyona dayanarak Neolitik topluluklarda dansın mekânını da ele almıştır. Kuzey Mezopotamya'daki Tell Halaf, İran'daki Tepe Hissar ve Ürdün'deki Teleilat Ghassul'daki çanak çömlek parçaları üzerindeki dikdörtgenler, ona dansın kültürel bir yapıda gerçekleştiğini düşündürmektedir (s. 55). Bu doğrultuda ona göre dansın zamanını da belirlemek mümkün olabilir. Seramik parçaları üzerinde siyah silüetlerin kullanılması, dansın ateş veya ay ışığında, insanların hiçbir iç ayrıntısı olmayan gölgeleri sevdiği gece saatlerinde yapıldığını gösteriyor olabilir (s. 57).

Garfinkel, tasvir edilen baskın dans türünün dairesel/çember dansı olması ve dansçılar arasında duruş, kıyafet ve hareket yönünde bir tekdüzelik olması nedeniyle bunun katılan herkesin yükümlü olduğu bir ritüele, topluluk düzeyinde gerçekleştirilen dini bir etkinliğe tanıklık ettiğine inandığını belirtir. Garfinkel, İran'dan Balkanlara kadar yaklaşık 4000 yıllık bir dönemi kapsayan 65 dairesel dans temsili örneği sunar (s. 63).

5. Bölüm, kitabın sonuç kısmından oluşmaktadır. Bunları şu şekilde özetleyebiliriz: Yakın Doğu ve Güneydoğu Avrupa'nın ilk çiftçileri tarafından MÖ 8. bin yıldan MÖ 4. bin yıla kadar bireylerin topluluklara ve bireysel hanelerin köylere bağlanmasını teşvik etmek için kullanılan başlıca stratejiler, dini törenler için halka açık toplantılardı. Bunlar muhtemelen tarım döngüsünün önemli noktalarında kutlanan takvimsel ritüellerdi. Bu törenlerin önemi aynı zamanda dansın dini törenlerin en önemli bileşeni olduğu devlet öncesi topluluklara ilişkin etnografik gözlemlerle de doğrulanmaktadır. Sonuçta Antik Yakın Doğu'nun göçebe avcıları ve toplayıcıları geçimlerini sağlamak için tarıma yönelip köylere yerleştikçe, dansı içeren dini törenler bireyleri topluluklara ve haneleri köylere bağlamanın temel yolu haline gelmiştir. Dans o kadar önemliydi ki, dans sahneleri Yakın Doğu tarih öncesi sanatının en eski ve en kalıcı temaları arasında yer alıyordu ve bu dans tasvirleri, tarımın Avrupa ve Afrika'nın çevre bölgelerine yayılmasına eşlik ediyordu. Garfinkel, Neolitik ve Kalkolitik dönemlerde topluluğu vurgulayan dans sahnelerinin yaygın şekilde tasvir edilmesinin, törenlerin veya festivallerin topluluk disiplini, sosyal ve ekonomik koordinasyon aracı olduğunun kanıtı olduğunu öne sürer. Garfinkel, beş bin yıllık bir döneme ve geniş bir coğrafyaya ait materyalleri incelemiş ve dans tasvirlerinin sanatta çok popüler bir motif olduğunu tespit etmiştir. Dansın erken tarım yaşamında önemli bir yere sahip olması gerektiği ve bu nedenle modern çağımızda dans görüntülerinin kodunun bu erken dönem örnekleri ışığında çözülmesi gerektiği sonucuna varır. Danslar çoğunlukla daire/çember şeklinde yapılıyordu; saat yönünün tersineydiler. Bu hareket yönü sınırlı bir dağılıma sahiptir. İlk dönemlerde son derece nadirdi, ancak daha sonra Yakın Doğu'da daha popüler hale geldi. Halaf, Samarra ve İran yerleşimlerinden sunulan materyallerde dansın yönünün bilindiği 30 örneğin % 90'ında yön saat yönünün tersinedir. Hanedanlık dönemi öncesi Mısır'da yönün bilindiği örneklerin % 83'ünde yön saat yönünün tersinedir. Materyallerin tamamında ise, dansın yönünün bilindiği 65 örneğin % 70'inde yön saat yönünün tersinedir. Dolayısıyla Antik Yakın Doğu'nun ilk köy topluluklarında saat yönünün tersine dairesel hareket yönünde açık bir tercih vardı (s. 46). Dansçılar arasındaki temas çeşitli düzeylerde mevcuttu. Dansçılar giyinik ve çıplak halde, maske ve süslü elbiseler kullanılmışlardır. Dans oldukça resmileştirilmişti; erkekler ve kadınlar ayrı ayrı dans etmekteydiler. Dansın açık havada geceleri yapılmakta olduğu görülmektedir. Figürlerin mekânla etkileşimi üç temel dans formunu yaratmıştır: çember, çizgi ve çift dansı. Temel kompozisyonlar bağımsız, el ele tutuşarak, omuz omuza ve kucaklayıcıdır (s. 99).

Figürlerin bu şekilde düzenlenmesi, genellikle "*sonsuz motif*" olarak tanımlanan simetrik bir desen oluşturur. Dans için çok önemli olan ritmin ise, her sahnede figürlerin birbirlerinden sabit mesafelerle düzenlenmesiyle elde edildiği sonucuna varılmaktadır. Naturalist ve geometrik tarzların pek çok örneğinde, dansçıların vücutları, kollar yukarıya, bacaklar aşağıya doğru dönük, ilk önce yatay ve dikey olarak bükülmüş uzuvlarla temsil edilir. Bu statik bir ayakta durma ya da oturma pozisyonu değil, büyük çaba gerektiren dinamik bir pozisyonudur. Ayrıca figürlerin şematik gösterimine rağmen bazı durumlarda parmaklar da tasvir edilmiştir. El ve parmak hareketleri, çeşitli dans türlerinde önemli bir bileşen oluşturur ve insan figürlerinin şematik tasvirlerinde parmakların olağan şekilde bulunmamasına rağmen, dans sahnelerine dahil edilmelerinin nedeni bu olabilir.

Kitabın görsellere dayalı olan ikinci kısmını oluşturan Veriler bölümü ise (6-13. bölümler), yazarın hipotezinin dayandığı temel argümanları oluşturan bir katalog kısmından oluşmaktadır.

Garfinkel'in alanında tek olan bu çığır açıcı çalışması sadece arkeologların ve sanat tarihçilerin değil, tarih öncesinde gerçekleştirilen performansın biçimini ve tarzını analiz etmek için, dans tarihi alanında çalışanlara da katkıda bulunacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Serdar ÖZBİLEN 0000-0003-4061-5897

KAYNAKLAR / REFERENCES

Bottero, J. (1992). *Mesopotamia: Writing, Reasoning, and the Gods*. (Trs. by Z. Bahrani and M. Van De Mierop). Chicago & London: The University of Chicago Press.

Garfinkel, Y. (2003). *Dancing at the Dawn of Agriculture*. Austin: University of Texas Press. ISBN 0-292-72845-X. 347 sayfa.

Atıf Biçimi / How cite this article

Özbilen, S. (2024). Dancing at the dawn of agriculture. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(1), 276–279. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1463371>

TANIM

Konservatoryum-Conservatorium, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın açık erişimli, hakemli, yılda iki kere Haziran ve Aralık aylarında yayınlanan, uluslararası, bilimsel dergisidir. Dergiye yayınlanması için gönderilen bilimsel makaleler Türkçe ya da İngilizce olmalıdır.

AMAÇ

Konservatoryum-Conservatorium, müzik, müzikoloji ve sahne sanatları alanlarında sanat pratiğini destekleyici bir teorik altyapının oluşmasına katkıda bulunmayı, bu alanlarla yakın ilişki içerisinde olan branşlarla disiplinlerarası çalışmalar yapmayı ve ülkemizin uluslararası akademik işbirliklerinde daha fazla pay almasına katkıda bulunmayı amaçlar. Bu amaç doğrultusunda derginin hedef kitlesini oluşturan akademisyen, araştırmacı, profesyonel ve öğrenciler ile ortak çalışmalar yapmak Konservatoryum-Conservatorium'un ana önceliklerinden biridir.

KAPSAM

Derginin odağını müzik, müzikoloji ve sahne sanatları oluşturur. Bununla birlikte Konservatoryum-Conservatorium, bu branşlarla ilişkili olan felsefe, göstergebilim, estetik, psikoloji, sosyoloji, biyomekanik, fizyoloji, nörobilim, elektroakustik, organoloji gibi alanlarla çağdaş akademik yaklaşımın öngördüğü türden disiplinlerarası çalışmalara açıktır.

EDİTORYAL POLİTİKALAR VE HAKEM SÜRECİ

Yayın Politikası

Dergiye yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin içeriği derginin amaç ve kapsamı ile uyumlu olmalıdır. Dergi, orijinal araştırma niteliğindeki yazıları yayınlamaya öncelik vermektedir.

Genel İlkeler

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir.

Ön değerlendirmeyi geçen yazılar iThenticate intihal tarama programından geçirilir. İntihal incelemesinden sonra, uygun makaleler Editör tarafından orijinaliteleri, metodolojileri, makalede ele alınan konunun önemi ve derginin kapsamına uygunluğu açısından değerlendirilir.

Bilimsel toplantılarda sunulan özet bildirimler, makalede belirtilmesi koşulu ile kaynak olarak kabul edilir. Editör, gönderilen makale biçimsel esaslara uygun ise gelen yazıyı yurtiçinden ve/veya yurtdışından en az iki hakemin değerlendirmesine sunar, hakemler gerek gördüğü takdirde yazıda istenen değişiklikler yazarlar tarafından yapıldıktan sonra yayınlanmasına onay verir.

Makale yayınlanmak üzere dergiye gönderildikten sonra yazarlardan hiçbirinin ismi, tüm yazarların yazılı izni olmadan yazar listesinden silinemez ve yeni bir isim yazar olarak eklenemez ve yazar sırası değiştirilemez.

Yayına kabul edilmeyen makale, resim ve fotoğraflar yazarlara geri gönderilmez.

Yazarların Sorumluluğu

Makalelerin bilimsel ve etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirmede olmadığı konusunda teminat sağlamalıdır. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telifle bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir.

Gönderilen makalede tüm yazarların akademik ve bilimsel olarak doğrudan katkısı olmalıdır, bu bağlamda "yazar" yayınlanan bir araştırmanın kavramsallaştırılmasına ve dizaynına, verilerin elde edilmesine, analizine ya da yorumlanmasına belirgin katkı yapan, yazının yazılması ya da bunun içerik açısından eleştirel biçimde gözden geçirilmesinde

görev yapan birisi olarak görülür. Yazar olabilmenin diğer koşulları ise makaledeki çalışmayı planlamak veya icra etmek ve/veya revize etmektir. Fon sağlanması, veri toplanması ya da araştırma grubunun genel süpervizyonu tek başına yazarlık hakkı kazandırmaz. Yazar olarak gösterilen tüm bireyler sayılan tüm ölçütleri karşılamalıdır ve yukarıdaki ölçütleri karşılayan her birey yazar olarak gösterilebilir. Yazarların isim sıralaması ortak verilen bir karar olmalıdır. Tüm yazarlar yazar sıralamasını Telif Hakkı Anlaşması Formunda imzalı olarak belirtmek zorundadırlar.

Yazarlık için yeterli ölçütleri karşılamayan ancak çalışmaya katkısı olan tüm bireyler “teşekkür / bilgiler” kısmında sıralanmalıdır. Bunlara örnek olarak ise sadece teknik destek sağlayan, yazıma yardımcı olan ya da sadece genel bir destek sağlayan, finansal destek ve materyal desteği sunan kişiler verilebilir.

Bütün yazarlar, araştırmanın sonuçlarını ya da bilimsel değerlendirmeyi etkileyebilme potansiyeli olan finansal ilişkileri, çıkar çatışmasını ve çıkar rekabetini beyan etmelidirler. Bir yazar kendi yayınlanmış yazısında belirgin bir hata ya da yanlışlık tespit ederse, bu yanlışlıklara ilişkin düzeltme ya da geri çekme için editör ile hemen temasa geçme ve işbirliği yapma sorumluluğunu taşır.

Editör ve Hakem Sorumlulukları ve Değerlendirme Süreci

Editörler, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyruğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirirler. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlarlar. Gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalacağını garanti ederler.

Editörler içerik ve yayının toplam kalitesinden sorumludurlar. Gereğinde hata sayfası yayınlamalı ya da düzeltme yapmalıdırlar.

Editör; yazarlar, editörler ve hakemler arasında çıkar çatışmasına izin vermez. Hakem atama konusunda tam yetkiye sahiptir ve dergide yayınlanacak makalelerle ilgili nihai kararı vermekle yükümlüdür.

Hakemler makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyruğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirirler. Araştırmayla ilgili, yazarlarla ve/veya araştırmanın finansal destekçileriyle çıkar çatışmaları olmamalıdır. Değerlendirmelerinin sonucunda tarafsız bir yargıya varmalıdırlar. Hakemler yazarların atıfta bulunmadığı konuyla ilgili yayınlanmış çalışmaları tespit etmelidirler. Gönderilmiş yazılara ilişkin tüm bilginin gizli tutulmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdırlar. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kendileri için makalelerin kopyalarını çıkarmalarına izin verilmez ve editörün izni olmadan makaleleri başkasına veremezler. Yazarın ve editörün izni olmadan hakemlerin değerlendirmeleri basılamaz ve açıklanamaz. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir. Bazı durumlarda editörün kararıyla, ilgili hakemlerin makaleye ait yorumları aynı makaleyi yorumlayan diğer hakemlere gönderilerek hakemlerin bu süreçte aydınlatılması sağlanabilir.

Telif Hakkında

Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) olarak lisanslıdır. CC BY-NC 4.0 lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.

Açık Erişim İlkesi

Dergi açık erişimlidir ve derginin tüm içeriği okura ya da okurun dahil olduğu kuruma ücretsiz olarak sunulur. Okurlar, ticari amaç haricinde, yayıncı ya da yazardan izin almadan dergi makalelerinin tam metnini okuyabilir, indirebilir, kopyalayabilir, arayabilir ve link sağlayabilir. Bu BOAI açık erişim tanımıyla uyumludur.

Derginin açık erişimli makaleleri Creative Commons Atıf-GayrıTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) olarak lisanslıdır.

ETİK

Yayın Etiği İlke ve Standartları

Konservatoryum/Conservatorium, yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için adres: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

Gönderilen tüm makaleler orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmamalıdır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirmede olmadığını beyan etmelidir. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telifle bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir. Her bir makale editörlerden biri ve en az iki hakem tarafından çift kör değerlendirilmeden geçirilir. İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir.

Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı, uygunsuzluklar içeren makaleler de dahildir.

Araştırma Etiği

Konservatoryum/Conservatorium araştırma etiğinde en yüksek standartları gözetir ve aşağıda tanımlanan uluslararası araştırma etiği ilkelerini benimser. Makalelerin etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır.

- Araştırmanın tasarlanması, tasarımın gözden geçirilmesi ve araştırmanın yürütülmesinde, bütünlük, kalite ve şeffaflık ilkeleri sağlanmalıdır.
- Araştırma ekibi ve katılımcılar, araştırmanın amacı, yöntemleri ve öngörülen olası kullanımları; araştırmaya katılımın gerektirdikleri ve varsa riskleri hakkında tam olarak bilgilendirilmelidir.
- Araştırma katılımcılarının sağladığı bilgilerin gizliliği ve yanıt verenlerin gizliliği sağlanmalıdır. Araştırma katılımcıların özerkliğini ve saygınlığını koruyacak şekilde tasarlanmalıdır.
- Araştırma katılımcıları gönüllü olarak araştırmada yer almalı, herhangi bir zorlama altında olmamalıdır.
- Katılımcıların zarar görmesinden kaçınılmalıdır. Araştırma, katılımcıları riske sokmayacak şekilde planlanmalıdır.
- Araştırma bağımsızlığıyla ilgili açık ve net olunmalı; çıkar çatışması varsa belirtilmelidir.
- İnsan denekler ile yapılan deneysel çalışmalarda, araştırmaya katılmaya karar veren katılımcıların yazılı bilgilendirilmiş onayı alınmalıdır. Çocukların ve vesayet altındakilerin veya tasdiklenmiş akıl hastalığı bulunanların yasal vasisinin onayı alınmalıdır.
- Çalışma herhangi bir kurum ya da kuruluşta gerçekleştirilecekse bu kurum ya da kuruluştan çalışma yapılacağına dair onay alınmalıdır.
- İnsan ögesi bulunan çalışmalarda, “yöntem” bölümünde katılımcılardan “bilgilendirilmiş onam” alındığının ve çalışmanın yapıldığı kurumdan etik kurul onayı alındığı belirtilmesi gerekir.

DİL

Derginin yayın dili Türkçe ve Amerikan İngilizcesi'dir.

YAZILARIN HAZIRLANMASI

Aksi belirtilmedikçe gönderilen yazılarla ilgili tüm yazışmalar ilk yazarla yapılacaktır. Makale gönderimi online olarak [http:// cons.istanbul.edu.tr](http://cons.istanbul.edu.tr) üzerinden yapılmalıdır. Gönderilen yazılar, yazının yayınlanmak üzere gönderildiğini ifade eden, makale türünü belirten ve makaleyle ilgili bilgileri içeren (bkz: Son Kontrol Listesi) bir mektup; yazının elektronik formunu içeren Microsoft Word 2003 ve üzerindeki versiyonları ile yazılmış elektronik dosya ve tüm yazarların imzaladığı Telif Hakkı Anlaşması Formu eklenerek gönderilmelidir.

1. Konservatoryum, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın Haziran ve Aralık aylarında olmak üzere yılda iki defa yayınladığı bilimsel nitelikli hakemli bir dergidir. Haziran sayısı için 15 Mart, Aralık sayısı için 15 Eylül'e kadar başvuru yapılmalıdır.
2. Dergide; daha önce yayınlanmamış veya yayınlanma aşamasında olmayan, özgün, deneme ve derleme makaleleri yayınlanır. Yayınlanmamış tezlerden veya bildirilerden türetilen çalışmalar özet bölümünde bir açıklama dipnotuyla belirtilmelidir. Türkçe makaleler için Türk Dil Kurumu esasları dikkate alınmaktadır.
3. Makaleler; ana başlıktan sonra, giriş bölümünden önce, 150-200 sözcük arasında olacak şekilde, çalışmanın amaç, kapsam, yöntem ve ulaşılan sonuçlarını içeren, Türkçe ve İngilizce özet ile üç anahtar sözcük içermelidir. Özetleri takiben Türkçe makaleler için ayrıca 600-800 kelimelik İngilizce genişletilmiş özet yer almalıdır. İngilizce makalelerde genişletilmiş özet istenmez. Ana başlık, özet ve kaynakça başlıkları ortalanmış olarak kalın ve büyük harflerle; alt başlıklar, giriş ve sonuç başlıkları sola yaslı, kalın ve yalnız kelimelerin ilk harfleri büyük olarak yazılmalıdır. Makale, özetlerle birlikte, ana metin ve referanslar dahil, dipnotlar hariç olmak üzere asgari 3000, azami 6000 sözcük dolayında olmalıdır. Tüm yabancı kelimeler italik yazılmalıdır.
4. Makaleler A4 kağıt boyutunun bir yüzüne, tüm kenarlardan 2,5 cm. boşluk bırakılarak, Times New Roman yazı karakteriyle, 12 punto ve 1,5 satır aralığıyla iki yana yaslı olarak yazılmalıdır. Türkçe başlık 10 kelimeyi geçmemelidir. Alt başlıklar öncesinde satır aralığı konmalı, başlık sonrası paragraflar arasında boşluk olmamalı ve hiçbir paragraf girintili yazılmamalıdır. Dipnotlar kaynak gösterimi için değil ek bilgi vermek için kullanılmalı, sayfa altında numaralandırılmalı, 10 punto ve 1 satır aralığı ile iki yana yaslı olarak yazılmalıdır. Sayfa numaraları da 11 puntoyla, sağ altta yer almalıdır.
5. Yazarların adları makale başlığının bir satır sağ altında yer almalı ve yıldız (*) dipnotla unvanı, kurumu, adresi, telefonu, e-posta adresi verilmelidir. Yazara/metne özgü terminoloji ve/veya kısaltmalar ilk kullanımlarında dipnotla açıklanmalıdır.
6. Makalelerde yer alan görseller ve nota örnekleri kısa açıklamalarıyla birlikte ortalanmış olarak Şekil/Tablo 1. ... şeklinde numaralandırılmalıdır. Tüm görseller, baskıda çözünürlük problemi olmaması için minimum 300 dpi çözünürlükte ve JPG formatında ayrıca gönderilmelidir. Metin içerisindeki yerleştirmeler, gerektiğinde sayfa düzenine göre değiştirilebilirler.
7. Yayınlanmak üzere gönderilen makale ile birlikte yazar bilgilerini içeren kapak sayfası gönderilmelidir. Kapak sayfasında, makalenin başlığı, yazar veya yazarların bağlı oldukları kurum ve unvanları, kendilerine ulaşılacak adresler, cep, iş ve faks numaraları ve e-posta adresleri yer almalıdır (bkz. Son Kontrol Listesi).
8. Dergide makale içi atıflar ve kaynakça uluslararası APA formatına göre gösterilmelidir. Ayrıntılı bilgi için web sayfasında Kaynaklar bölümüne bakınız.
9. Makalesi yayınlanan yazarlara ve görev alan hakemlere talepleri halinde söz konusu sayıdan gönderilmektedir. Derginin sayılarına konservatuvar kütüphanesinden ve <http://cons.istanbul.edu.tr> adresinden ulaşılabilir. Derginin sayılarına konservatuvar kütüphanesinden ve <http://cons.istanbul.edu.tr> adresinden ulaşılabilir.
10. Yayınlanan makalelerin her türlü sorumluluğu yazarlara aittir. Dergiye gönderilen makaleler hiçbir durumda geri gönderilmez.

Kaynaklar

Derleme yazıları okuyucular için bir konudaki kaynaklara ulaşmayı kolaylaştıran bir araç olsa da her zaman orijinal çalışmayı doğru olarak yansıtmaz. Bu yüzden mümkün olduğunca yazarlar orijinal çalışmalarını kaynak göstermelidir. Öte yandan, bir konuda çok fazla sayıda orijinal çalışmanın kaynak gösterilmesi yer israfına neden olabilir. Birkaç anahtar

orijinal çalışmanın kaynak gösterilmesi genelde uzun listelerle aynı işi görür. Ayrıca günümüzde kaynaklar elektronik versiyonlara eklenebilmekte ve okuyucular elektronik literatür taramalarıyla yayınlara kolaylıkla ulaşabilmektedir.

Referans Stili ve Formatı

Konservatoryum – Conservatorium, metin içi alıntılama ve kaynak gösterme için APA (American Psychological Association) kaynak sitilinin 6. edisyonunu benimser. APA 6. Edisyon hakkında bilgi için:

- American Psychological Association. (2010). Publication manual of the American Psychological Association (6th ed.). Washington, DC: APA.
- <http://www.apastyle.org/>

Metin İçinde Kaynak Gösterme

Kaynaklar metinde parantez içinde yazarların soyadı ve yayın tarihi yazılarak belirtilmelidir. Birden fazla kaynak gösterilecekse kaynaklar arasında (;) işareti kullanılmalıdır. Kaynaklar alfabetik olarak sıralanmalıdır.

Örnekler:

Birden fazla kaynak;

(Esin ve ark., 2002; Karasar 1995)

Tek yazarlı kaynak;

(Akyolcu, 2007)

İki yazarlı kaynak;

(Sayıner ve Demirci, 2007, s. 72)

Üç, dört ve beş yazarlı kaynak;

Metin içinde ilk kullanımda: (Ailen, Ciambune ve Welch 2000, s. 12–13) Metin içinde tekrarlayan kullanımlarda: (Ailen ve ark., 2000)

Altı ve daha çok yazarlı kaynak;

(Çavdar ve ark., 2003)

Kaynaklar Bölümünde Kaynak Gösterme

Kullanılan tüm kaynaklar metnin sonunda ayrı bir bölüm halinde yazar soyadlarına göre alfabetik olarak numaralandırılmadan verilmelidir.

Kaynak yazımı ile ilgili örnekler aşağıda verilmiştir.

Kitap

a) Türkçe Kitap

Karasar, N. (1995). *Araştırmalarda rapor hazırlama* (8.bs). Ankara: 3A Eğitim Danışmanlık Ltd.

b) Türkçeye Çevrilmiş Kitap

Mucchielli, A. (1991). *Zihniyetler* (A. Kotil, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

c) Editörlü Kitap

Ören, T., Üney, T. ve Çölkesen, R. (Ed.). (2006). *Türkiye bilişim ansiklopedisi*. İstanbul: Papatya Yayıncılık.

d) Çok Yazarlı Türkçe Kitap

Tonta, Y., Bitirim, Y. ve Sever, H. (2002). *Türkçe arama motorlarında performans değerlendirme*. Ankara: Total Bilişim.

e) İngilizce Kitap

Kamien R., & Kamien A. (2014). *Music: An appreciation*. New York, NY: McGraw-Hill Education.

f) İngilizce Kitap İçerisinde Bölüm

Bassett, C. (2006). Cultural studies and new media. In G. Hall & C. Birchall (Eds.), *New cultural studies: Adventures in theory* (pp. 220–237). Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

g) Türkçe Kitap İçerisinde Bölüm

Erkmen, T. (2012). Örgüt kültürü: Fonksiyonları, öğeleri, işletme yönetimi ve liderlikteki önemi. M. Zencirkıran (Ed.), *Örgüt sosyolojisi kitabı* içinde (s. 233–263). Bursa: Dora Basım Yayın.

h) Yayıncının ve Yazarın Kurum Olduğu Yayın

Türk Standartları Enstitüsü. (1974). *Adlandırma ilkeleri*. Ankara: Yazar.

Makale

a) Türkçe Makale

Mutlu, B. ve Savaşer, S. (2007). Çocuğu ameliyat sonrası yoğun bakımda olan ebeveynlerde stres nedenleri ve azaltma girişimleri. *İstanbul Üniversitesi Florence Nightingale Hemşirelik Dergisi*, 15(60), 179–182.

b) İngilizce Makale

de Cillia, R., Reisingl, M., & Wodak, R. (1999). The discursive construction of national identity. *Discourse and Society*, 10(2), 149–173. <http://dx.doi.org/10.1177/0957926599010002002>

c) Yediden Fazla Yazarlı Makale

Lal, H., Cunningham, A. L., Godeaux, O., Chlibek, R., Diez-Domingo, J., Hwang, S.-J. ... Heineman, T. C. (2015). Efficacy of an adjuvanted herpes zoster subunit vaccine in older adults. *New England Journal of Medicine*, 372, 2087–2096. <http://dx.doi.org/10.1056/NEJMoa1501184>

d) DOI'si Olmayan Online Edinilmiş Makale

Al, U. ve Doğan, G. (2012). Hacettepe Üniversitesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü tezlerinin atf analizi. *Türk Kütüphaneciliği*, 26, 349–369. Erişim adresi: <http://www.tk.org.tr/>

e) DOI'si Olan Makale

Turner, S. J. (2010). Website statistics 2.0: Using Google Analytics to measure library website effectiveness. *Technical Services Quarterly*, 27, 261–278. <http://dx.doi.org/10.1080/07317131003765910>

f) Advance Online Olarak Yayımlanmış Makale

Smith, J. A. (2010). Citing advance online publication: A review. *Journal of Psychology*. Advance online publication. <http://dx.doi.org/10.1037/a45d7867>

g) Popüler Dergi Makalesi

Semercioğlu, C. (2015, Haziran). Sıradanlığın rayihası. *Sabit Fikir*, 52, 38–39.

Tez, Sunum, Bildiri

a) Türkçe Tezler

Sarı, E. (2008). *Kültür kimlik ve politika: Mardin'de kültürlerarasılık*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

b) Ticari Veritabanında Yer Alan Yüksek Lisans Ya da Doktora Tezi

Van Brunt, D. (1997). *Networked consumer health information systems* (Doctoral dissertation). Available from ProQuest Dissertations and Theses. (UMI No. 9943436)

c) Kurumsal Veritabanında Yer Alan İngilizce Yüksek Lisans/Doktora Tezi

Yaylalı-Yıldız, B. (2014). *University campuses as places of potential publicness: Exploring the politicals, social and cultural practices in Ege University* (Doctoral dissertation). Retrieved from: Retrieved from <http://library.iyte.edu.tr/tr/hizli-erisim/iyte-tez-portali>

d) Web'de Yer Alan İngilizce Yüksek Lisans/Doktora Tezi

Tonta, Y. A. (1992). *An analysis of search failures in online library catalogs* (Doctoral dissertation, University of California, Berkeley). Retrieved from <http://yunus.hacettepe.edu.tr/tonta/yayinlar/phd/ickapak.html>

e) Dissertations Abstracts International'da Yer Alan Yüksek Lisans/Doktora Tezi

Appelbaum, L. G. (2005). Three studies of human information processing: Texture amplification, motion representation, and figure-ground segregation. *Dissertation Abstracts International: Section B. Sciences and Engineering*, 65(10), 5428

f) Sempozyum Katkısı

Krinsky-McHale, S. J., Zigman, W. B., & Silverman, W. (2012, August). Are neuropsychiatric symptoms markers of prodromal Alzheimer's disease in adults with Down syndrome? In W. B. Zigman (Chair), *Predictors of mild cognitive impairment, dementia, and mortality in adults with Down syndrome*. Symposium conducted at American Psychological

Association meeting, Orlando, FL.

g) Online Olarak Erişilen Konferans Bildiri Özeti

Çınar, M., Doğan, D. ve Seferoğlu, S. S. (2015, Şubat). *Eğitimde dijital araçlar: Google sınıf uygulaması üzerine bir değerlendirme* [Öz]. Akademik Bilişim Konferansında sunulan bildiri, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir. Erişim adresi: <http://ab2015.anadolu.edu.tr/index.php?menu=5&submenu=27>

h) Düzenli Olarak Online Yayınlanan Bildiriler

Herculano-Houzel, S., Collins, C. E., Wong, P., Kaas, J. H., & Lent, R. (2008). The basic nonuniformity of the cerebral cortex. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 105, 12593-12598. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0805417105>

i) Kitap Şeklinde Yayınlanan Bildiriler

Schneider, R. (2013). Research data literacy. S. Kurbanoglu ve ark. (Ed.), *Communications in Computer and Information Science: Vol. 397. Worldwide Communalities and Challenges in Information Literacy Research and Practice* içinde (s. 134–140). Cham, İsviçre: Springer. <http://dx.doi.org/10.1007/978-3-319-03919-0>

j) Kongre Bildirisi

Çepni, S., Bacanak A. ve Özsevgeç T. (2001, Haziran). *Fen bilgisi öğretmen adaylarının fen branşlarına karşı tutumları ile fen branşlarındaki başarılarının ilişkisi*. X. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi'nde sunulan bildiri, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu.

Diğer Kaynaklar

a) Gazete Yazısı

Toker, Ç. (2015, 26 Haziran). 'Unutma' notları. *Cumhuriyet*, s. 13.

b) Online Gazete Yazısı

Tamer, M. (2015, 26 Haziran). E-ticaret hamle yapmak için tüketiciyi bekliyor. *Milliyet*. Erişim adresi: <http://www.milliyet.com.tr>

c) Web Page/Blog Post

Bordwell, D. (2013, June 18). David Koepp: Making the world movie-sized [Web log post]. Retrieved from <http://www.davidbordwell.net/blog/page/27/>

d) Online Ansiklopedi/Sözlük

Bilgi mimarisi. (2014, 20 Aralık). Vikipedi içinde. Erişim adresi: http://tr.wikipedia.org/wiki/Bilgi_mimarisi

Marcoux, A. (2008). Business ethics. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Retrieved from <http://plato.stanford.edu/entries/ethics-business/>

e) Podcast

Radyo ODTÜ (Yapımcı). (2015, 13 Nisan). *Modern sabahlar* [Podcast]. Erişim adresi: <http://www.radyoodtu.com.tr/>

f) Bir Televizyon Dizisinden Tek Bir Bölüm

Shore, D. (Senarist), Jackson, M. (Senarist) ve Bookstaver, S. (Yönetmen). (2012). *Runaways* [Televizyon dizisi bölümü]. D. Shore (Baş yapımcı), *House M.D.* içinde. New York, NY: Fox Broadcasting.

g) Müzik Kaydı

Say, F. (2009). Galata Kulesi. *İstanbul senfonisi* [CD] içinde. İstanbul: Ak Müzik.

Son Kontrol Listesi

Aşağıdaki listede eksik olmadığından emin olun:

- Editöre mektup
 - Makalenin türü
 - Başka bir dergiye gönderilmemiş olduğu bilgisi
 - Sponsor veya ticari bir firma ile ilişkisi (varsa belirtiniz)
 - İngilizce yönünden kontrolünün yapıldığı bilgisi
 - Yazarlara Bilgide detaylı olarak anlatılan dergi politikalarının gözden geçirildiği
 - Kaynakların APA6'ya göre belirtildiği
- Telif Hakkı Anlaşması Formu

- Daha önce basılmış materyal (yazı-resim-tablo) kullanılmış ise izin belgesi
- Kapak sayfası
 - Makalenin türü
 - Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı
 - Yazarların ismi soyadı, unvanları ve bağlı oldukları kurumlar (üniversite ve fakülte bilgisinden sonra şehir ve ülke bilgisi de yer almalıdır), e-posta adresleri
 - Sorumlu yazarın e-posta adresi, açık yazışma adresi, iş telefonu, GSM, faks nosu
 - Tüm yazarların ORCID'leri
- Makale ana metni
 - Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı
 - Özetler 150-200 kelime Türkçe ve 150-200 kelime İngilizce
 - Anahtar Kelimeler: 3 adet Türkçe ve 3 adet İngilizce
 - Makale Türkçe ise, İngilizce genişletilmiş Özet (Extended Abstract) 600-800 kelime
 - Makale ana metin bölümleri
 - Finansal destek (varsa belirtiniz)
 - Çıkar çatışması (varsa belirtiniz)
 - Teşekkür (varsa belirtiniz)
 - Kaynaklar
 - Tablolar-Resimler, Şekiller (başlık, tanım ve alt yazılarıyla)

İLETİŞİM İÇİN:

Baş Editör : Prof. Tufan Karabulut

E-mail : tufank@istanbul.edu.tr

Tel : + 90 216 418 76 39 / 27248

Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>

Adres : Gülsuyu Mahallesi, Fevzi Çakmak Caddesi,
Sarmaşıklar Sokak, No: 5, 34848, Maltepe,
İstanbul, Türkiye

+ 90 216 338 18 32 / 27200

Baş Editör Yrd. : Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Selim Yavuz

E-mail : msyavuz@istanbul.edu.tr

Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>

Adres : Gülsuyu Mahallesi, Fevzi Çakmak Caddesi,
Sarmaşıklar Sokak, No: 5, 34848, Maltepe,
İstanbul, Türkiye

+ 90 216 338 18 32 / 27200

Etik Editörü: Prof. Dr. Zehra Müge HENDEKLİ

E-mail : zehra.hendekli@istanbul.edu.tr

Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>

Adres : Gülsuyu Mahallesi, Fevzi Çakmak Caddesi,
Sarmaşıklar Sokak, No: 5, 34848, Maltepe,
İstanbul, Türkiye

+ 90 216 338 18 32 / 27200

DESCRIPTION

Conservatorium-Konservatoryum is an open access, peer-reviewed, scholarly, international journal published biannually in June and December by Istanbul University, State Conservatory. The manuscripts submitted for publication in the journal must be scientific and original work in Turkish or English.

AIM

Conservatorium-Konservatoryum aims to contribute to the theoretical framework supporting art practice in the fields of music, musicology and performing arts, to include interdisciplinary studies in branches that are related with these fields, and to extend our country's share in international collaborations. In line with this aim, it is one of the priorities of Conservatorium-Konservatoryum to support collaborations among the academicians, researchers, professionals and students who constitute the target group of the journal.

SCOPE

Music, musicology and performing arts constitute the main focus area of the journal. Besides, the journal welcomes interdisciplinary studies with contemporary academic approach, from the fields related to the main focus area, such as philosophy, semiotics, aesthetics, psychology, sociology, biomechanics, physiology, neuroscience, electroacoustics and organology as well.

EDITORIAL POLICIES AND PEER REVIEW PROCESS

Publication Policy

The subjects covered in the manuscripts submitted to the Journal for publication must be in accordance with the aim and scope of the journal. The journal gives priority to original research papers submitted for publication.

General Principles

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by editor-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope.

Short presentations that took place in scientific meetings can be referred if indicated in the article. The editor hands over the papers matching the formal rules to at least two national/international referees for evaluation and gives green light for publication upon modification by the authors in accordance with the referees' claims. Changing the name of an author (omission, addition or order) in papers submitted to the Journal requires written permission of all declared authors. Refused manuscripts and graphics are not returned to the author.

Author Responsibilities

It is authors' responsibility to ensure that the article is in accordance with scientific and ethical standards and rules. And authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

All the authors of a submitted manuscript must have direct scientific and academic contribution to the manuscript. The author(s) of the original articles is defined as a person who is significantly involved in "conceptualization and design of the study", "collecting the data", "analyzing the data", "writing the manuscript", "reviewing the manuscript

with a critical perspective” and “planning/ conducting the study of the manuscript and/or revising it”. Fund raising, data collection or supervision of the research group are not sufficient roles to be accepted as an author. The author(s) must meet all these criteria described above. The order of names in the author list of an article must be a co-decision and it must be indicated in the Copyright Agreement Form. The individuals who do not meet the authorship criteria but contributed to the study must take place in the acknowledgement section. Individuals providing technical support, assisting writing, providing a general support, providing material or financial support are examples to be indicated in acknowledgement section.

All authors must disclose all issues concerning financial relationship, conflict of interest, and competing interest that may potentially influence the results of the research or scientific judgment.

When an author discovers a significant error or inaccuracy in his/her own published paper, it is the author’s obligation to promptly cooperate with the Editor-in-Chief to provide retractions or corrections of mistakes.

Responsibility for the Editors, Reviewers and Review Process

Editors evaluate manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors. They provide a fair double-blind peer review of the submitted articles for publication. They ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential before publishing.

Editors are responsible for the contents and overall quality of the publication. They must publish errata pages or make corrections when needed.

Editor does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers. Only he has the full authority to assign a reviewer and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers evaluate manuscripts based on content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors. They must have no conflict of interest with respect to the research, the authors and/or the research funders. Their judgments must be objective.

Reviewers should identify the relevant published work that has not been cited by the authors. They must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the Editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author’s side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the Editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The reviewers are not allowed to have copies of the manuscripts for personal use and they cannot share manuscripts with others. Unless the authors and editor permit, the reviews of referees cannot be published or disclosed. The anonymity of the referees is important. In particular situations, the editor may share the review of one reviewer with other reviewers to clarify a particular point.

Copyright Notice

Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (CC BY-NC 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>) and grant the Publisher non-exclusive commercial right to publish the work. CC BY-NC 4.0 license permits unrestricted, non-commercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

Open Access Statement

The journal is an open access journal and all content is freely available without charge to the user or his/her institution. Except for commercial purposes, users are allowed to read, download, copy, print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author. This is in accordance with the BOAI definition of open access.

The open access articles in the journal are licensed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license.

ETHICS

Standards and Principles of Publication Ethics

Conservatorium-Konservatoryum is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

All submissions must be original, unpublished (including as full text in conference proceedings), and not under the review of any other publication synchronously. Authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

Each manuscript is reviewed by one of the editors and at least two referees under double-blind peer review process. Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors.

All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication. In accordance with the code of conduct we will report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

Research Ethics

Conservatorium-Konservatoryum adheres to the highest standards in research ethics and follows the principles of international research ethics as defined below. The authors are responsible for the compliance of the manuscripts with the ethical rules.

- Principles of integrity, quality and transparency should be sustained in designing the research, reviewing the design and conducting the research.
- The research team and participants should be fully informed about the aim, methods, possible uses and requirements of the research and risks of participation in research.
- The confidentiality of the information provided by the research participants and the confidentiality of the respondents should be ensured. The research should be designed to protect the autonomy and dignity of the participants.
- Research participants should participate in the research voluntarily, not under any coercion.
- Any possible harm to participants must be avoided. The research should be planned in such a way that the participants are not at risk.
- The independence of research must be clear; and any conflict of interest or must be disclosed.
- In experimental studies with human subjects, written informed consent of the participants who decide to participate in the research must be obtained. In the case of children and those under wardship or with confirmed insanity, legal custodian's assent must be obtained.
- If the study is to be carried out in any institution or organization, approval must be obtained from this institution or organization.
- In studies with human subject, it must be noted in the method's section of the manuscript that the informed consent of the participants and ethics committee approval from the institution where the study has been conducted have been obtained.

LANGUAGE

The language of the journal is both Turkish and American English.

MANUSCRIPT ORGANIZATION AND FORMAT

All correspondence will be sent to the first-named author unless otherwise specified. Manuscript is to be submitted online via <http://cons.istanbul.edu.tr> and it must be accompanied by a cover letter indicating that the manuscript is intended for publication, specifying the article category (i.e. , original article, review etc.) and including information about the manuscript (see the Submission Checklist). In addition, a Copyright Agreement Form that has to be signed by all authors must be submitted.

1. Conservatorium is a peer-reviewed journal published biannually in June and December by the Istanbul University State Conservatory. Manuscripts must be submitted until the 15th of March for the June issue and until the 15th of September for the December issue.
2. Original articles, reviews and essays that were not published before or sent to another journal for evaluation are published in the journal. Manuscripts, derived from unpublished theses or proceedings should be indicated with an explanatory footnote in the abstract section. For Turkish articles, the principles of Turkish Language Association are taken into consideration.
3. Manuscripts should include Turkish and English abstracts about 150-200 words and three keywords. The abstracts should include the rationale, scope and method of the work, as well as the results obtained. In case that the manuscript is in Turkish, an extended abstract about 600-800 words must be included as well. Extended abstract is not required for manuscripts in English. The main title, as well as the abstract and bibliography titles should be in bold and capital letters, aligned to the center. Other subheadings, introduction and result titles should be in bold style, with only the first letters capital and aligned to the left side. Manuscripts should be between 3000 - 6000 words, including summaries, main text and references, but excluding footnotes. All foreign language words should be written in italic style.
4. The main text should be written in Times New Roman 12 pt. font size with 1,5 line spacing. Paragraphs should be justified aligned. Turkish titles should be 10 words at most. Additional blank lines should be placed before each subheading, but not between paragraphs. No paragraph should be indented. Footnotes are just for comments and additional information, not for showing sources; they must be numbered consecutively from the beginning to the end, placed at the bottom of pages, and written with 10 pt. font size with 1 line spacing and justified. Page numbers should also be in the bottom right, written with 11 pt. font size.
5. The names of writers should be placed one line below the article title, and title, affiliation, address, phone and e-mail address should be given with a star (*) footnote. Any terminology and/or acronyms specific to the writer/text should be explained in their first use with a footnote.
6. Visual materials and musical examples should be numbered such as Figure/Table 1., and; all of them should be aligned in the center with short explanations. All visuals should have highresolution (with a resolution of at least 300dpi) and should be sent separately in JPG format. Placements in the text can be changed according to the page layout, if needed.
7. A title page including author information must be submitted together with the manuscript. The title page is to include fully descriptive title of the manuscript and, affiliation, title, e-mail address, postal address, phone and fax number of the author(s) (see The Submission Checklist).
8. The citations and bibliography should be indicated according to the international APA format. For further information, see the References section on web site.
9. Copies of the related issue will be sent to the authors and referees on their demand. It is possible to access issues of our journal from the library of the Conservatory and <http://cons.istanbul.edu.tr>
10. All the responsibility for the published article belongs to the author. Either published or not, the articles that are sent to the journal will not be returned.

References

Although references to review articles can be an efficient way to guide readers to a body of literature, review articles do not always reflect original work accurately. Readers should therefore be provided with direct references to original research sources whenever possible. On the other hand, extensive lists of references to original work on a topic can use excessive space on the printed page. Small numbers of references to key original papers often serve as well as more exhaustive lists, particularly since references can now be added to the electronic version of published papers, and since electronic literature searching allows readers to retrieve published literature efficiently.

Reference Style and Format

Conservatorium – Konservatoryum complies with APA (American Psychological Association) style 6th Edition for referencing and quoting. For more information:

- American Psychological Association. (2010). *Publication manual of the American Psychological Association* (6th ed.). Washington, DC: APA.
- <http://www.apastyle.org>

Citations in the Text

Citations must be indicated with the author surname and publication year within the parenthesis. If more than one citation is made within the same paranthesis, separate them with (;).

Samples:

More than one citation;

(Esin, et al., 2002; Karasar, 1995)

Citation with one author;

(Akyolcu, 2007)

Citation with two authors;

(Sayiner & Demirci, 2007)

Citation with three, four, five authors;

First citation in the text: (Ailen, Ciembrune, & Welch, 2000) Subsequent citations in the text: (Ailen, et al., 2000)

Citations with more than six authors;

(Çavdar, et al., 2003)

Citations in the Reference

All the citations done in the text should be listed in the References section in alphabetical order of author surname without numbering. Below given examples should be considered in citing the references.

Basic Reference Types

Book

a) Turkish Book

Karasar, N. (1995). *Araştırmalarda rapor hazırlama* (8th ed.) [Preparing research reports]. Ankara, Turkey: 3A Eğitim Danışmanlık Ltd.

b) Book Translated into Turkish

Mucchielli, A. (1991). *Zihniyetler* [Mindsets] (A. Kotil, Trans.). İstanbul, Turkey: İletişim Yayınları.

c) Edited Book

Ören, T., Üney, T., & Çölkesen, R. (Eds.). (2006). *Türkiye bilişim ansiklopedisi* [Turkish Encyclopedia of Informatics]. İstanbul, Turkey: Papatya Yayıncılık.

d) Turkish Book with Multiple Authors

Tonta, Y., Bitirim, Y., & Sever, H. (2002). *Türkçe arama motorlarında performans değerlendirme* [Performance evaluation in Turkish search engines]. Ankara, Turkey: Total Bilişim.

e) Book in English

Kamien R., & Kamien A. (2014). *Music: An appreciation*. New York, NY: McGraw-Hill Education.

f) Chapter in an Edited Book

Bassett, C. (2006). Cultural studies and new media. In G. Hall & C. Birchall (Eds.), *New cultural studies: Adventures in theory* (pp. 220–237). Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

g) Chapter in an Edited Book in Turkish

Erkmen, T. (2012). Örgüt kültürü: Fonksiyonları, öğeleri, işletme yönetimi ve liderlikteki önemi [Organization culture: Its functions, elements and importance in leadership and business management]. In M. Zencirkıran (Ed.), *Örgüt sosyolojisi* [Organization sociology] (pp. 233–263). Bursa, Turkey: Dora Basım Yayın.

h) Book with the same organization as author and publisher

American Psychological Association. (2009). *Publication manual of the American psychological association* (6th ed.). Washington, DC: Author.

Article

a) Turkish Article

Mutlu, B., & Savaşer, S. (2007). Çocuğu ameliyat sonrası yoğun bakımda olan ebeveynlerde stres nedenleri ve azaltma girişimleri [Source and intervention reduction of stress for parents whose children are in intensive care unit after surgery]. *Istanbul University Florence Nightingale Journal of Nursing*, 15(60), 179–182.

b) English Article

de Cillia, R., Reisigl, M., & Wodak, R. (1999). The discursive construction of national identity. *Discourse and Society*, 10(2), 149–173. <http://dx.doi.org/10.1177/0957926599010002002>

c) Journal Article with DOI and More Than Seven Authors

Lal, H., Cunningham, A. L., Godeaux, O., Chlibek, R., Diez-Domingo, J., Hwang, S.-J. ... Heineman, T. C. (2015). Efficacy of an adjuvanted herpes zoster subunit vaccine in older adults. *New England Journal of Medicine*, 372, 2087–2096. <http://dx.doi.org/10.1056/NEJMoa1501184>

d) Journal Article from Web, without DOI

Sidani, S. (2003). Enhancing the evaluation of nursing care effectiveness. *Canadian Journal of Nursing Research*, 35(3), 26–38. Retrieved from <http://cjr.mcgill.ca>

e) Journal Article with DOI

Turner, S. J. (2010). Website statistics 2.0: Using Google Analytics to measure library website effectiveness. *Technical Services Quarterly*, 27, 261–278. <http://dx.doi.org/10.1080/07317131003765910>

f) Advance Online Publication

Smith, J. A. (2010). Citing advance online publication: A review. *Journal of Psychology*. Advance online publication. <http://dx.doi.org/10.1037/a45d7867>

g) Article in a Magazine

Henry, W. A., III. (1990, April 9). Making the grade in today's schools. *Time*, 135, 28–31

Doctoral Dissertation, Master's Thesis, Presentation, Proceeding

a) Dissertation/Thesis from a Commercial Database

Van Brunt, D. (1997). *Networked consumer health information systems* (Doctoral dissertation). Available from ProQuest Dissertations and Theses database. (UMI No. 9943436)

b) Dissertation/Thesis from an Institutional Database

Yaylalı-Yıldız, B. (2014). *University campuses as places of potential publicness: Exploring the politicals, social and cultural practices in Ege University* (Doctoral dissertation). Retrieved from Retrieved from: <http://library.iyte.edu.tr/tr/hizli-erisim/iyte-tez-portali>

c) Dissertation/Thesis from Web

Tonta, Y. A. (1992). *An analysis of search failures in online library catalogs* (Doctoral dissertation, University of California, Berkeley). Retrieved from <http://yunus.hacettepe.edu.tr/tonta/yayinlar/phd/ickapak.html>

d) Dissertation/Thesis abstracted in Dissertations Abstracts International

Appelbaum, L. G. (2005). Three studies of human information processing: Texture amplification, motion representation, and figure-ground segregation. *Dissertation Abstracts International: Section B. Sciences and Engineering*, 65(10), 5428.

e) Symposium Contribution

Krinsky-McHale, S. J., Zigman, W. B., & Silverman, W. (2012, August). Are neuropsychiatric symptoms markers of prodromal Alzheimer's disease in adults with Down syndrome? In W. B. Zigman (Chair), *Predictors of mild cognitive impairment, dementia, and mortality in adults with Down syndrome*. Symposium conducted at the meeting of the American Psychological Association, Orlando, FL.

f) Conference Paper Abstract Retrieved Online

Liu, S. (2005, May). *Defending against business crises with the help of intelligent agent based early warning solutions*. Paper presented at the Seventh International Conference on Enterprise Information Systems, Miami, FL. Abstract retrieved from http://www.iceis.org/iceis2005/abstracts_2005.htm

g) Conference Paper - In Regularly Published Proceedings and Retrieved Online

Herculano-Houzel, S., Collins, C. E., Wong, P., Kaas, J. H., & Lent, R. (2008). The basic nonuniformity of the cerebral cortex. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 105, 12593–12598. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0805417105>

h) Proceeding in Book Form

Parsons, O. A., Pryzwansky, W. B., Weinstein, D. J., & Wiens, A. N. (1995). Taxonomy for psychology. In J. N. Reich, H. Sands, & A. N. Wiens (Eds.), *Education and training beyond the doctoral degree: Proceedings of the American Psychological Association National Conference on Postdoctoral Education and Training in Psychology* (pp. 45–50). Washington, DC: American Psychological Association.

i) Paper Presentation

Nguyen, C. A. (2012, August). *Humor and deception in advertising: When laughter may not be the best medicine*. Paper presented at the meeting of the American Psychological Association, Orlando, FL.

Other Sources**a) Newspaper Article**

Browne, R. (2010, March 21). This brainless patient is no dummy. *Sydney Morning Herald*, 45.

b) Newspaper Article with no Author

New drug appears to sharply cut risk of death from heart failure. (1993, July 15). *The Washington Post*, p. A12.

c) Web Page/Blog Post

Bordwell, D. (2013, June 18). David Koepp: Making the world movie-sized [Web log post]. Retrieved from <http://www.davidbordwell.net/blog/page/27/>

d) Online Encyclopedia/Dictionary

Ignition. (1989). In Oxford English online dictionary (2nd ed.). Retrieved from <http://dictionary.oed.com>

Marcoux, A. (2008). Business ethics. In E. N. Zalta (Ed.). *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Retrieved from <http://plato.stanford.edu/entries/ethics-business/>

e) Podcast

Dunning, B. (Producer). (2011, January 12). *in Fact: Conspiracy theories* [Video podcast]. Retrieved from <http://itunes.apple.com/http://itunes.apple.com/>

Egan, D. (Writer), & Alexander, J. (Director). (2005). Failure to communicate. [Television series episode]. In D. Shore (Executive producer), *House*; New York, NY: Fox Broadcasting.

g) Music

Fuchs, G. (2004). Light the menorah. On *Eight nights of Hanukkah* [CD]. Brick, NJ: Kid Kosher.

SUBMISSION CHECKLIST

Ensure that the following items are present:

- Cover letter to the editor
 - The category of the manuscript
 - Confirming that “the paper is not under consideration for publication in another journal”.
 - Including disclosure of any commercial or financial involvement.
 - Confirming that last control for fluent English was done.
 - Confirming that journal policies detailed in Information for Authors have been reviewed.
 - Confirming that the references cited in the text and listed in the references section are in line with APA 6.
- Copyright Agreement Form
- Permission of previous published material if used in the present manuscript
- Title page
 - The category of the manuscript
 - The title of the manuscript both in Turkish and in English
 - All authors’ names and affiliations (institution, faculty/department, city, country), e-mail addresses
 - Corresponding author’s email address, full postal address, and phone number
 - ORCIDs of all authors.
- Main Manuscript Document
 - The title of the manuscript both in Turkish and in English
 - Abstracts (150-200 words) both in Turkish and in English
 - Key words: 3 words both in Turkish and in English
 - Extended Abstract (600-800 words) in English (only for Turkish articles)
 - Main article sections
 - Grant support (if exists)
 - Conflict of interest (if exists)
 - Acknowledgement (if exists)
 - References
 - All tables, illustrations (figures) (including title, description, footnotes)

CONTACT INFO

Editor in Chief : Prof. Tufan Karabulut
E-mail : tufank@istanbul.edu.tr
Phone : + 90 216 418 76 39 / 27248
Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>
Address : Istanbul University, State Conservatory
Gülsuyu Mahallesi, Fevzi Çakmak Caddesi
Sarmaşıklar Sokak No: 5, 34848 Maltepe
Istanbul - Türkiye

Associate Editor : Asst. Prof. Dr. Mehmet Selim Yavuz
E-mail : msyavuz@istanbul.edu.tr
Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>
Address : Istanbul University, State Conservatory
Gülsuyu Mahallesi, Fevzi Çakmak Caddesi
Sarmaşıklar Sokak No: 5, 34848 Maltepe
Istanbul - Türkiye

Ethics Editor: Prof. Dr. Zehra Müge HENDEKLİ
E-mail : zehra.hendekli@istanbul.edu.tr
Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>
Address : Istanbul University, State Conservatory
Gülsuyu Mahallesi, Fevzi Çakmak Caddesi
Sarmaşıklar Sokak No: 5, 34848 Maltepe
Istanbul - Türkiye

COPYRIGHT AGREEMENT FORM / TELİF HAKKI ANLAŞMASI FORMU

İstanbul University
 İstanbul Üniversitesi



Journal name: Conservatorium
 Dergi Adı: Konservatoryum

Copyright Agreement Form
 Telif Hakkı Anlaşması Formu

Responsible/Corresponding Author Sorumlu Yazar				
Title of Manuscript Makalenin Başlığı				
Acceptance date Kabul Tarihi				
List of authors Yazarların Listesi				
Sıra No	Name - Surname Adı-Soyadı	E-mail E-Posta	Signature İmza	Date Tarih
1				
2				
3				
4				
5				
Manuscript Type (Research Article, Review, etc.) Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme, v.b.)				

Responsible/Corresponding Author: Sorumlu Yazar:	
University/company/institution	Çalıştığı kurum
Address	Posta adresi
E-mail	E-posta
Phone; mobile phone	Telefon no; GSM no

The author(s) agrees that:
 The manuscript submitted is his/her/their own original work, and has not been plagiarized from any prior work, all authors participated in the work in a substantive way, and are prepared to take public responsibility for the work, all authors have seen and approved the manuscript as submitted, the manuscript has not been published and is not being submitted or considered for publication elsewhere, the text, illustrations, and any other materials included in the manuscript do not infringe upon any existing copyright or other rights of anyone. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ will publish the content under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license that gives permission to copy and redistribute the material in any medium or format other than commercial purposes as well as remix, transform and build upon the material by providing appropriate credit to the original work.
 The Contributor(s) or, if applicable the Contributor's Employer, retain(s) all proprietary rights in addition to copyright, patent rights.
 I/We indemnify İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ and the Editors of the Journals, and hold them harmless from any loss, expense or damage occasioned by a claim or suit by a third party for copyright infringement, or any suit arising out of any breach of the foregoing warranties as a result of publication of my/our article. I/We also warrant that the article contains no libelous or unlawful statements, and does not contain material or instructions that might cause harm or injury.
 This Copyright Agreement Form must be signed/ratified by all authors. Separate copies of the form (completed in full) may be submitted by authors located at different institutions; however, all signatures must be original and authenticated.

Yazar(lar) aşağıdaki hususları kabul eder
 Sunulan makalenin yazar(lar)ın orijinal çalışması olduğunu ve intihal yapmadıklarını,
 Tüm yazarların bu çalışmaya asli olarak katılmış olduklarını ve bu çalışma için her türlü sorumluluğu aldıklarını,
 Tüm yazarların sunulan makalenin son halini gördüklerini ve onayladıklarını,
 Makalenin başka bir yerde basılmadığını veya basılmak için sunulmadığını,
 Makalede bulunan metnin, şekillerin ve dokümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini kabul ve taahhüt ederler.
 İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nin bu fikri eseri, Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı ile yayınlamasına izin verirler.
 Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.
 Yazar(lar)ın veya varsa yazar(lar)ın işverenin telif dâhil patent hakları, fikri mülkiyet hakları saklıdır.
 Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslara vuku bulacak hak talebi veya açılacak davalarda İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ ve Dergi Editörlerinin hiçbir sorumluluğunun olmadığını, tüm sorumluluğun yazarlara ait olduğunu taahhüt ederim/ederiz.
 Ayrıca Ben/Biz makalede hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılırken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanılmadığını taahhüt ederim/ederiz.
 Bu Telif Hakkı Anlaşması Formu tüm yazarlar tarafından imzalanmalıdır/onaylanmalıdır. Form farklı kurumlarda bulunan yazarlar tarafından ayrı kopyalar halinde doldurularak sunulabilir. Ancak, tüm imzaların orijinal veya kanıtlanabilir şekilde onaylı olması gerekir.

Responsible/Corresponding Author; Sorumlu Yazar;	Signature / İmza	Date / Tarih
	/...../.....