

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
ANKARA DEVLET
KONSERVATUVARI

SAHNE VE MÜZİK
EĞİTİM – ARAŞTIRMA E-DERGİSİ

19



Ankara Devlet Konservatuvarı

www.sahnevemuzik.hacettepe.edu.tr



Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı
Sahne ve Müzik Eğitim Araştırma Dergisi / 2024 Temmuz / Sayı: 19

İmtiyaz Sahibi
Prof. Metin MUNZUR

Editör
Doğan ÇAKAR

H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Müzik Bölümü

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Prof. H. Halil Levent KUTERDEM

H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Müzik Bölümü

ISSN 2149 – 7079

Yayın Türü: e-dergi / Süreli Yayın

Yayın Şekli: Yıllık

Dili: Türkçe

Yayın Kurulu

Prof. Metin MUNZUR

H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Müzik Bölümü
Yayın Kurulu Başkanı

Prof. Dr. Aytekin ALBUZ

Gazi Üniversitesi/Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı

Prof. Halil Levent KUTERDEM

H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Müzik Bölümü

Prof. Dr. Cenk GÜRAY

H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Müzik Bilimleri Bölümü

Doç. Dr. Yeşim ARSOY BALTACIOĞLU

H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Sahne Sanatları Bölümü

Doğan ÇAKAR

H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı/Müzik Bölümü

Editör Yardımcıları

Dr. Öğr. Üyesi Erkan Mehmet Karagülle

Öğr. Gör. Dr. Ahu Köksal

Öğr. Gör. Dr. Soner Uluocak

Yayın İdare Adresi:

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı 06500/Beytepe/Ankara

İnternet Adresi

www.sahnevemuzik.hacettepe.edu.tr

Web Sorumlusu

Dr. Öğr. Üyesi Erkan Mehmet Karagülle

Sahne ve Müzik Eğitim Araştırma e-Dergisi, (Ocak ve Temmuz) yılda iki kez yayımlanır.

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Sahne ve Müzik Eğitim Araştırma e-Dergisi, **hakemli bir dergidir.**

Yazıların içeriğinden yazarlar sorumludur.

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı
Sahne ve Müzik Eğitim Araştırma e-Dergisi'nde **kör hakem sistemi** uygulanmaktadır.

On Dokuzuncu Sayı Yayın Danışma ve Hakem Kurulu

İsimler unvan ve alfabetik sıra ile yazılmıştır.

Prof. Dr. Barış KARAELEMA

Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

Prof. Bige Bediz KINIKLI

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü

Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü

Prof. Dr. Esra BERKMAN

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Anabilim Dalı

Prof. Dr. Murat Salim TOKAÇ

Haliç Üniversitesi Konservatuvarı Türk Musikisi Bölümü

Doç. Dr. Mert KARABEY

Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü

Prof. Dr. Onur ÖZMEN

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü

Prof. Dr. Ömer Can SATIR

Hitit Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü

Prof. Ömür Munzur

Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü

Doç. Ayşe DAĞISTANLI PARLAR

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi Ferhat ÇAYLI

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi Nevin ŞAHİN

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi Selçuk Bilgin

Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

Dr. Gözde Gürün DEMİRERİDEN

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü

San. Öğr. El. Doğan ÇAKAR

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü

Öğr. Gör. Burcu TUNAKAN

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü

Öğr. Gör. Utkan MESCI
Ostim Teknik Üniversitesi

Arş. Gör. Tunahan ALAN
Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Müzikoloji Bölümü

Berk KURDOĞLU
Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü

YAYIN İLKELERİ

Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma Dergisi, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından yılda iki kez Ocak ve Temmuz aylarında yayımlanan hakemli bir yayındır. Yayın dili Türkçedir.

Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma Dergisi'nde yayımlanmak üzere önerilen yazılar, Yayın Kurulu tarafından yapılan bir ön değerlendirmeden geçtikten sonra, konunun uzmanı iki hakem tarafından değerlendirilir. Değerlendirmeler sonucunda gerekli görüldüğü takdirde belirtilen süre içinde yazar tarafından yapılacak düzeltmelerin ardından, makaleler ilgili sayıda yayımlanır. İki hakem raporunda çelişki görüldüğü takdirde Yayın Kurulu ilgili metni üçüncü bir hakeme yönlendirir.

Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma Dergisi'ne gönderilen yazılar daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır.

Yayın İlkelerine ve aşağıda belirtilen Makale Yazım Kurallarına uymayan makaleler değerlendirmeye alınmaz.

MAKALE YAZIM KURALLARI

Yazılar; dergimiz e-posta adresi ya da Dergipark yoluyla gönderilebilir.

Makalenin yazarı; e-postada adını, soyadını, görev yaptığı kurumu ve akademik unvanını, kendisiyle doğrudan iletişim kurulabilecek açık adresini, telefon numarasını ve elektronik posta adresini ayrıca tam olarak belirtmelidir.

- Tüm metin, *.doc formatında, Times New Roman yazı tipinde olmalıdır.
- Makalenin başında en çok 250 sözcükten oluşan, Türkçe ve İngilizce öz bulunmalıdır.

Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı 12, takip eden Öz ve Abstract *İtalik* ve 10 punto yazılmalıdır. Türkçe ve İngilizce özlerin sonunda en az üç anahtar sözcük/keywords bulunmalıdır.

- Başlıklar ve ana metin 12 punto olmalıdır.
- Yazarın adı soyadı, kurum ve e-posta bilgileri, Türkçe başlık sonuna eklenecek bir dipnotta belirtilmelidir.
- Gerekli görüldüğü durumlarda yazılarda nota, tablo, şekil ve resim gibi görsel öğeler kullanılabilir. Kullanılan nota, tablo, şekil ve resimler metin içindeki yerleri belirtilerek ayrıca dosyalanarak epostada yer almalıdır. Her bir görsel 120 piksel/cm veya 304 piksel/inch çözünürlükte ve JPEG formatında olmalıdır.
- Metin içinde kullanılan görseller, Görsel 1., Görsel 2., ... biçiminde numaralandırılmalı ve görselin altına o görsele ait bilgiler (10 punto) yazılmalı, hangi kaynaktan alındığı belirtilmelidir.
- Doğrudan alıntılar, 3 satırdan az ise tırnak işareti içinde ve ana metin düzeninde, 3 satırdan uzun ise, satırın sağından ve solundan ikişer santimetre içerde, sola dayalı olarak, 9 punto ve tek satır aralığıyla verilmelidir. Bu durumda tırnak işareti kullanılmamalıdır.
- Dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak verilmeli (10 punto) ve sadece açıklamalar için kullanılmalıdır.
- Metin içi göndermeler cümle sonuna (Soyad, Yayın Yılı, s. Sayfa Numarası) şeklinde yazılmalı ve “.” parantez sonrasına konulmalıdır. Örnek: (Baran, 2000, s.58). Metin içinde gönderme yapılan her kaynak kaynakçada yer almalı, kaynakçada yer verilen her kaynağada metin içinde gönderme yapılmalıdır.
- Kaynakça, makalenin sonunda yer almalı ve kaynakçada yer alan kaynaklar aşağıdaki örneklere uygun olarak verilmelidir.

Örnekler:

Tek Yazarlı Kitap

Soyadı, A. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

Çeviri Kitap

Soyadı, A. (Yayın Yılı). *Kitap Adı* (A.Soyadı, Çev.). Yayın Yeri: Yayınevi.

Editörlü Kitapta Bölüm

Soyadı, A. (Yayın Yılı). Yayın Adı. A.Editör (Haz./Ed.). *Kitap Adı* (s. Sayfa numaraları). Yayın Yeri: Yayınevi.

İki Yazarlı Kitap

Soyadı, A., Soyadı, B. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

Çok Yazarlı Kitap

Soyadı, A., Soyadı. B., Soyadı, C. ve diğerleri. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

Dergiden Makale

Soyadı, A. (Yayın Yılı). Makale Adı. *Dergi Adı*, cilt(sayı), sayfa numaraları.

Gazete Makalesi

Soyadı, A. (Gün Ay Yıl). Makale Adı. *Gazete Adı*, sayfa numaraları.Yayımlanmamış Tez

Soyadı, A. (Yayın Yılı). *Tez Adı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik Tezi/Raporu). Üniversite Adı, Yer.

Elektronik Kaynak-Makale

Soyadı, A. (Yayın Yılı). Makale Başlığı. *Dergi Adı*, cilt(sayı), sayfa numaraları. Erişim: Gün AyYıl, <http://ağ adresi>

Elektronik Kaynak-Anonim Ağ Sayfası

Kaynağın Adı. Erişim: Gün Ay Yıl, <http://ağ adresi>

Sunuş

Değerli okuyucular. Yılda iki kez olmak üzere Ocak ve Temmuz aylarında yayımlanan dergimizin on sekizinci sayısı, Ocak 2024 tarihinde yayımlanmış ve okurlarımızla buluşmuştu. Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*, müzik, müzik bilimleri ve sahne sanatları ile ilgili araştırmalar yapan sanatçı ve akademisyen yazarları desteklemekte, bu alanlardaki akademik çalışmaların yayımlanabilmesini hedeflemektedir.

Günümüz koşullarında okuyucuya daha hızlı, güvenli ve kolay ulaşabilen e-dergiler önemini giderek artırmakta, günden güne daha ilgi çekici hale gelmekte ve daha kolay ulaşılabilir hale gelmektedir. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*, Dergi Park, Asos İndeks ve Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı web sayfalarında yer almaktadır. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*'nin Temmuz 2024 tarihli on dokuzuncu sayısı ile karşınızdaki olmanın mutluluğu içerisindeyiz. Bu sayımızda hakemlerimizden gelen raporlar ve Yayın Kurulu Kararı ile seçilen, birbirinden değerli yedi (7) makale yer almaktadır. İlk makale, Özgür YAKINLAR ve Aynur ELHAN NAYİR tarafından hazırlanan “*Güzel Sanatlar Liseleri “Çalgı Eğitimi Kanun Öğretim Programı ve Ders Kitabının” Alan Uzmanları ve Kanun Eğitimcileri ile Değerlendirilmesi*” başlıklı çalışmadır. Bu çalışmada mevcut öğretim programı içerik, hedef davranışlar, öğrenme-öğretme durumları, ölçme-değerlendirme yaklaşımı ve materyaller bakımından incelenmiş ve programın hedef davranışlar (kazanımlar), öğrenme-öğretme durumları ve materyaller açısından geliştirilmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Makaleyi değerlendiren hakemlere göre, araştırma müzik eğitimi yönünden ortaya konan bir programı inceleyip, olumlu veya olumsuz sonuçlar çıkarmakta olup; müzik eğitimi alanına çeşitli yönlerde faydalar getirmektedir.

İkinci makale, Ayşe TAŞPINAR ve Robert WINTER tarafından hazırlanan “*Osmanlı'nın Doğu ve Batı Arasındaki Müzikal Yapısı*” adlı çalışmadır. Dünya kültürünün önemli bir parçası olan Anadolu ve Osmanlı topraklarının müzik mirasının incelendiği bu makalede, doğu ile batı arasındaki etkileşimlerden çıkan çeşitli yaşam tarzlarının müziğe yansımaları ifade edilmiştir. Çalışmada ayrıca Asya'dan Avrupa'ya kadar geniş toprakları olan Osmanlı'nın çeşitli kültürlerle olan iletişiminden doğan yeni tarzlar ve tarihi etkileşimlerin, bu kültürü dünyada ender görülen toleransı ve anlayışı temsil eden bir müzik köprüsü haline getirdiği de belirtilmiştir. Makaleyi değerlendiren hakemlere göre ise çalışma, ulusal ve uluslararası referanslarla, bu alanda bilgi sahibi olmak isteyenlere katkı sunmasının yanı sıra Osmanlı İmparatorluğu'nun müzik tarihindeki önemini de ortaya koymaktadır.

Üçüncü makale, Hande TOKGÖZ ve Melih BALÇIK tarafından hazırlanan “*Giovanni Bottesini'nin “Allegro di Concerto Alla Mendelssohn” Adlı Eserinin, Mendelssohn'un “Keman Konçertosu*

Op.64” Eseri İle Karşılaştırmalı Analizi” başlıklı araştırmadır. Araştırmada Bottesini’nin, Mendelssohn’un estetik özelliklerini koruyarak kontrabas için bestelediği tek bölümlü konçertosunda, Mendelssohn’dan melodik olarak esinlendiği ancak biçimsel olarak değişiklik yapmadığı ve “Keman Konçertosu Op.64” 1. Bölümü model aldığı sonucuna ulaşılmıştır. Makaleyi değerlendiren hakemler ise eserin nasıl bir anlayış ve esin kaynağı ile bestelendiğinin ve o dönemde “Modelleme” olarak isimlendirilen bu tekniğin adı geçen eserde ilk kez kullanılmasının önemine değinmişler ve eserin analizinin Mendelssohn keman konçertosu ile karşılaştırılarak yapılmış olmasının müzik literatürüne önemli bir katkı sağlayacağını belirtmişlerdir

Dördüncü makale, Samah DARWEESH tarafından hazırlanan “Edebiyatın Ritmi: Taylor Swift’in “No Body, No Crime” Şarkısındaki Anlatı Dokusunu Keşfetmek” başlıklı çalışmadır. Çalışmada müzik ve edebiyatın kesiştiği noktada şarkı sözlerinin taşıdığı anlatı unsurları detaylı bir şekilde ele alınmakta ve Taylor Swift’in “No Body, No Crime” isimli eseri örnek olarak incelenmektedir. Makalede şarkının lirik yapısı, karakter gelişimi ve tematik öğeleri kapsamlı bir şekilde analiz edilerek, bu bileşenlerin birleşiminde nasıl bir anlatı zenginliği yarattığı, müzik ve edebiyatın nasıl iç içe geçtiği ve birbirini nasıl beslediği vurgulanmaktadır. Makaleyi değerlendiren hakemler tarafından şarkı sözlerinin gerçekliğine dikkat çekilerek, çalışmanın temelinde şarkı sözlerinin anlattığı olaylar ile topluma ahlaki mesaj vermesi bakımından edebi bir metin niteliği taşıması düşüncesinin yer aldığı vurgulanmakta ve araştırmanın bu haliyle literatüre önemli bir katkıda bulunabileceği bildirilmektedir.

Beşinci makale, Mehmet İzzettin KARCIOĞLU tarafından hazırlanan “Sıdıka Özdil’in “Faselis İle Yüzleşme” (Facing Phaselis) Adlı Eserinin, Yazılış Şekli Bakımından İncelenmesi ve Literatüre Katkıları” başlıklı çalışmadır. Araştırmada, Türk Besteci Sıdıka Özdil’in Royal Opera House Kütüphanesi’ne giren ilk Türk eseri olan “Faselis ile Yüzleşme” adlı eseri, içeriğinde bulunan özgün teknikler açısından parçalara ayrılarak analiz edilmiştir. Bu analiz eserin akışının oluşturduğu sürece dair olup, içerisindeki teknikleri, notasyon değişimlerini ve teknik yaratımları da kapsamaktadır. Makaleyi değerlendiren hakem görüşleri ise araştırmanın Türk Besteciliği ve Sıdıka Özdil konusunda derinleşmek isteyen araştırmacılar için önemli bir kaynak görevi göreceği, ortaya konulan yapısal ve içeriksel analizin ise akademik müzik okuru için değerli bir kaynak oluşturacağı yönündedir.

Altıncı makale, Ömer GÖKHAN tarafından hazırlanan “Hacı Çiçek’in “Barak Uzun Hava” İcrâsı Üzerine Bir İnceleme” başlıklı çalışmadır. Çalışmada, yöresinde ve ülke düzeyinde tanınırlığıyla öne çıkan keman icracılarından Hacı Çiçek’in icralarında Barak kültürünün tüm unsurlarının yanı sıra kişisel özgünlüğü de barındırdığı ortaya konulmaktadır. Araştırmada Hacı Çiçek’in icracı kimliğini yansıtan Barak icralarından iki tanesi seçilmiş, seçilen bu eserler notasyon olarak somut ortama

aktarılarak yay ve süsleme teknikleri ekseninde analiz edilmiştir. Makaleyi değerlendiren hakemler Hacı Çiçek'in keman üslubunun detaylarının analiz temelli sonuçlarla açıklandığı bu araştırmanın, alana önemli katkılar sağlayacağını bildirmektedirler.

Yedinci makale, Ece SADIKOĞLU ÇİTÇİ tarafından hazırlanan “*Kuzey Hindistan Nefesinin Mistik Sesi: Bansuri*” adlı çalışmadır. Makalede Kuzey Hindistan'a ait en eski enstrümanlardan biri olan bansuri; etimolojik olarak incelenmiş; enstrümanın yapım süreci, yapısal ve teknik özellikleri ile icra mekanizmasına yer verilmiştir. Çalışmada bansuri ile ilgili olarak tarihsel, etimolojik, yapısal özellikler, teknik ve icra açısından çeşitli sonuçlara ulaşılmıştır. Makaleyi değerlendiren hakemler makalenin organoloji verileri bağlamında Türkçe bir kaynak oluşturması, uluslararası literatüre bilgi sunması ve ilgili okuyucuları araştırmaya teşvik etmesi bakımından önemli bilgiler sunduğunu belirtmişlerdir.

Dergimizin on dokuzuncu sayısının oluşturulmasında yazar, hakem, yayın kurulu ve dergi editör grubu olarak katkı sunan değerli meslektaşlarımıza teşekkür ediyor, bundan sonraki sayılarımızda siz değerli sanat ve bilim insanlarının akademik çalışmalarını yayımlamak üzere bekliyoruz.

Ocak 2025 tarihinde yayımlamayı planladığımız yirminci sayımızda buluşmak umuduyla...

Doğan ÇAKAR

Sahne ve Müzik Dergisi Editörü

Özgün Makaleler

- 1 - 19** *Güzel Sanatlar Liseleri "Çalgı Eğitimi Kanun Öğretim Programı ve Ders Kitabının" Alan Uzmanları ve Kanun Eğitimcileri İle Değerlendirilmesi*

Evaluation Of The "Qanun Teaching Curriculum And Qanun Textbook" Used In Fine Arts High Schools With Experts And Qanun Educators

Özgür YAKINLAR, Aynur Elhan NAYİR

Başvuru Tarihi: 18.12.2023 / Kabul Tarihi: 18.07.2024 / Özgün Makale

- 48 - 65** *Giovanni Bottesini'nin "Allegro Di Concerto Alla Mendelssohn" Adlı Eserinin, Mendelssohn'un "Keman Konçertosu Op.64" Eseri İle Karşılaştırmalı Analizi*

Comparative Analysis Of Giovanni Bottesini's "Allegro Di Concerto Alla Mendelssohn" Work With Mendelssohn's "Violin Concerto Op.64"

Hande TOKGÖZ, Melih BALÇIK

Başvuru Tarihi: 02.04.2024 / Kabul Tarihi: 18.07.2024 / Özgün Makale

- 87 - 116** *Sıdka Özdil'in "Faselis İle Yüzleşme" (Facing Phaselis) Adlı Eserinin, Yazılış Şekli Bakımından İncelenmesi ve Literatüre Katkıları*

Review Of Sıdka Özdil's Work Called "Facing Phaselis" In Terms Of Writing Techniques and Its Contributions

Mehmet İzzettin KARCIOĞLU

Başvuru Tarihi: 08.05.2024 / Kabul Tarihi: 18.07.2024 / Özgün Makale

- 117-135** *Hacı Çiçek'in "Barak Uzun Hava" İcrâsı Üzerine Bir İnceleme*

A Study On Hacı Çiçek's "Barak Uzun Hava" Performance

Ömer GÖKHAN

Başvuru Tarihi: 15.05.2024 / Kabul Tarihi: 18.07.2024 / Özgün Makale

Derleme Makaleler

20 - 47 *Osmanlı'nın Doğu ve Batı Arasındaki Müzikal Yapısı*

*The Musical Structure Of The Ottoman Between East And West
Example*

Ayşe TAŞPINAR, Robert WINTER

Başvuru Tarihi: 19.01.2024 / Kabul Tarihi: 18.07.2024 / Derleme Makale

66 - 86 *Edebiyatın Ritmi: Taylor Swift'in "No Body, No Crime" Şarkısındaki Anlatı
Dokusunu Keşfetmek*

*The Rhythm Of Literature: Exploring The Narrative Texture In Taylor Swift's "No
Body, No Crime" Song*

Samah DARWEESH

Başvuru Tarihi: 17.04.2024 / Kabul Tarihi: 18.07.2024 / Derleme Makale

136 - 157 *Kuzey Hindistan Nefesinin Mistik Sesi: Bansuri*

The Mystical Sound Of North Indian Breath: Bansuri

Ece SADIKOĞLU ÇİTÇİ

Başvuru Tarihi: 15.05.2024 / Kabul Tarihi: 03.01.2024 / Derleme Makale

Başvuru Tarihi: 18.12.2023 / Kabul Tarihi: 18.07.2024 / Özgün Makale

GÜZEL SANATLAR LİSELERİ “ÇALGI EĞİTİMİ KANUN ÖĞRETİM PROGRAMI VE DERS KİTABININ” ALAN UZMANLARI VE KANUN EĞİTİMCİLERİ İLE DEĞERLENDİRİLMESİ

Özgür YAKINLAR¹
Aynur Elhan NAYİR²

ÖZ

Bu araştırmada, Güzel Sanatlar Liseleri “Çalgı Eğitimi Kanun Öğretim Programının” alan uzmanları ve kanun eğitimcileri ile değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Yürürlükte olan kanun öğretim programına yönelik incelemeler, alan uzmanları ve Güzel Sanatlar Liseleri'nde görev yapan kanun eğitimcilerinin katılımıyla gerçekleştirilmiştir. Katılımcılarla gerçekleştirilen görüşmelerle mevcut öğretim programı içerik, hedef davranışlar, öğrenme-öğretme durumları, ölçme-değerlendirme yaklaşımı ve materyaller bakımından incelenmiştir. Değerlendirmeler sonucunda mevcut öğretim programında tespit edilen problemler arasında; başlangıç aşamasının sadece bilişsel düzeyde kazanımlardan oluşması ve bu bilişsel konulara oldukça uzun bir zaman ayrılmış olması, temel becerilerle ilgili kazanımların açık ve anlaşılır olmaması, temel becerilere yeterince zaman ayrılmadan doğrudan eser icrasına, usul eğitimine ve makam eğitimine geçilmiş olması, uygulama gerektiren mandal konusunun öğretimi için uygulamaya yönelik hiçbir kazanıma yer verilmeksizin sadece bilişsel düzeyde kazanımlarla ele alınmış olması, süsleme teknikleri ile ilgili yeterli uygulamaya yer verilmemiş olması, kazanım ifadelerinin açık ve anlaşılır olmaması ayrıca öğretim programının ünite, konu ve kazanımlarının birbirinin devamı ve tamamlayıcı niteliklere sahip olmaması gibi problemler örnek olarak gösterilebilir. Araştırmada tarama yöntemi ve görüşme yöntemi kullanılarak nicel ve nitel boyutta veriler toplanmış, elde edilen verilerin yorumlanmasında ise içerik analizi kullanılmıştır. Yapılan incelemeler sonucunda mevcut öğretim programının hedef davranışlar (kazanımlar), öğrenme-öğretme durumları ve materyaller açısından geliştirilmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Mesleki müzik eğitimi, çalgı eğitimi, program geliştirme.

¹ Öğr. Gör. Dr., Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı Geleneksel Türk Müziği/TSM Anasanat Dalı
E-mail: ozguryakinlar@gmail.com
ORCID-ID: 0000-0003-1250-1526

² Prof. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi/Müzik Eğitimi ABD
E-mail: aynur4272@hotmail.com
ORCID-ID: 0000-0002-1964-3829

Bu çalışma Prof. Dr. Aynur Elhan NAYİR danışmanlığında 05.09.2023 tarihinde tamamlanan “Güzel Sanatlar Liseleri Çalgı Eğitimi Kanun Öğretim Programının Değerlendirilmesi ve Taslak Öğretim Programı Önerisi” isimli doktora tezi esas alınarak hazırlanmıştır (Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya, Türkiye, 2023).

EVALUATION OF THE "QANUN TEACHING CURRICULUM AND QANUN TEXTBOOK" USED IN FINE ARTS HIGH SCHOOLS WITH EXPERTS AND QANUN EDUCATORS³

ABSTRACT

In this research, it is aimed to evaluate the "Instrument Education Qanun Curriculum" of Fine Arts High Schools with experts and qanun educators. Examinations regarding the current qanun curriculum were carried out with the participation of experts and qanun educators working in Fine Arts High Schools. Through interviews with the participants, the current curriculum was examined in terms of content, target behaviors, learning-teaching situations and materials. Among the problems identified in the current curriculum as a result of the evaluations; The fact that the initial phase consists only of achievements at the cognitive level and a long time is devoted to these cognitive issues, the acquisitions regarding basic skills are not clear and understandable, the transition to direct work performance, usul training and maqam training without allocating enough time to basic skills is required for teaching the mandal subject that requires practice. Problems such as being addressed only with cognitive level achievements without including any practical achievements, not including sufficient practice regarding decoration techniques, not having clear and understandable achievement expressions, and the units, subjects and achievements of the curriculum not being continuous and complementary to each other can be given as examples. In the research, quantitative and qualitative data were collected using the scanning method and interview method, and content analysis was used to interpret the data obtained. As a result of the examinations, it has been concluded that the current curriculum should be developed in terms of target behaviors (attainment), learning-teaching situations and materials.

Keywords: Vocational music education, Instrumental education, curriculum development.

³ This study was prepared based on the doctoral thesis titled "Evaluation of Fine Arts High Schools Instrument Education Kanun Curriculum and Draft Curriculum Proposal", completed on 05.09.2023 under the supervision of Prof. Dr. Aynur Elhan NAYİR (Ph.D. Dissertation, Necmettin Erbakan University, Konya, Türkiye, 2023).

GİRİŞ

Mesleki müzik eğitimi, sanata belli düzeyde yetenekli bireylerin sınama, eleme, sıralama ve seçme işlemleri ile belirlenerek sanat dalının bütününe yönelik davranışları ve birikimi kazandırmayı amaçlar. Bu eğitim, ortaöğretimden başlayarak lisans ve lisansüstü seviyelere kadar devam eder ve öğrencilere çalgı eğitimi, işitme, ses eğitimi gibi temel becerilerin kazandırılması amaçlanır (Uçan, 1997 s.32). Mesleki müzik eğitiminin orta öğretim kademesini oluşturan Güzel Sanatlar Liseleri'nde (GSL), Millî Eğitim Bakanlığı tarafından yayımlanan öğretim programları kullanılmaktadır. Öğretim programları; eğitim sürecinde hangi konuların öğretileceği, ne kadar zaman ayrılacağı, hangi öğretim yöntem ve tekniklerinin kullanılacağı, hangi materyallerin kullanılacağı ve nasıl bir ölçme-değerlendirme yapılacağı belirlenerek eğitim sürecinde öğrencilere kazandırılması hedeflenen bilgi ve becerilerin aktarılması için tasarlanan bir plan ve yol haritasıdır (Demirel, 2015, s.12). Dolayısıyla verimli ve işlevsel bir eğitimin gerçekleşmesinde öğretim programları ve hedef davranışların (kazanım) öğrencilere kazandırılması için içerikte yer alan materyaller (alıştırma, uygulama, etüt, vd.) önemli bir role sahiptir. GSL kanun eğitimi için MEB bünyesinde ilk olarak 2008 yılında bir öğretim programı yayımlanmıştır (MEB, AGSL Türk ve Batı Müziği Çalgıları Dersi (Kanun) Öğretim Programı, 2008). Bu program sekiz yıl yürürlükte kalmış, daha sonra 2016 ve 2022 yıllarında içerikte bazı düzenlemelere gidilerek güncellenmiştir. 2016 yılında yayımlanan öğretim programı halen yürürlükte dir (<https://mufredat.meb.gov.tr/ProgramDetay.aspx?PID=709>). Yapılan ön incelemelerde mevcut öğretim programında bazı problemler olduğu tespit edilmiş ve bu problemlerin uzmanlar tarafından nasıl değerlendirildiğine yönelik bir araştırma yapılması gerektiği ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, araştırma kapsamında GSL'lerde yürürlükte olan "Çalgı Eğitimi Kanun Öğretim Programı" alan uzmanları ve GSL kanun eğitimcileri ile incelemeye alınarak problemleri tespit edilmesi amaçlanmış ve Mevcut öğretim programı içerik, hedef davranışlar, öğrenme-öğretme durumları ve materyaller bakımından incelenmiştir.

Problem Durumu

Mevcut öğretim programına yönelik yapılan ön incelemeler sonucunda GSL kanun öğretim programının ve ders kitabının kanun eğitiminin niteliklerini yeterince karşılanmadığı yönünde tespitler ortaya çıkarmış ve bu durum araştırma konusu olabilecek bir sorun olarak görülmüştür. İlk bakışta programda göze çarpan bazı problemler arasında; başlangıç

aşamasının sadece bilişsel düzeyde kazanımlardan oluşması ve bu bilişsel konulara oldukça uzun bir zaman ayrılmış olması, temel becerilerle ilgili konuların oldukça yüzeysel bir şekilde ele alınmış olması, temel becerilere yeterince zaman ayrılmadan doğrudan eser icrasına, makam eğitimine ve usul eğitimine geçilmiş olması, uygulama gerektiren mandal konusunun öğretimi için uygulamaya yönelik hiçbir kazanıma yer verilmeksizin sadece bilişsel düzeyde kazanımlarla ele alınması, süsleme teknikleri ile ilgili yeterli uygulamaya yer verilmemiş olması, bazı kazanım ifadelerinin açık ve anlaşılır olmaması ayrıca öğretim programının ünite, konu ve kazanımlarının birbirinin devamı ve tamamlayıcı niteliklere sahip olmaması gibi problemler örnek olarak gösterilebilir. Bu bağlamda mevcut GSL kanun öğretim programının alan uzmanları ve GSL kanun eğitimcilerinin katılımıyla incelemeye alınarak problemler noktalardan tespit edilmesi ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Araştırma kapsamında temel alınan problem cümlesi aşağıda belirtildiği gibidir;

"GSL Çalgı Eğitimi Kanun Öğretim Programı" hedef davranışlar (kazanımlar), öğrenme-öğretme durumları ve materyal bakımından çalgı eğitiminin niteliklerini ne ölçüde karşılamaktadır?

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada, GSL "Çalgı Eğitimi Kanun Öğretim Programının" içerik, hedef davranışlar (kazanımları), öğrenme-öğretme durumları, ölçme-değerlendirme yaklaşımı ve materyaller bakımından alan uzmanları ve GSL kanun eğitimcileri ile incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda araştırmanın alt problemleri aşağıda belirtildiği gibidir.

Alan uzmanları ve GSL kanun eğitimcileri görüşlerine göre mevcut öğretim programında;

- 1.1. Kazanımların genel hedeflerle uyumluluğu nasıldır?
- 1.2. İçeriğin kazanımlarla uyumluluğu nasıldır?
- 1.3. Öğrenme-öğretme durumlarının; kazanımlar ve içerikle uyumluluğu nasıldır?
- 1.4. Ölçme ve değerlendirme durumlarının; kazanımlar, İçerik ve öğrenme-öğretme durumları ile uyumluluğu nasıldır?

Yöntem

GSL kanun öğretim programının alan uzmanları ve GSL kanun eğitimcileri görüşlerine göre değerlendirilmesini amaçlayan bu araştırmanın nicel boyutunda tarama yöntemi, nitel boyutunda ise görüşme yönteminden yararlanılmıştır. Tarama yöntemi, genellikle geniş bir alanda veri toplamak ve mevcut durumu anlamak için kullanılan bir araştırma yöntemidir. Bu yöntemde hedeflenen konu veya alanda yer alan birçok kaynaktan veri toplanır ve bu veriler analiz edilerek genel bir fikir elde dilmeye çalışılır (Karasar, 2009, s.77). Görüşme yöntemi, araştırmacıların belirli bir konu hakkında derinlemesine bilgi toplamak, anlamak ve açıklamak için katılımcılarla yüz yüze veya çevrimiçi olarak görüşme yaparak gerçekleştirdiği nitel bir araştırma yöntemidir. Bu yöntem araştırmacının sorularını belirli bir sırayla sorması ve katılımcının cevap vermesi esasına dayanır. Görüşme yöntemi esnek bir yapıya sahiptir ve araştırmacılar görüşmeleri sırasında katılımcıların yanıtlarına göre daha farklı sorular sorabilir (Yıldırım-Şimşek, 2018, s.129). Alan uzmanları ve GSL kanun eğitimcilerinin katılımıyla gerçekleştirilen görüşmelerden elde edilen nicel ve nitel verilerin çözümlenmesinde betimsel analiz yönteminden yararlanılmıştır. Betimsel analiz, araştırmada toplanan verilerin sınıflandırılması ve yorumlanmasına odaklanan bir analiz yöntemidir. Bu yöntem verilerin tanımlanmasında, özetlenmesinde, niteliklerinin ve niceliklerinin belirlenmesinde kullanılır (Yıldırım-Şimşek, 2018, s.239).

Bulgular

Güzel Sanatlar Lisesi “Çalgı Eğitimi Kanun Öğretim Programı”, görüşme yöntemi kullanılarak 6 ana başlık ekseninde, 17 soru ile incelenmiştir. Mevcut programın değerlendirilmesine yönelik oluşturulan ana başlıklar; “kanunun fiziki özellikleri, duruş-tutuş ve çevre materyallerle ilgili kazanımlar”, “mandalların tanıtımı ile ilgili kazanımlar”, “temel becerilerle ilgili kazanımlar”, “makamlarla ilişkilendirilmiş kazanımlar”, “süsleme tekniklerine yönelik kazanımlar” ve “usullerle ilişkilendirilmiş kazanımlar” şeklinde kazanım konularına göre sınıflandırılmıştır. 3 uzman ve 13 GSL kanun eğitimcisinin katılımıyla gerçekleştirilen görüşmelerde öğretim programında yer alan toplam 68 kazanım değerlendirilmiştir. Görüşmelerden elde edilen çıktılar doğrultusunda alan uzmanları ve GSL kanun eğitimcilerinin mevcut programın değerlendirilmesine yönelik görüşleri aşağıda yer almaktadır:

Kanunun yapısal özellikleri, duruş-tutuş ve çevre materyallerle ilgili kazanımların değerlendirilmesinde; bu konuların kaç kazanımla ifade edilebileceği ve kaç ders saati ayrılması gerektiği sorularına cevap aranmıştır.

Alan uzmanları ve GSL kanun eğitimcilerinin katılımıyla yapılan incelemelerde mevcut öğretim programının ünite, konu ve kazanımlarına yönelik en çok eleştiri alan bölümü başlangıç aşaması olmuştur. Tüm görüşmeciler, hiçbir psikomotor beceriye yer verilmeden ilk 7 kazanımın sadece bilişsel konulara ayrılmasının doğru olmadığı ve bu konular için 7 ders saatinin oldukça fazla olduğu görüşünde birleşmektedir. Duruş-tutuş ve yüzük-mızrap kullanımının öğretildiği ilk aşamadan hemen sonra mızrap çalışmalarının başlatılması gerektiği, nota sehпасı, ayaklık, tellerin hangi malzemeden yapıldığı ve burguların konik yapısı gibi bilişsel düzey becerilerine kısaca değinilmesinin yeterli olacağı, bu bilgilerin öğrencilere temel bir anlayış sağlayacağı ve daha fazla ayrıntının ilerleyen aşamalarda verilmesi gerektiği görüşmeciler tarafından ifade edilmiştir. Belirtilen görüşler, öğrencilerin pratik becerilerini erken aşamalarda geliştirmelerini sağlayarak müzikal yeteneklerini daha hızlı bir şekilde ilerletmelerine olanak tanıyabilir. Görüşmecilerin büyük çoğunluğu, bilişsel konuların 7 kazanımla ifade edilmesinin bir problem teşkil etmediğini ancak asıl problemin bu kazanımlara ayrılan sürenin olduğunu ifade etmişlerdir. Başlangıç aşamasında bu konuların mutlaka yer alması gerektiği fakat 7 ders boyunca bu konuların işlenmesinin çalgı eğitiminin doğasına aykırı olduğu vurgulanmıştır. Dolayısıyla eğitimciler programda belirlenen ders sürelerine uymadığını ve söz konusu bilişsel becerileri 1 ya da 2 derste işleyerek mızrap çalışmalarına geçtiğini ifade etmişlerdir.

Mandalların tanıtımı ile ilgili kazanımların değerlendirilmesinde; bu konunun kaç kazanımla ifade edilebileceği ve kaç ders saati ayrılması gerektiği sorularına cevap aranmıştır.

Mevcut öğretim programının 2. ünitesinde sadece mandalların tanıtımı yapılmıştır. Mandalların tanıtımı toplamda 7 kazanımla yapılmış olup söz konusu kazanımların tamamı bilişsel düzeydedir. Tüm görüşmeciler mandalların tanıtımı ile ilgili kazanımların sadece bilişsel düzeyde olmaması gerektiği ayrıca mandal öğretiminin uygulamalarla desteklenerek sürdürülmesi gerektiği görüşünde birleşmektedir. Mandal konusu için 7 kazanımın ve bu konu için ayrılan 8 dersin fazla olduğu, mandal tanıtımının bilişsel düzeyde kısaca yapılmasının ardından alıştırmaya ve etüt uygulamaları sürecine yayılması gerektiği görüşü vurgulanmıştır. Görüşmecilerin büyük çoğunluğu mandal sisteminin öğretiminde genel olarak geleneksel

yöntemi kullandığını belirterek mandal konusunun programda gereksiz detaylara boğulduğu ve mandal sisteminin öğretimi için 1 ya da 2 dersin yeterli olacağı görüşünde birleşmektedirler. Mandal sisteminin öğretiminde geleneksel yöntemde olduğu gibi mandalların boşluksuz ve boşluklu olarak tanıtılmasının ilk aşama için yeterli olacağı, detayların öğrencinin ilerleyişine göre eğitimci tarafından uygun görülen zamanlarda aktarılması gerektiği görüşmeciler tarafından belirtilmiştir. Söz konusu bilişsel konuların işleniş biçimi ile ilgili genel görüş, başlangıçta bu konulara uzun bir süre ayırmak yerine, 9. sınıf sürecine yayılması gerektiği yönündedir.

Temel becerilerle ilgili kazanımlar konusunda aşağıdaki sorularına cevap aranmıştır.

- Size göre temel beceriler eğitimi nasıl olmalı?
- Temel becerilerle ilgili kazanımlar açık ve anlaşılır şekilde ifade edilmiş midir?
- Temel becerilerle ilgili kazanımlar çalgı eğitiminin niteliklerine ve basamaklarına uygun mudur?
- Temel becerilerle ilgili kazanımlar sistematik bir yapıya (basitten karmaşığa, parçadan bütüne) sahip midir?
- Temel beceriler için ayrılan süre (8 saat) yeterli midir? Size göre bu bölüm için ne kadar süre ayrılmalı?

Temel beceriler eğitiminin nasıl olması gerektiği konusunda 13 görüşmeci (araştırmaya toplam 16 görüşmeci katılmıştır), öğrenciler arasındaki bireysel farklılıklar göz önüne alınarak bu aşamanın ortalama 1 yıllık sürece yayılması gerektiği konusunda hemfikirdir. Bazı öğrencilerin temel beceriler aşamasını kısa bir sürede tamamladığı, bazı öğrenciler için bu sürecin 1 yılı aştığı fakat genel olarak bu aşamanın ortalama 1 yılı bulduğu belirtilmiştir. Bu 1 yıllık süreçte öğrencinin çalgının fiziki özelliklerini tanımasının yanı sıra mızrap vuruşlarını kavraması, mandalları tanıması ve uygulamalı olarak kullanması, belli başlı usulleri öğrenmesi, makam dizilerini tanıması ve makam dizilerine göre mandal düzenlerini uygulaması gerektiği görüşmeciler tarafından vurgulanmıştır. Çalgı eğitiminin uzun soluklu bir süreç olduğu, bu aşamanın acele edilmeden sağlam temellere oturtulması gerektiği, başlangıç aşamasında kazanılan becerilerin ileri düzey becerilere temel oluşturması bakımından oldukça önemli olduğu ve bu sebeple temel konulara hâkim olunmadan eser icrasına geçilmemesi gerektiği görüşmeciler tarafından vurgulanan konular arasındadır. Görüşmecilerin çoğunluğu, mızrap vuruş çalışmalarının başlangıçta tek tel üzerinde yapılması

gerektiği ve bu aşama tamamlandıktan sonra diğer tellere geçmesi gerektiği görüşündedir. Bu süreçte basit yürüyüş prensipleri içeren alıştırmalar ve makamsal etütlerin kullanılmasının önemli olduğu, bunların yanı sıra başlangıç seviyesine uygun basit eserlerin veya eser bölümlerinin de kullanılabilmesi önerilen görüşler arasındadır. Ayrıca başlangıç aşamasında kullanılan çalışma parçaları ya da eser notalarında sağ ve sol mızrap sembollerinin mutlaka yer alması gerektiğine dikkat çekilmiş, öğrencilerin ders dışında yaptıkları çalışmalarda bu sembollere bakarak uygun mızrap kombinasyonlarını uygulamaları ve pratik kazanımları gerektiği görüşmeciler tarafından vurgulanmıştır.

Temel becerilerle ilgili kazanımların açık ve anlaşılır şekilde olup olmadığı konusunda görüşmecilerin tamamı, söz konusu kazanımların açık ve anlaşılır şekilde ifade edilmediği konusunda hemfikirdir. Özellikle “9.3.1.1.” numaralı kazanımda yer alan "iki farklı nota" ve “9.3.2.1.” numaralı kazanımda yer alan "dört perde üzerinde çalışmalar" ifadelerinin anlaşılmadığı belirtilmiştir. Görüşmeciler, bu tür ifadeler kullanılacaksa bahsedilen iki notanın veya dört perdenin açıkça ifade edilmesi, ya da aralık olarak belirtilmesi gerektiğini vurgulamışlardır.

Temel becerilerle ilgili kazanımların çalgı eğitiminin niteliklerine ve basamaklarına uygun olup olmadığı konusunda görüşmecilerin tamamı, söz konusu kazanımları çalgı eğitiminin niteliklerine ve basamaklarına uygun bulmadığını ifade etmiştir. Bu görüşün ortaya çıkmasında en büyük etken, başlangıç aşamasının ilk 7 saatinde hiçbir psikomotor beceriye yer verilmeksizin sadece bilişsel düzeyde bilgilere odaklanması olarak gösterilmiştir. Böyle bir eğitim yaklaşımının birçok açıdan yanlış olduğu ve bilgi düzeyindeki kazanımların psikomotor becerilerle desteklenmesi gerektiği görüşmeciler tarafından belirtilmektedir. Bu sebeple mevcut öğretim programının çalgı eğitiminin nitelik ve basamaklarına uygun olmadığı görüşü ortaya çıkmıştır. Bu görüşün ortaya çıkmasında etkili olan başka değerlendirmeler de yapılmıştır. Bu değerlendirmelere örnek olarak; kazanımlardan bazılarının açık ve anlaşılır olmaması, temel beceri eğitimi için yeterli sürenin ayrılması, kazanımlarda ifade edilen becerilerin geliştirilmesi için ders kitabının yeterli materyale sahip olmaması, yeteri kadar alıştırma ve etüde yer verilmeden eser icrasına geçilmesi gibi konular gösterilebilir.

Temel becerilerle ilgili kazanımların sistematik bir yapıya (basitten karmaşığa, parçadan bütüne) sahip olup olmadığı konusunda görüşmecilerin tamamı, söz konusu

kazanımların sistematik bir yapıya sahip olmadığı görüşünde birleşmektedir. Görüşmeciler, temel becerilerin ifade edildiği 4 kazanımın ve bu konuya ayrılan ders süresinin yetersiz olduğunu ve bu aşamanın detaylı kazanımlara uygun süre verilerek işlenmesi gerektiğini ifade etmektedir. Ayrıca bazı kazanımların açık ve anlaşılır olmaması, mevcut programın kazanımlarında ifade edilen becerilerin uygulaması için ders kitabının yeterli materyale sahip olmaması dolayısıyla sistematik bir yapıdan bahsetmenin mümkün olmadığı belirtilen görüşler arasındadır. Bu bulgular, temel beceriler aşamasının sistematik bir yapıya sahip olmadığını ve ihtiyaç duyulan düzenlemelerin yapılması gerektiğini ortaya koymaktadır. Eleştiri ve tavsiyeler doğrultusunda temel beceriler sürecinin daha kapsamlı bir şekilde ele alınması, kazanımların detaylandırılması, materyal ekinin zenginleştirilmesi ve bu kazanımların eğitimi için yeterli sürenin ayrılması gerektiği sonucu ortaya çıkmıştır.

Temel beceriler için ayrılan sürenin yeterli olup olmadığı ve bu aşama için kaç saat ayrılması gerektiği konusunda 13 görüşmeci, temel beceriler için ayrılan 8 saatin yetersiz olduğunu ve bu aşamanın 9. sınıf sürecine yayılması gerektiğini belirtmektedir.

Süsleme teknikleriyle ilgili kazanımlar konusunda aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır;

- Süsleme tekniklerine yönelik kazanımları yeterli buluyor musunuz?
- Ders kitabında ya da başka kaynaklarda size göre süsleme tekniklerine yönelik yeterli sayıda ve çeşitlilikte çalışma parçası (etüt, alıştırma, vd.) mevcut mudur?

Süsleme teknikleriyle ilgili kazanımların yeterliliği konusunda tüm görüşmeciler, söz konusu kazanımların ve bu tekniklere ayrılan sürecin yetersiz olduğu görüşünde birleşmektedir. Süsleme tekniklerinin Türk müziği tavrı ve üslup özelliklerinin yansıtılmasında oldukça önemli olduğu görüşmeciler tarafından vurgulanmıştır. Süsleme tekniklerine yönelik eleştiri alan en önemli nokta, bu tekniklerin sadece söz konusu kazanımlarda ele alındığı ve gerek öğretim programında gerekse ders kitabında ilgili kazanımlar haricinde süsleme teknikleriyle ilgili hiçbir uygulamaya yer verilmemesi olmuştur. Başlangıç aşamasında süsleme tekniklerine basit uygulamalarla yer verilmesi gerektiği, buradaki amacın sadece öğrencinin bu tekniklerin sembollerini tanıması ve basit uygulamalar aracılığıyla temel düzeyde bir anlayış kazanması gerektiği, 9. sınıfta süsleme teknikleriyle ilgili edinilen temel bilgi ve becerilerin ilerleyen aşamalar için bir alt yapı oluşturacağı, süsleme teknikleriyle ilgili uygulamaların GSL eğitimi boyunca devam etmesi

gerektiği ve ders kitabında yer alan gerek çalışma parçalarında gerekse eserlerde bu tekniklerin uygulamalarına yer verilmesi gerektiği görüşmeciler tarafından ifade edilmiştir.

Görüşmeciler tarafından eleştiri alan diğer bir konu, süsleme teknikleri ile ilgili kazanımların açık ve anlaşılır olmamasıdır. Bilindiği gibi kanun icrasında farklı türlerde tremolo ve glisando uygulamaları mevcuttur. Kazanım ifadelerinde ya da kazanım açıklamalarında ise hangi glisando ya da tremolo türü olduğu belirtilmeksizin sadece “tremolo” ve “glisando” ifadeleri kullanılmıştır. Görüşmeciler bu süsleme tekniklerinin öğretimi için düzenlenecek kazanımlarda hangi tekniğin kullanılacağına açıkça belirtilmesi gerektiği görüşündedir.

Literatürde yer alan araştırmalarda süsleme tekniklerinin önemine yönelik bulgular tespit edilmiştir. Örneğin; Aslan'ın “Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümlerindeki Kanun Öğretimi Ders Kitaplarının İncelenmesi, Buna Dair Uzman Görüşleri ve Öneri Etüt Çalışmaları” adlı araştırmasında; ders kitaplarında yer alan süsleme teknikleri ile ilgili bilgi ve uygulamaların yeterli olmadığı, bu konuda gerekli iyileştirmelerin yapılması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Başka bir örnek olarak Savaş'ın “Mesleki Müzik Eğitimi Veren Devlet Konservatuvarlarındaki Kanun Eğitiminin İçerik ve Yöntem Bakımından İncelenmesi” adlı çalışmasında; kanun eğitim sürecinde fiske, tremolo, çarpma, oktavlı çalma gibi süsleme tekniklerinin önemini vurgulamış ve bu tekniklerinin öğrencinin enstrümandan nitelikli bir tını elde etmesinde önemli bir rol oynadığı öğretim elemanları tarafından ifade edilmiştir. Süsleme tekniklerinin incelemesini ve uygulama örneklerinin oluşturulmasını konu alan diğer bir çalışma; Toksoy'un "Kanun Eğitiminde Teknik Çalışma ve Süsleme Elemanlarını İçeren Etütler" adlı sanatta yeterlilik tezidir. Bu çalışmada; geleneksel süsleme teknikleri olan çarpma, tremolo, trill, fiske, fiskeli glisando ve mandal değiştirme teknikleri ayrıca modern teknikler olarak adlandırılan parmak kullanımı, akor-arpej tekniği, sağ el tremolosu, glisando, armonikler, bisbigliando, vibrato, portamento ve efekt niteliğindeki sesler gibi konular da ele alınmış, söz konusu tekniklerin eğitimine yönelik 60 adet "etüt" bestelenmiştir.

Ders kitabında süsleme tekniklerine yönelik yeterli çalışma parçasının (alıştırma, etüt) olup olmadığı konusunda tüm görüşmeciler, süsleme tekniklerine yönelik yeterli çalışma parçasının bulunmadığı görüşünde hemfikirdir. Ders kitabının bu konuda yetersiz olmasından dolayı yayımlanmış bazı metotlarda bulunan etütlerden ya da eserlerden faydalandığı ve literatürde bulunan uygulamalara benzer etüt ve alıştırmaların ders kitabında da bulunması gerektiği vurgulanmıştır. Bu bağlamda süsleme tekniklerinin uygulaması yeterli materyal

ekinin oluşturulması ve bu tekniklerin eğitimi uzun bir sürece yayılması gerektiği görüşü ağırlık kazanmaktadır.

Makamlarla ilişkilendirilmiş kazanımlar konusunda aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır;

- Çalgı eğitimi dersinde makam öğretimi size göre ne ölçüde yer almalıdır? Makam eğitimi, çalgı dersinin doğrudan mı yoksa dolaylı konusu mudur?
- Özellikle 9. sınıflar göz önüne alındığında; öğrenciler makam öğretimi için hazırbulunuşluğa sahip midir?
- Eser icrasına geçmek için size göre yeterli düzeyde ön çalışma yapılmış mıdır?
- Çalışma parçalarının (etüt, alıştırma, vd.) melodik ve ritmik yapısı eserlerle uyumlu mudur?
- Öğrencilerin literatürde karşılaşacağı eser notaları göz önüne alındığında; transpoze icra eğitiminde eserlerin notasyonda transpoze edilmesini uygun buluyor musunuz? Neden?

Çalgı eğitimi dersinde makam öğretiminin ne ölçüde yer alması gerektiği konusunda 13 görüşmeci, makam eğitiminin kanun eğitiminde mutlaka yer alması gerektiği görüşünde hemfikirdir. Kanunun bir Türk müziği çalgısı olması sebebiyle Türk müziğinin teorik boyutunun da kanun eğitimine dahil edilmesi gerektiği düşüncesi, bu konuda ortak görüşe sahip görüşmecilerin ifadeleriyle ağırlık kazanmıştır. Bu bağlamda GSL'den mezun olan öğrencilerin lisans eğitiminde de Türk müziği kanun eğitimine devam etmesi göz önüne alındığında, makam eğitiminin gerekliliği ön plana çıkmaktadır. Mevcut programın ders kitabında yer alan çalışma parçalarının (alıştırma, etüt, vd.) büyük bölümünün makamsal yapı içermediği tespit edilmiştir. Görüşmeciler, bu konuya özellikle dikkat çekmiş ve öğrencilerin temel makam bilgilerine hâkim olmadığı için eser icrasına geçmekte güçlük yaşadığını ifade etmiştir. Bu sebeple başlangıç aşamasında temel mızrap vuruşlarının kavratılmasının hemen ardından basit makamlarda yazılmış etütler kullanılarak öğrencinin makam dizilerine ve mandal düzenlerine aşina olmaya başlaması gerektiği belirtilmiştir.

Başlangıçta makam eğitimine öncelikle öğrencilerin batı müziği solfej dersinden aşina olduğu “do majör” ve “la minör” tonlarıyla ilişkilendirilerek “çargâh” ve “buselik” makamlarıyla başlanması gerektiği, bu şekilde diğer alan dersleriyle de bağlantı kurularak kalıcı öğrenmelerin daha kolay gerçekleştirilebileceği görüşmeciler tarafından vurgulanan konular

arasındadır. Bu bağlamda, başlangıç seviyesinde makam eğitiminin öğrencileri zorlamayacak şekilde düzenlenmesi gerektiği, bunun için de makamsal etütler veya eserler kullanılabileceği görüşü ön plana çıkmıştır. Literatürde bu görüşü destekleyen bulgulara ulaşılmıştır. Örneğin; Savaş'ın kanun eğitiminin içerik ve yöntem bakımından incelenmesini ele aldığı araştırmasında; mandal kullanımı gerektirmediği için başlangıç aşamasında çargâh ve buselik makamlarının tercih edilmesi gerektiği, daha sonraki aşamalarda ise kürdi, rast, uşşak, bayati, hüseyini, hicaz gibi basit makamlar üzerinde çalışmalar yapılması gerektiği araştırmanın katılımcıları olan lisans düzeyi öğretim elemanları tarafından ifade edilmiştir. Toksoy'un süsleme tekniklerine yönelik çalışmasında yer alan etütlerde rast, hicaz, hüseyini, segâh gibi basit makamlar kullanılmıştır. Başka bir örnek olarak Çelebi'nin kanun eğitimi içerik ve yöntem bakımından incelediği araştırmasında, başlangıç aşamasında tercih edilmesi gereken makamların genel olarak basit makamlar olduğu tespit edilmiştir.

Bazı görüşmeciler makam eğitiminin çalgı dersinin dolaylı konusu olduğunu ve makam eğitiminin ayrıca bir teorik derste verilmesi gerektiğini savunmaktadır. Ayrıca kanun eğitiminin başlangıç aşamasında daha çok teknik konulara odaklanması gerektiği ve bu süreçte öğrencilerin zihninde karmaşaya sebep olabilecek konulara yer verilmemesi gerektiği vurgulanmıştır. Makamların seyir özelliklerinin ve mandal düzenlerinin kanun eğitiminin teknik yönlerini olumsuz etkileyebileceği ve bu nedenle çalgının teknik eğitimine odaklanılarak bu gibi teorik bilgilere yer verilmeden ilerlenmesi gerektiği ifade edilmiştir. Teorik bilgilerin pratiğe aktarılmaması durumunda, bilişsel düzeyde kazanılan bilgilerin kalıcı olmaması ve tam öğrenmenin gerçekleşmemesi durumu ortaya çıkmaktadır. Bu durumda teorik olarak verilen makam eğitiminin çalgı aracılığı ile uygulamaya dökülmesi gerektiği de kaçınılmaz bir ihtiyaçtır. Bu görüşü destekleyen görüşmeciler bu konudaki kaygılarını “makam eğitiminin, kanun eğitiminin önüne geçmesi” olarak ifade etmişlerdir.

9. sınıf öğrencilerinin makam öğretimi için hazırbulunuşluğa sahip olup olmadığı konusunda 13 görüşmeci, 9. sınıf öğrencilerinin makam eğitimi için hazır bulunuşluğa sahip olmadığını fakat basit makamlarda yazılmış alıştırma ve etütlerin temel beceri eğitimi aşamasında kullanılabileceği, böylece çalışma parçalarıyla makam dizilerine ve mandal düzenlerine aşına olan öğrencilerin bir yandan da makam eğitimi alt yapısını geliştirebileceği görüşmeciler tarafından vurgulanmıştır. Bu yaklaşımla, ilerleyen aşamalarda derinlemesine makam eğitimine geçildiğinde öğrencilerin zorlanmayacağı düşünülmektedir.

Eser icrasına geçmek için yeterli düzeyde ön çalışmanın yapıp yapılmadığı konusunda 12 görüşmeci, yeterli düzeyde çalışmaya yer verilmediği görüşünde birleşmektedir. Eser icrasına geçilmesi için daha çok makamsal etütlere yer verilmesi gerektiği, ders kitabında yeterli düzeyde makamsal çalışmanın bulunmadığı, bu sebeple de 9. sınıfta eser icrasına geçmenin uygun olmadığı görüşmeciler tarafından vurgulanmıştır. Öne çıkan bu görüş doğrultusunda eser icrasına geçmek için gerekli teknik ve teorik bilgi birikiminin öğrenciye kazandırılması, bunun da makamsal etütlere ağırlık verilerek eğitimin sürdürülmesi gerektiği düşünülmektedir.

Çalışma parçalarının (etüt, alıştırma, vd.) melodik ve ritmik yapısının eserlerle uyumlu olup olmadığı konusunda 14 görüşmeci, çalışma parçalarının eserlerle uyumlu olmadığı görüşünde birleşmektedir. Çalışma parçalarının çoğunun melodik yapılarının Türk müziğinin makamsal yapısıyla uyumlu olmadığı, eser icrasına uygun çalışmalar yapabilmek için makamsal etütlere ihtiyaç olduğu ve çalışma parçalarında mandal düzenlerine yeterince yer verilmeden öğrencinin eserlerde doğrudan bu konuyla karşılaştığı vurgulanan konular arasındadır. Bu bağlamda Türk müziğinin makamsal yapısına uygun etütlerin üretilerek öğrencilerin gelişimine katkı sağlanabileceği düşünülmektedir.

Transpoze icra eğitimi konusunda tüm görüşmeciler, eserlerin notasyonda transpoze edilmesinin orta öğretim düzeyi için uygun olmadığı görüşünde birleşmektedir. Mevcut öğretim programının ders kitabında eserler notasyonda transpoze edilmiştir. Dolayısıyla bir ses uşşak makamı transpoze çalışması için eser notası rast perdesine transpoze edilerek yazılmıştır. Diğer transpoze çalışmaları için de aynı durum söz konusudur. Tüm görüşmeciler Transpoze eğitiminin orta öğretim düzeyinde geleneksel yöntemle yapılmasının daha uygun olduğunu ve bu eğitimin en erken 11. sınıfta başlatılması gerektiği belirtilmiştir. Bazı görüşmeciler notasyonda transpoze yapılmasının gerekli bir çalışma olduğunu fakat orta öğretim öğrencileri için uygun olmadığını, bu tür bir transpoze eğitimin lisans ve lisansüstü eğitimde söz konusu edilebileceğini vurgulamıştır.

Usullerle ilişkilendirilmiş kazanımlara yönelik aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır;

- Size göre usul öğretimi çalgı eğitiminde yer almalı mıdır? Neden?
- Size göre hangi usuller kanun eğitimine dâhil edilmelidir?

- Usul eğitiminde çalışma parçaları ya da eser kullanılması konusunda ne düşünüyorsunuz?

Usul eğitiminin çalgı eğitiminde ne ölçüde yer alması gerektiği konusunda 14 görüşmeci, Türk müziği formlarının usul kalıplarına göre bestelenmesinden dolayı usullerin de kanun eğitiminde yer alması gerektiği görüşünde birleşmektedir. Ancak usul eğitiminin kanun dersinde geleneksel yöntemde olduğu gibi dizlere vurularak yapılmasının gereksiz olduğu, detaylı usul eğitiminin ayrıca bir teorik derste verilmesi gerektiği, kanun eğitiminde detaya girilmeden sadece usul kalıplarının öğretilmesinin yeterli olacağı görüşü vurgulanmıştır.

Hangi usullerin kanun eğitimine dâhil edilmesi gerektiği konusunda 14 görüşmeci, başlangıç aşamasında öncelikle 2, 3 ve 4 zamanlı usullerin alıştırma ve etütlerle öğretilmesi ve bu usuller kavratıldıktan sonra aksak usullere geçilmesi gerektiği ayrıca saz eserlerinde kullanılan usullerin GSL kanun eğitiminde yer alması gerektiği öne çıkan görüşler arasındadır. Bazı görüşmeciler usul eğitiminde öğrencilerin aşına olduğu şarkı, türkü gibi basit eserlerin kullanılmasının usul öğretimini kolaylaştırdığını, böylece öğrencinin sürece daha iyi adapte olduğunu vurgulamaktadır.

Literatürde ulaşılan sonuçlar, alan uzmanları ve GSL kanun eğitimcileri görüşleri ile benzerlik göstermektedir. Örneğin Savaş'ın "Mesleki Müzik Eğitimi Veren Devlet Konservatuvarlarındaki Kanun Eğitiminin İçerik ve Yöntem Bakımından İncelenmesi" adlı çalışmasında; başlangıçta nim sofyan, semâi ve sofyan usullerinin, ilerleyen aşamalarda ise Türk aksağı, devri hindi, aksak ve aksak semâi usullerinin kullanılması gerektiği ifade edilmiş ayrıca usul seçiminde saz semaisi formunun dördüncü hanelerinde kullanılan usullerin dikkate alınması gerektiği araştırmanın bulguları arasındadır.**Usul eğitiminde çalışma parçaları ya da eser kullanılması konusunda** hem çalışma parçalarının hem de eserlerin kullanılması gerektiği ağırlıklı olarak ortaya çıkan görüştür. Başlangıçta usul eğitiminin basit çalışma parçalarıyla, daha sonra eserlerle sürdürülmesi gerektiği ayrıca öğrencinin bildiği ya da aşına olduğu eserlerle usullerin daha kolay anlaşıldığı ve kalıcı öğrenmelerin elde edilebildiği görüşmeciler tarafından vurgulanmıştır.

Mevcut öğretim programının geneline yönelik aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır;

- Size göre üniteler ve kazanımlar birbirinin devamı ve tamamlayıcı (bitişik) niteliklere sahip midir?

- “Metronom” kullanımına sadece 11. ve 12. sınıflarda 2 kazanımla yer verilmiştir. Bu konu hakkındaki görüşleriniz nelerdir? (Metronomu hangi aşamalarda kullanıyorsunuz?)

Ünite ve kazanımların birbirinin devamı ve tamamlayıcı (bitişik) niteliklere sahip olup olmadığı konusunda görüşmecilerin tamamı, mevcut öğretim programının söz konusu niteliklere sahip olmadığı görüşünde hemfikirdir. Başlangıçta uzun bir süre psikomotor beceriye yer verilmeden ağırlıklı olarak bilişsel konulara yer verilmesinin ve oldukça kısa bir temel beceri eğitiminin ardından eser icrasına geçilmesinin uygun olmadığı vurgulanan konular arasındadır. Ayrıca süsleme tekniklerinin sadece ilgili kazanımlarda ele alındığı ve programın ilerleyen bölümlerinde söz konusu edilmediği belirtilmiştir. Bu sebeple ünite ve kazanımların birbirinin devamı ve tamamlayıcı (bitişik) niteliklere sahip olmadığı görüşü öne çıkmıştır.

Metronomun gerekliliği konusunda tüm görüşmeciler, metronom kullanımının çok önemli olduğu ve başlangıç aşamasından itibaren çalgı eğitiminde yer alması gerektiği görüşünde birleşmektedir.

Ölçme ve değerlendirme aşamasında ne tür araçların kullanıldığı konusunda GSL kanun eğitimcilerinin tamamı performans değerlendirmesi yöntemini kullandıklarını, bazı eğitimcilerin ise performans değerlendirmesinin yanı sıra araştırma ve proje ödevi yöntemlerini kullandıklarını ifade etmişlerdir. Mevcut öğretim programının “Ölçme ve Değerlendirme Yaklaşımı” bölümünde dereceli puanlama anahtarı, derecelendirme ölçekleri şeklinde tasarlanmış gözlem formları, öz değerlendirme formları, akran değerlendirme formları, bireysel ya da grup çalışması şeklinde tasarlanmış proje ve performans çalışmaları gibi ölçme araçlarının kullanılması önerilmiştir. Fakat GSL kanun eğitimcilerinin mevcut programda önerilen ölçme araçlarının büyük bölümünü kullanmadıkları tespit edilmiştir.

Sonuç

- Mevcut GSL kanun öğretim programının ünite, konu ve kazanımlarının birbirini tamamlayıcı nitelikte olmadığı, programının hedef davranışlar (kazanımlar), öğrenme-öğretme durumları ve materyaller açısından geliştirilmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

- Kanun eğitimi başlangıç düzeyinde bilişsel becerilere ek olarak psikomotor

becerilere de odaklanılması dolayısıyla derslerin ilk aşamalarında bilişsel konulara kısaca değinilmesinin ardından mızrap vuruş çalışmalarına geçilmesi gerektiği,

- Mandal sistemi tanıtımının sadece bilişsel düzeyde kalmaması, öğrencilerin bu bilgileri uygulamalarla pekiştirmeleri ve pratikte mandalların nasıl kullanacağını kavraması gerektiği,

- Temel beceriler aşamasının öğrencilerin bireysel farklılıkları göz önünde bulundurarak ortalama 1 yıllık bir sürece yayılması gerektiği,

- Başlangıç aşamasında metronom kullanımına önem verilmesi gerektiği,

- Mesleki kanun eğitiminin Türk müziği odaklı olması sebebiyle temel beceriler aşamasında makam eğitimine yer verilmesi gerektiği, temel düzeyde sağlanacak bir makam eğitimi ile öğrencilerin makam dizilerini ve makamlara ait mandal düzenlerini kavramaları gerektiği,

- Başlangıç aşamasında makam eğitiminin, makamsal çalışma parçalarıyla (alıştırma, etüt, vd.) ele alınması gerektiği,

- Eser icrasına geçmek için öğrencinin mızrap kombinasyonlarını ve süsleme tekniklerini temel düzeyde kavraması gerektiği,

- Başlangıç aşaması kanun eğitiminde öncelikle 2, 3 ve 4 zamanlı usullere, ilerleyen aşamalarda ise aksak usullere yer verilmesi gerektiği,

- Öğrencilerin gelişimini değerlendirmek amacıyla eğitimcilerin çeşitli ölçme araçlarını eğitim sürecine dahil ederek hedeflere ne ölçüde ulaşıldığı konusunda verilere ulaşması ve öğrencide tespit edilen zayıf yönlerin geliştirilmesi için eğitim sürecini planlaması gerektiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Öneriler

- Eğitimciler, kanun eğitiminin başlangıç düzeyinde öğrencilerin bilişsel ve psikomotor becerilerine odaklanmalıdır. Öğrencilere hem çalgıyla ilgili bilişsel bilgileri hem de psikomotor becerileri aktarırken etkileşimli yöntemler kullanmalı ve öğrencilerin aktif katılımını teşvik etmelidir.

- Mandal sistemi tanıtımı ve kullanımı konusunda eğitimciler, öğrencilere teorik bilgilerin yanı sıra pratik uygulamalar da sunmalıdır. Bu süreçte eğitimciler göstererek yaptırma yöntemi ile öğrencilere rehberlik ederek mandal uygulamalarının pratiğe dökülmesini sağlamalıdır.
- Eğitimciler öğrencilerin bireysel farklılıklarını göz önünde bulundurmalı ve temel beceriler aşaması esnek bir şekilde yönetilmelidir. Bu aşamada öğrencilerin gelişim süreçleri takip edilerek öncelikli ihtiyaçlar doğrultusunda hareket edilmelidir.
- Eğitimcilerin başlangıç aşamasında metronom kullanımına önem vermesi gerekir. Metronom, öğrencilerin ritmik uyumlarını geliştirmelerine ve zamanlama becerisi kazanmalarına yardımcı olan bir araçtır. Derslerde düzenli olarak metronom kullanılması, öğrencilerin uygulamaları belirli bir tempoya uyarak yapmalarını destekler ve böylece öğrenciler uygulamalarını daha tutarlı ve profesyonel bir zemine oturtabilir.
- Görüşmelerden elde edilen verilere göre başlangıç seviyesinde makam eğitiminin öğrencileri zorlamayacak şekilde düzenlenmesi gerektiği, makam öğretiminde öğrenciyi detaylara boğmak yerine basit şekilde makam dizileri tanıtılarak sürdürülmesi gerektiği, bunun için de makamsal etütler veya öğrencilerin düzeyine uygun basit eserler kullanılması gerektiği görüşü öne çıkmıştır. Bu bağlamda eğitimciler, makam eğitimi konusunda teorik detaylardan ziyade pratik uygulamalara ağırlık vermeli, makamsal çalışma parçaları (alıştırma, etüt, vd.) ile makam dizilerinin ve makamlara ait mandal düzenlerinin tanıtımına yer vererek pratiğe dökülmesini sağlamalıdır.
- Mevcut öğretim programında süsleme tekniklerine oldukça az yer verilmesi ve bu konuda yeterli düzeyde çalışma parçasının yer almaması sebebiyle başlangıç aşaması kanun eğitiminde süsleme tekniklerine önem verilmesi gerektiği konusu ön plana çıkmaktadır. Çünkü bu teknikler Türk müziği üslup özelliklerinin yansıtılmasında önemli bir role sahiptir. Süsleme teknikleri eğitimi sürecinde daha çok çalışma parçası (alıştırma, etüt, vb.) yer almalı ve bu tekniklerin uygulamasına yönelik temel bir anlayış geliştirilmesi sağlanmalıdır.
- Mevcut öğretim programında yeterli çeşitlilikte ölçme araçlarına yer verildiği görülmüş ancak GSL kanun eğitimcilerinin bu ölçme araçlarından yalnızca birkaçını kullandıkları tespit edilmiştir. Ölçme ve değerlendirme süreci, öğrencilerin bilgi ve becerilerini değerlendirerek güçlü ve zayıf yönlerini tespit etmek ve ortaya çıkan ihtiyaçlar

ekseninde eğitim sürecini planlamak için önemli veriler sağlar. Bu bağlamda öğrencilerin gelişimini değerlendirmek amacıyla eğitimcilerin mevcut öğretim programında yer alan çeşitli ölçme araçlarını eğitim sürecine dahil ederek hedeflere ne ölçüde ulaşıldığı konusunda verilere ulaşması ve öğrencide tespit edilen zayıf yönlerin geliştirilmesi için eğitim sürecini planlaması gerekir.

KAYNAKLAR

Aslan, D. (2021). *Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümlerindeki Kanun Öğretimi Ders Kitaplarının İncelenmesi, Buna Dair Uzman Görüşleri ve Öneri Etüt Çalışmaları*. Sakarya. : Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çelebi, M. (2021). *Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında Kanun Eğitimi Dersinin İçerik ve Yönteminin Öğretim Elemanı Görüşleri Alınarak İncelenmesi*, Konya.: Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Demirel, Ö. (2015). *Öğretim İlke ve Yöntemleri Öğretme Sanatı*. Ankara. : Pegem Akademi.

Karasar, N. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara. : Nobel Yayın Dağıtım TİC. LTD. ŞTİ.

MEB, (2008). *Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Türk ve Batı Müziği Çalgıları Dersi (Kanun) Öğretim Programı (9, 10, 11 ve 12. Sınıflar)*, Ankara. : Devlet Kitapları Müdürlüğü.

MEB, (2018). *Çalgı Eğitimi Kanun Öğretim Programı 9, 10, 11, 12*. Ankara. : Devlet Kitapları Müdürlüğü.

MEB, (2022). *Çalgı Eğitimi Kanun Öğretim Programı 9, 10, 11, 12* Ankara. : Devlet Kitapları Müdürlüğü.

Savaş, K. (2016). *Mesleki Müzik Eğitimi Veren Devlet Konservatuvarlarındaki Kanun Eğitiminin İçerik ve Yöntem Bakımından İncelenmesi*. Afyonkarahisar. : Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Toksoy, A. (2006). *Kanun Eğitiminde Teknik Çalışma ve Süsleme Elemanlarını İçeren Etütler*. İstanbul. : İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uçan, A. (1997). *İnsan ve M¼zik, İnsan ve Sanat Eğitimi*. Ankara. : M¼zik Ansiklopedisi Yayınları Kurtuluş Matbaası.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara. : Seçkin Yayıncılık San. ve Tic. A.ř.

DİJİTAL KAYNAKLAR

<https://mufredat.meb.gov.tr/ProgramDetay.aspx?PID=709>

Başvuru Tarihi: 19.01.2024 / Kabul Tarihi: 18.07.2024 / Derleme Makale

OSMANLI'NIN DOĞU VE BATI ARASINDAKİ MÜZİKAL YAPISI

Ayşe TAŐPINAR¹

Robert WINTER²

ÖZ

Dünya kültürünün önemli bir parçası olan Anadolu ve Osmanlı topraklarının müzik mirasının incelendiği bu makalede, doğu ile batı arasındaki etkileşimlerden çıkan çeşitli yaşam tarzlarının müziğe yansımaları ifade edilmiştir. Yüzylerce medeniyetin yer aldığı bu toprakların ve halkların gelenekleri, bugünkü müziğimizin oluşmasında önemli bir rol oynamıştır. Kültürel var oluşumuzu vurgulayan önemli bir faktör olan müzik toplumun her kademesinde değişik renkleriyle kendisine yer açmıştır. Asya'dan Avrupa'ya kadar geniş toprakları olan Osmanlı'nın çeşitli kültürlerle olan iletişiminden doğan yeni tarzlar ve tarihi etkileşimler bu kültürü dünyada ender görülen toleransı ve anlayışı temsil eden bir müzik köprüsü haline getirmiştir. Çok dinlilik ve kültürlülük müzik aracılığıyla birleştirici bir faktör oluşturmuştur. Bu bağlamda gayrimüslim ve hatta kadın müzisyenlerin de katkılarıyla herkes tarafından ihtiyaç duyulan bir sanat faktörü olan müzik ilerlemeye başlamıştır. Batı kültürlerinin sanata olan düşkünlüğü Osmanlı sarayını derinden etkilemiş ve bu alanda saray içerisinde önemli çalışmalar yapılmıştır. Dönemin önde gelen Batılı müzik üstatlarının konser vermek için davet edildiği çeşitli organizasyonlar düzenlenmiştir. Türk sanat müziği ve klasik Batı müziği alanında aynı zamanda saray ortamında çeşitli vesilelerle etkileşim olmuştur. On dokuzuncu yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun idari ve askeri kurumlarında yapılan reformlar, batılı tarzda bir bando olan Müzika-i Hümayun'un kurulması ile müzikal alana da yansımıştır. Böylelikle Batı müziği Osmanlı müzik kültürüne girmiş ve bestecilerinin yarattığı eserler Osmanlı kültüründe yeni bir devrin başlangıcı olmuştur. Yüzyıllar boyunca Osmanlı'dan etkilenen Batılı müzisyenler de eserlerinde Türk motifleri kullanmışlardır. Türk askeri müziğinden etkilenerek orkestralarda üflemeli ve vurmali enstrümanlara daha çok yer vermişler ve dönemin pek çok ünlü bestecisi bu etkileri "Alaturka" olarak adlandırıp bestelerine yansıtmıştır.

Anahtar Sözcükler: Osmanlı müziği, Alla Turca, Batılulaşma, Müzikal etkileşim, Sarayda müzik

¹ Doç. Dr., Apricot Music and Art
E-mail: aysetaspinar@hotmail.com
ORCID ID: 0009-0006-0122-4673

² Dr., UCLA Herb Alpert School of Music
E-mail: rswinter1945@yahoo.com
ORCID ID: 0009-0004-4182-6316

THE MUSICAL STRUCTURE OF THE OTTOMAN BETWEEN EAST AND WEST

ABSTRACT

This article explores the rich musical heritage of Anatolia and the Ottoman Empire, key contributors to world culture. It highlights the blend of Eastern and Western musical traditions, reflecting the diverse life styles and historical interactions in these regions. These lands, home to numerous civilizations, have significantly influenced contemporary music, underscoring the importance of music in cultural identity. Music, embodying a wide range of human experiences, has found its place in every layer of society. The Ottoman Empire, extending from Asia to Europe, fostered unique musical styles through its interactions with various cultures. This led to the creation of a distinct musical bridge, symbolizing global tolerance and understanding. Music's inclusive nature, embracing multiple religions and cultures, has evolved into a vital art form for everyone, enriched by contributions from non-Muslim and female musicians. Western Art's influence on the Ottoman palace led to significant musical developments. Western music masters were invited to perform, facilitating a cultural exchange. This interaction resulted in a fusion of Turkish art music and classical Western music. Nineteenth century reforms in the Ottoman Empire impacted the musical scene, leading to the establishment of Müzika-i Hümayun, a band with Western musical styles. This marked a new chapter in Ottoman music, with compositions blending Eastern and Western elements. Western musicians, inspired by the Ottoman influence, integrated Turkish motifs into their works. The Turkish military music, particularly its wind and percussion components, influenced Western orchestral compositions. Renowned composers of the era adopted these 'Alaturka' influences in their compositions.

Keywords: *Ottoman music, Alla Turca, Westernization, Musical interaction, Music in the Palace.*

Giriş

Doğu ve Batı müzik gelenekleri arasındaki farklılıklar barizdir. Benim bu zengin müzik repertuarlarını incelemekteki amacım benzerlikleri vurgulamak yönünde oldu. Çünkü böylesi bir yaklaşım, çeşitli müzik tarzları ve bunların kaynaklandığı kültürler arasındaki derin bağlantıları ve karşılıklı etkileri ortaya çıkarabilir. Bahsi geçen müzik gelenekleri arasındaki farklılıkları gerçekten anlamak ve köprü kurmak için, Osmanlı İmparatorluğu'nda müziği etkileyen tarihsel bağlamı incelemek çok önemlidir. Çünkü tarihsel perspektif, imparatorluğun zengin kültürel alışverişine ışık tutmakta ve bu alışverişin Batılı bestekârlar üzerindeki önemli etkisini analiz etmek için gerekli zemini hazırlamaktadır. Nitekim Osmanlı İmparatorluğu'nun müziği, Doğu ve Batı müzik unsurlarının nasıl iç içe geçebileceğinin ve birbirini etkileyebileceğinin en iyi örnekleridir. Aynı zamanda, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma çabaları Türk toplumunda büyük bir dönüşüme yol açmıştır. Söz konusu reformlar, ordudan iktidara, eğitimden ve kültürden günlük yaşantıya kadar her şeye etki eden geniş kapsamlı reformlardır. İmparatorluğun modernleşmesinde çok önemli bir rol oynamış, sonrasında Türkiye Cumhuriyeti'ni tanımlayacak değişikliklerin de temelini atmışlardır. Ancak bu çabalar, beraberinde birtakım zorlukları ve direnişleri de getirmiştir. Geleneğin korunması ile modernlik arayışının dengelenmesi esnasındaki zorlukları ortaya çıkarmıştır. Bu inceleme sonucunda, tıpkı toplumun kendisi gibi müziğin de evrim geçirip uyum sağladığını ve çoğu zaman daha geniş tarihsel ve kültürel değişimlerin bir yansıması olduğunu görmek mümkündür. Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma yolculuğu ve bunun hem Doğu hem de Batı müziği üzerindeki etkisi, müzik dünyasında gelenek ve değişim arasında süregelen diyalogu görmek için eşsiz bir mercek sunmaktadır.

Osmanlı Müzik Mirasında Tarihi Keşfetmek

Anadolu ya da bir diğer adıyla Küçük Asya, kültürel tarih açısından zengin bir bölgedir. Mezopotamya yakınlarında bulunan bu bölge, dünyanın en eski uygarlıklarından bazılarının ev sahipliği yapmıştır. Tarih boyunca farklı milletler bu topraklarda devletler kurmuştur. Hititler, Frigler, Lidyalılar, İyonlar, Urartular, Persler, Romalılar, Bizanslılar ve en nihayetinde Türkler bunlardan bazılarıdır.

Giderek gelişen Anadolu toplulukları, öylesine etkileyici bir yapı, bilgi birikimi ve donanıma sahip olmuşlardır ki çevrelerindeki diğer topluluklar için adeta bir çekim merkezi konumuna gelmiştir. Onlar, binlerce yıllık süreç içinde doğudan ve batıdan gelen topluluklar ile birlikte yaşadılar, yaşadıkça ürettiler, kültürel etkileşim içinde oldular ve süreç içinde biriktirdikleri ile bugün çağdaş dünya kavramı ve günümüz kültür ve sanat alanının temelinde ya da gerekçesinde üretim ve düşünce sistemleri ile yer aldılar. Sonuçta Anadolu'da yaşanan binlerce yıllık süreç içinde birikip oluşa gelen farklı ve çok zengin kültürel yapı Ankara ve Türk müziğinin temelinde önemli bir noktada yer alırken dünya müziğinin de etkileşim içinde olduğu bir merkez konumunda olmuştur (Elbaş, 2017 a, s 21).

Bir medeniyetlerin kalıntılarının bir diğerinin üzerine inşa edildiğini sıklıkla görmek mümkündür, zira yeni şehirler genellikle eskilerinin bulunduğu yerlerde yükselmiştir. Tarihi kayıtlara göre Türkler bu bölgeye M.S. 1071 yılında gelmişlerdir; ancak son bulgular M.Ö.1000 gibi çok daha erken bir tarihte burada bulunmuş olabileceklerini göstermektedir. Bu dönemdeki kültürel etkileşimler için en güzel örneklerden biri Selçuk Türklerinin Bizans ve Fars kültürleriyle alışverişidir.

Buna bir de Asya'dan her çağda gelen ezici kültür dalgalarını da eklemek gerekir. Ayrıca bu bölgede hüküm süren eski Frigya, milattan önce bile Anadolu'nun en kuvvetli müzik merkezlerinden biridir. Bu bağlamda Kosemihal ve Karsel (1939) Bizans Dönemi'ndeki Anadolu ile Türklerin egemenliğinde gelişen çalgılara dikkat çekerler. ³Buna göre, Tanbura ile Pandura, Zurna ile Sirinks, Kaval ile Aulos arasında doğrudan bir ilişki vardır ve söz konusu bu durum bölgedeki müzik geleneğinin sahip olduğu tarihsel derinliğinin en önemli kanıtıdır (Satır, 2017, s. 50)

Buraya yerleşen Türkler aslen İslam dinini benimsemiş olmakla birlikte, kültürel geçmişlerinde Çin ve Moğol toplumlarıyla daha önceki etkileşimlerinden gelen Şamanizm unsurları da bulunmaktadır (Erkan, 2017, 29-30). Göçebe mirasları sayesinde yeni ortamlara ve kültürlerle uyum sağlama konusunda yeteneklidirler. Yüzyıllar boyunca çeşitli imparatorluklar kuran Türkler, komşu kültürleri önemli ölçüde etkilemiş ve egemenlikleri altındaki çeşitli etnik gruplarla

³ Ömer Satır bu paragrafta ilişikteki kitaptan yararlanmıştır.Köseihal, M. R., & Karsel, H. S. (1939). Ankara Bölgesi Musiki Folkloru. İstanbul: Numune Matbaası.

genellikle barışçıl ve hoşgörülü ilişkiler sürdürmüşlerdir. Bu durum, süregelen kültürel alışverişlere yol açmış, oldukça çeşitli ve zengin bir kültür yaratmıştır. Anadolu coğrafyasının da bu kültürel harmana katkısı önemlidir. Avrupa ve Asya arasında doğal bir köprü görevi gören bölgeyi Karadeniz ve Akdeniz çevrelemektedir. Bu stratejik konum Doğu, Batı, Kuzey ve Güney'den gelen çok sayıda kültür için bir kavşak noktası oluşturmuştur. Bu yoğun kültürel etkileşim göz önüne alındığında, geleneksel Türk müziğindeki çeşitlilik şaşırtıcı değildir. Türk müziği, zaman içinde maruz kaldığı çeşitli etkileri yansıtan çok sayıda farklı dallara dönüşmüştür. Zengin ve çok yönlü bir tarihe sahip olan Türk halk müziği, günümüz Türkiye'sinin ana coğrafyası ve farklı medeniyetlerin tarihi merkezi olan Anadolu'dan doğmuştur. Bu bölge, Frigler, Lidyalılar ve Hititler gibi yerli uygarlıkların müzik geleneklerinin birleştiği bir pota olmuş ve Türk halk müziğinin karakteristik seslerinin temelini oluşturmuştur. Anadolu'nun çeşitli kültürlerin kavşak noktasında yer alan stratejik konumu, müzik dünyasının şekillenmesinde de önemli bir rol oynamıştır. Orta Çağ'da Türk halklarının Anadolu'ya gelişi, bölgenin kültürel ve müzikal ortamında önemli bir değişimi temsil etmektedir.

Türkler, göçebe miraslarıyla birlikte kendilerine özgü bir dizi müzik geleneği ve uygulamasını da beraberinde getirmişlerdir. Sürekli göç eden ve pastoral yaşama yakın bir bağla özdeşleşen yaşam tarzları, genellikle yolculuk, doğa ve gelip geçici bir yaşamın zorlukları temalarını yansıtan müziklerinde kendini göstermiştir. Sonrasında İslam dininin bölgede yayılmaya başlaması Türk halk müziğini derinden etkilemiştir. İslami müzik gelenekleri, özellikle makam sisteminden (geleneksel Arap ve Türk müziğinde kullanılan bir dizi müzikal gam ve mod) büyük ölçüde etkilenen gamlar ve melodik yapılar bakımından yeni müzikal unsurları beraberinde getirmiştir.

Geniş topraklara yayılan ve farklı kültürleri bir arada barındıran Osmanlı İmparatorluğu, zengin kültürel alışveriş için verimli bir zemin oluşturmuştur. İmparatorluğun Arapları, Kürtleri, Ermenileri ve Balkanlar'dan gelen halkları bünyesinde barındıran zengin etnik dokusu, Türk halk müziğinin de dokusuna önemli katkılarda bulunmuştur. Her grup kendine özgü kültürel ve müzikal geleneklerini sunarak Türk halk müziğinin çeşitliliğini daha da zenginleştirmiştir. Farklı müzik tarzlarının ve geleneklerinin bir araya gelmesi, Türkiye'nin her bölgesinde kendine has bir halk müziği kimliğinin gelişmesini sağlayarak ortaya capcanlı ve çeşitlilik açısından zengin bir müzik kültürü çıkarmıştır. Söz konusu bölgesel farklılıklar, farklı müzik aletlerinin, tekniklerin, müzik

formlarının, dansların, gamların, ritimlerin ve lehçelerin kullanımıyla kendini göstermektedir. Bölgesel tarzlar arasında ortak unsurlar olsa da her bölge bu unsurların benzersiz bir kombinasyonunu ve yorumunu sunmaktadır.

Genel olarak enstrümanlarının zenginlikleri ile dikkati çeken Osmanlı müzik geleneği çeşitli dallarıyla dünyadaki müzik kültüründe yerini almıştır. Türk müziği, çok çeşitli perküsyon, üflemeli ve telli enstrümanlar kullanarak son derece zengin bir geleneğe sahiptir. Perküsyon enstrümanları arasında ahşap enstrümanlar olan Çevgân, Kaşık ve Çalpara gibi askeri müzikten halk oyunlarına kadar birçok farklı alanda kullanılırken, zil türünden enstrümanlar Sufi müziğinden askeri müziğe kadar geniş bir yelpazede kullanılır. Ayrıca, deriden yapılan enstrümanlar arasında Kös, Davul, Nakkare, Kudüm, Dâire gibi enstrümanlar Sufi müziğinden klasik müziğe kadar farklı türlerde icra edilmektedir. Seramik enstrümanlar, Cam Bardaklar, Kâseler ve Fincanlar gibi dans müziği için kullanılır. Üflemeli enstrümanlar arasında ise kamış türünden enstrümanlar olan Zurna, Mey, Kaval, Tulum gibi halk müziğinden askeri müziğe kadar yaygın bir şekilde kullanılırken, kamışsız enstrümanlar arasında Nefir, Ney, Girift, Pîşe, Mû gibi klasik müziğin önemli temsilcileri yer almaktadır. Telli enstrümanlar ise Eğilmeli ve Koparılan Teller olarak iki kategoriye ayrılır. Eğilmeli telli enstrümanlar arasında İkliğ, Sînekeman, Keman, Rebab, Klâsik Kemeçe gibi enstrümanlar bulunurken, Koparılan Teller kategorisinde Kopuz, Kolca Kopuz, Lâvta, Çeng, Tanbur, Ud, Kanun, Santur gibi enstrümanlar yer almaktadır. Ayrıca, Saz Ailesi ve Tar Ailesi enstrümanları da Türk müziğinin zengin mirasının bir parçasıdır. Cura, Bağlama, Tanbura gibi enstrümanlar halk müziğinde yaygın olarak kullanılırken, Dombra, Dotar ve Setar gibi enstrümanlar da Türk müziğinin zengin çeşitliliğini temsil eder. (Tanrıkorur, 2004, s.1)

Türk halk müziği, bölgesel çeşitliliklerin yanı sıra önemli dans bileşenleriyle de bilinmektedir. Her yörenin geleneksel halk oyunları vardır; örneğin Orta ve Doğu Anadolu'da Halay çekilir, Karadeniz'de Horon tepilir, Batı Anadolu'da ise Zeybek oynanır. Genellikle canlı ve ritmik halk müziğinin eşlik ettiği bu danslar hem bir eğlence biçimi hem de kültürel mirası koruma aracı olarak toplumsal etkinlik ve kutlamaların temelini oluşturmaktadır.

Türk halk kültürünün önemli ve ayırt edici bir yönü de âşık geleneğidir. Halk müziğinin korunması ve yaygınlaştırılmasında önemli bir rol oynayan âşıklar, yani gezgin müzisyen ve şairler, bu

geleneği oluşturmaktadır. Aşıklar, telli çalgıları olan bağlama ile bölge bölge dolaşarak müzik ve şiirler aracılığıyla hikayelerini, folklorlarını ve kişisel düşüncelerini paylaşırlar. Picken'in dediği gibi Türk halk müziği geleneğinde bağlamanın (sazın) önemi görmezden gelinemez. (Picken ,1975 ,s.272). Aşık performansları sadece müzikal yorumlardan ibaret değildir; aynı zamanda felsefi ve duygusal bir derinlik taşır. Bunlar Türk halk müziği dokusuna zengin bir anlatı katmanı ekleyen unsurlardır.

Geleneksel Osmanlı sanat müziği alanına geçecek olursak bu tür, Osmanlı İmparatorluğu'nun kültür-sanat dünyasında önemli bir yere sahiptir. İmparatorluğun seçkin katmanlarında yeşeren geleneksel sanat müziği, sanatın hevesli destekçileri olan Osmanlı sultanlarının himayesi altında gelişmiştir. Osmanlı sarayında müzik sadece bir eğlence biçimi değil, aynı zamanda saray inceliğinin ve zarafetinin de bir simgesiydi. Bu müzik türünün gelişimi, müziğin bestelenmesi ve doğaçlanması için gelişmiş bir çerçeve sağlayan, makam ve usul sisteminden büyük ölçüde etkilenmiştir. Makam sistemi, kompleks melodik modları ile müzisyenlerin yapılandırılmış müzikal sınırlar içinde yaratıcılıklarını keşfetmelerine ve ifade etmelerine olanak sağlamıştır. (Tracy,2021, s1).

İslami kültürel unsurların Osmanlı müziğine entegre edilmesi, karakterini daha da zenginleştirmiştir. İslam dininde namaza çağrı unsuru olan ezan ile Kur'an tilaveti², bu müzik geleneğinin melodik kalıplarını ve estetik duyarlılıklarını etkileyerek, özünde Osmanlı olan kendine özgü bir tını yaratmıştır. İmparatorluğun farklı bölgelere ve kültürlere yayılan coğrafi genişliği, musiki fikir ve üsluplarının karşılıklı olarak zengin bir şekilde değiş tokuş edilmesine olanak sağlamıştır. Neticede, geleneksel Osmanlı sanat müziği Arap, Fars ve Bizans gelenekleri de dahil olmak üzere çeşitli etnik ve kültürel gruplardan gelen etkileri özümsemiş ve bütünleştirmiştir. Bu kültürel erime potası, imparatorluğun çeşitli ve çok kültürlü yapısını yansıtan yeni bir müzik formunun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Osmanlı musikisinin geleneksel müzik toplulukları, kendine özgü tınısına katkıda bulunan bir dizi enstrümanı bünyesinde barındırmaktaydı.

Osmanlı musikisinin altın çağı sayılan III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinde en gözde sazlar *tanbur*, *ney*, *sinekemanı* ve *santur*'du. XIX. yüzyılın ortalarında Bizans dönemi sazlarından *lira* ve

² Kur'an-i Kerim'in Arapça yüksek sesle güzel ve usulünce okunması anlamına gelir.

lavta fasıl heyetine girdi; *lira*'ya *kemençe* adı verildi. Aynı yüzyılın sonuna doğru iki büyük virtüöz, Vasil ve Cemil sayesinde *kemençe*ye rağbet çok arttı. Aynı dönemde, Suriye ve Mısır'dan gelen musikicilerin etkisiyle *kanun* ve *ud*, yeniden revaç buldu. *Viyolonsel* ve *klarinet* de aşağı yukarı aynı yıllarda fasıl heyetinde yerlerini aldı. (Karakaya, 2017 s. 103)

Osmanlı İmparatorluğu, sanat müziği geleneğinde silinmeyecek izler bırakan çok sayıda ünlü klasik bestecinin yetişmesine de olanak sağlamıştır. Bunlardan bazıları Buhurizade Itri, Hafız Post, Deliormanlı Seyyid Sâki Zekerriyya Efendi, Mevlevi Şeyh Galip ve Dede Efendi'dir. Ender de olsa, Osmanlı müziğinde rastlanan kadın bestecilerin arasında Reftar Kalfa, Dilhayat Kalfa, Guzide Saadet, Cavide Hayre, Nimet Hanım, Nebahat Üner, Faize Ergin, Camide Hayri, Güzide hanım yer almaktadır. (Aksoy, 2001, s.17-21). Bu besteciler, Osmanlı İmparatorluğu'nun müzik mirasına yaptıkları önemli katkılardan dolayı takdirle anılmaktadırlar. Bu bestecilerin halen üzerinde araştırma yapılan ve icra edilen eserleri, Osmanlı sanat müziğinin kalıcı mirasının birer kanıtıdır.

Osmanlı sarayında geleneksel sanat müziğinin gelişimi, çoğunlukla zamanın prestijli eğitim merkezi olan Enderun Mektebi'nde yetişmiş seçkin müzisyenlerden etkilenmiştir. Osmanlı Padişahı II. Murat tarafından 15. yüzyılda kurulan Enderun Mektebi, bir müzik okulundan çok daha fazlasıydı; dilbilim, edebiyat, din, matematik, coğrafya, mantık ve fen bilimleri gibi çok çeşitli konuların öğretildiği kapsamlı bir eğitim kurumuydu. İlginçtir ki, geleneksel sanat müziğinin en önde gelen bestecilerinden bazıları sultanların bizzat kendileridir. Bu durum müziğin Osmanlı toplumunun en üst kademeleriyle derin bir bütünleşme içinde olduğunu göstermektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun 20. yüzyılın başlarında dağılmasına rağmen, geleneksel Osmanlı sanat müziği mirası gelişmeye devam etmiş ve çağdaş Türk klasik müziğini etkilemeyi sürdürmüştür. Günümüz Türkiye'sinde geleneksel Osmanlı sanat müziğini korumak ve tanıtmak için yoğun çabalar sarf edilmektedir. Müzik okulları ve kültürel kurumlar, bu müzik mirasının tarihi önemi ve sanatsal nüansları hakkında yeni nesilleri eğitmek için kararlılıkla çalışmalarını sürdürmektedir. Konserler, kayıtlar ve akademik programlar, geleneksel Osmanlı sanat müziği mirasını canlı tutmakta ve modern Türk toplumunu zengin tarihi geçmişiyle buluşturmaktadır. Türkiye'de dini müzik, 13. yüzyıl civarında ortaya çıkan ve büyük ölçüde ünlü Sufi şair Mevlana Celaleddin Rumi'nin öğretilerinden oluşan Sufi geleneğinden etkilenmiş, tıpkı karmaşık bir bütünü ayırt

edilemez parçaları gibi gelişmiştir. Mevlevi geleneğinin temelini oluşturan Rumi'nin öğretileri, müziği manevi bir disiplin olarak vurgular.

Tasavvufun Anadolu'daki önemli bir kolu olan Mevlevi tarikatı, Mevlâna'nın öğretilerini yakinen benimsemiştir. Mevlevi tarikatının en belirgin uygulaması Sema adı verilen bir törendir. Bu tören İslami ibadet eyleminin bir örneğidir. Sema'yı uygulayanlar Mevlevi tarikatından kişilerdir ve geleneksel olarak sadece erkeklere açıktır (Justin & Matthews, 2021, s. 77). Sema töreninin temel amacı manevi bir yükselişi ve birleşmeyi sembolize etmektir. Dervişler, beyaz giysiler içinde dönmeğe başlarlar ve bu dönme hareketi sembolik olarak dünyevi bağlardan arınma, Allah'a yönelme ve ruhsal bir aydınlanma arayışını ifade eder. Tören sırasında, ney gibi geleneksel İslami müzik aletleri ile canlı müzik yapılır. Bu müzik, semazenlerin dönme hareketlerini ritmik olarak yönlendirmeye yardımcı olur. Sema, Mevlevi tarikatının öğretilerini ve manevi değerlerini vurgulayan önemli bir gelenektir. Bu ritüel, insanın maddi dünyadan manevi bir yükselişe ve içsel bir uyuma ulaşma arayışını yansıtan derin anlamlar içerir.

Kırk yıl Mevlânâ'nın hizmetinde bulunan Sipehsalar'ın Mevlânâ'dan rivayet ettiğine göre semâ' ehlinin hareketi ve durması, eğlence ve boş şeyler üzerine değil, ciddiyet üzerine kurulmuştur. Sipehsalar, Mevlânâ'dan semâ' ile ilgili şöyle dediğini rivayet eder: "O halde semâ' aşıkların gıdası oldu. / Zira onda (sevgili ile) birleşmenin hayali vardır." Ayrıca Mevlânâ, şunları söylüyor: "Dervişler vecde düşerler de, Allah'ı özleyişleri artsın, ahirete inanış sevgileri çoğalsın, gönüllerinden dünya sevgisi dağılsın, dünyaya gönülleri yabancı olsun diye semâ' ederler. (Çetinkaya, 2015)

Müziğe yönelik bu benzersiz yaklaşım, 1453'teki İstanbul'un fethinden sonra Müslüman Türk, Hristiyan ve Doğu Roma kültürlerinin ve dini bölünmelerinin arasında köprü kurmada kritik bir rol oynamıştır. Müslümanlar, Yahudiler, Hristiyanlar, Ermeniler ve Rumlar gibi farklı grupları müziğin evrensel dili aracılığıyla birleştirmiştir. Ağırlıklı vokal olan Türk dini müziği, söz konusu Sufi mirasından büyük ölçüde etkilenmiş, hatta ona mistik ve ruhani bir nitelik kazandırmıştır. Müzikler geleneksel sanat müziğiyle benzerlikler taşımaktadır; ancak ruhani ve mistik temaları ağırlıklı işleyen lirik içeriğiyle birbirinden ayrılır. Mevlevi tekkeleri ya da derviş dergâhları hem ruhani meclislerin hem de müzikal gelişimin merkezleri olarak geleneksel sanat müziğinin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Bu tekkeler Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel yapısını önemli ölçüde etkilemiştir. Hem besteci hem de tarikat müridi olan Sultan III. Selim gibi önemli

şahsiyetler bu etkileşime örnek verilebilir. Özellikle ön plana çıkan Galata Tekkesi, tarih boyunca müziğin önemli rol oynadığı bir merasimler ve ritüeller mekanıydı. Mevlevi geleneği, müziği ve sema ritüellerini içeren özgün bir müzik kültürünü geliştirmiştir. Ney, bendir, rebab ve diğer geleneksel Türk müzik enstrümanları bu ritüellerde kullanılırdı. Değerli müzisyen Rauf Yekta zamanında batılılaşma çabalarıyla beraber piyanonun müzik gruplarına eklendiği de bilinmektedir. (Paçacı,2008, s. 38)

Sufi geleneğinin, özellikle de Mevlevi tarikatının etkisi Müslüman toplumların ötesine geçerek Yunan, Ermeni ve Yahudi müzik geleneklerini de etkilemiş, Sufi müziği ve felsefesinin birleştirici gücünü ortaya koymuştur. Örneğin, Anadolu'ya yakın bölgelerdeki Yunan müziği, özellikle kompleks melodilerin ve duygusal derinliğin Sufi müziğinin ruhani yoğunluğunu yansıttığı Rebetiko gibi türlerde, Sufi müziğiyle benzerlikler göstermektedir. Yunan müziğindeki makam gibi modal sistemler, dini boyutu aşarak Sufi müziğiyle gösterdiği paralellik ile ortak bir müzik dili yaratmıştır.

Zengin bir tarihe ve derinliğe sahip olan Ermeni müziği de Sufi geleneklerinden unsurları bünyesinde barındırmıştır. Bu durum, Ermeni dini müziğine hâkim olan manevi temaların yanı sıra, benzer enstrümanların ve modal yapıların kullanımında da açıkça görülmektedir. Komitas Vardapet gibi önemli besteciler, bestelerine Sufi müziğinin mistik niteliklerini katarak Ermeni dini müziği ve halk müziğinin eşsiz bir karışımını ortaya çıkarmışlardır. Bununla birlikte, Ermeni dini müziği ile Sufi müziği arasında doğrudan bir bağlantı olduğuna dair henüz somut bir kanıtın bulunmadığını belirtmek önemlidir.

Yahudi müziği, özellikle Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Sefarad⁴ cemaatlerinde, Sufi müzik geleneklerinin unsurlarıyla bütünleşmiştir. Yahudi müziğindeki modal sistemler, ritimler ve müzikal formlar Sufi müziğiyle önemli benzerlikler göstermektedir. Yahudiliğin Kabalistik gelenekleri, mistisizme yaptıkları vurgu neticesinde Sufi felsefesi ile doğal bir etkileşim yakalamış ve her iki geleneği de zenginleştiren müzikal bir alışverişi teşvik etmiştir. Buna ek olarak, Sefarad Yahudi cemaatlerindeki Maftirim geleneği, İbranice dua parçalarının Türk klasik müziği makamları ile bütünlüğünü ortaya koyar niteliktedir (Sarhon, 2009, s43). Osmanlı müzik formları

⁴ Sefarad: İbrani dilinde “Sefarad”, İspanya anlamına gelmektedir. İspanya dışında Portekiz, İtalya, Kuzey Afrika, Türkiye, Ege Adaları ve Balkan Musevilerinin de büyük bölümü bu adla anılır.

ve makam sistemi üzerine kurulu İbranice metinlerden oluşan bu repertuar, Yahudi cemaatlerinin Osmanlı camiası içindeki derin kültürel entegrasyonunu yansıtmaktadır.

Maftirim müziğindeki bu kültür harmanı, Osmanlı toplumunun kapsayıcı tabiatını gözler önüne sermektedir. Sonuç olarak Sufi geleneği, özellikle de Mevlevi tarikatı, müzik aracılığıyla çeşitli kültürleri birleştiren bir köprü görevi görmüştür. “*Bir manevi araç olarak müzik*” felsefesi sadece İslami müziği etkilemekle kalmamış, aynı zamanda komşu kültürlerin müzik mirasının şekillenmesinde de önemli bir rol oynamıştır. Müzikal fikirlerin bu karşılıklı etkileşimi, bugüne kadar bu müzik geleneklerini etkilemeye devam etmiş, zengin bir ses ve stil dokusu yaratmıştır.

Askeri Müzik: Mehter ve Yeniçeri Bandosu

Mehter veya Yeniçeri müziği olarak bilinen Türk geleneksel askeri müziğinin, dünya tarihinde askeri müziğin en eski biçimi olduğuna inanılmaktadır. Üflemeli, kamışlı ve vurmali çalgıların kullanımıyla karakterize edilen bu müziğin kökeni MS 8. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Bu müzik türüne dair bilinen en eski referanslar, günümüz Moğolistan'ında bulunan ve Türk Göktürk alfabesiyle yazılmış antik taş tabletler olan Orhun yazıtlarında bulunmaktadır. Bu yazıtlar, bu müzik tarzının Hunlar döneminde de mevcut olduğunu göstermektedir. Mehter müziğinin temel amacı, gök gürültüsü gibi yankılanan, düşmanları uzaktan demoralize ederek daha fazla kan dökmeden zaferi kolaylaştırabilecek sesler üretmektir. (Dias, 2019) Türk askerlerinin yoğun duygularını yansıtan bu müzik, Türk askeri geleneğinin de önemli bir parçası olmuştur.

Mehter ile sıklıkla birbirinin yerine kullanılan bir terim olan yeniçeri müziği, Batı müziğini önemli ölçüde etkilemiştir. Mozart'ın Türk Rondosu gibi önemli besteler Mehter tarzından esinlenmiştir; ancak 16. yüzyıldan 19. yüzyılın ortalarına kadar Avrupa müziğinin Türk geleneksel müziğinin diğer formlarının etkisinden söz etmek genellikle mümkün değildir. Osmanlı mehterhane geleneğinin özelliklerini anlamak, etkisinin tam kapsamını kavramak açısından çok önemlidir. Osmanlı İmparatorluğu'nun seçkin askeri birliği olan Yeniçerilerin 1330 yılı civarında ilk resmi mehter takımlarını oluşturdukları ve mehterhanenin Osmanlı dönemi boyunca onlarla yakından ilişkili olduğu düşünülmektedir.

Enstrümantasyon, orijinal Türk askeri stilinde merkezi bir rol oynar. Ziller, kös, nakkare, çevgen, zurna (yüksek sesli çift kamışlı bir enstrüman) ve boru (bir tür trompet) gibi enstrümanlar yaygın

olarak kullanılmaktaydı. Bu müziğin ardındaki amaç sadece yüksek, korkutucu sesler yaratmak değil, aynı zamanda enstrümanların melodilerinin üst aralıklarını kullanmaktı. Bu durum, benzer Batı enstrümanlarının tipik aralığından önemli ölçüde daha yüksek olan tek sesli (monofon) melodiler doğurmaktaydı. Müziğe hızlı süslemeli kalıplar, güçlü diziler ve büyük sıçramalarla birleştirilmiş adıma dayalı hareketler damgasını vurmuştur. Ritmik olarak, melodiler hem düzenli hem de düzensiz çeşitli alt bölümleri ifade etmiş ve Osmanlı askeri bando müziğinin kendine özgü tarzına katkıda bulunmuştur. Mehter ya da yeniçeri müziği, Osmanlı İmparatorluğu ile Avrupa arasındaki kültürel alışverişin bir kanıtı olarak, askeri gelenekleri ve kıtalar arası müzikal gelişmeleri etkilemiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun Etnik Mozaïği ve Müziğe Etkisi

Osmanlı İmparatorluğu genişledikçe Türkler, Ermeniler, Rumlar, Arnavutlar, Yahudiler ve Sırlar gibi etnik gruplardan oluşan bir mozaik haline gelmiştir. Bu çeşitlilik, Osmanlı döneminde müziğin gelişimini önemli ölçüde etkilemiştir. Bu dönemde ortaya çıkan *Millet* sistemi, idari yapı bakımından kayda değer bir örnektir. Bu sistem, Müslümanlar, Hıristiyanlar ve Yahudilerin de aralarında bulunduğu farklı dini grupların yasal olarak ayrılmasına ve bağımsız bir şekilde kendi toplum işlerini yönetmelerine ve kendilerine özgü kimliklerini korumalarına olanak sağlamıştır. Bu yapı, Bizans ilahileri, Yahudi ilahileri, Orta Doğu makamları ve Hıristiyan Ortodoks çok sesli müziğinden gelen etkilerle 600 yıl boyunca Osmanlı Klasik müziğinin şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır.

19. yüzyıl, kısmen Fransız Devrimi'nden etkilenen modernleşme ve artan milliyetçilik bilincinin etkisiyle Osmanlı İmparatorluğu için bir kimlik değişimi dönemi olmuştur. Türk milliyetçiliği, bir paradoks misali, zayıflayan emperyalist yapıya ve farklı etnik gruplar arasında Osmanlı vatanseverliği duygusunu beslemenin zorluklarına bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Tanzimat reformlarıyla birlikte, modern imparatorlukla özdeşleşen bir "Osmanlı vatandaşı" kimliği oluşturmaya çalışılmıştır. (Davison, 1963, s.13).

Bu dönemde Sufizm tüm inançlara açıklığını koruyarak dinler arası birleştirici bir rol üstlenmiştir. Başlangıçta askeri alana odaklanan modernleşme, daha sonra hukuki, siyasi ve eğitsel reformları da kapsayacak şekilde genişlemiştir. Bu değişiklikler, Avrupa'nın askeri üstünlüğünün farkına

varılmasıyla ve Batı'nın ilerlemelerini benimseme ihtiyacıyla pekiştirilmiştir. Askeri reformlar, bilim, eğitim ve diğer alanlardaki ilerlemelerin yanı sıra yeni düşünce biçimlerinin ortaya çıkmasına yol açmış ve İslam'ın geleneksel yorumlarından kademeli olarak uzaklaşılmasına neden olmuştur. Bu reformlar özellikle Tanzimat Dönemi'nde sürdürülmüş, sadece hukuk sistemini değil, aynı zamanda eğitimi, ekonomiyi, siyaseti, müziği ve edebiyatı da etkilemiştir. Fakat ironik bir şekilde, Batı modernleşmesini entegre etmeye yönelik bu yaygın çabalara rağmen Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşü kaçınılmaz olmuştur.

Türkler ve Batı arasında Kültürel Etkileşim

Türk ve Batı müzik kültürleri arasındaki alışveriş iki yönlü olmuştur: 16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar hakim güç olarak Osmanlı Avrupa'yı etkilemiş, 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşe geçmesiyle süreç tersine dönmüş, Avrupa Türkleri etkilemeye başlamıştır.

Batı Müziğinin Türk Müziğinden Etkilenme Dönemi

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı müzik kurumları üzerindeki etkisi, özellikle mehterhane olarak bilinen askeri bando geleneği aracılığıyla, oldukça derin olmuştur. Bu etki, Batı müziği tarihinde az bilinen ancak önemli bir bölümdür. Modern orkestranın canlı özellikleri, Türkler tarafından Batı'ya ihraç edilen savaş müziğine çok şey borçludur.

Batılı müzisyenler 1544 yılındaki Birinci Haçlı Seferleri'nden itibaren Türk müzik geleneklerinden etkilenecek yarattıkları timpani ve obua gibi unsurları müziğe dahil etmeye başlamıştır. (Dias, 2019) Batı müzik dünyasında zaten bir merkez olan şehirlerin maruz kaldığı kuşatmalar müzikal tecrübelerini etkilemiştir. Örneğin Viyana 1589 ve 1683'te Türk kuşatması altına girmiş, askeri davulların, zillerin, sonradan trompet ve obuanın doğuşuna kaynaklık edecek olan boruların ve zurnaların yankılanan sesleriyle tanışmıştır. Bu maruz kalma, Batı'nın Türk müzikal kimliğine ilişkin algısını önemli ölçüde şekillendirmiştir.

Başta *Mehterhane-i Hümayun* ve *Mehterhane-i Hakani* olmak üzere Türk askeri bandoları, Türk müziğinin sınırlar ötesi katkılarının tanımlanmasında kilit rol oynamıştır. Kökleri Orta Asya geleneklerine dayanan bu gruplar, benzersiz ses ve tekniklerle karakterize edilen farklı bir tarz

sunmaktaydı. Türkler ve Batılılar arasındaki barışçıl etkileşim daha sonra Türk bandolarının Batı başkentlerini ziyaret etmesine ve müzikal etkilerinin daha da yaygınlaşmasına yol açmıştır.

18. yüzyıl bu etkinin Batı müziğinde parlamasına tanık olmuştur. Christoph Willibald Gluck'un "Kandırılmış Kadı (Le Cadi Dupe)" operası Türk etkisini yansıtan ilk örnekler arasındadır. Onu Jean-Philippe Rameau, Michael Haydn, André Grétry, Charles Dibdin, Paul Wranitzky, Ferdinand Kauer, Joseph Martin Kraus, Friedrich Witt, Carel Anton Fodor, Ferdinando Paer ve Louis Spohr gibi besteciler izler. İçlerinde en ünlüleri kuşkusuz Wolfgang Amadeus Mozart ve Ludwig Van Beethoven'dur.

Mozart'ın konusu İstanbul'da geçen "Saraydan Kız Kaçırma (Abduction from the Seraglio)" adlı operasının uvertüründe, iki marşında ve finaldeki yeniçeri korosunda mehter etkileri çok belirgindir. Keza, bestecinin K. 331 La Majör piyano sonatının bugün yaygın olarak "Türk Marşı" veya "Türk Rondosu" olarak bilinen son bölümünde ve bugün "Türk Konçertosu" diye anılan K. 219 La Majör keman konçertosundaki ritmik öğeler, Mozart'ın çağdaşları arasında mehter ritmini en iyi anlayan ve taklit eden bestecilerden olduğunu kanıtlar niteliktedir.



Görsel 1. Mozart K. 331 La Majör piyano sonatının son bölümü "Türk Marşı" veya "Türk Rondosu."⁵

⁵ Görsel 1, 2 ve 3 https://en.m.wikipedia.org/wiki/Turkish_music linkinden alınmıştır.

The image shows a page of a musical score for Mozart's "Türk Konçertosu" (K. 219). The score is for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is marked "TUTTI" at the beginning. The dynamics range from "fp" (fortissimo piano) to "f" (forte). A red box highlights the first four measures of the Double Bass part, which are marked "f col arco cresc."

Görsel 2. Mozart'ın "Türk Konçertosu" olarak anılan K. 219 La Majör Keman Konçertosu'ndaki ritimler.

Joseph Haydn'ın "Ordu (Military)" isimli 100. Senfoni'si, özellikle yumuşak melodileri güçlü "Türk" perküsyonuyla yan yana getirdiği ikinci bölümde, Türk müziğiyle dikkat çekici bir şekilde bütünleşir (Brittanica, t.y.).

Beethoven'ın 1811'de August von Kotzebue'nin "Atina Harabeleri" adlı tiyatro oyununa yazdığı müzikte mehter ritmini kullandığı "Türk Marşı" adlı bir bölüm vardır. Besteci daha sonra bu eserine piyano için çeşitlemeler yazmıştır (Op. 76). Aynı bestecinin Op. 91 "Wellington'un Zaferi" ve Op. 125 Re minör 9. senfonisinde de Türk etkisinden söz edilse de bu etki önceki örnekler kadar bire bir mehter ritmine dayanmaz; bu iki eser daha serbest örnekler teşkil ederler.

N° 4. Marcia alla turca.

Vivace.

Flauto piccolo. *pp*

Oboi. *pp*

Clarinetti in B. *pp*

Fagotti. *pp*

Contrafagotto *pp*

Corni in B. *pp*

Trombe in B. *pp*

Triangolo. *pp*

Piatti e Tamburo grande. *pp*

Violino I. *pp*

Violino II. *pp*

Viola. *pp*

Violoncello. *pp*

Basso. *pp*

Görsel 3. Ludwig Van Beethoven'ın Türk Marşı (Marcia alla turca), Op. 76.

Karl Signell Beethoven'un 9. senfonisindeki "Türk marşı" olarak anılan kısım için için şunları yazıyor: "Orkestra ve koro müziğinin büyük bir tutti noktasında, uyum birden 'diyez' tonundan (A) 'bemol' tonuna (Bb) kayar. Dramatik bir sessizlikten sonra, basun ve bas davulun hafifçe çalındığı ve vuruş dışında çalındığı bir karmaşık tını yeni tonun eşliğini başlatır. Tonun farklılığı pianissimo üçgen ve zilin yarattığı renkli etki ile vurgulanır (Signell, 1968, s. 39).

"Franz Schubert'in "Ordu Marşı (Marche Militaire)" ve Carl Maria Von Weber'in "Abu Hassan" operası da Türk müziğinin çeşitli Batı müzik bestelerine erişimini göstermektedir.

Türk temalı eserlerde diğer bestecilerinin Türk müziğinden etkilendikleri bu kadar açık olarak görülemese de 19. yüzyılda Modest Mussorgsky'nin bestelediği eser dikkat çekicidir. 1839-1881 yılları arasında bestelediği "Kars'ın Fethi (Capture of Kars)" adlı eserinde, üflemeli çalgılarla icra edilen ve Türk müziğini anımsatan kısa bir motife yer vermiştir. Bu marş bestecinin nadiren icra edilen eserlerinden biridir (Okan, t.y.).

Söz konusu kültürler arası alışveriş sadece taklit etmenin ötesine de geçmiştir. İlk Viyana ekolünden geç empresyonistlere kadar pek çok Batılı besteci Türk geleneğinden, özellikle de "Alla Turca" olarak bilinen tarzdan ilham almıştır. Bu terim belirli enstrümanları kapsadığı gibi, Osmanlı İmparatorluğu'nun askeri havasını yansıtan melodik, armonik ve ritmik unsurları da içermektedir.

Türk Müziğinin Batı Müziğinden Etkilenme Dönemi

II. Mahmud'un saltanatı döneminde, 1808'den başlayarak Osmanlı İmparatorluğu müzik kültüründe büyük bir değişim yaşanmıştır. Yeniçeri Ocağı ile birlikte eşsiz üflemeli ve vurmali müziğiyle tanınan Mehterhane de kapatılmıştır. Bu, Osmanlı müziğini modernleştirmeye yönelik atılmış adımlardan biridir. Önceleri geleneksel Türk müziğini Batı enstrümanlarıyla harmanlama girişimleri olmuş; ancak bu çabalar Batı müziği tarzlarının derinlemesine anlaşılmasını nedeniyle çeşitli güçlüklerle karşılaşmıştır. (Aksoy,1985, s. 1220)

1826 yılında II. Mahmud ayrıca klasik Batı müziğini geleneksel Türk tarzlarıyla birleştirmeyi amaçlayan *Muzika-i Hümayun* müzik okulunu kurmuştur. (Tuğlacı,1986 s.76). Bu okul hem Doğu hem de Batı müziğinin daha geniş bir takdir ve anlayışla ele alınmasını teşvik etmiş, imparatorlukta müziğe yönelik yeni bir yaklaşım getirmiştir. Elbaş, makalesinde *Muzika-i Hümayun*'un devlet törenlerine işlevsel katkıları da olduğunu belirtmiştir. “*Saraya ait devlet törenlerinde görev alan Musika-i Hümayun, aynı zamanda askeri bir bando okulu olarak da, diğer ordu bandolarının icracı personelini yetiştirmek üzere 23 Kasım 1831 yılında Askeri Mızıka Okulu’nu açmıştır.*” (Elbaş, 2017, s. 140)

Geleneksel Türk müziğinde ustalık sahibi olan Hacı Arif Bey ile daha Batılı bir müzik tarzını benimseyen oğlu Cemil Arif Bey arasındaki fark, bu dönemdeki kültürel değişimin özeti gibidir. 1826 yılında yeniçeri ocağının kaldırılmasının ardından II. Mahmud, modern bir ordu kurarak Batılı tarzda yeni askeri bandolar oluşturdu. Bu bandolar genellikle popüler İtalyan operalarının müziğini çalıyor ve çoğunlukla sultanın sarayından genç üyelerden oluşuyordu. Aynı dönemde, İstanbul'da yeni müzik mekanları açıldı. 1828 yılında Giuseppe Donizetti'nin İstanbul'a gelmesiyle birlikte, devlet tarafından yeni bir müzik okulu kuruldu. *Donizetti'nin eğitimine Enderun'dan seçilmiş ileri gelen köklü ailelerin çocukları verilmiş, bunlar ilerleyen zamanlarda yüksek rütbeli görevlere getirilmişlerdir* (Gazimihal, 1955, s. 46). Bu müzik okulu, modernize edilmiş yeni askeri bando ile Batı müzik uygulamalarını benimsemiştir. Günümüzde Ankara'daki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ve mevcut askeri bandoların kökleri Donizetti'nin attığı adımlardadır.

II. Mahmud, Muzika-ı Hümayun'a teşvikini her fırsatta göstermiş, hatta 28 Şubat 1829'da Silivri'den İstanbul'a vapurla dönmek üzereyken, kendisine eşlik etmiş olan bandonun karayoluyla döneceğini öğrenince onları gemiye davet etmiş ve 2 saat boyunca icralarını dinlemiştir (Sevengil, 1962, s. 6).

O dönemlerde Osmanlı hükümetinin milli bir marşı olmadığı için sultanlar için bestelenen marşlar milli marşlar olarak kabul edildi. İlk milli marş, G. Donizetti tarafından Sultan Mahmud II için bestelenen "Mahmudiye" marşı olmuştur. Aracı'nın ifadesiyle "Mahmudiye Askerî Marşı" bir şekilde İsveç'e kadar ulaşmış, İsveç hükümeti tarafından resmî marş kabul edilmiş ve İsveç askerî bandosu marşı bugüne kadar çalmıştır "(Aracı, 2006, s. 71). Daha sonra Donizetti'nin Abdülmecid için yazdığı Mecidiye marşı da milli marşlar arasında yerini almıştır. Bu marş, daha sonraki bestecilere de ilham kaynağı olmuştur.

"Mecidiye marşının diğer bir özelliği de İstanbul'a konser vermek için gelen ünlü piyanist ve besteci Franz Liszt'in bu marş teması üzerine Grand Paraphrase'i bestelemesidir. Donizetti, Mecidiye Marşı'nın yanı sıra Abdülmecid'e ithafen "Grande Marche Militaire" (Büyük Askerî Marş) isimli bir eser de bestelemiştir." (Kutluay,2010, s. 287)

1861'de Sultan Abdülmecid için Callisto Guatelli'nin yazdığı Aziziye Marşı milli marş olarak ilan edilmiştir. Callisto Guatelli, Donizetti'nin vefatından sonra Musika-i Humayun'nun başına geçmiştir. (Kutluay, 2010, s. 288)

Sultan Abdülmecid döneminde Batı müziğine rağbet artmış, sıklıkla İtalyan opera performansları sergilenmiş ve birçok tiyatro binası yaptırılmıştır. Bütün bunlardan etkilenen Batı dünyasındaki önemli besteciler Giuseppe Donizetti'nin aracılığıyla sultan için marşlar yazmaya başlamışlardır. Ünlü opera bestecileri Gaetano Donizetti (Giuseppe Donizetti'nin abisi) ve yakın arkadaşları G. Rossini'nin bu marşları günümüze kadar ulaşmıştır. Sultan Abdülmecid'in İtalyan operasına olan şahsi tutkusu, sarayında sık sık Donizetti'nin de dahil olduğu özel performansların sergilenmesine yol açmıştır (Karadağlı, 2020, s. 25).

Bu opera binalarının yapılması Osmanlı'nın batılılaşma için verdiği çabanın takdir edilmesini sağlamıştır. Nitekim, gelecekte İngiltere Kralı VII. Edward olacak olan Galler Prensi Edward ve eşi 1868'de, daha sonraki bir tarihte de Avusturya İmparatoru Franz Joseph, Naum Tiyatrosu'nda operalar izlemişlerdir. (Eğecioglu, t.y., s.1)

Osmanlı İmparatorluğu'ndaki bu dönüşüm döneminde, birçok müzisyenin Doğu ve Batı müziğinin kaynaşmasına önemli katkıları olmuştur. Bunlar arasında, gelişen müzik sahnesinde önemli bir rolü olan Pisani'den bahsetmek mümkündür. İstanbul'da yaşayan orkestra şefi İtalo Selvelli de sultana ithaf ettiği "Reşadiye Marşı" adlı bestesiyle büyük bir etki yaratmıştır. Bu marş, dönemin karakteristik müzik tarzlarının harmanlanmasını temsil eder niteliktedir (Karlıbel, 2002, s.8).

Alman orkestra şefi Paul Lange Bey de bu müzikal evrimde önemli bir rol oynamıştır. Sultanın gemisinde bir bando kurmuş ve orduya ithafen Batı müzik geleneklerinin Osmanlı askeri bağlamıyla kaynaşmasını simgeleyen "Zafer Marşı"nı bestelemiştir (Karlıbel, 2002, s.10).

Fransız kökenli Katolik bir Ermeni olan Dussap Paşa ve Paris'te aldığı müzik eğitimiyle tanınan D'Arenda Paşa da Osmanlı müziğinin Batı klasik unsurlarıyla zenginleştirilmesinde etkili olmuşlardır. Sahip oldukları deneyim ve uzmanlıkları, Doğu ve Batı müzik gelenekleri arasında köprü kurulmasına yardımcı olmuştur.

Bir diğer önemli isim de Paris Konservatuari'nda eğitim gördükten sonra Osmanlı İmparatorluğu'na dönerek müzik dünyasına önemli katkılarda bulunan Saffet Atabinen'dir. Batı klasik repertuarından büyük ölçekli eserler sunarak, tarihsel açıdan önemli bir değişim ve modernleşme döneminde imparatorluğun kültürel ve müzikal gelişiminde önemli bir rol oynamıştır.

Bu bağlamda opera, Doğu ve Batı müzik gelenekleri arasında önemli bir bağlantı haline gelmiştir. Dolmabahçe Sarayı'nın hemen yanında 1859 yılında inşa edilmiş olan tiyatro birçok İtalyan operasına ev sahipliği yapmıştır. Devletin müzik eğitiminden geçen sanatçılar, sahneledikleri eserlerle Doğu ve Batı müziğinin kaynaşmasının canlı örnekler ortaya koymuştur.

1840'larda İstanbul'da Gaetano Donizetti gibi bestecilerin operaları sergilenmeye başlamış ve İtalyan operasının artan popülaritesini yansıtmıştır. Sahnelerde Rossini, Bellini ve Verdi gibi ünlü bestecilerin eserleri yer almakta, bazen yeni çıkan operalar İtalya'daki prömiyerlerinden kısa bir süre sonra Osmanlı topraklarında sahnelenmekteydi.

Batı müziğinin Osmanlı İmparatorluğu'na yerleşmesi, modernleşmeye yönelik daha geniş bir eğilimi yansıtmaktadır. Başlangıçta Mozart ve Beethoven gibi Batılı besteciler Türk temalarını basit bir şekilde tasvir etmiş, genellikle askeri yönlerine odaklanmışlardır. Ancak zaman içerisinde bu durum, C. Saint-Saens, E. R. Blanchet ve Franz Liszt gibi bestecilerin eserlerine incelikli Türk etkilerini yansıtmasıyla, Doğu ve Batı müziği unsurlarının daha sofistike bir harmanına dönüşmüştür. Müzik geleneklerinin böylesi kaynaşması, farklı kültürel etkiler arasında zengin bir etkileşim sağlayarak Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde müziğin gelişimini önemli ölçüde etkilemiştir.

İstanbul'da Franz Liszt Etkisi

Besteci Franz Liszt'in uzun zamandır kurduğu hayali, ilk kez planlamasının üzerinden dokuz yıl geçtikten sonra, 1847 yılında Ukrayna'da verdiği konserlerin ardından Türkiye'ye geldiğinde gerçekleşmiştir. İstanbul'a yaptığı ilk seyahatin beklenmedik bir şekilde iptal edildiği 1838'den beri merak ettiği Doğu kültürünü keşfetmesine olanak tanıyan bu ziyaret 8 Haziran'da başlamıştır. Tarihsel olarak Osmanlı etkisi altında bir ülke olan Macaristan'dan gelen Liszt, doğal olarak bir zamanlar anavatanını yönetenlerin kültürünü keşfetmeye yönelmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun Lakos Kossuth gibi Macar devrimcilere yönelik sıcak tutumu muhtemelen ilgisini daha da yoğunlaştırmıştır (Aracı,2006, s.154).

Ziyaretinin gerçekleştiği dönemde Liszt halihazırda Avrupa'da tanınan bir figürdü. Ünü o kadar yaygındı ki, Listmann adında bir piyanist bir keresinde onu taklit ederek Sultan Abdülmecid için uzun bir konser vermişti; ancak bu olayın gerçekliği belirsizliğini korumaktadır. *La Revue et Gazette Musicale de Paris*'de, Listmann'ın Sultan Abdülmecid için beş saatten uzun süren bir konser verdiğine dair bir haber yayınlanmıştır. Söz konusu haber okuyucularını büyük Franz Liszt'in canlı konserine ikna eder niteliktedir. (Walker, 1983, s. 441).

Franz Liszt'in İstanbul'da geçirdiği beş haftalık süreye ilişkin sınırlı sayıda kayıt bulunmaktadır. Ancak sevgilisi Marie d'Agoult ve kızlarıyla olan yazışmaları, buradaki performansları hakkında fikir vermektedir. Bu mektuplardan birinde Liszt, Alphonse de Lamartine ve Sadrazam Mustafa Reşid Paşa'ya, Çırağan Sarayı ve Rus Büyükelçiliği gibi prestijli mekânların ev sahipliği yaptığı

İstanbul konserlerinin düzenlenmesindeki önemli rolleri için şükranlarını ifade etmiştir. (Williams, 1990, s 55)

Bu dönem aynı zamanda Donizetti kardeşler Giuseppe ve Gaetano'nun katkılarını da öne çıkarmıştır. 1847 yılında Osmanlı Sarayı'nda İmparatorluk Badosu'nun yöneticiliğini yapan Giuseppe, Liszt'in ziyaretinde kilit rol oynamıştır. Liszt, arkadaşı Gaetano Donizetti'ye, Türkiye'yi ziyaret etmek istediğini bildirmiştir. Liszt'in sahneye çıkması hasebiyle özel olarak üretilmiş Erard marka bir piyano İstanbul'a gönderilmiş, bu vesileyle Liszt'in bu markayla olan derin bağını yansıtan bir jest yapılmıştır. Bu ilişkinin geçmişi, Erard marka piyanonun hem kendisini hem de hocası Carl Czerny'yi hayrete düşüren yenilikçi çift eşapmanlı hareketine hayran kaldığı, babası Adam Liszt ile birlikte geçirdiği çocukluk yıllarına kadar uzanmaktadır. Baba Liszt için, Franz'ın tek bir dokunuşla ve ellerini kaldırmadan istediği akoru, kuvvetli ya da hafif bir sesle istediği kadar çalabilmesi hayret verici olmuştur. Hayreti öylesine büyüktü ki, tekrarlama egzersizlerine ilişkin komşularından gelen şikayetlerde şöylesi ifadeler yer almaktadır: "... *saatlerce, çift zamanlı, iki eliyle, aynı nota üzerinde çalıyor.* (Dash, 1998, s.143).

Liszt'in Erard piyanosundaki ustalığı, akorları tek bir dokunuşla tekrar tekrar çalabilmesini sağlıyordu. Bestelediği akorların benzersiz sesi ve hızlı tekrarı bir vibrato ya da tremoloyu andırıyordu. Bugün, bu tarihi bağın bir kanıtı olan zarafetle dekore edilmiş Erard piyanolarından bazıları Osmanlı tuğralarıyla İstanbul'da sergilenmeye devam etmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda bu dönemin diğer etkili müzisyenleri arasında kemancı Henri Vieuxtemps ve orkestra şefi Angelo Mariani'yi anabiliriz. Bu sanatçıların katkıları, çeşitli Avrupa ülkelerinden gelen misafir orkestralarla birlikte İstanbul'un kültürel ortamını büyük ölçüde zenginleştirmiştir (Aksoy, 2019, s.1).

Liszt'in İstanbul'a yaptığı yolculuk sadece şehrin kültürel hayatını geliştirmekle kalmamış, aynı zamanda öğrencileriyle Türk müzisyenler arasında Batı ve Doğu müzik geleneklerini harmanlayan gelecek etkileşimlere de zemin hazırlamıştır. Alessandro Voltan, Devlet Efendi, Stephan Elmas, Frans Della Sudda ve Géza Hegyei; Franz Liszt ile çalışma şansı bulmuş müzisyenlerdir. Bu müzisyenler, Liszt'in eğitimi ve etkisi altında Batı müziği tekniklerini öğrenmişler ve kendi müzikal kariyerlerinde önemli başarılar elde etmişlerdir. Liszt'in öğrencileri arasında yer alan bu isimler, Osmanlı müziği ile Batı müziği arasında köprüler kurmuş ve Türk müzik geleneğine Batı etkisini taşımışlardır. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki bu kültürel alışveriş ve Batılılaşma dönemi

çeşitli faktörler tarafından yönlendirilmiştir. İmparatorluğun Doğu ile Batı arasında bir köprü olarak kabul edilen coğrafi konumu, Batılılaşmayı modernleşme açısından elzem kılıyordu ve bu da Avrupa ile doğrudan ilişkiliydi. Bu durum geleneksel ve modern kurumların harmanlanmasının önünü açmıştır. Batılı eğitim anlayışına bağlı sultanlar, müzik de dahil olmak üzere toplumu her yönden etkilemiştir. Piyano dersleri elit çevrelerde popüler hale gelmiş ve Osmanlı Sarayı kaliteli Avrupa enstrümanlarını temin etmek için önemli çabalar sarf etmiştir. İstanbul'a yılda 400'den fazla piyano ithal edilmekteydi ki bu durum imparatorluğun Batı kültürü ve müziği ile derinleşen ilişkisini yansıtmaktadır. Sonuç olarak, söz konusu çabalar Batı müziğinin İstanbul'a aşılmasında oldukça etkili olmuştur. Liszt ve meslektaşlarının başlattığı işi gelecek vaat eden öğrenciler devam ettirmiş ve ileriye taşımışlardır. (Taşpınar, 2011, s. 6)

Emile-Robert Blanchet: *Turquie* op. 18 (1913)

Emile-Robert Blanchet, romantik ve empresyonist müziğe önemli katkılarda bulunmuş olan ünlü bir İsviçreli piyanist ve bestecidir. Lozan'da org sanatçısı olarak çalışmaya başlamış, Charles Blanchet ve birçok önemli öğretmenin rehberliğinde müzik eğitimi almıştır. (Hopkins, 2021, s. 1)

Blanchet, Feruccio Busoni'nin Weimar ve Berlin'de bir süre öğrencisi olmuştur. 1904 ve 1917 yılları arasında Lozan Konservatuari'nda piyano dersleri vermiş, 1905'ten 1908'e kadar da burada yöneticilik yapmıştır. Blanchet'nin besteleri Debussy ve Ravel gibi ünlü bestecilerden ilham alan, romantik ve empresyonist tarzların derin bir anlayışını yansıtmaktadır. Eserleri arasında benzersiz piyano parçaları ve Türk modları da dahil olmak üzere farklı kültürlerin gam ve kalıplarını içeren etütler yer almaktadır.

Blanchet'nin kayda değer eserlerinden biri, empresyonist müziğin oryantalizm akımına dahil edilebilecek bir parça olan "Turquie" başlıklı süitidir. Girift armoniler ve zor müzikal aralıklar içeren bu süit, icra edilmesi komplike ve zor bir eserdir. Her biri benzersiz bir hikayeyi anlatan toplam altı parçadan oluşmaktadır. İlk üç parça olan "Kayık (Caiques)", "Eioub" ve "Eski Sarayın Bahçesinde (Au jardin du vieux Serail)" özellikle duygusal anlatımlarda bulunur. Diğer üç bölüm, "Yedi Kule (Yedi Koule)", "Boğaz'da Sabah (Le Matin du Bosphore)" ve "Ramazan Gecesi (Soir de Ramadan)", Blanchet'nin Türk kültürü ve manzaralarına olan ilgisini sergilemektedir (Taşpınar,

2024 s.9). Bu eserlerdeki canlı betimlemeler Blanchet'nin İstanbul'da zaman geçirmiş ve İslam kültürüne ilgi duymuş olabileceğini düşündürmektedir.

Batılı bestecilerin İslam kültürüne ve özellikle de Sufizm'e olan ilgisi, önemli bir kültürel ve sanatsal diyalogu temsil etmektedir. Söz konusu etkiler, müziğin kültürel ve coğrafi sınırları aşabilen evrensel bir dil olduğu fikrinin altını çizer niteliktedir. Blanchet gibi besteciler için Sufi temalarının ve İslam kültürünün keşfi, kendi müzikal yaratımlarını görebilecekleri yeni bir merceğe sunmuş ve çalışmalarını yakın deneyimlerinin ötesindeki bir dünyadan alınan anlam katmanları ve duygusal derinlikle zenginleştirmiş olabilir. Henry Vieuxtemps ve Enrico/Henri Furlani (1870-1940) gibi besteciler, Sufizm'den ilham alan İslâmi mistisizmin etkisi ve cazibesıyla karşılaşmışlardır. Şahsi ve hususi düzeyde, bu besteciler İslam kültürünü keşfetmeye başlarken, İstanbul'un kendisine de güçlü bir şekilde çekilmişlerdir. Bu sanatçılar sayesinde İslam dinine karşı daha derinlikli bir farkındalık ve saygı oluşmuş, özellikle de böyle bir kültürün savaşa ilgili temalardan çok daha fazlasını ifade ettiği anlaşılmıştır. Kültürel anlayışı daha derin bir düzeyde kavramaya yönelik bu kişisel çabalar, çok sayıda bestecinin Türkiye'ye seyahat etmesine olanak tanımıştır. İslam kültürüne duydukları tutkulu iştah, müzisyenlerin kendilerini daha iyi bir anlayış geliştirme noktasında ayrıcalıklı bir konumda bulmalarını sağlamıştır. Türkiye, söz konusu besteciler için, böylesi bir bütünleşmeyi mümkün kılacak tüm olanakları kolaylaştırıcı bir rol üstlenmiştir. Batılı bestecilere açık kapılar sunmak ülkenin belirgin bir avantajı idi.

Batı'yı Keşfeden Türk Müzisyenler

On dokuzuncu yüzyılın başlarında, mimarlık, tıp, fen bilimleri ve müzik de dâhil olmak üzere çeşitli alanlarda ilerleme ve dönüşüm işaretleri kendini belli etmekteydi. Müzik alanında, yetenekli genç müzisyenleri ihtisas eğitimi için Avrupa'ya göndererek yetiştirmeye yönelik artan bir ilgi vardı. Bu da İmparatorluk içinde yeni bir müzik geleneği oluşturmaya yönelik önemli bir adımdı. Yurtdışından virtüöz sanatçıların ithal edilmesi de aynı derecede etkili olmuştur.

Yenilikçi müzik hareketine katılan kişilerden biri de Devlet Efendi olarak bilinen genç müzisyendir. Türk hükümeti tarafından 1882 ve 1884 yılları arasında Viyana'ya eğitim için gönderilmiş ve Carl Czerny, Simon Sechter ve Josef Dachs gibi saygın isimlerden eğitim almıştır.

Evren Kutluay Baydar'ın "Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri" kitabına göre, Cemal Reşit Rey'in annesinden gelen yazışmalar, Devlet Efendi'nin ünlü Franz Liszt'ten ders alma ayrıcalığına bile sahip olduğunu göstermektedir. Baydar'ın çalışmasında, Devlet Efendi'nin daha sonra Viyana'da öğretmenlik yaptığı ve öğrencileri arasında Anton Rubinstein, Hugo Wolf ve piyanist Vladimir de Pachmann gibi önemli isimlerin yer aldığı belirtilmektedir. Türkiye'ye döndükten sonra Devlet Efendi, Guatelli Paşa'nın ardından Muzika-i Hümayun'un başına geçerek kariyerine devam etmiştir. (Kutluay,2010, s.230)

Osmanlı Döneminde müzik eğitimi için Avrupa'ya gönderilen önemli müzisyenler arasında 1880'lerde Vondra Bey, 1890'larda Mustafa Saffet Bey ve 1910'larda Musa Süreyya Bey de bulunmaktadır. Bu müzisyenler, devletin sağladığı burslarla yurt dışında eğitim alarak yeteneklerini geliştirmişler ve Türkiye'ye döndüklerinde müzik dünyasında ve eğitiminde önemli roller üstlenmişlerdir. Osmanlı döneminde başlayan bu destek, Cumhuriyet döneminde de devam etmiş ve bu dönemde müzik eğitimi ve icrası alanında önemli gelişmeler yaşanmıştır.

Bu kültürel alışverişte önemli rol oynayan bir diğer müzisyen çifti de Asal kardeşlerdir: Çello sanatçısı Sezai Asal ve keman sanatçısı Seyfettin Asal. 1908'de Viyana Akademisi'ne katılmak üzere burs kazanan ikili, burada sadece performans becerilerini geliştirmekle kalmamış, aynı zamanda armoni ve kontrpuan konularında da kapsamlı bir eğitim almışlardır. 1925 yılında Türk hükümeti, halk ezgilerini derlemek ve bu ezgileri ulusal bir tarz geliştirmede temel almak amacıyla Ege bölgesindeki köylere seyahat etmelerine sponsor olmuştur. Asal kardeşler aynı zamanda "Türk Beşleri'nin bir üyesi olan piyanist Cemal Reşit Rey ile birlikte Türk Piyano Trio 'sunu kurmuştur (Kutluay, 2010, s. 242).

Osmanlı'da ilk gazete ve dergilerin yayımlanmaya başlaması ve posta sisteminin kurulması, Batı etkisinin diğer göstergeleri arasındadır. Sosyal gelenekler, hatta dönemin hâkim kıyafet kuralları bile Batılı değerlerden etkilenerek değişime uğramıştır. Bu reformlar günlük kıyafetlerden askeri üniformalara kadar geniş bir yelpazeye yayılmış, sarık ve şalvar gibi geleneksel Türk giysileri 1800'lerin başında yavaş yavaş tarihe karışmıştır.

Sonuç

Bu çalışma Osmanlı İmparatorluğu döneminde piyanistlere yönelik bir müzik araştırması olarak tasarlanmıştır; ancak çalışmanın devamında, dünyanın dört bir yanından Türkiye'yi ziyaret eden

besteciler ile burada duydukları müzikten etkilenişleri çalışmanın bir parçası olmuştur. Bu etki, insanların daha önce pek de bilmediği ya da hakkında fazla konuşmadığı bir durumun ortaya çıkma sürecinin başlangıcı olmuştur.

Bu besteciler, Osmanlı müziğinin kendine özgü ses ve üsluplarını kendi müzikleriyle harmanlayarak kullanmışlardır. Bu karma, yeni ve çok daha özel müzik türleri yaratmıştır. Bu keşif, Osmanlı İmparatorluğu'nda müziğin tek bir yerde sıkışıp kalmadığını, pek çok farklı yerden müzisyenlere ulaştığını ve onları etkilediğini bizlere göstermektedir.

Bu noktada yeni müziklerin keşfi mazide kalmış olanlarla ilgili yeni bir kavrayış geliştirmeye yol açmıştır. Bu kavrayış, Osmanlı İmparatorluğu'nun müziğinin dünya üzerinde nasıl büyük bir etkisi olduğunu anlamakla ilgilidir. Müzik, farklı kültürleri bir araya getirerek bir oluşum yaratma gücüne sahiptir. Bu çalışma, Osmanlı İmparatorluğu'nun müzik tarihinde ne kadar önemli olduğunu görmemize yardımcı olurken, aynı zamanda müziğin her türlü kökenden insanı birbirine bağlayabileceğini de hatırlamamıza katkı sunmayı amaçlamıştır.

KAYNAKÇA

Aksoy, B. (1985). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma*. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi (Cilt 5, s. 1218-1223).

Aksoy, B. (2001). *Osmanlı Musikisinin Üç Cephesi; Sultan, Kadın ve Gayrimüslim Musikişinaslar*. Mosaic of Ottoman (ss. 17-21). İstanbul: Columbia Music.

Aracı, E. (2006). *Donizetti Paşa: Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.

Dash, C. (1897). *Mémoires Des Autres. P. Metzner* (Çev.), Crescendo of the Virtuoso. Spectacle, Skill, and Self-Promotion in Paris During The Age of Revolution (s. 143). University of California Press.

Davison, R. H. (1963). *Reform in the Ottoman Empire 1856-1876*. Princeton University Press.

Elbaş, O. (2017). *Arkeolojik Çağlarda Anadolu ve Ankara'da Müzik Kültürü*. İçinde Ö. Türkmenoğlu (ed.). *Anadolu'nun Sırlı Sesi Müziğiyle Ankara* (ss.20-28). Ankara: Ankara Kalkınma Ajansı.

Elbaş, O. (2017). *Mehter ve Musika-i Humayun*. İçinde Ö. Türkmenoğlu (ed.). *Anadolu'nun Sırlı Sesi Müziğiyle Ankara* (ss.136-144). Ankara: Ankara Kalkınma Ajansı.

Erkan, S. (2017). *Tarihsel Süreç Bağlamında Anadolu'da Türk Müzik Kültürü*. İçinde Ö. Türkmenoğlu (ed.). *Anadolu'nun Sırlı Sesi Müziğiyle Ankara* (ss.29-35). Ankara: Ankara Kalkınma Ajansı.

Gazimihal, Mahmut Ragıp. (1955). *Türk Askeri Müzikleri Tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi.s, 55.

Justin, R and Mathew, M. (2021). *Music in The World Cultures*. University of Arkansas.

Karadağlı, Ö. (2020). *Western Performing Arts in the Late Ottoman Empire: Accommodation and Formation*. *Context* 46, 17-33.

Karakaya, F. (2017). *Ankara'da Geleneksel Türk Sanat Musikisi (Klasik Türk müziği)*. İçinde Ö. Türkmenoğlu (ed.). *Anadolu'nun Sırlı Sesi Müziğiyle Ankara* (ss.102-124). Ankara: Ankara Kalkınma Ajansı.

Karlıbel, A. (2002). *An Album of Turkish History for Piano* (CD booklet). Kalan CD.

Kurtaslan, Z. (2009). Türk Keman Okulunun Oluşum Süreci ve Temsilcileri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* (26), 409-429.

Kutluay, E. (2010). *Osmanlı'nın Avrupalı Muzisyenleri*, İstanbul: Kapı Yayınları.

Paçacı, G. (2008). *Ottoman Sounds - Magnificent Ottoman Composers*. Boyut Publishing Group

Picken, L.E.R (1975). *Folk Music Instruments of Turkey*. Oxford, s 272

Sarhon, K. G. (2009). *Maftirim: Türk-Sefarad Sinagog İlahileri / Turkish-Sephardic Synagogue Hymns / Kantes de Sinagoga Turko-Sefardi*.

Satır, Ö. C. (2017). Ankara Halk Müziğinin Tarihsel ve Geleneksel Temelleri. İçinde Ö. Türkmenoğlu (ed.). *Anadolu'nun Sırlı Sesi Müziğiyle Ankara* (ss.50-65). Ankara: Ankara Kalkınma Ajansı.

Sevengil, R. A. (1962). *Türk Tiyatrosu Tarihi IV: Saray Tiyatrosu*. Milli Eğitim Basımevi.

Signell, K. (1968). Boomings, Jinglings, and Clangings: Turkish Influences in Western Music. *Music Educators Journal*, 54, 39-40.

Taşpınar, A. (2011). *Identity and Ottoman Empire: A Musical Synthesis at the Crossroads of The East and The West*. (Müzik Sanatları Doktorası). California Los Angeles Üniversitesi.

Taşpınar, A. (2024). *Keys For Unity: A. Taşpınar. Movimento Classical CD*.

Tuğlacı, P. (1986). *Mehterhane'den Bando'ya: Turkish Bands of Past and Present*. Cem Yayınevi.

Walker, A. (1983). *Franz Liszt: The Virtuoso Years 1811-1847*. Alfred A. Knopf.

Williams, A. (1990). *Portrait of Liszt: By Himself and His Contemporaries*. Clarendon Press.

İnternet Kaynakları

Aksoy, B. (2019). Musical Relationships Between Italy and Turkey Through Turkish Eye. *Musiki Dergisi*. 10/11/2023, <http://www.musikidergisi.com/yazar-366>

[musical_relationships_between_italy_and__turkey__through_turkish_eyes%E2%80%A6.html](http://www.musikidergisi.com/yazar-366)

Avcı, A. (10/06/2024) 2024 Macar -Türk Kültür Yılı ve İzmir: Liszt, Voltan, Elmas, Saygun ve Gülsin Onay.16/06/2024, <https://kentstratejileri.com/tag/gulsin-onay>

Britannica.(n.d) Janissary music. 8/19/2023, <https://www.britannica.com/art/Janissary-music>

Çetinkaya, Y. (2015) O Hâlde Sema Aşıkların Gıdası Oldu. *Türkiye Yazarlar Birliği*.17/06/2024, <https://www.tyb.org.tr/yalcin-cetinkayadan-o-halde-sema-asiklarin-gidasi-oldu-20227h.htm>

Dias, L. (9 Haziran 2019). Janissary Music. 8/11/2023,
<https://luisdias.wordpress.com/2019/06/09/janissary-music/>

Eğecioğlu, Ö. (n.d). Western Music and Istanbul. İstanbul Tarihi. 1/12/
2023,<https://istanbultarihi.ist/601-western-music-and-istanbul>

Eğecioğlu, Ö. (28/08/2021). Franz Liszt'in İstanbullu Öğrencisi. Sanattan Yansımalar.16/06/2024,
<https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/omer-egecioglu/franz-lisztin-istanbullu-ogrencisi/2575/>

Ersin, A. (Ekim 2023) Tarih Kritik (9) 4 History Critique.Dergi Park,
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3665469>

Hopkins, C. Blanchet. (January 2001) Emile-Robert. Grove Music Online. 12/10/2022,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41881>

Kutluay, E. (2010). Osmanlı'da Görevli İki İtalyan Müzisyen Giuseppe Donizetti, Callisto Guatelli. Journal of World of Turks.s283,293 1/12/2023,
<https://www.ajindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423939573.pdf>

Nuri. O. (n.d) Musa Süreyya Bey. İslam ansiklopedisi. 17/06/2024,
<https://islamansiklopedisi.org.tr/musa-sureyya-bey>

Okan, S. (n.d). Five Examples of Western Composers Influenced by a "Turkish Theme." Turkish Music Portal. 10/11/2023, <http://www.turkishmusicportal.org/en/articles/five-examples-of-western-composers-influenced-by-a-turkish-theme>

Tanrıkorur, C. (2004). The Ottoman Music. In S. Ş. Barkçin (Trans.) 10/11/2023,
https://web.archive.org/web/20061215165158/http://www.turkmusikisi.com/osmanli_musikisi/the_ottoman_music.htm

Tracy, P. (2021, November 9). Ottoman Music: Cultural Evolution and The Problems of Musical Mythmaking. Early Music Seattle. 12,11, 2023., <https://earlymusicseattle.org/ottoman-music-cultural-evolution-and-the-problems-of-musical-mythmaking/>

Başvuru Tarihi: 02.04.2024 / Kabul Tarihi: 18.07.2024 / Özgün Makale

GIOVANNI BOTTESINI'NİN “ALLEGRO DI CONCERTO ALLA MENDELSSOHN” ADLI ESERİNİN, MENDELSSOHN'UN “KEMAN KONÇERTOSU OP.64” ESERİ İLE KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

Hande TOKGÖZ¹

Melih BALÇIK²

ÖZ

Bu çalışmanın amacı Giovanni Bottesini'nin “Allegro di Concerto alla Mendelssohn” adlı eseri ile Mendelssohn'un “Keman Konçertosu Op.64” eserinin 1. Bölümünün karşılaştırmalı analizleri ile sanatçılara armonik ve teknik özelliklerin tanıtılarak eserin daha iyi yorumlanmasını sağlamaktır. Bu makale “G. Bottesini'nin “Allegro di Concerto alla Mendelssohn” adlı eseri” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir. Bu çalışma nitel bir veri analizi yöntemi olan doküman analizi yönteminden yararlanılarak gerçekleştirilmiştir. Eserlerin notaları doküman olarak belirlenmiş ve analizler bu dokümanlar üzerinden yapılmıştır. Bu eser Bottesini'nin, Mendelssohn'un estetik özelliklerini koruyarak kontrabas için bestelediği tek bölümlü konçertosudur. 4/4'lük zaman biriminde, Allegro (hızlı) tempoda, Mi minör tonunda ve tek bölümlü konçerto formunda yazılmıştır. Bottesini'nin Mendelssohn'dan melodik olarak esinlendiği ancak biçimsel olarak değişiklik yapmadan “Keman Konçertosu Op.64” 1. Bölümü model aldığı tespit edilmiştir. Allegro di Concerto biçimsel ve tonal açıdan model alınarak bestelenmiş eserler arasında çok başarılı bir örnek teşkil etmektedir. Kendisinden sonraki birçok besteci bazı parçaları model alarak eserler bestelemiştir.

Anahtar Sözcükler: Bottesini, Eser Analizi, Kontrabas, Mendelssohn, Model Alma

¹ Öğr. Gör, Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

E-mail: hande.tokgoz@kocaeli.edu.tr

ORCID-ID: 0009-0003-8339-178X

² Dr. Öğr. Üyesi, Maltepe Üniversitesi Konservatuvarı

E-mail: melihbalkibass@gmail.com

ORCID-ID: 0009-0005-5835-5298

COMPARATIVE ANALYSIS OF GIOVANNI BOTTESINI'S "ALLEGRO DI CONCERTO ALLA MENDELSSOHN" WORK WITH MENDELSSOHN'S "VIOLIN CONCERTO OP.64"

ABSTRACT

The aim of this study is to provide a better interpretation of the work by introducing the harmonic and technical features to the artists through comparative analysis of Giovanni Bottesini's "Allegro di Concerto alla Mendelssohn" and the 1st Movement of Mendelssohn's "Violin Concerto Op.64". This article was produced from "G. Bottesini's Allegro di Concerto alla Mendelssohn work" titled master's thesis. This study was carried out using the document analysis method, which is a qualitative data analysis method. The notes of the works were determined as documents and the analyzes were made based on these documents. This work is a single-movement concerto composed by Bottesini for double bass, preserving Mendelssohn's aesthetic features. It was written in 4/4 time, in Allegro (fast) tempo, in the key of E minor, and in the form of a single-movement concerto. It has been determined that Bottesini was inspired by Mendelssohn melodically, but took the 1st Movement of the "Violin Concerto Op.64" as a model without making any formal changes. Allegro di Concerto constitutes a very successful example among works composed on a formal and tonal model. Many composers after him composed works using some pieces as models.

Keywords: Bottesini, Double Bass, Mendelssohn, Modeling, Music Analysis

1. GİRİŞ

“Allegro di Concerto alla Mendelssohn” eserinin bestelenme tarihi net olarak belli olmamakla birlikte Bottesini'nin yetişkinlik dönemine denk geldiği tahmin edilmektedir. Bunun sebebi Bottesini'nin eserlerinin form analizi yapıldığında bu eserin tonal eserler yazdığı döneme denk geliyor olmasıdır. Günümüze eserin üç adet el yazması nüshası ulaşmıştır. Bu nüshalar Parma Konservatuvarı kütüphanesinde muhafaza edilmektedir (Castilla, 2007, s.102). Bottesini'nin pek çok eserinde olduğu gibi bu eserin de farklı versiyonları mevcuttur. Günümüze ulaşan üç el nüshasının üçü de birbirinden farklıdır. CB.II.3.47532 numaralı el yazması kontrabas ve piyano içindir, 335 ölçü uzunluğunda ve Mi minör tonundadır. Kontrabas ve piyano için olan CB.II.3.47534 numaralı diğer el yazması numarası 327 ölçü uzunluğundadır ve Fa majör tonundadır. CB.II.7.47657 ve CB.II.7.47660 numaralı üçüncü el yazması, 315 ölçü uzunluğundaki Mi minör versiyona eşlik etmek üzere hazırlanmış orkestra parçalarından oluşmaktadır (Zappala, 1996, s.101).

Mendelssohn, Keman Konçertosu Op.64 eserini, dönemin ünlü keman sanatçılarından olan dostu Ferdinand David ile birlikte fikir alışverişinde bulunarak bestelemiştir. Bu eser Mendelssohn'un son büyük orkestra çalışmasıdır. Mendelssohn, David'in keman çalışından etkilenerek kendisi için bir konçerto bestelemek istemiştir (Ege, 2009, s.252). Ferdinand David, sadece olağanüstü bir keman ustası değil, aynı zamanda Leipzig müzik camiasının ve Leipzig Konservatuvarı'nın da önemli bir figürüdür. Virtüöz keman icrasının yanı sıra, eğitimci ve editör olarak da tanınmaktadır. Ünlü besteci Felix Mendelssohn ile yakın dostluğu ve ortak çalışmaları, onu Alman Keman Okulu'nun öncü isimlerinden biri haline getirmiştir. Mendelssohn'un desteğiyle Leipzig Gewandhaus Orkestrası'nda başkemancı ve Leipzig Konservatuvarı'nda keman profesörü olarak görev alan David, keman repertuarına önemli katkılar yapmış ve birçok yetenekli keman sanatçısı yetiştirmiştir (Akçay, 2021, s.745). 19 Şubat 1845 tarihinde bir mektubunda fikir alışverişlerini ne kadar önemsediklerini görebiliriz:

David, konçerto için gösterdiğin sabırdan dolayı sana minnettarım. Bu eser yüzünden sana yük olduğum için beni lütfen bağışla. Kadanstan³ önceki ölçünün tekrarlanmaması gerektiğini düşündüm. Bu yüzden oraya *Cadenza ad libitum* (isteğe bağlı çalınan kadans) yazısı ekledim. Böylece arpejler isteğe göre uzun veya kısa olacak. Dört onaltılıktan oluşan notalar *fortissimo*

³ Tonal müzikte bir müzik cümlesinin, akorların durucu - yürüyücü özelliklerinden yararlanarak durgu (karar, kalış, bitiş) etkisi vermek için birbirine bağlanmasına kadans denilmektedir (Say, 2002, s.282).

ve *pianissimo* olsa da aynı yayla çalınıyor olacak. Bu durumda bütün on altılık arpejler *staccato* yayla çalınacak. Ama senin için çelişkili olursa değiştirebilirsin. Lütfen birinci bölümün sonunu tamamen dilediğin gibi değiştir. Ayrıca son bölümün sonundaki oktavları da çıkartmayı düşünüyorum. Onaylarsan sevinirim. Tekrar başına açtığım tüm bu dertler ve bu aceleyle yazılmış sözler için özür dilerim. Eşine sevgiler (Grove, 1906, s.615).

Bottesini “Allegro di Concerto”yu bestelerken alıntı yapmamıştır ancak Mendelssohn’un Op.64 Keman Konçertosu’nun 1. Bölümü’nü model almıştır. Dinleyen kişi bu iki eser arasındaki karakteristik benzerlikleri fark edecektir (Castilla, 2007, s.103).

2. YÖNTEM

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman analizi yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. Doküman analizi, araştırmanın temel verilerini oluşturan belgelerin sistematik bir şekilde toplanmasını, incelenmesini, yorumlanmasını ve analizini içeren bir araştırma yöntemidir (Kıral, 2020, s.172). Bu bağlamda, çalışmanın veri kaynağını eserin notaları oluşturmuştur. Bu notalar doküman olarak kabul edilmiş ve analizler bu dokümanlar üzerinde uygulanmıştır.

3. GIOVANNI BOTTESINI’NİN HAYATINA GENEL BAKIŞ

2 Aralık 1821’de İtalya’nın Crema kentinde, müziksever bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Giovanni Bottesini, Pietro Bottesini ve Maria çiftinin oğludur. Besteci, Loannes Pauius ismiyle vaftiz edilmiştir. Babası Pietro Bottesini, klarinet sanatçısı ve amatör bir bestecidir. 1831 yılında Giovanni, dindar bir adam olan Carlo Cogliati’ye emanet edilmiştir. Cogliati, Giovanni’ye keman ve viyola eğitimi vermiştir. Crema Katedrali orkestrasında başkemancı olarak görev yapan Cogliati, Giovanni’ye kısa sürede sahne deneyimi kazandırmıştır. Keman ve viyola eğitiminin yanı sıra Giovanni, katedralde şarkıcı ve davulcu olarak da sahne almıştır (Yıldırım, 2008, s.8).

1835 yılında 14 yaşındaki Giovanni Bottesini, babası ve Carlo Cogliati’nin teşvikiyle Milano Konservatuvarı’na girmek istemiştir. Maddi durumu yetersiz olduğu için burs bulması gerekmektedir. O yıl sadece kontrabas ve fagot için burs kontenjanı vardır. Bottesini kısa sürede bir kontrabas parçası hazırlayarak Profesör Laigi Rossi’yi etkilemiş ve konservatuvara kabul edilmiştir. Sınavdaki entonasyon eksikliği için jüriden özür dileyen Bottesini, hatalarını tekrarlamayacağına dair söz vermiştir. Bu söz jüri tarafından hoş karşılanmış ve Bottesini’nin

okula kabulüne katkıda bulunmuştur. Kısa sürede kontrabasta yetenek gösteren Bottesini, keman eğitimi hayalini bir kenara bırakmıştır. Gaeiano Piantanida, Francesco Basi, Pietro Ray ve Nicola Vaccai gibi hocalardan piyano, müzik teorisi ve bestecilik eğitimi de almıştır. Altı yıllık eğitim programını dört yılda tamamlayarak konservatuvardan mezun olmuştur.

Milano Konservatuvarı, Bottesini'nin olağanüstü müzikal yorumları nedeniyle kendisine maddi ödül vermiştir. Bottesini bu ödülün bir kısmını 1716 yapımı Carlo Antonio Testore kontrabasını satın almak için kullanmıştır. Bottesini bu enstrümanı bir kukla tiyatrosunda keşfetmiş ve hemen satın almıştır. Kontrabas sanatçısı Fiando'nun avukatından satın aldığı bu kontrabas, Bottesini'nin konserlerinde daha iyi performanslar sergilemesine yardımcı olmuştur. Enstrüman, bestecinin ölümünden sonra kaybolmuş, ancak 20. yüzyılın ortalarında Hollanda'da yeniden ortaya çıkmıştır. Bottesini kendi eserlerini seslendirse de, dinleyiciler tarafından daha çok bir kontrabas virtüözü olarak kabul edilmiştir (Castilla, 2007, s.32).

Bottesini'nin ulusal virtüözlük kariyeri 1840'ta Crema'daki Teatro Comunale'de verdiği ilk konseri ile başlamıştır. Aynı yıl içinde Triest, Brescia, Milano'daki La Scala ve Viyana'da da konserler vermiş ve eleştirmenler tarafından çok beğenilmiştir. Bottesini'nin o dönemde kontrabas virtüözü olarak tanınmaması, solo konserlerinin başarısında önemli rol oynamıştır. Viyana ve Milano'daki konser organizatörleri, o dönemde Orta Avrupa'da İtalyan müzisyenlere açık olan kapıları kullanarak Bottesini'nin İtalya ve Viyana'da tanınmasını sağlamıştır. Konserlerin ardından Bottesini İtalya'ya dönerek orkestrada kontrabas sanatçısı olarak deneyim kazanmak istemiştir. Başlangıçta Brescia'daki Teatro Grande Opera Orkestrası'nda arka planda yer almış, ancak gelen teklifler onu cezbetmeye başlamıştır. Son olarak 1845-46 yıllarında Venedik'teki Teatro San Benedetto Orkestrası'nda çalışmıştır. Burada ünlü besteci Giuseppe Verdi ile tanışmış ve onunla uzun süreli bir dostluk kurmuştur (Castilla, 2007, s.56).

1846'da Bottesini, kemancı Luigi Arditi ile bir turnenin provasını yapmak için Milano'ya dönmüştür. Yaz aylarında Torino'da başlayan konser turu Voghera'da sona ermiştir. Orada bir yetenek avcısının dikkatini çeken Bottesini ve Arditi, Havana'daki Teatro Tacon'da çalmaları için bir teklif almıştır. Bu tekliften sonra Bottesini hayatının büyük kısmını seyahatlerde geçirmeye başlamıştır (Yıldırım, 2008, s.9).

Bottesini, 1847'de Havana'da Teatro Imperial'da şef olarak çalışmaya başlamıştır. Aynı yıl ilk operası "Cristof Colombo"yu yazmış ve yönetmiştir. Operada kontrabas da çalarak seyirciyi

etkilemiştir. Gazzetta Musicale di Milano muhabiri 23 Eylül 1847'de, Bottesini'nin performansını "tiyatroyu doldurmak için sadece Bottesini'nin konseri olacağını söylemek yeterlidir" şeklinde yorumlamıştır (Martin, 1983, s.8). Bottesini, Havana'dan Meksika ve Amerika'ya konserler için seyahatler yapmıştır. 1849'da Amerika'dan ayrıldıktan sonra birkaç ay İngiltere'de yaşamış ve ardından beş yıl boyunca Amerika, Avrupa ve Asya'da durmadan seyahat etmiştir. Şarkıcı Henriette Sontag'ın ısrarıyla Meksika'daki Teatro Santa Anna'da bando şefi olarak çalışmıştır (Sabuncu, 2023, s.245). Bottesini, Donizetti'nin "Lucia di Lammermoor" ve Bellini'nin "La Sonnambula" operalarının prömiyerlerini yöneterek şeflik yeteneğini de kanıtlamıştır. Operalardan uyarladığı fantezilerini anraklarda seslendirmesi ve Venedik Karnavalı'nı yorumlaması, dönemin liberal gazetesi El Siglo Diez y Nueve tarafından "dünyanın en iyi kontrabasisti" olarak nitelendirilmesine yol açmıştır. Meksika'da ulusal marş besteleme yarışmasında birinci olmasına rağmen, orkestrasyonunun eski moda olduğu gerekçesiyle beste Jaime Nuno'ya verilmiştir. Buna rağmen marşın ilk seslendirilişini Santa Anna Tiyatrosu'nda Bottesini yönetmiştir. Meksika Ulusal Konservatuvarı'nın kuruluşuna da önemli katkılar sağlamıştır. 15 Mart 1855'te Meksika'dan ayrılmıştır (Sabuncu, 2023, s.246).

1869 yılında Mısır'ın ilk hidivi (Baş Vezir) olan İsmail Paşa, Kahire'de ilk opera binasını inşa ettirmekle kalmamış, dönemin büyük ustası Verdi'ye opera siparişi de vermiştir. Verdi'nin Süveyş Kanalı'nın açılışı için bestelediği "Aida" operası, Fransa-Prusya Savaşı nedeniyle bir yıl gecikmeyle Kahire'de seslendirilmiştir. Verdi, operayı yönetmesi için Bottesini'yi değil, Angelo Mariani, Emanuele Muzio veya Franco Faccio gibi daha şöhretli şefleri tercih etmeyi düşünmüştür. Ancak operanın müfettişi Draneht Paşa, operayı Bottesini'nin yönetmesini istemiştir. Aida'nın ilk seslendirilişi büyük bir başarı elde etmiş ve Bottesini, dünya çapında tanınan bir isim haline gelmiştir. Bottesini, Kahire Operası'nın direktörlüğünü 1877 yılında Hidivlik Operaevi kapanana kadar yürütmüştür. 60 yaşına yaklaşmasına rağmen virtüözlük ve şeflikten vazgeçmemiştir. Seyahatlerine devam eden Bottesini, 1870'de son Avrupa turnesini gerçekleştirmiştir. 1880'de Güney Amerika turnesine çıkmıştır. Buenos Aires, Montevideo ve Rio de Janeiro'da konserler vermiş ve II. İmparator Dom Pedro'nun önünde performans sergilemiştir. 1880'lerde seyahatlerini azaltan Bottesini, İtalya'ya dönmüş ve opera formu için eserler bestelemiştir (Sabuncu, 2023, s.250). Bestecide 1889 yılının Haziran ayında siroz hastalığı belirtileri ortaya çıkmıştır. 7 Temmuz 1889 tarihinde hayatını kaybetmiştir (Sabuncu, 2023, s.251).

Bottesini, yaşamı boyunca birçok ödüle layık görülmüştür. Bu ödüller arasında özel olarak hazırlanmış gümüş madalyalar, İtalya Kraliyet Tacı Nişanı, Osmanlı Mecidi Nişanı, Portekiz Hristiyan Nişanı ve İspanyol madalyaları yer almaktadır. 13 Ekim 1901'de Bottesini'nin memleketi Crema'da, besteci adına büyük bir törenle anıt dikilmiştir (Yıldırım, 2008, s.12).

4. GIOVANNI BOTTESINI'NİN “ALLEGRO DI CONCERTO ALLA MENDELSSOHN” ADLI ESERİNİN, MENDELSSOHN'UN “KEMAN KONÇERTOSU OP.64” ESERİ İLE KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

“Allegro di Concerto alla Mendelssohn” ifadesi “Mendelssohn tarzında Konçerto Allegrosu” olarak dilimize çevrilmektedir. Bu ifade, eserin Romantik dönemin önde gelen bestecilerinden birisi olan Felix Mendelssohn'un tarzında bestelenmiş olduğuna işaret etmektedir. Bir Konçerto Allegro'su genellikle bir konser performansı için uygun olan hızlı tempolu bir bölümü ifade etmekte ve genellikle teknik parlaklık ve duygusal özellikleri sergilemektedir. Bottesini bu eserinde Mendelssohn'un Op.64 Keman Konçertosu'nu model almıştır. Eser açılış materyalleri, sergi, gelişme, yeniden sergi ve kodadan⁴ oluşmaktadır. İki eserde de klasik konçertolardan farklı olarak, orkestranın çaldığı iki ölçümlük *introdan* sonra solist partisi giriş yapmaktadır.



Görsel 1. Bottesini'nin Allegro di Concerto Adlı Eserinin 1-5. Ölçüleri

⁴ Koda: Parçanın bitiş bölümünün başlangıcıdır (Say, 2002, s.105).



Görsel 2. Mendelssohn'un op.64 Keman Konçertosu, 1. Bölümünün 1-6. Ölçüleri

Görsel 1 ve 2 de görülmekte olduğu üzere, her iki eserin de girişi birinci derece üzerinden ve eşlik partisi tarafından yapılmaktadır. Solo enstrümanların temaya girişinin benzer olduğu görülmektedir. Burada *legato* yay tekniği kullanılmıştır. Bu konçertoda *legato* tekniği sadece tek bir telde değil, farklı tellerde de kullanılmaktadır. Bu nedenle, *legato* geçişleri sırasında telleri değiştirirken son derece dikkatli olmak ve yaya hafif bir baskı uygulayarak seslerin kesintisiz ve pürüzsüz bir şekilde birbirine bağlanmasını sağlamak önemlidir (Galaman, 1999, s.65). Her iki eserde de tema dominant ile başlamaktadır ve tonik derecesinde arpej yapmaktadır. Tonik akorun üçüncü ve beşinci dereceleri vurgulanmıştır. Eşlik partisinde iki eserde de üçlü inişler görülmektedir. Daha sonra dominant pedal yeni bir pasaja bağlanmıştır (Castilla, 2007, s.89). Bottesini, Mendelssohn'un aksine kompozisyonun başlangıç dinamiği olarak *piano* yerine *mezzoforte*'yi kullanmayı tercih etmiştir. Bunun sebebi Bottesini'nin kontrabassın orta ve kalın perdelerdeki volümünün düşük olduğunun farkında olmasıdır (Pazourek, 2020, s.19).

Bazı keman sanatçıları, Konçerto'nun 1. bölümündeki ana temanın tamamını mi telinde çalmak yerine, la telinde, 4. pozisyonda çalmayı tercih etmektedir. Bu sayede pozisyon değişikliği ihtiyacı ortadan kalkmakta veya en aza inmektedir. Bu da temanın pozisyon değişiminden kaynaklanan *glissando* efektlerinden etkilenmesini önlemekte ve saflığını korumasına yardımcı olmaktadır (Molla, 2014, s.40). Ancak, Mendelssohn baştaki temanın tamamının mi teli üzerinde çalınmasını istemiştir. Bunu bir mektubunda keman sanatçısı David'e şu sözlerle

iletmiştir:

“İlk solonun hepsini tek bir telde, yalnızca Mi telinde yazmayı başardım” (Szigeti, 1969, s.138).



Görsel 3. Bottesini'nin Allegro di Concerto Adlı Eserinin 30-35. Ölçüleri



Görsel 4. Mendelssohn'un op.64 Keman Konçertosu, 1. Bölümünün 33-40. Ölçüleri

Görsel 3 ve 4'te her iki eserde de bulunan dominant pedallı görünmektedir. Melodik hareketlerin başlangıç ve bitişleri karakteristik açıdan benzerdir.

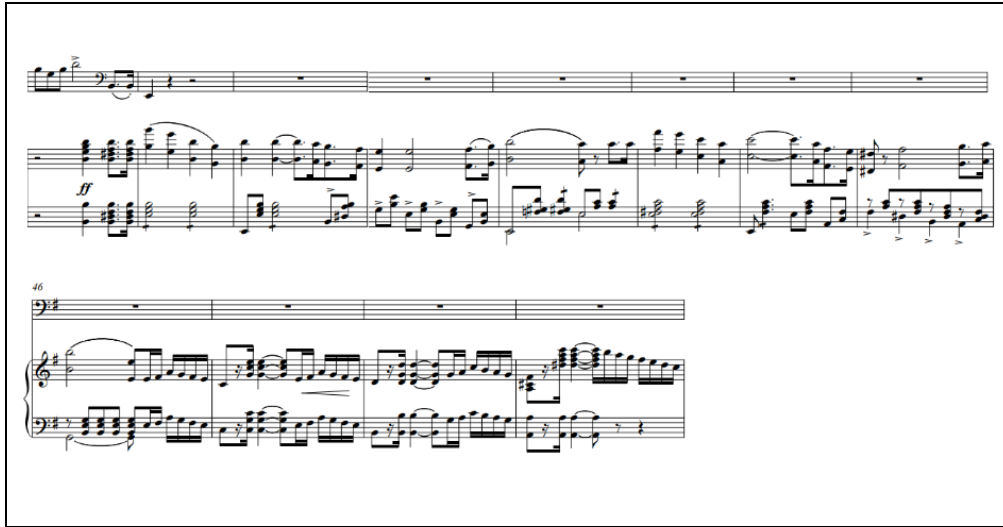


Görsel 5. Bottesini'nin Allegro di Concerto Adlı Eserinin 35-39. Ölçüleri



Görsel 6. Mendelssohn'un op.64 Keman Konçertosu, 1. Bölümünün 41-46. Ölçüleri

Görsel 5 ve görsel 6'da dominant derecesindeki motiflerdeki benzerlik gösterilmektedir.



Görsel 7. Bottesini'nin Allegro di Concerto Adlı Eserinin 38-49. Ölçüleri



Görsel 8. Mendelssohn'un op.64 Keman Konçertosu, 1. Bölümünün 47-58. Ölçüleri

Görsel 7 ve görsel 8, eşlik partisinin ilk materyale dönüş yaparak bölümün kapanışını yaptığı kısmı göstermektedir.

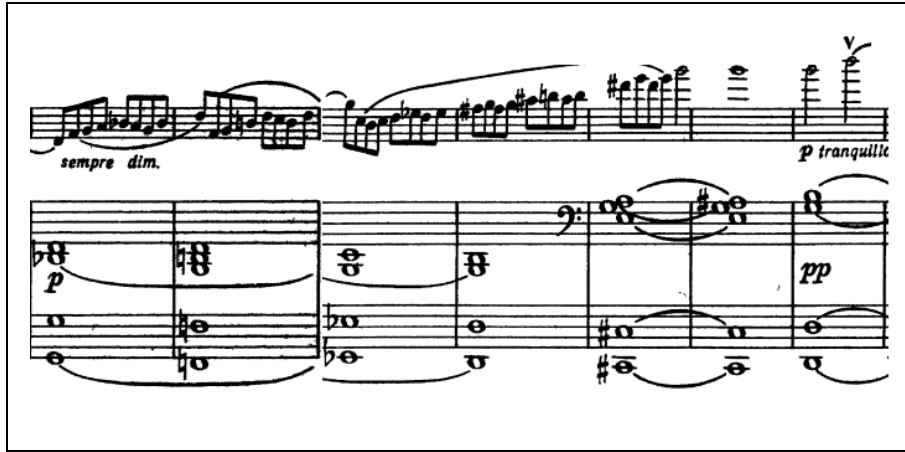
Görsel 9. Bottesini'nin Allegro di Concerto Adlı Eserinin 58-81. Ölçüleri

Görsel 9'da yer alan yeni temanın materyali 59. ölçüde eşlik partisinin sağ el kısmında görülmektedir. Yeni tema 61. ölçünün sonunda solist partide başlamaktadır ve 67. ölçüye kadar sürmektedir. Geçiş kısmında her iki eserde de yeni tema görülmektedir. Üç ölçü boyunca eşlik partisi yeni temayı çalmakta, sonrasında solist temayı devam ettirmektedir. Bas çizgisi

benzerdir ve kromatik hareketler yer almaktadır. Bottesini'nin açılış teması inicidir ve tonik üçlüsü vurgulanmıştır. Aynı yerde Mendelssohn inici arpeji tonik derecesinde kullanmış ve başka tonlar eklemiştir. Bu bölümü çıkıcı minör altılı kullanarak açmıştır. Geçiş bölümünün karakteristik temasını la-re-sol-do şeklinde V7 akorlar takip etmektedir. Parçaların armonik ve ritmik özellikleri aynı yapıdadır. Solist partisinin arpejlerine eşlik eden partide temanın noktalı sekizlik ve onaltılıktan oluşan ritmik hareketleri vurgulanmıştır. Yeni temanın bittiği noktada eşlik partisinde La Majör yedili akoru duyulmaktadır. Bu akoru Re Majör yedili, Sol Majör yedili ve Do Majör yedili akorları takip etmektedir. Benzer şekilde Mendelssohn'un konçertosunda da yeni temanın materyali 72. ölçüde eşlik partisinde duyulmaktadır. Sonrasında yeni tema 76. ölçüde solist partisinde duyulmaktadır. Mendelssohn'un birinci çevrim akorlar kullandığı yerlerde Bottesini kök halinde akorlar kullanmayı tercih etmiştir.

The image shows a musical score for Bottesini's Allegro di Concerto, measures 82-91. The score is in G major and 3/4 time. It features a bassoon part (measures 82-91) and a piano accompaniment (measures 82-91). The piano part includes chords and arpeggios. The bassoon part is marked 'pp' and features a melodic line with slurs and ties.

Görsel 10. Bottesini'nin Allegro di Concerto Adlı Eserinin 82-91. Ölçüleri



Görsel 11. Mendelssohn'un op.64 Keman Konçertosu, 1. Bölümünün 121-127. Ölçüleri

Görsel 10 ve 11, geçişli bölümün bitişindeki Sol minör tonuna varışı göstermektedir. Yukarıda görüldüğü gibi her iki parçada da bas partisi inici yönde ilerleyerek dominant akora varmaktadır. İkinci temanın materyali iki parçada da aynı tonda yazılmıştır. Solist tonik derecesinde çalarken orkestrada ikinci temanın materyali duyurulmaktadır. Orkestranın ardından solist temanın tamamını seslendirmektedir. Bottesini, Mendelssohn'un Op.64 Keman Konçertosu'nun karakteristik özelliklerini model almıştır. Bu bağlamda bas partisindeki triller⁵ aşağıdaki görselde dikkat çekmektedir.

⁵ Trill: Üzerine yazıldığı notanın gam içerisinde kendinden sonra gelen nota (majör veya minör ikilisi) ile yapılmaktadır (Say, 2002, s.528).

The image shows a musical score for Mendelssohn's Violin Concerto No. 1, Op. 64, measures 208-228. The score is in G major and 2/2 time. It features a violin part with trills and a piano accompaniment with arpeggiated chords. Dynamics include ff, con forza, sf, dim., and p agitato. The score is divided into three systems.

Görsel 13. Mendelssohn'un op.64 Keman Konçertosu, 1. Bölümünün 208-228. Ölçüleri

Gelişme bölümünde Mendelssohn'un müziği kontrpuantal ilerlerken Bottesini zıt yönde ilerleyen bir akor dizisi kullanmıştır. Bu bölüm görsel 13'te gösterilmekte olan kısımdan sonra kadansa bağlanmaktadır. Her iki kadans da kendi bestecileri tarafından bestelenmişlerdir. Kadansların besteciler tarafından bestelenmiş olması Mendelssohn'un bu bölümünde gerçekleştirdiği yeniliklerden birisidir. Bu zamana kadar kadanslar solistler tarafından sahnede doğaçlama icra edilmekteydi (Ege, 2009, s.256). Kadanslar solo arpejler içermektedir. Eşlik partisi bu arpejlerle birlikte birinci temayı çalmaktadır.

Tekrar bölümünde sergi bölümündeki tonal geçişlerin çözümü ve kodalardaki karakteristik özellikler her iki eserde de benzer şekildedir. Bas çizgisinin çıkıcı yönde ve kromatik olması birlikte uzatılmış bir tonik görülmektedir. Eşlik partisinin çaldığı birinci ve geçişli kısımdan

alıntılarla dolu yeni tema kodanın sonuna kadar devam etmekte, kodalar Mi minör arpejlerle bitmektedir.

SONUÇ

Bottesini ve Mendelssohn 19. yüzyılda etkili olan Romantik dönemin müzikal atmosferinde eserler besteleyen iki bestecidir. Bu dönemde duygusallık, bireysel ifade ve melodik zenginlik öne çıkan özelliklerdir. Bottesini virtüöziteye dayalı kontrabas teknikleriyle, Mendelssohn lirik ve dönemde yenilikçi yaklaşımlarıyla Romantik müziğin gelişimine katkıda bulunmuşlardır. Bottesini'nin olağanüstü yeteneği ve önceden duyulmamış besteleri, kontrabasının solo bir enstrüman olarak kabul görmesini sağlamıştır. Kontrabas için bestelediği eserler, müzik dünyasında Bottesini'nin dehasını ve ustalığını gözler önüne sermiştir.

Bu makalede, Bottesini'nin en önemli eserlerinden birisi olan "Allegro di Concerto alla Mendelssohn" adlı çalışması, müzikal modelleme bağlamında incelenmiştir. 18. ve 19. yüzyıllarda müzikal modelleme yaygın bir uygulamayken, Bottesini'nin, Mendelssohn'un "Op.64 Keman Konçertosu" eserini model alarak bestelediği "Allegro di Concerto alla Mendelssohn" adlı eseri, bestecilikteki ustalığını ve modelleme tekniğini kullanmadaki başarısını gösteren mükemmel bir örnektir. Bu eserde aynı ton yapılarını başka tonlarda ifade etmek, aynı formları takip etmek, müzikteki enstrümantasyon ve ritmik kararları model almak, bazı melodik özelliklerin geliştirilmesi ve orkestrasyonda benzer kompozisyon prosedürlerin geliştirilmesi teknikleri yaygın olarak kullanılmıştır.

Bottesini, Mendelssohn'un estetik tercihlerine sadık kalarak, eserde zarif melodiler, sanatsal pasajlar ve etkileyici bir akıcılık yaratmıştır. Eser 4/4'lük zaman biriminde, Allegro (hızlı) tempoda, Mi minör tonunda ve tek bölümlü konçerto formunda yazılmış olup, açılış materyalleri, sergi, gelişme, yeniden sergi ve kodadan oluşmaktadır. Eserlerin girişleri benzer şekildedir ve *legato* yay tekniği kullanılmaktadır. Temalar tonal açıdan benzerdir ve tonik akor vurgulanmaktadır. Eşlik partilerinde üçlü inişler ve dominant pedallar kullanılmaktadır. Geçiş bölümlerinde yeni temalar ile benzer armonik ve ritmik özellikler yer almaktadır. Kadanslar her iki eserde de bestecileri tarafından bestelenmiştir. Tekrar bölümünde tonal çözümler ve kodalarda benzer özellikler görülmektedir. Bottesini, konçertonun başlangıç dinamiği olarak Mendelssohn'un tercihi olan *piano* yerine *mezzoforte* kullanmayı tercih etmiştir. Gelişme bölümünde Bottesini, Mendelssohn'un kontrpuantal ilerlemesine zıt yönde ilerleyen bir akor

dizisi kullanmıştır. Kadanslar, yeniden serginin başlangıcını belirlerken, solistler kadanstan sonra arpejlere devam ederek dinleyiciyi sona doğru sürüklemektedir.

Çalışmanın önemine değinecek olursak, ülkemiz alanyazınına baktığımızda Giovanni Bottesini'nin Allegro di Concerto Alla Mendelssohn eseri ile Felix Mendelssohn'un Op.64 Keman Konçertosu eserlerinin karşılaştırmalı analizine rastlanılmamıştır. Bu özelliği ile çalışma; ülkemiz alanyazınında bir ilk olma sıfatını taşımaktadır.

Yabancı kaynaklar tarandığında Zdeněk Pazourek tarafından yazılmış "G. Bottesiniho Allegro di Concerto „alla Mendelssohn" (rozbor a porovnaní s Mendelssohnovým houslovým koncertem e-moll)" başlıklı, Türkçe çevirisi "G. Bottesini'nin Allegro di Concerto alla Mendelssohn" (Mendelssohn'un Mi minör Keman Konçertosu ile analiz ve karşılaştırma)" şeklinde olan bir adet lisans tezine ulaşılmıştır. Bu tezde Bottesini'nin eserinin işlevsel bir yorumu olarak küçük formların sıkılaştırılması, büyük formlar arasında kontrastın artırılması, temponun hızlandırılması, uzun melodilerin bütün olarak algılanması ve doğaçlama bölümlerin kısaltılması gerektiği vurgulanmıştır (Pazourek, 2020). Bu çalışmada Pazourek'in tezinden farklı olarak, eserlerin karşılaştırmaları eş zamanlı olarak ilerlemektedir. Eserlerin analizleri yapılırken aynı ölçülerde her iki eserde de yer alan benzerlikler ve farklılıklar eş zamanlı olarak gösterilmiş ve detaylandırılmıştır. Eşlik partisinin müziklerdeki rolü ve analizleri de çalışmaya dahil edilmiştir.

Bottesini'nin bu eseri, döneminde büyük ilgi görmüş ve bestecinin kariyerini ileriye taşımasına katkıda bulunmuştur. Birçok besteci, Bottesini'nin modelleme tekniğini kullanarak ve "Allegro di Concerto alla Mendelssohn" eserini örnek alarak eserler bestelemiştir. Eserin özgünlüğü ve modelleme tekniğinin ustaca kullanımı, Bottesini'nin müzik tarihindeki önemli yerini ve kontrabasin solo bir enstrüman olarak kabul görmesindeki rolünü teyit etmektedir.

KAYNAKÇA

Akçay, F. E. (2021). Ferdinand David'in Çok Yönlü Müzikal Kimliğiyle Dönemine ve Günümüze Etkileri. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 23(2), 744-758.

Castilla, J. R. (2007). *Musical Borrowings in the Music for Double Bass by Giovanni Bottesini*. Doktora Tezi, University of Cincinnati, USA.

Ege, G. (2009). Felix Mendelssohn'un Op.64 Mi Minör Keman Konçertosunun Müzisyenler ve Dinleyiciler Tarafından Tercih Edilmesinin Nedenleri. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt/Vol.:9 - Sayı/No:1, s. 251–262.

Galamian, I. (1999). *Principles of Violin Playing & Teaching*, Pentice Hall Inc. A Simon & Schuster Company Englewood Cliffs, New Jersey.

Grove, G. (1906). Mendelssohn's Violin Concerto. *The Musical Times*, 611-615.

Kıral, B. (2020). Nitel bir veri analizi yöntemi olarak doküman analizi. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15, 170-189.

Martin, T. (1983). Researching of Bottesini. *International Society of Bassists*, 10(1), 8.

Molla, R. (2014). *Felix Mendelssohn Keman Konçertosu'nun Form Analizi, Keman Tekniği ve İcra Yönünden İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

Pazourek, Z. (2020). *G.Bottesini's Allegro di Concerto „alla Mendelssohn” (an analysis and comparison with Mendelssohn's violin concerto e-minor)*. Lisans Tezi, Academy of Performing Arts, Prague.

Sabuncu, I. (2023). 19. Yüzyılda Bir Gezgin Giovanni Bottesini. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(142), s. 243-252

Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Szigeti, J. (1969). *Воспоминания-заметки скрипача (Anılar-Kemancının Tespitleri)*. Moskova: Müzik Yayınevi.

Yıldırım, A. (2008). *Giovanni Bottesini'nin Si Minör Konçertosu'nun Form Analizi ve İcra Yönünden İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne.

Zappalà, P. (1996). *Giovanni Bottesini e la Conoscenza dell'Opera di Mendelssohn: Introduzione ad una Indagine, in Giovanni Bottesini Concertista e Compositore: Esecuzione, Ricezione e Definizione del Testo Musicale. ed. Flavio Arpini, Crema, Italy: Centro Culturale S. Agostino.*

Başvuru Tarihi: 17.04.2024 / Kabul Tarihi: 18.07.2024 / Derleme Makale

EDEBİYATIN RİTMİ: TAYLOR SWIFT'İN “NO BODY, NO CRIME” ŞARKISINDAKİ ANLATI DOKUSUNU KEŞFETMEK

Samah DARWEESH¹

ÖZ

Şarkı sözlerinin analizi, müzik ve edebiyat arasındaki ilişkinin derinlemesine incelenmesi ve bu iki sanat dalının birbirini nasıl etkilediğinin anlaşılması açısından büyük önem taşır. Bu bağlamda gerçekleştirilen çalışma, müzik ve edebiyatın kesiştiği noktada şarkı sözlerinin taşıdığı anlatı unsurlarını detaylı bir şekilde ele almakta ve özellikle Taylor Swift'in “No Body, No Crime” isimli eserini örnek olarak incelenmektedir. Bu şarkının seçilmesinin temel sebebi, edebi hikâye anlatım tekniklerini nasıl kullanarak müzik dünyasına derinlik kazandırdığını ve dinleyicilerle nasıl bir etkileşim kurduğunu gözler önüne sermektir. Araştırma, incelenen şarkının lirik yapısını, karakter gelişimini ve tematik öğelerini kapsamlı bir şekilde analiz ederek bu bileşenlerin birleşiminde nasıl bir anlatı zenginliği yarattığını ortaya koyar. Lirik yapıların detaylı incelenmesi, şarkı sözlerinin edebi bir dokuya sahip olduğunu ve klasik hikâye anlatım teknikleriyle olan yakın ilişkisini vurgular. Bu tür bir analiz, müzik ve edebiyatın nasıl iç içe geçtiğini ve birbirini nasıl beslediğini daha iyi kavramamıza olanak tanır.

Anahtar Sözcükler: Anlatı, Edebiyat, Şarkı sözleri, Taylor Swift.

¹ Uzman, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

E-mail: simeedarweesh@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3518-0908.

THE RHYTHM OF LITERATURE: EXPLORING THE NARRATIVE TEXTURE IN TAYLOR SWIFT'S "NO BODY, NO CRIME" SONG

ABSTRACT

The analysis of song lyrics plays a critical role in deeply exploring the interrelationship between music and literature, as well as elucidating the mutual influence these two art forms exert on each other. Within this framework, the current study conducts a detailed examination of the narrative components embedded within the lyrics, situated at the confluence of music and literature, with a particular focus on Taylor Swift's "No Body, No Crime." The selection of this song aims to illuminate its utilization of literary narrative techniques to enrich the musical domain and to delineate its engagement with listeners. This research methodically analyzes the lyrical structure, character development, and thematic elements of the chosen song, demonstrating how these elements synergistically create a rich narrative experience. An in-depth analysis of the lyrical structures underscores the literary quality of the lyrics and their profound linkage with classical storytelling methodologies. Such analysis is instrumental in enhancing our understanding of the intricate ways in which music and literature are interwoven and mutually enriching.

Keywords: Narrative, Literature, Lyrics, Taylor Swift.

Giriş

Dünya genelindeki çeşitli kültürlerin zengin ve çeşitli anlatı geleneği, anlam oluşturma ve paylaşma süreçlerinde kritik bir role sahiptir. Anlatılar, bireylerin dünya ile olan etkileşimlerini anlamalarına, deneyimlerini şekillendirmelerine ve toplumlar arası ortak anlam zeminleri oluşturmalarına yardımcı olur. Bu anlatılar, yazılı edebiyattan başlayarak drama, performans ve ritüel, görsel sanatlar, sinema, mimari, hukuki süreçler, bilimsel raporlar ve politik teori gibi geniş bir yelpazede ifade bulurlar. Ancak, günlük yaşamın ayrılmaz bir parçası olarak ve insanların duygusal deneyimlerini ifade etmekte önemli bir araç olan şarkı sözleri, ilginç bir şekilde anlatısal literatürde nispeten daha az dikkate alınır.

Müzik, tarih boyunca var olan ve toplumun bir parçası haline gelmiş bir kültürel olgudur. Başlangıçta, müzik esas olarak dini törenlerde ve kültürel ritüellerde kullanılmışken Orta Çağ'da duyguların ifadesinde bir araç olarak önem kazanır. Modern dönemde ise insanlar, duygularını, düşüncelerini ve fikirlerini şarkı sözleri aracılığıyla ifade etmeye başlarlar. Şarkı sözleri, açıkça ifade edilemeyen duyguları dile getirmek için kullanılan etkili bir iletişim aracıdır. Şarkı yazarları, deneyimlerini anlatırken dil oyunlarına başvurarak eserlerine çekicilik ve orijinallik katarlar. Bu dil oyunları, vokal yetenekler, dil stilineki varyasyonlar, kelimelerin anlamsal değişiklikleri ve melodi kullanımıyla desteklenir. Her bir şarkı sözü farklı bir anlam taşır ve yazarlar, genellikle izleyiciye zengin bir deneyim sunmak için şarkı sözlerinde örtük veya açık anlamlar kullanırlar. Dünya çapında tanınmış müzisyenlerin eserleri, anlatının önemli bir parçasını oluşturur ve özellikle Taylor Swift gibi sanatçıların çalışmaları, anlatının gücünü vurgular. Bu araştırma, Swift'in "No Body, No Crime" adlı şarkısındaki anlatı unsurlarını incelerken şarkı sözlerinin edebiyatla derin bir ilişkisi olduğunu ortaya koymayı amaçlar. Bu bağlamda, şarkı sözlerinin literatürde daha fazla yer alması ve üzerinde daha yoğun şekilde araştırma yapılması gerektiğinin altı çizilmelidir. Şarkı sözleri sadece müziğin bir unsuru olmanın ötesinde, toplumsal ve kültürel anlatıların ifadesi olarak da önem taşır.

Şarkı Sözleri, Lirik Şiir ve Anlatı

Dil, bireylerin iletişim kurma, düşüncelerini ve duygularını ifade etme amacıyla kullandıkları temel bir araçtır. İnsanlar, duygularını, düşüncelerini, fikirlerini, hislerini ve çeşitli durumlara yönelik

tepkilerini aktarmak için dilin imkânlarından faydalanırlar. Bu iletişim hedefine ulaşmak için kullanılan çeşitli araçlar arasında şarkılar da yer alır. Şarkıların içerdikleri sözler (İngilizcede: lyrics), bu iletişim sürecinde kritik bir rol oynar. “Lirik” terimi, Latince “lyricus” kelimesinden türetilir, bu da Yunanca “λυρικός (lurikós)” kelimesine dayanmakta olup lir adlı çalgı ile ilişkilendirilen sıfat biçimini temsil eder (Liddell ve Scott, 1996, s.1099). İngilizce’de “lirik” terimi, 16. yüzyılın ortalarında, Surrey Kontu’nun Petrarch çevirilerine ve kendi sonelerine yapılan atıflarda ilk kez kullanılır (Sidney, 1891, s.31). Yunan lirik şiiri, resmi epiklerden veya flüt eşliğindeki ağıtlardan farklı olarak genellikle lir veya cithara eşliğinde söylenen bir tarzda karakterize edilir (Miller, 1996, s.12). Dokuz Lirik Şair’in eserleri, lirik şiirin kişisel doğasını vurgular ve bu durum, “lirik şiir” teriminin günümüzdeki kullanımına katkı sağlar. Ancak, orijinal Yunanca anlamında “lirik şiir” terimi, “lir eşliğinde şiir” veya “müziğe uyarlanmış sözler” anlamına gelir. Bu anlam, Stainer ve Barrett tarafından 1876 yılında yayımlanan Müzik Terimleri Sözlüğü’nde “şarkı sözü” olarak ilk kez onaylanır. Stainer ve Barrett, terimi tekil bir isim olarak kullanarak “Müzikle söylenmesi ve bestelenmesi amaçlanan şarkı sözü, şiir veya nesir” olarak tanımlar (Stainer & Barrett, 1876, s.276).

1930’lara gelindiğinde “şarkı sözleri” teriminin kullanımında bir yaygınlaşma görülür ve bu kullanım, 1950’lerden itibaren birçok yazar için standart hale gelir. Bazı kişiler tarafından hala bir şarkının tamamını ifade etmek için kullanılan “şarkı sözü” terimi, aynı zamanda bir şarkının belirli bir satırına veya ifadesine atıfta bulunmak için de yaygın olarak kullanılır (The Oxford English Dictionary, 1993, s.527-528). Müzikal yapıtların bir unsurunu oluşturan şarkı sözleri, içerdikleri kelime dizileri aracılığıyla şarkının duygusal ve anlamsal derinliğini ifade ederler. Firdaus’un (2013, s.100) belirttiği gibi, şarkı sözleri, yazarlar ile dinleyiciler arasında bir etkileşim biçimi olarak nitelendirilir. Bu sözler genellikle dinleyicileri düşünmeye teşvik etmek ve en azından bir mesaj iletmek amacı güderler. Bu amaç ve etkileşim biçimi, bireylerin kültürel bağlamında müzik tercihlerine, zamana ve diğer faktörlere bağlı olarak değişiklik gösterir. Şarkı sözleri, her şarkının iletişim aracı olarak işlev gördüğü ve şarkı yazarları ile dinleyiciler arasında bir köprü kurduğu önemli bir unsurdur. Bu bağlamda, şarkı sözleri, şarkı yazarının iletmek istediği mesajı, duygularını, görüşlerini ve düşüncelerini yansıtır.

Bir şarkının etkileyiciliği, Sari'nin (2016, s.13) belirttiği gibi, şarkı sözlerinin kişisel duyguları ifade edebileceği yazılı bir metin biçiminde olmasına dayanır. Şarkı sözleri, şarkıcının duygusal ifadesini temsil ederken aynı zamanda şarkı yazarının iç dünyasının bir yansımasıdır. Farklı perspektiften bakıldığında Patria ve diğerleri (2013, s. 1)'nin Sylado üzerinden açıkladığı gibi, bir şarkı müzikal düzenleme oluştururken şarkı sözleri, şarkı yazarının duygularını ve düşüncelerini belirli bir formatta ifade ettiği metni içerir. Bu nedenle şarkı sözleri, müzikle bütünleşen ve şarkıcının duygusal dünyasını ifade eden bir yapı taşını oluşturur.

Rahman (2022, s.20), şarkı sözlerinin konuya gönderme yaparken melodilerin duygulara işaret ettiğini belirtir; bu durumda, şarkının güzelce oluşturulmuş sözleri, duygusal bir bağ kurma konusunda melodinin etkisiyle yarışabilir. Yani, şarkıdaki melodi ve sözler birbirleriyle iç içe geçmiş ve birbirini tamamlayan unsurlardır; sadece duyguları ifade etmekle kalmaz aynı zamanda dinleyiciye estetik bir zevk sunar. Abrams (1993, s.108), şarkı sözlerinin bir şarkıcının algı, düşünce ve duygu sürecini tek bir konuşmacı olarak özlü bir şekilde ifade ettiği kısa bir şiir olarak görülebileceğini ifade eder. Yani, şarkı sözleri, bir sanat eseri olarak, bir şarkıcının ağzından çıkan ve algıyı, düşünceyi ve duyguyu metin halinde özlü bir şekilde ifade eden bir sanatsal ifade olarak kabul edilebilir.

Yukarıdaki tanımlar ışığında, lirik şiir adını taşıyan bu şiir türü, tüm şarkıların altında yatan bir retorik amaca işaret ederek kişisel duyguları ve deneyimleri ifade etme eğilimindedir. Lirik şiir, şarkı sözlerinin temelini oluşturan bir şiir türüdür ve genellikle bir kişinin duygusal durumunu, düşüncelerini ve içsel deneyimlerini ifade etmeye odaklanır. Bu bağlamda, şarkı sözleri, sadece müziğin ritmiyle değil, aynı zamanda lirik şiirin retorik amacıyla da bütünsel bir şekilde entegre edilir. Her müzik eseri, içerdiği sözler ve melodisi aracılığıyla bir retorik amacı temsil eder ve aynı zamanda bir hikâye anlatma aracı olarak işlev görür. Sanatçılar, genellikle dinleyiciyi veya okuyucuyu duygular ve deneyimlerle dolu bir yolculuğa rehberlik etmek amacıyla bir anlatı yapısını benimserler. Bu yapı eserin başlangıcıyla başlar, kıtalar aracılığıyla gerilimi artırır, doruğa ulaşır ve sonuca varır. Bu süreç etkileyici ve dikkat çekici anlatıların oluşumunu sağlar.

Sanatçılar, şarkı sözleri veya şiirler aracılığıyla izleyicilerini hayal gücü ve iç gözlem dünyasına çekmek için anlatı akışını kullanırlar. Bu bağlamda, şarkılar zaman içinde kültürel bağlamlara

entegre olmuştur. Belirli bir dönemin atmosferini yansıtabilen şarkılar, sosyal, politik ve kültürel olaylara duyulan tepkileri yansıtarak bir toplumun kolektif hafızasını şekillendirebilir. Şarkılar, bu yolla, tarih boyunca yaşanan olaylara ve değişimlere dair birer ses kaydı gibi işlev görerek toplumsal belleği şekillendirmede önemli bir rol üstlenir. Sonuç olarak, her bir şarkı, sadece bir müzik parçası olmanın ötesinde, aynı zamanda bir hikâye anlatma aracı olarak önemli bir rol oynar. Şarkı sözleri ve melodisi, sanatçının duygusal ifadesini dinleyiciye aktararak müziğin sadece bir ritimden ibaret olmadığını, aynı zamanda derin anlam taşıyan bir iletişim aracı olduğunu vurgular.

Taylor Swift Kimdir

Taylor Swift, Amerikalı bir şarkıcı ve şarkı sözü yazarı olarak tanınır. Şarkı sözleri genellikle ailesi ve arkadaşlarından ilham alan gerçek duygular ve düşüncelerle şekillenir. Taylor Alison Swift, 13 Aralık 1989'da Wyomissing, Pensilvanya'da doğar. Swift'in müzikle ilgilenmeye başlaması, ailesine göre, üç yaşındayken insanların yanına gidip Disney filmlerinden şarkılar söylemeye başlamasıyla başlar. Ayrıca, çocukluğunda film müziklerini hikâyelerden daha canlı hatırladığını belirtir. Genç yaşlarında okul oyunlarına ve prodüksiyonlarına katılan Swift, önemli rollerde yer alır, örneğin "Grease"deki Sandy ve "The Sound of Music"teki Maria gibi. Lisedeyken plak şirketi RCA Records, Swift'e bir 'geliştirme anlaşması' teklif eder. Bu anlaşma, Swift'in tamamen imzalanmış bir albüm kaydetmeye hazır olmadığı, ancak plak şirketinin onunla ilgilendiği ve nasıl çalıştığını görmek istediği anlamına gelir (Jepson, 2013, s.6-20).

Geliştirme anlaşmasını imzaladıktan sonra Swift, kariyerine devam edebilmek için ailesiyle birlikte Tennessee'ye taşınır. Kariyeri hızla yükselir ve ilk albümü "Taylor Swift"i 2006'da yayımlar. Swift'in ilk albümü country pop tarzındadır, ancak 2012'de yayımlanan "Red" adlı dördüncü albümüyle birlikte tarzının daha çok ana akım pop müziğe doğru evrildiği ve country unsurlarının neredeyse tamamen ortadan kalktığı görülür. 2014'te çıkan "1989" albümü ile birlikte Swift'in müziği daha popüler hale gelir ve country sahneden uzaklaşır. 2017'de altıncı albümü "Reputation"ı çıkaran Swift, bu albümde tarzını tamamen değiştirir ve daha fazla elektronik ses içeren parçalara yer verir. Swift, 2019'da yedinci stüdyo albümü "Lover"ı çıkarır. Bahsedilen son albümün müzik tarzı, önceki albümlerine daha çok benzemekte ve neşeli pop sesini geri getirir.

2020’de, COVID-19 salgını sırasında Swift, daha akustik ve sakin bir tarza sahip olan “Folklore” ve “Evermore” adlı sürpriz iki albüm yayımlar.

Swift’in şarkıları genellikle otobiyografik özellik taşır, zira genç yaşlarından itibaren duygusal ve içsel deneyimlerini yazma eylemi, onun için bir başa çıkma mekanizması haline alır. Tanınırlığı arttıkça, Swift zamanla diğer ünlülerle ilişkilere girer ve bu ilişkilerin sona ermesinin ardından bu deneyimleri şarkılarında işlemeye başlar. Bu, onun duygusal zorluklarla başa çıkma yöntemi haline gelir ve dinleyiciler, Swift’in hangi kişi veya durum hakkında yazdığını merak etmeye başlar. Özellikle 2010 yılında Swift, önceki çalışmalarından daha kişisel ve özürleme odaklı bir albüm olan “Speak Now”u piyasaya sürdüğünde, blog yazarları ve gazeteciler Swift’in şarkı sözlerindeki ince ayrıntıları analiz ederek şarkılarının kime ait olduğunu anlamaya çalışır. Ancak, bu çabalar Swift’in duygusal ifadesini kısıtlamaz.

“Speak Now” albümünün önsözünde, sanatçı şu düşüncelerini paylaşır: “Genellikle insanlar, yaşamlarının sonuna yaklaştıklarında duydukları bir endişe ile karşılaşır. Geçmişe dönüp baktıklarında, duygularını ifade etme fırsatını kaçırdıkları anlardan kaygı duyarlar. “Seni seviyorum” demenin zor olduğu zamanlarda, özür dilemenin gerektiği durumlarda ya da kendilerini ya da başkalarını savunma gerekliliği hissettikleri anlarda, suskun kalmış olmanın pişmanlığını yaşarlar”. Swift, bu şarkıların, o anlarda ifade edemediği duygulara dair bir yansıma olduğunu belirtir. Böylece Swift’in müzik kariyeri, zaman içinde tarz değişiklikleri gösterse de duygusal ve anlatsal şarkı sözleriyle dinleyicileri etkilemeye devam eder. Otobiyografik unsurlarıyla birleşen şarkı sözleri, dinleyiciyle duygusal bir bağ kurma yeteneğiyle, Swift’in sanatsal ifadesinin temelini oluşturur.

No Body, No Crime: Melodik Bir Polisiye Hikâyenin Sırlı Ritmi

Müzik dünyasındaki birçok şarkının çeşitli yapısal özelliklere sahip olduğu gözlemlenmektedir. Artık birçok şarkı yazarı, basit ve standart başlangıç, gelişme ve sona dayalı bir yapıyı terk eder. Adam Bradley, modern şarkıların “pop hikâye anlatımının sınıflandırmasının çok sayıda mod içerdiğini” vurgular (Bradley, 2013, s.279). Bu durum, modern pop şarkılarının değişken ve yaratıcı yapılarını öne çıkarır. Bir şarkının yapısı, hikâyenin anlatımını önemli ölçüde etkileyebilir.

Doğrusal yapılar, hikâyelerin net bir şekilde ifade edilmesine yol açarken farklı ve yaratıcı bir yapı, zamanlar ve karakterler arasında geçiş yapan daha karmaşık bir hikâye anlatma imkânı sunabilir.

Taylor Swift, bir şarkı yazarı olarak genellikle geleneksel bir yapıya sahip şarkılara güvenirken “folklore” (2020) ve “evermore” (2020) albümleriyle bu kalıplardan saparak çeşitli deneysel formları benimser. Bradley’e göre, yapı ve anlatı her zaman düzenli olaylardan oluşmaz ve doğrudan iletişimle sınırlı değildir. Swift’in 2020 albümleri, geriye dönüşlerin yanı sıra günümüzdeki düzenli başlangıç, gelişme ve sona dayalı yapıları da içererek çeşitli yapısal denemelere örnek teşkil eder. Teorisinde Bradley, hikâyelerin çeşitli biçimlerde kendini gösterdiğini ve geleneksel kronolojiyi reddeden yapıların ortaya çıktığını açıklar. “No Body, No Crime” şarkısı, Swift’in şarkılarında sıkça görülen kalıplaşmış bir yapı örneğidir, çünkü hikâye geçmiş zamanda anlatılmaktadır ve görünmez dize, geriye dönüşlerle günümüze yapılan göndermeleri içeren bir yapıyı yansıtır.

“No Body, No Crime”, Republic Records tarafından 11 Aralık 2020 tarihinde Evermore albümünün altıncı parçası olarak resmi olarak sunulur. Bu müzik eseri, plak şirketi olan Republic Records’un MCA Nashville ile gerçekleştirdiği bir iş ortaklığı sonucunda ortaya çıkar. Şarkı, 11 Ocak 2021 tarihinde Amerika Birleşik Devletleri’ndeki country radyo istasyonlarına, albüm içerisinden ayrı bir tekliler olarak sunulur. “No Body, No Crime”, uluslararası müzik listelerinde dikkate değer bir başarı elde eder. Billboard Global 200 listesinde 16. sıraya yükselir ve Kanada (11), İrlanda (11), Avustralya (16), Singapur (28) ve Yeni Zelanda (29) gibi çeşitli ülkelerde ilk 30 içerisinde yer alır. Amerika Birleşik Devletleri’nde ise “No Body, No Crime”, Billboard Hot 100 listesinde 34. sıraya kadar yükselir ve Hot Country Songs listesinde ikinci sıraya ulaşır. Aynı zamanda Billboard’un Country Airplay listesine 60 numaradan giriş yaparak 54. sıraya kadar yükselir. Birleşik Krallık’ta, şarkı UK Singles Chart’ta 19. sıraya kadar çıkarak Britanya Fonografik Endüstrisi (BPI) tarafından 200.000 parça eşdeğeri satışa ulaşması nedeniyle gümüş sertifika alır.

Söz konusu şarkı, toplamda 3 dakika 35 saniye süresiyle dikkat çeker. Bu şarkıda anlatıcı, Esty adlı bir kadının arkadaşı olarak yer alır. Anlatıcı, dinleyiciye Esty’nin ölümüne sebep olan cinayeti ve ölümünün intikamını nasıl aldığını anlatır. Şarkının sözleri, cinayeti detaylı bir biçimde anlatarak dinleyiciye karakterler arası ilişkilerin ve dramatik olayların karmaşıklığını sunar. Şarkının yapısını

ve lirik içeriğini incelemeyen önce, şarkının hikâye anlatıcılığının taşralı bir yaklaşımın içerdiği önemlidir. Zachary Arestad, country şarkılarını “temelde anlatı” olarak tanımlar. Ayrıca şarkının karaktere (Este, kocası ve konuşmacının karakteri) ve gizeme odaklandığını ve doğrusal bir biçime sahip olduğunu belirtir (Arestad, 2017, s. 21). Country müziğin daha fazla olay örgüsü ve karakter tanımını sunduğu durumu, Bradley tarafından da desteklenmektedir. Bradley’ye göre “Olay örgüsüne dayalı balad, country müzikte canlı bir şekilde ifade edilse de, bugün popüler müzikte eskisi kadar yaygın değildir” (Bradley, 2013, s.297). Country müziği, tarihsel olarak olay örgüsüne dayalı bir temel üzerine inşa edilir. Bu nedenle bu müzik türü, “No Body, No Crime” şarkısı için mükemmel bir sahne sunar.

Taylor Swift, country müziğin hikâye anlatımını, “bu adamın bunu yaptığı ve bu kadının bunu yaptığı, sonra tanıştıkları ve çocuklarının ben olduğum bir anlatım aracı” şeklinde tanımlar (Swift, 2020). Bu tanımlama, Swift’in gözlemlerini içermekte olup country müziğindeki bir karakterin izini sürme geleneği ile bu karakteri başka bir karaktere yönlendirme eğilimini, ardından hikâyede bir gelişmenin gerçekleştiği anlatım tarzını yansıtmaktadır. Bu bağlamda tüm anlatı eserlerini, özellikle en etkili ve özenle hazırlanmış olanları tanımlamak amacıyla, belirli temel unsurlara başvurmak zorunludur. Bu nedenle, anlatının ana bileşenlerine genellikle kurgu unsurları adı verilir ve bunlar karakterler, olay örgüsü, mekân ve zaman gibi unsurları içerir:

- Karakter

Kurgusal eserlerde karakter, bir anlatının (roman, oyun, radyo veya televizyon dizisi, müzik, film veya video oyunu gibi) temel taşıdır. Bu, bir kişi veya diğer varlık üzerinden gerçekleştirilir; karakterin seçimleri ve davranışları, hikâyenin gelişimine önemli bir katkı sağlar. Karakter, tamamen hayal ürünü olabileceği gibi, gerçek hayattan ilham alınmış bireylerden de türetilir. Yazarlar, senaristler ve hikâye anlatıcıları, özenle oluşturulan karakterler aracılığıyla özgün kişilikleri, motivasyonları ve kusurları ile hikâyenin dokusunu oluştururlar (DiBattista, 2011, s.14-20). Bu karakterler, basit kelimeleri ilişkilendirerek kurgusal dünyalara canlılık katan üç boyutlu varlıklara dönüştürülür. Dirençli bir kahraman, içsel çatışmalarla mücadele eden kusurlu anti-kahraman veya karmaşık bir gündem tarafından yönlendirilen esrarengiz kötü adam gibi karakterler, hikâyelere derinlik ve karmaşıklık katar. Karakterizasyon teknikleri, doğrudan

tanımlamalardan eylemlerin ve diyalogların ince nüanslarına kadar geniş bir yelpazede sunulabilir. Hikâye anlatıcıları, bu araçları ustaca kullanarak kurgunun sınırlarını aşan karakterler yaratır ve okuyucu veya izleyici üzerinde unutulmaz bir etki bırakır.

- Çatışma

Genel anlamda, çatışma, karakterlerin düşüncelerini ve eylemlerini yönlendiren her türlü gerilimi içerir. Daha spesifik olarak, çatışma genellikle bir kahramanın veya ana karakterin hikâye boyunca karşılaştığı temel zorluk olarak karşımıza çıkar. Bu çatışma sonucunda kahraman, endişe, güvensizlik, kararsızlık veya diğer zihinsel zorluklarla mücadele eder. Uzun anlatılarda genellikle ana çatışmanın yanı sıra çeşitli alt düzeydeki çatışmalar da bulunabilir. Çatışma, karaktere karşı karakter, karaktere karşı doğa, karaktere karşı toplum, karaktere karşı kaçınılmaz durumlar ve karaktere karşı benlik gibi çeşitli türlerde sınıflandırılabilir (Edgar ve Jacobs, 1986, s.103). Hikâyenin sonunda çatışmanın çözülmesine çözüm denir.

- Anlatı Bakış Açısı

Anlatı bakış açısı, bir hikâyenin sunulmuş biçimidir ve bilgi aktarımı, karakter tasviri ve genel atmosferin oluşturulması üzerinde etkilidir. Bu edebi araç, yazarların okuyucu algısını şekillendirmesine ve duygusal tepkilerini manipüle etmesine olanak sağlar. Üç temel anlatı bakış açısı vardır: birinci şahıs, ikinci şahıs ve üçüncü şahıs (Al-Alami, 2019, s.911-912). Anlatı bakış açısının seçimi, öykünün yapısını ve akışını büyük ölçüde etkiler. Örneğin, birinci şahıs anlatıları genellikle öznel ve önyargılı bir anlatım sunar ve okuyucunun anlayışını anlatıcının perspektifinden şekillendirir. Üçüncü şahıs bakış açıları ise olayları daha objektif bir şekilde tasvir eder ve geniş bir manzara sunar. Anlatı bakış açısı aynı zamanda okuyucularda duygusal tepkiler uyandırmada önemli bir rol oynar. Okuyucular, hikâyeyi duygusal iniş ve çıkışlarıyla deneyimleyerek anlatıcıyla empati kurabilirler (Diasamidze, 2014, s.161-163).

- Olay Örgüsü

Olay örgüsü, bir anlatının başından sonuna kadar meydana gelen olayların dizisidir. Genellikle karakter eylemleri veya diğer olaylar neden-sonuç ilişkisi içinde birbirini takip eden bir süreçte

gerçekleşir. Olay örgüsü, karakterlerin anlayışlarını, kararlarını ve eylemlerini etkileyen olayları içerir. Olaylar, değişim anları ve karakterlerin çatışmayla karşılaşmasının ardından çözüm arayışını içererek hikâyenin ilerlemesini sağlar. Ayrıca, olay örgüsü izleyicinin yanı sıra karakterlerin duygusal çıkarlarını da oluşturarak hikâyenin ileriye doğru hareketini destekler (Dibell, 1999, s.5-19).

- Zaman ve Mekân

Anlatıda zaman ve mekân, hikâyenin temel bileşenlerini oluşturan kritik unsurlardır. Zaman, bir hikâyenin içerdėđi olayların kronolojik sırasını belirler ve bu, okuyucunun olayları anlamasını sağlar. Anlatının içindeki zaman, genellikle geçmiş, şimdi ve gelecek olmak üzere üç ana kategoride incelenir. Yazar, zamanı kullanarak hikâyenin gelişimini yönlendirir, karakter gelişimini izler ve okuyucuya duygusal bir bağ kurma fırsatı sunar (şengül, 2011, s.430-431). Mekân ise hikâyenin geçtiği fiziksel veya zihinsel ortamı temsil eder. Mekân, atmosferi belirler, karakterlerin etkileşimlerini etkiler ve hikâyenin genel tonunu oluşturur. Yazar, mekânı kullanarak okuyucuyu hikâyenin içine çeker ve olayların geçtiği yerin özelliklerini anlatarak atmosferi zenginleştirir. Ayrıca, mekânın sembolik anlamı da önemli olabilir, çünkü belirli bir mekân, temaların veya karakterlerin sembolik bir ifadesi haline gelebilir. Zaman ve mekân, bir araya geldiğinde anlatıyı derinleştiren ve okuyucuya daha etkileyici bir deneyim sunan önemli bir yapı taşı oluştururlar (şengül, 2010, s.530-533).

- Tema

Tema, bir hikâyenin temel fikirlerini oluşturan ve genellikle izleyicinin kendi yorumuna açık bırakılan soyut kavramlardır. Temalar, diğer anlatı unsurlarından daha soyut ve öznel bir nitelik taşır. Hikâyenin sonunda araştırılan büyük fikirler, iletilen mesajlar ve eserin yaratıcısının amaçları, izleyicinin kendi değerlendirmesi ve yorumlaması için geniş bir alan sunar. Bu bağlamda, eserin temaları üzerine yapılan tartışmalar, izleyicinin veya okuyucunun veya dinleyicinin bu temaları anlama ve yorumlama biçimine bağlı olarak farklılık gösterebilir. Bu durum, bir kişinin eserin temaları hakkındaki algısının, yaratıcının niyetinden veya amacından bağımsız olarak çeşitli sonuçlara ulaşabileceği anlamına gelir. Bu bağlamda, eserin ilerleyen aşamalarında izleyiciler veya

okuyucular veya dinleyiciler, temalar hakkında yeni fikirler geliştirme olanağına sahiptirler (Kurtz ve Schober, 2001, s.139–166).

Bu çerçevede, “No Body, No Crime” şarkısındaki anlatı unsurlarının detaylı bir şekilde incelenmesiyle geleneksel hikâye anlatımı ile şarkı anlatımı arasındaki belirgin benzerliklerin ortaya konması hedeflenir. şarkı, polis arabası sirenlerinin yankılarıyla başlar ve daha sonra hikâye ve sözleri şu şekilde gelişir:

[Giriş]

O yaptı

O yaptı

[Kıta 1: Taylor Swift]

Este benim arkadaşım

Her salı gecesi akşam yemeği ve bir kadeh şarap için buluşuruz

Este'nin uykuları kaçırıyor

Kocası farklı davranıyor ve ihanet gibi kokuyor

Diyor ki, “Bu ağzındaki benim ²Merlotum değil”

Ortak hesabımızdaki benim mücevherlerim değil “

Hayır, hiç şüphe yok

Sanırım ona hesap soracağım

[Nakarat: Taylor Swift]

“Sanırım o yaptı, ama kanıtlayamıyorum” diyor

Sanırım o yaptı, ama kanıtlayamıyorum

Sanırım o yaptı, ama kanıtlayamıyorum

Hayır, ceset yok, suç yok

Ama öleceğim güne kadar bunun ucunu bırakmayacağım

² Merlot bir şarap adı

[Post- Nakarat: HAIM]

Hayır, hayır

Sanırım o yaptı

Hayır, hayır

O yaptı

[Kıta 2]

Este, Salı gecesi Olive Garden'de yoktu

İçinde veya herhangi bir yerde de yoktu

O karısının kayıp olduğunu ihbar ediyor

Ve onun evinin oradan geçerken fark ettim ki

Kamyonunun tekerleri yepyeni olmuş

Ve onun metresi taşınmış

Este'nin yatağında yatıyormuş falan

Yok, hiç ř¼phe yok

Birisi onu yakalamalı, ¼nk¼

[Nakarat]

Sanırım o yaptı, ama kanıtlayamıyorum (O yaptı)

Sanırım o yaptı, ama kanıtlayamıyorum (O yaptı)

Sanırım o yaptı, ama kanıtlayamıyorum

Hayır, ceset yok, suç yok

Ama öleceğim güne kadar bunun peşini bırakmayacağım

[Nakarat: HAIM & Taylor Swift]

Hayır, hayır

Sanırım o yaptı

Hayır, hayır

O yaptı

[Kıta 3 (köprü): Taylor Swift ve Danielle Haim]

İyi ki on beş yaşımdayken babam bana tekne ehliyeti aldırdı

Ve yeterince ev temizledim

Bir olay yerini nasıl örtbas edeceğini bilmek için

İyi ki Este'nin kız kardeşi benle olduğuna yemin edecek

(O benimleydi, dostum)

İyi ki metresi büyük bir hayat sigortası yaptırdı

[Nakarat: Taylor Swift]

Onun(kız) yaptığını düşünüyorlar ama kanıtlayamıyorlar

Onun(kız) yaptığını düşünüyorlar ama kanıtlayamıyorlar

O(kız) benim yaptığımı düşünüyor, ama kanıtlayamıyor

[final: Taylor Swift & HAIM]

Hayır, ceset yok, suç yok

O güne kadar peşini bırakmadım

Hayır, ceset yok, suç yok

O güne kadar peşini bırakmadım

Hayır, ceset yok, suç yok

O(erkek) öldüğü güne kadar peşini bırakmadım.

Şarkı, bir kadının eşinin sadakatsizliğine dair duyduğu şüphelerin, iki cinayetle sonuçlanan trajik hikâyesini tasvir eder. Este adındaki kadın, kocasının başka bir kadınla ilişkisi olduğuna dair güçlü bir inanç taşır, ancak somut kanıtlar elde edemez. Este, düşüncelerini en yakın arkadaşı olan ve dinleyicilere aktaracak olan bu şarkının anlatıcısıyla paylaşır. Sonunda, Este kocasının ihanetiyle yüzleşmeye karar verir ve iki arkadaş lokantadan ayrılır. Ancak Este'nin arkadaşı, her Salı Olive Garden restoranında buluşmak için anlaştıkları halde, bir sonraki buluşmada Este'nin gelmemesi onu şaşırttı. İş yerinde ve her yerde onu arayan anlatıcı, Este'den hiçbir iz bulamaz. Este'nin kocası, karısının kaybolduğunu polise bildirir. Ancak anlatıcı, Este'nin kocasının evinin önünden geçerken aracının lastiklerini değiştirdiğini, metresinin de Este'nin yatağında uyduğunu ve her şeyi kontrol

ettiğini fark eder. Anlatıcı, Este'nin kocasının onu öldürdüğünden emin olur ve intikam almaya karar verir. Anlatıcı, daha önce ev temizliğinde çalıştığı ve tekne kullanma lisansına sahip olduğu için olay yerini gizleme ve kaçma becerilerini kullanarak Este'nin kocasından intikamını planlar. Anlatıcı, Este'nin kocasını öldürür. Bunun ardından Este'nin kocasının metresi, anlatıcıyı suçlar. Ancak Este'nin kız kardeşi, polis önünde anlatıcının her zaman yanında olduğuna dair yemin eder. Böylece, ceset bulunamayan ve adaletten kaçan bir gerçeklik ortaya çıkar ve şarkının mesajı tamamlanır: Ceset yoksa suç da yoktur.

Şarkının yapısal düzenlemesi, Taylor Swift'in belirgin bir doğrusal odak benimseyerek karakterlerin ve olayların daha sıkı bir yapı içinde ele alındığı country müziği anlatımını yansıtır. Şarkının başlangıç ifadesi olan “o yaptı” cümlesi, şarkı boyunca iki kez tekrarlanarak bu tekrarların iki ölümü ima ettiği şeklinde yorumlanabilir. Bu durum aynı zamanda dinleyiciye derhal bir suçlamaya işaret eden bilgi sunar ve şarkının adı, izleyicinin zihninde bir suç portresi oluşturur. Anlatıcı, Este'nin hayatındaki detayları resmi olmayan bir üslupla, bir kişinin arkadaşlarına dedikodu yapması gibi açıklamaya başlar. Ayrıca anlatıcı, “ Her salı gecesi akşam yemeği ve bir kadeh şarap için buluşuruz” ifadesiyle Este ile olan dostluğunu vurgular, bu da Este'yi her hafta gördüğünü ve kaybolmasının olağan dışı bir durum olduğunu belirtir. Birinci kıtanın amacı, anlatıcı ve Este'nin haftalık buluşmaları ile Este'nin evliliğindeki sadakatsizlik şüpheleri gibi ek arka plan bilgilerini izleyiciye sunarak şarkının yapısında ek bir tutarlılık katmanı ekler ve doğrusal bir şarkı yapısının başlangıcını işaret eder.

Anlatıcı şarkının Nakarat bölümünde, “Sanırım o [Este'nin kocası] yaptı, ama bunu kanıtlayamıyorum” ifadesini üç kez tekrarlar; her tekrarda Nakaratın anlamı evrilir. İlk Nakaratta anlatıcı, Este'nin kocasının onu aldattığını düşündüğünü ancak bunu kanıtlayacak somut delil veya “ceset” olmadığını belirtir. Nakaratın sonunda anlatıcı, “hayır, hayır, sanırım o yaptı” diyerek şarkının yapısının anlatıcının hikâyeyi başkalarına açıklaması ve Este'nin kocasının suçlu olduğunu kesin bir şekilde belirtmesi olduğunu ekler. Hikâyedeki ikinci kıta genellikle hikâyenin ortasını veya artan gerilimi temsil eder. Anlatıcı Este ile haftalık buluşmalarını açıkladıktan sonra, Este'nin Salı gecesi Olive Garden'da veya başka bir yerde olmadığını belirtir. Bu kıta, Este'nin kayboluşunu vurgulamanın yanı sıra, anlatıcının karakterine dair bir fikir de sunar; çünkü anlatıcı, Este'nin tüm gün boyunca yokluğundan önce ilk olarak akşam yemeğinde yokluğunu ele alır. Anlatıcı, Este'nin

kocasının “Kamyonunun tekerleri yepyeni olmuş” diyerek bir şeyleri örtbas etmeye çalıştığını ima eder.

Şarkı, anlatıcının sözlü olarak hikâyesini ifade ettiği bir tür olarak ortaya çıkar. İkinci kıtada yer alan bir satır, “[diğer kadın] Este’nin yatağında falan uyuyor” ifadesiyle somut bir şekilde dile getirilir. Bu ifade, şarkının hikâyeyi anlatma amacını belirterek bir hikâye anlatıcısının rolünü yerine getirdiğini gösterir. “Ve her şey”in günlük dildeki tonu ise hikâyenin bir tür dedikodu olarak anlatıldığını ima eder ve bu durum, anlatıcının karakterinin özelliğini daha da belirginleştirir. İkinci kıtanın sonunda, anlatıcının Este’nin kocasının onu öldürdüğünden şüphelenmesiyle gerilim artar ve şarkı, hikâyenin ortasında konumlanmaya devam eder. İkinci nakarat, hikâyenin ilerleyişine dair göndermeler içerir ve “Sanırım o yaptı” ifadesi, anlatıcının artık Este’nin kocasının onu öldürdüğüne inandığını gösterir. Yeni nakaratin getirdiği anlamla birlikte, “o yaptı” diyen arka vokaller eklenmiş ve anlatıcının Este’nin kocasının onu öldürdüğü iddiası tekrar edilir. Bu durum, şarkının içerdiği dramatik unsurları vurgulayarak anlatıcının algılamalarında bir değişiklik olduğunu ve hikâyenin gelişimindeki kritik bir noktanın temsil edildiğini gösterir.

Köprü bölümü, genel olarak Taylor Swift şarkılarının karakteristik özelliklerini yansıtarak şarkının orta bölümünde gerilimin doruğa ulaştığı bir noktayı temsil eder. Anlatıcı, köprü kısmına giriş yaparken “İyi ki on beş yaşımıdayken babam bana tekne ehliyeti aldırdı” ifadesini kullanır. Bu ifade aracılığıyla, anlatıcı köprü bölümünde karakter gelişimini vurgulayarak teknede olumsuz bir olaya karıştığını ima eder. Örneğin, anlatıcının babasına orijinal versiyonunda “dady” şeklinde hitap etmesi ve genç yaşta tekne ehliyeti almasının ayrıcalıklı bir durumu yansıttığına dikkat çeker. Bu detaylar, hikâyenin anlatıcının ebeveynlere yönelik bakış açısı ve dil kullanımını gibi unsurlarıyla Amerikalı sosyetik ev hanımlarının konularının dedikodu tarzında anlatıldığı düşüncesine daha fazla güvenilirlik kazandırır. Anlatıcı, “Ve yeterince ev temizledim. Nasıl bir olay yerini örtbas edeceğimi biliyorum” diyerek devam eder ve bu eylemin onun ilk suçunu işlemediğini ima eder.

Köprü bölümü, anlatıcının Este’nin kocasını öldürdüğüne dair ipuçlarını açığa çıkarmaya devam eder. Anlatıcı, “İyi ki metresi büyük bir hayat sigortası yaptırdı” ifadesiyle, metresi, Este’nin kocasını öldürmekle suçlamaya çalışır. Ancak hikâye, Swift’in tipik country müzik hikâyeleştirme tarzı olan, anlatıcının Este’nin kocasını öldürmesi olay örgüsünün “doruk noktasına” ulaşmaktadır.

Bu gelişmeyi, Nakaratın son tekrarı izler ve şu ifade tekrar edilir: “Onun (metresinin) yaptığını düşünüyorlar ama kanıtlayamıyorlar”. Anlatıcı hiçbir somut delil olmamasına rağmen, metresin Este’nin kocasını öldürdüğüne inanan bir kitleye atıfta bulunmaktadır. Nakaratın ilerleyen bölümlerinde anlatıcı, “O (metresinin) benim yaptığımı düşünüyor, ama kanıtlayamıyor” ifadesiyle, metresin anlatıcının Este’nin kocasını öldürdüğünü bilmekte olduğunu vurgular.

Şarkının adı, üçüncü nakaratın sonunda tam bir döngü oluşturur; çünkü bu, ‘suçlu olduğu kanıtlanana kadar masum’ anlamına gelen bir Amerikan deyimini yansıtmakta ve dinleyicilere kimsenin cezai bir suçlama ile karşı karşıya kalmayacağını gösterir. Şarkı sona yaklaştıkça “No Body, No Crime” şarkısı, ortası ve sonu net olan katı bir doğrusal yapı takip ettiği ve sözlü hikâyelerin yapısı teorisini izlediği, ayrıca anlatıcının hikâyeyi üçüncü bir tarafa aktardığı vurgulanır. Bu şarkının hikâye anlatımında kullanılan unsurlar, önceki açıklamalardan yola çıkarak incelendiğinde söz konusu şarkının da açıkça bu unsurları içerdiği söylenebilir. Şarkının karakterleri, anlatıcı (Este’nin arkadaşı), Este, Este’nin kocası ve metresi olarak belirlenir, ki bu karakterler hikâyenin temel dinamiklerini oluşturur. Temel çatışma ise ihanetin açığa çıkması ve bu ihanete karşı alınan intikam çabasıdır. Şarkının hikâyesi, birinci şahıs bakış açısıyla anlatıcının bakış açısından sunulur. Bu tercih, dinleyiciye ana karakterin duygusal dünyasına daha derin bir anlayış sunma amacını taşır. Olay örgüsü, ihanetin gerçeğini ortaya çıkarma ve intikam alma sürecini içermekte olup anlatıcının bu süreci nasıl deneyimlediğini ve yaşadığı duygusal karmaşayı aktarır.

Şarkının zaman ve mekân yapısı incelendiğinde eser olayların zaman dilimini net bir şekilde belirlemez ancak zaman kavramlarına vurgu yapar. Anlatıcı, zamanı belirtmek amacıyla kendisinin ve Este’nin akşam vakitlerinde Olive Garden restoranında bulunduğu ifade eder. Ancak, olayların çözümlenmesi süreç gerektirdiği ve zamanla gelişim geçirdiği için, şarkıdaki olayların belirli bir kronolojik sırayı takip ettiği söylenebilir. Mekân açısından, şarkının olay örgüsü, anlatıcının suçun izini sürmeye çalıştığı başlangıç noktasından başlayarak çeşitli yerlere yayılır. Örneğin, Olive Garden Restaurant başlangıçta belirli bir mekân olarak tanımlanır, ancak Este’nin orada olmaması durumunda anlatıcı, Este’yi farklı yerlerde aramak üzere çeşitli mekânlara yönelir. Este’nin evinden geçerken kocasının lastiklerini değiştirdiği yeri kontrol eder. Şarkının sonunda, anlatıcının bir tekneye binerek kaçması, suçun kaçma eğilimini ve periyodik olarak yer değiştirmeyi gerektiren

bir niteliği vurgular. Şarkının ana teması, “No Body, No Crime” adlı eser, sadakatsizlik ve intikam temalarını ele alır. Bu temalar, şarkı boyunca işlenirken aynı zamanda adaletin karmaşıklığını vurgular. Ceset olmadığında suçun izini sürmek zorlaşır, bu durum da dinleyicileri şarkı içindeki ahlaki sorular üzerinde düşünmeye teşvik eder.

Sonuç

Şarkı sözleri, edebiyatla derin bir bağa sahip olup aslında edebiyatın ayrılmaz bir parçasıdır. Şarkılar, duyguları, düşünceleri ve hikâyeleri ifade etmek için kullanılan güçlü bir araç olarak, edebi unsurları bünyesinde barındırır. Şarkı sözleri, şiirsel yapıları, dili ve anlatımıyla edebi bir nitelik taşır ve dinleyicilere derin duygusal ve düşünsel deneyimler yaşatır. Şarkı sözlerinin edebiyatla ilişkisini incelerken bu iki sanat formunun ortak yönlerine bakmak önemlidir. Her ikisi de dilin gücünü kullanarak duyguları ve düşünceleri ifade etmeyi amaçlar. Şiir gibi, şarkı sözleri de belirli bir ritim ve yapı içerisinde kelimeleri düzenler. Ayrıca, hem şiir hem de şarkı sözleri, metafor, tezat ve benzetme gibi edebi teknikler kullanarak derinlik kazanır ve dinleyiciyi etkilemeyi hedefler. Şarkı sözlerinin edebi niteliklerini daha ayrıntılı incelediğimizde, bu türlerin birbirleriyle nasıl iç içe geçtiğini daha net görülebilir.

Şarkılar, tıpkı şiirler gibi, duygusal bir anlatıma sahiptir ve bu nedenle dinleyiciler üzerinde derin bir etki bırakır. Sözlerin ahengi, kafiye düzeni ve melodik yapı, şarkının genel atmosferini oluşturur ve dinleyicinin duygusal tepkilerini yönlendirir. Örneğin, romantik bir şarkı aşkın farklı yönlerini anlatırken hüznü bir şarkı kaybın ve özlemin derinliklerine iner. Bu duygusal çeşitlilik, şarkıların edebi değerini artırır ve onları dinleyici için daha anlamlı kılar. Şarkı sözlerinde kullanılan dil, genellikle günlük konuşma diline daha yakın olabilir; ancak bu durum, onların edebi değerini azaltmaz. Halk arasında yaygın olan ifadelerin ve deyimlerin kullanılması, şarkıların daha geniş kitleler tarafından anlaşılmasını ve benimsenmesini sağlar. Bu yönüyle şarkı sözleri, hem yüksek hem de popüler kültüre hitap eden bir edebi formdur. Ayrıca, şarkı sözleri genellikle kişisel deneyimlerden ve duygulardan beslenir; bu da onların samimi ve içten bir anlatıma sahip olmasını sağlar. Şarkı sözlerinin zaman içinde değişen ve evrilen yapısı da dikkate değerdir. Edebiyat gibi, şarkı sözleri de içinde bulunduğu dönemin toplumsal ve kültürel dinamiklerinden etkilenir. Bu nedenle, bir dönemin şarkı sözleri, o dönemin ruhunu ve insanların yaşadıklarını yansıtır.

potansiyeline sahiptir. Bu durum, şarkı sözlerini tarihi ve kültürel bir belge niteliğine büründürür. Örneğin, 1960'ların protest müzikleri o dönemin siyasi ve toplumsal hareketlerini yansıtırken, 1990'ların pop müzik şarkıları gençlik kültürünün bir parçası haline gelir.

Taylor Swift'in "No Body, No Crime" şarkısındaki edebi anlatı unsurlarının kullanımı, edebiyat ve müzik arasındaki sınırları bulanıklaştırmaktadır. Şarkı sözleri, yalnızca bir hikâye anlatmakla kalmayıp dinleyicilere derin duygusal katmanlar sunarak şarkı sözlerinin yalnızca ezgiye eşlik eden metinler olmadığını aynı zamanda edebi birer eser olduğunu gösterir. Şarkı sözlerindeki detaylı betimlemeler, karakterlerin duygu ve düşüncelerini içten bir şekilde yansıtırken olay örgüsünün akıcılığı dinleyiciyi hikâyenin içine çeker. Bu anlatım biçimi, edebi eserlerde sıkça rastlanan bir özellik olup Swift'in şarkılarında ustaca kullanılmaktadır. "No Body, No Crime" gibi şarkılar, edebi anlatının farklı sanat formlarında nasıl kullanılabileceğine dair önemli örnekler sunar. Şarkının sözleri, dinleyicilere bir roman ya da kısa hikâye okumanın verdiği tatmin duygusunu yaşatır. Bu durum, edebiyatın müziğin ritmi ve melodisiyle birleştiğinde nasıl güçlü bir anlatı aracı haline gelebileceğini gösterir. Müzik ve edebiyatın bu kusursuz birlikteliği, sanatın sınırlarını genişletir ve dinleyicilere hem estetik hem de duygusal bir deneyim sunar. Dinleyiciler, şarkının sözleri aracılığıyla karakterlerin dünyasına adım atarak onların yaşadığı duygusal dalgalanmaları hisseder. Bu durum, edebiyatın yalnızca klasik metinlerle sınırlı olmayıp farklı sanat dallarında da güçlü bir şekilde ifade edilebilecek kadar evrensel bir sanat formu olduğunu gösterir.

Taylor Swift'in şarkı sözleri, edebi unsurlar taşıyan anlatılar olarak değerlendirildiğinde müziğin bir ifade biçimi olarak edebiyatla ne kadar iç içe olabileceğini ortaya koyar. Bu nedenle, şarkı sözleri edebi eserler olarak kabul edilmeli ve edebiyatın önemli bir ifade biçimi olarak değerlendirilmelidir. Ayrıca, "No Body, No Crime" gibi şarkılar, modern edebiyatın dinamiklerini yansıtarak çağdaş sanatın bir parçası olarak kabul edilmelidir. Bu şarkılar, edebi eserlerin yalnızca yazılı metinlerle sınırlı olmadığını, aynı zamanda işitsel ve duygusal deneyimlerle de zenginleşebileceğini gösterir. Bu perspektiften bakıldığında şarkı sözleri dinleyicilere edebi bir deneyim sunmanın ötesinde, onların hayal gücünü harekete geçirir ve düşünmeye sevk eder. Sonuç olarak, Taylor Swift'in "No Body, No Crime" şarkısı, müziğin ve edebiyatın nasıl bir araya gelerek etkileyici bir sanat eseri oluşturabileceğinin canlı bir örneğidir.

KAYNAKÇA

Abrams, M. H. (1993). *A glossary of literary terms*. California: Wadsworth Publishing Company.

Al-Alami, S. (2019). Point of View in Narrative. *Theory and Practice in Language Studies*. 9(8), 911-916.

Arestad, Z. (2017). *That Ain't Country: Discourses Of Authenticity In America's Most Popular Genre*. PhD Dissertation: Swarthmore College. Retrieved from: <http://hdl.handle.net/10066/19162>

Bradley, A. (2017). *The Poetry Of Pop*. Connecticut: Yale University Press.

Diasamidze, I. (2014). Point of view in narrative discourse. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*. 158, 160-165.

DiBattista, M. (2011). *Novel characters: A genealogy*. New Jersey: John Wiley & Sons.

Dibell, A. (1999). *What is Plot? Elements of Fiction Writing – Plot*. F+W Media.

Edgar, R. & Jacobs, H. (1986). *Literature: An Introduction to Reading and Writing*. New Jersey: Prentice-Hall.

Firdaus, E. (2013). Textual Meaning of Song Lyrics. *Passage*. 2013, 1(1), 99-106.

Jepson, L. (2013). *Taylor Swift*, New York: Simon and Schuster.

Kurtz, V. & Schober, M. (2001). Readers' varying interpretations of theme in short fiction. *Poetics*. 29 (3), 139–166.

Liddell, H. G. & Scott, R. (1996). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.

Miller, A. (1996). *Greek Lyric: An Anthology in Translation*, pp. xii ff. Hackett Publishing (Indianapolis). Indiana: Hackett Publishing.

Patria, R., Abdurahman, A., & Nasution, B. (2013). Interpretasi Makna Lirik Lagu-lagu Grup Musik ERK Dalam Album ERK: Kajian Semiotika. *Jurnal Bahasa dan Sastra*. 1(2), 69-82.

Rahman, I. A. (2022). Ecological Perspective towards the song of Earth by Michael Jackson. e-LinguaTera. 3(1), 19-25.

Sari, E. P. (2016). Figurative Language Found In Christina Peri Songs. Jakarta: ABA BSI Jakarta.

Sidney, P (1891). An Apologie for Poetrie. Massachusetts: Harvard University Press.

Stainer, J. & Barrett, W. (1876). A Dictionary of Musical Terms. London: Cambridge University Press and Assessment , London.

Swift, T. (2020). Folklore: The Long Pond Studio Sessions. Taylor Swift Productions.

Şengül, M. B.(2010). Romanda Mekân Kavramı. Journal of International Social Research. 3(11), 528-538.

Şengül, M. B. (2011). Romanda Zaman Kavramı. Journal of International Social Research. 4(16), 429-435.

The Oxford English Dictionary. Vol.-vi (1933). United Kingdom: The clarendor press.

Başvuru Tarihi: 08.05.2024 / Kabul Tarihi: 18.07.2024 / Özgün Makale

SIDIKA ÖZDİL'İN “FASELİS İLE YÜZLEŞME” (FACING PHASELIS) ADLI ESERİNİN, YAZILIŞ ŞEKLİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ VE LİTERATÜRE KATKILARI

Mehmet İzzettin Karcıoğlu¹

ÖZ

20'inci yüzyılın başından itibaren besteciler, müzikâl duyularının gelişmesiyle eserlerinde geleneksel olmayan nota yazım şekillerini de kullanmaya başlamış ve geleneksel müzik dilini genişletmişlerdir. Söz konusu bu yeni müzik dili Türkiye'de belli aralıklarla denenmiştir. Yeni müzik dilini kullanan ve bu yeni akımın önemli temsilcilerinden olan Sıdika Özdil, bestelediği “Faselis ile Yüzleşme” adlı eseriyle önemli bir ilerleme kaydetmiştir. Bu eser, Royal Opera House Kütüphanesi'ne giren ilk Türk eseri olma niteliğini taşır. Bu çalışmada Türk Besteci Sıdika Özdil'in Royal Opera House² tarafından, Royal Opera House solistleri için ısmarlanan “Faselis ile Yüzleşme” adlı eseri konu alınmıştır. 10 yaylı çalgı için yazılmış “Faselis ile Yüzleşme” (Facing Phaselis), içeriğinde bulunan özgün teknikler açısından parçalara ayrılarak analiz edilmiştir. Bu analiz eserin akışının oluşturduğu sürece dair olup; içerisindeki teknikleri, notasyon değişimlerini ve teknik yaratımları kapsamaktadır. Analiz esnasında eserin prova işaretlerinin (A, B vb.) sırası izlenmiştir. Ortaya konan analizle eserin modern-geleneksel sentezinin ve özgün tekniklerinin, genç bestecilere ilham vermesi hedeflenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Sıdika Özdil, Yeni Yazı Teknikleri, Modern Besteciler

¹ Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı, Kompozisyon Lisans Öğrencisi

E-mail: mehmet1.karcioglu@gmail.com

ORCID-ID: 0000-0001-9894-2378

² Royal Opera House: Opera İngiltere'de 1946 yılında Garden Opera şirketi tarafından kuruldu (<https://www.roh.org.uk/about/the-royal-opera/history>).

REVIEW OF SIDİKA ÖZDİL'S WORK CALLED "FACING PHASELİS" IN TERMS OF WRITING TECHNIQUES AND ITS CONTRIBUTIONS

ABSTRACT

With the development of their musical sense, composers began to use non-traditional notation styles in their pieces and expanded the traditional musical language since the beginning of the 20th century. This new musical language has been tried periodically in Turkey. One of the important representatives of this new movement, Sıdıka Özdil has made significant progress with her composition titled "Facing Phaselis". Facing Phaselis is the first Turkish composition made an entry in the Royal Opera House Library. In this study, Turkish Composer Sıdıka Özdil's work titled "Facing Phaselis", commissioned by the Royal Opera House for the Royal Opera House soloists, is examined. "Facing Phaselis" which is written for ten string instruments, was analyzed by breaking it down into parts in terms of the original techniques it contains. This analysis covers the techniques, notation changes and technical creations within. During the analysis, the order of the work's rehearsal signs (A, B, etc.) was followed. The analysis presents the modern-traditional synthesis and original techniques of the work, which are aimed to inspire young composers.

Keywords: *Sıdıka Özdil, New Writing Techniques, Modern Composers.*

1. GİRİŞ

20'inci yüzyılın ortalarından bu yana besteciler, eserlerinde kullanmak istedikleri yaratım gereksinimlerini, geleneksel yazı teknikleriyle gidermekte zorlanır olmuşlardır. Önce yeni yazı teknikleri değil, buna ihtiyaç duyan fikirler ortaya çıkmıştır. Bestecilerin uçsuz bucaksız düş dünyasını düşünecek olursak, ortaya atılan fikirler ve bunların sergilenişindeki farklılıklar yeni yazı notasyonunu ortak bir zeminde buluşturma ihtiyacını ortaya koymuştur. Bu ihtiyaç 1970'lerde zirveye varınca bazı toplantılar ve seminerler düzenlenerek bir kısım yeni yazı sembolleri ve şekilleri vb.'nin nasıl yazılacağı konusunda uzlaşmaya varılmıştır (Stone, 1980, s.14).

Tüm bunlara rağmen, bestecilikte gelinen nokta, bahsedilen çaba ile giderilmeye müsait değildir. Çünkü her bestecinin yeni yazacağı eserde, bestelediği her malzemeyi, uzlaşmış yeni yazı şekillerinden seçmeyeceği, ek olarak da literatüre katacağı yeni bir şekil, ses vb. olduğu düşünülürse durumun kritikliği daha net bir şekilde anlaşılacaktır. Bestecinin her durumda hem kendi estetiğini hem de yeniyi aradığını varsayarsak, 20 ve 21'inci yüzyılda karşımıza çıkan literatürün devasa oluşu şaşkınlık verici gelmeyecektir (Stone, 1980, s.14).

Türkiye'de ise klâsik batı müziğinin Osmanlı Devleti döneminde 1826'dan itibaren Mızıka-ı Humayun³ ile başladığını düşünürsek, gelişmeler karşısında daha az besteci ve müzisyenin Avrupa'daki bu gelişmelere ayak uydurduğunu söyleyebiliriz. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasından sonra Atatürk'ün büyük çabasıyla P.Hindemith⁴'in ülkeye davet edilip bugünkü Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulması, yeni bestecilerin yetişmesi için önemli bir temel oluşturmuştu (Yavuz, 2013 s. 27-28).

³ Mızıka-ı Humayun: Osmanlı sarayına bağlı olarak 1826 yılında askeri bando ve eğitim kurumunun adı. 1840'lı yıllardan itibaren yaylı çalgı topluluklarını da eğitmeye başlamıştır (Say, 2010 Cilt 2 s. 472-473).

⁴ Paul Hindemith: 1895 doğumlu Alman besteci ve Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kuruluş sürecindeki akıl önderi (Yavuz, 2013 s. 17-31).

Konservatuvarın kuruluşunda yer alan, Türk beşlerinden biri olan hem de konservatuvarda müdürlük, hocalık yapan kıymetli besteci Necil Kâzım Akses⁵; onlarca öğrenci yetiştirmiş ve konservatuvara sayısız katkılarda bulunmuştur.

Yetiştirdiği öğrencilerden biri olan Sıdika Özdil ise, geleneksel sıkı bir eğitimin ardından İngiltere’de Kraliyet Müzik Akademisinde Paul Patterson⁶ ile kompozisyon çalışmıştır. Ayrıca dönemin ünlü bestecileri Hans Werner Henze⁷, K. Penderecki⁸, W. Lutoslawski⁹, T. Takemitsu¹⁰ ve G. Ligeti¹¹ ile de kompozisyon çalışmaları yapmıştır. Bahsedilen yeni müzik, yeni arayış ve yeni tekniklerin zirveye çıktığı bir dönemde Sıdika Özdil deyim yerindeyse kendisini ateşin ortasında bulmuştur. Tüm bu zorluklara rağmen bestelediği her eser, uluslararası düzeyde kabul görüp hem çağını yakalamış hem de emsalleri arasından sıyrılmıştır.

Sıdika Özdil’in bu çalışmada incelenecek olan literatüre başarıyla girmiş “Faselis ile Yüzleşme” adlı eseri; yeni yazı tekniklerini içeren bir bestedir. Ayrıca özgün anlayış içinde oluşturulmuş klâsik formları modern kavramlara evirmesi ve bestecinin kompozisyon tekniklerini kendisine özgü biçimde kullanması bakımından literatüre büyük katkıları olmuş bir eserdir.

2. YÖNTEM

Bu çalışmada, söz konusu eser; kendi akışının oluşturduğu süreç bakımından ele alınmıştır. Eserde dikkat çeken her unsur inceleme sürecine tabi tutulmuştur. “Faselis ile Yüzleşme” içeriği bakımından, birden çok müzikâl formu içinde barındırdığı için, çalışmada gözlemlenmesi gereken ve asıl odaklanılan kısmın, teknik yaratım şekli ve müzikâl sunuş biçimi olması tabiidir. Bu yüzden, inceleme esnasında kesin çizgiler koymaktan kaçınılsa da, teknik olarak yaratıma dair tespitler yapılmıştır.

⁵ Necil Kâzım Akses (1908-1999): Türk beşlerinin en genç üyesi olan Akses, kompozisyon eğitimini Joseph Marx’ın öğrencisi olarak tamamlamıştır. Besteciliğinin yanı sıra müzik kurumlarında yöneticilik de yapmıştır (Say, 2015 s. 523).

⁶ Paul Patterson: 1947 doğumlu İngiliz besteci (<http://paulpatterson.co.uk>).

⁷ Hans Werner Henze: 1926 doğumlu Alman besteci (<https://www.schott-music.com/en/>).

⁸ Krzysztof Penderecki: 1933 doğumlu Polonyalı besteci (<https://www.schott-music.com/en/>).

⁹ Witold Lutoslawski: 1913 doğumlu Polonyalı besteci (Say, 2010 Cilt 2 s. 390).

¹⁰ Toru Takemitsu: 1930 doğumlu Japon besteci (<https://www.schott-music.com/en/>).

¹¹ György Ligeti: 1923 doğumlu Romanyalı besteci (<https://www.schott-music.com/en/>).

İnceleme, eserin kendi içerisinde bulunan prova işaretleri (A, B, vb.) bakımından da parçalara ayrılarak gözleme tabi tutulmuştur. Form geçişleri, köprüler, hatta geleneksel yazı ve aleatorik yazı değişimi incelenmiş, bulunan sonuçlar ortaya konmuştur. Birçok yerde karşımıza çıkan özgün teknikler ve buluşlar ayrıca belirtilmiş ve neden-sonuç ilişkisi bakımından açıklanmaya çalışılmıştır.

Tüm bunlara ek olarak, analiz esnasında bestecinin kendisiyle mülakat yapıp, bu analizde, eksik ya da hatalı olan yerlerin olup olmadığı konusunda istişare edilmiştir. Zaten bu çalışmanın çıkış noktası; yaşayan bestecilerin, eserleri hakkındaki çalışmaların, eser sahiplerinden koparılmadan incelenmesidir. Faselis ile Yüzleşme'in partiyonu bestecinin kendisinden alınmıştır.

Çalışmada sık değinilen çoklu form konusunu daha doğru gözler önüne sermek amacıyla, eserin içindeki formlar, ayrı ayrı da ele alınmıştır. Bestecinin sık belirttiği üzere “ancak doğru bilinen formlar, doğru analizleri doğurur” sözüyle, formlar birden fazla kaynak incelenerek tanımlanmıştır.

Yine Özdil'in “Her şey detaylarda gizlidir” söyleminden yola çıkarak, eserin tamamı ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Kullanılan tekniklerin çokluğu ve bestecilik açısından önemi ortaya konmaya çalışılmış; genç besteciler üzerinde oluşturabileceği olumlu etki konusuna da dikkat çekilmiştir.

3. ANA BÖLÜM

3.1. ESERİN ORTAYA ÇIKIŞI

Eser, Antalya'nın Kemer ilçesinde yer alan Antik kent Faselis'i konu almaktadır. Tarihe karşı büyük bir ilgisi olan Sıdıka Özdil, bölgede bulunduğu esnada bir tekne gezisinde bir anda Faselis'le yüz yüze gelir. Bu karşılaşma esere de adını verecektir. Tekne gezintisinden hemen sonra yakın bir arkadaşının vefat haberinden duyduğu hüznün (Gülden Turalı¹²), Royal Opera House Solistlerinin kurucusu ve Koncertmaister'i (eseri ısmarlayan isim) Peter Manning ile şiire ve antik medeniyetlere ortak hayranlıkları ve gezintide karşılaştığı Antik kent Faselis; ona

¹² Gülden Turalı (1935-2002): Yurt içinde ve yurtdışında birçok başarıya imza atmış, başkemanacı (Say, 2010 Cilt 3 s. 513-514).

tarihin görkemini, zamanın sonsuzluğunu, geçiciliğin azabını ve insanlığın ortak mücadelesini düşündürür. Bu ilhamsa esere temel oluşturur.

3.2. ESERİN STİLİ

Eser, 20'inci yüzyıl çağdaşları Penderecki, Lutoslawski ve Paul Patterson'ın yer yer kullandığı aleatorik teknikleri de içerir. Besteci eserde geleneksel yazı ve aleatorik¹³ yazıyı bazen ayrı ayrı, bazen birlikte kullanır. Necil Kâzım Akses'le çalıştığı yıllarda edindiği büyük kontrpuantik yazı teknikleri deneyimi, Bach'a olan hayranlığıyla birleşir. Eserde, 20'nci yüzyıl üslûbuyla bazen aleatorik içinde, bazen sıkı halde, kontrpuantik yazı tekniklerini kullanır. Armonik görüşü ise Atonaldır. Yine de yer yer, geleneksel Alman kontrpuantik yazıdan gelme disiplini sürdürürken; zaman zaman ileri Alman armonisindeki süper pozisyonlara yer verir. Bestecinin ilham kaynağının Türkiye olması nedeniyle, eserin temelinde güçlü bir ulusal duyuş vardır. Bestecinin ulusal yanı kendisini, aslında çalgısal olan eserde, Türk şairlerinin şiirlerini kullanmasıyla da karşımıza çıkar. Bu şiirler, Melih Cevdet Anday¹⁴, Cahit Saffet Irgat¹⁵ ve Ahmet Hamdi Tanpınar¹⁶'ın şiirlerinin belli kısımlarından derlenmiştir.

3.2. ESERİN FORMU

3.2.1. ESERDE KULLANILAN FORMLAR

Eserin formunun esin kaynağı Faselis Antik kentinin Liman girişindeki su kemerleridir. Eser birden fazla formu (tıpkı insanın aynı anda birden fazla duyguyu bünyesinde barındırması gibi) aynı anda içerir. Bu formlar şu şekilde sıralanabilir:

¹³ Aleatorik yazı: "Aleatorik müzik yazısı, bir besteleme yönteminden ziyade icra metodunu ifade eden ve icranın tesadüf ve öngörülemezlik unsurları tarafından belirlendiği ve hatta bazı unsurların şansa bırakıldığı bir müzik yazısıdır" (Yılmaz, 2017 s.4).

¹⁴ Melih Cevdet Anday: 1915 İstanbul doğumlu şair. Orhan Veli ve Oktay Rifat ile birlikte Yeni Şiir'in öncüsüdür. 1946'dan sonra şiiri romantik temellerden sosyal temellere evrildi (Soysal, 1997 s. 243).

¹⁵ Cahit Saffet Irgat: 1916 Lüleburgaz doğumlu Türk şair. Hikâyeler, tiyatro yazıları ve roman türünde eser vermesine rağmen tanınması şiirle olmuştur. Önceleri şiirleri, romantik ve egzotik olmasına rağmen sonraları toplumcu hüviyete kavuşmuştur (Soysal, 1997 s. 261).

¹⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar: 1901 doğumlu Türk şair, siyasetçi ve akademisyendir. 60 kadar şiiriyle bilinir. Tek şiir kitabı "Şiirler-1961"i ölümüne yakın bir dönemde çıkarmıştır (Soysal, 1997 s. 80).

❖ Rondo

Köken olarak el ele tutuşularak, dans edenlerin birbiri ardına tekrarlarla şarkı söylemesi geleneğine dayanır. Bach'ın döneminde ise 3 kez getirilen ana tema arasına getirilen 2 karşıt tema ile oluşturulan bir forma dönüştü. Yaklaşık form şu şekildeydi. (A.B.A2.C.A3.) Modern rondo da ise temalar yerlerini bölmelere bırakmıştır. Bölmelerin sayısı fazlalaşırken, yerlerinde de değişiklik olmuştur. Birkaç örnek vermek gerekirse:

A.B.A2.C.A3.B2.A4.(CODA)

A.B.C.A2.D.A3.C2.B2.A4.(CODA) vb.

Modern rondo'nun günümüzde kullanılan bir türü de, sonat rondo formudur (Macpherson, Stewart Form in Music 2006, s. 171-177).

❖ Füg

Klasik müzikte Füg, kontrpuantal ve çoksesli bir besteleme yöntemidir. Üç bölümlüdür. Sergi, Gelişme ve Yeniden Sergi. Tanımını belirleyen harita şu şekildedir. Önce sergi bölümünde ana tema(dux) duyurulur. Ardından reel ya da tonal getirilen cevap teması(comes) ile ilk kontrpuan duyurulur. Dux ve comes arka arkaya getirilir ve bir köprü ile gelişme bölümüne bağlanır. Gelişme bölümünde tema, pek çok kontrpuantik yazı tekniğiyle varye edilir ve yeniden sergiye dönülür. Yeniden sergide tekrar dux ve comes getirilir ardından coda'ya bağlanarak bitirilir (Sadie, Sadie The New Grove Dictionary of Music and Musicians 1995, Volume 7 s. 9-21),(Usmanbaş, İlhan Müzikte Biçimler 1973, s. 173-177) ve (Özdil, Sıdıka Necil Kâzım Akses'in el yazması notları, 1978).

❖ Chaconne

Chaconne aslında çılgın bir Meksika dansıdır. İspanya'da (1599) Kral 3. Philip'in düğününde sözler yazılarak kullanıldığında, Avrupalılaştırılmış ve daha sevimli bir dans haline getirilmiştir. 17.yüzyıldan itibaren tıpkı Passacaglia gibi varyasyon formunu alır. Chaconne da minör tonda, ¾'lük ve ostinato formunda, kontrpuantik varyasyonları bünyesinde bulundurduğu için Passacaglia'ya çok benzer. Ancak Chaconne'un ana fikri tekrarlanan

akorlar dizisidir ve üstte kontrpuantik varyasyonlar yapılır. Oysa Passacaglia'da ostinato melodik'tir ve tematik olarak bir bütünlük söz konusudur. J.S.Bach, solo keman için yazdığı re minör Chacone'unda ise, böyle akorların oluşturduğu armonik bir dizi mantığı ile başlamasına karşın, dans olan bu formu büyük bir değişikliğe uğratarak, karısının ölümünden sonra yazdığı için çok dramatik bir atmosfer yaratmıştır. Tekrarlanan akorlar zincirini de varye ederek tekrarlanan cümleye dönüştürüp, yarattığı 32 varyasyonun her birine ayrı ayrı atmosferler vermiş ve kontrpuantik varyasyonlarındaki mimari zenginlik ile Chacone'u başka bir boyuta taşımıştır. Sıdika Özdil 'Faselis ile Yüzleşme'de Bach'ın solo keman için yazdığı chaconne'u örnek almıştır (Stein, 1979 s. 143).

❖ Passacaglia

Eski bir İspanyol dansıdır. Form olarak Passacaglia'nın kullanımı, Barok devirde daha çok kontrpuantal bir şekle bürünmüş ve genellikle basta getirilen 8 ölçülük tekrarlanan bir ostinato ezgisinin üstünde varyasyonlar şeklinde düşünülür olmuştur. O devirde tonu minör ve $\frac{3}{4}$ 'lük düşünülümüşse de, 20'inci yüzyıldan itibaren Passacaglia teması artık ne $\frac{3}{4}$ 'lüktür, ne 8 ölçüdür, üstelik ton kavramı da ortadan kalktığından, minör de değildir. Sadece basso ostinato'nun üstünde getirilen kontrpuantik varyasyonlar fikri ile Passacaglia günümüze kadar uzanır. Passacaglia ve Chacone birbirleriyle yakın ilişkilidir. İkisi de aslında basso ostinato formundan kaynağını alır ve sıklıkla karıştırılır. Bu karışıklığın asıl nedeni, onları kullanan bestecilerin eserlerine koyduğu başlıkların, birbirinin benzeri olan bu iki formu ayırtırmakta yarattıkları kargaşadan kaynaklanmaktadır (Stein, 1979 s. 142-143 ve Özdil, Sıdika Necil Kâzım Akses'in el yazması notları, 1978).

❖ Kanon

Bir tema duyurulurken henüz bitmeden aynı temanın ikinci (üçüncü,dördüncü vb.) kez arka arkaya getirilmesine kanon denir. Kanonlar oktav ve ünisondan getirilebileceği gibi, başka seslerden de getirilebilir. Bu hâlde getirildikleri aralıkların adını alır. Örneğin 3'lüsünden, 9'lüsünden, 7'lisinden getirilen kanonlar gibi. Dönen kanon ise birbirleri ile uyumlu şekilde sürekli başa dönen sıkı (imitation) taklitler ile oluşturulmuş bir kontrpuantik yazı stildir. (Kennan, Kent 1999, s. 91-95 ve Macpherson, 2006 s.215-217).

❖ Basso Ostinato

Basso Ostinato tekrarlanan bir bas üzerinde armonik ve kontrpuantik çeşitlemeler gösteren bir çeşitleme türüdür. Passacaglia, Chaconne gibi türlerle yakından ilişkilidir ve aslında onları oluşturan bir kaynaktır. (Hodeir, 2011 s. 21 ve Stein, 1979 s.139,140,141)

3.3. ESERE BAKIŞ

“Faselis ile Yüzleşme”nin, içerisinde yer alan dört tane şiir nedeniyle, İngilizce ve Türkçe olmak üzere iki versiyonu mevcuttur. 10 yaylı çalgı için yazılmıştır. Aleatorik yazı stili kullanımına rağmen, 1’inci kemancının hem çalıp hem yönetmesine uygun olarak tasarlanmıştır. Yine de istenirse, her zaman orkestra şefinin yönetiminde de seslendirilebilir.

“Faselis ile Yüzleşme”nin 10 yaylı çalgı için yazılmasına rağmen besteci, bu eserinde 2’inci kemanlardaki 3 numaralı kemancıya Gong¹⁷ ve Mark Tree¹⁸ gibi vurmali çalgıları; 2’inci viyolacıya da bir Afrika enstrümanı olan Rainstick¹⁹’i çalma görevi verir fakat bu durum Yaylı Çalgılar Ensemble’ı için pek rastlanır bir durum değildir.

Eser kendisini başlangıçta; yaylılarda, dolgun ve modern bir akor sergisiyle ortaya koyar ki bu akor, orta oktavdaki “do sesinden la diyez sesine kadar olan” tüm seslerdir. Bu bakımdan bir tür salkım(cluster)²⁰ akor sayılabilir. Aslında oldukça düşük bir gürültüde başlar ve çıkan rengin daha metalik olması yaylıların “sul ponticello”²¹ tekniğiyle çalışındadır. Henüz 3’üncü ölçüde karşımıza Melih Cevdet Anday’ın “Yanyana Her Şey” (All Things are Side by Side) şiiri çıkar. Seslendirilen ülkeye göre, İngilizce ya da Türkçe okunan bu şiirler, eserin ilk seslendirilişi itibariyle İngilizce okunmuştur. Şiiri okuyanlar orkestranın dışından değil içindedir.

¹⁷ Gong: Güneydoğu Asya kökenli olan, çalgılar sınıflandırması içinde idiofon türü vurmali çalgıdır (Say, 2010, Cilt 1 s. 675).

¹⁸ Mark Tree: İnceden kalına doğru bir tahta üzerine asılarak sıralanmış vurmali bir çalgıdır. Parmak veya herhangi bir aletle aşağı yukarı glissando yapılarak çalınır (Solomon, 2002 s. 108).

¹⁹ Rainstick: Uzun bir tüpün içine doldurulan küçük çakıllar veya boncuklarla oluşturulmuş bir enstrümandır. İki elle tutulan bu tüpün, aşağı ve yukarı doğru hareket ettirilmesiyle seslendirilir. Çıkan ses, yağmur sesine benzer (Solomon, 2002 s. 109).

²⁰ Sul ponticello: Bu teknikle arşe tele, köprüye çok yakın bir yerden sürterek çalınır (Sevsay, 2012 s. 40).

²¹ Salkım akolar: Eş zamanlı kullanılan, bitişik notalardan oluşmuş nota kümelerini tanımlar (Sevsay, 2012 s.71).

Konuşmacı olarak ilk şiiri okumayı, ilk bir ölçü notasını çaldıktan sonra 1'inci keman üstlenir. İlk şiir okunurken başlangıçta bahsedilen salkım türevi akor devam eder.

In Memory of Gülden Turali

FACING PHASELIS

for 10 solo strings

Sidika Özdil
January 2002

Andante Misterioso (♩ = 80)

SPOKEN: 1

Change to Speech

Neither before or after
Do they build cities, but in layers
Surrounding them with myth.

Change back to Violin 5

Görsel 1. Faselis ile Yüzleşme Partisyon Sayfa-1, 1-5 arası ölçüler

İlk şiirin okunmasının ardından gelen 10 ölçü boyunca, salkım akorların çeşitli arşe tekniklerini kullanarak değişik tınlara evrilmesiyle A bölmesine bağlanılır. Bu köprü, ikinci şiiri (Troya Önünde Atlar-IV. Dönü, V. Fal) duyurmadan önce atmosferi yaratmak amacıyla yazılmıştır.

“A” bölmesinde; yaylıların flajoleli sul ponticello gelişinin hemen ardından ikinci viyolada getirilen rainstick, ikinci şiirin atmosferini hazırlamak içindir. Nitekim ikinci viyoladaki rainstick kullanımı, Melih Cevdet Anday’ın ikinci şiirinin (Troya Önünde Atlar-IV. Dönü, V. Fal) ilk mısrasındaki “yedi kez ıssız kalmış deniz arasında” anlatımına bir göndermedir ki besteci burada müzikle tınsal bir çizim yapar. Burada kullanılan yazı tekniği eserin başında kullanılan geleneksel yazı tekniğinin aksine “aleatorik” yazı tekniğidir. Ölçüler yerine

yönetenin işaretleriyle değişen ve 2 saniye, 3 saniye gibi yaklaşık zaman değerleri verilerek oluşmuş noktalı çizgiler mevcuttur. Bunun sebebi, eseri yorumlayanları bir anlamda serbest bırakmaktır. Söz konusu serbestlik, kontrollü bir serbestliktir. Amaç atmosferi doğru oluşturmak için yorumlayanların ürettikleri tınıyı dinlemelerini sağlayıp, eserin atmosferini koparmadan sergilemektir.

2 # 0 = Any harmonic

A ↓ 2"

2 (eye out for all)
SPOKEN: (A)
Between the walls and the sea, the walls, destroyed
Nine times and the sea seven times, deserted,
Between the double wings of the dream, the fire,
The protruding tooth of day and the stone of shadow,
Between the constant dances of the river,
Prolonging time,
The void's only shot.....

3 (eye for all)
↓ 3"
Change back to Violin

4 (eye for all)
↓ 2"

Change back to Violin

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Double Bass

RAINSTICK **

**To play Rainstick: move it up or down. Natural *cresc.* - *dim.* occurs. To stop playing, hold it parallel to the floor.

Görsel 2. Faselis ile Yüzleşme Partisyon Sayfa-2, 14 -17 arası ölçüler

A bölümünden B bölümüne (Larghetto) geçilmeden bir ölçü önce, birinci keman eserin ana temasına (A teması) giriş yapar. Ana tema oldukça uzun ve dramatiktir. Hemen ardından gelen passacaglia teması (B'de), birinci viyolada gizemli bir şekilde duyurulur.

The image shows a page of a musical score for a string ensemble. The section is labeled 'B' and begins at measure 13. The tempo is 'Larghetto' with a quarter note equal to 63. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The Violin I part features a 'SOLO' section with dynamics from pppp to mp. The Viola part introduces the 'PASSACAGLIA THEME' with a 'p misterioso' dynamic. The Violoncello and Double Bass parts use 'punta d'arco' and 'gliss' techniques. The score is marked with various dynamics and performance instructions like 'sul tasto' and 'ad lib.'

Görsel 3. Faselis ile Yüzleşme Partisyon Sayfa 3, 15-21 arası ölçüler

Bu temanın tekrarı; ilk önce 1'inci kemanların, 2'üncü ve 3'üncü icracılarıyla, daha sonra birinci çellistin pizzicato'larıyla duyurulur. Passacaglia temasının tekrarlarının, A temasıyla birlikte ve sanki ana temanın kontrpuanıymış gibi, ele alınması bestecinin barok forma modern bir bakışıdır.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Double Bass (Db). The score is in 4/4 time and spans measures 22 to 26. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various performance instructions such as 'poco a poco cresc.', 'pizz.', 'f poco marc.', 'arco, s.p.', 'Slow Vib', 'ad lib.', 'change back to viola', and 'punta d'arco'. Dynamics range from 'ff' to 'p'. The score is marked with a '25' above the first measure of the Vln I part.

Görsel 4. Faselis ile Yüzleşme Partisyon Sayfa-3, 22-26 arası ölçüler

C bölümü, aslında en baştaki kullanılan salkım akor fikrinin trillerle, tremololarla ve glissandolarla çeşitlenmiş hâlidir. Ayrıca bu bölüm, D'ye bağlamak için sürekli crescendo ve accelerandolarla gittikçe hızlandırılarak gerilimi artıran büyük bir köprüdür.

C poco a poco accel. e cresc. - - - - -

35

Vln I

Vln II

Vla

Vc

Db

Görsel 5. Faselis ile Yüzleşme Partisyon Sayfa-4, 27-32 arası ölçüler

D bölümü (Allegro Vivace), passacaglia temasının çeşitlendirilip, değişime uğratılarak çok daha hızlı bir tempoda getirilmesinin yanı sıra çeşitli gruplarda taklit (imitation) kullanmak suretiyle Bach'a modern bir göndermedir.

D

Allegro Vivace (♩ = 144)

Vln I

Vln II

Vla

Vc.

Db.

Görsel 6. Faselis ile Yüzleşme Partisyon Sayfa 5, 47-50 arası ölçüler

E bölümüyle birlikte ilk kez duyurulan, pizzicato akorlar ve Bartók pizzicato²²ları, bu bölümde eşlikte gibi tekrar tekrar gelmelerine karşın, ileride L bölümünde gelecek olan ana eşliğe ve fikre temel oluşturur.

²² Bartók pizzicatosu: Tel parmakla yana değil, yukarı çekilir. (Sevsay, 2012 s.48)

E

65

Vln I

Vln II

Vla

Vc

Db

pizz. *ff*

arco

Görsel 7. Faselis ile Yüzleşme Partisyon Sayfa-7, 63-68 arası ölçüler

F bölümünden itibaren, geleneksel yazı yerini yavaşça aleatorik' e bırakır. Bu bölme G'ye geçen bir köprüdür.

9

F

poco a poco rit. *molto rit.*

Violin I (Vn I) *poco a poco dim. e allargando* **AD LIB. (not to be played together)** *poco a poco dim. e allargando* *p* *miene* (cue for all) *play all notes tremolando, sul pont., punta d'arco*

Violin II (Vn II) *poco a poco dim. e allargando* **AD LIB. (not to be played together)** *poco a poco dim. e allargando* *p* *play all notes tremolando, sul pont., punta d'arco*

Viola (Vla) *poco a poco dim. e allargando* **AD LIB. (not to be played together)** *poco a poco dim. e allargando* *p* *play all notes tremolando, sul pont., punta d'arco*

Violoncello (Vc) *poco a poco dim. e allargando* **AD LIB. (not to be played together)** *poco a poco dim. e allargando* *p* *play all notes tremolando, sul pont., punta d'arco*

Double Bass (Db) *poco a poco dim. e allargando* **AD LIB. (not to be played together)** *poco a poco dim. e allargando* *p* *play all notes tremolando, sul pont., punta d'arco*

85 **GONG (Soft stick)** *p* *play all notes tremolando, sul pont., punta d'arco*

Görsel 8. Faselis ile Yüzleşme Partisyon Sayfa-9, 79-86 arası ölçüler

G bölümü ise, önceki bölmeden gelen aleatoriklerin, atmosferik tekrarlarının eşliğinde 1'inci viyolada getirilen füg teması (dux) ile başlar. 6 ölçülük bu tema kontrpuana evrilirken karşı cevap (comes), bu kez ikinci kemanda belirir. Geleneksel üslûpta yazılmış bu cevap (comes), dux'un 5'lisinden gelen reel cevaptır. Daha sonra sırasıyla dux çelloda, comes ise birinci kemanda getirilerek, füğün sergi bölümü tamamlanmış olur. H bölümünde kemanda gelen comes'in altında getirilen rainstick eşliği A bölümünün iz düşümüdür.

10

G

FUGUE. Leggiero (♩ = 69)

* OPTIONAL PART: If there is a conductor, continue playing as shown
Violin I no. 1 to conduct the rest of the ensemble until Fig. H

The musical score for 'FUGUE. Leggiero' is presented on page 10. It features a 4/4 time signature and a tempo of ♩ = 69. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The dynamics are marked ppp, p, and f. The score includes a 'morendo' marking and a 'SOLO' marking for the Viola part. The score is marked with a 'G' and a '10' in the top left corner.

Görsel 9. Faselis ile Yüzleşme Partisyon Sayfa-10, 87-90 arası ölçüler

“Feroce” den 7 ölçü önce kemanlarda stretto²³’lu olarak başlayan Dux, kontrpuanyla birlikte tekrar geldiği zaman, ölçü çizgileri tıpkı F bölümündeki gibi aleatorik’e evrilmeye başlar. Bir ölçü sonra kontrbasta gelen dux ise ritmik olarak genişletilmiş durumdadır. Feroce’deki

²³ Stretto: İtalyanca “sıkışık” anlamına gelen bu terim, bir temanın bitmeden cevabının girmesi olarak da anlaşılabilir (Say, 2012 s. 379).

puandorg'larla akorlar halinde toparlanan ensemble, son puandorg'taki crescendoyla kanonik glissando'lu gelen köprü sonrasında I'ya bağlanır.

13

Musical score for measures 111-120. The score is written for Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Double Bass (Db). The Violin parts are marked with 'con sord' and 'p'. The Viola part has a 'Change back to Viola' instruction. The Double Bass part has a 'p' marking. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Musical score for measures 115-120. The score is written for Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Double Bass (Db). The Violin parts are marked with 'poco a poco accel'. The Viola part has a 'poco a poco accel' marking. The Double Bass part has a 'poco a poco accel' marking. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The section is marked 'Feroce' and includes a crescendo leading to a forte dynamic.

Görsel 10. Faselis ile Yüzleşme Partiyon Sayfa-13, 111-120 arası ölçüler

I bölümünde ise, D bölümündeki üçlemeler, kendisini 16'lıklara bırakır. Ona eşlik eden enstrümanlardaki durumsa, D bölümündeki gibi, yayların hep aşağı ve kısa çekilmesinden meydana gelir. Stretto'lu tavrı, önceki bölümlerdeki teknikleri de yer yer yanında taşır.

Görsel 11. Faselis ile Yüzleşme Partisyon Sayfa-14, 121-130 arası ölçüler

J bölümünden 4 ölçü önce kontrbas ve 2'inci viyolada gelen passacaglia teması bu kez chaconne teması olarak ele alınıp, üstündeki kontrpuanlarla birlikte tekrarlanarak duyurulur. Biten her kontrpuan ve tema, yerlerini bazen "slow vibrato"ya bazen de trill'e bırakarak, glissando'larla birlikte K bölümüne bağlanır.

10

The image shows a musical score for a string ensemble. The score is for measures 141-145. It includes parts for Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Double Bass (Db). The score is marked with a box labeled 'J' above the first measure. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *f*, *sub p*, and *ff*. The Viola and Double Bass parts are marked SOLO and *f molto marc.* A legend at the bottom right indicates '* = Any note'.

Görsel 12. Faselis ile Yüzleşme Partisyon Sayfa -16, 141-145 arası ölçüler

K bölümü ise I bölümünün uzantısı gibidir. Buradaki ritmik çeşitlilik hem görünüş hem de duyuluş açısından oldukça özgün bir yan ortaya koyar. Stretto'lar artar ve burası eserin zirveye tam anlamıyla taşındığı noktadır. Besteci bu noktada şunu düşünmüş olabilir ki bu oldukça mantıklıdır. Okunacak 4 şiir vardır ve henüz ikisi okunmuş, ikisi okunmamıştır. Şiirlerin ortaya çıkışını bir sessizlik ve sükût içerisinde hazırlayan Özdil, ilk iki şiiri belki de bu amaçla baş kısma, neredeyse arka arkaya koymuştur. Ve eseri zirveye çıkarana kadar, enstrümantal yoğunluk ile şiiri birbirinden ayırmayı ustaca gerçekleştirmiştir.

18

Musical score for measures 161-172. The score is for Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Double Bass (Db). The key signature is B-flat major. The score includes dynamic markings such as *f*, *f vivace*, *Slow Vib.*, and *ff molto marc.*. A box labeled 'K' is present above the first measure. The measure number 163 is indicated above the first measure.

Musical score for measures 170-172. The score is for Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Double Bass (Db). The key signature is B-flat major. The score includes dynamic markings such as *f*, *f marc.*, *Slow Vib.*, and *ff molto marc.*. The measure number 170 is indicated above the first measure.

Görsel 13. Faselis ile Yüzleşme Partiyon Sayfa-18, 161-172 arası ölçüler

Eserin zirve noktasında ani bir sessizlikle kesilip, L bölmesine bağlanması ve başa dönmesi şairiyle birlikte, 3'üncü şiire ulaşma açısından önemli ve etkili bir dönüşür. Burada Faselis antik kentinin tarihi gelişimi, medeniyetlerin üst üste yıkılması ve Selçuklu'lardan sonra aniden terk edilmesi gibi konuların alegorisinin yanı sıra 3'üncü şiirin içeriğine paralellik oluşturma çabası da gözlemlenir.

Görsel 14. Faselis ile Yüzleşme Partisyon Sayfa-19, 173-179 arası ölçüler

L bölümünde 3'üncü şiire ulaşırız ve 2'inci şiir altyapısıyla karşılaşırız yani flajoleli yaylı tınısı. Bu kez şiir, ikinci kemanların 2'incisi tarafından seslendirilir. Mark Tree ve ardından gelen Rainstick ile yaratılmaya çalışılan atmosfer baştaki kullanımın tersine şiirin okunmasından sonra gelir. 3'üncü şiir Cahit Saffet Irgat'ın "Peşinden Söylenen Şarkılar" adlı şiiridir. L bölümü, genel olarak yapısı itibarıyla içinde barındırdığı değişiklikleriyle birlikte A bölümüne dönüş gibidir.

kullanılan malzemeler, yavaş yavaş yeniden belirir karşımızda. Örneğin, B bölümünde gelen ana tema bazı değişiklikler yapılmış haliyle tekrar solo 1'inci kemanda karşımıza çıkar. Eşlikte kullanılan flajoleli glissando'lar burada genişletilip, çeşitlendirilmiştir.

The image shows a musical score for a vocal and instrumental ensemble. The vocal part is marked 'SPOKEN' and 'M' (Messa di Voce). The instrumental parts are for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score includes a change from speech to music at measure 190 and back to speech at measure 193. The vocal part includes the lyrics: 'I have the fear of all things that end / I am the Blue Eagle who drags the dawn / Along his iron beak... / And life is caught / Within my claws like dangling emeralds / And deathlessness along my lovely swoop / Now bites the thirsty antelope of time.'

Görsel 16. Faselis ile Yüzleşme Partisyon Sayfa-20, 190-193 arası ölçüler

Ritmik bazı değişikliklere uğratılan A teması ise, 1'inci kemanda sonlandırılmadan 1'inci viyolada ve hemen arkasından (5'lisinden) 2'inci kemanda, o da sonlandırılmadan (2'inci kemanın 5'lisinden) çelloda getirilerek Bach'ın polifonik yazı tarzıyla bestecinin kendisine özgü, atonal yazısının kavuşturulduğu gözlenir. Öyle ki, çellodan hemen 1 ölçü sonra 5'liden giren Kontrbas, imitation'u andıran bir şekilde temayı sürdürür. O bölmesinden 7 ölçü önce ani bir kararla Kontrbas öncülüğünde, çello ile 'dönen kanon' gibi bir yapıya bürünüp, Basso Ostinato'ya evrilir. Bu ostinatoya O bölümünün 4'üncü ölçüsünden itibaren 2'inci keman da katılır.

Görsel 18. Faselis ile Yüzleşme Partisyon Sayfa-25, 229-231 arası ölçüler

Q bölümünde bir yandan aleatorik kutular devam ederken, Kontrabas, çello ve 2'inci keman öncülüğünde başlayan 16lıklar, aslında I, J ve K bölmelerinde kullanılan fikirden yola çıkılarak yaratılmıştır. Benzer arka arkaya girişlerin de getirildiği ama sonrasında blok akorlarla ulanan bu fikir, en başta kullanılan akorları anımsatan bir koda ile zirveye doğru tırmanarak biter. Besteciye göre bu son, Faselis antik kentinin bugün, tekrar eski önemine kavuşması ile biten bir zafer öyküsüdür. Böyle virtüoztik, görkemli bir bitiriş ise aynı zamanda Royal Opera House Solistleri'nin çalıcılıkta ulaştıkları üstün noktayı da göstermek açısından, bilhassa görkemli olarak tasarlanmıştır.

4. SONUÇ

Türk Besteci Sıdıka Özdil'in "Faselis ile Yüzleşme" adlı eseri incelendiği üzere, hem modern tekniklerin hem de geleneksel tekniklerin ustaca kullanılması açısından Türk Besteciliği

açısından büyük bir önem taşır. Bestenin, uluslararası arenada gördüğü kabul; Çağdaş Türk bestecilerinin, Türkiye Cumhuriyeti müzik devrimi ile Ankara Devlet Konservatuarı'nın kuruluşundan bu yana, getirilmek istendiği yerin ta kendisidir.

Günümüz itibariyle modern müzik; aleatorik yazıdan geleneksel yazıya kadar birçok unsur içerir. Çalışmada gösterilmek istenen bu çoklu teknik, günümüz bestecilerine yön göstermek adına büyük önem taşır. Günümüz bestecilerinin kimi zaman geleneksel yazıya hapsoldüğü, kimi zaman da gelenekçi estetiği göz ardı ederek eser ürettiği gözlenmiştir. Özdil'in modern teknikleri kullanırken bile, takındığı ulusal üslûp, yeni yazıda dahi estetiğin ve özgün kimliğin sürdürülebileceğine, hatta geleneksel tekniklerin ustaca yaratı edilebileceğine dair bir kanıttır. Söz gelimi eserin, içinde hem aleatorik teknikleri barındırması hem de şiirsel alt yapısının bulunması; bestelenen müziğin, beslendiği kaynakların çokluğuyla da derinleşebildiğini gösterir. Eser bu bakımdan emsallerinden ayrılabilir. Yine de eseri özgün kılan bir başka yan daha bulunur. Bu yan, yeni yazıyla eski yazının birbirlerine geçiş zamanlaması ve inceliğidir. Yeni yazı kullanılarak başladığında geleneksele dönmek yahut geleneksel başlayıp yeni yazıya dönmek de bu eserde görüldüğü üzere bir plana ve bir ritme bağlıdır. Eser atmosferinin incelleme çalışıldığı ve esere uyumu analizden doğabilecek belki de en öğretici kısımdır.

Bu bakımdan Özdil'in "Faselis ile Yüzleşme" adlı eseri; Türk orkestralarındaki repertuvarlara daha sık konulmalı, hatta üslûbu ve teknikleri açısından müfredat edinilmelidir. Eser öğreticiliği bakımından; günümüz bestecilerini, hem modern teknikler kullanma konusundaki tutukluk- içine boğulma girdabından kurtarabilir hem de kendi özgün seslerini bulma konusunda yönlendirebilir.

KAYNAKÇA

Hodeir, Andre (2011). Müzikte Türler ve Biçimler (İlhan Usmanbaş. Çev.). İstanbul. Pan Yayıncılık

Kent, Kennan (1999). Counterpoint. London. Prentice Hall International (UK) Limited.

Macpherson, Stewart (2006). Form in Music. Claremont. Pomona Press

Özdil, Sıdıka (1978). Necil Kâzım Akses'in el yazması notları

Paul Patterson.Erişim:26.04.2024, <http://paulpatterson.co.uk>

Royal Opera House.Erişim.26.04.2024, <https://www.roh.org.uk/about/the-royal-opera/history>

Sadie, Stanley (1995). The New Grove. Stanley, Sadie. The New Grove Dictionary of Music and Musicians(Volume 7 s. 9-21). London. Macmillian Publishers Limited.

Say, Ahmet (2010). Ankara. Müzik Ansiklopedisi (3 cilt). Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Say, Ahmet (2015). Ankara. Müzik Tarihi. Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Sevsay, Ertuğrul (2012). Orkestrasyon. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları

Schott Music Group.Erişim:26.04.2024, <https://www.schott-music.com/en/>

Solomon, Samuel Z. (2006). How to Write for Percussion. New York. SZSolomon.

Soysal, İlhami (1997). 20. Yüzyıl Türk Şiiri Antolojisi. Ankara. Bilgi Yayınevi

Stein, Leon (1979). Structure & Style. Miami. Summy – Birchard Inc.

Stone, Kurt (1980). Music Notation in the Twentieth Century. London W.W. Norton & Company.

Usmanbaş, İlhan (1974). Müzikte Biçimler. İstanbul. Milli Eğitim Basımevi

Yavuz, Elif Damla (2013). Hindemith Raporları. Ankara. SCA Müzik Vakfı Yayınları

Yılmaz, Vecihe Cansu (2017). Paul Patterson'un Op. 1 Rebecca Adlı Eserinin Bestecilik Teknikleri Açısından İncelenmesi. (Sanat Çalışması Raporu) Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı. Ankara.

Başvuru Tarihi: 15.05.2024 / Kabul Tarihi: 18.07.2024 / Özgün Makale

HACI ÇİÇEK'İN “BARAK UZUN HAVA” İCRÂSİ ÜZERİNE BİR İNCELEME¹

Ömer GÖKHAN²

ÖZ

Anadolu müzik geleneğinin önemli örneklerini temsil eden uzun havaların; ait oldukları yörelerin tavırlarıyla icrâ edilmesi ve dolayısıyla yörenin icrâ geleneğini yansıtmayı, Türk halk müziğinin temsil değerleri açısından büyük önem arz etmektedir. Söz konusu temsil değerlerini bünyesinde taşıyan Barak örnekleri de var olduğu toplumun kültürel birikimlerini ezgisel-ritimsel-sözel unsurlarıyla taşımakta ve icrâcılarıyla müzik geleneğini yaşatmaktadır. Yöresinde ve ülke düzeyinde tanınırlığıyla öne çıkan keman icrâcılarında Hacı Çiçek'in icrâları da Barak kültürünün tüm unsurlarının yanı sıra kişisel özgünlüğü barındırması noktasında pek çok icrâcı tarafından örnek alınmaktadır. Hacı Çiçek'in sadece keman icrâcıları tarafından değil, özellikle yaylı ve telli sazlarda; kullandığı melodi kalıplarıyla, icrâ teknikleriyle örnek alınmakta olması ise icrâcı kimliğinin temsil gücünü göstermesi açısından dikkat çekmektedir. Bu bilgiler doğrultusunda, Hacı Çiçek'in icrâcı kimliğini yansıtan Barak icrâlarından iki tanesi seçilerek; notasyon olarak somut ortama aktarılmış, yay ve süsleme teknikleri ekseninde analiz edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Hacı Çiçek, Barak açış, keman

¹ Bu çalışma, Kasım 2023'te, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Anabilim Dalı'nda tamamlanan benzer bir başlığa sahip yüksek lisans tezinden hareketle oluşturulmuştur.

² Öğr. Gör., Kastamonu Üniversitesi

E-mail: omer.gokhn@gmail.com

ORCID ID: 0009-0003-3757-5166

A STUDY ON HACI ÇİÇEK'S "BARAK UZUN HAVA" PERFORMANCE

ABSTRACT

Unmetered folk songs known as "uzun hava," representing significant examples of Anatolian musical tradition, hold great importance in terms of the representational values of Turkish Folk Music. The execution of these pieces in accordance with the attitudes of their respective regions, thereby reflecting the performance tradition of the area, is crucial. Barak examples, which encapsulate these representational values, serve to convey the cultural accumulations of the society through their melodic, rhythmic, and verbal elements, perpetuating the performance tradition with their performers. Prominent violinists, such as Hacı Çiçek, known both locally and nationally, not only receive recognition from fellow violinists but are also emulated by numerous performers for embodying not only all elements of the Barak culture but also personal originality. The fact that Hacı Çiçek's performances are admired not only by violinists but also by those utilizing bowed and stringed instruments, particularly for his use of melody patterns and performance techniques, underscores the representational power of his performer identity. In line of this information, two of Hacı Çiçek's Barak performances, reflecting his performer identity, has been selected and concretely transcribed as notation, analyzed based on bowing and ornamentation techniques.

Keywords: Hacı Çiçek, Barak performance, violin

GİRİŞ

Barak adı, terimsel olarak farklı anlamlar taşımaktadır. Hacıoğlu, araştırmasında Barak terimine anlamsal bağlamda değinmekte ve genel olarak ulaşılan ifadenin; “Barak adının ‘önde giden’ ‘bayraktar’ anlamını taşıyan bir ifade olduğu yönündedir (Hacıoğlu, 2009:9-10).” bilgilerini vermektedir.

Barak Türkmenleri ya da Baraklar, Oğuzların sağ kolu Bozoklardan Yıldızhanogullarına bağlı Beğdilli boyu içerisinde yer alan oymaklardan biridir. 1100'lü yıllarda Firuz Beğ'in önderliğinde Anadolu'ya gelen Baraklar önce Yozgat yöresinde yurt tuttular, fakat devletle araları açılınca Antep'e sürüldüler. Antep'in bulunduğu platonun güneyindeki Tilbaşar yaylasına yerleştiler. Bu coğrafi bölge doğuda Fırat'a (Culap suyuna), batıda Nur Dağları'na, güney ve güneybatıda Halep ve Amik Ovası'na kadar uzanır (Çiçek ve Erdoğan, 2016).

Baraklar günümüzde Anadolu sınırları içerisinde Gaziantep, Kilis, Şanlıurfa, Kırıkkale, Yozgat, Niğde, Çorum, Nevşehir, Trabzon, Afyon ve Çankırı şehirlerinde yaşamsal dağılım göstermektedirler. Ayrıca topraklarımız dışında Suriye'nin 81 köyünde de yaşamlarına devam etmektedirler (Çiçek ve Erdoğan, 2016).

Yaşanan iskân olayları, topluluğun başına gelen çeşitli ve zor şartlar altında yaşama tutunma çabaları, Barakların yöresel ezgilerinde gerek sözlü gerekse icrâ bağlamında bir yakarış ve anlatıya dönüşmüştür. Türk halk müziği özelinde “Barak” denildiğinde ilk akla gelen icrâ biçimi, uzun hava çalma/söyleme geleneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bahsedildiği üzere bir dışa vurum olarak ortaya çıkan bu icrâ biçimi aynı zamanda bir olay örgüsü içerisinde yaşanan olayları adeta bir hikâye gibi ezgilerle ve icrâlarla anlatmaktadır.

Kırmızıgül, araştırmasında Barak havalarından şu şeklide bahsetmektedir: “Barak ağzı uzun havaları Türk halk müziği içerisinde bulunan bir uzun hava türüdür. İcra edildiği bölgeler genellikle Gaziantep'in Barak ovası, Hatay'ın Amik ovası, Kilis, Osmaniye'nin bir kısmı ve Gavurdağı bölgeleridir. Barak ağzı uzun havaların işlediği konular daha çok aşiretlerin birbirleri ile olan kavgaları, iskân, ölüm, yiğitlik ve kahramanlık ile ilgilidir” (Kırmızıgül, 2019:13).

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde basılan “Barak Havaları” adlı albüm kitapçığında, Barak müziği kültüründen; “Zengin bir sözlü kültüre sahiptirler. Söz konusu sözlü kültürden

beslenen canlı müzik kültürü, Güney Doğu Anadolu bölgesinin Eski Mezopotamya uygarlıklarına kadar dayanan zengin müzik gelenekleri ile birleşince; ‘Barak toplumuna’ atfedilebilecek çok önemli bir müzik repertuarı da yüzlerce yıldır hafızalarda yer etmiştir” (Çiçek ve Erdoğan, 2016) şeklinde bahsedilmektedir. Örnek olarak repertükül sitesinden alınan, “Yine Bir Kasafat Çöktü Serime (İlbeyli Aşiret İskân Havası)³” adlı Barak uzun havasından bir dörtlük, iskânlardan birini şu şekilde anlatmaktadır;

Sakır Adası'ndan mirşem şalından
Yavru şahan uçurmuşum kolumdan
Zalim bir bey eder beni yolundan
Şu koca Ceyhan suyu'n geçmeyince olmaz

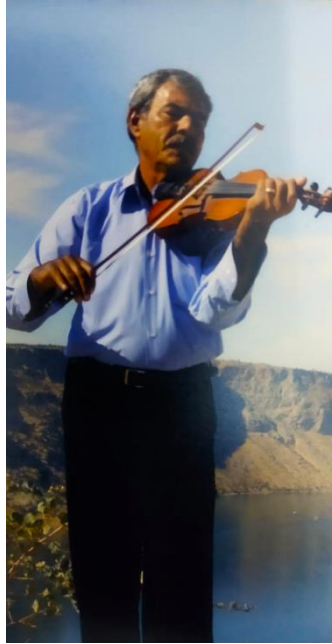
1. HACI ÇİÇEK (GÂVUR HÂCI) KİMDİR?

Adıyaman ve Barak müziğine katkı sağlamış isimlerden olan Gâvur Hacı lakaplı Hacı Çiçek, 1952 yılında Şanlıurfa'nın Hilvan ilçesinde dünyaya gelmiştir. Aslen Adıyamanlı olan Hacı Çiçek'in müzisyen tarafı dedesi ve babasından gelmektedir. Babası Osman Çiçek'te bölgede zurna, keman ve cümbüş sanatçısı olarak tanınan birisidir. Müziğin içerisinde doğmuş ve yetişmiş biri olan Hacı Çiçek (Gâvur Hacı) bu alanı kendine meslek haline getirmiş, ancak bu konuda profesyonel bir eğitim alamamış, maddi imkânsızlıklar nedeniyle eğitim süreci ilköğretim olarak sınırlı kalmıştır (Duymaz, 2022:30).

Hacı Çiçek'in doğduğu evde ezgiler hâkimdir, ama onun müzikle tanışması 7 yaşında babasının kendisine kabaktan el yapımı bir keman vermesiyle başlamıştır. Onu müzikle tanıştıran bu enstrümanın gövdesi kabaktan, yayı ise bir çubuktan yapılmıştır. Çok amatör bir enstrüman olmasına rağmen Çiçek, bu el yapımı kemanla birkaç ay içerisinde güzel ezgiler çalmayı başarmıştır. Onun içindeki bu yeteneği ortaya çıkaran ayrıca müziğe büyük değer veren babası bu süreçte ona disiplinli bir eğitim vermiştir. Keman dışında zilli def, cümbüş, darbuka, flüt ve bağlama çalmayı da öğrenen Hacı Çiçek, Malatya'nın Doğanşehir ilçesine taşınarak sosyal çevresini de genişletmiştir. Ayrıca bölgedeki çeşitli programlarda keman çalmayı başarmıştır (Duymaz, 2022:30).

³ <https://www.repertukul.com/YINE-BIR-KASAFAT-COKTU-SERIME-Ilbeyli-Asiret-Iskan-Havasi-817>

Tek mülkü kemanı olan Hacı Çiçek'in namı iyice yayılmış, adı Dilber Ay'a, İbrahim Tatlıses'e kadar gitmiştir. Dilber Ay'la çalıştığı bir dönemde Gâvur Hacı oturur ve kemanı çalmaya başlar. Kemandan iniltili sesler çıkararak çaldığı için Dilber Ay “etme Gâvur Hacı hanın harab olmaya” der ve o tarihten sonra bu adla anılmaya başlar. Ama ekler Gâvur Hacı: “Gâvurluktan razıyım” Kemanını 30-35 sene boyunca da elinden düşürmez ve Adıyaman'ın müziği Şirvani ile Barak'ı kendi müziğinde bir araya getirme cesareti gösterir. Adıyamanlılar ona “he babo he”, Antepililer “heye gardaşım heye” diyerek; Dilber Ay “ölme Hacı ölme” diyerek hep bağrına basarlar (Duymaz, 2022:30).



Görsel 1. Hacı Çiçek (Mehmet Çiçek arşivi, E.T. 18.11.2023)

Gâvur Hacı günden güne nam salmaya başlasa da müziği hiç değişmedi, hatta benzer tonlarla aynı zevki vermeye devam etti. Müzikte henüz çok aktif bir dönemdeyken, melezliğin sınırlarını zorlarken ve herkes onu daha çok dinlemeye başlarken toplumsal hafızanın sakat tarafı tekrar hortladı. Bir bayram günü vurdular yine Gâvur'un birini. O gâvur bu sefer Gâvur Hacı oldu. Ertesi gün haberlerde şöyle bir geçti: “İbrahim Tatlıses'in kemancısı öldürüldü” (Duymaz, 2022:31).

2. HACI ÇİÇEK'İN BARAK UZUN HAVA İCRÂSINDA KULLANDIĞI KEMAN TEKNİKLERİ

Geçmiş yüzyıllar öncesine dayanan ve bu süreçte hem yapı hem de icrâ özellikleri bakımından gelişim kaydetmiş ve artık son haline ulaşmış olan kemanda, yay (sağ el) ve süsleme (sol el) teknikleri olarak farklı teknikler kullanılmaktadır. Dolayısıyla bu bölümde; Hacı Çiçek'in icrâ kayıtları notaya alınırken, kullanmış olduğu yay (sağ el) ve süsleme (sol el) teknikleri tespit edilmiş ve bu tekniklerin tanımlarına yer verilmiştir. İcrâcının yay (sağ el) tekniklerinden; *detache*⁴ (ayrı yay) ve *legato*⁵ (bağlı yay), süsleme (sol el) tekniklerinden ise; *çarpma*⁶, değerini kendisinden önceki sestene alan *çarpma*⁷ ve *glissando*⁸ tekniklerini sıklıkla kullandığı görülmüştür.

2.1. Yay (Sağ El) Teknikleri

Yaylı çalgıların icrâsında, çalım bütünlüğünün önemli bir bölümünü oluşturan yay (sağ el) teknikleri, Anadolu müziğinde de icrâcılarının yöresel üslubu dinleyiciye aktarmasında ve yaylı çalgıların kullanıldığı bölgelerin birbirinden ayırt edilmesinde de önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. İcrâcı; yayın tel üzerinde ki baskı şiddetiyle birlikte, uzun hava açışı içerisinde kullanmış olduğu motifler ve cümlelere göre değişkenlik gösteren *detache* (ayrı yay) ve *legato* (bağlı yay) tekniklerini yöresel icrâyaya uygun kullanarak üslubu en iyi şekilde yansıtmayı amaçlamaktadır.

2.2. Süsleme (Sol El) Teknikleri

“Herhangi bir sesi (genelde ezgilerde) süsleyen, renklendiren ve belirten ses veya karakteristik ses gruplarına süsleme denir (Hacıev, 1999, ss. 165'ten akt; Eşigül, 2018:74).” Genel olarak

⁴ Fransızca bir terim olan *detache*, “ayrılmış” anlamına gelen bir metod olup; her yay hareketiyle temiz ve sabit ses ve bir notadan diğerine kolay geçiş olarak tanımlanır. Bu teknik, keman icrâsında yaygın olarak kullanılan bir tekniktir (Dalmazzo ve Ramirez, 2019:4). Özetle, her notanın birbirinden bağımsız yay hareketleriyle seslendirilmesidir.

⁵ *Legato* yay tekniği, birden fazla notanın birbirine bağlı olarak seslendirilmesini ifade eder.

⁶ “Çarpma, süslenen sestene önce tınlayan kısa bir sestir. Küçük bir sekizli notayla işaretlenir. Sapı yukarı doğru çekilir ve sapının üzerine küçük bir çizgi çekilir” (Hacıev, 1999, ss. 165'ten akt; Eşigül, 2018:75).

⁷ “Süslenen sestene sonra gelen ve onun zamanı içinde tınlayan bir veya birden fazla sestene oluşur. Süsleyen seslerin hepsi küçük değerli notalarla yazılır ve *legato* işareti ile süslenen sese bağlanır” (Hacıev, 1999, ss. 169'dan akt; Eşigül, 2018:75).

⁸ “Glissando, iki ses arasının diatonik ya da kromatik seslerle, süratli bir hareketle doldurulmasıdır” (Yavuzoğlu, 2010, ss. 202'den akt; Gürel, 2016:1378).

yaylı çalgı icrâsında, süsleme (sol el) teknikleri; elde edilen seslere nüans eklenmesi ve eserlerin, icrâ edilen melodinin gerek duygusal gerekse teknik açıdan çeşitlendirilmesi bağlamında büyük bir önem teşkil etmektedir. Yöresel müzik icrâsında en belirleyici ayrıma sahip olan süsleme (sol el) teknikleri her yörenin kendine özgü karakterini yansıtır. Sözgelimi; Orta Anadolu yöresi, keman icrâsında kullanılan sol el teknikleri ve Barak yöresinde kullanılan sol el teknikleri aynı işaretlerle açıklanabilir fakat icrâ sırasında bu durum bambaşka bir hâl alır ve bu iki yörenin belirgin şekilde birbirinden ayrılmasında ki temel sebeplerden biridir.

3. HACI ÇİÇEK'İN BARAK UZUN HAVA İCRÂLARININ İNCELENMESİ

Barak açışlarında; yapmış olduğu icrâlarıyla öne çıkan ve icrâ ettiği sazını (kemanı) öne çıkaran isim Hacı Çiçek olmuştur ve söz konusu yöreyle ilgilenen icrâcılar için ilk başvuru kaynaklardan da biri olmuştur. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde basılan “Barak Havaları” adlı albüm kitapçığında Hacı Çiçek’ten şu şekilde bahsedilmektedir: “Keman çalmayı babasından öğrendi. Önceleri pek hevesli olmasa da babasının adeta zor kullanmasıyla çok usta bir icrâcı oldu. İlerleyen yıllarda piyasada söz sahibi bir kemancı oldu. Özellikle Barak yorumlarında eşi bulunmaz bir icrâcı haline geldi. Birçok ünlü sanatçıya sahne ve stüdyo kayıtlarında eşlik etti. Barak denince akla gelen tek isim oldu” (Çiçek ve Erdoğan, 2016).

Bu çalışmada, yöresel Barak müziğini taşıyan, aktaran, üreten rolleriyle, Anadolu’nun yerel temsilcilerinden olan keman icrâcısı Hacı Çiçek’in yapmış olduğu iki adet uzun hava açışı incelenerek; icrâcının bireysel tavrı ve yöre üslubuna dair fikir edinilmesi ve somut örneklerin ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Bu bağlamda; T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü bünyesinde 2016 yılında yayınlanan, Hacı Çiçek ve Cuma Erdoğan’ın icrâlarını içeren “Barak Havaları” albümünde, Hacı Çiçek’in keman icrâlarından “Barak Küçük Gelin” ve “Veled Bey” adlı uzun hava açışları incelenmek üzere seçilmiştir.

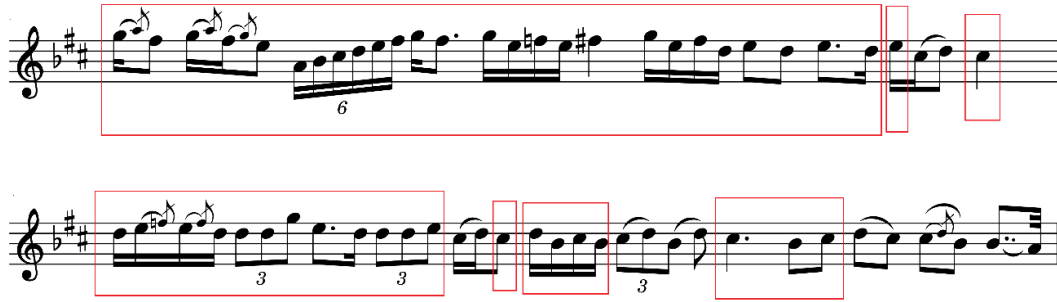
3.1. Barak Küçük Gelin

Hacı Çiçek’in, “Barak Küçük Gelin” adlı uzun hava icrâsı incelendiğinde, icrâcının yay tekniklerinden; detache (ayrı yay) ve legato (bağlı yay), süsleme (sol el) tekniklerinden ise;

çarpma, değerini kendisinden önceki sestten alan çarpma ve glissando tekniklerini kullandığı tespit edilmiştir.

Detache

Çiçek'in, "Barak Küçük Gelin" uzun hava icrâsında kullanmış olduğu "detache" tekniği örnekleri aşağıda gösterilmiştir.

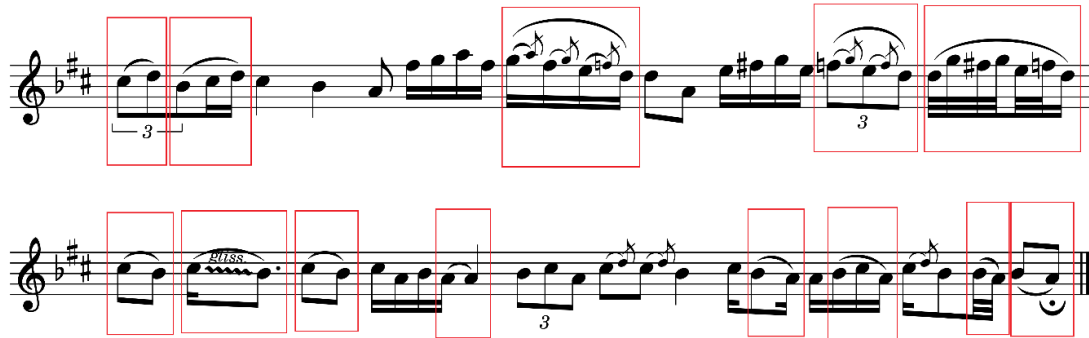


Görsel 2. Hacı Çiçek'in detache (ayrı yay) tekniğini kullandığı örnek bölümler

Görsel 2.'de verilen örnekten hareketle, icrânın geneline hâkim olan yay tekniğinin detache (ayrı yay) tekniği olduğu tespit edilmiştir. Uzun havanın neredeyse tamamında icrâcının kurmuş olduğu cümlelerin çabukluğu dikkat çekmektedir. İcrâcı kurmuş olduğu cümleleri ayrı ve hızlı yay hamleleriyle ifade etmektedir.

Legato

Çiçek'in, "Barak Küçük Gelin" uzun hava icrâsında kullanmış olduğu "legato" tekniği örnekleri aşağıda gösterilmiştir.



Görsel 3. Hacı Çiçek'in legato (bağlı yay) tekniğini kullandığı örnek bölümler

Görsel 3.'te verilen örnek üzerinden icrâcının, tiz bölümden itibaren 1. ve 2. teller olan “re ve la”⁹ telleri üzerinde, özellikle “re” telinde dört veya daha fazla notanın icrâ edilmesi durumlarında legato yay tekniğini tercih ettiği görülmektedir. Örneğe bakıldığında Sol (Gerdâniye) ve Re (Nevâ) perdeleri arasında üretmiş olduğu motifler bu bağlamda göze çarpmaktadır. Karar sesi olan La (Dügâh) perdesine inilmeden önce, Do diyez (Nim Hicaz) ve Si bemol (Kürdî) perdelerinde kullanılan legato tekniğinin cümlelerin bitiş hissini kuvvetlendirilmesi amacıyla kullanıldığı düşünülmektedir.

Çarpma

Çiçek'in, “Barak Küçük Gelin” uzun hava icrâsında kullanmış olduğu “çarpma” tekniği örneği aşağıda gösterilmiştir.



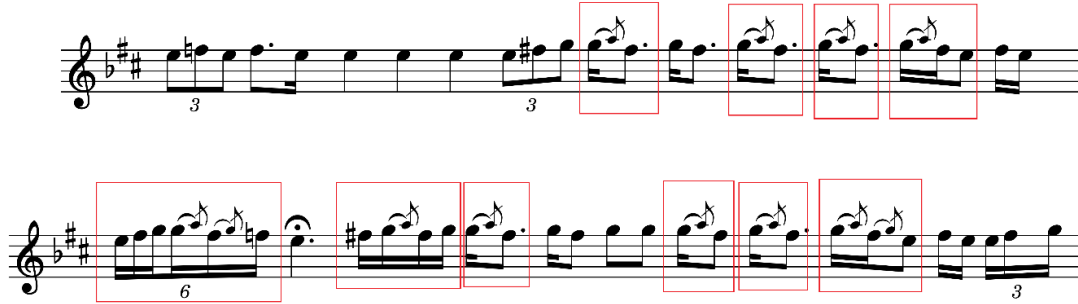
Görsel 4. Hacı Çiçek'in çarpma tekniğini kullandığı örnek bölüm

İcrâcının, eserin neredeyse tamamında çarpma tekniğini kullanmadığı görülmektedir. Yukarıda ki örnekte sadece bir motifte bu tekniğe başvurulduğu tespit edilmiştir.

Değerini Kendisinden Önceki Sesten Alan Çarpma

Çiçek'in, “Barak Küçük Gelin” uzun hava icrâsında kullanmış olduğu “değerini kendisinden önceki sestenden alan çarpma” tekniği örnekleri aşağıda gösterilmiştir.

⁹ Hacı Çiçek'in, icrâlarında kemanını, tizden pest tellere sırasıyla; “re-la-re-la” seslerine akortladığı tespit edilmiştir.

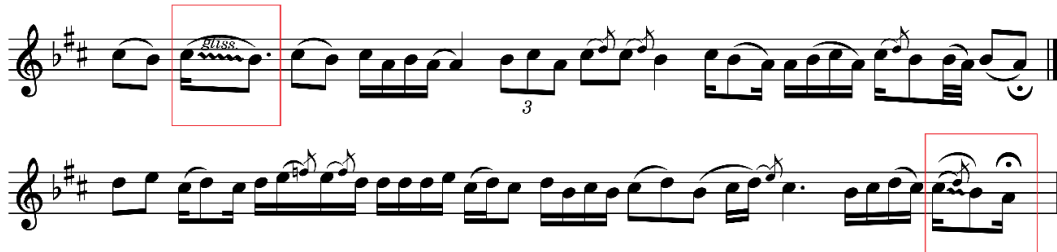


Görsel 5. Hacı Çiçek'in değerini kendisinden önceki sestem alan çarpma tekniğini kullandığı örnek bölümler

İcrâcının, eserin genel seyirinde “değerini kendisinden önceki sestem alan çarpma” tekniğini fazlasıyla kullandığı görülmektedir. Özellikle Sol (Gerdâniye) perdesinde, La (Muhayyer) perdesine yapılan çarpmaların yoğun kullanımının, bu eser özelinde yöre üslubunun aktarılmasında önem teşkil ettiği düşünülmektedir.

Glissando

Çiçek'in, “Barak Küçük Gelin” uzun hava icrâsında kullanmış olduğu “glissando” tekniği örnekleri aşağıda gösterilmiştir.



Görsel 6. Hacı Çiçek'in glissando tekniğini kullandığı örnek bölümler

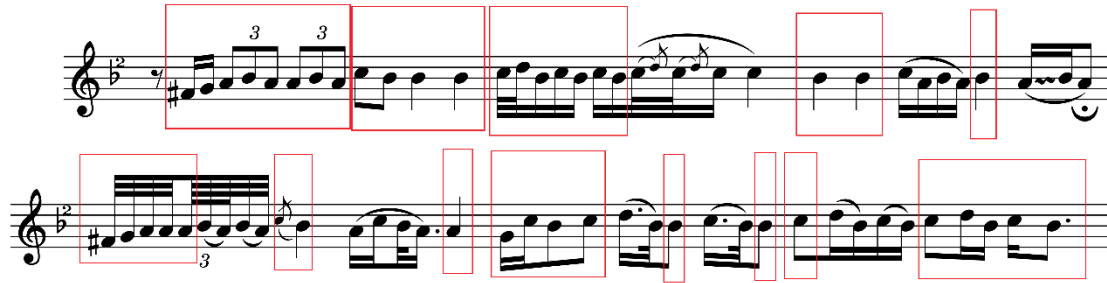
İcrâcının, yukarıdaki örnekte görüldüğü üzere glissando tekniğini, Do diyez (Nim Hicaz) ve karar sesi olan La (Muhayyer) perdeleri arasında kullandığı tespit edilmiştir. Karar sesi gösterilirken ve karar sesine varılmadan önce kullanılan bu tekniğin, bitiş hissini pekiştirmek amacıyla kullanıldığı düşünülmektedir.

3.2. Veled Bey

Hacı Çiçek'in, "Veled Bey" adlı uzun hava icrâsı incelendiğinde, icrâcının yay tekniklerinden; *detache* (ayrı yay) ve *legato* (bağlı yay), süsleme (sol el) tekniklerinden ise; çarpma, değerini kendisinden önceki sestem alan çarpma ve *glissando* tekniklerini kullandığı tespit edilmiştir.

Detache

Çiçek'in, "Veled Bey" uzun hava icrâsında kullanmış olduğu "detache" tekniği örnekleri aşağıda gösterilmiştir.

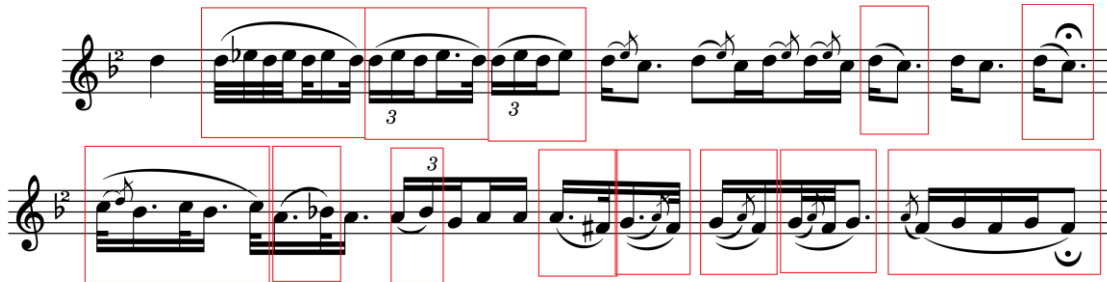


Görsel 7. Hacı Çiçek'in *detache* (ayrı yay) tekniğini kullandığı örnek bölümler

Uzun havanın giriş bölümünden alınan bu örnekte, icrâcının genel olarak *detache* (ayrı yay) tekniği kullanımını göze çarpmaktadır. Bu genellemenin icrânın tümüne yapılması mümkündür. İcrâcının yay hareketlerini ayrı kullanması, yöre üslubunun ortaya konması bağlamında sol el tekniği ile bağlantılı olduğu düşünülmektedir.

Legato

Çiçek'in, "Veled Bey" uzun hava icrâsında kullanmış olduğu "legato" tekniği örnekleri aşağıda gösterilmiştir.



Görsel 8. Hacı Çiçek'in legato (bağlı yay) tekniğini kullandığı örnek bölümler

İcrâcının, legato (bağlı yay) tekniğini icrânın genel seyirinde, tekrar eden perde ve motiflerde vurgulaması dikkat çekmektedir.

Çarpma

Çiçek'in, "Veled Bey" uzun hava icrâsında kullanmış olduğu "çarpma" tekniği örnekleri aşağıda gösterilmiştir.



Görsel 9. Hacı Çiçek'in çarpma tekniğini kullandığı örnek bölümler

İcrâcının, eserin genel seyirinde çarpma tekniğini nadiren kullandığı tespit edilmiştir.

Değerini Kendisinden Önceki Sesten Alan Çarpma

Çiçek'in, "Veled Bey" uzun hava icrâsında kullanmış olduğu "değerini kendisinden önceki sestene alan çarpma" tekniği örnekleri aşağıda gösterilmiştir.



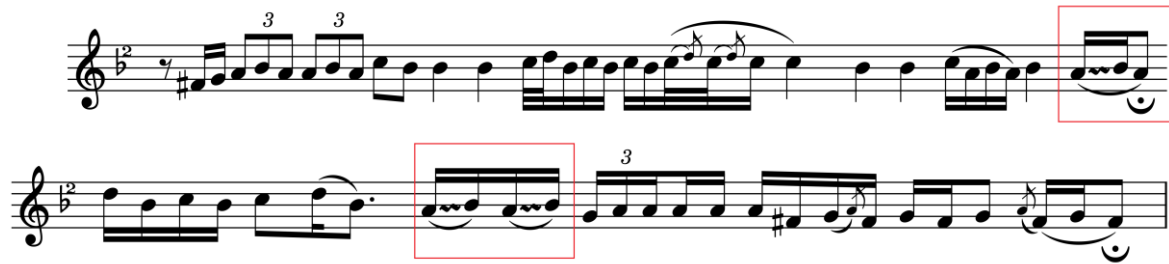
Görsel 10. Hacı Çiçek'in değerini kendisinden önceki sestene alan çarpma tekniğini kullandığı örnek bölümler

Yukarıda verilen örnekte, Re (Nevâ) perdesinden Mi (Hüseynî) ve Mi bemol (Nim Hisar) perdelerine yapılan değerini kendisinden önceki sestene alan çarpmalar dikkat çekmektedir.

Yöre üslubunun aktarımıyla ilişkili olduğu düşünüldüğünde, kullanım sıklığı değişiklik gösteren bu süsleme tekniğinin Veled Bey adlı uzun hava icrâsında birçok perdede kullanıldığı tespit edilmiştir.

Glissando

Çiçek'in, "Veled Bey" uzun hava icrâsında kullanmış olduğu "glissando" tekniği örnekleri aşağıda gösterilmiştir.



Görsel 11. Hacı Çiçek'in glissando tekniğini kullandığı örnek bölümler

İcrâcının, glissando tekniğini karar sesi olan La (Dügâh) perdesi civarında ki kalıplarda nadiren kullandığı tespit edilmiştir. Verilen örnek dışında eser içerisinde bu tekniğe pek rastlanmamıştır.

4. SONUÇ

Halk müziğinde üslupların oluşması yerel estetik değerlerin topluluk içinde benimsenmesi ile ilişkili bir konudur. Bir yöresel üslubun oluşmasında, yöre kültüründe belirginleşen, yöreye özgü "ortak beğeniler" in "taklit icrâlar" yoluyla belli bir kültür çevresinde yaygınlaşması başat etmendir (Ayyıldız, 2020:1292-1293). Yöresel üslup ve kişisel tavır bağlamında Ayyıldız ayrıca; "Yöreye ait bilinen bir eserin icrası esnasında icracı kendi tınısı, ritim anlayışı, süsleme anlayışı ve kimi zaman çok seslilik alışkanlığı/anlayışı ile yöresel üslup çatısı altında yörede icra edilen bu eserin yerleşmiş tını karakteri, ritmik kalıpları, yöresel çok seslilik özellikleri ve yörenin üslubunda yer edinen süsleme anlayışı arasında kurduğu bir uzlaşa ile ham melodik malzemeyi işler (Ayyıldız, 2020:1293)" ifadelerine değinmektedir.

Bu bilgiler ışığında, Hacı Çiçek'in yöresel üslup ve bireysel tavrının adeta bir uzlaşa ile işlendiği görülmektedir. Öyle ki Çiçek'in performansı esnasında görülen yay kullanımı (sağ el) ve

süsleme (sol el) anlayışındaki bütünlük, yetiştiği Barak yöresinde ön planda icrâ edilen zurna çalgısının, kemana kılavuzluk etmiş olduğunun da göstergesidir. Ayyıldız'ın da vurguladığı gibi yörenin melodik malzemesini ritmik kalıplarıyla, şahsına özgü süsleme anlayışıyla işlemektedir Hacı Çiçek.

İncelenen örnek icrâ kesitlerinden hareketle; özellikle belirli birçok perde ve motiflerde uygulanan, değerini kendisinden önceki sestten alan çarpma tekniğinin yöresel üslup anlayışına işaret edilebilir kullanım sıklığı dikkat çekmektedir. Bununla beraber Çiçek'in yine sıklıkla kullandığı bir başka teknik olan detache (ayrı yay) tekniğini; icrâsındaki çevikliğiyle bir diğer ifadeyle ajilite becerisiyle ürettiği motiflerde ve yöresel üslup ile bireysel tavrını harmanlayarak Barak yöresinin tınısal ayrıcalıklarını ortaya koyduğu süslemelerinde görmek mümkündür.

KAYNAKÇA

Ayyıldız, S. (2020). *Üslup, Tavır Kavramları ve İcra Teknikleri Çerçevesinde Türk Halk Müziğinde Süslemeler*, *İdil Dergisi*, 72 (09), 1292-1293.

Çiçek, H., Erdoğan, C. (2016). [Albüm Kitapçığı] *Barak Havaları: Arşiv Serisi I* [CD]. Ankara: ASC Stüdyo.

Dalmazzo, D. ve Ramirez, R. (2019). *Bowing Gestures Classification in Violin Performance: A Machine Learning Approach*, *Journal of Frontiers in Psychology*, (10), 4.

Duymaz, O. (2022). *Hacı Çiçek (Gâvur Hacı) 1952-2014, Adıyaman Kültür Sanat Edebiyat Dergisi*, (3), 30-32.

Eşigül, T. (2018). *Orta Anadolu Abdalları'nın Keman İcrâ Özelliklerinin Tespiti ve Kabak Kemane'ye Uyarlanması*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı, Ankara.

Gökhan, Ö. (2023). *Hacı Çiçek'in Barak Açışlarının Tespiti ve Kabak Kemane'ye Uyarlanması*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Müziği Anabilim Dalı, Ankara.

Gürel, Murat. (2016). *Hakkı Derman'a Ait Bayâti Keman Taksiminin Analizi, Rast Müzikoloji Dergisi*, 4 (3), 1378.

Hacıoğlu, M. E. (2009). *Gaziantep Yöresi Türkmenleri Barak Ağzı Uzun Havalarının Müzikal Analizi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anasanat Dalı, İstanbul.

Kırmızıgül, G. (2019). *Amik Ovası ve Barak Ovasında İcra Edilen Barak Havalarının İcra Ve Üslup Özelliklerinin Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Türk Musikisi Anasanat Dalı, İstanbul.

İnternet: Barak Küçük Gelin Uzun Hava İcrâsı. <https://www.youtube.com/watch?v=-DcXUJ3cXco>

İnternet: Veled Bey Uzun Hava İcrâsı. <https://www.youtube.com/watch?v=tApkPKHIt1Y>

EKLER**EK-1.** Hacı Çiçek'in Barak Küçük Gelin İcrâsının Notaya Aktarılmış Örneği: 1. Bölüm**BARAK KÜÇÜK GELİN**

Bölüm 1

İcrâci: Hacı ÇİÇEK
Notaya Alan: Ömer GÖKHAN

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings. The second staff starts with a measure rest and continues with a melodic line. The third staff features a sixteenth-note triplet. The fourth staff contains several triplet markings. The fifth staff has a triplet and a sixteenth-note triplet. The sixth staff includes a triplet and a sixteenth-note triplet. The seventh staff has a triplet and a sixteenth-note triplet. The eighth staff concludes the piece with a double bar line and a fermata over the final note.

EK-2. Hacı Çiçek'in Barak Küçük Gelin İcrâsının Notaya Aktarılmış Örneği: 2. Bölüm

BARAK KÜÇÜK GELİN

Bölüm 2

İcrâci: Hacı ÇİÇEK
Notaya Alan: Ömer GÖKHAN

7
6
3
4
6
3

EK-3. Hacı Çiçek'in Veled Bey İcrâsının Notaya Aktarılmış Örneği: 1. Bölüm**VELED BEY**

1. Bölüm

İcrâcı: Hacı ÇİÇEK
Notaya Alan: Ömer GÖKHAN

The musical score for Veled Bey, 1. Bölüm, is presented in 10 staves. The key signature starts with one flat (B-flat) and changes to two flats (B-flat and E-flat) at the beginning of the fifth measure. The time signature is 12/8. The score includes various rhythmic patterns, such as triplets and sixteenth notes, and features a key signature change from one flat to two flats in the fifth measure.

EK-4. Hacı Çiçek'in Veled Bey İcrâsının Notaya Aktarılmış Örneği: 2. Bölüm**VELED BEY**

2. Bölüm

İcrâcı: Hacı ÇİÇEK
Notaya Alan: Ömer GÖKHAN

The musical score for 'VELED BEY' 2. Bölüm is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of 10 staves of notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' below the notes) and slurs over groups of notes. The score ends with a double bar line and a final chord.

Başvuru Tarihi: 15.05.2024 / Kabul Tarihi: 18.07.2024 / Derleme Makale

KUZEY HİNDİSTAN NEFESİNİN MİSTİK SESİ: BANSURIEce SADIKOĞLU ÇİTÇİ¹**ÖZ**

Bu çalışmada, Kuzey Hindistan'a ait en eski enstrümanlardan biri olan bansuri (bambu flüt) incelenmiştir. Hintliler, eski çağlardan beri müziğin spiritüel gücü olduğuna inanmış ve bundan etkilenmişlerdir. Hintliler, müziğin ve enstrümanların kutsal bir kaynaktan geldiğine inanmışlardır. Hint klasik müziği içinde, hem tarihsel hem mitolojik anlam taşıyan bansuri, Tanrı Krishna ile özdeşleştirilmiş ve ölümsüz olarak kabul edilmiştir. Bu çalışmada Hindistan'da flütün tarihçesi incelenmiş, Hindistan tarihinde flütün yer aldığı kaynaklar araştırılmış, Hindustani müziğinin doğuşu hakkında bilgi verilmiştir. Bansuri; etimolojik olarak incelenmiş; enstrümanın yapım süreci, yapısal ve teknik özellikleri ve icra mekanizmasına yer verilmiştir. Bu çalışmanın oluşturulmasında Hintli yazarlara ait Hindistan klasik müziği enstrümanları ile ilgili kaynaklara, Hint müziği ve dünya müziği ile kaynaklara başvurulmuş; bansuri ve diğer üflemeli enstrümanlarla ilgili makaleler incelenmiştir. Altın çağını yaşadığı dönemde imparatorluk sarayında önemli bir yere sahip olan bansuri'nin Hint klasik müziğinde, yerini zamanla farklı enstrümanların almasına değinilmiş; virtüözler tarafından geliştirilen bansuri ile müziğe yeniden kazandırılma süreci anlatılmıştır. Bu çalışmanın amacı, bansuri'yi tarihsel, etimolojik, yapısal, teknik ve icra açısından incelemektir.

Anahtar Sözcükler: Bansuri, Flüt, Bambu Flüt, Hindustani Müziği, Kuzey Hindistan Müziği, Organoloji, Müzikoloji

¹ Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Lisans Öğrencisi
E-mail: ecesadikoglu@gmail.com
ORCID-ID: 0009-0002-1788-2065

THE MYSTICAL SOUND OF NORTH INDIAN BREATH: BANSURI

ABSTRACT

In this study, one of the most ancient musical instruments of North India, namely bansuri (bamboo flute) has been analyzed. Starting from the ancient period, Indians had believed in and impressed by the spiritual power of music. Indians believed that music and musical instruments had been originated from a divine source. Bansuri, with its historical and mythological significance in Indian classical music, had been associated with Lord Krishna and eternalized. In this study, the history of flute in India has been researched together with the historical sources of flute. Information on the birth of Hindustani music has been given. Bansuri has been researched in terms of etymology, construction, structural and technical features and performance. The sources of Indian authors about Indian classical musical instruments and the sources on Indian music and world music have been referred and articles on bansuri and other wind instruments been analyzed. The replacement of bansuri's prominent role in court music during its golden age in Indian classical music by other instruments and its revival process through the development of the instrument by virtuosos has been explained. The purpose of this study is to analyze bansuri in terms of history, etymology, structure, technic and performance.

Keywords: Bansuri, Flute, Bamboo Flute, Hindustani Music, North Indian Music, Organoloji, Musicology

GİRİŞ

Pek çok dans ve sanat formunun doğum yeri olan Hindistan’da müzik, M.Ö. 3000 yıl öncesine kadar uzanır. Hint müziği, dünyanın en eski müzik geleneklerinden biridir ve pek çok müzik türünün temelini oluşturur (Mondal, 2021, s.122). Hindistan’da müzik ve çalgıların kutsal bir kökenden geldiğine inanılır. Klasik Hint müziğinde, ülkenin felsefesi, mitolojik ve dinî köklerine dayanan yaklaşık 500 farklı enstrüman kullanılır. Dünyada notasyon sisteminin en erken geliŐtiđi yer olan Hindistan’da ağaç yaprakları, ilahiler ve dinî müzik metinlerini saklamıŐtır (Abrashev ve Gadjev, 2000, s.92).

Bu çalışmanın amacı, Kuzey Hindistan’a ait en eski enstrümanlardan biri olan *bansuri*’nin (bambu flüt) incelenmesidir. Hint klasik müziğinde en yaygın enstrümanlar arasında yer alan *bansuri*’nin (Arnold, 2000, s.582) analiz edilmesiyle enstrümanla ilgili merak uyandırmak ve enstrümanın müzikteki yeriyle ilgili farkındalık yaratmak amaçlanmıştır. Enstrümanın tarihçe, etimoloji, yapım süreci, yapısal ve teknik özellikleri ve icra mekanizması açısından incelenmesi çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır. Çalışmanın oluşturulmasında Hintli yazarlara ait Hindistan klasik müziği enstrümanları ile ilgili kaynaklara, Hint müziği ve dünya müziği ile ilgili kaynaklara, dünya enstrümanlarının yer aldığı kaynaklara başvurulmuş; *bansuri* ve diğer üflemeli enstrümanlarla ilgili makaleler incelenmiştir.

TARİHÇE

Yüzyıllar öncesine ait geçmişi ve antik çağdan itibaren yankılanan sesi ile *bansuri*, Hint müziğinde ayrı ve kutsal bir yere sahiptir. algıları dört kategoriye ayıran Hint müziğinde *Sushira Vadya* kategorisine (fleyerek çalınan borular) ve Hornbostel-Sachs sınıflandırmasında *Aerophone* sınıflandırmasına ait olan flüt; “znde üflemeli enstrümanların en sadesi olup, antik çağdan günümüze kadar her kültürde farklı formlarda yer almıştır. Eski zamanlardan beri edebiyatta ve efsanelerde flte çok fazla atıf yapılmıştır.” (Westbrook, 2003, s. 30)



Görsel 1. *Bansuri*²

“*Bansuri*” kelimesi Sanskritçe’den gelmekte olup, “baans” (bamboo) ve “sur” (müzik notası) kelimelerinden doğmuştur.

Hindistan’da flüt, “*bansuri*”nin yanı sıra, *algoza, bansi, kolalu, kolavi, kukhl, murali, nar, pava, pillankuzhal, pillangrovi, pulangoil, vanu ve vamsi* gibi isimlerle anılırdı (Kaur, M., Kaur, G., 2016, s. 66). Rigveda ve Hinduizm’e ait diğer Vedik metinlerde *nadi* ve *tunava* isimleriyle bahsedilmiştir. Hindistan’a ait erken dönem Ortaçağ metinlerinde *vam̐si* ismi geçerken, Ortaçağ Endonezya, Hint ve Budist sanatında; Java ve Bali’de yer alan 10. yüzyıl öncesine ait tapınak kazılarında, bu çalgının *wangsi* ya da *bangsi* olarak isimlendirildiği görülmüştür (Mondal, 2021, s. 123-124).

Flüt, *mridanga* ve *veena*’nın yanı sıra; Hindistan’ın en çok bilinen üç enstrümanından biri olmuştur (Krishnaswami, 1967, s. 60). Hindistan’ın tarihî zamanlarına ait heykeller ve mağara ve tapınak resimlerinden de flütün hem solo hem eşlikli performanslarda kullanılan en popüler ve yaygın enstrüman olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin, Hindistan’ın batısında bulunan Ajanta fresklerinde (M.Ö. 2) iki kadının flüt çaldığı görülmektedir. Bu flütler, uzunlukları sebebiyle modern klasik flüt ile benzerlik gösterir. Ayrıca, bu tasvirler; flütün hem solo, hem eşlik enstrümanı olarak Hindistan’ın eski çağlarında oldukça popüler olduğunu göstermektedir (Kasliwal, 2004, s. 71).

Bansuri benzeri flütler; Ellora, Amaravati, Gandhara ve Sanchi’de bulunan rölyeflerde, Jain tapınak resimlerinde ve rölyeflerinde yer alır. Hint Tanrısı Krishna tasvirlerinde flüte sıkça rastlanır. (Westbrook, 2003, s. 30). *Bansuri*, Tanrı Krishna ile bağından dolayı, *bansuri* Hint mitolojisinde ölümsüzleştirilmiştir (Kasliwal, 2004, s. 71). *Bansuri*, Tanrı Krishna’nın kutsal çalgısı olup, genellikle Krishna’nın Rasa lila dansı ile ilişkilendirilir. Bu efsanelerde *bansuri*, murali gibi farklı isimler de alabilir. Ancak, Şaivism gibi farklı geleneklerde de bu çalgının yaygın olduğu bilinir

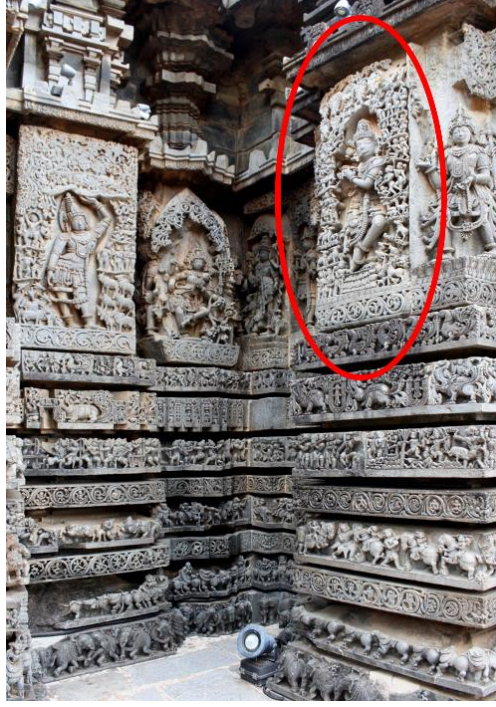
² Abrashev ve Gadjev, 2000, s. 94

(Mondal, 2021, s.124). *Bansuri*, Hint m¼ziđi tarihi ve mitolojisinde seçkin bir yere sahiptir (Mondal, 2021, s.123).



Görsel 2. Ajanta Freskleri ³

³ Lal, 2023, s. 38 <https://naadnartan.in/wp-content/uploads/2023/06/Shruti-Lal-1.pdf>



Görsel 3. Krishna *bansuri* çalarken (Hoysaleswara Tapınağı, Karnataka (12. yy)⁴



Görsel 4. Krishna Heykeli, Sri Mariamman Tapınağı, Singapur⁵

⁴ <https://www.khanacademy.org/humanities/art-asia/south-asia/x97ec695a:500-1100-c-e-deccan-and-south/a/hoysaleswara-temple-halebidu> (fotoğraf: Katherine E. Kasdorf; CC BY-NC-SA 4.0)

⁵ https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Sri_Mariamman_Temple_Singapore_amk.jpg



Görsel 5. Radha Krishna freski, Udaipur (14.yy'a ait)⁶

Hint edebiyatının en eski metinlerinden olan Veda metinlerinde, vina, venu ve mrdanga olmak üzere 3 adet enstrüman sınıfı bulunur. Bunlardan her biri belirli bir tanrı ile özdeşleştirilmiştir... Flüt (venu), Muralidhara (Flüt taşıyıcısı) olarak bilinen Tanrı Krishna'nın elinde görülür ve Tanrı Krishna'nın "gopi"ler (sütçü kızlar) ile aşkıdan bahseden hikâyelerde geniş yer alır. Bu sebeple, Krishna ve müziği romantik bir anlayış uyandırır. Bhagavata-Purana metninde belirtildiği üzere: "Krishna flüt çaldığı zaman, tüm dünya aşkla dolar, nehirler durur, taşlar ışıklanır, lotus çiçekleri titrer..." (Westbrook, 2003, s. 31)

Bharat'a atfedilen ve Hindistan'ın performans sanatlarıyla ilgili bilinen ilk kaynaklarından olan *Natya Shastra*'da (M.Ö. 500-M.S. 500) *bansuri* için kullanılan diğer isimler olan vansh ve venu'nun ilk sistematik tanımı yer alır. Burada yer alan tanım, 2000 yıl öncesinde bile enstrümanın ve tekniğinin

⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Radha_Krishna

oldukça gelişmiş ve sistematize edilmiş olduğunu gösterir (Kasliwal, 2004, s. 71-72). “Shastra’da flüt, antik tiyatro orkestrasının bir parçası olarak yer almıştır.” (Westbrook, 2003, s. 31)

Flütün yer aldığı bir diğer önemli kaynak da 13. yüzyıla ait *Sagneet Ratnakara*’dır. Bu kaynakta, *bansuri*’ye verilen isimlerden biri olan *vanshi*’nin oldukça detaylı bir tanımı yer almıştır. Flütün yapım süreci, malzemeleri (bambu, ahşap, fildişi, sandal ağacı, bakır, gümüş gibi), uzunluğu ve delik sayılarına göre oluşan flüt çeşitlerinden bahsedilmiştir; *pava*, *pavika* ve *murli* çeşitlerine referans verilmiştir. Hindistan’da yatay çalınan flüt, dikey çalınan flütten daha yaygın kullanılmıştır...*Sagneet Ratnakara*, Hindistan’ın eski çağlarından beri sağa doğru tutulan ve çalınan flüt yerine, icracıyı çalgıyı solda tutması şeklinde yönlendirmiştir (Kasliwal, 2004, s. 71-72).

Ayrıca, Akbar zamanında doğan ve gelişen Vaishnava mezhebinin Ashtha Chhap müritlerine ait sekiz şiirde, *bansuri*, *vanshi* ve *murli*’ye pek çok referans vermiştir. Şairlerin Lord Krishna’ya olan bağlılıklarından dolayı *bansuri*, 16. yüzyılda Ashta Chhap şiirlerinde geniş yer almıştır (Kasliwal, 2004, s. 73).

12. Yüzyıl’dan İtibaren Hindustani Müziği ve Bansuri

12. ve 16. yüzyıllar arasında, Hint klasik müziği ikiye ayrılmış; Güney Hindistan’da Karnatik ve Kuzey Hindistan’da Hindustani olmak üzere iki farklı müzik sistemi gelişmiştir (Abrashv ve Gadjev, 2000, s. 92). Bu iki sistem ortak özelliklere sahip olsa da önemli farklılıklar taşır. Bu durum, Güney ve Kuzey Hindistan’ın sahip olduğu siyasî tarih, dil ve yerel kültür farklılıklardan kaynaklanır (Bakan, 2012, s. 122).

12. yüzyıl ile başlayan dönem Hindistan’da müzik ve müzik enstrümanları açısından bir dönüm noktası olarak nitelendirilir... Kuzey Hindistan müziği, Akbar’ın hükümdarlığı döneminde (1542-1605) altın çağını yaşamıştır (Krishnaswami, 1967, s. 28). 1700’lerin başına kadar Moğol hakimiyetinde kalan Kuzey Hindistan’da, Akbar ve Şah Cihan gibi Moğol hükümdarlar tarafından Arabistan’dan mimarlar, yazarlar ve ressamlar getirilmesiyle İslamiyetle etkileşim sağlanmış, böylece Hindustani müziğinin doğmasına zemin hazırlanmıştır (Titon, Cooley, Locke, Rasmussen, Mendell, 2009, s.184). Hindustani müziği, Pers müziğinden etkilenmiş ve onun pek çok unsurunu

benimsemiştir. Bu durum, Hindustani müziğinin özellikle İran'dan gelen Müslüman prenslerin saraylarında gelişmiş olmasının doğal bir sonucudur (Abrashev ve Gadjev, 2000, s. 92).

Flüt, 16. yüzyıla kadar Hindistan'da hem dinî, hem din dışı müzikte kullanılmıştır (Mondal, 2021, s. 123). Hindustani müziğinde 16. yüzyıldan sonra klasik müzik enstrümanı olarak *bansuri*'nin yeri, halk müziği ile sınırlanmıştır. Müzikolog Pandit Ahobala'nın 17. yüzyıla ait, Hindustani müzik sistemiyle ilgili eseri olan *Sangita Parijaat* içinde, pek çok üflemeli çalgının tanımı yer almıştır. *Bansuri* ve *vanshi*'nin detaylı tanımlarının yer aldığı önceki metinlerin aksine, *Sangeet Parijaat* çift kamışlı enstrümanlara daha çok önem vermiştir. Bu durum, *bansuri*'nin Hindistan klasik müziği içindeki üstün pozisyonunu devam ettiremediğini ve çift kamışlı enstrümanların klasik müzikte daha popüler hale geldiğini göstermektedir.

18. ve 19. yüzyıllarda Hindustani müziğinin önemli temsilcilerinden Tansen'den sonra gelen müzisyenler; hem vokal, hem enstrümantal müzik üzerinde etkili olmuştur. Bu müzisyenlerin sadece *rebab* ve *vina*'ya önem vermelerinden dolayı, *bansuri* klasik müzik sahnesinden çekilmiştir (Kasliwal, 2004, s. 73-74).

Başlangıçta, bir halk enstrümanı olarak, dansa eşlik etmek için kullanılan *bansuri*, ancak 20. yüzyılda Hint klasik müziğinde, tabla ve tambor ile birlikte kullanılmaya başlanmıştır (Mondal, 2021, 123). Sitar ve *vina*'nın yanı sıra *bansuri*, Hint klasik müziğinde en yaygın kullanılan enstrümandır (Arnold, 2000, s. 582). Virtüözlerin etkisiyle birlikte, *bansuri*'nin de içinde bulunduğu, önceden halk müziği için uygun olduğu düşünülen enstrümanlar, klasik geleneğe uygun icra edilmeye başlanmıştır. 20. yüzyılda icracılar, şimdiye kadar klasik icracıların alanına ait olduğu düşünülen ifade genişliğine bu enstrümanın da sahip olduğunu göstermişlerdir. Örneğin, Hariprasad Chaurasia'nın flütü, kayıtlarda ve filmlerde yer alan halk melodilerinin etkisiyle, pek çok kişiye göre Hindistan'ın mükemmel sesi olarak görülür. Chaurasia, sonradan konser sahnelerine çıkan uluslararası bir figür haline gelmiştir (Ruckert, 2004, s. 77-78). Pannalal Ghosh, 1950'lerde *bansuri*'nin konser sahnelerine çıkmasını sağlamıştır. (Garland, s.340) Hayata geçirdiği *bansuri* tasarımıyla, *bansuri*'yi gelişmiş bir konser enstrümanı seviyesine çıkararak, performans stilini geliştirmeyi amaçlamıştır (Westbrook, 2003, s.32).



Görsel 6. Ronu Majumdar (*bansuri* icracısı), Jaipur 1992⁷

BANSURİ YAPIMI

Bansuri yapımı karmaşık bir süreçtir. Çalgının yapımında kullanılan bambunun pek çok özelliğe sahip olması gerekir. Bambu; ince duvarlı ve tek tip dairesel bir enine kesite sahip, uzun boğumlu olmalıdır. (Kaur, M., Kaur, G., 2016, s. 65). Yarıkları arasında geniş boşluk olan geniş kesitli bambu kullanılmalıdır.⁸ Tüm bu özelliklere sahip bambu saplarını bulmanın zorluğu sebebiyle, “iyi” *bansuriler* hem pahalıdır, hem de az bulunur. Uygun bambu türleri (*Pseudostachyum* gibi) Kuzeydoğu Hindistan’ın Assam, ve Kerala ormanlarında bulunur (Kaur, M., Kaur, G., 2016, s. 65).

⁷ Arnold, 2000, s. 340

⁸ <https://saxonianfolkways.wordpress.com/tag/bansuri/> (Chandrakausika, 2014)



Görsel 7. Pseudostachyum (bambu türü)⁹

Bambu, yağmurlu dönem sonrası kesilir ve aylar boyunca kurumaya bırakılır. Bambu temizlendikten sonra bir ucu kapatılır ve delikler kızgın demir çubukla oyulur. Sesin kalitesini olumsuz etkileyebileceğinden, delme işlemi yapılmaz. Ağız deliğinin oluşturulmasından sonra, parmak delikleri ağız deliğinin perdesine göre oluşturulur. Ton deliklerinin çapı uygun şekilde ayarlanır. Enstrümanın atlamasını ve kurumasını önlemek amacıyla, hardal ya da hindistan cevizi gibi yağlar i kısıma uygulanır. Enstrüman, genellikle icracının kendisi tarafından yapılır. Ancak Kaliforniya’da bulunan Ali Akbar Khan Hint Klasik Müzik Okulu’nda, Hindistan’ın profesyonel icracıları tarafından sipariş edilen flütler yapılmaktadır.¹⁰ Fildişi, cam elyafı ve çeşitli metallere yapılan modern tasarımlar da mevcuttur (Mondal, 2021, s. 123).

⁹ <https://www.bambooinfo.in/species/db/pseudostachyum-polymorphum.asp>

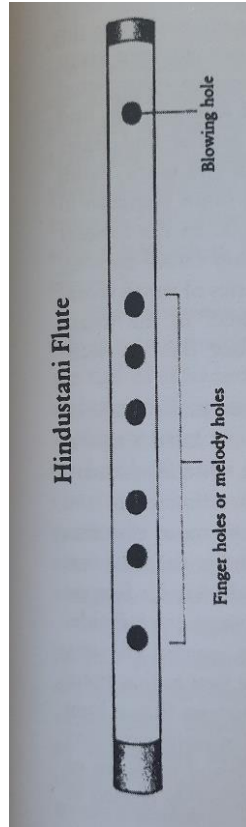
¹⁰ <https://saxonianfolkways.wordpress.com/tag/bansuri/> (Chandrakausika, 2014)

ENSTRÜMANIN YAPISAL ve TEKNİK ÖZELLİKLERİ

Yüzyıllar boyunca flütün morfolojisi hemen hemen sabit kalmıştır. Enstrüman, genellikle standart bir boru şeklinde bambudan yapılan silindirik bir tüpten oluşur. Uzunlukları ve delik sayıları farklılaşan flüt çeşitleri vardır (Krishnaswami, 1967, s. 61). *Bansuri* uzunluğu murali'de olduğu gibi 30 cm'den kısa uzunluktan, shankha *bansuri*'de olduğu gibi 100 cm uzunluğa kadar kadar çeşitlilik gösterir (Kaur, M., Kaur, G., 2016, s. 66). Tüpün bir ucu kapalıdır.

Flütün sesi ve icrası tüpün çapı ve ton deliklerinin ölçüsüne göre farklılık gösterir. Dar tüpe sahip flütler daha yumuşak ses üretir ve yüksek oktavdaki sesleri daha kolay çıkarırken; geniş tüpe sahip flütler daha kalın ses üretir ve alt oktavdaki sesleri çıkarabilir. Aynı büyüklüğe sahip olmayan ton deliklerinin bulunması durumunda, seslerin ton dağılımı eşit değildir. Aynı büyüklükte olmayan ton deliklerine sahip enstrümanlarda, bir notadan diğerine geçerken ton değişebilir. Küçük ton delikleri *cross fingering*¹¹ tekniği için daha elverişliyken, büyük deliğe sahip flütler, deliğin yarım kapatılması için daha uygundur (Pimentel, 2009, s. 18).

¹¹ Cross fingering: Üflemeli enstrümanlarda, açık olan ilk deliğin altındaki bir veya daha fazla deliğin kapatılmasıyla uygulanan bir tekniktir. <https://pub.dega-akustik.de/ISMA2019/data/articles/000024.pdf> (Adachi, 2019, s. 171)



Görsel 8. Hindustani flüt (*Bansuri*)¹²

Uzun flütler zengin ve derin bir sese sahipken, kısa flütlerin sesi daha parlak ve yüksek perdedir. Ağız deliğine ek olarak, düz şekilde hizalanmış genellikle 6 delik bulunur; ancak bazen icracı ekstra bir delik açarak toplam delik sayısını 8'e çıkarabilir. Geleneksel flütlerde ve tapınak heykellerinde 6 adet delik bulunur. Ucu kapalı olan enstrümanın, kapalı ucundan birkaç santimetre uzaklıkta üfleme deliği bulunur. Geleneksel tasarımlarda mekanik anahtarlar bulunmaz. Bu sebeple, icracı parmak deliklerini kullanarak ses çıkarır (Mondal, 2021, s. 123-124). *Bansuri*, insan sesinin aralığına yakın olacak şekilde, 2.5 oktavlık ses aralığına sahiptir (Krishnaswami, 1967, s. 61).

*Bansurin*in icrası yerde bağdaş kurup oturarak ve gövdeyi dik, başı yukarıda tutarak gerçekleşir. Bu oturuş şekli, icracının akciğerlerine daha çok hava dolmasını ve daha iyi üflemesini sağlar. Üflemede tutarlılık ve devamlılık oluşturur. İcraçı, en etkili tonu yakalamak için enstrümana en uygun olacak oturma açısını kendisi belirlemelidir. Nefesin kontrol edilmesiyle farklı ses modülasyonları elde

¹² Kasliwal, 2004, s. 71

edilir. Enstrüman sağa ya da sola doğru yatay bir şekilde tutularak çalınır. Dil ve boğazın yardımıyla havanın çarpması sağlanır.

Enstrümanın sağa doğru tutulması durumunda, öncelikle sol el, yüze yakın olacak şekilde çalgıya yerleştirilir, başparmak çalgıyı avuçtan tutacak şekilde destekler, avuç içe dönük, baş parmak düz ve ton deliğine doğru açılı tutulur. Sol elin ilk üç parmağı ilk üç deliğin üzerine yerleştirilir. İkinci olarak, sağ el yüzden daha uzak olacak şekilde yerleştirilir. Avuç dışa dönük, parmaklar düz, bazen delikleri kapatmak için parmak uçları ya da parmak kemiği kullanılır. Sağ elin serçe parmağı, yedinci ton deliğine ulaşmak için elden dışarı doğru bir açı yapmalıdır.



Görsel 9. *Bansuri*'de ellerin pozisyonu¹³

İcracının ellerinden birisi kendisine dönük iken, uzakta olan ikinci elin avucu dışarıya dönük tutulur. Her iki elin de ilk üç parmağı delikleri kapatmak için kullanılır. İcra esnasında mikrotonal süslemeler ve kaydırmalar sık sık kullanılır. Kolun dirsek ile bilek arasında kalan kısmı ile elin hizalı tutulması ve birlikte çevrilmesi ile yedinci ton deliğine ulaşılabilir.¹⁴ Hint müziğinin inceliğini ve karmaşıklığını sergileyebilmek için parmaklar, parmak deliklerine direkt temas etmelidir. Bu

¹³ Kaur, M., Kaur, G., 2016, s. 66

¹⁴ <https://saxonianfolkways.wordpress.com/tag/bansuri/> (Chandrakausika, 2014)

bakımdan, Hint flütlerinin icrası, Batı müziğinde kullanılan flüt icrasından farklılık gösterir (Mondal, 2021, s. 124).

İcracı, ağız deliğine üfleyerek borunun içindeki havanın titreşimini sağlar. Ses rengi oldukça değişkendir. Birinci oktavin ses kalınlığı, klarinet sesi ile karışmasına neden olabilir. İkinci oktav yumuşak ve temiz; üçüncü oktav canlıdır. İcracı, ton deliklerini parmakları ile kısmî olarak açıp kapatarak farklı ses aralıkları elde eder (Krishnaswami, 1967, s. 61).

Kasliwal'a göre, *bansuri*, Hint klasik müziğinin hemen hemen bütün süslemelerini yapabilen, mükemmel seviyede icra edebilen bir çalgıdır (Kasliwal, 2004, s. 70). *Vina* gibi diğer enstrümanlar, *bansuri*'ye göre akort edilir. *Bansuri* geleneğinde karakteristik olarak kullanılan teknikler; parmakların ton deliklerini açmak ve kapatmak için yuvarlanmasıyla elde edilen *glissando*, ton deliklerinin kısmen kapatılmasıyla elde edilen *mikro ton*¹⁵ kullanımı ve mikro ton tremolo olarak bilinen *andolan*'dır (Pimentel, 2009, s. 25).

Önde gelen *bansuri* virtüözlerinden olan Pannalal Ghosh (1911-1959), 20. yüzyılın başlarında, klasik müzik sahnesinden çekilen *bansuri*'nin yeniden doğmasını sağlamıştır. Pannalal Ghosh'tan önceki dönemde *bansuri* yaklaşık 30 cm uzunluğa ve 1,5-2 cm çapa sahipti. 6 deliği vardı, klasik müzik yerine halk müziği ve hafif müzikte kullanılıyordu. Hindustani müziği için uygun olmayan bu flüt formu, Pannalal Ghosh tarafından geliştirilerek klasik müziğe uygun hale getirilmiştir. Geliştirilen bu yeni flütün boyu daha uzun, çapı daha geniştir. Daha geniş 6 deliğe sahiptir ve ek bir delikle alt oktavdan *teevra madhyam* çalabilmektedir. Oktav genişliği 2'den 2,5'a çıkmıştır, mikro tonları çalabilmektedir ve derin bir tona sahiptir. Pannalal Ghosh, yeni flüt ile hem yavaş, hem hızlı hareket etmeyi sağlayacak yeni bir parmak hareketi stili geliştirmiştir. Pannalal Ghosh'un kullandığı standart flüt 75 cm uzunluğunda ve 2.7 cm çapındadır. Flütün orkestral müziğe girmesini sağlayan, enstrümanın kapsamını genişleterek statüsünü yükselten Pannalal Ghosh tarafından geliştirilen tasarım, diğer icracılar tarafından da benimsenmiştir.

İracılar, kendi ihtiyaçlarına uyacak şekilde flütlerine modifikasyonlar yapmaktaydı. Bunların içinde en yenilikçi olanı, Raghunath Seth (1931-2004) tarafından bambu anahtarın getirilmesidir. Diğer

¹⁵ Mikro ton: Yarım perdeden daha küçük aralıklar (Abrashv ve Gadjev, 2000, s.92)

önemli virtüözler arasında yer alan Devendra Murdeshwar (1923-2000) ve Vijay Raghav Rao (1925-2011), Pannalal Ghosh'un stilinden etkilenmişlerdir. (Kasliwal, 2004, s. 74-78)



Görsel 10. *Bansuri* icracısı Hariprasad Chaurasia¹⁶



Görsel 11. Pannalal Ghosh¹⁷

¹⁶ <https://www.hariprasadchaurasia.com/>

¹⁷ <https://saxonianfolkways.wordpress.com/tag/bansuri/> (Chandrakausika, 2014)

BANSURİDE PARMAK POZİSYONLARI

Hint müziğinde swara sesleri içeren Bhatkande notasyonu kullanılmaktadır. Hint müziğinde gam, Sanskritçe isimleri SA RĪ GA MA PA DHA NĪ olan yedi sesin peş peşe dizilmesi ile oluşur. Bu şekilde dizilen yedi ses majör bir gam meydana getirir. Bu gamın her notasından başlayarak çeşitli gamlar kurulabilir. Hint müziğinde gamlar, oktavlar halindedir (Say, 1985, 608). Swara sesleri Batı'da kullanılan solfej sistemiyle benzerlik gösterir. Batıda kullanılan solfej sisteminin karşılığı, Hindistan'da sargam olarak adlandırılır.¹⁸

S	sa	sadja	स	C
r	re	komal rishab	रि	D ^b
R	re	shuddh rishab	रि	D
g	ga	komal gandhar	ग	E ^b
G	ga	shuddh gandhar	ग	E
m	ma	shuddh madhyam	म	F
M	ma	tivra madhyam	म	F [#]
P	pa	pancham	प	G
d	dha	komal dhaivat	ध	A ^b
D	dha	shuddh dhaivat	ध	A
n	ni	komal nishad	नि	B ^b
N	ni	shuddh nishad	नि	B

Görsel 12. Nota isimleri ve nota isimlerine karşılık gelen perdeler¹⁹

Aşağıdaki görsel, *bansurinin* diyatonik parmak pozisyonlarını göstermektedir. Sa (Do) sesi ilk üç parmak deliğinin kapatılmasıyla elde edilir. Shuddh (pure) Ma ve yarım ses kalınlaşan diğer notalar (Komal Re, Komal Ga, Komal Dha and Komal Ni), alt kısımda birbirine bitişik olan deliklerin gerekli kısmının açılmasıyla elde edilir.

7 deliğe sahip bir *bansuride*, orta ve ortanın yukarısındaki oktavda bulunan Tivra Ma, tüm deliklerin kapatılması ya da açılmasıyla elde edilir. Tüm deliklerin kapatılması durumunda, baş parmak deliği, düzgün bir entonasyon sağlamak amacıyla açılır.

¹⁸ <https://saxonianfolkways.wordpress.com/tag/bansuri/> (Chandrakausika, 2014)

¹⁹ Ruckert, 2004, s. 11

Notanın altında bulunan çizgi, notayı yarım ses kalınlaştırır. Nota, *komal swar* ismini alır.

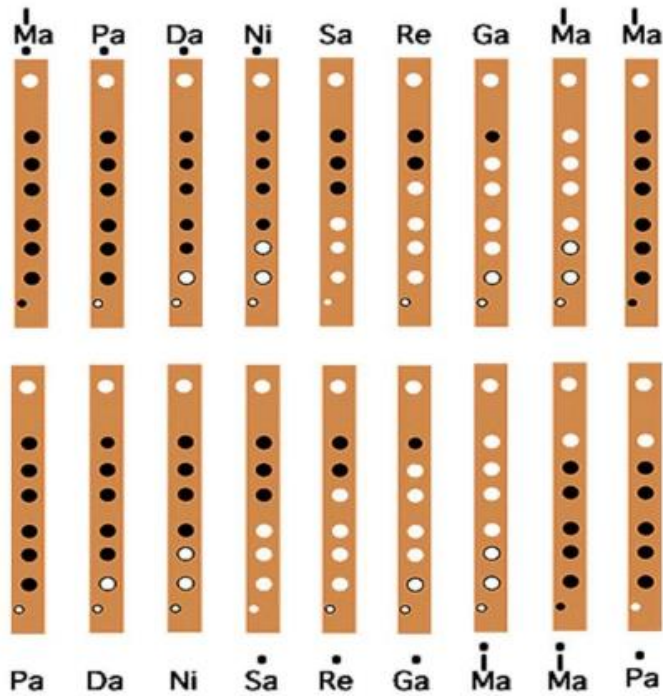
∴ Re, Ga, Dha,

Notanın üzerinde yer alan dikey çizgi, notayı yarım ses tizleştirir. Nota, *Tivra Ma* ismini alır. ⁱMa

Notanın altında yer alan nokta, notanın orta do notasının altındaki oktavda bulunduğunu gösterir.

Notanın üzerinde yer alan nokta, notanın orta do notasının üstündeki oktavda bulunduğunu gösterir.

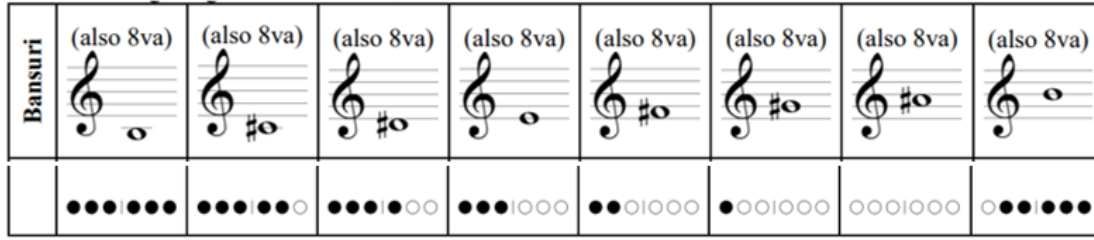
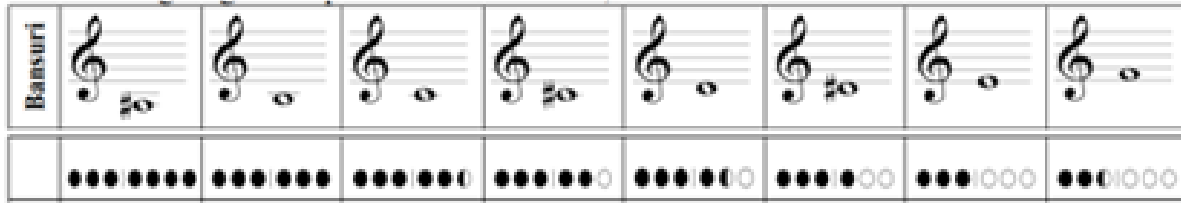
(Mondal, 2021, s. 124-125)



Görsel 13. *Bansuri*'de kullanılan parmak pozisyonları²⁰

Bansuri, ilk üç deliğin kapatılmasıyla elde edilen sese göre adlandırılır. Örneğin, 6 delikli bir flüt ilk üç ton deliğinin kapatılmasıyla sol sesi elde ediyorsa, sol flüt ismini alır. (Pimentel, 2009, s. 17)

²⁰ Mondal, 2021, s. 124

Görsel 14. Temel dizide parmak pozisyonları (Mi Bansuri için)²¹Görsel 15. Kromatik dizide parmak pozisyonları (Mi Bansuri için)²²

SONUÇ

Flüt, antik çağlardan itibaren Hint müziğinde önemli bir yere sahip olmuştur. Hindistan'da hem tarihsel hem mitolojik anlam taşıyan *bansuri*, Tanrı Krishna ile özdeşleştirilmiş, ölümsüz olarak kabul edilmiştir.

Hindistan'ın tarihî zamanlarına ait heykellerinden, mağara ve tapınak resimlerinden de flütün yaygın ve popüler bir enstrüman olduğu anlaşılmaktadır. Hint edebiyatının en eski metinlerinden olan Veda metinlerinde flüt yer almaktadır. Hindistan'ın performans sanatlarıyla ilgili bilinen ilk kaynaklarından olan *Natya Shastra*'da (M.Ö. 500-M.S. 500) *bansuri* için kullanılan diğer isimler olan *vansh* ve *venu*'nun ilk sistematik tanımı yer alır. Flütün yer aldığı bir diğer önemli kaynak olan 13. yüzyıla ait *Sagneet Ratnakara*'da, *bansuri*'ye verilen isimlerden biri olan *vanshi*'nin oldukça detaylı

²¹ https://getd.libs.uga.edu/pdfs/pimentel_bret_r_200905_dma.pdf , Pimentel, 2009, s. 22

²² https://getd.libs.uga.edu/pdfs/pimentel_bret_r_200905_dma.pdf , Pimentel, 2009, s. 23

bir tanımını yer almıştır. Ayrıca, Vaishnava mezhebinin Ashtha Chhap müritlerine ait sekiz şiirde, *bansuri*'ye pek çok referans verilmiştir.

Bansuri; 1700'lerin başına kadar Moğol hakimiyetinde kalan Kuzey Hindistan'da, Moğol hükümdarlarının sarayında gelişen Hindustani müziğinin önde gelen enstrümanlarından biri olmuştur. 19. yüzyılda klasik müzik sahnesinden çekilmeye başlamış; 20. yüzyılda virtüözler sayesinde, bir sahne performansı enstrümanı haline gelmiştir. Özellikle, Pannalal Gosh tarafından geliştirilen tasarımla *bansuri*, kaybettiği statüsüne yeniden ulaşmıştır.

Karmaşık bir yapım sürecine sahip olan çalgı, Hint klasik müziğinin hemen hemen bütün süslemelerini yapabilen mükemmellikte kabul edilmektedir.

KAYNAKÇA

Abrashev B, Gadjev V. (2000). *The World Atlas of Musical Instruments*. Potsdam, Germany: H.f.ullmann

Arnold, A. (2000). *The Garland Encyclopedia of World Music Volume 5, South Asia: The Indian Subcontinent*. New York: Garland Publishing, Inc.

Bakan, M. B. (2012). *World Music, Traditions and Transformations*, Second Edition, New York: McGraw Hill

Kasliwal, S. (2004). *Classical Musical Instruments*. New Delhi: Rupa

Kaur, M., Kaur, G. (2016). Technology Contribution in Flute/Bansuri Music Enlargement [Flüt/Bansuri Müziğinin Genişletilmesinde Teknoloji Katkısı] *International Journal of Technology & Engineering*, ISSN 2455-9121

Krishnaswami, S. (1967). *Musical Instruments of India*, India: Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India

Mondal, R. (2021). Contribution of Pandit Hariprasad Chaurasia in North Indian Flute [Pandit Hariprasad Chaurasia'nın Kuzey Hindistan Flütüne Katkısı] *International Journal of Multidisciplinary Educational Research, Cilt: 10, Sayı: 8(7)*, 122-125

Ruckert, G. E. (2004). *Music In North India, Experiencing Music, Expressing Culture*, New York: Oxford University Press Inc.

Say, A. (1985). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Sanem Matbaası

Titon, J.T., Cooley, T.J., Locke, D., Rasmussen, A.K.S., Mendell, J. (2009). *World of Music: An Introduction To The Music of World's Peoples*. Belmont, California : Schirmer/Cengage Learning

Westbrook, P. (2003). The Bansuri and Pulangoil, Bamboo Flutes of India [Bansuri ve Pulangoil, Hindistan'ın Bambu Flütleri] *The Flutist Quarterly*, Spring

İNTERNET KAYNAKLARI

Adachi, S. (2019). Proceedings of ISMA 19, International Symposium on Music Acoustics, Physical Principle of Pitch Bent By Cross Fingering, <https://pub.dega-akustik.de/ISMA2019/data/articles/000024.pdf> URL adresinden 01.07.2024 tarihinde alınmıştır.

Chandrakausika, R. (2014). Pannalal Gosh: The Seventh Hole of Madhyama, Saxonian Folkways, A World's Heritage of Native Music <https://saxonianfolkways.wordpress.com/tag/bansuri/> URL adresinden 01.07.2024 tarihinde alınmıştır.

Khan Academy. (t.y.) Erişim: 01.07.2024 <https://www.khanacademy.org/humanities/art-asia/south-asia/x97ec695a:500-1100-c-e-deccan-and-south/a/hoysaleshvara-temple-halebidu>

Lal, S. (2023). Portrayal of Music and Dance in Ajanta Murals [Ajanta Duvar Resimlerinde Müzik ve Dansın Tasviri] *Naad-Nartan Journal of Dance & Music*, Cilt: 11, Sayı:1 <https://naadnartan.in/wp-content/uploads/2023/06/Shruti-Lal-1.pdf> URL adresinden 01.07.2024 tarihinde alınmıştır.

Pandit Hariprasad Chaurasia. (2004). Erişim: 01.07.2024, <https://www.hariprasadchaurasia.com/>

Pimentel, B. (2009). *Woodwind Doubling On Folk, Ethnic and Period Instruments in Film and Theater Music: Case Studies and a Practical Manual by Bret Pimentel*. (A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree) [Film ve Tiyatro Müziğinin Halk, Etnik ve Dönem Enstrümanlarında Tahta Nefeslilerin İki Katına Çıkması: Bret Pimentel'in Vaka Analizleri ve El Kitabı (Georgia Üniversitesi Fakültesi'ne Teslim Edilen Kısmen Tamamlanmış Bitirme Tezi] Graduate Faculty of The University of Georgia, Athens, Georgia, https://getd.libs.uga.edu/pdfs/pimentel_bret_r_200905_dma.pdf URL adresinden 01.07.2024 tarihinde alınmıştır.

Pseudostachyum Polymorphum. (t.y). Erişim: 01.07.2024,
<https://www.bambooinfo.in/species/db/pseudostachyum-polymorphum.asp>

Radha Krishna. (t.y). Erişim: 01.07.2024, https://en.wikipedia.org/wiki/Radha_Krishna.

Tri Mariamman Temple Singapore. (2011). Erişim: 01.07.2024,
https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Sri_Mariamman_Temple_Singapore_amk.jpg