



Afyon Kocatepe Üniversitesi

AMADER

Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi

Journal of Academic Music Research

Cilt X Sayı 20 - Haziran 2024

AKÜ AMADER / CİLT X - SAYI 20 – Haziran 2024



AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt X / Sayı 20 / Haziran 2024
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume X / Issue 20 / June 2024

Esengül Karademir

*21. Yüzyılda Çağdaş Bestecilerin
Kompozisyonlarında Viyolanın Yeri*

Zümrüt Kaplan
Mümtaz Hakan Sakar

*Okul Müzik Eğitiminde Verimlilik mi?
Etkililik mi? - Erken Cumhuriyet
Döneminden İtibaren Bir İnceleme*

Yusuf Daşkın
Cenk Çöl

*Ercüment Batanay'ın Tanbûr Taksimi
Üzerine İnceleme: Sûz-i Dilârâ Makamı
Örneği*

Yavuz Tutuş

*Türk Müsıkisinde Transpoze Uygulamaları
Süpürde Akort Kürdilihicazkâr Makamı
Keman Örneklemi*

AKÜ AMADER / CİLT X - SAYI 20 – Haziran 2024



**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ**

Cilt X / Sayı 20 / Haziran 2024

E ISSN: 2667-6001

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume X / Issue 20 / June 2024**

Sahibi / Owner

Afyon Kocatepe Üniversitesi Adına Devlet Konservatuvarı Müdürü
Prof. Dr. Mustafa Kemal YILDIZ

Editör / Editor

Prof. Çağhan ADAR

Yardımcı Editörler / Co-Editorials

Dr. Öğr. Üyesi Filiz YILDIZ

Arş. Gör. Burak GÜLTEKİN

Yayın Kurulu / Editorial Board

Dr. Berna ÖZKUT

Dr. Bertan RONA

Dr. Çağhan ADAR

Dr. Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN

Dr. Emel Funda TÜRKMEN

Dr. Fakı Can YÜRÜK

Dr. Filiz YILDIZ

Dr. Melek GÖKÜSTÜN

Dr. Meriç DÜZBAŞ

Dr. Ö. Faruk BAYRAKÇI

Dr. Safiye YAĞCI

Dr. Sevgi TAŞ

Dr. Uğur TÜRKMEN

Dr. Yavuz TUTUŞ

İLETİŞİM

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

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

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

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

AKÜ AMADER / CİLT X - SAYI 20 – Haziran 2024

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt X / Sayı 20 / Haziran 2024
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume X / Issue 20 / June 2024

BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

Dr. Cenk ÇÖL
Dr. Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN
Dr. Gonca GÖRSEV KILIÇ
Dr. Özkan ÖZKOÇ
Dr. Safiye YAĞCI
Dr. Sevgi TAŞ
Dr. Yıldırım AKTAŞ
Dr. Yavuz TUTUŞ

Afyon Kocatepe Üniversitesi
Afyon Kocatepe Üniversitesi
Ordu Üniversitesi
Afyon Kocatepe Üniversitesi
Afyon Kocatepe Üniversitesi
Afyon Kocatepe Üniversitesi
Afyon Kocatepe Üniversitesi
Afyon Kocatepe Üniversitesi

Editörden;

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

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

Dergimizin yirminci sayısını yayımlayabilmenin mutluluğunu yaşıyoruz.

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

Prof. Çağhan ADAR

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Yazar/Yazarlar	Makale Başlığı	Sayfa
Esengül Karademir	21. Yüzyılda Çağdaş Bestecilerin Kompozisyonlarında Viyolanın Yeri <i>The Place of the Viola in the Compositions of Contemporary Composers in the 21st Century</i>	131
Zümrüt Kaplan Mümtaz Hakan Sakar	Okul Müzik Eğitiminde Verimlilik mi? Etkililik mi? - Erken Cumhuriyet Döneminden İtibaren Bir İnceleme <i>In School Music Education Efficiency or Effectiveness-A Review from the Early Republican Period Times New Roman</i>	151
Yusuf Daşkın Cenk Çöl	Ercüment Batanay'ın Tanbûr Taksimi Üzerine İnceleme: Sûz-i Dilârâ Makamı Örneği <i>Analysis on Ercüment Batanay's Tanbûr Taksim: The Example of Sûz-i Dilârâ Maqam</i>	171
Yavuz Tutuş	Türk Mûsikisinde Transpoze Uygulamaları Süpürde Akort Kürdîlihiczakâr Makamı Keman Örnekleme <i>Transpoze Applications in Turkish Music in The Maqam of Kürdîlihiczakâr with Violin Samples in Süpürde Chord</i>	192

21. YÜZYILDA ÇAĞDAŞ BESTECİLERİN KOMPOZİSYONLARINDA VİYOLANIN YERİ

The Place of The Viola in the Compositions of Contemporary Composers in the 21st Century

DOI NO: 10.36442/AMADER.2024.105

Esengül KARADEMİR¹

Geliş Tarihi: 15.05.2024

Kabul Tarihi: 10.06.2024

Özet

Bu makale, 21. yüzyılda çağdaş bestecilerin kompozisyonlarında viyola çalgısına ilişkin fikirlerinin nitel araştırma yöntemlerine göre açıklandığı betimsel bir çalışmadır. Makalede, çağdaş yaklaşımları ve çalışmalarıyla öne çıkan Kaija Saariaho, Jörg Widmann, Jennifer Higdon ve Brett Dean olmak üzere dört bestecinin biyografi bilgilerine ve viyola için ürettikleri kompozisyonlarına ilişkin açıklamalarına yer verilmiştir. Araştırma verilerine, belge tarama modeli kullanılarak internet üzerinden yayımlanan makaleler, röportajlar ve bestecilerin kişisel sayfaları incelenerek ulaşılmıştır. Makale konusunun kavramsal içeriğinde, çağdaş müzik döneminin 20. ve 21. yüzyıldaki durumu ile viyolanın tarihsel gelişim sürecine değinilmektedir. Belirlenen kavramsal içeriğe göre araştırmada elde edilen veriler betimsel analiz yöntemiyle açıklanmaktadır. Araştırma sonucuna göre, 21. yüzyılda bestecilerin kompozisyonlarında viyolayı ses ve icra teknikleri özelliklerine göre tercih etme yaklaşımlarının aynı olduğu ancak işledikleri temalarda farklı çağrışımlarla betimleme yaptıkları tespit edilmiştir. Makalede, tarihsel gelişim sürecinin bir parçası olan 21. yüzyılda viyolanın çalgı kimliğine ne tür katkılar sağlandığı, bestecilerin kompozisyonlarında viyolaya olan yaklaşımları doğrultusunda ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: 21. Yüzyıl, Besteci, Çağdaş Müzik, Kompozisyon, Viyola.

Abstract

This article is a descriptive study in which the ideas of contemporary composers about the viola instrument in their compositions in the 21st century are explained according to qualitative research methods. The article includes biographical information about four composers, Kaija Saariaho, Jörg Widmann, Jennifer Higdon, and Brett Dean, who stand out with their contemporary approaches and works and their explanations of their compositions for viola. The research data was obtained by examining articles published online, interviews and composers' personal pages using the document scanning method. The conceptual content of the research, the situation of the contemporary music period in the 20th and 21st centuries, and the historical development process of the viola are touched upon. According to the determined conceptual content, the data obtained in the

¹ İstanbul, Türkiye, esengulk.8891@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-0812-1328

research are explained by the descriptive analysis method. According to the results of the research, it has been determined that composers in the 21st century have similar approaches to preferring the viola in their compositions based on its sound and performance techniques, but they describe the themes they cover with different connotations. In this article, it has been tried to reveal what kind of contributions were made to the musical identity of the viola in the 21st century, which is a part of its historical development process, in line with the approaches of composers in their compositions.

Keywords: 21st Century, Composer, Composition, Contemporary Music, Viola..

GİRİŞ

Viyola, klasik Batı müziğinde keman, çello ve kontrbasın yer aldığı yaylı çalgılar ailesinin bir üyesidir. Viyola, müzik tarihinde 16. yüzyıldan itibaren solo, oda müziği ve orkestra türlerinde yazılan eserlerde hem eşlik eden hem de ana ezgiyi seslendiren solo bir çalgı olarak kullanılmaktadır. (1600-1750) Barok ve (1750-1820) Klasik dönemin başlarında viyolanın fiziksel görünümü, sesi ve çalma tekniği kemana benzerlik gösterdiğinden zaman zaman kullanılmasının gerekliliği ve amacı tartışmalara konu olmuştur. Ancak viyolanın kemandan farklı bir sese ve çalma tekniğine sahip olduğu konusu, tarihsel gelişim süreci içerisinde viyola virtüözleri ve eğitimcileri tarafından açıklıkla ifade edilmiştir. 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, viyolanın çalgı kimliği konusundaki görüş farklılıklarının sonra erdiği ve viyolanın özelliklerine göre orijinal eserler üretildiği bilinmektedir. Bu anlamda viyola, 20. yüzyıla yeni bir solukla giriş yapan çalgılardan olmuştur. Viyolanın 20. yüzyıldaki yeri dönemin müziğindeki yeni gelişmeler ışığında açıklanmaktadır.

20. yüzyılda birçok bestecinin modernizm kavramının etkisinde çağdaş yaklaşımları benimseyerek kompozisyonlarını ürettikleri bilinmektedir. Müzikteki yeni ses ve teknik denemelerle eski müzikteki kavramların yavaş yavaş terk edilmesi müzikte yeni bir dilin doğmasını sağlamıştır. Bu doğrultuda dönemin bestecileri kompozisyonlarında viyolanın tınısına ve icra tekniklerine yeni özellikler kazandıran yeni seslendirme fikirlerine yer vererek orijinal eserlerle viyola repertuarına zengin katkılarda bulunmuşlardır. Bu gelişmelerin viyolayı aynı hızla 21. yüzyıla taşıdığı ve yeni kompozisyon fikirlerinin oluşumunda tercih edilen bir çalgı olarak varlığını sürdürmesine katkı sağladığı anlaşılmaktadır. 21. yüzyıla gelindiğinde klasik Batı müziğinin önceki dönem ortaya çıkan çağdaş yaklaşımlar çerçevesinde devam ettiği bilinmektedir. Ancak çağın getirileriyle beraber müzikte yeni fikirlerin de ortaya çıktığı; bu anlamda

çağdaş bestecilerin viyolanın ses özelliklerini tanımlama biçimlerinin yeni tekniklerin ortaya çıkmasında ilk zemini oluşturduğu düşünülmektedir.

21. yüzyıl internet çağı olarak adlandırılmakta ve internet kaynakları bilgiye ulaşmada kolaylık sağladığı gerekçesiyle sıklıkla tercih edilmektedir. İnternet üzerinden küresel erişim sağlamak müzik sanatı açısından da oldukça önemli görülmektedir. İnternet, belgesel kayıtları muhafaza etmede ve bilgiye erişimde hız açısından kolaylık kazandırmıştır. Bu anlamda klasik Batı müziğinin eski ve yeni eserlerine, bestecilerin ve icracıların son çalışmalarına da erişim sağlanmaktadır. Makalede, internet üzerinden yayımlanan makaleler, röportajlar ve bestecilerin kişisel sayfaları incelenmiş; çağdaş bestecilerin viyola için ürettikleri yeni kompozisyonları hakkındaki açıklamalarına yer verilmiştir.

Çağdaş bestecilerin solo ve oda müziği türlerindeki eserlerinde, yeni kompozisyon fikirlerini oluştururken viyolayı tercih etme nedenleri, müzikal özelliklerini kullanarak ifade etmek istedikleri duygu ve düşünceleri çalma teknikleri açısından nasıl işledikleri, 21. yüzyılda viyolanın müzikal kimliği açısından cevapları merak edilen sorulardır. Makalede, 21. yüzyılda viyolanın klasik Batı müziğindeki yeri ile çağdaş bestecilerin viyolayı bir çalgı ve ses olarak nasıl tanımladıklarının belirlenmesi amacıyla ele alınan konu, betimsel bir çalışmayı içermektedir. Bu doğrultuda “Çağdaş Bestecilerin Yeni Kompozisyon Fikirlerinin Oluşumunda Viyolanın Yeri Nedir?” sorusu araştırmanın problem cümlesini oluşturmaktadır. Araştırmanın sonuç kısmında ise bestecilerin viyolayı çalgı özellikleri bakımından yeni kompozisyon fikirlerinde nasıl değerlendirdikleri ve konumlandıkları yorumlanarak açıklanmaktadır.

Bu çalışma, viyola çalgısının tarihsel gelişim süreci içerisinde 21. yüzyılda ulaştığı müzikal özelliklerini çağdaş bestecilerin yeni kompozisyonlarda işleyiş biçimlerine göre tanımlamak; gelecekte üretilecek yeni kompozisyonlar ve bu tür araştırmalara kaynak olması açısından önemli bulunmaktadır.

Modern Müzik Döneminin Viyolaya Katkıları

20. yüzyılda modernizm ile beraber resim, mimari, heykel, dans, tiyatro, opera ve müzik dallarında birçok sanatçının, yapıtlarında ifade etmek istedikleri modern fikirleri Çağdaş Sanat Akımları adı altında icra ettikleri bilinmektedir. Çağdaş sanat akımlarının müzik sanatındaki yansımaları, İzlenimcilik, Dışavurumculuk, Fütürizm, Neoklasisizm, Anlatımcılar, Yeni Klasikçiler, Deneyciler, Folklorculuk, Dizisel

Yazıcılık, Somut Müzikçiler, Gerçeküstücüler olarak bilinmektedir. Bu akımlardan etkilenen müzisyenler önceki dönemlerden kalan zengin bilgi birikimleri ve yaşadıkları çağın getirileriyle beraber müzik dilinde yeni anlatım biçimlerini ve seslendirme tekniklerini yapıtlarıyla ifade etmişlerdir. Müzikte izlenimcilik akımının öncüsü olarak bilinen Fransız besteci Claude Debussy (1862-1918) ürettiği yapıtlarla atonal müzik kavramının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Debussy'nin ardından Avusturya-Macaristanlı besteci Arnold Schönberg (1874-1951) atonal müzik zemininden yararlanarak “On iki ton” tekniğini yaratmış ve müzikte kompozisyon dilinde önemli bir gelişme kaydetmiştir (Mimaroğlu, 1999: 120-153). 20. yüzyılda müzikteki bu önemli gelişmelerin ortaya çıkma süreci üç döneme ayrılarak incelenmektedir. Yıllara göre, 1900-1918 arasında yeni sesler üzerine arayışlar ve denemeler, 1919-1945 arasında klasisizme dönüş ve dizisel yazıda gelişmeler, 1945 ve sonrasında ise doğal seslerin denenmesi ve yeni kompozisyon stillerinin ortaya çıkması halinde üçe ayrılmaktadır (Kaygısız, 2004: 255-260). Bu dönemin müziğindeki modern yaklaşımlar çoklu tonalite kavramına geçilmesi, ton dışı sesler ve yeni akor dizilimlerinin kullanılmasıyla atonal kavramının oluşturulması temelinde gelişme göstermiştir. Ritim ve ölçü biçimlerinde aynı anda iki farklı ölçü ve ritim kalıplarının üst üste kullanılması, süslemeli ses efektlerinde yeni semboller ve kalıpların denenmesi, sonat gibi eski form biçimlerinden uzaklaşılması ve yeni formların oluşturulması gibi kavramların ortaya çıkmasıyla müzik dilinde teori ve icra bakımından modern gelişmeler yaşanmıştır (Mimaroğlu, 1999: 119).

20. yüzyılda tonal müziğin terk edilmeye başlanması, atonal ve on iki ton sistemi kavramların ortaya çıkması, müzikte ses ve teknik yapılarla keskin bir değişimi simgelemektedir. Birçok besteci yeni müzik diline hâkim eserler üretirken müzikte alışılmış seslerden uzaklaşması bazı müzisyenler ve dinleyiciler tarafından estetik bulunmamıştır. Ancak her sanat dalında olduğu gibi eski yapıların korunması gerektiği fikrini savunan sanatçıların olduğu bilinmektedir. Bu yaklaşımlar postmodernizm kavramının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Müzikte postmodernizm eski müziklere ait yapılardan kopmadan, anımsatıcı biçimde yeni müzik çalışmalarının yapılmasını kabul etmektedir. Geçmişle bağını koparmamış hem özgür hem de zorlayıcı bir tavır sergilemeden müzikte yeni kavramının kurullarla bir koşul olarak değerlendirilmediği anlayışları içermektedir. Sanat alanlarının birçoğunda olduğu gibi müzikte de en belirgin şekilde geriye dönüş olarak yorumlanmaktadır (Chevassus, 2011: 15).

20.yüzyılda, klasik Batı müziğindeki modern yaklaşımların, yeni sesler ve melodi kullanımlarının çalgıların tınısal yapısını ve çalma

tekniklerini geliştirdiği, dolayısıyla viyolanın da bu yeni gelişmelere dâhil olduğu bilinmektedir. Modern döneme kadar viyolanın, keman kadar çalgı kimliğinin ön plana çıkmadığı bilinmektedir. 20.yüzyıldaki viyola icracıları bu durumun, viyola için üretilen orijinal eser sayısının az ve farklı çalgılardan viyolaya uyarlanmış eserlerle sınırlı bir repertuvara sahip olmasından kaynaklandığına dikkat çekmişlerdir. Dönemin viyola icracılarının viyolanın farklı ve özel bir çalgı kimliğine ulaşması adına yeni eserlerin üretilmesi için bestecilere eser talebinde buldukları bilinmektedir. Modern dönemin önemli müzisyenlerinden Watson Forbes, Lillian Fuchs, Leonard Mogill, Johannes Palaschko, Enrico Polo, William Primrose, Lionel Tertis ve Maurice Vieux, viyolanın teknik çalma özelliklerinin daha iyi öğrenilmesi ve alto ses rengiyle müzikal özelliklerinin daha belirgin hale gelmesi için orijinal eserler üretilmesini ve eski eserlerin tekrar düzenlenmesini sağlamışlardır. Bu isimlerin çalışmaları doğrultusunda çağdaşları olan P. Hindemith, R. Clarke, B. Bartok, A. Schinittke, K. Penderecki ve W. Walton gibi besteciler ve virtüözler de viyola repertuvarına çağdaş ve orijinal eserlerle katkıda bulunarak viyolaya özel bir çalgı kimliği kazandırmışlardır (Riley, 1993: 185-186).

Bu dönemde, viyolanın solo repertuvarının orijinal eserlere sahip olduğu anlaşılmaktadır. 20. yüzyıldaki gelişmeler doğrultusunda viyola, bestecilerin özel ilgi duyduğu bir ses olarak sadece solo değil, oda müziği eserlerinde de ön plana çıkan melodik pasajlarda kullanıldığı bilinmektedir. Dönemin önemli bestecilerinden Claude Debussy, Maurice Ravel ve Albert Roussel viyolayı oda müziği eserlerinde önemli melodik geçişlerde, armoniklerde ve hızlı çalınması gereken pasajlarda öne çıkararak teknik açıdan zor seviye icra gerektiren melodilerde kullanmışlardır (Uscher, 1980: 53). Bu anlamda 20. yüzyılda viyolanın klasik Batı müziğinde yaylı çalgılar arasında solo ve eşlik çalgı olarak yeni eserlerle zengin bir repertuvara sahip olduğu görülmektedir.

YÖNTEM

Araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan belgesel tarama yöntemi kullanılmış; kavramsal içeriğe bağlı olarak açıklanmak üzere elde edilen bulgular ise betimsel yöntem ile aktarılmıştır. Belgesel tarama yöntemi var olan kayıt ve belgelerin incelenmesi için uygulanmaktadır (Karasar,2006:183). Ulaşılan veriler neticesinde araştırma, 21. yüzyılda viyola için eser üreten ve çalışmalarıyla ön plana çıkan Kaija Saariaho, Jörg Widmann, Jennifer Higdon ve Brett Dean olmak üzere dört besteciyle sınırlandırılmıştır.

Araştırmanın Modeli

Araştırmanın bulgular kısmında, bestecilerin biyografilerine ve yeni kompozisyon fikirlerinde viyolayı neden tercih ettikleriyle ilgili açıklamalarına yer verilmiştir. Bestecilerin kompozisyonlarında viyolayı tercih etme nedenlerine ilişkin incelenen ifadeleri betimsel yöntemle açıklanmaktadır. Araştırma modeli içeren betimsel yöntem ile bir konu hakkındaki görüşler, tutum ve yargılar tespit edilmektedir. Bu tespitler ile ortaya çıkan durum hakkında bir karara varılması amacıyla betimleme yöntemi araştırmalarda baştan sona kullanılmaktadır (Cebeci,2010:7).

Çalışma Evreni

Araştırmanın evrenini, yapılan alan ve literatür taraması ile ulaşılan kaynaklar neticesinde 21. yüzyılda kompozisyonlarında viyolaya yer veren, kompozisyonlarını nasıl oluşturduklarıyla ilgili açıklamalarda bulunan ve çağdaş yaklaşımlarıyla ön plana çıkmış Kaija Saariaho, Jörg Widmann, Jennifer Higdon ve Brett Dean olmak üzere dört besteci oluşturmaktadır.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada, dört besteciye ait biyografi bilgileri ve kompozisyonlarına ilişkin açıklamalarıyla ilgili veriler, belge tarama yöntemiyle, internet üzerinden erişilen dergilerde, yayımlanmış makaleler ve kayıt altına alınmış röportajlar ile bestecilerin kişisel sayfalarında tanıtım amaçlı yer verilmiş yazınsal kaynaklar incelenerek toplanmıştır.

Verilerin Analizi

Araştırmada elde edilen veriler betimsel analiz yöntemiyle açıklanmaktadır. Betimsel analiz, araştırmada elde edilen bulguların, araştırma konusuyla ilgili önceden belirlenen ve açıklanan kavramsal içeriğe göre düzenlenerek anlaşılır biçimde yorumlanmasıdır. Betimsel analiz yöntemiyle, bulgular arasında neden-sonuç ilişkisi kurulabilir ve araştırma konusunun tematik çerçevesine göre olgular karşılaştırılabilir. Bu doğrultuda araştırmacı analizlerin sonucuna bağlı olarak ileriye dönük tahminini yorumlarda da bulunabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2021:243-244).

BULGULAR ve YORUMLAR

21. Yüzyılda Çağdaş Bestecilerin Yeni Kompozisyon Fikirlerinde Viyolanın Yeri

21. yüzyıla geçişle beraber klasik Batı müziğinde önemli bir değişimin veya bir kesintinin yaşanmadığı, çağdaş sanat akımlarını izleyen müzisyenlerin bu akımlara yönelik çalışmalarını aynı kararlılıkla devam ettirdikleri düşünülmektedir. Müziğin, her yeniçağın başlangıcında, Antik Yunan (M.Ö. 1500) döneminden itibaren Ortaçağ, Rönesans, Barok, Klasik, Romantik, Modern ve Çağdaş dönemler olarak farklı isimlerle tanımlanması, 21. yüzyıla geçişte de aynı biçimde yeni bir dönem ismiyle tanımlanacağı düşüncesini doğurmaktadır. Yeniçağda yeni bir müzik döneminin ortaya çıkması gibi bir beklentinin postmodernizm kavramının ortaya çıkışıyla beraber estetik kaygılar nedeniyle kesintiye uğradığı ancak yeni müzik denemelerinin dinleyici ve icracı beğenisine yönelik bir kaygı taşınmadan yapıldığı düşünülmektedir. Modernizm ile beraber, 1970'lerde bilgisayar ses sentezi, gürültü kompozisyonu, yeni karmaşıklık, spektral müzik ve minimalizmdeki gelişmelerden bu yana 21. yüzyıla geçişte büyük bir yenilik olmadığı ve müziğin kararlılıkla devam etmesine avangardın grileşmesinin sebep olduğu düşünülmektedir (Griffiths, 2010: 409-412). 21. yüzyılda da çağdaş sanat akımlarını izleyen, yeni bir akıma kapı açan ya da bireysel fikirleriyle herhangi bir kavramı tanımlama kaygısı taşımadan eser üreten besteciler olduğu bilinmektedir. Eski müziklere ait bilgi birikiminden de yararlanarak yeni fikirler yaratan besteciler, klasik Batı müziğine solo, oda müziği ve orkestra türlerinde olmak üzere çağdaş kompozisyonlarıyla katkıda bulunmaya devam etmektedirler.

21. yüzyılda da viyola çalgısı klasik Batı müziği kompozisyonlarında solo ve eşlik çalgı olarak kullanılmakta; çalgı kimliğine yeni ses denemeleriyle ve teknik çalışmalarla katkı verilmektedir. Örneğin; Görgülü'nün (2006) "20. Yüzyıl Çağdaş Türk Müziği'nde Viyola Repertuarı" adlı yüksek lisans tezindeki açıklamalarına göre 2000-2005 yılları arasında viyola için kompozisyon üreten 12 çağdaş Türk bestecinin 16 farklı kompozisyonu olduğu anlaşılmaktadır. Bestecilerin viyola kompozisyonlarıyla ilgili bilgilere ulaşmayı sağlayan diğer kaynaklardan biri de internette yer alan müzikle ilgili nota, ses ve belgelerin yayımlandığı sitelerdir. Bu internet sitelerinden bir olan "en-academic.com" sitesinde, 2000-2007 yılları arasında solo viyola kompozisyonları olan 27 farklı besteciye ve 34 esere ilişkin bilgiye yer verildiği görülmektedir. Bir başka kaynak ise IMSLP (Uluslararası

Müzik Notaları Kütüphanesi Projesi) adıyla bilinen müzik kütüphanesine ait “imslp.org” sitesidir. Bu internet sitesinde 42 bestecinin 2000-2022 yılları arasında ürettiği 82 adet solo viyola eserine yer verilmiştir. Bu eserlerden bazılarının sonat, sonatin, canon, romans ve partita gibi bilinen müzik türlerinde yazıldığı görülmektedir (Karademir,2022: 43-51). Bu kaynaklardan edinilen bilgilere göre 21. yüzyılın ilk 22 yılını kapsayan süreçte 81 bestecinin 132 farklı viyola eserinin olduğu ve bestecilerin farklı kompozisyon fikirlerini işlerken viyolayı tercih ederek repertuvarına katkı sağladıkları anlaşılmaktadır.

21. yüzyılda alanında önde gelen çağdaş besteci ve viyola virtüözü Garth Knox, viyolada klasik çalma tekniklerinden farklı bir yaklaşımla viyolaya yeni ve ileri seviye icra teknikleri kazandıran kompozisyonlar üzerinde çalışmaktadır. Knox bu yeni tekniklerin ortaya çıkma sebebini şöyle açıklamıştır:

“Klasik müzik yorumcuları, teknik çalışmaları (gamlar, arpejler, parmak etütleri vb.) yaparken, faydalı olacağı bilgisinden emin olarak çalışabilirler. Ancak günümüzde yeni müzikteki tarzların aşırı çeşitliliği nedeniyle artık yeni bir parçanın üretilmesi ilişkin taleplere cevap vermek için yeni bir çalma tekniğini inşa etme durumu daha sık görülmektedir. Bununla birlikte incelenebilecek teknikler vardır, bunlara “genişletilmiş teknikler” (genellikle biraz daha ileri seviye klasik teknikler anlamına gelir) denir. Aklıma bu teknikleri gösteren bir dizi eser yazma fikri geldi” (Garthknox, t.y)¹.

Knox, genişletilmiş teknikler kavramıyla, viyola kompozisyonlarındaki ileri seviye icra gerektiren pasajlara dikkat çekerek bu pasajların nasıl çalınacağıyla ilgili açıklayıcı bir teknik çalışma metodunun gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Bu anlamda çağdaş bestecilerin viyolayı yeni kompozisyon fikirlerinde tercih ederken çalma tekniklerini ve ses özelliklerini işleme biçimlerinde zor denilebilecek ileri seviye çalma teknikleri kullandıkları ve detaylı bir çalışmayı gerektiren pasajlar ürettikleri anlaşılmaktadır. Bestecilerin kompozisyonlarında bu ileri seviye icrayı gerektiren pasajları üretme yaklaşımlarıyla yeni seslendirme tekniklerini ortaya çıkardıkları düşünülmektedir. Çünkü bu yaklaşımların önceki dönemde de bestecilerin duygu ve düşüncelerini aktarırken seslendirmede yeni ifade araçlarına ihtiyaç duymalarını sağladığı ve yeni seslendirme tekniklerini tanımlamak için yeni semboller ürettikleri bilinmektedir. Bu semboller yeni ses efektleri olarak literatüre geçmiştir. Ses efektleri duyum olarak, sessizlik, doğal ve yapay armonikler, standart dışı akortlamalar, glisando ve ayrıca geleneksel

¹ t.y: tarihi yok (kısaltma)

pizzicato kullanımına devam edilerek kullanılmıştır. Yay ve parmak kullanımında ise sol elde “buzz” terimiyle telin tırnağa karşı titreşimi, parmağın mızrap gibi kullanılarak çalındığı pizzicatolar, yay kullanımında “tremolo”, yayın tahta kısmıyla “col legno”, yay tuşeye yaklaştırılarak “sul tasto”, yay köprüye yaklaştırılarak ponticello gibi terimler ve sembollerinin kullanıldığı bilinmektedir (Kostka, 2006: 225-226).

Araştırmada, çağdaş bestecilerin viyolayla ilgili çalışmalarından ve Knox’un da ifade ettiği konudan yola çıkılarak; bestecilerin yeni kompozisyonlarında ifade etmek istedikleri duygu ve düşünceleri işlerken viyolanın çalma tekniklerine bağlı olarak ses özelliklerini tercih ettikleri ve aynı zamanda yeni ses denemeleriyle yeni çalma tekniklerinin oluşmasına kaynak sağladıkları düşünülmektedir.

Müzik tarihinde talep ve sipariş üzerine üretilen kompozisyon geleneğinin 21. yüzyılda da devam ettiği; viyola için yazılan kompozisyonların hem viyolacılar hem de besteciler tarafından gelen talep veya sipariş ile üretildiği bilinmektedir. Örneğin; Curtis Müzik Enstitüsünde ve Julliard Müzik Okulunda viyola eğitimcisi ve virtüöz Hsin-Yun Huang çağdaş bestecilerden yeni viyola kompozisyonları üretmelerini talep etmiştir. Diğer yandan Huang’ın talebi dışında da ona özel olarak viyola için kompozisyon yazan besteciler olduğu bilinmektedir. Steven Mackey 2007 yılında “Ground Swell”i, 2005’te besteci Shih-Hui Chen “Remembrance”ı, 2011’de Poul Ruders “Romances”ı bestelemiş ve Huang bu eserleri uluslararası sahnelerde seslendirerek büyük bir beğeni toplamıştır (Hsinyunhuang, t.y.)¹. Bu anlamda sipariş ve talep üzerine yeni kompozisyonların üretildiği örneklerin çoğaltılabileceği düşünülerek, viyola için yazılan yeni kompozisyonların oluşturulma aşamasında bestecilerin işledikleri fikirlerin ve temaların neler olduğu merak edilmektedir.

Makalenin bu bölümünde araştırmanın problem cümlesi olan “Çağdaş Bestecilerin Yeni Kompozisyon Fikirlerinin Oluşumunda Viyolanın Yeri Nedir?” sorusuna ilişkin bulgular açıklanmak üzere, Kaija Saariaho, Jörg Widmann, Jennifer Higdon ve Brett Dean’e ait kısa biyografi bilgilerine ve viyola kompozisyonlarına ilişkin açıklamalarına yer verilmektedir.

¹ t.y: tarihi yok (kısaltma)

Kaija Saariaho

Dünyanın önde gelen besteci ve icracılarından biri olan Kaija Saariaho 1952'de Helsinki'de doğdu. Sibelius Akademisi'nde öncü modernist Paavo Heininen ile çalıştı. 1982'den itibaren ise Paris'teki IRCAM araştırma enstitüsünde çalışmalarına devam etti. Saariaho, IRCAM'da bilgisayar destekli kompozisyon tekniklerini geliştirdi ve bant üzerinde canlı elektroniklerle çalışma konusunda deneyim kazandı. Yoğun ses kütlelerinin yavaş dönüşümlerle şekillendirilmesine vurgu yapmasını sağlayan bu deneyimler Saariaho'nun orkestra için yazmaya olan yaklaşımını etkiledi. IRCAM'dan önce Saariaho, Fransız "spektralist" bestecilerin ses spektrumunun bilgisayar analizine dayanan tekniklerine ilişkin analitik bir yaklaşım gösterdi. Bu analitik yaklaşım ona, harmonik yapılar oluşturmak için kendi yöntemini geliştirmenin yanı sıra harmonikler, mikrotonali ve saf tondan tiz olmayan gürültüye kadar uzanan ayrıntılı ses sürekliliğini kullanan notasyonu geliştirme konusunda ilham verdi. Saariaho, daha sonra operaya dönüş yaparak L'Amour de loin", "Adriana Mater", "Emilie", "Château de l'âme", "Oltra mar", "Quatre Instants", "La Passion de Simone" adlı eserlerde vokal ses üzerine çalışmalar yapmıştır. Bu eserler onun sesler için yazma deneyimini, daha düzenli tekrarların eşlik ettiği yeni bir modal yönelimli melodi damarını ortaya çıkarmış ve bestecilik dilinin bir miktar netleşmesini sağlamıştır. Sonraları yön değişikliği yapan Saariaho, flüt ve oda orkestrası için Aile du Songe (2001) ve büyük orkestra için Orion (2002), çello ve orkestra için Notes on Light (2006) ve Bergman'dan ilham aldığı Laterna Magica (2006) eserlerini üretmiştir. Saariaho, Grawemeyer, Wihuri ve Nemmers olmak üzere büyük bestecilik ödüllerinin sahibi olmuştur. Kaija Saariaho'nun müzikleri, Müzik Satış Şirketleri Grubunun bir parçası olan Chester Music ve Edition Wilhelm Hansen tarafından özel olarak yayınlanmaktadır (Saariaho, 2015).

Saariaho, müzikte bilgisayar analizli ses spektrumları işleyen ve elektronik sesi klasik Batı müziği türündeki kompozisyonlarında işleyen çağdaş bestecilerdendir. Saariaho'nun "Vent Nocturne" adlı solo viyola eseri de elektronik ses eşliğinde çalınan eserlerden biridir. Eser, virtüöz Garth Knox tarafından seslendirilmiş ve konser kaydı bir video halinde internette yayınlanmıştır (Youtube, 2021).

Saariaho kompozisyonunu oluşturma aşamasında viyolayla ilgili fikirlerini şöyle açıklamaktadır:

"Vent nocturne ("Gece Rüzgarı") fikri aklıma ilk kez Georg Trakl'in şiirlerinin iki dilli bir baskısını okurken geldi. İki dilin (Almanca ve Fransızca) bu eşzamanlılığı beni viyola ve elektronik arasındaki ilişki

üzerine düşünmeye yöneltti. Eser iki bölümden oluşuyor: Sombres aynalar ("Karanlık Aynalar") ve Soupirs de l'obscur ("Belirsizliğin Nefesleri"). Bunlar, adlarından da anlaşılacağı gibi, önce simetrik düşünmeye, sonra da cümleleri tamamlayan iç çekişten pek de farklı olmayan glisandonun varyasyonuna odaklanır. Benim için viyola sesi her zaman nefes alma sesini çağrıştırmıştır ve nefes alma sesi rüzgârla birlikte elektronik parçanın önemli bir unsuru haline gelmiştir" (Saariaho, 2015).

Jörg Widmann

Alman besteci ve virtüöz Jörg Widmann, 19 Haziran 1973'te Münih'te doğdu. 1994-1995 yıllarında Münih'teki Hochschule für Musik'te hocası Gerd Starke'den ve daha sonra New York'taki Juilliard School'da hocası Charles Neidich'ten klarnet eğitimi aldı. 1997-1999 yıllarında Karlsruhe'de Heiner Goebbels ve Wolfgang Rihm ile çalışmalarına devam etti. Widmann'ın düzenli olarak Daniel Barenboim, Tabea Zimmermann, Heinz Holliger, Andrés Schiff, Kim Kashkashian ve Hélène Grimaud gibi müzisyenlerle konserler vermektedir. Widmann'ın kompozisyonlarının çekirdeğini yaylı çalgılar dördlüsü oluşturur: Yaylı Çalgılar Dördlüsü No. I eseri (1997), Choralquartett (2003/2006) ve 2003 yılında Arditti Quartet ve Jagdquartett tarafından seslendirilmiştir. Kasım 2015'te Paris Orkestrası ve solist Antoine Tamestit tarafından prömiyeri yapılan Widmann'ın Viyola Konçertosu ile 2018'de yazılan Carolin Widmann için 2 No'lu Keman Konçertosu enstrümanların ses olanaklarını benzersiz bir şekilde ortaya koyan eserlerindedir. Jörg Widmann, besteleriyle çok sayıda ödül almıştır. Berlin ve Bavyera Güzel Sanatlar Akademisi, Hamburg'daki Özgür Sanat Akademisi, Alman Dramatik Sanatlar Akademisi ve Mainz Bilim ve Edebiyat Akademisi'nin tam üyesidir. Berlin Deutsches Senfoni Orkestrası, Cleveland Orkestrası, Salzburg Festivali, Lucerne Festivali, Köln Filarmoni, Viyana Konzerthaus ve Berlin Filarmoni Orkestrası'nın misafir bestecisi olarak görev yapmıştır. Widmann, Viyola Konçertosu'nu bilinen klasik konçerto seslendirme tarzından farklı bir biçimde ele almıştır. Klasik konçertoların sahnede seslendirilme biçiminde icracı sahnenin önünde ve ortasında yer alırken Widmann bu seslendirme şeklini değiştirerek, icracının sahnede dolaşması, yüksek sesle enstrümanların akort edilmesi ve son derece zor pasajlar arasındaki geçişlerde çığlık atılması gibi şaşırtıcı temalar kullanmıştır. Widmann klasik Batı müziğinin geleneklerine oldukça hâkim bir bestecidir; ancak eski ile yeni müziğin karışımı Widmann'ın tüm eserlerinde, özellikle de konçertolarında

belirgindir (Joergwidmann, t.y.)¹

Jörg Widmann'ın Viola Konçertosu virtüöz Antoine Tamestit tarafından seslendirilmiş ve konser kaydı internette yayınlanmıştır (Youtube, 2018). Widmann'ın kompozisyonundaki fikirler çağdaş yaklaşımların yeniye keskin bir dönüşünün olduğu anlamını taşıyor olabilir; ancak klasik Batı müziğinin geleneklerini reddetmediğini ve böyle bir hedefinin olmadığını Viola Konçertosuna ilişkin 2015'te verdiği bir röportajda net bir şekilde şöyle açıklamaktadır:

“Konserlerime katılan birisinin benim müzik dilimle, zamanımızı nasıl gördüğümle ve ayrıca geçmişin müziğini nasıl gördüğümle ilgili bir şeyler deneyimleyeceğini düşünüyorum. Gerçekten Klasik, Romantik ve Barok'u birleştirmeye çalışıyorum. İlk bakışta birbirine ait olmayan iki şeyi birleştirmek her zaman önemlidir. Benim için viyola her zaman her şeyden önce olağanüstü bir vokal enstrümanı olmuştur. Benim için bir müzisyen olarak viyolayla oda müziği çalmak dünyanın en güzel şeylerinden biri. Başka herhangi bir yaylı çalgıda düşünilemeyecek hikâyeler yalnızca viyolanın C teliyle anlatılabilir. Viyola Konçertosunun ana ortamı ütöpic bir ülkedir: başlangıçta yabancı hissi veren bir alan, mümkün olan ve olmayan tüm varyasyonlarda yalnızca viola pizzicati'nin doldurduğu; sonra hayali bir doğu masal diyarından bir özlem şarkısı olarak; nihayet eserin en önemli parçasını, viyola için bir aryayı ve son derece sessiz yaylıları ortaya çıkaran sanatsal açıdan saçma ustalık çağlayanlarına dalma; batık bir dünyaya acı verici samimi bir veda” (Michaelwriteswords, 2015).

Jennifer Higdon

Amerikalı besteci Jennifer Higdon 1962'de Brooklyn'de doğdu. 18 yaşında resmi müzik çalışmalarına başladı ve 21 yaşında çağdaş klasik müziğin önemli isimlerinden biri haline geldi. Higdon'un çalışmaları orkestra, oda müziği, nefesli orkestra, vokal, koro ve operaya kadar çok çeşitli türleri temsil ediyor. Amerikan Orkestraları Birliği, onun Amerika'nın en sık icra edilen bestecilerinden biri olduğunu bildirmiştir. Higdon bariton Thomas Hampson, piyanistlerden Yuja Wang ve Gary Graffman, kemancıardan Nadja Salerno-Sonnenberg, Jennifer Koh ve Hilary Hahn gibi sanatçılar için de eserler yazmıştır. Keman Konçertosu ile 2010 Pulitzer Müzik Ödülü'nü aldı ve komisyon bu eseri "akıcı lirizmi göz kamaştırıcı ustalıkla birleştiren son derece ilgi çekici bir parça" olarak nitelendirdi. 2016-17 ve 2017-18 akademik yıllarında Missouri Kansas

¹ t.y: tarihi yok (kısaltma)

City Üniversitesi'nde görev yaptı. Eserleri 70'in üzerinde CD'ye kaydedildi. Higdon, kariyeri boyunca En İyi Çağdaş Klasik Beste dalında üç Grammy kazandı: birincisi 2010'da Vurmalı Çalgı Konçertosu, 2018'de Viyola Konçertosu ve 2020'de Arp Konçertosu. Higdon, Bowling Green Eyalet Üniversitesi'nden Müzik alanında Lisans Derecesi, Curtis Müzik Enstitüsü'nden Sanatçı Diploması, Pensilvanya Üniversitesi'nden yüksek lisans ve doktora derecelerini aldı. Hartt School ve Bowling Green Eyalet Üniversitesi'nden kendisine fahri doktora unvanı verildi. Dr. Higdon'ın müziği yalnızca Lawdon Press tarafından yayınlanmaktadır (Jenniferhigdon, 2009).

Jennifer Higdon'ın Viyola Konçertosu virtüöz Antoine Tamestit tarafından seslendirilmiş ve konser kaydı internette yayınlanmıştır (Youtube, 2020). Hidgon, Viyola Konçertosu hakkında kompozisyon sürecini ve viyolaya ilişkin düşüncelerini klasik müzik dergisi Earrelevant'a verdiği röportajda değinmiştir. Hidgon'un açıklamaları şu şekildedir:

“Viyola Konçertosu ile ilgili önemli faktörlerden biri baş komitenin Kongre Kütüphanesi olmasıdır. Bu eser, kütüphanenin konser serisinin 90. yıl dönümü için, fonu onlarca yıldır pek çok hizmete imza atan Elizabeth Sprague Coolidge'in onuruna sipariş edildi. Kongre Kütüphanesi'ndeki sahne kesinlikle çok küçük, bu yüzden eserin çok daha küçük bir orkestra için yazılması gerektiğini biliyorduk. Viyolanın koyu rengini seviyorum, dolayısıyla konçertonun ilk bölümü çok yavaş ve lirik. Viyolanın ses kalitesi karar vermeme sağladı. Keman Konçertosu gibi üç bölümlü bir konçerto ama bölümler biraz farklı ayarlanmış. Baş eş-komasyon Kongre Kütüphanesi olduğundan, bunun kulağa gerçekten Amerikan gibi gelen bir şey olduğundan emin olmak istedim çünkü orası tam bir Amerikan kurumu. Kemanla enstrümanı çok yukarılara taşıyabilirsiniz, bu da onu dokudan dışarı çıkarır, ama ben viyoladaki alçak sesleri seviyorum. Her zaman zirvede olmayan o zengin sesi seviyorum. Ama kendime çok Amerikalı gelen, ritimlerin çok Amerikalı olduğu bir şey istediğim için kendime bu meydan okumayı koymuştum. Viyola bu düşük aralıklarda çok yavaş kalıyor, bu yüzden onu farklı bir aralığa yükseltmem ve gerçekten her notanın çalması için gereken süreyi düşünmem gerekti. Viyola için yazarken bunu biraz düşünmelisiniz çünkü kelimenin tam anlamıyla o enstrüman için en iyi şekilde çalışan doğru tempoyu bulmalısınız, bu yüzden içinde bazı virtüöz yazılar var. Bu konçertoda kesinlikle virtüöz bir yazı var. Eşlik eden grup olan orkestra için de idare edilebilir bir şey istiyorsunuz. Sürekli bunu düşünmeli ve onları solonun yolundan uzak tutmalısınız. İlginç bir meydan okumaydı. Ayrıca, çok sayıda diğer viyola konçertolarına baktığımda tonlarının biraz

koyu olduğunu fark ettim, bu yüzden çok "yüksek", çok canlı bir parça yapmak için yoğun bir çaba harcadım, çünkü insanlar bunu yapmıyor. Normalde bunu viyolayla ilişkilendirmem. Eserleri incelemeye başladığımda hayrete düştüm. Bulabildiğim her viyola konçertosu oldukça karanlıktı. Daha başlamadan, karanlık olmayan bir şey olacağına karar verdim, bu da başka bir zorluktu” (Earrelevant,2019).

Brett Dean

Besteci, viyolacı ve orkestra şefi olarak tanınan Brett Dean 1961’de Avustralya’da doğdu. 1985 yılında Almanya’ya taşındı ve Berlin Filarmoni Orkestrası’nın bir üyesi olarak on dört yıl boyunca çalıştı ve bestelerini burada üretmeye başladı. Dean’in müziği, aralarında Sir Simon Rattle, Vladimir Jurowski, Simone Young, Daniel Harding, Andris Nelsons, Marin Alsop ve Sakari Oramo'nun da bulunduğu dünyanın önde gelen şefleri ve orkestraları tarafından desteklenmektedir. Çalışmalarının çoğunu, eşi Heather Betts'in sanat eserlerinden ilham aldığı bir dizi kompozisyon da dâhil olmak üzere edebi, politik, çevresel veya görsel uyaranlardan yararlanarak üretmiştir. Viyolacı ve orkestra şefi olarak yoğun bir performans kariyerine sahip olan besteci birçok bestecilik ödülünün sahibi olmuştur. Dünyanın önde gelen orkestralarının birçoğuyla kendi Viyola Konçertosu'nu seslendirmektedir. Uluslararası çok sayıda oda müziği ve senfoni orkestralarında görev almıştır. Brett Dean'in müziği BIS, Chandos, Warner Classics, ECM Records ve ABC Classics için kaydedildi. Öne çıkanlar arasında, Dean yönetimindeki İsveç Oda Orkestrası tarafından gerçekleştirilen Gölge Müziği, Ahit, Kısa Hikâyeler ve Etudenfest ile Sidney Senfoni Orkestrasında Viyola Konçertosu 2016'da BIS'te yayınlandı. Hamlet'in DVD'si Haziran 2018'de Glyndebourne tarafından piyasaya sürüldü ve 2019'da Gramofon Ödülü'nü kazandı (Intermusica, 2023).

Brett Dean'in Viyola Konçertosunu virtüöz Lawrence Power yorumlamış ve konser kaydı internette yayınlanmıştır (Youtube, 2022). Dean'in kompozisyonunu oluşturma aşamalarında viyolayı nasıl değerlendirdiğine ilişkin açıklamaları şöyledir:

“Klasik ve romantik dönemlerin bu tür başyapıtlarından büyük ölçüde yoksun olan viyolacılar, genellikle keman ve çello çalan meslektaşlarımıza göre 20. ve 21. yüzyıl müziğini daha büyük bir tutkuyla kucaklama eğilimindedirler. Burada solo viyola repertuarının da şüphesiz keyifli anları ve güçlü pozitif enerjisi var. Örneğin Bartok konçertosunun ve Hindemith'in "Schwanendreher"inin son bölümleri, viyolaya halktan ilham alan eşsiz bir tazelik ve coşkun bir ses katıyor. Ancak iş viyola

karakterinin gerçek özünü bulmaya geldiğinde, bunlar belki de kuraldan ziyade istisnalardır. Dolayısıyla artık hem besteci hem de icracı olarak viyola konçertosunun biçimine yaklaşma fırsatına sahip olmak eşsiz bir ayrıcalık ve zorluktur. Her şeyden önce, seçtiğim bu ilginç derecede güzel, biraz da esrarengiz enstrümanla olan ilişkim hakkında düşüncelerle doldurdum kendimi. Kişinin kendisi için bir konçerto yazmanın alışılmadık derecede uygulamalı doğurganlığı nedeniyle, aynı zamanda diğer birçok eserimi şekillendiren dış programatik etkilerden veya hikâyelerden uzak, müziğin işleyişine ilişkin düşüncelere de ilham verdi. Bu nedenle bu esere *Viyola Konçertosu* adı verilmiştir. Parça, tasarımdan çok tesadüf eseri, üç bölümden oluşan geleneksel konçerto şeklini takip ediyor. Önemli ikinci ve üçüncü hareketleri tamamladıktan sonra parçanın bir tür "sahne düzenlemesi" gerektirdiğini hissettim. Böylelikle çalışma, eserin bazı ana motiflerinin ve enstrümantal renklerinin orkestrada tanıtıldığı hassas bir ses dünyasına kısa bir ziyaret olan "Fragment" ile başlar ve sonunda solistin yüksek ve dalgalı tepkisini baştan çıkarır. Ancak "Fragment", orkestranın daha uzun olan ikinci bölüm olan "Pursuit"e geçmeden önce yalnızca kısa bir huzur uydusu olarak hizmet ediyor. Adından da anlaşılacağı gibi bu, ilgili herkes için huzursuz bir yolculuktur; solo viyolayı, fırsat bulduğunda içeri girip söz söylemeye çok istekli görünen orkestranın gizli tehdidine karşı savaştan sinirli, yalnız bir figür olarak sunar. Kuş civıltılarından ilham alan flageoletlerin ve yüksek C-string özlemlerinin solo kadansı, kovalamaca devam etmeden önce geçici bir erteleme oluşturur. Bu, pürüzlü bir virtüözlük ve ritmik keskinlik içeren bir müzik; Paul Hindemith, Tom Waits'le bir grupta çalsaydı ortaya çıkabilecek türden bir melez... Parça, viyola'nın şarkı söylediği uzun bir ağıt olan "Veiled and Mysterious" ile kapanıyor. Solo çello ve yaylı perküsyonun buzlu sesleri üzerinde gelişen bir "Klagelied". Solo sesteki ani bir sessizlik ve hassas soru işaretlerinden oluşan bir geçişin ardından, viyola çizgisi yeniden yoğunlukla gelişir, sonunda orkestrayı harekete geçirir ve işi viyoladan devralarak, parça boyunca ifadelerin yer aldığı büyük ölçekli bir tutti bölümünde ortaya çıkar. Sırayla sade ve lirik bir eritme potasına atılır. Bu malzemenin kalıntıları arasında, viyola solosunun tek başına figürü, uzlaşma ve hayal dolu bir atmosferde yeniden ortaya çıkıyor. Obua ve koranglenin dokuma çizgilerinin eşlik ettiği, artık uğraşılmayan ve takip edilmeyen viyola, orta bölümdeki kuş benzeri armoniklerin yeniden gözden geçirilmesiyle bizi biraz kararsız da olsa barişçil bir sonuca yönlendiriyor" (Dean, 2005).

SONUÇ

Makalede, çağdaş viyola kompozisyonlarının oluşturulma fikirleri dört çağdaş besteciye ait açıklamalar doğrultusunda incelenmiştir. Bestecilerin, kompozisyonlarında viyolayı ses ve seslendirme tekniklerine ait özelliklerinin yarattığı çağrışımla benzer şekilde ele aldıkları, ancak temaya ait fikirlerde ayrışarak viyolanın ses ve icra özelliklerini farklı betimleyerek işledikleri anlaşılmaktadır. Bestecilerin kompozisyon fikirlerine yönelik açıklamaları incelenerek, içerikteki sıralamaya göre analiz edilmiştir.

Kaija Saariaho, kompozisyonunu oluştururken iki farklı dilin bir arada kullanıldığı bir şiirden etkilenmiş, bu iki dili viyola ve elektronik ses olarak bir araya getirmiştir. Kompozisyonunda gece, rüzgâr, karanlık, ayna, belirsizlik, nefes, iç çekiş ve simetri temalarını kullanmıştır. Viyolanın sesini, nefes sesine benzeten bestecinin, nefes sesini bir dil olarak ele aldığı ve hem viyolada hem de elektronik seste eş zamanlı kullandığı anlaşılmaktadır. Saariaho'nun eş zamanlı iki dil konusunu kompozisyonunda kullandığı tüm temalar üzerinde işlediği düşünülmektedir. Saariaho elektronik sesi, insana ait nefes sesini canlandırmak için kullanmıştır. İnsanın nefes sesi ve iç çekiş sesini glisando tekniği üzerinden farklı varyasyonlarla anlatmak için viyolayı tercih ettiği görülmektedir. Glisando varyasyonlarını kompozisyonunda kullandığı temalara göre şekillendirdiği ve anlatıcı olan ana karakteri viyola olarak tercih ettiği anlaşılmaktadır. Özetle Saahiaro'nun kompozisyon fikrinin oluşumunda viyolanın ses ve tını özelliklerinin icra tekniklerine kıyasla daha önemli bir yere sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Jörg Widmann'ın viyolayı vokal enstrüman olarak tanımlamasıyla, viyola sesini insan sesine benzettiği, bu anlamda Saariaho gibi insana ait özelliklere odaklanarak vokal sesin ifadelerine göre kompozisyonunu işlediği anlaşılmaktadır. Widmann, vokal sesin ana melodiyi aktardığı şarkı ve arya formlarını tercih etmiştir. Diğer yandan hikâye anlatımlarında viyolanın do telindeki tınının başka enstrümanlara göre daha derin hatta düşünilemeyecek bir anlatım içerdiğini ifade ederek viyola sesini özel kıldığı düşünülmektedir. Widmann'ın viyola sesini ütöpik denilecek hikayeleri ve dünyaları anlatmada işlevsel bulduğu, bu anlamda viyolanın gizemli karakteriyle ütöpik ve akla gelinmeyecek hikayeleri, melankolik karakteriyle de vokal ses özelliğini ifade ettiği düşünülmektedir. Sonuç olarak Widmann viyolanın ses özelliğinin kendisinde yarattığı çağrışımdan yola çıkarak kompozisyonunu oluşturmuştur.

Jennifer Hidgon viyolada, keman gibi parlak olmayan koyu ve alçak ses zenginliğini beğenmektedir. Viyolanın düşük ve yüksek ses aralıklarının müzikteki tempoyu değiştirdiğini bu nedenle düzenli bir tempo sağlamak için ses aralığını yüksek tutarak kompozisyonunu oluşturduğu anlaşılmaktadır. Viyola kompozisyonu üretirken ses özelliklerinin iyi bilinmesine, tempo belirlenirken ve virtüözlük içeren pasajlar yazılırken dikkat edilmesi gerektiğine vurgu yapmaktadır. Diğer yandan daha önce yazılan viyola kompozisyonlarını inceleyen Hidgon, viyolanın ses ve tını özelliği bakımından koyu tarafının çok ele alındığını bu nedenle kompozisyonları karanlık bir anlatıma sahip olduğunu ifade etmektedir. Bu karanlık yapıyı tercih etmeyen Hidgon'ın canlı ve parlak müziğini viyolayla işlemeye odaklandığı anlaşılmaktadır. Sonuç olarak Hidgon da viyolanın ses ve tını özellikleri üzerinden bir yol çizerek, sesiyle standartlaşmış karanlık ve koyu kalıplardan uzaklaşmayı tercih etmiştir. Kompozisyonunu parlak ve canlı müziği ifade edecek yüksek seslerle oluşturduğu ve bir anlamda icra teknikleri açısından zor da olsa viyoladan vazgeçmeyerek kompozisyonunu yazdığı anlaşılmaktadır.

Brett Dean, bir viyola virtüözü olarak bu kompozisyonunu yazmadan önce, daha önce yazılan viyola kompozisyonlarıyla ilgili fikirlerini değerlendiriyor. Dean, hem besteci hem de viyolacı olmanın avantajına bağlı olarak, kompozisyonuna başlamadan önce viyola karakterinin gerçek özünün ne olduğunu sorgulamıştır. Viyolayı esrarengiz ve güzel bir enstrüman olarak gören Dean'in kompozisyonunu ele alırken çağdaş bir yaklaşım kaygısı taşımadan ilerlediği, klasik konçerto formunda üç bölümlü bir eser olmasını tesadüf olarak değerlendirdiği anlaşılmaktadır. Eserin bölümlerinde solo viyolayı insana ait karakteristik özelliklerle donattığı ve orkestrayı da onun etrafındaki dünya gibi işlediği anlaşılmaktadır. Viyolayı tehditlere karşı savaşan, sınırlı ve yalnız, yeri geldiğinde uzlaşmacı, barışçıl ve hayal dolu bir insan figürü olarak sunmaktadır. Birbirini kovalayan iki konunun zaman kazanması adına viyola farklı bir konuma geçerek kuş cıvıltılarını taklit etmektedir. Sonuç olarak, Dean'in viyolaya ses ve icra özellikleri bakımından oldukça hâkim olduğu ve kompozisyonunda, müziğin ritmik yapısını, viyolanın çalma tekniklerindeki özelliklerini ve duygulardaki ifade gücünü iyi yansıttığı anlaşılmaktadır.

21. yüzyılda önde gelen çağdaş bestecilerin, kompozisyonlarını oluşturma aşamalarında viyolanın onlar için belirli temaları çağrıştırdığı; genelde viyola için bir kompozisyon üretme fikrinden çok, ortaya çıkan fikri viyolayla anlatma eğiliminin baskın olduğu anlaşılmaktadır. Diğer yandan besteciler, kompozisyonlarında viyolayı tercih etme nedenlerinde

insanla bağdaşan konularla karakterize ettikleri ortak bir duygu ve fikir yaklaşımı ortaya koymuşlardır.

Araştırma sonucunda, bestecilerin viyolanın ses, tını ve çalma tekniklerini kullanarak, kompozisyonlarında aktarmak istedikleri duygu ve düşünce ifadelerini netlikle açıkladıkları görülmektedir. Bestecilerin çağdaş bir bakış açısıyla farklı dijital seslerle viyolayı bir arada kullandıkları, icra tekniklerini zorlayıcı pasajlar yazdıkları; diğer yandan klasik ve standartlaşmış anlatım biçimleri tercih edilerek, insana ve doğaya ait olayları betimledikleri anlaşılmaktadır. Bestecilerin bu çalışmalarıyla, viyolada yorumculuk becerisini ileri seviyeye taşıdıkları ve teknik olarak sahip olduğu standart özelliklerini geliştirdikleri düşünülmektedir. Üretilen kompozisyonlar sayesinde klasik Batı müziğindeki çağdaş yaklaşımlarda sınırların genişletildiği ve viyolanın çalgı kimliğine yeni değerler kazandırılarak repertuarının zenginleştirildiği sonucuna varılmıştır.

Klasik Batı müziği köklü bir geçmişe sahip, sanat ve estetik kavramlarda anlam bakımından zengin, çalgılarıyla, bestecileri ve icracısıyla klasik yapısı ve zengin kültürüyle her çağda olduğu gibi talep edilen müzik türlerinden biridir. Klasik Batı müziğinin tarihsel gelişim süreci içerisinde her çağda olduğu gibi 21. yüzyılda da yeni yaklaşımlarla beraber zenginleştiği ve popülerliğini yitirmediği anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda, 21.yüzyılda klasik Batı müziği türünün diğer müzik türleri karşısında yok olma tedirginliği taşımayarak popülerlik yarışında olmadığı ve geçmişten beri sahip olduğu kültürel öğelerle, dinleyiciden icracıya, sestem çalgıya her çağda karşılaştığı yeni gelişmeler karşısında yapısının korunacağı düşünülmektedir. Bu araştırma ile, 21. yüzyılda klasik Batı müziğindeki yeni gelişmeler doğrultusunda viyolanın çalgı kimliği ve yeri hakkında genel bir gözlem ve değerlendirme ortaya konulmak istenmiştir. Bu anlamda makalede incelenen dört bestecinin, çağdaş yaklaşımlarıyla genelde klasik Batı müziğine, özelde ise viyola çalgısına ilişkin katkılarının belirlenmesiyle, günceli anlamak ve ileriye dönük gelişmeleri tahmin ederek değerlendirmek açısından kaynak oluşturacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Cebeci, S. (2010). Bilimsel Araştırma Ve Yazma Teknikleri. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti.
- Chevassus, B. R. (2011). Müzikte Postmodernlik. (Çev. İ. Usmanbaş). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Görgülü, Ö. (2006). 20. Yüzyıl Çağdaş Türk Müziği'nde Viyola Repertuarı. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Griffiths, P. (2010). Modern Music And After. Oxford University Press.
- Karademir, E. (2022). 21. Yüzyıl Solo Viyola Eserlerinin Konservatuvar Viyola Eğitiminde Yeri ve Önemi. (Sanatta Yeterlik Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon. DOI: 10.21550/sosbilder.1004461
- Karasar, N. (2006). Bilimsel Araştırma Yöntemi. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kaygısız, M. (2004). Müzik Tarihi- Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Kostka, S. (2006). Teknik Ve Materyallerle Yirminci Yüzyıl Müziği. New Jersey: Pearson Education LTD.
- Mimaroğlu, İ. (1999). Müzik Tarihi. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Riley, M. W. (1993). The History Of The Viola. Michigan, U.S.A: Braun-Brumfield, Ann Arbor.
- Uscher, N. J. (1980). Performance Problems In Selected Twentieth Century Music For Viola. New York University.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2021). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Güncellenmiş 12. Baskı, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Web Kaynakları

- Boosey. Brett Dean Viyola Konçertosu.
<https://www.boosey.com/cr/music/Brett-Dean-Viola-Concerto/47053> (Erişim T. 4.04.2024)
- Cirigliano, M. (2015). Jörg Widmann Viyola Konçertosu.
<https://www.michaelwriteswords.com/jorg-widmann-viola-concerto-antoine-tamestit> (Erişim T. 2.04.2024)

- Earrelevant. (2019). Jennifer Higdon Viyola Konçertosu. <https://www.earrelevant.net/2019/01/jennifer-higdon-discusses-her-viola-concerto/> (Erişim T. 2.04.2024)
- Garth Knox. Viola Spaces. <https://www.garthknox.org/compositions/viola-spaces/> (Erişim T. 20.03.2024)
- Huang, H. Y. Biyografi ve Çalışmaları. <https://www.hsinyunhuang.com/about> (Erişim T. 1.04.2024)
- Intermusica. (2023). Brett Dean Biyografi. <https://www.intermusica.com/artist/Brett-Dean> (Erişim T. 4.04.2024)
- Jennifer Higdon. Biyografi. <http://jenniferhigdon.com/biography.htm>, (Erişim T. 2.04.2024)
- Jörg Widmann. Biyografi. <https://www.joergwidmann.com/vita-en.html> (Erişim T. 2.04.2024)
- Saariaho, K. (2015). Biyografi ve Vent Nocturne Eseri. <https://saariaho.org/> (Erişim T. 25.03.2024)
- Youtube. (14 Ocak 2021). Kaija Saariaho/ Vent Nocturne/Garth Knox. <https://www.youtube.com/watch?v=9ZiepkhWstE> (Erişim T. 25.03.2024)
- Youtube. (2 Mayıs 2020). Jennifer Higdon Viyola Konçertosu Colin Sorgi. <https://www.youtube.com/watch?v=uryzt6Grpns> (Erişim T.5.04.2024)
- Youtube. (21 Ekim 2022). Brett Dean Viyola Konçertosu /Lawrence Power. <https://www.youtube.com/watch?v=Y1tczcoUrSE> (Erişim T. 5.04.2024)
- Youtube. (30 Ocak 2018). Jörg Widmann/Viyola Konçertosu/ Antoine Tamestit. https://www.youtube.com/watch?v=_5WraTt_1_U (Erişim T. 5.04.2024)

OKUL MÜZİK EĞİTİMİNDE VERİMLİLİK Mİ? ETKİLİLİK Mİ? - ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDEN İTİBAREN BİR İNCELEME

*In School Music Education Efficiency or Effectiveness-A Review From
The Early Republican Period Times New Roman*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2024.106

Zümrüt KAPLAN¹
Mümtaz Hakan SAKAR²

Geliş Tarihi: 16.05.2024

Kabul Tarihi: 07.06.2024

Özet

Bu çalışmada Erken Cumhuriyet Dönemi'nden günümüze etkililiği sağlayan müzik dersi yöntem ve uygulamalarının kullanımını incelemek amacıyla, 1923-2023 yılları arasında oluşturulmuş on adet müzik dersi ilkokul-ortaokul öğretim programı ve 1923-2023 yılları arasında oluşturulmuş on yedi adet ilkokul-ortaokul müzik ders kitabı ile bir adet ilkokul müzik dersi öğrenci çalışma kitabı doküman analizi yöntemi ile görsel-yapısal içerik tasarımı, yaratıcı/disiplinlerarası çalışmalar, teknolojik uygulamalar, çalgı eğitimi, popüler müzik bakımından incelenmiştir. Araştırma sonucunda Erken Cumhuriyet Dönemi'nden itibaren oluşturulan ilkokul-ortaokul müzik dersi öğretim programları ve ders kitaplarının görsel-yapısal içerik tasarımı, yaratıcı/disiplinlerarası çalışmalar, teknolojik uygulamalar bakımından öncelikle 1960 yılında gelişim göstermeye başladığı ve özellikle 1990'lı ve 2000'li yıllarla birlikte gelişim hızının belirgin biçimde arttığı, popüler müziklerin eklenmesi ve çalgı eğitimi uygulamaları açısından Erken Cumhuriyet Dönemi'nden itibaren etkin bir gelişim sağlanamadığı çıkarımına varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Verimlilik, Etkililik, Erken Cumhuriyet Dönemi, Okul Müzik Eğitimi.

Abstract

In this study, in order to examine the use of effective music lesson methods and practices from the Early Republican Period to the present, ten music lesson primary-secondary school curricula created between 1923-2023, seventeen primary-secondary school music textbooks created between 1923-2023, and one primary-secondary school music lesson student workbook were examined in terms

¹ Yüksek Lisans Programı Mezunlu, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Müzik Öğretmenliği, İzmir, Türkiye, zumrutk27@gmail.com, ORCID ID: 0009-0005-5299-4515

² Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Müzik Öğretmenliği, İzmir, Türkiye, hakan.sakar@deu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-8248-6195

* Bu makale, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsünde tamamlanmış olan “Türk Modernleşmesi Sürecinde Müzik Eğitimi Politikaları ve Okul Müzik Eğitimine Yansımaları (1923-2023)” adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

of visual-structural content design, creative/interdisciplinary studies, technological applications, instrument education, popular music by document analysis method. As a result of the research, it was concluded that primary-secondary school music course curricula and textbooks created since the Early Republican Period started to develop in 1960 in terms of visual-structural content design, creative/interdisciplinary studies, technological applications, and that this development rate increased significantly especially in the 1990s and 2000s, and that an effective development has not been achieved since the Early Republican Period in terms of the addition of popular music and instrument training practices.

Keywords: *Efficiency, Effectiveness, Early Republican Period, School Music Education.*

GİRİŞ

Peter F. Drucker iş yönetiminde yönetici üzerine çalışmalarını yaparken verimlilik ve etkililik kavramlarını öne sürmüştür. Ona göre etkililik doğru olan işlerin yapılması, verimlilik ise var olan işlerin doğru yapılmasıdır (Akt.:Ekici & Yılmaz, 2002:37). Drucker iş yönetiminde etkililiğin önemini ön plana çıkararak, etkili bir insanın aynı zamanda etkili bir yönetici olabileceğini belirtir. Bunun için üç kriteri sağlamak çok önemlidir. Bunlar zamanı yönetebilme, etkili kararlar alabilme ve katkı sağlamaya odaklanmadır (Drucker & Maciariello, 2006).

Drucker'ın belirttiği bu kavramları okul müzik eğitiminde düşündüğümüzde, okul müzik eğitiminde de bu üç kriterin etkin kılınabildiği etkili yöntemler kullanılıp etkili müzik dersi öğretim programları ve ders kitapları hazırlanarak belirlenen hedefler doğrultusunda etkili okul müzik eğitimi sağlanabilir. Okul müzik eğitiminde geçirilen müzik dersleri zamanı yönetebilme, etkili kararlar alabilme ve katkı sağlamaya yönelik uygun biçimde planlandığında etkililik sağlanabilir. Okul müzik eğitimi bu kriterlere uygun bir biçimde planlanmadığında ise, her zaman verimlilik olabilir yalnız etkililik sağlanmayabilir. Öğretmenler, öğrenciler ve yöneticiler her yıl derslere girip verimli eğitim-öğretim dönemleri geçirebilirler. Müzik ders kitapları verimli olarak hazırlanıp dolu dolu etkinliklerle doldurulmuş olabilir yalnız ne genel olarak müzikal gelişimin sağlanması açısından ne de belirlenen hedefler (ulusal-evrensel/küresel) paralelinde etkililik sağlanmayabilir. Okul müzik eğitiminde etkililiğin sağlanması için etkili müzik öğretim uygulamalarının kullanılıp, okul müzik eğitimi materyallerinin bu uygulamalara göre revize edilmesi gerekmektedir.

Okul müzik eğitimi içerisinde ilk ve orta dereceli okullarda etkili olduğu düşünülen uygulamalar yaratıcı/disiplinlerarası çalışmalar, çalgı eğitimi ve popüler müzik kullanımı, görsel-yapısal/içerik tasarımının

gelişimi ya da teknolojik uygulamalar gibi çağdaş-küresel uygulamalardır. Bu faaliyetlerin etkili olmalarının sebebi bulunduğumuz dünyaya uygun güncel ve öğrenci merkezli uygulamalar olmalarıdır. Ülkemizde ilk ve orta dereceli okullarda da müzik öğretim programı ve ders kitaplarının bu kriterlere göre hazırlanması müzik derslerinde etkili öğrenmeyi sağlayacaktır.

Bu çalışmada ülkemizde okul müzik eğitiminde etkili müzik öğretim yöntem ve uygulamalarını Erken Cumhuriyet Dönemi'nden itibaren incelemek amacıyla, 1923-2023 yılları arasında oluşturulan ilkokul-ortaokul müzik dersi öğretim programları ve müzik ders kitapları etkili müzik öğretim yöntem ve uygulamaları olduğu düşünülen yaratıcı/disiplinlerarası çalışmalar, çalgı eğitimi, popüler müzik kullanımı, teknolojik uygulamalar ve görsel-yapısal/içerik tasarımı gibi parametrelere göre incelenmiştir.

Problem Cümlesi

Erken Cumhuriyet Dönemi'nden günümüze etkililiği sağlayan müzik dersi yöntem ve uygulamalarının 1923-2023 yılları arasında müzik dersi öğretim programları ve ders kitaplarında kullanımı nasıldır?

Alt Problemler

- 1-Yaratıcı/disiplinlerarası çalışmaların kullanımı nasıldır?
- 2-Çalgı eğitimi çalışmalarının kullanımı nasıldır?
- 3-Teknolojik faaliyetlerin kullanımı nasıldır?
- 4-Görsel-yapısal/içerik tasarımının gelişimi nasıldır?
- 5-Popüler müziklerin kullanımı nasıldır?

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada nitel araştırma tekniklerinden doküman analizinin kullanılması planlanmıştır. Nitel araştırma, görüşme, doküman analizi ve gözlem gibi nitel veri toplama metotlarını kapsayan, doğal ortamda olayların bütünsel olarak sunulmasına göre nitel bir sürecin yer aldığı araştırma türüdür (Yıldırım & Şimşek, 2021:37).

Doküman incelemesi, araştırılması amaçlanan konuya ilişkin kavramları kapsayan yazılı dökümanların çözümlemesidir (Yıldırım & Şimşek, 2021:189).

Örneklem/Çalışma Grubu

Bu çalışmanın evreni 1923-2023 yılları arasında oluşturulmuş tüm müzik dersi öğretim programları, ders kitapları ve öğrenci çalışma kitaplarıdır. Çalışmanın örnekleme ise 1923-2023 yılları arasında oluşturulmuş on adet ilkokul-ortaokul müzik dersi öğretim programı ile yine 1923-2023 yılları arasında oluşturulan altı adet ilkokul, on bir adet ortaokul müzik ders kitabı ile bir adet ilkokul öğrenci çalışma kitabıdır.

Araştırmanın örnekleminde yer alan müzik dersi öğretim programları 1923-2023 tarihleri arasında Talim Terbiye Kurulu tarafından kabul edilen tüm ilkokul-ortaokul müzik dersi öğretim programlarıdır. Yine araştırmanın örnekleminde yer alan müzik ders kitapları ve öğrenci çalışma kitapları 1923-2023 yılları arasında yazılan Milli Eğitim Bakanlığı tarafından 3'ü okutulması tavsiye edilmiş, 18'i yaygın eğitimde ders ve çalışma kitabı olarak okutulması kabul edilmiş olan kitaplardır. Araştırmada kullanılan müzik ders ve çalışma kitapları, herhangi bir tarih dilimine yığılma olmadan, 5-10 sene gibi aralıklarla yazılan kitaplar olmasına dikkat edilerek seçilmiştir.

Aşağıdaki tablolarda incelenen programlar ve kitapların seneleri, isimleri, kademeleri gibi bilgiler verilmiştir.

Tablo 1. 1923-2023 Yılları Arasında Oluşturulan ve İncelenen İlkokul-Ortaokul Müzik Dersi Öğretim Programları

Seneler	Program İsimleri
1924	İlkmekteplerin Müfredat Programı
1926	İlkmekteplerin Müfredat Programı
1936	İlkokul Müzik Dersi Öğretim Programı
1948	İlkokul Müzik Dersi Öğretim Programı
1968	İlkokul Müzik Dersi Öğretim Programı
1986	Ortaokul-lise Müzik Dersi Öğretim Programı

1994	İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programı
2006	İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programı
2017	İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programı
2018	İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programı

Tablo 2. 1923-2023 Yılları Arasında Oluşturulan ve İncelenen İlkokul-Ortaokul Müzik Ders Kitapları

Seneler	Kitapların İsimleri	İlkokul/Ortaokul
1927	İlkmekteplere Çocuk Şarkıları	İlkokul
1928	Necati Bey ve Notalı Yeni Çocuk Şarkıları	İlkokul
1943	Ortaokul Müzik Kitabı	Ortaokul
1954	Orta Müzik-1	Ortaokul
1957	Orta Müzik-2	Ortaokul
1961	Ortaokullarda Müzik Eğitimi 3	Ortaokul
1963	İlkokullarda Müzik	İlkokul
1967	Şarkılarla Müzik Eğitimi Ortaokul 1-2-3	Ortaokul
1974	İlkokulda Ünitelere Göre Şarkılar-Oyunlar	İlkokul
1977	İlkokulda Müzik eğitimi	İlkokul
1987	Türkü ve Şarkılarla Yeni Müzik Eğitimi-Ortaokul	Ortaokul
1992	Hayat Kaynağımız Müzik Ortaokul 1-2-3	Ortaokul
1994	İlköğretim Müzik-5	Ortaokul
1997	Şarkılarla ve Türkülerle Temel Müzik Eğitimi	İlkokul
2001	İlköğretim Müzik Ders Kitabı-4	İlkokul

2006	İlköğretim Müzik Ders Kitabı-7	Ortaokul
2014	İlköğretim Müzik Öğrenci Çalışma Kitabı-4	İlkokul
2018	Ortaokul ve İmam Hatip Ortaokulu Müzik Ders Kitabı-7	Ortaokul
2022	Ortaokul ve İmam Hatip Ortaokulu Müzik Ders Kitabı-7	Ortaokul

Veri Toplama Araçları

Bu araştırmada, müzik dersi ilkokul-ortaokul öğretim programları ve ders kitapları nitel araştırma tekniklerinden doküman analizi yöntemi ile incelendiği için veri toplama aracına ihtiyaç duyulmamıştır. Veriler, ilgili literatür taraması yapılarak okul müzik eğitiminde etkili olduğu düşünülen uygulamalar seçilerek bu faaliyetler kapsamında toplanmıştır. İlgili literatür taraması sonucunda öğretim programları ve ders kitaplarında yaratıcı/disiplinlerarası çalışmalar, çalgı eğitimi çalışmaları, görsel-yapısal/içerik tasarımı, popüler müzik kullanımı ve teknolojik faaliyetlerin kullanımının etkili uygulamalar olduğuna karar verilmiş, 1923-2023 yılları arasında oluşturulmuş ve incelenen müzik dersi öğretim programları, ders ve çalışma kitaplarında bu faaliyetlerin kullanım oranı saptanmıştır.

Verilerin Analizi

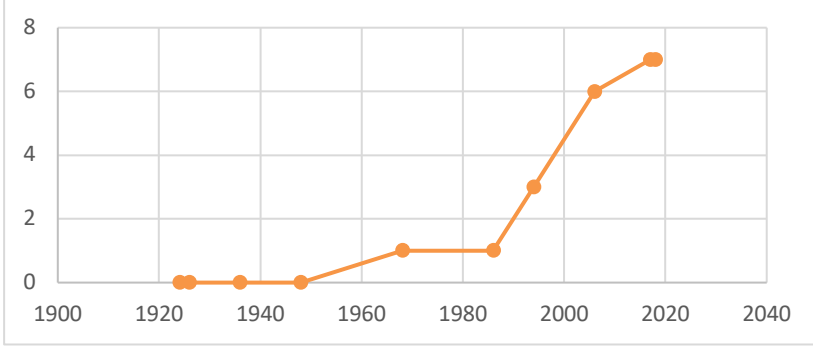
Müzik dersi öğretim programları ve ders kitaplarından toplanan veriler öncelikle sayısal olarak not alınmış, daha sonra bu verilerin öğretim programları ve ders kitaplarında oranları hesaplanarak belirli tarihler içinde okul müzik eğitiminde etkili uygulamaların (çalgı eğitimi, popüler müzikler vs.) kullanım oranının görünebileceği şekilde şekillere aktarılmıştır. Yorumlar, şekiller üzerinde görünen veriler dahilinde Erken Cumhuriyet Dönemi'nden itibaren tarihi süreç içerisinde değişen veriler kapsamında, etkilik kavramı üzerinden yapılmıştır.

BULGULAR ve YORUMLAR

Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

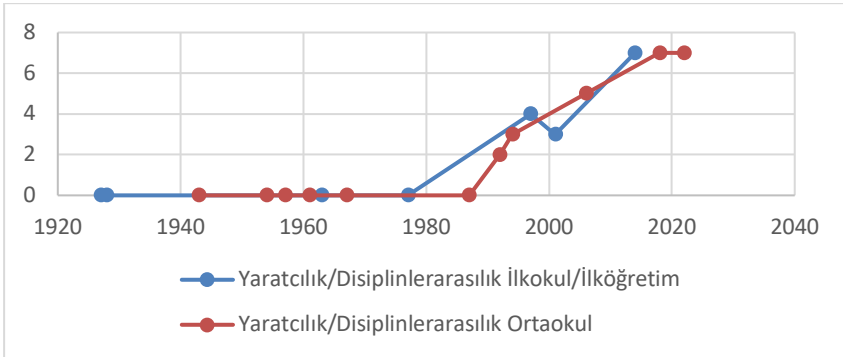
Yaratıcı/disiplinlerarası çalışmaların kullanımı nasıldır?

Şekil 1. Öğretim Programlarındaki Yaratıcı/Disiplinlerarası Çalışmalar ile İlgili İfadeler



Yukarıdaki şekilde incelenen ilkököl ortaokul müzik dersi öğretim programları ve ders kitaplarında yaratıcılık ile ilgili ifadelerin oranı gösterilmektedir. Verilere göre 1960'lı yıllarla birlikte ilkököl-ortaokul müzik dersi öğretim programlarında yaratıcılık/disiplinlerarasılık ile ilgili ifadeler kullanılmaya başlanmıştır. 1990'lı yıllarla birlikte bu ifadeler artmaya başlamıştır. Bu ifadeler özellikle 2000'li yıllarla birlikte hızla artmıştır.

Şekil 2. Ders Kitaplarındaki Yaratıcı/Disiplinlerarası Etkinlikler

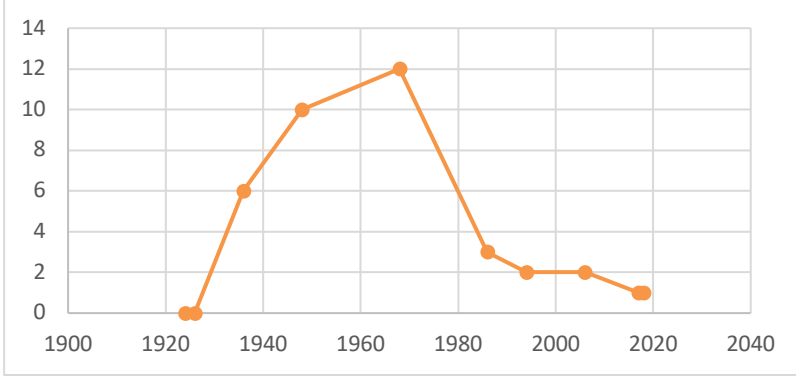


Aynı konu ders kitaplarında incelendiğinde, 1990'lı yıllardan itibaren ders kitaplarında yaratıcı/disiplinlerarası etkinliklere yer vermeye başlandığı görülmektedir. Ders kitaplarında da programlarda olduğu gibi, 1990'lı yıllardan itibaren yaratıcılık/ disiplinlerarasılık ile ilgili faaliyetler artmaya başlamıştır.

İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Çalgı eğitimi çalışmalarının kullanımı nasıldır?

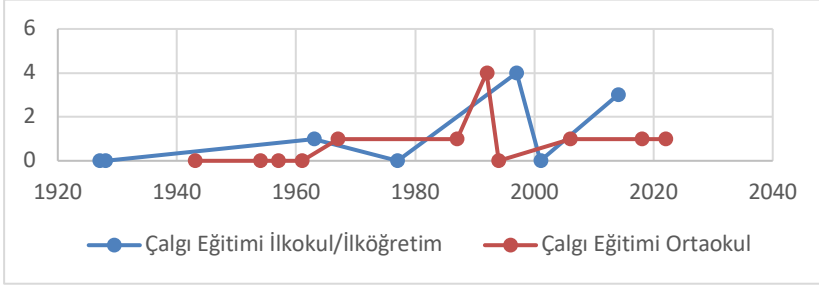
Şekil 3. Öğretim Programlarında Çalgı Eğitimine İlişkin İfadeler



Yukarıdaki şekilde 1923-2023 yılları arasında incelenen öğretim programlarında çalgı eğitimine ilişkin ifadeler görülmektedir. 1936 yılı ile çalgı eğitimine değinilmeye başlanmış, 1960'lı yıllara kadar artış göstermiş, 1980'li yıllarıyla birlikte giderek düşmüştür. 2017 yılıyla birlikte çalma alanı programlardan kaldırılarak hiç yer almamıştır.

Programlarda belirtilen çalgılar incelendiğinde 1936 programında ağız mızıkası, çanlar, perdeli düdükler gibi çalgılar belirtilirken 1948 yılında ilk defa halk çalgısı olan bağlamadan programda belirtilmiştir. 1968 programında halk çalgıları çeşitlendirilerek mey, cura, kabak kemane gibi çalgıların da kullanılabileceği bunların yanı sıra blok flütten ve 1936 ile 1948 yıllarında bahsedilen çalgılardan da söz edilmiştir. 1986 programında batı müziği ve Türk müziği mızraplı çalgılarıyla yaylı çalgıların kullanımı belirtilmiştir. 1994 programında ise herhangi bir çalgı kullanımından bahsedilmeyerek basit çalgı çalışmaları belirtilmiş, 2006 yılında blok flüt ve ritim çalgıları belirtilerek 2017 ve 2018 yılı programlarında çalma alanı kaldırılmıştır.

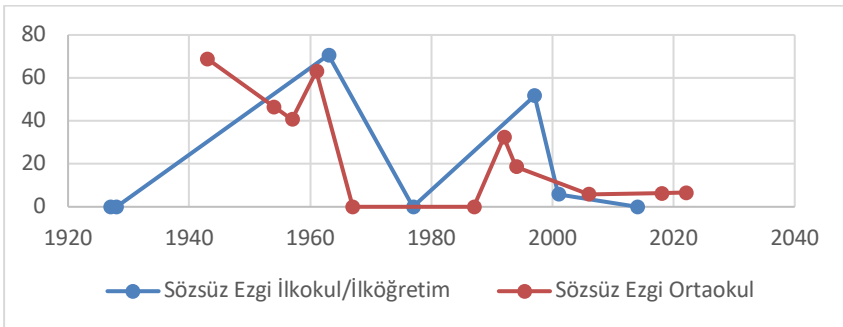
Şekil 4. Ders Kitaplarındaki Çalgı Eğitimi ile İlgili Etkinlikler



Yukarıdaki şekilde 1923 yılından itibaren incelenen ders kitaplarındaki çalgı eğitimine ilişkin ifadelerin oranı görülmektedir. 1963, 1967, 1987, 1994, 2006, 2018, 2022 yıllarına ait kitaplarda çalgı tanıtımıyla ilgili ifadeler, resimler görülmüştür. 1992, 1997, 2014 yıllarına ait kitaplarda ise çalgı resimleriyle birlikte blok flüt öğretimine ilişkin ifadeler görülmüştür. Yalnız bu çalışmalar 1992 yılıyla birlikte de okul müzik eğitiminde etkililiği sağlayacak yoğunluğa erişememiştir. 2014 yılına ait incelenen kitaptan sonra incelenen kitaplarda çalgı tanıtımına ilişkin ifadeler görülmüş yalnız çalgı eğitimine ilişkin hiçbir ifade görülmemiştir.

Ayrıca 1992 yılına ait kitaptan önceki kitaplarda çalgı tanıtım bilgileri ve resimlerinin sadece batı müziği çalgılarından oluştuğu, 1992 yılıyla birlikte özellikle ortaokul kademesine Türk müziği çalgı tanıtım bilgileri ve resimlerinin kitaplara eklendiği görülmüştür.

Şekil 5. Ders Kitaplarındaki Sözsüz Ezgi Oranı



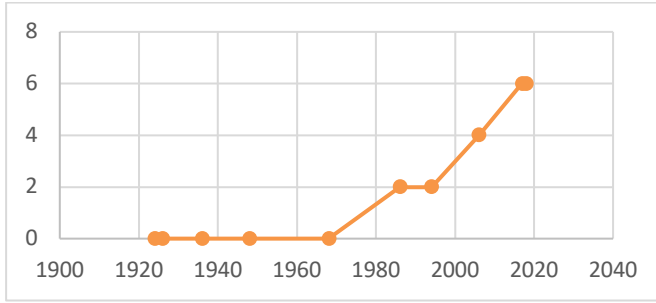
İncelenen kitaplardaki sözsüz ezgi oranının incelenmesinin de çalgı eğitimi ve aynı zamanda temel solfej eğitimiyle ilgili fikir sağlayacağı düşünülmektedir. Yukarıdaki şekilde 1923 yılından itibaren incelenen kitaplardaki sözsüz ezgi oranı görülmektedir. Sözsüz ezgilerin

ders kitaplarında tam olarak belirtilmese de çalgı eğitimiyle veya solfej eğitimiyle ilgili olabileceği düşünülmektedir. 1943 yılından itibaren ders kitaplarında sözsüz ezgilere yer vermeye başlanmış, bu ezgilerin oranı 1960'lı yıllardan itibaren azalmıştır. Özellikle 1943-1960 yılları arasındaki ezgiler ile çalgı eğitimi çalışmaları yapılmış olabileceği düşünülmektedir çünkü bu yıllarda öğretim programlarında çalgıyla ilgili ifadeler bulunmaktadır ve ders kitapları o dönemlerde henüz gelişim göstermediği için kitaplarda bu çalışmalar belirtilmemiş olabilir.

Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

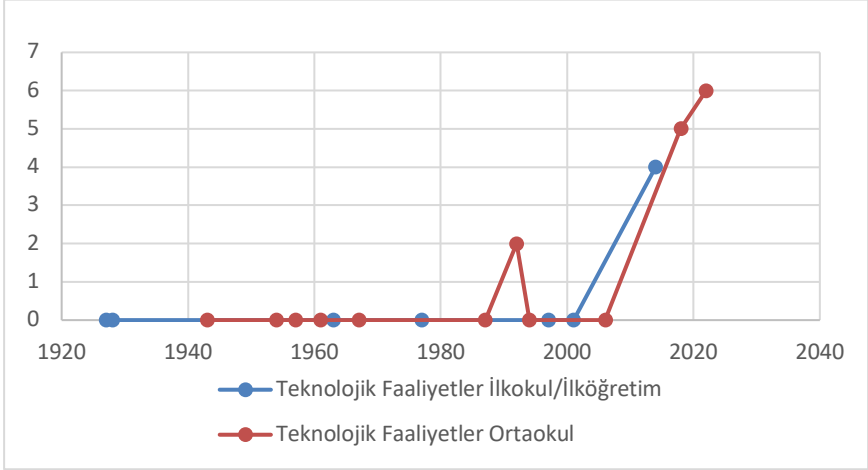
Teknolojik faaliyetlerin kullanımı nasıldır?

Şekil 6. Öğretim Programlarında Belirtilen Teknolojik Faaliyetler



Yukarıdaki şekilde 1923 yılından itibaren ilkökul-ortaokul müzik ders programlarında teknolojik faaliyetlerin kullanım oranı gösterilmektedir. Şekilde görüldüğü üzere 1980'li yıllardan itibaren teknolojik faaliyetlerin kullanımı programlarda belirtilmiştir. Bu ifadelerde ilk olarak Tv, video, radyo gibi müzik dinleme araçlarının kullanılabilceği, daha sonra 2017 ve 2018 programlarında Antropi Teach gibi nota yazım programlarının öğretiminin yapılacağı belirtilmiştir.

Şekil 7. Ders Kitaplarında Belirtilen Teknolojik Faaliyetler

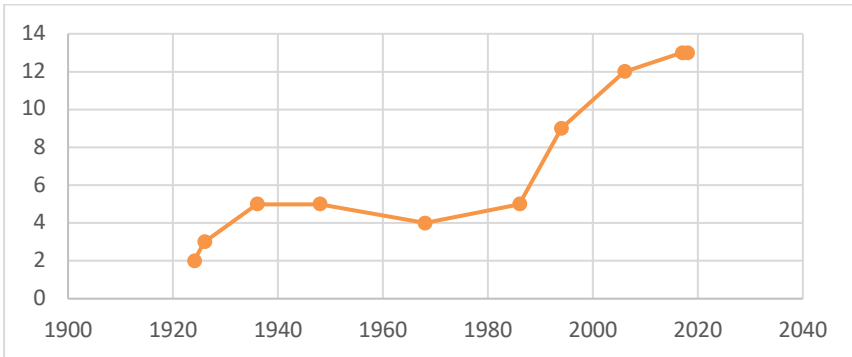


Yukarıdaki şekilde 1923-2023 yılları arasında incelenen müzik ders kitaplarında yer verilen teknolojik faaliyetler belirtilmiştir. Bu faaliyetler öğretim programlarında olduğu gibi 1990'lı yıllarla birlikte başlamıştır. Müzik ders kitaplarında öncelikle müzik dinleme araçlarına yer verilirken 2018 ve 2022 yıllarına ait kitaplarda nota yazım programlarının öğretimine, bilgisayarda flash disk ile müzik kaydetme çalışmalarına yer verilmiştir.

Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Görsel-yapısal/içerik tasarımının gelişimi nasıldır?

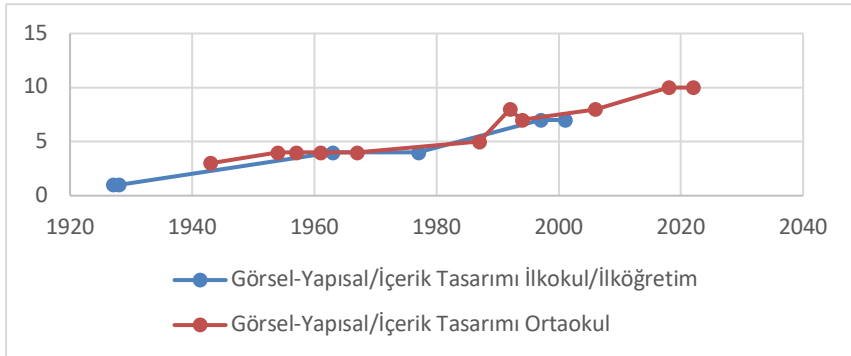
Şekil 8. Öğretim Programlarının Görsel-Yapısal İçerik Tasarımındaki Gelişim



Yukarıdaki şekilde 1923 yılından beridir oluşturulan ilkokul-ortaokul müzik dersi öğretim programlarının görsel-yapısal/içerik tasarımı açısından gösterdiği gelişim oranının tablosu bulunmaktadır. Şekilde görüldüğü üzere özellikle 1990'lı yıllardan itibaren öğretim programlarının içeriği büyük gelişim göstermiştir. 1924 programında genel amaçlar bölümü bile bulunmayıp belirli sınıflar ile yapılabilecek etkinlikler belirtilirken, 1926 yılındaki programa genel amaçlar bölümü eklenerek içeriğindeki maddeler biraz daha detaylı ifade edilmiştir. 1936 ve 1948 yıllarında oluşturulan programlar 1924 ve 1926 yılındaki programlara göre çok daha fazla detaylandırılmış, belirli sınıflarla yapılacak uygulamaların yanında, tek sesli-çift sesli solfej alıştırmaları, teorik bilgiler, nüans alıştırmaları, çalgı çalışmaları vb. başlıklarla okul müzik eğitiminde yapılacak etkinlikler açıklanmıştır. 1968 programında önceki programa göre bir gelişim görülmemiş, aksine daha zayıf bir program olduğu görülmüştür. 1986 yılı programı önceki yıllara göre genel amaçları daha iyi açıklanmış ve daha iyi sınıflandırılmış bir öğretim programıdır.

1994 yılı programı önceki yıllardaki programlara göre büyük gelişim göstermiş, belirli üniteler halinde yapılacak çalışmalar tek tek sınıflandırılmıştır. 2006 yılı programında yapılacak etkinlikler 1994 programından daha iyi sınıflandırılmıştır. Bu programda Dinleme - Söyleme - Çalma, Müziksel Algı ve Bilgilenme, Müzik Kültürü ve Müzikte Yaratıcılık başlıkları ile öğrenme alanları oluşturularak yapılacak etkinlikler bu başlıklar altında verilmiştir. 2017 ve 2018 yılı programları birbirine çok benzerdir. Bu programlar görsel açıdan 2006 yılı programına göre daha gelişkindir. Bu programlarda 2006 yılındaki program gibi yapılacak etkinlikler öğrenme alanları başlıkları altında verilmiştir ve bu alanlara ilişkin ayrılacak süreler detaylı olarak verilmiştir. Yalnız 2017 ve 2018 programında çalma alanı kaldırılmıştır.

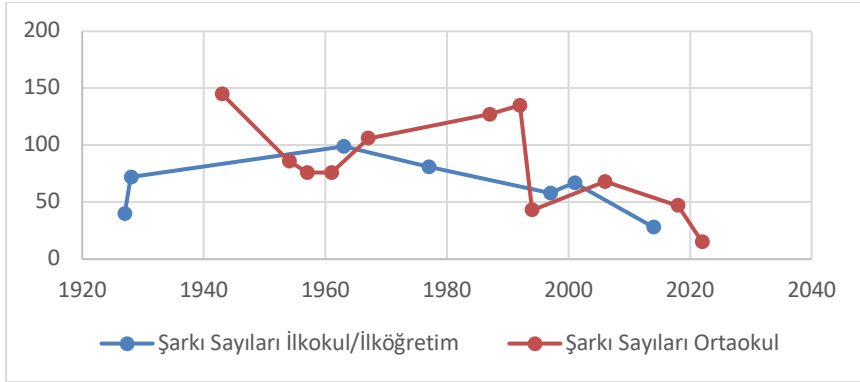
Şekil 9. Ders Kitaplarının Görsel-Yapısal/İçerik Tasarımındaki Gelişim



Yukarıdaki şekilde Erken Cumhuriyet Dönemi'nden günümüze ilkökul-ortaokul müzik ders kitaplarının görsel-yapısal/içerik tasarımları açısından gelişim oranı görünmektedir. 1990 yılı ile birlikte kitapların bu konudaki gelişiminin arttığı görülmektedir. Özellikle 1990'lı yıllarla kadar yazılan ilkökul-ortaokul müzik ders kitapları sadece renksiz basit resimlerden oluşurken, 1990'lı yıllar itibariyle yazılan kitapların tasarımı büyük oranda değişmiştir. Kitaplar artık renkli resimlerle basılmaya başlanmıştır. Bulmaca, grafik oluşturma, boşluk doldurma, eşleştirme gibi faaliyetlerle konular pekiştirilmiştir. Kitaplardaki konular üniteler halinde verilmeye başlanmış, ünite sonlarına değerlendirme/sınama bölümleri eklenmiş, ünitelerdeki konular çeşitlenmiştir. Kitaplardaki resimler, konu çeşitliliği ve yaratıcı etkinlikler gibi bahsedilen kriterlerin 2020'li yıllara doğru gelişim gösterdiği ve ayrıca bu kitapların kondisyon açısından 1990'lı yıllar öncesi ve sonrası olarak belirgin bir biçimde ayrıldığı gözlenmiştir.

Ders kitaplarının içeriğinde farklı etkinliklerin bulunması ile kitaplardaki okul şarkıları gibi diğer unsurlar da azalmıştır. Aşağıdaki şekilde 1923 yılından günümüze incelenen ders kitaplarındaki şarkı sayılarındaki değişim görülmektedir. Genel olarak şarkı sayıları azalmıştır ve bunun sebebi ders kitaplarının görsel-yapısal/içerik tasarımında eklenen unsurlardır.

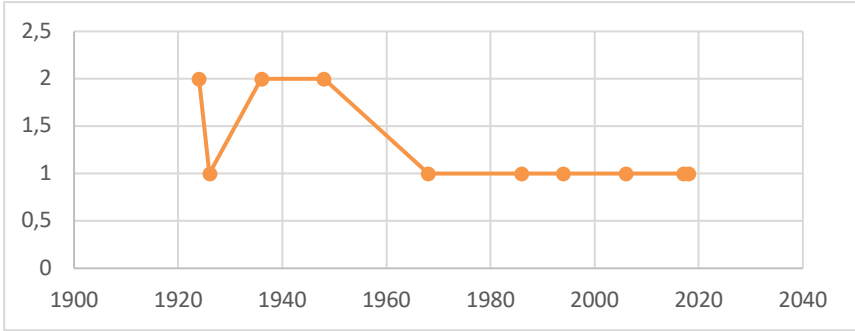
Şekil 10. Ders Kitaplarındaki Şarkı Sayıları



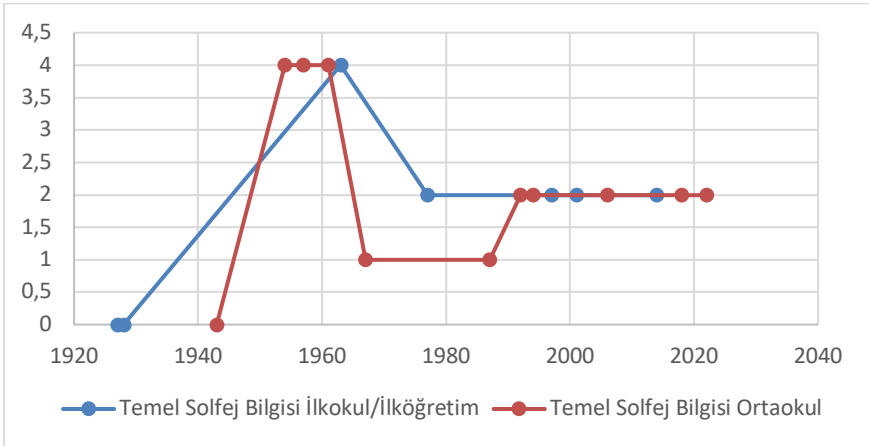
20. yüzyılın sonları yani 1980'li yıllardan sonrası okul müzik eğitimi materyallerinin gelişimi için bir dönüm noktası olmuştur. Bu tarihlerden sonra ders kitapları ve öğretim programları gibi okul müzik eğitimi malzemelerindeki yapısal değişim ve gelişim giderek artmıştır.

Okul müzik eğitimi materyallerinin görsel-yapısal/içerik tasarımının gelişmesiyle ve yaratıcı/disiplinlerarası çalışmalar gibi etkili müzik öğretim yöntemlerinin ders kitaplarına eklenmesiyle temel solfej bilgisinde düşüş olmuştur.

Şekil 11. Öğretim Programlarındaki Temel Solfej Bilgisine İlişkin İfadeler



Şekil 12. Ders Kitaplarında Temel Solfej Bilgisine İlişkin Etkinlikler



Yukarıdaki şekillerde Erken Cumhuriyet Dönemi'nden itibaren müzik dersi ilköğretim-ortaokul öğretim programları ve ders kitaplarında temel solfej bilgisinin kullanımı görülmektedir. Okul müzik eğitiminde özellikle sanayileşmenin hızla gelişmesiyle birlikte kullanılan unsurların çeşitliliği gelişim gösterip etkili müzik öğretim yöntemlerinin kullanılmasıyla, ders kitaplarıyla öğretim programlarının görsel-

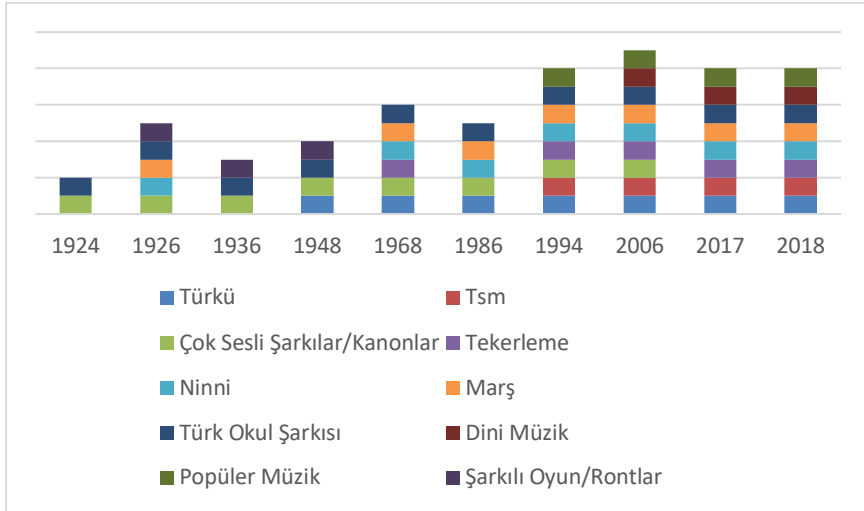
yapısal/içerik tasarımı bakımından gelişmesiyle bu alana ilişkin ifadelerin kapsadığı alan azalmaya başlayarak ikinci plana atılmıştır.

Öğretim programlarında 1950’li yıllara kadar bu alana çok özen gösterilirken 1950’lerden itibaren bu alanla ilgili ifadeler azalmıştır. Ders kitaplarında ise 1950’li yıllara kadar temel solfej bilgisine yer verilmemiş, ilkokulda 1960’lı, ortaokulda 1970’li yıllardan itibaren bu alana verilen yer azalmıştır.

Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

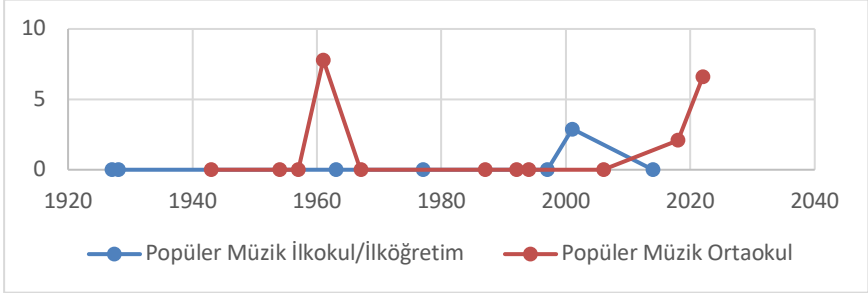
Popüler müziklerin kullanımı nasıldır?

Şekil 13. Öğretim Programlarında Belirtilen Şarkı Türleri



Yukarıdaki şekilde 1923-2023 yılları arasındaki ilkokul-ortaokul müzik dersi öğretim programları içeriğinde kullanılabileceği belirtilen şarkı türleri gösterilmiştir. Buna göre öğretim programlarında popüler müziğe 1994 yılından itibaren yer verilmeye başlanmıştır ve sonraki yıllarda bu türe sürekli yer verilmeye devam edilmiştir.

Şekil 14. Ders Kitaplarındaki Popüler Müzik Oranı



Yukarıdaki şekilde 1923-2023 yılları arasındaki ilkökul-ortaokul müzik ders kitaplarındaki popüler müzik oranı görülmektedir. Ders kitaplarında 1961, 2001, 2018 ve 2022 yıllarına ait kitaplarda popüler müziğe çok az oranlarda yer verildiği görülmüştür. Yalnız bu müziklerin okul müzik eğitiminde etkililiği sağlama düzeyleri yüksek olmasına rağmen, müzik ders kitaplarındaki oranları %10'a bile ulaşamamaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Sonuç

Drucker yaptığı çalışmalar sonucunda iş yönetiminde verimliliğin yanı sıra etkililiğin önemli olduğunu vurgulamıştır. Ona göre etkililik doğru olan işlerin yapılması, verimlilik ise var olan işlerin doğru yapılmasıdır (Akt.:Ekici & Yılmaz, 2002:37). Bu durumda yapılan işlerde verimliliğin yanı sıra etkililik önemlidir. Okul müzik eğitiminde de salt olarak sadece verimli olan okul müzik eğitimi materyallerinin hazırlanmasındansa belirlenen hedefler doğrultusunda etkililiği sağlayabilecek olan öğretim yöntem ve uygulamalarının kullanılması önemlidir.

Okul müzik eğitiminde etkili yöntem ve uygulamaların kullanılmasını incelediğimizde, Erken Cumhuriyet Dönemi'nden günümüze okul müzik eğitiminde önemli değişiklikler yaşanmıştır. Bu değişiklikler, dünyamızın ve ülkemizin değişen ekonomik, politik, sosyolojik, teknolojik vs. yönleri ile birebir olarak bağlantılıdır. Ülkemizde özellikle 1950'lerden itibaren sanayileşme, teknolojik ilerlemeler ve küresel ortam ve bu doğrultuda tüketim kültürü hızla artmıştır. Değişen farklı koşullar ve sosyo-kültürel bağlamlar eğitim alanını da etkilemiş ve belirli farklılıkların yaşanmasına zemin hazırlamıştır.

Okul müzik eğitiminde kullanılan materyaller zamanla gelişmeye, çeşitlenmeye başlamış ve zamanla etkili öğretim yöntemleri kullanılmaya

başlanmıştır. Bu süreç ülkemizde okul müzik eğitiminde ilk olarak 1960'lı yıllarda filiz vermeye başlamıştır. İlk olarak bu dönemde öğretim programında yaratıcılık ile ilgili ifadelerle rastlanmış, ders kitaplarında çalgı tanıtımına ilişkin görseller bulunmuş ve yine ders kitaplarında popüler müziklere rastlanmıştır.

Bu zaman diliminden sonra 1990'lı yıllarda ülkemizde okul müzik eğitiminde etkili öğretim yöntemlerinin kullanımında gelişmeler olmuştur. Bu süreçte ders kitaplarına çok az oranda teknolojik faaliyetler ile ilgili uygulamalar, yaratıcı/disiplinlerarası çalışmalar ve çok az oranda çalgı çalma ile ilgili çalışmalar eklenmiştir. Aynı zamanda öğretim programlarına yaratıcılık, popüler müzik ve teknolojik faaliyetler ile ilgili ifadeler eklenmiştir. Ayrıca öğretim programları ve ders kitaplarının görsel-yapısal/içerik tasarımı hızla gelişim göstermiştir.

2000'li yıllarda öğretim programları ve ders kitaplarında görsel-yapısal/içerik tasarımı, yaratıcı/disiplinlerarası çalışmalar ve teknolojik faaliyetler daha hızlı gelişim göstererek artmıştır ve popüler müzikler 1960'lı yıllardan sonra tekrar ders kitaplarına eklenmiştir. Bu süreçte özellikle ders kitaplarında yaratıcı/disiplinlerarası çalışmalar yüksek oranda gelişim göstermiştir.

Yalnız okul müzik eğitiminde etkili bir araç olan çalgı eğitimine yönelik olumsuz gelişmeler yaşanmıştır. 2017 ve 2018 yıllarına ait öğretim programlarında çalma alanı bütünüyle kaldırılmıştır. Aynı süreçte ders kitaplarındaki çalgı eğitimi ile ilgili uygulamalar da kaldırılmıştır. Bu durumda ülkemizde okul müzik eğitiminde henüz gelişim aşamasını tamamlayamayan çalgı eğitimi gibi etkili ve önemli bir araç tamamıyla kaldırılmıştır. Ayrıca popüler müziklerin kullanım oranının çok düşük olduğu, ders kitaplarında %10'a bile ulaşamadığı görülmüştür.

Böylece Erken Cumhuriyet Dönemi'nden itibaren okul müzik eğitiminde etkililiği sağlayan yaratıcı/disiplinlerarası çalışmalar, görsel-yapısal/içerik tasarımı, teknolojik faaliyetler öğretim yöntem ve uygulamalarının kullanımı genel olarak artmış ve gelişim sağlanmıştır. Yalnız okul müzik eğitiminde etkili uygulamalar olan çalgı eğitimi ve popüler müziklerin kullanımında etkin bir gelişim sağlanamamıştır.

Öneriler

- Okul müzik eğitiminde etkin olarak kullanılacak çalgıyı yaratmaya ilişkin çalışmalar desteklenip, okul müzik eğitiminde çalgı etkinlikleri artırılabilir.

- Okul müzik eğitiminde kullanılan popüler müzik dağarı genişletilebilir.
- Ders kitaplarındaki müzik kültürü ve yaratıcı/disiplinlerarası etkinlikler sürdürölüp geliştirilebilir.
- Teknolojik faaliyetlerin ders kitaplarına eklenmesi sürdürölüp geliştirilebilir.
- Ders kitaplarının ve öğretim programlarının görsel-yapısal/içerik tasarımının gelişimi sürdürölüp ilerletilebilir.
- Okul koroları, orkestraları, okullar ve sınıflar arası yarışmalar ve dersler içinde diğler işbirlikli çalışmaya yönelik etkinlikler öğrencilerin müzik derslerine karşı olan motivasyonlarının artması adına artırılabilir. Bu işbirlikli çalışmalar ders kitaplarında da yer alabilir.
- Okul müzik eğitiminde öğretim programları ve ders kitapları adına yapılan incelemeler yapılmaya devam edilerek okul müzik eğitiminin gelişimi desteklenebilir.

KAYNAKÇA

- Arseven, V. (1961). *Ortaokullarda müzik eğitimi*. Meb Yayınevleri.
- Arslan, M. (2006). Aktif öğrenme. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 94-96.
- Atrek, F. H. (1943). *Orta okul müzik kitabı*.
- Aydın, S., & Aydın, Ş. (1994). *İlköğretim müzik 5*. Küre Yayıncılık.
- Aydıntan, Z., & Egüz, S. (1967). *Şarkularla müzik eğitimi ortaokul 1-2-3*. Helvacıoğlu Yayınevi.
- Aydıntan, Z., & Egüz, S. (1977). *İlkokulda müzik eğitimi*. Eko Matbaası.
- Aydıntan, Z., & Egüz, S. (1987). *Türkü ve şarkularla yeni müzik eğitimi-ortaokul 1-2-3*. Kurtuluş Yayınları.
- Aydoğan, S. (1992). *Hayat kaynağımız müzik ortaokul 1-2-3*. Arkadaş Yayınevi.
- Aydoğan, S. (2001). *İlköğretim müzik 4*. Elit Yayıncılık.
- Baştürk, Z., Candan Pınar, Gönül, M. A., Öztürk, Ö. M., & Tezcan, H. (2018). *Ortaokul ve imam hatip ortaokulu müzik ders kitabı 7*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Canselen, F. (1954). *Orta müzik 1*. Hüsnütabiat Matbaası.
- Canselen, F. (1957). *Orta müzik 2*. Nurgök Matbaası.
- Drucker, P. F. (1995). *Yönetim uygulaması*. İnkılap Kitabevi Yayınları.
- Drucker, P., & Maciariello, J. (2006). *Etkin Yönetici-Doğru Olanı Başarmak İçin Bir Rehber*. Stabil Yayınları.
- Ekinci, H., & Yılmaz, A. (2002). Kamu örgütlerinde yönetsel etkinliğin artırılması üzerine bir araştırma. *Erciyes Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, (19), 35-50.
- İnce, F., & Sümbüllü, M. (2022). *Ortaokul ve İmam Hatip Ortaokulu Müzik Ders Kitabı 7*. Milli Eğitim Bakanlığı.
- İpekçiler, B. (2020). Necati bey'in osmanlı türkçesi "notalı yeni çocuk şarkıları: ilk mektep 1 ilâ 5 sınıf" kitabının günümüz türkçesine aktarılması ve analizi. *Yüksek Lisans Tezi*. YÖK.
- Karkın, K., Yurtoğlu, Ö., & Akkuş, Ü. (2006). *İlköğretim Müzik 7 Ders Kitabı*. Doku Yayıncılık.
- Milli Eğitim Bakanlığı (MEB), (1948). *İlkokul Programı*.

- Milli Eğitim Bakanlığı (MEB), (1968). *İlkokul Programı*.
- Milli Eğitim Bakanlığı (MEB), (2017). *İlkokul ve Ortaokul Müzik Dersi Öğretim Programı*.
- Milli Eğitim Bakanlığı (MEB), (2018). *İlkokul ve Ortaokul Müzik Dersi Öğretim Programı*.
- Milli Eğitim Bakanlığı (MEB), (2006). *İlköğretim (1-8. sınıflar) Müzik Dersi Öğretim Programı*.
- Milli Eğitim Bakanlığı (MEB), (1994). *İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programı*.
- Milli Eğitim Bakanlığı (MEB), (1986). *Orta Okul ve Lise Müzik Dersi Öğretim Programı*.
- Öktem, M. H. (1963). *İlkokullarda müzik*. Remzi Kitabevi.
- Sazak, N., Akgül Barış, D., Öztosun Çaydere, Ö., & Sevinç, S. (2014). *İlkokul Müzik Öğretim Programları (1913-2005)*. Öncü Kitap.
- Sun, M. (1997). *Şarkularla Türkülerle Temel Müzik Eğitimi-İlköğretim Okulları İçin Müzik Kitabı*. Yurt Renkleri Yayınevi.

ERCÜMENT BATANAY'IN TANBÛR TAKSİMİ ÜZERİNE İNCELEME: SÛZ-İ DİLÂRÂ MAKAMI ÖRNEĞİ

Analysis on Ercüment Batanay's Tanbûr Taksim: The Example of Sûz-i Dilârâ Maqam

DOI NO: 10.36442/AMADER.2024.107

Yusuf DAŞKIN¹
Cenk ÇÖL²

Geliş Tarihi: 22.05.2024

Kabul Tarihi: 26.05.2024

Özet

Ercüment Batanay'ın Klasik Türk müziği geleneğinde kendine özgü icrâsı, teknik ve tavır özellikleriyle tanbûr icrâsında, kendinden sonraki tanbûrileri etkileyerek bir ekol haline geldiği düşünülmektedir. Klasik Türk müziğinde önemli bir yeri olan taksim, icrâcının makam kullanımı ve icrâ tekniklerini ön plana çıkararak çalgısal bir türdür. Bu bağlamda Batanay'ın Yenikapı Müzik albümünde yer alan "Sûz-i Dilârâ" tanbûr taksimi örnek olarak seçilmiş, notaya alınarak makam ve icrâ teknikleri açısından incelenmiştir. Teknik analizde; Batanay'ın tanbûr icrâsında kullandığı süsleme elemanları ve ifade unsurları detaylı bir şekilde ele alınarak örnekler ile sunulmuştur. Makamsal analiz de ise seyir, geçki, çeşni ve perde kullanımı gibi özellikler açıklanmıştır. Tarama modelini temel alan, müzikal analiz ve nitel yöntemleri içeren betimsel bir araştırma olan bu çalışmada makam ve icrâ analizi sonucu elde edilen bulgulara dayanarak sonuç sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Ercüment Batanay, Tanbûr, Taksim.

Abstract

It is thought that Ercüment Batanay has become a school in the Turkish classical music tradition, influencing the tanbûr performers after him, with his unique performance, technique and attitude characteristics. Improvisation, which has an important place in Turkish classical music, is an instrumental genre that highlights the performer's use of mode and performance techniques. In this context, the tanbûr improvisation of "Sûz-i Dilârâ" from Batanay's Yeni Kapı Müzik album has been selected as an example, notated and examined in terms of mode and performance techniques. In the technical analysis, the decorative elements and expression elements used by Batanay in tanbûr performance are discussed in detail and presented with examples. In modal analysis, features such

¹ Doktora Öğrencisi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Ana Bilim Dalı, Türk Müziği Bilim Dalı, Bursa, Türkiye, yusufdaskin026@gmail.com, ORCID ID: 0009-0000-1977-2738

² Doçent, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Türk Sanat Müziği Bölümü, Afyonkarahisar, Türkiye, cenkcol@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0002-6287-8199

*Bu çalışma, 2023 yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bölümü'nde hazırlanan "Ercüment Batanay'ın tanbur taksimlerindeki makam ve icra özelliklerinin incelenmesi" adlı Yüksek Lisans Tezinden faydalanılarak oluşturulmuştur.

as progression, tempo, flavor and tone use are explained. In this study, which is based on the survey model and is a descriptive research including musical analysis

Keywords: *Ercüment Batanay, Tanbûr, Improvisation.*

GİRİŞ

Ercüment Batanay'ın Hayatı

Ercüment Batanay, 9 Nisan 1927 tarihinde İstanbul Kasımpaşa'da doğmuştur. Müziğe çocuk yaşta ilgi duyan Batanay, ilk musiki derslerini hafız, besteci, hattat ve tanburi olan babası Kemâl Batanay'dan almıştır. Babası ile birlikte Rauf Yekta Bey'i ziyaretleri sırasında, tesadüf eseri Rauf Bey'in dikkatini çeken Batanay, küçük yaşına rağmen tanbur çalabilmesi ile Rauf Bey'i hayrete düşürmüştür (Avni, bt; Avar, 1999). Ercüment Batanay, henüz 10 yaşındayken babası tarafından Tanburi Cemil Bey'in oğlu Mesut Cemil ile tanıştırılmış ve kendisinden tanbur eğitimi almıştır (Avar, 1999). Daha sonra Batanay, babasının hocası olan Neyzen Emin Dede ile makam, usul ve repertuar üzerine çalışmıştır. (Kaya, 2022: 2).

1945 yılında Hüseyin Saadeddin Arel'in teşvikleriyle, İstanbul Belediye Konservatuvarı Türk Musikisi İcra Heyeti'ne atanır. Konservatuvardaki görevine ek olarak, 1948 yılında Hamiyet Yüceses'in teklifi üzerine Kristal Gazinosu'nda tanburu ile sanatçıya refakat etmeye başlar (Avar, 1999). Bu vesile, Batanay'ın uzun yıllar sürecek olan gazino hayatının başlangıcı olur. 1949 yılında TRT İstanbul Radyosu'ndan gelen teklif üzerine Batanay, radyoda göreve başlar ve bu kurumda uzun yıllar görev yapar (Kaya, 2022: 2). Askerliğini tamamladıktan sonra İstanbul'a dönen Batanay, TRT İstanbul Radyosu, konservatuvar ve gazinodaki görevine kaldığı yerden devam eder (Avar, 1999). Ercüment Batanay, radyoda Mesut Cemil, Nubar Tekyay, Hakkı Derman, Şerif İçli, Sadi Işıl, İzzettin Ökte ve Yorgo Bacanos gibi isimlerle birlikte çeşitli programlara katılır (Avni, bt).

1960 yılında, konservatuvar, radyo ve gazino hayatındaki yoğunluğu nedeniyle Batanay, konservatuvar ve radyo görevlerinden istifa ederek sadece gazino hayatına devam etmeye karar verir. Gazino sahnelerinde Batanay, fasıl programlarının ilk bölümlerinde tanbur çalarken, program aralarında ise yaylı tanbur ile uzun taksimler gerçekleştirir. Gazino ortamında tanburun ses yüksekliğinin yetersizliği nedeniyle, Batanay yaylı tanbur çalmayı daha çok tercih etmiş ve artık yaylı tanburu ile adından söz ettirmeye başlamıştır. Yaylı tanbur çalmaya başlamasına rağmen, metal gövdeli yaylı tanbur'un sesinden hoşlanmadığını belirten Batanay; "...Metal tekneli yaylı tanbur'un sesi de sivrisinek gibi..." sözleriyle duygularını ifade etmiştir (Avar, 1999).

Batanay yaylı tanbur üzerinde çeşitli değişiklikler yaparak sazın sesini daha uygun hale getirmeye çalışmıştır. Gazino yıllarında artık tamamen yaylı tanbur icra etmeye başlayan Batanay, yaylı tambura geçişinin sebeplerinden birini şu sözlerle açıklar: "...Yaylı tambura geçmemin sebebi: insan sesine en yakın ses olmasıdır..." şeklinde ifade eder. Mızrap ile yay arasındaki ifade farklılıklarından bahsederek, yayın insan sesini taklit etmesinin daha mümkün ve kolay olduğunu belirtir. Batanay, birçok gazinoda pek çok sanatçıya hem mızrabıyla hem de yayıyla eşlik etmiştir. Hayatı boyunca 5 evlilik yapmış olan Batanay'ın 4 oğlu olmuştur. Kalın bağırsak kanseri tedavisi gördüğü İstanbul Çapa hastanesinde, 4 Mayıs 2004'te vefat etmiştir (Avar, 1999; Çöl, 2017: 27; Kaya, 2022: 2).

Taksim

Taksim kelimesinin etimolojik kökeni konusundaki çeşitli tartışmalar olmasına rağmen, mevcut bilgiler ışığında, kelimenin Arapça "kısm" kelimesinden türediği ve bu kelimenin "bölmek, parçalamak" anlamında dilimize yerleştiği bilinmektedir. Taksim kelimesinin 9. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar Farsça'da saz çalmak anlamına gelen "nehavt, nehavt eylemek" sözcükleriyle ilişkilendirildiği ve daha sonra bu kelimenin "makam gösterme" olarak değiştiği belirtilmektedir. 17. yüzyıldan sonra ise, müzik terimi olarak taksim kelimesinin müzikçiler arasında yaygınlaştığı görülmektedir. Evliya Çelebi'nin seyahatnamesinde metin içerisinde açıkça "segâh makamında taksim" ifadesini kullanması, kelimenin mûsikîmizde tam anlamıyla yerleştiği ve günümüzdeki anlamıyla örtüştüğünü göstermektedir (Akdoğan, 1989: 1). Akdoğan (1995: 272), eserinde taksim için "İşitsel olarak, kişiyi bir makama koşullandırmak temel amacıyla üretilmiş çalgısal bir türdür. Temel öğesi, doğaçlanması ve usûlsüz oluşudur" şeklinde tanımlamıştır.

Özalp, bir saz sanatkarının, tek başına ya da bir program çerçevesinde bir veya daha fazla makamı kullanarak, gerektiğinde bu makamların sınırlarını aşarak, farklı makamlara çeşni ve geçkiler yaparak o anda bestelenerek çalınan, yani improvize ve ritimsiz bestelerdir. "Ritimsiz" sözcüğü mutlak bir anlam ifade etmemektedir çünkü saz sanatçıları, taksimlerine zaman zaman ritimli bölümler kullanabilmektedir. İyi taksim yapabilmek, yeteneğe, üstün müzik ve makam bilgisine, geçiş tekniğini bilmeye bağlıdır. Bir makam dizisinin değişik bölümlerini belirterek perdelerde gezinme, daha doğrusu gam yapma, taksim olarak kabul edilmemelidir. Taksim formu, kullanıldığı yer ve amaçlara göre birkaç türe ayrılır (1992: 8).

İnsan sesiyle benzer koşullarda yapılan, içerisinde yazılı bir güfte içeren makamsal olarak doğaçlama yapılmasına genellikle "sesle taksim etmek" ifadesi kullanılmıştır. Ancak bu bağlamda, terim olarak "gazel" kelimesi daha yaygın bir kullanıma sahiptir ve "taksim" kelimesi genellikle sadece saz ile icra edilen bir mûsikî formunu ifade etmektedir (Özkan, 2010: 478).

Taksim, saz sanatçısının belirli bir makamda gerçekleştirdiği irticali besteyi ifade eden bir terimdir. Taksim, Türk müziğinin en zor formlarından biri olup, sazda ustalık gerektiren ileri düzeyde makam bilgisi, bestecilik ve zamanlama yeteneği gerektirir. Tanrıkorum, taksimleri üç ana başlık altında sınıflandırmıştır. Bunlar; konser taksimleri, fasıl veya Mevlevî ayını başlangıcında gerçekleştirilen baş veya giriş taksimleri ve makam değişikliği için yapılan geçiş taksimleri. Aynı makamda gerçekleştirilen ve genellikle konser, fasıl gibi belirli bir programın arasında dinlenme amaçlı kullanılan taksimlere ise ara taksim adı verilmiştir (Tanrıkorum, 2016: 51).

Tura (2001:172), Kantemiroğlu'ndan aktardığına göre; "Taksim, okunacak bestenin makamında, fakat usûle bağlı olmayan, güzel ve hoş bir nağmedir ve her şeyden önce o icra edilir" ifadelerini kullanmıştır.

Belli bir kompozisyon çerçevesin içerisinde kurgulanan taksimin giriş bölümünde ilgili makamın seyir özellikleri gösterilir. Ardından icrâcının yaratma becerisi doğrultusunda makam geçkisi, çeşni çeşitliliği ve makamın farklı ses bölgesinin kullanımıyla gelişme bölümü seslendirilir. Sonuç bölümünde ise ilgili makam tekrar seslendirilerek taksim sonlandırılır. İşlevsel özelliklerine göre taksim Baş Taksim, Son Taksim, Giriş Taksim, Ara Taksim, Geçiş Taksimi, Eşlikli Taksim, Karışık/Müşterek Taksim, Fihrist Taksim şeklinde adlandırılmaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışmada,ERCÜMENT BATANAY'ın taksim icralarındaki makam anlayışı ve icra tavrının ortaya çıkartılması amaçlandığından, çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden yararlanılmıştır. Nitel araştırma "disiplinler arası bütüncül bir bakış açısını esas alarak araştırma problemini yorumlayıcı bir yaklaşımla incelemeyi benimseyen bir yöntem" olarak tanımlanabilir (Karataş, 2017: 71). Geçmişe yönelik tutulan her türlü yazılı ve sözlü kayıtlar, arşiv ve doküman taramasından oluşmaktadır (Kozak, 2018: 88) Bu kapsamda çalışmada arşiv-doküman taramasından yararlanılarak veriler elde edilmiştir. Elde edilen veriler müzikal analizden yararlanılarak analiz edilmiştir. Müzikal analiz müzikal yapının ortaya



konması, müzikteki unsurların çözümlenmesi ve bu bileşenlere ait fonksiyonların analiz edilmesidir (Fışkın, 2018: 281). Bu çalışmada verilerin analiz edilebilmesi için, ses kaydı dikte edilerek notaya alınmıştır. Notaya aktarım sırasında, kayıt cihazları ve sistemlerinin etkisiyle meydana gelen akort değişikliklerini gidermek amacıyla “Audio Pitch & Shift” programı ile mevcut taksim incelenmiş ve icra sırasında kullanılan boş teller tespit edilerek, 440 frekansa göre yeniden düzenlenmiştir. Notalar yazılırken mümkün olduğunca anlaşılır bir yazım şekli benimsenerek süsleme işaretleri ve yorum ifadeleri olabildiğince detaylı bir şekilde aktarılmaya çalışılmıştır. Kullanılan işaretler ve terimler klasik batı müziği nota yazım sistemindeki kısaltmaları kullanılarak ifade edilmiştir. Notaya aktarım esnasında tanbur sazına özgün bazı süsleme teknikleri ortaya çıkması durumunda, uygun yeni tanımlamalar oluşturulmuş ve bu teknikler, nota üzerinde belirlenen kısaltma ve sembollerle ifade edilmiştir. Sûz-i Dilârâ taksim notaya aktarılırken, makamsal cümle yapısına göre bir satıra sığacak şekilde düzenlemeye özen gösterilmiştir.



Ercüment Batanay’a ait Sûz-i Dilârâ taksim makamsal yönden analiz edilirken; makam seyrinin yanı sıra kalışlar, asma kalışlar, tam kararlar, yedenli ve yedensiz kararlar üzerinde durulmuştur. Ayrıca farklı makamlara geçkiler ve bu geçkiler sırasındaki perde değişimleri detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Sûz-i Dilârâ taksim teknik yönden analiz edilirken; icra tarzını yansıtan özel kullanımlar, dikkat çeken özel yapılar, teknik analiz örnekler ile sunulmuştur. Bu örneklerde, süsleme teknikleri ve ifade unsurlarının kullanıldığı bölümler bütünlüğünün sağlanabilmesi ve örneklerin daha iyi anlaşılabilmesi açısından bir satırın tamamıyla birlikte verilmiştir.



Taksim analizinde kullanılan süsleme teknikleri ve ifade unsurlarının açıklanmasında; Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma, Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma, Glissando, Portamento, Tril, Vibrato, Sap Sallama, Orta Tel Kullanımı, Perde Pestleştirme, Mızrapsız İcra, Vurgu, Tenuto, Staccato, Virgül, Flageolet, Çift Ses Kullanımı tekniklerini kullandığı belirlenmiştir.


Tanbur İcrâsı’nda Kullanılan Süsleme Teknikleri


Çarpma: Değerini kendinden önceki veya sonraki asıl notadan alarak, mızrap ya da parmak darbesiyle yapılan, çok kısa değerlikli notalardır. Üzeri çizili küçük sekizlik (♩) nota ile ifade edilir (Kaçar, 2009: 28).



Glissando: İcra sırasında uzak veya yakın iki ses arasında yapılan kaydırma hareketine denir. Tek tel üzerinde yapılan bu kaydırma hızlıca belli belirsiz bir dizi oluştur (Gönül, 2010: 45). Glissando nota üzerinde () şeklinde veya () şeklinde yazılarak ifade edilir.

Portamento: Ses ve saz müziğinde kullanılan bu teknik telli sazlarda bir notadan diğer bir notaya sıçrama yapılmaksızın kayarak iki ses arasında yapılan tekniğe denir. Bu teknik glissando dan farklı olarak iki ses arasında dizi oluşturmaz (Özbilen, 2007: 17). Portamento tekniği nota üzerine () şeklinde yazılarak veya () şeklinde yazılarak ifade edilir.

Tril: Herhangi bir notanın değeri boyunca, daha küçük parçalara bölünerek tekrarlanmasıdır. Uygulandığı notadaki sesi tam veya yarım olmak üzere etrafında hızlıca tekrar ettiren tekniktir (Özbilen, 2007: 21). Tril nota üzerinde () şeklinde yazılarak ifade edilir. Eğer tril tekniği devamlı olarak sürüyor ise icranın bittiği yere kadar () şeklinde yazılarak ifade edilir.

Vibrato: Sesin sık aralıklı ve dalgalı bir şekilde uzatılması tekniğidir (Özbilen, 2007: 20). Vibrato tekniği telli ve yaylı sazlarda tel üzerinde parmağın bulunduğu yerden ayrılmadan ileri-geri salınımı ile oluşturulur (Gürel, 2016: 63). Vibrato tekniği nota üzerinde () şeklinde yazılarak ifade edilir.

Sap Sallama: Sap sallama sadece tanbura özel uygulanabilen bir tekniktir. Tanbur enstrümanın yapısından doğal olarak üretilen rezonansın sapın aşağı-yukarı doğru seri ve hızlı bir şekilde sallanması sonucu oluşturulan vibrasyon tekniğidir (Akan, 2007: 124). Sap sallama tekniği nota üzerinde () şeklinde yazılarak ifade edilir.

Orta Tel Kullanımı: Tanburun üç ve dördüncü telleri kullanılarak yapılan bu icra tekniği, tanburun alt telleri ile icra edilen yapısını çeşitlendirmek amacıyla kullanılmaktadır. Tanburun orta tellerinin malzemesi alt iki telden farklı ve daha kalın olması sebebiyle tanburdan elde edilen ses oldukça farklıdır. İcra sırasında bu tellerin **Midanımı** aynı pozisyonda farklı seslerin elde edilmesi sebebi ile aralıklı seslerin olduğu yapılarda icrayı oldukça kolaylaştı (**All Mid.....**) kullanım tekniğinin nota üzerinde yazılımcı icrasının olduğu notaların altına () şeklinde yazılarak ifade edilir. Orta tel kullanımı devamlı olarak bir süre devam ediyorsa icranın bittiği yere kadar () şeklinde yazılarak ifade edilir.

Perde Pestleştirme: İcracının isteğine bağlı olarak yapılan bir ses değişikliği olan perde pestleştirme genellikle belli bir ifadeyi öne çıkartmak

için kullanılır. Perde pestleştirme icracılar tarafından belirli bir makamın geleneksel sınırları içerisinde veya dışındaki yapılar da perdenin yüksekliğini değiştirmek için kullanılır (Turgay, Ayangil: 2016: 1120). Perde Pestleştirme nota üzerinde () şeklinde yazılarak ifade edilir.

BULGULAR

Çalışmanın bu bölümünde Batanay'ın Sûz-i Dilârâ taksimi makam ve teknik olarak analiz edilmiştir. Makam analizi başlığı altında Sûz-i Dilârâ seyir özellikleri, makam geçkileri, çeşni kullanımı ve makam ses bölgesinin kullanımı ortaya konmuştur. Teknik Analiz başlığı altında ise süsleme teknikleri ve ifade unsurları tespit edilmiş, örneklerle gösterilmiştir.

Sûz-i Dilârâ Taksim Makam Analizi

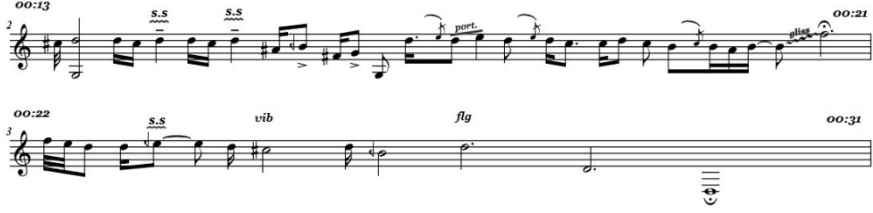
Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay'ın Sûz-i Dilârâ tanbur taksiminin makam analizi, seyir özellikleri, makam geçkileri, kullandığı ses alanı gibi konular incelenecektir

Şekil 1. Sûz-i Dilârâ Taksim 1. Satırı



Şekil 1'de görüldüğü üzere, Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksimine, makamın karar perdesi olan rast perdesi ile başlamış ve hemen devamında acem perdesine sıçrama yapmıştır. Batanay yaptığı bu sıçramanın devamında acem perdesinden hareketle müsteâr çeşnisi ile seyir etmiş ve nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında bir alt oktavda müsteâr çeşnisi ile seyir ederek bir önceki motife cevap niteliğinde kullanmış ve yegâh perdesinde asma kalış gerçekleştirmiştir.

Şekil 2. Sûz-i Dilârâ Taksim 2, 3 Satırları



Şekil 2’de görüldüğü üzere, Batanay 2’nci satırın başlangıcında nim hicâz perdesinden hareketle nevâ perdesini vurgulamış ve segâh’ ta müsteâr çeşnisi kullanarak rast perdesine genişleme özelliği göstermiştir. Batanay satırın devamında müsteâr çeşnisi ile seyire devam etmiş ve acem perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 3’üncü satırda müsteâr çeşnisi devam ettirmiş, önce segâh perdesinde kalış ve hemen ardından nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Batanay nevâ perdesinde yaptığı bu kalışı yegâh ve kaba yegâh perdesini kullanarak kalış hissiyatını güçlendirmiştir.

Şekil 3. Sûz-i Dilârâ Taksim 4 Satırı



Şekil 3’te görüldüğü üzere, Batanay 4’üncü satırda ırâk perdesinden hareketle ırâk’ ta hicâz ve segâh’ ta müsteâr çeşnisi göstererek evic perdesine kadar genişleme özelliği göstermiştir. Batanay oluşturduğu bu yapının ardından yegâh perdesinde kalış yapmış ve nevâ, tiz nevâ perdelerini kullanarak kalış hissiyatını güçlendirmiştir. Batanay’ın 4’üncü satır boyunca oluşturduğu bu yapı Revnâknümâ makamına geçki özelliği taşımaktadır.

Şekil.3. Sûz-i Dilârâ Taksim 4 Satırı



Şekil 4’te görüldüğü üzere, Batanay 5’inci satırın başlangıcında eviç perdesinden hareketle gerdâniye perdesinde kısa bir duraklama gerçekleştirmiştir. Batanay satırın devamında rast’ ta Nigâr makamı dizisini kullanarak çârgâh perdesi merkezli bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay satır sonunda Nigâr makamının güçlü perdesi olan çârgâh perdesini vurgulayarak devam etmiştir. Batanay 6’ncı satırın başlangıcında bûselik perdesinden hareketle çıkıcı-inici bir seyir özelliği kullanarak rast’ ta nigâr ve yegâh’ ta nigâr çeşnileri kullanarak rast perdesi merkezli bir seyir özelliği izlemiştir. Batanay 6’ncı satırın sonunda geveşt perdesinde asma kalış gerçekleştirmiştir. Batanay 7’nci satırda makamın karar perdesi olan rast perdesini vurgulamış ve bu perdede kalış yapmıştır.

Şekil 5. Sûz-i Dilârâ Taksim 8, 9 Satırları



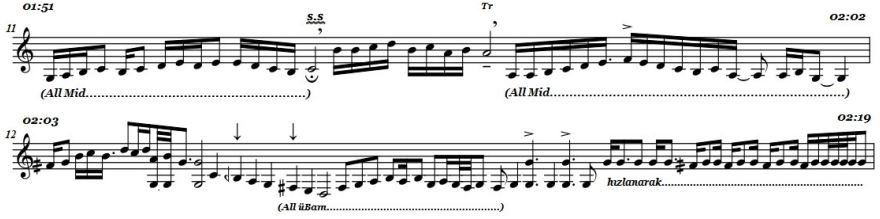
Şekil 5’te görüldüğü üzere, Batanay 8’inci satırın başlangıcında nim hisâr perdesinden hareketle çıkıcı bir seyir özelliği kullanarak rast’ ta nîkrîz çeşnisi ile seyir etmiş ve nevâ perdesinde kısa bir asma kalış gerçekleştirmiştir. Batanay satırın devamında nîkrîz yapısını koruyarak seyir etmiş ve rast perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 9’uncu satırın başlangıcında rast perdesi ile seyire başlamış ve segâh’ ta segâh çeşnisi ile seyir etmiştir. Batanay satır sonunda segâh perdesinde kalış yapmış ve çeşitli teknikler kullanarak rast perdesini göstermiştir.

Şekil 6. Sûz-i Dilârâ Taksim 10 Satırı



Şekil 6’da görüldüğü üzere, Batanay 10’uncu satırın başlangıcında kaba kürdî perdesini kullanarak kaba segâh’ ta segâh çeşnisi göstermiş ve kaba segâh perdesinde segâh kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında eviç perdesinden hareketle segâh’ ta müsteâr çeşnisi ile seyir etmiş ve satır sonunda segâh çeşnisiyle segâh perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 7. Sûz-i Dilârâ Taksim 11, 12 Satırı



Şekil 7’de görüldüğü üzere, Batanay 11’inci satırın başlangıcında kaba rast perdesinde nigâr çeşnisi ile seyir etmiş ve kaba çargâh perdesinde kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında düğâh’ta bûselik çeşnisi göstermiş, düğâh perdesindeki kısa asma kalışın ardından kaba düğâh perdesinde bûselik yapısı ile seyir ederek kaba rast perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 12’nci satırın başlangıcında rast’ta nigâr dizisi ile seyire başlamış ve rast perdesinde kalış yapmıştır. Batanay yaptığı bu kalışın devamında kaba yegâh’ ta rast çeşnisi ile inici bir seyir özelliği göstererek kaba yegâh perdesine kadar bir genişleme özelliği göstermiştir. Batanay bu genişlemenin devamında kaba rast perdesini vurgulamış ve rast perdesinde nigâr çeşnisi ile rast perdesine sıçrama yapmıştır.

Şekil 8. Sûz-i Dilârâ Taksim 13 Satırı



Şekil 8’de görüldüğü üzere, Batanay 13’üncü satırın başlangıcında mahur perdesinden hareketle gerdâniye persini vurgulayarak başlamış ve tiz bûselik perdesinden inici bir seyir özelliği ile nigâr yapısını kullanmış ve düğâh perdesindeki kısa asma kalışın ardından rast perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 9. Sûz-i Dilârâ Taksim 14, 15, 16, 17 Satırı

Şekil 9’da görüldüğü üzere, Batanay 14’üncü satırın başlangıcında rast perdesini vurgulayarak başlamış ve hüseyinî perdesini vurgulayarak devam etmiştir. Batanay yaptığı bu vurgunun ardından hüseyinî perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 15’inci satırın başlangıcında hüseyinî perdesi merkezli bir seyir özelliği izleyerek nigâr çeşnisi kullanmıştır. Batanay 16’ncı satırın başlangıcında Sûz-i Dilârâ makamının perdeleri ile seyir etmiştir. Batanay satırın 16’ncı satırın sonunda nim zürgüle perdesini kullanmıştır. Batanay’ın bu perdeyi kullanması ve önceki satırlarda hüseyinî perdesini vurgulaması Bûselik makamına geçki özelliği taşımaktadır. Batanay 17’nci satırın başlangıcında hüseyinî perdesinden hareketle Sûz-i Dilârâ makamın perdeleri ile seyir etmiş ve satır sonunda rast’ta nîkrîz yapısını kullanarak rast perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 10. Sûz-i Dilârâ Taksim 18, 19 Satırı

Şekil 10’da görüldüğü üzere, Batanay 18’inci satırın başlangıcında hüseyinî perdesi ile başlamış ve bu perdeyi kısa bir süre vurgulamıştır. Batanay satırın devamında nevâ’da çargâh çeşnisi kullanarak gerdâniye perdesini vurgulamıştır. Batanay 18’inci satırın sonunda acem perdesinden tiz bûselik perdesine sıçrama yapmış ve hüseyinî’de kürdi çeşnisi kullanarak muhayyer perdesine sıçrama yaparak bu perdede asma kalış gerçekleştirmiştir. Batanay 19’uncu satırda Sûz-i Dilârâ makamı

perdelerini kullanarak seyir etmiş ve hüseyinî perdesinde ama kalış gerçekleştirmiştir.

Şekil 11. Sûz-i Dilârâ Taksim 20, 21 Satırı



Şekil 11’de görüldüğü üzere, Batanay 20’nci satırın başlangıcında hüseyinî perdesinden hareketle seyire başlamış ve nigâr çeşni ile seyir ederek çargâh perdesinde kısa bir duraklama gerçekleştirmiştir. Batanay satırın devamında Sûz-i Dilârâ makamının perdeleri ile seyir etmiş ve çargâh perdesini vurgulamıştır. Batanay 21’inci satırın başlangıcında nevâ perdesinden hareketle rast’ta nıkrîz çeşnisi kullanmış ve rast perdesinde kalış gerçekleştirmiştir.

Şekil 12. Sûz-i Dilârâ Taksim 22, 23 Satırı



Şekil 12’de görüldüğü üzere, Batanay 22’nci satırda Sûz-i Dilârâ makamının perdeleri ile makamın orta bölgesinde, çargâh perdesi merkezli çıkıcı-inici bir seyir özelliği göstererek seyir etmiştir. Batanay 23’üncü satırda Sûz-i Dilârâ makamının perdeleri ile seyir etmiş yegâh’ta nigâr çeşnisi kullanarak yegâh perdesine kadar genişleme göstermiştir. Batanay 23’üncü satırın devamında Sûz-i Dilârâ makamı perdelerini kullanarak rast perdesi merkezli bir seyir özelliği izlemiş ve rast perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 13. Sûz-i Dilârâ Taksim 24, 25, 26 Satırı

04:16 04:25

04:26 04:36

04:37 04:52 SON

Şekil 13'te görüldüğü üzere, Batanay 24'üncü satırda rast perdesindeki kalışı devam ettirerek perdeyi vurgulamıştır. Batanay satırın devamında Sûz-i Dilârâ makamının perdelerini kullanarak kaba rast perdesine kadar genişleme özelliği göstermiştir. Batanay 25'inci satırda rast perdesinden hareketle segâh' ta müsteâr çeşnisi ile seyir etmiş ve muhayyer perdesine kadar genişleme özelliği göstermiştir. Batanay 25'inci satırın sonunda rast' ta rast çeşnisi kullanarak rast perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 26'ncı satırda nevâ perdesinden hareketle rast'ta nîkrîz çeşnisi göstermiş ve dik kürdi perdesini vurgulamıştır. Batanay satırın devamında nigâr çeşnisi ile rast perdesine gelmiş ve burada segâh perdesini pestleştirerek kullanmış ve rast perdesinde yedenli bir şekilde karar etmiştir.

Sûz-i Dilârâ Taksim Teknik Analizi

Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 1, 2, 4, 5, 8, 9, 15, 16, 17, 19, 20, 25 satırlarında “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 21 defa kullanmıştır. Batanay'ın tekniği kullanış biçimi Şekil 14'te örnekle sunulmuştur.

Şekil 14. Sûz-i Dilârâ Taksim Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği

02:57 03:05

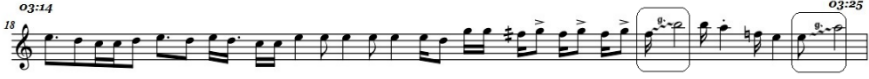
Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 1, 5, 8, 10, 13, 21, 23, 25 satırlarında “Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniği 28 defa kullanmıştır. Batanay'ın tekniği kullanış biçimi Şekil 15'te örnekle sunulmuştur.

Şekil 15. Sûz-i Dilârâ Taksim Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği



Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 1, 2, 6, 13, 18 satırlarında “Glissando” süsleme tekniğini 6 defa kullanmıştır. Batanay’ın tekniği kullanım biçimi Şekil 16’te örnekle sunulmuştur

Şekil 16. Sûz-i Dilârâ Taksim Glissando Örneği



Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 2, 17 satırlarında “Portamento” süsleme tekniğini 2 defa kullanmıştır. Batanay’ın tekniği kullanım biçimi Şekil 17’de örnekle sunulmuştur.

Şekil 17. Sûz-i Dilârâ Taksim Portamento Örneği



Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 8, 11, 13, 26 satırlarında “Tril” süsleme tekniğini 4 defa kullanmıştır. Batanay’ın tekniği kullanım biçimi Şekil 18’de örnekle sunulmuştur.

Şekil 18. Sûz-i Dilârâ Taksim Tril Örneği



Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 3, 10 satırlarında “Vibrato” süsleme tekniğini 3 defa kullanmıştır. Batanay’ın tekniği kullanım biçimi Şekil 19’da örnekle sunulmuştur.

Şekil 19. Sûz-i Dilârâ Taksim Vibrato Örneği



Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 2, 3, 10, 11 satırlarında “Sap Sallama” süsleme tekniğini 6 defa kullanmıştır. Batanay’ın tekniği kullanış biçimi Şekil 20’de örnekle sunulmuştur.

Şekil 20. Sûz-i Dilârâ Taksim Sap Sallama Örneği



Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 1, 11, 12 satırlarında “Orta Tel Kullanım” süsleme tekniğini 4 defa kullanmıştır. Batanay’ın tekniği kullanış biçimi Şekil 21’de örnekle sunulmuştur.

Şekil 21. Sûz-i Dilârâ Taksim Orta Tel Kullanımı Örneği



Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 12, 26 satırlarında “Perde Pestleştirme” süsleme tekniğini 2 defa kullanmıştır. Batanay’ın tekniği kullanış biçimi Şekil 22’de örnekle sunulmuştur.

Şekil 22. Sûz-i Dilârâ Taksim Perde Pestleştirme Örneği



Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 8, 10 satırlarında “Mızrapsız İcra” ifade unsurunu 7 defa kullanmıştır. Batanay’ın tekniğini kullanış biçimi Şekil 23’te örnekle sunulmuştur.

Şekil 23. Sûz-i Dilârâ Taksim Glissando Örneği



Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 1, 2, 5, 7, 9, 11, 12, 14 satırlarında “Vurgu” ifade unsurunu 27 defa kullanmıştır. Batanay’ın tekniği kullanım biçimi Şekil 24’te örnekle sunulmuştur.

Şekil 24. Sûz-i Dilârâ Taksim Vurgu Örneği



Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 2, 4, 5, 13 satırlarında “Tenuto ifade unsurunu 18 defa kullanmıştır. Batanay’ın tekniği kullanım biçimi Şekil 25’te örnekle sunulmuştur.

Şekil 25. Sûz-i Dilârâ Taksim Tenuto Örneği



Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 10, 13 satırlarında “Staccato” ifade unsurunu 6 defa kullanmıştır. Batanay’ın tekniği kullanım biçimi Şekil 26’da örnekle sunulmuştur.

Şekil 26. Sûz-i Dilârâ Taksim Staccato Örneği



Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 2, 3, 9 satırlarında “Flageolet” ifade unsurunu 5 kullanmıştır. Batanay’ın tekniği kullanım biçimi Şekil 27’de örnekle sunulmuştur.

Şekil 27. Sûz-i Dilârâ Taksim Flageolet Örneği



Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 5, 11 satırında “Virgöl” ifade unsurunu 4 defa kullanmıştır. Batanay’ın tekniği kullanım biçimi Şekil 28’de örnekle sunulmuştur.

Şekil 28. Sûz-i Dilârâ Taksim Virgöl (Kısa Duraklama) Örneği



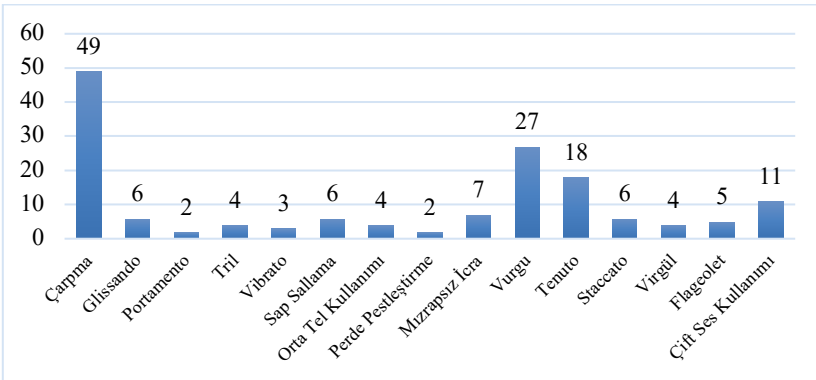
Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 2, 9, 12 satırlarında “Çift Ses Kullanım” ifade unsurunu 11 defa kullanmıştır. Batanay’ın tekniği kullanım biçimi Şekil 29’da örnekle sunulmuştur.

Şekil 29. Sûz-i Dilârâ Taksim Çift Ses Kullanımı Örneği



Ercüment Batanay’ın Sûz-i Dilârâ taksimi içerisinde kullandığı tekniklerin kullanım sıklıkları, elde edilen bulgular ışığında daha anlaşılabilir ve görselleştirme amacıyla Şekil 30’da grafik halinde sunulmuştur.

Şekil 30. Sûz-i Dilârâ Taksim Teknik Analiz Grafiği



SONUÇ

Bu çalışmada, Ercüment Batanay'ın tanbur ile yapmış olduğu Sûz-i Dilârâ taksimi makam ve icra teknikleri açısından incelenmiş, ayrıntılı bir şekilde açıklanmaya çalışılmıştır.

Batanay'ın, yapmış olduğu taksiminde, genel olarak nazari kurallara bağlı kaldığı, makamın önemli olan özelliklerini koruduğu görülmektedir. Fakat Batanay icra sırasında makam dizisi dışında farklı perdeleri de kullanmış ve karar altında vüs-ât göstermiştir. Tanbur sazının alışlagelmiş icrasının dışına çıkarak, tanbur icrasında çok az rastladığımız en üst telde kaba yegâh perdesine kadar genişleme özelliği göstermiştir. Farklı perdeler üzerinde yapmış olduğu çeşni çeşitliliği ile taksime işitsel olarak zenginlik kazandırmıştır. Batanay taksim cümlelerini oluştururken soru cevap niteliği taşıyan müzik cümleleri kullanarak bireysel becerisini ortaya koymuştur.

Ercüment Batanay'ın taksiminde çeşitli süsleme tekniği ve ifade unsuru kullanıldığı belirlenmiştir. Bu doğrultuda, Batanay'ın Sûz-i Dilârâ taksimi icra tekniği açısından incelendiğinde çarpma tekniğine sıklıkla yer verdiği görülmüştür. İcra sırasında Batanay, glissando tekniğini geniş aralıklarda ve icra genelinde rast perdesinden hareketle gerçekleştirdiği geçiş yapısı olarak kullanmıştır. Batanay icra sırasında portamento ve perde pestleştirme tekniğini farklı perdelerde ve rast çeşnilerinde inici bir şekilde kullandığı görülmüştür. Batanay'ın vibrato tekniğini taksim içerisinde segâh ve bûselik perdelerinde yaptığı kalışlarda kullandığı tespit edilmiştir. Batanay, taksim genelinde makamın güçlü perdesinde yaptığı kalışlarda sap sallama tekniğini tercih etmiş, icra esnasında orta tel kullanımını, makamın ana yapısını bir alt oktava olduğu gibi taşıyarak ve tanbur sazının en üst telinde uzun süreli bir icrâ şeklinde gerçekleştirmiştir. Batanay, mızrapsız icra tekniğini icranın iki farklı anında ve iki farklı şekilde gerçekleştirmiştir. Bunlardan ilki çarpma tekniği ile birlikte, ikincisi makamın perdelerini kullanarak hüseyni perdesinden gerdâniye perdesine hızlı hareketle çıkıcı şekilde ve nevâ perdesinden kürdi perdesine hızlı inici bir hareketle gerçekleşmiştir. Taksim icrasının genelinde makamın güçlü ve karar perdesini öne çıkarttığı bölümlerde ve kurmuş olduğu cümle yapılarının son notalarını öne çıkarttığı yerlerde vurgu ve tenuto tekniklerine yer verdiği görülmüştür. Staccato tekniğini kullanımını genellikle ardışık ve inici yapılarda tercih etmiş, flagolet tekniğini kalış yaptığı perdenin alt ve üst oktavlarını kullanarak gerçekleştirmiştir. Batanay'ın icranın farklı yerlerinde makamın güçlü ve kalış perdesini öne çıkartmak amacıyla çift ses tekniğini kullandığı görülmüştür.

Sonuç olarak, Batanay'ın Sûz-i Dilârâ taksimi genel olarak değerlendirildiğinde; makam kurgusunu, geleneğe bağlılığının yanısıra kendine özgü ezgi çeşitliliği ile oluşturduğu görülmektedir. Batanay tanbur icrasında alt tel kullanımının yanı sıra üst telleri ezgi oluşturma ve çift ses seslendirme kullanımıyla özgünlüğünü ortaya koymuştur. Ayrıca, Batanay'ın süsleme teknikleri ve ifade unsurlarındaki çeşitlilik taksimine dinamizm kazandırmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akan, E. (2007). *Tanbur Metodu*. İstanbul: Çaplar Müsikî Yayınları.
- Akdoğu, O. (1989). *Taksim Nedir Nasıl Yapılır*. İzmir: İhlâs A.Ş.
- Akdoğu, O. (1995). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Can Ofset.
- Avar, B. (Yapımcı). (Temmuz 1999). *Hayatım Müzik Ercüment Batanay Belgesel*. [Televizyon Programı]. İstanbul: Tv 8.
- Avni, A. R. (Yapımcı). (bt). *Ses ve Saz Dünyamızdan* [Radyo Programı]. İstanbul: TRT.
- Bilgin, K. (2011). *Necdet Yaşar'ın Taksimlerinden Hareketle Tanbur Etüdleri*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çöl, C. (2017). *Yaylı Tanbur'un Türk Müziğindeki Yeri Önemi ve Kullanımı*. (Yayımlanmış Doktora Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.
- Fıfşkın, Ü. (2018). Sistematik Müzikolojide 20. Yüzyıl Analiz Yöntemleri. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5(12), 281-314.
- Gönül, M. (2010). Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması. (Yayımlanmış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Gürel, M. (2016). Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahlili. (Yayımlanmış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Kaçar, G. (2009). *Türk Müsikîsi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar)*. Ankara: Maya Akademi.
- Karataş, Z. (2017). Sosyal Bilim Araştırmalarında Paradigma Değişimi: Nitel Yaklaşımın Yükselişi. *Türkiye Sosyal Hizmet Araştırma Dergisi*, 1 (1), 68-86.
- Kaya, B. (2022). Ercüment Batanay'ın Hicâz Makamında Yaptığı Dört Tanbur Taksimlerinin Makamsal ve Form Analizi. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Kozak, M. (2018). *Bilimsel Araştırma: Tasarım ve Yayım Teknikleri*. Ankara: Detay Yayıncılık
- Martino, D. (1966). Notation in General-Articulation in Particular. *Perspectives of New Music*, 4(2), 47-58.

- Özalp, N. (1992). Türk Müsîkîsi Beste Formları. İstanbul: TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayın Müdürlüğü.
- Özbilen, N. Ö. (2007). Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği'nde Süslemeler. (Yayımlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özkan, İ. H. (2010). "Taksim", <https://islamansiklopedisi.org.tr/taksim--musiki> (Erişim Tarihi: 17.07.2023).
- Tanrıkorur, C. (2016). Osmanlı Dönemi Türk Müsîkîsi. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tura, Y. (2001). Kantemiroğlu Kitabı 'İlmi'l Mûsikî 'alâ vechi'l Hürûfât Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı I Cilt. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
- Turgay, N. Ö. Ayangil, R. (2016). Fasıl Müziği İcrasında Nota Dışı Farklılıklar. Rast Müzikoloji Dergisi, 4(1), 1165-1184.

TÜRK MÛSİKÎSİNDE TRANSPOZE UYGULAMALARI SÛPÜRDE AKORT KÛRDÎLÎHİCAZKÂR MAKAMI KEMAN ÖRNEKLEMİ

Transpoze Applications In Turkish Music In The Maqam Of
Kürdîlihiczakâr With Violin Samples In Sûpürde Chord

DOI NO: 10.36442/AMADER.2024.108

Yavuz TUTUŞ¹

Geliş Tarihi: 25.05.2024

Kabul Tarihi: 11.06.2024

Özet

Türk mûsikîsi içerisinde birçok çalgısal ve sözel formları barındıran makamsal bir müziktir. Çalgısal formlarda yapılan uygulamalarda eserin icra edileceği ton, teknik ve estetik açıdan belirlenirken sözel formlarda yapılan uygulamalarda tonun belirlenmesi sözel formu seslendirecek kişinin ses özelliklerine göre belirlenmektedir. Bu yüzden Türk mûsikîsi uygulamalarında transpoze ile sıklıkla karşılaşılır. Korolarda genelde dört ses diye tabir edilen Kız akordun tercih edildiği gözlemlenirken solo uygulamalarda Bolahenk (yerinden) akord, Sûpürde akord (bir ses), Müstahsen akord (bir buçuk ses), Mansur (beş ses) akordlarının kullanıldığı görülmektedir. Bu araştırmada bu uygulamalardan bir tanesi olan Sûpürde akord incelenmiştir. Makam olarak Kürdîlihiczakâr çalgı ise keman seçilmiştir. Keman ile Kürdîlihiczakâr makamı uygulamalarında karşılaşılan güçlükler incelenmiş ve çözüm önerileri sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Keman, Transpoze.

Abstract

Turkish music is a thematic genre that includes many instrumental and vocal forms. While the tone in which the work will be performed is determined technically and aesthetically in instrumental forms, the tone is decided based on the vocal characteristics of the performer in vocal forms. For this reason, transposition is frequently employed in Turkish music practices. While 'Kız' tuning, generally referred to as four voices, is observed in group practices, the Sûpürde chord (one voice), Müstahsen chord (one and a half voices), and Mansur (five voices) tunings are used in solo applications. This research examines the Sûpürde chord, one of these tunings. Kürdîlihiczakâr was chosen as the maqam, and the violin

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Türk Sanat Müziği Bölümü, Afyonkarahisar, Türkiye, yavuztutus58@hotmail.com, ORCID ID: 0009-0009-5298-0286

was selected as the instrument. The difficulties encountered in practicing the Kürdilihicazkar maqam with the violin were examined, and solution suggestions were presented

Keywords: *Turkish Music, Violin, Transpose.*

GİRİŞ

Türk kültürünün en önemli miraslarından bir tanesi de müziğimizdir. Yüzyıllar öncesinden başlayıp nesilden nesile aktararak günümüze kadar gelmeyi başarmıştır. Bu dönem boyunca yeni formlar yeni çalgılar da eklenerek gelişimine devam etmiştir. Özellikle XX. Yüzyıl'dan itibaren sözel ve çalgısal formlarda beste sayısının artması ve uygulamada transpoze kullanımı, çalgılar için teknik açıdan beceri ihtiyacının artmasına sebep olduğu söylenebilir. Sözlü formların ağır bastığı müziğimizde çalgıların genelde eşlikçi olarak görev yaptığı görülmektedir. Bu durum çalgıların müziğin karakterine uygun ve çalgıların kendilerine has özellikleri ile birleşerek her çalgı için bir icra tarzı ortaya çıkarmıştır denilebilir. Bu icra tarzı esasen Türk mûsikîsi uslûbu ve tavrına uygun olarak seslendirme için kullanılan çarpmalar, glissandolar ve trillerdir. Bu durumu Akdoğu şu şekilde açıklıyor; “ Seslendirme sırasında sürekli olarak yapılan glissando, tril ve çarpma, bu türü belirleyen seslendirme öğeleridir. Bunun yanında notaya bağımlı olmama başka bir deyişle, notayı bir taslak olarak kabul etme ve bunun sonucu, seslendirme sırasında kişisel beğeniye göre yapılan glissando, tril ve çarpmalar dışında, uzun süreli seslerde, yine kişisel beğeniye bağılı olarak yapılan, süreyi daha küçük sürelerle bölme sonucu oluşan tavrı, Geleneksel Sanat Müziğinin icrasal öğelerinin bir diğer bölümünü oluşturur” (1996-270).

1. Türk Mûsikîsi

Geleneksel Türk mûsikîsi, Geleneksel Türk Sanat Müziği, Klasik Türk mûsikîsi, Divan Müziği olarak çeşitli adlandırmaları olan Klasik Türk mûsikîsi'nin tarihsel süreç içerisinde Anadolu'ya nasıl geldiğini Özkan şu şekilde açıklıyor: Türk mûsikîsi Anadolu'ya Orta Asya'dan kopuzun sapında sistemleşmiş olarak gelmiştir. Daha sonra Anadolu'da kopuzdan türemiş ve ondan çok az farklı olan “bağlama” yerleşmiştir. Bugün kullanmakta olduğumuz bağlamalarımızın sapındaki perde taksimatı, kopuzunkinden hemen hiç farksızdır. Konunun daha ilgi çekici yanı, bağlama sapında kullanılan sistem, yani perdelerin Türk mûsikîsi makamlarında en çok kullanılan perdeler olmasıdır. Bu da göstermektedir

ki, Türk mûsikîsi, gerek folklor müziği ve gerekse klâsik müziği ile en eski devirlerden ve aynı kaynaktan gelmedir. İki arasında üslûb farkından başka bir fark yoktur. O devirlerde elinde kopuzla ve dilindeki türkû ile Anadoluya gelen Türk mûsikîsinin zamanla gelişip dallara ayrılması ve bu dalların kendi içinde bilimsel olarak dizi, makam, usûl bakımlarından tesbit edilerek kullanılması tabiidir (2021-25).

Türk mûsikîsi'nin temel özelliklerini Tanrıkorur şu şekilde açıklıyor: “Türk mûsikîsinin, genel karakterini ortaya koyan başlıca şu özellikler vardır:

- Aralıkları tabii frekanslara dayalı ve “makamlar” üzerine kurulu bir müzik oluşu;
- Makamlara kişiliğini dizilerinin değil, “seyir” lerinin verişi ve bu kuralların değişmez oluşu;
- Kısa veya uzun pek çok ritim kombinezonunu “usul” „ler içinde kalıplaştırmış oluşu;
- Sazdan çok sese (dolayısıyla söze, yani şiire) dayalı bir müzik oluşu;
- Askeri ve bazı dini türler dışında, tek kişinin söylediği, çaldığı veya çalıp söylediği “solo” icraya koro icrasından daha büyük önem vermesi;
- Bu solo icra içinde “gazel” ve “taksim” denen ses ve saz “irtical” ve “irtical” lerinin çok önemli bir kıstas oluşu;
- Mecburiyet olmadıkça notadan değil, “meşk” usulü ile üstaddan öğrenilen ve yine notaya bakılarak değil, usul vurularak ezberden icra edilen bir müzik oluşu” (2016: 86 -87).

1.1. Türk Mûsikîsi'nde Keman, Transpoze (Göçürme) ve Akort (Düzen)

Türk Müzik kültüründe ıklığ, giçek, ki-yak, yaylı kopuz ve kemençe gibi yaylı çalgıların önemli bir yeri var olduğu bilinir. Türk diline Farsça'dan geçen keman kelimesi Farsça “keman” ve “çe” kelimelerinden oluşmaktadır. Keman, yay-kavis anlamında, “çe” ise küçültme edatı olarak kullanıldığına göre kemençe küçük yaylı çalgı anlamına gelmektedir. Anadolu'da keman çalana “kemani” denildiği bilinir. “Geleneksel Sanat Müziğimizde keman sanatçısı”(Say, 2005:258). Ayrıca kemanın Türk mûsikîsi'ne girişini ve o dönemde keman çalan kemaniler hakkında Say şu

bilgileri vermektedir: “Bir batı çalgısı olan keman geleneksel müziğimizde 19. Yüzyılın başlarında yaygınlaşmıştır. Daha önceki yüzyıllarda “kemani” anılan sanatçılarımız, kemençe ya da sine kemani çalıyordu. Örneğin 1760’da ölen kemani Hızır Ağa, aynı dönemde yaşamış olan kemani Corci, 19. Yüzyılın ilk yarısında ölen kemani Mustafa Ağa sine keman sanatçılarıydı. Türkiye deki ilk keman sanatçısının Corci Efendi olduğu sanılır. 19. Yüzyılda doğan ve çoğunluğu 20. Yüzyılda ölen tanınmış keman sanatçılarımız arasında ise su adlar vardır. Kemani Ağa Aleksan (?-1925). Kemani Bülbülü Salih Efendi (?-1923). Kemani İhsan (?-1920-?). Kemani Memduh Efendi (1868-1938) Kemani Reşat Erer (1890-1940) Kemani Sahak Efendi (1889-1946) Kemani Sebuğ (19. Yüzyıl Mızıkâ-i Humayun sanatçısı). Kemani Tahsin (19. Yüzyıl Mızıkâ-i Humayun sanatçısı). Kemani Tatyos Efendi (1858-1913)” (2005:258). Dönemlerinde ün yapmış bu kemanilerin yanı sıra yine 20. Yüzyılda gerek icracılığı ile gerekse besteciliği ile ün yapmış kemaniler de bulunmaktadır. Bunlar arasında sayabileceğimiz en önemli isimler Hakkı Derman, Haydar Tatlıyay ve Sadi İşılay’dır.

Batı Müziği’ne göre bakıldığında standart keman akordu kalın telden ince tele doğru söylenecek olursa sol-re-la-mi dir. Türk mûsikîsi uygulamalarına baktığımız zaman bu akord Mansur (beş ses) akorda denk geldiği görülmektedir. Perde olarak karşılığı Rast-Nevâ-Muhayyer-Tiz Hüseyini’ dir. Türk mûsikîsi ana akorda göre yani Bolahenk (yerinden) akordda açıklayacak olursak pestten tize do-sol-re-la perde karşılıkları ise Kaba Çargâh-Rast-Nevâ-Muhayyer’ dir. Uygulamada belki de en sık kullanılan akordlardan bir tanesi olan Kız (dört ses) akordda fa-do-sol-re yani perde olarak düşünüldüğünde Acemaşîran-Çargâh-Gerdaniye-Tiz Nevâ’ dir. Araştırmamızın konusu olan Süpürde (bir ses) akorda bakacak olursak kemandaki karşılığı re-la-mi-si, perde olarak karşılığı ise Yegâh-Dügâh-Hüseyini-Tiz Büselik olduğu görülmektedir. Türk mûsikîsi keman uygulamalarında bazı icracıların en tiz teli bir ses pest çekerek kullandığı da görülüyor. Bu akorda göre bakıldığı zaman Mansur (beş ses) akord sol-re-la-re perde karşılığı Rast-Nevâ-Muhayyer-Tiz Nevâ, Kız (dört ses) akort fa-do-sol-do perde karşılığı Acemaşîran-Çargâh-Gerdaniye-Tiz Çargâh, Süpürde akord re-la-mi-la perde karşılığı Yegâh-Dügâh-Hüseyini-Muhayyer, son olarak Bolahenk akorda baktığımız zaman do-sol-re-sol perde karşılığı Kaba Çargâh-Rast-Nevâ-Gerdaniye olarak karşılık bulduğunu görmekteyiz. Bu açıkladığımız akordlar uygulamada en çok karşılaştığımız akordlardır. Özkan kullanılan tüm akordları şu şekilde açıklıyor: Akord, herhangi bir sazın perde veya tellerinin belli bir sese göre düzenlenmesidir. Bu iş için diapazon denilen iki çatallı madeni bir alet kullanılır. Bu aletten saniyede çıkan 880 titreşimli ses, la olarak kabul edilmiştir. Türk mûsikîsinde esas akord bolâhenk akorddur. Bu akordda

diapazonun çıkarttığı la sesi, re (Nevâ) 440 olarak kabul edilmekte ve akord buna göre yapılmaktadır. Fakat mûsikîmizde insan sesleri tenor, bariton, bas, soprano, mezzo soprano, alto gibi imkanlarına göre ayrılmadığı için, her sesin imkanına göre başka bir akord kullanılır. Bu akordların karşılığı olan ney ler vardır. Ve kullanılan akorda hangi ney uymakta ise, o akorda o neyin ismi verilir. Bu ney ler 12 tanedir. Mansur-Mansur Mabeyni-Şah- Davud-Davud Mabeyni-Bolahenk-Bolahenk Mabeyni-Süpürde-Müstahsen-Müstahsen Mabeyni-Kız-Kız Mabeyni (2021-87).

Türk mûsikîsi'nde her makamın belli bir dizisi ve seyir anlayışı bulunmaktadır. Bu makamları farklı tonlarda seslendirmek uygulamada sıkça karşılaşılan bir durumdur. Bu durum bazen çalgıda avantaj sağlarken bazen de dezavantaj olarak karşımıza çıkmaktadır. Farklı tonlarda seslendirilen makamlar o tona denk gelen Ney isimleri ile adlandırılır.

1.2. Türk Mûsikîsi'nde Makam

Türk mûsikîsinde makamları açıklarken kullanılan bir takım terimler vardır. Bunlar durak, güçlü, dizi, seyir, asma kalıplar ve makamın seyridir. Bu terimlerin karşılıklarına bakarak makamın nazari özelliklerini kolaylıkla öğrenebiliriz fakat uygulamaya gelindiği zaman bu özellikleri her ne kadar bilsek te makamı seslendirmek için o makamın kullandığı karakteristik motifleri, perde hassasiyetlerini iyi bilmemiz gerekmektedir. Kelime anlamı ile birlikte makam kavramını Öztürk şu şekilde açıklamıştır: Anlam itibarıyla “yer”, “konum”, “durum”, “yerleşim”, “konumlanış” bildiren Arapça bir sözcüktür. Müzik diline önceleri “mahal/mevki/yer/mevzi” gibi aynı veya benzer anlama gelen sözcüklerle birlikte girmiş; ancak süreç içinde kullanımı bakımından yaygınlaşmak suretiyle diğerlerinden farklılaşarak, müziğe özgü teknik bir “terim” olma vasfı kazanmıştır. Makam, “belirli” özelliklere sahip bir perde veya ezginin, yer, konum ve durumunu belirtir. Makam müziğinde Geleneksel Perde Dizgesinde yer alan perdeler (başta tam perdeler olmak üzere), “üzerlerinde” belirli ezgiler gelişmesine olanak tanır. Böylece ezgi açısından bazı perdelerin, diğerlerine göre “merkezî” bir nitelik kazanması ve diğerleri açısından da “bağlam” yaratması mümkün hale gelir. Makam, bu perdesel merkezlenişlerle; merkezler etrafında gelişme gösteren ezgisel oluşumlarla ve merkezlerin ezgi aracılığıyla birbirleriyle ilişkili hale gelişleriyle ilgilidir (2014: 17).

Türk mûsikisinde makamlar üç şekilde incelenir;

- a) Basit Makamlar
- b) Bileşik Makamlar
- c) Şed Makamlar

1.3. Kürdîlihiczâkâr Makamı

Araştırmanın konusu olan Kürdîlihiczâkâr makamı şu şekilde açıklanıyor;

Kürdîlihiczâkâr makamı, Rast karargâhındadır. İkinci fasılada la bemol, üçüncü fasılada si bemol, altıncı fasılada dahi mi bemol nim sadâlarını muhtevi olmakla, anahtarına la bemol, si bemol, mi bemol esvât-ı müttefiresi işaret olunur. La bemol sâvt-ı müttefiresinin sernâmeğe işaret edilmeyip, nota derûnunda gösterilmesi de câizdir. Evc ve Irak yerine Acem ve Acemaşîran ve Segâh ile tiz Segâh yerine Kürdi ve Sümbüle perdeleri icra edilmek şartıyla, Hicazkâr makamının zemin, miyan ve kararı Kürdîlihiczâkâr' a kâbil-i tatbiktir. Şu kadar ki, Kürdîlihiczâkâr' ın miyâna ait olan ve Nevâ kararında, Hüseyini şivesinden ibaret bulunan tenevvüâtında Hisari mi bemol yerine (Hisarek) perdesinin isti' mâli şarttır. Hisarek koması; Hisar ile Hüseyini arasında ve birincisine daha yakın mevkidedir (Cevher, 1993:40).

Kürdîlihiczâkâr makamını hem şed hem de bileşik makam olarak ele almak gerekir. Çünkü Kürdîlihiczâkâr makamı hem Kürdi dizisinin Rast perdesindeki basit şeddi olarak kullanılmış, hem de yine aynı perdede Kürdi dizisi esas olmak üzere bünyesinde başka dizileri ve çeşnileri de alarak bileşik haline gelmiştir. Bu diziler ve çeşniler bileşik veya bileşik kürdîlihiczâkâr makamı diye yeniden adlandırdığımız makamda geçki tarzında değil, makamın kendi öz çeşnileri halinde kullanılmıştır (Özkan, 2021:245). Şed Kürdîlihiczâkâr makamı şu şekilde inceleniyor; Hanende Hacı Arif Bey' in buluşu olan bir makamdır.

Şed Kürdîlihiczâkâr Makamı

Durak: Rast perdesidir.

Seyri: İnicidir.

Dizisi: Kürdi makamı dizisinin Rast perdesindeki inici şeddidir. Yani Rast perdesinde bir Kürdi dörtlüsüne Çargâh perdesinde bir Bûselik beşlisi eklenmesinden meydana gelmiştir.

Güçlüsü: İnci bir makam olmasından dolayı güçlü tiz durak Gerdaniye perdesidir. Üzerinde kürdi çeşniyle bir yarım karar yapılır.

Asma karar perdeleri: Çargâh perdesinde Bûselik çeşni, Nevâ perdesinde Kürdi çeşni en önemli asma kararlardır. Bunun yanında Acemaşîran perdesinde Bûselikli ve Kürdi perdesinde Çargâh çeşnili asma kararlarda yapılabilir.

Donanım: Si, mi, la için küçük mücennep bemolü donanıma yazılır.

Yedeni: Acemaşîran perdesidir.

Genişlemesi: Durak üzerindeki çeşni tiz durak üzerine simetrik olarak göçürülür.

Seyir: Tiz durak Gerdaniye perdesi civarından seyre başlanır. Bu perde eksenli karışık gezinilerek yine bu perde üzerinde Kürdi çeşniyle bir yarım karar yapılır. Gerekli yerlerde gerekli asma kalışlar gösterildikten sonra Rast perdesinde Kürdi çeşni ile yedenli tam karar yapılır.

Bileşik Kürdîlihiczâkâr Makamı

Durak: Rast perdesidir.

Seyri: İncidir.

Dizisi: Bileşik Kürdîlihiczâkâr makamı iki şekilde kullanılmıştır:

1- Hiczâkâr makamı dizisinin tiz ve orta bölgelerine, Rast perdesindeki inci Kürdi dizisinin eklenmesinden meydana gelmiştir ki makamın ismi de bunun ifade etmektedir. Hiczâkâr makamında Nevâ perdesi üzerinde bir Hicaz dörtlüsü, Gerdaniye perdesi üzerinde de hem Hicaz hem Bûselik çeşnileri vardır. Hiczâkârlı dediğimiz bu seyre bunlarla başlanır. Sonradan Rast perdesindeki Kürdi dizisine geçilir. Hiczâkâr makamının etkisi ile Nevâ perdesi ikinci derecede güçlü konumuna gelmiş ve Çargâh perdesi önemini yitirmiştir. Çünkü Hiczâkâr makamının orta seyirdeki dizisi Nevâ perdesi üzerindedir.

Hiczâkâr makamının tiz tarafında genişlemeden meydana gelen iki çeşni bulunur. Bunlardan biri Gerdaniye’ de Hicaz beşlisi, diğeri de Gerdaniye’ de Bûselik beşlisidir. Hiczâkâr’ ı dediğimiz birinci şekil bu Bileşik Kürdîlihiczâkâr makamı seyrine tiz taraftaki iki çeşit olan Hiczâkâr makamından biri ile başlanır ve birinden diğere geçilebilir. Gerdaniye perdesi üzerinde Bûselik veya Hicaz çeşnileriyle yarım karar yapılabilir. Bu yarım karar istenirse Kürdi çeşni ile de yapılabilir. Sonra Rast

perdesindeki inici Kürdi dizisine geçilir ve bu dizi ile karar gidilir. Bu tarz Kürdilihicazkâr' a ‘Hicazkâr Kürdi’ veya ‘Hicazkâr-ı Kürdi’ adları da verilmiştir.

2- İkinci şekil Bileşik Kürdilihicazkâr makamı, Nevâ perdesi üzerindeki inici Beyati-Uşşak dizisine (Arazbar makamının orta ve tiz bölgeleri) Rast perdesindeki inici Kürdi dizisinin eklenmesinden meydana gelmiştir. Buna zaman zaman Gerdaniye’ de Uşşak dörtlüsü veya Hüseyni beşlisi eklenir. Nevâ perdesindeki Uşşak dörtlüsünden dolayı Çargâh perdesinde bir Rast beşlisi meydana gelir. Ancak Gerdaniye perdesindeki Uşşak ve Hüseyni çeşnileri çok fazla kullanılırsa makam, Rast perdesine göçürülmüş bir Muhayyer Kürdi makamı haline gelebilir. Bu sebepten Gerdaniye perdesindeki Uşşak ve Hüseyni çeşniler gerektiğe ve kararında kullanılmalıdır.

Bu şekil Kürdilihicazkâr makamının başlangıç seyrinde yer alan Arazbar dizisi sebebiyle Nevâ perdesi yine ikinci derecede güçlü durumuna gelmiş ve Çargâh perdesi önemini kaybetmiştir. Çünkü Arazbar makamı dizilerinin bu şekil Kürdilihicazkâr makamında kullanılan dizisi Nevâ perdesi üzerindedir.

Şekil 1. Kürdilihicazkâr Makamı Dizileri

Hicazkâr makamı tiz ve orta bölgeleri

Neva'da Hümayûn dizisi

Gerdaniye'de Hicaz 5'lisi Neva'da Hicaz 4'lüsü

Neva'da Uşşak-Beyati dizisi

Rast'ta inici Kürdi dizisi

Hicazkâr' lı ve Arazbar' lı olarak tabir edilen bu diziler kimi zaman karışık olarak ta kullanılmıştır. Hatta bahsedilen üç şekil dizinin bir eser içinde ustalıkla kullanıldığı görülmüştür. Ayrıca her biri başlı başına da kullanılabilir. Bütün bu şekilleri karıştırıp kullanmak şüphesiz ki daha zengin ve renkli bir duyum meydana getirecektir. Ancak Şed Kürdilihicazkâr dediğimiz şekil daha sık kullanılmıştır.

Güçlüsü: Tiz durak olan Gerdaniye perdesidir. Bu perde üzerinde Kürdi' li, Büselik' li, Hicaz' lı, Uşşak' lı yarım kararlar yapılabilir.

Donanımı: Si, mi, la için küçük mücennep bemolü donanıma yazılır.

Yedeni: Acemaşîran perdesidir.

Seyir: İnici bir makam olması sebebiyle seyre tiz durak Gerdaniye perdesi civarından başlanır. Diziyi meydana getiren çeşniler kullanılarak Gerdaniye perdesinde bir yarım karar yapılır. Daha sonra kullandığımız diziyi ait çeşnilerle ikinci derecede güçlü olan Nevâ perdesine düşülür. Gerekli yerlerde gerekli asma kalışlar kullanıldıktan sonra Rast perdesindeki Kürdi diziyi geçilerek Rast perdesinde Kürdi çeşniyle tam karar yapılır (Özkan,2021:245-254).

BULGULAR

Şekil 2. Kürdîlihiczâkâr Makamı Çeşnilerinin Keman'da Süpürde Akord Uygulamada Bolahenk Akorda Göre Karşılıkları

Kürdîlihiczâkâr Makamı Çeşnileri	Keman' da Karşılığı
Gerdaniye perdesinde Kürdi beşlisi	Acem perdesinde Kürdi beşlisi
Gerdaniye perdesinde Bûselik beşlisi	Acem perdesinde Bûselik beşlisi
Gerdaniye perdesinde Hicaz beşlisi	Acem perdesinde Hicaz beşlisi
Gerdaniye perdesinde Uşşak dörtlüsü	Acem perdesinde Uşşak dörtlüsü
Acem perdesinde Bûselik beşlisi	Nim Hisar perdesinde Bûselik beşlisi
Acem perdesinde Nikriz beşlisi	Nim Hisar perdesinde Nikriz beşlisi
Dik Hisar perdesinde Hüzâm beşlisi	Dik Hicaz perdesinde Hüzâm beşlisi
Nim Hisar perdesinde Çargâh beşlisi	Nim Hicaz perdesinde Çargâh beşlisi
Nevâ perdesinde Kürdi dörtlüsü	Çargâh perdesinde Kürdi dörtlüsü
Nevâ perdesinde Hicaz dörtlüsü	Çargâh perdesinde Hicaz dörtlüsü
Nevâ perdesinde Uşşak dörtlüsü	Çargâh perdesinde Uşşak dörtlüsü
Çargâh perdesinde Bûselik beşlisi	Kürdi perdesinde Bûselik beşlisi
Çargâh perdesinde Nikriz beşlisi	Kürdi perdesinde Nikriz beşlisi

Çargâh perdesinde Rast beşlisi	Kürdi perdesinde Rast beşlisi
Kürdi perdesinde Çargâh beşlisi	Nim Zirgüle perdesinde Çargâh beşlisi
Rast perdesinde Kürdi dörtlüsü	Acemaşîran perdesinde Kürdi dörtlüsü
Acemaşîran perdesinde Bûselik beşlisi	Kaba Nim Hisar perdesinde Bûselik beşlisi

Kürdîlihiczâr makamında kullanılan çeşnilerin Süpürde akorda göre keman üzerinde 1. Pozisyonda parmak numaraları ve zorluk durumları şu şekildedir; veriler açıklanırken kemanın en alt ince teli 1. tel, peste doğru 2-3-4 şeklinde devam edilmiştir. Akord, Bolahenk akorda göre do-sol-re-la olarak hesaplamalar yapılmıştır.

Acem perdesinde Kürdi beşlisi: Çeşninin karar sesi 2. tel ikinci parmağa karşılık gelmektedir. Çeşninin son iki sesi ise 1. tel birinci ve ikinci parmaklara denk gelmektedir. Çeşninin icra zorluğu üçüncü ve dördüncü parmaklara karşılık gelen seslerin tam aralık olması ve son iki seste tel değişimi olmasıdır. Ayrıca açık tellere karşılık gelen perdelerin Süpürde akorda göre bu dizide olmaması zorluk seviyesini genel olarak arttırmaktadır. Açık tellerin tınlamaması için icracı fazladan bir çaba göstermek zorundadır.

Gerdaniye'de Kürdi 5'lisi

Bolahenk akordda parmak numaraları

Acem'de Kürdi 5'lisi

Süpürde akordda parmak numaraları

Acem perdesinde Bûselik beşlisi: Çeşninin karar sesi 2. tel ikinci parmağa karşılık gelmektedir. Çeşninin son iki sesi ise 1. tel birinci ve ikinci parmaklara denk gelmektedir. Çeşninin icra zorluğu sadece boş teli duyurmadan tel geçişlerini yapmaktır.

Gerdaniye'de Bûselik 5'lisi

Bolahenk akordda parmak numaraları


Acem'de Bûselik 5'lisi

Süpürde akordda parmak numaraları

Acem perdesinde Hicaz beşlisi: Çeşninin karar sesi 2. tel ikinci parmağa karşılık gelmektedir. Çeşninin icra zorluğu üçüncü ve dördüncü

parmaklara karşılık gelen seslerin artık aralık olması, dördüncü parmak yerine 1. tel kullanıldığında bu telin verdiği sesin hicaz çeşnisine yakışmamasıdır.

Gerdaniye'de Hicaz 5'lisi




T S A S

3 2 1 4 3

Bolahenk akordda parmak numaraları

Acem' de Hicaz 5'lisi



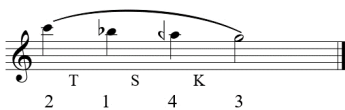
T S A S

2 1 4 3 2

Süpürde akordda parmak numaraları

Acem perdesinde Uşşak dörtlüsü: Çeşninin karar sesi 2. tel ikinci parmağıdır. Son sesi 1. tel birinci parmağı karşılık gelmektedir. Yarım ses tizden veya yarım ses pestten yaptığımız Uşşak nağmelerin lezzetini bu perde de alamayız. Çeşninin icra zorluğu üçüncü ve dördüncü derecelerin farklı tellerde olması, dördüncü parmakta çarpma kullanılmaması şeklindedir.

Gerdaniye' de Uşşak 4'lüsü

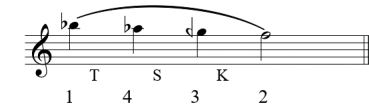


T S K

2 1 4 3

Bolahenk akordda parmak numaraları

Acem' de Uşşak 4'lüsü



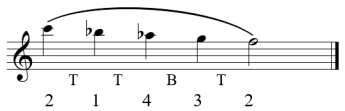
T S K

1 4 3 2

Süpürde akordda parmak numaraları

Nim Hisar perdesinde Büselik beşlisi: Çeşninin karar sesi 2. tel birinci parmağı karşılık gelirken, son sesi 1. tel birinci parmağı denk gelmektedir. Çeşninin icra zorluğu üçüncü ve dördüncü parmaklara karşılık gelen seslerin tam aralık olması ve çeşninin son sesinde tel geçişi olmasıdır.

Acem' de Büselik 5'lisi

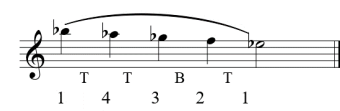


T T B T

2 1 4 3 2

Bolahenk akordda parmak numaraları

Nim Hisar' da Büselik 5'lisi



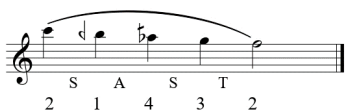
T T B T

1 4 3 2 1

Süpürde akordda parmak numaraları

Nim Hisar perdesinde Nikriz beşlisi: Çeşninin karar sesi 2. tel birinci parmağı karşılık gelirken, son sesi 1. tel birinci parmağı denk gelmektedir. Çeşninin icra zorluğu üçüncü ve dördüncü parmaklara karşılık gelen seslerin artık aralık olması ve çeşninin son sesinde tel geçişi olmasıdır.

Acem' de Nikriz 5'lisi

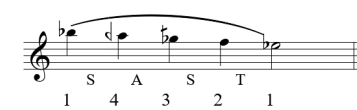


S A S T

2 1 4 3 2

Bolahenk akordda parmak numaraları

Nim Hisar' da Nikriz 5'lisi



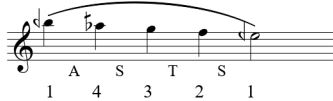
S A S T

1 4 3 2 1

Süpürde akordda parmak numaraları


Dik Hicaz perdesinde Hüzâm beşlisi: Çeşninin karar sesi 3. tel dördüncü parmağa denk gelmektedir. Çeşninin icra zorluğu karar sesinin dördüncü parmağa karşılık gelmesi, Hüzâm' da kullanılan hicaz aralığının da üçüncü ve dördüncü parmağa denk gelmesidir.

Dik Hicaz' da Hüzâm 5'lisi



Bolahenk akordda parmak numaraları

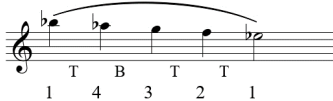
Dik Hicaz' da Hüzâm 5'lisi



Süpürde akordda parmak numaraları

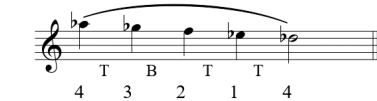
Nim Hicaz perdesinde Çargâh beşlisi: Çeşninin karar sesi 3. tel dördüncü parmağa denk gelmektedir. Çeşninin diğer sesleri 2. tel de seslendirilir. Çeşninin icra zorluğu üçüncü ve dördüncü parmaklara karşılık gelen seslerin tam aralık olmasıdır.

Nim Hicaz' da Çargâh 5'lisi



Bolahenk akordda parmak numaraları

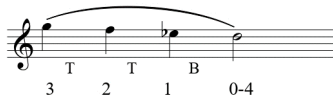
Nim Hicaz' da Çargâh 5'lisi



Süpürde akordda parmak numaraları

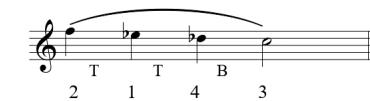
Çargâh perdesinde Kürdi dörtlüsü: Çeşninin karar sesi 3. tel üçüncü parmağa denk gelmektedir. İkinci derecesi dördüncü parmağa son iki sesi ise 2. tel de birinci ve ikinci parmaklara karşılık gelmektedir. Çeşninin icra zorluğu yoktur 1. pozisyonda rahatlıkla çalınabilir.

Nevâ'da Kürdi 4'lüsü



Bolahenk akordda parmak numaraları


Çargâh' ta Kürdi 4'lüsü



Süpürde akordda parmak numaraları


Çargâh perdesinde Hicaz dörtlüsü: Çeşninin karar sesi 3. tel üçüncü parmağa denk gelmektedir. İkinci derecesi dördüncü parmağa son iki sesi ise 2. tel de birinci ve ikinci parmaklara karşılık gelmektedir. Çeşninin icra zorluğu yoktur 1. pozisyonda rahatlıkla çalınabilir.

Nevâ' da Hicaz 4'lüsü



Bolahenk akordda parmak numaraları

Çargâh' ta Hicaz 4'lüsü



Süpürde akordda parmak numaraları

Çargâh perdesinde Uşşak dörtlüsü: Çeşninin karar sesi 3. tel üçüncü parmağa denk gelmektedir. İkinci derecesi dördüncü parmağa son iki sesi ise 2. tel de birinci ve ikinci parmaklara karşılık gelmektedir. Çeşninin icra zorluğu Uşşak çeşnisinde karara giderken pestleşen Segâh perdesinin dördüncü parmağa karşılık gelmesidir. Burada Nevâ' da Uşşak olduğu için pestleşen ses dik Hisar perdesidir.

Nevâ' da Uşşak 4'lüsü

Bolahenk akordda parmak numaraları

Çargâh' ta Uşşak 4'lüsü

Süpürde akordda parmak numaraları

Kürdi perdesinde Büselik beşlisi: Çeşninin karar sesi 3. tel ikinci parmağa karşılık gelmektedir. İkinci ve üçüncü dereceler yine aynı telde üçüncü ve dördüncü parmakla seslendirilirken, dördüncü ve beşinci dereceler 2. tel birinci ve ikinci parmaklarla seslendirilmektedir. Çeşninin icra zorluğu düşüktür seslerin kemandaki karşılığı parmak konumlarına uygundur.

Çargâh' ta Büselik 5'lisi

Bolahenk akordda parmak numaraları

Kürdi' de Büselik 5'lisi

Süpürde akordda parmak numaraları

Kürdi perdesinde Nikriz beşlisi: Çeşninin karar sesi 3. tel ikinci parmağa karşılık gelmektedir. İkinci ve üçüncü dereceler yine aynı telde üçüncü ve dördüncü parmakla seslendirilirken, dördüncü ve beşinci dereceler 2. tel birinci ve ikinci parmaklarla seslendirilmektedir. Çeşninin icra zorluğu düşüktür seslerin kemandaki karşılığı parmak konumlarına uygundur.

Çargâh' ta Nikriz 5'lisi

Bolahenk akordda parmak numaraları

Kürdi' de Nikriz 5'lisi

Süpürde akordda parmak numaraları

Kürdi perdesinde Rast beşlisi: Çeşninin karar sesi 3. tel ikinci parmağa karşılık gelmektedir. İkinci ve üçüncü dereceler yine aynı telde üçüncü ve dördüncü parmakla seslendirilirken, dördüncü ve beşinci dereceler 2. tel birinci ve ikinci parmaklarla seslendirilmektedir. Çeşninin icra zorluğu Rast çeşnisinin içinde bulunan Uşşak çeşnisini

seslendirmektedir. Karara giderken pestleştirilen dik Hisar perdesi dördüncü parmağa karşılık gelmektedir.

Çargâh' ta Rast 5'lisi

Bolahenk akordda parmak numaraları

Kürdi' de Rast 5'lisi

Süpürde akordda parmak numaraları

Nim Zirgüle perdesinde Çargâh beşlisi: Çeşninin karar sesi 3. tel birinci parmağa karşılık gelmektedir. Sadece son sesi 2. tel de birinci parmakla seslendirilmektedir. Çeşninin icra zorluğu düşük olup 1. pozisyonda seslendirilebilir.

Kürdi' de Çargâh 5'lisi

Bolahenk akordda parmak numaraları

Nim Zirgüle' de Çargâh 5'lisi

Süpürde akordda parmak numaraları

Acemaşîran perdesinde Kürdi dördlüsü: Çeşninin karar sesi 4. tel üçüncü parmağa denk gelmektedir. İkinci derece de bu tel üzerinde seslendirilirken üçüncü ve dördüncü dereceler 3. tel de birinci ve ikinci parmakla seslendirilir. Çeşninin icra zorluğu düşük olup 1. pozisyonda seslendirilebilir.

Rast' ta Kürdi 4'lüsü

Bolahenk akordda parmak numaraları

Acemaşîran' da Kürdi 4'lüsü

Süpürde akordda parmak numaraları

Kaba Nim Hisar perdesinde Büselik beşlisi: Çeşninin karar sesi 4. tel ikinci parmağa karşılık gelmektedir. İkinci ve üçüncü derecelerde bu tel üzerinde seslendirilir. Dördüncü ve beşinci dereceler 3. tel üzerinde birinci ve ikinci parmakla seslendirilir. Çeşninin icra zorluğu düşük olup 1. pozisyonda kolaylıkla seslendirilebilir.

Acemaşîran' da Büselik 5'lisi

Bolahenk akordda parmak numaraları

Kaba Nim Hisar' da Büselik 5'lisi

Süpürde akordda parmak numaraları

Eser Uygulamalarından Örnekler

The first example consists of two staves of music in 9/8 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first staff has a treble clef and a common time signature. The notes are: G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4, F4, E-flat4, D4, C4. Fingerings are: 3 3 2 4 2, 2 3 3 3 4, 1 4 3 4 3 2 2 1 2. The second staff has a treble clef and a common time signature. The notes are: B-flat4, A4, G4, F4, E-flat4, D4, C4, B-flat4, A4, G4, F4, E-flat4, D4, C4. Fingerings are: 4 3 2 1 1 2 3 4 3, 2 3 3 4 3 2 1 2 3.

Sadi Hoşses' e ait "Yıldızlı semalardaki haşmet ne güzel şey" adlı eserin meyanından bir bölüm; Gerdaniye perdesi üzerinde Sabâ çeşnisi (Süpürde akord kemandaki karşılığı Acem perdesi üzerinde Sabâ çeşnisi) 1. tel ve 2. tel de 2. pozisyon uygulaması örneği.

The second example consists of a single staff of music in 4/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notes are: G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4, F4, E-flat4, D4, C4, B-flat4, A4, G4, F4, E-flat4, D4, C4. Fingerings are: 1 2 3 4 3 2 3 3 4, 3 2 1 3 2 1.

Tanbûrî Cemil Bey' e ait Kürdîhiczakâr Peşrev' in 2. Hanesinin giriş bölümü; Neva perdesi üzerinde Uşşak çeşnisi (Süpürde akord kemandaki karşılığı Çargâh perdesinde Uşşak çeşnisi) 3. tel ve 4. tel de 3. pozisyon uygulaması örneği.

The third example consists of two staves of music in 9/8 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first staff has a treble clef and a common time signature. The notes are: G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4, F4, E-flat4, D4, C4, B-flat4, A4, G4, F4, E-flat4, D4, C4. Fingerings are: 2 2 1 2, 2 3 2 1 4 3 2 1 4, 4 1 2 3 2 1 2 3. The second staff has a treble clef and a common time signature. The notes are: B-flat4, A4, G4, F4, E-flat4, D4, C4, B-flat4, A4, G4, F4, E-flat4, D4, C4, B-flat4, A4, G4, F4, E-flat4, D4, C4. Fingerings are: 4 3 2 1 4, 4 1 2 3 2 1 2 3, 4 3 2 1 4 3 2 1, 4 3 2 1 4 3 2 1.

Hacı Arif Bey' e ait "Muntazır teşrifine hazır kayık" adlı eserin giriş bölümü; Neva perdesi üzerinde Uşşak çeşnisi (Süpürde akord kemandaki karşılığı Çargâh perdesinde Uşşak çeşnisi) 2. tel, 3. tel ve 4. tel üzerinde 3. pozisyon uygulaması örneği.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Türk mûsikisinde kullanılan transpoze uygulamalarından bir tanesi olan Süpürde akordu keman örneklemi üzerinde Kürdîhiczakâr makamının kullandığı bütün çeşnileri irdeledikten sonra şu sonuçlara ulaşılmıştır; genel olarak bu makamda bu akordun bir avantaj sağlamadığı aksine hemen hemen bütün çeşnilerin icrasında bir takım zorluklar olduğu

anlaşılmaktadır. Açık tellere çektiğimiz seslerin dizide bulunmaması icraya daha da bir zorluk katmaktadır. Elde edilen verilere ayrıntılı olarak baktığımızda tiz durak Gerdaniye perdesi üzerinde Bolahenk akorda göre Acem perdesine karşılık gelen çeşnilerde Bûselik çeşnisi hariç diğerlerinde bir icra güçlüğü görülmektedir. Elbette ki bu zorlukları azaltmak için kullanılan bazı yöntemler bulunmaktadır. Süpürde akord Kürdilihicazkâr makamı uygulamalarında kullanılan bu yöntemlerden bir tanesi akordu bir ses düşürmek ya da yarım ses çekmektir. Bu yöntemde bir ses düşürüldüğünde Bolahenk akorda icra, yarım ses çekildiğinde ise Müstahsen akorda icraya karşılık gelecektir. Tabi ki bu yöntemin dezavantajları da olabilir. Özellikle keman tınısının ve ses renginin değişmesi icracıyı en çok rahatsız eden durumdur. Bir başka yöntemde kemanda pozisyon değiştirmektir. 1. pozisyonda icrayı zorlayan ezgi ya da çeşniler 2. pozisyon ya da 3. pozisyonda çok kolay gelebilir. Tiz durak Gerdaniye perdesi üzerindeki çeşnilere baktığımızda karar sesini birinci parmağa taşırsak yani 2. pozisyona geçerse o perde de yapılan çeşnilerin daha kolay icra edilebileceği söylenebilir. 2. tel de ikinci pozisyona geçtikten sonra aynı pozisyonda 1. tel de tiz Gerdaniye perdesine kadar ulaşabiliriz. Bu yöntemdeki zorlukta entonasyondur. Çok fazla pratik yapıp parmakları alıştırmak gerekmektedir. Dizinin bir diğer önemli perdesi olan Nevâ perdesindeki kalıplara baktığımız zaman Kürdi ve Hicaz çeşnilerin icrasının Uşşak çeşnisi icrasından daha kolay olduğu görülmektedir. Bu perde üzerindeki çeşnileri ya da ezgileri yaparken de 3. pozisyon dan yararlanabiliriz. Bu 3. tel de başlattığımız pozisyonu 4. telde devam ettirirsek karar sesi Rast perdesinin 4. tel de birinci parmağa karşılık geldiği görülür. İcrayı zorlaştıran çeşnilerin içerisinde değişken perdeleri barındıran çeşniler olduğu ve bu değişken perdelerin diğer parmaklara göre daha güçsüz olan dördüncü parmağa denk geldiğinde uygulamanın daha da zorlaştığı anlaşılıyor.

Transpoze uygulamaları Türk mûsikisinde karşılaşması kaçınılmaz bir durumdur. Genelde çalınacak makam dizisi çalgı üzerinde tranpoze yapılır. Çalınacak eseri nota üzerinde çalınacak tona aktarmak çözüm değildir daha büyük karmaşalara neden olacağı düşünülmektedir. Bu sebeple icracıların transpoze uygulamalarına çok fazla vakit harcaması gerekmektedir. Akord düşürmek veya çekmek yerine gerektiğinde pozisyon çalmayı geliştirip icradaki zorlukların önüne bu şekilde geçilmesi önerilmektedir. Süpürde akord keman uygulamalarında 1. tel ve 2. tel de 2. Pozisyonun 3. tel ve 4. tel de ise daha çok 3. pozisyonun icrada kolaylık sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- Akdoğu, O. (1996). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- Cevher, M.H. (1993). *Rehber-i Mûsikî*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- Özkan, İ. H. (2021). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleri* (19. Baskı). Ankara: Ötüken Neşriyat.
- Öztürk, O. M. (2014). Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Say, A. (2005). Müzik Ansiklopedisi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Tanrıkorur, C. (2016). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi* (4. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.