

YEGAH

Musicology Journal

e-ISSN: 2792-0178

DOI: 10.51576

Founder and Editor-in-Chief

Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA

Issue Editor

Assoc. Prof. Dr. Ali BİLİCİ

Volume VII - Issue 4

December /2024

TOKAT / TÜRKİYE

Yegah Musicology Journal

International Peer-Reviewed Journal

Founder and Editor-In-Chief

Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa University

Issue Editor

Assoc. Prof. Dr. Ali BİLİCİ
Amasya University



e-ISSN:2792-0178

Volume VII. Issue 4
31 December 2024

Tokat / Turkiye

Yegah M¼zikoloji Dergisi

Uluslararası Hakemli Dergi

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

Sayı Editör¼
Doç. Dr. Ali BİLİCİ
Amasya Universitesi



e-ISSN:2792-0178

Cilt VII. Sayı 4
31 Aralık 2024

Tokat / Turkiye

Editor's Note

Dear readers of Yegah Musicology Journal and valuable researchers; We are very excited to present you the December issue of our journal, which is published four times a year in March, June, September and December. Our journal, which has continued to increase its scientific quality since its inception, has been scanned in Scopus citation index since June 2022 as well as many important indexes.



There are twenty-five research articles in our December issue, each one more precious than the other, and one systematic review and meta-analysis article. Seven of these articles are about Traditional Turkish Music composers, works, performers and detailed analysis of these works and performances. The titles of our articles on Traditional Turkish Music are as follows: “*Journal of Fasil in The 21st Century*”, “*Tradition And Innovation in The Representation Of İhsan Özgen’s Classical Kemençe Performances*”, “*In The First Half Of The 20th Century, Style And Attitude in Classical Turkish Music Violin Performance*”, “*Neşet Ertaş’s Fingerprint in The Hicaz Makam Scale, Scale: Pitch/Frequency Analysis*”, “*Anthems Composed By Classical Turkish Music Composers: Makâm And Form Analyses Of Two Sample Anthems*”, “*Functionalism Perspective: Âşık Veysel’s Songs And Musical Analyses*”, “*An Analysis of Aesthetic Elements in Classical Turkish Music: A Study On Şevkî Bey’s Compositions in The Hicaz Maqam*”.

“*The Role of Art in Formal and Non-Formal Education: Preserving Cultural Heritage in Multicultural Societies with The Lebanese Model*”, “*Music in Teaching Turkish As A Foreign Language: Trends in Graduate Theses*” and “*Musical Characteristics Of The Western Flute Integration Into Chinese Music: A Focus On Little Fish Pink Cheeks Song*” offer current, international and interdisciplinary perspectives in the field of Music Education.

It is possible to summarize our articles in which composition, interpretation, music technologies, organology and many other different subjects in the field of music are examined and analyzed in depth as follows: “*An Actor in the Interaction of Traditional Music and Contemporary Music: Miam*”, which discusses the Music Advanced Research Center (MIAM), which has an important position in music research in our country, from a historical perspective and informs the reader by presenting examples of some of the center's remarkable projects; “*The Evolution of Loudness in Music Production from the 1990s to the The First Quarter Of The 21st Century*”, which focuses on a reflection of the changing and developing technology in the field of Music Technologies in the past decades; aiming to contribute to those interested in the violin instrument both culturally and in terms of performance, “*Suggestions For Performing Felix Mendelssohn’s Violin Sonata in F Minor Op.4*”; “*Zulfiya*” Libretto By Uzbek Poet Omon Matjon”, which brings back an opera libretto that is about to be forgotten; “*The Expressionist Aspect Of Maurice Ravel Reflected in His Compositional Language: Gaspard De La Nuit*” in which his piece, composed for piano and interpreted by virtuoso pianists, is analyzed from an expressionist point of view; “*Interdisciplinary Interactions in Art: Arnold Schoenberg and Vassily Kandinsky*” deals with the similarities of two contemporary artistic figures who pioneered in different branches of art; In the article titled “*Music as a Tool of Social Criticism: ‘Post-Truth’ and Beyond in Misery Index’s ‘Rituals Of Power’ Album*”, it is seen that the lyrics in an album of the music group Misery Index

are analyzed in terms of the messages they give; “Performin Features of Chamber Vocal Works of Ukrainian Composers” examines the vocalization characteristics of chamber choir works by Ukrainian composers and offers suggestions for quality performance; “An Opera Analysis in The Light Of Bakhtin's Theories Of Heteroglossia And Dialogism: Don Giovanni” analyzes the opera ‘Don Giovanni’ composed by Austrian composer Wolfgang Amadeus Mozart from a different perspective; “Beyond Time and Space: Turkish Folk Music in the Context of Giddens' Theory of Modernity” offers a critical perspective on the modernization processes of our authentic music; “A Different Perspective on Turkish Military Music: Military Jazz Bands” focuses on the introduction of jazz music to our military orchestras, whose name has always been associated with marches, and their unity until today; “Poetics Of Musical Baroque: Aesthetics, Performing Traditions, Interpetation” is written on the stylistic features of the period and the subtleties of interpretation in the vocal performance of Baroque period music; “Chinese Zither Se in Ancient And Traditional Musical And Instrumental Cultures Of Turkish, Mongolian And Tunguska-Manchu Ethnic Groups” presents an organological and ethnic approach to the Chinese zither as an ancient instrument in the cultures of communities in central and south-east Asia; The article titled “Zurna Reeds, Manufacture and Use” provides information on how to make the reeds that provide the sound production of the Zurna, which has an irreplaceable place in the field of Traditional Turkish music and organology; “An Examination on Using The Kürdî Mode In Turkish Pop Music” examines the reflection of the Kürdî Mode in Turkish popular music as a popular maqam in Traditional Turkish Music and used by many composers. Finally, in the article titled “Research Status, Hotspots and Evolution in The Field of Online Music Education: A Bibliometric Review”, which is outside the research articles, the development of online music education in the digitalizing world is examined with scientific data, and the current status of the field, important researchers and future research topics are revealed.

We would like to thank all our authors who submitted their valuable works on behalf of musicology to our December 2024 issue and our referees who meticulously checked each article and made invaluable contributions.

As the Yegah Musicology family, we hope to publish precious works in our future issues in terms of both quality and quantity as in this issue.

Hope to meet you in our March 2025 issue. With our love and respect...



2024

December Issue Editor
Assoc. Prof. Dr. Ali BİLİCİ

Editörün Notu

Yegh Müzikoloji Dergisi'nin kıymetli okurları ve katkı sağlayan değerli araştırmacılar; Mart, Haziran, Eylül ve Aralık dönemlerinde yılda dört kez yayımlanan dergimizin Aralık sayısını sizlere sunmaktan büyük bir heyecan duymaktayız. Yayın hayatına başladığından beri yoluna bilimsel kalitesini arttırarak devam eden dergimiz, birçok önemli dizinin yanı sıra Haziran 2022'den bu yana Scopus atıf dizininde taranmaktadır.



Aralık sayımızda hepsi birbirinden kıymetli yirmi beş adet araştırma ve bir adet sistematik derlemeler ve meta analiz makalesi bulunmaktadır. Bu makalelerden yedi adedi Geleneksel Türk Müziği bestekârları, eserleri, icracıları ile bu eser ve icraların ayrıntılı analizlerini konu almaktadır. Geleneksel Türk Müziği üzerine yazılmış olan makalelerimizin başlıkları şu şekildedir: “21. Yüzyılda Bir Fasıl Mecmuası”, “Gelenek ve Yenilik Temsilinde İhsan Özgen'in Klâsik Kemençe Seslendirmeleri”, “20. Yüzyılın İlk Yarısında Klasik Türk Müziği Keman İcrasında Üslup ve Tavır”, “Neşet Ertaş'ın Hicaz Makamına Ait Parmak İzi, Perde/Frekans Analizi”, “Klasik Türk Müziği Bestekârları Tarafından Bestelenmiş Marşlar: İki Örnek Marşın Makam ve Form Analizi”, “İşlevselcilik Bağlamında Âşık Veysel'in Türküleri Ve Müzikal Analizleri”, “Klasik Türk Müziği Eserlerinde Estetik Unsurların İncelenmesi: Şevkî Bey'in Hicaz Makamındaki Eserleri Üzerine Bir Analiz”.

“Örgün ve Yaygın Eğitimde Sanatın Rolü: Lübnan Modeliyle Çok Kültürlü Toplumlarda Kültürel Mirası Koruma”, “Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretiminde Müzik: Lisansüstü Tezlerin Eğilimleri” ve “Batı Flütünün Çin Müziğine Entegrasyonunun Müziksel Özellikleri: "Little Fish Pink Cheeks" Şarkısı Üzerine Odaklanma”, başlıklı makalelerimiz, Müzik Eğitimi alanında, güncel, uluslararası ve disiplinler arası perspektifler sunmaktadır.

Müzik alanında bestecilik, yorumculuk, müzik teknolojileri, organoloji ve daha birçok farklı konunun derinlemesine incelenip analiz edildiği makalelerimizi ise başlıklar halinde şu şekilde özetlemek mümkün görülmektedir: Ülkemizdeki müzik araştırmaları konusunda önemli bir konumda olan Müzik İleri Araştırmalar Merkezi'ni tarihsel açıdan ele alan ve merkezin bazı dikkat çekici projelerinden örnekler sunarak okuyucuyu bilgilendiren “Geleneksel Müzik ile Çağdaş Müzik Etkileşiminde Bir Aktör: Miam”; geçtiğimiz on yıllarda değişen ve gelişen teknolojinin Müzik Teknolojileri alanına bir yansımaları odağına alan “1990'lardan 21. Yy'ın İlk Çeyreğine Kadar Olan Süreçte Müzik Üretimindeki Gürlük Evrimi”; Keman enstrümanı ile ilgilenenlere hem kültürel hem de icra anlamında katkı sağlamayı hedefleyen “Felix Mendelssohn Op.4 Fa Min. Keman Sonatının İcrasına Yönelik Öneriler”; unutulmaya yüz tutmuş bir opera librettosunu yeniden gündeme getiren “Özbek Şair Omon Matjon'ın “Zulfiya” Librettosu”; ünlü Fransız besteci Ravel'in piyano için bestelediği ve virtüöz piyanistlerin yorumlayabildiği Gaspard De La Nuit'in, dışavurumcu bir bakış açısıyla analiz edildiği “Maurice Ravel'in Dışavurumcu Yönünün Bestecilik Diline Yansıması: Gaspard De La Nuit”; farklı sanat dallarında çığır açmış iki çağdaş sanat insanının benzerliklerinin ele alındığı “Sanatta Disiplinler arası Etkileşimler: Arnold Schoenberg ve Vassily Kandinsky”; Misery Index müzik grubunun bir albümünde bulunan şarkı sözlerinin verdiği mesajlar açısından analiz edildiği “Bir Toplumsal Eleştiri Aracı Olarak Müzik: Misery Index'in “Rituals Of Power” Albümünde “Post-Truth” Ve Ötesi”; Ukraynalı bestecilerin oda korusu

eserlerinin seslendirilme özelliklerinin incelendiği ve iyi icra için öneriler getiren *"Ukrayna Bestecilerinin Oda Vokal Eserlerinin Seslendirme Özellikleri"*; Avusturyalı besteci Wolfgang Amadeus Mozart'ın bestelediği "Don Giovanni" operasının farklı bir bakış açısıyla analiz edildiği *"Bakhtin'in Heteroglossia ve Diyaloji Kuramları Işığında Bir Opera Analizi: Don Giovanni"*; otantik müziğimizin modernleşme süreçlerine eleştirel bir pencereden bakan *"Zaman ve Mekânın Ötesinde: Giddens'in Modernite Teorisi Bağlamında Türk Halk Müziği"*; adı hep marşlarla anılan askeri orkestralarımızın caz ile tanışmaları ve günümüze kadar olan birlikteliği üzerinde duran *"Türk Askeri Müziğine Farklı Bir Bakış: Askerî Caz Orkestraları"*; Barok dönem müziğinin vokal icrasında dönemin üslup özellikleri ve yorumlamadaki incelikler üzerine yazılmış olan *"Barok Müziğin Poetiği: Estetik, İcra Gelenekleri, Yorumlama"*; antik bir çalgı olarak orta ve güney doğu Asya'daki topluluklarının kültürlerinde yer alan Çin zitherine organolojik ve etnik bir yaklaşım sunan *"Türk, Moğol Ve Tunguska-Mançu Etnik Gruplarının Eski ve Geleneksel Müzikal ve Enstrümental Kültürlerinde Çin Zitheri"*, yine konu itibarıyla organoloji alanına giren ve Geleneksel Türk müziğinde doldurulamaz bir yeri olan Zurna'nın ses üretimini sağlayan kamışlarının nasıl yapıldığı üzerine bilgiler veren *"Zurna Kamışları, Yapımı ve Kullanımı"*; Geleneksel Türk Müziğinde sevilen ve birçok besteci tarafından kullanılan bir makam olarak Kürdi makamının Türk popüler müziğindeki yansımaları inceleyen *"Türk Pop Müziğinde Kürdi Makamının Kullanımı Üzerine Bir İnceleme"*. Son olarak araştırma makalelerinin dışında olan *"Research Status, Hotspots and Evolution in The Field of Online Music Education: A Bibliometric Review"* adlı makalede; dijitalleşen dünyada çevrimiçi müzik eğitiminin gelişimi bilimsel verilerle incelenerek, alanın mevcut durumu, önemli araştırmacıları ve gelecekteki araştırma konuları ortaya konulmuştur.

Aralık 2024 sayımıza müzik bilimi adına değerli çalışmalarını gönderen tüm yazarlarımıza ve her bir makaleyi titizlikle kontrol edip çok kıymetli katkılar sağlayan hakemlerimize teşekkürlerimizi sunarız.

Yegah Müzikoloji ailesi olarak gelecekteki sayılarımızda da bu sayımızda olduğu gibi hem nitelik hem de nicelik açısından değerli çalışmalarını yayımlamayı umut ediyoruz. Mart 2025 sayımızda buluşmak dileğiyle. Sevgi ve saygılarımızla...



2024

Aralık Sayısı Editörü
Doç. Dr. Ali BİLİCİ

Yegah Musicology Journal Editorial and Advisory Board

[Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR \(TR\)](#)

[Prof. Dr. Cenk GÜRAY \(TR\)](#)

[Prof. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ \(TR\)](#)

[Prof. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ \(TR\)](#)

[Prof. Dr. Nuri GÜÇTEKİN \(TR\)](#)

[Prof. Dr. Çağhan ADAR \(TR\)](#)

[Prof. Dr. Atilla ÖZDEK \(TR\)](#)

[Assoc. Prof. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ \(TR\)](#)

[Assoc. Prof. Dr. Emrah HATİPOĞLU \(TR\)](#)

[Assoc. Prof. Dr. Aytunç AYDIN \(TR\)](#)

[Assoc. Prof. Dr. Ceylan ÜNAL AKBULUT \(TR\)](#)

[Assoc. Prof. Bahar SARİBOĞA AKCA \(TR\)](#)

[Assist. Prof. Dr. Sedat TAMAY \(TR\)](#)

[Dr. Sabiha TUNÇEL GÜÇTEKİN \(TR\)](#)

[Dr. PhD. Ayşe ÇAĞLAK \(TR\)](#)

[Prof. Dr. Bhavana PRADYUMNA \(FR\)](#)

[Assoc. Prof. Dr. Ranetta GAFAROVA \(UZ\)](#)

[Assoc. Prof. Dr. Başak GORGORETTİ \(TR\)](#)

[Assoc. Prof. Dr. Arzu GULİYEVA \(AZ\)](#)

[Dr. Risto Pekka PENNANEN \(FI\)](#)

[Dr. Juan CASTRILLÓN \(CO\)](#)

[Dr. Almighty Cortezo TABUENA \(PH\)](#)

Founder and Editor-In-Chief

Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa University

Issue Editor

Assoc. Prof. Dr. Ali BİLİCİ
Amasya University

e-ISSN:2792-0178

Volume VII. Issue 4
31 December 2024

Tokat / Turkey

Yegah M¼zikoloji Dergisi Yayın ve Danışma Kurulu

[Prof. Dr. G¼lçin YAHYA KAÇAR \(TR\)](#)

[Prof. Dr. Cenk G¼RAY \(TR\)](#)

[Prof. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ \(TR\)](#)

[Prof. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ \(TR\)](#)

[Prof. Dr. Nuri G¼ÇTEKİN \(TR\)](#)

[Prof. Dr. Çağhan ADAR \(TR\)](#)

[Prof. Dr. Atilla ÖZDEK \(TR\)](#)

[Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ \(TR\)](#)

[Doç. Dr. Emrah HATİPOĞLU \(TR\)](#)

[Doç. Dr. Aytunç AYDIN \(TR\)](#)

[Doç. Dr. Ceylan ÜNAL AKBULUT \(TR\)](#)

[Doç. Dr. Bahar SARİBOĞA AKCA \(TR\)](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Sedat TAMAY \(TR\)](#)

[Dr. Sabiha TUNÇEL G¼ÇTEKİN \(TR\)](#)

[Dr. Arş. Gör. Ayşe ÇAĞLAK \(TR\)](#)

[Prof. Dr. Bhavana PRADYUMNA \(FR\)](#)

[Doç. Dr. Ranetta GAFAROVA \(UZ\)](#)

[Başak GORGORETTİ \(TR\)](#)

[Doç. Dr. Arzu GULİYEVA \(AZ\)](#)

[Dr. Risto Pekka PENNANEN \(FI\)](#)

[Dr. Juan CASTRİLLÓN \(CO\)](#)

[Dr. Almighty Cortezo TABUENA \(PH\)](#)

Kurucu ve Baş Editör

Doç. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Sayı Editörü

Assoc. Prof. Dr. Ali BİLİCİ
Amasya Üniversitesi

e-ISSN:2792-0178

Cilt VII. Sayı 4
31 Aralık 2024

ABOUT OUR ISSUE

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

Secretariat: Lect. Funda KEKLİK KAL.

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

Language Editors: Assoc. Prof. Dr. Hüseyin MERTOL, Neet. Dr. Bu ra KA .

Layout: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Final Proofreading: Res. Asst. Hasan Zahid YURDAGÜL.

Issue Editor: Assoc. Prof. Dr. Ali BİLİCİ.

Technical Editor (Cover and logo design): Res. Asst. Bora KANAR.

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

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

Publish Date: 31 December 2024, in Tokat / Turkey.

Publication Type: Online.

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

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

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

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

SAYIMIZ HAKKINDA

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

Sekreteryası: Öğr. Gör. Funda KEKLİK KAL.

Yazım Editörü: Doç. Dr. Ahmet Hakan BAŞ.

Dil Editörleri: Doç. Dr. Hüseyin MERTOL, Dr. Öğr. Gör. Burcu KA .

Mizanpaj: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Son Okuma: Arş. Gör. Hasan Zahid YURDAGÜL.

Sayı Editörü: Doç. Dr. Ali BİLİCİ.

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

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

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

Yayınlanma Tarihi: 31 Aralık 2024, Tokat / Türkiye.

Yayın Türü: Çevrim içi.

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

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

Makale İncelemeleri: Makalelerimiz intihal raporları sonucunda editör onayından geçer ve kör hakemlik sistemi kullanılarak en az iki alan uzmanı hakem tarafından incelemeye alınarak tarafımızdan yayına hazır hale getirilmektedir.

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

OUR ISSUE REVIEWERS

[Prof. Dr. Aylin ÇAKICI UZAR](#)
[Prof. Dr. Beril TUTKUN ÇALGAN](#)
[Prof. Dr. Çağhan ADAR](#)
[Prof. Dr. Celil Hakan ÇUHADAR](#)
[Prof. Dr. Emil OGNYANOV](#)
[Prof. Dr. Mehmet ÖNCEL](#)
[Prof. Dr. Osman Özgür ÜNALDI](#)
[Prof. Dr. Ozan Uğraş YARMAN](#)
[Prof. Dr. Ömer ÖZDEN](#)
[Prof. Dr. Seher TETİK IŞIK](#)
[Prof. Dr. Sıtkı AKARUSU](#)
[Prof. Dr. Zinnur GEREK](#)
[Assoc. Prof. Dr. Abdullah ELCAN](#)
[Assoc. Prof. Dr. Ali Orhan DÖNMEZ](#)
[Assoc. Prof. Dr. Atalay DURMAZ](#)
[Assoc. Prof. Dr. Aytunç AYDIN](#)
[Assoc. Prof. Dr. Bahadır ÇOKAMAY](#)
[Assoc. Prof. Dr. Beril ÇAKMAKOĞLU](#)
[Assoc. Prof. Dr. Cevahir Korhan IŞILDAK](#)
[Assoc. Prof. Dr. Cihan AKKAYA](#)
[Assoc. Prof. Dr. Erhan USLU](#)
[Assoc. Prof. Dr. Esra ÇETİN](#)
[Assoc. Prof. Dr. Fatma Münevver ŞENDURAN](#)
[Assoc. Prof. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ YAZICI](#)
[Assoc. Prof. Dr. Güler DEMİROVA GYÖRFFY](#)
[Assoc. Prof. Dr. Hamza ÜSTÜN](#)
[Assoc. Prof. Dr. İsmail SINIR](#)
[Assoc. Prof. Dr. Maria S. SULTANOVA](#)

[Assoc. Prof. Dr. Ece Merve YÜCEER NISHIDA](#)
[Assoc. Prof. Dr. Mehmet ÖZBERK](#)
[Assoc. Prof. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ](#)
[Assoc. Prof. Dr. Piyapun SANTAVEESUK](#)
[Assoc. Prof. Dr. Raşit Görkem AYTİMUR](#)
[Assoc. Prof. Dr. Sadettin Volkan KOPAR](#)
[Assoc. Prof. Dr. Serkan ÇELİK](#)
[Assoc. Prof. Dr. Wang Guang GUO](#)
[Assoc. Prof. Dr. Zeynel TURAN](#)
[Asst. Prof. Dr. Ahmet GÜNDÜZ](#)
[Asst. prof. Dr. Elif Nun GÖKÇE](#)
[Asst. Prof. Dr. Emre DÜZÜN](#)
[Asst. Prof. Dr. Fulya ACIKSÖZ](#)
[Asst. Prof. Dr. Funda YAZIKSIZ](#)
[Asst. Prof. Dr. Hüseyin Cem ESEN](#)
[Asst. Prof. Dr. Hüseyin PARPUCU](#)
[Asst. Prof. Dr. Kemal ÖZAVCI](#)
[Asst. Prof. Dr. Milad SALMANI](#)
[Asst. Prof. Dr. Mustafa Emir BARUTCU](#)
[Asst. Prof. Dr. Nazmi Ekin VURAL](#)
[Asst. Prof. Dr. Neriman SOYKUNT](#)
[Asst. Prof. Dr. Recep YEŞİLYURT](#)
[Lect. Dr. Emrah UÇAR](#)
[Res. Asst. Dr. Ayşe CAĞLAK](#)
[Dr. António Gabriel SALGADO](#)
[Dr. Jun SHEN](#)
[Dr. Qin XIUCHUAN](#)

SAYI HAKEMLERİMİZ

[Prof. Dr. Aylin ÇAKICI UZAR](#)

[Prof. Dr. Beril TUTKUN ÇALGAN](#)

[Prof. Dr. Çağhan ADAR](#)

[Prof. Dr. Celil Hakan ÇUHADAR](#)

[Prof. Dr. Emil OGNYANOV](#)

[Prof. Dr. Mehmet ÖNCEL](#)

[Prof. Dr. Osman Özgür ÜNALDI](#)

[Prof. Dr. Ozan Uğraş YARMAN](#)

[Prof. Dr. Ömer ÖZDEN](#)

[Prof. Dr. Seher TETİK IŞIK](#)

[Prof. Dr. Sıtkı AKARSU](#)

[Prof. Dr. Zinnur GEREK](#)

[Doç. Dr. Abdullah ELCAN](#)

[Doç. Dr. Ali Orhan DÖNMEZ](#)

[Doç. Dr. Atalay DURMAZ](#)

[Doç. Dr. Aytunç AYDIN](#)

[Doç. Dr. Bahadır ÇOKAMAY](#)

[Doç. Dr. Beril ÇAKMAKOĞLU](#)

[Doç. Dr. Cevahir Korhan İŞILDAK](#)

[Doç. Dr. Cihan AKKAYA](#)

[Doç. Dr. Erhan USLU](#)

[Doç. Dr. Esra ÇETİN](#)

[Doç. Dr. Fatma Münevver ŞENDURAN](#)

[Doç. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ YAZICI](#)

[Doç. Dr. Güler DEMİROVA GYÖRFFY](#)

[Doç. Dr. Hamza ÜSTÜN](#)

[Doç. Dr. İsmail SINIR](#)

[Doç. Dr. Maria S. SULTANOVA](#)

[Doç. Dr. Ece Merve YÜCEER NISHIDA](#)

[Doç. Dr. Mehmet ÖZBERK](#)

[Doç. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ](#)

[Doç. Dr. Piyapun SANTAVEESUK](#)

[Doç. Dr. Raşit Görkem AYTIMUR](#)

[Doç. Dr. Sadettin Volkan KOPAR](#)

[Doç. Dr. Serkan ÇELİK](#)

[Doç. Dr. Wang Guang GUO](#)

[Doç. Dr. Zeynel TURAN](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Ahmet GÜNDÜZ](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Elif Nun GÖKÇE](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Emre DÜZÜN](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Fulya AÇIKSÖZ](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Funda YAZIKSIZ](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin Cem ESEN](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin PARPUCU](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Kemal ÖZAVCI](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Milad SALMANİ](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Emir BARUTCU](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Nazmi Ekin VURAL](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Neriman SOYKUNT](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Recep YEŞİLYURT](#)

[Öğr. Gör. Dr. Üyesi Emrah UÇAR](#)

[Arş. Gör. Dr. Ayşe ÇAĞLAK](#)

[Dr. António Gabriel SALGADO](#)

[Dr. Jun SHEN](#)

[Dr. Qin XIUCHUAN](#)

Indexes

CITATION INDEXES



[Scopus \(USA\)](#)

OTHER INDEXES



[EBSCO \(USA\)](#)



[WorldCat \(USA\)](#)



[RILM Abstracts of Music Literature \(USA\)](#)



[Citefactor \(USA\)](#)



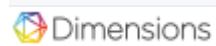
[Crossref](#)



[Tufts University \(USA\)](#)



[Google Scholar \(USA\)](#)



[Dimensions \(USA\)](#)

ROOTINDEXING

[Rootindexing \(USA\)](#)



[SWTJC Southwest Texas Junior College \(USA\)](#)



[DOUGLAS Douglas College Library and Learning Centre \(USA\)](#)



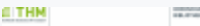
[ResearchBib \(EU\)](#)



[OpenAire \(EU\)](#)



[Bibliotheksservice Zentrum Baden-Württemberg \(Germany\)](#)



[Technische Hochschule Mittelhessen \(Germany\)](#)



[OpacPlus Bayerische Staatsbibliothek \(Germany\)](#)



[Freie Universität Berlin \(Germany\)](#)



[DOAJ \(United Kingdom\)](#)



[Mendeley \(Russia\)](#)



[ISSN PORTAL \(Sweden\)](#)



[Hong Kong Metropolitan Univercity \(China\)](#)

Open Polytechnic
KUKATINI TUWHERA

[Paperity open science aggregated \(Poland\)](#)

INDEX COPERNICUS
INTERNATIONAL

[Index Copernicus \(Poland\)](#)

ESJI Eurasian
Scientific
Journal
Index
www.ESJIndex.org

[ESJI \(Kazakhstan\)](#)

yubetsu shibata

[Yubetsu Shibata \(Czechia\)](#)



[Türk Eğitim İndeksi \(Turkey\)](#)

ACARINDEX
academic researches index

[ACARINDEX \(Turkey\)](#)

İTÜ Akademik

[İTÜ Akademik \(Turkey\)](#)

ASOS
index

[ASOS Index \(Turkey\)](#)

IAD
INDEX OF ACADEMIC DOCUMENTS

[Index of Academic Documents](#)

TABLE OF CONTENTS

Research Articles

An Examination On Using The Kürdî Mode In Turkish Pop Music	478-509
<i>Göksal ÖZTÜRK, Şevki Özer AKÇAY</i>	
Chinese Zither Se In Ancient And Traditional Musical And Instrumental Cultures Of Turkish, Mongolian And Tunguska-Manchu Ethnic Groups	510-533
<i>Iryna ZINKIV, Jiaqi REN</i>	
An Analysis Of Aesthetic Elements In Classical Turkish Music: A Study On Şevkî Bey's Compositions In The Hicaz Maqam	534-573
<i>Sezer AKDAĞ</i>	
Poetics Of Musical Baroque: Aesthetics, Performing Traditions, Interpretation	574-600
<i>Liubov SERHANIUK, Liudmyla SHAPOVALOVA, Yuliia NIKOLAIEVSKA, Svitlana MELNYK, Dmytro ZAPOROZHAN</i>	
A Different Perspective On Turkish Military Music: Military Jazz Bands	601-631
<i>Erkan DEMİRTAŞ, Serkan KARAASLAN</i>	
Functionalism Perspective: Âşık Veysel's Songs And Musical Analyses	632-665
<i>Pelin DEMİRÇE ALTINTAŞ</i>	
Beyond The Time And Space: Turkish Folk Music In The Context Of Giddens' Theory Of Modernity	666-699
<i>Mehmet Timuçin BAKIRCI</i>	
An Opera Analysis In The Light Of Bakhtin's Theories Of Heteroglossia And Dialogism: Don Giovanni	700-723
<i>Furkan AKTAKKA</i>	
Performing Features Of Chamber Vocal Works Of Ukrainian Composers	724-744
<i>Olha PUTIATYTSKA, Marianna KOPYTSIA, Oksana DAVYDOVA, Olena TARANCHENKO, Rada STANKOVYCH-SPOLSKA</i>	
Music As A Tool Of Social Criticism: "Post-Truth" And Beyond In Misery Index's "Rituals Of Power" Album	745-780
<i>Ahmet ELNUR</i>	
Interdisciplinary Interactions In Art: Arnold Schoenberg And Wassily Kandinsky	781-806
<i>Ruba PEKDEMİR PEKER</i>	
Music In Teaching Turkish As A Foreign Language: Trends In Graduate Theses	807-821
<i>Koray ÖZ</i>	
The Expressionist Aspect Of Maurice Ravel Reflected In His Compositional Language: Gaspard De La Nuit	822-855
<i>Gizem TANATAR, Özge GÜNCAN</i>	
"Zulfiya" Libretto By Uzbek Poet Omon Matjon	856-873
<i>Erhan GIRAY, Shokhista AKHMEDOVA</i>	
The Role Of Art In Formal And Non-Formal Education: Preserving Cultural Heritage In Multicultural Societies With The Lebanese Model	874-900
<i>Özge GÜNCAN, Dilara ÇELİK</i>	
Suggestions For Performing Felix Mendelssohn's Violin Sonata In F Minor Op.4	901-915
<i>Ezgi YÜRÜMEZ</i>	
The Evolution Of Loudness In Music Production From The 1990s To The First Quarter Of The 21st Century	916-934
<i>Bekir TANYERİ</i>	
Anthems Composed By Classical Turkish Music Composers: Makâm And Form Analyses Of Two Sample Anthems	935-964
<i>Adem KILIÇ</i>	
Musical Characteristics Of The Western Flute Integration Into Chinese Music: A Focus On Little Fish Pink Cheeks Song	965-991
<i>Zhuojun XIE, Narongruch WORAMITMAITREE, Sayam CHUANGPRAKHON</i>	
Neşet Ertaş's Fingerprint In The Hicaz Makam Scale, Pitch/Frequency Analysis	992-1013
<i>Emre PINARBAŞI</i>	
An Actor In The Interaction Between Traditional Music And Contemporary Music: Miami	1014-1032
<i>Mehmet ŞİMŞEK</i>	
In The First Half Of The 20th Century, Style And Attitude In Classical Turkish Music Violin Performance	1033-1056
<i>Süleyman Barış DEMİRDİREK</i>	
Tradition And Innovation In The Representation Of Ihsan Özgen's Classical Kemence Performances	1057-1084
<i>Beste ESEN BIÇER</i>	
Journal Of Fasil In The 21st Century	1085-1142
<i>Gamze KÖPRÜLÜ YAZICI</i>	
Zurna Reeds, Their Manufacture, And Use	1143-1160
<i>Mustafa ŞAHİN</i>	
Research Status, Hotspots And Evolution In The Field Of Online Music Education: A Bibliometric Review	1161-1190
<i>Yuchao YAN, Johee LEE</i>	

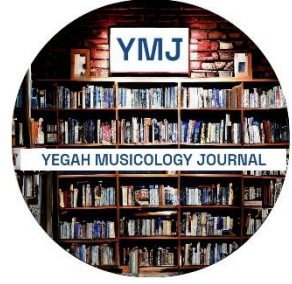
Systematic Reviews and Meta Analysis

İÇİNDEKİLER

Araştırma Makaleleri

Türk Pop Müziğinde Kürdî Makamının Kullanımı Üzerine Bir İnceleme478-509 <i>Göksal ÖZTÜRK, Şevki Özer AKÇAY</i>	
Türk, Moğol Ve Tunguska-Mançu Etnik Gruplarının Eski Ve Geleneksel Müzikal Ve Enstrümental Kültürlerinde Çin Zitheri 510-533 <i>Iryna ZINKIV, Jiaqi REN</i>	
Klasik Türk Müziği Eserlerinde Estetik Unsurların İncelenmesi: Şevki Bey'in Hicaz Makamındaki Eserleri Üzerine Bir Analiz 534-573 <i>Sezer AKDAĞ</i>	
Barok Müziğin Poetiği: Estetik, İcra Gelenekleri, Yorumlama574-600 <i>Liubov SERHANIUK, Liudmyla SHAPOVALOVA, Yuliia NIKOLAIEVSKA, Svitlana MELNYK, Dmytro ZAPOROZHAN</i>	
Türk Askerî Müziğine Farklı Bir Bakış-Askerî Caz Orkestraları601-631 <i>Erkan DEMİRTAŞ, Serkan KARAASLAN</i>	
İşlevselcilik Bağlamında Âşık Veysel'in Türküleri Ve Müzikal Analizleri 632-665 <i>Pelin DEMİRÇE ALTINTAŞ</i>	
Zaman Ve Mekânın Ötesinde Giddens'ın Modernite Teorisi Bağlamında Türk Halk Müziği 666-699 <i>Mehmet Timuçin BAKIRCI</i>	
Bakhtin'in Heteroglossia Ve Diyaloji Kuramları Işığında Bir Opera Analizi: Don Giovanni 700-723 <i>Furkan AKTAKKA</i>	
Ukrayna Bestecilerinin Oda Vokal Eserlerinin Seslendirme Özellikleri724-744 <i>Olha PUTIATYTSKA, Marianna KOPYTSIA, Oksana DAVYDOVA, Olena TARANCHENKO, Rada STANKOVYCH-SPOLSKA</i>	
Bir Toplumsal Eleştiri Aracı Olarak Müzik: Misery Index'in "Rituals Of Power" Albümünde "Post-Truth" Ve Ötesi745-780 <i>Ahmet ELNUR</i>	
Sanatta Disiplinlerarası Etkileşimler Arnold Schoenberg Ve Wassily Kandinsky 781-806 <i>Ruba PEKDEMİR PEKER</i>	
Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretiminde Müzik Lisansüstü Tezlerin Eğilimleri 807-821 <i>Koray ÖZ</i>	
Maurice Ravel'in Dışavurumcu Yönünün Bestecilik Diline Yansması: Gaspard De La Nuit 822-855 <i>Gizem TANATAR, Özge GÜNCAN</i>	
Özbek Şair Omon Matjon'ın "Zulfiya" Librettosu 856-873 <i>Erhan GİRAY, Shokhista AKHMEDOVA</i>	
Örgün Ve Yaygın Eğitimde Sanatın Rolü: Lübnan Modeliyle Çok Kültürlü Toplumlarda Kültürel Mirası Koruma874-900 <i>Özge GÜNCAN, Dilara ÇELİK</i>	
Felix Mendelssohn Op.4 Fa Minör Keman Sonatının İcrasına Yönelik Öneriler901-915 <i>Ezgi YÜRÜMEZ</i>	
1990'lardan 21. Yy'n İlk Çeyreğine Kadar Olan Süreçte Müzik Üretimindeki Gürlük Evrim916-934 <i>Bekir TANYERİ</i>	
Klasik Türk Müziği Bestekârları Tarafından Bestelenmiş Marslar: İki Örnek Marsın Makâm Ve Form Analizi935-964 <i>Adem KILIÇ</i>	
Batı Flütünün Çin Müziğine Entegrasyonunun Müzikel Özellikleri: "Little Fish Pink Cheeks" Şarkısı Üzerine Odaklanma965-991 <i>Zhuojun XIE, Narongruch WORAMITMAITREE, Sayam CHUANGPRAKHON</i>	
Neşet Ertaş'ın Hicaz Makamına Ait Parmak İzi, Perde/Frekans Analizi 992-1013 <i>Emre PINARBAŞI</i>	
Geleneksel Müzik İle Çağdaş Müzik Etkileşiminde Bir Aktör: Miami1014-1032 <i>Mehmet ŞİMŞEK</i>	
20. Yüzyılın İlk Yarısında Klasik Türk Müziği Keman İcrasında Üslup Ve Tavr 1033-1056 <i>Süleyman Barış DEMİRDİREK</i>	
Gelenek Ve Yenilik Temsilinde İhsan Özgen'in Klâsik Kemence Seslendirmeleri1057-1084 <i>Beste ESEN BİÇER</i>	
21. Yüzyılda Bir Fasil Mecmuası1085-1142 <i>Gamze KÖPRÜLÜ YAZICI</i>	
Zurna Kamışları, Yapımı Ve Kullanımı1143-1160 <i>Mutafa ŞAHİN</i>	
Çevrimiçi Müzik Eğitimi Alanındaki Araştırma Durumu, Ağırlık Noktaları Ve Evrim: Bibliyometrik Bir İnceleme1161-1190 <i>Yuchao YAN, Johee LEE</i>	

Sistematiik Derlemeler ve Meta Analiz



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 04.09.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 23.10.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1541124>
e-ISSN : 2792-0178

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

TÜRK POP MÜZİĞİNDE KÜRDÎ MAKAMININ KULLANIMI ÜZERİNE BİR İNCELEME¹

ÖZTÜRK, Gökşal² AKÇAY, Şevki Özer³

ÖZ

Türk pop müziği, Türkiye’de var olan rap, hip-hop, rock, arabesk gibi popüler müzik türlerinden biridir ve günümüzde en çok dinlenen türler arasındadır. Nihavend, hicaz gibi makamlarla birlikte Türk pop müziği içerisinde en çok kullanılan makamlardan biri de kürdî makamıdır. Bu araştırmada kürdî makamının karakteristik özellikleri, Türk müziğindeki yeri ve günümüzde Türk pop müziğindeki kullanım şeklinin açıklanması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda çalışmanın temel amacı, kürdî makamının Türk pop müziğindeki kullanımlarının uygulama açısından ne tür farklılıklar ve benzerlikler barındırdığının tespit edilmesidir.

Türk pop müziğinin, tarihsel gelişimi içinde müzikal olarak arabesk unsur ve motiflerin kullanılması, bu süreçte kürdî makamının klasik Türk müziği nazariyat kitaplarındaki tarifinden

¹ Bu makale, 3rd International Rast Musicology Congress’te sözlü olarak sunulan ve özet metni basılan çalışmadan geliştirilerek hazırlanmıştır. Bu makalede, ilgili bildiriye yer alan örneklerden farklı bir örneklem üzerinde, bildiriye kullanılmamış olan müzikal analiz teknikleri ilave edilerek çalışma genişletilmiştir.

² Arş. Gör., Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Pişano/Gitar/Arp ASD, koksalozturk8@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0007-4567-039X>

³ Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, soakcay@atauni.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-0493-9897>

farklı şekilde nasıl kullanıldığı gibi konular ele alınmıştır. Araştırmada betimsel tarama ve müzikal analiz yöntemleri kullanılmıştır. Ayrıca uygun örnekleme yaklaşımıyla Türk pop müziği repertuarından seçilen 10 eser, dizi, geçki ve perde sıklığı gibi makamsal özellikleri açısından hem teorik hem de YouTube sitesinde yayımlanan resmi videoları üzerinden işitsel olarak analiz edilmiştir.

Yapılan analizler sonucunda, kürdî makamının Türk pop müziğinde kullanımında Türk müziği nazariyatı bakımından farklılıkların yanı sıra, orkestrasyon ve tını bakımından da farklılıklar olduğu tespit edilmiştir. Bu çalışmada incelenen şarkılara bakıldığında kürdî makamının klasik Türk müziğine kıyasla sadeleştirildiği ve genellikle arabesk bir anlayışla kullanıldığı gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk müziği, popüler müzik, makamsal müzik, makam analizi, kürdî makamı.

AN EXAMINATION ON USING THE KÜRDÎ MODE IN TURKISH POP MUSIC

ABSTRACT

Turkish pop music is one of the popular music genres in Turkey, alongside rap, hip-hop, rock, and arabesque, and it remains among the most frequently listened-to genres today. Among the modes used in Turkish pop music, alongside Nihavend and hicaz, the kürdî mode is also commonly employed. This study aims to explain the characteristic features of the kürdî mode, its place in Turkish music, and its use in contemporary Turkish pop music. The primary objective of this study is to identify the similarities and differences in the application of the kürdî mode within Turkish pop music.

The study addresses topics such as the use of arabesque elements and motifs in the musical evolution of Turkish pop music and how the kürdî mode has been employed differently from its description in classical Turkish music theory texts throughout this process. Descriptive analysis and musical analysis methods were utilized in the study. Furthermore, through a purposive sampling approach, ten pieces selected from the Turkish pop music repertoire were analyzed both theoretically and aurally, focusing on modal features such as scales, modulations, and frequency of notes, by examining official videos published on YouTube.

As a result of these analyses, it was determined that, in addition to differences from the perspective of Turkish music theory, the use of the kürdî mode in Turkish pop music also exhibits variations in terms of orchestration and timbre. Observations made in the analyzed songs indicate that the kürdî mode has been simplified compared to its classical Turkish music counterpart and is often employed in an arabesque framework.

Keywords: Turkish music, popular music, maqam music, maqam analyze, kürdî maqam.

GİRİŞ

Kanto ile başlayan, 1960'lı yıllarda aranje pop akımı ile devam eden Türk pop müziği serüveni 1970'li ve 1980'li yıllarla birlikte arabesk müziğin etkisi altına girmiştir. Makalenin kuramsal çerçevesinde bu süreç, arabeskin Türkiye'de ortaya çıkışından başlanarak ele alınmış olup, bulgular bölümünde kürdî makamının araştırma kapsamında incelenen pop şarkılardaki kullanım şekli ile açıklanmaya çalışılmıştır. Söz konusu durum tespiti, Türk pop müziği ve arabesk müzik arasındaki tınsal özelliklerin benzerliği çerçevesinde yapılmıştır.

Pop Müzik Kavramı ve Türkiye'de Pop Müziğin “Arabeskleşmesi”

Popüler, başlangıçta Latince “popularis”ten türeyerek “halka ait” anlamına gelen hukuksal ve siyasal bir terimdir (Erol, 2009: 21). Buna karşın popüler kelimesi günümüzde genellikle, “mümkün olduğunca geniş bir kitle tarafından biliniyor olma” anlamında kullanılmaktadır. Popüler kültür denince ise özü olmayan, bir geleneğe yaslanırsa da geçici olan, kısa süren ve bir gün tükenecek olan beğenilerden söz edildiği düşünülebilir. Halbuki, geçici olduğu düşünülen bu beğeni kültürleri, zamanla hayatı kavrama, anlamlandırma yönünde referansa dönüşen bir dizi sosyalizasyon pratiği haline gelebilir (Tekelioğlu, 2006: 30). Bu anlamda popüler kültürün toplum içerisinde olumlu bir işlevinin olduğu söylenebilir. Nitekim popüler olanı “alt, düşük, bayağı” olmakla bağdaştıran yaklaşım büyük ölçüde terk edilmiştir. Tekelioğlu'na (2006) göre “Stuart Hall'ın öncülüğünde 1970'lerin sonunda başlayan Birmingham çalışmalarında ve son 20 yıl (1986-2006 yılları arası) içinde dallanıp budaklanan kültür çalışmalarında, ‘yüksek kültür/düşük kültür’ anlayışı artık tamamen terk edilmiştir.” (s.30). Bununla beraber popüler kültürün Frankfurt Ekolü tarafından “kitle kültürü” olarak ifade edildiği görülmektedir. Buna göre ekonomik talep tarafından empoze edilen standartların zorla düşürülmesinin sonucu olan kitle kültürü bayağı ve alçak bir kültürdür (Erol, 2009: 41). Erdoğan'a (2001) göre “kitle kültürü tekeli kapitalizmin hem mal hem

de imajlar satışını yapan, uluslararası pazarın değişmelerine ve ihtiyaçlarına göre biçimlenip değişen, önceden-yapılmış, önceden kesilip biçilmiş, paketlenip sunulmuş bir kültürdür.” (s.12). Bu bağlamda Efe ve Sonsel’e (2019) göre “insanlar, beğendikleri, sevdikleri ve yapmaktan keyif aldıkları şeylerin popüler olduğunu düşünürken aslında fark etmeden popüler olanı beğenir, sever ve yapmaktan keyif alırlar.” (s.977). Bu noktada Efe ve Sonsel, popüler olanın halkın talebinin yoğunluğu doğrultusunda belirlenip belirlenmediğini sorgulamaktadır. Başka bir deyişle popüler olanı belirleyen şeyin dinleyicinin müzikal beğenisiyle bağlantısı irdelenmektedir.

Popüler müzik de genellikle basitlik, standartlaşmış olma gibi ifadelerle ilişkilendirilir. Bu anlamda Adorno’nun görüşüne göre, popüler müzikte standartlaştırılmış şarkı türleri, şarkıların kendileri ve parçaları da dâhil olmak üzere, tüm ürün standartlaştırılmıştır (Akt., Kuyucu, 2016: 191). Adorno popüler kültürün “uyutma” aracı olma özelliğini de vurgulamaktadır. Bu anlamda Tekelioğlu’na (2006) göre “popüler kültür yerine ‘kitle kültürü’ ve ‘kültür endüstrisi’ kavramlarını tercih eden bu elitist bakış için eğlence ve tüketim, kitleleri ideolojik olarak ‘uyutma’ pratiğidir.” (s.19). Bu yaklaşıma göre popüler kültürün, dolayısıyla popüler müziğin sorunu, eğlendirme gibi bir özelliğe sahip olmasıdır ve popüler müziğin üretim süreci dinleyicinin beğenisinin dışında gelişen bir süreci ifade etmektedir. Bu özelliği nedeniyle de özellikle Frankfurt Okulu temsilcileri ve başta da Adorno, popüler müziği standartlaştırılmış yabancılaşmış, bayağı ve/veya alt kültür ürünü olarak tanımlarlar. Bu noktada sanat müziği-popüler müzik bağlamında “ciddi müzik” ve “hafif müzik” kavramlarıyla bu ayrışmayı vurgularlar (Güven, 2022). Adorno’ya göre gerçek kültür -yüksek kültür- insanı özgürleştirip bireyselleştirirken ve kültür endüstrisine karşı uyandırırken, popüler kültür insanları sömürüp, yabancılaştırmakta ve onları tercih hakkı olmayan pasif tüketiciler haline getirmektedir (Akt., Birekul, 2015: 165). Ancak yüksek kültür ifadesiyle gönderme yapılan Batı müziği ürünlerinin günümüzde kitapçılar, müzik marketler, TV, radyo ve çeşitli sosyal medya platformlarında popüler müzik ürünleriyle yan yana oluşu göz önüne alınırsa bu yaklaşımın güncelliğini büyük ölçüde yitirdiği söylenebilir.

Popüler müziğe yönelik yapılan çalışmalara bakıldığında popüler müziğin çok geniş bir dinleyici kitlesine sahip olduğu görülmektedir. Literatürde Türkiye’de en çok dinlenen türlerin pop, rap, rock gibi müzik türleri olduğunu ortaya koyan çalışmalar bulunmaktadır (Birekul, 2015; Efe & Sonsel, 2019). Bu durumda popüler müziği objektif bir bakış açısıyla incelemek yerine standartlaşma, bayağılık veya alt kültür olmakla özdeşleştirmenin kolaycı ve öznel bir yaklaşım olduğu düşünülebilir.

Türkiye'deki popüler müzik türlerinden biri de Türk pop müziğidir ve günümüz Türk pop müziğinde arabesk müzik motiflerinin yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir (Dilmener, 2014; Küçük Kaplan, 2016). Arabesk, Ahmet Say (2012) tarafından "Orta Çağ Arap sanatı ve mimarisinden esinlenerek Avrupa'da özellikle mimarlık, dekoratif sanatlar ve müzikte kullanılan süslemeli stil" (s.36) olarak tanımlanmaktadır. Ancak Türk Dil Kurumu'na (TDK, 2022) göre "Arap müziğini andıran, genellikle karamsarlığı konu edinen bir müzik türü" şeklinde tanımlanmaktadır. Arabeskin müzik özelindeki tanımı ise Orhan Gencebay'a göre, "*Türk sanat müziği, Türk halk müziği ve bunlara ek olarak da Batı tekniğinin her türlü olanaklarına, özgür sunumun eklenmesinden oluşan bir müzik*" (Akt., Güngör, 1993: 21) şeklindedir. Bu bağlamda Tohumcu'ya göre de (2012: 113) "*Gencebay'ın bağlama ve elektro bağlama yanında sitar, ud, buzuki, obua gibi solo çalgı vurgulaması, Mısır etkisi ile yaylı ailesinin ve vurmali çalgılar topluluğunun baskın yapısı gibi bileşenleriyle arabesk müziğin serbest niteliğinin meydana geldiği görülmektedir.*" Uğur Küçük Kaplan'a (2013) göre ise "tümüyle makamsal bir müzik olan Arabesk, doku itibarıyla heterofonik bir müzik türüdür." (s.188). Timur Selçuk da arabeski "*Türk sanat müziği ve Türk halk müziğinden etkilenen, Batı tarzı yapay motif ve tavırlar da katarak çağdaş bir müzikal az gelişmişlik örneği olarak ülkemizin ekonomik ve kültürel tablosunu büyük bir ustalıkla sergileyen ritmik yapısıyla dinamizmden uzak, tekdüze bir müzik*" (Akt., Güngör, 1993: 22) olarak tanımlamaktadır. Selçuk'un tanımına bakıldığında arabeskin müzikal yapısının yanı sıra dinleyici kitlesinin de "az gelişmişlik" ile özdeşleştirildiği görülür. Bununla beraber arabesk müzik, Batılılaşma doğrultusunda uygulanan Cumhuriyet müzik politikaları kapsamındaki birtakım yasaklamaların etkisiyle Türkiye'de ortaya çıkmış bir müzik türüdür. Özdemir ve Beşiroğlu'na (2009: 21) göre "*Türk müziğinin radyoda yasaklanması neticesinde halkın Arap müziği yayınlarını aramaya başlaması önemli etkenlerden biridir.*" Özbek'e (2013) göre "1930'lu yılların sonundan başlayarak Arap şarkılarının popüler olmasının nedenlerinin başında, Türkiye'de Türk müziğinin eğitim ve yayılma koşullarının engellenmesi önemli bir yer tutarken, Arap şarkı ve nağmelerinin özellikle 1940 ve 1950'li yılların popüler hissiyatına hitap eden bir niteliğinin olması da önemlidir." (s.154). Arabesk müziğin ortaya çıkışında Mısır filmlerinin etkisi de büyüktür. Mısır filmlerinin çok rağbet görmesi neticesinde, bu filmlerin müziklerinin Arapça söylenmesi 1938 yılında yasaklanmış ve ardından Arapça olan bu şarkılara Türkçe söz yazılmaya başlanmıştır (Özdemir, 2017: 384). Bu vesileyle de "film müziği adaptasyonu" şeklinde yeni bir sektör meydana

gelmiştir. Bu doğrultuda günümüzde Türkiye’de icra edilen pek çok popüler müzik türünde arabesk müziğin etkisi hissedilmektedir. Bunlardan biri de Türk pop müziğidir.

Türk pop müziğindeki etki 1970’li yıllardan itibaren başlayan ve hâlâ devam etmekte olan geniş bir zaman aralığını ifade etmektedir. Ajda Pekkan’ın 1970’li yıllarda seslendirdiği *Dert Bende Derman Sende* ve yine aynı yıllar içerisinde seslendirdiği *Kaderimin Oyunu* adlı şarkılar arabesk ile pop müziğin kaynaşmaya başladığı en önemli örnekler olarak gösterilebilir (Küçükkaplan, 2016: 77). Pop şarkıcılarının arabesk şarkılar seslendirdiği 1970’li ve 1980’li yıllar Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur gibi arabesk şarkıcılarının albüm tanıtımlarını yapma amacıyla çektikleri filmlerle de aynı döneme tesadüf etmektedir. Bu bağlamda bahsi geçen yıllarda pop şarkıcılarının arabesk şarkılar seslendirmesinin veya arabesk sound⁴ içeren şarkılar üretme gereksiniminin, halkın bu müziğe karşı yoğun bir ilgisi olduğu inancından kaynaklandığı söylenebilir. Bu durum 1980’li yıllarda da Sezen Aksu ile devam etmiştir. Sezen Aksu’nun *Firuze* adlı albümü bu noktada önemlidir. Ancak söz konusu albümdeki arabesk anlayış pek olumlu karşılanmamıştır (Dilmener, 2014). Dilmener’e (2014: 297) göre “Türk popu elden gidiyor!” hassasiyeti içindeki eleştirilenler haksız değildir. Şarkıcı (Sezen Aksu), “örtülü arabesk” yapma yolunu seçmiştir. Ama içten içe beklenen formül de budur. Buradan da anlaşılacağı üzere arabesk ile Türk popunun sentezi bilinçli bir şekilde gerçekleştirilmiş ve Amerika’da ortaya çıkan pop müzikten bağımsız arabesk-pop karışımı melez bir yapı oluşmuştur. Dahası Sezen Aksu’nun tercih ettiği arabesk-pop formül başka şarkıcılar tarafından da benimsenmiştir. Ancak Dilmener’in “örtülü arabesk” şeklindeki tabiri Sezen Aksu’nun *Sen Ağlama* albümüyle daha da “aşıkâr” hale gelmiştir. 1980’li yıllarda “halk zevki”, “arabesk” bir beğeni çerçevesinde şekillenmektedir. Küçükkaplan’a (2016: 117) göre birçok pop müzik şarkıcısının arabeske yöneldiği bu dönemde Zerrin Özer de aynı yolu benimsemiştir.

Özetle, günümüzde var olan arabesk-pop anlayışının temelleri 1970 ve 1980’li yıllarda atılmıştır. Buna karşın Türk pop müziğinin 1990’lı yıllarda, 1970 ve 1980’li yıllara kıyasla arabesk etkiden görece uzak bir anlayışa sahip olduğu söylenebilir. Ancak bu durum 2000’li yıllarla birlikte etkisini yitirmiş ve Türk pop müziği yeniden yoğun bir arabesk etkiye maruz kalmıştır. 2000’li yıllarda

⁴ Kelime anlamı “ses” olan sound, uluslararası literatürden farklı olarak Türkiye’de özellikle piyasa müzisyenleri arasında bir müzik türünde bulunan tımsal özellikleri ve bir müzik türünü başka müzik türüne benzeterek çalmak anlamında kullanılmaktadır. Bir başka deyişle, bir müzikal türün (musical genre) ürünü olan bir şarkıyı başka bir türün çeşitli müzikal unsurlarıyla (çalgılar, stil, armoni vb.) yeniden yorumlayarak (cover olarak da bilinen aktarım yoluyla) aktarılan türün ürünü gibi icra etmek anlamı taşıyan bir ifadedir.

Türk pop müziğinin arabesk ile olan etkileşimi bazı arabesk albüm projeleriyle de perçinlenmiştir. Bu albümlerin ortak özelliği arabesk veya pop şarkıların pop, funk, rock, arabesk şeklindeki melez bir müzikal yapı ile icra edilmesidir. Bunların yanında pop ile arabesk arasındaki etkileşimin güçlenmesinde medyanın etkisi de yadsınamaz. Aydar'a (2014) göre "anlık pop kültüründe üretilen müzik; klip, görüntü ve metaya dayalı olup, gelişkin kayıt ve stüdyo olanakları sağlanmış ve stratejik bir müzik sektörü oluşmuştur. Bu müzik sektöründe star üretme doğrultusunda pop star yarışmaları yapılmıştır." (s.807). Bu anlamda çeşitli kanallarda yayınlanan "Pop Star Alaturka", "O Ses Türkiye", "Rising Star" ve "Akademi Türkiye" gibi yarışmaların da etkili olduğu düşünülebilir. Nitekim söz konusu yarışmalardaki jürilerin ağırlıklı olarak Orhan Gencebay, Ebru Gündeş, Bülent Ersoy, Seda Sayan, Yıldız Tilbe gibi arabesk şarkıcılardan oluşması, ilgili yarışmalara katılan yarışmacıların vokal performansını doğrudan etkilemiştir. Öyle ki yarışmacılar, adı geçen yarışma jürilerine kendini beğendirebilmek için, esasında arabeske uzak olan rock, pop ve Türk halk müziği eserlerini bile "arabesk" tavrıyla okuma gereksinimi içerisinde oldukları yönünde bir izlenim vermektedirler. Bu durumun neticesinde yarışmacıların, "iyi" veya "güzel" bir vokal performansının arabesk motiflerle mümkün olabileceği şeklinde bir algıya sahip oldukları söylenebilir. Bu durum çalgı icralarına da yansımaktadır. İlder Kurcala, Erdinç Şenyaylar, Serhan Yasdımın gibi profesyonellerin yanı sıra birçok amatör gitaristin de icralarında arabesk motifleri görmek mümkündür. Benzer bir durum söz gelimi kemençe icrasında da karşımıza çıkmaktadır. Karadeniz müziği şarkıcıları olan Resul Dindar, Ekin Uzunlar, Ayhan Alptekin, Ünal Sofuoğlu'nun icralarında arabesk etkileri görmek mümkündür ve benzer örnekler çoğaltılabilir. Bu örneklerden hareketle Türkiye'deki hemen her müzik tarzının arabeskten etkilenmiş olduğu açıkça söylenebilir.

Amaç ve Önem

Bu araştırmada kürdî makamının karakteristik özellikleri, Türk müziğindeki yeri ve günümüzde Türk pop müziğindeki kullanım şeklinin anlaşılması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda kürdî makamının klasik Türk müziği ve Türk pop müziğindeki kullanımlarının uygulama açısından ne tür farklılıklar barındırdığının tespit edilmesiyle birlikte Türk pop müziğinin arabesk müzikle olan münasebetinin ortaya konması çalışmanın temel amaçlarıdır. İlgili farklılıklar, literatürden elde edilen bilgilerin yanı sıra pop müzik türünden seçilen örnek eser incelemeleri yoluyla ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

YÖNTEM

Bu çalışmada betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Betimsel araştırma; yaşayanların, hali hazırda var olanları, yaşananların ne olduğunun betimlenip açıklanarak ortaya konulması olarak ele alınabilir ve varlığını sürdüren olgular ele alınır (Sönmez & Alacapınar, 2021: 48). Araştırma kapsamında, kürdî makamının tarihsel sürecinin anlaşılması noktasında literatür taramasına ek olarak uygun örnekleme yaklaşımıyla Türk pop müziği repertuarından seçilen 10 eser, hem dizi, geçki ve perde sıklığı gibi makamsal özellikleri açısından teorik hem de YouTube sitesinde yayımlanan resmi videoları üzerinden işitsel olarak analiz edilmiştir. Uygun örnekleme yöntemi araştırmacının kolayca ulaşabileceği bir örneklemden verilerin toplanması olarak ifade edilmektedir (Büyüköztürk vd., 2018: 95). Makam analizinin nasıl yapılması gerektiğine yönelik Karataş (2022: 80), “eserin makam analizi yapılırken hangi çeşninin hangi perde üzerinde yapıldığının saptanması söz konusu analiz türünün en önemli kısmıdır” demektedir. Bu çalışmada kürdî makamının ve incelenmek üzere seçilen 10 eserin belirlenmesinde, araştırmacıların aynı zamanda aktif canlı müzik yapan ve pop müzik icra eden müzisyenler olmalarının da etkisiyle kürdî makamının en sık kullanılan makam olduğunun gözlemlenmesi ve seçilen eserlerin de kürdî makam dizini kullandıklarının tespit edilmiş olması belirleyici olmuştur. Bu bağlamda yapılan tespit katılımcı gözlem neticesinde gerçekleştirilmiştir denilebilir. Araştırma kapsamında seçilen eserlere ilişkin bilgiler Tablo 1’de verilmiştir.

Eser Adı	Besteci	Söz Yazarı	Bestelendiği Tarih	Seslendiren/Yorumcu
Acıyı Sevmek Olur mu?	Cihan Güçlü	Cihan Güçlü	2013	Mehmet Erdem
Beyaz Skandalım	Emircan İğrek	Emircan İğrek	2018	Emircan İğrek
Bizim Şarkımız	Tugay Ören	Tugay Ören	2008	Ferhat Göçer
İçimden Gelmiyor Artık	Bilal Sonses	Bilal Sonses	2019	Bilal Sonses & Bengü
İstanbul İstanbul Olalı	Sezen Aksu	Sezen Aksu	2002	Sezen Aksu
Kendime Sardım	Oğuzhan Koç	Oğuzhan Koç	2020	Oğuzhan Koç
Kop Gel Günahlarından	Yıldız Tilbe	Yıldız Tilbe	1997	Deniz Seki
Kutupta Yaz Gibi	Halil Karaduman	Aşkın Tuna	1999	Baha
Tutuşmuş Beraber	Melike Şahin	Melike Şahin, Can Kandaz	2018	Melike Şahin
Yalan	Tan Taşçı	Tan Taşçı	2018	Tan Taşçı

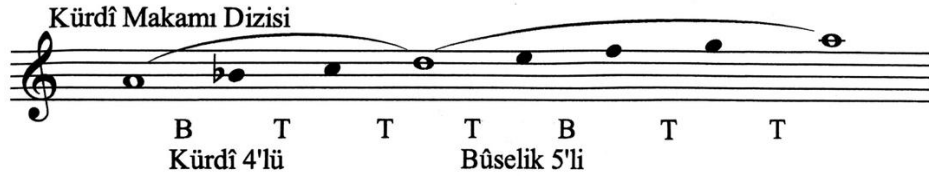
Tablo 1. Çalışma Kapsamında İncelenen Eserler

BULGULAR

Kürdî makamının karakteristik özellikleri, Türk müziğindeki yeri ve günümüzde Türk pop müziğindeki kullanım şeklinin anlaşılması amacıyla yapılan bu çalışmada, elde edilen bulgular incelenen 10 eser için ayrı ayrı başlıklar halinde verilmiştir.

Türk Pop Müziğinde Kürdî Makamının Kullanımı

İsmail Hakkı Özkan (2003: 133) kürdî makamını açıklarken, “durak perdesinin düğâh, güçlüsünün neva perdesi olduğunu; dizisinin yerinde kürdî dörtlüsüne nevada bûselik beşlisinin eklenmesiyle oluştuğunu ve makamın çıkıcı bazen de çıkıcı-inici seyir özelliğine sahip olduğunu” belirtmiştir.



Dizi 1. Kürdî Makamı Dizisi (Gerçek, 2023: 13)

Türkiye’de pop şarkılarda kürdî makamının sıkça kullanılması, Türk pop müziğindeki arabesk yönelim ve kürdî makamının gitar, piyano vb. çalgılarla icrasının diğer makamlara göre görece kolay olmasıyla ilişkilendirilebilir. Çünkü makamsal anlamda Türk pop müziğinde kullanılan kürdî makam dizisi ile *phrygian (frigyen)* modu teorik açıdan aynıdır. Dolayısıyla, modal müziklerde kullanılan Batı çalgılarının yaygın şekilde kullanıldığı pop müzikte, Türk makam müziği unsurlarının icrasına imkân vermesi nedeniyle kürdî makam dizisinin tercih edildiği söylenebilir.



Dizi 2. Phrygian (Frigyen) Modu Dizisi (Hacıev, 2005: 131)

Türk pop veya rock müziği ile klasik Türk müziğindeki kürdî geçkiler arasında teorik anlamda benzerlikler olsa da bestecilerin kendine özgü yaptığı geçkiler göz önüne alındığında birçok fark olduğu görülür. Başka bir ifadeyle, besteciye bağlı olarak klasik Türk müziğindeki kürdî makamı besteleri de kendi içerisinde değişkenlik göstermektedir. Bu durum, seçilen Türk pop müziği şarkılarıyla klasik Türk müziği kürdî besteleri arasında seyir odaklı bir karşılaştırmayı zorlaştırmaktadır. Bu bağlamda tam olarak hangi eserin baz alınması gerektiğinin belli olmamasından kaynaklanan muğlaklık sebebiyle çalışma kapsamında Türk pop müziği şarkılarına yönelik yapılan inceleme, klasik Türk müziği kürdî bestelerinden ziyade İsmail Hakkı Özkan’ın *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri: Kudüm Velveleleri* (2003) ve M. Ekrem Karadeniz’in *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları* (1983/2013) adlı kitaplarındaki kürdî makamına dair teorik bir

çerçevede gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda Türk pop müziğinde kullanılan kürdî yapısının, Türk müziğindeki kürdî makamının sadeleştirilmiş hâli olduğu söylenebilir. Zira kullanılan enstrümanlar, içerisinde segâh perdesi barındıran uşşak veya rast gibi geçkilerin yapılmasına uygun değildir. Ancak Türkiye’deki birçok popüler müzikte olduğu gibi bu müzik türünde de, hem çalgı hem de vokal bağlamında “macun⁵” jargonuyla ifade edilen bir tekniğin de yardımıyla arabesk stilini yansıtan bir “tür algısı” meydana gelir ve teorik olarak kürdî makamı kullanılıyor olsa da duyum olarak farklı oldukları ileri sürülebilir. Bu yönüyle Türk pop müziğinde kürdî makamı ekseninde değerlendirilen müzikal yapının esasında kürdî makamıyla phrygian (frigyen) modu arasında sıkışmış yeni bir form olduğu söylenebilir. Yanı sıra klasik Türk müziği özelinde dügâh, yegâh ve hüseynî aşîrân perdeleri üzerinde kurulan kürdî makamının, Türk pop müziği icrası noktasında sadeleştirilmiş ve değiştirilmiş olmakla birlikte günümüzde hemen her perde üzerinde kullanıldığı görülmektedir. Başka bir deyişle kürdî makamı her tona transpoze edilebilmektedir. Yapılan analizlerden önce ilgili eserlerde kullanılan çalgılar, arabesk stiline ilişkin unsurların bulunduğu yerler belirtilmiştir. Analizlerde her eser, kullanılan çeşniler, asma kalıplar ve perdelerin sıklığı açısından incelenmiştir. Söz konusu çeşni ve asma kalıplar bariz bir şekilde durgu yapılan perdelerle sınırlandırılmış ve Türk müziği sisteminde yer alan perde isimleri kullanılmıştır.

Tutuşmuş Beraber Adlı Eserin Analizi

Kürdî makamının mi tonunda seslendirilen (hüseynî aşîrân perdesine göçürülen) şekli olarak değerlendirilen bu eser yalnızca ud ve solist eşliğinde seslendirilmiştir (*bk.* Şahin, 2017). Eser kısa bir ud taksimle başlamaktadır. Ud, eserde soloları çalmanın yanı sıra arpej, ritim gibi gitar teknikleriyle akorları da seslendirmektedir. Eserin notasından bir pasaj Nota 1’de, eserde kullanılan çeşnilerin sıklığı Tablo 2’de ve perdelerin sıklığı da Tablo 3’te verilmiştir.

⁵ Müzik piyasası jargonunda yer alan bu ifade akademik olmamakla birlikte mikrotonal seslerin glissando (kaydırma) veya legato teknikleri kullanılarak elde edilmesi anlamına gelmektedir. Arabesk stilde icranın belirgin göstergelerinden kabul edilir.

Tutuşmuş Beraber
Melike Şahin

Notasyon: Musa Çetiner

Nota 1. *Tutuşmuş Beraber* Adlı Şarkının Notasından Bir Pasaj (Şahin, 2017/2023).

Çeşni	Sıklık
Bûselik perdesinde çeşnisiz asma kalış	6
Çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	6
Rast perdesinde çeşnisiz asma kalış	3
Dügâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	3
Hüseynî aşirân perdesinde kürdî dörtlüsü	1
Acem perdesinde çargâhlı asma kalış	1
Bûselik perdesinde kürdîli asma kalış	1
Çargâh perdesinde çargâhlı asma kalış	1

Tablo 2. *Tutuşmuş Beraber* Adlı Şarkıda Kullanılan Çeşnilerin Sıklığı

Tablo 2'ye göre *Tutuşmuş Beraber* adlı şarkıda en çok kullanılan çeşniler “bûselik perdesinde çeşnisiz asma kalış” ve “çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış” şeklindedir. Bunun yanında, “rast perdesinde çeşnisiz asma kalış” ve “dügâh perdesinde çeşnisiz asma kalış” çeşnilerinin de kullanım sıklığının ikinci düzeyde olduğu söylenebilir. Bu eserde kullanılan “bûselik perdesinde çeşnisiz asma kalış” ve “çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış”, yerinde kürdî makamında “hüseynî aşirân” ve “acem” perdelerine denk düşmektedir. Özkan'a (2003) göre güçlüsü olan “nevâ” perdesinde sıkça asma kalış yapan kürdî makamının buradaki göçürülmüş versiyonunda “dügâh” perdesinde çok fazla durulmadığı görülmektedir. Eserdeki çeşnilerin kullanımı, kürdî makamının klasik Türk müziğindeki kullanımıyla kısmen uyumludur denilebilir. Bu anlamda özellikle güçlü perdenin kullanım sıklığı açısından benzerlik olduğu söylenebilir.

Perde	Sıklık
Dügâh	25
Bûselik	22
Rast	18
Hüseynî aşirân	12
Acem aşirân	12
Çargâh	11
Nevâ	10
Hüseynî	9
Acem	2

Tablo 3. *Tutuşmuş Beraber* Adlı Şarkıda Kullanılan Perdelerin Sıklığı

Tablo 3'teki veriler, *Tutuşmuş Beraber* adlı şarkıda sık kullanılan perdelerin sırasıyla “dügâh”, “bûselik” ve “rast” olduğunu göstermektedir. Bu perdeler yerinden kürdî makamında “nevâ”, “hüseyinî” ve “çargâh” perdelerine denk gelmektedir. Ayrıca eser içerisinde en çok kullanılan perdenin “dügâh” perdesi olduğu görülmektedir. Eserin göçürülmüş olduğu ton bağlamında “dügâh” perdesine karşılık gelen “nevâ” perdesinde beklenen asma kalışlar yapılmadığı için bu kullanımların klasik Türk müziği nazariyatıyla kısmen uyumlu olduğu söylenebilir. Eserin Şahin (2017) tarafından seslendirilen icrasında arabesk vokal unsurları olduğu, özellikle glissando ve çarpma gibi süslemelerin kullanıldığı görülmektedir.

Bizim Şarkımız Adlı Eserin Analizi

Eser albüm kaydında ud, keman, kanun, darbuka, bendir, gitar gibi çalgılarla icra edilmiştir (bk. Göçer, 2008/2014). Eserin notasından bir pasaj Nota 2’de eserde kullanılan çeşnilerin sıklığı Tablo 4’te ve perdelerin sıklığı da Tablo 5’te verilmiştir.

Bizim Şarkımız
Ferhat Göçer

Transkripsiyon: Musa Çetiner Söz ve Müzik: Tugay Ören

Nota 2. *Bizim Şarkımız* Adlı Şarkının Notası (Göçer, 2008/2023)

Çeşni	Sıklık
Çargâh perdesinde çargâh beşlisi	3
Acem perdesinde çeşnisiz asma kalış	3
Yerinde kürdî beşlisi	2
Kürdî perdesinde çeşnisiz asma kalış	2
Hüseyinî perdesinde kürdî dörtlüsü	2

Tablo 4. *Bizim Şarkımız* Adlı Şarkıda Kullanılan Çeşnilerin Sıklığı

Tablo 4’e göre *Bizim Şarkımız* adlı şarkıda en çok kullanılan çeşniler “çargâh perdesinde çargâh beşlisi” ve “acem perdesinde çeşnisiz asma kalış” şeklindedir. Bunun yanında, “yerinde kürdî beşlisi”, “kürdî perdesinde çeşnisiz asma kalış” ve “hüseyinî perdesinde kürdî dörtlüsü” çeşnilerinin de kullanım sıklığının ikinci düzeyde olduğu söylenebilir. Bu eserde güçlü perdesi nevâ’da veya simetriği olan muhayyer perdesinde kalış yapılmamıştır. Ancak çeşnilerin kullanımı, kürdî makamının klasik Türk müziğindeki kullanımıyla uyumlu görünmese de güçlü olan nevâ

perdesinin kullanım sıklığı açısından klasik Türk müziği nazariyatıyla kısmen uyumlu olduğu söylenebilir.

Perde	Sıklık
Hüseyinî	18
Nevâ	15
Acem	15
Çargâh	14
Muhayyer	14
Kürdî	11
Gerdâniye	11
Dik Kürdî	7
Dügâh	4
Tiz Çargâh	1
Tiz Nevâ	1

Tablo 5. Bizim Şarkımız Adlı Şarkıda Kullanılan Perdelerin Sıklığı

Tablo 5'teki veriler, *Bizim Şarkımız* adlı şarkıda sık kullanılan perdelerin sırasıyla “hüseyinî”, “nevâ”, “acem”, “çargâh”, “muhayyer”, “kürdî” ve “gerdâniye” olduğunu göstermektedir. Dügâh perdesinin kürdî makamının durağı, nevâ perdesinin ise makamın güçlüsü olmasına (Özkan, 2003) rağmen durak, güçlü ve en yaygın çeşnilerde kullanılan perdelerden farklı perdelerin sık kullanıldığı görülmektedir. Eserin Göçer (2008/2014) tarafından seslendirilen icrasında arabesk stilden ziyade klasik stile daha benzer vokal unsurları olduğu, özellikle glissando ve çarpma gibi süslemelerin kullanıldığı görülmektedir.

Yalan Adlı Eserin Analizi

Eser albüm kaydında, final bölümü haricinde piyano ve klavyeden çalınan, yaylı sample⁶ seslerin ağırlıklı olduğu bir altyapıyla seslendirilmiştir. Final bölümünde bateri, bas ve elektrik gitar gibi çalgılar da eklenmiştir (Taşçı, 2019). Eserin notasından bir pasaj Nota 3'te, kullanılan çeşnilerin sıklığı Tablo 6'da ve perdelerin sıklığı da Tablo 7'de verilmiştir.

⁶ Dijital olarak üretilmiş, bilgisayar ve dijital ses dosyası işleyebilen müzik aletlerinde yapay olarak yer alan yaylı, üfleli, vurmali çalgı sesleridir. Bu seslerin üretilmesine sampling (örnekleme) denir. “Örnekleme, önceden kaydedilmiş materyalin yeni bir kompozisyona dahil edilmesi gibi teknikleri mümkün kılar ve çeşitli popüler müzik türlerinde (pop, rock vs.) yaygın olarak kullanılır.” (Ammer, 2004, s.361).

Yalan
Tan Taşçı

Notasyon: Musa Çetiner Söz ve Müzik: Tan Taşçı

Nota 3. Yalan Adlı Şarkının Notası (Taşçı, 2018/2023)

Çeşni	Sıklık
Dügâh perdesinde çeşnisiz kalış	4
Kürdî perdesinde çeşnisiz asma kalış	4
Çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	4
Hüseynî perdesinde çeşnisiz asma kalış	4
Kaba çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	3
Yegâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	3
Rast perdesinde çeşnisiz asma kalış	2
Nevâ perdesinde çeşnisiz asma kalış	2
Acem perdesinde çeşnisiz asma kalış	2
Kaba dügâh perdesinde kürdî dörtlüsü	1
Kaba kürdî perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Hüseynî aşirân perdesinde kürdî dörtlüsü	1
Rast perdesinde büselik dörtlüsü	1
Yerinde kürdî dörtlüsü	1
Çargâh perdesinde çargâh dörtlüsü	1

Tablo 6. Yalan Adlı Şarkıda Kullanılan Çeşnilerin Sıklığı

Tablo 6'ya göre *Yalan* adlı şarkıda en çok kullanılan çeşniler “dügâh perdesinde çeşnisiz kalış”, “kürdî perdesinde”, “çargâh perdesinde çeşnisiz kalış” ve “hüseynî perdesinde çeşnisiz asma kalış” şeklindedir. Karadeniz'e (1983/2013) göre kürdî makamının özgün çeşnisi “başlangıçta hüseyinî ve çargâh perdelerinde kısa duruşlar yapıp kürdî perdesini de kullanarak dügâhta karara varmaktır.” (s.104). Dolayısıyla bu çeşnilerin kullanımının, kürdî makamının klasik Türk müziğindeki kullanımıyla uyumlu olduğu söylenebilir.

Perde	Sıklık
Nevâ	22
Çargâh	20
Yegâh	19
Dügâh	14
Kürdî	14
Hüseynî	12
Kaba Çargâh	10
Hüseynî Aşirân	9
Kaba Kürdî	8
Acem Aşirân	7
Rast	7

Kaba Dügâh	6
Acem	6
Gerdâniye	3
Kaba Rast	2
Tiz Çargâh	2
Muhayyer	0

Tablo 7. Yalan Adlı Şarkıda Kullanılan Perdelerin Sıklığı

Tablo 7’deki veriler, *Yalan* adlı şarkıda sık kullanılan perdelerin sırasıyla “nevâ”, “çargâh”, “yegâh”, “dügâh”, “kürdî”, “hüseynî” ve “kaba çargâh” olduğunu göstermektedir. Dügâh perdesinin kürdî makamının durağı, nevâ perdesinin ise makamın güçlüsü olmasının (Özkan, 2003) yanında en yaygın çeşnilerde kullanılan perdelerin de (Karadeniz, 1983/2013) sık kullanıldığı görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında, perde sıklığının klasik Türk müziği nazariyatıyla uyumlu olduğu söylenebilir. Eserin Taşçı (2019) tarafından seslendirilen icrasında arabesk stilde vokal unsurları olduğu, özellikle glissando ve çarpma gibi süslemelerin kullanıldığı, eserin final bölümünde tiz alanda genişleme yapılırken (notasında muhayyer perdesi kullanılmış olsa da icrada şarkıcı muhayyer perdesine kadar çıkararak melodik zenginlik oluşturmuştur) arabesk vokal unsurların daha da vurgulandığı söylenebilir.

İstanbul İstanbul Olalı Adlı Eserin Analizi

Eserin stüdyo kaydında klasik gitar, bas gitar, bateri, ud, klavye, ney ve çeşitli perküsyonlar (tef, bendir vs.) ile yaylı çalgılar kullanılmıştır (bk. Aksu, 2017; “Şarkı Söylemek Lazım”, 2024). Eserin notasından bir pasaj Nota 4’te, kullanılan çeşnilerin sıklığı Tablo 8’de ve perdelerin sıklığı da Tablo 9’da verilmiştir.

ARANAĞME

U za nıp kan lı ca nın or ta ye rin de bi ta şa

Nota 4. İstanbul İstanbul Olalı Adlı Şarkının Notası (Aksu, 2002/2023)

Çeşni	Sıklık
Hüseynî perdesinde çeşnisiz asma kalış	11
Acem perdesinde çeşnisiz asma kalış	8
Nevâ perdesinde çeşnisiz asma kalış	7
Dügâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	5
Çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	5
Kürdî perdesinde çeşnisiz asma kalış	3
Hüseynî aşirân perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Acem aşirân perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Rast perdesinde çeşnisiz asma kalış	1

Çargâh perdesinde çargâh dörtlüsü

1

Tablo 8. İstanbul İstanbul Olalı Adlı Şarkıda Kullanılan Çeşnilerin Sıklığı

Tablo 8'e göre İstanbul İstanbul Olalı adlı şarkıda en çok kullanılan çeşniler "hüseyinî perdesinde çeşnisiz asma kalış", "acem perdesinde çeşnisiz kalış" ve "nevâ perdesinde çeşnisiz asma kalış" şeklindedir. Karadeniz'e (1983/2013) göre kürdî makamının özgün çeşnisi "başlangıçta hüseyinî ve çargâh perdelerinde kısa duruşlar yapıp kürdî perdesini de kullanarak dügâhta karara varmaktır." (s.104). Karar, güçlü ve durak perdelerinde de çeşnisiz asma kalışlar kullanılması dolayısıyla bu çeşnilerin kullanımının, kürdî makamının klasik Türk müziğindeki kullanımıyla uyumlu olduğu söylenebilir.

Perde	Sıklık
Çargâh	41
Hüseyinî	40
Nevâ	39
Dügâh	33
Kürdî	33
Acem	20
Gerdâniye	6

Tablo 9. İstanbul İstanbul Olalı Adlı Şarkıda Kullanılan Perdelerin Sıklığı

Tablo 9'daki veriler, İstanbul İstanbul Olalı adlı şarkıda sık kullanılan perdelerin sırasıyla "çargâh", "hüseyinî", "nevâ", "dügâh", "kürdî" ve "acem" olduğunu göstermektedir. Dügâh perdesinin kürdî makamının durağı, nevâ perdesinin ise makamın güçlüsü olmasının (Özkan, 2003) yanında en yaygın çeşnilerde kullanılan perdelerin de (Karadeniz, 1983/2013) sık kullanıldığı görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında, perde sıklığının klasik Türk müziği nazariyatıyla uyumlu olduğu söylenebilir. Şarkının Aksu (2017) tarafından seslendirilen kaydında ise çeşitli vokal süslemeleri (glissando, çarpma vb.) olmakla birlikte vokallerde arabesk stille doğrudan ilişkilendirilecek unsurlar bulunmadığı söylenebilir. Ancak şarkının aranağme bölümlerinde yaylı çalgılar topluluğunun seslendirdiği melodide arabesk stil açıkça duyulmaktadır.

Acıyı Sevmek Olur mu? Adlı Eserin Analizi

Eserin albüm kaydında klasik/bas/akustik gitarlar, klarnet, klavye, yaylılar, trompet, bateri gibi çalgıların olduğu bir altyapı tercih edilmiştir (bk. Erdem, 2013a). Eserin notasından bir pasaj Nota 5'te, kullanılan çeşnilerin sıklığı Tablo 10'da ve perdelerin sıklığı da Tablo 11'de verilmiştir.

Acıyı Sevmek Olur Mu?
Mehmet Erdem

Notasyon: Musa Çetiner Söz ve Müzik: Cihan Güçlü

Kalp a lı şır a cı çek me le re Can da yan maz.

Nota 5. *Acıyı Sevmek Olur mu? Adlı Şarkının Notası (Erdem, 2013b)*

Çeşni	Sıklık
Nevâ perdesinde çeşnisiz asma kalış	7
Kürdî perdesinde çeşnisiz asma kalış	6
Dügâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	4
Çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	3
Hüseynî perdesinde kürdî dörtlüsü	2
Hüseynî perdesinde çeşnisiz asma kalış	2
Acem perdesinde çeşnisiz asma kalış	2
Yerinde kürdî dörtlüsü	1

Tablo 10. *Acıyı Sevmek Olur mu? Adlı Şarkıda Kullanılan Çeşnilerin Sıklığı*

Tablo 10'a göre *Acıyı Sevmek Olur mu?* adlı şarkıda en çok kullanılan çeşniler “nevâ perdesinde çeşnisiz asma kalış”, “kürdî perdesinde çeşnisiz asma kalış” ve “dügâh perdesinde çeşnisiz asma kalış” şeklindedir. Karar, güçlü ve durak perdelerinde de çeşnisiz asma kalışlar kullanılması dolayısıyla bu çeşnilerin kullanımının, kürdî makamının klasik Türk müziğindeki kullanımıyla uyumlu olduğu söylenebilir (Karadeniz, 1983/2013).

Perde	Sıklık
Hüseynî	23
Kürdî	19
Çargâh	18
Dügâh	11
Acem	10
Nevâ	9
Gerdâniye	3
Muhayyer	2

Tablo 11. *Acıyı Sevmek Olur mu Adlı Şarkıda Kullanılan Perdelerin Sıklığı*

Tablo 11'deki veriler, *Acıyı Sevmek Olur mu?* adlı şarkıda sık kullanılan perdelerin sırasıyla “hüseynî”, “kürdî”, “çargâh”, “dügâh”, “acem” ve “nevâ” olduğunu göstermektedir. Tablodaki ilk dört sıradaki perdelerin kullanım sıklıklarının makamın karakteriyle uyumlu olduğu (Karadeniz, 1983/2013; Özkan, 2003), bu açıdan bakıldığında, perde sıklığının klasik Türk müziği nazariyatıyla uyumlu olduğu söylenebilir. Şarkının Erdem (2013a) tarafından seslendirilen kaydında ise çeşitli vokal süslemeleri (glissando, çarpma vb.) olmakla birlikte vokallerde arabesk

stille doğrudan ilişkilendirilecek unsurlar bulunmadığı söylenebilir. Ancak hem şarkının şan altında belli belirsiz duyulan klarnet melodilerinde ve yaylı eşliklerinde hem de aranağme bölümlerinde yine klarnet ve yaylı çalgılar topluluğunun seslendirdiği melodilerde arabesk stil açıkça duyulmaktadır.

Kendime Sardım Adlı Eserin Analizi

Eserin albüm kaydında elektronik bir altyapının yanında elektrik gitar ve bas gitar kullanılmıştır (bk. Koç, 2020a). Eserin notasından bir pasaj Nota 6’da, kullanılan çeşnilerin sıklığı Tablo 12’de ve perdelerin sıklığı da Tablo 13’te verilmiştir.

Kendime Sardım
Oğuzhan Koç

Notasyon: Musa Çetiner

Nota 6. *Kendime Sardım* Adlı Şarkının Notası (Koç, 2020b)

Çeşni	Sıklık
Bûselik perdesinde kürdî dörtlüsü	5
Nevâ perdesinde çeşnisiz asma kalış	5
Çargâh perdesinde çargâhlı asma kalış	4
Hüseyinî aşîrân perdesinde kürdî beşlisi	2
Rast perdesinde çargâh beşlisi	2
Bûselik perdesinde çeşnisiz asma kalış	2
Hüseyinî perdesinde çeşnisiz asma kalış	2

Tablo 12. *Kendime Sardım* Adlı Şarkıda Kullanılan Çeşnilerin Sıklığı

Tablo 12’ye göre *Kendime Sardım* adlı şarkıda en çok kullanılan çeşniler “bûselik perdesinde kürdî dörtlüsü”, “nevâ perdesinde çeşnisiz kalış” ve “çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış” şeklindedir. Bu eserde de kürdî makamı mi perdesine (hüseyinî aşîrân) transpoze edilmiştir. “Bûselik perdesinde kürdî dörtlüsü”, “nevâ perdesinde çeşnisiz kalış” ve “çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış” gibi kalışlar yerinde kürdî makamında sırasıyla “hüseyinî”, “gerdaniye” ve “acem” perdelerine denk gelmektedir. Dolayısıyla yapılan çeşniler açısından klasik Türk müziğindeki kürdî makamıyla uyumlu değildir (Karadeniz, 1983/2013; Özkan, 2003).

Perde	Sıklık
Nevâ	64
Hüseyinî	39
Çargâh	35
Bûselik	19
Dügâh	18
Acem Aşirân	4
Hüseyinî Aşirân	3
Gerdâniye	2
Acem	0

Tablo 13. Kendime Sardım Adlı Şarkıda Kullanılan Perdelerin Sıklığı

Tablo 13'teki veriler, *Kendime Sardım* adlı şarkıda sık kullanılan perdelerin sırasıyla “nevâ”, “hüseyinî”, “çargâh”, “bûselik” ve “dügâh” olduğunu göstermektedir. Bunlar yerinden kürdî makamında “gerdaniye”, “muhayyer”, “acem”, “hüseyinî” ve “nevâ” perdelerine denk gelmektedir. Bu bağlamda karar ve güçlü perde sıklığı açısından tablodaki ilk beş sıradaki perdelerin kullanım sıklıklarının makamın Türk müziği nazariyatındaki karakteriyle kısmen uyumlu olduğu (Karadeniz, 1983/2013; Özkan, 2003), söylenebilir. Eserin albüm kaydında elektronik müzik aletlerinin ve pop müzik stilinde sık kullanılan ritmik unsurların ön planda olduğu bir altyapı kullanılmıştır. Ancak eserin Koç (2020a) tarafından seslendirilen icrasında arabesk vokal unsurları olduğu, özellikle glissando ve çarpma gibi süslemelerin kullanıldığı görülmektedir.

Beyaz Skandalım Adlı Eserin Analizi

Eserin albüm kaydında elektrik gitar, bas gitar, bateri, tef ve klavye kullanılmıştır. (bk. İğrek, 2018a). Arabesk tını vokal icrasında görülmektedir. Eserin notasından bir pasaj Nota 7'de, kullanılan çeşnilerin sıklığı Tablo 14'te ve perdelerin sıklığı da Tablo 15'te verilmiştir.

Beyaz Skandalım
Emir Can İğrek

Notasyon: Musa Çetiner

Yü rü yo rum e lim ce bim de Ve e vim te nin de Be

Nota 7. Beyaz Skandalım Adlı Şarkının Notası (İğrek, 2018b)

Çeşni	Sıklık
Çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	5
Yegâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	3
Kaba çargâh perdesinde çargâh dörtlüsü	2
Kaba kürdî perdesinde çeşnisiz asma kalış	1

Kaba çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Hüseynî aşirân perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Acem aşirân perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Rast perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Nevâ perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Hüseynî perdesinde çeşnisiz asma kalış	1

Tablo 14. Beyaz Skandalım Adlı Şarkıda Kullanılan Çeşnilerin Sıklığı

Tablo 14'e göre *Beyaz Skandalım* adlı şarkıda en çok kullanılan çeşniler “çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış”, “yegâh perdesinde çeşnisiz asma kalış” ve “kaba çargâh perdesinde çargâh dörtlüsü” şeklindedir. Makamın gerektirdiği diğer asma kalışların çok fazla kullanılmamış olması dolayısıyla bu çeşnilerin, kürdî makamının klasik Türk müziğindeki kullanımıyla kısmen uyumlu olduğu söylenebilir (Karadeniz, 1983/2013).

Perde	Sıklık
Hüseynî aşirân	27
Yegâh	25
Dügâh	17
Hüseynî	13
Acem aşirân	12
Nevâ	12
Rast	11
Çargâh	11
Kürdî	10
Kaba çargâh	8
Acem	8
Gerdâniye	3
Kaba dügâh	2
Kaba kürdî	1
Muhayyer	1

Tablo 15. Beyaz Skandalım Adlı Şarkıda Kullanılan Perdelerin Sıklığı

Tablo 15'teki veriler, *Beyaz Skandalım* adlı şarkıda sık kullanılan perdelerin sırasıyla “hüseynî aşirân”, “yegâh”, “dügâh”, “hüseynî”, “acem aşirân”, “nevâ”, “rast” ve “çargâh” olduğunu göstermektedir. Bu perdelerin arasında da en sık kullanılanların pest bölgedeki perdeler oluşu, kullanım sıklıklarının makamın karakteriyle kısmen uyumlu olduğu (Karadeniz, 1983/2013; Özkan, 2003) anlamına gelebilir. Ancak, makamın ana perdelerinin de kullanım sıklığının klasik Türk müziği nazariyatıyla kabul edilebilir düzeyde uyumlu olduğu söylenebilir. Eserin albüm kaydında elektronik müzik aletlerinin ve pop müzik stilinde sık kullanılan ritmik unsurların ön planda olduğu bir altyapı kullanılmıştır. İğrek (2018a) tarafından seslendirilen icrasında pop stiliyle harmanlanmış arabesk vokal unsurların belirgin olduğu, özellikle glissando ve çarpma gibi süslemelerin kullanıldığı görülmektedir.

İçimden Gelmiyor Adlı Eserin Analizi

Eserin albüm kaydında elektrik gitar, bas gitar, bateri, klarnet, yaylılar ve klavye kullanılmıştır. (bk. Sonses & Bengü, 2019a). Eserin notasından bir pasaj Nota 8’de, kullanılan çeşnilerin sıklığı Tablo 16’da ve perdelerin sıklığı Tablo 17’de verilmiştir.

İçimden Gelmiyor

Bilal Sonses & Bengü

Notasyon: Musa Çetiner

Nota 8. İçimden Gelmiyor Adlı Şarkının Notası (Sonses & Bengü, 2019b)

Çeşni	Sıklık
Hüseyinî aşîrân perdesinde kürdî dörtlüsü	5
Acem aşîrân perdesinde çeşnisiz asma kalış	3
Rast perdesinde çargâh dörtlüsü	1
Dügâh perdesinde büselik dörtlüsü	1
Dügâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Büselik perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	1

Tablo 16. İçimden Gelmiyor Adlı Şarkıda Kullanılan Çeşnilerin Sıklığı

Tablo 16’ya göre *İçimden Gelmiyor* adlı şarkıda en çok kullanılan çeşniler “hüseyinî aşîrân perdesinde kürdî dörtlüsü” ve “acem aşîrân perdesinde çeşnisiz asma kalış” şeklindedir. Bu eser de mi perdesine (hüseyinî aşîrân) göçürülmüştür. En çok kullanılan “hüseyinî aşîrân perdesinde kürdî dörtlüsü” ve “acem aşîrân perdesinde çeşnisiz asma kalışlar” yerinden düşünüldüğünde sırasıyla “yerinde kürdî dörtlüsü” ve “kürdî perdesinde çeşnisiz asma kalış” şeklinde çözümlenebilir. Güçlü perdesi olan “dügâhta” yalnızca bir kez kalınmış olsa da “hüseyinî aşîrân perdesinde kürdî dörtlüsü” ve “acem aşîrân perdesinde çeşnisiz asma kalışlar” ile klasik Türk müziğindeki kullanım arasında benzerlik olduğu söylenebilir (Karadeniz, 1983/2013; Özkan, 2012).

Perde	Sıklık
Dügâh	42
Büselik	34
Acem aşîrân	26
Hüseyinî aşîrân	24
Çargâh	18
Nevâ	3
Hüseyinî	0

Tablo 17. İçimden Gelmiyor Adlı Şarkıda Kullanılan Perdelerin Sıklığı

Tablo 17’deki veriler, *İçimden Gelmiyor* adlı şarkıda sık kullanılan perdelerin sırasıyla “dügâh”, “bûselik”, “acem aşîrân”, “hüseyînî aşîrân” ve “çargâh” olduğunu göstermektedir. Bu perdelerin kullanım sıklıklarının makamın karakteriyle uyumlu olduğu (Karadeniz, 1983/2013; Özkan, 2003), bu açıdan bakıldığında, perde sıklığının klasik Türk müziği nazariyatıyla uyumlu olduğu söylenebilir. Şarkının Sonses ve Bengü (2019a) tarafından seslendirilen kaydında ise çeşitli vokal süslemeleri (glissando, çarpma vb.) olmakla birlikte vokallerde arabesk stille ilişkilendirilecek unsurlar bulunduğu söylenebilir. Ayrıca şarkının intro, şan altı ve ara saz bölümlerinde duyulan klarnet melodilerinde ve yaylı eşliklerinde de arabesk stil açıkça ve daha yoğun şekilde duyulmaktadır.

Kop Gel Günahlarından Adlı Eserin Analizi

Eserin albüm kaydında elektrik gitar, klasik gitar, bas gitar, bateri, tef, yaylılar, buzuki ve klavye kullanılmıştır. (bk. Seki, 1997b). Arabesk tını vokal, yaylılar ve buzuki icrasında görülmektedir. Eserin notasından bir pasaj Nota 9’da, kullanılan çeşnilerin sıklığı Tablo 18’de ve perdelerin sıklığı Tablo 19’da verilmiştir.

Kop Gel Günahlarından
Deniz Seki

Notasyon: Musa Çetiner Beste: Yıldız Tilbe

Nota 9. *Kop Gel Günahlarından* Adlı Şarkının Notası (Seki, 1997a)

Çeşni	Sıklık
Nevâ perdesinde çeşnisiz asma kalış	7
Kürdî perdesinde çeşnisiz asma kalış	5
Çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	3
Hüseyînî perdesinde çeşnisiz asma kalış	3
Acem aşîrân perdesinde çeşnisiz asma kalış	2
Dügâh perdesinde kürdî beşlisi	2
Hüseyînî aşîrân perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Rast perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Dügâh perdesinde kürdî dörtlüsü	1
Çargâh perdesinde çargâh dörtlüsü	1
Çargâh perdesinde çargâh beşlisi	1

Tablo 18. *Kop Gel Günahlarından* Adlı Şarkıda Kullanılan Çeşnilerin Sıklığı

Tablo 18’e göre *Kop Gel Günahlarından* adlı şarkıda en çok kullanılan çeşniler “nevâ perdesinde çeşnisiz asma kalış” ve “kürdî perdesinde çeşnisiz kalış” şeklindedir. Karar, güçlü ve durak perdelerinde de çeşnisiz asma kalışlar kullanılması dolayısıyla bu çeşnilerin kullanımının, kürdî makamının klasik Türk müziğindeki kullanımıyla uyumlu olduğu söylenebilir (Karadeniz, 1983/2013).

Perde	Sıklık
Dügâh	25
Çargâh	25
Kürdî	21
Nevâ	20
Hüseynî	16
Rast	14
Acem	8
Büselik	4
Acem Aşîrân	3
Gerdâniye	3
Hüseynî Aşîrân	2
Irâk	2

Tablo 19. *Kop Gel Günahlarından Adlı Şarkıda Kullanılan Perdelerin Sıklığı*

Tablo 19’deki veriler, *Kop Gel Günahlarından* adlı şarkıda sık kullanılan perdelerin sırasıyla “dügâh”, “çargâh”, “kürdî”, “nevâ”, “hüseynî” ve “rast” perdeleri olduğunu göstermektedir. Bu perdelerin kullanım sıklıklarının makamın karakteriyle uyumlu olduğu (Karadeniz, 1983/2013; Özkan, 2003), bu açıdan bakıldığında, perde sıklığının klasik Türk müziği nazariyatıyla uyumlu olduğu söylenebilir. Şarkının Seki (1997b) tarafından seslendirilen kaydında ise çeşitli vokal süslemeleri (glissando, çarpma vb.) olmakla birlikte vokallerde şarkıcının pop stilini daha yoğun kullanmakla birlikte bazı arabesk stil unsurlarını kullandığı söylenebilir. Ayrıca şarkının intro, şan altı ve ara saz bölümlerinde duyulan melodilerde ve yaylı eşliklerinde de yoğun olmayan arabesk stil duyulmaktadır.

Kutupta Yaz Gibi Adlı Eserin Analizi

Eserin albüm kaydında klasik gitar, bas gitar, ud, tef ve darbuka kullanılmıştır. (bk. Baha, 1999/2013). Arabesk stil, vokal ve klasik gitar icrasında görülmektedir. Eserin notasından bir pasaj Nota 10’da, kullanılan çeşnilerin sıklığı Tablo 20’de ve perdelerin sıklığı Tablo 21’de verilmiştir.

Kutupta Yaz Gibi
Baha

Transkripsiyon: Musa Çetiner Söz: Aşkın Tuna
Müzik: Halil Karaduman

Nota 10. Kutupta Yaz Gibi Adlı Şarkının Notası (Baha, 1999)

Çeşni	Sıklık
Hüseyinî perdesinde çeşnisiz asma kalış	7
Nevâ perdesinde çeşnisiz asma kalış	6
Gerdâniye perdesinde çeşnisiz asma kalış	6
Dügâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	5
Muhayyer perdesinde çeşnisiz asma kalış	5
Çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış	4
Kürdî perdesinde çeşnisiz asma kalış	3
Hüseyinî perdesinde kürdî dörtlüsü	3
Dik kürdî perdesinde çeşnisiz asma kalış	3
Dügâh perdesinde kürdî dörtlüsü	2
Acem perdesinde çeşnisiz asma kalış	2
Rast perdesinde bûselik dörtlüsü	1
Rast perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Dügâh perdesinde çargâh dörtlüsü	1
Dügâh perdesinde çargâh beşlisi	1
Çargâh perdesinde çargâh beşlisi	1
Tiz bûselik perdesinde çeşnisiz asma kalış	1

Tablo 20. Kutupta Yaz Gibi Adlı Şarkıda Kullanılan Çeşnilerin Sıklığı

Tablo 20'ye göre *Kutupta Yaz Gibi* adlı şarkıda en çok kullanılan çeşniler “hüseyinî perdesinde çeşnisiz kalış”, “nevâ perdesinde çeşnisiz asma kalış”, “gerdâniye perdesinde çeşnisiz asma kalış” ve “muhayyer ve dügâh perdelerinde çeşnisiz asma kalış” şeklindedir. Karar, güçlü ve durak perdelerinde de çeşnisiz asma kalışlar kullanılması dolayısıyla bu çeşnilerin kullanımının, kürdî makamının klasik Türk müziğindeki kullanımıyla uyumlu olduğu söylenebilir (Karadeniz, 1983/2013).

Perde	Sıklık
Hüseyinî	41
Nevâ	35
Gerdâniye	32
Kürdî	29
Muhayyer	28
Çargâh	26
Acem	26
Dügâh	17
Rast	13

Dik Kürdî	9
Nim Hicâz	4
Eviç	3
Büselik	1
Dik Büselik	1

Tablo 21. Kutupta Yaz Gibi Adlı Şarkıda Kullanılan Perdelerin Sıklığı

Tablo 21’deki veriler, *Kutupta Yaz Gibi* adlı şarkıda sık kullanılan perdelerin sırasıyla “hüseynî”, “nevâ”, “gerdâniye”, “kürdî”, “muhayyer”, “çargâh”, “acem”, “dügâh ve “rast” perdeleri olduğunu göstermektedir. Bu perdelerin kullanım sıklıklarının makamın karakteriyle uyumlu olduğu (Karadeniz, 1983/2013; Özkan, 2003), bu açıdan bakıldığında, perde sıklığının klasik Türk müziği nazariyatıyla uyumlu olduğu söylenebilir. Eserin albüm kaydında klasik gitar başta olmak üzere pop müzikte sıklıkla kullanılan çalgıların ve ritmik unsurların ön planda olduğu bir altyapı kullanılmıştır. Eserin Baha (1999/2013) tarafından seslendirilen icrasında yoğun arabesk vokal unsurları olduğu, özellikle glissando ve çarpma gibi süslemelerin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Özellikle eserin nakarat bölümünün “Susmuş dudakların” şeklinde başlayan kısmında oryantal ritimler ve arabesk unsurlar daha da öne çıkmaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada genelden özele yaklaşımıyla sırasıyla popüler kültür, popüler müzik, kitle kültürü, müzikte standartlaşma, kürdî makamı ve nihayetinde arabesk müziğin tarihsel gelişimiyle birlikte Türk pop müziğinin oluşumu konusu ele alınmıştır. Bu konuya ilişkin literatüre bakıldığında Ayhan Erol (2009), Nazife Güngör (1993), Uğur Küçük Kaplan (2013, 2016), Deniz Aydar (2014) gibi isimlerin yapmış olduğu çalışmalarla karşılaşılacaktır. Ancak bu çalışmalar Türk pop müziğinin, arabesk müzik ile olan ilişkisi veya makamsal analizlere detaylı yer vermemektedir. Daha ziyade popüler müzik ve dolayısıyla arabesk müziğin sosyo-kültürel bağlamda ele alındığı görülmektedir. Bu bağlamda çalışmamızın, ilgili literatürde bulunan genel yaklaşımı nispeten özele indirgediği ve spesifik bir inceleme alanı yarattığı düşünülebilir. Başka bir deyişle bu çalışmada, literatürde yer alan teorik yaklaşımlar uygun örnekleme yöntemiyle belirlenen eserler üzerinde somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Bu sayede Türk pop müziği kapsamında yer alan eserler üzerinden arabesk müziğin etki alanı betimlenmeye çalışılmıştır. Ayrıca kürdî makamının popüler müzik içerisinde nasıl kullanıldığı, makamın nazariyatı ile karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Bu doğrultuda kürdî makamının, incelenen Türk pop müziği eserlerindeki kullanımında klasik Türk müziğinde kullanılan kürdî makamıyla teorik açıdan bir takım benzerlik ve farklılıklar içerdiği

görülmüştür. Ancak en büyük farklılık solist ve çalgı icrasından kaynaklanmaktadır. Örneğin Bengü'nün *İçimden Gelmiyor* adlı şarkısına bakıldığında kürdî makamının hüseyinî aşirân perdesi (mi notası) üzerinden seslendirildiği görülmektedir. Eser analizlerinde görüldüğü üzere klasik Türk müziği teorisinde yer alan ve XVII-XX. yüzyıllara ait kürdî bestelerdeki geleneksel geçkilere (Ör. yerinde nihâvend dizisi, nevâ'da rast ve nevâ'da uşşâk) bu şarkılarda rastlanmamaktadır. Çalışma kapsamında incelenen pop şarkılar arasında Türk müziğindeki kürdî makamı icrasına en yakın şarkının *Kutupta Yaz Gibi* adlı eser olduğu görülmektedir. Bestesi Türk müziği icracısı olan Halil Karaduman'a ait olan bu eser Baha tarafından daha ziyade arabesk bir anlayışla seslendirilmiştir. Ancak bu bestenin geleneksel Türk müziğinden esinlenerek ortaya çıkan fantezi türünde bir beste olduğunu belirtmek gerekir. Bununla beraber Türk pop müziği şarkılarında kürdî makamının işleniş şekli de tıpkı klasik Türk müziğinde olduğu gibi kendi içerisinde farklılık göstermektedir. 1960'lı yıllarda aranje pop akımıyla başlayan Türk pop müziği literatürünün çok geniş bir repertuvara sahip olduğu söylenebilir. Güncel Türk pop müziğinde kürdî makamının kullanımı noktasında Gece Yolcuları (Meyhaneler Sen), Grup 84 (Ölürüm Hasretinle), Zakkum (Anason), Gripin (Aşk Nereden Nereye), Mustafa Ceceli (Hastalıkta Sağlıkta), Murat Boz (Ben Özledim), Demet Akalın (Bozuyorum Yeminimi), Hande Yener (Acı Veriyor), Serdar Ortaç (Bilsem ki), Gülşen (Nazar Değmesin) vb. şarkıcı ve grupların şarkıları da ayrıca incelenebilir.

Özetle kürdî makamının XVII. yüzyıldan itibaren klasik Türk müziğinde kullanılmaya başlandığı, bununla birlikte Türk halk müziği, arabesk, Türk pop müziği, Türk rock müziği gibi popüler müzik türlerinde de kullanılmakta olduğu söylenebilir. Bu çalışmada Türk pop müziği bağlamında incelenen şarkılara bakıldığında kürdî makamının geleneksel Türk müziğine kıyasla sadeleştirildiği ve genellikle arabesk bir anlayışla kullanıldığı gözlemlenmiştir. Arabesk müzikte ağırlıklı olarak kürdî makamı kullanıldığından bu durumun Türk pop müziğindeki izdüşümü de benzer şekilde gerçekleşmiştir. Başka bir deyişle Türk pop müziği şarkıcılarının bir takım arabesk şarkıları seslendirmesinin yanı sıra, kendi şarkılarında da arabesk motifler kullandıkları görülmektedir. Bu anlamda Amerika başta olmak üzere dünyada icra edilmekte olan Batı stili pop müzikten farklı, arabesk-pop şeklinde melez bir tür ortaya çıktığı söylenebilir. Söz konusu farklılık ve melezliğin, kullanılan çalgılar ve orkestrasyonda da mevcut olduğu görülmektedir. Ayrıca Türk pop müziğindeki sadeleştirilmenin yaygın oluşu, bestecilik açısından kolaylıkla ilişkilendirilebilir. Dolayısıyla günümüzde bestelenen Türk pop müziği şarkılarında kürdî makamının sıklıkla tercih edilen makamlar arasında olduğu görülmektedir. Bununla beraber kürdî makamı, Türk pop

müziğindeki işlenişi itibariyle klasik Türk müziğinden ziyade, *macun* şeklinde tabir edilen icra şeklinin yaygın olduğu arabesk müzikteki biçimiyle kullanılmaktadır. Ancak yine de bu çalışma kapsamında incelenmiş olan eserler teorik açıdan klasik Türk müziğindeki kürdî makamına ilişkin asma karar perdeleri ve seyir özellikleri açısından uyumlu veya benzer görünmektedir.

Bu çalışmanın, bundan sonra yapılacak olan popüler müzik çalışmalarına referans olması beklenmektedir. Bu doğrultuda Türk pop müziğinin yanı sıra Türk rock, rap vb. türlerde kullanılan makamsal unsurlar da şarkıcı veya grup bazında incelenerek örnekler çoğaltılabilir. Kürdî makamı dışındaki makamlar da ilgili popüler müzik türleri kapsamında ayrı ayrı incelenebilir.

KAYNAKLAR

- Aksu, S. (2017, 5 Temmuz). *İstanbul İstanbul Olalı* [Müzik videosu]. 6 Mayıs 2023 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=m8PyoUy7YLI> adresinden alınmıştır.
- Aksu, S. (2002/2023). *İstanbul İstanbul Olalı* [Müzik notası]. 8 Haziran 2024 tarihinde <https://notanehri.com/ah-istanbul-sarkisi-notalari/> adresinden alınmıştır.
- Ammer, C. (2004). *The Facts on File Music Dictionary*. The Facts on File.
- Aydar, D. (2014). Popüler kültür ve müzik üzerine. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 33(7), 800-807.
- Baha. (1999). *Kutupta Yaz Gibi* [Müzik notası]. 7 Ağustos 2024 tarihinde <https://www.kolaynota.com/baha-kutupta-yaz-gibi-notalari/> adresinden alınmıştır.
- Baha. (1999/2013, 5 Aralık). *Kutupta Yaz Gibi* [Müzik videosu]. 7 Ağustos 2024 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=EGTfSKpFlrM> adresinden alınmıştır.
- Birekul, M. (2015). Popüler kültür ve müzikte anlamın kaybı. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 1(10), 155-180.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç-Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2018). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (24. baskı). Pegem Akademi Yayıncılık.
- Dilmener, N. (2014). *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş. Hafif Türk Pop Tarihi* (4. baskı). İletişim Yayınları.
- Efe, M., & Sonsel, Ö. B. (2019). Türkiye’de dinlenen popüler müziklerin incelenmesi: Spotify örneği. *İdil*, (60), 975-983.
- Erdem, M. (2013a, 9 Aralık) *Acıyı Sevmek Olur mu?* [Müzik videosu]. 6 Mayıs 2023 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=y3c4H1CUPT4> adresinden alınmıştır.

- Erdem, M. (2013b). *Acıyı Sevmek Olur mu?* [Müzik notası]. 3 Mart 2023 tarihinde <https://www.kolaynota.com/aciyi-sevmek-olur-mu-notalari/> adresinden alınmıştır.
- Erdoğan, İ. (2001). *Popüler Kültürde Gasp ve Popülerin Gayrimeşruluğu. Doğu Batı. 15(2)*, 65-106.
- Erol, A. (2009). *Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam* (3. baskı). Bağlam Yayıncılık.
- Gerçek, İ. H. (2023). *Türk Musikisinde Makam Bilgisi ve Tatbiki*. Nobel Yayıncılık.
- Göçer, F. (2008/2014, 4 Mart). *Bizim Şarkımız* [Müzik videosu]. 6 Mayıs 2023 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=c63SzE8c0sA> adresinden alınmıştır.
- Göçer, F. (2008/2023). *Bizim Şarkımız* [Müzik notası]. 3 Mart 2023 tarihinde <https://www.kolaynota.com/ferhat-gocer-bizim-sarkimiz-notalari/> adresinden alınmıştır.
- Güngör, N. (1993). *Arabesk. Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik* (2. baskı). Bilgi Yayınevi.
- Güven, U. Z. (2022). *Müzik Beğenileri Üzerine Sosyolojik Bir Bakış*. Lakin Yayınları.
- Hacıev, P. (2005). *Temel Müzik Teorisi* (A. Destan, Çev., 2. baskı). Pan Yayınları.
- İğrek, E. C. (2018a, 11 Kasım). *Beyaz Skandalım* [Müzik videosu]. 10 Haziran 2023 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=QIIj6_IP6dA adresinden alınmıştır.
- İğrek, E. C. (2018b, 11 Kasım). *Beyaz Skandalım* [Müzik notası]. 8 Mart 2024 tarihinde <https://www.kolaynota.com/beyaz-skandalim-piyano-ve-kolay-notalari/> adresinden alınmıştır.
- Karadeniz, M. E. (2013). *Türk Müsikisinin Nazariye ve Esasları*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karataş, Ö. S. (2022). Klasik Türk müsikisinde makam analizi. *Müzik Araştırmalarında Bilimsel Yöntem ve Yaklaşımlar* içinde. Akçay, Ş. Ö., Şen, Ü. S., Şen, Y., (Ed.). (ss.69-90) Nobel.
- Koç, O. (2020a, 5 Haziran). *Kendime Sardım* [Müzik videosu]. 6 Mayıs 2023 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=G49ZdBklzF8&list=RDG49ZdBklzF8&start_radio=1 adresinden alınmıştır.
- Koç, O. (2020b, 5 Haziran). *Kendime Sardım* [Müzik notası]. 8 Haziran 2024 tarihinde <https://www.kolaynota.com/kendime-sardim-kolay-notasi/> adresinden alınmıştır.
- Kuyucu, M. (2016). Theodor W. Adorno'nun perspektifinden popüler Türk müziğinde standartlaşma sorunsalı. *TRT Akademi. 1(1)*. 188-208.
- Küçük Kaplan, U. (2013). *Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*. Ayrıntı Yayınları.
- Küçük Kaplan, U. (2016). *Türkiye'nin Pop Müziği*. Ayrıntı Yayınları.

- Özbek, M. (2013). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* (11. baskı). İletişim Yayınları.
- Özdemir, S. (2017). 1938-1950 yılları arasında Türkiye’de gösterime giren Arap/Mısır filmlerinin Türk müziğine etkisi. *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi*, 2(2). 384. <https://doi.org/10.21733/ibad.2158>
- Özdemir S., & Beşiroğlu Ş. (2009). Türk müziğinin popülerleşme sürecinde film müzikleri ve Sadettin Kaynak. *İTÜ Dergisi*, 6(1), 2124.
- Özkan, İ. H. (2003). *Türk Müsıkîsi Nazariyatı ve Usûlleri: Kudüm Velveleleri* (7. baskı). Ötüken Neşriyat.
- Say, A. (2012). *Müzik Sözlüğü* (4. Baskı). Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Seki, D., (1997a). *Kop Gel Günahlarından* [Müzik notası]. 7 Ağustos 2024 tarihinde <https://www.kolaynota.com/kim-bu-gozlerindeki-yabanci-notalari/> adresinden alınmıştır.
- Seki, D., (1997b). *Kop Gel Günahlarından* [Müzik videosu]. 7 Ağustos 2024 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=aS8EtM_vrpU adresinden alınmıştır.
- Sonses, B., & Bengü. (2019a, 12 Nisan). *İçimden Gelmiyor* [Müzik videosu]. 10 Haziran 2023 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=hp_JK3oIR1I adresinden alınmıştır.
- Sonses, B., & Bengü. (2019b, 12 Nisan). *İçimden Gelmiyor* [Müzik notası]. 8 Haziran 2024 tarihinde <https://www.kolaynota.com/icimden-gelmiyor-kolay-notasi/> adresinden alınmıştır.
- Sönmez, V., & Alacapınar, F. G. (2021). *Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (7. baskı). Anı Yayıncılık.
- Şahin, M. (2017, 28 Şubat) *Tutuşmuş beraber* [Müzik videosu]. 5 Mayıs 2023 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=nN1UfTLI33k> adresinden alınmıştır.
- Şahin, M. (2017/2023). *Tutuşmuş beraber* [Müzik notası]. 3 Mart 2023 tarihinde <https://www.kolaynota.com/tutusmus-beraber-kolay-notasi/> adresinden alınmıştır.
- Şarkı Söylemek Lazım. (2024, 17 Temmuz) *Vikipedi*. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Şarkı_Söylemek_Lazım_\(albüm\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Şarkı_Söylemek_Lazım_(albüm))
- Taşçı, T. (2019, 25 Ocak) *Yalan* [Müzik videosu]. 6 Mayıs 2023 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=yDx562IjQ0s> adresinden alınmıştır.
- Taşçı, T. (2018/2023). *Yalan* [Müzik notası]. 3 Mart 2023 tarihinde <https://www.kolaynota.com/tan-tasci-yalan-kolay-notasyon/> adresinden alınmıştır.
- Tekelioğlu, O. (2006). *Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen Halk Zevki*. Telos Yayıncılık.

Tohumcu, A. (2012). *Türkiye'nin Müziklerinde "Makam" Kavramının 1980 Sonrasında Kültürel Anlamı*. (Tez No.326716) [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi.

Türk Dil Kurumu (TDK). (2022). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri* [Çevrimiçi sözlük]. 3 Mart 2023 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı.

EXTENDED ABSTRACT

The term 'popular' originally derives from the Latin word 'popularis,' meaning 'belonging to the people,' which was originally a legal and political term. However, today, the word "popular" is generally used to mean "being widely known by as many people as possible." The previous association of popular culture with notions of 'low, inferior, or vulgar' has largely been abandoned. Popular music can be considered the most significant carrier of popular culture. Especially today, popular music, which has spread globally, holds an important place within Turkish musical culture as well. Studies on popular music reveal that it has a vast audience, and in the literature, pop, rap, and rock are identified as the most listened-to genres in Turkey. Additionally, due to the continued interest in Arab music, which began in the 1930s, and the presence of elements of traditional Turkish music, a phenomenon known as the "arabesquization" of Turkish pop music has emerged over time. According to the literature, Turkish pop music fell under the influence of arabesque music in the 1970s and 1980s. Although pop music was initially seen as a cultural concept appealing to the masses, over time, it has evolved into a practice of socialization that contributes to making sense of life for wide audiences. Throughout this process, traces of arabesque music in Turkish pop music have deepened, and even today, arabesque motifs are widely used in Turkish pop music. The arabesquization of Turkish pop music began with artists like Ajda Pekkan in the 1970s and continued with singers like Sezen Aksu. During this period, the relationship between pop music and arabesque music became strongly evident. However, it can be said that Turkish pop music in the 1990s moved relatively away from arabesque influences compared to the 1970s and 1980s. Nevertheless, this distancing lost its effect in the 2000s, and Turkish pop music once again came under heavy arabesque influence. The interaction between Turkish pop music and arabesque music in the 2000s was reinforced by several arabesque album projects. These projects are characterized by a hybrid musical structure, where arabesque or pop songs are performed with a mix of pop, funk, rock, and arabesque elements. The incorporation of arabesque influences into

Turkish pop music has also led to an increased use of modal elements. Alongside modes such as Nihavend and hicaz, the kürdî mode is one of the most frequently used modes in Turkish pop music.

This study aims to examine the characteristic features of the kürdî mode and its usage in Turkish pop music. The kürdî mode is a mode commonly used in classical Turkish music and is now frequently found in pop music. There are certain differences between the use of the kürdî mode in classical Turkish music and pop music. In classical Turkish music, the kürdî mode has its tonic at the dügâh pitch, and its dominant pitch is neva. Its scale is formed by adding a bûselik pentachord to the kürdî tetrachord, and its melodic progression is typically ascending or sometimes ascending-descending. In pop music, the kürdî mode is used in a simplified manner, with modal elements generally being less complex and often performed in an arabesque style. Within the scope of the research, 10 songs from Turkish pop music were selected and analyzed both theoretically in terms of modal features such as scale, modulation, and pitch frequency, as well as aurally based on official videos published on YouTube. The preference for studying the kürdî mode in this research stems from its observation as the most frequently used mode (the researchers are also active musicians who perform live and play pop music). Thus, the findings can be said to have been derived from participant observation.

The analyses revealed that the use of the kürdî mode in Turkish pop music contains differences compared to its use in classical Turkish music. While the kürdî mode in classical Turkish music has a more complex structure, it is simplified in pop music and blended with arabesque influences. Significant differences are also found in terms of orchestration and timbre. The musical structures based on the kürdî mode in contemporary Turkish pop music are a mixture of elements from Flamenco, Western music modes, classical Turkish music, and the kürdî pattern used in arabesque music, rather than following the traditional usage in Turkish music. It can be argued that the musical structure in Turkish pop music, evaluated within the framework of the kürdî mode, is essentially a new form that falls between the kürdî mode and the Phrygian mode. Additionally, while the kürdî mode in classical Turkish music is established on pitches such as dügâh, yegâh, and hüseyinî aşirân, it has been simplified and altered in Turkish pop music and is now used on almost every pitch. In other words, the kürdî mode can be transposed into any key. The kürdî mode, enriched with arabesque motifs in Turkish pop music, also finds its place in other genres such as pop and rock, indicating a strong relationship between Turkish pop music and arabesque music.

The literature on Turkish pop music does not extensively explore its relationship with arabesque music or conduct detailed modal analyses. Instead, popular music, and by extension, arabesque music, tends to be examined within a socio-cultural context. In this respect, our study offers a new perspective on the use of the kürdî mode in Turkish pop music. It demonstrates how the influence of arabesque music has shaped pop music through the kürdî mode. In conclusion, Turkish pop music, which utilizes the kürdî mode in a simplified manner and with an arabesque approach, stands out as a hybrid genre with a distinct character from Western-style pop music. This hybrid structure is evident in various aspects, from the instruments used to vocal techniques. It is expected that this study will contribute to future research and provide new perspectives in the field of popular music. Additionally, modal elements used in genres such as Turkish rock and rap can also be analyzed on a singer or group basis to expand the range of examples.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 05. 09.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 08. 10.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2024
DOI : [10.51576/ymd.1543588](https://doi.org/10.51576/ymd.1543588)
e-ISSN : 2792-0178

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

CHINESE ZITHER SE IN ANCIENT AND TRADITIONAL MUSICAL AND INSTRUMENTAL CULTURES OF TURKISH, MONGOLIAN AND TUNGUSKA-MANCHU ETHNIC GROUPS

ZİNKİV, Iryna¹

REN, Jiaqi²

ABSTRACT

The relevance of this study is conditioned by the dynamic development of the guzheng zither of medieval and folk instruments of Inner Mongolia, Manchuria (North and North-East China), Mongolia, the Far East and Southern Siberia (Russian Federation), the original prototype of which is one of the oldest string plucked instruments in China – the se zither (瑟). The purpose of the study was to investigate the design features and tuning methods of se zither (瑟). A system of scientific research methods was used, namely organological analysis, comparison, deduction, and

¹ Department of Music Theory, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, 79000, 5 Ostap Nyzhankivskyi Str., Lviv, Ukraine, ir.zinkiv@outlook.com, <https://orcid.org/0000-0002-0406-3370>

² Department of Folk Instruments, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, 79000, 5 Ostap Nyzhankivskyi Str., Lviv, Ukraine, jiaqiren12@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0000-8892-1514>

abstraction. As a result of the study, it was found that the se zither (瑟) differs from the classical Chinese zither qín (琴). Given the study of historical and archaeological sources of the 7th – 2nd centuries BCE, the oldest area of distribution of the xie zither was found within the ancient kingdom of Chu (6th – early 2nd century BCE), whose population was ethnically different from the Huaxia Chinese, and its modification, the zheng zither (箏), during the Qin dynasty (771 – 221 BCE). In addition, the ways of its infiltration into the medieval instrumentation of the ancient peoples of these regions of Central and South-East Asia were determined. The shape, design features, and the method of tuning with movable stands have established the genetic connection of this type of zither with ancient and traditional instruments of Turkic and Mongolian ethnic groups and its infiltration into the medieval court instruments of the Tunguska-Manchu.

Keywords: Musicarchaeology, Organology, Chinese archaeological and folk instruments, Zithers, Se, Qín, Zheng, Chathan, Jetigan, Yatga.

TÜRK, MOĞOL VE TUNGUSKA-MANÇU ETNİK GRUPLARININ ESKİ VE GELENEKSEL MÜZİKAL VE ENSTRÜMENTAL KÜLTÜRLERİNDE ÇİN ZİTHERİ

ÖZ

Bu çalışmanın önemi, orijinal prototipi Çin'deki en eski telli çalgılardan biri olan se zither (瑟) olan İç Moğolistan, Mançurya (Kuzey ve Kuzeydoğu Çin), Moğolistan, Uzak Doğu ve Güney Sibiry (Rusya Federasyonu) orta çağ ve halk çalgılarının guzheng zitherinin dinamik gelişimi ile ilgilidir. Çalışmanın amacı, se zither'in (瑟) tasarım özelliklerini ve akort yöntemlerini araştırmaktır. Organolojik analiz, karşılaştırma, çıkarım ve soyutlama gibi bilimsel araştırma yöntemlerinden oluşan bir sistem kullanılmıştır. Çalışma sonucunda, se zither'in (瑟) klasik Çin zither'i qín'den (琴) farklı olduğu tespit edilmiştir. M.Ö. 7. - 2. yüzyıllara ait tarihi ve arkeolojik kaynaklar incelendiğinde, se zither en eski yayılma alanı, nüfusu etnik olarak Huaxia Çinlilerinden farklı olan antik Chu krallığı (M.Ö. 6. - 2. yüzyılın başları) ve onun bir modifikasyonu olan zheng zither (箏), Qin hanedanlığı (M.Ö. 771 - 221) döneminde bulunmuştur. Buna ek olarak, Orta ve Güneydoğu Asya'nın bu bölgelerindeki eski halkların orta çağ enstrümanlarına etki etme yolları belirlenmiştir.

Şekil, tasarım özellikleri ve hareketli ayaklarla akort etme yöntemi, bu kanun türünün Türk ve Moğol etnik gruplarının eski ve geleneksel enstrümanlarıyla genetik bağlantısını ve Tunguska-Mançu'nun orta çağ saray enstrümanlarına etki ettiğini ortaya koymuştur.

Anahtar Kelimeler: Müzikarkeoloji, Organoloji, Çin arkeolojik ve halk çalgıları, Zithers, Se, Chuse, Qín, Zheng, Chathan, Jetigan, Yatga.

INTRODUCTION

The zither se is one of the oldest types of stringed instruments found in China. The earliest examples date back to the late 5th and early 4th centuries BCE, and the first mention of it is found in historical sources from the Western Zhou period (1045 – 771 BCE). Researchers studying archaeological se zithers and their later modifications (zheng zithers), due to the similarity in shape and a characteristic structural element – string stands – identify only their typological analogues, which still exist in the folk instruments of Korea (gayageum), Vietnam (đàntranh), Japan (koto), Mongolia (yatga), Kazakhstan (jetigan), and the peoples of Southern Siberia (chathan).

Several studies have been devoted to the investigation of archaeological finds of the zither se. The American instrumentologist B. Lawergren (2000) analyzed the design, stringing methods, and decoration of three archaeological se zithers of the late 5th and 2nd centuries BCE, which originated from excavations in South-East China (Hubei and Hunan provinces). C. Li (1996) examined the fossil zithers found before 1996 and, based on fixed-string instruments found in burials with zithers, suggested that their tuning was pentatonic. The study of I. Furniss (2019) was devoted to the exploration of all types of musical instruments and their functions during the Eastern Zhou and Han periods (770 – 220 BC), as well as the musical and instrumental culture of the Chu Kingdom. The researcher provides a brief overview of several archaeological finds from Southeast China and their function in court orchestral music. The convex soundboard symbolised the celestial body, and the flat base represented the earth's crust. Thirteen marks on the fingerboard indicated the 12 months of the calendar year, with an additional mark for the leap month. Thus, the design of the zither embodied the idea of the harmony of the universe and the cyclical nature of natural phenomena (Zhuo, 2016; Truyen, 2023). In the studies of other researchers, general information about the se zither is given only in the context of its later modification – zheng or guzheng zither, which was widespread during the Qing (221 – 206 BCE) and Han (206 BCE – 220 CE) dynasties (Gen-Ir, 2009; Bernshtam, 1951).

M. Antoshko (2020) suggests that the act of playing the zither se involves a synthesis of the material and the ideal, the objective and the subjective, the real and the imaginary, which is reflected in the specific timbre and semantic specificity of the instrument. According to L. Vasylieva (2020), zither strings represent the elements of the universe, namely fire, water, earth, metal, and wood. She concluded that the design of the zither embodied the idea of the harmony of the universe and the cyclical nature of natural processes. N.O. Eremenko and O.G. Stakhevich (2024) argue that se zither and shen mouth organ are the earliest examples of the bain system, which is based on the principles of combining instruments with each other in joint performance. However, none of the authors aimed to study the origins, migration routes, and the process of adaptation and functioning of the zither in medieval musical and instrumental cultures and traditional practices of the Turkic, Mongolian, and Tunguska-Manchu peoples.

The aim of the study was to analyse the design features of the archaeological zither and to investigate its evolutionary processes and influences on other musical cultures. In addition, the study sought to determine the conditions of its functioning within medieval Turkic, Mongolian, and Tunguska-Manchu musical traditions and instruments.

METHOD

In the course of the study, the organological method, which refers to the study of musical instrument design, construction, and classification, was employed for the purpose of classifying zithers. In particular, the study focused on examining authentic zithers from a range of ethnic groups. This method proved invaluable in classifying the instruments according to their design, acoustics, and other features. By employing organological analysis, an investigation was conducted into the structure and construction details of the zither, with a particular focus on the body, soundboard, string holder, pegs, strings, and other components. Furthermore, this method facilitated the identification of the materials utilised and enabled the discernment of the processing and finishing techniques employed during the instrument's fabrication.

The comparison method was used to analyze zithers from various historical periods and to identify the evolution of its design solutions, improvements, and local modifications among different ethnic groups. This method was the basis for comparing the musical and instrumental characteristics of zither among the Turks, Mongols, and Tungus and identifying common and distinctive features, sources of mutual influence, and borrowings within the common cultural area. It was also used to

model cultural interaction based on a two-way process of borrowing and adaptation. This approach was used to investigate the ways in which the Chinese zither se entered other ethnic groups, as well as its deformation as a result of the influence of autochthonous traditions among the Turks, Mongols, and Tungus.

The method of deduction was necessary to establish cultural ties between the Turkic, Mongolian, and Tunguska-Manchu ethnic groups, which were in close cultural contact through kinship and common nomadic territories. Based on the general knowledge about the spread of se zither between these peoples through cultural diffusion, specific features in the structure and performance traditions of these ethnic cultures were identified. In addition, the method of deduction identified the specifics of the adaptation of elements of another culture to local traditions during cultural borrowing. In particular, it was used to express how, penetrating the environment of the Turks, Mongols, and Tungus, the Chinese se zither underwent transformation in accordance with their musical traditions. On this basis, the local varieties of construction and performance styles on the se zither of different ethnic groups were revealed, considering its transformation under the influence of local cultures.

Based on the method of abstraction, samples of se zither used by different ethnic groups were considered. Their common essential structural elements were identified, including the resonator body, strings, and string holder. With the help of this method, the fundamental functions of the se zither were determined, which were expressed in the accompaniment of singing, ritualistic performances, and solo music. The method of abstraction also helped to form generic concepts for classifying many varieties of se zither according to certain characteristics – size, number of strings, body shape. In this way, abstracting from historical details, this study explores the diffusion patterns and adaptation mechanisms of the se zither among the Turkic, Mongolian, and Tunguska-Manchu peoples, providing a narrative framework for understanding its spread and transformation across these cultures.

RESULTS

Chinese legends and written sources mention two ancient varieties of zither – the Chinese qín and the se or chuse, which was of foreign origin. The main difference between these instruments, apart from the shape and size of the body and other design features, is the way the strings are tuned: on the qín zither – with pegs, and on the se – with movable stands located on the instrument's

soundboard. The largest number of ancient written sources are devoted to the qín zither (later called the guqín), which was a favourite instrument of scholars and philosophers and was associated with the name of Confucius. Various aspects of the qín zither have been studied in depth by Chinese and European musicologists (Wu, 2020; Ruiping and Wei, 2024).

Fewer ancient sources have been preserved about the se zither, whose other name, chu-se, means that this instrument originated in the Chu kingdom. The se zither was first mentioned in the songbook Shī Jīng, dating 11th – 6th centuries BCE. The dating of these songs suggests that the instrument already existed in its present form during the Zhou Dynasty (1122 – 247 BCE). Written sources from the 5th – 8th centuries BCE mention that these zithers were of different sizes, had 23 to 25 silk strings, and also mention the technology of their manufacture. The few images of zithers on art monuments (drawings, stone bas-reliefs, figures of musicians) did not allow for a detailed analysis of the instrument's design. It was only due to archaeological excavations that have been carried out since 1930 in South-East China (Henan, Hubei and Hunan provinces) that more than 100 se zithers dating 5th – 2nd centuries BCE were discovered. Their study provided a detailed analysis of the instrument's dimensions, manufacturing technology, methods of fixing and tensioning the strings and tuning them (using separate movable stands under each string). Based on a set of design features, the researchers determined the further development and improvement of the instrument, which in ancient sources from the beginning of the Qin Dynasty (221-206 BCE) was called zhen (箏), taguchzhen (古箏), where “gu” (古) means “ancient”.

The instrument has the shape of a long rectangular box (Figure 1). The body and the slightly convex top are carved from a single piece of wood. The bottom of the instrument is covered with a flat, thin board. At the right end of the zither there were holes for threading each string, as well as a long crossbar designed to raise the string above the soundboard (Figure 2).



Figure 1. Zither se, from the tomb of Marquis Yi of Zeng (433 BCE).

Source: *The ancient music floats into my dream: The song is not over, but the people are not leaving* (2017).

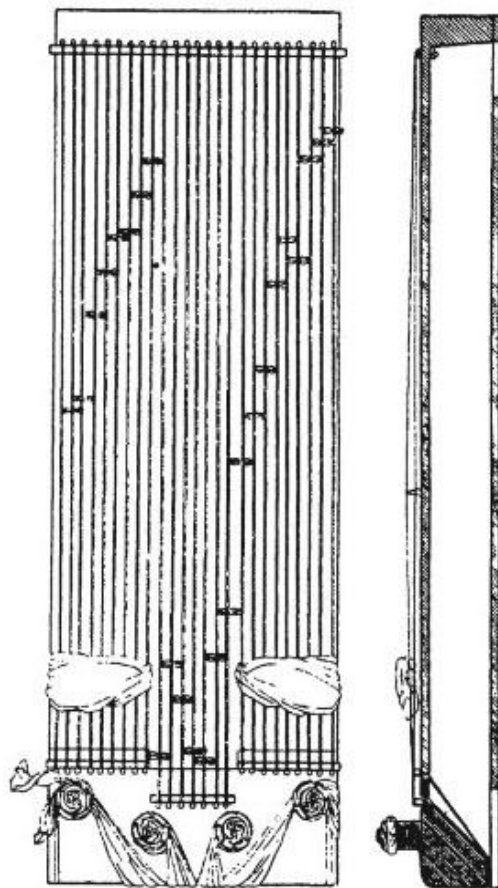


Figure 2. Zither se from Mawangdui Tomb, Changsha, Hunan Province, 168 BCE.

Each string passed through a movable (in the shape of an inverted V) stand to three short crossbars for the strings, located on the opposite edge of the instrument. These short crossbars were positioned as follows: the central one was closer to the edge of the instrument, and the two outer ones were lower than it. Behind each of the three crossbars were holes for threading the strings through them into the body. From here, they were tied in groups around the edge of the instrument to four clamps attached to the crossbars. The three crossbars divided the strings into three groups and, depending on the number of string holes, they were distributed as follows: 9-7-9, 8-7-8, or 7-5-7. In all cases, the outermost groups of holes were the same, i.e., they contained the same number of strings that have not been preserved (7, 8 or 9). The strings on the se zither were tuned by sliding movable stands along the soundboard to shorten each string to the pitch of a particular tone (Cardoso, 2023). On classical Chinese qín zithers, the pitch of the string was adjusted by shortening it by pressing it against the soundboard. The specific features of the shape and design of the se zither and the way it was tuned with the help of mobile stands indicate that this type of zither originated and was used in the traditional music of those ethnic groups that lived on the territory of the ancient Kingdom of Chu until its demise (221 BCE). The localisation of archaeological instrument finds (106 specimens), iconographic and written sources indicate that this type of zither was not recorded in other regions of Ancient China of the period.

At its peak, the Chu Kingdom's borders covered the territories of the modern southern provinces of Hunan, Hubei, Zhejiang, and partly Jiangsu, Jiangxi, Anhui, and the modern city of Shanghai (Figure 3). Despite its proximity to Chinese civilisation in the Chunqu period (722 – 476 BCE), the Chu Kingdom was long considered barbaric among other Chinese fiefdoms, and its inhabitants were called “southern Manchu barbarians”. This name was based on the fact that the Chu population was ethnically and linguistically different from the Huaxia Chinese. At that time, it was based on the Miao people (the ancestors of the modern Vietnamese) and the Thai-speaking Zhuang. Therefore, the culture of the Chu Kingdom synthesised several cultural components and had its own traditions in art, literature, and religion, while retaining a powerful flavour of autochthonous beliefs. It is known that a part of the Miao people, who in ancient sources appear under the name Manmiao, moved to the northern regions of Vietnam in the 13th century. They also brought their se zither, which became the original prototype for the Vietnamese dantranh zither.



Figure 3. Map showing Chu and its neighbouring states in 260 BCE.

Starting in the 7th century BCE, se zithers, along with bianzhong bells and bianqing lithophones, played an important role in the official ceremonial bands of the Chu Kingdom. However, from the 4th century BCE onwards, se zithers were used mainly to accompany smaller, chamber ensembles consisting of drums and wind instruments (Furniss, 2019). Despite the demise of the Chu kingdom in 221 BCE, its cultural legacy, especially musical and instrumental, continued to develop during the Han Dynasty (206 BCE – 220 CE). Liu Bang (posthumous name Gao Zu, 247 – 195 BCE), who was the founder of the Western Han Dynasty (206 BCE – 24 CE), came from the Chu Kingdom. Therefore, it is not surprising that the Western Han court's tastes in clothing, poetry, and music came from the traditions of these southern territories. The Western Han imperial court favoured Chu music and musical instruments, including the se zither, as evidenced by the discovery of instruments in the tombs of Han rulers (Hu and Lim, 2021; Rui, 2023). This type of zither remained a popular instrument during the Han Dynasty, often depicted on stone and terracotta reliefs, as well as in small plastic and on figures of musicians (Figure 4).



Figure 4. Woman playing se zither.

Source: A. Koral (2017).

At the beginning of the first millennium CE, the se zither in its archaic form was no longer present in the palace orchestra, but it remained in the traditional instrumentation of the non-ethnic peoples living in southern China. The decline of the se zither in some areas, particularly in royal courts, can be attributed to a number of factors. Cultural transformations played a significant role in this decline, as new musical tastes and preferences emerged during the transition from the Han to the Tang Dynasty. These new musical preferences favoured instruments like the zheng zither, which was more versatile and easier to play. Technological advancements in instrument-making led to the development of improved zithers, such as the guzheng, which featured simpler string-tuning mechanisms and enhanced sound projection. Furthermore, the sociopolitical changes that occurred during this period, including the consolidation of Chinese imperial power and the subsequent standardisation of court music, resulted in the decline of certain traditional instruments, including the se zither. As the focus of court music shifted towards instruments that were better suited to

large orchestral performances, the se zither, with its more complex tuning system and limited range, was unable to adapt to these changing requirements.

From the 2nd century BCE, documents of the Qin Dynasty (221-206 BCE) mention the cheng (箏) zither (gucheng). Researchers consider it a later modification of the se zither. During the Jin (265-420), Tang (618-907), and Song (960-1276) dynasties, cheng zithers with 12 and 13 strings were widespread (Figure 5).



Figure 5. Guzheng.

Source: H. Deng (2006).

There is a legend about the origin of these instruments. It says that originally there was a 25-string zither in se, the sound of which was considered perfect. When the instrument came to the Qin Kingdom, known for its barbaric customs, two brothers could not share the instrument and in the midst of a dispute broke it into two unequal parts. This created two instruments – 12 and 13 string zithers, which were also called “qínzheng”, or zithers of the Qin Kingdom, after the place of their origin. They retained the rectangular body in the form of a resonator box, the method of tuning the strings with movable stands, which is the main difference from the Chinese zither qín (Figure 6), and a simplified method of fixing the ends of the strings. These instruments were not used in Chinese official music and have long existed in ethnic folk traditions (Hung, 2021; Volkov, 2017). This is also evidenced by their deliberate neglect in Chinese written sources.



Figure 6. Zitherqin.

Source: Do you know the difference between Qin and Se? (2017).

References to zheng are found mainly in written sources dating from the Qin dynasty (221 – 206 BCE) (Gaywood, 1996). Sima Qian (145 – 86 BCE), in his Historical Notes (Shiji), notes the following: “Playing the zheng, slapping the thighs, and singing a song pleasing to the ear is the true music of the Qin” (Zhang and Knobloch, 1983). In view of the migration of this zither type, the brief information preserved in written sources from the Han Dynasty is fascinating. They mention the Chenhan region, which was located on the territory of modern South Korea. One of the sources states that its inhabitants were refugees from Qin, i.e., from China during the Qin Dynasty (221-206 BCE), and their language was similar to Qin. This source also mentions that they “sing, clap their thighs, and dance to the sound of the se, on which they play their melodies”. Researchers believe that the term “se” was originally used as a general name for instruments that had movable tuning stands, including the 12- and 13-string zithers derived from se. It was only later that they were called zheng . Therefore, Chinese authors who saw the zither in Chenhan with their own eyes, based on its similarity to the instrument they knew, called it 'se' (Jiangli, 2021).

It should be noted that the Qin Kingdom, which was originally a fiefdom from 771 to 221 BCE, later united fragmented China into a single empire (221 – 206 BCE). During the existence of this principality, a significant part of its population was made up of the proto-Mongolian and proto-Turkic nomadic tribes of the Zhun and Di, which is why it was considered semi-barbaric. It is known that the Zhun and Di tribes were nomads who inhabited Central Asia in the 12th – 11th centuries BCE. Later, they were referred to as 'hu', meaning 'foreign' or 'barbaric'. Chinese written sources mention that the Hu people had zithers used in the music of the Eastern Han (25 – 220 CE), CáoWèi (220-266 CE) and JìnCháo (265 – 420 CE) periods. Archaeological, historical and ethnographic sources show that the Yue and Di tribes were the ancestors of the Huns, who inhabited

the territories of Southern Siberia and Mongolia from the first millennium BCE. In the 3rd century BCE, the Huns formed a strong alliance of tribes led by a Chányú ruler. The Hun state at that time extended from Mongolia, Southern Siberia, and Manchuria in the east to the Pamirs in the west. Written sources from the early 3rd century BCE mention that during various celebrations, the Huns sang and danced to the accompaniment of two types of zither – the 7-stringed yatgalig and the 13-stringed jatga, which had movable stands under the strings (Zhou, 2021).

It is known that the orchestras of the Hun rulers also used exclusively Chinese musical instruments, which were given to them as gifts from the Chinese emperors. In ancient China, there was a widely cultivated practice of cultural relations with the “northern barbarians”. Among many other cultural events, the emperor of China donated musical instruments to the rulers of neighbouring states and sent musicians to them. According to the Chinese rulers, this tradition was supposed to contribute to their gradual civilisation. Music served as a cultural mechanism capable of stabilising the spiritual needs of the “barbarians” (Hasanov, 2016). In Ancient China itself, music was part of the arsenal of ideological tools that contributed to the development of state consciousness and strengthening the organisation of the state (Doszhan, 2023; Afonina and Karpov, 2023). This was the traditional concept of “state music” in Confucian China. Historical chronicles show that the Chinese emperor presented the Hun ruler with a set of musical instruments and a timpani. At that time, the Huns had not yet produced their own musical instruments for the court orchestra, including metal bells and various types of drums. It is also known that among the donated stringed instruments in the orchestras of the Hun rulers was the oldest traditional Chinese zither *qīxiánqín* called *torinyatga*. It did not have movable string rests, and the desired sound was produced by pressing the string against the soundboard in a certain place. This classical Chinese type of zither, which is mentioned among the instruments of court orchestras, was not preserved in the Turkic-Mongolian musical and instrumental culture. Instead, the zither with movable stands remained as the traditional and court instruments of the medieval Turkic and Mongol peoples even after the collapse of the Hunnish state in the 2nd century CE. Each of these ethnic cultures, in accordance with its national identity, changed only the number of strings and the tuning of the instrument depending on the features of its intonation system (Markova, 2023; Xie, 2023).

The ancient Turks called the zither *buchi* or *buchikobuz*, and later *chathan* or *jetigan*. Researchers believe that most of the common terms for musical instruments among the Turks are related to the Chinese language. The *buchi* instrument itself, as well as its name (*bučī*: *bu+čī* (*chi. chu-se*)), has

its genesis in a single original prototype: se→chu-se→zheng. This ancient zither is still preserved in the traditional instrumentation of the Khakass, a Turkic-speaking people of Southern Siberia, called the chathan (Figure 7). The Khakass chathan instrument is a flat, double-bottomed resonator body, usually made of spruce or cedar. Seven strings of different thicknesses are attached along the resonator body. A stand was inserted under each individual string, which, when the string was pulled, shifted so that the short right part sounded like a discordant and the left part sounded like a bass. The string stands were made from the bones of a ram's joints (Figure 8).



Figure 7. Zither of the ancient Turks – buchi (chathan Khakass).

Source: C. Pegg (2001).



Figure 8. Zither of the ancient Turks – buchi (jetigen Kazakh).

Source: C. Pegg (2001).

In the spiritual culture of the Khakass, chathan had an extremely important magical and ritual significance. It was used by shamans during their prayers. It was also accompanied by a haiji singer who performed heroic narratives that reflected historical events and sang the main characters of the epic. During the performance of the narratives, recitative recitation was combined with throat singing hai, which was given an important sacred and magical meaning. The chathan zither was used in rites of passage, including funeral rites. The Khakass had a custom of playing the chathan near the body of the deceased for several days while it was in the house. It was believed that only the soul of the deceased could hear the guttural singing of the hai, unlike verbal speech, for three days. The sound of the chathan enhanced the dramatic expressiveness of crying. A haiji singer was always invited to the wake, who performed heroic tales to the accompaniment of chathan throughout the night. It is worth noting that lament songs still exist in the ritual tradition of the Khakass of Siberia (Lee, 2023; Campbell, 1991).

The name of the instrument, chathan literally means “seven strings”. The Khakass consider the number seven to be magical. According to Khakass legends, the instrument was named after its creator, a shepherd named Chathan, whose name means “Seven-stringed”. He hollowed out a long resonator body from a piece of wood and strung strings made of horsehair over it. When Chathan played the instrument, nature stood still from its magical sounds, and people felt peaceful. Another Khakass legend tells of the magical power of the chathan and the first singer, the haiji. It tells of an old shepherd who, to facilitate his shepherding work, once took a piece of ringing cedar, hollowed out the body of an instrument in the shape of a long box, pulled hair strings over it and began to play. His playing made birds and animals freeze, and people’s hearts trembled with happiness. One day, the one-eyed giants, the cyclopes, found out about the shepherd’s instrument. At night, they killed the old shepherd and took his musical instrument to a high mountain to their house, near which they hid the cattle stolen from the shepherds in a cave. Since then, they have not been in poverty, luring their cattle to them with the sounds of the instrument. Meanwhile, in a nearby village, a brave boy grew up, the grandson of the shepherd Chathan, who was killed by the giants. He became a skilful hunter, and one day, while hunting, he found himself at the door of the cyclops’ house, where wonderful music was coming from, and cattle from the lowland pastures began to gather to the sound of it. Having found out where the cattle from the village pastures were disappearing, the clever hunter boy used tricks and chathan sounds to trap and kill the cyclopes.

He returned the rescued cattle to the villagers and took the musical instrument for himself, playing a song about good, powerful heroes. Since then, the magic instrument has been called chathan in honour of the old shepherd Chathan, and the boy who returned the instrument to the people became the first singer, haiji.

In the traditional instrumentation of the Turkic-speaking Kazakhs, there is a similar instrument called Jetigan, which means “seven strings” (jeti means seven). As with the Khakass instrument, the strings are tuned using stands made from the bones of a ram’s joints. The Kazakhs have their own legend about the origin of the seven-stringed jetigan. According to the legend, in ancient times, an old man lived in a village with his seven sons. When hard times came, his sons began to die one by one. After the death of his eldest son, the grieving father hollowed out the body of an instrument from a piece of dry wood, strung one string on it, put a stand under it, and played the kuyu. After the death of his second son, he strung another string and thus added one string to the instrument after the death of each of his sons. By extracting sounds of grief from the instrument, the father embodied the images of his children in the melodies. These improvised melodies were further developed and have come down to us in the form of instrumental pieces called “Seven Kyivjetygans”.

References to the chathan zither have been preserved in the folklore of all Turkic peoples; among Mongolian peoples, they appear under the name jetigen. It is known that the court orchestras of Khan Hubilai (1260 – 1294) used zithers with movable stands of two types – with 13 (yatga) and 7 (yatgalig) strings. Hubilai, the grandson of Genghis Khan, the founder of the Mongol Empire, founded the Yuan Dynasty (1271 – 1368) in 1271, which ruled China, Mongolia, Korea, and the surrounding territories. He became the first non-Chinese emperor to conquer the whole of China in the Middle Ages. The chronicles of the Yuan Dynasty state that Hubilai highly valued the art of music. At his court, there were orchestras consisting of more than 21 different types of wind, percussion and stringed instruments. Among the stringed instruments were: The toriynyatga, the Chinese zither qīxiánqín with one, five, and seven strings that were pressed against the body, as well as the 13-string yatga and the 7-string yatgalig with movable stands.

The Flemish monk Willem Rubruck (1220 – 1293), who travelled through Mongolia in 1253 – 1255, was received by the high-ranking Mongolian official Batu. During the banquet, the musicians played zithras, which Rubruck called completely different from European ones). After the fall of

the Mongol Empire (1368), the 7-stringed zither has survived in the Mongolian folk instrumentation (Figure 9).



Figure 9. Mongolian yatga.

Source: E. Luvsannorov (2013).

In Inner Mongolia (Northern China), the 12-stringed yatga zither was considered a sacred instrument, and playing it was perceived as a taboo rite. There is a legend that tells how Bayanhuu, the son of the royal official Tsering, saved his father from execution after a court banquet. During the banquet, Bayanhuu played the zither. When he finished playing, everyone present was amazed and touched by the magical melodies they heard. The father was pardoned on the condition that his son would pass on the secrets of his art. Bayanhuu agreed, warning that anyone who wanted to master the magic zither had to observe six taboos: not to drink intoxicating drinks, not to think of evil thoughts, not to lie, and not to play during strong winds, rain, or thunderstorms. The yatga zither was also used by monks in monasteries, and its twelve strings symbolised the twelve levels of the palace hierarchy. An ancient sutra called the Yatag Sutra has survived, with a musical notation of a melody intended to be played on the yatga zither. Thus, a comparative analysis of archaeological specimens of se and zheng zithers found in China with similar medieval and traditional instruments of Turkic and Mongolian ethnic groups suggests that the characteristic structural feature of the archaic prototype, movable string stands, has been preserved in a virtually unchanged form. These instruments have not only typological but also genetic affinity, as zithers with movable stands have been of great sacred importance in the spiritual culture of Turkic and Mongolian peoples since the beginning of the formation of these ethnic groups. This is evidenced by the legends about the origin of the instrument, its magical properties and the first epic singers, as well as the use of the instrument in shamanic chanting and rites of passage, including funeral rites, which have remained unchanged for centuries in each ethnic tradition.

Since the 10th century, the Chzurchen, ancient Tunguska-Manchu tribes that lived in Manchuria, Central and North-East China and the modern autonomous region of Inner Mongolia (China), as well as Primorye (Russia) and North Korea, have been on the historical scene. In 1115 – 1234, the Jurchens created the powerful Jin (金朝) state. After long wars with the Mongols (1210 – 1234) led by Genghis Khan, the Jin state ceased to exist. The historical chronicles of the Jurchens contain information about the musical instruments that were part of their court orchestra. In particular, it is mentioned that during the celebrations that took place in 1125, musicians played drums, reed flutes and whistles, and zithers with 12 and 25 strings. The number of strings on the zither may indicate that in addition to the 12-string zither, the Chzurchen instrumentation could have used the archaic se zither, which had long since fallen out of use in Chinese court orchestras.

The data from chronicle sources, which provide a list of the Chzurchen court instruments, are confirmed by archaeological finds. In 1976, a bronze mirror was found at the Shaigin settlement in Primorye (Russia), on the back of which is a picture of 11-string, wind, and percussion instruments of the Chzurchen court ceremonial orchestra (Figure 10). The depictions of some instruments are to some extent conventional and can be identified only by the outline of the shape.



Figure 10. Jurchen musical instruments (reverse side of a bronze mirror from the 12th and 16th centuries).

Note: 1 – harp; 2 – hulusi; 3 – lute; 4 – large pan flute; 5 – multi-pipe pan flute; 6 – drum; 7 – stringless zither; 8 – small pan flute; 9 – Turkic drum; 10 – guzheng.

Source: Y.I. Sheikin (2002).

Since ancient times, there has been a practice of using the court bands of the conquered states by various victorious rulers. In this way, the court orchestra of the Jurchens was formed. It is also known that after the Mongols' victory over the Chzurchens (1234), Khan Hubilai, formulating the principles of the state music of his empire, not only requisitioned the full court orchestra of the Chzurchens, but also ordered all musical instruments to be collected from Chzurchen monasteries and houses, and to engage craftsmen who could make them. The mirror does not depict the specific composition of the Chzurchen court orchestra, but only the main types of instruments, which symbolise different types of drums, lithophones, lutes, zithers, harps, and wind instruments. The author identifies the conventional image of the zither with four types of outwardly similar but structurally different zithers that have survived in the musical and instrumental culture of the Manchus, who were descendants of the Chzurchens:

- zithers without movable bases, which are derived from the Chinese zither qín;
- zithers with movable stands, the original prototypes of which were se and zheng;
- percussion zithers, which produce sound with a stick, and bowed zithers.

The names of the Chzurchen zithers have not survived, but it is known that the court orchestras of the Manchus, descendants of the Chzurchens, used zithers called shentuhan and shetuhan. The names of the instruments indicate their Chinese original prototypes: šetuqhan comes from šej (zheng), and šetuqhan from še (se). The common root tuqhan is translated as “box”, “case”. This indicates the characteristic feature of the box-shaped bodies of these instruments. The zither was a temporary phenomenon in the musical culture of the Tunguska-Manchus, infiltrated from the culture of neighbouring Turkic peoples. Obviously, the names shentuhan and shetuhan are Manchu vocalisations of the Turkic names of the zithers chathan and tachadigan. The shentuhan and shetuhan zithers remained the prerogative of purely palace orchestras and were not preserved in the Manchu musical and instrumental tradition, as they had no folklore basis for music, unlike the Turkic and Mongolian traditions.

CONCLUSION

Thus, the earliest Chinese zither with movable stands, the se (4th – 2nd centuries BCE), became the original prototype of medieval and traditional zithers of Central Asia and the Far East. The analysis of archaeological specimens and medieval instruments from Turkic, Mongolian, and Tunguska-Manchu peoples traced the origins, adaptation, and modification of the zheng zither. This research also covered its spread across Central and Southeast Asia and its continued use in traditional instrumentation among Turkic and Mongolian peoples in Central Asia and the Far East. It is established that among the Tunguska-Manchus (ancient Chzurchen and Manchus), unlike the Turkic and Mongol peoples, this type of zither was a borrowed phenomenon and functioned only in court orchestras.

The shape, design, and string-tuning method of the se zither suggest it originated in the court and traditional music of the Chu Kingdom's ethnic groups. After the Kingdom's fall in 221 BCE, it was adopted by the Han Dynasty and later evolved in traditional instrumentation among foreign ethnic groups in ancient China.

A comparative analysis of Chinese archaeological specimens of se and zheng zithers with similar medieval and folk instruments of Turkic and Mongolian ethnic groups shows that the characteristic design feature of the archaic prototype, movable string stands, has been preserved unchanged. These instruments are related not only typologically but also genetically; their original prototype was the se zither (se→chu-se→zheng). Genetically related to the Chinese zither is the oldest Turkic zither, the buchi, which derives from the Chinese chu-se. Later, in folk traditions, these instruments were given Turkic names (chathan/jetygan, associated with the name of their legendary first creator, Chathan). In the spiritual culture of these peoples, the zither with movable stands had an important sacred significance, as evidenced by legends about the origin of the instrument, its magical power, the first epic singers, and its connection with rites of passage.

REFERENCES

- Afonina, O., & Karpov, V. (2023). "Art Practices in Modern Culture". *Culture and Contemporaneity*, 2, 76-81. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2023.293863>
- Antoshko, M. (2020). "Influence of China's philosophical views on the country's musical culture". *National Academy of Managerial Staff of Culture & Arts Herald*, 3, 178-182. <http://dx.doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220128>

- Bernshtam, A. N. (1951). *Essays on the history of the Huns*. Leningrad, Leningrad State University.
- Campbell, P. S. (1991). "Chinese music, musicians, and musical training: Perspectives from the post-Tianamen period". *Quarterly*, 2 (4), 22-29.
- Cardoso, M. (2023). "Musical instrument teaching assessment practices". *Musica Hodie*, 23, 74384.
- Deng, H. (2006). *Musical change and continuity of Huayin: The essence of Chinese Zheng music*. Tallahassee, Florida State University.
- Do you know the difference between Qin and Se? (2017). https://m.sohu.com/n/486051098/?wscrid=95360_7.
- Doszhan, R. (2023). "Multi-vector cultural connection in the conditions of modern globalisation". *Interdisciplinary Cultural and Humanities Review*, 2 (1), 27-32. <https://doi.org/10.59214/2786-7110-2023-2-1-27-32>
- Eremenko, N. O., & Stakhevich, O. G. (2024). "Folk-instrumental performance of China". *Slobojan Art Studios*, 1, 30-34.
- Furniss, I. (2019). "Political and musical change in Early China: The case of Chu". *Music and Politics in the Ancient World. Exploring Identity, Agency, Stability and Change through the Records of Music Archaeology*. Berlin, Edition Topoi, pp. 35-61.
- Gaywood, H. R. A. (1996). *Guqin and Guzheng: The historical and contemporary development of two Chinese musical instruments*. Durham, Durham University.
- Gen-Ir, U. (2009). "Forming of musical culture in Ancient China". *News of the Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen*, 89, 139-147.
- Hasanov, E. L. (2016). "About comparative research of poems "treasury of mysteries" and "iskandername" on the basis of manuscript sources as the multiculturalism samples". *International Journal of Environmental and Science Education*, 11 (16), 9136-9143.
- Hu, B., & Lim, H. (2021). "Research on vibration characteristics of Zither based on modal analysis". *Journal of Physics: Conference Series*, 1944 (1), 012009. <http://dx.doi.org/10.1088/1742-6596/1944/1/012009>
- Hung, L. T. (2021). *The origin of the Vietnamese Zither Đàn Tranh*. Melbourne, ePapyrus Editions.
- Jiangli, J. (2021). "Kindness, beauty and zither of shanxi—foresight and dynamic analysis of the development of shanxi zither". *Journal of Frontiers in Art Research*, 1 (4), 91-94. <https://dx.doi.org/10.23977/artpl.2021.020404>
- Koral, A. (2017). "Precious artifacts, once buried with Chinese rulers, on view downtown". <https://tribecatrib.com/content/precious-artifacts-once-buried-chinese-rulers-view-downtown>

- Lawergren, B. (2000). "String". *Music in the Age of Confucius*. Washington, Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, pp. 65-85.
- Lee, M.-Y. (2023). "Concept of nature in the musical aesthetics of the Chinese Guqin". *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, 46 (1), 161-171.
- Li, C. (1996). *An overview of unearthed musical instruments in Ancient China*. Beijing, Heritage Publishing House.
- Luvсанноров, E. (2013). "From the history of traditional Mongolian harp". https://gurduumn.blogspot.com/2013/05/blog-post_21.html
- Markova, O. (2023). "Metaphysics of personal-creative synchronisations in music". *Notes on Art Criticism*, 43, 90-96. <http://dx.doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286841>
- Pegg, C. (2001). *Mongolian music, dance, & oral narrative: Performing diverse identities*. Seattle, University of Washington Press.
- Rui, G. (2023). "Ethno-Artistic Competence of a Music Teacher: Essence, Structure, Features of Formation". *Professional Education: Methodology, Theory and Technologies*, (17), 79-92. <https://doi.org/10.31470/2415-3729-2023-17-79-92>
- Ruiping, W., & Wei, C. O. (2024). "Memory of the grassland: how to keep singing Mongolian Gür songs in modern ordos city, China". *Asian-European Music Research Journal*, 13, 1-12.
- Sheikin, Y. I. (2002). *History of musical culture of the peoples of Siberia. Comparative-historical study*. Moscow, Vostochnaya literatura.
- The ancient music floats into my dream: The song is not over, but the people are not leaving. (2017). <https://mt.sohu.com/20170215/n480733451.shtml>
- Truyền, N. T. (2023). "Musical instruments in the cultural life of the Xơ Đăng in Quảng Ngãi". *Asian-European Music Research Journal*, 12, 57-70.
- Vasylieva, L. (2020). "Modern composing schools of Far East countries in the context of professional art education". *East European Scientific Journal*, 7 (59), 7-12.
- Volkov, V. V. (2017). "Ethnic minorities in the political discourse of Latvia". *Etnograficeskoe Obozrenie*, 2017 (2), 24-38.
- Wu, Z. (2020). *Becoming sages: Qin Song and self-cultivation in Late Imperial China*. Columbus, Ohio State University.
- Xie, H. (2023). "Mutual interaction and integration of music culture of She and Han nationalities into the present". *Musica Hodie*, 23, e73185.
- Zhang, C., & Knobloch, Y. (1983). "A discussion of the history of the Gu zheng". *Asian Music*, 14 (2), 1-16. <https://doi.org/10.2307/833935>
- Zhou, Y., Zeping, C., & Gernant, K. (2021). "The zither". *Manoa*, 33 (1), 176-187.

Zhuo, S. (2016). *The Chinese Zheng zither: Contemporary transformations*. Oxon, New York, Routledge.

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

Çin zither se, Çin'deki en eski telli çalgılardan biridir ve en eski örnekleri MÖ 5.-4. yüzyıllara dayanır. Antik Chu krallığında ortaya çıkmıştır ve tellerin altında hareketli standlar kullanılarak tasarımı ve akort yöntemiyle klasik Çin qín zither'inden farklıydı. Se zither, yapısal özellikleri ve çalım tekniği bakımından günümüzdeki *qanun* enstrümanına benzemektedir. Genellikle hareketli standlar kullanılarak akort edilen 23-25 ipek tele sahipti. Güneydoğu Çin'de MÖ 5.-2. yüzyıllara ait arkeolojik buluntular, enstrümanın yapısı ve akort yöntemleri hakkında ayrıntılı bilgi sağlamıştır. MÖ 4. yüzyıldan itibaren se zither, Chu krallığının tören müziğinde önemli bir rol oynamıştır. Chu'nun MÖ 221'deki düşüşünden sonra Han hanedanlığı sırasında kullanılmaya devam etmiştir. Qin Hanedanlığı (MÖ 221-206) sırasında 12-13 telli zheng adı verilen değiştirilmiş bir versiyonu ortaya çıkmıştır.

Se/zheng zither komşu bölgelere ve etnik gruplara yayılarak benzer enstrümanların gelişimini etkiledi: Kore: Se adı verilen benzer bir zither MÖ 3. yüzyılda Chenhan bölgesinde kullanıldı; Hunlar: MÖ 3. yüzyılda 7 telli yatgalig ve 13 telli jatga zitherlerini kullandı; Türk halkları: Zitheri buchi/chathan/jetigan olarak benimsedi ve Hakas gibi grupların geleneksel müziğinde korudu. Şamanik ve destansı geleneklerde ritüel öneme sahipti; Moğollar: 13. yüzyılda saray müziğinde yatga (13 telli) ve yatgalig (7 telli) zitherlerini kullandı. Enstrüman Moğol halk geleneklerinde kaldı; Jurchens/Mançular: Saray orkestraları için shentuhan ve shetuhan adı verilen zitherleri benimsediler, ancak bunlar halk geleneklerinde devam etmedi. Se/zheng zitherinin yayılması ve uyarlanması, antik Çin ile komşu göçebe grupları arasındaki kültürel alışverişleri göstermektedir. Zitherin kökenleri, çeşitli kültürel etkileri sentezleyen çok etnikli Chu krallığındadır. Bu durum, Çin imparatorlarının komşu hükümdarlara diplomatik olarak müzik aletleri hediye etmesiyle kolaylaştırılmıştır. Türk ve Moğol halkları tarafından benimsenip benimsenmiş, kendi müzik ve manevi geleneklerine entegre edilmiştir. Bu, köken efsanelerinin yaratılması, şamanik uygulamalarda ve destansı hikaye anlatımlarında kullanılması, geçiş ayinlerinde bir ritüel haline gelmiş olan kullanımı ile kanıtlanmıştır. Ayrıca, özellikle hareketli tel standları olmak üzere temel tasarım öğelerinin, tel sayısı ve akort yöntemleri değiştirilse bile korunmuş olması bu adaptasyonun bir diğer önemli yönüdür. Moğol Yuan Hanedanlığı gibi çeşitli müzik geleneklerini bir araya

getiren imparatorlukların saray müziğine dahil edilmiştir. Se zither'in evrimi ve yayılımının incelenmesi, antik ve orta çağ Orta/Doğu Asya'daki kültürel etkileşimler ve müzik alışverişleri hakkında içgörüler sağlar. Müzik aletlerinin kültürler arasında hareket ederken nasıl uyarlanabileceğini ve yeniden yorumlanabileceğini, temel tasarım öğelerini korurken yeni anlamlar ve işlevler üstlenebileceğini gösterir. Se/zheng zither'in ve torunlarının çeşitli kültürlerde kalıcılığı süregelen kalıcılığı da enstrümanın çok yönlülüğünü ve çekiciliğini vurgular. Temel tasarımı, farklı müzik gamlarına, icra tarzlarına ve kültürel bağlamlara uyarlanabilmesine olanak sağlıyordu. Türk ve Moğol geleneklerinde köken mitleri, şamanik uygulamalar ve destansı hikaye anlatımıyla ilişkilendirilmiş olup, bunların kültürel kimliğin ve maneviyatın temel unsurlarıyla bütünleştiğini göstermektedir. Bu araştırma, müzik aletleri gibi maddi kültür unsurlarının diplomatik değişim, fetih ve kademeli kültürel temas gibi mekanizmalar aracılığıyla nasıl yayılabileceğini göstererek kültürel yayılma süreçlerine ilişkin anlayışımıza katkıda bulunmaktadır. Ayrıca, yerleşik tarım toplumları ve göçebe gruplar arasında hareket eden enstrümanlar ve müzik uygulamalarıyla bu tür değişimlerin karmaşık, çok yönlü doğasını da göstermektedir. Se zither ve onun soyundan gelenlerin incelenmesi, Orta ve Doğu Asya'daki antik ve orta çağ kültürlerinin birbirine bağlılığına dair somut bir örnek sunarak, izole kültürel gelişimin basitleştirilmiş kavramlarına meydan okumaktadır. Müzikal geleneklerin dinamik doğasını ve enstrümanların yüzyıllar ve coğrafi sınırlar boyunca kültürel hafıza ve kimliğin taşıyıcıları olarak nasıl hizmet edebileceğini vurgulamaktadır.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 01.10.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 22.10.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1559087>
e-ISSN : 2792-0178

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

KLASİK TÜRK MÜZİĞİ ESERLERİNDE ESTETİK UNSURLARIN İNCELENMESİ: ŞEVKÎ BEY'İN HICAZ MAKAMINDAKİ ESERLERİ ÜZERİNE BİR ANALİZ

AKDAĞ, Sezer¹

ÖZ

Estetik, sanatın temel prensiplerini ve güzelliğin doğasını inceleyen bir alan olarak, sanat eserlerinin meydana getirilmesi ve yorumlanmasında hayati bir rol oynamaktadır. Türk müziği, kendine özgü makamları, usûlleri ve güfteleriyle zengin bir estetik mirasa sahiptir. Bu bağlamda, Şevkî Bey'in eserleri de Türk müziğinin estetik zenginliğinin bir parçasıdır. Şevkî Bey'in besteleri, estetik açıdan zenginlik taşıyan ve kendine özgü bir tarza sahip eserlerdir. Ancak, Şevkî Bey'in bestecilik kimliğini belirleyen unsurların detaylı bir şekilde incelenmesi ve eserlerindeki estetik unsurların analizi, onun müzikal mirasının daha iyi anlaşılmasını sağlayabilir. Bu çalışma ile Şevkî Bey'in Hicaz makamındaki iki eserinde estetik değer taşıyan unsurlar tespit edilmiş ve bu unsurların analizleri yapılmaya çalışılmıştır. Bu analizlerde, eserlerin melodik, ritmik, ve yapısal özellikleri, güftelerinin estetik katkıları ve mana prozodisi gibi unsurlar incelenmiştir. Ayrıca, bu

¹ Öğr. Gör, Atatürk Üniversitesi Türk Müsîkîsi Devlet Konservatuarı, Temel Bilimler Bölümü, Türk Sanat Müziği ASD, sezer.akdag@atauni.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-5186-0460>

unsurların eserlerin sanatsal ve estetik değerine nasıl katkıda bulunduğu değerlendirilmiştir. Çalışmanın sonucunda, Şevkî Bey'in bestecilik kimliğine dair elde edilen bazı çıkarımlarla Türk musikisinde yeni bir alan açılmaya çalışılmıştır. Şevkî Bey'in incelenen eserlerindeki estetik unsurlar benzerlikler ve farklılıklar göstermektedir. Tüm eserlerde ortak olarak tespit edilen estetik unsurlar; eser içinde kullanılan çeşni ve geçkiler ile ifadelerin mana prozodisi bakımından etkisinin artırılarak makam kullanımında estetik unsurunun sağlanması, melodik hareketler aracılığıyla ezgisel harekette estetik unsurunun ortaya konması ve biçimde estetiği sağlayan elemanların kullanımınıdır. Biçimde estetiği sağlayan unsurlar arasında; ezgisel birimde tekrar, ezgisel birimde sekileme, ezgisel birimde ses sürelerinin büyütülmesi ve küçültülmesi, ezgisel birime ses eklenmesi veya çıkarılması, ezgisel birimde çeşitleme ve ezgisel birimin ters çevrilmesi gibi uygulamalar yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Estetik, klasik Türk müziği, Şevkî Bey, analiz, üslûb.

AN ANALYSIS OF AESTHETIC ELEMENTS IN CLASSICAL TURKISH MUSIC: A STUDY ON ŞEVKÎ BEY'S COMPOSITIONS IN THE HICAZ MAQAM

ABSTRACT

Aesthetics, as a field that examines the fundamental principles of art and the nature of beauty, plays a crucial role in the creation and interpretation of artistic works. Turkish music, with its unique maqams, rhythmic patterns, and lyrics, possesses a rich aesthetic heritage. In this context, Şevkî Bey's compositions are also part of the aesthetic richness of Turkish music. Şevkî Bey's Compositions are characterized by aesthetic richness and a distinctive style. However, a detailed examination of the elements that define Şevkî Bey's identity as a composer, along with an analysis of the aesthetic features in his works, can lead to a better understanding of his musical legacy. In this study, aesthetic elements present in two of Şevkî Bey's compositions in the Hicaz maqam have been identified, and these elements have been analyzed. The analysis focuses on aspects such as the melodic, rhythmic, and structural characteristics of the works, the aesthetic contributions of the lyrics, and prosody in relation to meaning. Additionally, how these elements contribute to the artistic and aesthetic value of the compositions has been evaluated. As a result of this study, certain

insights into Şevkî Bey's identity as a composer have been obtained, potentially opening a new area of study within Turkish music. The aesthetic elements in Şevkî Bey's examined works exhibit both similarities and differences. Common aesthetic elements identified across all works include enhancing the aesthetic element in the use of maqam through the effective use of embellishments, transitions, and expressions to amplify the impact on the prosody of meaning, revealing aesthetic elements in melodic motion through melodic movements, and utilizing elements that provide aesthetic appeal in the structure. Elements contributing to the aesthetic form include practices such as repetition, shaping, manipulation of sound durations, addition or removal of sounds, variation, and inversion, all within the melodic unit.

Keywords: Aesthetic, classical Turkish music, Şevkî Bey, analysis, style.

GİRİŞ

Türk müziği, Osmanlı İmparatorluğu'nun sınırları içinde ve ötesinde, üç kıtaya yayılan bir kültür-sanat harmanıdır. Bu müzik gelmiş olduğu toprakları etkilemiş ve aynı zamanda bu topraklardan da etkilenmiştir. Böylece zengin ve çeşitli bir estetik birikim oluşturmuştur. Türk müziğinin temel özelliklerinden biri, makamsal yapısıdır. Çok sayıda makam ve usûl, eserlere şekil vererek çeşitli sanatsal ve estetik oluşumları mümkün kılmıştır. Türk müziği, altı asırdan fazla bir süredir varlığını sürdürmekte olup, 18. ve 19. yüzyıllarda en yüksek ifadesini bulmuştur (Ekmen, 2019: 204). Şevkî Bey'in de bestekâr olarak dahil olduğu 19. yüzyıl, Türk müziğinde önemli bir dönem olan Romantik dönemin yaşandığı bir zaman dilimini ifade eder. Bu dönem, müzikte duygusallığın ve kişisel ifadenin ön plana çıkmaya başladığı, duygu ve hayal gücünün yoğun bir şekilde ifade edildiği bir devirdir. Romantik dönem, Avrupa müziğinde olduğu gibi Türk müziğinde de belirgin bir etkiye sahiptir.

Romantik dönem, Türk müziği tarihinde yaklaşık yarım yüzyılı kapsayan bir evredir ve bu dönemde karakteristik olarak, birçok açıdan önemli değişimler görülmektedir. Bu değişimler, çağın sosyal, kültürel ve tarihsel koşullarının etkisiyle müziğin yapısal ve içeriksel özelliklerinde görülmüştür. Öncelikle, Romantik dönemin başlangıcında ve sonrasında yaşanan, gelişen uygarlık ve endüstrileşme süreci, insanların sanata ayırdığı zamanı kısıtlamıştır. Bu durum, büyük formda eserlerin yerine küçük formda eserlerin daha fazla tercih edilmesine yol açmıştır. Özellikle şarkı formu, bu dönemde öne çıkmış ve popülerlik kazanmıştır. Üçüncü Selim döneminden beri üzerinde çalışılan şarkı formu, Romantik dönemde daha da geliştirilmiş ve ön plana çıkarılmıştır (Halıcı,

1986: 127). Sanatçılar, katı kuralların yerine duygusallığa, içtenliğe ve kişisel ifadeye önem vermişlerdir. Halka yakınlık, içtenlik ve duygu inceliği, Romantik dönemin müzikal anlayışının temel özelliklerindedir.

Hacı Ârif Bey ile başlayan Romantik Türk musikisi ekolünün, Klasik müzik geleneğinden ayrılan ve yeni bir tarz oluşturan önemli bir etkisi olduğu kabul edilmektedir. Bu ekolün şarkıları, kendine özgü bir tarz ve yapıya sahiptir. Mustafa Çavuş, Şakir Ağa ve Dede Efendi gibi bestekârların eserleri klasik özelliklere sahipken; Hacı Ârif Bey, Şevkî Bey, Rifat Bey, Rahmi Bey ve benzerlerinin şarkıları daha çok Romantik ya da Neoklasik bir tarza sahiptir (Öztuna, 1990: 236). Müzik, insanlık tarihindeki en eski sanatlardan biridir ve kültürler arası iletişimi sağlayan önemli bir araçtır. Müziğin evrimi, farklı dönemlerdeki sanatsal, toplumsal ve tarihsel koşullara bağlı olarak şekillenmiştir. Bu evrim sürecinde, her dönemin müzikal özellikleri ve bestecilerin kişisel üslupları, dönemin estetik anlayışını ve sanatçıların kimliklerini yansıtmaktadır. Bu bağlamda, Türk müziği tarihindeki önemli bestecilerden biri olan Şevkî Bey'in eserleri, Türk müziği geleneği içinde önemli bir yer tutmaktadır. Şevkî Bey'in besteleri, estetik açıdan zenginlik taşıyan ve kendine özgü bir tarza sahip eserler olduğu düşünülmektedir. Ancak, Şevkî Bey'in bestecilik kimliğini belirleyen unsurların detaylı bir şekilde incelenmesi ve eserlerindeki estetik unsurların analizi, onun müzikal mirasının daha iyi anlaşılmasını sağlayabilir.

Bir estetik objenin değerlendirilmesi, köktenci bir yaklaşımla kesin bir yargıda bulunmak yerine, objeyi oluşturan unsurları detaylı bir şekilde incelemeyi gerektirir. Bu unsurların ayrı ayrı ele alınması ve açıklanması, eleştiri ve eleştirmen açısından oldukça önemlidir. Bir estetik objenin değerinin belirlenmesi için, nitelikleri detaylı bir şekilde incelenmeli ve bir estetik kuram tarafından nesnel ölçütlerle değerlendirilmelidir. Bu şekilde, objenin muğlaklıktan kurtarılmış bir estetik yargı sayesinde değeri ortaya konabilir. Bu süreç, estetik objenin değerinin belirlenmesinde önemli bir rol oynar ve objenin sanat yapıtı olarak değeri daha net bir şekilde anlaşılabilir.

Türk müziği literatüründe, bir bestekârın bestecilik kimliğini ve kişisel üslubunu estetik temellere dayandıran çalışmalar oldukça sınırlıdır. Mevcut çalışmalar genellikle eser analizleri veya icra pratiği üzerine odaklanmıştır. Bu çalışma, Türk müziği alanında bir boşluğu doldurmak için adım atmayı amaçlamaktadır. “Şevkî Bey'in Eserlerindeki Estetik Unsurların İncelenmesi” isimli sanatta yeterlik tezinden üretilen bu çalışma ile amaçlanan hedef, estetik unsurların temel alınarak Şevkî Bey'in bestecilik kimliğine ve müzikal üslubuna dair fikir edinebilmektir. Bu çalışma,

geleneksel yaklaşımlardan farklı olarak, bir bestekârın eserlerindeki estetik unsurları inceleyerek bestecilik kimliğini ve kişisel üslubunu ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu şekilde, Şevkî Bey'in müzikal mirasının daha derinlemesine anlaşılması ve takdir edilmesi amaçlanmaktadır.

Bu çalışmanın özgünlüğü, Türk müziği alanında estetik temellere dayalı bir yaklaşım sunmasıyla belirginleşmektedir. Var olan literatürdeki analizlerden farklı olarak bu çalışma, estetik değerlendirmelerin bestecilik kimliğinin belirlenmesinde ve kişisel üslubun anlaşılmasında nasıl bir rol oynadığını araştırmıştır. Bunun yanı sıra, Türk müziği bestekârlarının eserlerinin sanatsal incelenmesine yeni bir bakış açısı getirebilir ve bu alanda gelecekte yapılacak çalışmalara ışık tutabilir.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Şevkî Bey'in Hicaz makamında bestelediği iki eserindeki estetik öğeleri analiz ederek, Türk müziği eserlerinde estetik unsurların incelenmesine dair bir bakış açısı oluşturmaktır. Bu doğrultuda, Şevkî Bey'in bestelerinde kullanılan melodi, form, usûl, makam ve duygusal ifade gibi estetik unsurlar incelenerek, bu unsurların bestecilik kimliğinin belirlenmesindeki rolü değerlendirilmiştir.

Araştırmanın Önemi

Bu çalışmanın önemi, Türk müziği alanında estetik temellere dayalı bir yaklaşım sunmasıyla belirginleşmektedir. Var olan literatürdeki analizlerden farklı olarak bu çalışma, estetik değerlendirmelerin bestecilik kimliğinin belirlenmesinde ve kişisel üslubun anlaşılmasında nasıl bir rol oynadığını anlamak açısından önem taşımaktadır. Ayrıca Türk müziği eserlerindeki estetik unsurların belirlenmesine yönelik bir perspektif sunmaktadır.

Sınırlılıklar

Bu çalışma,

- Türk müziğinde önemli şarkı bestekârlarından biri olan Şevkî Bey ile
- Şevkî Bey'in muhtelif usûllerde bestelediği eserlerin sayıca fazla olmasından dolayı Aksak usûlü ile
- Makale kapsamından dolayı Hicaz makamındaki iki örnek eser ile
- Müzikte estetik unsurların geniş bir alanı kapsamasından dolayı; form analizi, makam analizi, vezin analizi, vezin-usûl analizi, güfte analizi ve estetik analiz ile sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Bu çalışmada, nitel veri toplama yöntemiyle elde edilen bilgiler ışığında ilgili konu üzerinde yapılan çalışmalar ve analizler temel alınarak çıkarımlar ve saptamalar yapılmıştır. Veri toplama süreci, araştırmanın odaklandığı konuyla ilgili bilgilerin derlenmesi ve incelenmesiyle gerçekleştirilmiştir. Elde edilen veriler, daha sonra detaylı bir şekilde analiz edilmiş ve araştırmanın amacına ulaşmasına yardımcı olacak sonuçlar çıkarılmıştır.

Nitel özellikte olan bu araştırma, betimsel modele dayalı bir çalışmadır. Şevkî Bey'in müzikal çeşitliliğini ve eserlerindeki estetik unsurların varlığını açık bir şekilde yansıttığı düşünülen, Hicaz makamında bestelediği iki eserinin estetik öğeleri incelenmiştir. Araştırmanın odak noktası, bu eserlerin estetik unsurlarının analizidir. Veri toplama sürecinde, belirlenen eserler üzerinde yapılan analiz ve incelemelerden elde edilen veriler kullanılmıştır. Bu veriler, estetik öğelerin çeşitli yönlerini değerlendirmek amacıyla analiz edilmiştir.

Seçilen eserlerin notalarına ulaşmak için TRT (Türkiye Radyo Televizyon Kurumu) nota arşivinden yararlanılmış ve temin edilen notalar Mus2 programı kullanılarak dijital ortamda düzenlenmiştir. Bu yöntem, notaların dijital ortama aktarılmasını ve analiz edilmesini sağlamış, böylece eserlerin müzikal yapısının daha ayrıntılı incelenmesine olanak tanımıştır.

İncelenen eserlerin makam analizi için Prof. Mutlu Torun'un 2018 tarihli "Türk Müziği Makamlarına Analitik Yaklaşım" ders notlarından ilham alınmış, form analizi ise Prof. Torun'un 2018 tarihli "Türk Müziği Formlarına Analitik Yaklaşım" ders notlarına dayandırılmıştır. Ayrıca, bu çalışmada yer alan Yapı ve Biçimde Estetik konusuyla ilgili değerlendirmeler de bu ders notlarından yararlanılarak gerçekleştirilmiştir. Vezin-usûl ilişkileri analizi, Prof. Torun'un 2018 tarihli "Aruz Vezni-Usul İlişkisi" ders notları çerçevesinde yapılmıştır. Estetik analizler ve güfte analizleri ise Dr. Öğr. Üy. Güldeniz Ekmen'in 2018 tarihli "Türk Müziğinde Estetik" ders notlarından alınan perspektifle gerçekleştirilmiştir. Bu kaynaklar, araştırmanın metodolojisini oluştururken kullanılan temel referans noktaları olmuştur.

Şevkî Bey

Şevkî Bey 1860 yılında İstanbul'un Fatih ilçesinde, Kumrulu Mescit'te, Pirinççi Sinan Mahallesi'nde doğmuştur. Ticaret ve Nafia kâtiplerinden Necmeddin Bey'den müzik dersleri almıştır. Daha sonra Muzıka-yı Hümâyûn'a katılarak Hacı Arif Bey'den ilham almıştır. İlk

dönemlerinde Hacı Arif Bey'i taklit etmeye çalışan Şevkî Bey, sonraları kendi benzersiz üslubunu geliştirmiştir ve parlak, etkileyici eserler bestelemiştir (İnal, 1958: 276).

Şevkî Bey, Hacı Ârif Bey'in ardından gelen şarkı bestekârları arasında en önemli isimlerden biridir. Hacı Ârif Bey'in ölümüyle, henüz 24 yaşında olan Şevkî Bey, Muzıka-yı Hümâyûn'a hanende olarak katılmıştır. Ayrıca lavta ve ud gibi enstrümanları da çalabilen bir müzisyendi. Ancak saray yaşamından sıkılıp ayrılmış ve Gümrük Nezaretinde kâtip olarak göreve başlamıştır. Ne yazık ki, içki tüketimiyle sağlığına zarar vermiş ve Beylerbeyi'nde vergi müdürü olan Rahmi Bey'in evinde geçirdiği bir kalp krizi sonucu yaşamını yitirmiştir. Nakkaş mezarlığına defnedilmiştir (Öztuna, 2006: 354).

Şevkî Bey'in müzik eğitimini sürdürdüğü ve bestekârlık kariyerinin ivme kazandığı 1880'ler, II. Abdülhamid'in Osmanlı İmparatorluğu'nu bizzat yönettiği bir döneme denk gelir. Öztuna'nın (1988: 26) ifadesiyle II. Abdülhamid, Türk müziğini neredeyse hiç bilmemekle birlikte Batı müziğine ilgi duyuyordu ve bu musikiyi öğrenerek yetişmişti. Huzurunda Türk müziği icra edildiğinde geleneği korumak adına sanatkârları uygun bir şekilde ödüllendiriyordu, ancak önceki hükümdarların cömertliğinden yoksundu. Zamanla Osmanlı'nın zenginliği azalmıştı ve Türk müzisyenlerinin hassasiyeti, kendilerini anlamayan bir hükümdardan uzaklaşmalarına neden olmuştu. Bu dönemde, padişahın kültür ve sanata yaklaşımı daha mesafeliydi ve Türk müziğine de pek ilgi göstermediği bilinir. Bu nedenle, "Neoklasik Ekol"ün etkisi giderek azalmış ve "Romantik dönem" adı verilen bir dönemin tam olarak yerleştiği bir ortam oluşmuştur. Hacı Arif Bey'in şarkı formunu teknik, estetik ve yapısal açıdan mükemmelleştirmesi, ardından Şevkî Bey gibi yeni bir dehanın ortaya çıkmasıyla birlikte, bu dönem diğer müzik formlarını gölgede bırakan ve kendisini rakipsiz kılan bir ustalık seviyesine erişmiştir (Erdem ve Erdem, 2003: 8-9).

Şevkî Bey, yaşamı ve sanatıyla "Türkler'in Schubert'i" olarak anılmıştır. Şarkı (lied) formundaki büyük başarısı ve mütevacı yaşam tarzıyla Schubert'e benzetilmiştir. Bestekârlık kariyeri yaklaşık 10 yıl sürmüş olup bu süre boyunca sürekli içki içmiştir. Aynı zamanda seçkin bir hanende olarak tanınmıştır. Şarkılarının çoğunu, güfteyi okurken anlık olarak bestelemiştir. Bir içki masasında 8-10 şarkı bestelediği bilinmektedir. Bu şekilde 1.000'den fazla şarkı bestelemiştir. Ancak bu eserlerin birçoğu hemen notaya alınmadığı için, sonradan çoğu, hatta bazıları Şevkî Bey tarafından bile unutulmuştur (Öztuna, 2006: 354).

Şevkî Bey'in eserleri, bin yıllık Türk musikisinin geleneksel ağır havasından farklı bir tarzı yansıtır ve yeni bir kaynaktan gelen nağmelerle örülmüştür. Ani etkili ve açık ifadeli olan bu müziğin,

neredeyse günümüzde bestelenmiş gibi taze bir form ve ifadesi vardır. Bu yenilikçi ruhu, daima yeniliğe yönelen ancak sadelikten ayrılmayan yaratıcı Şevkî Bey'in ruhunda aramak gereklidir. Şevkî Bey çeşitli makamlardan şarkılar bestelemesine rağmen, özellikle Uşşak makamına büyük bir ilgi göstermiş ve bu makamda birçok eser ortaya koymuştur. Ancak ilginç olan şudur ki, Uşşak makamındaki bu eserler birbirlerine hiçbir şekilde benzemez. Her biri makamın çerçevesi içinde olsa da, farklı bir ruha ve tarza sahiptir. Bu eserlerin hepsi Şevkî Bey'in kişisel imzasını taşıırken, her biri kendine özgü bir karaktere ve ifadeye sahiptir (Ediboğlu, 1962: 130).

Şevkî Bey'in eserlerinde işlediği aşk teması, kompozisyon tekniği ve özellikle geçkiler yönünden son derece gelişmiştir. Şarkılarında sade bir üslup kullanmasına rağmen, lirik ve hüznü anlatımlar dikkat çeker. Şevkî Bey şarkı formunda dört mısralı (murabba) türünün yanı sıra beş, altı, sekiz mısralı türlerinin de güzel örneklerini vermiştir. Türk müziğinde Uşşak makamını bu kadar yoğun bir şekilde kullanan başka bir bestekâr bilinmemektedir. Zeki Arif Ataergin, Şevkî Bey'in Uşşak makamını o kadar ustalıkla işlediğini belirtmiş ve onun ardından bu makamda yeni eserlerin yazılmasının zor olduğunu ifade etmiştir. Şevkî Bey'in günümüze ulaşan 233 eseri arasında (Uşşak makamındaki bir beste ve yürük semai dışındakilerin hepsi şarkıdır), öğrencileri arasında Bimen Şen ve İsmail Fenni Ertuğrul gibi önemli isimler bulunmaktadır. Ayrıca ud ve lavta icracısı olarak da tanınan Şevkî Bey, eserlerinin güftelerini Recaizade Mahmud Ekrem, Muallim Naci, Mehmed Sadi Bey, Mehmed Hafid Efendi, Reşad Paşa gibi dönemin tanınmış şairlerinden seçmiştir. Recaizade Mahmud Ekrem'in yazdığı ve Rahmi Bey'in bayati makamında bestelediği, "Gül hazin sünbül perişan bağzarın şevki yok" mısraıyla başlayan şarkının, Şevkî Bey'in ölümünden sonra bestelendiği rivayet edilir. (Topaloğlu, 2010: 31).

Şevkî Bey'in bestekârlık kabiliyeti oldukça güçlüydü ve zaman zaman yarım saatte bir beste yapabildiği, hatta bazen bir günde sekiz-on eser bestelediği söylenir. Bu üretkenlik onun binlerce eser bestelemesine yol açmış olsa da, bu eserlerin çoğu zaman içinde kaybolmuş veya unutulmuştur. Şevkî Bey, ölümüne yakın bir tarihte, "Arza layık değil amma hünerim, Naçizane bini buldu eserim" diyerek, kendisinin binlerce eser bestelediğini ancak bu eserlerin çoğunun geniş kitleler tarafından tanınmadığını ifade etmiştir (Özalp, 1986: 260).

Estetik ve Müzik Estetiği

"Estetik" terimi, Grekçe "aisthesis" veya "aisthanesthai" sözcüklerinden türetilmiştir. "Aisthesis" duyum, algılanabilir algı anlamına gelirken, "aisthanesthai" ise duyuyla algılamak anlamına gelir.

Estetik, bu bağlamda duyulan algının, duyuşal bilgi sağladığı bir bilim olarak kabul edilir. Terimin kökenindeki bu duyusallık, estetik biliminin adının yanı sıra bu terimin başka bağlamlarda da kullanıldığını gösterir. Günümüz tıp terminolojisinde, "anestesi total" veya "anestesi lokal" gibi terimler bu duruma somut örneklerdir. İlki, ameliyat sırasında tüm duyarsızlığın sağlanmasını ifade ederken, diğeri ameliyat edilecek bölgede duyarsızlığın sağlanmasını ifade eder. Bazı filozoflarda "estetik" teriminin her iki anlamda da kullanıldığı görülür. Örneğin, Kant (1724-1804) estetik terimini hem duyusallık anlamında hem de bugünkü estetik bilimi anlamında kullanır. Örneğin, "Kritik der reinen Vernunft" (Salt Aklın Eleştirisi) adlı eserinin bir bölümü olan "Transcendentale Aesthetik" (Transandantal Estetik)'te, Kant, "salt matematik, salt doğa bilimi ve salt metafizik nasıl mümkündür?" sorularını ele alır ve burada "estetik" terimini duyusallık anlamında kullanırken, "Kritik der Urteilkraft" (Yargı Gücünün Eleştirisi) adlı eserinde kullandığı "estetik" terimi estetik bilimi veya estetikle ilgili olan şeyler anlamında kullanılır (Tunalı, 2020: 13).

Estetik, uzun bir süre boyunca felsefenin bir alt dalı olarak kabul edilmiştir. Ancak, ilk defa 1750 yılında Alexander Baumgarten tarafından yayımlanan "Estetica" adlı kitapla birlikte, estetik bağımsız bir bilim olarak açıklanmaya çalışılmıştır. Baumgarten'in çalışmasının ardından birçok araştırmacı, estetik biliminin konularını ve yöntemlerini belirlemeye yönelik çaba göstermiştir. Ancak günümüzde bile, estetiğin bir bilim olarak kabul edilip edilmemesi hala tartışma konusudur. Estetik alanına yönelik üç farklı yaklaşım bulunmaktadır: İlk olarak, bağımsız bir bilim olarak estetik, sanat ve güzellik kavramlarını inceleyen ve bu konuları özgün bir bakış açısıyla ele alan bir disiplindir. İkinci olarak, felsefe disiplini olarak estetik, genellikle sanat felsefesi olarak tanımlanır ve sanat eserlerinin niteliklerini ve doğasını inceler. Son olarak, başka bilimlerin uygulama alanı olarak estetik, estetik kavramını diğeri disiplinlerde kullanarak günlük yaşamda ve bilimsel çalışmalarda uygulamaya koymayı amaçlar (Balcı, 2016: 10).

Estetik, özerk bir felsefi disiplin olarak ancak 18. yüzyılın sonlarında doğar. Müzik estetiğinin, estetiğin daha da özgülleşmiş bir alanı olarak gelişimi ise 19. yüzyıl ortalarında E. Hanslick'in ünlü denemesi *II bello musicale*'yle (1854) başlar. Croce'nin belirttiği gibi; estetik, sanat üzerine özerk bir düşünme biçimi olarak yeni bir disiplindir. Müzikal estetik, estetiğin bir alt dalı olarak daha da yenidir (Fubini, 2014: 15).

Öztuna'nın (1990: 72) ifadesiyle mûsikî estetiği, son zamanlarda gelişmeye başlamış olan bir disiplindir ve estetiğin bir alt dalı olarak kabul edilir. Bu alan, müzik eserlerindeki güzellik kavramını ve ifadelerini, güzelliğin sebebini ve amacını incelemeyi amaçlar. Müziğin estetik

boyutunu ve etkisini anlamak için, müzik eserlerindeki estetik özellikleri, yapısal unsurları ve ifade biçimlerini inceler. Bu bağlamda, müziğin estetik potansiyelini ortaya çıkaran unsurların yanı sıra, müziğin estetik deneyimdeki rolünü de ele alır. Müzik, duyuları ve duyguları etkileyen derin bir sanat formu olduğundan, müzik estetiği disiplini, müziğin insan deneyimine ve kültürel anlamına ilişkin geniş bir yelpazede çalışmalar yürütür. Bu çalışmalar, müziğin estetik değerini, anlamını ve etkisini anlamaya yönelik kapsamlı bir çaba içerisindedir.

Estetik müzik teorisi çerçevesinde sunulan görüş, müziğin tamamen estetik bir konu olarak ele alınmasının doğal bir sonucudur. Estetik açıdan değerlendirilmeyen veya estetik anlamda zayıf olan bir müziğin müzik olarak kabul edilmemesi gerekmektedir. Gerçekten de, estetiğe uymayan veya estetikle ilişkisi olmayan melodilerin sanat müziğinde yeri yoktur. Müzik, tam anlamıyla, güzellik kavramına dayalı estetik bir amaca yönelmelidir (Özışık, 1963: 185).

Müziğin estetik özellikleri bütünsel olarak ele alındığında, temel öğelerin birbirleriyle uyum içinde olduğunu ve birbirlerini tamamlayıcı nitelikler taşıdığını gözlemlemek mümkündür. Müzik, derinlemesine düşündükçe sunduğu detaylarla, her estetik özelliğiyle bütünleşmiş incelikli bir sanattır. Müziğin sofistike yapısı fark edildiğinde, insanı etkileyen estetik bir deneyim sunar. Müziğin güzelliği; ses, ritim, melodi ve armoni gibi öğelerin tümünü estetik bir yapı içinde bir araya getirerek ifade etmesinde kendini gösterir.

Şen'e (2016: 13) göre; müzik, estetik bir bakış açısıyla incelendiğinde, çeşitli boyutlarıyla ayrı katmanlar halinde değerlendirilebilir. Bu değerlendirme sürecinde, müziğin yapısında yer alan temel unsurlardan biri olan melodi, içerik, anlam, etki ve tür açılarından ele alınabilir. Melodinin yapısal özellikleri, içerdiği sözlerin anlamı, uyumu, etkisi gibi faktörler incelenerek değerlendirilebilir. Ayrıca, melodinin ortaya çıktığı toplumun kültürel dinamikleri ve melodiye yüklediği anlamlar da dikkate alınarak melodik, ritmik ve içeriksel analizler yapılabilir. Böylece müziğin estetik yapısı derinlemesine incelenmiş olur. Müzik eserlerini değerlendirirken, genel olarak iki temel yapıdan bahsedilebilir: biçim ve içerik. Biçimi ele aldığımızda, müziğin fiziksel yapısını oluşturan unsurları göz önünde bulundururuz. Bu unsurlar arasında seslerin özellikleri, ritmin yapısı, melodi ve armoni gibi öğeler müziğin nasıl bir formda oluşturulduğunu belirler. Diğer yandan, müziğin içeriğini ele aldığımızda, tinsel yapısını değerlendiririz. Bu kapsamda, seslerin, ritmin ve uyumun bize ne anlatmaya çalıştığı, üzerimizde nasıl bir etki bıraktığı gibi özellikler incelenir. İçeriksel analiz, müziğin duygusal, düşünsel ve anlamsal boyutlarını

anlamamıza ve yorumlamamıza yardımcı olur. Bu şekilde, müzik eserlerini hem biçimsel hem de içeriksel açıdan derinlemesine değerlendirerek anlamlandırabiliriz.

Müzik, sadece estetik açıdan değerlendirilerek gerçek anlamda müzik olarak kabul edilmelidir. Estetikten yoksun veya estetik açıdan zayıf olan melodilerin, özellikle sanat müziği içinde yerinin olmaması kaçınılmazdır. Müzik, güzellik kavramına dayalı estetik bir amacı benimsemelidir ve estetik değerlendirmenin temelinde bu yatar. Bu bağlamda, müziğin estetik boyutu üzerine odaklanmak, müzik deneyimini daha derin ve anlamlı kılar.

Türk Müziğinde Estetik

Türk müziği, Türk kültürünün derin köklerinden beslenen ve kendine özgü bir müzikal kimliği olan zengin bir geleneğe sahiptir. Bu müzik, Türk toplumunun tarih boyunca yaşadığı deneyimleri, duyguları ve düşünceleri ifade etmek için kullanılan önemli bir araç olmuştur. Türk müziği, köklü geçmişleriyle birlikte, Türk coğrafyasında yaşayan farklı milletlerin kültürel etkileşiminden de izler taşır. Bu etkileşim, Türk müziğini çeşitlilik ve çok kültürlülük açısından zenginleştirir.

Türk müziğinin kendine özgü bir estetik ifadeye sahip olmasının temelinde, müzikal öğelerin tını ve ifade zenginliği yatar. Bu müzik, enstrümanlarının ve seslerin kendine özgü nitelikleriyle duygusal ve anlamsal derinlikler taşır. Türk müziği, söz konusu estetik ifadeyi, Türk kültürünün değerlerini, duygularını ve düşüncelerini müzikal formda aktarma kabiliyetiyle benzersiz kılar (Şen, 2016: 95-96).

Besteciler, melodilerini oluştururken genellikle belirli bir usûle uyum sağlamaya özen gösterirler. Bu, melodinin ritmik yapısıyla uyumlu olmasını ve eserin genel yapısına katkıda bulunmasını sağlar. Aynı şekilde, kullanılan usûl, eserin güftesiyle ve tasarlanan melodilerle uyum içinde olmalıdır. Bu, müziğin sözlerle, melodiyle ve ritimle bir araya geldiğinde harmonik bir bütünlük oluşturmasını sağlar. Klasik Türk müziğindeki bu üçlü uyum, bestecilerin ve icracıların eserlerini oluştururken gösterdikleri özen ve ustalıklarla ortaya çıkar. Bu nedenle, bu bileşenlerin uyumu, müziğin estetik kalitesini ve etkisini belirleyen önemli bir faktördür.

Öztuna'nın (1990: 472) ifade ettiğine göre, Türk müziğinde sıkça kullanılan bir terim olan "üslup" sanatkarın kendine özgü tarzını ifade eder. Bu terim, müzik alanında hem besteciler hem de icracılar için büyük önem taşır, zira sanatkarın üslubu, yaratıcılık kapasitesini yansıtır. Tüm büyük bestecilerin ve icracıların, diğerlerinden farklı olan, kendilerine özgü üslupları vardır. Aynı müzik geleneğine ve okuluna ait olan sanatkarlar arasında üslup farkı daha az olabilir, ancak hala

mevcuttur. Bir sanatkarın kendi özgün üslubu olmaması, sanat yönünden eksiklik olarak görülür. Üslubun oluşumunda etkili olan unsurlar, müzik estetiği bağlamında incelenmelidir. Bestecinin belirli bir güfteyi, makamı, usûlü, formu ve geçkileri seçmesi, üslubun temel unsurlarını oluşturur. Sanatkarın malzemesine verdiği yönelim ve bu malzemeyi kullanma tarzı da, üslubun oluşumunda önemli bir rol oynar. Dolayısıyla, bir sanatkarın üslubunu anlamak ve değerlendirmek için, bu unsurların dikkatle incelenmesi gerekmektedir.

Sanatçının eser oluştururken tercih ettiği temalar veya seçtiği güfteler, Türk müziği geleneği ve estetik anlayışıyla sıkı bir bağ içerisindedir. Türk müziği bestekârları, eserlerinde genellikle içinde yaşadıkları toplumun kültürel değerlerini, tarihsel derinliklerini ve duygusal yansımalarını aksettirmeyi amaçlarlar. Bir bestekârın, belirli bir güfteyi veya konuyu seçmesi, kendi estetik beğenisini ve duygusal tercihlerini yansıtır. Ayrıca, bir bestekârın, eserinde kullanacağı makamı belirlemesi veya hangi usûlü tercih edeceğine karar vermesi, Türk müziği estetiği çerçevesindeki estetik tercihlerini yansıtır. Örneğin, bir bestekârın bir beste için Hicaz makamını seçmesi veya bir saz eseri için usûl olarak Aksak Semai'yi tercih etmesi, Türk müziği estetiğine uygunluk arayışının bir ifadesi olabilir. Bu seçimler, sanatçının müzikal ifadesini, duygusal derinliğini ve estetik anlayışını yansıtan önemli unsurlardır. Dolayısıyla, bir bestekârın, eserinde tercih ettiği güfte veya konu ile ilgili olarak yaptığı seçimler, onun Türk müziği estetik beğenisi ve sanatsal kimliği hakkında önemli ipuçları sunar.

Yapı ve Biçimde Estetik

Yapı: Yapı terimi müzikte, farklı unsurların kuruluş özelliklerini belirtmek için kullanılır. Örneğin, melodik yapı ve ritmik yapı gibi terimler, müzikteki farklı elemanların yapısal özelliklerini ifade etmek için kullanılır. Form bilgisinde ise, bir eserin biçimini oluşturan daha küçük unsurların özelliklerini belirtmek için "yapı" terimi kullanılır. Bu terim, eserin içinde bulunan parçaların veya bölümlerin yapısal özelliklerine işaret eder. Ancak tek başına kullanıldığında, genellikle formun bir elemanı olan yapıyı ifade eder.

Biçim-Şekil-Form: Biçim terimi, müzikte form bilgisinde, eserin ana bölümlerini oluşturan kısımların (zemin, nakarat, meyan, hane, teslim vb.) düzenleniş özelliklerini belirtmek için kullanılır. Bu terim, bir müzik eserinin yapısal düzenini ve bileşenlerinin nasıl bir araya getirildiğini ifade etmek için kullanılır. Bu şekilde, müzikal formların yapısal özellikleri ve düzenlenme biçimleri hakkında bilgi verir.

Biçimi oluşturan bölümleri belirlemek için A-B-C gibi büyük harfler kullanılırken, bu harflerin altındaki sayılar ise o bölmenin toplam usûl sayısını gösterir. Büyük harflerin üstündeki 1m, 2m gibi ifadeler ise o bölmenin kaçınıcı mısra ile başladığını belirtir. Nota üzerinde ise, her bölmenin başlangıcına A-B gibi büyük harfler yerleştirilir, bu sayede her bölmenin başlangıcı belirginleşir. Böylece, her bölümün bitiş noktası da yeni bir bölümün başladığı noktadır.

Ekmen'in (2019: 212) aktardığına göre, Mutlu Torun müzik eserlerini yazıya benzeterek, en küçük ses gruplarından periyoda kadar olan farklı büyüklükteki ses topluluklarını anlatır. Bu bağlamda, herhangi bir yazıdaki harflerin heceyi, hecelerin kelimeyi, kelimelerin virgülle ayrılan anlam gruplarını, onların da cümleyi, cümlelerin ise paragrafı oluşturduğu gibi, müzikte de küçükten büyüğe doğru bir yapılanma olduğunu ifade eder. Bu yapılanmada, fikirlerin en küçük yapı taşı motif veya cümle parçasıdır. Bir cümlenin tamamlanması genellikle takip eden ikinci parçayla gerçekleşir ve iki veya üç cümlenin tamamlanmasıyla periyod oluşur, bu da daha doyurucu bir müzikal deneyim sunar. Cümle parçasını oluşturan parçacık ise daha da küçük olan hücre (selül)dür. Biçim veya form analizi yapılırken öncelikle eserin cümle parçaları belirlenir ve sonra bunların birleşmesiyle cümleler oluşturulur.

Biçimde estetiği incelerken, hücre, motif, parçacık, cümle parçası, cümle veya periyod gibi bölünmeleri dikkate almak önemlidir. Bazen bu unsurlardan sadece biri üzerinde durarak estetik bir değerlendirme yapmak mümkündür. Bu araştırmada, estetik inceleme yaparken, önceden adlandırılan herhangi bir bölünmeyi belirtmek için Ekmen'in (2019: 213) ileri sürdüğü "ezgisel birim" terimi kullanılacaktır. Biçimde estetiği belirlemek için dikkate alınması gereken unsurlardan bazıları şunlardır:

- a- Ezgisel Birimde Tekrarlar
- b- Ezgisel Birimde Sekileme
- c- Ezgisel Birimin Ses Alanının Genişlemesi veya Daralması
- d- Ezgisel Birime Ses Eklenmesi veya Çıkarılması
- e- Ezgisel Birimdeki Ses Sürelerinin Büyütülmesi veya Küçültülmesi
- f- Ezgisel Birimin Ters Çevrilmesi
- g- Ezgisel Birimde Çeşitleme

Güftede Estetik

Geçmiş dönemde bestekârlar ya mevcut şairlerin şiirlerini besteler ya da şairler, bestelenmek üzere özel güfteler hazırlardı. Divan edebiyatında bir murabba türü olan “şarkı” bestelenmeye uygun şiir yazma çabasının bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Diğer musammat türlerinden farklı olarak şarkı türünün, yalnızca Türk Divan şairleri tarafından 17. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlandığı görülmektedir (Salmani, 2022: 114).

Ekmen'in (2019: 215) ifadesiyle “Bütün sanatlarda şiiriyet vardır ve şiiriyet sanatın estetik yargısında etkilidir.” Bu özellik, sanat eserinin estetik değerlendirmesinde önemli bir rol oynar. Türk müziği ise genel olarak söze, şiire dayalı bir sanattır. Dolayısıyla, Türk müziğinde estetik konusu incelenirken, büyük ölçüde güfteye, yani müzik eserinin sözlerine odaklanmak gerekmektedir. Bu bağlamda, estetik unsurları inceleyerek güzellik yargısında bulunurken, güftenin sanatsal ve estetik yönlerini vurgulamak önemlidir. Türk müziğinin estetik değerinin anlaşılması ve değerlendirilmesi için güftenin sanatsal nitelikleri ve güzellikleri üzerinde durmak, müzik eserinin bütünsel estetik anlayışını açığa çıkarmaya yardımcı olacaktır.

Güftede etkileyici bir anlamın varlığı, onun estetiğine derinlik kazandırır. Bu anlamlar genellikle edebi sanatlar ve yaratıcı imgelerle şekillenir. Güftedeki bu anlamlar, yeni zihinsel uyarılar ve ifadelerle dolu olmalıdır ki güfte, yeni estetik değerler kazansın. Bu bağlamda, güftenin estetiğine katkı sağlayacak anlamların güçlü ve etkileyici olması, eserin sanatsal değerini artırır.

Klasik Türk müziği repertuarında, güftelerin büyük çoğunluğunun aruz vezniyle yazılmış şiirlerden oluştuğu görülmektedir. Buna karşın, Türk halk müziği repertuarı, genellikle hece vezniyle yazılmış anonim halk şiirleri ve âşık edebiyatı ürünleriyle şekillenmiştir. Bu bağlamda, güfte analizlerinde şiirin vezin yapısının belirlenmesi, sonraki aşamalarda ise biçimsel özellikler ve uyak düzeninin incelenmesi büyük önem taşımaktadır (Salmani, 2022: 128).

Bestede estetiği belirlemek için ilk adım, eserin temelini oluşturan güftenin seçimine odaklanmaktır. Bu seçimde, güftede kullanılan estetik unsurların hangi ölçüde yer aldığı dikkate alınır. Güftenin açık (kısa) veya kapalı (uzun) heceleri belirlenerek, hece veya aruz vezniyle yazıldığı tespit edilir. Eğer güfte serbest bir şiir ise, müziğe uygunluğu ve başarısı değerlendirilir. Prozodinin önemli bir unsuru olan, açık heceye kısa, kapalı heceye uzun notaların uyumu gözden geçirilir. Aruz vezni varsa, takti ve durgu yerlerine dikkat edilir (Ekmen, 2019: 218).

Güftenin, bestelendiği makamın ifade gücüyle uyumlu olması, genellikle anlamı derinleştirerek estetiğe katkıda bulunur. Örneğin, hüznü bir güfte, hüznü çağrıştıran bir makamla bestelendiğinde, duygusal etkisi daha da artar. Benzer şekilde, farklı duyguları içeren bir güfte, bileşik makamlarla bestelendiğinde zenginlik kazanabilir. Ayrıca, eser içinde yapılan geçkilerin, güftenin anlamını güçlendirici bir etki yapması da önemlidir. Başarılı makam ve geçki seçimleri, güftenin anlam yapısını etkileyerek, esere önemli bir estetik katkı sağlar (Ekmen, 2019: 218).

Usûlün, güfteye uygun bir şekilde seçilmiş olması da önemli bir estetik unsurdur. Özellikle, güfte aruzla yazılmışsa, bu uyum daha da belirgin hale gelebilir. Güfte ve usûlün akıcı bir şekilde birbirini tamamlaması, estetiği etkileyen önemli bir faktördür. Uygun usûl seçimi, güftenin akıcılığını artırırken, güftenin ritmik yapısını ve ifade tarzını destekleyerek eserin bütünlüğünü sağlar (Ekmen, 2019: 218). Bu şekilde, güfte ile usûl arasındaki uyum, eserin estetik değerini artırır ve dinleyici üzerinde daha derin bir etki bırakmasını sağlar.

Ekmen'in (2019: 218-219) belirttiğine göre; prozodi, özellikle vurgu konusuyla ilgili olarak önemli bir husustur. Kelimeleri oluşturan hecelerin vurgularının doğru yerlerde olup olmadığı titizlikle incelenmelidir. Vurgulu hecelerin, genellikle uzun ve tiz notalara denk gelmesine dikkat edilmelidir. Bazı eserlerde, yukarıda belirtilen kurallara tam olarak uyulmamasına rağmen, yine de yüksek derecede haz verici estetik değerlere rastlanabilir. Bu durumda, sözle müziğin başarılı bir şekilde uyumlu olmasının sonucunda, belki de deha ürünü nitelikte eserler ortaya çıkabilir. Bu, bestekârın olağanüstü yeteneğiyle, mânâ prozodisini ustalıkla kullanmasından kaynaklanmaktadır.

BULGULAR

Bu bölümde, Şevkî Bey'in Hicaz makamında bestelediği "Dil yâresini andıracak yâre bulunmaz" ve "Kış geldi firâk açmadadır sîneme yâre" adlı eserlerinin; notası ile form şeması, form analizi, makam analizi, vezin analizi, vezin-usûl ilişkisi analizi, güfte analizi ve estetik analizleri sunulmuştur.

“Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Notası ve Form Şeması

HİCAZ ŞARKI

DİL YÂRESİNİ ANDIRACAK YÂRE BULUNMAZ

Aksak

Beste: Şevki Bey

Güfte: Mehmet Hâfid Bey

Aranagme...

Aa
Dil yâ re si ni an dı ra cak

b
yâ re bu lun maz SAZ

Bc
maz SAZ Dün yâ

d
da gö nül yâ re si ne çâ re bu lun

Ce
Her der din o lur çâ re si meş

b
hû ru me sel dir SAZ

SON

Dil yâresini andıracak yâre bulunmaz
Dünyâda gönül yâresine çâre bulunmaz
Her derdin olur çâresi meşhûr-u meseldir
Dünyâda gönül yâresine çâre bulunmaz

Nota 1. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” adlı eserin notası ve form şeması

“Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Form Analizi

Form	Şarkı
Biçim	$A_{10}^{1m} + B_{10}^{2m} + C_5^{3m} + B_{10}^{4m}$
Melodi	Makam, Hicaz
Ritim	Usûl, Aksak
Yapı	$A^{1m} (a_3 + b_2) + (a_3 + b_2)$ $B^{2m} (c_3 + d_2) + (c_3 + d_2)$ $C^{3m} (e_3 + b_2)$ $B^{4m} (c_3 + d_2) + (c_3 + d_2)$

Tablo 1. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” adlı eserin form analiz tablosu

Eser klasik şarkı formunun yapısı olan A-B-C-B şeklindedir. A ve B bölümleri tekrar yapılması sebebiyle, on ölçüden oluşmaktayken, C bölümü beş ölçüden oluşmaktadır. A ve B cümlelerini oluşturan cümle parçalarında 3+2+3+2 şeklinde bir bölünme görülmekte olup C cümlesini oluşturan cümle parçası 3+2 şeklindedir. C cümlesini oluşturan ikinci cümle parçası (b) olarak, A cümlesinin ikinci cümle parçası kullanılmıştır.

“Dil Yâresini Andırarak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Makam Analizi

HİCAZ ŞARKI

DİL YÂRESİNİ ANDIRACAK YÂRE BULUNMAZ

Aksak

Beste: Şevki Bey

Güfte: Mehmet Hâfid Bey

Aranâğme...

3

Nevâ'da Bûselik

Yerinde Uşşak

5

Zemin

Hüseyinî'de Uşşak

Hüseyinî'de Hicaz

8

Hüseyinî'de Hicaz

10

Nakarât

Nevâ'da Rast

Nevâ'da Bûselik

12

Yerinde Hicaz

Yerinde Hicaz

15

SON

17

Meyan

Nevâ'da Rast

20

Hüseyinî'de Uşşak

Hüseyinî'de Hicaz

Nota 2. “Dil Yâresini Andırarak Yâre Bulunmaz” adlı eserin makam analizi

Eserin zemin bölümünde yapılan Nevâ'da Bûselik'li ve Yerinde Uşşak'lı kalıplar eserin Hicaz makamında değil de Uşşak makamında bir eserin girişiymiş intibasını vermektedir, sonrasında

yapılan Hüseyinî'de Hicaz ile nakarata bağlanılmıştır. Nakarat bölümünde Nevâ'da Rast ve Nevâ'da Bûselik gösterilip Yerinde Hicaz ile karara gidilmiştir. Meyan bölümünde ise Nevâ'da Rast'lı kalış yapıp, Hüseyinî'de Uşşak'lı kalışın ardından Hüseyinî'de Hicaz ile tekrar nakarata bağlanılmıştır.

“Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Vezin Analizi

1. Dize	Dil yâresini andıracak yâre bulunmaz													
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Hece	Dil	yâ	re	si	ni	an	dı	ra	cak	yâ	re	bu	lun	maz
Sanat\kusur					I									
Hece türü	-	-	.	.	-	-	.	.	-	-	.	.	-	-
Dize ölçüsü	Mef	û	lü	me	fâ	î	lü	me	fâ	î	lü	fe	û	lün
Vezin	Mef'ûlü\Mefâ'ilü\Mefâ'ilü\Fe'ûlün													
2. Dize	Dünyâda gönül yâresine çâre bulunmaz													
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Hece	Dün	yâ	da	gö	nül	yâ	re	si	ne	çâ	re	bu	lun	maz
Sanat\kusur									I					
Hece türü	-	-	.	.	-	-	.	.	-	-	.	.	-	-
Dize ölçüsü	Mef	û	lü	me	fâ	î	lü	me	fâ	î	lü	fe	û	lün
Vezin	Mef'ûlü\Mefâ'ilü\Mefâ'ilü\Fe'ûlün													
3. Dize	Her derdin olur çâresi meşhûr-u meseldir													
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Hece	Her	der	di	no	lur	çâ	re	si	meş	hû	ru	me	sel	dir
Sanat\kusur			U											
Hece türü	-	-	.	.	-	-	.	.	-	-	.	.	-	-
Dize ölçüsü	Mef	û	lü	me	fâ	î	lü	me	fâ	î	lü	fe	û	lün
Vezin	Mef'ûlü\Mefâ'ilü\Mefâ'ilü\Fe'ûlün													
Güfthenin vezni	Mef'ûlü\Mefâ'ilü\Mefâ'ilü\Fe'ûlün													

Şekil 1. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” adlı eserin vezin analizi

Güftede vezin olarak “Mef'ûlü\Mefâ'ilü\Mefâ'ilü\Fe'ûlün” aruz kalıbı kullanılmıştır. Vezni oluşturan tef'ilelerin durak yerleri çoğunlukla kelimelerin arasında meydana gelmiştir. Güfthenin ilk mısraındaki “ni” hecesi açık hece olmasına karşın vezindeki kapalı olan “fâ” hecesine denk gelmesi sonucu imale yapılmıştır. Aynı durum güfthenin ikinci mısraındaki “ne” hecesi için de geçerlidir. Meyan bölümünün bestelendiği güfthenin üçüncü mısraındaki “derdin olur” kelimeleri arasında ulama gerçekleşmiş olup kapalı olan hece, açık heceye dönmüştür.

“Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi

dü-üm te ke dü-üm te-ek tek'dü-üm te ke dü-üm te-ek tek'dü-üm te ke dü-üm te-ek tek'dü-üm te ke dü-üm te-ek tek'dü-üm te ke dü-üm te-ek tek'dü-üm te ke dü-üm te-ek tek

(Es)...Mef'.....û.....lü'me...fâ'.....î.....lü'me...fâ'.....î.....lü'fe'.....û.....lün...(Saz.....)

(Es)...Dil.....yâ.....re'si...ni.....an...dı'ra...cak.....yâ...re'bu...lun.....maz...(Saz.....)

(Saz)...Mef'.....û.....lü'me...fâ'.....î.....lü'me...fâ'.....î.....lü'fe'.....û.....lün...(Saz.....)

(Saz)...Dün.....yâ.....da'gö...nül.....yâ...re'si...ne.....çâ...re'bu...lun.....maz...(Saz.....)

(Saz)...Mef'.....û.....lü'me...fâ'.....î.....lü'me...fâ'.....î.....lü'fe'.....û.....lün...(Saz.....)

(Saz)...Her.....der.....dı'no...lur.....çâ...re'si...meş.....hü...ru'me...sel.....dır...(Saz.....)

(Saz)...Mef'.....û.....lü'me...fâ'.....î.....lü'me...fâ'.....î.....lü'fe'.....û.....lün...(Saz.....)

(Saz)...Dün.....yâ.....da'gö...nül.....yâ...re'si...ne.....çâ...re'bu...lun.....maz...(Saz.....)

Şekil 2. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” adlı eserin vezin-usûl analizi

Eser, 9\8'lik olan Aksak usûlü ile bestelenmiştir. Beş ölçü devam eden Aksak usûlü sonunda vezin tamamlanmıştır. Birinci mısradaki veznin ilk tef'ilesi, 2\8'lik esten sonra başlamış olup diğer mısralarda veznin ilk tef'ileleri, 2\8'lik saz sonrası başlamaktadır. Böylece veznin ilk tef'ileleri usûlün ilk darbından (dü-üm) sonra başlamıştır. Veznin tamamlandığı son ölçüde ise usûlün dördüncü darbından sonra gelen 3\8'lik bölüm, saz ile doldurulmuştur.

“Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Güfte Analizi

Eserin güftesi	Dil yâresini andıracak yâre bulunmaz Dünyâda gönül yâresine çâre bulunmaz Her derdin olur çâresi meşhûr-u meseldir Dünyâda gönül yâresine çâre bulunmaz
Güftenin içinde geçen kelimeler ve terkipler	dil yâresi: Gönül yarası. meşhûr mesel: Meşhur örnek, terbiye ve ahlâka faydalı, yararlı olan meşhûr hikâye.
Güftenin günümüz Türkçesine sadeleştirilmesi	Gönül yarası kadar acı veren yara bulunmaz Dünyada gönül yarasına çare bulunmaz Meşhur sözdür; ‘her derdin çâresi vardır’ lakin Dünyada gönül yarasına çare bulunmaz

Tablo 2. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” adlı eserin güfte analiz tablosu

Birinci mısradaki kullanılan “dil” ile ikinci mısradaki kullanılan “gönül” kelimeleri birbirinin anlamdaşı sözcükler olması nedeniyle tekrar sanatı kullanılmıştır. “Tekrar, bir ibarede kelimelerin aynı manada tekrarıdır” (Saraç, 2019: 195). Üçüncü mısranın güftesi olan, “Meşhur sözdür; ‘Her derdin çâresi vardır’ lakin dünyada gönül yarasına çâre bulunmaz” ifadesinde kullanılan atasözü ile irsal-i mesel sanatı yapılmıştır. Coşkun’un (2014: 170) ifadesiyle, “Bir fikir veya mesajı anlaşılabilir kılmak ve muhatabı ikna etmek için doğruluğu herkesçe kabul edilen veya kabul edilebilecek olan bir örnek vermeye irsal-i mesel veya irad-ı mesel denir”. Birinci mısradaki kullanılan “yâre” ile ikinci mısradaki kullanılan “çâre” kelimeleri arasında iç uyak bulunmakta olup mısranın sonundaki “bulunmaz” ifadeleri ile redif yapılmıştır.

“Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Estetik Analizi

a) Zemin Bölümü

Dil yâ re si ni an dı ra cak

yâ re bu lun maz SAZ

maz SAZ Dün yâ

Dizi 1. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” adlı eserin zemin bölümü

- Eserin güftesi “Mef’ûlü/Mefâ’îlü/Mefâ’îlü/Fe’ûlün” vezniyle yazılmış ve aruz-beste uyumu doğru şekilde kullanılmıştır. Ancak “yâresini” sözcüğünün “ni” hecesi açık hece olmasına karşılık “Mefâ’îlü” tef’ilesinin “fâ” hecesine denk düşmektedir. Bu nedenle kısa hece uzun okunarak imâle yapılmıştır.
- Gönül yarası kadar acı veren yara bulunmaz sözlerinin bestelendiği zemin bölümünde; Yerinde Uşşak ve Hüseyinî’de Hicazlı kalıplar, ifadeyi güçlendirmiştir.
- Bu dizede “yâre” sözcükleri yinelenerek anlam güçlendirilmiş, tekrar sanatı yapılmıştır.
- 5. ölçüden başlayarak 7. ölçünün sonuna kadar aşağı-yukarı ve yukarı-aşağı ters hareketlerle konik yapılmış, ezgisel harekette estetik meydana gelmiştir.
- Zemin bölümünün güftesini oluşturan 4 hece silabik düzende bestelenirken 9 hece melismatik olarak bestelenmiştir.

b) Nakarat Bölümü

10. 12. 15.

maz SAZ Dün yâ

da gö nül ya re si ne çâ re bu lun

maz SAZ maz SAZ SON

Dizi 2. "Dil Yâresini Andırarak Yâre Bulunmaz" adlı eserin nakarat bölümü

- Eserin nakarat bölümünü oluşturan ikinci ve dördüncü dizelerin bestelenmesi, güftenin veznine mugâyir bir durum olmaksızın yapılmış, aruz-güfte-beste uyumu yakalanmıştır.
- İlk mısradaki kullanılan "dil yâresi" tamlaması bu bölümde "gönül yâresi" şeklinde kullanılmış; "dil" ve "gönül" sözcüklerinin birbirinin anlamdaşı kelimeler olması hasebiyle yineleme yapılarak tekrar sanatı yapılmıştır.
- Zemin kısmında yer alan "yâre bulunmaz" bölümü ile nakarat kısmında yer alan "çâre bulunmaz" bölümlerinin oluşturduğu ezgisel birimlerde, tartımlar büyük oranda sabit tutularak aralıklar değiştirilmiş, ezgisel birimde çeşitleme yapılmıştır.
- Birinci mısradaki bulunan "çâre" ile ikinci mısradaki bulunan "yâre" sözcükleri arasında iç uyak bulunmaktayken, "bulunmaz" sözcükleri ile redif yapılmıştır.
- Nakarat bölümünün güftesini oluşturan 4 hece silabik düzende bestelenirken 9 hece melismatik olarak bestelenmiştir.

c) Meyan Bölümü

17 Her der din o lur çâ re si meş

20 hû ru me sel dir SAZ

Dizi 3. "Dil Yâresini Andırarak Yâre Bulunmaz" adlı eserin meyan bölümü

- Eserde açık heceler 8'lik nota değeriyle bestelenirken, kapalı heceler ise 4'lük ve daha uzun nota değerleriyle bestelenmiştir.
- "Meşhur sözdür; 'Her derdin çâresi vardır' lakin dünyada gönül yarasına çâre bulunmaz" güftesinde kullanılan atasözü ile irsal-i mesel sanatı yapılarak ifade pekiştirilmiştir.
- 19. ölçüde yer alan "çâresi" kelimesinin "çâ" ve "resi" hecelerinde kullanılan motifler; aralıkları ve değerleri sabit tutularak tizden peste inen bir şekilde tekrar edilmiş, ezgisel birimde sekileme yapılmıştır.
- Meyan bölümünün 20. ölçüde başlayan ikinci cümle parçasının (b) ezgisinde; zemin bölümünün 8. ölçüde başlayan ikinci cümle parçasının (b) ezgisi kullanılarak ezgisel birimde tekrar yapılmıştır. Bu melodinin tekrarlanması ile denge unsuru sağlanmış, eserin estetik değerine katkı sunulmuştur.
- Meyan bölümünde de 4 hece silabik düzende bestelenip, 10 hece melismatik olarak bestelenmiştir. Bu bağlamda eserin tümü itibariyle uyum ve denge yakalanmıştır.

“Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Notası ve Form Şeması

HİCAZ ŞARKI

KIŞ GELDİ FİRÂK AÇMADADIR SÎNEME YÂRE

Aksak

Beste: Şevki Bey
Güfte: Saffet Bey

Aa

Kış gel di fi rak gel di fi rak

b

aç ma da dır SAZ si si

Bc

si ne me ya re SAZ Vus lat

yi ne mi ah yi ne mi SAZ kal dı gü zel SAZ

d

kal dı gü zel baş baş ka ba har

Ce

baş ka ba ha re SAZ re Ba ri

bu la yım ah bu la yım SAZ söy le de sen

b

söy le de sen SAZ der

%

der der di me ça re SAZ

Kış geldi firâk açmadadır sîneme yâre
Vuslat yine mi kaldı güzel başka bahâre
Bârî bulayım söyle de sen derdime çâre
Vuslat yine mi kaldı güzel başka bahâre

Nota 3. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” adlı eserin notası ve form şeması

“Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Form Analizi

Form	Şarkı
Bîçim	$A_8^{1m} + B_9^{2m} + C_9^{3m} + B_9^{4m}$
Melodi	Makam, Hicaz
Ritim	Usûl, Aksak
Yapı	$A^{1m} (a_4 + b_4)$ $B^{2m} (c_5 + d_4)$ $C^{3m} (e_5 + b_4)$ $B^{4m} (c_5 + d_4)$

Tablo 3. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” adlı eserin form analiz tablosu

Eser klasik şarkı formunun yapısı olan A-B-C-B şeklindedir. B ve C bölümleri dokuz ölçüden oluşmakta olup A bölümü sekiz ölçüden meydana gelmektedir. A cümlesini oluşturan cümle parçalarında 4+4 şeklinde bir bölünme görülürken, B ve C cümlelerini oluşturan cümle parçalarında 5+4 şeklinde bir bölünme görülmektedir. Meyan bölümünü temsil eden C cümlesinin ikinci cümle parçası olarak A cümlesinin ikinci cümle parçası (b) kullanılmıştır.

“Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Makam Analizi

HİCAZ ŞARKI

KIŞ GELDİ FİRÂK AÇMADADIR SÎNEME YÂRE

Aksak

Beste: Şevki Bey
Güfte: Saffet Bey

The musical score is presented in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 9/8. The score is divided into measures, with some measures containing triplets (indicated by a '3' over a group of notes). The score is annotated with various makam and rhythmic labels: Rast'da Nikriz, Yerinde Hicaz, Nevâ'da Rast, Nevâ'da Bûselik, Hüseyinî'de Uşşak, Nevâ'da Bûselik, Uşşak'ın Pestteki Genişlemesi Olarak Gösterilen Yegâh'da Rast, Rast'da Nikriz, Yerinde Hicaz, Tiz Durak Perdesinde Kalış, Nevâ'da Rast'ın Güçlüsünde Kalış, Meyan, Yerinde Hicaz, Nevâ'da Rast, Nevâ'da Bûselik, and SON. The score ends with a double bar line and a fermata symbol.

Nota 4. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” adlı eserin makam analizi

Eserin zemin bölümünde Rast'da Nikriz'li ve Yerinde Hicaz'lı kalışların akabinde, Nevâ'da Rast çeşnisi gösterilip Nevâ'da Bûselik ile nakarata devam edilmiştir. Nakarat bölümünde ise Hüseyinî'de Uşşak'lı, Nevâ'da Bûselik'li, Yegâh'da Rast'lı ve Rast'da Nikriz'li asma kalışlar yapıлып

Yerinde Hicaz ile karara gidilmiştir. Meyan bölümünün başında Tiz Durak Perdesi olan Muhayyer'de kalış yapılmış, Yerinde Hicaz ve Nevâ'da Rast çeşnileri gösterildikten sonra Nevâ'da Bûselik ile nakarata bağlanılmıştır.

“Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Vezin Analizi

1. Dize	Kış geldi firâk açmadadır sîneme yâre													
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Hece	Kış	gel	dî	fi	râk	aç	ma	da	dır	sî	ne	me	yâ	re
Sanat\kusur														
Hece türü	-	-	.	.	-	-	.	.	-	-	.	.	-	-
Dize ölçüsü	Mef	û	lû	me	fâ	î	lû	me	fâ	î	lû	fe	û	lün
Vezin	Mef'ûlü / Mefâ'ilü / Mefâ'ilü / Fe'ûlün													
2. Dize	Vuslat yine mi kaldı güzel başka bahâre													
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Hece	Vus	lat	vi	ne	mi	kal	dı	gü	zel	baş	ka	ba	hâ	re
Sanat\kusur					I									
Hece türü	-	-	.	.	-	-	.	.	-	-	.	.	-	-
Dize ölçüsü	Mef	û	lû	me	fâ	î	lû	me	fâ	î	lû	fe	û	lün
Vezin	Mef'ûlü / Mefâ'ilü / Mefâ'ilü / Fe'ûlün													
3. Dize	Bârî bulayım söyle de sen derdime çâre													
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Hece	Bâ	rî	bu	la	yım	söy	le	de	sen	der	dî	me	çâ	re
Sanat\kusur														
Hece türü	-	-	.	.	-	-	.	.	-	-	.	.	-	-
Dize ölçüsü	Mef	û	lû	me	fâ	î	lû	me	fâ	î	lû	fe	û	lün
Vezin	Mef'ûlü / Mefâ'ilü / Mefâ'ilü / Fe'ûlün													
Güftenin vezni	Mef'ûlü / Mefâ'ilü / Mefâ'ilü / Fe'ûlün													

Şekil 3. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” adlı eserin vezin analizi

Güftede vezin olarak “Mef'ûlü\Mefâ'ilü\Mefâ'ilü\Fe'ûlün” aruz kalıbı kullanılmıştır. Vezni oluşturan tef'ilelerin durak yerleri çoğunlukla kelimelerin arasında meydana gelmiştir. Güftenin ikinci mısraındaki “mi” hecesi açık hece olmasına karşın veznin kapalı olan “fâ” hecesine denk gelmesi sonucu imale yapılmıştır. Güftenin bunun dışındaki kısımlarında güfte-vezin uyumu başarılı bir şekilde sağlanmıştır.

“Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi

dü-üm te ke dü-üm te-ek tek \ dü-üm te ke dü-üm te-ek tek \ dü-üm te ke dü-üm te-ek tek \ dü-üm te ke dü-üm te-ek tek



(Es) Mef' ü lü'me fâ ü lü'me fâ i lü'me fâ

(Es) Kış gel di fi râk gel di fi râk aç ma da dır

(Saz) Mef' ü lü'me fâ (ah) lü'me fâ (saz) i lü'me fâ (saz)

(Saz) Vus lat yi'ne mi (ah) yi'ne mi (saz) kal di gü zel (saz)

(Saz) Mef' ü lü'me fâ (ah) lü'me fâ (saz) i lü'me fâ

(Saz) Bâ ri bu la yım (ah) bu la yım (saz) söy le de sen

(Saz) Mef' ü lü'me fâ (ah) lü'me fâ (saz) i lü'me fâ (saz)

(Saz) Vus lat yi'ne mi (ah) yi'ne mi (saz) kal di gü zel (saz)

dü-üm te ke dü-üm te-ek tek \ dü-üm te ke dü-üm te-ek tek \ dü-üm te ke dü-üm te-ek tek \ dü-üm te ke dü-üm te-ek tek



i lü'fe ü lün (Saz)

sî sî ne me yâ re (Saz)

i lü'me fâ i lü'fe ü lü'fe ü kal di gü zel baş ka ba hâr baş ka ba hâr

i lü'me fâ (saz) i lü'fe ü lü'fe ü söy le de sen (saz) der der der di me çâ

i lü'me fâ i lü'fe ü lü'fe ü kal di gü zel baş ka ba hâr baş ka ba hâr

dü-üm te ke dü-üm te-ek tek



lün (Saz)

re (Saz)

lün (Saz)

re (Saz)

lün (Saz)

re (Saz)

Şekil 4. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” adlı eserin vezin-usûl analizi

Eser, 9\8'lik olan Aksak usûlü ile bestelenmiştir. Vezin, 2\8'lik es yahut sazın ardından başlamıştır. İlk mısradan vezin sekizinci ölçüde tamamlanmış, usûlün bu ölçüdeki üçüncü darbından (ke)

itibaren saz ile devam edilmiştir. Diğer mısralarda ise vezin dokuzuncu ölçüde tamamlanmış, usûlün bu ölçüdeki üçüncü darbindan (ke) itibaren saz ile devam edilmiştir.

“Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Güfte Analizi

Eserin güftesi	Kış geldi firâk açmadadır sîneme yâre Vuslat yine mi kaldı güzel başka bahâre Bârî bulayım söyle de sen derdime çâre Vuslat yine mi kaldı güzel başka bahâre
Güfthenin içinde geçen kelimeler ve terkipler	firâk: Ayrılık, ayrılma; sevişenlerin ayrılığı. vuslat: Bir şeye ulaşma, yetişme. Sevgiliye kavuşma.
Güfthenin günümüz Türkçesine sadeleştirilmesi	Kış geldi ayrılık sînemde yara açmadadır Kavuşmak yine mi başka bahâra kaldı güzel Bâri bulayım söyle de sen derdime çâre Kavuşmak yine mi başka bahâra kaldı güzel

Tablo 4. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” adlı eserin güfte analiz tablosu

Birinci mısradaki yer alan “Kış geldi firâk açmadadır sîneme yâre” ifadesinde kışın gelmesiyle sevgiliden ayrılığın benzerliği anlatılarak teşbih sanatı yapılmıştır. Yine ikinci mısradaki yer alan “Vuslat yine mi kaldı güzel başka bahâre” ifadesinde sevgilinin varlığı ile bahar mevsiminin güzelliği arasında bir benzerlik kurularak teşbih sanatı kullanılmıştır. “Kış” ve “bahar” gibi bağlantılı ifadelerin kullanılmasıyla ise tenasüp sanatı yapılmıştır. Saraç’ın (2019: 160) ifadesiyle, aralarında mana bakımından bir irtibat bulunan iki yahut daha fazla kelimenin bir ibarede toplanmasına tenasüp denir. Güfteyi oluşturan mısraların sonunda yer alan “yâre”, “bahâre” ve “çâre” sözcükleri arasında kullanılan kafiye ilişkisi kurularak güfthenin akıcılığı sağlanmıştır.

“Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Estetik Analizi

a) Zemin Bölümü

Kış gel di fi rak gel di fi rak
aç ma da dır SAZ si si
si ne me ya re SAZ Vus lat

Dizi 4. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” adlı eserin zemin bölümü

- “Kış geldi firâk açmadadır sîneme yâre” ifadesinde kışın gelmesiyle sevgiliden ayrılığın benzerliği anlatılmıştır.
- “Kış geldi firâk açmadadır” ifadesi, pest bölgede gezinen bir ezgiyle bestelenerek; sevgilinin hissettiği karamsarlık, hüznün ve özlem içeren duyguların güçlü bir şekilde anlaşılması sağlanmıştır.
- “Geldi firâk” ifadesinin farklı bir ezgiyle yinelenmesi ve “sîneme yâre” ifadesinin ezgisinde ise “sî” hecesinin 2 ölçüden fazla devam eden bir melodiyle devam ettirilmesiyle sevgiliden ayrı geçen zamanın uzunluğu ve gönülde açtığı yaranın büyüklüğü resmedilmiştir.
- Melodik olarak doğrusal hareketlerle başlayan zemin bölümünün bestesi, yukarı-aşağı ve aşağı-yukarı ters hareketlerle sürdürülerek esere canlılık katılmıştır.
- Silabik düzen 4 heceye uygulanırken, 16 hece ise melismatik olarak bestelenmiştir.

b) Nakarat Bölümü

si ne me ya re SAZ Vus lat
 yi ne mi ah yi ne mi SAZ kal dı gü zel SAZ
 kal dı gü zel baş kal dı gü zel baş ka ba har
 baş ka ba ha re SAZ re Ba ri

Dizi 3. “Kış Geldi Firâk Açmadır Sîneme Yâre” adlı eserin nakarat bölümü

- “Vuslat yine mi kaldı güzel başka bahâre” ifadesinde sevgilinin varlığı ile bahar mevsiminin güzelliği arasında bir bağ kurulmuştur. Kış ve bahar gibi ifadeler kullanılarak hem tenasüp sanatı yapılmış hem de aşkın mevsimlerle ilişkilendirilmesi, tematik bir derinlik oluşturmuştur.
- 10. ölçüde yer alan “yine mi” ifadesi 11. ölçüde aynı ezgiyle yinelenerek ezgisel birimde tekrar yapılmış eserin estetik değerine katkı yapılmıştır.
- “Kaldı güzel” ve “başka bahâre” ifadelerinin de farklı ezgilerle tekrar edilmesi, eserde estetik bir denge unsuru meydana getirmiştir. 12. ölçüdeki “kaldı güzel” ifadesinden sonra ezginin sazla devam etmesi de mana prozodisi bakımından esere bir zenginlik katmıştır.
- 14. ölçüde yer alan “başka” ifadesinin ezgisinde Dik Kürdî ve Nim Hicaz perdelerinin atılmasıyla yapılan Yegâh’da Rastlı asma kalış ile Uşşak Makamı Dizisi ve pest bölgedeki genişlemesi kullanılmış; kelimenin manası itibariyle somut bir görünüm kazandırılarak, “başka” bir ezgiyle tasvir edilmiştir. Rast’da Nikriz ile devam eden ezgi, Yerinde Hicaz ile melodik çözülmeye ulaşmıştır.
- Nakarat bölümünde 8 hece silabik olarak, 19 hece melismatik olarak bestelenmiştir.

c) Meyan Bölümü

baş ka ba ha re **SAZ** re Ba ri
 bu la yım ah bu la yım **SAZ** söy le de sen
 söy le de sen **SAZ** der
 der der di me ça re **SAZ**

Dizi 4. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sıneme Yâre” adlı eserin meyan bölümü

- “Mefûlü\Mefâîlü\Mefâîlü\Feûlün” aruz kalıbının kullanıldığı eserin güftesinde; açık heceler kısa notalarla bestelenirken, kapalı heceler uzun notalarla bestelenmiştir.
- Güfteyi oluşturan mısraların sonunda yer alan “yâre”, “bahâre” ve “çâre” sözcükleri arasında kullanılan kafiye ögeleri, ses uyumunu artırarak güftenin akıcılığına ve estetik değerine katkı sunmuştur.
- Melodik hareket olarak zemin bölümüyle benzerlik gösteren meyan bölümünde de tiz bölgede ve doğrusal başlayan ezgi, yukarı-aşağı ve aşağı-yukarı ters hareketlerle devam ederek konik bir yapıya kavuşmuştur.
- Meyan bölümünün ikinci cümle parçasında (b), zemin bölümünün ikinci cümle parçası (b) ezgisel olarak kullanılmış ve bu durum eserde estetik denge meydana getirmiştir.
- Meyan bölümünün güftesinde tekrarlanan yerlerin, nakarat bölümünde tekrarlanan yerlerle aynı olması da eser içinde bir estetik bütünlük yaratmıştır.
- Zaman zaman Nevâ`da Rast çeşnisi kullanılarak hicaz ailesi makamları arasında geçiş yapılmış, sonrasında kullanılan Nevâ`da Bûselikli asma kalış ile Hicaz Hümâyûn makamına geri dönmüştür.
- Meyan bölümünde 6 hece silabik olarak, 18 hece melismatik olarak bestelenmiştir.

Bu bölümde incelenen eserlerde tespit edilen estetik unsurlar hazırlanan tablo ile sunulmuştur.

Eser Adı	İncelenen Eserlerde Tespit Edilen Estetik Unsurlar
Dil Yâresini Andırarak Yâre Bulunmaz	<ul style="list-style-type: none">•Kullanılan melodik hareketler vasıtasıyla ezgisel harekette estetik meydana gelmiştir.•Eser içinde kullanılan çeşni ve geçkiler ile ifadelerin mana prozodisi bakımından tesiri artırılarak makamı kullanmada estetik unsuru sağlanmıştır.•Biçimde estetiğin öğelerinden olan ezgisel birimde çeşitleme, ezgisel birimde sekileme ve ezgisel birimde tekrar uygulamaları kullanılmıştır.
Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre	<ul style="list-style-type: none">•Eserin bestesi ile güftenin manası arasında paralellik kurularak eserin estetik değerine mana prozodisi ve güfte estetiği yönünden katkıda bulunulmuştur.•Kullanılan melodik hareketler vasıtasıyla ezgisel harekette estetik meydana gelmiştir.•Biçimde estetiğin öğelerinden olan ezgisel birimde tekrar uygulaması kullanılmıştır.•Güftede yer alan ifadelerin farklı ezgilerle yinelenmesiyle eserin estetik değerine mana prozodisi ve güfte estetiği yönünden katkıda bulunulmuştur.•Eser içinde kullanılan çeşni ve geçkiler ile ifadelerin mana prozodisi bakımından tesiri artırılarak makamı kullanmada estetik unsuru sağlanmıştır.•Kullanılan sazlar ve esler estetik bir denge meydana getirmiş ve mana prozodisine katkı sunulmuştur.

Tablo 5. İncelenen eserlerde tespit edilen estetik unsurlar tablosu

Şevkî Bey'in incelenen eserlerindeki estetik unsurlar benzerlikler ve farklılıklar göstermektedir. İncelenen iki eserde ortak olarak tespit edilen estetik unsurlar; eser içinde kullanılan çeşni ve geçkiler ile ifadelerin mana prozodisi bakımından etkisinin artırılarak makam kullanımında estetik unsurunun sağlanması, melodik hareketler aracılığıyla ezgisel harekette estetik unsurunun ortaya konması ve biçimde estetiği sağlayan elemanların kullanımınıdır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Estetik, güzelin ve güzelliğin doğasını, sanat eserlerinin yorumlanmasını ve sanatın temel ilkelerini inceleyen bir felsefe dalıdır. Estetik, duyularımızla algıladığımız güzelliklerin ve sanat eserlerinin

değerlendirilmesinde kullanılan kriterleri araştırır. Müzik estetiği, estetiğin bir alt dalı olarak, müzik eserlerinin değerlendirilmesi ve yorumlanması sürecinde ortaya çıkan estetik unsurları inceler. Müzik estetiği, melodik yapı, ritim, armoni, biçim ve ifade gibi müziğin temel bileşenlerinin estetik değerlerini araştırır. Ayrıca, müziğin dinleyici üzerindeki etkileri, duygusal tepkiler ve müzikal deneyimlerin estetik boyutlarını analiz eder. Müzik estetiği, müziğin sadece teknik açıdan değil, aynı zamanda sanatsal ve duygusal yönleriyle de değerlendirilmesini sağlar. Türk müziğinde estetik, geleneksel Türk müziğinin kendine özgü yapısal ve sanatsal özelliklerini inceleyen bir alandır. Türk müziği, makamsal yapısı, usûlleri, güfteleri ve icra teknikleriyle geniş bir estetik yelpazeye sahiptir.

Şevkî Bey, Hacı Ârif Bey'in ardından gelen şarkı bestekârları arasında önemli bir konuma sahiptir. Eserleri, bin yıllık Türk musikisinin geleneksel ağır havasından farklı bir tarzı yansıtarak, yeni bir kaynaktan gelen nağmelerle örülmüştür. Estetik açıdan zenginlik taşıyan bu eserler, Türk müziğinin klasik geleneğine önemli bir katkı sağlamış ve gelecek nesiller için bir ilham kaynağı olmuştur. Şevkî Bey, bestecilik kariyerinde en çok Uşşak makamında eserler bestelemiştir ve bu makamı Hicaz makamı takip etmektedir. Şevkî Bey'in, Uşşak makamına olan ilgisi, diğer makamlarda bestelediği eserlerde dahi belirgin bir şekilde kendini göstermektedir. Örneğin, "Dil Yâresini Andırarak Yâre Bulunmaz" adlı Hicaz makamındaki eserin zemin bölümünde gerçekleştirilen Nevâ'da Bûselikli ve Yerinde Uşşaklı kalışlar, eserin Hicaz makamında değil de Uşşak makamında bestelenmiş bir eserin giriş bölümü olduğu izlenimini vermektedir. Bu anlamda Şevkî Bey'in besteciliğinde, nazariyatın sürüklediği melodik yapı yerine duygunun peşinde giden bir üslûp gözlenmektedir.

Şevkî Bey'in form analizi yapılan eserlerinde, yapısal olarak şarkı formunun temelini oluşturan A-B-C-B şemasını kullandığı görülmektedir. Cümleleri oluşturan cümle parçalarının farklılık gösterdiği durumlar olmakla birlikte, aynı cümle parçalarının eserin farklı bölümlerinde tekrarlandığı da incelenen eserlerde görülmektedir. Şevkî Bey'in eserlerinde tercih ettiği güfteler, onun estetik beğenisini ve sanatsal tercihlerini anlamak açısından önemli ipuçları sunmaktadır. Bu seçkin güftekarların eserleri, Şevkî Bey'in duygu ve düşüncelerini ifade etmek için benimsediği dilin ve anlatım tarzının bir yansımasıdır. Dolayısıyla, Şevkî Bey'in seçtiği güfteler üzerinden onun estetik beğenisi ve sanatsal yaklaşımı hakkında bilgi edinebilmek mümkündür. Tercih edilen güfteler aruz vezni ile yazılmıştır. Veznin usûl ve besteyle olan uyumu eserlerde estetik bir denge

meydana getirmiştir. Teşbih, tenasüp, tekrar gibi edebi sanatların kullanıldığı güftelerde, tema olarak; aşk, ayrılık, özlem gibi konuların işlendiği görülmektedir.

Şevkî Bey'in incelenen eserlerinde, melismatik düzenin daha yaygın bir şekilde kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu durum, Şevkî Bey'in müzikal ifadesinde hecelere geniş bir melodik hareket alanı tanıyarak, dinleyiciye zengin ve süslemeli bir müzikal deneyim sunma amacıyla olduğunu göstermektedir.

Şevkî Bey'in incelenen eserlerindeki estetik unsurlar benzerlikler ve farklılıklar göstermektedir. Tüm eserlerde ortak olarak tespit edilen estetik unsurlar; eser içinde kullanılan çeşni ve geçkiler ile ifadelerin mana prozodisi bakımından etkisinin artırılarak makam kullanımında estetik unsurunun sağlanması, melodik hareketler aracılığıyla ezgisel harekette estetik unsurunun ortaya konması ve biçimde estetiği sağlayan elemanların kullanımınıdır. Eserin bestesi ile güftenin manası arasında paralellik kurularak, eserin estetik değerine mana prozodisi ve güfte estetiği yönünden katkıda bulunulması; güftede yer alan ifadelerin farklı ezgilerle yinelenmesiyle eserin estetik değerine mana prozodisi ve güfte estetiği yönünden katkıda bulunulması; kullanılan sazlar ve esler ile estetik bir denge oluşturularak mana prozodisine katkı sağlanması gibi hususlar, eserlerde tespit edilen diğer estetik çıkarımlar arasında yer almaktadır.

Bu çalışma, müzik alanındaki estetik anlayışını etraflıca incelemek ve Türk müziğindeki estetik değerlerin önemini vurgulamak amacıyla yapılmıştır. Özellikle, Şevkî Bey'in eserlerindeki estetik unsurların analizi, Türk müziğinin estetik açıdan incelenmesine katkıda bulunabilecek önemli bir başlangıç noktası olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, ileride yapılacak çalışmalarda benzer bir analiz yönteminin kullanılması ve farklı bestecilerin estetik kimliklerinin derinlemesine incelenmesi önerilebilir.

KAYNAKLAR

- Balcı, Y. B. (2016). *Kuramsal estetik*. Ankara: Pegem Akademi.
- Coşkun, M. (2014). *Sözün büyüğü edebi sanatlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ediboğlu, B. S. (1962). *Ünlü Türk bestekârları*. İstanbul: Ak Kitabevi.
- Ekmen, G. (2019). Türk müziği eserlerinin estetik analizlerinde yargıyı oluşturan unsurlar. *Türk Dünyası Araştırmaları*, 121(238), 203-220.
- Erdem, S. & Erdem, A. (2003). *Şevkî Bey*. Ankara: Sözkese Matbaası.

- Fubini, E. (2014). *Müzikte estetik*. (Çev. Genç, F.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Halıcı, F. (1986). *Türk Musikîsinin dünü bugünü yarını*. Ankara: Sevinç Matbaası.
- İnal, İ. M. (1958). *Hoş Sadâ*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Özalp, M. N. (1986). *Türk Mûsikîsi tarihi: derleme*. Ankara: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu.
- Özışık, E. (1963). *Musiki sanatı*. İstanbul: Nurgök Matbaası.
- Öztuna, Y. (1988). *Şevkî Bey*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi II*. Ankara: Kültür Bakanlığı, Başbakanlık Basımevi.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Mûsikîsi: Akademik Klasik Türk Sanat Mûsikîsinin Ansiklopedik Sözlüğü*. Ankara: Orient Yayınları.
- Salmani, M. (2022). Türk Mûsikîsinde Güfte Analizi. Ü. S. Şen, Y. Şen, & Ş. Ö. Akçay (Eds.), *Müzik Araştırmalarında Bilimsel Yöntem ve Yaklaşımlar* içinde (ss. 113-129), Ankara: Nobel Yayın.
- Saraç, M. A. Y. (2019). *Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat*. İstanbul: Gökkuşbu.
- Şen, Ü. S. (2016). *Müzik estetiği üzerine*. İstanbul: Pegem Akademi.
- Topaloğlu, B. (2010). *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi (İSAM).
- Tunalı, İ. (2020). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

EXTENDED ABSTRACT

The aim of this study is to identify the aesthetic elements in Classical Turkish music and examine them through examples from Şevkî Bey's compositions in the Hicaz maqam. In the literature of Turkish music, studies that ground a composer's identity and personal style on aesthetic foundations are quite limited. Existing studies generally focus on the analysis of works or performance practices. This study seeks to fill a gap in the field of Turkish music.

The evaluation of an aesthetic object requires a thorough examination of the elements that constitute it, rather than making a radical judgment. It is important to consider and explain these elements individually, as this is crucial from the perspective of criticism and the critic. In evaluating the value of an aesthetic object, its qualities should be examined in detail and assessed using objective criteria from aesthetic theory. In this way, the value of the object can be revealed through

an aesthetic judgment free from ambiguity. This process plays an important role in determining the value of an aesthetic object, allowing its value as a work of art to be more clearly understood.

In this study, conclusions and determinations were made based on data collected through the research process and analyses carried out on the relevant topic. The data collection process was conducted by compiling and examining information related to the subject of focus. The collected data were then analyzed in detail, yielding results that helped achieve the objectives of the research. This qualitative research is based on a descriptive model, focusing on the aesthetic elements of selected works by Şevkî Bey. The primary focus of the research is the analysis of aesthetic elements in these works. During the data collection process, observations and examinations of the selected works were used to gather data, which were then analyzed to evaluate various aspects of the aesthetic elements. As a result, a comprehensive aesthetic analysis was conducted, and the findings and conclusions were presented. This method aims to provide a thorough approach to understanding and evaluating the aesthetic dimensions of Şevkî Bey's works, offering insight into how aesthetic elements can be examined in Classical Turkish music pieces.

For the makam analysis of the examined works, inspiration was drawn from Prof. Mutlu Torun's 2018 lecture notes titled "Analytical Approach to Turkish Music Makams," and the form analysis was based on Prof. Torun's 2018 lecture notes titled "Analytical Approach to Turkish Music Forms." Additionally, evaluations regarding the subject of Structure and Form in Aesthetics in this study were carried out using these lecture notes. The analysis of meter-rhythm relations was conducted within the framework of Prof. Torun's 2018 lecture notes on the "Aruz Meter-Rhythm Relationship." Aesthetic and lyric analyses were carried out from the perspective provided by Dr. Güldeniz Ekmen's 2018 lecture notes titled "Aesthetics in Turkish Music." These sources served as the main reference points in shaping the methodology of this research.

Aesthetics is a branch of philosophy that examines the nature of beauty, the interpretation of art, and the fundamental principles of art. Aesthetics explores the criteria used to evaluate the beauty and art objects perceived through our senses. As a subfield of aesthetics, music aesthetics investigates the aesthetic elements that arise during the evaluation and interpretation of musical works. Music aesthetics examines the aesthetic values of music's fundamental components, such as melodic structure, rhythm, harmony, form, and expression. Furthermore, it examines the effects of music on the listener, emotional responses, and the aesthetic dimensions of musical experiences.

Music aesthetics allows for the evaluation of music not only from a technical perspective but also from an artistic and emotional standpoint. In Turkish music, aesthetics is a field that examines the unique structural and artistic features of traditional Turkish music. Turkish music, with its makams, rhythms, lyrics, and performance techniques, offers a broad aesthetic spectrum.

Şevkî Bey holds an important position among the composers of songs following Hacı Ârif Bey. His works, reflecting a style different from the traditional solemn atmosphere of a thousand years of Turkish music, are woven with melodies from a new source. These aesthetically rich works made a significant contribution to the classical tradition of Turkish music and served as a source of inspiration for future generations. Throughout his composing career, Şevkî Bey composed mostly in the Uşşak makam, followed by the Hicaz makam. His preference for the Uşşak makam is evident even in works composed in other makams. For instance, in the zemin section of the Hicaz makam work "Dil Yâresini Andırarak Yâre Bulunmaz," the holding on Nevâ with Buselik and Uşşak passages gives the impression of an introductory section of a piece composed in the Uşşak makam rather than the Hicaz makam. In this sense, Şevkî Bey's style demonstrates a tendency to follow emotion rather than the melodic structure dictated by music theory.

In the structural analysis of Şevkî Bey's works, it is observed that he employed the A-B-C-B schema, which forms the basis of the song form. While there are instances where the phrases that make up the sentences differ, it is also seen that the same phrases are repeated in different sections of the work. The lyrics chosen by Şevkî Bey offer important clues to understanding his aesthetic taste and artistic preferences. These distinguished poets' works reflect the language and style adopted by Şevkî Bey to express his feelings and thoughts. Therefore, it is possible to gain insights into his aesthetic taste and artistic approach through the lyrics he selected. The preferred lyrics are written in the aruz meter. The harmony between the meter, rhythm, and composition has created an aesthetic balance in the works. The lyrics, which employ literary devices such as simile, analogy, and repetition, typically explore themes of love, separation, and longing.

It has been determined that a more melismatic pattern is commonly used in Şevkî Bey's works under analysis. This suggests that Şevkî Bey, by allowing syllables a wide range of melodic movement, aimed to provide the listener with a rich and ornamented musical experience.

The aesthetic elements in Şevkî Bey's works show both similarities and differences. The common aesthetic elements identified in all the works include the use of nuances and transitions within the piece to enhance the aesthetic effect of the mode concerning meaning prosody, the use of melodic

movements to reveal the aesthetic element in the melodic flow, and the application of elements that provide aesthetic balance in form. Other aesthetic insights identified in the works include the parallelism between the composition and the meaning of the lyrics, contributing to the aesthetic value of the piece in terms of meaning prosody and lyric aesthetics; the repetition of phrases with different melodies to enhance the aesthetic value; and the creation of an aesthetic balance through the use of instruments and rests, contributing to the prosody of meaning.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 02.10.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 11.11.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1559217>
e-ISSN : 2792-0178

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

POETICS OF MUSICAL BAROQUE: AESTHETICS, PERFORMING TRADITIONS, INTERPETATION

SERHANIUK, Liubov I¹, SHAPOVALOVA, Liudmyla V², NIKOLAIEVSKA, Yuliia V³,
MELNYK, Svitlana O⁴, ZAPOROZHAN, Dmytro V⁵

ABSTRACT

The purpose of the article is to identify performance strategies in contemporary musical culture that are related to the interpretation of ancient styles and genres as authentic examples of the cultural process in the age of globalization, based on the comprehension of the components of the poetics of the musical baroque. The research methodology is based on the cognitive, interpretive, historical and stylistic approaches necessary for a comprehensive study of this topic. The gender specificity of performance is highlighted. The author analyses iconic works (Dardano's aria "Pena tiranna" from Act II of the opera "Amadis of Gaula") and performances (the Sesto part from the

¹ Professor, Head, PhD, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Department of Methods of Music Education and Conducting, liubov.i.ser@outlook.com, ORCID 0000-0001-8640-2294

² Professor, Head, Full Doctor, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Interpretology and Music Analysis Department, l_shapovalova@hotmail.com, ORCID 0000-0002-9407-7337

³ Professor, Full Doctor, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Department of Interpretology and Music Analysis, yuliiianik@outlook.com, ORCID 0000-0002-7256-4214

⁴ Lecturer, Full Doctor, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Solo Singing and Opera Studies Department, sv1tlanamelnyk@hotmail.com, ORCID 0009-0005-8620-5801

⁵ Postgraduate Student, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Department of Interpretology and Music Analysis, dmytro-zaporozhan@outlook.com, ORCID 0000-0002-9428-9786

opera “Julius Caesar” by G.F. Handel) in which the gender approach to the authentic “opera text” prevails; the role of the countertenor in contemporary art is characterized from the standpoint of historically informed performance. In connection with the great popularity and spread of the art of countertenors in the performance of ancient vocal music, the question of gender identification as a performance strategy has arisen, in the development of the concept of V.O. Gigolaeva. The conclusions outline the components of the performing poetics of the musical baroque era: the parity of vocal and instrumental thinking, sound imitation, improvisation on the contralto, and the performance of one's own cadences. The stylistic differences in the performance of Baroque music in terms of vibrato—an inherent quality and characteristic of the voice, and methods of colourful sound formation that provide unlimited possibilities for performance are indicated.

Keywords: Countertenor voice, instrumentalism, vocal flexibility, authentic performance strategy, gender ambivalence, interpretation.

BAROK MÜZİĞİN POETİĞİ: ESTETİK, İCRA GELENEKLERİ, YORUMLAMA

ÖZ

Makalenin amacı, müzikal barok poetikasının bileşenlerinin kavranmasına dayalı olarak, küreselleşme çağında kültürel sürecin otantik örnekleri olarak antik stillerin ve türlerin yorumlanmasıyla ilgili çağdaş müzik kültüründeki performans stratejilerini belirlemektir. Araştırma metodolojisi, bu konunun kapsamlı bir şekilde incelenmesi için gerekli olan bilişsel, yorumlayıcı, tarihsel ve stilistik yaklaşımlara dayanmaktadır. Performansın toplumsal cinsiyet özelliği vurgulanmaktadır. Yazar, otantik “opera metni ‘ne toplumsal cinsiyet yaklaşımının hâkim olduğu ikonik eserleri (Dardano'nun ‘Galyalı Amadis” operasının II. perdesinden “Pena tiranna” aryası) ve performansları (G.F. Handel'in “Julius Caesar” operasından Sesto bölümü) analiz eder; çağdaş sanatta kontrtenorun rolü, tarihsel olarak bilgilendirilmiş performans açısından karakterize edilir. Antik vokal müziğin icrasında kontrtenor sanatının büyük popülaritesi ve yayılmasıyla bağlantılı olarak, V.O. Gigolaeva'nın kavramının geliştirilmesinde bir performans stratejisi olarak cinsiyet kimliği sorunu ortaya çıkmıştır. Sonuçlar, vokal ve enstrümantal düşüncenin eşitliği, ses

taklidi, kontraltoda doğaçlama ve kişinin kendi kadanslarının sergilenmesi gibi müzikal barok döneminin performans poetikasının unsurlarını özetlemektedir.

Sesin içsel bir niteliği ve özelliği olan titreşim açısından Barok müziğin icrasındaki üslup farklılıkları ve icraya sınırsız olanaklar sağlayan renkli ses oluşturma yöntemleri belirtilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kontrtenor ses, enstrümantalizm, vokal esneklik, otantik performans stratejisi, toplumsal cinsiyet ikircikliliği, yorumlama.

INTRODUCTION

Baroque music, characterized by complex compositions and emotional expressiveness, is an important symbol of historical and cultural identity. In an era of globalization, the study of Baroque music allows contemporary society to recognize its creative depth and fundamental principles that have influenced Western musical traditions. The study of the Baroque era allows one to engage with historical aesthetic standards and understand artistic practices that still influence contemporary performance. A historical perspective helps to understand how music from many eras influences contemporary culture and positions Baroque music as a timeless source of inspiration.

Baroque music has special significance in the contemporary context, especially for musicians and listeners seeking authenticity and interpretive depth. The discipline of historically informed performance (HIP) revitalizes the authentic sound and essence of Baroque music by providing a distinctive method of musical expression that resonates with an international audience. For contemporary performers, Baroque music provides a significant repertoire for experimenting with interpretive techniques, exploring gender and performance dynamics, and making deep emotional connections with audiences. The study of Baroque music contributes to contemporary musical culture by bridging historical and contemporary elements, allowing performers to address an era that resonates with universal human experiences.

It is impossible to imagine the contemporary space of European art without performances of ancient music and works from the Baroque period. Every year, each festival presents a bright performance or concert: suffice it to mention the long-awaited project – Cecilia Bartoli's album *Farinelli*, where she adopts the image of a Baroque performer with a beard, the W. Christie's Les Arts Florissants project, which hosts the festival and launched an academy for young baroque music performers, launching the global career of Lea Desandre, and concerts by J. Savall and his Hespèrion XXI

ensemble. There was a noticeable increase in demand for performances of Baroque music in Ukraine before the war. This includes the staging of D. Bortnyansky's operas *Akil* and *Sokol* by the Lviv Opera Theatre, and the first intermission of the baroque opera *Dido and Aeneas* by G. Purcell by the Opera. UA project; a production of Handel's *Acis and Galatea* and a three-day masterclass by the famous baroque music performer Olga Pasichnyk (Dean and Knapp, 2009).

In the 21st century, the interpretation of Baroque works is still a hotly debated issue. Their nature concerns the gradual and continuous transformation of the laws of perception of music as a sound universe, which reflects socio-cultural, cognitive and psychodynamic changes in social consciousness at the level of the language of communication and the values of people's spiritual being. If the self-consciousness of European literature begins with Petrarch's sonnets, the Baroque in music cannot be personified in one type of creativity – here it is possible to recognize a creative synthesis of arts (Dugnani et al., 2023).

Having passed a long and complex path of development – from magical rites to prayer singing, in the Baroque period vocal music had already prepared the conditions for the birth of major conceptual forms (masses, oratorios, operas), which reflect a holistic picture of the world, where God is in the centre and numerous experiences of *homo cantor* in genres of both solo and polyphonic singing (madrigals, motets, chanson, quodlibet, lied) appear as meridians. The formation of vocal genres gave rise to a desire to find new means of sound expression and a variety of performance colours in the musical and theatrical practice of Western Europe (Melnyk, 2024; Sachok, 2023). In the course of the centuries-long evolution of the artistic synthesis of words, singing and dance, new ways of music-making emerged, groups of instruments (ensembles, orchestras) and even varieties of singing voices, in particular countertenors, which in the professional environment of today are primarily associated with ancient vocal music, are actively developing.

However, performing culture as a component of the artistic time-space depends not only on the availability of voices and modern sound production technology. The true “measure” of musical communication for a contemporary listener is the sense of the historical style of the music that falls into the “optics” of the listener/viewer (Kim and Chung, 2023). The study of the issues of Baroque performance poetics in the system of modern presentations of its samples is a motivated and relevant request of the world science of vocal art. Its main vectors are the traditions of historically informed performance, their national variants and transformations (directorial strategies, staging

decisions), analysis of iconic performances and personalities, vocal roles in the context of renewed performance strategies.

Ting (2022) notes the versatility of Baroque arias. They combine texts; vocal performance and elements of dance (the French air de cour is a vivid example). They are also distinguished by certain cultural traditions peculiar to different countries. Thus, Italian Baroque aria reflects elements of the operatic style of the time. The German aria of the period under analysis embodies the key features of church singing, characteristic of cantatas and passions, and the French aria embodies the idea of a synthesis of vocal performance and dance.

Kliuchynska (2022) highlights the prospects of comprehending the style of interpretation of Baroque works through the study of theoretical treatises of this period. According to the expert, Baroque culture is a multifaceted phenomenon that embodies the traditions of secular and folk cultures. At the same time, elements of humour, irony, and hyperbole inherent in folk art traditions are reflected in the art of the aristocracy. Huzhva and Mykolaichuk (2019) study the leading principles of aesthetics and performance traditions of the Baroque period. In their opinion, mastering the methodological literature of the time addressed to vocalists in synthesis with the comprehension of the art of outstanding Baroque performers belonging to the present will create a foundation not only for preserving the unique creativity of the New Age, but also for its popularization among young performers. Xin (2022) explores the gender aspect of the interpreting Baroque arias, using the example of the Ariodante role from Handel's opera of the same name. The scholar notes its transformation from the original author's version to the exact opposite, and the effect that such "timbre modulations" have on the modern listener.

Rawson (2012) focuses on the local Baroque traditions of European countries, in particular the Czech Republic. Thus, the author notes the special role of the rural environment, in the context of which the musical creativity of Bohemian Baroque composers emerged and developed. Jasiński (2015) raises the issue of the significance of musical and rhetorical figures in the art of the Polish Baroque. They served as a source of embodiment of ideas and content of literary texts in music through special symbols (sound imitation, allegorical constructions). However, the key issues that need to be studied are: the role of instrumental accompaniment of singers in the context of Baroque music; stylistic features of performing Baroque vocal works; the art of countertenors as one of the brightest manifestations of the Baroque period.

The purpose of the article is to identify performance strategies in contemporary musical culture based on the analysis of Baroque poetics, which are related to the trends of interpreting ancient styles and genres as authentic examples of the cultural process in the age of globalization. The research objectives include:

1. Highlighting the fundamental principles of the performing poetics of the musical baroque period;
2. Analysis of certain iconic performances in which a gendered approach to reading an authentic “opera text” prevails;
3. Emphasizing the role of the countertenor in contemporary art from the perspective of historically informed performance.

MATERIALS AND METHOD

In selecting arias and operas for this study, the authors focused on compositions that exemplify both traditional and avant-garde methods of representing gender in Baroque music. These selections provide a solid foundation for the study of gender by employing roles that emphasize the ambiguity and fluidity characteristic of Baroque vocal performance style. By focusing on compositions in which male and female roles are performed by voices unrelated to their gender, such as countertenor roles originally intended for castrati or mezzo-soprano adaptations, these works contribute to a comprehensive analysis of how gender ambiguity affects listeners' interpretation and perception.

The selected compositions exhibit stylistic characteristics fundamental to baroque performance, such as ornamentation, vibrato, and vocal dexterity, particularly evident in parts that suggest gendered interpretations. By examining these elements, we can explore the intersection between past performance practices and contemporary notions of gender. The selected compositions serve as a foundation for understanding the technical demands and expressive possibilities of Baroque music, providing insight into the distinctive aesthetics of the era and enabling contemporary performers to navigate the interpretive intricacies of the music.

In the course of the study, both practical and theoretical methods were used. A practical method of understanding the problem of Baroque performance traditions is a qualitative analysis of the processes of their preservation and dissemination in the context of modernity by artists of different national cultures. Thus, a platform was established for studying aspects of the embodiment of

Baroque vocal music in the 21st century (performances by opera singers who possess the timbre that became most popular in the period of the 16th-18th centuries). Similarly, the embodiment of characteristic aspects of the ancient performance tradition by contemporary vocalists in the context of their creative activity was recorded.

The study also widely presents theoretical methods of mastering Baroque poetics, in particular, the characteristic features of performance and the use of unique timbres (countertenor and its varieties). Among them, we should mention such methods as analysis, comparison, and synthesis. These methods are based on a number of approaches: historical and cultural, psychological and physiological, cognitive and interpretive, and gender and performance.

With regard to the specifics of analysing the performance of baroque works, the author relies on the concept of “authentic performance strategy”. The choice of strategy is an important feature of the modern creative process: thanks to special communicative mechanisms, an interpreter is able to change the field of meanings in the text-work system. The strategy of reconstruction (authentic, HIP) is defined as the process of recreating the acoustic form of a work that corresponds to the sound image of a musical era that is remote in time (due to a set of chronotopic conditions of music-making: instrument, articulation, phrasing, dynamics) (Nikolayevskaya, 2020).

The methodological concept of a new understanding of the performance of Handel's music in the second half of the 20th century is also being applied. In particular, the methods of textual analysis are approved, which highlight the problem of the polyvariance of the surviving manuscripts and the positions of authentic performance, which increasingly spread to the staging decisions of Handel's operas (after 1950), the tradition when the authentic manner of their sounding is combined with a new concept of theatrical performance (since 1990). These methods help to identify and emphasize the fact that the staging trends of contemporary theatre are associated with overcoming the discreteness of Handel's opera, in which each character claims to be the protagonist (Cherkashina-Gubarenko, 2004).

The authors of the article used the gender-performance approach: they identified the gender specification in the analysis of performance (Gigolaeva, 2008). Thus, the research process involved the method of classifying gender types of vocal performance and the formulation of a model of gender-performance drama, which includes the following types of levels: “gender intonation; gender and timbre specificity; gender stability/mobility; gender and figurative modulation”. All

these methods and approaches are combined into a single, holistic system, which demonstrates the relevance and scope of the problem of performing Baroque vocal music in the context of modernity.

RESULTS

In the history of vocal art, the Baroque era is characterized by the flourishing of performing schools, whose students were oriented towards the corresponding compositional style. The origins of the Baroque performing aesthetics should be sought in the music of the Middle Ages and the Renaissance.

The role of instruments in accompanying the singing of minstrelsy, troubadours, and trouvères was limited to performing introductions, interludes and postludes, which formed a certain framework for the vocal part, making the works more rigorous and sophisticated. The vocal melody itself was often performed without accompaniment. At the end of the 16th century, this type of instrumental accompaniment was significantly expanded by the development of harmonic support for the vocal melody. In Baroque art, the vocal element played a huge role and was a model for instrumental performance and vice versa. According to the traditions and professional skills, a singer of that time had to have a clear, even sound filled with a soft timbre. In turn, the vocalist's sound production in some ways imitated the style of instrumentalists (flutists, violinists, gamblers, and chembalists). The stylistic vocal features of performing Baroque music differ from the usual sound of the voice, because vibration, which is an integral part and characteristic of the voice, is already a means of expression in Baroque. The method of sound production influenced the colouring, which was much richer in the Baroque era. Other important components of the Baroque performance poetics are sound imitation, improvisation on the contrapuntal, and the performance of one's own cadences.

Researchers of the Baroque vocal style also point to the need for vigorous pronunciation of consonants, intonation of vowels, and the presence of “rhythmic decorations” (or *inegalite* – “unevenness”), the essence of which is to reproduce “uneven notes”. Rolland (1984) points out that in the time of G.F. Handel, singers decorated the melodies of his operas with *fioritas*, *melismas* and *cadenzas*; and therefore the first publishers of the composer's operas had to make a choice: either to omit them (which would distort the historical physiognomy of the text) or to restore them themselves. In other words, the *fiorituri* were not the fanciful simple virtuosity of the singers, as they are often imagined, but the fruit of a virtuosity that was deliberate and subordinate to the

overall style of the play; their purpose was to emphasize the expressiveness of the main melodic lines.

The vocal technique was focused on the purity of the instrumental sound. The parity of vocal and instrumental thinking is an aesthetic requirement of the time that should be taken into account by modern interpreters (Gonçalves, 2024). In this regard, it is worth paying attention to the following requirement of Baroque performance – vocal plasticity, which is reflected in complex ornamental decorations. Their nature is light-bearing: the vibration of the chanting of the main tones of the voice melody has a sound imitation of the energy of the voice itself, its tendency to vocalize during singing (its “gene” is in prayerfulness, addressing a higher power; hence the sacredness of singing among our ancestors). Another typical feature seems to be secondary to the melodic dominance in vocal music, but, in fact, it is a sign of the artistic combination of other types of creativity of the person who sings, it is an organic creation of bodily movement during singing – from dance! The metro-rhythmic flexibility and richness of the vocal melody of numerous villanelles, rondos, sarabandas, chacons will be passed on to the instrumental genres of the following historical styles as a “cultural memory”.

The fundamental indicator of the poetics of the Baroque period, which should really determine the strategy of researching a vocal work before its public interpretation, is the work's belonging to a national school. Italian influences on the formation of French musical theatre with its predominance of choreographic elements in the structure of the musical whole (opera-ballet); peculiarities of German vocal music born in the bowels of the genres of passion and sacred concert – all these historical prerequisites are imprinted in the linguistic and stylistic complexes and models of music by prominent representatives of the leading cultural centres of Western Europe. The performing poetics of baroque music is the art of the countertenor (Miranda Azzi et al., 2024). Contemporary practice in performing works from the late 17th to mid-18th centuries demonstrates gender ambivalence, which is widespread due to the replacement of parts written for castrati with countertenor or female voices.

In the light of the gender approach, it is worth paying attention, firstly, to the vocal technology, and secondly, to gender specificity in the interpretation of specific performers of opera roles. Gender elements in Baroque vocal music are crucial to historical accuracy and profoundly affect the emotional response of contemporary audiences. Exploring gender ambiguity in baroque performances-such as having male countertenors sing male roles or modifying roles for female

voices-adds layers of complexity and expression that resonate deeply with contemporary audiences. These interpretations challenge traditional gender conventions and encourage listeners to engage with the music outside of its historical context, cultivating a contemporary understanding of the fluidity and emotional depth of baroque music. By blurring gender distinctions, these performances highlight universal themes of identity and self-expression, allowing Baroque music to transcend time and evoke a deep emotional response from contemporary audiences.

The emergence of castrati was one of the consequences of the interaction between opera composing practice and performance as a New European institution. At the end of the 17th century, opera as a genre was developing rapidly; in these conditions, castrato singers began to enjoy great popularity. Their vocal technique was exceptional and unsurpassed, and ordinary male voices began to be pushed into the background. In the face of trends of the time, composers of the time wrote all the major roles for sopranos or mezzosopranos only. To characterize countertenor singing, its specificity, complexity, and unusualness in the context of the contemporary musical time-space, it is necessary to consider it through a combination of historical, physiological, cultural, and social aspects.

Countertenor is a type of male singing voice that can be equal in its vocal range and timbre to female voices: contralto, mezzo-soprano and soprano (Bermes, 2023). It is common in vocal practice to classify countertenors into two or three types. In the first classification, countertenors are divided into alto, mezzo-soprano and soprano varieties, and in the second – only into alto and soprano. This division is related to the physiological factors of a particular singer: the length and thickness of the vocal folds, endocrine hormonal characteristics, the degree of natural development of the falsetto register, range and timbral properties. It took a long time for researchers to study the peculiarities of the structure of the countertenor's vocal apparatus. This issue is still being studied, because countertenors differ from each other in physiological characteristics (methods and speed of vocal cord closure, differences in the timbre of the spoken and singing voice, lung volume, height).

The categorisation of countertenors is closely linked to the physiological attributes of their vocal apparatus, which significantly influences vocal range, timbre, and sound production capacities. Countertenors generally employ a refined falsetto register, depending on the margins of the vocal folds for sound production instead of complete closure, distinguishing their technique from conventional male vocalisation. Investigations on the vocal attributes of countertenors underscore

many anatomical elements, including the length and thickness of the vocal cords. Shorter, narrower vocal folds facilitate higher pitches, enabling countertenors to attain ranges comparable to female contralto, mezzo-soprano, and soprano voices. Lung capacity and control are essential for maintaining pitches and executing the vocal agility necessary for Baroque ornamentation, including trills and melismas. The ratio of lung capacity to vocal fold tension may influence a singer's capacity to sustain the bright, resonant timbre characteristic of countertenors. The physiological characteristics, coupled with targeted training in breath support and resonance management, enable countertenors to produce a distinctive, ethereal sound that is both rich and nimble, precisely matching the expressive requirements of Baroque vocal music.

In the XIV-XV centuries, the etymon for “countertenor” often coincided with the term “tenor”. Its role in music was initially functional; later the meaning of the word began to correspond to the type of male voice. From about 1450 until the 16th century, in polyphonic music, the term “countertenor” was divided into two types according to its function: a voice that was recorded below the tenor and called *contratenor bassus* – a lower voice that moved against the tenor (later more abbreviated as *bassus*). The second voice, similarly higher than the tenor, was called *contratenor altus*, which also moved against the tenor (later simply called *countertenor* or *altus*). When other voices were added to the cantus, altus, tenor, and bassus, they were often named according to their number, for example, quintus (fifth voice), sextus (sixth voice). It should be acknowledged that men who have a countertenor singing voice have a very complex sound production apparatus. With the help of a developed falsetto register, using only the edge of the vocal folds for the entire phonation time, they reproduce a strange sound that at first glance resembles a woman's voice.

There are claims that the confident use of high male voices in performance practice began in the 16th century and became widespread in various regions of Italy, England, Germany, and France. It is worth taking into account Ravens' (2014) suggestion that high male singing in Europe originated even earlier – in the late fifteenth century, within the Catholic Church, where such voices were entrusted with the performance of alto or soprano parts in motets and masses. The author writes: “...this is inevitable, since the Catholic Church was the mainstay of competent musical developments in the Middle Ages,” because, as it is known, at that time, strict customs prohibited female singing in the Catholic Church. From the beginning of its formation, such a voice has gone through a complex path of physiological evolution “from the modal voice, modal and falsetto

voices, and the main falsetto voice, which is nowadays denoted by the term 'countertenor'. This is partly due to changes in human physiology and partly due to fluctuations in pitch”.

In connection with the need to educate numerous singers with high voices to participate in church choirs, the practice of castrato singers was introduced to develop the technological capabilities of the singing voice and to bring it closer to the “angelic” sound. The first mention of them was made in the late 11th century in Muslim areas of Spain, where later, thanks to the amazing “angelic” sound of their voices, castrati were gradually involved in the Catholic Liturgy, and by the 16th century they had already developed and spread in the church and musical environment. Castrates were able to sing not only church music but also opera music, performing enchantingly on the theatre stage, which at that time, like the church, was banned for women. Among famous castrato singers, the most prominent were Farinelli, Caffarelli, Marchesi, and Pacchiarotti.

The history of the colouratura voice begins with the teaching of singing two semantic figures – trillo (modern trill) and tremola (modern tremolo). Their descriptions and characteristics are contained in any Renaissance or Baroque textbooks and music dictionaries. Every successful Renaissance and Baroque musician had to master the trill and tremolo, no matter whether he was a vocalist or an instrumentalist. In the context of the rapid and confident development of singers and the schools of singing themselves, the vocal technique of Bel Canto (beautiful singing) was born in Italy, which would later, in the XVIII-XIX centuries, become fundamental in the creation and performance of operatic masterpieces by such masters as V. Bellini, D. Donizetti, G. Rossini. In general, the singers of that time paid more attention to the virtuoso technical data of their voice than to acting. Subsequently, at the end of the century; the genre began to undergo dramatic changes, namely, theatrical (spectacular) turns. The aesthetic distance from the principles of male singing development (through castration), the development of theatre and European national vocal schools marked the formation of the falsetto voice—the 'countertenor'. It is important to understand that countertenors are actually perceived as followers of castrated singers, although they have different anatomical and technical singing techniques. The vocal art of the 20th century is represented by several generations of countertenors.

The “first generation” includes the British singer A. Deller, who is considered to be the first countertenor soloist of the 20th century, and the American R. Oberlin, who became very popular in the middle of the last century. These countertenors are known for their mastery of Bach cantatas and pre-Bach music. The outstanding English composer B. Britten was so enthusiastic about the

art of these singers that he wrote the role of Oberon especially for A. Deller he wrote the role of Oberon in the opera *A Midsummer Night's Dream*, and for R. Oberlin – the role of Apollo in the opera *Death in Venice*. The conditional “second” generation, which came in the second half of the 20th century, is represented by the British singers J. Bowman, P. Esswood and the Belgian R. Jacobs. They firmly established the development of countertenor art as highly artistic and popular among the public. The “third generation” of singers is distinguished by a richer, softer and more varied timbre. Among them, the Englishman M. Chance and the German J. Kowalski, who is famous for his active recording of ancient music. American J. Gall, known for his performance style in the roles of operas by B. Britten, and G. Lesne, a specialist in performing not only Baroque but also early French music. This generation also includes singers D. Lee Ragin and D. Visse. The “fourth generation” is represented at the turn of the 20. - 21st centuries by such names as A. Scholl, L. Zazzo, B. Mehta, D. Daniels, D. Walker, B. Asawa. Their multinationality reflects the trend of spreading the Baroque countertenor tradition, which has gained momentum and gone far beyond the borders of Europe.

The development of the contemporary art of countertenors is primarily associated with directorial innovation in the field of musical theatre. Since the 1970s, opera productions have attracted much attention, with certain countertenors specially trained for the main roles. This added to the inherent uniqueness and authenticity of the performance, as well as the possibility of using new stage effects and roles. The tradition of men performing male roles, not women, was coming back into fashion, and this led to the gradual decline of the travesty role. The theatrical process went hand in hand with the popularization of chamber music, both ancient and contemporary: countertenors performed cantatas, masses, passions, and oratorios by J.S. Bach and G.F. Handel, sacred music by W.A. Mozart and classics of the second half of the 20th century by A. Schnittke and F. Glass.

The countertenors of the 21st century include two generations at once: the “fifth” and “sixth”. P. Jaroussky, D. Hansen, C. Ouatu, I. Davies, T. Wey, V. Barna-Sabadus – all of them demonstrate the expansion of performance traditions and a departure from stage standards. P. Jaroussky is considered to be the most popular countertenor of our time. He is most famous as a master of interpretation of operas by G.F. Handel, A. Vivaldi, and other Italian classics. It should be concluded that the tasks of a vocalist-interpreter of the Baroque repertoire are, firstly, to reproduce the historical accuracy and completeness of the artistic image. It is worth noting that the experience of preparatory practice of the singing voice with a specific “countertenor” sound is being actualized

in many music educational institutions of Ukraine. The first graduates of the solo singing departments were Oleh Riabets (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv), Yurii Minenko (Odesa National Music Academy named after A.V. Nezhdanov), and Stanislav Kriuchkov (Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts).

Analysis of the reproduction of performance poetics in contemporary practice (gender approach). Due to the great popularity and spread of the art of countertenors in the performance of ancient vocal music, the question of gender identification arises. This applies to some images that are ambivalent in themselves, as well as to the images of heroes, which can now be performed by both men and women, emphasizing different gender archetypes. For example, the part of Caesar from the opera *Julius Caesar* is written for a castrated singer in one version, while in another it is marked with a low male voice (Cumbow, 1985). In modern times, the main villain, Ptolomeus, can be sung by a tenor in one version and by both bass and countertenor in another; the same situation applies to the role of Curio. The same applies to the role of Sextus, which was intended for a lyric colouratura soprano in a travesty role, but now the arias from his part are part of the repertoire of countertenors. In fact, in a later version, Handel reworked Sextus' part for tenors, which was an unimaginable innovation at the time (when tenors were assigned mainly comic and minor roles). Sextus is a young man whose character is quite vivid and characteristic. Over the course of the opera, he undergoes a metamorphosis: From a vulnerable teenager (the first aria 'Svegliatevi nel core'), who gradually grows up (the next aria is full of calm confidence 'Cara speme, questo core') to a determined and confident hero (the arias 'L'aure che spira' from Act II, Scene 2, and 'La giustizia ha già sull'arco' from Act III, Scene 2). In classical productions, one can get a more traditionally interpreted character (in particular, in the version conducted by R. Jacobs on the Harmonia Mundi label), while modern productions highlight the character's versatility and emotional depth (version with M. Minkowski, 1990 version of *Le Théâtre Nanterre-Amandiers*, directed by P. Sellars, L. Hunt Lieberson as Sextus). In the authors' view, the interpretation of the Sextus image is an example of gender stability.

Instead, an example of gender modulation is the interpretation of the image of Xerxes from the opera of the same name by G.F. Handel. The image of the famous historical character created by the composer has become controversial. At the premiere, the role of Xerxes was performed by the Italian Caffarelli, a student of N. Porpora, who is well known in Italy, London, Spain, Vienna, and France for his voice and colouratura. This approach of the composer added to the

misunderstandings of the public, because it did not fit well with the “image” of the tsar, and further interpretations only reinforced the differences. One of the most famous interpretations of the 20th century is the version of the La Scala theatre (1962, L. Alva in the title role). L. Alva's version represents the level when singers did not yet use ornamentation in the repetition of “da capo” arias. However, L. Alva's version is interpreted even more broadly than the image conceived by Handel. L. Alva presents, on the one hand, a typical role of an “ideal hero” in accordance with the genre laws of opera-seria, but he also draws a strong dramatic line: his hero is a little prim, but still capable of internal change.

One of the most interesting performances of the new generation is the English-language version staged at the English National Opera (1985, to mark the 300th anniversary of the birth of Johann Sebastian Handel). Xerxes is sung by A. Murray, an almost 'ideal' Baroque mezzo-soprano who embodies all the principles required for Baroque performance. The singer conveys all of a sudden changes in his mood (according to the plot twists and turns that the opera is so rich in). Another interpretation is the new Dresden performance of 2000, in which the role of Xerxes was performed by the American mezzo-soprano P. Rasmussen, who presents the image of the protagonist as a passionate, young man. Her ability to sing at very slow (the first arioso) and superfast tempos (the aria of “rage” from Act III) is particularly attractive, to nuance and sing with an ultra-quiet sound, which is especially evident in the love arias. In general, the whole performance is an example of a historically informed performance.

Later versions (for example, the Houston Grand Opera, 2009-2010) show a tendency to dynamize the operatic action and introduce modern elements (for example, statisticians reading newspapers). The production uses Heiner's English version in the style of the Garden of Delights. Xerxes was performed by one of the stars of baroque opera, S. Graham, the owner of technical singing and a warm tone of voice, who presented the protagonist as a gentle boy, pedalling the love connotations of his character. Another outstanding work is the performance of Handel's legacy by the modern, impeccable countertenor F. Fagioli. The performance of at least the Xerxes Arioso from his album for Deutsche Grammophon presents a new version – the image of Xerxes is presented as languid thanks to the colourful timbre, a subtle sense of fioritas (F. Fagioli has a rather wide amplitude). Importantly, the accompaniment is provided by an authentic ensemble of instruments from the Il pomo d'oro period. His Xerxes is a poet and a man who knows how to enjoy both nature and love, who knows how to admire, love, and forgive.

By comparing several performances of the role of Xerxes, it is possible to note the constant and the variable in its interpretation. Thus, the key for each of the performers is the embodiment of affects, or rather the semantic facets of one affect. This is realized at the level of tempo and rhythmic resolution, agogic, textual articulation and phrasing of melodic lines, and, of course, through improvisation in terms of ornamentation. In the later versions, each of the solutions in the use of Italian vocal ornamentation, not written in the text but provided for by tradition, shows that the performers are familiar with the vocal dictionaries of the Baroque period, the composer's operatic work and the long tradition of Italian vocal schools of the seventeenth and eighteenth centuries. Despite the fact that all these versions certainly differ in terms of performance time, skill, dominant stylistic guidelines, as well as in the type, tessitura, and timbre of voices, they are united by the certainty of the stylistic approach to Handel's operas (Hogwood, 2007). The versatility of Handel's text allows the individual performance style of each of the interpreters to be realized. In each case, the timbre, ornamentation, expression (and its facets) are variable. From the point of view of gender specifics of the reproduction of the image of Xerxes, it is possible to point out a tendency towards a certain gender modulation: the performance by female voices is more masculine and colourful, the performance by countertenors presents a more poetic, lyrical ("female") image.

It is worth referring to the interpretation of Dardano's most famous aria "Pena tiranna" from Act II of *Amadis of Gaula*: here the image of a hero suffering from the inability to share love is presented. Gender identification in the performances is quite diverse. For example, the famous French travesty singer of baroque music N. Stutzmann positions masculinity. In the well-known version with conductor M. Minkowski and the Musicians of the Louvre (which has long been considered a reference), she wears a man's costume and sings expressively; her matte timbre seems to return the modern listener to the labyrinths of gender uncertainty of the soloist. Dardano, known for his light, delicate tone, is quite different: thanks to the mobility of his voice and the elegance of his sound, he appears to be more of a feminine character. And the Polish countertenor J.J. Orliński, who has a darker tone, presents a balance of masculine and feminine (which can be described as androgyny) in his interpretation of Dardano. The constant features of all the interpretations (without taking into account gender ambivalence) are a speech-articulated approach and recitative expression. The mobile nuances are expressed in the tempo (slower in the performance by J.J. Orliński, more lively in the version by N. Stutzmann), rhythm (the most acute dotted rhythm is in P. Jaroussky's version)

and ornamentation of the vocal line (mostly instrumental ornamentation – trillo, mordenti at the end of phrases and in cadences, improvisations in the Da capo section).

With regard to ornamentation, one should distinguish between performance strategies: in the version by N. Stutzmann's version shows a certain dynamics from moderate melismatics to numerous exclamation in the reprise. The same dramaturgy of ornamentation is in the performance of J.J. Orliński (finale-centredness, gradual addition of expression). P. Jaroussky chooses a more “wavy” strategy, distributing melismatics evenly. However, despite all the differences, ornaments work to emphasize the gradations of the hero's affective state, to enhance the psychological depth of his experiences.

Diverse interpretations of the Baroque style in non-Western European cultures provide distinct viewpoints that enhance Baroque performance art by integrating local traditions with classical Baroque components. In Japan, Baroque music is frequently executed with a focus on restraint and precision, mirroring traditional Japanese aesthetics, including “ma” (the notion of negative space) and sophisticated, controlled movements. This interpretation affects the performing manner, introducing a distinctive purity and minimalism that contrasts with the more expressive vibrato and ornamentation commonly observed in Western versions. The Japanese interpretation of Baroque performance frequently prioritises tonal purity and meticulous pacing, thereby gently transforming the emotional context of the music and providing a reflective experience consistent with Japanese cultural principles.

In Latin America, Baroque music has evolved a unique style enriched by the region's rhythmic and lyrical traditions. The Latin American Baroque, influenced by cultural syncretism, incorporates indigenous and African elements into conventional Baroque styles. This yields vivid interpretations characterised by syncopated rhythms, dynamic dancing styles, and a rich, resonant sound that diverges from European traditions. By incorporating these components, Latin American Baroque artists infuse the music with distinctive energy, augmenting its expressive range and cultivating a performance style that profoundly resonates with local audiences. The various cultural reinterpretations of Baroque music not only maintain the style's authenticity but also invigorate it, showcasing the adaptability and universality of Baroque music across multiple cultural contexts. This amalgamation of tradition and invention enables Baroque music to progress while maintaining its essence, rendering it pertinent and accessible to a wider international audience.

Technological advances like Virtual Reality (VR) and Augmented Reality (AR) are revolutionising the authenticity and interpretation of Baroque music by augmenting interactivity and immersion in performance environments. Virtual Reality (VR) and Augmented Reality (AR) technology allow listeners to engage with Baroque performances in historically authentic settings, emulating the acoustics and atmosphere of Baroque-era concert halls or churches. This immersive setting cultivates a profound "sense of presence," enabling viewers to perceive themselves as genuinely situated in the location where the music was initially performed. Research on VR-assisted performances indicates that the augmented feeling of spatial and auditory realism might intensify emotional involvement and facilitate a deeper connection between listeners and the music, together with its historical background.

Furthermore, these technologies affect the interpretation of Baroque music by enhancing the potential for performer-audience engagement. AR overlays enable audiences to access supplementary information, such as historical annotations or interpretative insights, in real time during a performance, so enhancing their comprehension of the stylistic characteristics of Baroque music. This interactivity converts the conventional concert experience into a more instructive and interactive affair, allowing viewers to engage with the music on both intellectual and emotional levels. By integrating historical authenticity with current innovation, VR and AR provide novel methods for engaging with Baroque music, rendering it accessible and significant for modern audiences.

DISCUSSION

If comparing the research positions on understanding the specifics of Baroque thinking in the plane of musical creativity, it is possible to see a clear change in the musicological paradigm. Thus, the historiographical approach was most relevant until the mid-20th century and was based on textual works focused on the practical component of the art of singing. Related historical-stylistic and historical-typological approaches are associated with an understanding of the aesthetics and poetics of the Baroque period, in particular, the genre of opera and its varieties.

Thanks to the first stage of accumulating theoretical empiricism, the transition of quantity into a new quality is coming, namely: in the second half of the 20th century, socio-cultural prerequisites were established for the renaissance of the old singing school (Italian, French) as a new phenomenon—historically informed performance (HIP). To understand the essence of this

performance strategy, it is worth considering the treatises of Mancini (2017) on the practice of performing figurations. The main positions of historical performance are contained in the study of Harnoncourt (1995). Brittain's (1996) work is a detailed guide to Baroque ornamentation (based on the works of G.F. Handel), a kind of manual that provides the principles of vocal ornamentation of the Italian Baroque and examples of Handel's own ornamentation of selected arias. Thus, the performance specificity is the subject of special attention of both researchers and practitioners of baroque singing.

Scientific research into Baroque works featuring countertenors is quite exclusive. Among the most valuable are the monographs by Barbier (1998), Braithwaite (2020) and Ravens (2014), which examine the main historical and stylistic stages of the development of countertenor performance, samples of Baroque vocal and instrumental music. The emphasis is placed on the recognition of castrato singers as impeccable examples of Bel Canto singing technique. The study of Govorukhina (2018) pedals the idea of a direct connection between the revival of interest in this type of singing voice and Baroque culture as "...an object of stylization and a sign of stylistic pluralism of the performing arts of the first third of the 20th century. It is not surprising that at the time of the revival of interest in countertenors, vocal music of the Baroque period acquires the status of a fundamental component of the modern system of vocal schools in many Western European countries". It is fair to say that many examples of "...operatic and oratorio works of the Baroque period and some works of the first half of the 19th century are rightly considered to be the privilege of countertenors". The art of countertenors was originally linked to the interest of the public in opera (de Almeida Ribeiro, 2023). An essential point in the revival of falsetto singing is the problem of the ratio of male and female voices in opera Govorukhina (2017). Thus, in the Neapolitan opera school of the early Baroque period, there was a principle of comparing two performers by gender in the middle of a performance – *prima donna* and *primo uomo* (a female singer and a castrated singer). After castration was abandoned, high roles in operas were performed by women who had been barred from churches and theatres. Voices, both male and female, began to develop by expanding the range "up" and "down". Women began to sing high male roles, resulting in the emergence of a special vocal and stage role in operas – the *travesti*. Prokopov (2019) pays special attention to such aspects as tempo, rhythmic pattern, and strokes when performing vocal music by J.S. Bach and G.F. Handel. Taking into account J.S. Bach's interpretation of the voice as an instrument and

striving to preserve its resources, the specialist explores the issues of intonation and interpretation techniques (diction, articulation, breathing, timbre) necessary for vocalists.

The instrumentalism of the European Bel Canto culture, which is returning to the creative practice of the 21st century, means exceptional technical skill of the voice, but one cannot but mention a fundamental change in the psychology of the singer's personality. Gone are the possessors of the angelic voice, who from childhood were aware of their mission of divine connection and humanity. Thus, the singer was determined in his profession to be a carrier of a perfect instrument that accommodates his body (Bermes, 2023). The projection of the special qualities of castrati singing led to the aesthetics of violin and, to some extent, flute playing. Therefore, in the Italian tradition, these instruments are the main ones in the singer's voice training. Given the flourishing of director's interpretations of baroque operas (within the framework of specialized festivals and taking into account the role of academies that teach the basics of performing ancient music, which contributes to the education of a new generation of professionals), the importance of the gender-performance analysis proposed in this study is becoming more relevant. Its meaning is to create a cognitive model that reproduces the influence of composite vocal roles (gender invariant) on the performance process of today (gender constancy/modulation) through the expression of certain parameters of the art of singing (gender intonation, gender, and timbre specificity) (Xin, 2022).

Based on the discussion, it can be concluded that the research strategy for studying the performance specifics of the Baroque singing art has changed, which is still relevant today. In particular, it is proposed to distinguish between three rather clear trends in the interpretation of ancient music by vocalists of the 21st century. The first of them is associated with the existence of quite different, bold arrangements of musical material, which is evidence of a stylistically free approach to understanding and interpreting Baroque music. The second tendency includes performing interpretations of Baroque music from the standpoint of classicism and romanticism. This is due to the fact that a modern performer is brought up mainly on musical texts of subsequent eras – on texts that already have a fixed composer's intention. In this regard, the performer, following the instructions of the masters of the Baroque era, moves further and further away from the stylistic adequacy of the reproduction. The third tendency is to adhere to the authentic style of performance, up to the revival of the acoustic sound of ancient instruments. It can be called “authentic restoration” (Nikolayevskaya, 2017; Kalashnyk et al., 2020). While for old masters the use of artistic and expressive means was a matter of course and natural, in modern conditions such

techniques need to be mastered. Thus, a stylistically adequate interpretation of the text is possible only if one has in-depth knowledge of the traditions, principles, and techniques of the Baroque historical period. At the same time, the revival of these performing traditions and ideals should be based on a correct understanding of the principles used by the old masters, but not on a literal “copying” of their manner. This tendency is strengthened by the transcription (notation) of recordings by contemporary vocalists-interpreters of baroque music.

CONCLUSION

Contemporary art is undergoing a process of reform and innovation, caused primarily by the tendency to return to authentic forms of musical performance. Among them is an appeal to the vast reservoir of Baroque music and its performance poetics. The levers of Baroque poetics are the parity of vocal and instrumental sound, vocal plasticity (as the ability to improvise, to filter sound, to “inegalis” and to reflect mental and bodily movements), gender uncertainty (associated with the aesthetics of sensuality, as expressed in the theory of affect). The present time is marked by the desire to restore improvised ornamentation. The resurgence of Baroque performance practices, particularly the reinstatement of spontaneous ornamentation, is both a historical pursuit and a dynamic modern creative practice that encourages nuanced interpretation. Concrete instances, such as the ornamentation techniques employed in the rendition of Dardano’s aria “Pena tiranna” by N. Stutzmann, J. Orliński, and P. Jaroussky, illustrate how contemporary vocalists embody Baroque authenticity. The response of each performer to ornaments such as trills, mordents, and cadenzas exemplifies their interpretation of the emotional subtleties of Dardano’s character, demonstrating how ornamentation enhances the depth and complexity of Baroque vocal expression.

The portrayal of Sesto in Handel’s *Julius Caesar* has been portrayed by many vocalists with an awareness of historical context and modern talent. Various versions of Sesto's arias illustrate how ornamentation and vocal timbre convey the character's emotional progression, transitioning from vulnerability to steadfast heroism. Artists like as F. Fagioli and P. Jaroussky show the contemporary countertenor's function in Baroque music, employing ornamentation to convey complex emotional states. These examples demonstrate how modern artists utilise historically informed performance strategies to produce compelling and relevant interpretations of Baroque music that connect with contemporary audiences, thereby maintaining and enhancing the expressive capacity of this timeless style.

One of the unique performing phenomena of the XX-XXI centuries was the art of countertenors, which complicated the gender parameters of performance. When analysing the historical genesis of this type of singing voice in terms of continuity and demand for the voice-role, the principle of the “arch system” reveals the principle of the 'arch system': 'falsetto singers' – castrato singers – 20th-century countertenors – 21st-century countertenors. On the one hand, the development of new national vocal schools of the 20th century (USA, England), on the other hand, the socio-cultural demand for ancient music led to the actualization of Baroque art and, in particular, the culture of countertenor singing. Performance and concert practice have a very developed format. In the context of the globalization of interests, the growing awareness of the public, and the search by singers, conductors, instrumentalists, and opera directors for new forms of performance presentation of the art of past eras as part of modern history, countertenor singing is gaining popularity and professional excellence as it further develops historically informed performance in a new format. The gender-interpretive approach to its study outlines the vector of renewal of musicology in the 21st century.

REFERENCES

- Barbier, P. (1998). *The world of the Castrati: The history of an extraordinary operatic phenomenon*. Chicago: Souvenir Press.
- Bermes, I. (2023). Chamber choir as creative entity (case study of Drohobych's "Legend". *Notes on Art Criticism*, 23(2), 82-87. <http://dx.doi.org/10.32461/2226-2180.44.2023.293924>
- Braithwaite, T. (2020). *An overview of the history of the countertenor voice and falsetto singing*. https://www.cacophonyhistoricalsinging.com/_files/ugd/a5f0e3_a51f942171324376a6b2c3880c747a33.pdf
- Brittain, K.A.G. (1996). *A performer's guide to Baroque vocal ornamentation as applied to selected works of George Frideric Handel*. http://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/Brittian_uncg_9632125.pdf
- Cherkashina-Gubarenko, M.R. 2004. *Handel's operas in the mirror of theory and practice*. Scientific Journal Artistic Culture. Topical Issues, 1, 57-68.
- Cumbow, R.C. (1985). Julius Caesar. *The Opera Quarterly*, 3(3), 187-189.
- de Almeida Ribeiro, F. (2023). Being the other: defamiliarization processes in musical composition. *Musica Hodie*, 23, e73322. <http://dx.doi.org/10.5216/mh.v23.73322>

- Dean, W., Knapp, J.M. (2009). *Handel's operas, 1704-1726*. Martlesham: Boydell Press.
- Dugnani, B.L., Stella, P.R., Rosa, C.G., Brait, B., Pistori, M.H.C. (2023). Ethical Answerability in Science, Art, and Life. *Bakhtiniana*, 18(2), 2-8. <http://dx.doi.org/10.1590/2176-4573P61712>
- Gigolaeva, V.O. 2008. Gender aspect in music theory and practice. *Problems of Interaction between Art, Pedagogy and Practice of Education*, 21, 228-236.
- Gonçalves, J.C. (2024). What Is (Not) Aesthetic Education? *Bakhtiniana*, 19(2), e63561e. <http://dx.doi.org/10.1590/2176-4573e63561>
- Govorukhina, N.O. (2017). «The art of countertenors in the contemporary cultural space». *Aspects of Historical Musicology*, 10: 252-265.
- Govorukhina, N.O. (2018). An overview of the actualization of countertenor art in the culture of the XX-XXI centuries. In: *Textbook of Vocal and Pedagogical Repertoire for Countertenor* (pp. 4-8). Kharkiv: Estet Print.
- Harnoncourt, N. (1995). *Baroque music today: Music as speech: Ways to a new understanding of music*. Cleckheaton: Amadeus Press.
- Hogwood, C. 2007. *Handel*. London: Thames & Hudson.
- Huzhva, O.P., Mykolaichuk, N.V. (2019). Interpretation of Baroque vocal musical the contemporary stage. *Musicological Opinion of Dnipropetrovsk Region*, 16: 151-162. <http://dx.doi.org/10.33287/22193>
- Jasiński, T. (2015). *The musical rhetoric of the Polish baroque*. Berlin: Peter Lang Verlag.
- Kalashnyk, M.P., Novikov, I.M., Varakuta, M.I., Genkin, A.O., Kupina, D.D. (2020). The prospects of the arts promotion in the context of limitations and consequences of self-isolation. *International Journal of Criminology and Sociology*, 9, 2984-2990. <http://dx.doi.org/10.6000/1929-4409.2020.09.363>
- Kim, K.-H., Chung, J.-K. (2023a). A study on 'Arirang' a Korean folk song that is being accepted worldwide. *European Journal of Science and Theology*, 19(1), 77-91.
- Kliuchynska, N. (2022). Humor in the musical-didactic works of the Baroque period. *Scientific Journal of Polonia University*, 52(3), 60-65.
- Mancini, G. (2017). *Practical reflections on the figurative art of singing*. London: Forgotten Books.
- Melnyk, M. (2024). Theatre art: Conceptual and categorical problems. *Interdisciplinary Cultural and Humanities Review*, 3(1), 46-52. <http://dx.doi.org/10.59214/cultural/1.2024.46>

- Miranda Azzi, A.D.M., Barbeitas, F.T., Morales, J.P. (2024). Musical performance and its deterritorializing force. *Musica Hodie*, 24, e.79155. <http://dx.doi.org/10.5216/mh.v24.79155>
- Nikolayevskaya, Yu.V. (2017). Authentic performance strategy and its modern transformations. *Aspects of Historical Musicology*, 10, 180-198.
- Nikolayevskaya, Yu.V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the XX – early XXI centuries*. Kharkiv: Fact.
- Prokopov, S. (2019). J.S. Bach and G.F. Handel’s works performed by the choir of the Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts students. *Problems of Interaction Between Arts Pedagogy and the Theory and Practice of Education*, 52, 22-37. <http://dx.doi.org/10.34064/khnum1-52.02>
- Ravens, S. (2014). *The supernatural voice: A history of high male singing*. Martlesham: Boydell Press.
- Rawson, R.G. (2012). *Bohemian baroque: Czech musical culture and style 1600-1750*. Martlesham: Boydell Press. <http://dx.doi.org/10.1515/9781782041931>
- Rolland, R. (1984). *Handel*. Moscow: Music.
- Sachok, V. (2023). Vocal training of foreign students: Artistic and pedagogical approaches and practices. *Notes on Art Criticism*, 23(1), 139-144. <http://dx.doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286851>
- Ting, L. (2022). Aesthetic principles of interpretation of early arias in the vocalist’s concert repertoire: Air de Cour. *Aspects of Historical Musicology*, 27, 73-96. <http://dx.doi.org/10.34064/khnum2-27.05>
- Xin, Y. (2022). The travestire tradition in the operas by G.F. Handel in the aspect of gender approach (on the example of interpretations of Ariodante’s part). *Problems of Interaction Between Arts Pedagogy and the Theory and Practice of Education*, 65, 99-117. <http://dx.doi.org/10.34064/khnum1-65.06>

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

Barok dönem icrasının poetikasının, farklı ülkelerin konser ve tiyatro ortamlarındaki örneklerinin çağdaş sunumları temelinde incelenmesi, dünya ses sanatları biliminin acil talebidir. Çalışma, Barok dönemi vokal performansının karmaşık dünyasına dalarak, bu dönemin şarkı söyleme

sanatının benzersiz özelliklerini araştırıyor. Barok operada vokal ve enstrümantal öğeler arasındaki etkileşimi, kontrtenorların ortaya çıkışını ve önemini ve cinsiyet kimliğinin karmaşık sorununu ele alıyor. Yazar, Barok müziğinin doğru yorumlanması ve icrası için tarihsel ve kültürel bağlamın anlaşılmasının önemini vurgulamaktadır. Tarihsel temelli performans geleneklerinin (TTE) teşhisi; bunların değişimleri ve dönüşümleri (yönetmenlik stratejileri, sahneleme kararları); güncellenmiş performans stratejileri bağlamında vokal partiler; ve ikonik performansların ve kişiliklerin analizi. Makalenin amacı, küreselleşme çağında kültürel sürecin özgün örnekleri olarak antik stil ve türlerin yorumlanmasına ilişkin çağdaş müzik kültüründeki performans stratejilerini, barok müzik şiirinin bileşenlerinin anlaşılması temelinde belirlemektir. Araştırmanın metodolojisi, bu konunun kapsamlı bir şekilde incelenmesi için gerekli olan bilişsel, yorumlayıcı, tarihsel ve üslupsal yaklaşımlara dayanmaktadır. Yazar ayrıca yorumcunun metin-eser sisteminde anlam alanını değiştirebilmesi nedeniyle “gerçek icra stratejisi”ne de güvenmektedir. Çalışmanın önemli bir unsuru da ilgili dönemin müzik formunun yeniden üretilmesinde kendini gösteren yeniden inşa stratejisidir. Performansın cinsiyete özgü olduğu da vurgulanıyor. Bütün bunlar barok performansının modern gerçekliklerde yeniden düşünülmesine katkıda bulundu. Yazar, otantik “opera metnine” cinsiyetçi bir yaklaşımın hakim olduğu ikonik eserleri (Dardano'nun “Amadis of Gaul” operasının II. Perdesindeki “Pena tiranna” aryası) ve performansları (G.F. Handel'in “Julius Caesar” operasındaki Sesto partisi) analiz ediyor; çağdaş sanatta kontrtenorun rolü, tarihsel olarak bilinçli performans bakış açısından karakterize ediliyor. Vokal ve enstrümantal düşüncenin korelasyonunun dönemin estetik bir gereksinimi olduğu ve bu bağlamda barok icranın bir sonraki gereksinimi olan vokal plastisiteye dikkat çekmek gerektiği unutulmamalıdır. Antik vokal müziğin icrasında kontrtenor sanatının büyük popülaritesi ve yaygınlaşması nedeniyle, V.O. Gigolayeva'nın konseptinin geliştirilmesinde, bir performans stratejisi olarak cinsiyet kimliği sorunu ortaya çıkmıştır. Ayrıca yazarlar, belirli bir ulusal okula ait olup olmadığını araştırdılar: Fransız müzik okulunun oluşumunda İtalyan etkileri, Alman vokal müziği. Örneğin, güzel bir ton ve virtüöz süslemelerle karakterize edilen Bel Canto olarak bilinen İtalyan vokal tekniği Barok dönemde ortaya çıkmıştır. Bu teknik 18. ve 19. yüzyılın büyük opera sanatçılarının temellerini oluşturmuştur. Yazarlar ayrıca şarkı sesinin akustiği ve fizyolojisi üzerine yapılan çalışmalarını rapor ediyorlar. "Kontrtenor" etimolojisi ile "tenor" terimi arasındaki farkları açıklıyorlar. Ayrıca koloratur sesinin tarihine de dikkat çekiliyor.

Tartışmaya dayanarak, Barok dönemi şarkı söyleme sanatının performans özelliklerini incelemeye yönelik araştırma stratejisinin değiştiği sonucuna varmak mümkündür. Özellikle 21. yüzyıl vokalistlerinin antik müziği yorumlamasında üç oldukça net yönelim özetleniyor. Bunlardan ilki, Barok müziğini anlama ve yorumlamada özgür bir yaklaşımı ortaya koyan, müzikal materyalin atipik düzenlemeleriyle ilgilidir. İkinci eğilim ise, bestecinin yoruma koyduğu niyetle bağlantılı olan, Barok müziğinin klasisizm ve romantizm bakış açısıyla yorumlanmasıdır. Üçüncü eğilim, otantik icra tarzına bağlı kalmaktır. Daha önceleri sanatsal ve ifade araçlarının kullanımı yaygın ve doğal iken, günümüz koşullarında bu tür teknikler ustalık, derin bilgi ve ulusal okulların içsel özellikleriyle barok müzik döneminin anlaşılmasını gerektirmektedir. Değerli bir çağdaş sanatçının önemli bir özelliği, sanatsal bir imgenin tarihsel bütünlüğünü ve özgünlüğünü modern süslemelerle yeniden üretebilme yeteneğidir.

Sonuçlar, barok müzik döneminin icra şiirinin özelliklerini özetlemektedir: vokal ve enstrümantal düşüncenin eşitliği, ses taklidi, kontraltoda doğaçlama ve kişinin kendi kadanslarını icra etmesi. Barok müzik icrasında, sesin içsel bir niteliği ve karakteristiği olan titreşim açısından üslup farklılıkları ve icraya sınırsız olanaklar sağlayan renkli ses oluşturma yöntemleri belirtilmektedir. Çağdaş sanat, büyük ölçüde otantik müzik performans uygulamalarına olan ilginin yeniden canlanmasıyla yönlendirilen önemli bir dönüşümden geçiyor. Bu hareket, özellikle Barok müziğe ve onun ayırt edici performans estetiğine olan yenilenen takdirle belirginleşiyor. Barok performans tekniklerinin yeniden canlandırılması yalnızca tarihi bir yeniden canlandırma çalışması değil, aynı zamanda modern sanatsal ifadeyi geçmişten öğelerle aşlayan, zengin bir ses ve yorum dokusu yaratan dinamik bir süreçtir.

Barok estetiğinin merkezinde vokal ve enstrümantal unsurlar arasındaki denge kavramı yer alır. Sesin sıklıkla öncelik kazandığı sonraki dönemlerin aksine, Barok müzik vokal ve enstrümantal seslerin uyumlu bir şekilde bütünleşmesini aradı. Vokal esneklik, Barok performans pratiğinin yeniden ilgi gören bir diğer önemli yönüdür. Barok vokal performansı, ses aracılığıyla zihinsel ve bedensel hareketleri yansıtmaya yeteneğini vurgulayarak müzik ve dinleyici arasında içgüdüsel bir bağlantı yaratmıştır. Modern vokalistler bu teknikleri giderek daha fazla araştırıyor, vokal yeteneklerinin sınırlarını zorluyor ve performanslarının ifade yelpazesini genişletiyor. Barok müzikteki cinsiyet belirsizliği kavramı, çağdaş bağlamımızda özellikle ilgi çekicidir. Performansın bu yönü, modern yorumlara karmaşıklık katmanları ekler. Hem icracıları hem de izleyicileri, müzikal ifadedeki geleneksel cinsiyet kavramlarını yeniden gözden geçirmeye davet eder.

Çağdaş Barok performansındaki en heyecan verici trendlerden biri doğaçlama süslemelerin yeniden canlandırılmasıdır. Barok müziğin ayrılmaz bir parçası olan ancak sonraki dönemlerde büyük ölçüde kaybolan bu uygulama yeniden keşfediliyor ve performanslara yeniden entegre ediliyor. Bu süreç, çağdaş Barok uzmanları tarafından kayıtların titizlikle incelenmesi ve transkripsiyonuyla destekleniyor ve süsleme doğaçlama sanatına dair değerli içgörüler sağlıyor. Barok repertuarında uzmanlaşmış modern vokalistler için zorluk, hassas bir denge kurmaktır. Barok döneminin stilistik normlarına ve geleneklerine bağlı kalırken, modern vokal tekniklerinden yararlanırken tarihi gerçekliği yeniden yaratmaya çabalamalıdır. Bu yalnızca teknik beceri değil, aynı zamanda derin tarihsel bilgi ve yorumlama duyarlılığı da gerektirir.

Küreselleşen dünyamızda, dinleyicilerin giderek daha bilgili ve seçici hale geldiği bir ortamda, kontrtenor sesi, büyüleyen ve merak uyandıran benzersiz bir ses sunar. Vokal performansında geleneksel cinsiyet normlarına meydan okur ve Barok döneminin ses dünyasına doğrudan bir bağlantı sağlar. Şarkıcılar, şefler, enstrümantalistler ve opera yönetmenleri tarihi eserleri sunmanın yenilikçi yollarını aramaya devam ederken, kontrtenor şarkı söylemek geçmişin müziğini yeniden hayal etmek için güçlü bir araç haline geldi.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 02.10.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 12.10.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1560035>
e-ISSN : 2792-0178

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

TÜRK ASKERÎ MÜZİĞİNE FARKLI BİR BAKIŞ: ASKERÎ CAZ ORKESTRALARI

DEMİRTAŞ, Erkan¹
KARAASLAN, Serkan²

ÖZ

Askerî müzik denildiğinde akla ilk marşlar gelmektedir. Dünyanın pek çok ordusunda olduğu gibi Türk askerî müzisyenleri, marşlarla beraber farklı müzik türlerini de icra etmektedir. 20. yüzyıl başlarında adını etkin bir şekilde duyurarak gelişen caz müziği de bunlardan birisidir. Anavatanı Amerika'dan başlayarak bütün dünyaya yayılan caz müziği ile ilk tanışmalar Osmanlı zamanına denk gelmektedir. 1826 yılında kurulan Muzika-i Hümayun ile Türk askerî müziği dönüşüm geçirerek batı tarzı bando modeline geçmiştir. Kuruluşundan beri yaklaşık 200 yıldır faaliyet gösteren Türk askerî bandoları, üflemeli enstrümanların ön planda olduğu caz müziği ile de ilgilenmişlerdir. Bu çalışmada Türk Silahlı Kuvvetleri bünyesinde bulunan askerî müzik kurumlarında faaliyet gösteren caz orkestralarının tarihsel ve güncel durumu ortaya konmaya

¹ Doç. Dr., Millî Savunma Bakanlığı, Kültür ve Sanat Daire Başkanlığı, dr.erkandemirtas@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4357-6697>

² Doktora Öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Müzikleri, serkankaraaslan@hacettepe.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-7702-616X>

çalışılmıştır. Araştırma görüşme ve doküman analizi tekniklerinin kullanıldığı nitel bir çalışmadır. Çalışma grubu Türk Silahlı Kuvvetleri bünyesindeki caz orkestralarında görev yapmış şef ve enstrüman sanatçılarından oluşturulmuştur. Görüşmeler metin haline getirildikten sonra araştırma amacına yönelik olarak analiz edilmiştir. Görüşme analizleri ve dokümanlardan elde edilen bulgular Kara, Deniz ve Hava Kuvvetleri özelinde raporlaştırılarak sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk Silahlı Kuvvetleri, askerî müzik, bando, caz, büyük caz orkestrası.

A DIFFERENT PERSPECTIVE ON TURKISH MILITARY MUSIC: MILITARY JAZZ BANDS

ABSTRACT

Marches are the first things that come to mind when thinking of military music. As in many armies around the world, Turkish military musicians perform various types of music along with marches. One of these is jazz music, which made a name for itself in the early 20th century. The first acquaintance with jazz music, which spread all over the world from its origins in America, dates back to the Ottoman period. With the establishment of the Muzika-i Hümayun in 1826, Turkish military music transformed into a western-style band model. It is natural for Turkish military bands, which have been active for nearly 200 years, to take an interest in jazz music, where wind instruments play a prominent role. This study aims to reveal the historical and current situation of jazz orchestras in military music institutions within the Turkish Armed Forces. The research is a qualitative study using interview and document analysis techniques. The study group consisted of conductors and instrumentalists who served in jazz orchestras within the Turkish Armed Forces. The interviews were transcribed and analyzed for the purpose of the research. The results of the interview and document analysis were reported and presented for the Army, Navy and Air Forces.

Keywords: Turkish Armed Forces, military music, military band, jazz, big band.

GİRİŞ

Antik çağlardan beri müzik, ordunun ayrılmaz bir parçası olmuştur (Arnold, 1993). Savaşta emirlerin iletilmesi, askerî manevralar, ilerlemeler ve geri çekilmelerden kışla yaşamının

düzenlenmesine kadar müzik enstrümanları ve müzik, ordunun işlevsel birer unsuru olarak kullanılmıştır (Bateson, 2019). Tarihi süreçte gelişen askerî unsurlarla beraber askerî müziğin kullanımı da paralellik göstermiştir. Yeni ihtiyaçlar doğrultusunda tek bir boru, flüt veya davuldan daha büyük ve işlevsel orkestralar haline gelmişlerdir.

Türk geleneğine bakıldığında da askerî müzik kurumlarının milattan önceden beri kendine has özellikleri ile varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Önceleri “tuğ”, “tablhane” ve “nevbethane” olarak adlandırılan, devletin bağımsızlık sembollerinden biri olarak görülen bu askerî müzik kurumu, Osmanlı Devleti zamanında bütün dünyanın tanıdığı “mehter” olarak adlandırılmaya başlanmıştır (Tekin ve Doğrusöz, 2018). Türk ordusunun gücünün bir simgesi haline gelen mehter, savaş meydanlarında ordunun yanında yer alırken, barış zamanında da otoritenin gücünü temsil eden bir müzik kurumu olarak görev yapmıştır (Kaya, 2012).

1826 yılına kadar varlığını sürdüren mehterin, II. Mahmud’un orduyu yenileme hamlesiyle kapatılan Yeniçeri Ocağı ile beraber görevine son verilmiştir. Kurulan yeni ordu için onunla uyumlu yeni bir askerî müzik kurumuna ihtiyaç duyulmuş ve bu sebeple Muzika-i Hümayun kurulmuştur (Gazimihal, 1955). Yeni enstrümanlar ve çok sesli batı müziği anlayışı ile kurulan Muzika-i Hümayun, sadece askerî müzik yapısında değil aynı zamanda genel müzik anlayışında da önemli değişikliklere sebep olmuştur. Askerî bandonun kurulmasıyla çok sesli batılı müzik tarzı resmi olarak kullanılmaya ve yaygınlaşmaya başlamıştır (Dilber ve Karabaşoğlu, 2023).

Silahlı kuvvetlerin bir parçası olan askerî bandolar, kuruluş amaçları gereği genellikle açık alanlarda faaliyet gösteren üflemeli ve vurmali enstrümanlardan oluşan orkestralardır. Genel olarak bakıldığında bandoların temel görevleri aşağıdaki gibi sıralanabilir:

1. Törenler: Askerî bandonun ilk görevi kuşkusuz ordunun nizamının gösterildiği törenlerdir. Ulusal bayramlar, geçit törenleri ve cenaze törenlerinde askerî bandolar görev almaktadır.
2. Diplomatik Görevler: Bütün dünyada devletlerin ileri gelenlerinin karşılanmasında bandolar kullanılmaktadır. Yine bu karşılamalar sırasında silahlı kuvvetlerin profesyonelliğinin ve kültürünün yansıtılmasında görev alırlar.
3. Moral: Hem savaş hem de barış zamanında askere ve halka devletin gücünü yansıtmak, millî duyguları yüceltmek, gerektiğinde eğlendirerek moral düzeylerine katkı sağlamak ve ordu ve halk arasındaki bağı güçlendirmek askerî bandoların tarihi bir görevidir.

Askerî bandolar kuşkusuz ki temel olarak marşlarla anılırlar. Millî duyguları kabartacak, beraberlik ve övünç aşılacak marşlar, askerî bandoların müzikal varlığını oluştururlar. 1826’da kurulan ve

kesintisiz yaklaşık 200 yıllık tarihi bir mirasa sahip Türk askerî bandoları, kuruluş zamanından beri çeşitli müzik türlerini icra etmektedir. Örneğin, kuruluşundan çok kısa bir süre sonra 1832 yılında bir İngiliz subayı olan Sir Adolphus Slade, Türk askerî bandosunun Rossini eserini hayranlık uyandıracak şekilde iyi icra ettiğini aktarmıştır (Tansu, 2019).

Dünya geneline bakıldığında askerî müzik kurumları içerisinde bandolarla beraber, özellikle halkla iş birliğini geliştirmeye katkı sağlayacak, aynı zamanda askerlerin motivasyonlarına yükseltecek müzik tarzlarını icra edebilecek çeşitli orkestraların kurulduğu görülmektedir. Bazen bu unsurlar askerî bando içerisindeki sanatçılardan oluşturulurken, bazen de bu orkestralar özelinde atamalar yapılmaktadır. 6500 askerî müzisyeni bulunan Amerika Birleşik Devletleri'nde askerî bandolar haricinde, caz orkestraları (Big Band), askerî bluegrass³ grupları, hatta Virgin Adaları'nda bulunan bir askerî kalipso grubu dahi bulunmaktadır (Philipps, 2016). Bütün bu askerî müzik grupları, hem halk ve ordu arasındaki ilişkiye hem de uluslararası camiada silahlı kuvvetlerin prestijine katkı sağlamaktadır.

Türk Silahlı Kuvvetlerindeki askerî müzik kurumlarına bakıldığında; Kara Kuvvetleri, Deniz Kuvvetleri ve Hava Kuvvetleri bünyesinde birlik ihtiyaçları göz önünde tutularak kurulmuş askerî bandolar Millî Savunma Bakanlığı'na (MSB) bağlı olarak görev yapmaktadır. Üç kuvvete bağlı askerî müzisyenlerin ortak görev yaptığı Mehteran Birliği, tarihi bir orkestra olarak yurt içi ve yurt dışında silahlı kuvvetleri ve ülkeyi temsil etmektedir. Muzika-i Hümayun'un Cumhuriyet dönemindeki devamı olan Armoni Mızıkası Komutanlığı üç kuvvet personelinin müşterek görev yaptığı ülkenin en büyük askerî müzik kurumu olarak yurt içi ve yurt dışında faaliyetlerine devam etmektedir. Bu kurum bünyesinde en büyük askerî bando olan Armoni Mızıkası, Türk Armoni Yıldızları (TÜRKAY) isimli caz orkestrası ile Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği, napoliten ve pop müzik icraları yapan Moral Ekibi isimli orkestrayı da bünyesinde bulundurmaktadır (Millî Savunma Bakanlığı, t.y.).

Türk askerî bandoları dünyadaki emsallerinde olduğu gibi tam kadro tören ve konserlerin yanı sıra faaliyetin içeriğine göre daha az sayılı orkestralar ile çeşitli konserler vermekte aynı zamanda ünlü sanatçıların destekleri ile geleneksel müziklerden, popüler müziklere, klasik eserlerden caza kadar çok geniş yelpazede eserler ile konserler düzenlemektedirler.

³ Bluegrass müzik 1940'larda başlayan Amerikan halk dans müziğidir. Genellikle gitar, bas gitar, banjo, keman, mandolin gibi enstrümanları içeren 4-7 kişilik orkestralarla icra edilir (Aktüze, 2010).

Bakır üflemeli enstrümanlar, saksafonlar, bas, piyano ve davul gibi enstrümanlardan oluşan genellikle en az on üyeden oluşan orkestralar büyük caz orkestrası (Big Band) olarak adlandırılmaktadır (Leslie ve Skipper, 1993). Özellikle 1935-1946 arasında çok popüler hale gelen caz orkestraları ve caz müziğiyle, üflemeli enstrüman sanatçılarının yoğunlukta olduğu askerî bandolar tarafından da ilgilenilmesi beklenen bir durumdur. Osmanlı zamanında resmî olarak askerî orkestralarla başlayarak yayılan çok sesli müzikte (Ürün ve Zahal, 2024) olduğu gibi caz müziği ve caz orkestralarında da askerî müzik kurumlarının öncü olması doğaldır. Literatür incelendiğinde askerî bandolar (Çağlak ve Filiz, 2018; Çaykıran ve Ürün, 2022), mehter (Rice, 1999), askerî besteciler (Akman, 2021; Tekin, 2019), askerî bando orkestrasyonu (Çokamay, 2019) gibi konuları içeren çeşitli araştırmalar olduğu görülmektedir. Askerî caz orkestraları özelinde ise bir orkestra özelinde yapılmış tek çalışmanın olduğu (Baba, 2013), genel olarak bu alanda yapılan çalışmaların kısıtlı olduğu görülmüştür. Askerî müzik denilince akla ilk gelen kuşkusuz marş çalan askerî bandolardır. Bu durumla beraber dünyada olduğu gibi caz müziği icra eden askerî caz orkestraları uzun zamandır faaliyet göstermektedir. Bu çalışmanın konusu Türk Silahlı Kuvvetleri bünyesindeki askerî caz orkestralarının tarihsel süreçteki ve günümüzdeki durumunu ortaya koymaktır. Bu bağlamda orkestraların kuruluş süreçleri, repertuarları ve konserleri incelenmiştir.

Amaç

Yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkarak dünyada büyük etki uyandıran ve hala günümüzde varlığını sürdüren caz orkestralarının, Türk Silahlı Kuvvetleri askerî müzik kurumları içerisindeki tarihi sürecini ortaya koymak bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

Sınırlılıklar

Bu çalışma Millî Savunma Bakanlığı bünyesinde faaliyet gösteren askerî caz orkestraları ile sınırlandırılmıştır. Bu sebeple 2016 yılında İçişleri Bakanlığına bağlanmış olan Jandarma Genel Komutanlığı çalışma kapsamına dahil edilmemiştir.

Tanımlar

Aranje: Bir bestenin, esasen müzikal yapısı değişmeden kalacak şekilde orijinal olarak yazıldığı ortamdan farklı bir ortama uyarlanması (Apel, 1974).

Bebop: 1940'larda doğan hızlı, karmaşık, doğaçlama melodileri, alışılmamış akor değişimlerine sahip caz türü (Aktüze, 2010).

Blues: Afrikalı Amerikalıların iş ve ruhani şarkıları olarak ortaya çıkmış, geleneksel 8 ve 16'lı ölçü grupları yerine 12'li kullanılan, 7'li armoninin sık kullanıldığı müzik türü (Apel, 1974).

Swing: Dört vuruşu da sürekli ve hafif aksanlı ritim dalgalanmaları olan üslup (Aktüze, 2010).

Senkop: Zayıf zamanda başlayan bir hareketin güçlü zamana uzatılarak normal ritmik yapının değiştirilmesidir (Apel, 1974).

YÖNTEM

Metodoloji

Nitel araştırma yaklaşımıyla yürütülen çalışmada görüşme ve doküman incelemesi veri toplama teknikleri kullanılmıştır. Görüşmeler yarı yapılandırılmış görüşme formu ile yürütülmüştür. Yarı yapılandırılmış görüşme formu tarih ve müzik tarihi alanından iki uzmanın görüşleri alınarak hazırlanmıştır. Görüşmeler; İzmir'de bulunan iki ve Almanya'da bulunan bir katılımcıyla çevrimiçi, diğerleri ile Ankara'da yüz yüze şeklinde gerçekleştirilmiştir. Repertuvarlar, kişisel arşivler ve literatür taraması ile elde edilen belgeler ile görüşmelerden elde edilen veriler araştırma amacı doğrultusunda incelenmiştir.

Bu çalışmanın yürütülmesine Hitit Üniversitesi Girişimsel Olmayan Araştırmalar Etik Kurulunun 2024-20 numaralı kararı ile onay verilmiştir.

Çalışma Grubu

Çalışma grubunun oluşturulmasında amaçlı örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırmalarda sıkça kullanılan amaçlı örnekleme (Yağar ve Dökme, 2018), zengin bilgiye sahip olduğu düşünülen durumların derinlemesine çalışılmasına olanak verir (Yıldırım ve Şimşek, 2021). Türk Silahlı Kuvvetleri bünyesinde faaliyet gösteren caz orkestralarında görev yapmış ve ulaşılabilen en eski icracı ve şeflerden oluşan yedi kişi araştırmanın çalışma grubunu oluşturmuştur. Grubun 3'ü Deniz Kuvvetleri, 2'si Kara Kuvvetleri, 2'si Hava Kuvvetleri personeli olarak caz orkestralarında çalışmış olan emekli personeldir. Dört kişi orkestra şefi, üç kişi ise enstrüman sanatçısı olarak görev yapmıştır.

BULGULAR

Bu bölümde caz orkestralarının tarihsel gelişimlerine ardından da Türk Silahlı Kuvvetleri içerisindeki durumlarına yönelik olarak görüşmelerden ve dokümanlardan elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

Caz Orkestraları

Caz müziğinin doğduğu yerin o zaman Kongo meydanı olarak anılan New Orleans'taki Louis Armstrong parkı olduğu kabul görmektedir. 19. yüzyıl başlarında köle olarak Amerika'ya getirilmiş Afrikalıların bu bölgede toplanarak söyledikleri şarkılar ve danslar caz müziğinin doğuşuna sebep olmuştur (Gioia, 1998). Yüzyıllarca süren köle ticareti ve bu yolla Amerika'ya getirilen Afrikalılar kendi müzikal geleneklerini de yanlarında getirmişlerdir. Kuzey Amerika'da kölelerin kendi müziklerini icra etmeleri büyük ölçüde yasaktı, bu nedenle en başından itibaren izin verilen “beyaz” müziğini kendi müzikal geleneklerinin kurallarına uygun olarak söylemeye ve çalmaya başladılar. Bu şekilde eski Afrika kültürünün bazı temel unsurları, bu Afro-Amerikan müziğine bilinçsizce aktarılmıştır. Bu gelişim 1900'lere kadar devam ederek yeni bir müzikal türün doğuşuna sebep olmuştur (Essen, 1978).

Afrika kökenli Amerikalıların müziği olarak başlayan caz ile ilgili tanımlamalarda, müzikalitenin yanında sosyokültürel ve ırksal yaklaşımların da kullanıldığı görülmektedir (Uyar, 2009). Berendt (1978) cazı, siyahi Amerikalıların Avrupa müziğiyle karşı karşıya gelmesiyle ortaya çıkan bir sanat müziği türü olduğunu; enstrümantasyon, melodi ve armonisinin esas olarak klasik batı müzik geleneğinden türetildiğini söylemiştir. Ritim, cümle ve ses üretimi ile blues armonisinin unsurları Afrika müziğinden ve Amerikalı siyahilerin müzik anlayışından türetilmiştir. Berendt, cazın Avrupa müziğinden swing, doğaçlama ve müzisyenin bireyselliğini yansıtabilmesi ile ayrıldığını belirtmiştir. Alışılmış standartlara uymayan (Adorno ve Daniel, 1989), ritmik aksamayı hem alaya alıp hem de normal haline getiren senkop ilkesine de başvuran (Adorno, 2007) caz müziği ile ilgili en erken çalışmalardan birini yapan Henry Osgood (1926), caz müziğini “kanatlarını her yöne çırpmakta özgür olan vahşi bir kuş” olarak betimlemiştir.

Dans müziği olarak doğan caz, tek bir ritim aleti ve tek telli bir çalgı ile başladığı yolculukta çok büyük değişimler göstermiştir (Gioia, 1998). 19. yüzyılın sonlarına doğru popülerleşen “ragtime” Afro-Amerikalıların piyano müziği olarak anılmaktadır (Say, 2005). Bununla beraber bandolarca çalınan marşlar, blues müziği ve ragtime ile piyanonun müziğe kattığı armonik ilerlemenin

ardından ilk caz orkestraları olarak adlandırılan “Dixieland” grupları ortaya çıkmıştır. O günlerde hayal edilemeyecek kadar çok sayıda siyahi yetenek olmasına rağmen, ilk başarıları elde edenler beyazlar olmuştur. Caz tarihinin en büyük ve tipik ironilerinden biri olarak kalacak olan şey, yeni müziğin ilk kayıtlarının siyahi müzisyenler tarafından değil, beyazlar tarafından, 1917'nin başlarında New York'taki “Original Dixieland Jazz Band” tarafından yapılmış olmasıdır (Essen, 1978). Kornet, trombon, klarnet, davul ve piyanodan oluşan grup bu kayıtları ile büyük üne kavuşmuş, Amerika ve Avrupa’da konserler vermişlerdir. Kendi isimleri ile adlandırılan bu caz orkestraları ile dünya sahnesinde yeni bir müzik türünün yaygınlaşmaya başladığı söylenebilir.

Caz popülerlik kazandıkça, orkestralar da genişlemiş ve “Big Band” olarak adlandırılan büyük caz orkestraları ortaya çıkmıştır. Bu dönemde özellikle “Swing” müziği ön plana çıkmış hatta bu dönem “Swing Dönemi” olarak anılmıştır. Bu dönem, Benny Goodman'ın grubunun ilk büyük başarısını elde ettiği 21 Ağustos 1935'te Los Angeles'taki Palomar Balo Salonu'ndaki konseriyle başlamıştır (Gioia, 1998). Böylelikle önce Amerika'da, sonra da dünyada popüler dans müziğinde belirleyici bir değişime yol açılmıştır (Morgenstern, 1978). Goodman çalıştığı aranjörlere caz eserleriyle beraber dönemin popüler şarkılarının düzenlemelerini yaptırarak popülaritesini arttırmıştır.

Swing caz müziği için anahtar bir kelimedir. Hem ritmik bir öğeyi hem de baskın caz stilini temsil eder. Öyle ki müzikte swing yoksa caz olamayacağı ifade edilmektedir (Berendt ve Huesmann, 2009). Bu tamamen notaya dökülemeyen bir icra şeklidir. Yeni icra tekniği, cazın bir sanat olarak olgunlaşmasındaki pek çok şey gibi ünlü trompet sanatçısı Louis Armstrong tarafından müziğe kazandırılmıştır. Armstrong’un, Fletcher Henderson'ın grubunun bir üyesi olarak 1924-25 yıllarında kaydettiği sololar swing ile ilgili öğretici kaynaklar olmuştur. Aynı grubun aranjörü ve saksafon sanatçısı olan Don Redman ondan öğrendikleriyle sonraki on yılın temelini oluşturan aranjman stilini geliştirmiştir (Morgenstern, 1978). Gruplar arasında farklar olmakla beraber genellikle bir büyük caz orkestrasının kadrosunda 4 saksafon, 3 trompet, 3 trombon, piyano, gitar, bas, davul ve vokal bulunmaktadır.



Fotoğraf 1. Benny Goodman büyük caz orkestrası, 1937 (McCarthy, 2020).

Büyük caz orkestralarının en popüler olduğu dönemde (1935-1946) Amerika’da yaklaşık 500 büyük caz orkestrası bulunmaktaydı (Leslie ve Skipper, 1993). Bu kadar çok müzisyenin icra ettiği bu müzikle ilgili 1940’lara kadar okullarda bir öğretim programı ise yoktu. Genç müzisyenler eski kayıtları dinleyerek, ve diğer arkadaşları ile provalar yaparak popüler olan bu yeni stili öğrenmişlerdir (Ward-Steinman, 2003).

Büyük caz orkestraları ve caz müziğinin dünyaya yayılmasında radyo yayınları ve Amerika’nın askerî caz orkestralarının verdiği konserlerin etkili olduğu söylenebilir. İkinci dünya savaşının başlamasının ardından birçok caz müzisyeninin orduya katılması orkestraların kalitesini ve popülaritesini arttırmıştır. Dönemin en önemli büyük caz orkestralarından biri Glenn Miller orkestrasıdır. Glenn Miller orkestrası 1941 yılında 16 hafta boyunca en çok satış yapan albüm sıralamasında birinci olarak kalmıştır. O dönemin en ünlü sanatçılarından biri olan Glenn Miller 7 Ekim 1942’de silahlı kuvvetlere katılmıştır (Spragg, 2017). Önce yüzbaşı ardından binbaşı rütbesi

ile Hava Kuvvetleri büyük caz orkestrasına liderlik etmiştir. İkinci dünya savaşı sırasında Avrupa’da bir yıl görev yapmış ve bu yıl içinde 300 faaliyet gerçekleştirerek 600.000’den fazla askere konserleri ile ulaşmıştır (Yulsman, 1976).



Fotoğraf 2. II. dünya savaşında Glenn Miller hava kuvvetleri büyük caz orkestrası konseri (National Museum of the United States Air Force, t.y.).

İkinci dünya savaşının ardından caz orkestraları hem maddi imkanlar hem de müzikteki değişikliklerle dörtlü ve beşli gruplara dönüşmüştür. Bu dönemde bebop müziği ile büyük caz orkestralarındaki gösteri ve şovlar yerine daha çok enstrümanistler ve müzik ön plana çıkmıştır. Gruplarda genellikle saksafon, trompet, piyano, bas ve davul bulunmaktadır. Dönemin ünlü sanatçılarına Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Miles Davis örnek olarak gösterilebilir.

Caz müziği daha sonra da “Cool Jazz”, “Hard Bop”, “Modal Caz”, 1970’lerde rock, funk ve elektronik müzik unsurlarını çalışmalarına dahil edilmesiyle füzyon grupları gibi oluşumlarla varlığını sürdürmüştür. Modern caz orkestraları etnik müziklerden popüler müziklere uzanan geniş bir yelpazede kullanılmaya ve gelişmeye devam etmektedir. Günümüzde ilk doğuşundan bu yana varlık göstermiş bütün caz türleri aslına uygun caz orkestraları ile sanatsal faaliyetlerine devam etmektedir. 1990’lı yıllarda Amerika’da 40 civarı büyük caz orkestrası düzenli olarak faaliyetlerine

devam ederken, bunlar arasından “The Duke Ellington” ve “The Count Basie” orkestraları istikrarlı bir kadroyla yılda yaklaşık 150 konserlik aktif bir programa sahiplerdi (Leslie ve Skipper, 1993). Caz orkestraları ister küçük ister büyük topluluklar olsun, cazın bir sanat formu olarak gelişiminde çok önemli bir rol oynamış, sürekli yenilikler getirmiş ve zamanlarının kültürel değişimlerini yansıtmışlardır.

Üflemeli ve vurmali enstrümanlardan kurulmuş olan askerî bandolarda, üflemeli ve vurmali enstrümanların özelinde kurulup gelişmiş caz orkestralarına ilgi duyulması olağan bir durumdur. Bakır (brass) ve tahta üflemeli (woodwind) çalgılar özelinde yazılmış veya düzenlenmiş popüler caz eserleri askerî müzik kurumlarında da sıklıkla icra edilmektedir. Özellikle en popülerlerinden olan büyük caz orkestraları birçok ülkenin silahlı kuvvetlerinde varlıklarını sürdürmektedir. Örneğin Alman ordusunun 1971’de kurulmuş olan “Bundeswehr Big Band” isimli orkestrası ülkede ve dünyada pek çok biletli konser vermekte, albüm çalışmaları yapmaktadır. Kurulduğu günden bu yana elde edilen 20 milyon avrodan fazla gelirle ihtiyaç sahiplerine yardım yapmakta aynı zamanda ülkelerinin silahlı kuvvetlerine prestij sağlamaktadırlar (Die Big Band der Bundeswehr, t.y.).

Türk Silahlı Kuvvetleri Caz Orkestraları

Deniz Kuvvetleri Komutanlığı

Deniz yüzyıllardır taşımacılığın önemli bir bileşeni ve ulusların ekonomik ve siyasi olarak büyümesi için önemli bir kaynağı (Kara, 2003) olmuştur. Malların ticari amaçla taşınması aynı zamanda kültürlerin de taşınmasına neden olmuştur. Kültürün önemli parçası olan müzik, denizcilik faaliyetlerinde milletlerin birbirine kültürlerini de taşımalarının yolunu açmıştır. Donanmalara ait gemiler, yaşadıkları ülke limanları vasıtasıyla farklı kültürlerle etkileşime girmektedir. Örneğin Osmanlı Devleti’nin Japonya’ya gönderdiği Ertuğrul Fırkateyni içinde de 20 kişilik bir bando bulunmaktaydı (Arslan, 1992). Osmanlı döneminde caz müziği ile ilk temas da benzer şekilde gerçekleşmiştir. 1917-1918 yıllarında birçok Amerikalı müzisyenin donanmaya kayıt olması, donanma müziğinin kalitesini önemli ölçüde değiştirmiştir (McCuen, 1967). Bu durum müzikal etkileşimin artmasına sebep olmuş olabilir. Amerika Birleşik Devletler Donanmasının İstanbul’a yavaşmasının (1919-1920) bir sonucu olarak İstanbul Radyosu tarafından ulusal ve uluslararası alanda düzenli olarak caz müziği yayınları yapmış, bu da İstanbul’da caz kültürünün gelişimine yol açmıştır (Lund, 2020).

Türk Silahlı Kuvvetlerinde resmî olarak bir caz orkestrasının kurulması 1961 yılında Hava Kuvvetleri içinde gerçekleşmiş olsa da, dönemin caz müziklerinin icra edildiği caz orkestralarının kullanılışı Deniz Kuvvetlerinde çok önceden başlamıştır. Deniz Kuvvetleri bandolarının gemilerdeki görevleri bayrak çekme-indirme, çeşitli karşılama ve uğurlama törenleri, gemi konserleri ile balo, ziyafet gibi toplantılarda salon müziği icra etmektir. Ünlü besteci Deniz Bando Yarbay Halit Recep Arman (1902-1981) gemilerde eskiden dans orkestralarının bulunduğunu onun yerine artık “cazbant” olarak adlandırılan caz orkestralarının tercih edildiğini belirtmiştir (Arman, 1958). 1926 yılında Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk ve Başbakan İsmet İnönü Ertuğrul Yatı ile gerçekleştirdikleri Ege gezisinin sonunda İzmir’e demirlemişlerdir. Burada gerçekleştirilen kabul ve ziyaretlerde ise geminin askerî caz orkestrası görev yapmıştır (Arman, 1958). Kara Kuvvetleri Komutanlığı 25. Tümen bandosu 1950 yılında İstanbul Boğazı Müstahkem Mevki Komutanlığı Bandosu olarak Deniz Kuvvetleri Komutanlığına devredilmiştir. Bu bando 1955 yılında Savanora gemisinin Irak Kralı II. Faysal’ı İzmir’den Fransa’nın Kan şehrine götürme görevine dahil edilmiştir. Bu görevde bando personelinden oluşturulmuş caz orkestrası da görev yapmış ve takdir kazanmıştır (Arman, 1958). 1955 yılında Çanakkale Boğazı Müstahkem Mevki Komutanlığında bando kurulma çalışmalarında öncelikle bir caz orkestrası kurulmuştur (Arman, 1958). 1956 yılında Yavuz Zırhlısının bandosu Savanora okul gemisinin Libya gezisi için görevlendirilmiştir. Geminin Kral Sünusi’nin misafiri olarak Libya’da kaldığı süre içine denk gelen 30 Ağustos kutlamasında, bando personelinden oluşturulmuş caz orkestrası görev almıştır (Arman, 1958). Halit Recep Arman’ın çalıştığı dönemde caz eserleri bando repertuarının önemli bir kısmını oluşturmuştur (Akman, 2021).



Fotoğraf 3. Yavuz Zırhlısı bandosu. (Arman, 1958, s. 145)

Kendi adında bir orkestrası da olan 1950'lerin ünlü trompet sanatçısı Müfit Kiper (1926- ?) Bahriye Mızıkasında eğitim almıştır. Müfit Kiper Orkestrasında Tanju Okan, Erol Büyükburç, Şevket Uğurluer gibi pek çok ünlü sanatçı yer almıştır. Bunun yanında Rock'n Roll çalan ilk grup da denizci askerlerden kurulmuştur (Hürriyet, 2020). Yukarıda bahsedilen örnekler neticesinde, Deniz Kuvvetlerinin dünyada başlayan kültürel yeniliklerle daha önce temas ettiğini söylenebilir. 1980 yılına gelindiğinde ise Ankara'da Deniz Kuvvetleri bünyesinde bir orkestra bulunmamaktaydı. İlk olarak Deniz Bando Kıdemli Başçavuş Ertap Altınkaynak yönetiminde denizci askerlerden oluşturulmuş bir pop orkestrası kurulmuştur. Orkestranın çok beğeni almasının ardından bandoda görevli astsubaylar Erdal Gültekin (Aranjör-Klavye), Bahattin Azizmahmutoğulları (Bateri), Rıza Tölöv (Vurmalı Çalgılar) ve Erdal Can'ın (Alto Saksafon) katılımlarıyla orkestra genişletilmiştir. Konserlerine devam eden şov orkestrasına ilgi ve desteğin artmasıyla sadece bando astsubaylarından kurulu "Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Big Band Show Orkestrası" Deniz Bando Albay Metin Tufan'ın girişimiyle kurulmuştur. Kuruluş aşamasına 1961 yılında kurulan Hava Kuvvetleri Dans ve Caz Orkestrası'nın kurucu kadrosunda görev almış ve uzun yıllar görev yapmış Hava Bando Kıdemli Başçavuş Bilbay Özal danışmanlık yapmıştır. Yine kuruluş çalışmalarında Abdullah Özkaya, Sabahattin Kalender, Ünal Algın gibi devlet

sanatçılarından destek alınmıştır. Bandoda görev yapan sanatçı personelden kurulmuş olan orkestra Deniz Bando Kıdemli Başçavuş Atilla Yılmaz'ın yönlendirmeleriyle, yardımcı şef Deniz Bando Kıdemli Başçavuş Mahir Gökkan'ın yönetiminde bandodan ayrı olarak prova yaparak kısa sürede bir repertuvar oluşturmuştur.



Fotoğraf 4. Deniz Kuvvetleri Komutanlığı big band show orkestrası (Metin Tufan kişisel arşivi).

Aktif olarak konserlere başlamasının ardından orkestra Deniz Kuvvetleri Komutanlığının birçok faaliyetinde görev almıştır. Orkestra; 1989 Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 1993 Gazi Üniversitesi, 1999 Hacettepe Üniversitesi, 2000 Zonguldak Belediyesi 3. Kültür ve Sanat Festivali gibi etkinliklere katılarak konserler vermiştir. Ayrıca Ankara'da bulunan Amerika Birleşik Devletleri, Almanya gibi büyükelçiliklerin davetiyle özel etkinliklerde konserler vermiş ve büyük beğeni toplamıştır. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası (CSO) konser salonunda Eralp Kıyıcı, Nuray Çeviker ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın solist olarak katıldığı konserler vermiş ayrıca bu konserlerin kayıtlarından oluşan bir albüm çalışması yapmışlardır.

Deniz Kuvvetlerinin diğer bandolarında da benzer şekilde bando içerisindeki personel ile caz orkestrası kurularak konserler verilmiştir. Donanma Komutanı Oramiral Metin Ataç'ın teşvikiyle Ankara'daki orkestranın bir benzeri sivil müzisyen Ertuğrul Çayiroğlu şefliğinde Gölçük Donanma Komutanlığı Bandosunda kurulmuştur. Ertuğrul Çayiroğlu'nun da vefat ettiği Gölçük depremine kadar yoğun şekilde konserlerine devam etmişlerdir. Depremin ardından bu kadro Ankara'daki

Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Big Band Show Orkestrası ile birleştirilerek daha büyük bir caz orkestrasının temelleri atılmaya başlanmıştır. Gölcük Donanma Komutanlığında daha sonraki yıllarda yine bando personelinden caz orkestrası kurulmuştur. Donanma bandosu genellikle iki bölümlü konserler vermiştir. İlk bölümde bando konseri, ikinci bölümde ise bando personelinden oluşturulmuş caz orkestrası konseri formatı sıklıkla kullanılmıştır.



Fotoğraf 5. Donanma Komutanlığı Bandosu caz orkestrası konseri (Kocaeli Üniversitesi, 2006)

Uzun yıllardır gelişen caz orkestrası tecrübesinin ardından Deniz Kuvvetleri Yıldızlar Caz Orkestrası 2008 yılında yine Ankara'da Deniz Kuvvetleri Komutanlığı bünyesinde kurulmuştur. Orkestranın ismi daha sonra Deniz Yıldızları Caz Orkestrası olarak değiştirilmiştir. Bu orkestra için Ankara'daki mevcut kadro haricinde deniz bando sınıfının özel ihtisasa sahip seçkin astsubayları görevlendirilmiştir. Kurucu şefi Deniz Bando Yüzbaşı Ferhat Muratal'dır. Muratal'ın girişimleriyle bulunan ödeneklerle, dünyanın birçok ülkesinden orijinal caz eserleri satın alınmıştır. İlk kurulduğu dönemde repertuvarda orijinal eserlerin icrasına ağırlıkla yer verilmiş, aranje çalışmaları azınlıkta kalmıştır.



Fotoğraf 6. Deniz Yıldızları Orkestrası ve Hüsnü Şenlendirici konseri (Volkan Kuzu kişisel arşivi).

Personelin motivasyonunu artırmak, yurt içi ve yurt dışında verdiği konserlerle hem caz alanına katkı sağlamak hem de bağlı olduğu kurumu temsil etmek, orkestranın kuruluş amacıdır. Kurulduğu günden 2024 yılına kadar temsillerine aralıksız olarak devam eden orkestra, ilk konserini Ankara Caz Festivali'nde vermiştir. Bunun haricinde ilk defa bir askerî orkestranın katıldığı Bodrum Caz, Mersin Uluslararası Müzik, ODTÜ Caz, Başkent Kültür Yolu gibi festivaller ile üniversite konserleri, millî bayram kutlamalarında halk konserleri gibi etkinliklerde yer almıştır. Deniz Yıldızları yurt dışında da Mısır, Tunus, İspanya, İtalya, Arnavutluk, Bosna Hersek, Karadağ, Hırvatistan, Romanya gibi ülkelerde konser ve etkinlikler gerçekleştirmiştir. Ömür Göksel, Sibel Köse, Hüsnü Şenlendirici gibi ünlü sanatçılarla müşterek konserler vermişlerdir. Caz, funk ve pop gibi popüler müziklerin yanı sıra repertuarlarında Türk müziği aranjelerinden de eserler mevcuttur. Orkestra sorumluluğunda 2011 yılında caz müziği ile ilgilenen fakat diğer deniz bandolarında çalışan personel için “Caz müziği icra kursu” adında bir eğitim programı yürütülmüştür. Repertuarın geliştirilmesinde orkestranın piyanisti İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Kompozisyon bölümü mezunu Deniz Bando Kıdemli Başçavuş Atilla Cömert'in önemli katkıları olmuştur. Yine uzun yıllarca orkestraya emek vermiş saksafon sanatçısı Deniz Bando Kıdemli Başçavuş Volkan Kuzu orkestranın tanınmış sanatçıları arasında yer almıştır.

Son haliyle orkestrada, 2 tenor saksafon, 2 alto saksafon, bariton saksafon, 2 tenor trombon, bas trombon, 4 trompet, flüt, bateri, perküsyon, elektrik gitar, bas gitar ve piyano bulunmaktadır.

Hava Kuvvetleri Komutanlığı

Türk Silahlı Kuvvetleri bünyesinde batıdaki örneklerine benzer büyük caz orkestrası (Big Band) kurumsal anlamda ilk olarak Hava Kuvvetleri Komutanlığı bünyesinde kurulmuştur. 1961 yılında dönemin Hava Kuvvetleri Komutanı Orgeneral İrfan Tansel'in talimatıyla Hava Kuvvetleri Bando Komutanlığı bünyesinde kurulan orkestranın adı Hava Kuvvetleri Dans ve Caz Orkestrası olarak belirlenmiştir (Aykent, 2021). Kuruluş kadrosunda 16 bando sınıfından astsubay ve 2 sivil müzisyen görev almış, orkestra şefliğine ise trompet sanatçısı olan Orhan Sezener getirilmiştir.



Fotoğraf 7. Hava Kuvvetleri dans ve caz orkestrası (Bilbay Özal kişisel arşivi).

Orkestranın kuruluşunun hemen ardından 1962 yılında Ankara'da bugünkü Eğitim Doktrin Komutanlığı yerleşkesinde yer alan Amerikan JUSMAT (Joint US Military Mission for Aid to Turkey) tesislerinde görevli olarak bulunan trompet sanatçısı Yarbay Stanley orkestra şefi Orhan Sezener ve trombon sanatçısı Hava Bando Kıdemli Başçavuş Bilbay Özal ile iletişime geçerek

orkestra çalışmalarına destek olmuştur. Stanley, başta Glenn Miller'in ünlü eseri In The Mood olmak üzere birçok caz eserini Almanya'dan getirterek repertuvara ölümsüz eserler kazandırmıştır. Swing eserlerin icrası konusunda oldukça katkı sağlayan Stanley, 1962 yılından Türkiye'den ayrılmıştır.



Fotoğraf 8. Orkestra üyeleri Stanley ve ailesini 1962 yılında Ankara tren garında uğurlarken. (Bilbay Özal kişisel arşivi).

Kuruluş aşamasının ardında yurt içi ve yurt dışında pek çok konser veren orkestra 1969, 1970 ve 1974 yıllarında Türkiye'de yılın orkestrası seçilmiştir.



AVRUPA YOLU AÇILDI :

Hava kuvvetleri kumandanı sayın İrfan Tansel'in emriyle kurulmuş olan (Hava Kuvvetleri Orkestrası) önümüzdeki ay Avrupa'daki Nato karargâhlarında konser verebilir. Bildiğiniz gibi Orhan Sezener'in yönettiği bu onsekiz kişilik orkestra sonbaharda İtalya'nın Napoli şehrinde askeri birliklere konserler vermiş ve yabancıların takdirlerini kazanmıştı.. Anlaşılan Hava Kuvvetleri Orkestrası yeni başarılar peşinde...

Fotoğraf 9. Orkestra ile ilgili gazete kupürü. (Bilbay Özal kişisel arşivi).

Repertuvarlarında ünlü caz eserleri ile beraber türkü ve popüler müzik düzenlemelerine de yer verilmiştir. Dönemin en başarılı orkestralarından olan Hava Kuvvetleri Dans ve Caz Orkestranın kadrosu uzun yıllarca korunmuş görevli bando astsubayı sanatçıların başka birliklere tayinleri çıkartılmamıştır. Bu sayede orkestra bütünlüğü korunmuştur.



Fotoğraf 10. 01 Haziran 1972 tarihli gazete kupürleri. (Bilbay Özal kişisel arşivi).

1981-1998 tarihleri arasında orkestra repertuarında caz yerine dönemin popüler müzikleri yer almıştır. Bu dönemin ardından Orgeneral Ergin Celasin'in yönlendirmesi ve özellikle orkestranın

kuruluş kadrosunda trombon sanatçısı ve aranjör olarak görev yapmış olan Hava Bando Kıdemli Başçavuş Bilbay Özal'ın katkıları ile caz orkestrası olarak tekrar çalışmalarına başlamıştır. Orkestranın ismi Hava Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Faruk Cömert zamanında (2005-2007) *Cazın Kartalları* olarak güncellenmiştir.

Cazın Kartalları, Almanya, Fransa, Belçika, İtalya, Çek Cumhuriyeti, Bosna–Hersek, Kazakistan, Macaristan, Romanya, Bulgaristan ve İngiltere gibi pek çok ülkede konserler vermiştir. Kurulduğu günden bugüne pek çok kez radyo ve televizyon programları ile adından söz ettirmiştir. Birçok defa açılış konserini verdiği Ankara Caz ile beraber İzmir, ODTÜ, Mersin Uluslararası Müzik, Troya Kültür Yolu, Başkent Kültür Yolu gibi önemli festivallerde yerli ve yabancı dinleyicilerin beğenisini kazanmıştır.

Cazın Kartalları Orkestrası; İlham Gencer, Önder Foçan, Aydın Kahya, Fatih Erkoç, Jülide Özçelik, Meltem Ege, Neşet Ruacan, Sibel Köse, Yıldız İbrahimova ve Zuhal Olcay gibi önemli sanatçılarla ortak projelerde yer almıştır. Orkestra kadrosunda; 2 alto saksafon, 2 tenor saksafon, bariton saksafon, 5 trompet, 3 tenor trombon, bas trombon, piyano, elektrik bas, elektrik gitar ve 3 perküsyon bulunmaktadır.

Kara Kuvvetleri Komutanlığı

Kara Kuvvetleri bandolarında şef ve sanatçıların yetenekleri ve ilgileri doğrultusunda caz orkestraları kurulmuştur. 2003 yılında az personele sahip bandolar kapatılarak, daha büyük nüfuslu bölge bandoları adı altında birleşerek yeniden yapılandırılmışlardır. Bu tarihten önce askeri birliklerin durumuna göre neredeyse ülkenin her yerinde bir askerî bando bulunmaktaydı. Genellikle 15-18 kişilik sanatçı kadrosuna sahip bu bandolar, buldukları bölgelerde hem birlik içinde hem de halka açık konserler vermişlerdir. Bu bando personelinden oluşan caz orkestraları genellikle protokol davet ve toplantılarında konser ve dinletiler sunmuşlardır. 2003 yılında oluşturulan bölge bandoları ise Deniz Kuvvetleri örneğinde olduğu gibi birçok konserin ikinci yarısında zaman zaman da tamamında caz orkestrası formatında faaliyetler göstermişlerdir. Repertuvarlarında ise bazı caz standartları ile beraber genellikle popüler eserlere yer verilmiştir. Bu gelenek hala kendini göstermektedir. Örneğin Balıkesir (Akyürek, 2024) ve 9. Kolordu Bölge Bandoları (Anadolu Ajansı, 2024) sıklıkla bu formatta konserler vermektedirler. Bununla beraber Bando Yüzbaşı Tamer Yıldırım yönetimindeki Mızıka Astsubay Hazırlama Okulu öğrencilerinden oluşturulmuş caz orkestrası, 1998 yılı liseler arası müzik yarışmasına katılmış, Glenn Miller'in In

the Mood adlı eserini de seslendiren orkestra birincilik ödülünü kazanmıştır (Benli, 1998). Öğrenciler ile böyle bir orkestranın kurulması o dönemdeki askerî okul öğretmenleri olan şeflerin caz orkestraları ile ilgi ve bilgi sahibi olduğunun göstergesidir.

Kara Kuvvetlerinde resmî bir caz orkestrasının kurulması ise 2006 yılında gerçekleşmiştir. Orkestra, bir NATO (North Atlantic Treaty Organization) toplantısı sonrasında dönemin Kara Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Yaşar Büyükanıt'ın emirleri ile kurulmuştur. Hali hazırda Millî Savunma Bakanlığı Kültür ve Sanat Daire Başkanlığı Armoni Müzikası Komutanlığı bünyesinde faaliyet gösteren Türk Armoni Yıldızları Orkestrası, ismini 3 Mart 2006 yılında Kara Kuvvetlerinde yapılan bir personel anketi sonucunda almıştır. Bulduğu komutanlık sebebiyle diğer kuvvet personeline atama yapılmasına müsait olmasına rağmen şimdiye kadar sadece Kara Kuvvetleri personeli orkestrada çalışmıştır. Kuruluşunda orkestranın sanatsal amaçlarına katkı sağlayacak özel atamalar yapılmıştır. Özellikle İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuarı Kompozisyon Bölümü mezunu piyanist, besteci ve öğretmen olan Bando Kıdemli Başçavuş Nejdi Şimşek caz armonisi ve icrası konusunda orkestra personeline önemli katkılar sunmuş ve uzun yıllar orkestra da hizmet vermiştir. Kurucu şefi Bando Yüzbaşı Bilgin Bayrak'tır. İlk logosu da yine kurucu kadro tarafından tasarlanmıştır. Orkestranın ayırt edici bir özelliği de Almanya'dan sonra dünyada en büyük ikinci mobil sahneye sahip orkestrası olmasıdır.



Fotoğraf 11. TÜRKAY mobil sahne aracı (Yusuf Adıbelli kişisel arşivi).



Fotoğraf 12. TÜRKAY mobil sahne (Yusuf Adıbelli kişisel arşivi).

İlk konserini mobil sahnesiyle 23 Nisan 2007 yılında Türkiye'nin ünlü pop sanatçılarından İzel ile Ankara Anıtpark'ta vermiştir. İzel'in yanı sıra orkestra Sertap Erener, Keremcem, Özgün Uğurlu, Demet Sağıroğlu, Ayten Alpman, Melis Sökmen, Sinan Akçıl gibi sanatçılarla sahne almıştır. Türk Armoni Yıldızları Orkestrası; Ankara, İstanbul, İzmir, Muğla, Kırıkkale, Zonguldak, Samsun, Amasya, Kayseri, Konya, Erzurum, Diyarbakır, Elâzığ gibi pek çok şehirde halk ve üniversite konserleri vermiştir. 16., 21., 22., ve 24. Ankara Caz, Afyonkarahisar Caz, Başkent Kültür Yolu Festivallerinde yer alan orkestra Türk askerinin de görev gücünde yer aldığı: Bosna Hersek EUFOR (European Union Forces), Kosova KFOR (Kosovo Force) ve Afganistan ISAF (International Security Assistance Force) uluslararası askeri birliklerinde konserler vermiştir. Ayrıca Bosna Hersek Ayvaz Dede Şenlikleri münasebetiyle konserler ve Kosova'da çeşitli halk konserleri vermiştir. Orkestra 2024 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin 100. Yıl Kutlamaları çerçevesinde Zagreb Büyükelçiliği davetlisi olarak Hırvatistan'a gitmiş ve burada Hırvatistan askerî caz orkestrası ile müşterek konserler vermiştir. Yine aynı yıl Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nde, Cumhurbaşkanı Ersin Tatar'ında izlediği halk konserleri icra edilmiştir. Orkestranın binden fazla eser bulunan repertuarı satın alınan, aranjör ve orkestra sanatçıları tarafından yazılan eserler ile prova amaçlı icra için diğer orkestralardan alınan eserlerden oluşmaktadır. İcra edilecek faaliyetin içeriğine göre oluşturulan repertuar; rock, latin, funk, caz,

yabancı ve Türkçe pop türlerinde eser çeşitliliğine sahiptir. Yoğun caz repertuvarına sahip orkestranın son dönemlerdeki konserleri incelendiğinde ise genellikle pop ve rock türünden eserler seçildiği görülmektedir. Orkestra kadrosu; 4 trompet, kornet, büğülü, 3 tenor trombon, bas trombon, 2 alto saksafon, 2 tenor saksafon, bariton saksafon, tuba, elektrik bas, elektrik gitar ve 3 perküsyondan oluşmaktadır. Bunun yanında 2021 yılına kadar orkestra içinde bulunan aranjör ve tonmayster kadroları Armoni Mızıkası Komutanlığı içerisinde farklı bir birime devir edilmiştir.



Fotoğraf 13. Melis Sökmen-TÜRKAY Ankara caz festivali konseri (Yusuf Adıbelli kişisel arşivi).

Her üç kuvvet orkestra sanatçılarının büyük çoğunluğu caz müziği ile ilgili formal bir eğitime sahip değildir. Genellikle kendi gayretleri, özel kurslar ve özellikle orkestra içi dinamikler ile caz icrası üzerine tecrübe edinmişlerdir. Yine kendi gayretleriyle enstrümanları ile ilgili caz bölümü lisans programından mezun askerî sanatçılar her üç orkestrada da yer almaktadır. Bununla beraber ihtisas alanını genişleterek farklı birkaç alanda ileri seviyelere çıkmış sanatçılar da bulunmaktadır. Örneğin, Bando Başçavuş Onur Gökyılmaz Türk Armoni Yıldızları Orkestrasına saksafon sanatçısı olarak başlamış daha sonra elektrik basa geçmiştir. Repertuvar gelişimi için aranje çalışmaları da yapan Gökyılmaz aynı zamanda Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Caz

Anasanat Dalından Kontrbas eğitimi alarak mezun olmuştur. Türk Armoni Yıldızları Orkestrasına trombon sanatçısı olarak başlayıp ardından piyanoya geçen Bando Kıdemli Üstçavuş Mehmet İzzettin Karcıoğlu ise Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Kompozisyon Bölümü mezunudur. Her üç orkestrada da yer alan elektrik gitar, bas gitar, piyano gibi enstrümanlar ile tonmaysterlik ve ses kayıt işleri bando astsubaylarının kendi özel çabaları ve uğraşlarıyla yürütülen alanlardır. Türk Silahlı Kuvvetlerinde caz orkestraları özel ihtisas alanı olarak gözükmeyişinden, orkestrada ve üniversitelerde eğitim alarak kendini geliştiren, yıllarca caz orkestrasında sanatçı olarak çalışan askerî müzisyenler bir süre sonra başka birliklere tayin olmaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada, Türk Silahlı Kuvvetleri bünyesinde faaliyet gösteren askerî caz orkestralarının tarihsel ve günümüzdeki durumu incelenmiştir. Araştırmada veri toplama aracı olarak yarı görüşme ve doküman incelemesi teknikleri kullanılmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme formu ile yürütülen görüşmeler, Türk Silahlı Kuvvetleri bünyesindeki caz orkestralarında enstrüman sanatçısı ve şef olarak çalışmış yedi kişi ile gerçekleştirilmiştir. Kişisel arşivler, repertuvar, literatür taraması ile elde edilen belgeler ile görüşmelerden elde edilen veriler araştırma bulgularını oluşturmuştur.

Türk Silahlı Kuvvetlerinde resmî ilk caz orkestrası 1961 yılında Hava Kuvvetlerinde kurulmuştur. Cazın Kartalları isimli orkestradan sonra 2006 yılında Kara Kuvvetleri bünyesinde Türk Armoni Yıldızları ve 2008 yılında ise Deniz Kuvvetlerinde Deniz Yıldızları caz orkestraları kurulmuştur. Özel atamaların yapıldığı bu orkestraların haricinde caz orkestraları uzun süredir askerî kurumlar içerisinde varlığını sürdürmektedir. Caz orkestraları ile ilgili ilk çalışmalar Deniz Kuvvetleri içerisinde gerçekleşmiştir. Türkiye’de caz müziği ile ilgili ilk temaslar da 1920’lerde İstanbul’a demirleyen Amerikan donanması ile başlamıştır. Uluslararası temasların daha önce başladığı Deniz Kuvvetlerinde dünyada popülerleşmeye başlayan caz müziği ve orkestraları ile tanışma da önce olmuştur. Gemilerde bulunan askerî bando sanatçılarından caz orkestraları kurulmuştur. Büyük caz orkestralarının (Big Band) ve caz müziğinin zirve yaptığı ve bu tarzın askerî orkestralarda da popüler olmasının ardından ilk resmî askerî caz orkestrası ise Hava Kuvvetleri bünyesinde kurulmuştur. Televizyon ve radyo programları yapan yurt içi ve yurt dışında konserler veren orkestra oldukça başarılı olmuştur. Bu durum askerî bandolar içinde bu tarz orkestralar

kurulmasına sebebiyet vermiştir. Kara ve Deniz Kuvvetleri bandolarında benzer orkestralar kurularak Türkiye'nin her yerinde konserler verilmiştir.

Kuvvet Komutanlıkları bünyesinde kurulan ve orkestralar özelinde özel atamaların yapıldığı Cazın Kartalları, Türk Armoni Yıldızları ve Deniz Yıldızları orkestraları caz festivallerinin vazgeçilmezi haline gelmişlerdir. Ülke içinde ve yurt dışında başarılı konserler veren askerî orkestralar bakır ve tahta üflemeli çalgıların bu yoğunlukta yer aldığı en önemli orkestralardan olmuşlardır. Özellikle asker olmaları ve maddi beklentileri olmamaları sayesinde Türkiye'nin hemen hemen her yerinde bu orkestraların ve müziğinin tanıtımında önemli rol oynamışlardır. Yurt dışı faaliyetleri ile de Türk Silahlı Kuvvetlerinin tanıtımı ve prestijine, bünyelerindeki aranjörler ile orkestra repertuvarlarına Türk eserlerinin girmesine ve iç dinamikleri sebebiyle Türk enstrüman sanatçılarının gelişmesine katkılar sağlamaktadırlar.

Askerî caz orkestralarının gelişimi ve devamlılığı için, askerî müzisyen kaynağı olan Bando Meslek Yüksek Okulunda caz müziği ve icrası ile ilgili eğitimler verilmesi, bu orkestralara dahil olmak isteyen personelin caz lisans programlarında öğrenim görmesinin teşvik edilmesi, özellikle Türk caz müziğine katkı sağlayacak beste ve aranje çalışmaları yapmaları konusunda personelin teşvik edilmesi önerilmektedir. Türk Silahlı Kuvvetlerinde yer alan orkestraların devamlılığı ve gelişimi açısından caz orkestralarının özel ihtisas alanı olarak belirlenmesi ve bu ihtisasa sahip personelin orkestralarda istihdam edilmesi ayrıca önerilmektedir.

KAYNAKLAR

- Adorno, T. W. (2007). *Kültür endüstrisi kültür yönetimi*. N. Ülner, M. Tüzel, & E. Gen (Çev.). İletişim Yayıncılık.
- Adorno, T. W., & Daniel, J. O. (1989). On jazz. *Discourse*, 12(1), 45–69.
- Akman, F. (2021). Halit Recep Arman'ın yaşamı ve Türk askerî müziğine katkıları. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 9(1), 2595–2632. <https://doi.org/10.12975/rastmd.2021919>
- Aktüze, İ. (2010). *Müziği anlamak ansiklopedik müzik sözlüğü*. Pan Yayıncılık.
- Akyürek, M. C. (2024). *BAÜN'de finaller öncesi moral konseri*. Erişim adresi: <https://gazetemerhaba.com/baunde-finaller-oncesi-moral-konseri/> Erişim tarihi: 21.08.2024.
- Anadolu Ajansı. (2024). *Erzurum'da askeri bando 30 Ağustos Zafer Bayramı'na özel konser verdi*. Erişim adresi: <https://www.haberturk.com/erzurum-haberleri/35514199-erzurumda-askeri-bando-30-agustos-zafer-bayramina-ozel-konser-verdi> Erişim tarihi: 22.09.2024.

- Apel, W. (1974). *Harvard dictionary of music* (Second ed.). Harvard University Press.
- Arman, H. R. (1958). *Tarihte bahriye mızıkaları*. Deniz Kuvvetleri Kumandanlığı Meslek Kitapları.
- Arnold, B. (1993). *Music and war a research and information guid*. Garland Publishing.
- Arslan, M. M. (1992). *1890 Ertuğrul faciası. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi)*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Aykent, C. (2021). Ulus'tan Çankaya'ya alışılmadık sesler: Ankara'nın caz serüveni (1940-1980). *Journal of Ankara Studies*, 9, 187–208.
- Baba, O. (2013). Türk Hava Kuvvetleri'nde geleneğin icadı ve kurumsal bir kültür aracı olarak caz müziği. *E-Journal of New World Sciences Academy*, 8(1), 82–89.
- Bateson, C. V. (2019). Music and war. In K. Roy (Ed.), *Military History*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/obo/9780199791279-0188>
- Benli, S. (1998, May 11). İşte final işte gençlik. Erişim adresi: <https://gazetearsivi.milliyet.com.tr/liste?tarih=1998.05.11> Erişim tarihi: 22.09.2024.
- Berendt, J. E. (1978). Introduction. In J. E. Berendt (Ed.), *The Story of Jazz: From New Orleans to Rock Jazz* (pp. 1–7). Barrie & Jenkins.
- Berendt, J. E., & Huesmann, G. (2009). *The Jazz Book From Ragtime to the 21st Century*. Lawrence Hill Books.
- Çağlak, E., & Filiz, S. (2018). Türk devlet geleneğinde askeri müzik ve askeri müzik eğitimi. *Sahne ve Müzik Eğitim– Araştırma e-Dergisi*, 7, 29–56.
- Çaykırın, G., & Ürün, T. (2022). Hatıratlara göre millî mücadele döneminde askerî bando faaliyetleri (1919-1922). *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 10(33), 251–265. <https://doi.org/https://doi.org/10.33692/avrasyad.1220391>
- Çokamay, B. (2019). Senfonik müziği bando müziğine uyarlama (transkripsiyon) ve orkestralama (orkestrasyon) teknikleri üzerine bir inceleme. H. Yücel & S. T. Oter (Ed.), *Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler I* içinde (s.169-186), Eğitim Yayınevi.
- Die Big Band der Bundeswehr. (t.y.). *Die Big Band der Bundeswehr*. Erişim adresi: <https://www.bigband-bw.de/die-big-band> Erişim tarihi: 15.09.2024.
- Dilber, M. C., & Karabaşoğlu, C. (2023). Mehterhâne-i Hümayun'dan Müzikâ-yı Hümayun'a Osmanlı müzik kurumlarında batılılaşma temâyülü. *Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(1), 461-478. <https://doi.org/10.30561/sinopusd.1282026>
- Essen, R. V. (1978). New Orleans. In J. E. Berendt (Ed.), *The Story of Jazz: From New Orleans to Rock Jazz* (s. 12–27). Barrie & Jenkins.

- Gazimihal, M. R. (1955). *Türk askeri muzikaları tarihi*. Maarif Basımevi.
- Gioia, T. (1998). *The history of jazz*. Oxford University Press.
- Hürriyet (2020, 14 Aralık). Erkut Taçkın kimdir, kaç yaşında? Erişim adresi: <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/magazin/erkut-tackin-kimdir-kac-yasinda-iste-erkut-tackinin-hayatiyla-ilgili-bilgiler-41688392> Erişim tarihi: 11.09.2024
- Kara, A. E. (2003). *İkinci Dünya Savaşı'na kadar Türk Donanması ve donanma'nın dış politikadaki yeri. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi)*. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kaya, E. E. (2012). Türk ordu geleneğinde askeri müzik olgusu. *İdil Sanat Dergisi*, 1(3), 93–105. <https://doi.org/10.7816/idil-01-03-06>
- Kocaeli Üniversitesi (2006, 8 Aralık). *Donanma Komutanlığı Bandosu'yla coştuk*. Erişim adresi: <http://bhi.kocaeli.edu.tr/aralik06.htm> Erişim tarihi: 22.09.2024.
- Leslie, P. L., & Skipper, J. K. (1993). Big bands and big band music: Embedded popular culture. *Popular Music and Society*, 17(1), 23–36. <https://doi.org/10.1080/03007769308591503>
- Lund, H. (2020). Decolonizing Turkish pop music historiography. Erişim adresi: https://www.researchgate.net/publication/340607051_Decolonizing_Turkish_Pop_Music_Historiography_Anatolian_Rock_Studies_as_an_Example Erişim tarihi: 14.09.2024.
- McCarthy, J. (2020). *From the vault: Benny Goodman at Robin Hood Dell*. Erişim adresi: <https://manncenter.org/vault-goodman> Erişim tarihi: 12.09.2024.
- McCuen, J. M. (1967). *A history of bands in the United States Navy*. University of Maryland.
- Morgenstern, D. (1978). Swing. In J.-E. Berendt (Ed.), *The Story of Jazz: From New Orleans to Rock Jazz* (s. 58–79). Barrie & Jenkins.
- Millî Savunma Bakanlığı (t.y.). *Armoni Müzikası Komutanlığı*. Erişim adresi: <https://www.msb.gov.tr/YonetimHizmetleri/icerik/armoni-mizikasi-komutanligi> Erişim tarihi: 11.09.2024.
- National Museum of the United States Air Force (t.y.). *Maj. Glenn Miller Army Air Force Band*. Erişim adresi: <https://www.nationalmuseum.af.mil/Visit/Museum-Exhibits/Fact-Sheets/Display/Article/196150/maj-glenn-miller-army-air-force-band/> Erişim tarihi: 12.09.2024.
- Osgood, H. (1926). *So this is jazz*. Little Brown.
- Philipps, D. (2016, 1 Temmuz). Military is asked to march to a less expensive tune. *New York Times*. Erişim adresi: <https://www.nytimes.com/2016/07/02/us/military-bands-budget.html> Erişim tarihi: 12.09.2024.

- Rice, E. (1999). Representations of Janissary music (Mehter) as musical exoticism in western compositions, 1670–1824. *Journal of Musicological Research*, 19(1), 41–88. <https://doi.org/10.1080/01411899908574768>
- Say, A. (2005). Ragtime. *Müzik Ansiklopedisi Cilt 3* içinde (s. 111). Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Spragg, D. (2017). *Glenn Miller declassified*. Potomac Books.
- Tansu, F. (2019). Ottoman elites and their musics: Music and music-making in the nineteenth-century Istanbul. *Musicology Today: Journal of the National University of Music Buchares*, 10(3), 200–209.
- Tekin, E. (2019). Askeri bando geleneğinde yetişen mümtaz bir asker besteci: Bando Kıdemli Başçavuş Metin Yılmaz. H. Yücel & S. T. Oter (Ed.), *Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler III* içinde (s. 347–366). Eğitim Yayınevi.
- Tekin, E., & Doğrusöz, N. (2018). Yirminci yüzyılda kültürel bellek ve geleneğin yeniden ihyası bağlamında Mehterhâne-i Hâkânî. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(65), 317–336.
- Uyar, Y. M. (2009). *Türkiye’de caz: Kültürel anlamları ve yerelleşme süreci. (Yayımlanmamış doktora tezi)*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ürün, T., & Zahal, O. (2024). Late Ottoman Empire reforms: the musical policies of Sultan Mahmud II. *International Journal of Cultural Policy*, 1–14. <https://doi.org/10.1080/10286632.2024.2366973>
- Ward-Steinman, P. M. (2003). Musical training and compensation in the big band era: A case study of Madura’s danceland from 1930-1950. *Journal of Historical Research in Music Education*, 24(2), 164–177.
- Yağar, F., & Dökme, S. (2018). Niteliksel araştırmaların planlanması: Araştırma soruları, örneklem seçimi, geçerlik ve güvenilirlik. *Gazi Sağlık Bilimleri Dergisi*, 3(3), 1–9.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (12. baskı). Seçkin.
- Yulsman, J. (1976). *The complete history of the big bands*. Dee & Zee.

EXTENDED ABSTRACT

Music has been an integral part of the army since ancient times (Arnold, 1993). From the transmission of orders in war, military maneuvers, advances, and retreats to the organization of barracks life, musical instruments, and music have been used as functional elements of the army. In Turkish tradition, military music institutions with distinct characteristics have existed since

before the Common Era. During the Ottoman Empire, Turkish military music institutions started to be called 'Mehter', which was recognized by the whole world (Tekin & Doğrusöz, 2018). The Mehter, a symbol of the Turkish army's power, served as a musical institution representing authority in peacetime while supporting the military on the battlefield (Kaya, 2012).

The Mehter existed until 1826, when it was disbanded as part of military reform efforts. A new military music institution compatible with the new army was needed and for this reason, Muzika-i Hümayun was established (Gazimihal, 1955). Equipped with new instruments and a new approach to music, the Muzika-i Hümayun brought significant changes not only to military music but also to the general perception of music.

Military bands are undoubtedly primarily remembered for their marches. Anthems that will raise national feelings, and instill unity and pride constitute the musical presence of military bands. Turkish military bands, founded in 1826 and carrying an uninterrupted heritage of nearly 200 years, have performed various musical genres since their inception. When we look at the world in general, it is seen that various orchestras have been established in military music institutions together with bands, especially orchestras that can perform music styles that will contribute to the development of public cooperation and at the same time contribute to the motivation of soldiers.

Orchestras consisting of instruments such as brass, saxophones, bass, piano, and drums, usually with at least ten members, are called Big Bands (Leslie and Skipper, 1993). It is no surprise that jazz orchestras and jazz music, which gained immense popularity between 1935 and 1946, would attract the interest of military bands composed of wind instrumentalists. It is natural for military music institutions to be pioneers in jazz music and jazz orchestras, as was the case with polyphonic music (Ürün & Zahal, 2024), which first started with military orchestras in Ottoman times. A review of the literature reveals that there are various studies on military bands (Çağlak & Filiz, 2018; Çaykırın & Ürün, 2022), Mehter (Rice, 1999), and military composers (Akman, 2021; Tekin, 2019). In the case of military jazz orchestras, it has been observed that there is a study conducted on an orchestra (Baba, 2013), and in general, studies in this field are limited. When military music is mentioned, the first thing that comes to mind is undoubtedly military bands playing marches. Along with this situation, military jazz orchestras performing jazz music have been operating for a long time, as in the world. The subject of this study is to reveal the status of military jazz orchestras within the Turkish Armed Forces in the historical process and today. In

this context, the establishment processes, repertoires, and concerts of the orchestras will be examined.

In the study conducted with a qualitative research approach, interview and document analysis data collection techniques were used. Interviews were conducted with a semi-structured interview form. The semi-structured interview form was prepared by taking the opinions of two experts from the fields of history and music history. Repertoires, personal archives, documents obtained through literature review, and data obtained from interviews were analyzed in line with the research purpose.

Although the official establishment of an official jazz orchestra in the Turkish Armed Forces took place in 1961 within the Air Force, the use of jazz orchestras, where jazz music of the period was performed, started much earlier in the Navy. The duties of the Navy bands on board ships include flag raising and lowering, various welcome and farewell ceremonies, ship concerts, and performing lounge music at gatherings such as balls and banquets. From the 1920s onwards, the bands on ships have served as jazz orchestras in concerts and celebrations.

The first big band formation in the Navy started in 1986 at the Navy Band in Ankara. The Naval Forces Command Big Band Show Orchestra gave many concerts and received acclaim. They also recorded an album of concert recordings. Similarly, in other bands of the Navy, jazz orchestras were formed with the personnel in the band and gave concerts.

The Naval Forces Stars Jazz Orchestra was established in 2008, also in Ankara, within the Naval Forces Command. The name of the orchestra was later changed to the Navy Stars Jazz Orchestra. The orchestra continued to perform continuously from the day it was founded until 2024 and gave its first concert at the Ankara Jazz Festival. Additionally, the orchestra participated in festivals such as Bodrum Jazz, Mersin International Music, METU Jazz, Başkent Culture Road, as well as university and public concerts during national holiday celebrations. The Navy Stars has also organized concerts and events abroad in countries such as Egypt, Tunisia, Spain, Italy, Albania, Bosnia and Herzegovina, Montenegro, Croatia, and Romania. They have given joint concerts with famous artists of our country such as Ömür Göksel, Sibel Köse, and Hüsni Şenlendirici.

Within the Turkish Armed Forces, a big band similar to its Western counterparts was first established within the Air Force Command. Their repertoire includes famous jazz works as well as folk songs and popular music arrangements.

The Eagles of Jazz have performed concerts in numerous countries, including Germany, France, Belgium, Italy, the Czech Republic, Bosnia and Herzegovina, Kazakhstan, Hungary, Romania, Bulgaria, and England. Since the day it was founded, it has made a name for itself many times with radio and television programs. In addition to the Ankara Jazz Festival, where it has given the opening concert many times, it has won the appreciation of local and foreign audiences at important festivals such as Izmir Jazz, METU Jazz, Mersin International Music Festival, Troy Culture Road, Başkent Culture Road.

The Eagles of Jazz Orchestra has participated in joint projects with important artists such as İlham Gencer, Önder Foçan, Aydın Kahya, Fatih Erkoç, Jülide Özçelik, Meltem Ege, Neşet Ruacan, Sibel Köse, Yıldız İbrahimova and Zuhâl Olcay.

The establishment of an official jazz orchestra in the Army took place in 2006. The orchestra named TÜRKAY had its mobile stage. The orchestra took part in the Ankara Jazz, Afyonkarahisar Jazz, and Başkent Culture Road Festivals, where Turkish soldiers also took part in the task force: Bosnia and Herzegovina EUFOR (European Union Forces), Kosovo KFOR (Kosovo Force) and Afghanistan ISAF (International Security Assistance Force).

For the development and continuity of military jazz orchestras, it is recommended to provide training on jazz music and performance at the Band Vocational High School, which is the source of military musicians, to encourage the personnel who want to be included in these orchestras to study in jazz undergraduate programs, and to encourage the personnel to compose and arrange works that will contribute to Turkish jazz music. For the continuity and development of the orchestras in the Turkish Armed Forces, it is also recommended that jazz orchestras be designated as a specialization area and that personnel with this specialization be employed in orchestras.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 02.10.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 31.10.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1560216>
e-ISSN : 2792-0178

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

İŞLEVSELÇİLİK BAĞLAMINDA ÂŞIK VEYSEL'İN TÜRKÜLERİ VE MÜZİKAL ANALİZLERİ

DEMİRÇE ALTINTAŞ, Pelin¹

ÖZ

Yaşadığı dönemin önemli halk ozanlarından olan Âşık Veysel, sadece bir ozan değil, aynı zamanda derin bir duygusal dünyanın ve toplumsal bilincin de aynasıdır. Yaşamının her anını türkülerine yansıtarak geleceğe eşsiz bir miras bırakmıştır. Türkülerinde; yaşamı boyunca kendi başına gelen ya da toplumu ilgilendiren konuları işleyen Veysel özellikle, aşk, fedakârlık, saygı, doğa ve tanrı gibi konuların yanında kültürel değerlerin de yer aldığı pek çok evrensel konuya değinmektedir. Çalışmada bu türkülerin müzikal incelemelerinin yanı sıra işlevsel açıdan değerlendirilmesi de amaçlanmıştır. Evrenini Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Repertuarında bulunan Veysel'in türkülerinin oluşturduğu çalışmanın örneklemini; sık icra edildiği düşünülen on türkü oluşturmaktadır. Doküman analizi yönteminin kullanıldığı çalışmada, türkülerin içeriklerinin yorumlanması betimsel analiz yöntemiyle yapılmıştır. Ayrıca türkülerin form yapılarının incelenmesi için form-biçim analizi kullanılmıştır. Çalışma; türkülerin, müziğin işlevsel yapısını çözümlenmede kullanılması ve bulguların bilim camiasıyla paylaşılması açısından önemlidir.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Anadolu Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü, paltintas@anadolu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-0938-4624>.

Seçilen türküler söylenme amacına göre hem William Bascom'un folklorun dört işlevi hem de müzikal olarak değerlendirilmiştir. Sonuç olarak Âşık Veysel'in; toplumun yaşadığı duyguları, toplumsal değerleri, geçmişini ve kimliğini türküleriyle ifade ettiği ve bu şekilde aynı zamanda toplumun ortak hafızasını ve kültürel bağlarını koruyup türkülerin aracılığıyla toplum üyeleri arasında birliği sağladığı, hatırlanması ve unutulmaması gereken önemli toplumsal değerleri, bilgileri, yeni nesillere türküler aracılığıyla ilettiği saptanmıştır. Dolayısıyla Âşık Veysel'in türkülerinin Bascom'un folklorun dört işlevi bakımından değerlendirilebileceği görülmüştür. Veysel'in türkülerini yaratırken özellikle lirik bir söylemi ve Hüseyini makamı özelliği gösteren ezgi dizisini, 2 ve 4 zamanlı usulleri kullandığı saptanmıştır. Ses genişliği açısından ise; 8 ses aralığını kullanmayı tercih ettiği saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: William Bascom, işlevselcilik, Türk Halk müziği, âşıklık geleneği, Âşık Veysel.

FUNCTIONALISM PERSPECTIVE: ÂŞIK VEYSEL'S SONGS AND MUSICAL ANALYSES

ABSTRACT

Âşık Veysel, one of the most important folk poets of his time, is not only a poet but also a reflection of a profound emotional world and social consciousness. He has left us a unique legacy by capturing every moment of his life in his folk songs. In his songs, Veysel addresses a variety of universal themes, particularly focusing on love, sacrifice, respect, nature, and God, as well as many societal and cultural values that concern the community. This study aims to analyze these folk songs musically and to evaluate them from a functional perspective. The sample for this work consists of ten folk songs by Veysel that are believed to be the most frequently performed, drawn from the TRT repertoire. A document analysis method was employed, utilizing descriptive analysis to interpret the content of the folk songs. Additionally, form and structure analysis was used to examine the formal compositions of the songs. This study is significant for analyzing the functional structure of the music and sharing findings with the academic community. The selected folk songs were evaluated both in terms of their purpose and according to William Bascom's four functions of folklore, as well as musically. As a result, it was determined that Veysel expresses the emotions and social values experienced by himself and society through his folk songs, thereby preserving the collective memory and cultural ties of the community. Through his songs, he conveys important

societal values and knowledge that should be remembered and not forgotten by future generations. Thus, it has been observed that Âşık Veysel's folk songs can be evaluated in terms of Bascom's four functions of folklore. It has been determined that Veysel used a lyrical discourse and a melody line that shows the characteristics of the Hüseyni maqam, and 2 and 4 time rhythms while creating her folk songs. In terms of vocal range, it was determined that he preferred to use an eight-note range.

Keywords: William Bascom, functionalism, Turkish Folk music, âşık tradition, Âşık Veysel.

GİRİŞ

Müzik; insanların kendini ifade etme biçimi olarak sıkça tercih edilmiş ve bu doğrultuda da tanımlanmıştır. İnsanların düşüncelerini bazen sözler bazen de sözleri ezgilendirmesi ile karşılık bulan duygular, çoğu zaman insanı rahatlatmış ve huzurunu sağlamıştır. Âşıklar da aynı şekilde kendi içinde buldukları duygu durumlarını çoğu zaman da toplumun içinde bulunduğu coşku, sevinç ve acıları dile getirmek adına türküler yakmışlardır. Kültürel bir kimlik olarak karşımıza çıkan âşıklar; aktarım sürecinde çok önemli bir yere sahiptir. Köy köy, şehir şehir dolaşarak hikayeler anlatıp, türkülerini söylerken aynı zamanda bu hikâye ve ezgilerin kuşaktan kuşağa aktarılmasını da sağlamışlardır. Sivas'ın Sivrialan köyünde dünyaya gelen Âşık Veysel de bu misyonu üstlenmiş, öncesinde kendisinin ifadesiyle usta mallarını söylemiş, sonrasında kendi şiir ve ezgilerini yaratmaya başlamıştır.

Âşık Veysel'in en çok icra edildiği düşünülen on eseri seçilerek işlevsel açıdan değerlendirilmesi amaçlanan bu çalışma da öncelikle işlev ve işlevselcilik ile ilgili tanımları belirtmek gerekmektedir. İşlev: Bir nesne ya da kişinin bulunduğu konumda üstlendiği görev olarak tanımlanmaktadır (Kaplan, 2013: 108).

İşlevselcilik; olay ya da olgunun metne dayalı yapısıyla birlikte anlatma ve dinleme eylemleri sırasında ve sonrasında oluşan tepkilerin, sosyo-kültürel ve fiziki koşulların bütünlüğündeki bağlamına öncelik veren bir yaklaşımdır (Çobanoğlu, 1999: 133).

Aynı zamanda Kaplan (2013) işlevselci bakış açısıyla ilgili olarak, müziği bir toplumun kültürel yapısındaki rolü üzerinden incelediğini ve bu rolün toplumun genel işleyişine nasıl katkı sağladığı sorusuna odaklandığını belirtmektedir (s. 108-109).

Belirlenen türküler söylenme amacına göre William Bascom'un folklorun dört işlevi açısından değerlendirilmesi amaçlanmıştır. William Bascom'un folklorun işlevlerine ilişkin bu teorileri,

folklor araştırmalarında önemli bir yere sahiptir. Türk halk müziği de folklorun önemli alanlarından biri olması sebebiyle folklorun toplumlar için taşıdığı anlamı ve önemi anlamamıza yardımcı olmaktadır.

Örneklemler olarak alınan türkülerin biçim yapıları incelenirken bazı yöntemler geliştirilmiş ve yöntem kısmında detaylı olarak anlatılmıştır. Çalışmanın müzikal yapı incelemeleri için seçilen türkülerin ezgi yapıları da ezgi kümeleri dikkate alınarak incelenmiş, yapılan tespitler ise ezgi kümelerinin, “gösterdikleri makamsal özellikler” bağlamında değerlendirilmiştir. Türkü yakıcılar² da içinde buldukları duygu durumunu belleklerinden geri çağırarak ses dizilerinin üzerine dile getirmek istedikleri sözleri döşemektedirler. Dolayısıyla burada sözün önemi de ortaya çıkmaktadır. İnsanların en güçlü iletişim araçlarından biri sözdür. Türkülerin sözleriyle, yıllar önce yakıcının hangi duyguları yaşadığı, neler anlatmak istediği anlaşılabilir. Söz ve ezgi ilişkisi bu anlamda önem arz etmektedir. Bazen sözleri yakılan ezgiye uydurmak için bağlantı kısımları eklenmektedir. Tanrıkorur (2016) bağlantıyla ilgili; “Klasik musikimizdeki ‘nakarat’ın adı halk musikimizde ‘kavuştak’, ‘terennüm’ün adı ise ‘bağlantı’dır (s. 195) açıklamalarında bulunmaktadır. Yine Tanrıkorur (2016) terennüm ile ilgili;

“Türk musikisinin çoğunlukla büyük formulu söz eserlerinde bestecilerin, güftenin anlam gücünden faydalanmaksızın da melodi yaratmadaki hünerlerini göstermek amacıyla güfteye ilave olarak düşünüp besteledikleri, çoğunlukla güftenin vezine ama mutlaka usulün darblarına uygun kelime, mısra, beyit veya daha uzun söz gruplarıyla, kendi aralarında tam veya yarım kafiyeli ritmik hecelerden oluşan, en az güfte kadar önemli bir süs unsurudur” (s. 172-173)

açıklamasını yaparken Duygulu (2014) ise; Türk Halk Müziği’nde terennüm yerine kullanılan bağlantıyla ilgili olarak;

“Sözlü ezgilerin ana bentleri dışında kalan, kısa veya uzun söz kalıplarından oluşan güfte bölümü. Bağlantı kısmı bir türkünün asıl sözlerinin tamamlayıcı birimi gibidir. Birçok sözlü ezgi ana bendin sözlerinden çok bağlantıda geçen sözlerle hatırlanır. Bağlantının sözleri kadar ezgi karakteri de yalın ve akıcı olur. Bu bakımdan müzikal anlamı ve ezgisel formu belirleyen bir role sahiptir (s. 71)

tanımlamasını yapmaktadır.

Yapılan literatür taramalarında genellikle Âşık Veysel’le ilgili; halk edebiyatı, halk kültürü ve halk bilim alanlarında çalışmalar yapıldığı ve bu çalışmaların büyük çoğunluğunun Veysel’in hayatını, felsefesini, şiirlerini ve sazını ele aldıkları görülmektedir. Bu makale konusuyla dolaylı olarak ilgili olan çalışmalardan örnek vermek gerekirse; Şakalar ve Gürel (2023) tarafından, Türk Müziği Dergisinde yayınlanan “Âşık Veysel Türkülerindeki Sözlerin Ses Eğitimi Bağlamında Müzikal

² Türkü Yakıcı: Doğaçlama türkü yakan kişi. Çeşitli yerel kültür öğelerini şiir, deyiş, ses, ritim, çalgı vs. bir araya getirerek yeni bir ürün ortaya koyan kişi

İfade Odaklı Analizi” adlı makalede Âşık Veysel'in 6 türküsünün metinsel yapısını ifade ve değerler açısından çözümlemesi yapılmış ve sonuç olarak; Âşık Veysel'in türkülerinde çoğunlukla sevgi, aşk, hoşgörü, sadakat, arayış, hayranlık gibi duygu ifadelerine yer verildiği saptanmış ve bu ifadelerin ses eğitiminde nasıl ele alınması gerektiğiyle ilgili sonuçlar yazılarak öneriler geliştirilmiştir. Bir diğer çalışmada; Turhan ve Kova (2012) tarafından Eğitim ve İnsani Bilimler Dergisinde yayınlanan “*Değerler Eğitimi Açısından Türk Halk Müziği ve Halk Ozanları: Neşet Ertaş, Âşık Mahsuni Şerif, Âşık Veysel ve Özay Gönlüm Bağlamında Bir İnceleme*” adlı makaledir. Bu çalışmada, Neşet Ertaş, Mahzuni Şerif, Âşık Veysel ve Özay Gönlüm gibi önemli halk ozanlarının eserleri üzerinden Türk Halk Müziği'nin değerler eğitimine katkısı incelenmiştir. Çalışma, halk müziğinin doğruluk, dürüstlük ve sevgi gibi temel değerleri içerdiğini ve bu sayede değerler eğitiminde kullanılabileceğini ortaya koymuştur. Bir diğer araştırma ise Korkmaz Yaylagül ve Kurtaslan (2022) tarafından, Folklor Akademi dergisinde yayınlanan “*Halk Kültüründe Ömür Söylemi: Âşık Veysel Türküleri Örneği*” adlı makalede; Âşık Veysel'in türkülerinin hem sözleri hem de müzikal yapısı incelenerek, Anadolu insanının yaşam ve ölüm anlayışı üzerine ışık tutulması amaçlanmıştır. Veysel'in türkülerinde ömür söylemiyle ilgili toplumsal ve kültürel izlerin olduğu tespit edilmiştir. Müzikal analizler sonucunda, türkülerinde dört farklı usulün kullanıldığı ve lirik bir ifade biçiminin hâkim olduğu belirlenmiştir. Ayverdi (2016) Misalli Büyük Türkçe Sözlükte; lirik tanımını, “*Coşkun, duygu dolu, şahsî duyguları içli bir biçimde dile getiren*” olarak aktarmaktadır (s. 745).

“Halk musikimizin söz unsuruna gelince, bu da, dini-metafizik ve lirik kavramlar kadar, tabiatla kucak kucağa bir kır hayatının her türlü konusunu da en zengin şekilde işleyen halk edebiyatımıza dayalıdır. Bu edebiyatta ve onunla çalınıp söylenen musikide -orijinal folklor ürünlerinin tümünde olduğu gibi- mısralarla, klasik edebiyatın deyim ve mazmunları iç içe bulunur halk edebiyatımızda. Bu edebiyatın formları içinde dile getirilen lirik duygularla, klasik edebiyatın klasik musikimizde dile getirilmiş olan duygular arasındaki fark, sadece şekilde, şekle ait bazı önemsiz hususlardır” (Tanrıkorur, 2016: 197).

Buradaki lirik ifadesi; şahsi ve coşkun duyguların, kişisel deneyimlerle bütünleşerek hem şiir hem de besteye ifade edilmesidir ki Veysel'in de aşk, doğa, ölüm, Tanrı vb. temaları işlerken, bu temalara dair kendi iç dünyasını ve deneyimlerini lirik tanımına uygun bir dille ifade ettiği görülmektedir. “Güzelliğin On Par’etmez” türküsünde aşk temasını işleyen Veysel'in aşkın maddi güzelliklerle ölçülemeyeceğini, “Kara Toprak” türküsünde toprağı bir dosta benzeterek doğaya ve toprağa olan sevgisini yansıttığını, “Uzun İnce Bir Yoldayım” türküsünde hayat-ölüm temasını işleyerek, hayatın geçici olduğunu ve kendi iç yaşamındaki; bazen duygusal çatışmaları bazen de kabullenışı lirik bir dille ifade etmektedir. Bu örneklerde de görüldüğü gibi, Âşık Veysel'in şiirleri,

sadece dış dünyayı betimlemekle kalmaz, aynı zamanda kendi iç dünyasını, duygusal deneyimlerini ve düşüncelerini de yansıtır. Bu da onun şiirlerine lirik bir özellik kazandırır. Ayrıca Veysel'in türkülerine müzikal anlamda bakıldığında büyük çoğunluğunda bağlantı kısımlarının olduğu da görülmektedir. Bağlantı kısımlarının olması nedeniyle icra edilen eserlerin asıl sözleri tamamlayan birimler olması, bu nedenle de Türk halk müziği açısından 'türkü' olma özelliği taşıması adına önem arz etmektedir. Bu bilgiler ışığında, Âşık Veysel'in şiirlerinde lirik bir anlatımın olduğu da açıkça görülmektedir. Çalışmada seçilen Âşık Veysel türkülerini konu ve şekil bakımından incelendiğinde de lirik bir anlatımın ve bağlantı kısımlarının olduğu görülmektedir. Bu anlatıma sahip türkülerin çoğunluğunun, Türk Halk Müziği repertuvarında en çok kullanılan makam dizisi türlerinden olan Hüseyini ve aynı diziyi kullanan benzer makam dizileri olduğu ve Âşık Veysel eserlerinde de en çok kullanılan makam dizisi türünün Hüseyini olduğu ve aynı eserlerde folklorun 4 işlevinin hâkim olduğu hipotezinden hareketle bu çalışma yapılmıştır.

Âşık Veysel Şatıroğlu ve Âşıklık Geleneği

1894 yılında Sivas'ın Sivrialan köyünde dünyaya gelen Veysel; 7 yaşında suçiçeği salgını nedeniyle önce bir gözünü daha sonra geçirdiği başka bir kaza sonucu da diğer gözünü kaybetmiştir. O dönemlerde görme engelliler için özel bir eğitim imkânı bulunmaması sebebiyle okuma yazma öğrenememiş, babasının isteğiyle köylerinin imamından Kur'an-ı Kerim öğrenmeye başlamıştır. Bununla birlikte bağlama dersleri de almaya başlamıştır. Daha sonra akrabalarının kızı Esmâ hanımla evlendirmiş ve 8 yıl evli kalmıştır. Ancak Esmâ yıllar sonra Veysel'i bırakıp ve başkasıyla kaçmıştır. Öz (1994) ise; Esmâ'nın kaçışının, köyünden hiç ayrılmamış olan Veysel'in hayatında önemli bir kırılma noktası olduğunu, deli Süleyman ve Kalaycı Hüseyin'le birlikte Zara'ya yaptığı yolculuğun Veysel'in dünyasına yeni pencereler açtığını belirtmektedir. Ayrıca Kürt Kazım'la birlikte gezdiği tekke ve türbelerin, tasavvufi düşünceyi hayatına daha da yakınlaştırdığını, Zara'da tanıştığı Gülizar'la evlenmesiyle birlikte hem yeni bir hayata başladığını hem de türkülerini daha geniş kitlelere ulaştırma fırsatı bulduğunu belirtmektedir. (s. 10).

Veysel hayatta iki arzusunun gerçekleşmediğinden yakınır, biri Ata'sını görememiş olmasıdır, diğeri ise görmemesi sebebiyle askere gidememiş olmasıdır. Arkadaşlarının askere gidip kendisinin köyde kalma sebebiyle Veysel sazına daha çok sarılır. "Önce çevre köylerde kendini gösterir. Ahmet Kutsi Tecer'in 5-7 Kasım 1931 tarihinde Sivas'ta yaptığı I. Sivas Halk Şairleri Bayramına katıldıktan sonra yıldızı parlar" (Kaya, 2004: 6). Kendisi ilk Âşıklar Bayramı'na

katılana kadar sadece usta malı türküleri çalıp söyler. Âşıklar Bayramı'na katılımından sonra kendisine "Halk Şairi" belgesi verilir ve bu belgeden sonra bağının çözüldüğünü ifade eden Veysel artık Anadolu'yu gezmeye başlar. Yine Öz (1994); seferberliğin ardından başlayan yeni dönemde, Atatürk'ün fikirlerinin hayata geçirildiği Türkiye'yi Veysel'in keşfettiğini ve türkülerinde bu keşiflerini en güzel şekilde dile getirdiğini belirtmektedir (s. 11). Ardından Veysel II. Sivas ve II. Konya Âşıklar Bayramı'na katılır. Şiirlerinde sevgi, saygı, dayanışma, tabiat, özgürlük, aşk, sevgi ve eğitim gibi toplumsal ve kültürel değerlerin yanı sıra adalet ve özgürlük gibi evrensel konulardan bahseden Veysel; bazen kendi içinde bulunduğu durumları bazen de toplumun içinde bulunduğu durumları şiirlerine ardından da sazına aktarmış ve günümüzde de dilden dile söylenir olmuştur. Literatürdeki yayınlara göre Veysel'in 180 adet şiiri bulunmaktadır. Gün yüzüne çıkan ilk şiiri Gazi Mustafa Kemal Paşa için söylediği 'Türkiye'nin İhyası Hazreti Gazi' mısrasıyla başlayan ve 16 kıtadan oluşan Atatürk şiiridir ve şiir aynı zamanda 'Hakimiyet-i Milliye' gazetesinde yayınlanmıştır. Artık Âşık Veysel adıyla tanınmış; Âşıklık Geleneğinin içinde sazı ve sözüyle yer bulmuş ve hem usta malı türküleri hem de kendi yarattığı türküleri söyleyerek bu kültürü yeni nesillere aktarma görevini başarıyla tamamlamış ve Türk Halk Müziğinin önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Buradan hareketle Âşıklar;

- a) Saz çalan,
- b) İrticâlen [doğaçlama] şiir söyleyen,
- c) Atışma yapabilen,
- d) Usta- Çırak ilişkisi içinde yetişen,
- e) Bâde içtiğini belirten,
- f) Gezgin olan,
- g) Kahvehanelerde veya açık alanlarda topluluklara sesiyle-sazıyla hitap eden,
- h) Kimi zaman hikâyeler anlatan,
- i) Bir edebiyat geleneğine sahip olan veya bu özelliklerin bir bölümünü taşıyan,
- j) İçinde bulunduğu toplumun, dünya görüşünü, sanat zevkini, yaşam düzenini ve beraberinde geleneklerini yansıtan-yaşatan,
- k) Halk edebiyatı ve halk müziğinin gelecek nesillere aktarılmasında önemli rolü olan, sanatçılardır" (Çınar, 2008: 18).

Bu gelenek içinde yetişen Âşık Veysel'in de yukarıda belirtilen pek çok özelliğin kendisinde bulunduğunu söylemek mümkündür.

İşlevsel Kuram ve William Bascom'un Folklorun Dört İşlevi

Folklor ile ilgili Yönetken (2017); "halka ilişkin maddi ve manevi geleneklerin sistemli ve bilimsel bir şekilde incelenmesi" tanımlanmasını yapmaktadır (s.31). Aynı zamanda kültürel mirası oluşturan folklor; toplumun kimliğini, tarihini ve sosyal yapısını da yansıtır. Bu konuyla ilgili özellikli çalışmalar Halkbilim alanındaki işlevsel kuram çalışmalarıdır. İşlevsel Halkbilimi

Kuramı'nın ilk öncülerinden biri Frans Boas ve öğrencileridir. Çobanoğlu (2018) İşlevsel kuramla ilgili olarak, folklorik bir unsurun toplumun yapısı ve bireyin yaşamı üzerindeki rolünü anlamaya çalıştığını, bu kuram çerçevesinde, mitlerden ninnilere, türkülerden atasözlerine kadar tüm folklorik unsurların, farklı toplumlarda farklı anlamlar taşıdığı ve farklı işlevler gördüğünü vurgulamaktadır. Örneğin, bir aşk türküsünün farklı kültürlerde farklı şekillerde yorumlanabileceğini ve farklı toplumsal mesajlar verebileceğini, bu nedenle de folkloru tam anlamıyla anlayabilmek için, her bir folklorik unsurun içindeki farklı alt türleri ve bu türlerin farklı toplumdaki kullanım şekillerini incelemek gerektiğini belirtmektedir (s.262-263). İlerleyen dönemlerde William Bascom da bu kuramla ilgili, 1954 yılında "Folklorun Dört İşlevi" adlı makalesini "The Journal of American Folklore" dergisinde yayınlamıştır. Bascom, makalesinde özellikle antropolojistleri ilgilendirdiğini düşündüğü üç sorun üzerinde durur: 1. Folklorun sosyal bağlamı, 2. Folklorun kültürel bağlamı olarak adlandırabilecek kültürle folklorun ilişkisi, 3. Folklorun işlevleri (Bars, 2015: 157).

"W. Bascom makalesinde folklorun dört işlevi olduğunu belirterek bu işlevleri kısaca açıklar. Bascom'a göre eğlence folklorun en önemli işlevlerinden biridir. Çoğu gülme unsurunun altında derin anlamlar vardır. Aynı durum fantezi ve hayal için de geçerlidir. Folklorun ikinci işlevi kültürün onaylanması, ritüellerin ve kurumların doğrulanmasıdır. Örneğin, mitler ilkel kültürlerde vazgeçilmez bir işlevi yerine getirmiştir. Mitler, inançları tanımlayarak düzenler, ahlaki korur, uygulanmasını sağlar. Mitler ritüellerin etkilerini doğrular ve yol göstericiler için pratik kuralları içerir. Böylece mit, geleneği güçlendirir; başlangıçtaki olayların izini sürer; değerini artırarak inandırıcılığını artırır. Folklorun üçüncü işlevi özellikle okuma yazması olmayan kültürlerdeki eğitim işlevidir. Doğu Afrika'da Chagalar arasında Raum tarafından yapılan araştırma pedagojik bir araç olarak folklorun önemini ortaya koyar. Folklorun dördüncü işlevi ise kabul edilmiş davranış örüntülerini sürdürmektir. Davranışları, inançları geçerli kılmanın ötesinde, folklorun bazı şekilleri sosyal baskı uygulanması ve sosyal kontrol çalışması açısından önemlidir [...] Folklor gençlikte gelenekleri ve ahlaki standartları telkin etmek, yetişkinlikte uygun davrandığında ödüllendirmek, yoldan çıktığında eleştiriyile cezalandırmak, kurumlar ve âdetler sorgulandığında akılcılaştırma sağlamak, onlarla oldukları gibi yetinmeyi önermek ve günlük yaşamın zorluklarından, adaletsizliklerinden bir kaçış sağlamak için kullanılır" (Bars, 2015: 157-158)

William Bascom'un makalesinin 3. maddesinde belirttiği folklorun işlevleri;

1. İşlev: Hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme işlevi,
2. İşlev: Değerlere, toplum kurallarına ve törelere destek verme işlevi,
3. İşlev: Eğitim ve kültürün gelecek kuşaklara aktararak gelecek kuşakların eğitilmesi işlevi,
4. İşlev: Kişisel ve toplumsal baskılardan kaçıp kurtulma mekanizması olarak sıralanmaktadır.

Âşık Veysel, Türk halk müziğinin önemli temsilcilerinden biri olarak, folklorun taşıyıcısı ve yaratıcısı konumundadır. Onun türkülerinde de folklorun dört temel işlevi olan eğlendirme, eğitim, sosyalleştirme ve kültürel mirası aktarma işlevleri açıkça görülmektedir. Bu makale de Âşık

Veysel'in türkülerinin folklorun bu dört temel işlevi bağlamında nasıl değerlendirilebileceğini incelemektedir.

Yapılan tüm bu açıklamalar doğrultusunda çalışmanın alt problem soruları aşağıda belirtilmiştir.

- ✓ İncelenen Âşık Veysel türkülerinin makam ve biçim özellikleri nasıldır?
- ✓ Âşık Veysel'in türkülerini; William Bascom'un folklorun dört işlevi bakımından değerlendirmek mümkün müdür?

Çalışmanın evrenini; Âşık Veysel'in TRT repertuarında bulunan türkeleri oluşturmaktadır. Çalışma evrenini gösteren; makamsal özelliklerinde yer aldığı Tablo 2 ve Tablo 3, bulgular ve yorumlar kısmında verilmiştir. Âşık Veysel'in en çok icra edildiği düşünülen on türküsü ise çalışmanın örneklemdir. Örneklem dahilindeki eserler ise aşağıdaki tabloda verilmiştir.

No	TÜRKÜ ADI	Rept. No	KAYNAK KİŞİ	DERLEYEN
1	Ağlayalım Atatürk'e	4387	Â. Veysel ŞATIROĞLU	Plaktan Yazıldı
2	Anlatmam Derdimi Dertsiz İnsana	3061	Â. Veysel ŞATIROĞLU	Trt Müzik Dai. Bşk. Thm. Md.
3	Ben Gidersem Sazım Sen Kal Dünyada	3065	Â. Veysel ŞATIROĞLU	Trt Müzik Dai. Bşk. Thm. Md.
4	Beni Hor Görme Gardaşım	3064	Â. Veysel ŞATIROĞLU	Trt Müzik Dai. Bşk. Thm. Md.
5	Çiğdem Der Ki Ben Elâyım	297	Â. Veysel ŞATIROĞLU	Muzaffer SARISÖZEN
6	Dost Dost Diye Nicesine Sarıldım	3067	Â. Veysel ŞATIROĞLU	Trt Müzik Dai. Bşk. Thm. Md.
7	Güzelliğin On Par'etmez	3070	Â. Veysel ŞATIROĞLU	Trt Müzik Dai. Bşk. Thm. Md.
8	Kul Olayım Kalem Tutan Ellere	1735	Â. Veysel ŞATIROĞLU	Muzaffer SARISÖZEN
9	Mecnunum Leylamı Gördüm	269	Â. Veysel ŞATIROĞLU	Muzaffer SARISÖZEN
10	Uzun İnce Bir Yoldayım	2973	Â. Veysel ŞATIROĞLU	Trt Müzik Dai. Bşk. Thm. Md.

Tablo 1. Örneklem olarak alınan türküler

YÖNTEM

Çalışmanın evrenini TRT repertuarında var olan Âşık Veysel türkeleri oluşturmaktadır. Ancak bu çalışmada Âşık Veysel'in TRT repertuarında bulunan ve en çok icra edildiği düşünülen on adet türkü örneklem olarak alınmış ve doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 189). Ayrıca türkülerin biçim yapısı değerlendirmeleri Bol ve Sümbüllü'ye (2023) ait ilgili makaledeki değerlendirme yöntemi kullanılarak, ancak gerekli yerlerde halk müziği terminolojisine uyarlanarak yapılmıştır (s. 2001). Türkülerin biçim analizlerinde kullanılan **sb** saz bağlantılarını, **b** söz bağlantılarını, **m** ise şiirin her bir mısrasını ifade etmektedir. **A, B, C** vb. büyük harfler, türküde geçen farklı ezgi motiflerini, **(1), (2)** vb. parantez içinde verilen sayılar türkü içindeki motiflerin kaç ölçüyle icra edildiğini, mısralar yanında parantez içinde sayı yok ise bir ölçüyle icra edildiğini, **8/8** şeklinde verilenler değişen ritim yapılarını, **.../1** ilgili mısranın birinci yarısını, **.../2** şeklinde verilenlerse mısranın ikinci yarısını

ifade etmektedir. Türküler bu açıklamalar doğrultusunda incelemeye tabi tutulmuştur. Örneklem olarak alınan türküler hem müziğin işlevsel yapısını çözümlenmede kullanılmış hem de söylenme amacına göre Kaplan'ın da aşağıda açıklamasını yaptığı (2013); William Bascom'un folklorun dört işlevi bakımından değerlendirilmiştir;

Hoş vakit geçirme eğlenme ve eğlendirme işlevi: Folklorik etkinlikler, toplumların sosyal yapısını yansıtan aynalar olduğunu, eğlenmenin, bu etkinliklerin önemli bir parçası olsa da asıl amacın toplumsal bağları güçlendirmek, ortak değerleri paylaşmak ve kültürel mirasın korunmasını sağlamak,

Değerlere, toplum kurumlarına ve törelere destek verme işlevi: Folklorik uygulamalar olarak, toplumların ortak değerlerini, inançlarını ve yaşam biçimlerini yansıtan ritüellerin katılımcılara ait oldukları kültüre aidiyet duygusu kazandırdığını ve toplumsal birliği güçlendirerek gelenekleri yeniden canlandırıp bu değerlerin gelecek nesillere aktarılmasını sağladığını,

Gelecek kuşaklara aktarma yoluyla eğitim işlevi: Yazının yaygın olmadığı toplumlarda, folklor ürünlerinin (masallar, destanlar, türküler vb.) bilgi ve becerilerin nesilden nesile aktarılmasında temel araç olduğunu, bu sayede tarih, değerler ve yaşam biçimlerinin korunduğunu,

Toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulmak için bir kaçıp kurtulma mekanizması: Folklorun, bireylerin toplumsal normlara uyum sağlamasına ve böylece üzerlerindeki baskıları azaltmasına yardımcı olmaktadır (s. 109).

Verilerin Analizi

Bu çalışmanın verileri TRT Repertuarında yer alan ve örneklem olarak alınan 10 adet türküden elde edilmiştir.³ Elde edilen verilerin analizi için betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Bu yaklaşıma göre, elde edilen veriler daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 239). Belirlenen 10 türkü de Bascom'un dört işlevi bağlamında özetlenmiş ve içerikleri yorumlanmıştır. William Bascom'un "Hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme işlevi", folklorun bireylerin ve toplumların yaşamlarına keyif, neşe ve eğlence katma amacını ifade etmektedir. Folklor, bu işlevi aracılığıyla insanların gündelik yaşamın stresinden uzaklaşmasına, rahatlamasına ve hoşça vakit geçirmesine yardımcı olmaktadır. Bu işlev, özellikle birçok folklor türlerinde belirgin olarak görülmektedir. Özellikle halk müziği, insanların duygularını ifade etmelerine, eğlenmelerine ve kültürel değerlerini yaşatmalarına yardımcı olması

³ Müzikal analizlerdeki biçim yapı değerlendirmeleri yöntem kısmında ayrıntılı olarak belirtilmiştir.

sebebiyle Âşık Veysel'in türkülerini yakmasında ve icra etmesinde bu işlevin (1. İşlev) örneklem dahilinde incelenen tüm eserlerde açık bir şekilde karşılık bulunduğu anlaşılmış, bu sebeple bulgular ve yorumlar kısmında yapılan değerlendirmelerde bu işleve yer verilmemiştir.

BULGULAR VE YORUMLAR

TRT Türk Halk Müziği repertuvarında Âşık Veysel Şatıroğlu'nun kaynak kişi olarak adının geçtiği toplam altmış beş adet türkü bulunmaktadır. Bunlardan altı adetinde derleyen olarak kendisinin adı yazmaktadır. Bu türküler aşağıda bir tablo şeklinde makam özellikleri belirtilerek verilmiştir. 50 adet kırık hava ve 15 adet uzun havanın bulunduğu tabloda toplamda 52 türkü Hüseyini makamı, 9 türkü Uşşak makamı, 1 türkü Buselik+Uşşak makamı, 1 türkü Muhayyer makamı, 1 türkü Uşşak Zemzeme ve 1 türkü de Muhayyer+Kürdî makamı özelliği taşımaktadır. Yukarıda verilen bilgiler ışığında Âşık Veysel'in türkülerinde de Hüseyini makamını çoğunlukla kullandığı görülmektedir. Ayrıca elde edilen bulguların; William Bascom'un "Folklorun dört işlevi" üzerinde durularak değerlendirmeleri yapılmıştır.

NO	TÜRKÜ ADI	MAKAMI
1	Ağlayalım Atatürk'e	Hüseyini
2	Allah Birdir Peygamber Hak	Uşşak
3	Anlatmam Derdimi Dertsiz İnsana	Hüseyini
4	Aras Kenarının İnce Dumamı	Hüseyini
5	Asırlar Elinde Bir Tespih Gibi	Hüseyini
6	Az Giderim Uz Giderim	Hüseyini
7	Bahar Gelir Kudurursun	Hüseyini
8	Bahçalarda Hıyar	Uşşak
9	Bana Da Banaz'da Pir Sultan Derler	Hüseyini
10	Ben Gidersem Sazım Sen Kal Dünyada	Hüseyini
11	Ben Meylimi Üç Güzele Düşürdüm	Hüseyini
12	Beni Hor Görme Gardaşım	Hüseyini
13	Bir Küçük Dünyam Var İçimde Benim	Hüseyini
14	Bir Ulu Ağaçtan Bir Yaprak Düşse	Hüseyini
15	Boş Gitme Köyüne Ey Bad-I Saba	Hüseyini
16	Çırpıp İçinde Döndüğüm Deniz	Hüseyini
17	Çiğdem Der Ki Ben Alayım	Hüseyini
18	Çoktan Beri Hasiretin Çekerim	Hüseyini
19	Dedim Dilber Didelerin İslanmış	Hüseyini
20	Derdimi Dökersem Derin Dereye	Hüseyini
21	Dilber Yol Üstünü Kış Eylemişsin	Hüseyini
22	Dost Dost Diye Hayalına Yeldiğim	Hüseyini
23	Dost Dost Diye Nicesine Sarıldım	Hüseyini
24	Dün Gece Yar Eşiğinde	Hüseyini
25	Dünyada Tükenmez Murat Varımış	Hüseyini
26	Ekini Biçer Oldum	Uşşak
27	Esti Bahar Yeli Karlar Eridi	Hüseyini
28	Geçti Bahar Geldi Yazın	Hüseyini
29	Gel Ey Âşık Bu Bi Esrar-I Haktır	Hüseyini
30	Gonca Gülün Kokusuna Meftunum	Hüseyini
31	Güzelliğin Onpar Etmez	Hüseyini

32	Havalanma Telli Durnam	Hüseyni
33	Hayal Bana Yakın Yar Bana Uzak	Hüseyni
34	İzi Kayıp Kendi Gizli Bir Yare	Uşşak
35	Karşıdan Karşıya Herg İden Komşu	Uşşak
36	Keklik İdim Vurdular	Hüseyni
37	Kul Olayım Kalem Tutan Ellere	Uşşak
38	Kulak Ver Sözüme Dinle Vatandaş	Hüseyni
39	Mecnun'um Leyla'mı Gördüm	Hüseyni
40	Ne Ötersin Dertli Dertli	Hüseyni
41	Okudum Mektepte Vardım Bir Ere	Hüseyni
42	Salını Salını Gelen Efendim	Hüseyni
43	Seher Vakti Senin Ah-U Zarından	Buselik+Uşşak
44	Seherde Ağlayan Bülbül	Hüseyni
45	Sen Bir Ceylan Olsan Ben De Bir Avcı	Uşşak
46	Şu Karşıkı Karlı Dağlar	Hüseyni
47	Türk Milleti (Cumhuriyet Türküsü)	Hüseyni
48	Uzun İnce Bir Yoldayım	Hüseyni
49	Yiğitler Silkinip Ata Binende	Hüseyni
50	Yüce Dağ Başında Kar Var Buzunan	Uşşak Zembere

Tablo 2. TRT repertuarında bulunan Âşık Veyssel türkülleri (kırık havalar).

UZUN HAVALAR	TÜRKÜ ADI	MAKAMI
1	Ağgül Seni Camekanda Görmüşler	Uşşak
2	Aşığa Ser Vermek Dostuna Kolay (Avşar Ağzı)	Hüseyni
3	Ben Giderim Adım Kalır Dostlar Beni Hatırlasın	Muhayyer
4	Bir Kökte Uzamış Sarmâşık Gibi	Hüseyni
5	Bir Seher Vaktinde Gençlik Çağında	Hüseyni
6	Bizim Eller Yaylasına Yürümüş	Hüseyni
7	Denizaltı Dumlupınar Kazası	Hüseyni
8	Dostum Beni Niçin Zar İncidirsin	Hüseyni
9	Eğer Benim İlen Gitmek Dilersen	Hüseyni
10	Genç Yaşımnda Felek Vurdu Başıma	Hüseyni
11	İhtiyat M'ettin De Geri Bakmaya	Muhayyerkürdî
12	Kapıya Oturmuş Kurar Araba	Uşşak
13	Ne Haldayım Ela Gözün Süzenler	Hüseyni
14	Penceresi Mavi Boya	Uşşak
15	Yastadır Ey Deli Gönül Yastadır	Hüseyni

Tablo 3. TRT repertuarında bulunan Âşık Veyssel türkülleri (uzun havalar).

Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

“İncelenen Âşık Veyssel türküllerinin makam ve biçim özellikleri nasıldır?” birinci alt problemine yönelik bulgular aşağıdaki gibidir.

Türkülerin Makam ve Biçim Analizi⁴

“Ağlayalım Atatürk’e”

Makam: Hüseyni makamı özelliği göstermektedir.

Donanımı: Si bemol², Fa diyez² perdeleri bulunmaktadır.

Karar Sesi (Durak): La (Dügah)

Güçlüsü: İlk mertebeye güçlüsü (tiz muhayyer) perdesi, ikinci güçlüsü (neva) perdesidir.

⁴ Makam değerlendirmeleri GTM nota yazım sistemine göre yapılmıştır.

Yeden:- ⁵

Seyri: İnici

Ses Genişliği: La (Dügah)- Do (Tiz Çargâh)

Biçim Yapısı:

A $sb(2)x2$	A
B $sb(10)+C sb(2)$	B
D $1m(2)$	C
E $2m/1+F 8/8 2m/2$	D
G $sb(4)$	E
H $3m(2)$	F
I $4m/1+J 8/8 4m/2+C sb(2)$	G
K $5m(2)$	H
L $6m(2)$	I
M $7m(2)$	J
N $8m(2)+C sb(2)$	K
O $5m(2)$	L
P $6m(2)+C sb(2)$	M
R $7m(2)$	N
S $8m(2)+C sb(2)$	O

Türkü, biçim yapısı olarak **A+B+C+D+E+F+G+H+I+J+K+L+M+N+O** yapısındadır. Bu bakımdan türküde *C sb* bölümü hariç -2 ölçülük saz bağlantısı – hiçbir ezginin tekrarı bulunmamaktadır. Dolayısıyla türkü her bölümü birbirinden farklı biçim yapısıyla bestelenmiştir. İlâveten bu eserin son üç kıtasında Veysel; serbest usulde bir icra söyleyişini tercih etmiştir. Bu sebeple eserin sonunda yer alan serbest bölüm biçim incelemesine dahil edilmemiştir.

“Anlatmam Derdimi Dertsiz İnsana”

Makam: Hüseyini makamı özelliği göstermektedir.

Donanımı: Si bemol², eser içinde ise Fa diyez³ perdeleri bulunmaktadır.

Karar Sesi (Durak): La (Dügah)

Güçlüsü: Mi (Hüseyini)

Yeden:-

Seyri: Çıkıcı-inici özelliktedir.

Ses Genişliği: La (Dügah)-La (Muhayyer)

⁵ Âşıklar yeden seslerini genellikle saz icrasıyla duyurmaktadırlar. Âşık Veysel de yedeni saz icrasıyla duyurmaktadır. Tabiatıyla her müzik/makam dizisinin bir yedeni bulunmaktadır. Ancak bazı eserlerde yedenin özellikle kullanılmamış olduğu anlaşılmaktadır.

Biçim Yapısı:

A sb(8)	A
B 1m (3)+C sb(2)	B
D 2m(3)+C sb(2)	C
E 3m(3)	D
F 4m(3)	E
G b(6)	F

Türkü biçim yapısı olarak **A+B+C+D+E+F** yapısındadır. Her bölümün birbirinden farklı biçim yapısına sahip olması sebebiyle ezgi çeşitliliği kullanımının olduğunu göstermektedir. Bu yapı her kıtada aynı şekilde tekrar etmektedir.

“Ben Gidersem Sazım Sen Kal Dünyada”

Makam: Hüseyini makamı özelliği göstermektedir.

Donanımı: Si bemol², eser içinde ise Fa diyez perdeleri bulunmaktadır.

Karar Sesi (Durak): La (Dügah)

Güçlüsü: Mi (Hüseyini). Re (Neva) perdesinde asma kalışlar yapılsa da güçlüsü Hüseyini'dir.

Yeden:-

Seyri: İnici

Ses Genişliği: La (Dügah)-La (Muhayyer)

Biçim Yapısı:

A sb(9)+B sb(9)	A
C 1.m(3)+D sb(2)	
C 2.m(3)+D sb(2)	B
C 3.m(3)+D sb(2)	
E 4.m(3)+F b(3)	C

Türkü biçim yapısı olarak **A+B+C** yapısındadır. Türkü her bölümü birbirinden farklı biçim yapısıyla bestelenmiştir. Bu yapı her kıtada aynı şekilde tekrar etmektedir.

“Beni Hor Görme Gardaşım”

Makam: Hüseyini makamı özelliği göstermektedir.

Donanımı: Si bemol², eser içinde ise Fa diyez³ perdeleri bulunmaktadır.

Karar Sesi (Durak): La (Dügah)

Güçlüsü: Mi (Hüseyini). Re (Neva) ve Si (Segâh) perdelerinde asma kalışlar yapılmaktadır ancak güçlüsü Mi (Hüseyini) perdesidir.

Yeden:-

Seyri: Çıkıcı-inici

Ses Genişliği: La (Dügah)-Sol (Gerdaniye)

Biçim Yapısı:

A sb(2x2)	A
B 1.m+C 1.m+D 2.m	B
(A 3.m+4.m+E sb) x 2	A

Türkü biçim yapısı olarak **A+B+A** yapısındadır. Türkü her bölümü birbirinden farklı biçim yapısıyla bestelenmiştir. Bu yapı her kıtada aynı şekilde tekrar etmektedir.

“Çiğdem Der Ki”

Makam: Hüseyini makamı özelliği göstermektedir.

Donanımı: Fa diyez, eser içinde ise Si bemol2 perdeleri bulunmaktadır.

Karar Sesi (Durak): La (Dügah)

Güçlüsü: Mi (Hüseyini). Re (Neva) asma kalışlar yapılsa da güçlüsü Hüseyini'dir.

Yeden: Sol (Rast)

Seyri: Çıkıcı-inici

Ses Genişliği: Sol (Rast)-Sol (Gerdaniye)

Biçim Yapısı:

A sb+B sb(3)	A
C 1.m(2)+D 2.m(3)	B
E 3.m(2)+F 4.m (4)	C
A 5.m(2)+B 6.m(3)	A

Türkü biçim yapısı olarak **A+B+C+A** yapısındadır. Türkü her bölümü birbirinden farklı biçim yapısıyla bestelenmiştir. Bu yapı her kıtada aynı şekilde tekrar etmektedir.

“Dost Dost Diye Nicesine Sarıldım”

Makam: Hüseyini makamı özelliği göstermektedir.

Donanımı: Si bemol2, eser içinde ise Fa diyez3 perdeleri bulunmaktadır.

Karar Sesi (Durak): La (Dügah)

Güçlüsü: Mi (Hüseyini)

Yeden:-

Seyri: Çıkıcı-inici

Ses Genişliği: La (Dügah)-La (Muhayyer)

Biçim Yapısı:

A sb(12)	A
B 1.m(2) x 2	B
C 2.m(2)	C
D 3.m(2)	D
E 4.m(2)+F b+G sb+ H b(2)+I b+J sb(2)	E

Türkü biçim yapısı olarak **A+B+C+D+E** yapısındadır. Bu yapı her kıtada aynı şekilde tekrar etmektedir. İtalik ve koyu renkle yazılan kısım **H b(2)+I b +J sb(2)**; 2. bendin ilk mısrasıdır. Bu kısım her bendin sonunda yeni mısranın sözleriyle tekrar edilmektedir. Her bölümün birbirinden farklı biçim yapısına sahip olması sebebiyle ezgi çeşitliliği kullanımının olduğunu göstermektedir.

“Güzelliğin On Par’Etmez”

Makam: Hüseyni makamı özelliği göstermektedir.

Donanımı: Si bemol², eser içinde ise Fa diyez³ perdeleri bulunmaktadır.

Karar Sesi (Durak): La (Dügah)

Güçlüsü: Mi (Hüseyni)

Yeden: Sol (Rast)

Seyri: Çıkıcı-inici

Ses Genişliği: Sol (Rast)-Sol (Gerdaniye)

Biçim Yapısı:

A sb(6) x 2	A
B 1.m(2)+C 1. M(2)	B
D 2.m	C
E 3.m	D
F 4.m	E
G 3.m	F
H 4.m	G
I 4.m	H

Türkü biçim yapısı olarak **A+B+C+D+E+F+G** yapısındadır. Her bölümün birbirinden farklı biçim yapısına sahip olması sebebiyle ezgi çeşitliliği kullanımının olduğunu göstermektedir. Bu yapı her kıtada aynı şekilde tekrar etmektedir.

“Kul Olayım Kalem Tutan Ellere”

Makam: Hüseyini makamı özelliği göstermektedir. Türküde; genellikle mi (Hüseyini) perdesindeki kalışların olması sebebiyle bu makam uygun görülmüştür.

Donanımı: Si bemol2 perdesi bulunmaktadır.

Karar Sesi (Durak): La (Dügah)

Güçlüsü: Mi (Hüseyini)

Yeden:-

Seyri: Çıkıcı-inici

Ses Genişliği: La (Dügah)-Fa (Acem)

Biçim Yapısı:

A 1.m(3)+B sb

A 2.m(3)+B sb **A**

A 3.m(3)+B sb

C 4.m(3) **B**

D b(4) **C**

E 3.m+4.m (3x2) **D**

D b(3) **C**

Türkü biçim yapısı olarak **A+B+C+D+C** yapısındadır. Her bölümün birbirinden farklı biçim yapısına sahip olması sebebiyle ezgi çeşitliliği kullanımının olduğunu göstermektedir. Bu yapı her kıtada aynı şekilde tekrar etmektedir.

“Mecnun'um Leyla'mı Gördüm”

Makam: Hüseyini makamı özelliği göstermektedir.

Donanımı: Si bemol2, eser içinde ise Fa diyez perdeleri bulunmaktadır.

Karar Sesi (Durak): La (Dügah)

Güçlüsü: Mi (Hüseyini)

Yeden:-

Seyri: İnici

Ses Genişliği: La (Dügah)-Sol (Gerdaniye)

Biçim Yapısı:

A sb(4x2) **A**

B 1.m(3)+C 1.m(2) **B**

D 2.m+E sb **C**

(F 3.m(2)+G 4.m(4)) x 2 **D**

Türkü biçim yapısı olarak **A+B+C+D** yapısındadır. Her bölümün birbirinden farklı biçim yapısına sahip olması sebebiyle ezgi çeşitliliği kullanımının olduğunu göstermektedir. Bu yapı her kıtada aynı şekilde tekrar etmektedir.

“Uzun İnce Bir Yoldayım”

Makam: Hüseyini makamı özelliği göstermektedir.

Donanımı: Si bemol², Fa diyez³ perdeleri bulunmaktadır.

Karar Sesi (Durak): La (Dügah)

Güçlüsü: Mi (Hüseyini)

Yeden:-

Seyri: İnici

Ses Genişliği: La (Dügah)-Sol (Gerdaniye) 7 ses

Biçim Yapısı:

A sb(4)+B sb(6) **A**

C 1.m+D sb

C 2.m+D sb **B**

E 3.m **C**

F 4.m+G b(2) **D**

Türkü biçim yapısı olarak **A+B+C+D** yapısındadır. Bu türküde mısranın tamamı değil yalnızca mısra sonlarında yer alan 1 ya da 2 kelimenin ard arda (Gidiyorum **gündüz gece-gündüz gece-gündüz gece** gibi.) tekrar edildiği görülmektedir. Bu çalışmada; bu kısımlar söz bağlantısı olarak değerlendirilmiştir.

İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

“Âşık Veysel’in türkülerini; William Bascom’un folklorun dört işlevi olan ‘Hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme işlevi’, ‘Değerlere, toplum kurallarına ve törelere destek verme işlevi’, ‘Eğitim ve kültürün gelecek kuşaklara aktarılacak gelecek kuşakların eğitilmesi işlevi’ ve ‘Kişisel ve toplumsal baskılardan kaçıp kurtulma işlevi bakımından değerlendirmek mümkün müdür?” ikinci alt problemine yönelik bulgular aşağıdaki gibidir. Verilerin analizi kısmında belirtildiği üzere; ‘Hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme işlevi’ örneklem dahilinde incelenen tüm eserlerde açık bir şekilde karşılık bulduğu anlaşıldığından, bulgular ve yorumlar kısmında yapılan değerlendirmelerde bu işleve yer verilmemiştir.

“Ağlayalım Atatürk’e”

Bu türküde Veysel; Atatürk'ün başarıları ve liderlik vasıflarından bahsederek onu yüceltirken, Atatürk'ün toplumun her kesiminden insan tarafından saygı, sevgi gördüğü ve benimsendiği vurgulanmaktadır. ‘Bütün dünya kan ağladı’, ‘İnsu cinni cem'i mahluk’, ‘Hepisi birden ağladı’ gibi dizeleri; Atatürk'ün ölümüyle birlikte onu sevenlerin yas tuttuğunu ve bu olayın ardından birlik olduklarını vurgulamaktadır. Atatürk'ün halkı için yaptığı tüm fedakârlıklardan bahseden Veysel, yaptıklarının ölümünden sonra yaşatılması ve yeni nesillere aktarılması gerekliliğini ifade etmektedir. Türküde gençlere seslenerek; Atatürk'ün ideallerini yaşatma ve taşıma sorumluluğunu bir kez daha hatırlatmaktadır. Türkünün pek çok dizesinde özellikle milli duygu ve değerlere yer verilmiş; Atatürk'ün ülkenin modernleşme politikaları çerçevesinde yaptığı çabalar da ifade edilmiştir.

- ✓ Sözlerde, Atatürk'ün Türk toplumu için taşıdığı önem, onun değerleri ve idealleri önemli bir şekilde vurgulandığından; bu ağıtın Bascom'un ikinci işlevini güçlü bir şekilde yansıttığı anlaşılmaktadır.

Ağıt; Atatürk'ün ölümünü ve onun Türk milleti için önemini vurgulamaktadır. Atatürk'ü tarihsel liderlerle kıyaslayarak onun büyüklüğünü ön plana çıkarmakta ve genç nesillerin tarihsel bilincini pekiştirmektedir. Atatürk'ün liderlik vasıflarını, halkı için yaptıklarını modernleşme sürecindeki çabalarını vurgulayarak genç nesillere bu değerleri aşılamaktadır. ‘Koruyalım yurdumuzu’ dizesiyle; milli birlik, beraberlik duygularını vurgulayarak bu değerlerin, milli kimliğin ve vatanseverliğin güçlenmesine de katkı sağlamaktadır.

- ✓ Türkü Bascom'un üçüncü işlevini yukarıda da belirtildiği şekilde karşılamaktadır.

Veysel'in ağıtı doğrudan bir kaçış mekanizması sunmasa da Atatürk'ün ölümüyle birlikte toplumun düştüğü büyük boşluğu ve acıyı anlatarak bir tür duygusal kaçış mekanizması sunmaktadır. Toplumun yaşadığı acı, ağıt aracılığıyla dışa vurularak ve paylaşılarak hissedilen acının hafifletilmesini sağlamaktadır. Dünyevi kaygıların ve baskıların geçiciliğini ‘şüphesiz bu dünya fani’ dizesiyle insanları daha büyük bir amaca ve manevi değerlere yönlendirmektedir. Atatürk'ün mirasını ve değerlerini benimseyerek, geleceğe umutla bakmanın önemini vurgulamış ve böylelikle toplumsal ve kişisel baskıların üstesinden gelmenin mümkün olduğunu ifade etmektedir. Veysel gelecek nesillere, Atatürk'ün ideallerini yaşatma ve ülkeyi daha iyi bir geleceğe taşıma sorumluluğu yüklemekte, onlara bir amaç ve motivasyon kaynağı sunarak çalışma bilinci aşılamaktadır.

- ✓ Bu türkü, dördüncü işlevi doğrudan yansıtmasa da dolaylı olarak karşılamaktadır.

“Anlatmam Derdimi Dertsiz İnsana”

Veysel türküsünde; dertsiz insanın, dertli bir insanın halinden anlamayacağını ifade etmektedir. İnsanların yaşamlarında olumsuzlukların olabileceğini ancak bu durumlar karşısında insanların empati kurmalarının onlara fayda sağladığını ve toplum arasında karşılıklı anlayış ve yardımlaşma değerlerinin önemini vurgulamaktadır. İnsanlara dertlerin paylaşılmasının, gösterdikleri sabrın ve metanetin önemini vurgulayarak toplumun zor zamanlarda dayanışma ve yardımlaşma değerlerinin ne kadar önemli olduğunu ortaya koymaktadır. Veysel aynı zamanda türküsünde; doğanın kendi içinde bir düzeni olduğunu ve bu düzenin ilahi bir takdirle belirlendiğini ifade ederek insanları doğaya ve ilahi düzene saygı duymaya yönlendirmektedir.

- ✓ Türkü Bascom'un ikinci işlevini yukarıda belirtilen yönleriyle karşılamaktadır.

‘Veysel günler geçti yaş altmış oldu’ ve ‘döküldü yaprağım güllerim soldu’ dizeleriyle yaşamından bazı kesitler sunarak hayat tecrübelerinden örnekler vermiş ve bu deneyimlerini dinleyicilerle paylaşmıştır. Veysel'in genç nesillere aktardığı bu deneyimlerle onlara geçmiş kuşakların bilgi ve birikimlerinden yararlanmaları gerektiği vurgusu yapılmaktadır. Yine Veysel; sabrın ve metanetin önemini vurgu yaparak genç nesillere hedeflerine ulaşmak için sabırlı olmaları ve zorluklar karşısında pes etmemeleri gerektiğini aktarmaktadır.

- ✓ Türkü Bascom'un üçüncü işlevini yukarıda belirtilen yönleriyle karşılamaktadır.

Veysel; dertlerin dile getirilmesinin ve paylaşılmasının önemli olduğunu, insanın dertlerini onu anlayabilecek ya da aynı dertleri yaşamış birine anlatarak insanın yalnızlık hissinden kurtularak yükünü hafifleteceğini anlatmaktadır. Böylece insanlara bir tür duygusal kaçış ve rahatlama sağlamaktadır.

‘Derdim bana derman imiş bilmedim’ dizesiyle, dertlerin kişisel gelişim ve olgunlaşma için bir fırsat olabileceğini ifade ederek, dinleyicinin yaşadığı zorlukları kabullenmesine ve onlardan bir anlam çıkarmasına yardımcı olabilmektedir.

Türkü, aşkın, acının ve yaşlanmanın tüm insanlık için bir deneyim olduğunu, bu duyguların herkes tarafından paylaşıldığını ve dinleyicinin yalnız olmadığını hissettirerek onlara bir kurtulma mekanizması sunmaktadır.

Yine ‘Veysel günler geçti yaş altmış oldu’ ve ‘Döküldü yaprağım güllerim soldu’ dizeleri, zamanla acıların hafiflemesine ve yaraların iyileşmesine yardımcı olduğunu ifade ederek dinleyicinin yaşadığı zorlukların geçici olduğunu ve zamanla üstesinden gelebileceğini hatırlatmaktadır.

- ✓ Türküde Bascom'un dördüncü işlevi; doğrudan bir kaçıştan bahsetmese de dolaylı olarak bu işlevi karşılamaktadır.

“Ben Gidersem Sazım Sen Kal Dünyada”

Türküsünde Veysel; yaşamı boyunca yanından ayırmadığı ve onun hissettiklerini aktardığı dert ortağı ve ustalık ürünü olarak sazının değerini vurgulamaktadır. ‘Ben babamı sen ustanı unutma’ dizesiyle sazın yapımında emeği geçen ustaya duyulan saygıdan da bahsederek ustalık geleneğinin ve bilgi aktarımının önemini vurgulamaktadır. Bu da toplumda bilgiye ve öğretmene verilen değeri göstermektedir. Ayrıca, sazın sahibine olan sadakati ve vefasından bahseden Veysel; sazın sahibinin yokluğunda onun hatıralarını yaşatacak ve sesini duyuracak bir emanet olarak görülmekte ve böylece toplumda sadakat, vefa gibi değerlerin önemini vurgulamaktadır.

- ✓ Türkü bu anlamda Bascom'un ikinci işlevini yukarıdaki yönleriyle karşılamaktadır.

Veysel'in dert ortağı ve yoldaşı olan sazının sadece müzik aleti değil aynı zamanda bir kültür taşıyıcısı ve aktarıcısı olduğu vurgulanmaktadır. Böylece gelecek kuşakların, sazın ve sazıyla birlikte aktardığı türkülerin kültürel önemini anlamaları sağlanmaktadır.

Veysel; sazın duygusal ifade ve sanatsal yaratıcılık için bir araç olduğunun yanında sazın önemine ve değerine vurgu yaparak geleneksel Türk müziği kültürünün gelecek nesillere aktarılmasına katkıda bulunmaktadır. ‘Gizli sırlarımı âşıkâr etme’ ve ‘Garip bülbül gibi ah-ü zar etme’ gibi ifadeler, sazın aynı zamanda duyguları ifade etmede ve insanları etkilemede önemli bir rol oynadığını vurgulamaktadır. Bu da genç nesillerin duygusal ifade ve sanatsal yaratıcılık becerilerini geliştirmelerine yardımcı olabilmektedir. Ayrıca saz yapımında emeği geçen ustanın da önemli olduğunu; ‘Ben babamı sen ustanı unutma’ dizesiyle ustalık geleneğinin ve bilgi aktarımının önemli olduğunun yanında genç nesillere usta-çırak ilişkisinin değerini de öğretmektedir. Sazın manevi bir değer olarak da görüldüğü türküde, sahibinin hatıralarını ve duygularını taşıyan bir emanet olduğu vurgulanarak, genç nesillere manevi değerlerin önemini ve kültürel mirasın korunması gerektiğini aktarmaktadır.

- ✓ Türkü belirtilen yönleriyle Bascom'un üçüncü işlevini karşılamaktadır.

Veysel; sazın bir sırdaş ve dost olarak görülerek duygusal ifadenin ve paylaşımın önemi vurgulanmaktadır. İnsan, sazı çalarak ve duygularını sazına aktararak, onunla dertleşerek, iç dünyasındaki sıkıntıları dışa vurarak bir rahatlama hissetmektedir. Böylece, bir tür duygusal kaçış ve baskıdan kurtulma mekanizması olarak işlev görmektedir.

Türküde saz bülbülün sesine benzetilmektedir. Doğayla bütünleşme ve doğanın insan üzerindeki iyileştirici etkisine vurgu yaparak doğayı, kişisel baskılardan uzaklaşmak ve huzur bulmak için bir kaçış noktası olarak göstermektedir. Ayrıca saz; sahibinin yokluğunda onun hatıralarını ve duygularını taşıyan bir emanet olarak gösterilerek, kişinin ölümle yüzleşmesine ve kendi varoluşsal kaygılarından uzaklaşmasına yardımcı olabileceği vurgulanmaktadır.

- ✓ Türkü Bascom'un dördüncü işlevini dolaylı olarak karşılamaktadır. Türkü, doğrudan bir kaçıştan bahsetmese de dinleyiciye yukarıda belirtilen yönleriyle bir rahatlama hissi sunmaktadır.

“Beni Hor Görme Gardaşım”

Veysel türküsünde; tüm insanların eşit olduğunu, kimsenin kimseden üstün olmadığını, tüm insanların topraktan geldiğini ve yine toprak olacağını vurgulayarak eşittik ve kardeşlik değerlerinin önemini vurgulamaktadır. ‘Aynı vardan var olmuşuz’ dizeleriyle herkesin aynı yaratıcıdan geldiğini, onun karşısında herkesin eşit olduğunu ancak ölüm karşısında dünya üzerindeki tüm maddi farklılıkların kalkacağını ve insanların aslında dünya üzerindeki birbirlerine destek olmaları gerektiği konusuna vurgu yapmaktadır. ‘Tabiata Veysel âşık’ dizesiyle; doğaya olan sevgi ve bağlılığını dinleyicisine aktarmaya çalışarak insanların doğanın bir parçası olduğunu ve doğaya karşı sorumlu olduğunu hatırlatmaktadır.

- ✓ Türkü Bascom'un ikinci işlevini yukarıda belirtilen yönleriyle karşılamaktadır.

Veysel; ‘aynı vardan var olmuşuz’ dizesiyle; insanların maddi farklılıklarına rağmen, aynı yaratıcı tarafından yaratıldığımızı, bu sebeple de insanların birbirine saygı duymalarını, birbirlerini hor görmemelerini ifade ederek bu düşünce bilincini gelecek nesillere tavsiye ve eğitim niteliğinde aktarmaktadır. ‘Kimi molla kimi derviş’ ve ‘Allah bize neler vermiş’ dizeleriyle insanların farklı inanç ve yaşam tarzlarına saygı duyması gerektiğini vurgulamakta ve bu değerleri gelecek nesillere öğretmek amacıyla aktarmaktadır.

- ✓ Türkü Bascom'un üçüncü işlevini yukarıda anlatılan yönleriyle karşılamaktadır.

Tabiata Âşık Veysel yine doğayla bütünleşerek iç huzuru bulmaya böylece de toplumsal baskılardan uzaklaşmaya bir vesile olarak görmektedir. Yine kardeşlik, dayanışma ve yardımlaşma gibi değerlerin birlikte mücadele etme ve toplumsal baskılara karşı birlik olma amacıyla önemli olduğunu ifade etmektedir.

- ✓ Türkü Bascom'un dördüncü işlevini yukarıda belirtilen yönleriyle karşılamaktadır.

“Çiğdem Der Ki Ben Elayım”

‘Yârim gurbet elde ağlar’ dizesiyle gurbette ağlayan sevgililerin ve sevdiklerinden ayrı kalmanın hüznünü ifade ederek aile ve sevdiklerine bağlılık gibi toplumsal değerlere vurgu yapmaktadır.

Türküde çiçeklerin güzellikleri ve özelliklerinden bahsedilerek; çiçekler gibi insanların da birbirinden farklı özellikleri oluşu vurgulanmaktadır. Böylece Veysel türkünün sözlerinde pek çok benzetme ve mecazlar kullanılmaktadır. Kullandığı mecazlar; ahenkli dil, estetik değer ve sanatsal ifadeyi öne çıkararak, toplumda güzelliğe ve sanata verilen değeri göstermektedir. Ayrıca baharla birlikte yeniden açan çiçeklerin, doğal döngüyü ve yaşamın sürekliliğini nasıl gerçekleştirdiğini göstererek, toplumda umut, yenilenme ve geleceğe dair iyimserlik gibi değerleri desteklemektedir.

✓ Türkü Bascom’un ikinci işlevini yukarıda belirtilen yönleriyle karşılamaktadır.

Türküde ismi geçen Anadolu kültüründe önemli bir yere sahip pek çok farklı çiçekten, özellikleri ve güzelliklerinden bahsedilerek, çiçeklerin renkleri, boyları, yetişme yerleri gibi bilgilerin aktarılması, doğa bilgisini ve çevreye duyarlılığını gelecek nesillere aktarmaktadır. Bu çiçeklerin türkülerde yer alması, kültürel mirasın korunmasına ve gelecek nesillere aktarılmasına yardımcı olmaktadır.

Türküdeki ahenkli dil ve ritmik yapı, dinleyicilerin estetik anlayışını geliştirirken çiçeklerin güzelliklerinin tasvir edilmesi, doğanın ve güzelliğin takdir edilmesine katkı sağlamaktadır.

Türkü Bascom’un üçüncü işlevini yukarıda belirtilen yönleriyle karşılamaktadır.

Türküde geçen çiçekler, doğanın güzelliğini ve özgürlüğünü temsil etmektedir. ‘Al baharlı mavi dağlar’ dizesi, doğanın kucaklayıcı bir sığınak gibi ifade edilmiş, toplumsal ve kişisel baskılardan bunalan insanların doğaya sığınarak rahatlama ve kaçış arayışını bir kurtarıcı olarak göstermiştir.

Çiçeklerin baharla birlikte yeniden açması, umut ve yenilenme mesajı vermektedir. Bu da zorluklarla mücadele eden ve baskı altında olan bireylere umut aşılayarak onların zorlukların üstesinden gelebileceklerine dair inançlarını güçlendirebilmektedir.

✓ Türkü dördüncü işlevi doğrudan olmasa da dolaylı olarak karşılamaktadır.

“Dost Dost Diye Nicesine Sarıldım”

Türküde; toprak sadece bir yaşam kaynağı değil, aynı zamanda sadık bir dost, bir yar olarak tasvir etmektedir. Toprağa emek verilmesinin karşılığında toprağın size daha cömert davrandığını ve karşılığını size fazlasıyla verdiğini vurgulamaktadır. Bununla birlikte şükür duygusunun pekiştirilmesine yardımcı olarak insanların çalışkanlık değerlerini de teşvik etmektedir. Toprağın

sadık bir dost olmasının yanında yine kaçınılmaz son olan ölümle birlikte sadık yârimiz olan toprakla buluşacağımız mesajlarını vererek ölüm ve sonsuzluk bilinci değerlerini ön plana çıkarmaktadır.

✓ Türkü Bascom'un ikinci işlevini yukarıda belirtilen yönleriyle karşılamaktadır.

Türküde toprağı ekip biçmenin öneminin dışında karşılığında toprağın bize sunduğı nimetlere şükretme gibi konular ve bilgiler, nesilden nesile aktarılması gereken önemli değerler olarak verilmektedir. Toprağın verdiklerinin ancak emek ve çabayla olabileceğini ifade ederek çalışmanın değerinin ve ahlakının önemine de vurgu yapmaktadır. Bununla birlikte insanoğlunun kendisinden sonraki nesillere bırakacağı kalıcı eserlerin hem maddi hem de manevi değerler üretme ve onları geleceğe taşıma sorumluluğı olduğunu da ifade etmektedir. Gelecek nesillere hayatın geçiciliğini ve ölümün kaçınılmazlığını hatırlatarak, bunun farkında olmalarını, insanların yaşamlarını anlamlı kılmaya ve dünyaya değerli eserler bırakmaları konusunda onları teşvik etmektedir.

✓ Türkü Bascom'un üçüncü işlevini yukarıda belirtilen yönleriyle karşılamaktadır.

Dost diye bildiğı pek çok kişinin aslında dost olmadığını, onlardan vefasızlık gördüğünü ancak toprağın asıl dostlarından beklediğı cömertliğı ve vefayı ona verdiğinden bahsetmektedir. Dolayısıyla türkü; insanlar arasındaki ilişkilerin getirdiğı baskı ve bunalımdan uzaklaşma isteğı karşısında doğaya sığınmasına karşı verilen bir tavsiye niteliğindedir. Türküde, toprak sadece yaşam kaynağı olarak değil, bir dost, sırdaş ve yar olarak da tasvir edilmektedir. Bu da dinleyicinin toprakla özdeşleşerek kendi sorunlarından uzaklaşmasına ve daha büyük bir bütünün parçası olduğunu hissetmesine yardımcı olabilmektedir.

✓ Türkü Bascom'un dördüncü işlevini dolaylı yoldan karşılamaktadır. Türkü, toplumsal baskıdan kaçışı doğrudan anlatmasa da dinleyiciye farklı şekillerde bir kaçış ve rahatlama hissi sunmaktadır.

“Güzelliğın On Par’etmez”

Aşkın insan hayatında önemli bir ilham kaynağı olduğunu, sanatsal yaratıcılığı tetiklediğini ve insanların duygularını ifade etmelerine yardımcı olup; toplumda sanatın ve edebiyatın önemine vurgu yaparak bu değerlere destek vermektedir. ‘Koyun kurt ile gezerdi’ ve ‘Fikir başka başk’olmasa’ dizeleriyle aşkın farklılıkları bir araya getiren ve uyum sağlayan bir güç olduğunu göstererek toplumda barış, huzur ve ahlaki değerlerin yanında toplumsal düzeni sağlamada önemli bir rol oynadığına da vurgu yapmaktadır.

- ✓ Türkü belirtilen yönleriyle Bascom'un ikinci işlevini karşılamaktadır.

Veysel; sevgiliye duyulan aşkla birlikte fiziki özelliklerin anlamının kalmadığını ve farklılıklarımızı aşarak uyum içinde bir arada yaşamamız gerektiğini vurgulamaktadır. Böylece türküleri dinleyecek olan genç nesillere bu bilgilerin aktarılmasını sağlamaktadır. Türk halk ozanlarının aşk temalı türkülerini dinlemek, genç nesillerin kültürel miraslarına sahip çıkmalarını ve kendi değerlerini korumalarını sağlamaktadır.

- ✓ Türkü Bascom'un üçüncü işlevini yukarıda belirtilen yönleriyle karşılamaktadır.

Türküde aşk, dış dünyanın zorluklarından ve baskılarından kaçış için bir sığınak olarak ifade edilmektedir. 'Güzelliğin on para etmez bu bendeki aşk olmasa' dizesi, aşkın maddi değerlerin ötesinde bir anlam ifade ettiğini ve kişinin iç dünyasında bir huzur ve güven kaynağı olduğunu böylelikle de insanlara bir rahatlama kaynağı sunduğu ifade edilebilmektedir.

'Derdin dermandır yâreme' dizesiyle, aşkın acı ve zorlukları bir nebze olsun hafiflettiği anlatılarak, aşkın kişisel sıkıntılardan ve baskılardan kurtulmak için bir araç olarak kullanılabileceğini gösterilmektedir. Ayrıca aşkın evrensel bir duygu olduğunu ve tüm insanları birbirine bağlayan bir güç olduğunu vurgulayarak, aşkın kişisel ve toplumsal baskıların ötesinde birleştirici bir güce sahip olduğunu anlatmaya çalışmaktadır. 'Anılmazdı Veysel adı o sana âşık olmasa' dizesiyle aşkın insanı ölümsüzleştirdiğini ve adını yaşattığını vurgulayarak aşkın kişisel varoluşu anlamlandırmada ve toplumsal baskıların ötesinde bir iz bırakmada önemli bir rol oynadığını aktarmaya çalışmaktadır.

- ✓ Türkü, dördüncü işlevi yukarıda belirtilen yönleriyle karşılamaktadır.

“Kul Olayım Kalem Tutan Ellere”

'Kul olayım kalem tutan ellere' dizesiyle, derdini anlatma isteğini, bir aracı olmadan kendi arzuhalini kâtime yazdırarak sevdiğine iletememekten hayıflandığını dile getirmektedir. Buradan Âşık Veysel'in okuryazarlığının olmadığı ancak bu dizelerle yine Veysel'in okuryazarlığın önemini ve iletişimin değerini dolalı olarak vurguladığı görülmektedir. Aşkın ve özlemin getirdiği acıyı ve hasreti dile getiren Veysel; dinleyicilerin duygusal duyarlılığını artırarak, toplumda empati ve anlayış gibi değerlerin gelişmesine katkıda bulunmaktadır.

- ✓ Türkü ikinci işlev açısından doğrudan toplumsal değerleri öğütlemese de aşk, özlem ve iletişim gibi temalar aracılığıyla bazı değerleri vurgulamaktadır.

'Sivas ellerinde sazım çalınır' ve 'Çamlıbel'ler' gibi ifadeler, yörenin müzik kültürünü ve coğrafi özelliklerini yansıtan Sivas yöresine ait kültürel öğelerden bahsetmektedir. Böylelikle türküyle dinleyicilere ufakta olsa yörenin kültürel değerlerinin gelecek nesillere aktarılması sağlanmaktadır. Türkü aynı zamanda aşk ve ayrılık gibi evrensel temalar üzerinden toplumsal değerlere de değinmektedir. Sevdiklerinden ayrılmanın verdiği acıyı ve bu acıyı paylaşmanın önemini vurgulayarak gelecek nesillere toplumsal dayanışma ve empati gibi değerlerin önemini vurgulamaktadır.

✓ Türkü Bascom'un üçüncü işlevini yukarıdaki yönleriyle karşılamaktadır.

Veysel; aşk acısı ve ayrılık gibi kişisel sıkıntıları ifade ederek ve paylaşarak dinleyiciye bir duygusal kaçış ve rahatlama imkânı sunmaktadır. Ayrıca herkesin yaşayabileceği bu duyguların dinleyiciler arasında bir ortaklık ve dayanışma duygusu yaratmaktadır. Böylece, kişinin yaşadığı sıkıntılarda yalnız olmadığını hissetmesine ve toplumsal destek bulmasına yardımcı olabilmektedir.

✓ Türkü Bascom'un dördüncü işlevini yukarıda belirtilen yönleriyle karşılamaktadır.

“Mecnun'um Leyla'mı Gördüm”

Veysel; âşıkların kavuşamamalarının acısını çekebileceklerini ancak sabırla bekleyip aşklarından vazgeçmezlerse kavuşabileceklerini vurgulayarak, sabır ve fedakârlık değerlerinin öneminden bahsetmektedir. Ayrıca Veysel bu türküde yüzyıllardır anlatılagelen ve herkes tarafından bilinen Leyla ile Mecnun'un aşkını örnek göstererek, aşkın evrensel bir duygu olduğuna ve bu duygunun da toplumların ortak değerlerinden biri olduğuna vurgu yapmaktadır.

✓ Türkü ikinci işlevi dolaylı olarak karşılamaktadır. Aşk duygusunun yoğunluğunu ve uğruna çekilen çileyi anlatarak bazı değerleri vurgulamaktadır.

Leyla ile Mecnun hikayesi üzerinden gönderme yaparak kültürel değerleri ve mitolojik unsurları gelecek nesillere aktarmaktadır. Bu da gelecek kuşakların kendi kültürlerini anlamaları ve kültürel mirasın korunması anlamında önemlidir. Güzellik kavramı üzerinden gidilerek güzellik anlayışının duyulan aşka göre fiziki koşulları ortadan kaldıracı ve aşka ulaşma karşısında gerçekleştirilebilecek sabrın değeri vurgulanmaktadır. Bu gibi değerler toplumun sosyal ve kültürel yapısını oluşturan önemli unsurlar olmakla birlikte ve gelecek nesillere aktarılması önemlidir.

✓ Türkü Bascom'un üçüncü işlevini dolaylı yoldan karşılamaktadır.

Türküde aşk; dış dünyanın zorluklarından ve baskılarından kaçış için bir sığınak olarak gösterilmektedir. Mecnun'un Leyla'ya duyduğu aşkla, zorlukları unutmaya ve aşkın dünyasına sığınmasına yardımcı olarak, aşkın kişisel sıkıntılardan ve baskılardan kurtulmak için bir araç olarak kullanılabileceğini göstermektedir. Ayrıca aşkla birlikte yaşanan yoğun duyguları dinleyicilere aktararak, onlara duygusal açıdan bir tatmin ve kaçış imkânı sağlamaktadır. Çünkü aşk karşısında hissedilen yoğun duygular dinleyicilerin duygusal yüklerini hafifletmede yardımcı olmaktadır.

- ✓ Türkü dördüncü işlevi yukarıda belirtilen yönleriyle karşılamaktadır.

“Uzun İnce Bir Yoldayım”

Dünyayı bir hana benzeten Veysel; ölümün kaçınılmaz son olduğunu, dünya hayatının geçici olduğunu ve ziyaret ettiğimiz bu handaki hayatın iyi bir şekilde değerlendirilmesi gerektiğini hatırlatmaktadır. Aynı zamanda dinleyicilere hayatın her zaman kolay olmadığı ve pek çok zorlukla karşılaşabilecekleri ama bu zorluklar karşısında sabırlı, metanetli kalmaları, mücadele etmeleri gerektiğini de öğütlemektedir. ‘Düşünülürse derince, uzak görünür görünce’ dizeleriyle; tefekkürün önemini, daha derin düşünerek yaşamın anlamını sorgulamalarını söylerken aynı zamanda kadercilik değerlerinin önemini vurgulamaktadır. Kısaca Veysel; maneviyatın insan hayatı için öneminden bahsetmektedir.

- ✓ Türkü, Bascom’un ikinci işlevini yukarıda belirtilen yönleriyle karşılamaktadır.

Türküde hüznün, yalnızlık ve umut gibi duyguları işlerken dinleyicilerde ortak bir duygusal deneyim oluşturmaktadır. Bu ortak deneyim, kültürel bağları güçlendirirken, duygusal ve manevi bir miras olarak gelecek nesillere aktarılmasına da aracı olmaktadır. ‘Uzun ince bir yoldayım’ dizesiyle; insanların yaşamları boyunca bir yolculuk içinde olduklarını, bu yolculukta insanın başına pek çok şeyin gelebileceğini vurgulayarak Türk kültürü dini anlayışı çerçevesinde teslimiyet ve kader olgularının önemini vurgulamaktadır. Geleneksel değerlerin aktarımı bağlamında bu anlayış Veysel; genç kuşaklara aktarılması gereken geleneksel değerleri ve bilgileri ifade etmektedir.

- ✓ William Bascom, folklorun toplumdaki işlevleri üzerine yaptığı çalışmalarda, folklor kavramının eğitim ve kültürün gelecek kuşaklara aktarılmasındaki rolüne vurgu yapması nedeniyle türkü üçüncü işlevi karşılamaktadır.

Türküde işlenen yolculuk teması, insan hayatının bir yolculuk olduğunu ve insanın bu yolculuk boyunca, sürekli bir arayış içinde olduğunu vurgulamaktadır. Bu arayış, toplumsal ve kişisel

baskılardan kurtulma isteğiyle de ilişkilendirilebilmektedir. Gurbet temasının da işlendiği türküde; insanların bazen yaşadıkları ortamdaki ayrılabilirlikleri ve yeni başlangıçlara gebe olabilecekleri ifade edilmektedir. Bu sebeple bu gidişin toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulma arzusuyla ilişkili olabileceği düşünülmektedir. Veysel türküde aynı zamanda hayatın kaçınılmaz sonunu ifade etmeye çalışırken zamanın gücüne vurgu yapmaktadır. Bu güç karşısında insanın acizliğinden ve çaresizliğinden bahsederek kişiyi toplumsal ve kişisel baskılardan ya da yönlendirmelerden kurtulma arayışına itebilmektedir.

✓ Türkü, Bascom'un dördüncü işlevini, yukarıda belirtilen yönleriyle karşılamaktadır.

SONUÇLAR

Türküler; Anadolu coğrafyası üzerinde yaşayan insanlar tarafından, kendilerini ifade etmesi, anlatmak istediği duyguları ezgiler ile söylemesi olarak ortaya çıkmaktadır. Kaplan (2013) bu konuyla ilgili olarak müziğin; insan davranışlarını yönlendirme ve yönetme gücünün, yapılan eğitimlere nazaran, icrâ ile başarılabileceğine vurgu yapmaktadır (s.118). Tekrar tekrar icra edilen türküler; dilden dile, ustadan çırağa, nesilden nesile aktarılan ve bulunduğu kültür ortamının geleneklerini de içinde bulunduran en önemli sözlü kültür ürünlerindedir. Türkülerin ezgili sözler olması sebebiyle hafızada daha kolay kalması, daha kolay aktarılması, geleneklerin, kültürel değerlerin ve kodların yeni kuşaklara aktarımı noktasında önem arz etmektedir.

Buradan hareketle;

Birinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

“İncelenen Âşık Veysel türkülerinin makam ve biçim özellikleri nasıldır?” birinci alt problemine yönelik sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Âşık Veysel'in en çok icra edildiği düşünülen türküler müzikal anlamda değerlendirilecek olursa; 10 türkü; ses genişliği, makamsal özellikler, biçim yapısı ve usul bakımından aşağıda tablolar halinde verilmiştir.

Türkü İsmi	Usul	Makam	Ses Gen.
Anlatmam Dertimi Dertsiz İnsana	2/4	Hüseyni	8 Ses
Ben Gidersem Sazım Sen Kal Dünyada	2/4	Hüseyni	8 Ses
Beni Hor Görme Gardaşım	2/4	Hüseyni	7 Ses
Çiğdem Der ki ben Elayım	2/4	Hüseyni	8 Ses
Dost Dost Diye Nicesine Sarıldım	2/4	Hüseyni	8 Ses
Güzelliğin On Par'etmez	2/4	Hüseyni	8 Ses
Kul Olayım Kalem Tutan Ellere	2/4	Hüseyni	6 Ses
Mecnunum Leylamı Gördüm	2/4	Hüseyni	7 Ses
Uzun İnce Bir Yoldayım	4/4	Hüseyni	7 Ses
Ağlayalım Atatürk'e	7/8+8/8	Hüseyni	10 Ses

Tablo 4. Örneklem alınan türkülerin usul, makam ve ses genişlikleri.

İncelenen 10 türküde; 1 türkünün 7 ve 8 zamanlı usullerin bir araya gelerek oluşturduğu karma usul yapısına sahip olduğu, ayrıca 4 türkünün 4 zamanlı ve 5 türkünün de 2 zamanlı usul yapısında olduğu tespit edilmiştir. Seçilen türküler usul bakımından değerlendirildiğinde; Âşık Veysel tarafından basit usuller olarak adlandırılan 2 ve 4 zamanlı usulde icra edilen türkü sayısının fazla olduğu görülmektedir.⁶ Âşık Veysel'in türkülerini söyleme biçimi olarak bu usulü tercih ettiği düşünülmektedir.

TRT repertuarında bulunan Âşık Veysel'in kırık hava ve uzun hava türündeki 65 türküsünde Hüseyini makamı özelliği gösteren türkülerin çoğunlukta olduğu tespit edilmiştir. Yine incelenen 10 türkünün de Hüseyini makamı özelliği taşıyan türküler olduğu tespit edilmiştir.

Ayrıca incelenen 10 türküde; 7 ses aralığına sahip 3 türkü, 8 ses aralığına sahip 5 türkü ve 10 ses aralığına sahip 1 türkü olduğu tespit edilmiştir. Seçilen türküler ses genişlikleri bakımından değerlendirildiğinde; 7 ve 8 ses aralığına sahip türkülerin fazla olduğu tespit edilmiştir. Bunun sebebi olarak basit ve anlaşılır bir dil kullanan Âşık Veysel'in; bu ses aralıklarında türkü söylemeyi tercih ettiği düşünülmektedir.

İncelenen 10 türküde; 7 ses aralığına sahip 3 türkü, 8 ses aralığına sahip 5 türkü ve 10 ses aralığına sahip 1 türkü olduğu tespit edilmiştir. Seçilen türküler ses genlikleri bakımından değerlendirildiğinde; 7 ve 8 ses aralığına sahip türkülerin fazla olduğu tespit edilmiştir. Bunun sebebi olarak basit ve anlaşılır bir dil kullanan Âşık Veysel'in; bu ses aralıklarında türkü söylemeyi tercih ettiği tespit edilmiştir.

Seçilen 10 türkü biçim yapısı bakımından değerlendirildiğinde ise; Âşık Veysel'in türkülerini yakarken her bölümünün birbirinden farklı biçim yapısına sahip olduğu bu sebeple de ezgi çeşitliliği kullanımının olduğu sonucuna ulaşılmış ve bu biçim yapısının her kıtada aynı şekilde tekrar ettiği sonucuna varılmıştır.

İncelenen 10 türkü müzikal anlamda; ses genişliği, karar sesi, güçlüsü, yedeni, seyir özellikleri, makamsal özellikler ve ritmik yapı açısından da incelenmiştir. Buradan hareketle; Veysel'in türkülerini yakarken özellikle Hüseyini makamı özelliği gösteren ezgi dizisini tercih ettiği saptanmıştır. Yine Veysel'in türkülerinde 2 zamanlı ve 4 zamanlı usul yapılarının sıkça

⁶ Makalede incelenen türküler Muzaffer Sarısözen'in usul tasnifine göre yapılmıştır. Detaylı bilgi için bkz; Muzaffer Sarısözen. (1962). Türk Halk Musikisi Usûlleri.

kullanıldığı saptanmıştır. Ses genişliği açısından ise; 8 ses aralığını çoğunlukla tercih eden Veysel'in geniş bir ses ahengi kullanmayı tercih ettiği saptanmıştır.

İkinci Alt Probleme Ait Sonuçlar

“Âşık Veysel'in türkülerini; William Bascom'un folklorun dört işlevi, **1. İşlev**; ‘Hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme işlevi’, **2. İşlev**; ‘Değerlere, toplum kurallarına ve törelere destek verme işlevi’, **3. İşlev**; ‘Eğitim ve kültürün gelecek kuşaklara aktararak gelecek kuşakların eğitilmesi işlevi’ ve **4. İşlev**; ‘Kişisel ve toplumsal baskılardan kaçıp kurtulma işlevi bakımından değerlendirmek mümkün müdür?’ ikinci alt problemine yönelik sonuçlar aşağıdaki gibidir.

William Bascom'un dört işlevi bağlamında incelenen Âşık Veysel'in 10 türküsü bulgular kısmında detaylı bir şekilde yorumlanmış ve betimlenmiştir. Bu anlamda bulgular aynı zamanda çalışmanın sonuçlarını da kapsadığından, bu kısımda tekrara düşmemek adına analizlerin bir tablo şeklinde verilmesi uygun görülmüştür. Ancak 1. İşlev olan; ‘Hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme işlevi’ nin Âşık Veysel'in tüm türküleri için doğrudan ya da dolaylı olarak yerine getirildiği mutlaktır. Çünkü daha önce de bahsedildiği üzere insanlar; gündelik yaşamlarında başlarına gelen acılı olaylardan uzaklaşmak ya da mutluluklarını paylaşmak üzere dinledikleri türkülerle rahatlamakta, hoş vakit geçirmektedirler. Bu anlamda bu işlevin Âşık Veysel'in tüm türküleri için yerine getirildiği sonucuna ulaşılmıştır.

TÜRKÜLER	1. İşlev	2. İşlev		3. İşlev		4. İşlev	
		Doğrudan	Dolaylı	Doğrudan	Dolaylı	Doğrudan	Dolaylı
Ağlayalım Atatürk'e	✓	✓		✓			✓
Anlatmam Dertimi Dertsiz İnsana	✓	✓		✓			✓
Ben Gidersem Sazım Sen Kal Dünyada	✓	✓		✓			✓
Beni Hor Görme Gardaşım	✓	✓		✓			✓
Çiğdem Der Ki Ben Elayım	✓	✓		✓			✓
Dost Dost Diye Nicesine Sarıldım	✓	✓		✓			✓
Güzelliğin On'par Etmez	✓	✓		✓		✓	
Kul Olayım Kalem Tutan Ellere	✓		✓	✓			✓
Mecnunum Leyla'mı Gördüm	✓	✓			✓	✓	
Uzun İnce Bir Yoldayım	✓	✓		✓		✓	

Tablo 5. Örneklem alınan türkülerin işlevlere yönelik tablosu.

Âşık Veysel'in türkülerinin de söylenme amacına göre;

- İçindeki duygu ve düşüncelerini sözlere döküp, besteleyip sonrasında da seslendirerek hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme işlevinin bulunduğu,
- Eğlendirirken, sözleriyle kültürel ve sosyal değerleri toplumun belleğine aktararak değerlere, toplum kurallarına ve törelere destek verme işlevinin bulunduğu,

- Bu aktarmayı ilerde hatırlayarak ve türküleri tekrar tekrar seslendirerek, eğitim ve kültürün gelecek kuşaklara aktarılması adına gelecek kuşakların eğitilmesi işlevinin bulunduğu, Aynı zamanda; Âşık Veysel'in yaşadığı dönemlerde rahatsız olduğu, kaygı duyduğu ya da toplumun yaşadığı her türlü stres ve kaygıyı türkülerinde işleyip o baskılardan kurtulma amacını güden rahatlatma mekanizması olarak bu dört işlevin türkülerinde bulunduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

KAYNAKLAR

- Alptekin, A. B. (2009). *Âşık Veysel*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Ayverdi, İ. (2016). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. Kubbealtı Akademi Yayınları.
- Balbay, M. (2018). *Gönül Gözünde Binbir Renk Âşık Veysel*. Halk Kitabevi.
- Bars, M. E. (2015). *William Bascom 'un "Folklorun Dört İşlevi" Işığında Nasrettin Hoca Fıkraları Üzerine Bir Değerlendirme*, Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 10 (4), 149-166.
- Bol, Y. ve Sümbüllü, H. T. (2023). *Türk Müziğindeki Kârların Biçim Yapı Analizi*, International Academic Social Resources Journal, 8 (45), 1999-2016.
- Çınar, S. (2008). *Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye'de Kadın Âşıklar*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Çobanoğlu, Ö. (1999). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2018). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Akçağ Yayınları.
- Duygulu, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. Pan Yayıncılık.
- Duygulu, M. (2018). *Türkiye'nin Türk Müziği Makamları*. Pan Yayıncılık.
- Ersoy Çak, Ş. (2022). *Popüler Kültürün Anlam Dünyasında Bir Âşık: Veysel Şatıroğlu*. İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 514-529. Seçil Ofset.
- Kaplan, A. (2013). *Kültürel Müzikoloji*. Bağlam Yayınları.
- Karadağ, G. (2023). *Âşık Veysel Şatıroğlu's Poems in Terms of Genre and Form*, CUJOSS, 47-Âşık Veysel Özel Sayısı, 13-23.
- Kaya, D. (2004). *Âşık Veysel*. Doğan Gazetecilik ve Matbaa.

- Korkmaz Yaylagül, N. ve Kurtaslan, H. (2022). *Halk Kültüründe Ömür Söylemi: Âşık Veysel Türküleri Örneği*, Folklor Akademi Dergisi, 5 (3), 647-659.
- Öz, G. (1994). *Bütün Yönleriyle, Âşık Veysel Yaşamı Sanatı Şiirleri*. Ayyıldız Yayınları.
- Sarisözen M. (1962). *Türk Halk Musikisi Usûlleri*. Resimli Posta Matbaası
- Şakalar, A. ve Gürel S. (2023) *Aşık Veysel Türkülerindeki Sözlerin Ses Eğitimi Bağlamında Müzikal İfade Odaklı Analizi*. Türk Müziği Dergisi, 3(4), 485-497.
- Tanrıkorur, C. (1998). *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*. Ötüken Neşriyat.
- Tanrıkorur, C. (2016). *Osmanlı Dönemi Türk Müsikîsi*. Dergâh Yayınları.
- Tura, Y. (1997). *Türk Halk Müziğinde Karşılaşılan Ezgi Çizgilerinin incelenmesi ve Sınıflandırılması*. V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi: Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri. 415-430. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Turhan, M. ve Kova, Ö. (2012). *Değerler Eğitimi Açısından Türk Halk Müziği ve Halk Ozanları: Neşet Ertaş, Âşık Mahsuni Şerif, Âşık Veysel ve Özay Gönüm Bağlamında Bir İnceleme*. Eğitim ve İnsani Bilimler Dergisi. 3(6), 117-128.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (9. basım). Seçkin Yayınevi.
- Yönetken, H. B. (2017). *Cumhuriyet Öğretmeni Halil Bedi Yönetken, Folklor Dersleri, Türkiye'de Musiki Folkloru*. Opus Kitap.

EXTENDED ABSTRACT

Âşık Veysel, born in 1894 in the village of Sivrialan in Sivas, was a prominent folk poet who made a significant impact during his time. He was part of the Âşık tradition of his era and became renowned among the troubadours by mastering the saz and achieving great proficiency in its performance. His life, as he himself expressed in his songs, was marked by suffering and hardship, and he embarked on a long and winding road. Despite the challenges life presented him, Veysel accepted his experiences with great composure. He began writing poetry after the age of 40. Although he was illiterate, Veysel conveyed his life's experiences through poetry, which he set to music with his saz, making his songs widely sung across Anatolia. Today, his poems and songs continue to be shared from one generation to the next. In Veysel's poetry and songs, themes such as love, affection, respect, nature, solidarity, education, as well as universal issues like justice and freedom are addressed alongside societal and cultural values.

This study aims to evaluate the functional aspects of his songs, which are both written and composed by him. In the TRT Turkish Folk Music repertoire, there are sixty-six songs credited to Âşık Veysel as a source person, of which six are listed with his name as the collector. The universe of this study consists of Âşık Veysel's songs in the TRT repertoire. However, this study focuses on ten of his most performed songs from the TRT repertoire as examples. The identified songs are analyzed using the document analysis method to understand the functional structure of the music. The majority of studies directly related to our research have been conducted in the fields of literature and folklore. For example, the article titled " Analysis of Lyrics in Aşık Veysel's Folk Songs Focused on Musical Expression in the Context of Voice Education " published in the Turkish Music Journal analyzes the textual structure of six of Âşık Veysel's songs in terms of expression and values. It concludes that his songs frequently feature expressions of emotions such as love, affection, tolerance, loyalty, quest, and admiration, and offers suggestions on how these expressions should be addressed in vocal training.

Another study, published in the Journal of Education and Human Sciences, titled " Turkish Folk Music and Folk Poets in Terms of Values Education: A Study in the Context of Neşet Ertaş, Âşık Mahsuni Şerif, Âşık Veysel and Özey Gönlüm" examines 17 works of Neşet Ertaş, Âşık Mahsuni Şerif, Âşık Veysel, and Özey Gönlüm in terms of values education within Turkish folk music and folk poets. The study concludes that values such as honesty, integrity, justice, respect, love, tolerance, courage, humanism, social inclusion, valuing science, and unity can be utilized in values education through folk music, highlighting the need for further research in this area.

The article titled " Life Discourse in Folk Culture: The Example of Âşık Veysel's Folk Songs" published in the Folklore Academy Journal, aims to reveal the understanding of life and human existence in Anatolian folk culture through Âşık Veysel's songs. It also analyzes the musical structure of his songs, considering that the lyrics and music are seen as a whole in people's minds. Four songs with the theme of life were selected and analyzed in terms of discourse and musical structure. The findings indicate that the life-themed songs are generally in the Hüseyinî mode, composed in long and broken airs, use four different rhythms, and feature harmonious integration of music and lyrics with no tonal changes.

In our study, the ten selected songs are evaluated according to the functional categories of William Bascom's four functions of folklore: entertainment and enjoyment, supporting values, social norms and customs, education and transmission of culture to future generations, and escape from personal

and societal pressures. The songs are also analyzed musically in terms of vocal range, tonic, strong notes, secondary notes, melodic characteristics, modal features, and rhythmic structure.

As a result, it was determined that Âşık Veysel experienced emotional journeys and expressed these experiences in his songs. He conveyed the values, beliefs, past, and identity of his society through his songs, thereby preserving the collective memory and cultural bonds of the community.

His songs served to maintain societal values that need to be remembered and passed down to new generations. Therefore, it is observed that Âşık Veysel's songs can be evaluated from the perspective of these four functions. When assessed in terms of form, it was found that Âşık Veysel used different structural forms in each of his songs and repeated these forms in other stanzas.

The ten analyzed songs were also examined musically in terms of vocal range, tonic, strong notes, secondary notes, melodic characteristics, modal features, and rhythmic structure. It was found that Veysel preferred melodies with Hüseynî mode characteristics. A majority of the songs in TRT's repertoire show Hüseynî mode traits, and Veysel commonly used 2 and 4 time rhythms, making it easier for listeners to participate and remember, while utilizing a wide vocal range of generally eight notes.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 04.11.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 26.11.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1578796>
e-ISSN : 2792-0178

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

ZAMAN VE MEKÂNIN ÖTESİNDE: GIDDENS'IN MODERNİTE TEORİSİ BAĞLAMINDA TÜRK HALK MÜZİĞİ

BAKIRCI, Mehmet Timuçin¹

ÖZ

17. yüzyılda Avrupa'da başlayan ve daha sonra diğer toplumları etkisi altına alan modernizm, toplumsal yaşamın tüm alanlarında görüldüğü gibi geleneksel kültürel formların çözülmesine ve kültür alanında köklü dönüşümlerin gerçekleşmesine yol açmıştır. Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde, görece radikal toplumsal değişimlerin tetikleyicisi olan modernizmin Türk müziği alanına etkileri, akademik Türk müziği araştırmalarının yoğunlaştığı konulardan birini teşkil etmektedir. Kurumsallaşması bakımından izleri Alman Romantizmine kadar sürülebilecek milliyetçilik yönelimleri ile bağlantılı olan Türk halk müziği de Cumhuriyet Dönemi modern dönüşümlerin kültürel alandaki sonuçlarından birisidir. Diğer bir deyişle dönemin fikri yönelimi ile ulus kimliğinin yaratımında kıymetli görülen halk kültürü öğelerinin derlenip toparlanması sonucunda kurumsallaşan Türk halk müziği, yapı itibarıyla modern bir müzik türü olarak değerlendirilebilir. Bu makale, Giddens'in modernite ile ilişkili teorik çerçevesine başvurularak

¹ Öğretim Görevlisi, Trabzon Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Türk Müziği ASD, timucinbakirci@trabzon.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-1229-7345>.

Türk halk müziğinin inşası sürecinde yararlanılan yerel pratiklerin modernist ilkelerle yerel bağlamlarından kopartılmasını ve milliyetçilik temelinde ulusal bir bütünlük içinde yeniden bağlama oturtulmasını tartışmaktadır. Çalışma, literatür taramasıyla ulaşılan bilgiler dahilinde gerçekleştirilmiş ve sonuç olarak Türk halk müziğinin yerel müzik pratiklerinden icra biçimi, orkestral düzen, koral uygulamalar, dinleyici, icra mekânı, ses organizasyonunda standartlaşma gibi nitelikler bakımından farklılıkları ortaya koyulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk halk müziği, modernite, modernliğin sonuçları, zaman-uzam ayrışması, yerinden çıkartma.

BEYOND THE TIME AND SPACE: TURKISH FOLK MUSIC IN THE CONTEXT OF GIDDENS' THEORY OF MODERNITY

ABSTRACT

Modernism, which started in 17th century Europe and later influenced other societies, led to the dissolution of traditional cultural forms and radical transformations in the field of culture, as seen in all areas of social life. The effects of modernism, which triggered relatively radical social changes in the Ottoman and Republican eras, on Turkish music is one of the topics that academic Turkish music research has focused on. Turkish folk music, which can be traced back to German Romanticism in terms of its institutionalization, is one of the results of the modern transformations in the Republican Era in the cultural sphere. In other words, Turkish folk music, which was institutionalized as a result of the intellectual orientation of the period and the compilation and collection of folk culture elements deemed valuable in the creation of national identity, can be considered as a modern music genre in terms of its structure. Drawing on Giddens' theoretical framework in relation to modernity, this article discusses the decontextualization of local practices utilized in the construction of Turkish folk music by modernist principles and their re-contextualization within a national unity on the basis of nationalism. The study was carried out within the scope of the information obtained through a literature review and as a result, the differences of Turkish folk music from local music practices in terms of qualities such as performance style, orchestral order, choral practices, audience, performance venue, and standardization in sound organization were revealed.

Keywords: Turkish folk music, modernity, consequences of modernity, time-space separation, displacement.

GİRİŞ

Anthony Giddens'in modernite anlayışı, toplumsal yapının dinamik ve dönüşken doğasını vurgular. Giddens, moderniteyi, geleneksel toplumlardan farklı olarak, bireylerin ve toplulukların sosyal ilişkilerini ve kültürel pratiklerini yeniden şekillendirdiği bir süreç olarak tanımlar. Bu bağlamda, 'ayrışma' kavramı, yerel pratiklerin tarihsel ve kültürel bağlamlarından koparak, modern toplumda küresel düzeyde yeniden biçimlenmesini ifade eder. Giddens, modernite sürecinin, geleneksel normların ve sosyal yapının yeniden tanımlanmasına yol açtığını savunmaktadır. Bu süreç, yerel kültürel unsurların, ulusal ve küresel bağlamda yeniden düzenlenmesi ve kurumsallaşmasıyla kendini gösterir. Türk halk müziği de Giddens'in işaret ettiği yerel kültürel pratiklerin modern dönüşümlerle bağlamlarından kopup ulusal bağlam kazanmasıyla kurumsallaşan bir müzik türü şeklinde değerlendirilebilir. Anadolu'nun kültürel öğelerinin söz konusu dönüşümü, Giddens'in modernite anlayışındaki 'yerinden çıkarma mekanizmaları ve kurumsallaşma' kavramı çerçevesinde tartışılabilir. Türk halk müziğinin kaynağı olan yerel kültürel öğeler ile icra biçimleri, icra ortamları ve ses organizasyonları açısından sergilediği radikal farklılıklar, söz konusu müzik türlerinin her ne kadar birbirinden besleniyor olsa da farklı bağlamlara sahip olduklarını gözler önüne serer. Bu söylemlerle ifade edilmeye çalışılan şey Türk halk müziğinin yerel kültürel pratiklerin modern dönüşümleri sonucunda ortaya çıkmış farklı bir müzik türü olduğudur. Türk halk müziği ve yerel müzik pratiklerinin farklarından hareketle gerçekleştirilen bu çalışmada öncelikle Anthony Giddens'in moderniteyi ne şekilde anlamlandırdığı ve hangi kavramlarla açıkladığı sunulmuştur. Daha sonra Türk halk müziğinin modern toplumsal dönüşümlerin sonucu olarak ortaya çıkan bir müzik türü olduğunu literatürdeki çalışmalara dayanarak aktarmak üzere Türkiye'nin modernizm ile ilişkisi Osmanlı Devleti'nden itibaren açıklayıcı referanslarla sunulmaya çalışılmıştır. Avrupa'da halk kültürünün önemli hale gelişini vurgulamak için Herder'den başlanılarak Gellner, Hobsbawm ve Anderson'nun milliyetçilik kuramlarına ve modern geleneklerin yapısına değinilmiştir. Modernizm ve milliyetçilik yaklaşımlarının sonucunda Türkiye'deki derleme çalışmalarına değinilmiş ve Türk halk müziğinin kurumsallaşma süreçlerine ilişkin referanslar verilmiştir. Son olarak çalışmada çizilen kavramsal çerçeveden hareketle, Türk halk müziği organizasyonun yerel pratiklerden yapısal ve bağlamsal olarak ne şekilde farklılaştığı üzerine tartışılmıştır. Bu bağlamda çalışmanın gerçekleştirilmesi için

araştırmacıyı tetikleyen düşünsel süreçlere ilişkin bilgiler ve metodolojik veriler aşağıda sunulmuştur:

Araştırmanın Amacı

Anthony Giddens'in modernite anlayışını temel alarak Türk halk müziğinin, yerel pratiklerden modern toplumsal dönüşümlerle ulusal bağlama taşınan ve kurumsallaşan bir müzik türü olarak nasıl şekillendiğini çözümlenektir. Çalışma, Giddens'in modernite ve yerinden çıkarma kavramları çerçevesinde Türk halk müziğinin modernleşme sürecindeki dönüşümünü açıklamayı hedefler.

Araştırmanın Önemi

Türk halk müziği bağlamında yerel kültürel öğelerin modernizasyon süreçleriyle nasıl yeniden şekillendiğini ele alarak bu alandaki teorik ve tarihsel bilgiye katkı sağlamasıdır.

Problem Durumu

Türk halk müziği, modernite süreçlerinin bir sonucu olarak kurumsallaşmış ve yerel pratiklerden yapısal ve bağlamsal olarak farklı bir yapı sergilemektedir.

Problem Cümlesi “Türk halk müziği, modernite süreçlerinin bir sonucu olarak nasıl kurumsallaşmış ve yerel pratiklerden yapısal ve bağlamsal olarak ne şekilde farklılaşmıştır?” şeklinde belirlenmiştir.

Çalışmanın alt problemleri aşağıda sunulmuş ve bulgular sonrasında bunlara cevap aranmıştır.

Alt Problemler

1. Anthony Giddens moderniteyi hangi kavramlar çerçevesinde açıklamaktadır?
2. Yerel kültürel öğeler ve pratikler, modernite bağlamında nasıl dönüştürülmektedir?
3. Türk halk müziğinin modernleşme süreci, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e hangi toplumsal ve kültürel dinamiklerle şekillenmiştir?
4. Derleme çalışmaları ve kurumsallaşma süreci Türk halk müziğinin ulusal bir tür olarak oluşumuna nasıl katkı sağlamıştır?
5. Türk halk müziği ile yerel pratikler arasındaki yapısal ve bağlamsal farklılıklar nelerdir?

YÖNTEM

Bu çalışma, Türk halk müziğinin modernleşme sürecini Anthony Giddens'in modernite anlayışı çerçevesinde çözümlenmek amacıyla, nitel bir araştırma yaklaşımıyla tasarlanmıştır. Çalışmada, literatür taraması ve tarihsel analiz yöntemleri kullanılmış; Türk halk müziğinin yerel pratiklerden modern bir ulusal müzik türüne dönüşüm süreci, Giddens'in kavramsal araçlarıyla çözümlenmiştir. Yöntem, aşağıdaki temel adımları kapsamaktadır:

Kavramsal Çerçeve

Araştırma, Anthony Giddens'in modernite kuramı üzerine temellendirilmiştir. Çalışmada özellikle Giddens'in zaman-mekân ayrışması, yerinden çıkarma mekanizmaları, uzmanlık sistemleri gibi kavramları açıklayıcı bir çerçeve sunmak için kullanılmıştır. Bu teorik çerçeve, Türk halk müziğinin modernleşme sürecindeki dönüşüm dinamiklerini çözümlenebilmek için bir analitik araç olarak değerlendirilmiştir.

Verilerin Toplanması

Çalışma, temel olarak literatür taramasına dayanmaktadır. Türk halk müziği, modernite, milliyetçilik ve ulus-devlet inşası üzerine yapılan akademik çalışmalardan veriler toplanmıştır. Bu kaynaklar, tarihsel süreç içinde Türk halk müziğinin geçirdiği yapısal ve bağlamsal dönüşümleri çözümlenmek için kullanılmıştır.

Verilerin Çözümlemesi

Toplanan veriler, tarihsel bağlamda incelenmiş ve Giddens'in modernite kuramının kavramsal çerçevesine göre yorumlanmıştır. Analiz sırasında çalışmanın problem cümlesi ve alt problemlerinin çözümlenmesine odaklanılmıştır.

Sınırlılıklar

Bu çalışmada, yalnızca Türk halk müziğinin modernleşme süreci ele alınmıştır. Küresel etkiler ve diğer modernite teorilerinin ayrıntılı bir analizi çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır. Araştırma, ağırlıklı olarak literatür taramasına dayanmakta olup sahada yapılmış güncel etnografik çalışmalardan veri içermemektedir.

BULGULAR VE YORUMLAR

Giddens'in Modernite Kuramı

Giddens, moderniteyi tanımlarken toplumsal yaşamda meydana gelen köklü değişimleri, analizin odağına yerleştirerek geçmiş ve bugünün karşılaştırmasını yapar. Saygın'ın (2016) aktardığı üzere Giddens'a göre modern olmak, bugünün toplumsal yapısını ve tarihinin karakterize edildiği gelenek, norm, alışkanlık, anene, rutin, adet, inanç, zihinsel ve fiziksel davranışı yapılandıran her türlü geleneksel dinamikten soyutlaşmış bir toplum yapısına işaret eder. Giddens modernliğin esas koşulunun, öyle ya da böyle geçmişle bağlantısı olan her şeyin bağlamından kopartılması, yerinden edilmesi olduğunu anlatır (Martin O'Brien'den akt. Saygın, s. 71). “*Modernliğin sonucunda ortaya çıkan yaşam tarzları bizi bütün geleneksel toplumsal düzen türlerinden eşi görülmedik bir biçimde sökü� çıkarmıştır*” (Giddens'dan akt. Esgin, 2016: 425; Giddens, 1994: 12). Bu ifadeler ışığında Esgin (2016) modernliğe özünü veren şeyi, insanlığın tarihsel süreçte karşılaşmadığı en radikal sosyal dönüşüm şeklinde tarif eder (s. 425).

Esgin'e (2016) göre modernitenin toplumsal yaşamı ne şekilde dönüştürdüğünü anlayabilmek ve modern dönüşümün yapısı bağlamında çözümler yapabilmek için Giddens 'süreksizlikler' kavramını geliştirir. Dolayısıyla modernitenin toplumsal yaşamda ne gibi değişimlere sebep olduğunu açıklayabilmek için Giddens'ın süreksizlikler kavramsallaştırmasına başvurmak gereklidir (s. 427). Giddens süreksizlikler kavramı ile anlatmak istediği olguyu şu şekilde açıklar:

“Bununla söylemek istediğim ise modern toplumsal kurumların bazı açılardan benzersiz (unique) oldukları, yani her türlü geleneksel düzenden biçim açısından farklı olduklarıdır. Daha sonra da tartışacağım gibi söz konusu süreksizliklerin doğasını anlamak, modernliğin gerçekten ne olduğunun analizini yapmak için olduğu kadar, günümüzde karşımıza çıkardığı sonuçların tanısı için de gerekli bir başlangıçtır” (Giddens, 1994: 11).

Bu ifadelerden yola çıkarak Giddens'ın modernite aracılığıyla gerçekleşen toplumsal dönüşümlerin tarih boyunca benzerinin olmadığını süreksizlikler kavramı ile vurgulamak istediği ifade edilebilir. Giddens modern toplumun geleneksel toplumdan ayrımını ortaya koyduğu süreksizliklerden ilkinin ‘modern çağın harekete geçirdiği değişim hızı’ şeklinde açıklar. “*Geleneksel uygarlıklar diğer modernlik öncesi sistemlerden dikkate değer biçimde daha devingen olabilirler; ancak, modernliğin koşulları içinde değişim hızı son noktadadır. Bu durum en çok teknoloji açısından belirgin gibi görünse de diğer bütün alanlara da yayılmıştır*” (Giddens, 1994: 13-14).

İkinci süreksizlik ise değişim alanı şeklinde tarif edilir. “*Dünyanın değişik bölgeleri birbirleriyle bağlantı içine çekildikçe toplumsal dönüşümün dalgaları âdeta bütün yerküre yüzeyi boyunca çarpmaktadır*” (Giddens, 1994: 14). Son süreksizlik ise modern toplumlardaki kurumların

doğasıdır. “Ulus-devlet’in siyasal sistemi, üretimin cansız güç kaynaklarına büyük ölçüde bağımlı olması ya da ürünlerin ve ücretli emeğin tam anlamıyla metalaştırılması gibi bazı modern toplumsal biçimler önceki tarihsel dönemlerde hiç görülmemektedir” (Giddens, 1994: 14).

Giddens, süreksizlik kavramsallaştırmasıyla vurgulamaya çalıştığı modern-geleneksel farklılıklara değindikten sonra çözümlemeyi daha da derinleştirir. Esgin’e (2016) göre Giddens, modern yaşam tarzlarını geleneksel olandan kopartan bu farklılaşmayı anlamak için zaman-uzam ayrışması, yerinden çıkarma mekanizmaları ve modernliğin düşünömselliği şeklinde kavramsallaştırılan üç temel özelliğe başvurur (s. 428). Giddens’in geleneksel olgu ve fenomenlerin modern dönüşümünü açıklamak üzere başvurduğu zaman ve uzam ayrışması, temelde geleneksel toplumdaki etkileşimin görece sınırlılığının dönüşümüne atıf yapar. Diğer bir deyişle zaman ve uzam ayrışması, toplumsal yaşamda anlamını zaman ve mekân bağlamında kazanan olguların dönüşüme uğrayarak yeniden anlam kazanması şeklinde yorumlanabilir. Saygın’ın (2016) aktardığı üzere Giddens, moderniteden söz edilemeyecek dönem ve toplumlarda zamanı her zaman bir uzam ile ilişki, bağlantı içerisinde değerlendirir. Fakat modernleşme sonrasında uzam ile bağlantılı olan zaman standartlaşmıştır ve söz konusu bağlantı son bulmuştur. Diğer bir deyişle zamanın ve uzamın içeriği boşaltılmıştır (Ritzer’den akt. Saygın, s. 73).

Zaman ve uzam ayrışmasının çalışmanın konusu bakımından önemli bir açıklayıcı olarak değerlendirilebileceği özelliklerinden birisi, zaman ve uzamın içeriğinin boşaltılmasıdır. Esgin’in (2016) ifade ettiği üzere sosyal alandaki etkileşim alan ve yerlerinin içlerinin boşaltılması yani bu yerlerin önemin azalmış olması şeklinde tarif edilen zaman-uzam ayrışması, modernite ile beraber dönüşüm geçirmiş ve modern kodlarla tekrar birleştirilmiştir. Dolayısıyla Giddens’in geleneksel toplumların hepsinde sosyal ilişkilerin zaman ve uzam ilişkisine dayandığı fikrine göre modernite, sosyal ilişkilerin yapısını tamamen değiştiren bir dönüşüme işaret etmektedir (s. 429). Söz konusu kavramla anlatılmak istenen şey, sosyoloji literatüründe sıklıkla gündelik yaşamda yaygın somut pratikler ile örneklendirilir. Fakat modernizmin yol açtığı dönüşüm, çalışmanın tartışma bölümünde görece etraflıca sunulan kültürel pratikler alanının da önemli bir açıklayıcısıdır. Diğer bir deyişle, zaman ve mekânın içeriğinin boşaltılması ya da Esgin’in ifade ettiği şekliyle sosyal alandaki yerlerin önemsiz hale gelmesi, esasında bugünün kurumsal müzik geleneklerinin temel dinamikleri olan yerel pratiklerin de modern dönüşümünü açıklayabilecek önemli olgulardan bir tanesidir. Halihazırda Giddens “Modernliğin Sonuçları” isimli eserinin başında “*Elinizdeki kitapta modernliğin kültürel ve epistemolojik vurgularını da içeren kurumsal bir analizini yapacağım*”

(Giddens, 1994: 9) ifadelerini kullanarak, esasında modernitenin getirdiği köklü değişimlerin çözümlenebileceği alanlardan birini kültür alanı şeklinde tarif eder. Zaman ve uzamın ayrışması sonucunda meydana gelen dönüşümlerin kültür alanına etkilerini Gürkan şu şekilde tarif eder:

“Giddens’a göre moderniteyle birlikte toplumların mekân ve zamanla olan ilişkilerindeki köklü değişimler kültür kavramında da kendini hissettirdi. Zaman ve mekânın birbirinden ayrılarak standart “boş” boyutlar haline gelmeleri, sosyal etkinlikler ve bu etkinliklerin mevcudiyet bağlamlarının özellikleri içine “yerleştirilmişliği” arasındaki bağları ortadan kaldırır. Zaman ve mekânın uzaklaşmasını ifade eden alan, yerinden çıkarılmış kurumlarla büyük ölçüde genişler ve bu etkiye sahip olmak için zaman ve mekân aşırı bir eşgüdümüne dayanır. Yereldeki alışkanlıkların ve deneyimlerin getirdiği kısıtlamalardan kurtulmayı sağlayan bu olgu, çok çeşitli değişim olanaklarının açılmasına yardım eder” (Giddens 1994: 25; Giddens’dan akt. Gürkan 2016: 1450).

Giddens’in moderniteyi anlamak için zaman-uzam ayrımından sonra işaret ettiği kavram yerinden çıkarma mekanizmalarıdır. Saygın’a (2016) göre yerinden çıkarma kavramı, toplumsal alandaki ilişkiler ve yapıların zaman ve uzamdan bağımsız şekilde bir anlam kazanması, çözümlenmesi anlamına gelmektedir. Diğer bir deyişle toplumsal ilişkilerin belirli bir etkileşim bağlamından çıkarılarak belirsiz zaman ve mekân aralıklarında yeniden şekillenmesi yerinden çıkarma mekanizmaları bağlamında değerlendirilir (Ritzer’den akt. Saygın, s. 74). Yerinden çıkarma mekanizmaları Esgin’e (2016) göre zaman ve uzam ayrışmasıyla doğrudan bağlantılıdır ve tam anlamıyla sosyal ilişkilerin lokal anlamlarından, bağlamlarından sökülmesini ve zaman-uzam boyunca tekrar yapılmasıdır. Modernite öncesi toplum yapılarında lokal bağlamda gömülü olan sosyal ilişkiler modernite ile birlikte lokal bağlamından kopartılıp yerinden çıkartılırlar. Sosyal çözümlemede yerinden çıkarma mekanizmaları, geleneksel toplum yapılarının ve davranış örüntülerinin modernite ile birlikte dönüşümünü açıklama konusunda işlevseldirler. Esasında modernlik, geleneksel olan her şeyin yerinden çıkartılması yani bağlamından kopartılması ve yeniden bağlam kazandırılmasıdır (s. 431). Giddens’in zaman-uzam ayrışması ve bu ayrışmanın önemli koşullarından olan yerinden çıkartma şeklinde tarif ettiği modern dönüşüm araçları, çalışmanın başından itibaren neredeyse her referansta değinilen bir olguyla ilişkilidir. Bu olgu, modern öncesi toplumlarda yaşam biçimleri ve kültürle ilgili olan her şeyin anlamının geleneksel bağlamdan koparılıp yeniden kurulmasıdır. Daha önce de değinildiği üzere modern öncesi yaşamda var olan ve modern olmayan her şey ortaya çıktığı yer, zaman ve çevreyle anlam kazanır. Sosyal olgunun modernite kapsamında dönüşümü, söz konusu bu bağlamın yok olması anlamına gelir. Giddens’in modernizmi açıklamak üzere sürekli tekrar ettiği bu değişime kültürel alandan birçok örnek verilebilir. Bugün Türk halk müziği başlığı altında değerlendirilen ve bu müzik edimi bağlamında farklı sahneleme örneklerine rastlanabilecek deyiş, nefes gibi biçimler Giddens’in

yerinden çıkarma kavramı ile tarif ettiği dönüşümü net şekilde ortaya koyar. Bilindiği üzere bu türler Anadolu’da çeşitli inançsal törenlerin bir parçasıdır ve ortaya çıktığı lokallik içerisinde anlam kazanırlar. Fakat modernite aracılığıyla bu türlerin kurumsal bir yapıyla ilişkilendirilmesi ve yerel bağlamından uzaklaştırılarak yeni modern bir performans bağlamı kazanması, kültürel öğelerin Giddens’in başvurduğu analitik araçlarıyla açıklanabilir. Modernitenin etki ettiği kültürel alanda yerinden çıkartma ile ilgili örneklerin sayısı kolaylıkla arttırılabilir. ‘Mevlevi Sema Törenlerinin Korunma Sürecinde Bir Risk Faktörü Olarak “Bağlamından Koparma”’ isimli yayınında kültürel bir ögenin lokal anlamından kopartılması ve yeni anlamlar kazandırılmasını ortaya koyan Aksüt’e (2022) göre turistik amaçlarla gelir elde etmek üzere kutsal ritüeller kapsamında değerlendirilen Mevlevi ayinlerinin, turistlere otantik bir deneyim yaşatmak üzere sunulması, söz konusu kültürel öğelerin bağlamının dışına çıkartılması anlamına gelir. Dahası burada amaç turistlerin taleplerini karşılayabilmek olduğu için halihazırda bağlamından kopartılmış olan kültürel öğelerde yapısal değişikliklere gidilir: İcra içeriklerinin değiştirilmesi, icra sürelerine müdahale edilmesi, icraların turist kabilelerine göre zamanlanması gibi (s. 11). Giddens’in kavramsallaştırdığı yerinden çıkartma mekanizması, yalnızca Mevlevi ayinleri gibi kutsal ritüellerin turistik talepler doğrultusunda dönüştürülmesiyle sınırlı kalmaz; aynı zamanda, modernite etkisiyle müzik gibi farklı sanat dallarındaki kültürel öğelerin de geleneksel bağlamlarından uzaklaştırılarak yeni anlamlarla yeniden inşa edilmesiyle kendini gösterir. Modernite sürecinin sonucunda müzikte meydana gelen yapısal dönüşümleri kültür endüstrisi bağlamında ele alan Esen’e (2023) göre müzik, kültür endüstrisinin tahakkümü sonrasında sentetik bir karakter kazanır, yeniden üretim için tasarlanır ve atomistik bir dinlemeye uygun bir hal alır (s. 791). Giddens’in teorik çerçevesiyle değerlendirildiği zaman modern öncesi dönemde belirli bir çevrenin himayesi altında zaman ve mekâna bağımlı şekilde, yerel olan her şeyle organik bağlara sahip biçimde yaratılan müzik; modernitenin etkisiyle zaman ve mekândan kopartılarak bir ticari mal kimliği kazanan ve üretim koşullarında radikal değişimlerin görüldüğü bir alanı temsil eder. Modernitenin etkisiyle yaşanan zaman ve mekân dönüşümü, yalnızca kültürel öğeler ve müzik alanındaki değişimlerle sınırlı kalmamış; aynı zamanda bireylerin gündelik yaşamda zamanı algılama biçimlerini de derinden etkilemiştir. Bu dönüşüm, Türkiye edebiyat alanında da önemli bir tema olarak ele alınmış ve modernitenin toplumsal etkileri birçok edebi eserde işlenmiştir. Sözelimi Nalbantoğlu’nun (2020) belirttiği gibi, Ahmet Hamdi Tanpınar Saatleri Ayarlama Enstitüsü adlı romanında modern insan ve toplum eleştirisini merkeze alarak, Nuri Efendi ve Halit

Ayarcı karakterleri aracılığıyla moderniteyle dönüşen zaman algısını görece etkileyici bir şekilde betimlemiştir (s. 136). Hem müzik hem de edebiyat alanındaki dönüşümler sonrasında kültürel öğeler, yerel ve geleneksel olanın moderniteyle yeniden tanımlanmasını ve şekillendirilmesini göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Saygın'a (2016) göre yerinden çıkartma mekanizmaları doğrudan modern toplumsal kurumların gelişimi ile ilişkilidir (s. 74). Yerinden çıkartma mekanizmaları aracılığıyla sosyal ilişkilerin bağlamlarından kopartıldığını ifade eden Esgin'e (2016) göre sembolik işaretler ve uzman sistemler şeklinde iki tür yerinden çıkartma mekanizmasından söz edilebilir (s. 432). Yerinden çıkartma mekanizmalarını Giddens şu şekilde açıklar: "*Modern toplumsal kurumların gelişimiyle yakından ilgili iki tür yerinden çıkarma düzeneği arasında bir ayırım yapmak istiyorum. Bunlardan birincisine simgesel işaretler'in (symbolic tokens) yaratılması; ikincisine de uzmanlık sistemleri'nin kurulması diyeceğim*" (Giddens, 1994: 27).

Yerinden çıkartma mekanizmalarından ilki olan simgesel/sembolik işaretler kavramı Giddens'a (1994) göre herhangi bir lokal bağlama sahip olmayan değişim araçlarını temsil eder (s. 27). Esgin (2016) ise sembolik işaretler kavramı ile herhangi bir konuda bireylerin uzlaşmasını sağlayan bağımsız olan alış-veriş araçlarını işaret eder. Ona göre sembolik işaretlerin temel niteliği, standart hale getirilmiş sosyal ilişkilerin bağlamlarını değiştirmektir. Sembolik işaretler Giddens'ın moderniteyi açıklamak üzere kullandığı zaman-uzam ayrışması ve yerinden çıkarma kavramlarının yoğunlaştırıcısı özelliği sergilerler (s. 432). Simgesel işaretler kavramıyla lokal bağlamından kopan bir pratiğin küresel bağlam kazanması şeklinde okunacak olursa, caz türünün yaygınlaşması ve farklı toplumlarda yeni bağlamlar kazanması süreci açıklayıcı bir örnek olabilir. Diğer bir deyişle, caz müziği ABD'de ortaya çıkan ve Afro-Amerikalıların kültürü içerisinde tarihsel deneyim, kimlik ve toplumsal anlamlara sahip olan bir türdür. Fakat cazın dünyanın birçok yerinde yaygınlaşması ve farklı kültürlerde yer edinmesi, bu müzik türünün kendi toplumsal bağlamından kopartılıp yeniden bağlam kazanması anlamına gelir.

Giddens'a göre yerinden çıkarma mekanizmalarının ikincisi uzmanlık sistemleridir. Saygın'a (2016) göre Giddens bu kavramla modern toplumda maddi ve toplumsal çevrenin düzenlenmesinde önemli bir olgu olan profesyonellik ya da teknik beceriyi işaret eder. Modern toplumda bireylerin yaşadıkları sorunları çözme konusunda sürekli olarak alandaki uzmanlara başvurması, geleneksel ve modern toplumsal yaşamın farklarından önemli bir tanesidir (Giddens'dan akt. Saygın, s. 75). Yerinden çıkartma mekanizmalarından ikincisi olan uzmanlık sistemleri kavramı ile vurgulamak

istediği toplumsal fenomeni Giddens şu şekilde ifade eder: “Uzmanlık sistemleriyle, bugün içinde yaşadığımız maddi ve toplumsal çevreyi düzenleyen teknik beceri ya da profesyonel uzmanlık sistemlerini amaçlıyorum” (Giddens, 1994: 31). Dolayısıyla uzmanlık sistemleri, modern toplumsal dünyada davranışları biçimlendiren ve geleneksel dünyadan kopuşu sağlayan önemli bir fenomen şeklinde değerlendirilebilir. Esgin’e (2016) göre uzmanlık sistemleri tıpkı simgesel sistemlerin işlevlerine benzer şekilde modern dünyada sosyal ilişkileri düzenleyen bir yapıdır. Geleneksel ve modern karşılaştırması içerisinde uzmanlık sistemleri kavramlaştırmasıyla bugün yaşamı doğrudan etkileyen bir alana göndermede bulunur. Geleneksel dünyada lokale bağımlı sosyal ilişkiler uzmanlık sistemleri aracılığıyla bağlamından kopartılır ve modern dünyaya özgü yaşam tarzları içerisinde yeni bağlamlar uzmanlık sistemleri aracılığıyla yeniden kurulur (s. 433). Uzmanlık sistemlerinin modern dünyada davranışı nasıl biçimlendirdiğini açıklamak üzere Esgin’in (2016) seyahat örneği açıklayıcıdır. Bu örneğe göre kentler arasında seyahat etmek için bir otobüse bindiğimizde, aslında yolları, otobüsün karmaşık mekanik yapısını ve trafik kurallarını içeren geniş bir uzmanlık sistemine dâhil olmuş oluruz. Bu sistemlerin nasıl ortaya çıktığına dair bilgimiz sınırlıdır veya bu bilgi bizim için pek önemli değildir. Sadece ulaşmak istediğimiz yere varmak amacıyla biletimizi alır ve otobüse bineriz. Bu basit eylem, yaşamımızı yönlendiren belirli uzmanlık sistemleriyle bütünleşmek anlamına gelir. Günlük hayatın neredeyse her anında, farklı uzmanlık sistemleri yaptıklarımızı şekillendirir. Modern yaşam, bu sistemlere olan güvene dayanmaktadır. Otobüse bindiğimizde, seyahat sırasında oluşabilecek kaza ya da diğer olumsuzluk risklerini kabul ederiz. Ancak bu noktada, otobüsün mekanik sistemi ve trafik kurallarının sağladığı güvenceye dayanırız (s. 433-34). Uzmanlık sistemleri aracılığıyla yerinden çıkarma mekanizmalarının işleyiş prensibi kapsamında müzik alanında bir örnek vermek gerekirse, geleneksel ve modern müzik dinleme pratiklerinin farkları açıklayıcı olabilir. Geleneksel müzik dinleme deneyiminde, insanlar müziği genellikle canlı performanslar aracılığıyla, topluluklar halinde ya da evde kendi çalgılarıyla icra ederek dinlerlerdi. Müziği dinleme eylemi, fiziksel bir mekânda ve belirli bir sosyal bağlamda gerçekleşirdi. Bu deneyim, bireyin çevresindeki müzisyenlere, topluluğun ritüellerine veya icra edilen mekânın akustiğine doğrudan bağlıydı. Müzik dinleyiciler için özel bir etkinlikti ve müziğin ritmi, ses kalitesi ya da tarzı üzerinde kontrol sağlamak daha mümkünken, müzikle bağ kurma süreci de kişiseldi ve dolaylı bir aracılıktan uzaktı. Modern müzik dinleme deneyimi ise büyük ölçüde uzmanlaşmış sistemlere bağımlıdır. Dijital platformlar ve streaming hizmetleri, kullanıcıların bir düğmeye basarak dünyanın dört bir

yanından, farklı türlerde müziklere erişim sağlamasına olanak tanır. Ancak bu erişim, dinleyiciyi müziğin üretimi ve sunumundaki teknik ve ticari uzmanlık sistemlerine bağımlı hale getirir. Algoritmalar, bireyin dinleme alışkanlıklarını analiz ederek yeni öneriler sunar ve böylece dinleyiciye rehberlik eder. Dinleyici, müzik seçimlerini genellikle bu dijital sistemlere güvenerek yapar. Müziğin kayıt ve dağıtım süreçleri de profesyonel stüdyolar, ses mühendisleri ve dağıtımcılar tarafından yürütülür; dolayısıyla müzik dinleyicisinin deneyimi, doğrudan kontrol edemediği geniş bir uzmanlık ağına dayanır. Dolayısıyla geleneksel ve modern müzik dinleme deneyimlerinin, teknolojinin ve uzmanlık sistemlerinin etkisiyle büyük ölçüde farklılaştığı ifade edilebilir. Bu farklılaşma tıpkı yerinden çıkarma konusu ile örneklendirildiği gibi yerel pratiğin bağlamından kopartılması ve modern kodlar kapsamında yeni bağlamlar kazanması şeklinde yorumlanabilir. Yani geleneksel deneyimde dinleyici müziğin doğrudan bir parçasıyken, modern deneyimde daha pasif bir rol üstlenir ve tercihlerinde uzman sistemlerin yönlendirmesine daha açık hale gelir. Geleneksel dinleme, yerel ve topluluk temelli bir etkileşime dayanırken; modern dinleme, bireysel, kolay erişilebilir fakat uzmanlık sistemlerinin arka planda kontrol ettiği bir deneyime dönüşmüştür.

Giddens sosyolojisinde modernliğin ayırt edici unsuru olarak yerinden çıkarma mekanizmalarının sonuncusu “*düşünümsel modernlik*” (Esgin, 2016: 434) şeklinde kavramsallaştırılır. Giddens (1994) geleneksel dünyada bilginin ve deneyimlerin önceki kuşaklardan miras kaldığını ve bilgiye bu niteliğiyle değer verildiğinin altını çizer. Ona göre bu aktarım süreci ve değerler bütünü, geleneksel dünyada bir zaman-uzam bütünlüğüne işaret eder. Fakat modernite ile birlikte düşünümsellik dönüşüme uğrar. Artık eylemi geçmişten gelen kalıp bilgilerden ziyade düşünce biçimlendirir yani artık günlük yaşamın geçmişle bağları kopar. Geleneksel bilgi geçerli görülebilir ancak herhangi bir uygulama geleneğe var olduğu için onaylanmaz; artık her eylem gelenekten kaynaklanmayan bilgiler aracılığıyla biçimlenmektedir (s. 39-40). Esgin (2016) modernitenin düşünümselliğini Giddens’e başvurarak açıklar:

“Modern toplumda gelenek, sadece, düşünümselliği sağlayan bilginin kaynağı olmaktan çıkmıştır. Modern sosyal yaşamın düşünümselliği, sosyal uygulamaların bu uygulamalara ilişkin yeni bilgiler ışığına incelenip yeniden düzenlendiği ve böylece niteliğinin değiştirildiği gerçeğinden oluşmaktadır. Eş deyişle, modernliğin düşünümselliği, sosyal yaşamın koşulları hakkındaki bilginin kullanımını öngörmektedir. Modernlikte sosyal ilişkiler, eyleyenlerin eylemlerini biçimlendiren sosyal yaşama ait bilgilerle düşünümsel olarak sürekli yeniden düzenlenmektedirler” (Giddens’dan akt. Esgin 2016: 435).

Türk Halk Müziği Kurumsallaşmasına Doğru: Milli Kimlik İnşasında Halk Kültürünün Yükselişi

Türk halk müziği, Anadolu'nun kültürel kimliğini ve toplumsal hafızasını bünyesinde barındıran en önemli kültürel ifade biçimlerinden biridir. Bu müzik türünün günümüzdeki kurumsal yapıya kavuşması, literatürde modernizmin kurumsal örgütlenmesi şeklinde tarif edilen ulus-devlet yapılanmalarının bir sonucu şeklinde değerlendirilmektedir. Diğer bir deyişle, bugün müzik alanını oluşturan tüm müzik türleri gibi Türk halk müziği de geçmişin müzik geleneklerinin modern kodlarla yeniden bağlam kazandırılmış biçimlerindedir. Türk halk müziğine bu bağlamda bakmak, esasında bu müzik türünün modernite ile olan etkileşimini anlamak ve modern kimlik inşa süreçlerini kavramak demektir. Çalışmanın bu bölümünde yerel müzik pratiklerinin modernite bağlamı dönüşüm süreci incelenmiştir.

Türk halk müziğine ilişkin yapılan araştırmalar incelendiğinde, halk başlığı altındaki kültürel unsurların, küresel ölçekte milliyetçilik kavramıyla eşzamanlı olarak değer kazandığı gözlemlenmektedir. Özellikle 18. yüzyıl Avrupa'sında yaşanan toplumsal dönüşümlerle belirginleşen milliyetçilik ideolojisinin bir yansıması olarak, kültürel öğelere toplumda ortak bir bilinç inşa edilmiş ve bu bilinci korumak amacıyla sistematik bir biçimde başvurulmuştur. Bu çerçevede, Avrupa'da gerçekleşen kapsamlı toplumsal dönüşümlerin etkisiyle halk kültürü unsurlarının derlenmesi yoluyla şekillenen Türk halk müziği, modernitenin yansıması olan milliyetçilik fikriyle açıklanabilecek bir olgu olarak değerlendirilmektedir.

Bu bölümde, Türk halk müziğinin dinamiklerini daha iyi anlamak amacıyla, milliyetçilik akımlarının doğup geliştiği dönemde ortaya çıkan milliyetçilik düşüncesi ile ilişkili kavramlar ele alınmıştır. Ayrıca, Batılılaşma ve modernleşme gibi kuramlar ve terimlerle açıklanmaya çalışılan Avrupa merkezli fikirlerin etkisi altında, yerel nitelikler taşıyan Türk halk kültürü öğelerinin nasıl ulusal bir kimliğe kavuşarak değer kazandığı ve bu öğelerin derlenme süreci incelenmiştir.

Halk kültürü öğelerinin değer kazanma süreci, özel olarak Türk halk müziğinin ya da Türk milli müziğinin oluşumu, Osmanlı Devleti ve Erken Cumhuriyet Dönemi'nde etkilerini hissettiren modernleşme ve Batılılaşma akımları bağlamında değerlendirilmektedir. Erken Cumhuriyet Dönemi yönetiminin milli müzik kavramıyla amaçladığı tür, yerel müzik dinamikleri ile dönemin bakış açısına göre evrimini tamamlamış Batı müziği öğelerinin sentezinden oluşan bir müzik türüdür. Bununla birlikte, ilerleyen süreçte meydana gelen çeşitli gelişmelerle Türk halk müziği, kendi özgün yapısıyla Türk toplumunda yaygınlaşan ve yerleşik hale gelen bir tür olarak da öne

çıkıştır. Bu doğrultuda modernleşme, genel etkilerinin yanı sıra, Türk müzik kültüründeki dönüşümleri anlamlandırmak için de önemli bir analiz çerçevesi sunmaktadır.

Modernizmin temel amacı, geleneksel toplum yapısından farklı dinamikler taşıyan yeni bir birey ve toplum tipi inşa etmektir. Bu süreçte, feodal rejimlerin dönüşümü ve toplumsal bütünlük ile düzen dinamiklerinin değişimi sonucunda, modern devletlerin kendine özgü toplumsal, siyasal ve kültürel yapıları belirginleşmiştir. Modernizmin ortaya çıkardığı ulus-devlet yapılanması sürecinde, toplumsal birlik ve düzen sağlama işlevini yitiren geleneklerin yerini milliyetçilik almaktadır. Bu bağlamda, modern ve geleneksel ayrımı üzerinden ele alınan iki temel kavram da milliyetçilik ve ulus-devlet olgusudur; bunlar, modernite içinde kendi anlamlarını bulur ve toplumsal yapının dönüşüm sürecini ifade eder. Milliyetçiliğin doğasını açıklamaya yönelik literatür ile Türk modernleşmesi bağlamında halk müziğinin dönüşümünü içeren literatür incelendiğinde, bu süreci anlamlandırmak için sıklıkla Gellner, Hobsbawm ve Anderson gibi önde gelen milliyetçilik kuramcılarının çalışmalarına başvurulduğu görülmektedir. Gökalp (2007), Gellner, Hobsbawm ve Anderson gibi milliyetçilik kuramcıları, millet kavramının modern gelişmelerin bir ürünü olarak ortaya çıktığını ve modern döneme özgü bir olgu olduğunu savunmaktadır. Bu düşünce, milletin tarihsel olarak değil, modern dönemin toplumsal ve siyasi dinamikleriyle şekillenmiş bir yapı olduğunu öne sürer. Gökalp'in ifade ettiği üzere bu bakış açısına göre, milletler ve milliyetçilik, kapitalizm, sanayileşme, merkezi yönetimlerin oluşumu, kentleşme ve sekülerleşme gibi tamamen modern süreçlerin sonucunda şekillenmiştir. Daha çarpıcı bir ifadeyle, milletler aslında milliyetçiliğin ortaya çıktığı döneme özgüdür; yani, milliyetçilik düşüncesi milletleri var etmiştir. Diğer bir deyişle, milliyetçilik, toplumların modern çağın toplumsal ve siyasal yapıları içinde kendilerini birer millet olarak tanımlamalarını mümkün kılmıştır (s. 282). Modernist yaklaşımlar olarak adlandırılan bu perspektif, alandaki olgu ve süreçlerin açıklanmasında günümüzdeki çalışmalarda hâlâ geçerliliğini korumaktadır. İlgili kuramcılara değinmeden önce, millet ve ulus gibi kavramların yanı sıra diğer milliyetçilik yaklaşımlarının açıklanması, literatürün anlaşılabilirliği açısından büyük önem taşımaktadır. Bu kavramların net bir şekilde tanımlanması, alandaki tartışmaları derinleştirmek ve kuramsal çerçeveyi daha iyi kavrayabilmek için gereklidir.

Özkırımlı (1992), bilince şekil veren ve bireyin dünyayı anlamlandırmasında işlevsel bir söylem ve kimliklerin belirleyiciliği olarak tanımladığı milliyetçiliğin, bireylerin davranış ve tutumlarını yönlendiren bir algılama biçimi olduğunu belirtmektedir. Milliyetçiliğin kökenleri genellikle

Alman romantik düşüncesinde araştırılmaktadır. Bu bağlamda, Alman romantizminin öncülerinden kabul edilen Herder'in düşünceleri önemli bir yer tutmaktadır. Herder'e göre, ortak bir dili konuşan bireyler, milletin ilk aşamasını teşkil eder ve her insan, belirli bir dilin ve topluluğun ürünüdür. Başka bir deyişle, dillerin birbirinden farklı olması durumu, her bir topluluğun kendine özgü düşünce tarzlarının varlığını gösterir (s. 12-35). Bu nedenle, dilin yanı sıra kültürel homojenliği ön plana çıkaran Herder'in halk odaklı yaklaşımı, Alman romantik dönemdeki düşüncelerin anlaşılması açısından, dolayısıyla milliyetçiliğin ortaya çıktığı dönem ve düşünsel çerçeve bakımından büyük bir öneme sahiptir. Herder'in görüşleri, bu dönemdeki milliyetçilik anlayışının temel unsurlarını şekillendirmiş ve halk ile dil arasındaki ilişkiyi derinlemesine incelemiştir. Modernist yaklaşımın önemli temsilcilerinden Gellner (1992), ulusçuluğu, devletin içindeki etnik sınırların yönetici ve yönetilenleri birleştiren bir siyasal meşruiyet teorisi olarak tanımlamaktadır. Tarım toplumu olarak adlandırdığı geleneksel yapılarda, ayrıcalıklı grupların farklılıkları öne çıkardığını belirtirken, dilsel farklılıkların da bilinçli bir şekilde vurgulandığını ifade eder. Ancak modern toplumda, dil de dahil olmak üzere çeşitli alanlarda farklılıkların ortadan kaldırılması hedeflenmektedir. Ulus yapılarında, geleneklerin yeniden icat edilmesi, kültürün korunmasına dair iddialar, geçmişe yapılan atıflar ve saflık vurguları önemli bir yer tutar. Ancak bu özelliklerin çoğu, birer yapay icat olarak nitelendirilmektedir. Gellner, ulusçuluğun, folk kültüre dayanan ortak bir kültür aracılığıyla anonim bir toplumu bir arada tutan bir tür üst kültür dayatması olduğunu (s. 15-100) ifade etmektedir. Hobsbawm (2006), toplumsal deneyimlerin sürekliliğinin geçmiş aracılığıyla sağlandığını belirtmekte ve bu bağlamda tarihin, toplumsal bir birliktelik oluşturma ve toplumsal yapının homojen bir şekilde inşa edilmesi, yani ulus-devlet yapılarının kurulmasında bir tür harç işlevi gördüğünü ifade etmektedir. Ulusçuluk olgusunu anlamak için geleneğin icadının kabul edilmesi gerektiğini vurgularken, geleneğin icadını şu şekilde tanımlamaktadır: Toplumdaki elitlerin çıkarlarını desteklemek, mevcut durumu meşrulaştırmak ve bireylerin devlete entegrasyonunu sağlamak amacıyla ulus-devletler, kendilerine uygun bir geçmiş (gelenek) üretirler. Her toplum, ihtiyaç duyduğu bu tür unsurların (sembolik pratikler ve iletişim dili gibi) birikimine sahiptir. Bu, toplumsal kimlik ve birlikteliği oluşturmak için gerekli malzemeleri temin eder (Hobsbawm'dan akt. Güder, s. 14). Milleti hayali bir cemaat olarak ele alan Anderson (2007), bu kavramsallaştırmayı, birbirlerini tanımayan ulus üyelerinin, eşitsizlik ve sömürü ilişkileri içerisinde olsalar dahi millet fikri etrafında bir kardeşlik anlayışıyla hareket ettiklerini

belirtmektedir. Anderson'a göre, milletin oluşumuna katkıda bulunan önemli unsurlardan biri, kapitalist yayıncılığın ilerlemesi ile halk dillerinin belirli bir istikrar kazanmasıdır (Anderson'dan akt. Gökalp, s. 283).

Ulus-Devlet Yapılarının Kültür Alanına Yansımaları: Anadolu'da Geleneğin İcadı Bağlamında Öncül Faaliyetler ve Halk Kültürünün Yükselişi

Osmanlı modernleşmesinin kültürel alandaki etkileri incelendiğinde, ilk modernist hareketlerin pragmatik bir yaklaşım ile gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır. Bu sürecin kültürel yansımaları, öncelikle askeri alanla bağlantılı olarak şekillenmektedir. Ordudaki dönüşüm neticesinde, Türk müziğinin bir sembolü olan mehterhanenin yerini Batılı bir kurum olan Mızıkai Humayun'a bırakması, müzik alanındaki modern hareketlerin köklü bir başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Bu gelişme, Batı müziğinin siyasal iktidar tarafından kabullenilmesi, benimsenmesi ve uygulanması anlamına gelmektedir. Resmi müziği geleneğin icadı kavramı çerçevesinde ele alan Deringil (1994), müziğin 1800'lü yıllarda milli duyguların ifadesi olarak, milliyetçilik ile paralel bir gelişim gösterdiğini vurgulamaktadır. Deringil, Osmanlı Dönemi'nde Mızıkai Hümayun bünyesinde bestelenen marşların, yaratılan gelenekler bağlamında değerlendirileceğini belirtmektedir. Bu çerçevede, yeni devlet geleneği içinde marşların birleştirici bir rol oynaması umudu (s. 31-37), modernist milliyetçilik perspektifi açısından önemli bir detay olarak öne çıkmaktadır. Modern bir kurum olarak ulus-devletleşme sürecinin kültürel alandaki düşünsel yansımaları genellikle Osmanlı Dönemi düşünürlerinin eserlerinde belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Öztürkmen'in (2006) belirttiği gibi, Osmanlı aydınlarının gündeminde dil, millet, vatan ve medeniyet kavramlarının yanı sıra folklorun da önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Bu bağlamda, folklorun vatanseverlik ve kültür arasındaki ilişki ile birlikte algılanması söz konusudur. Bu dönemde Ziya Gökalp, Fuad Köprülü, Rıza Tevfik ve Selim Sırrı gibi düşünürlerin eserlerinde folklor ile ulus kavramları arasındaki bağlantının öne çıkması, Herder, Thoms, Grimm Kardeşler ve Van Gennep gibi araştırmacıların fikirlerinin benimsenmesiyle açıklanmaktadır (s. 19-38). Osmanlı ve Türkiye'deki millet yapılanmasının öncülerinden biri olarak kabul edilen Ziya Gökalp'in etkilendiği düşünceler, Cumhuriyet öncesi dönemde iktidar tarafından da karşılık bulmuştur. Aksoy (1985), dönemin padişahı II. Abdülhamit'in müzikle ilgili görüşlerini aktarırken, padişahın alaturka müzikten hoşlanmadığını ve alafranga müziği tercih ettiğini ifade etmektedir. Ayrıca, Türkçülüğün etkisiyle alaturka müzikte kullanılan unsurların Türkler ile ilişkili olmadığı, bu müziğin Acem, Yunan ve Araplardan alındığını belirtir. Gerçek Türk müziğinin ise Türkistan

bölgesindekilere benzer şekilde Anadolu'da çalınan sazlar olduğunu dile getirmektedir (s. 1223). Sonuç olarak, ulus-devlet sürecinin başlangıcı olarak kabul edilebilecek gelişmelerin ortaya çıktığı Osmanlı Dönemi'nde, milliyetçilik akımlarına paralel olarak yaşanan kültürel dönüşümlerin, genellikle devletin yetersiz gördüğü alanlarda yapılan reformların bir sonucu olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Aydın zümresinin millet inşası sürecinde önem verdiği halk kültürü unsurlarına yönelik sistematik bir yaklaşım, Cumhuriyet Dönemi'nde devlet politikası biçiminde kendini gösterecektir. Cumhuriyet Dönemi'ne ait müzik müdahaleleri incelendiğinde, Türk Ulusu'nun inşası sürecinde kültürel unsurların etkili bir şekilde kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Derleme Çalışmaları ve Türk Halk Müziği

Osmanlı Dönemi'nde ortaya çıkan millet oluşturma fikri ve dinamikleri, Türkiye Cumhuriyeti Dönemi'nde düşünsel bir düzlemde kalmayıp çeşitli politikalar ve hareketler aracılığıyla müzik alanını dönüştürmeye başlamıştır. Müzik alanındaki müdahaleleri ele alırken Paçacı (1999), Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte siyasi ve kültürel alanların birbirine entegre edilmesi ve toplumun homojenleştirilmesinin hedeflendiğini ifade etmektedir (s. 22). Yükselsin (2015) ise, Osmanlı Devleti'nin kültürel unsurlarının terk edilip ulus-devlet modelini yansıtan bir kültürel kimlik yaratma amacı güden müzik politikalarını üç ana başlık altında toplamaktadır. Bu başlıklar, milli olmayan Osmanlı Saray Müziği'nin etkilerinden arınmış bir Ulusal Türk Müziği oluşturmak; Anadolu kökenli gerçek müzikleri derlemek ve model alınan Batılı toplumlarla kültürel bağlantılar kurarak çağdaş, çok sesli bir milli sanat müziği geliştirmektir (s. 78). Balkılıç (2015), Osmanlı'dan devralınan mirası reddeden yeni kültür içindeki en önemli unsur olarak ulusal çağdaş müziği tanımlarken, yeni rejimin müzik politikalarının Osmanlı Sanat Müziği'nin dışlanması, Klasik Batı Müziği'nin öğrenilmesi ve halk müziği ile Klasik Batı Müziği'nin sentezlenmesi yoluyla yeni bir müzik oluşturulmasını içerdiğini belirtmektedir (s. 4). Milli müzik oluşturma sürecinin ilk aşaması, Anadolu'dan derlenecek olan hakiki ve öz kaynakların toplanmasıdır. Bu toplama süreci, çeşitli kurumlar tarafından farklı zaman dilimlerinde ve farklı kişilerce finanse edilerek yürütülmüştür. Cumhuriyet öncesinde gerçekleştirilen çeşitli derleme çalışmaları mevcut olmakla birlikte, bunların bir kısmı bireysel çabalarla gerçekleştirilmiş ve dolayısıyla görece yüzeysel kalmıştır. Ancak bu çalışmalar, milliyetçilik fikrinin Osmanlı Dönemi'ndeki yayılımını göstermesi açısından işlevsel bir rol oynayabilir. Balkılıç, derleme çalışmalarını kronolojik bir çerçevede ele alırken, bu derleme gezilerinin Millî Eğitim Bakanlığı, Darüelhan, İstanbul Konservatuarı, Türk Folklor

Derneği ve Ankara Devlet Konservatuarı gibi kurumlar tarafından gerçekleştirildiğini belirtmektedir. Başlangıçta sadece elle notaya alma teknikleri kullanılırken, 1926 yılından itibaren yurtdışından getirilen fonografla kayıt alımının da yapılması söz konusu olmuştur. Bu gezilerde görev alan kişiler, o dönemdeki kurumlarda çalışan resmi memurlardır (s. 65-135). Resmi müzik kurumlarının yanı sıra, Türk Dili Tetkik Cemiyeti ve Halkevleri de müzik politikalarının yürütüldüğü önemli kuruluşlardır. Paçacı, Halkevlerinin iş kollarından birinin Güzel Sanatlar ve Temsil Şubesi olduğunu belirtmekte ve bu kapsamda oluşturulan bando, orkestra ve folklor ekiplerinin türkü derlemeciliği ile milli marşların yaygınlaştırılmasında rol aldığını ifade etmektedir (s. 19). Yükselsin (2015) ise derleme gezilerinin üç ana amaca hizmet ettiğini belirtmektedir: ‘yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan eserlerin korunması’, ‘milli müzik inşasında kullanılacak malzemelerin toplanması’ ve ‘ulus-devlet modeline uygun bir milli müzik yaratılması’ (s. 82-83). Ancak süreç sonunda yöneticilerin hedeflerine ulaşamaması durumu ortaya çıkmıştır. Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarını amaçları ve sonuçları açısından değerlendiren Gürkan (2015), bu politikaların tamamen farklı bir yöne kaymadığını, fakat zamanla yön değiştirdiğini belirtmektedir. Başlangıçta uzun vadeli bir plan olarak ortaya çıkan “*Batı teknikleriyle halk ezgilerinin sentezlenmesi ve bu çağdaş müziğin uluslararası düzeyde tanıtılması*” fikrinin, zamanla kısmen etkisini yitirdiğini ifade etmektedir. Bu planın bir yandan devam ettiğini ve halk müziğinin tınısını doğrudan etkileyecek modern müdahalelerin gerçekleştiğini vurgularken, ayrıca Türk halk müziği (THM) ve Türk sanat müziği (TSM) kavramlarının üretildiğini ve bu iki müzik türünün kendi teorilerini oluşturmak üzere uzmanların farklı kuramlar geliştirdiğini açıklamaktadır (s. 173).

Türk Halk Müziğinin Giddens’in Modernite Perspektifinden Değerlendirilmesi

Türk halk müziğinin kurumsallaşması süreci yukarıda ifade edilmeye çalışılan fikri ve fiziksel fenomenlerin yoğun olarak etki ettiği bir süreçtir. Bu süreçle birlikte Türk halk müziğinde meydana gelen yapısal dönüşümler Giddens’in modernite bağlamında sunduğu kavramlarla açıklanabilir. Bu doğrultuda, Türk halk müziğinin kurumsallaşmasında yararlanılan yerel pratiklerin derlenmesi ve yeni icra bağlamlarının oluşum aşamasındaki yenilikler, Giddens’in kavramsal çerçevesine başvurularak açıklanmıştır. Türk halk müziğinin, zaman-uzam ayrışması ve yerinden çıkartma mekanizmalarıyla dönüşümünün görülebileceği örneklerden ilki, yerel müzik pratiklerinin derlenmesi aşamalarıdır. Ulusun oluşumu sırasında milli müziğin inşası amacı ile gerçekleştirilen

derleme çalışmaları, sözlü kültür ürünlerinin korunmasını ve belirli bir amaca uygun şekilde düzenlenmesini kapsamaktadır. Bilindiği üzere yerel pratikler ortaya çıktığı toplumsal bağlamda anlamlı olan kültürel öğelerdir. Fakat örnek olayda görüldüğü üzere ulusal amaçlar doğrultusunda yerel pratiklerin ortaya çıktığı bağlamından kopartılması ve yeniden bağlam kazandırılmak üzere düzenlenmesi söz konusudur. Dolayısıyla derleme faaliyetleri sonucunda elde edilen halk müziği öğeleri, Giddens'in yerinden çıkartma mekanizmaları ile elde edilmiş ve modern bir bağlam kazanmış olan kültürel ürünler şeklinde yorumlanabilir. Ayrıca bu inşa sürecinin önemli bir bileşeni olan derleme faaliyetlerinin alanda uzman niteliği bulunan kişilerce gerçekleştirildiği bilinmektedir. Derlemeleri yürüten uzmanlar, genel olarak dönemin milliyetçilik ideolojisini benimseyen folklor uzmanlarıdır ve bu süreçte iktidarın hedefleri doğrultusunda elde edilen kültürel ürünlere müdahalelerde bulunmuşlardır. Giddens'in geleneksel toplum ile modern toplum karşılaştırmasında kullandığı uzmanlaşma kavramı, bu sürecin bir parçası şeklinde değerlendirilebilir. Yükselsin (2015) yerel müziklerin dil, melodi, ritim, çalgılar ve seslendirme biçimi gibi birçok unsurunun bu uzmanlar tarafından etkilendiğini ve bu durumun meşru kabul edildiğini ifade etmektedir (s. 83). Diğer örneklerde de ifade edildiği üzere derleme faaliyetlerini gerçekleştiren uzmanlar tarafından elde edilen müzik öğeleri, modern bir müzik türü olan Türk halk müziğinin akademik düzeydeki eğitiminde geçerliliğine güvenilen bir müfredatı teşkil eder. Bu anlamıyla Türk halk müziği, Giddens'in uzmanlık sistemleri bağlamında değerlendirilebilecek bir müzik türü şeklinde yorumlanabilir. Halihazırda Türk halk müziğinin kurumsallaşma süreci çeşitli araştırmacılar tarafından modernizmin bir ürünü şeklinde değerlendirilir: Gürkan (2015), Türk halk müziğinin temel bileşenlerinin yerel müzik pratiklerinden oluştuğunu ve derleme sürecinden itibaren belirleyici olan ilkelerin modernizm olduğunu vurgulamakta, bu durumun yerel müzik pratikleri ile inşa edilen Türk halk müziği arasında önemli farklılıklara yol açtığını belirtmektedir (s. 173). Balkılıç (2015) ise, elde edilen malzemenin modernist bir perspektifle düzenlenmesi bağlamında, milliyetçilerin ulusal kültürü yaratma sürecinde halk kültürünü arındırarak ve sansürleyerek yeniden inşa ettiklerini açıklamaktadır. Bu çabalarla birlikte, folklorcuların elde ettikleri materyalleri işleyip seçerek yüksek kültürü oluşturduklarını ifade etmektedir (s. 32).

Giddens'in perspektifinden yorumlanabilecek diğer bir bağlamdan kopartılma örneği yerel pratiklerin icra edildiği uzamın dönüşümüdür. Bilindiği üzere yerel pratikler ortaya çıktığı yerde eğlence, dini ritüel gibi etkinlikler çerçevesinde icra edilmekte ve dinlenmektedir. Fakat folklorcu

yaklaşım çerçevesinde derlenen türkülerin halka öğretilmesi ve yaygınlaştırılması sürecinde en işlevsel araçlardan birisi radyo olmuştur. Yerel müzikal öğelerin derlenip düzenlenmesinden sonra radyolarda icra edilmesi lokal bağlamın sonlandırılması ve yerel müzikal öğelerin yeni bir icra bağlamı kazanması anlamına gelmektedir. Türk halk müziğinin radyo aracılığıyla icra bağlamının değişim süreci Alpyıldız'ın (2012) aktardığı üzere öncelikle bireysel icralarla gerçekleşmiştir. Daha sonra ise Cemil Bey yönetiminde ve Yurttan Sesler topluluğu ile koro icraları yaygınlaşmıştır (s. 86). Bilindiği üzere yerel müzik pratikleri, ortaya çıktığı yerlerde genellikle bireysel performans aracılığıyla icra edilmektedir. Fakat radyolarda gerçekleştirilen toplu icralar, müzik türünün ortaya çıktığı yerel bağlamdan kopartılması anlamına gelir. Yani modern dönüşüm yalnızca icranın yerini değil aynı zamanda icra biçimine de etki etmiştir. Alpyıldız'a (2012) göre Yurttan Sesler korosunun kurulma sürecinde yer alan ilk sanatçılar, halihazırda kentlerde farklı müzik türleri kapsamında müzisyenlik yapan kimselerdir ve bu koroya dahil olma aşamalarında alandaki uzmanların yönlendirmeleri karar verici olmuştur (s. 87). Dolayısıyla Türk halk müziği icralarının radyolara taşınmasında yerel icracılara değil de müzik profesyonellerine başvurulduğu görülmektedir. Yani müzik türü yereldeki bağlamından hem icra yeri-biçimi hem de icracının niteliği bakımından farklılaştırılarak kopartılmıştır. Türk halk müziğindeki bu dönüşüm Yükselsin'e (2015) göre yeni bir icra pratiğinin ortaya çıkışını simgeler. Yerel icra biçimlerinde genellikle bireysel olarak seslendirilen türkülerin, zamanla topluca koral olarak söylenmesi ve bağlama çalgısına mey, kemençe gibi enstrümanların eklenmesi sonucunda yerel müzikten farklı bir tınısal karakter ortaya çıkar. Bu model, klasik Türk müziği icrası ile benzerlik gösterir (s. 87). Dolayısıyla modern bir müzik türü olan Türk halk müziğinin, yereldeki pratiklerden icrada kullanılan çalgılar bakımından da farklılaştığı ifade edilebilir. Bu farklılaşma öyle bir seviyededir ki, söz konusu dönüşümlerin gerçekleştiği dönemde radyo yayınları eleştirilere maruz kalır. Balkılıç'ın (2015) ifade ettiği üzere uzun bir süreç içerisinde Türk halk müziğinin gelenek olarak kabul edilmesini sağlayan Yurttan Sesler Korusu, ilk dönemlerinde halk kitleleri tarafından pek fazla ilgi görmez. Balkılıç, radyoda çalınan türkülerin popüler olarak dinlendiği yönündeki iddialara rağmen Radyo dergisi içinde halkın bu performanslara yönelik olumsuz tepkilerini dile getiren yazıların yayımlandığını ifade etmektedir (s. 148). Benzer bir şekilde Yükselsin (2015) de halkın yerel pratiklerini yansıtmadığı eleştirisiyle halkın Yurttan Sesler Korosuna yönelik şikâyette bulunduğunu ifade eder (s. 84-85). Modern bir müzik türü olarak inşa edilen Türk halk müziğinin, yerel pratiklerin bir devamlılığı olduğu iddiasına karşın derleme aşamaları, performans biçimleri

ve yapısal özellikleri itibariyle yerel pratiklerden farklılıkları Giddens'in perspektifinden incelenmiştir. Türk halk müziğinin inşa edilen modern bir müzik türü olduğu konusunda literatürde yer alan çalışmalar içerisinde Gürkan'ın (2015) otantisite bağlamındaki değerlendirmeleri, yerel pratikler ve modern Türk halk müziğinin karşılaştırılması bakımından açıklayıcı örnekler sunmaktadır. Türk halk müziği inşa sürecinin, yerel müzik pratiklerinin sürekliliği ve otantiklik iddialarını yorumlamak amacıyla iki farklı biçimin özelliklerini ele alan Gürkan, icracı, dinleyici ve icra mekanları gibi çeşitli perspektiflerden bu iki türü birbirinden ayırmaktadır. Gürkan, yerel müzik pratiklerinin icra bağlamının sahne, televizyon ve radyo stüdyolarına taşındığını ifade ederken, klasik Batı müziğinde uzun yıllar boyunca şekillenen konser ritüelinin Türk halk müziğinde uygulanışını, sahne, sanat, seyirci, koro, orkestra ve şef bağlamında inceler. Bağlama çalgısındaki perde standartlaşmasının, Türk halk müziğinin homojen bir icra yeteneği kazanmasına yol açtığını belirtirken, ses alanında bir sanatçının her yöreyi seslendirmesini seste standartlaşma olarak tanımlar. Ayrıca, standartlaşma konusu için Batı müziği nota yazımının Türk halk müziğine uyarlanmasını da ekler. Türk halk müziğinin yerel müzik pratikleri ile arasındaki farklı anlam dünyasını güçlü argümanlarla açıklayan Gürkan, Türk halk müziğinin kökenlerinin yerel müzik pratiklerinden gelmesine rağmen, oldukça farklı bir müzik türü olarak tanımlandığını (s. 173-74) ortaya koymaktadır. Bu bilgiler ışığında Türk halk müziğinin yerel müzik pratiklerinden çeşitli nitelikler bakımından farklılaştığı ifade edilebilir. Söz konusu farklılaşma ilk önce icra biçimi ve mekân ile ilgili dinamikler aracılığıyla kendini gösterir. Türk halk müziği yerel pratiklerden farklı olarak sahne düzeneğinde yer alan sanatçılar ve dinleyici konumundaki bireylerin karşılıklı olarak yerleştiği alanlarda icra edilir. Ayrıca Türk halk müziği yerel icrada doğrudan iletişimin kurulduğu icracı-dinleyici ortamından farklılaşan televizyon ve radyo stüdyolarına taşınması bakımından icra alanları bağlamında yerelden farklılaşır. Diğer bir dönüşüm yerel pratiklerin düğünde, cemde icra edilmesine karşın Türk halk müziğinin konser ritüeli kapsamında sahnelerde icra edilmesidir. Kurumsallaşma ile birlikte Türk halk müziği yerelden farklı olarak bir orkestra ile icra edilmeye başlar ve orkestranın uyumunun sağlanması yerelde farklı form ve biçimlerdeki bağlamın perdelerinin standartlaşması koşuluyla sağlanır. Ayrıca bireysel icraların yoğun olduğu yerel bağlam, toplu icranın ortaya çıktığı orkestrayla birlikte müziği tamamen farklı bir yapıya kavuşturur. Yerelde icracı tektir; sözü söyler, sazı çalar. Fakat Türk halk müziğinde icrayı şef yönetir ve icra belirli bir plan ve iş bölümü ile gerçekleşir. Türk halk müziği ve yerel pratiklerin ayrıştığı diğer bir özellik yereldeki örneklerin kendi uzamındaki özellikler bağlamında icrayı

yansıması; Türk halk müziği icracısının yöre farklılıkları bağlamında her yöreyi seslendirmesi seste standartlaşmayı ortaya çıkartır. Son olarak yerelde sözlü kültüre dayanan repertuarın Türk halk müziği kapsamında nota ile yazıya dökülmesi, yerel ile modernin bağlam açısından farklılıklarını gözler önüne serer. Türk halk müziğinin Giddens'in modernite perspektifinden yorumlanması konusunda ele alınabilecek diğer bir özelliği, Türk halk müziği eğitimidir. Demir'in (2017) aktardığı üzere Türk halk müziğinin kurumsallaşması sürecinde elde edilen notalar ve repertuar; söz konusu korolarda yer alan sanatçılar ve kayıtlı icralar, zamanla otantiklik ve kutsanmış gelenek haline evrilirler. Sarısözen ve ilk kuşak Yurttan Sesler kayıtlarının sonraki nesiller tarafından doğru-kusursuz icra şeklinde yorumlanması ve referans alınması yeni icra pratiklerini şekillendiren temel kabulleri teşkil ederler (s. 216). Türk halk müziğinin akademik anlamda eğitiminin verildiği ilk kurum olan İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nın ilk hocalarının Yurttan Sesler Korosu kökenli olması, bu türün eğitiminde Giddens'in işaret ettiği uzmanlık ve güven kavramlarının bir karşılığı niteliğindedir.

SONUÇLAR

Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

1. "Anthony Giddens moderniteyi hangi kavramlar çerçevesinde açıklamaktadır?" alt problemine ilişkin sonuçlar:

Anthony Giddens, moderniteyi, toplumsal yaşamın geleneksel yapı ve normlardan köklü biçimde farklılaştığı bir süreç olarak tanımlarken, modern toplumların bu dönüşümünü açıklamak için bir dizi kavram geliştirmiştir. Bu kavramlar, modernitenin toplumsal ve kültürel yapıdaki etkilerini kapsamlı bir şekilde anlamaya olanak tanır. Giddens'in modernite anlayışına göre, toplumsal yaşamın temel özelliklerini şu kavramlarla açıklamak mümkündür:

- Zaman ve Mekânın Ayrışması: Modernite, zaman ve mekânın geleneksel bağlamlarından koparak birbirinden ayrışması ile karakterize edilir. Geleneksel toplumlarda sosyal ilişkiler, genellikle belirli bir yer ve zamana sıkı sıkıya bağlıdır. Modernitede ise zaman ve mekân standartlaşır ve toplumsal ilişkiler, fiziksel mekândan bağımsız hale gelir. Türk halk müziğinin yerel bağlamlarından koparılıp radyo gibi modern uzamlarda yeniden düzenlenmesi, bu kavramın somut bir yansımasıdır.

- Yerinden Çıkarma Mekanizmaları: Yerel pratiklerin, belirli bir bağlamdan koparılarak daha geniş bir sistemde yeniden anlam kazandığı süreçleri ifade eder. Bu mekanizmalar, toplumsal ilişkilerin bağlamlarından soyutlanarak evrenselleştirilmesine olanak tanır. Türk halk müziğinin derleme çalışmalarıyla yerel bağlamlarından soyutlanması ve ulusal bir müzik türü olarak yeniden inşa edilmesi, Giddens'in yerinden çıkarma kavramına örnek teşkil eder.
- Uzmanlık Sistemleri: Modern toplumlarda, bireylerin yaşamlarını şekillendiren süreçlerde uzmanlaşmış birey ve kurumlara olan güven belirleyicidir. Türk halk müziğinin kurumsallaşmasında folklorcular ve müzikologlar gibi uzmanların oynadığı rol, bu kavramın somut bir yansımasıdır. Uzmanlar, yerel müzik pratiklerini derleyerek modern bir müzik türü oluşturmuş ve bu türün eğitimine yön vermiştir.
- Süreksizlikler: Giddens'a göre modernite, geçmiş toplumsal yapılardan süreklilik değil, kopuşlarla ayrılır. Modern toplum, daha önceki tarihsel dönemlerde görülmeyen hızda değişim dinamiklerine sahiptir. Türk halk müziğinin, bireysel icralardan toplu icralara ve yerel bağlamdan ulusal bağlama geçişi, bu süreksizliklerin müzik alanındaki somut bir örneğidir.

Sonuç olarak, Anthony Giddens'in modernite kavramları, toplumsal yapıdaki dönüşümlerin kapsamlı bir çözümlemesi için kullanılabilir. Türk halk müziği örneği, bu kavramların kültürel alanı anlamada nasıl etkili olduğunu göstermektedir. Zaman-mekân ayrışması, yerinden çıkarma mekanizmaları, uzmanlık sistemleri gibi kavramlar, Türk halk müziğinin geleneksel yerel pratiklerden modern bir ulusal kimlik taşıyan müzik türüne dönüşümünü açıklamaya olanak sağlamaktadır. Bu da Giddens'in modernite anlayışının, kültürel dönüşümleri çözümlemede ne kadar işlevsel olduğunu ortaya koymaktadır.

2. “Yerel kültürel öğeler ve pratikler, modernite bağlamında nasıl dönüştürülmektedir?”

alt problemine ilişkin sonuçlar:

Modernite, geleneksel toplumsal yapıların temel özelliklerini dönüştürerek, yerel kültürel öğelerin ve pratiklerin yeni bağlamlarda yeniden düzenlenmesini sağlar. Bu dönüşüm süreci, özellikle yerinden çıkarma mekanizmaları, zaman-mekân ayrışması ve uzmanlık sistemleri gibi moderniteye özgü olgular aracılığıyla açıklanabilir. Türk halk müziği örneği, bu dönüşüm süreçlerini somut bir şekilde anlamak için önemli bir referans sunar: Zaman-Mekân Ayrışması: Modernite, yerel

pratiklerin, zaman ve mekâna bağlılıklarını yitirmesine neden olur. Geleneksel bağlamlarda yerel kültürel öğeler, belirli bir yer ve zamana sıkı sıkıya bağlıdır. Ancak moderniteyle birlikte, bu öğeler fiziksel bağlamlarından koparılır ve evrenselleşir (ya da çalışmada görüldüğü gibi ulusallaşır). Türk halk müziğinde, yerel pratiklerin derlenip radyo ve konser gibi modern platformlarda icra edilmesi, bu dönüşümün bir örneğidir. Böylelikle yerel öğeler, toplumsal iletişimin genişlediği standartlaşmış modern uzamlarda yeniden anlam kazanır. Yerinden Çıkarma Mekanizmaları: Yerel kültürel öğelerin, özgün bağlamlarından koparılarak farklı bir sistem içinde yeniden bağlandırılması moderniteyle birlikte yaygınlaşır. Türk halk müziğinde, köy, kasaba ve dini ritüel bağlamlarında icra edilen yerel müziklerin, derleme çalışmalarıyla bağlamlarından soyutlanması ve ulusal bir müzik türüne dönüştürülmesi bu sürece örnek oluşturur. Modernite, yerel öğelerin geleneksel anlamlarını yok ederek onları yeni bir toplumsal düzende işlevsel hale getirir. Uzmanlık Sistemleri: Modern toplumda, yerel pratikler, uzmanlar tarafından düzenlenerek standartlaştırılır ve kurumsallaştırılır. Türk halk müziği, folklorcular, müzikologlar ve devlet destekli kurumlar tarafından derlenip düzenlenmiş; dil, ritim ve melodi açısından standartlaştırılarak ulusal bir müzik kimliği kazanmıştır. Bu süreçte yerel öğeler, uzmanlık sistemlerinin denetimi altında yeniden üretilmiştir. Sonuç olarak, modernite bağlamında yerel kültürel öğeler ve pratiklerin, bağlamlarından kopartılarak evrensel ve ulusal ölçekte yeniden anlamlandırıldığı ifade edilebilir. Türk halk müziği örneği, yerel pratiklerin moderniteyle nasıl dönüştürüldüğünü açıklamak için güçlü bir analitik araç sunmaktadır. Yerel olan, modern toplumun ihtiyaçları doğrultusunda yeniden yapılandırılırken, modernite bu dönüşümü zaman-mekân ayrışması, yerinden çıkarma mekanizmaları, uzmanlık sistemleri ve düşünümsellik gibi olgular aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Bu süreç, yerel kültürün özgünlüğünün korunması iddialarına rağmen, yapısal ve bağlamsal düzeyde köklü bir farklılaşmayı beraberinde getirir.

3. “Türk halk müziğinin modernleşme süreci, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e hangi toplumsal ve kültürel dinamiklerle şekillenmiştir?” alt problemine ilişkin sonuçlar:

Bu süreçte, Osmanlı modernleşmesinin erken dönem pragmatik reformlarıyla başlayan toplumsal ve kültürel dinamikler, Cumhuriyet’in ulus-devlet inşası bağlamında sistematik bir politika haline getirilmiştir. Modernleşme süreci, özellikle müziğin bir kimlik oluşturma aracı olarak kullanılmasını sağlamış ve Türk halk müziğinin kurumsallaşmasına giden yolu açmıştır. Bu dönüşüm, aşağıdaki toplumsal ve kültürel dinamikler çerçevesinde incelenebilir:

- Osmanlı Modernleşmesi ve İlk Adımlar: Osmanlı modernleşmesi, özellikle askeri reformlarla başlayan ve kültürel alanı da etkileyen bir süreci ifade eder. Mızıka-i Hümayun'un kurulması ve Batı müziğinin devlet himayesine alınması, modernleşme adına atılan ilk adımlardır. Mehterhanenin yerini Batılı tarzda bir müzik kurumunun alması, müziğin toplumsal modernleşmedeki rolünü işaret eder.
- Milliyetçilik ve Halk Kültürünün Yükselişi: Avrupa'daki milliyetçilik akımları, halk kültürünün bir milletin kimliğini oluşturmada önemli görülmesine yol açmıştır. Osmanlı'nın son döneminde de bu fikirler etkili olmuş ve Ziya Gökalp gibi düşünürlerin çalışmalarıyla halk müziği, ulusal bir kimlik yaratmada temel bir araç olarak görülmüştür.
- Cumhuriyet Dönemi ve Ulus-Devlet İnşası: Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte halk müziği, ulus-devlet kimliğinin inşasında merkezi bir konum kazanmıştır. Bu dönemdeki kültür politikaları, Osmanlı müziğinden arındırılmış ve halk müziği ile Batı müziğini sentezleyen yeni bir ulusal müzik yaratmayı hedeflemiştir. Halk ezgilerinin derlenmesi ve bu ezgilerin modern müzik anlayışıyla düzenlenmesi bu sürecin temel unsurlarını oluşturur.
- Derleme Çalışmaları ve Kurumsallaşma: Halk müziği derleme çalışmaları, Türk halk müziğinin modernleşme sürecindeki en önemli aşamalardan biridir. 1920'lerde başlayan ve Darülelhan, Halkevleri, Ankara Devlet Konservatuarı gibi kurumlar tarafından yürütülen derlemeler, yerel müzik öğelerinin sistematik bir şekilde toplanmasını ve düzenlenmesini sağlamıştır. Bu süreç, halk müziğinin yerel bağlamından koparılmasına ve ulusal bir müzik türü olarak yeniden inşa edilmesine olanak tanımıştır.
- Radyo ve Yurttan Sesler Korusu: Türk halk müziğinin modernleşmesinde radyo yayınlılarının ve Yurttan Sesler Korusu gibi toplulukların önemi büyüktür. Bu girişimler, halk müziğini yerel bağlamdan çıkarıp ulusal ve modern bir müzik türü olarak geniş kitlelere ulaştırmıştır. Bireysel performansların yerine koro icralarının tercih edilmesi, halk müziğinin icra biçimini ve tınısal karakterini de değiştirmiştir.
- Batılılaşma ve Standartlaşma: Cumhuriyet döneminde Batı müziği standartlarının halk müziğine uygulanması, modernleşme sürecinin önemli bir boyutudur. Bağlama çalgısındaki perde standartlaşması, müzik notasyonunun benimsenmesi ve ulusal repertuar oluşturma çalışmaları, halk müziğinin yapısal olarak dönüşümüne katkıda bulunmuştur.

Sonuç olarak, Türk halk müziği, Osmanlı modernleşmesinin ilk adımlarıyla şekillenmeye başlayan ve Cumhuriyet döneminde sistematik bir politika haline gelen kültürel ve toplumsal dinamiklerin etkisiyle ortaya çıkan yeni bir müzik türü şeklinde değerlendirilebilir. Bu süreçte halk müziği, yerel bağlamından koparılmış, ulusal kimliğin inşasında bir araç olarak yeniden yapılandırılmıştır. Derleme çalışmaları, kurumsallaşma ve radyo yayınları gibi araçlarla halk müziği, modern Türkiye'nin kültürel kimliğinin önemli bir unsuru haline gelmiştir. Bu süreç, yerel pratiklerin bağlamından kopartılması ve modern kodlarla yeniden anlamlandırılmasıyla tamamlanmıştır.

4. “Derleme çalışmaları ve kurumsallaşma süreci Türk halk müziğinin ulusal bir tür olarak oluşumuna nasıl katkı sağlamıştır?” alt problemine ilişkin sonuçlar:

Derleme çalışmaları ve kurumsallaşma süreci, Türk halk müziğinin yerel bir pratikten ulusal bir müzik türüne dönüşmesinde temel etkenler şeklinde değerlendirilebilir. Bu süreç, yerel müzik öğelerinin sistematik bir şekilde toplanması, düzenlenmesi ve yeniden bağlam kazandırılması yoluyla gerçekleştirilmiş; Türk halk müziği, modern Türkiye'nin kültürel kimliğini inşa etme projesinin bir parçası olarak ulusal bir çerçevede kurumsallaşmıştır. Bu dönüşüm şu temel dinamikler çerçevesinde açıklanabilir:

- **Yerel Müzik Öğelerinin Derlenmesi ve Kayıt Altına Alınması:** Derleme çalışmaları, halk ezgilerinin anonimleştirilmesi ve ulusal bir repertuar oluşturulması amacıyla gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalarda, yerel müzik öğeleri, halkın belleğinden toplanarak notaya geçirilmiş ve ilk kez sistematik bir şekilde kayıt altına alınmıştır. 1920'lerden itibaren Darülelhan, Halkevleri ve Ankara Devlet Konservatuvarı gibi kurumlar, bu sürecin yürütülmesinde aktif rol oynamıştır. Yerel müziklerin belgelenmesi, modern müzik eğitiminde kullanılacak repertuarın temelini oluşturmuştur.
- **Folklorcu ve Uzmanların Rolü:** Derleme çalışmalarını yürüten folklorcular, müzikologlar ve diğer uzmanlar, halk müziğinin düzenlenmesinde belirleyici olmuştur. Giddens'in uzmanlık sistemleri kavramı çerçevesinde değerlendirilebilecek bu süreçte, yerel müziklerin dil, ritim, melodi ve çalgı kullanımı gibi özellikleri standartlaştırılmıştır. Uzmanların müdahalesi, halk müziğinin bir ulusal müzik türü olarak kurumsallaşmasını sağlamıştır.
- **Kurumsallaşma ve Modernizasyon:** Türk halk müziği, derlenen eserlerin yeniden düzenlenmesiyle kurumsal bir yapıya kavuşturulmuştur. Bu süreçte, Halkevleri, Milli

Eğitim Bakanlığı ve devlet konservatuvarları gibi kurumlar, derlenen eserleri ulusal bir kimlik çerçevesinde yeniden yorumlamış ve yaygınlaştırmıştır. Ayrıca, Yurttan Sesler Korosu gibi girişimler, halk müziğinin icra biçimini değiştirmiş; bireysel performanslar yerine koro düzenlemeleri ve Batı müziği etkisiyle geliştirilmiş bir icra pratiği ortaya çıkmıştır.

- **Ulusal Repertuvarın Oluşumu:** Derleme çalışmaları sonucunda oluşturulan repertuvar, Türk halk müziğini ulusal bir tür haline getiren temel unsurlardan biridir. Bu repertuvar, modern Türkiye'nin kültürel kimliğinin bir simgesi olarak kabul edilmiş ve müzik eğitiminin yanı sıra radyo ve konserler aracılığıyla topluma sunulmuştur. Yerel pratiklerden elde edilen bu repertuvar, ulusal bir kimlik inşası projesinin vazgeçilmez bir aracı olmuştur.
- **Yerel ve Ulusal Arasındaki Dönüşüm:** Derleme çalışmaları, halk müziğini yerel bağlamından kopararak ulusal düzeyde yeniden bağlandırmıştır. Yerel müzik öğeleri, modernist bir bakış açısıyla düzenlenmiş ve standartlaştırılmış; böylece yerel çeşitliliğin yerine homojen bir ulusal müzik türü oluşturulmuştur. Bu süreç, halk müziğinin yerel anlamlarından arındırılarak ulusal bir bütünlüğün parçası haline getirilmesini sağlamıştır.
- **Radyo ve Medya Aracılığıyla Yaygınlaştırma:** Türk halk müziğinin ulusal bir tür olarak benimsenmesinde, radyo yayınlarının ve Yurttan Sesler Korosu gibi girişimlerin etkisi büyüktür. Radyolarda yapılan yayınlar, halk müziğini geniş kitlelere ulaştırmış ve ulusal bir estetik yaratılmasına katkı sağlamıştır. Yerel icralardan farklı olarak düzenlenmiş toplu icralar, halk müziğinin ulusal bir kimlik kazanmasında etkili olmuştur.

Sonuç olarak, derleme çalışmaları ve kurumsallaşma süreci, Türk halk müziğinin ulusal bir müzik türü olarak şekillenmesinde belirleyici olmuştur. Yerel müzik öğelerinin derlenmesi, düzenlenmesi ve standartlaştırılması yoluyla halk müziği, modern Türkiye'nin ulusal kimliğini yansıtan bir kültürel ifade biçimine dönüşmüştür. Bu süreç, halk müziğinin hem yapısal hem de bağlamsal olarak yerel pratiklerden farklılaşmasına neden olmuş; modernleşme ve ulus-devlet inşası bağlamında yeni bir müzikal kimlik ortaya çıkarmıştır.

5. “Türk halk müziği ile yerel pratikler arasındaki yapısal ve bağlamsal farklılıklar nelerdir?” alt problemine ilişkin sonuçlar:

Türk halk müziği ile yerel pratikler arasındaki yapısal ve bağlamsal farklılıklar, modernleşme sürecinde gerçekleştirilen derleme, düzenleme ve kurumsallaşma faaliyetleri sonucunda

belirginleşmiştir. Türk halk müziği, yerel pratiklerden beslenmiş olmasına rağmen, modern bir ulusal müzik türü olarak yapılandırılması sırasında yapısal, bağlamsal ve icra biçimleri açısından özgün köklerinden farklılaşmıştır. Bu farklılıklar aşağıdaki başlıklar altında incelenebilir:

- İcra Mekânları ve Bağlamları:

Yerel Pratikler: Yerel müzik pratikleri genellikle köylerde, kasabalarda dini ve sosyal ritüellerin (sözgelimi düğün, cenaze, cemevi törenleri) bir parçası olarak icra edilir. Bu pratikler, topluluğun belirli bir mekânda bir araya geldiği ve birebir etkileşimde bulunduğu bağlamlarda gerçekleşir. **Türk Halk Müziği:** Modern Türk halk müziği, sahne, radyo ve televizyon gibi modern ve kurumsal mekanlarda icra edilir. Bu, müziği topluluk temelli yerel bağlamından uzaklaştırarak kitlesel bir izleyiciye sunulan bir performans haline getirmiştir.

- İcra Biçimi:

Yerel Pratikler: Yerel müzik icrası, genellikle bireysel performanslarla karakterize edilir. İcracı, hem çalgıcı hem de şarkıcı olarak genellikle tek başına performans sergiler. Bu performanslar doğaçlamaya açık ve spontane bir yapıya sahiptir. **Türk Halk Müziği:** Modern halk müziği icraları ise daha çok koro veya topluluk performanslarına dayanır. Yurttan Sesler Korosu gibi gruplar, toplu icra geleneğini oluşturmuştur. Ayrıca, performanslar genellikle belirli bir düzen ve nota tabanlı standartlara bağlı olarak gerçekleştirilir.

- Çalgı Kullanımı ve Ses Organizasyonu:

Yerel Pratikler: Yerel müzikte kullanılan çalgılar genellikle yöresel farklılıklar gösterir ve icra edilen bölgenin kültürel özelliklerini yansıtır. Örneğin, bağlama, kaval, davul gibi çalgılar, yöresel tınların temel taşıdır. **Türk Halk Müziği:** Modern halk müziği icralarında, bağlama gibi yerel çalgılar standartlaştırılmış ve diğer enstrümanlarla (ör. mey, kemençe) bir araya getirilerek daha homojen bir tını yaratılmıştır. Ayrıca, Batı müziği etkisiyle enstrümanların düzenlenmesi ve çok sesliliğin uygulanması, yerel pratiklerden farklılıklar yaratmıştır.

- Repertuvar ve Standartlaşma

Yerel Pratikler: Yerel repertuvar, sözlü kültüre dayalıdır ve çoğunlukla yazıya geçirilmeden icra edilir. İcracıların bireysel bilgisine ve yaratıcılığına bağlı olarak şekillenir. **Türk Halk Müziği:**

Modern halk müziğinde repertuvar, derleme çalışmaları sonucunda oluşturulmuş ve nota sistemiyle kayıt altına alınmıştır. Bu durum, repertuvarın standartlaşmasına ve icraların homojenleşmesine neden olmuştur.

- Dinleyici-İcracı Etkileşimi

Yerel Pratikler: Yerel bağlamda dinleyiciler, icracı ile doğrudan etkileşim halindedir. İcra sürecinde dinleyicinin tepkileri, performansın akışını etkileyebilir ve bu durum doğaçlamayı teşvik eder. Türk Halk Müziği: Modern halk müziği icralarında, dinleyici ile icracı arasındaki doğrudan etkileşim azalmış; performanslar genellikle önceden planlanmış ve belirli bir protokole bağlı hale gelmiştir.

- Anlam ve İşlev Farklılıkları

Yerel Pratikler: Yerel müzik pratikleri, ortaya çıktıkları bağlamın kültürel, sosyal ve dini ihtiyaçlarını karşılayan bir işlev taşır. Örneğin, düğün müziği eğlencenin bir parçasıyken, cemevinde icra edilen müzik ritüelin bir parçasıdır. Türk Halk Müziği: Modern halk müziği, eğlence ve ulusal kimlik inşası işleviyle ön plana çıkar. Yerel pratiklerin bağlamsal anlamlarından koparılması ve yeni bir ulusal anlam çerçevesinde yeniden şekillendirilmesi bu dönüşümün temelini oluşturur.

Sonuç olarak, Türk halk müziği, modernleşme sürecinde yapısal ve bağlamsal olarak yerel pratiklerden önemli ölçüde farklılaşmıştır. İcra mekânları, biçimleri, repertuvarı, enstrümantasyonu ve işlevleri açısından yaşanan bu dönüşümler, yerel pratiklerin modern kodlar çerçevesinde yeniden düzenlenmesinin bir sonucudur. Giddens'in yerinden çıkarma ve zaman-mekân ayrışması gibi kavramları, bu farklılaşmanın analizinde önemli bir çerçeve sunar. Türk halk müziği, bu süreçte yerel bağlamdan koparılmış ve modern ulusal bir müzik türü olarak yeniden inşa edilmiştir. Bu inşa sürecinde yerel müzik pratiklerinde meydana gelen dönüşüm hem yapısal hem de bağlamsal düzeyde değerlendirilebilir. Diğer bir deyişle, ortaya çıktığı yere özgü olan ve oradaki dil, ezgi, müzikal, çalgısal vb. özelliklere sahip olan; oradaki insanlar tarafından görece yerel anlamlarla konumlandırılan pratikler, modernizmin etkisi ile söz konusu yerel bağlamından kopartılmış ve ulusal bir kimlik bağlamı kazandırılarak dönüştürülmüştür. Tüm bu süreçlerin sonunda geleneksel bir müzik türü şeklinde değerlendirilen yani geleneksel dünya düzeni

içerisindeki yaşam tarzları ile ilişkilendirilen Türk halk müziğinin esasında modern bir kentli müziği niteliği sergilediği ifade edilebilir.

KAYNAKLAR

- Aksoy, Bülent. 1985. “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Mûsikî ve Batılılaşma”. *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 5, 1212-1225. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aksüt, Seda. 2022. “Mevlevi Sema Törenlerinin Korunması Sürecinde Bir Risk Faktörü Olarak ‘Bağlamından Koparma’”. *Mevlevilik, Mevlana ve Şeyh Galip Üzerine İncelemeler*, 1-19. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Balkılıç, Özgür. 2015. *Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim: Türkiye’de Milli Kimlik İnşasında Halk Müziği*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Demir, Mehtap. 2017. “Gelenek ve Modernite Bağlamında Bir Halk Müziği Topluluğu Olarak ‘Yurttan Sesler’”. *Turkish Studies* 12(21):207-24.
- Deringil, Selim. 1994. “19. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu’nda Resmi Müzik”. *Defter Dergisi* (22):31-37.
- Esen, H. C. 2023. Kültür Endüstrisinin Metalaştırma Tahakkümüne Karşı Klasiğin Direnci: Alâeddin Yavaşca'nın Medhâl Besteciliği Örneği. M. E. Sönmez & M. Dağ & İ. H. Üzüm (Ed.). 100. Yılında Cumhuriyet Dönemi Gaziantep içinde (s. 785-795). Gaziantep: Gaziantep Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Esgin, Ali. 2016. *Sosyolojik Soruşturmalar, Gündelik Olanın Analizinden Kesitler*. 2. bs. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Gellner, Ernest. 1992. *Uluslar ve Ulusçuluk*. Birinci Basım. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Giddens, Anthony. 1994. *Modernliğin Sonuçları*. Birinci Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gökalp, Emre. 2007. “Milliyetçilik: Kuramsal Bir Değerlendirme”. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (2):57-65.
- Güder, Süleyman. 2016. “Milliyetçilik Tartışmalarında Tarih ve Geçmişin Rolü: Eric J. Hobsbawm ve Anthony D. Smith’in Teorilerinin Karşılaştırmalı Analizleri”. *İnsan ve Toplum* 2(6):7-25.
- Gürkan, Barış. 2015. “Türk Halk Müziğinin Modern Otantisite ve Geleneksel Otantisite Bağlamında İncelenmesi”. *Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 169-177. Ankara: Bülent Ecevit Üniversitesi Yayınları.
- Gürkan, Barış. 2016. “Küreselleşmenin Müziği-Müziğin Küreselleşmesi”. *Uluslararası Sosyal Araştırmacılar Dergisi* 9(44):1447-57.

- Nalbantoğlu, N. 2020. Özgür Yalım'ın Tanpınar Uyarlaması "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" Oyunu Üzerine Bir İnceleme. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, (9)1, 124-143.
- Özkırımlı, Umut. 1999. *Milliyetçilik Kuramları Eleştirel Bir Bakış*. Birinci Basım. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Öztürkmen, Arzu. 2006. *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*. İkinci Basım. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Paçacı, Gönül. 1999. "Cumhuriyet'in Sesli Serüveni". *Cumhuriyet'in Sesleri*, 10-29. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Yükselsin, İbrahim. 2015. "Bir 'Kültürel Aracı' Olarak Muzaffer Sarısözen ve Erken Cumhuriyet Döneminde 'Türk Halk Müziği'nin Yeniden İnşasındaki Rolü". *Yedi* 77-90.

EXTENDED ABSTRACT

Modernism is a fundamental concept used to explain the relatively comprehensive and multidimensional transformations taking place in various areas of social life. This process, which emerged in Europe and developed with the contribution of factors such as industrialization and rationality, shook traditional structures in Western societies and led to radical changes in almost every aspect of social life. Modernism has not only remained within the borders of the European continent, but has also influenced societies in different geographies over time. While non-Western societies have adapted to this process in line with their unique historical and cultural dynamics, modernism has created a tension between traditional values and modern life practices, reshaping their identities and social structures. In other words, each society that joined this process developed different reactions to the specific dynamics of modernism and shaped the modernization process according to its own conditions. This process has led societies to redefine themselves and construct modern identities within the framework of modern concepts. Therefore, in addition to the material transformation in lifestyles, modernism marks a very important process in terms of transforming the cultural sphere in terms of new identity construction processes. In the Ottoman Empire, one of the non-Western societies that articulated with modernism, the pragmatic attitudes of the political power are considered as the most effective factor in the preparatory and initial stages of the process defined by the concepts of modernization or Westernization. In other words, what is interpreted as initiating or accelerating the process of the Ottoman Empire's articulation with modernism is the idea of ending the backwardness that was felt in the military field against the European Empires on the battlefields. With the idea that failures on the battlefields could be avoided by having a

military structure similar to the armies of modern Europe, the process of establishing modern military schools by the political power was followed by the process of abolishing the traditional army and replacing it with an army based entirely on modern foundations. Within the scope of this transformation in the military sphere, the Mehterhane, one of the most important institutions of Turkish music, was closed down and a Western-style military band was established in its place. This event, which can be considered as the first example of the institutional modern transformation in the field of culture, is important in terms of revealing the attitude towards traditional music genres through modernism. Actors who were educated in modern Western schools, that is, who had European-style intellectual equipment, took part in political power in accordance with the spirit of the period. These actors played a role in the spread of modern transformation in other social spheres, especially in the field of culture. In this context, the field of music, especially official institutions, began to restructure with the acceptance of modern Western music as a reference. In this process, while Turkish music, which was traditional music, lost its dominant position and importance, it was planned to create the national music of the Turkish nation through the synthesis of 'legitimate Western music elements with elements of folk culture that preserved their purity' with the influence of modern ideas in the construction of a new identity. In the Republican Era, in the process of shaping the cultural sphere with this perspective, compilation studies were carried out within various official institutions in order to compile local cultural elements and elements to be used in the context of the construction of 'national music' were collected. In other words, musicologists, artists and educators commissioned by the state traveled from village to village recording local folk songs, melodies and folk dances, documenting and archiving these recordings both in written and visual form. The folk melodies collected as a result of relatively extensive compilation work were reorganized and simplified to form a national repertoire. However, 'the plan to synthesize Western music with elements of folk culture', which was the goal at the outset, could not be fully realized; the process evolved towards the creation of a centralized 'Turkish folk music' by rearranging and simplifying the collected folk songs. In this context, the sound organization created with modern concerns under the name of Turkish folk music can be evaluated as the reorganization of various local practices with modern concerns in the creation of national identity. In other words, the fact that Turkish folk music as a modern musical genre is essentially constructed as a result of the reorganization of local melodies and practices makes it possible to analyze this genre according to different theories and concepts of modernism in the literature. Generally,

Turkish folk music is tried to be analyzed with concepts such as 'nation-state', 'nationalism' or 'invention of tradition', 'standardization', 'authenticity' etc. However, most of the studies conducted in this context focus on social understanding and the construction of national identity rather than the structural characteristics of Turkish folk music. In other words, the vast majority of studies in this context do not focus on how structurally modernization has transformed local music practices in Turkey. Therefore, any research that can be carried out by focusing on the impact of modernism on local music practices can exhibit a quality that can bring a new perspective to the field. In this study, Giddens' theory of modernity is applied to the question of 'how local music practices in Turkey have been transformed by modernism'. In analyzing the transformations in the social structure through modernity, Giddens describes modernity as the most comprehensive and radical transformation encountered throughout history. With these statements, he explains the comparison between the traditional and the modern as the detachment of everything traditional from its local context and meaning, and its re-contextualization and meaning within the changing social order. In other words, modern means that it has no connection with the traditional. In this context, Turkish folk music, which is constructed as a result of modern transformation in the field of music in Turkey, is the result of the transformation of the traditional musical practices it references into something else in terms of context and meaning. In other words, modernism decontextualized the existing local music practices in Turkey and placed them in a new contextual organization; in other words, it mediated the creation of a new cultural element. Therefore, concepts such as time-space disjunction, displacement mechanisms and reflexivity, which Giddens uses in his analyses to explain modernity, represent concepts that serve as analytical tools to explain modern influences in the formation process of Turkish folk music. In this study, based on the above-mentioned context, firstly, the conceptual framework developed by Giddens to explain modernity is presented. Then, in order to reveal the relationship between Turkish folk music and modernism, the effects in the political and cultural sphere since the Ottoman Empire's articulation with modernism were tried to be conveyed. Finally, the compilation process of Turkish folk music and the characteristics of the new structure constructed are presented; in the context of the traditional-modern differences pointed out by Giddens, Turkish folk music is compared in terms of qualities such as performance, performer and stage according to local practices. As a result, the differences of Turkish folk music from local music practices in terms of qualities such as performance style, orchestral order, choral

practices, audience, performance venue, and standardization in sound organization have been revealed.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 03.10.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 15.10.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1560518>
e-ISSN : 2792-0178

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

BAKHTİN'İN HETEROGLOSSİA VE DİYALOJİ KURAMLARI IŞIĞINDA BİR OPERA ANALİZİ: DON GIOVANNİ

AKTAKKA, Furkan¹

ÖZ

Çalışma kapsamında Don Giovanni operası Mihail Bakhtin'in heteroglossia ve diyaloji kuramları bağlamında analiz edilmektedir. Bakhtin, kuramlarını esasen edebi bir yazın formu olan roman üzerinden geliştirmiştir. Çalışmanın temel amacı, bahsedilen kuramların çok katmanlı bir sanat formu olan operalara da uyarlanabileceğini ortaya koymaktır. Bu bağlamda Don Giovanni operasında yer alan karakterler, sosyal sınıflar ve bunların etkileşimleri Bakhtin'in heteroglossia ve diyaloji kuramları çerçevesinde analiz edilmiştir. Çalışma sonucunda bu kuramların Don Giovanni operası üzerinde test edilebilir olup olmadığı ortaya konulmaktadır. Bakhtin'in kuramlarının sadece romanlar değil, operalar üzerinde de test edilmesi önemli bir adım olarak görülmektedir. Zira operalardaki karakter ve sosyal sınıf etkileşimlerinin yanı sıra ideolojik çatışmaların nasıl ele alındığı ve ifade edildiğinin anlaşılmasına yönelik farklı bakış açılarının eserlerin sahnelenme süreçlerini zenginleştireceği düşünülmektedir. Bu bağlamda, yapılan çalışma Don Giovanni operasının sanatsal ve toplumsal derinliğine yönelik yeni yorumlamalar sunmayı

¹ Öğr. Gör, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Anasanat Dalı, faktakka@anadolu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-5315-6744>.

amaçlaması bakımından önemli görülmektedir. Bakhtin'in kuramlarının opera alanına uyarlandığı az sayıdaki çalışmadan birisi olması nedeniyle de alan yazına önemli katkı sağlanması beklenmektedir. Çalışmanın problem cümlesi şu şekilde ifade edilebilir: Don Giovanni operası Bakhtin'in diyaloji ve heteroglossia kuramları çerçevesinde analiz edilebilir mi? Çalışma kapsamında Bakhtin'in diyaloji ve heteroglossia kuramlarının temel alınmasının nedeni Don Giovanni operasının sadece karakter etkileşimleri bakımından değil, aynı zamanda sınıfsal ve ideolojik açılarından da derinlemesine bir analize tabi tutulmasını sağlayacak unsurlar içermesidir. Bakhtin'in heteroglossia ve diyaloji kuramları farklı sanat dallarındaki çok sesliliği, ideolojik çatışmaları ve karakterler arası etkileşimleri anlamlandırmak için güçlü bir perspektif sunmaktadır. Bu bağlamda, operada karakterler arasındaki etkileşimlerin, sosyal sınıf farklılıklarının ve toplumsal normların işlenişini anlamak için farklı bir bakış açısı geliştirilmesi hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Don Giovanni, Bakhtin, heteroglossia, diyalojik, opera.

AN OPERA ANALYSIS IN THE LIGHT OF BAKHTIN'S THEORIES OF HETEROGLOSSIA AND DIALOGISM: DON GIOVANNI

ABSTRACT

This study analyzes Don Giovanni within the framework of Mikhail Bakhtin's theories of heteroglossia and dialogism. Bakhtin originally developed these theories in relation to the novel, a literary form. The main objective of this study is to demonstrate that these theories can also be adapted to operas, which are multilayered art forms. In this context, the characters, social classes, and their interactions in Don Giovanni will be examined through Bakhtin's concepts of heteroglossia and dialogism, aiming to determine whether these theories can be applied to the opera. Testing Bakhtin's theories on operas as well as novels is considered an important step, offering new perspectives on how character interactions, social classes, and ideological conflicts are addressed, thus enriching the staging of such works. This study is significant for its potential to provide fresh interpretations of the artistic and social depth of Don Giovanni. Furthermore, as one of the few studies applying Bakhtin's theories to opera, it is expected to contribute meaningfully to the literature. The research question is "Can Don Giovanni be analyzed through the lens of Bakhtin's dialogism and heteroglossia?" Bakhtin's theories are applied because Don Giovanni

contains elements conducive to in-depth analysis, not only in terms of character interactions but also from class and ideological perspectives. These theories offer a powerful framework for understanding polyphony, ideological conflicts, and character dynamics across art forms, with the goal of providing new insights into the portrayal of character interactions, class differences, and societal norms in opera.

Keywords: Don Giovanni, Bakhtin, heteroglossia, dialogic, opera.

INTRODUCTION

Mikhail Mikhailovich Bakhtin was born in Russia in 1895. A prominent thinker known for his work as a philosopher of language and literary theorist, Bakhtin received his early education at home. He spent his high school years in culturally diverse cities like Vilnius and Odessa. He completed his university education at St. Petersburg University, studying history and philology, during which he developed a strong interest in Greek and German philosophies. Among the figures who influenced Bakhtin's thoughts were individuals like Voloshinov and Medvedev. During Stalin's era, Bakhtin was arrested due to his religious and philosophical associations, and his sentence was commuted to exile due to health issues. During his exile, Bakhtin worked as a teacher and office worker while continuing his academic studies. His doctoral dissertation, *Rabelais and His World*, was blocked from publication for ideological reasons and was only published in 1965. Bakhtin spent the final years of his life in a nursing home and passed away in 1975. (Akyüz, 2020, pp. 3-4)

In Bakhtin's discussions on language and literary discourse, his theories focusing on how different voices in novels undermine the author's authority are particularly noteworthy. In his work *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1929), Bakhtin compares Dostoevsky's novels to those of Tolstoy. According to Bakhtin, Dostoevsky's novels are in dialogic form, granting characters the freedom to speak in their own voices. As Bakhtin puts it, these characters are "a plurality of independent and unmerged voices and consciousnesses," free from the authoritarian control of the author. In contrast, the characters in Tolstoy's novels remain under the author's control. However, this distinction does not necessarily mean that the characters are marked by distinct speech styles or idiolects (unique linguistic expressions). Bakhtin argued that his theory was not linguistic but trans-

linguistic, and in his later work *The Dialogic Imagination* (1981), he developed his earlier views, asserting that dialogic structure is a typical feature of the novel as a genre. (Cuddon, 1999, p. 219) According to Bakhtin, the artist's task is not merely to create an impactful work but to reach a worldview that transcends all perspectives and comprehends the multi-centered nature of life. In this sense, novels offer a universal and liberating perspective that helps us escape subjective viewpoints. Bakhtin, therefore, considered the novel superior to other literary forms, viewing it as a medium that reflects the truth of human life. (Bakhtin, 2004, pp. 16-17)

It is known that the original text of *Don Juan Tenorio* (*Don Giovanni*), a theatrical work written in 1630, has been reinterpreted throughout history in many different geographies, languages, and approaches. However, the fact that a work is performed in different places alone is not enough to make it universal. The universality of *Don Juan Tenorio* is not only due to the frequency of its reinterpretation or performance, but also stems from the fact that the themes it deals with contain universally accepted elements of human nature, focus on moral and philosophical questions, and feature multi-layered characters. The universal human traits of individualism, immorality, and defiance of societal norms explored through *Don Juan*, who has been reinterpreted in various art forms and cultures, can be considered the main factors that have enabled the work to achieve a universal perspective.

Heteroglossia is a concept introduced by Mikhail Bakhtin and refers to the diversity and multiplicity of languages within a text. In light of this theory, Bakhtin demonstrated the differences between the author's language and the languages used by the characters in a work. This theory is also used to distinguish the language of individual characters from the language that reflects the author's worldview. (Cuddon, 1999, p. 381)

The term heteroglossia can be translated into Turkish in various ways. Among these translations, phrases like "diverse discourses" and "polyphony" stand out. Each of these translations expresses the multifaceted and layered structure of language from different perspectives. (Cuşa, 2014, p. 17) Bakhtin's theory of heteroglossia in the novel refers to the coexistence and interaction of different social strata and linguistic forms within the same narrative. Bakhtin argues that the dialogic structure of the novel is a space where these different voices coexist and shape their meanings in opposition to one another. This type of polyphony allows the characters to exist together while speaking from their individual consciousness and inner worlds. Heteroglossia strengthens the non-monologic structure of the novel, as each character and voice continuously reproduce its meaning

in relation to others. According to this theoretical framework, the world of each character in a novel is surrounded by different linguistic forms and social voices, and the meanings arise from the interaction of these conflicting or reconciling voices. (Petkova, 2005, p. 4)

The diverse and differing languages contained within heteroglossia do not enter the novel as mere cacophony. When these elements enter the novel, they become part of the author's artistic arrangement, and the sounds of these languages are shaped by the author's intentions. Here, the term "author" does not refer to a historical figure, but rather to the authorial consciousness embodied in the totality of the artistic form. (Bakhtin, 1994, p. 113)

Heteroglossia expresses the coexistence of different perspectives and styles within a language and the continuous conflict within this polyphony. The term emphasizes that language has a polyphonic structure and cannot be reduced to a single ideological or stylistic unity. (Bakhtin, 2001, p. 17)

The polyphonic novelist does not interfere with the consciousness of the characters, nor does he objectify them. According to Bakhtin, the author must accept the characters' consciousnesses as legitimate and open-ended, just like his own, and must recreate their worlds without objectifying them, engaging in a dialogic relationship. When the author's dialogic activity weakens, the characters become objectified, and the polyphonic structure of the novel is compromised. In this context, the author of a polyphonic novel must maintain the autonomy of the characters and remain in constant interaction with their consciousnesses. (Bakhtin, 2004, pp. 122-123)

Although Bakhtin's theories were developed within the context of literary theory, they are essentially inclusive and expansive in nature. In this context, despite significant structural differences between the novel and opera forms, Bakhtin's concepts can also be meaningful for analyzing an opera. What is important here is to consider the internal dynamics of the art of opera, remain faithful to the functions of the theories as they apply to literature, and avoid detaching or stretching the theories from their contexts.

However, the applicability of Bakhtin's theories to art forms other than the novel is a matter of debate. For instance, in *Discourse in the Novel*, Bakhtin describes the novel as a structure that includes multiple voices. He emphasizes that the novel is an artistic arrangement of different social discourses and that the novel form is inherently heteroglossic (polyphonic). According to Bakhtin, the polyphonic structure of the novel is the result of centuries of evolution. (Bakhtin, 1994, p. 112) From this perspective, the art of opera, which has been evolving since it first emerged in the 17th century, can also be considered a polyphonic structure where different social discourses are

presented on a multilayered artistic plane. However, Bakhtin developed his theories in the context of the novel, a relatively longer and deeper literary narrative form. This is because the novel is one of the literary forms in which heteroglossic and dialogic elements can be explicitly presented. Therefore, it is clear that testing Bakhtin's theories on the art of opera will present certain limitations and challenges.

Analyzing an opera solely by focusing on its libretto means that only one aspect of the work's overall structure is addressed, which poses a significant limitation for conducting a comprehensive and detailed analysis. Since opera is a multi-layered art form that includes elements such as music, acting, and various visual arts, it should be evaluated from a broader perspective. However, the musical aspect of the work does not directly express the class or ideological voices mentioned in Bakhtin's theories. Additionally, when elements like acting, set design, costumes, and lighting are included in the analysis, it becomes clear that the analysis would need to focus on a specific performance of the chosen work. This would lead to another limitation, as it would not analyze the fixed components of the work, such as the music or libretto, but rather the interpretation of those elements by an institution. On the other hand, the libretto serves as an important resource because it contains dramatic elements such as polyphony, dialogue, and interactions between characters, which are the subjects of this analysis. In this sense, although the analysis does not encompass the entire work, this study of the libretto is a valuable approach to understanding a specific aspect of the opera.

Literature Review

Çakmakçı (2009) examined Bakhtin's literary criticism theories and the impact of his analyses of Dostoevsky's novels on the socio-historical context of literature. Vurmay (2011) analyzed E. M. Forster's novels within the framework of Bakhtin's criticism theory, highlighting the reflections of dialogic thought and polyphony within the novels. Cuşa (2014) examined Yusuf Atılgan's *Aylak Adam* novel through Bakhtin's concepts of dialogism and heteroglossia, showing that the novel possesses a dialogic structure that includes different perspectives, and that the characters express their unique ideas through dialogic relationships. Çeliker (2015) explored polyphony in J.M. Coetzee's novels *Summertime* and *Diary of a Bad Year*. Fırıncıoğulları (2016) analyzed Bakhtin's concepts of carnival, dialogism, and the grotesque, examining how these concepts shaped the critical identity of the novel. Koçyiğit (2017) studied how the carnival elements in İhsan Oktay

Anar's novels shaped the meaning universe of the texts. Ergeç (2018) adapted Bakhtin's theory of dialogism to modern Turkish novels and revealed how the examined novels were shaped by dialogic and carnivalesque structures. Ankey (2020) investigated how the grotesque narrative in İhsan Oktay Anar's *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* was used as a tool to question social, religious, and cultural norms with an ironic and critical approach. Nurdan (2020) aimed to reveal the use of the grotesque in Turkish novels, concluding that the grotesque elements in novels written after 1980 were shaped around the themes of fear and alienation. Ergeç (2021) analyzed Murat Gülsoy's *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* within the framework of Bakhtin's concepts of dialogism, polyphony, and heteroglossia, concluding that the novel exhibits dialogic features. Tuna (2023) examined the carnivalesque and grotesque elements in Jane C. Loudon's *The Mummy!* concluding that the novel displays carnivalesque features and offers a multi-layered critique of the social and political conditions of its time. Yörü and Öztürk (2023) analyzed the grotesque and carnivalesque elements in İhsan Oktay Anar's *Tiamat*, investigating how the violation of norms and rebellion against social authorities were represented, concluding that the novel can be considered a carnivalesque work.

Yanikkaya (2003) analyzed how the concept of grotesque shaped the social criticism elements in Fernando Arrabal's plays and revealed how grotesque elements reinforced the themes of oppression and violence in his plays. Sözen (2009) examined Bakhtin's carnivalesque theory in the context of cinema, discussing how carnivalesque elements emerged in films and prepared a ground for social criticism. Everett (2009) studied how the concepts of grotesque and parody were processed in György Ligeti's opera *Le Grand Macabre*, investigating the musical reflections of body reduction and chaos within the framework of Bakhtin's concept of grotesque realism. Pilný (2013) examined the grotesque aesthetic in Enda Walsh's plays, exploring the reflections of grotesque realism in these works. Davis (2014) researched how authority was questioned in Soviet cinema and how carnivalesque elements contributed to the transformation of social structure, concluding that Bakhtin's concepts were successfully applied in Soviet cinema and that these narratives created a dialogic interaction within society. Boomhower (2016) analyzed Bakhtin's theories of multilingualism and polyphony in *Le Chat du Rabbin*, exploring how characters expressed different views through various voices and how multilingualism was reflected in the comic book. Sarı (2020) applied Bakhtin's carnivalesque theory to the concept of cult films, analyzing the alignment of cult films with carnivalesque theory and their oppositional relationship to mainstream cinema. İplikçi

(2023) analyzed the Turkish translation of Stevenson's Dr. Jekyll and Mr. Hyde within the framework of Bakhtin's carnivalesque elements.

Ünlüaycıl (2003) examined how Turkish playwrights used grotesque narrative. Parlakyıldız (2010) investigated whether the Thélème Abbey section in François Rabelais' Gargantua could be considered a carnivalesque structure. Gözübüyük (2013) explored how grotesque images reflected the societal transformation in contemporary painting in Turkey. (2015) examined Karahan Kadırman's Müzika Retorika performance within the framework of Bakhtin's carnivalesque concepts, concluding that this performance used carnivalesque elements to critique authoritarian structures. Cingöz (2016) studied the role of Karagöz in Ottoman popular culture and how carnivalesque elements were shaped within this structure. Günay (2020) examined the presence of the grotesque image in art within the frameworks of Freud's uncanny, Kristeva's abjection, and Bakhtin's grotesque theories. Tekdemir Dökeroğlu (2021) investigated the effects of grotesque images on art and society, concluding that the grotesque, with its combination of tragedy and humor, both attracted and disturbed viewers. Şen (2023) analyzed the grotesque and carnivalesque elements in Gilde's photographs, concluding that the artist produced photographs that contained carnivalesque elements in both composition and subject matter. Mızıkyan (2023) analyzed Eve's rebellion in John Milton's Paradise Lost within the framework of Bakhtin's carnivalesque and grotesque body concepts. Biçer (2024) examined Seyfi Dursunoğlu's Huysuz Virjin character within the framework of performative and carnivalesque concepts.

A review of the literature shows that many works in novel form have been analyzed within the framework of Bakhtin's theories. However, it is also understood that various studies have been conducted in the contexts of photography, painting, cinema, and dramatic arts. However, no study specifically focused on opera has been found within the framework of Bakhtin's theoretical framework. Therefore, this study is considered to be important in filling this gap in the opera literature.

METHODOLOGY

The study was conducted within the framework of document analysis, which is among qualitative research methods. Document analysis entails the collection and examination of written and visual materials. The sources for this method can include both written materials, such as books, articles, and novels, as well as visual materials like films and paintings. The key point of this approach is that the researcher must understand why and how to analyze the selected materials. It is essential

to evaluate the documents examined within qualitative research according to the cultural structure and their meanings within that culture. In this context, priority should be given to the most appropriate and direct sources relevant to the research problem. (Sönmez & Alacapınar, 2014, p. 95)

Document analysis primarily involves analyzing written materials that contain information related to the research topic. The importance of certain documents within the scope of the study is closely related to the research topic itself. (Yıldırım & Şimşek, 2005, pp. 187-188)

In this context, a detailed literature review was first conducted on studies related to Bakhtin's literary criticism theories, and the sources found were categorized based on their relevance to the research topic. Subsequently, the entire work, in light of Bakhtin's theories and the Turkish libretto of the Don Giovanni opera, was examined. The study analyzed which of Bakhtin's theories could be used for this work. Following the analysis, it was determined that the opera contains elements that can be explained through Bakhtin's theories of dialogism and heteroglossia, and an effort was made to explain which aspects of these theories align or do not align with the opera.

DISCUSSION

Heteroglossia

Bakhtin defines the novel as the artistic organization of differentiated individual languages. The division of every national language into social dialects, professional jargons, languages of age groups, and the languages of authorities and social milieus is a prerequisite for the emergence of the novel as a genre. The author's speech, the narrators' expressions, the characters' dialogues, and intertwined genres serve as tools for integrating this diversity of social voices into the novel. This structural feature of the novel also enables the creation of linguistic diversity that cannot be strictly defined by traditional stylistic conventions. (Bakhtin, 1994, p. 114)

In this context, according to Bakhtin, a necessary condition for a work to be considered dialogic is that it must have a heteroglossic structure. This means that the characters in the work must be able to express their own unique voices and perspectives without being subjected to a single narrator or central voice. A work can be considered dialogic if it contains a structure where no single authority, narrator, or authorial voice dominates, and the characters can express their own voices.

In Don Giovanni, there are characters from different social classes. For instance, Zerlina and Masetto are peasants, Leporello is a servant, and Donna Elvira, the Commendatore, Donna Anna,

and Don Ottavio are aristocrats. However, what gives the opera its unique quality is the slightly different position of the main character, Don Giovanni. Don Giovanni is essentially an aristocrat, but he interacts effortlessly with aristocrats, peasants, and his servant. This makes Don Giovanni a character who can move freely between different social classes. Therefore, Don Giovanni's position is described by Pirrotta (1981, p. 68) as *buffo di mezzo carattere*.

Don Giovanni emphasizes his class privileges in many scenes of the opera. His privileges allow him to move freely and disregard the moral and social norms of society. In this context, characters like Leporello, the servant, and Zerlina, the peasant girl, are forced to obey or act under Don Giovanni's influence due to their social class. Don Giovanni's approach to Zerlina, his disregard for the class boundaries between them, and Leporello's position as both a critic and a subordinate of his master are among the examples that confirm the presence of a heteroglossic structure in the work.

Don Giovanni's use of his aristocratic power to establish dominance over the lower classes reveals the social class differences and ideological conflicts in the opera. In this context, Zerlina's initial fear of Don Giovanni's offer, followed by her inclination toward him due to the influence of social class differences, and her indecision between Don Giovanni's power and allure can be considered an example of heteroglossia, where different social voices clash.

Donna Elvira constantly questions Don Giovanni emotionally and morally while trying to reform him. Donna Elvira, representing a moral stance and societal norms, embodies an ideological perspective that contrasts with Don Giovanni, who avoids responsibility and acts according to his pursuit of personal freedom. The ideological conflict between Don Giovanni's rejection of all moral rules in pursuit of his desires and Donna Elvira's defense of moral values is another element supporting the heteroglossic structure of the opera.

Additionally, the class and ideological positions of the characters are reflected in their language. For instance, Leporello speaks in a witty and sarcastic manner, while Don Giovanni has a mocking, indifferent, arrogant, and sometimes contemptuous tone. Donna Elvira has an emotional and dramatic language, while the Commendatore speaks with a serious tone representing justice. These examples demonstrate that the characters have different languages, suggesting the presence of a heteroglossic structure in the opera.

However, there are also elements that weaken the presence of polyphony in the work. For example, Don Giovanni is often portrayed as a dominant and authoritative character who controls scenes

either through physical or ideological superiority or through manipulative approaches. Thus, Don Giovanni's dominant position may hinder the ability of other voices and consciousnesses in the work to express themselves fully, weakening the heteroglossic structure.

For instance, Donna Elvira repeatedly challenges Don Giovanni, but he controls her through manipulation. Leporello's criticisms and questioning ultimately lead to him to submit to his master. Zerlina initially distances herself from Don Giovanni but is easily manipulated. These examples suggest that the dialogues between the social classes do not deepen and that class conflicts remain secondary.

Additionally, Don Giovanni is punished at the end of the opera, but this punishment does not result from a conscious resistance or dialogic interaction among the characters, but rather through a form of divine intervention. This intervention reveals that the interaction between the characters was ineffective in defeating Don Giovanni and that the fundamental structure of the work is based on a singular perspective.

Characters like Donna Anna, Don Ottavio, Donna Elvira, and Zerlina are influenced by Don Giovanni, preventing their individual voices or consciousnesses from fully developing. Particularly, Donna Anna and Don Ottavio seek justice for Don Giovanni's crimes, but this pursuit does not result in active struggle or dialogue. Faced with Don Giovanni's actions, the characters either assume the role of victims or develop passive and submissive responses to the events. This indicates that the characters are unable to respond dialogically to one another.

Although it can be argued that Don Giovanni is shaped by a dominant voice and monologic structure, from Bakhtin's perspective, the opera can be considered to possess a heteroglossic structure. According to Bakhtin (1981, p. 280), all rhetorical forms are structurally monologic, and this orientation toward dialogism is accepted as the fundamental characteristic of rhetorical discourse. In terms of rhetoric, the relationship with the listener and the listener's response is integral to the internal structure of rhetorical discourse. This orientation is clear, distinct, and concrete.

In conclusion, the different social classes, ideological differences between characters, and varied language use in the opera come together, with continuous interaction and conflict between the characters. In this context, the coexistence of individual voices and perspectives points to the presence of heteroglossia in Don Giovanni.

Dialogical and Monological

Bakhtin defines the concept of monology as a structure in which linguistic expression or discourse is realized through a single voice. In monological discourse, the perspective of the individual or authority becomes the dominant voice, and this voice persists without engaging directly with other consciousnesses or alternative perspectives. In this sense, monology represents a one-sided communication model that lacks reciprocal interaction. Thus, in a monological structure, meaning is not produced in response to other discourses or consciousnesses, but instead is shaped solely within the framework of this singular voice. (Bakhtin, 1981, pp. 269-270)

According to Bakhtin, the concept of dialogism emphasizes that words are always in interaction. In this approach, each utterance is related to what has been previously spoken and considers what will be spoken in the future. In other words, words are shaped in dialogue, they provoke a response, and they await that response. Dialogism offers a polyphonic structure based not on the absolute authority of a single individual, but on the interaction of different consciousnesses. (Bakhtin, 1981, pp. 279-280)

In this context, for the Don Giovanni opera to align with Bakhtin's theory of dialogism, the interactions between the characters must first be analyzed to determine whether these interactions are dialogical or monological.

The Interaction Between Don Giovanni and Leporello

The dialogic contrast between the aristocratic Don Giovanni's reckless behavior, representing his unrestricted freedom, and his servant Leporello's pragmatic, critical, sarcastic, yet obedient attitude can be observed in many scenes of the opera. Leporello sometimes makes sarcastic criticisms of Don Giovanni, and Don Giovanni responds to these criticisms, suggesting that these two characters produce meaning through both conflict and agreement. In this sense, their interaction can be considered dialogic.

An example of meaning being produced through conflict between the two characters can be seen in the dialogue about Donna Elvira in the fourth scene of the first act.

Leporello: "Well, let me say it, master. You are... (Shouting into his ear): A scoundrel!"

Don Giovanni: "Scoundrel! What kind of talk is that?"

Leporello: "But you swore!"

Don Giovanni: "Swore? I don't care about oaths! If you say another word..."

Leporello: "I'm silent. Look, I'm not even breathing, master..."

In this scene, Leporello directly criticizes Don Giovanni. However, Leporello quickly backs down in the face of Don Giovanni's threatening response, revealing the power dynamics and the conflict between them.

However, Bakhtin also asserts that dialogic relationships are not limited to conflicts or polemics; agreement can also be a form of dialogic interaction. Everyday conversations, scientific debates, and political dialogues are considered simpler, more visible forms of dialogic relationships. Nevertheless, dialogic interactions are essentially more complex and comprehensive. Bakhtin states that even utterances made in different times and places, without the speakers being aware of each other, can establish a dialogic relationship if they share a common theme or perspective. In this approach, opposing perspectives or disagreements are only one aspect of dialogic relationships, and situations where two voices are in harmony can also be considered dialogic relationships. (Bakhtin, 2001, p. 362)

In this context, an example of Don Giovanni and Leporello coming to an agreement can be seen in the first scene of the second act:

Leporello: "Enough, stop it, don't annoy me!"

Don Giovanni: "Listen, my friend..."

Leporello: "I said I'm leaving."

Don Giovanni: "Leporello!"

Leporello: "Yes?"

Don Giovanni: "All right, come, we'll make peace. Here..."

Leporello: "How much?"

Don Giovanni: "(Giving money) Four gold pieces."

Leporello: "Oh! Well, I won't refuse this time. But don't think I can be bought like those women you know."

In this scene, Leporello considers leaving his master's service, but Don Giovanni offers money and invites him to reconcile. This dialogue also highlights Leporello's pragmatic approach and Don Giovanni's authoritative stance.

An example of Don Giovanni and Leporello reaching agreement can also be found in the fifteenth scene of the second act:

Don Giovanni: "Pour the wine. Some wonderful Marzimino!"

Leporello: "(Eating and drinking in secret) Gently slide down that piece of chicken."

Don Giovanni: "(To himself) The rascal is secretly eating something. I'll pretend not to see."

This dialogue reveals that, despite their ideological conflicts, the two characters sometimes come to an agreement. This reconciliation demonstrates the presence of the reconciliatory dimension of Bakhtin's dialogic structure in their interaction.

Although the interaction between Don Giovanni and Leporello appears to fit the theory of dialogism, there is a significant power asymmetry between them. Don Giovanni is an aristocrat and a dominant figure, while Leporello is his servant and thus in a relatively passive position. Bakhtin's theory of dialogism requires the interaction of equal or at least equally powerful consciousnesses capable of responding to each other. Although Leporello sometimes defies and criticizes Don Giovanni, these challenges are often ineffective because Don Giovanni uses both his class superiority and his dominant, manipulative nature to suppress Leporello. Therefore, this power imbalance hinders the formation of a fully dialogic relationship between the two characters.

In Bakhtin's concept of dialogic structure, characters respond to each other's voices, and new meanings are created through this interaction. However, upon examining the opera's libretto, it becomes evident that Don Giovanni frequently exhibits monological behavior, ignoring the thoughts and criticisms of others and ultimately always following his own will. Despite Leporello's objections and criticisms, Don Giovanni's continued disregard for these challenges prevents the full realization of a dialogic structure. This portrays Don Giovanni as a one-dimensional character who proceeds with his actions regardless of opposition, distancing the interaction between these two characters from a truly dialogic structure.

The Interaction Between Don Giovanni and Donna Elvira

Another aristocratic character in the opera, Donna Elvira, reacts emotionally and angrily to Don Giovanni's deception and abandonment of her. However, Don Giovanni's response to these reactions is mocking, and he continues his manipulative behavior. Donna Elvira constantly judges Don Giovanni, but Don Giovanni's responses to these accusations show that the characters are interacting and producing meaning together. For example, the dialogue between the two characters in the fifth scene of the first act is as follows:

Donna Elvira: "What else can you say after all you've done? You entered my home with trickery, seduced my heart with lies and oaths. You, cruel man! You said I was your wife, that we would marry! Three days later, you left me in shame and sin and fled from Burgos!"

Don Giovanni: "Oh, my darling! I had very important reasons!"

Donna Elvira: "What reasons, other than your deceit? But justice will be served. I've found you, and I won't stop until I get my revenge."

Although the dialogic conflict between Don Giovanni and Donna Elvira is evident, there is no clear example of genuine reconciliation between the two characters. A temporary and superficial reconciliation can be seen in the second act when Don Giovanni tries to deceive Donna Elvira again. In this scene, Don Giovanni and Leporello have exchanged hats and cloaks, disguising themselves as one another. Don Giovanni says words to win Donna Elvira back, but these words are neither his own nor motivated by sincere intent—his true goal is to seduce Donna Elvira's servant. Don Giovanni pretends to regret his actions and suggests that his behavior will change, offering a false reconciliation to regain her trust. Donna Elvira briefly believes these lies and forgives him.

This scene represents a temporary and deceitful reconciliation, as Don Giovanni's true intention is to deceive Donna Elvira once again. Although Donna Elvira momentarily believes Don Giovanni and tries to emotionally reconnect, it is clear that this reconciliation is built on falsehoods. In conclusion, while the interaction between Don Giovanni and Donna Elvira reveals dialogic conflicts, it also shows a short-lived and fake reconciliation. Thus, their interaction can be considered dialogic.

The Interaction Between Don Giovanni and Donna Anna

The interaction between Donna Anna and Don Giovanni is largely shaped by Donna Anna's reactions to Don Giovanni's actions. Don Giovanni has killed her father and assaulted her, yet he dismisses these crimes with indifference. The lack of meaningful engagement between their consciousnesses suggests that no significant dialogic relationship involving conflict or reconciliation can occur between them.

An example of Don Giovanni's indifference to Donna Anna's tragedy can be seen in the third scene of the first act:

Donna Anna: "Oh! A murderer has killed him. This blood, this wound, this lifeless gaze.

He's not breathing... My father! My dear father! I feel faint... I feel like I'm dying."

Don Giovanni: "Well, I feel relieved. Just command me! I'm at your service with all my strength, my heart, my sword."

Here, Don Giovanni's completely indifferent and mocking response to Donna Anna's immense suffering supports the idea that their interaction is monological. Donna Anna's consciousness does not align with Don Giovanni's perspective, and Don Giovanni produces no response to Donna Anna's emotions. As Don Giovanni makes no attempt to engage or respond to Donna Anna's feelings, their interaction can be considered monological.

The Interaction Between Zerlina and Masetto

The interaction between Zerlina and Masetto generally involves a continuous exchange of emotions and thoughts, with each character responding to the other and producing meaning through their conflicts. For instance, in the sixteenth scene of the first act, Masetto accuses Zerlina of betraying him, while Zerlina defends her loyalty. Both characters take each other's consciousness into account and respond accordingly, making their interaction dialogic.

Masetto: "You dare ask? You wretch! Am I supposed to ignore your betrayal?"

Zerlina: "Don't speak like that. Cruel man! What did I do to deserve this?"

Masetto: "What did you do? Who left me on my wedding day to run off with another man?"

Zerlina: "But I'm not to blame! He tricked me. What are you so afraid of?"

Zerlina's explanations to Masetto and her conscious responses to his accusations make their interaction dialogic. Masetto's angry accusations and Zerlina's defenses show that their consciousnesses are in conflict, continually producing responses.

An example of reconciliation between these two characters can be seen in the sixth scene of the second act, where Masetto, who has been beaten by Don Giovanni, engages in dialogue with Zerlina.

Masetto: "A bit here on my leg, this arm, and my hand."

Zerlina: "All right. It's not too serious. The rest of you is fine, and that's what matters. Let's go home. If you promise not to be jealous again, I'll heal everything."

The Interaction Between the Commendatore and Don Giovanni

Don Giovanni ignores the Commendatore's warnings and accusations entirely, producing no meaningful response to him. Furthermore, there is no dialogue suggesting reconciliation between the two characters. Don Giovanni's refusal to repent and his continued arrogant and authoritative behavior, despite the Commendatore's insistence, makes this interaction monologic.

An example of the dialogue between the two characters in the final scene is as follows:

Commendatore: "Repent, change your life; this is your last chance."

Don Giovanni: "No, no, I'm not repenting, leave me alone."

Commendatore: "Repent, wretch!"

Don Giovanni: "No, you old fool!"

CONCLUSION AND RECOMMENDATIONS

In this study, the Don Giovanni opera is analyzed in the light of Mikhail Bakhtin's theories of dialogism and heteroglossia, and the question of whether an opera can be analyzed within this theoretical framework has been discussed. As a result of the research, it has been understood that the interactions between the characters and social classes in the Don Giovanni opera reveal a polyphonic structure in accordance with Bakhtin's theory of dialogism. Specifically, the relationship between the aristocratic Don Giovanni and his servant Leporello, as well as his interactions with characters from different social classes such as Donna Elvira and Zerlina, are based on a continuous process of mutual response. These interactions show that the characters

speak with their own voices and perspectives, which strengthens the dialogic structure of the work. However, on the other hand, Don Giovanni's dominant and manipulative character occasionally leads to the presence of monological elements in the opera. Nevertheless, when the overall structure of the opera is evaluated within the context of Bakhtin's theories and discourses, it is concluded that the work has a dialogic nature.

When the characters from different social classes and ideological positions in the opera are evaluated in the context of the theory of heteroglossia, it becomes evident that the work has a polyphonic and multi-layered structure. Don Giovanni's use of his aristocratic superiority and manipulative nature to exert pressure on characters from both aristocratic and lower classes also emerges as another element supporting the heteroglossic structure of the opera.

The results of the research demonstrate that Bakhtin's theories, which are primarily based on the novel form, can also be adapted to the art of opera. It is understood that the conflicts between the characters, the diversity of languages in the work, social class differences, and ideological conflicts are suitable for analysis within the framework of Bakhtin's theories. However, it should also be noted that due to the nature of opera, which includes musical and visual elements, analyzing an opera solely based on its libretto may lead to certain limitations.

Reevaluating the multi-layered structure of opera within the framework of theoretical approaches from thinkers like Bakhtin is thought to offer new perspectives for both artists and researchers. For future artists and researchers planning to work in this field, it is recommended to explore different theories of Bakhtin, and even to go beyond Bakhtin, by adapting the theories of other thinkers to performing arts in order to achieve an interdisciplinary structure for work analyses. In this way, new perspectives can be provided to both stage directors and researchers, enabling new and diverse interpretations of works to be staged, and thus different viewpoints regarding these works can be proposed.

REFERENCES

- Akyüz, B. (2020). *Mihail Bahtin'in Romana Dair Görüşleri Düzleminde Bir Okuma: Sessiz Ev*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Medeniyet Üniversitesi, İstanbul.
- Ankay, N. (2020, Vol. 41). İhsan Oktay Anar'ın Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri adlı eserinde bir eleştirici aracı olarak grotesk anlatım. *Türkbilig*, s. 205-216.
- Bakhtin, M.M. (1981). *The Dialogic Imagination Four Essays*. University of Texas Press, Austin.

- Bakhtin, M.M. (1994). *The Bakhtin Reader: Selected Writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov*. (Ed.Pam Morris). Oxford University Press, New York.
- Bakhtin, M.M. (2001). *Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. (Çev.Cem Soydemir). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bakhtin, M.M. (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. (Çev.Cem Soydemir). Metis Eleştiri, İstanbul.
- Biçer, H. (2024). *Performatiflik ve Müziksel Temsil: Karnavalesk Bir Performans Olarak "Huysuz Virjin"*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Boomhower, B. (2016). *Heteroglossia and Polyphony in Le Chat du Rabbın by Joann Sfar*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). University of South Carolina
- Cingöz, Y. (2016). *Kent, Popüler Kültür ve Karnavalesk: Karagöz Geleneği ve Müziği*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Cuddon, J.A. (1999). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin Books, London.
- Çakmakçı, İ. M. (2009, Vol. 2 6). Mikhail Bakhtin: Edebiyatın gerekçelendirilmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, s. 99-109.
- Çeliker, M. (2015). *Mikhail Bakhtin'in çokseslilik ve çoksesli roman kavramının J.M. Coetzee'nin Summertime ve Diary of a Bad Year romanlarındaki yansıması*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Manisa.
- Cuşa, H. (2014). *Yusuf Atılgan'ın Aylak Adam romanına Bahtin'in diyalojik kuramı eksenli bir yaklaşım*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- Çerezcioglu, A. (2015, Vol. 21 81). Karnavalesk bağlamında Müzika Retorika. *Folklor/Edebiyat*, s. 9-25.
- Davis, R.K. (2014). *Bakhtin's Carnavalesque: A Gauge of Dialogism in Soviet and Post-Soviet Cinema*. (Yayınlanmış Doktora Tezi). Virginia Commonwealth University, Virginia.
- Ergeç, Z. (2018). *Bahtin'in diyaloji kuramı çerçevesinde modern Türk romanına bir yaklaşım*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- Ergeç, Z. (2021, Vol. 22). Bahtin'in diyaloji kuramı ekseninde Murat Gülsoy'un "İstanbul'da Bir Merhamet Haftası" romanı. *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, s. 452-465.
- Everett, Y. U. (2009, Vol. 31 1). Signification of parody and the grotesque in György Ligeti's Le Grand Macabre. *Music Theory Spectrum*, s. 26-55.

- Fırıncıoğulları, S. (2016, Vol.54). Mikhail Bakhtin ve romanın sosyolojisi. *Akademik Bakış Dergisi*, s. 445-457.
- Gözübüyük, A. (2013). *Toplumsal Dönüşümden Grotesk İmgeler*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Günay, B. (2020, Vol. 3 5). Grotesk imge üzerine yapıt çözümlenmeleri. *Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi*, s. 37-55.
- İplikçi Ö.A. (2023). A Carnavalesque Reading of The Turkish Translation of Dr. Jekyll and Mr. Hyde. *Söylem: Çeviribilim Özel Sayısı*. s. 332-343.
- Koçyiğit, M. (2017). *İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında "Karnaval"ın İzleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Mızıkyan, A. (2023, Vol. 18). Bakhtin'in karnaval ve grotesk beden kavramları ışığında Havva'nın karnavalesk isyanı üzerine bir çalışma. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, s. 1-19.
- Nurdan, G. T. (2020). *Postmodern Türk Romanında Grotesk*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Parlakyıldız, N. A. (2010). *Le carnivalesque dans le Gargantua de Rabelais: Le cas de l'Abbaye de Thélème*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Petkova, S. (2005, Vol. 1). Mikhail Bakhtin: A Justification of Literature. *Stanford's Student Journal of Russian, East European, and Eurasian Studies*, s. 1-12.
- Pilný, O. (2013, Vol.21 2) The grotesque in the plays of Enda Walsh. *Irish Studies Review*, s. 217-225.
- Pirrota, N. (1981, Vol. 107). The Traditions of Don Juan Plays and Comic Operas. *Proceedings of the Royal Music Association*, s. 60-70.
- Sarı, M. (2020, Vol. 33). Bahtinyen Karnavalesk Bağlamında Kült Film Kavramı. *Akdeniz İletişim Dergisi*, s. 230-250.
- Sazyek, H. (2013, Vol. 8 4). Grotesk-yabancılaşma ilişkisi bağlamında Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü. *Turkish Studies*, s. 1243-1267.
- Sönmez, V. & Alacapınar F.G. (2014). *Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Anı Yayıncılık, Ankara.
- Şen, S.O. (2023, Vol. 8 14). Bruce Gilden Fotoğrafında Grotesk ve Karnavalesk Unsurlar: Bakhtinci Bir Yaklaşım. *Tykhe*, s. 131-141.

- Tekdemir Dökeroğlu, Ö. (2021, Vol. 3). Bir ifade biçimi olarak grotesk ve sanat yapıtlarındaki görünürlüğü üzerine. *Journal of Arts*, s. 313-332.
- Tuna, A. (2023). *The Carnival Spirit and Grotesque in Jane C. Loudon's The Mummy!: A Tale of the Twenty-Second Century*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ünlüaycıl, N. (2003, Vol. 16 16). Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, s. 68-84.
- Vurmay, M. A. (2011). *E. M. Forster'in Romanlarında Uzam: The Longest Journey, A Room with a View, Howards End ve A Passage to India'nın Bakhtin Eleştiri Kuramı Çerçevesinde İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yanikkaya, Z. (2003). *Tiyatroda grotesk ve bir örnek olarak Fernando Arrabal tiyatrosu*. (Yayınlanmamış Doktora tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık, Ankara.
- Yörü, G., & Öztürk, Z. (2023, Vol. 4 1). Tiamat romanındaki karnavalesk unsurlar. *Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, s. 92-108.

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

Don Giovanni operası Wolfgang Amadeus Mozart'ın başyapıtlarından birisi olarak kabul edilen bir eserdir. Bu çalışma kapsamında Don Giovanni operası Mihail Bakhtin'in diyaloji ve heteroglossia kuramları çerçevesinde analiz edilmiştir. Bakhtin, kuramlarını esasen roman formu üzerinden geliştirilmiştir. Çalışma bu kuramların çok katmanlı bir sanat formu olan opera eserlerine de uyarlanabileceğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda çalışmanın temel sorusu "Don Giovanni operası, Bakhtin'in diyaloji ve heteroglossia kuramları çerçevesinde analiz edilebilir mi?" olarak belirlenmiştir. Çalışmanın, Bakhtin'in kuramlarının opera gibi farklı sanat formlarına uygulanabilirliği konusunda yeni bir bakış açısı sunması hedeflenmektedir.

Çalışmanın Konusu ve Problemi

Çalışmanın konusu, Don Giovanni operasındaki karakterlerin, sosyal sınıfların ve bu unsurların birbiriyle olan etkileşimlerinin Bakhtin'in heteroglossia ve diyaloji kuramları ışığında analiz edilmesidir. Bakhtin, özellikle roman türü üzerine kuramlar geliştiren bir düşünürdür. Bakhtin'in diyaloji ve heteroglossia kuramları romanlarda farklı seslerin bir arada bulunduğu ve bu seslerin bağımsız bir biçimde konuşma özgürlüğüne sahip olduğu bir yapıyı tanımlayan bir çerçeve

oluşturmaktadır. Bu kuramlara göre bu farklı sesler bir arada bulunmalı, karşılıklı etkileşim ve çatışmalar sonucunda yeni anlamlar üretmelidir.

Çalışma, Don Giovanni operasında yer alan karakterler, sosyal sınıflar ve karakterler arası etkileşimleri Bakhtin'in kuramsal çerçevesi ışığında ele almaktadır. Karakterlerin birbirleriyle olan diyalojik ilişkileri, sosyal sınıf farklılıklarının bu etkileşimlere nasıl yansıdığı ve karakterlerin ideolojik çatışmaları ve uzlaşmalarının eserde nasıl temsil edildiği analiz edilmiştir. Çalışmanın problem cümlesi şu şekildedir: Don Giovanni operası, Bakhtin'in diyaloji ve heteroglossia kuramları bağlamında analiz edilebilir mi?

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın temel amacı Bakhtin'in edebiyat eleştirisi kuramlarının, çok katmanlı bir sanat formu olan opera üzerinde nasıl uygulanabileceğini araştırmaktır. Don Giovanni operasındaki karakterlerin sınıfsal ve ideolojik temelli etkileşimleri Bakhtin'in diyaloji ve heteroglossia kavramları çerçevesinde incelenmiş ve bu kavramların opera sanatı üzerinde nasıl işlediği anlaşılmasına çalışılmıştır.

Bakhtin'in heteroglossia ve diyaloji kuramlarının yalnızca edebiyat alanında değil, farklı sanat dallarında da anlam üretme süreçlerinin anlaşılması için etkili birer araç olabilecekleri düşünülmektedir. Don Giovanni operası da eserde yer alan karakterler arasındaki çok katmanlı etkileşimlerin ve sosyal sınıf çatışmalarının zengin bir örneğini sunmaktadır. Bu bağlamda, çalışma, Bakhtin'in kuramlarının Don Giovanni operasında nasıl işlediğini ve bu kuramların bir opera eseri üzerinde ne ölçüde uygulanabilir olduğunu test etmeyi hedeflemektedir.

Çalışmanın Önemi

Bu çalışma Bakhtin'in kuramlarının sadece roman gibi edebi formlar üzerinde değil, aynı zamanda opera gibi çok katmanlı bir sanat formu üzerinde de uygulanabileceğini kanıtlaması bakımından önemlidir. Opera sanatında karakterlerin, sosyal sınıfların ve ideolojik çatışmaların nasıl temsil edildiği büyük önem taşımaktadır. Zira bu temsil, sahnelenen eserin sahnelenme sürecini doğrudan etkilemektedir. Bu bağlamda Bakhtin'in kuramlarının Don Giovanni operasındaki çok katmanlı yapıyı anlamlandırma bağlamında sunduğu olanaklar opera eserlerinin analizine yönelik yeni yaklaşımların önünü açmaktadır.

Ayrıca Bakhtin'in kuramsal çerçevesini opera alanına uyarlayan oldukça az sayıda çalışma olması çalışmanın önemini artırmaktadır. Çalışmada ayrıca opera sanatının içeriğinde sadece müzik ve

performans unsurlarının değil aynı zamanda ideolojik ve sosyal temeller üzerinden verilen mesajların da bulunduğu vurgulanmaktadır.

Yapılan alan yazın taraması sonucunda Bakhtin'in diyaloji, heteroglossia ve karnavalesk kuramlarını romanlarda üzerinde inceleyen pek çok araştırma bulunmuştur. Bunun yanı sıra Bakhtin'in grotesk ve karnavalesk unsurların İhsan Oktay Anar, J.M. Coetzee ve Yusuf Atılgan gibi yazarların eserlerinde nasıl kullanıldığını ele alan çalışmalara da rastlanmıştır. Bazı araştırmacılar Bakhtin'in kuramlarını tiyatro, sinema ve müzik alanlarında da uygulamışlardır ancak opera sanatı özelinde Bakhtin'in kuramlarına odaklanan bir çalışma bulunamamıştır. Bu nedenle çalışmanın ilgili alan yazına önemli bir katkı sağlaması beklenmektedir.

Çalışmanın Yöntemi

Çalışma, nitel araştırma yöntemleri arasında yer alan doküman analizi yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Don Giovanni operasının Türkçe librettosu analiz edilerek karakterler arasındaki etkileşimler ve sosyal sınıfların temsil edilme biçimleri incelenmiştir. Ayrıca, Bakhtin'in heteroglossia ve diyaloji kuramları üzerine yapılan çalışmalarla ilgili detaylı bir alan yazın taraması yapılmış, ulaşılabilen kaynaklar araştırma konusuyla ilgisine göre kategorize edilmiştir.

Araştırma Bulguları ve Sonuçlar

Araştırmanın bulguları Don Giovanni operasındaki karakterlerin ve sosyal sınıfların etkileşimlerinin Bakhtin'in diyaloji kuramına uygun bir yapı sergilediğini ortaya koymuştur. Özellikle Don Giovanni'nin hizmetçisi Leporello ile olan etkileşimleri sürekli bir karşılıklı yanıt verme sürecine dayanmakta ve bu da eserin çok sesli yapısını desteklemektedir. Bununla birlikte Don Giovanni'nin baskın ve manipülatif karakteri zaman zaman eserde monolojik unsurların varlığını da gözler önüne sermektedir. Ancak eserin genel yapısı değerlendirildiğinde Don Giovanni operasının diyaloji ve heteroglossia kuramlarıyla uyumlu olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Operadaki farklı sosyal sınıflardan gelen karakterler arasında sürekli bir etkileşim ve çatışma bulunmakta, bu durum da eserin yapısal olarak Bakhtin'in heteroglossia kuramına uygun olduğu görüşünü desteklemektedir. Don Giovanni'nin hem aristokrat hem de alt sınıflardan karakterler üzerinde kurduğu baskı operadaki sosyal çatışmaları ve ideolojik farklılıklarını belirginleştirmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalışma Bakhtin'in diyaloji ve heteroglossia kuramlarının bir opera eserine nasıl uygulanabileceğine dair bir örnek ortaya koymuştur. Don Giovanni operası çok katmanlı yapısı nedeniyle Bakhtin'in kuramlarına uygun bir analiz zemini sunmaktadır. Ancak, müzik ve performans unsurlarının analiz dışında bırakılması eserin tam anlamıyla anlaşılmasını ve analiz edilmesini zorlaştırmakta ve süreci karmaşıklştırmaktadır. Bu bağlamda gelecekteki araştırmalarda operanın müzikal ve görsel unsurlarının da dikkate alınması ve daha geniş kapsamlı analizlerin yapılması önerilmektedir.

Bakhtin'in kuramlarının sahne sanatlarına uyarlanması hem eserleri icra eden sanatçılara hem de araştırmacılara yeni perspektifler sunabileceği düşünülmektedir. Dolayısıyla gelecekteki çalışmalarda Bakhtin'in yanı sıra farklı düşünürlerin kuramlarının da opera ve sahne sanatları alanına uyarlanmasıyla eser analizlerinin interdisipliner bir yapıya kavuşturulması sağlanabilecektir. Bu analizler sonucunda ulaşılabilecek bulguların opera rejisörleri ve icracıları tarafından yaratıcı bir şekilde ele alınması ve işlenmesiyle, bağlamından uzaklaşmamış ancak oldukça yenilikçi ve farklı bakış açılarına sahip yeni yorumlamaların sahneye konulabileceği düşünülmektedir.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 14.10.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 18.11.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1561524>
e-ISSN : 2792-0178

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

PERFORMING FEATURES OF CHAMBER VOCAL WORKS OF UKRAINIAN COMPOSERS

PUTIATYTSKA, Olha¹, KOPYTSIA, Marianna², DAVYDOVA, Oksana³,
TARANCHENKO, Olena⁴, STANKOVYCH-SPOLSKA, Rada⁵

ABSTRACT

This study considered performing features of chamber vocal works by Ukrainian composers. The purpose of this study is to understand the specifics of chamber vocal music by Ukrainian composers and identify the features of the process of mastering this genre of vocal music. The following methods were applied to achieve the research objective: analysis of scientific sources, logical and comparative analysis, descriptive and structural methods, scientific objectivity, and systematization. The paper identifies and describes the main genre features of chamber vocal works of Ukrainian composers, which are mandatory for creating a performing interpretation. The

¹ Acting Professor, PhD, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Department of the History of the Ukrainian Music and Folklore, olhaputiatytska@ukr.net, <https://orcid.org/0000-0002-9897-705X>.

² Professor, Full Doctor, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Department of the History of the Ukrainian Music and Folklore, m.kopytsia@meta.ua, <https://orcid.org/0000-0001-9183-2117>.

³ Acting Professor, PhD, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Department of the History of the Ukrainian Music and Folklore, ol.davydova@outlook.com, <https://orcid.org/0000-0002-6484-6297>.

⁴ Acting Professor, PhD, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Department of the History of the Ukrainian Music and Folklore, olenataranchenko@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8038-8927>.

⁵ Acting Associate Professor, PhD, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Department of the History of the Ukrainian Music and Folklore, stank_spol_rd@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5553-9300>.

methods of Ukrainian and foreign teachers in musicology, their systematic positions of understanding the specifics of chamber vocal works, and awareness of the tasks of performing musical works facing song performers are considered. The importance of a systematic approach in the practice of vocalists studying the features of chamber vocal works is emphasized. The analysis of studies allowed characterising possible methods of working on chamber vocal works of Ukrainian composers. The practical significance is conditioned by the possibility of applying the results in preparation for teaching the course of the history of Ukrainian musicology, cultural studies, and the history of vocal art in educational institutions. The scientific information contained in the paper can be used in writing methodological works, textbooks on Ukrainian musicology, and for the study of future research papers.

Keywords: Music, musicology, culture, vocal art, features of performance.

UKRAYNA BESTECİLERİNİN ODA VOKAL ESERLERİNİN SESLENDİRME ÖZELLİKLERİ

ÖZ

Bu çalışmada Ukraynalı bestecilerin oda vokal eserlerinin performans özellikleri ele alınmıştır. Bu çalışmanın amacı, Ukraynalı bestecilerin oda vokal müziğinin özelliklerini anlamak ve bu vokal müzik türünde ustalaşma sürecinin özelliklerini belirlemektir. Araştırmanın amacına ulaşmak için bilimsel kaynakların analizi, mantıksal ve karşılaştırmalı analiz, tanımlayıcı ve yapısal teknikler, bilimsel nesnellik ve sistemleştirme kullanılmıştır. Makalede, performans yorumu yaratmak için zorunlu olan Ukraynalı bestecilerin oda vokal eserlerinin ana tür özellikleri tanımlanmakta ve açıklanmaktadır. Ukraynalı ve yabancı müzikoloji öğretmenlerinin yöntemleri, oda vokal eserlerinin özelliklerini anlama konusundaki sistematik konuları ve şarkı icracılarının karşı karşıya olduğu müzik eserlerini icra etme görevlerinin farkındalığı dikkate alınmaktadır. Vokalistlerin oda vokal eserlerinin özelliklerini inceleme pratiğinde sistematik bir yaklaşımın önemi vurgulanmaktadır. Çalışmaların analizi, Ukraynalı bestecilerin oda vokal eserleri üzerinde çalışmanın olası yollarını belirledi. Pratik önem, sonuçların eğitim kurumlarında Ukrayna müzikolojisi tarihi, kültürel çalışmalar ve vokal sanat tarihi dersinin öğretimine hazırlıkta uygulanma olasılığı ile koşullandırılmıştır. Makalede yer alan bilimsel bilgiler, metodolojik

çalışmalar, Ukrayna müzikolojisi üzerine ders kitapları yazmak ve gelecekteki araştırma makalelerinin incelenmesinde kullanılabilir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, müzikoloji, kültür, ses sanatı, performans özellikleri.

INTRODUCTION

Chamber music is a form of musical art characterized by the performance of various works by a small group of musicians in an intimate setting. Interpretation can be either instrumental or vocal. The musicians and the audience are close to each other, so the atmosphere of these concerts is very closed. In the 16th-18th centuries, chamber music was considered any music other than church music. This style of music was just a singing genre. It was intended for small spaces, for family music, for connoisseurs of this art, or for shows in front of royal houses (Karas et al., 2020).

The features of performing chamber vocal works of Ukrainian composers in theoretical and practical aspects were investigated by prominent Ukrainian and foreign researchers, such as Akbari et al. (2018), Tarasenko (2020), Merezhko et al. (2020), Onyshchenko et al. (2021), Hartmann (2019), Vakarenko (2020), Kolomyiets (2018) et al.

Musicians who performed this music were known as chamber musicians, a title that is still used today mainly in Germany and Austria. Until the 19th century, chamber music was performed only in aristocratic salons or in a narrow circle of specialists, later concerts for a wide audience began (Bermes, 2023). The music itself has changed, touching on the sound of other familiar areas. In addition to a small number of performers and listeners, chamber music has its own unique sound. Each instrument has its own equivalent value. This is very different from the performance of a symphony orchestra, where several musicians play the same role at the same time. They differ from them in the great independence and creative activity of each member of the musical group. Examples include Schubert's chamber vocal music, particularly his lieder, which significantly influenced the genre of song and romance in chamber vocal music (Xi and Qin, 2018). Mendelssohn, better known for his instrumental works, also contributed stylistically lyrical pieces that approach the vocal music idiom in spirit.

A significant place in the treasury of world musical art is occupied by the ensemble of chamber instruments. Over the centuries, the greatest composers have constantly enriched it with new and new works, revealing the world of human thoughts and feelings, the world of joy and beauty. Much attention was paid to the development of the ensemble by the Viennese classics Mozart and

Beethoven, in whose work this genre finally developed and reached artistic perfection. Further development of the ensemble was driven by Schubert, Schumann, Grieg, Borodin, Tchaikovsky, and other prominent figures (Akbari et al., 2018). Statements by Russian and Ukrainian classical composers indicate the significance they place on the genre of chamber music. Ukrainian song culture is one of the most valuable spiritual achievements of the Ukrainian people (Lee and Chung, 2025). The genre of solo singing was represented by: Kosenko, Maiboroda, Meitus (namely, a series of romances based on the words of Malyshko, Sosiura, Ukrainka, Burns and many others) (Akbari et al., 2018).

Mass song is a type of musical and poetic creativity that combines several melodic and intonation sources: folk and urban romance traditions, revolutionary and historical songs, marches, and hymns. This genre has a flexible and mobile effect on the events of public life, thoughts, experiences and dreams of people (its representatives are the composers Kozytsky, Verikovsky, Koliada, Boguslavsky, Veriovka, Verkhovynets and others) (Tarasenko, 2020).

Heroic and dramatic motifs were paramount in the songwriting of the revolutionary and post-revolutionary times, the military and the years after the end of the war. The songs written at this time depicted the life of that time in a figurative form, idealised and poetised the events of those years, served as a means of masking terrible events (Holodomor and repression), and also called for a heroic act, the fight against the fascist conquerors. It was the time of the appearance of oath songs, farewell songs, humorous ditties, partisan and rebel songs, and dumas in the style of the Ukrainian folk epic.

In the 1960s-80s, the lyrical stream was strengthened, the figurative and thematic, and genre circle expanded. Memoir songs, solemn hymns, lyrical songs-romances about love, nature, the beauty of life, waltz songs, and heroic-patriotic ballads were created. The popular song is actively distributed by the mass media, numerous songwriters are published, numerous song festivals and competitions are held (Merezhko et al., 2020).

The aim of this study is to identify and analyse the performance characteristics of chamber vocal works by Ukrainian composers, specifically examining contemporary interpretive approaches, their connection to national musical traditions, and the impact of modern musical techniques on performance mastery.

To achieve this aim, the study sets the following objectives:

1. Investigate the historical roots and development of chamber vocal music in Ukraine.

2. Identify key stylistic and technical features of Ukrainian composers' chamber vocal works.
3. Analyse contemporary interpretive approaches in performing Ukrainian chamber vocal music.
4. Examine the influence of folk elements on national musical identity in this genre.
5. Provide recommendations for interpreting chamber vocal music by Ukrainian composers.

MATERIALS AND METHODS

The methodology of this study adopts a systematic approach. The systematic approach involves a consistent transition from the general to the particular, when the consideration is based on a specific goal to achieve which this system is created. The following methods were applied to achieve the research objective: analysis of scientific sources, logical and comparative analysis, descriptive and structural methods, scientific objectivity, and systematisation.

At the stage of analysis of scientific literature on the chosen topic, such fundamental concepts as “chamber vocal works”, “genres of chamber music” and “genre features of works” were characterised, the essence and specifics of the above terms and definitions were revealed. The main genre features of chamber vocal works of Ukrainian composers, which are mandatory for creating a performing interpretation, were revealed. In accordance with the tasks of this stage of research, the method of logical analysis was used, the purpose of this method is to reproduce the evolution of a complex object or system using theoretical analysis.

A logical method aimed at analysing the specific, usually higher scientific state of the research object, which determines the reflection of the research object as a system, that is, in all its complexity, the variety of structural and functional connections and dependencies.

Comparative analysis in this study is aimed at identifying and searching for, determining the properties of the object of research and its characteristics based on the collected statistical data or empirical studies on the genre features of chamber vocal works of Ukrainian composers. The collected information is used to establish logical patterns of features of chamber vocal works that affect the study of an object or phenomenon as a whole.

The descriptive method, as one of the qualitative methods, is used to evaluate specific characteristics or phenomena. The purpose of this method is to obtain accurate data that can be used, for example, for average and statistical calculations, reflecting the main points of the study. As a rule, this type of research opens the way to a deeper and more comprehensive investigation of a particular phenomenon, providing data on its form and function in the field under study.

At the last stage, the theoretical provisions of the entire investigation on the topic “performing features of chamber vocal works of Ukrainian composers” were clarified, and their results were summed up. Processing, theoretical generalisation, and systematisation of the conducted research, registration of research materials in a single paper were performed. Evidence and reasonableness of the conclusions of the study of the topic “performing features of chamber vocal works of Ukrainian composers”, the use of this approach in modern enterprises is provided by the methodological and theoretical rationality of all initial positions and the integrity of certain research methods, equivalent relevance and purpose of the research; a combination of consistent analysis, scientific objectivity, and systematisation.

RESULTS

One of the main places of modern musical culture is occupied by chamber vocal music – an art form that has a significant impact on other musical genres: instrumental ensembles, choral concert genres, symphony, opera, etc. Chamber vocal music is among the oldest and most enduring forms of vocal art and musical culture in general. Chamber music was originally created for a home performance, where the audience was separated from the performer, which determined its dialogical and secular character in the conditions of coexistence of the church and theater. In the Renaissance, the joint authorship of singers and composers was mainly explained by their association in one person, it determined the dramatisation, so the condition for understanding the composer’s work by the translator and singer, and the presence of such a phenomenon as “indissoluble spiritual unity of participants in creative action”. According to the researchers, chamber singing has always been characterised by enhanced dialogue. This music involves interaction between the composer, performer, and listener (Valero-Mas et al., 2017).

It is worth noting that chamber music is a branch of special creative tasks, difficult and responsible for the complexity of the genre and the aesthetic nature of this area, which forces us to look for new ways and means of understanding the specific. The content of the chamber vocal work corresponds to the nature of the genre. Scientists especially note the return of composers to folklore traditions after the heyday of romanticism and the creation of new forms and genres in the 20th century. Chamber vocal works of contemporary Russian composers qualitatively enrich the original and genuine musical repertoire. The variety of genres of chamber vocal music is expressed

in the sound works of various ensembles. In chamber vocal music, Ukrainian composers adeptly blend national traditions with innovation, research, and experimentation.

The art studios of Ukrainian composers fully reflect the postmodern artistic concepts of modern world musical culture. Chamber singing has always been the conductor of compositional ideas, the cradle of emotional experiences and feelings of the artistic spring (Onyshchenko et al., 2021). According to the researchers, the musical interpretation of a poetic text becomes a new semantic version, reflecting the composer's perspective, synthesizing meaning and creating a new sound space, often influenced by neo-romanticism.

The musical transformation of aesthetic and philosophical ideas of Ukrainian composers of the 20th century, understanding their ideas through the prism of innovation led to the emergence of new techniques for writing a piece of music, experimenting with musical form, harmony, and other musical expressions. The process of interpretation is formed in terms of the specific integrity and potential musical thinking of all musicians, from composers to artists and listeners. Researchers consider the implementation of the creator's idea in the text, its implementation in language matter as a complex process with many possibilities. The musical text defines only one of the possibilities of the composer's idea. According to researchers who have studied the phenomenon of compositional creativity, they interpret the composer's goal as a series of possibilities. Hence the feeling of inability to express the idea in its entirety, completely and in detail, repeatedly confirmed by the composers themselves.

The desire for maximum continuity of speech and music, emotional and psychological reliability of verbal and musical synthesis, which leads the composer to active cooperation with the author of the text. When the composer is not satisfied with the artistic result of the "fusion" of a word and music, they actively "interfere" with the poetic text, modifying, and sometimes completely transforming the verbal component of the proposed synthesis. This unity of language and timbre in the chamber vocal music of modern composers gives grounds to interpret it as a revival of artistic synthesis inherent in art (Smoliak et al., 2021). A similar trend occurs in the plane of spatial coordinates. In particular, by studying the categories of time and space in modern music, it is possible to gradually come to the idea of their continuity, merging, and forming a universal concept of space-time. Composers try to integrate hidden and implicit semantic components of a verbal image into the musical intonation, into the articulatory structure of instrumental accompaniment, and into the timbre of harmony.

Many researchers focus on the innovations within the modern system of compositional thinking. Investigating the transformation of modern musical thought, there is a tendency to change, notes the fleeting nature of modern civilisation, a paradigm shift in the interpretation and perception of a musical work, the gradual birth of a new way of thinking about modern art, as a phenomenon of modern chamber art, the researcher manages to identify the predominance of the spectacular in the composer's vision of real music, which enhances the visualisation of the musical process. The composer's innovations are the introduction of theatrical elements, in particular: the rejection of a clear distinction between the stage and the audience; the use of unusual props and equipping musicians with previously unusual roles that are not typical for traditional chamber music; changing the concert wardrobe and appearance of artists in the process of dressing during a concert. The clear course of innovation, according to the researchers, was to expand the boundaries of the interpretive gesture by giving the interpretive gesture a significant function, the ability to reproduce new musical contexts. Modern translators have mastered the art of expressing their complex thoughts and feelings through gestures and facial expressions. In recent decades, new genres have emerged: role-playing games, shows, events, and musical battles. Most of them come from the European cultural tradition of the second half of the 20th century.

According to researchers, happening and performance are synthetic musical genres of situational activity, art forms of action, collective artistic actions based on the interaction of two or more participants. Researchers indicate that new forms of aesthetic expression blend elements of playfulness and theatricality. However, these forms of new thinking of the artist are interpreted in different ways, emphasising the presence of a certain difference: the nature of improvisations, which sometimes seem unplanned, spontaneously organised, outstripping the activity of the public. The innovation of thinking, based on the ideas of the development of an artistic style, based on a new form of programming and associated with the disclosure of the absurdity of human existence, reflects some transformational processes of modern musical thought and shows the existence of a current in the music of the 21st century, as (Yu, 2020): the birth of musical art, the emergence and dynamic development of new genres of music: events, performances, actions, politics, etc.; postmodern and neoconformist manifestations, manifested in the expansion of the artistic worldview and pluralism of thought, in the interweaving of different periods and styles, in the game manifestations of modern artistic thought, in experiments on the invention of new musical expressions; the birth and further development of the so-called musical absurdity, born under the

influence of the theater of the absurd; a new understanding of programming, which is sometimes called anti-programming, because their names are often not related to the musical content of the work; focus on the satirical and parody ideology of the opera, play with subtitles, abandon stereotypes of musical thinking and criticise the usual musical cliches; the activity of the structure of the sleeping space and the fixed activity of participants in the process of musical communication, which gives more weight to the role of the musician, performer and singer.

Therefore, based on the views of researchers, it can be concluded that in modern chamber music, the idea of the composer and performer is to form new phonetic ideas about the latter, interpretation. The dominance of the modern sound space, the musical culture and the role of the listener, who is increasingly becoming an active participant in the concert, and reflects new artistic principles of musical thinking, are completely changing. The researcher proposed chamber and song works by Ukrainian composers by genre and style, they are conventionally divided into two groups. The first group is dedicated to iconic examples of local music; the other is an example of the development of creativity in composition, marked by strong research in this area, techniques of musical expression (especially by updating the melodic structure, mastering new techniques and new semantic forms of oral texts to expand the sound space and enrich the musical content).

Creative techniques of modern chamber musicians are characterised by a stylistically brilliant individualistic search for originality in the development of forms of musical expressiveness. The state of modern composition in Ukraine, which existed since the second half of the 20th century, shows that at the junction of key areas of stylistic development, a new system of techniques of performing expressiveness is emerging: the further development of the national singing tradition. It builds a variety of stylistic foundations, borrows money, and combines them with other art forms to update the composer's form. Chamber songs are usually linked in loops according to the main idea and theme (Davydova et al., 2018).

Researchers note that the great artistic success of chamber vocal music of the 20th century is a kind of chamber voice ringing with the main condition for the full implementation of emotionally significant material, consolidated by poetic voice images of life moments. Ukrainian music is divided into genres, the chamber song group of Ukrainian composers is analysed as an artistic and aesthetic phenomenon, and at the same time, the music of a chamber song is studied. The distinctive features of chamber rows include the poetry of the canvas, that is, the works of the opus cycle are written in verse.

The researchers also note that Ukrainian composers often use instrumental ensembles, chamber orchestras, and folk instruments to enrich the instrumental component. According to the researchers, these are cycles of chamber songs of Ukrainian composers of the second half of the 20th – beginning of the 21st century are characterised by a rethinking of the nature of the voice as a specific “orchestral instrument”, and this understanding of the voice primarily affects the definition of the role of the singing voice, which is not only an expression of semantics and emotions. The pages of the vowel cycle chamber are an element of the whole. There are also significant differences between opera and chamber music. Therefore, in opera parts, the emphasis is on active voices, masterfully dynamic playing of the voice and orchestra, which characterises the opera genre as such. A chamber part is based on the presence of limited dynamics and interaction of the ensemble with a chamber orchestra or piano (Subramani et al., 2018).

The integrity of the chamber vocal cycle and its interpretation are studied by the content, form, musical and artistic text, mood, and imaginative thinking. The embodiment of the vision of inner unity is a cyclical work and considers it the main characteristic of the genre, the composer for the first time shows mastery of the technique of creating this unity. The study of the composer’s interpretations notes that as a result of these creative searches, a new stage arises in the compositional and dramatic continuity of the chamber song cycle, which can be viewed from two sides. This power is not conditional not only in the author’s vision of the detailed performance of the poetic canvas chosen by the composer, but also in the systematic performance of the composer’s style with the introduction of such techniques as the general logic of thematic development, leitmotif, and metrorhythm. Material connections between parts, repeated repetition, etc. According to the researchers, the chamber is a constant stylistic image.

Vocal performance from the second half of the 20th to the early 21st century involves a detailed exploration and adaptation of various folk traditions, including Ukrainian, Lemko, Polish, Jewish, Italian, Spanish, and Portuguese. Depending on the ethnic culture, the folk song manifests itself in a reinterpretation of folk genres (kolomyika, hopak, kozak, and tarantella) by bringing instrumental lyrics and melody, intonation and rhythm. Among the stylistic milestones of modern composers working in the field of vocal music, researchers trace the features of neoclassicism, which is confirmed by the appeal to ancient genres and forms (originals and their stylisations) of linearity in writing. Chamber vocal music of the second half of the 20th –beginning of the 21st century. It is characterised by extraordinary dynamics of development. Research processes include an increase

in composers' interest in musical genres, which led to the birth of a large number of pop concerts, competitions, radio and television projects (Hartmann, 2019).

DISCUSSION

Composers and creators of modern Ukrainian chamber vocal music, real innovators, and creative experimenters have the following creative features: personal management of the genre of a musical work (genre diversity, synthesis of various genres, for example, song and romance; introduction of the idea of devotion in vocal works); individual approach to form (change of generally accepted cyclicity in chamber vocal works; rethinking the functionality of cyclic episodes – simultaneous combination of the climax of one episode with the beginning of another; use of monothematism in cycles, where a single theme is developed throughout the entire piece, ensuring unity and coherence); action as a manifestation of an epic and dramatic plot appears as a sign of lyricism and intimacy, the main signs of the development of the cycle in the song genre; a variety of shades of construction of a musical work; originality of the musical language; support in the field of popular music; the correct use of techniques of modern Ukrainian drama; individual sound processing of chamber vocal works (the use of monotembras and mixed works by an orchestra or ensemble).

Dialogue in chamber vocal music manifests itself through the interaction of the entire creative process (Miranda Azzi et al., 2024). Genres, styles, etc., that is, through their synthesis. In chamber vocal art, the synthesis is different, inspiring composers and performers. Search for new experimental forms of genres and styles. Synthesis, as a method, provides great opportunities for composers' creativity, enabling them to develop unique and individual concepts of musical pieces, particularly their artistic vision. There are ideas, images, drama, musical intonation, artistic and figurative structure. Researchers claim that the work of modern Ukrainian authors can be conditionally attributed to a certain genre or style (Sabljars et al., 2020).

In addition, chamber vocal works are considered as a natural phenomenon that stimulates the creative revival of old styles and their reincarnation in the future practice of Ukrainian composers. The transformation of existing musical genres and the emergence of new ones in the 20th century are largely connected with the interaction of musical art with the most popular art genres in our time, a certain historical period that played and still play a leading role in the life of a modern person. Music can be combined with other art forms to create new synthetic forms of creativity (Afonina and Karpov, 2023). It was these new creations that became widespread in the second half

of the 20th century through installations, happenings and performances. It is worth noting that the change in the position and existence of synthesised types of musical creativity also plays a key role. The preservation of genre features, such as the production of a play and the genre content of a musical work, enhances the specifics of a musical work in the context of linguistic and formal changes. The analysis shows that in the process of studying chamber musical works, distinctive features dominate, which are the very environment and content of a musical work, a change in which will lead to a deformation of the generic basis of a musical work (Hong et al., 2017).

A key feature of modern Ukrainian chamber vocal music is its emphasis on the synthesis of genre styles. Researchers are convinced that in chamber vocal music of the second half of the 20th – beginning of the 21st century, there were no clearly defined radical experiments on the introduction of new instruments, and the attention of composers was shifted to the sphere of sound synthesis (namely electronic music), innovations in a combination of genres and styles, because the key areas of the modern musical process were becoming the main topic of creative research.

Ukrainian chamber vocal music of the second half of the 20th – beginning of the 21st century is characterised by the multi-vector influence of components of traditional, classical and modern musical thinking of the composer, which combines expressive techniques of music into one system, where the composer's idea is implemented, enriching the creative search of the composer, and contributes to the composer's creativity in the sense of enriching and understanding musical types and styles, effective development of singing and the possibility of performing on the big stage (Krool et al., 2018; Volkov, 2023).

In recent decades, there has been an opinion that the definition of a musical as an artistic and creative action also depends on the composer's work and at the same time is characterised by its autonomy, which ultimately gives a new artistic result. Thus, the author's idea becomes a reality in the conditions of equal interaction of genre and form, which occurs at the stage of merging composer's thinking and interpreting parts of a musical work, how the composer expresses own thoughts, can indicate the artistic abilities.

Forming a singer's voice is quite a complex and time-consuming process (Puebla-Álvarez and Angel-Alvarado, 2024). This process covers many stages related to the formation of the voice, the study of intonation and accuracy of the system, and compliance with all the components that form the basis of the singer's professional skills. When studying the means to improve the skill level of a singer, it is necessary to use a variety of techniques. The purpose of training a singer is to

accurately reproduce the musical material and reproduce it deftly. Therefore, it is worth paying attention to the performing features of chamber vocal works, which form the basis of the vocal repertoire of singers.

Among the methods used in this study, the following can be distinguished (Brandabur et al., 2015):

- 1) stylistic – represents the Ukrainian song poem as a phenomenon that reflects its characteristic features;
- 2) genre – desire to show the richness of chamber vocal music as part of the genre system of the European and Ukrainian tradition;
- 3) acting skills of performers – attention is paid to the details of performing genres of chamber music and ways to solve problems of performing musical works.

The folk origin is manifested in the chamber vocal music of Ukrainian composers. Thus, in the focus series for folk songs, intonation changes are noted in the introduction of the piano section, which introduces the right mood, elements of sound insulation, imitation of playing folk instruments – torban, psaltery, kobza, bandura, lyre, etc.

Composers, being aware of national identity, often use means of expression that are the engines of national myth. This is manifested in musical and poetic creativity through calmness, contemplation, admiring nature, experiencing own state through images of nature (the principle of “landscape in emotions”). Vivid examples of such musical works are “Oy, sumna, sumna”, “Vechorom v hati”, “Pisnya pisen”; Ukrainian folk songs: “Oy, hodyla divchyna berezhkom” by Barvinsky, “Romans pro chudovoho Tirsisa”, “Ismena sertsem viryt” by Bortnyansky, “Smutnoi provesny”, “Chogo meni tyazhko”, “Misiatsiu kniazui”, “Hustinochka”, duet “Plyve choven” by Lysenko, “Babyne lito”, “U hayu, hayu”, “Pisne moya”, “Oy, letila zozulenka”, “Oy, pid hayem zelenenkym”, “A hto ide”, “Chy ya v luzi ne kalyna bula” by Sichinsky and many others (Vakarenko, 2020).

The influence of the European song tradition undoubtedly influenced the development of the modern Ukrainian school of singing. From the moment of their first acquaintance with the works of Western European culture, Ukrainian musicians (and their audience) discovered the wonderful world of chamber vocal music without the possibility of developing vocal art as such, concert life or suggestions for the improvement of contemporary academic singers. Development of the specifics of European chamber singing took place in two ways (Petsche et al., 2017): 1) through interpretative and pedagogical understanding of European singing traditions, as an introduction to the European song repertoire; 2) creation of national samples of the chamber singing genre.

Modern Ukrainian researchers who consider the integration of the European singing tradition into the Ukrainian singing school mainly through the prism of singers and teachers of the post-Soviet space, suggest that the study of cultural relations proves that it was singers and teachers of the post-Soviet space who led to the gradual introduction of professional academic singing traditions in Ukraine. In addition to the importance of studying Ukrainian folk music for training singers in higher education institutions, researchers interpret this as the need to revive folk music. Chamber vocal art has been a priority for many technical skills, as many of their samples offer the young singer a more accessible repertoire than complex Arias of operas or oratorios. During their undergraduate studies, students sing songs rather than oratorios or operatic repertoire, and drama programs contain only or the vast majority of novels. An ensemble of singers and pianists turns an author's song created by a professional composer or a love story into an effective genre for solving various educational tasks (Karimi et al., 2018).

The study next examines the main performance characteristics of chamber vocal works by contemporary Ukrainian composers. The key criterion for a good performance of a singer is the sound quality, its flexibility, which is achieved due to the calm and relaxed position of the performer (Derkach et al., 2023). This helps to reveal the content of the work, which is very important for an artistic song. Secondly, intonation (melody, rhythm, tempo, timbre, etc.) is characteristic of each national culture. Musical intonations together with the phonetics of the Ukrainian language carry a national and cultural code that reflects the mentality, ideas, and traditions. Researchers rightly believe that national intonation is the key to understanding the nature of the nation's vocal art. The genetic connection with folklore is manifested in the use of a continuous form of verse in the development of musical and poetic texts, it is possible to adopt rhetorical intonations and melodic turns, supported by folklore and song sources. The inclusion of folklore elements in composers' works places a certain creative responsibility on those who interpret them (Brait et al., 2023). The singer must perform works according to the laws of the genre established in the song and popular material. In addition, the pianist should not only skillfully play its part, but also try to reproduce, for example, the sound of folk instruments, which many artists manage (Vakarenko, 2020). Thirdly, melodic healing, due to the Ukrainian vocal and poetic tradition, the dominance of recitative style. Despite the simplicity of the vocal part, it seems that the singer should have excellent articulation (for example, intonation in Chinese depends on the meaning of the word), the ability to quickly switch from one register to another,

The methods used by modern Ukrainian composers in the practice of chamber vocal creativity include techniques based on the principle of competent interaction of poetic texts and their melody, taking into account the peculiarities of Ukrainian and European languages. Hybrids of vocal and performing traditions (a combination of bel canto and national manners) are common in Ukrainian chamber vocal music. The genre and style complex inherent in vocal music is the basis for creating performing opportunities and acquiring various incarnations through the use of vocals and tonal expressiveness inherent in the chosen performing tradition. Among the approaches to mastering a purely Chinese style of singing, researchers distinguish the attitude to breathing as a source of vital energy.

In the Ukrainian singing tradition, the voice is perceived as a way of expressing this vital energy, so the peculiarity of the breathing technique of Ukrainian singers is that it relies not on the diaphragm, but on the muscles of the lower press and the flight of the voice. Other components of singing – word, sound, gesture, diction, movement, and sound dynamics – are also of great importance. Practical experience and study of the features of chamber vocal music by contemporary Ukrainian composers allowed formulating the main aspects of the development of chamber vocal creativity. It is recommended to use such methods as (Kolomyets, 2018): mastering musical and theoretical knowledge, independent creative work, exercises (breathing, diction, and articulation), creative (staging and performing), phonetic (working with the artistic text of a musical work). In summary, modern chamber vocal music of Ukraine is at the stage of research aimed at analysing the methodological aspects of chamber vocal performance and studying the development of the national vocal repertoire of Ukraine.

CONCLUSION

In summary, “performing features of chamber vocal works of Ukrainian composers”, the following conclusions can be made. Analysis of the studied literature shows that chamber art occupies an important place in culture and is distinguished by its stylistic diversity and popularisation of individual styles of creativity of composers. Each individual style of Ukrainian composers who worked in the field of modern chamber vocal music developed in the process of overcoming the established style canons and at the same time was preserved. The art of modern chamber music involves the interaction of musical and artistic thinking of the composer and performer. Among the innovations of the composers appeared: the introduction of theatrical elements, the elimination of

the conditional border between the stage and the hall, the use of various unusual props for chamber performances; a tendency to visualise in its various manifestations; the emergence in recent decades of new genre options in Ukrainian music: role-playing games, shows, musical events.

The synthesis of genre style is characterised by the process of combining, and sometimes even replacing, genre and style parameters of one genre or style with another; reinventing singing as a special orchestral instrument. There is an in-depth study and borrowing of folklore: Ukrainian, Lemko, Polish, Jewish, Italian, Spanish, Portuguese. Stylistic milestones of modern composers in the field of vocal music are neoclassical features (allusions to ancient genres and forms), concentration on the linearity of writing. One of the founders of modern Ukrainian musical art is a composer, a style of the Ukrainian national school of composition – the desire to combine musical ethnic elements with the European foundations of professional compositional writing.

It is also worth noting that the analysis of instrumental compositions and genre variations of Ukrainian chamber vocal works reflects the priorities of using a variety of unique tones, harmonious, mixed interactions of Ukrainian chamber vocal music. Chamber vocal music is usually full of sincerity of feelings, deep emotionality, and is distinguished by plasticity of melody, thematic richness, a variety of musical means of expression, deep lyrical content, sometimes dramatic, psychological, and philosophical. The analysis of chamber vocal Ukrainian cycles allowed the study to identify the following genre and style innovations in the work of Ukrainian composers: the use of hutsul folklore, filling the musical plot with song melodies and attracting a large instrumental arsenal. musical expression of post-romanticism, use of songs. The dramatic role of instrumental introduction in conveying the overall emotional colouring of the work is growing. The appeal to folklore gives a national character, a special emotionality, which allows perceiving the scale of national culture with a special sense.

The practical significance of this research lies in its potential application in the fields of education and culture. The findings provide a basis for the development of curricula in musicology and vocal performance, underscoring the significance of preserving and innovating Ukrainian chamber music traditions. They offer valuable insights for performers striving to interpret Ukrainian chamber vocal works in an authentic manner, while also promoting the integration of national folklore with contemporary musical practices. Furthermore, this study underscores the role of chamber music in fostering a more profound appreciation of Ukraine's cultural heritage at both national and global levels, thus ensuring its continued relevance and vitality in modern artistic discourse.

REFERENCES

- Afonina, O., Karpov, V. (2023). "Art practices in modern culture". *Culture and Contemporaneity*, 25(2): 76-81.
- Akbari, M., Liang, J., Cheng, H. (2018). "A Real-Time System for Online Learning-based Visual Transcription of Piano Music". *Multimedia Tools and Applications*, 77(19): 25513-25535.
- Bermes, I. (2023). "Chamber choir as creative entity (case study of Drohobych's "Legend")". *Notes on Art Criticism*, 23(2): 82-87.
- Brait, B., Pistori, M. H. C., Dugnani, B. L., Stella, P. R., Rosa, C. G. (2023). "Culture, Literary Scholarship, and Great Time". *Bakhtiniana*, 18(4): e64121e.
- Brandabur, C. (2015). *The Unconsoled: Piano Virtuoso Lost in Vienna*. In: C. F. Wong, H. Yildiz (Eds.), *Kazuo Ishiguro in a Global Context* (pp. 68-78). London: Routledge.
- Davydova, A. A., Lushnikov, S. S., Pereverzeva, M. V., Smirnov, A. V., Tsarev, D. V. (2018). "Piano music of composers-minimalists in the teaching repertoire of higher music education". *Opcion*, 34(Special Issue 17): 149-162.
- Derkach, S., Melnyk, M., Chystiakov, O. (2023). "Genesis of syncretic nature of Ukrainian musical". *Notes on Art Criticism*, 23(1): 218-224.
- Hartmann, E. F. (2019). "Musical Image and Musical Hermeneutics, a possible tool for creative Piano (Music) teaching". *Revista Música Hodie*, 19: e58976.
- Hong, Y., Chau, C.-J., Horner, A. (2017). "An Analysis of Low-Arousal Piano Music Ratings to Uncover What Makes Calm and Sad Music So Difficult to Distinguish in Music Emotion Recognition". *Journal of the Audio Engineering Society*, 65(4): 304-320.
- Karas, H. V., Serhaniuk, L. I., Kazymyryv, K. T., Bardashevskya, Y. M., Maskovych, T. M. (2020). "Diaspora art project as a factor to protect Ukrainian music culture in the modern transformational processes". *Asia Life Sciences Supplement*, 22(2): 201-214.
- Karimi, M., Attari, J., Saneie, M., Ghazizadeh, M. R. J. (2018). "Side weir flow characteristics: comparison of piano key, labyrinth, and linear types". *Journal of Hydraulic Engineering*, 144(12): 04018075.
- Kolomyyets, O. (2018). *The Musical Ethnographic Archive at the Scientific Laboratory of Music Ethnology at Mykola Lysenko Lviv National Music Academy: The founders and their followers*. In: B. Muszkalska (Ed.), *The Kolbergs of Eastern Europe*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Krool, V., Vdovichen, A., Hyshechuk, R. (2018). "Historical and Cultural Heritage of the Region and its Opportunities in Tourism and Excursion Activities (Case of Chernivtsi Region, Ukraine)". *GeoJournal of Tourism and Geosites*, 23(3): 808-823
- Lee, G. S., Chung, J.-K. (2024). "The Spiritual Leadership of the Founders of University Bible Fellowship". *International Journal of Religion and Spirituality in Society*, 15(2): 23-40.
- Merezhko, Y. V., Lievit, D. A., Petrykova, O. P., Gmyryna, S. V., Kasianchuk, M. S. (2020). "Experimental and Research Verification of the Methodology of Forming the High School

- Students' Artistic Taste for the Vocal Heritage (Late XIX-Early XX Century)". *International Journal of Learning, Teaching and Educational Research*, 19(4): 309-321.
- Miranda Azzi, A. D. M., Barbeitas, F. T., Morales, J. P. (2024). "Musical performance and its deterritorializing force". *Musica Hodie*, 24: e.79155.
- Onyshchenko, K. M., Hiha, S. P., Hlukhanych, O. M., Zelinka, V. S., Vihula, V. I. (2021). "Interaction of national cultures in the development of musical life of Transcarpathia in the second half of the 20th century". *Linguistics and Culture Review*, 5(S2): 722-732.
- Petsche, J. J. M. (2017). G. I. "Gurdjieff's Piano Music and its Application in and outside "the Work"". *Religion and the Arts*, 21(1-2): 70-95.
- Puebla-Álvarez, B., Angel-Alvarado, R. (2024). "Self-efficacy in Musical Performance: Towards Humanising Processes in Assessment of Learning". *Musica Hodie*, 24: e.78393.
- Sabljar, M., Opić, S., Šulentić Begić J. (2020). "Piano Teachers' Job Satisfaction in Music Schools in the Republic of Croatia". *Journal of Elementary Education*, 13(4): 497-518
- Smoliak, O. S., Bankovskyi, A. M., Dovhan, O. Z., Misko, H. S., Ovod, N. M. (2021). "Stanyslav Lyudkevych's Contribution to the History of Ukrainian Folk Music Research at the Beginning of the Twentieth Century". *Musicological Annual*, 57(1): 177-200.
- Subramani, K., Sridhar, S., Rohit, M. A., Rao, P. (2018). Energy-Weighted Multi-Band Novelty Functions for Onset Detection in Piano Music. In: *2018 24th National Conference on Communications (NCC)* (pp. 1-6). Piscataway: IEEE.
- Tarasenko, I. Y. (2020). "Letters of Serhii Telezhynskyi to Oleksandr Koshyts from the funds of the Ukrainian Cultural and Educational Center (Oseredok) in Winnipeg (Manitoba, Canada)". *Manuscript and Book Heritage of Ukraine*, 25: 258-289.
- Vakarenko, O. (2020). "Publications on history of book culture and manuscript heritage of Akadempriodika publishing house of National Academy of Sciences of Ukraine in cooperation with V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine". *Manuscript and Book Heritage of Ukraine*, 26: 216-223.
- Valero-Mas, J. J., Benetos, E., Iñesta, J. M. (2017). Assessing the relevance of onset information for note tracking in piano music transcription. In: *Proceedings of the AES International Conference on Semantic Audio* (pp. 164-171). Erlangen: Fraunhofer Institute for Integrated Circuits IIS.
- Volkov, S. (2023). "Institutionalised educational systems as a component of the intangible cultural legacy of Ukraine". *Interdisciplinary Cultural and Humanities Review*, 2(1): 6-12.
- Xi, C., Qin, S. (2018). "The design and construction based on the ASEAN piano music library and display platform". *Journal of Intelligent & Fuzzy Systems*, 35(3): 2861-2866.
- Yu, Z. (2020). The Application of Artificial Intelligence in the Evaluation of Linear Thinking Mode of Chinese Piano Music. In: *Proceedings – 2020 12th International Conference on Measuring Technology and Mechatronics Automation, ICMTMA* (pp. 662-666). Piscataway: IEEE.

EXTENDED ABSTRACT

Bu çalışmanın odak noktası Ukrayna'nın oda vokal müziğine ve türe yaptığı istisnai katkısıdır. Son birkaç on yılda Ukrayna'da meydana gelen kültürel ve sosyal değişiklikler, araştırmanın odak noktasıdır. Çalışmanın amacı, Ukrayna oda vokal müziğinin özelliklerini kavramaktır. Ayrıca, bu tür müzik eserlerinin ustalaşması ve uygulanmasında yer alan temel özellikleri belirlemeyi amaçlamaktadır.

Oda müziği geleneksel olarak küçük bir müzisyen grubu tarafından icra edilir ve hem icracılar hem de izleyiciler için samimi bir atmosfer yaratır. Senfonik eserlerin aksine oda müziği, her icracı için bireysel yaratıcılığı ve bağımsızlığı vurgular.

Mozart, Beethoven ve Schubert gibi Avrupalı besteciler oda müziğinin önemini savundular. Ukrayna'da Kosenko, Maiboroda ve Meitus gibi besteciler Ukrayna halk geleneklerini dahil ederek türü zenginleştirdiler. Ukrayna oda vokal müziği, ülkenin zengin müzik mirasında önemli bir rol oynuyor.

Çalışma, Ukrayna oda vokal eserlerinin icrasının teorik ve pratik yönlerini incelemek için sistematik bir yaklaşım kullanmaktadır. Araştırmacılar, bilimsel kaynakları analiz etmek ve temel tür özelliklerini belirlemek için mantıksal, karşılaştırmalı ve tanımlayıcı yöntemler kullanırlar. Metodoloji, oda vokal müziğiyle ilgili genel kavramlardan, Ukraynalı bestecilerin bu türü nasıl şekillendirdiğine dair daha özel bir anlayışa geçmeyi amaçlıyor.

Araştırma ayrıca bu oda vokal eserlerinin vokalistler ve icracılar için önemini vurguluyor. Müzisyenlerin Ukrayna oda müziğini icra etmenin pratik zorluklarını ve sanatsal gereksinimlerini anlamalarına yardımcı olur ve sonuç olarak icracıların yorumlama becerilerinin geliştirilmesine katkıda bulunur.

Ukrayna oda müziği, şiir ve müziği harmanlayarak zengin bir duygusal manzara yaratan etkileşimli yapısıyla öne çıkar. Romantizmin zirvesinden sonra türün folklor geleneklerine geri dönmesi önemli bir bulgudur. Ukraynalı besteciler, ulusal folkloru modern deneysel tekniklerle ustaca bir araya getirerek müziğe postmodern bir hava kattılar.

Çalışma ayrıca oda müziği ile 20. yüzyılın felsefi fikirleri arasındaki bağlantıyı da vurguluyor. Ukraynalı besteciler, estetik fikirleri müzikal ifadeye dönüştürerek yeni kompozisyon teknikleri keşfettiler. İcracılar hem sözlerle hem de notayla derin bir duygusal ve entelektüel etkileşim gerektiren, metin ve müzik arasındaki karmaşık ilişkiyi yorumlama zorluğuyla karşı karşıyadır.

Modern Ukraynalı besteciler, sahne ile seyirci arasındaki geleneksel engelleri yıkarak eserlerine tiyatro öğeleri kattılar. Bu, farklı sanatsal ifade biçimlerinin yeni ve benzersiz deneyimler yaratmak için harmanlandığı modern sanattaki daha geniş bir eğilimi yansıtıyor.

Çalışmada, elektronik müzik, ses sentezi ve yeni vokal tekniklerini içeren Ukrayna oda müziğinin evrimi vurgulanıyor. Bu yenilikler, bestecilerin insan sesine yalnızca bir metin aracı olarak değil, aynı zamanda müziğin genel dokusunda önemli bir rol oynayan bir orkestra enstrümanı olarak bakma biçiminde bir değişim olduğunu göstermektedir.

Son yıllarda Ukraynalı besteciler yeni enstrümanlarla radikal deneylerden uzaklaşarak bunun yerine geleneksel ve modern müzik tarzlarını harmanlamaya odaklandılar. Bu tür ve stillerin birleşimi, Ukrayna oda vokal repertuvar zenginleştirerek onu daha erişilebilir ve duygusal olarak etkili hale getirdi.

Araştırma, Ukrayna oda müziği eserlerinin özgün bir yorumunu sunmada performans tekniklerinin önemini vurguluyor. Önemli bulgulardan biri, tonlama, tını ve ses kalitesinin Ukrayna vokal müziğinin ulusal karakterinin merkezinde yer aldığıdır. Çalışma, oda vokali eserlerinin melodik ve ritmik yapılarını derinden etkileyen Ukrayna halk müziğinin nüanslarını anlamının önemini vurguluyor.

Sanatçıların Ukrayna ulusal tonlamasına ve bunun kültürel kimliği nasıl yansıttığına dair ayrıntılı bir anlayış geliştirmeleri gerekiyor. Ukrayna oda vokal müziğinde retorik tonlamalar ve melodik dönüşler gibi folklorik unsurlar yer almaktadır. Bu, şarkıcıların yalnızca ses açısından yetenekli olmalarını değil, aynı zamanda icra ettikleri eserlerin kültürel bağlamına da uyum sağlamalarını gerektirir. Piyanistler de Ukrayna halk müziğinde sıklıkla kullanılan kobza ve bandura gibi geleneksel halk enstrümanlarının sesini taklit ederek önemli bir rol oynuyorlar.

Ayrıca çalışma, Ukrayna vokal müziğinde yaygın olan resitatif stile işaret ediyor. Konuşma benzeri şarkı söylemeyi içeren bu stil, net telaffuzu ve metinle duygusal bağlantıyı vurgular. İcracıların farklı ses kayıtları arasında akıcı bir şekilde geçiş yapmaları ve hem metnin gerçek anlamını hem de daha derin duygusal katmanlarını aktaran bir performans sergilemeleri bekleniyor.

Çalışmada tekrarlanan bir tema, Ukrayna oda vokal müziği ile ülkenin halk gelenekleri arasındaki derin bağlantıdır. Besteciler Ukrayna folklorundan büyük ölçüde yararlanarak eserlerine halk melodileri ve geleneksel enstrümanlar kattılar. Folklorla olan bu bağ, Ukrayna oda müziğinin Ukrayna halkının coğrafyasını, duygularını ve kültürünü yansıtarak ulusal kimliğin güçlü bir ifadesi olarak hizmet etmesine yardımcı oluyor.

Çalışmada, Lysenko ve Barvinsky gibi bestecilerin halk unsurlarını bestelerini zenginleştirmek için nasıl kullandıkları, sıklıkla Ukrayna kültürel mirasıyla yankılanan eserler yaratmak için halk şarkıları ve melodileri kullandıkları tartışılıyor. Bu besteler yalnızca ulusal gelenekleri korumakla kalmıyor, aynı zamanda eski ve yeni formları harmanlayarak müzikal yeniliğin sınırlarını da zorluyor.

Çalışma, Ukrayna oda vokal müziğinin, üslup çeşitliliği ve folklorun zengin entegrasyonu nedeniyle hem ulusal hem de küresel müzik kültüründe önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varmıştır. Besteciler, geleneksel halk unsurlarını modern deneysel tekniklerle başarılı bir şekilde harmanlayarak, hem Ukrayna kültüründe köklü bir yere sahip hem de geleceğe bakan bir tür yarattılar.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 14.10.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 18.11.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1561524>
e-ISSN : 2792-0178

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

BİR TOPLUMSAL ELEŞTİRİ ARACI OLARAK MÜZİK: MISERY INDEX'İN "RITUALS OF POWER" ALBÜMÜNDE "POST-TRUTH" VE ÖTESİ

ELNUR, Ahmet¹

ÖZ

Toplumsal yapının bir aynası, zamanın ruhunu yansıtan bir araç ve kimi zaman da değişime çağrı yapan bir ses olarak müzik, tarih boyunca toplumsal eleştiri için güçlü bir platform işlevi görmüştür. Bilgi kirliliği ve manipülasyonun her geçen gün arttığı günümüzde, müziğin toplumsal eleştiri aracı olarak işlevinin ortaya konulması doğrultusunda, bu çalışma kapsamında Baltimore, Maryland çıkışlı bir metal müzik grubu olan Misery Index'in 2019 yılında yayınlanan "Rituals of Power" albümünün metinsel içeriğinde post-truth olgusunun inşa ve aktarım biçimlerinin açığa çıkarılarak yorumlanması amaçlanmıştır. Niteliksel içerik çözümlemesi yaklaşımı benimsenerek gerçekleştirilen çalışmada albümdeki şarkı sözleri, MAXQDA Analytics Pro 2024 programına aktarıldıktan sonra sistematik ve tümevarımsal bir şekilde kodlanmış ve "medya ve siyaset", "toplumsal çöküş", "toplumsal baskı ve dışlanma" ve "iktidarın döngüsel doğası" olmak üzere dört tema çerçevesinde yorumlanmıştır. Bulgular, albümde çarpıtılmış gerçeklik, kurumsal başarısızlık

¹ Dr. Öğr. Görevlisi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Rektörlük, ahmetelnur@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3287-535X>

ve bilginin kasıtlı manipülasyonu ile mücadelenin söz konusu olduğu bir dünyanın karanlık bir tasvirinin sunulduğunu göstermektedir. Bu bağlamda şarkı sözleri; medya manipülasyonu, yankı odaları, politik aldatma, gerçek ve kurgu arasındaki çizginin bulanıklaşması, toplumsal çöküş, ahlaki yozlaşma, distopik gelecek ve kurumlara duyulan güvenin kaybı gibi post-truth olgusuyla ilişkili konuları ele almaktadır. Post-truth çağının beraberinde getirdiği sorunlara sanatsal bir yanıt niteliği taşıyan albüm, dinleyicileri bu sorunlar konusunda bilinçlendirerek eleştirel düşünmeye teşvik etmektedir. Müzik ve toplumsal yapı arasındaki çok yönlü ilişkinin disiplinlerarası bir bakış açısıyla incelendiği bu çalışma, müziğin güncel sosyopolitik konuları sorgulayarak dinleyicilere aktarma potansiyelini vurgulamakta ve post-truth olgusunun sanatsal ifadeler üzerindeki etkisine dair anlayışımızı genişletmektedir.

Anahtar Kelimeler: Distopya, medya manipülasyonu, müzik sosyolojisi, post-truth, toplumsal eleştiri, yankı odaları.

MUSIC AS A TOOL OF SOCIAL CRITICISM: "POST-TRUTH" AND BEYOND IN MISERY INDEX'S "RITUALS OF POWER" ALBUM

ABSTRACT

Throughout history, music has served as a powerful platform for social criticism, acting as a mirror of social structure, a tool that reflects the spirit of the time, and a voice calling for change. This study aims to reveal and interpret the construction and transmission forms of the post-truth phenomenon in the textual content of the album "Rituals of Power", released in 2019 by Misery Index, a metal music band from Baltimore, Maryland, to uncover the function of music as a tool for social criticism in today's world, where information pollution and manipulation are increasing daily. Adopting a qualitative content analysis approach, the lyrics of the album were systematically and inductively coded after being transferred to the MAXQDA Analytics Pro 2024 software and interpreted within the framework of four themes: "media and politics", "social collapse", "social oppression and exclusion" and "the cyclical nature of power". The findings show that the album presents a dark depiction of a world struggling with distorted reality, institutional failure, and the deliberate manipulation of information. In this context, the lyrics address issues related to the post-truth phenomenon such as media manipulation, echo chambers, political deception, blurring the lines between reality and fiction, social collapse, moral corruption, dystopian future and loss of

trust in institutions. Through an interdisciplinary examination of the multifaceted relationship between music and social structure, this study emphasizes the potential of music to question and convey current socio-political issues to the audience and expands our understanding of the impact of the post-truth phenomenon on artistic expressions.

Keywords: Dystopia, echo chambers, media manipulation, post-truth, social criticism, sociology of music.

GİRİŞ

Post-truth kavramı, günümüzde özellikle siyaset ve medya alanlarında yürütülen çalışmalarda önemli bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Oxford İngilizce Sözlüğü (2016) tarafından “*nesnel gerçeklerin belirli bir konu üzerinde kamuoyunu oluşturmada duygulardan ve kişisel inançlardan daha az etkili olduğu durumlar*” olarak tanımlanan post-truth, öznel anlatıların ampirik bulguları gölgede bıraktığı daha geniş bir kültürel değişimi yansıtmaktadır (Jaques vd., 2019: 12-13; Brahm, 2022: 12). Bu değişimin kamusal söyleme hâkim olan mezenformasyonun² geleneksel medya ve genel olarak uzman görüşlerine karşı bir güvensizlik ortamına yol açması nedeniyle özellikle siyasi iletişim bağlamında daha belirgin hale geldiği belirtilmektedir (Anggrayni, 2024: 136; Kelkar, 2019: 86; Kluknavská ve Eisele, 2023: 1583). Post-truth kavramının kökenleri, 21. yüzyılın başlarındaki siyaset ve medya ortamlarına kadar uzanmakta olup, 2016 yılında Brexit referandumu ve Donald Trump'ın ABD başkanı seçilmesi gibi olaylar sırasında bilhassa ön plana çıkmaya başladığı görülmektedir (Gutiérrez-Martín vd. 2019: 269; Capilla, 2021: 313). Söz konusu olaylar, kamuoyunun yönlendirilmesi doğrultusunda siyasi aktörlerin bilgiyi nasıl manipüle edebildiklerini ve duygusal anlatılardan nasıl yararlanabildiklerini çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermektedir (Evi ve Ari, 2022: 90; Mieliekiestsev, 2023: 23). Bu noktada post-truth, siyasi manipülasyon, medya düzenlemeleri ve duygusal anlatılar çerçevesinde gerçeğin algılanma biçimlerini değiştirmekte, gerçeklere olan güven duygusunun yeniden tesis edilmesi konusunda çeşitli zorluklar ortaya çıkarmaktadır.

Post-truth kavramının açıklanması doğrultusunda başvuru kuramsal yaklaşımlar, genellikle bu olgunun kamusal algı ve söylem üzerindeki etkilerini irdelemektedir. Lewandowsky vd. (2017: 364), post-truth çağında mezenformasyonun bir “*sis perdesi*” işlevi görerek kitlelerin dikkatlerini

² Mezenformasyon, paylaşan kişilerin yanlış veya yanıltıcı olduğunun farkında olmadığı doğru olmayan içerikleri kapsamaktadır (Rubin, 2022: 8).

ciddi siyasi sorunlardan daha farklı noktalara çektiğini öne sürmektedir. Bu durum, yerleşik gerçeklerden daha rekabetçi anlatılara geçişi tanımlayan "*post-truth rejimleri*" kavramıyla uyumluluk göstermekte, bu bağlamda duygusal rezonansın genellikle nesnel doğruluktan daha baskın olduğu vurgulanmaktadır (Harsin, 2015: 327). Halkın güven duygusunu zedeleyen, geleneksel medya ve uzman görüşlerinin güvenilirliğini zayıflatan söz konusu dinamikler, demokratik kurumlar üzerinde derin etkilere yol açabilmektedir (Bennett ve Livingston, 2018: 127; van Dyk, 2022: 41-42). Sosyal medyanın yükselişiyle birlikte bu manzaranın daha karmaşık bir hal aldığı görülmekte, zira platformların genellikle duygusal içerikler ve sansasyonel anlatıları güçlendirerek mevcut inançları pekiştiren ve toplumsal kutuplaşmanın artmasına neden olan yankı odalarının oluşmasına zemin hazırladığı belirtilmektedir (Garbani vd., 2021: 557; Simoglou, 2023: 485). Post-truth üzerine yapılan kuramsal açıklamalar, bu olgunun çok yönlü doğasını ortaya koymakta ve gerçeklere dayalı söylemlere olan güvenin yeniden tesis edilmesi doğrultusunda yeni stratejilere duyulan ihtiyacın altını çizmektedir.

Kamusal söylem ile aldatmanın yapısı ve tezahüründe aşamalı bir dönüşümü ifade eden post-truth kavramı, mevcut iletişim düzensizliği içinde merkezi sistemlerden daha parçalanmış bir yapıya sahip mezenformasyon ortamına doğru bir geçişe işaret etmektedir (Waisbord, 2018: 21; Lewandowsky vd., 2017: 354). Bu olgunun "*hakikatin*" öznel hale geldiği ve popülist liderlerin güç elde etmek için sıklıkla mezenformasyondan yararlandığı siyaset de dahil olmak üzere toplumun çeşitli alanları üzerinde derin etkileri bulunmaktadır (Newman, 2023: 15; Sutami vd., 2024: 49). Bununla birlikte post-truth çağı, güvenilir kaynaklar ile sahte anlatılar arasındaki sınırları bulanıklaştırarak geleneksel medya ve kurumlara yönelik ciddi bir güvensizlik ortamının oluşmasını beraberinde getirmektedir (Basheer vd., 2023: 920; Corner, 2017: 1100). Öte yandan tarihsel olarak toplumsal eleştiri ve siyasal ifade açısından önemli bir araç olarak işlevsellik gösteren sanat alanının bu rolü, post-truth çağında daha belirgin hale gelmiştir (Bernal, 2024: 21; Ouellet ve Boetzkes, 2024: 15; Upton, 2024: 3). Sanatsal ifade biçimlerinden biri olan müzik eserleri, üretildikleri dönemin sosyokültürel ve politik özelliklerini yansıtan kültürel göstergeler olarak işlev görmektedir (Doughty, 2016: 29; Güven, 2020: 141; Hill ve Bithell, 2014: 4). Bu noktada post-truth çağın müzik üzerindeki etkileri de karşımıza çıkmakta, zira müzik eserlerinde giderek daha yoğun bir şekilde işlenmekte olan mezenformasyon ve toplumsal parçalanma konuları, hakikatin tartışmalı bir hal aldığı günümüz dünyasında var olmanın beraberinde getirdiği daha derin kültürel kaygıları yansıtmaktadır (Garratt, 2019: 21; Varas-Díaz vd., 2024: 118). Sonuç

olarak post-truth çağı, gerçeğin toplumsal katmanlarda nasıl inşa edildiği, tüketildiği ve manipüle edildiği konusunda bir değişimi temsil etmekte ve gerçeğe kurgunun çoğu zaman ayırt edilemeyecek şekilde bir arada bulunduğu bir ortamı ortaya çıkarmaktadır.

Misery Index hem müzikal hem de lirik açıdan death metal ve yoğun hardcore-punk etkilerini harmanlamasıyla öne çıkan Baltimore, Maryland çıkışlı ABD'li bir metal müzik grubudur. Vokalist ve bas gitarist Jason Netherton'ın gitarist Mike Harrison ve davulcu Kevin Talley ile bir araya gelerek ilk EP'leri "Overthrow"u kaydettikleri 2001 yılında bir stüdyo projesi olarak kurulduklarından beri yedi stüdyo albümü yayınlayan grup, 2004 yılında yeni davulcu Adam Jarvis ve 2005 yılında gitarist Mark Kloeppele kadrosunu güçlendirmiştir (Misery Index, 2024). Grubun adı, ekonomist Arthur Melvin Okun (1970) tarafından geliştirilen ve işsizlik oranı ile enflasyon oranı arasındaki ilişki üzerinden yorumlanan bir ekonomik gösterge olan "*misery index*" (sefalet endeksi) teriminden türetilmiştir. Şarkılarında "*gerçek dünya*" konularına odaklanan grup, gelişmekte olan ülkelerdeki köle işçilik, kenar mahalleler, tamahkârlık, siyasi cezalandırmalar gibi konularla yüzleşerek toplumsal eşitsizlik ve siyasi baskı konularında keskin eleştiriler sunmaktadır (Gerstel, 2008: 13; Taylor, 2006: 143). Grubun 2019 yılında yayınlanan "Rituals of Power" albümü; medya, siyasi yankı odaları, mülteci krizleri ve diğer toplumsal meseleleri ele alarak, "*post-truth*" kavramına odaklanmaktadır (Smith-Engelhardt, 2019). Mezenformasyon ve toplumsal bölünmeyle ilgili manipülatif güç ve kontrol dinamiklerinin tematik bir şekilde ele alındığı bu albüm, günümüz kamusal söyleminde hakikatin değersizleştirilmesine yönelik daha kapsamlı eleştirilerle birlikte, "*yalan haber*" ve "*alternatif gerçeklerin*" siyasi amaçlar çerçevesinde kullanılmasına ilişkin güncel tartışmalarla uyumlu bir anlatı sunmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Misery Index grubunun "Rituals of Power" albümündeki metinsel içeriklerde post-truth olgusunun inşa ve aktarım biçimlerinin açığa çıkarılması ve yorumlanmasıdır. Bu doğrultuda söz konusu albümdeki şarkı sözleri; siyasi manipülasyon, medya düzenlemeleri ve duygusal anlatılar çerçevesinde irdelenmekte, böylece öne çıkan dilbilimsel örüntülerin derinlemesine betimlenmesine odaklanılmaktadır. Bununla birlikte, güncel sosyopolitik konuların dinleyicilere aktarılması doğrultusunda grubun söz konusu albümde yararlanmış olduğu dilbilimsel ve söylemsel bağlamların keşfedilmesi amaçlanmaktadır. Albümün dinleyicilerin post-truth ile ilişkilendirilen kavramlara ilişkin algılarının şekillendirilmesi bağlamında sunduğu olanakların ortaya konulması, aynı zamanda sanat alanındaki toplumsal eleştiri söyleminin

şekillendirilmesindeki rolünün değerlendirilmesi açısından önem arz etmektedir. Sosyoloji, siyaset bilimi ve iletişim çalışmaları gibi farklı alanlardan yararlanan bir disiplinlerarası bakış açısı üzerinden gerçekleştirilen bu çalışma, “Rituals of Power” albümünün post-truth çağıla nasıl ilişki kurduğunu, bu çağla ilişkili olgulara nasıl tepki verdiğini derinlemesine şekilde anlamayı ve söz konusu albüm örneği üzerinden müziğin günümüzün toplumsal sorunlarına yaklaşım biçimlerini keşfetmeyi amaçlamaktadır. Öte yandan araştırmanın Misery Index grubunun sadece söz konusu albümündeki şarkı sözlerinin niteliksel içerik çözümlemesi üzerinden gerçekleştirilmesi, bu çalışmanın sınırlılığını oluşturmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Bu çalışmanın önemi, müzik ve sosyopolitik konular arasındaki karmaşık ilişkinin post-truth çağı bağlamında derinlemesine irdelenmesinde yatmaktadır. Bu bağlamda Misery Index grubunun “Rituals of Power” albümü örneği üzerinden gerçekleştirilen çalışmada, güncel toplumsal sorunların ele alınmasında müziğin üstlendiği işlevsel rolün altını çizilmekte, müzisyenlerin karmaşık siyasi ve kültürel olgularla ilişki kurma biçimleri ortaya koyulmaktadır. Böylelikle müziğin kamusal söylemi nasıl etkileyebileceği ve günümüzün önemli konularına ilişkin algıları nasıl şekillendirebileceğinin anlaşılmasına katkıda bulunmayı amaçlayan bu çalışma, müziğin bir değişim aracı olarak post-truth çağ hakkında eleştirel düşünmeyi olanaklı kılan işlevselliğini gözler önüne sermektedir. Bu çalışmada benimsenen disiplinlerarası yaklaşım, müzik ve toplumsal yapı arasındaki çok yönlü ilişkinin anlaşılması noktasında daha kapsayıcı bir çerçeve sunarak, tek disiplinli çalışmalarda gözden kaçabilecek önemli bilgiler sağlamaktadır. Post-truth olgusunun günümüz dünyasındaki yeri göz önünde bulundurulduğunda, sanatçıların müzik aracılığıyla bu olguyu nasıl ele aldıkları ve yorumladıklarına bir bakış açısı sunulması önem taşımaktadır. Bu bağlamda bir death metal müzik albümünün metinsel içeriğine odaklanan bu çalışma, belirli bir müzik türünün sosyopolitik konularla etkileşim kurma biçimlerine açıklık getirerek metal müziğin toplumsal eleştiri açısından rolünün daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunmaktadır. Özetle bu araştırma, sadece müzik ve sosyopolitik konular arasındaki ilişkinin daha iyi anlaşılmasını sağlamakla kalmamakta, aynı zamanda müziğin post-truth çağında kamusal söylemin gündeme getirilmesi, şekillendirilmesi ve sorgulanması açısından oynadığı kilit role de dikkat çekmektedir.

YÖNTEM

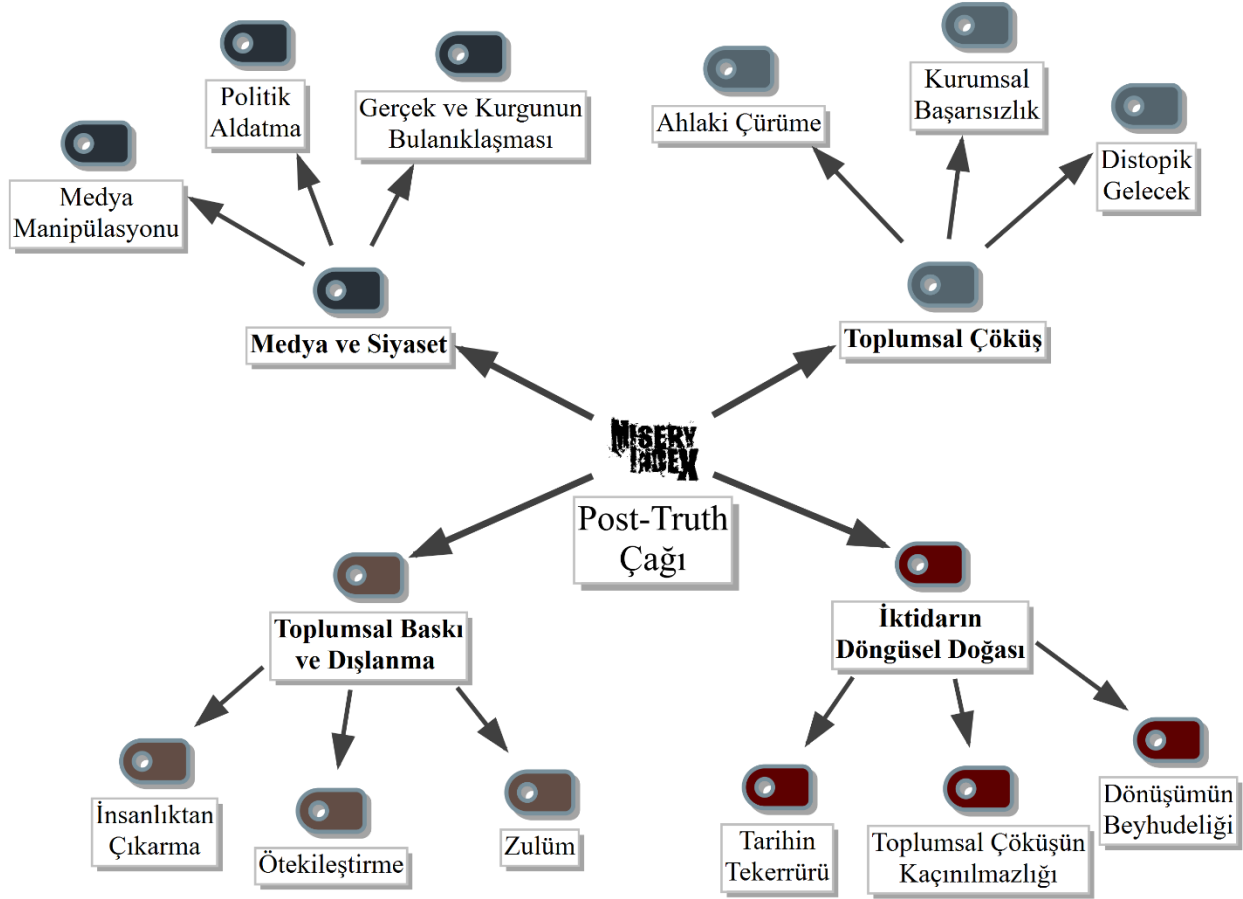
Misery Index grubunun “Rituals of Power” albümünde inşa edilen post-truth olgusuna ilişkin derin ve karmaşık anlamların açığa çıkarılmasına odaklanılan bu araştırmada, niteliksel içerik çözümlemesi yaklaşımı benimsenmektedir. Bu noktada nitel verilerin anlamının sistematik bir şekilde tanımlanabilmesi ve metinsel içeriklerde ifade edilen tema ve örüntüler üzerinden sosyokültürel bağlamın ortaya çıkarılmasına olanak sağlaması, niteliksel içerik çözümlemesinin tercih edilmesi gerekçesini oluşturmaktadır (Hsieh ve Shannon, 2005: 1278; Mayring, 2000: 3). Şarkı sözlerinde post-truth kavramıyla bağlantılı olan temalar ve kategorilerin belirlenmesi doğrultusunda sistematik kodlama süreci uygulanmıştır (Schreier, 2012: 58; Vaismoradi vd., 2013: 400-402). Öncelikle içeriğe aşinalık kazanılması adına şarkı sözleri³, MAXQDA Analytics Pro 2024 programına aktarıldıktan sonra detaylı bir şekilde gözden geçirilmiş, akabinde metinden çıkan anahtar kavram ve temaların belirlenmesi için ilk açık kodlama aşaması gerçekleştirilmiştir (Elo ve Kyngäs, 2008: 110). Bu aşamanın sonucunda ortaya çıkan kodlar, daha sonra karşılaştırma ve soyutlamaya dayalı döngüsel bir süreç izlenerek daha kapsamlı kategoriler ve temalar halinde yeniden düzenlenmiştir (Dey, 1993: 132-135). Bu noktada özellikle bilginin manipülasyonu, kurumlara olan güvenin sarsılması ve gerçekle kurgunun bulanıklaşması gibi post-truth kavramlarıyla ilişkili ifadelerin aktarılması için başvurulan metaforlar, alegoriler ve retorik araçlara odaklanılmıştır. Araştırmanın güven duyulabilirliğinin sağlanması noktasında yeni verilerin daha önce kodlanmış içerikle sürekli bir şekilde karşılaştırılmasını öngören sürekli karşılaştırma yöntemi kullanılmıştır (Hayre, 2021: 153). Verilerin yorumlanması sırasında ortaya çıkabilecek olası önyargıların kabul edilmesi ve önüne geçilmesi için süreç boyunca araştırmacı düşünömselliği stratejisi benimsenmiştir (Creswell ve Miller, 2000: 126-127). Bu noktada MAXQDA yazılımının veri analizi sürecinde kullanılması, söz konusu albümdeki metinsel verilerin korunmasını sağlayarak araştırmacı ön yargısının azaltılması açısından etkili bir doğrulanabilirlik stratejisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

BULGULAR

Çalışmada post-truth olgusunun açıklanması doğrultusunda, önceden belirlenmiş çerçevelerin uygulanmasından ziyade tema ve kategorilerin verinin kendisinden ortaya çıkmasına olanak

³ Şarkı sözlerinin tamamı için bkz. Metal Archives (2024). Misery Index - Rituals of Power. https://www.metal-archives.com/albums/Misery_Index/Rituals_of_Power/747776

sağlayan tümevarımcı yaklaşımın (Elo ve Kyngäs, 2008: 109) izlenmesi sonucunda; “medya ve siyaset”, “toplumsal çöküş”, “toplumsal baskı ve dışlanma” ve “iktidarın döngüsel doğası” olmak üzere dört tema (Şekil 1.) karşımıza çıkmaktadır. Bütüncül bir bakış açısı ile değerlendirildiğinde bu temalar; çarpıtılmış gerçeklik, kurumsal başarısızlık ve bilginin kasıtlı olarak manipüle edilmesinin sonuçlarıyla boğuşan bir dünyanın karanlık bir tasvirini ortaya koymaktadır.



Şekil 1. Albümde Post-Truth Çağına İlişkin Temalar ve Kategoriler

Medya ve Siyaset

Her geçen gün ekonomik eşitsizlikler ve kutuplaşmaların giderek artması, medya ortamının daha parçalanmış hale gelmesi gibi önemli toplumsal eğilimler, post-truth bir dünyanın ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Lewandowsky vd., 2017: 353). Şarkı sözleri incelendiğinde, medya araçlarında yanlış anlatıların oluşturulması suretiyle yanlış bilgilerin yayılmasının toplum içindeki karşılıklı etkileşimi engelleyen yankı odalarının ortaya çıkmasına yol açtığına ilişkin göndermeler dikkat çekmektedir. Medya manipülasyonunun kitleleri kasıtlı olarak yanıltarak aldatmayı kapsadığının aktarıldığı "Decline and Fall" şarkısındaki "*Captivate, prevaricate, the worst is the yet to come*"

(Esir et, oyala, en kötüsü henüz gelmedi) dizelerinde bu durumun sonuçlarının ağır olacağı öne sürülmektedir. Yanlış anlatıların oluşturulması ve yayılması, özellikle genç nesiller üzerinde; kamusal söylem, inanç ve tutumların oluşumu açısından uzun süreli etkilere sahip olabilmektedir (Bode ve Vraga, 2015: 621; Kahne ve Bowyer, 2017: 25). Bu noktada "I Disavow" şarkısında "*fascinate*" (büyülemek) ve "*vaccinate*" (aşılamak) kelimelerinin birleşimi olan "*faccinate*" kelimesinin kullanımı ile medyanın gençlerin zihinlerini yanlış bilgilerle doldurduğunun ima edildiği görülmektedir: "*Fictionaries fabricate / and faccinate the minds of youth*" (Kurgular üretilir / ve gençlerin zihinlerini bulandırır).

Vosoughi vd. (2018: 1146), yanlış haberlerin robotlar değil insanlar tarafından yayıldığını, dolayısıyla doğrulara oranla daha hızlı bir şekilde yayıldığını ortaya koymaktadır. "Universal Untruths" şarkısında yer alan "*This is a code red / This is the crown of ire / As we decline into the void of inveracity*" (Bu bir kırmızı alarmdır / Bu öfkenin zirvesidir / Biz gerçeklikten uzaklığın boşluğuna doğru düşerken) dizesi, doğruluk veya dürüstlüğün karşısında yer alan yanlış anlatıların toplumda daha yaygın bir hale geldiğinin altını çizmektedir. "Decline and Fall" şarkısında medya, doğruluk payı olmayan, kötü niyetli haber ve öyküler aracılığıyla siyasi alanda huzursuzluğu körükleyen bir unsur olarak tasvir edilmektedir: "*Sowing, seeds of distress, left, right, through the center / Reveal the hidden hand, as it propagates vicious and false invective*" (Sol, sağ, merkez fark etmeksizin endişe tohumlarını ekerken / Gizli eli açığa çıkar, kötü ve yanıltıcı iftirayı yayarken).

Yanlış anlatılar karşısında gerçeklerin açığa çıkarılmasına yönelik çeşitli göndermelerin yer aldığı şarkı sözlerinde ifade edilen doğruyu söyleme kavramı, daha önce yapılmış çalışmalarda iktidara karşı doğruyu söylemenin etik ve toplumsal sonuçları üzerinden ele alınmıştır (Foucault, 2001; Luxon, 2004). Bu kavrama "Naysayer" şarkısında yer verilmekte, gerçeği ifşa edenlerden "*Naysaying scum, betrayer of truth*" (İnkârcı sefih, hakikate ihanet eden) ve "*Agent provocateur*" (Fitneci aracı) şeklinde söz edilerek, yanlış anlatıları sürdürmek isteyenler tarafından "*hain*" ve "*fitneci*" olarak görüldükleri belirtilmektedir. Doğruyu söyleyenlerin mevcut düzen için bir tehdit olarak algılanması düşüncesi, güç sahibi çevrelere meydan okuyanların karşılaştığı risklerin altının çizildiği, bilgi ifşası ile ilgili çalışmalarda dile getirilmektedir (Alford, 2001; Glazer ve Glazer, 1989). Bu noktada aynı şarkıdaki "*You are the one that history will soon forget*" (Tarihin kısa sürede hafızasından sileceği kişisin) dizesinde de görüldüğü üzere bu kişilerin susturulmaya çalışılarak hedef gösterildiği de anlaşılmaktadır.

Bireylerin, akrabaları veya benzer bakış açılarını paylaşan çeşitli kaynaklarla sürekli bir şekilde etkileşime girerek inanç ve tutumlarını pekiştiren bilgi ve görüşlerle sarmalandığı ortamlar olan (Cinelli vd., 2021: 1; Dhiman, 2023: 3) yankı odaları, albümde işlenen konular arasında yer almaktadır. "New Salem" şarkısındaki *"In an echo chamber no one can hear you scream"* (Bir yankı odasında kimse çığlığını duyamaz) dizesi, medya ve sosyal ağlar tarafından oluşturulan yankı odalarının sağlıklı iletişim ve karşılıklı anlayışı engellediğini öne sürmektedir. Aynı şarkıdaki *"Addicted to extremes of ideologies / Where left and right amalgamate and hang us from their tallest trees"* (İdeolojilerin uç noktalarına saplanmış bir şekilde / Sol ve sağın birleşip bizi en uzun ağaçlarından astığı yerde) dizesi ise medyadaki yankı odalarının siyasi ideolojilerin kutuplaşması ve radikalleşmesine yol açabileceğini aktarmaktadır.

Politik aldatma, genellikle kamuoyunu etkilemek ve belirli siyasi hedeflere ulaşmak amacı çerçevesinde mezenformasyon, dezenformasyon⁴ ve propagandanın stratejik bir şekilde kullanımını içermektedir (Bennett ve Livingston, 2018: 127; Freelon ve Wells, 2020: 145; Firmansyah ve Hidayat, 2024: 2-3). Şarkı sözlerinde, manipülatif dil ve retorik kullanımı ile politik aldatmanın kendine özgü doğasını eleştirmek için çarpıcı metaforlar ve kelime oyunlarına başvurulmaktadır. "Decline and Fall" şarkısında, siyasi figürlerin mevcut gündemlerinin öne çıkarılması doğrultusunda manipülatif dil kullanımı, *"Just zero-sum directives, from silver, forked tongues"* (Sadece sıfır toplamlı emirler, gümüş çatallı dillerden) dizesiyle ifade edilmektedir. Yanlış bilgilerin kasıtlı bir şekilde yayılması; toplumsal kutuplaşmanın artması, kurumlara olan güvenin sarsılması ve demokratik süreçlerin sekteye uğraması gibi önemli sonuçlara gebe olabilmektedir (Bennett ve Livingston, 2018: 135; Lewandowsky vd., 2017: 358). *"Decline and Fall - The cult of deception"* (Gerileme ve Çöküş - Aldatma kültürü) dizesi, politik aldatmanın yaygınlaşarak kütleleşmiş bir olgu haline geldiğini ima etmektedir. Bu düşünce, "Rituals of Power" şarkısında, siyasi liderlerin "başrahipler" olarak tasvir edilmesiyle pekiştirilmektedir: *"High priests, lords of artifice, lead their flocks into harm's way"* (Başrahipler, hile ustaları, topluluklarını tehlikeye doğru sürüklüyor). Öte yandan "I Disavow" şarkısında politik aldatmanın gerçekliği nasıl aşındırdığı *"Truth is the void where reality will end"* (Gerçeklik, hakikatin sona erdiği boşluktur) dizesiyle vurgulanmaktadır.

⁴ Dezenformasyon, bilinçli bir şekilde, zarar vermek amacıyla düzenlenmiş doğru olmayan içerikleri ifade etmektedir (Rubin, 2022: 8).

Medya araçlarının dijitalleşmesi ve sosyal ağların yükselişiyle mezenformasyon ve dezenformasyonun daha fazla yaygınlaştığı günümüzde gerçek ve kurgunun bulanıklaşması, önemli bir endişe kaynağı haline gelmektedir (Mwangi, 2023: 223-224; Tandoc vd., 2018: 139). Gerçek ve kurgunun bulanıklaşmasına ilişkin çeşitli atıfların yer aldığı şarkı sözlerinde gerçek dışılığın egemen hale geldiği bir dünya tasvir edilmektedir. “*As we decline into the void of inveracity*” (Biz gerçeklikten uzaklığın boşluğuna doğru düşerken) ve “*Truth is the void where reality will end*” (Gerçeklik, hakikatin sona erdiği boşluktur) dizelerinde de görüldüğü üzere, toplumun gerçek dışılığın yaygın olduğu bir noktaya doğru sürüklendiğine dikkat çekilmekte, bu bağlamda gerçeğin erozyona uğramasının nihayetinde gerçekliğin kendisinin de çöküşüne yol açacağı ima edilmektedir.

Benzeri bir biçimde, “Decline and Fall” şarkısında gerçek olan ve olmayan arasındaki ayrımın bulanıklaştığı bir gerçek dışılık durumuna sürüklenen bir dünya tasvir edilmekte, gerçekliğin “*ıssız bir çorak araziye*” dönüştüğü bu dünyada geleceğin mümkün olup olmadığı sorgulanmaktadır: “*Do I have a future, in this desert of the real? Slow atrophy, schizophrenic dreams*” (Bu gerçeklik çölünde bir geleceğim var mı? Yavaş körelme, şizofrenik rüyalar). Gerçek ve kurgunun bulanıklaşması, bireylerin mevcut inanç ve önyargılarını pekiştiren bilgilere maruz kaldığı yankı odaları ve filtre balonlarının⁵ oluşumuna yol açma tehlikesini barındırmaktadır (Flaxman vd., 2016: 317; Gretter vd., 2017: 1). “Hammering the Nail” şarkısında ise insanların hayatlarında düzen ve istikrarı sürdürmenin bir aracı olarak çeşitli yalanlara başvurdukları fakat bu durumun nihai olarak çöküşlerine yol açtığı belirtilmektedir: “*And we're hammering the nails down / As we each die clinging to the lies that hold our world in place*” (Ve çivileri çakıyoruz / Dünyamızı yerinde tutan yalanlara tutunarak birer birer ölüyoruz). Böylece gerçek ve kurgunun bulanıklaşmasının toplumda yıkıcı bir güç haline geldiği ve toplumun üzerine inşa edildiği temelleri aşındırdığının altı çizilmektedir.

Post-truth çağı, albümde hakikatin her geçen gün daha zor anlaşılır hale geldiği ve gerçek ile kurgu arasındaki çizgilerin giderek bulanıklaştığı günümüz toplumunun keskin bir eleştirisi olarak ele alınmaktadır. Mezenformasyon, politik aldatma ve gerçekliğin erozyona uğramasının norm haline geldiği, karmaşa, kutuplaşma ve sonuç olarak toplumun kendisinin çöküşüne yol açan bir distopik dünya resmi çizilmektedir. Albümde öne çıkan temalar, sosyal ağların yükselişiyle birlikte yanlış

⁵ Filtre balonu, internet kullanıcılarının çeşitli platformların algoritmaları tarafından oluşturulan bir “balon” içinde sıkışık kalma durumlarının ifade edildiği metafordur (Jin vd., 2024: 10).

bilgilerin daha yaygın hale geldiği günümüz siyaset ve medya ortamıyla doğrudan ilişkilidir. Bu noktada “gerçeklik çölünün”, kendi gündemlerini dayatarak kitleler üzerindeki hâkimiyetlerini sürdürmek için hileli bir dil ve yanlış anlatılara başvuran iktidar odaklarının kasıtlı manipülasyonlarının bir sonucu olduğunu öne sürülmektedir. Ayrıca yankı odaları ve filtre balonlarının mevcut inanç ve önyargıları pekiştirerek toplumun kutuplaşmasına neden olduğunun da altı çizilmektedir. Bu şekilde toplumun temel yapı taşlarının yerinden oynayabileceği öne sürülmekte, post-truth çağının olası tehlikelerine yönelik uyarılarda bulunmaktadır. Bir eylem çağrısı niteliğindeki şarkı sözleri, dinleyicileri yalan odaklarına karşı direnmeye ve “evrensel gerçek dışı” dünyada gerçeğin ayırt edilmesi her geçen gün daha zor hale gelse de gerçeğe sınımsız sarılmaya çağırılmaktadır.

Toplumsal Çöküş

Toplumda bireycilik ve bencillikten kaynaklanan tamahkârlığın yaygınlaşması, sanayi sonrası ekonomilerde maddi varlıklara sahip olma arzusunun sorgulanmasını ve sosyoekonomik normlar üzerindeki etkilerinin incelenmesini gerekli kılmaktadır (Brassey ve Berber, 2009: 1; Kumar ve Dhiman, 2020: 377; Pasha vd., 2022: 18). Tamahkârlık, korkaklık ve sömürücü davranışların toplumda sadece yaygın olmakla kalmayıp aynı zamanda ödüllendirildiği bir dünyanın tasvir edildiği albüm, toplumdaki ahlaki çürümeye ilişkin çeşitli göndermeler sunmaktadır. Örneğin, “Rituals of Power” şarkısındaki “*Greed shrines, halls of emptiness, blight and shame rewarded*” (Hırsın tapınakları, içi boş salonlar, yozlaşma ve utancın ödüllendirildiği yerler) dizesinde tamahkârlığın kutlanması ve ödüllendirilmesinin bir utanç durumuna yol açtığı öne sürülmektedir. Aynı şarkıda korkaklığın cezasız kaldığı, hırsızlık yapanların ise tanrısal bir statüye yükseltilmesiyle ahlaki çürümeye zemin hazırlandığı imasında da bulunmaktadır: “*Cowardice with no consequence, thieves-as-gods exalted.*” (Korkaklığın bir cezası yok, hırsızlar tanrılar gibi yüceltiliyor). Bu durum, etik dışı davranışlarda hesap verebilirlik eksikliğinin ahlaki çözümlere yol açması ve bunun sonucunda farklı etik dışı eylemlerin kaçınılmaz hale gelmesiyle ilişkilendirilmektedir (Moore vd., 2012: 40-41; Tillman vd., 2018: 12-13). “*Parasites, endless appetites, drag them to oblivion*” (Parazitler ve doymak bilmeyen iştahları, onları hiçliğe doğru sürüklüyor) dizesinde sömürenler, doyumsuz iştahlı parazitler olarak betimlenmekte, “They Always Come Back” şarkısındaki “*Parasites of neo-neolithic age*” (Neo-neolitik çağın parazitleri) dizesi ise bu tür sömürücü davranışların insanlık tarihi boyunca süregelen bir unsur olduğunu ve toplumsal çöküşün döngüsel bir nitelik kazanmasına neden olduğunu ima etmektedir. Storey ve

Storey (2020: 2499-2501), toplumların daha karmaşık hale geldikçe, çeşitli sosyal yapılar arasındaki bağımlılıkların artması nedeniyle, Roma İmparatorluğu örneğinde olduğu gibi çöküşle sonuçlanabilecek ahlaki yozlaşmalar karşısında savunmasız kaldıklarını ileri sürmektedirler. Bu bağlamda albümde ahlaki çürümenin sadece yaygınlaşmakla kalmadığı, aynı zamanda kutlandığı ve nihayetinde medeniyetin çöküşüne yol açtığı kasvetli bir toplum resmi çizilmektedir.

Kurumlara olan güvenin sarsılması; sosyal istikrarsızlığın artması, ekonomik büyümenin yavaşlaması ve demokratik süreçlere yönelik kamuoyu desteğinin azalması gibi çeşitli olumsuz sonuçlara yol açabilmektedir (Bjørnskov, 2022: 216; Gvozdanović, 2010: 471; Surjatmodjo vd., 2024: 2). “Decline and Fall” şarkısında yer alan *“In this, dead institution, nowhere to go but down”* (Bu ölü kurumda, dibe vurmak dışında başka seçenek yok) dizesinde doğrudan “ölü kurumlar” kavramına değinilmekte, geçmişte hayati öneme sahip olan bu yapıların işlevsizleştiği ve artık geri dönüşü olmayan bir çöküş sürecine girdiği anlatılmaktadır. Bu kurumsal çürüme, “Universal Untruths” şarkısında *“A fundamental flaw / A system overload / Of means without ends / We reap what we deserve”* (Temeldeki bir çatlak / Hedefsiz kalan araçların altında ezilen bir sistem / Hak ettiğimizi yaşıyoruz) şeklinde aktarılmakta, böylece belirgin bir amaçtan yoksun ve aşırı yüklenmiş toplumsal sistemlerde cezalandırılmanın kaçınılmaz hale geldiği vurgulanmaktadır.

Kurumsal başarısızlık kavramı, alanyazında oldukça kapsamlı bir şekilde ele alınmış olup; yolsuzluk, verimsizlik ve hesap verebilirlik eksikliği gibi unsurların bu durumun başlıca nedenleri olduğu belirtilmektedir (Genasci ve Pray, 2008: 38; Muzaffar, 2023: 9793-9794; Shuvo, 2024: 10). Bu bağlamda *“Means without ends”* (Hedefsiz kalan araçlar) ifadesi, özellikle dikkat çekmekte çünkü toplumsal kurumların sonuçlardan ziyade süreçlere odaklanmasının derin bir amaçsızlık hissine sebebiyet verdiği işaret etmektedir. Bu ifade, kurumların esas hedeflerini gözden kaçıracak kadar iç süreçlere odaklanabileceğini öne süren amaç kayması üzerine yapılan araştırmalarla örtüşmektedir (Bosk, 2007: 192; Huizinga, 2022: 1572; Osterman, 2006: 626). Söz konusu gerçeklikten kopmuş olma hali, “Decline and Fall” şarkısında toplumsal kurumların açık bir şekilde amaç ve hedef ortaya koyamamaları nedeniyle insanların duygusal olarak hissizleştiklerini ve geçmişe dair romantize edilmiş, sahte fikirlere sarıldıklarını öne süren *“Orphans, in narcosis, longing for a past that never was”* (Mevcudiyeti olmayan bir geçmişe duyulan hasretle, narkozda yitip giden öksüzler) dizesiyle daha belirgin bir şekilde vurgulanmaktadır. Genel olarak şarkı sözlerinde toplumsal kurumların başarısızlığı üzerine

etkileyici bir yorum sunulmakta, mevzubahis çöküşlerin olası olumsuz sonuçlarını betimlemek amacıyla çarpıcı benzetmelere başvurulmaktadır.

Toplumsal kaygıların dile getirilmesi ve mevcut iktidar yapılarının eleştirel bir şekilde ele alınması doğrultusunda distopik anlatılara başvurma biçimlerinin alanyazında detaylı bir şekilde incelendiği görülmektedir (Claeys, 2017; Karhu ve Ridanpää, 2020; Serik, 2021). Şehirlerin yıkıldığı, medeniyetin çöktüğü ve geçmiş hafızasının kaybolduğu bir dünyanın tasvir edildiği albüm, distopik bir geleceğe dair birçok gönderme içermektedir. Bu bağlamda "Rituals of Power" şarkısında, "*Cities burn and ashes rain, no one speaks of us again*" dizesi ile "*Şehirlerin yandığı ve küllerin yağdığı, bir daha kimsenin bizden bahsetmediği*" bir geleceğin kasvetli bir resmi çizilmekte, ayrıca sadece medeniyetin yok edilmediği, aynı zamanda geçmişe dair hafızanın da silindiği ileri sürülmektedir. Distopik kurgularda yaygın bir şekilde karşımıza çıkan kültürel amnezi kavramı, genellikle geçmişin unutulmasının doğurabileceği tehlikeler hakkında bir uyarı niteliğinde kullanılmaktadır (Dror, 2014: 149; Hanson, 2020: 124). Aynı şarkıdaki "*great decline into a great unknown*" dizesi ile "*büyük bir bilinmeze doğru büyük bir çöküşe*" atıfta bulunularak bu distopik geleceğin belirsizliği ve umutsuzluğu vurgulanmaktadır.

Yaklaşan kıyamet duygusunun aktarılması doğrultusunda gerileme ve çöküşe ilişkin metaforlardan yararlanan albümde toplumsal çöküşün kaçınılmazlığına dair çeşitli göndermeler yer almaktadır. Toplumsal çöküş kavramı, Diamond (2005: 5) tarafından "*uzun bir süre boyunca kayda değer bir alanda insan nüfusunun büyüklüğünde ve/veya siyasi, ekonomik ve sosyal karmaşıklık düzeyinde ciddi bir gerileme*" olarak tanımlanmıştır. Çöküş kavramı, genellikle toplumların çürüme veya gerileme hallerinin tasvir edildiği, kaos ortamının hâkim olduğu distopik anlatıların merkezinde yer almaktadır (Claeys, 2017: 3; Datta ve Dutta, 2023: 182; Muradian ve Karapetyan, 2017: 7). "They Always Come Back" şarkısında ise Aldous Huxley'in distopik romanı "Brave New World"e atıfta bulunmaktadır: "*Scumrot humans, storming over, arctic deserts / A brave, new, world to conquer*" (Pislik insanlar, buz çölleri üzerinde ilerliyor / Fethedilmeyi bekleyen cesur, yeni bir dünya). Böylece insanların kıyamet sonrası zorlu koşullara uyum sağlamaya çalıştıkları ve hayatta kalabilmek için yeni topraklar fethetmeye gayret gösterdikleri sezdirilmektedir. Huxley'in eserine yapılan bu gönderme, albümü sosyal kontrol, uyum ve bireyselliğin yok oluşu konularının sıklıkla irdelendiği distopya edebiyatının yaygın geleneği içine yerleştirmektedir (Booker, 1994: 169; Jakubčová, 2023: 21). "Decline and Fall" şarkısındaki "*Apex achiever, or food for the worms? / Will I even care, once this world begins to burn?*" (Zirveye ulaşan mı, yoksa solucanlara yem olan

mı? / Dünya alev aldığında benim için anlamı kalır mı?) dizeleri, yaklaşmakta olan kıyamet karşısında bireysel çabaların anlamsızlaştığı fikrini pekiştirmekte ve yıkımın eşiğindeki bir dünyada insan çabalarının beyhudeliğini ortaya koymaktadır. Bu beyhudelik hali, distopik kurguda sıklıkla karşımıza çıkan bir durum olmakla birlikte, egemen toplumsal yapılar karşısında bireysel eylemliliğin önemini sorgulamaktadır.

Toplumsal çöküş, albümde toplumsal yapıların zayıflaması ve medeniyetin nihai çöküşüne zemin hazırlayan çeşitli faktörlerin kapsamlı bir şekilde incelenmesi suretiyle ele alınmaktadır. Bu bağlamda ahlaki çürüme, kurumsal başarısızlık ve distopik geleceğin yaygınlaşarak kaçınılmaz hale geldiği bir dünya resmi çizilmektedir. Albümde yer alan tamahkârlık, korkaklık ve sömürücü davranış eleştirileri, bu unsurların sosyal uyum ve ekonomik büyüme üzerindeki olumsuz etkilerini ortaya koyan çalışmalarla örtüşmektedir (Stiglitz, 2012: 97-100; Vercellone, 2014: 418-419). Ayrıca kurumlara olan güvenin sarsılmasının sonuçlarına yapılan vurgu, sosyal istikrar ve demokratik süreçlerin sürdürülebilirliğinin sağlanması açısından toplumsal kurumların önemini altını çizmektedir. Şarkı sözlerinde distopik edebiyatın zengin geleneğinden de yararlanılmakta, egemen toplumsal yapılar karşısında umutsuzluk ve çaresizlik duygularını çağrıştıran imalar kullanılmaktadır. Özetle toplumsal çöküşün beraberinde getirdiği tehlikelere yönelik son derece keskin bir uyarı niteliği taşıyan albüm; dinleyicileri çöküşün eşiğindeki bir dünyanın acı gerçekleriyle yüzleşmeye, bireysel ve kolektif eylemlerin geleceğin şekillendirilmesi açısından oynadığı rol üzerinde düşünmeye çağırılmaktadır.

Toplumsal Baskı ve Dışlanma

Bireyler için hem psikolojik hem de fiziksel açıdan ciddi sonuçlara yol açma potansiyeli taşıyan sosyal dışlanma ve ötekileştirme; yabancılaşma hissi, özgüven kaybı ve hatta ölüm tehlikesini beraberinde getirmektedir (Chen, 2024: 119; Wang vd., 2024: 9). Albümde statükoya meydan okuyan ya da toplum tarafından dışlanmış birey ve grupların ötekileştirilmesine dair birçok gönderme yer almaktadır. “The Choir Invisible” şarkısında yer alan “*Exiled, dispossessed, your sown-seeds reaped and left abandoned*” (Sürgün edilmiş, mülksüzleştirilmiş, ektiğin tohumlar toplanmış ve kaderine terk edilmiş) dizeleriyle doğrudan ötekileştirilenlerin durumuna dikkat çekilmekte, statükoya meydan okuyanların dışlandığı ve acısıyla baş başa bırakıldığı ima edilmektedir. Özellikle edebi eserlerde sıklıkla karşılaşılan söz konusu sürgün ve mülksüzleştirme durumu ile genellikle egemen grupların diğerlerini dışlayarak ve baskı altında tutarak iktidarlarını sürdürme biçimlerine odaklanılmaktadır (Freccero, 1991: 198; Roniger ve Green, 2007: 3; Singh,

2023: 18). Aynı şarkıda toplum tarafından dışlanan ötekileştirilmiş bireyler, "*kemirgen sürülerine*" (shunned like rodent hordes) benzetilmekte ve hayatlarının "*yok olup giden ve amaçsızlığa*" (wane and wander) terk edildiği dile getirilmektedir.

Dilin insanlıktan çıkarıcı (dehümanize) bir şekilde kullanımı, ötekileştirilmiş grupların insanlık dışı olarak betimlenmesiyle onlara yönelik kötü muameleyi meşrulaştırmak için başvurulan baskı araçlarından biridir (Haslam, 2006: 258; O'Brien, 2015: 18). Bu bireylerin karşılaştığı kimliksizlik ve tanınmama durumu, farklı dillerde "*isimsiz*" veya "*bilinmeyen*" anlamına gelen kelimelerin tekrarlanmasıyla vurgulanmaktadır: "*Nameless, namenlos, unknown, innominado - naught!*" (İsimsiz, isimsiz, bilinmeyen, bilinmeyen- hiçlik!). Bu şekilde ötekileştirilmiş kişilerin kimliklerinin tamamen silindiğinin ve insanlıklarının inkâr edildiğinin altı çizilmektedir (Gal ve Irvine, 2019: 20; Nuhrat, 2022: 143). Ayrıca "Naysayer" şarkısındaki "*You feast on hope and world-weary flesh / On castaways, on masses dispossessed*" (Umudun ve dünyadan bıkmış bedenlerin üzerine ziyafet çekersiniz / Terk edilmiş ve mülksüzleştirilmiş kitlelerin üzerinde) dizeleriyle iktidardakiler tarafından sömürüldüğü belirtilen ötekileştirilenler, aynı zamanda "*Naysayer namenlos, like vermin swept from city streets*" (Şehir sokaklarından süpürülen haşereler gibi isimsiz muhalifler) olarak betimlenmekte, böylece toplumda önemsiz görüldükleri ve gözden çıkarılabilecekleri fikri pekiştirilmektedir. Ötekileştirilmiş kişilerin sömürülmesi ve değersizleştirilmesi, toplumsal eşitsizlik ve baskıların sürdürülmesine neden olan iktidar yapılarının açığa çıkarılması ve bu yapılar meydan okunmasını konu edinen eleştirel sosyal teoride sıklıkla karşımıza çıkan bir konudur (Carastathis, 2008: 79; Yetiş ve Bakırlıoğlu, 2024: 3-4). Şarkı sözlerinde sürgün, mülksüzleştirme ve kimliksizleştirmeye yönelik kullanılan ifadeler, ötekileştirilmiş birey ve grupların toplumsal konumlarına ilişkin kasvetli bir tablo çizerek onların susturulmasının amaçlandığı bir toplumda hayatta kalmak için verdikleri mücadelenin önemini ortaya koymaktadır.

Bireylerin insani niteliklerinin inkâr edildiği bir süreç olan insandışılaştırma, genellikle ayrımcılık, şiddet ve hatta soykırımla sonuçlanmaktadır (Haslam ve Loughnan, 2014: 418; Kteily ve Bruneau, 2017: 487). Bazı kesimlerin insan dışı olarak görülmesine dair birçok gönderme içeren şarkı sözlerinde bu kişiler, "*yok sayılan*" ve "*gözden çıkarılabilir*" hayvanlar olarak betimlenmektedir. "The Choir Invisible" şarkısında bu konuya doğrudan değinilmekte, "*We are disposable, the choir invisible / The last in line to join, the choir invisible*" (Biz harcanabilir, görünmez bir koroyuz / Aralarına en son girecekleriz, görünmez bir koroyuz) dizeleriyle söz konusu ötekileştirilmiş

bireylerin sanki “görünmeyen, değersiz bir koronun” parçasıymış gibi toplum tarafından kolayca harcanabilir olarak görüldükleri sezdirilmektedir. Bu harcanabilirlik kavramı, daha değersiz görülenlerin kötü muamele görmesi ve sömürülmesine olanak tanımakta, dolayısıyla insanlıktan çıkarmanın temel unsurlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Lytle, 2017: 72; Misi, 2022: 91-92). Daha önce de belirtildiği üzere aynı şarkıda bu bireylerin yaşamları, “*Human lives that wane and wander*” (Yok olup giden ve amaçsızlığa terk edilen insan hayatları) olarak tanımlanmakta, böylece onların toplum tarafından nasıl dışlandıkları ve önemsiz görüldükleri vurgulanmaktadır. “*Rodent hordes*” (Kemirgen sürüleri) örneğindeki gibi hayvan metaforları kullanımı, bireyleri insani niteliklerinden yoksun bıraktığı ve kötü muameleleri meşrulaştırdığı için insanlıktan çıkarma dilinde yaygın bir şekilde kullanılmaktadır (Tipler ve Ruscher, 2014: 214). Bununla birlikte, “*Blanks stares, open mouths, our stifled screams you'll never hear*” (Anlamsız bakışlar, açık kalan ağızlar, hiçbir zaman duymayacağınız, bastırılmış çığlıklarımız) dizesi, insanlıktan çıkarılmış bu bireylerin yardım çığlıklarının duyulmadığını ve çektikleri acıların önemsenmediğini öne sürmekte, böylece çaresizlik ve görünmezliklerinin aktarımı pekiştirilmektedir. Toplumdaki marjinalleştirilmiş seslerin susturulması ve yok sayılması, baskıcı sistemlerin sürdürülmesi ve insan haklarının göz ardı edilmesine olanak sağlamakta, bu anlamda insanlıktan çıkarmanın önemli bir bileşeni haline gelmektedir (Goff vd., 2008: 305). “*Harcanabilirlik*” ve “*görünmezlik*” kavramlarına doğrudan atıfta bulunulan metaforlar aracılığıyla albümde belirli toplumsal kesimlerin karşı karşıya kaldığı insanlıktan çıkarılma durumunun oldukça karamsar bir resmi çizilmekte ve toplumda bu kesimlere tam anlamıyla insan olarak yaklaşılmadığının altı çizilmektedir.

İnsanlık tarihi boyunca sürekli karşımıza çıkan bir sistematik olgu olan zulüm yoluyla genellikle egemen toplumsal normlar çerçevesinde dışlanan veya mevcut düzene meydan okuyan bireyler veya gruplar hedef alınmaktadır (Gerlach, 2010: 249; Joy, 2019: 9). Albümdeki şarkı sözleri, günümüz dünyası ile cadı avı ve engizisyon gibi tarihi olaylar arasında bağlantılar kurarak zulme dair çeşitli ifadeler içermektedir. Mağdurlar için zulmün, fizyolojik durumların dışında travma, kaygı ve depresyon gibi ciddi psikolojik sonuçları söz konusu olabilmektedir (Embacher ve Ecker, 2010: 45; Melnychuk vd., 2019: 525-526). “New Salem” şarkısındaki “*Sharpen up the guillotine, as fashionistas clean the scene / You're socially bewitched with narrative affixed / Tried and executed with no due process*” (Giyotini hazırla, modacılar sahneyi temizlerken / Sosyal olarak hikâyeye büyülenmişsin / Adil bir süreç olmaksızın yargılanıp idam edildin) dizeleri, bireylerin

cadı mahkemelerine benzer şekilde herhangi bir yasal işlem yapılmadan cezalandırılarak zulüm gördüklerini öne sürmektedir. Yasal süreçlerin uygulanmaması, iktidar sahipleri tarafından “istenmeyen” olarak ilan edilen kişilerin keyfi olarak cezalandırılmasına olanak tanıdığı için zulmün ayırt edici unsurlarından birini oluşturmaktadır. Aynı şarkıdaki “*Burn the books, rename the streets, nothing is safe, suppress the speech*” (Kitapları ateşe verin, sokak isimlerini değiştirin, hiçbir şey güvende değil, ifadeyi susturun) dizesinde de görüldüğü üzere, zulmün ifade özgürlüğünün bastırılmasını ve her türlü bilginin yok edilmesini de içerdiği imasında bulunmaktadır.

Bilginin sansürlenerek imha edilmesi, baskıcı rejimler tarafından kontrolü sağlamak ve muhalefeti susturmak için başvurulan yaygın taktikler arasında yer almaktadır (Horowitz, 2011: 280-281; Ochota ve Kisow, 2013: 58). “Rituals of Power” şarkısında yer alan “*Welcome all to the new inquisition, the last shriek from the tomb*” (Yeni engizisyona hoş geldiniz, mezardan yükselen son haykırış) ifadesi ise günümüzdeki zulmü, engizisyon süreçleriyle karşılaştırmaktadır. “*A virtual conflict, binary logic, who the f*ck is the strawman now?*” (Sanal bir çatışma, ikili mantık, peki şimdi kim saman adam?) ve “*Do you fight the good fight? Or instigate the fighting? / It's a f*cking witch-hunt, somebody's head's gotta roll*” (Haklı bir savaşta mı yer alıyorsun? Yoksa savaşı mı alevlendiriyorsun? / Lanet bir cadı avı bu, birinin kellesi gitmek zorunda) dizelerinde görüldüğü üzere şarkı sözleri, aynı zamanda zulmün günümüzde sanal çatışmalar ve muhalif seslerin “*saman adam*” statüsüne indirgenmesi gibi yeni biçimler aldığına işaret etmektedir. Teknoloji ve medya aracılığıyla olanaklı hale gelen bu yeni zulüm biçimleri, tarihteki benzeri örneklerdeki gibi tahribata yol açabilmekte, savunmasız grupların marjinalleştirilmesi ve susturulmasına neden olabilmektedir (Henrique da Costa Braga vd., 2022: 19; Denisova, 2017: 987-989). Sözlerde cadı avları, engizisyon ve ifade özgürlüğünün engellenmesine yönelik kullanılan bu keskin metaforlar, günümüz toplumlarında yerleşik hal almış anlatılara karşı çıkanların karşılaştığı zulmü gözler önüne sermektedir.

Toplumsal baskı ve dışlanma, albümde ötekileştirilmiş birey ve grupların susturulduğu, insanlıktan çıkarıldığı ve zulme uğradığı bir toplum eleştirisi bağlamında ele alınmaktadır. Sosyal dışlanma ve ötekileştirmenin psikolojik ve fiziksel sonuçlarının vurgulandığı albümde sürgün, mülksüzleştirme ve kimliksizleştirmeye dair kullanılan keskin metaforlar, egemen grupların diğer kesimleri baskı altında tutarak ve dışlayarak iktidarlarını sürdürdüklerini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, şarkı sözlerinde harcanabilir ve görünmez olarak tasvir edilen belirli grupların insanlıktan

çıkarılmasına yapılan vurgu, dehümanize edici dil ve yaklaşımların ayrımcılık, şiddet ve insan hakları ihlallerinin meşrulaştırılmasındaki rolünü ortaya koyan çalışmalarla örtüşmektedir (Goff vd., 2008; Haslam, 2006). Günümüzdeki zulüm biçimleri ile cadı avı ve engizisyon gibi tarihi olaylar arasında bağlantıların kurulduğu albüm, bu olayların insanlık tarihi boyunca tekerrür ettiğinin ve mağdurları üzerinde yarattığı ciddi psikolojik sonuçların altını çizmektedir. Sonuç olarak eşitsizlik ve baskıyı sürdüren iktidar yapılarının çarpıcı bir eleştirisinin sunulduğu albümde, toplumda egemen olan geleneksel normlar çerçevesinde bireylerin ötekileştirildiği, insanlıktan çıkarıldığı ve zulme uğradığının altı çizilmekte ve bu yapılara meydan okumaları için dinleyicilere çağrıda bulunmaktadır.

İktidarın Döngüsel Doğası

Tarihsel süreç boyunca tekrar eden olay ve davranışların kalıpları, nedenleri ve sonuçlarının açıklanması doğrultusunda tarihin tekerrürü kavramına başvurulmaktadır (Chowdhury, 2014: 112-113; Clubb, 2024: 91; Nguyen, 2017: 557). Albümde iktidarın döngüsel doğası ve insan davranışlarının tekrar eden olumsuz yönlerine vurgu yapılarak tarihin tekerrürüne ilişkin çeşitli göndermelerde bulunmaktadır. Bu konuya doğrudan değinilen “They Always Come Back” şarkısındaki “*They always, come back / They always, come back again*” nakaratıyla yıkıcı nitelikteki öğelerin insanlık tarihi boyunca sürekli olarak yeniden gündeme gelmeye mahkûm olduğu vurgulanmaktadır. Zira umut ne karamsarlık ne de iyimserlik üzerinden şekillenmekte çünkü her iki durum da insan bilgisinin ötesindeki bir geleceğe dair inançlara dayanmaktadır (Pinnock, 2002: 33-34). Aynı şarkıda yer alan “*Ancestors, infected, they spread like viral fire*” (Hastalıklı ecdadımız, viral ateş gibi yayılıyorlar) dizesi, önceki nesillerin olumsuz özelliklerinin nesilden nesile aktararak tarihsel döngüyü devam ettirdiğini ima etmektedir.

Olumsuz niteliklerin nesiller arası aktarımı düşüncesi, bilhassa zararlı inanç ve uygulamaların zaman içinde nasıl sürdürüldüğüne odaklanan kültürel ve sosyal yeniden üretim teorileriyle örtüşmektedir (Bourdieu ve Passeron, 1977; Connell, 1987). Benzeri şekilde, “Rituals of Power” şarkısında tekrarlanan “*With a concrete stare - rituals of power / The dead eyes of the past - rituals of power / Up to the gates of armageddon - rituals of power / Until we are all one with the dust - rituals of power*” (Keskin bir bakışla - iktidarın ritüelleri / Mazinin donuk gözleri - iktidarın ritüelleri / Mahşerin kapılarına kadar - iktidarın ritüelleri / Hepimiz toprakla bir olana dek - iktidarın ritüelleri) dizeleri, iktidarın döngüsel doğasının nihai olarak medeniyetlerin çöküşüne yol açan yıkıcı ritüellerle özdeşleştiği fikrinin altını çizmektedir. “*Destroy, delete, rebuild, repeat, another*

name carved into stone" (Tahrip et, yok et, yeniden inşa et, tekrarla, bir başka isim taşa kazınmış) dizeleriyle ise yükseliş ve düşüşün sonsuz döngüsü vurgulanmaktadır. İktidarın döngüsel doğası ve yıkıcı sonuçlarına ilişkin bu tasvir, hegemonya ve sistemik çöküşün kaçınılmazlığına ilişkin yaklaşımlarla uyumludur (Gramsci, 1971; Tainter, 1988). Bu bağlamda egemen sınıflar tarafından inşa edilen ideolojik söylemler, çöküşün gerçekliğini gizleyebilmekte ve gerekli düzenlemelerin yapılmasının önüne geçen sahte bir istikrar duygusu oluşturabilmektedir. Öte yandan "They Always Come Back" şarkısında yer alan *"Rise, above, the archetype of man, a septic race is born / Bleed and purge, a lesson never learned, like black, hissing roaches..."* (Yüksel, insanın arketipinin ötesine, zehirli bir nesil doğuyor / Kanayarak temizlen, asla alınmayan bir ders, siyah, tıslayan hamam böcekleri gibi...) dizeleri, insanlığın geçmiş hatalardan ders almadığını, bu durumun yıkıcı örüntülerin tekrarlanmasına ve aynı düzeyde sorunlu yeni nesillerin ortaya çıkmasına yol açtığını öne sürmektedir. Tarihin döngüsel doğası ve insanlığın yıkıcı temayüllerinden kurtulma konusundaki başarısızlığına yönelik yapılan bu atıflar, tarihin tekerrürünü kaçınılmaz ve nihai olarak yok olmaya mahkûm bir olgu olarak tasvir etmektedir.

Tarihsel dinamiklerin iktidarın varlığının her alanda sürdürülmesi doğrultusunda şekillenmesi, dönüşüm süreçlerinin daha karmaşık yapılarla karşı karşıya kalmasını, dolayısıyla bir beyhudelik halinin ortaya çıkmasını kaçınılmaz kılmaktadır (Allen, 2009: 234; Aurangzaib vd., 2021: 742). Bu bağlamda albümde insanlığın geçmiş hatalardan ders alma konusundaki başarısızlığı ve yıkıcı örüntülerin döngüsel doğası öne çıkarılmakta, böylece dönüşümün beyhudeliğine atıfta bulunmaktadır. "They Always Come Back" şarkısında bu konu, *"Embalming, dissolving, the meek inherit nothing / Scumrot humans, storming over, arctic deserts"* (Mumyalanıyor, eriyor, güçsüzler hiçbir şey elde edemiyor / Pislik insanlar, buz çölleri üzerinde ilerliyor) dizelerinde gündeme getirilmekte, *"pislik insanlar"* metaforu ile insanların yanlış davranışlarının sürekliliğinin altı çizilmekte, geçmiş hatalardan ders almadan yeni alanlara yayılmalarının yıkım ve çevresel bozulma döngülerinin devamlılığını sağladığı vurgulanmaktadır.

Değişim arayışlarına rağmen olumsuz davranışların sürekliliği, alışkanlıkların oluşumu ve yerleşik örüntülerin ortadan kaldırılmasının ele alındığı psikoloji çalışmalarında karşımıza çıkmaktadır (Gardner vd., 2022: 2; Wood ve Neal, 2007: 857). Benzeri şekilde "Rituals of Power" şarkısındaki *"Still they cling to the old superstitions... As they rot away, 200 years / Straight to the grave"* (Hala eski hurafelere sıkı sıkıya bağlılar... Yüzyıllar boyunca çürüyüp giderken, mezara doğru yol alırlar) dizesi, toplumsal çürümenin kaçınılmazlığını tasvir etmekte, yüzyıllar boyunca hız kesmeden

devam eden yükseliş ve düşüş döngüsü bağlamında insan çabalarının beyhudeliğini vurgulayarak insanlığın yıkıcı temayüllerinin sürekliliğinin altını çizmektedir. Bu döngüsel model, önemli dönüşümleri beraberinde getirmesine rağmen çoğu zaman ters teperek önceki baskı durumlarına geri dönüşle sonuçlanabilen bir olgu olarak karşımıza çıkmakla birlikte, kolektif eylemin değişimden ziyade istikrara öncelik veren sistemik güçler tarafından nasıl engellenebileceğini sorgulayan toplumsal hareket teorisi bağlamında ele alınmaktadır (Suh, 2012: 94). “I Disavow” şarkısında yer alan “*A dialectic death-waltz / Called ‘cards against reality’ / A game we each play alone*” (‘Gerçekliğe karşı kartlar’ isimli / Diyalektik bir ölüm vals / Her birimizin tek başına oynadığı bir oyun) dizeleri ise bireylerin iktidardakiler tarafından kurgulanan solipsistik bir oyuna mahkûm edildiğine ve yukarıdan aşağıya doğru inen bir manipülasyon sarmalına işaret etmekte, söz konusu baskıcı güçler karşısında değişimin ne kadar olanaksız olduğunu vurgulamaktadır.

Bu çözümlemenin temel odak noktası, baskıcı sistemler içinde sıkışıp kalan bireylerin güç ilişkileri tarafından yönlendirilen, eşitsizlik ve baskının sürekliliğini sağlayan hiyerarşik yapılardan kaçışının zorluğudur. Baskıcı sistemler, sistem içinde yer alan bireylerin suç ortaklığını gerektiren güç farklılıklarından beslenmektedir (Tran, 2023: 184). Örneğin, ekonomik haklarından mahrum bırakılanlar hayatta kalma mücadelesi verirken, iktidardakilerin konumlarını korumak için sistemi manipüle etmeleri nedeniyle ekonomik krizlerin döngüsel doğası, mevcut eşitsizlikleri daha keskin hale getirebilmektedir (Podliesna, 2021: 41). Geçmiş hatalardan ders alınmaması, yıkıcı örüntülerin döngüsel doğası ve bireylerin manipülasyon oyunlarında tuzağa düşürülmesine dair albüm boyunca yapılan göndermeler, baskıcı güç yapılarından kurtulma çabalarının başarısızlığa mahkûm görüldüğü bir dünyada değişimin beyhudeliğini vurgulamaktadır.

Kurumsal çürümeye ilişkin kuramsal çerçeve, Tainter’in (2019) toplumların daha karmaşık bir hal alması ile birlikte toplumsal ve siyasi yapılara yapılan yatırımların getirisinin azaldığını öne sürdüğü toplumsal karmaşıklık ve çöküş analizi ile genişlemektedir. Bu karmaşıklık, artan maliyetler ve verimsizliğe yol açabilmekte, nihayetinde kurumsal çürümeyle sonuçlanabilmektedir. Benzeri şekilde “Rituals of Power” şarkısındaki “*Like Visigoths at the gates of Rome, a great decline into a great unknown*” (Vizigotlar Roma’nın kapılarına dayandığında olduğu gibi, büyük bir bilinmeze doğru büyük bir çöküş) dizeleri, Roma İmparatorluğu’nun çöküşüne atıfta bulunarak bu durumun yola açtığı belirsizlik gözler önüne sermektedir. Roma’nın çöküşü, toplumsal çöküşün paradigmatik bir örneği olarak, söz konusu çöküşe yol açan faktörlerin karmaşık etkileşimi üzerinden ele alınmıştır (Heather, 2005: 448; Lamberg vd., 2022: 20). “They

Always Come Back” şarkısında yer alan *"Spiral out, their dead-end lives, as carrion calls echo on"* (Sarmal gibi genişleyen çıkmaz yaşamları, leş çağrılarıyla yankılanıyor) dizesi ise bireylerin anlamsız bir varoluş sarmalına hapsediğini ve çöküşün kaçınılmazlığının baş döndürücü bir hal aldığını ima etmektedir. Bireysel yaşamların daha büyük çöküş ve çürüme süreçlerine kapılmış olarak tasvir edilmesi, nihilizmin özellikle varoluşsal tehditler karşısında yerleşik toplumsal norm ve değerleri nasıl sorgulayabileceğini tartışan kültürel anlatılarda yer alan, bireysel anlamsızlık deneyimleri ile daha geniş toplumsal çürüme arasındaki etkileşimle uyum içindedir (Hawkins, 2024: 293; Pasha, 2011: 272). Albüm boyunca gerileme ve çöküşe yönelik kullanılan ifadeler, toplumsal çöküş durumunun kaçınılmazlığını merkezi bir odak noktası olarak tasvir etmekte, tarihsel olaylarla kurulan bağlantılar sayesinde belirsizlik, çürüme ve unutulmaya doğru bir gidişatın işaretlerini gözler önüne sermektedir.

Albümde insanlık tarihi boyunca tekerrür eden yükseliş ve düşüş örüntüleri üzerinden ele alınan iktidarın döngüsel doğası, insanlığın iktidarın yıkıcı sonuçları çerçevesinde şekillenen döngülerden kaçamadığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda şarkı sözlerinde tarihsel döngü, kültürel ve sosyal yeniden üretim, hegemonya ve sistemik çöküş gibi çeşitli kuramsal yaklaşımlardan yararlanılmaktadır. Zararlı uygulamaların tarihsel süreç boyunca kültürel yeniden üretim aracılığıyla sürdürülmesine yönelik yapılan sezdirimler, olumsuz davranışların nesiller arası aktarımını gündeme getirmektedir. Ayrıca yükseliş ve düşüş döngüsünün sonsuz bir şekilde tasviri, hegemonik döngüler üzerinden gerçekleşen sistemik çöküşün kaçınılmazlığını ortaya koymaktadır. Bununla birlikte albümde yıkıcı örüntülerin döngüsel doğasının açıklanması doğrultusunda, insanlığın geçmişteki hatalardan ders alma konusundaki başarısızlığa yapılan vurgu; tarihsel bilinç, toplumsal ve kolektif hafızanın önemine dair çalışmalarla (Connerton, 1989; Funkenstein, 1989) örtüşmektedir. Özetle albümde insanların hatalarını tekrarlamaya mahkûm olduğu ve her iktidar arayışının kaçınılmaz olarak yıkım ve çöküşe yol açtığı öne sürülerek, iktidarın döngüsel doğasına dair oldukça karamsar bir bakış açısı sunulmaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Misery Index grubunun "Rituals of Power" albümünde post-truth olgusunun inşası ve aktarımının derinlemesine analizine odaklanan bu çalışma, müziğin sofistike sosyopolitik konularla nasıl ilişki kurabileceği ve bu konuları nasıl sorgulayabileceğine dair kapsamlı bir kavrayış ortaya koymaktadır. Albümdeki şarkı sözlerinin niteliksel içerik çözümlemesi sonucunda elde edilen

“medya ve siyaset”, “toplumsal çöküş”, “toplumsal baskı ve dışlanma” ve “iktidarın döngüsel doğası” temaları, post-truth çağının çok yönlü doğası ve günümüz toplumu üzerindeki etkilerini çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda bulgular; albümün mezenformasyon, siyasi manipülasyon ve kamusal söylemde hakikatin değersizleştirilmesinin ortaya çıkardığı sorunlara karşı sanatsal bir yanıt niteliği taşıdığını göstermektedir. Albümün metinsel içeriği, eşitsizlik ve baskıyı sürdüren güç yapılarına sert bir eleştiri getirirken, aynı zamanda politik aldatmanın yaygınlaşması karşısında direniş ve hakikat arayışının önemini vurgulamaktadır. Çalışma, albümde gerçek ve kurgunun bulanıklaşması, yankı odalarının ortaya çıkması ve siyasi çıkarlar uğruna yanlış bilginin stratejik kullanımı gibi post-truth ile ilgili kavramların dinleyicilere aktarılması doğrultusunda çeşitli sezdirimsel ifadelerden yararlanıldığını ortaya koymaktadır. Albümde hâkim olan bu bakış açısı, sadece dinleyicilerin duygusal olarak ilgisini çekecek bir anlatım sunmamakta, aynı zamanda günümüz toplumunun mevcut durumu ve geleceğinin şekillendirilmesinde bireysel ve kolektif eylemin rolü üzerine eleştirel düşünmeyi de teşvik etmektedir. Bu çalışmanın bulguları, müzik, politika ve sosyal eleştirinin kesişimi üzerine giderek zenginleşen alanyazına katkıda bulunmakta ve sanatçıların ortaya koydukları eserler aracılığıyla post-truth çağının toplumsal yansımalarına nasıl yanıt verdiklerine dair içgörüler sunmaktadır. Bu çalışma sonucunda elde edilen çıkarımlar, müzik araştırmaları alanının sınırlarını genişleterek, iletişim çalışmaları, siyaset bilimi ve sosyoloji alanlarında daha kapsamlı bir şekilde irdelenen konulara temas etmektedir. Albümde yer alan post-truthla ilişkili kavramlar, özellikle geleneksel medya ve genel olarak toplumsal kurumlara yönelik ciddi bir güvensizlik ortamının neden olduğu toplumsal kaygıları yansıtmaktadır. Dolayısıyla bu çalışma, dijital çağda eleştirel medya okuryazarlığı becerilerinin geliştirilmesinin ve bilgi tüketimine yönelik daha bilinçli bir yaklaşımın yaygınlaştırılmasının önemini gözler önüne sermektedir. Bulgular, özellikle metal müzik gibi toplumsal eleştirileriyle bilinen müzik türlerinin, dinleyicilerin güncel sosyopolitik konular hakkında bilinçlendirilmesi ve eleştirel düşünmeye teşvik edilmesinde önemli bir rol oynayabileceğini göstermektedir. Ayrıca bu çalışma, mezenformasyonun bir “*sis perdesi*” işlevi gördüğü bir dünyada sanatsal ifadenin alternatif anlatıların dile getirilmesi açısından önemli bir araç olma potansiyeli taşıdığını vurgulamaktadır. Bu içgörüler, post-truth çağının beraberinde getirdiği sorunların çözümüne odaklanmak isteyen eğitimciler, politika yapımcılar ve medya profesyonelleri için önemli çıkarımlar sunmaktadır. Bu çalışma, günümüz toplumsal koşullarında, çeşitli sanat formlarının kamusal söylem ve siyasi bilincin şekillendirilmesindeki rolünü inceleyen

disiplinlerarası çalışmalara duyulan ihtiyacı da ortaya koymaktadır. Benzeri çalışmaların her geçen gün daha sofistike bir hal alan enformasyon ortamında yanlış bilgiyle mücadele edilmesi ve bilinçli yurttaş katılımının teşvik edilmesi doğrultusunda daha etkili stratejilerin geliştirilmesi açısından yol gösterici olacağı düşünülmektedir.

Araştırma sonucunda elde edilen bulgular doğrultusunda hem politika yapıcılar hem de araştırmacılar için çeşitli önerilerde bulunmak mümkündür. Öncelikle farklı müzik türleri ve kültürler bağlamında sanatçıların eserlerinde post-truth konusunu nasıl ele aldıklarına odaklanan daha fazla karşılaştırmalı çalışmaya ihtiyaç vardır. Bu araştırmalar, post-truth çağının ortaya çıkardığı sorunlara karşı dünya çapında verilen sanatsal tepkilerin daha kapsamlı bir şekilde anlaşılması açısından önemlidir. Dijital çağda müzik, medya ve siyasi söylem arasındaki karmaşık etkileşimin daha kapsamlı bir şekilde araştırılması açısından müzikologlar, iletişim bilimciler ve siyaset bilimciler tarafından disiplinlerarası iş birliklerinin geliştirilmesi mühimdir. Bu noktada medya okuryazarlığı ve eleştirel düşünme becerilerinin geliştirilmesi doğrultusunda müzik ve diğer sanat formlarının eleştirel analizine odaklanan eğitim programlarının hayata geçirilmesi gerekmektedir. Politika yapıcılar ve medya kuruluşlarının mezenformasyonla mücadele stratejileri geliştirerek doğru bilgilerin yayılmasına yönelik uygulamaları benimsemeleri ve teşvik etmeleri elzemdir. Müzisyenlerin ise müziğin kitleleri etkileme konusundaki eşsiz gücünün bilincinde olarak, ortaya koydukları eserler aracılığıyla toplumsal konuları gündeme getirmek için yenilikçi yöntemleri keşfederek uygulamaya devam etmeleri yönünde teşvik edilmeleri önem arz etmektedir. Müziğin duygusal ve entelektüel bir olgu olduğu (Adorno, 1976: 9; Berger, 2000: 58) göz önünde bulundurulduğunda, bu yenilikçi girişimlerin yaygınlaşmasının kitlelerin sahte anlatılara karşı daha fazla direnç geliştirmesi ve genel olarak toplumsal katılımın desteklenmesi açısından işlevsellik kazanacağı düşünülmektedir. Sonuç olarak bu çalışma, müziğin ve diğer sanat formlarının kamusal söylemi şekillendirmek, egemen anlatılara meydan okumak, post-truth çağında hakikat ve iktidarın doğası üzerine eleştirel düşünmek konusunda üstlenebileceği hayati rolün altını çizmektedir.

KAYNAKLAR

Adorno, T. (1976). *Introduction to the Sociology of Music*. Seabury Press.

Alford, C. F. (2017). *Whistleblowers: Broken Lives and Organizational Power*. Cornell University Press.

- Allen, A. (2009). The Foucauldian peacekeeper: On the dispersion of power and the futility of change. *Power and Education*, 1(2), 226-237. <https://doi.org/10.2304/power.2009.1.2.226>
- Anggrayni, D., Siregar, N. C., & Khairani, S. (2024). Intensification of new media against the spread of fake news in the post-truth era. *Semantik: Journal of Social, Media, Communication, and Journalism*, 1(2), 134-143. <https://doi.org/10.31958/semantik.v1i2.11105>
- Aurangzaib, A., Hassan, W. U., Kamran, A., & Sajjad, M. (2021). Implementation of Michel Foucault's theory of power in Khushwant Singh's novel Train to Pakistan. *Humanities & Social Sciences Reviews*, 9(2), 741–747. <https://doi.org/10.18510/hssr.2021.9273>
- Basheer, S., Prasanna, C. K., & Mahitha, K. F. (2023). Fragmented discourses: The Indian digital public sphere in a post-truth era. *Society*, 60(6), 907-921. <https://doi.org/10.1007/s12115-023-00877-2>
- Bennett, W. L., & Livingston, S. (2018). The disinformation order: Disruptive communication and the decline of democratic institutions. *European Journal of Communication*, 33(2), 122-139. <https://doi.org/10.1177/0267323118760317>
- Berger, L. M. (2000). The emotional and intellectual aspects of protest music: Implications for community organizing education. *Journal of Teaching in Social Work*, 20(1-2), 57-76. https://doi.org/10.1300/J067v20n01_05
- Bernal, A. J. (2024). *Blending European and Latin Sounds: A Study of French Horn Repertoire in Mexico*. (Unpublished doctoral dissertation). University of Kentucky, Kentucky.
- Bjørnskov, C. (2022). Social trust and patterns of growth. *Southern Economic Journal*, 89(1), 216-237. <https://doi.org/10.1002/soej.12590>
- Bode, L., & Vraga, E. K. (2015). In related news, that was wrong: The correction of misinformation through related stories functionality in social media. *Journal of Communication*, 65(4), 619-638. <https://doi.org/10.1111/jcom.12166>
- Booker, M. K. (1994). *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*. Greenwood Press.
- Bosk, C. (2007). The new bureaucracies of virtue or when form fails to follow function. *PoLAR: Political and Legal Anthropology Review*, 30(2), 192-209. <https://doi.org/10.1525/pol.2007.30.2.192>
- Bourdieu, P., & Passeron, J.-C. (1977). *Reproduction in Education, Society, and Culture*. Sage Publications.
- Brahms, Y. (2022). *Philosophy of Post-Truth*. Institute for National Security Studies (INSS).
- Brassey, A., & Barber, S. (2009). *Greed*. Palgrave Macmillan.

- Capilla, P. (2021). Post-truth as a mutation of epistemology in journalism. *Media and Communication*, 9(1), 313-322. <https://doi.org/10.17645/mac.v9i1.3529>
- Carastathis, A. (2008). *Feminism and the Political Economy of Representation: Intersectionality, Invisibility and Embodiment*. (Unpublished doctoral dissertation). McGill University, Montréal.
- Chen, Y. (2024). How and why does social exclusion affect individuals? *Lecture Notes in Education Psychology and Public Media*, 51, 119-124. <https://doi.org/10.54254/2753-7048/51/20240959>
- Chowdhury, A. (2014). *Post-Deconstructive Subjectivity and History*. Brill.
- Cinelli, M., De Francisci Morales, G., Galeazzi, A., Quattrociocchi, W., & Starnini, M. (2021). The echo chamber effect on social media. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 118(9), e2023301118. <https://doi.org/10.1073/pnas.2023301118>
- Claeys, G. (2017). *Dystopia: A Natural History*. Oxford University Press.
- Clubb, J. D. (2024). *Vicious Cycles: The Pessimism of Revolutions in V for Vendetta and Essential Judge Dredd: America*. (Unpublished master's thesis). Masaryk University, Brno.
- Connell, R. W. (1987). *Gender and Power: Society, the Person, and Sexual Politics*. Polity Press.
- Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge University Press.
- Corner, J. (2017). Fake news, post-truth and media-political change. *Media, Culture & Society*, 39(7), 1100-1107. <https://doi.org/10.1177/0163443717726743>
- Creswell, J. W., & Miller, D. L. (2000). Determining validity in qualitative inquiry. *Theory Into Practice*, 39(3), 124-130. https://doi.org/10.1207/s15430421tip3903_2
- Datta, S., & Dutta, A. (2023). Psychoanalytic deconstruction of dystopian personae: A comprehensive study of Brave New World, 1984, Fahrenheit 451 and The Handmaid's Tale. *International Journal of English Literature and Social Sciences*, 8(1), 182-188. <https://doi.org/10.22161/ijels.81.21>
- Denisova, A. (2017). Democracy, protest and public sphere in Russia after the 2011–2012 anti-government protests: Digital media at stake. *Media, Culture & Society*, 39(7), 976-994. <https://doi.org/10.1177/0163443716682075>
- Dey, I. (1993). *Qualitative Data Analysis: A User-Friendly Guide for Social Scientists*. Routledge.
- Dhiman, D. B. (2023). Key issues and new challenges in new media technology in 2023: A critical review. *Journal of Media & Management*, 5(1), 1-4.
- Diamond, J. (2005). *Collapse: How Societies Choose to Fail or Succeed*. Viking.

- Doughty, C. (2016). *Constructing a History from Fragments: Jazz and Voice in Boston, Massachusetts Circa 1919 to 1929*. (Unpublished doctoral dissertation). Keele University, Newcastle.
- Dror, S. (2014). *The Ecology of Dystopia: An Ecocritical Analysis of Young Adult Dystopian Texts*. (Unpublished doctoral dissertation). University of British Columbia, Vancouver.
- Elo, S., & Kyngäs, H. (2008). The qualitative content analysis process. *Journal of Advanced Nursing*, 62(1), 107-115. <https://doi.org/10.1111/j.1365-2648.2007.04569.x>
- Embacher, H., & Ecker, M. (2010). A nation of victims: How Austria dealt with the victims of the authoritarian Ständestaat and National Socialism. In J. Withuis & A. Mooij (Eds.), *The Politics of War Trauma: The Aftermath of World War II in Eleven European Countries* (pp. 15–47). Aksant.
- Evi, A. A., & Ari, S. W. (2022). The post-truth phenomenon infiltrating the US political system, media, and populace: The critical thinking analysis about Donald Trump's political leadership. *Journal of Liberty and International Affairs*, 8(2), 87-107. <https://doi.org/10.47305/jlia2282087a>
- Firmansyah, F., & Hidayat, R. (2024). Bibliometric and critical review of the empirical research on political deception. *Thammasat Review*, 27(1), 1-26. <http://doi.org/10.14456/tureview.2024.1>
- Flaxman, S., Goel, S., & Rao, J. M. (2016). Filter bubbles, echo chambers, and online news consumption. *Public Opinion Quarterly*, 80(S1), 298-320. <https://doi.org/10.1093/poq/nfw006>
- Foucault, M. (2001). *Fearless Speech*. Semiotext(e).
- Freccero, C. (1991). Economy, woman, and Renaissance discourse. In M. Migiel & J. Schiesari (Eds.), *Refiguring Woman: Perspectives on Gender and the Italian Renaissance* (pp. 192-208). Cornell University Press.
- Freelon, D., & Wells, C. (2020). Disinformation as political communication. *Political Communication*, 37(2), 145-156. <https://doi.org/10.1080/10584609.2020.1723755>
- Funkenstein, A. (1989). Collective memory and historical consciousness. *History and Memory*, 1(1), 5-26.
- Gal, S. & Irvine, J. T. (2019). *Signs of Difference: Language and Ideology in Social Life*. Cambridge University Press.
- Garbani, R. A., Widaswara, R. Y., & Wijaya, I. G. B. (2021). Literasi media sosial di era post truth. *Sadharananikarana: Jurnal Ilmiah Komunikasi Hindu*, 3(2), 557-569. <https://doi.org/10.53977/sadharananikara.v3i2.362>

- Gardner, B., Rebar, A. L., & Lally, P. (2022). How does habit form? Guidelines for tracking real-world habit formation. *Cogent Psychology*, 9(1), 2041277. <https://doi.org/10.1080/23311908.2022.2041277>
- Garratt, J. (2019). *Music and Politics: A Critical Introduction*. Cambridge University Press.
- Genasci, M., & Pray, S. (2008). Extracting accountability: The implications of the resource curse for CSR theory and practice. *Yale Human Rights & Development Law Journal*, 11, 37-58.
- Gerlach, C. (2010). *Extremely Violent Societies: Mass Violence in the Twentieth-Century World*. Cambridge University Press.
- Gerstel, E. (2008). Die Heavy-Metal-Szene in Augsburg und Triest: Vielfältigkeit und Entwicklungslinien einer Subkultur. In *Augsburger Volkskundliche Nachrichten* (pp. 4-30). Universität Augsburg.
- Glazer, M., & Glazer, P. M. (1989). *The Whistleblowers: Exposing Corruption in Government and Industry*. Basic Books.
- Goff, P. A., Eberhardt, J. L., Williams, M. J., & Jackson, M. C. (2008). Not yet human: Implicit knowledge, historical dehumanization, and contemporary consequences. *Journal of Personality and Social Psychology*, 94(2), 292-306. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.94.2.292>
- Gramsci, A. (1971). *Selections from the Prison Notebooks*. Lawrence and Wishart.
- Gretter, S., Yadav, A., & Gleason, B. (2017). Walking the line between reality and fiction in online spaces: Understanding the effects of narrative transportation. *Journal of Media Literacy Education*, 9(1), 1-21. <https://doi.org/10.23860/jmle-2017-9-1-2>
- Gutiérrez-Martín, A., Torrego-González, A., & Vicente-Mariño, M. (2019). Media education with the monetization of YouTube: The loss of truth as an exchange value / Educación mediática frente a la monetización en YouTube: La pérdida de la verdad como valor de cambio. *Culture and Education*, 31(2), 267-295. <https://doi.org/10.1080/11356405.2019.1597443>
- Güven, U. Z. (2020). Hoping for the best, preparing for the worst: A sociological study on being a musician in Turkey. *Journal of Economy Culture and Society*, 61(1), 139-155. <https://doi.org/10.26650/JECS2019-0105>
- Gvozdanović, A. (2010). Some indicators of political culture of university students in Croatia. *Sociologija i Prostor*, 48(3), 461-477.
- Hanson, C. F. (2020). *Memory and Utopian Agency in Utopian/Dystopian Literature: Memory of the Future*. Routledge.
- Harsin, J. (2015). Regimes of posttruth, postpolitics, and attention economies. *Communication, Culture & Critique*, 8(2), 327-333. <https://doi.org/10.1111/cccr.12097>

- Haslam, N. (2006). Dehumanization: An integrative review. *Personality and Social Psychology Review*, 10(3), 252–264. https://doi.org/10.1207/s15327957pspr1003_4
- Haslam, N., & Loughnan, S. (2014). Dehumanization and infrahumanization. *Annual Review of Psychology*, 65, 399-423. <https://doi.org/10.1146/annurev-psych-010213-115045>
- Hawkins, M. A. (2024). Albert Camus, Ernest Becker, and the art of living in existential paradox. *Journal of Humanistic Psychology*, 64(2), 281-300. <https://doi.org/10.1177/0022167819849971>
- Hayre, C. M. (2021). Data Analysis and Trustworthiness in Qualitative Research. In C. M. Hayre & X. Zheng (Eds.), *Research Methods for Student Radiographers: A Survival Guide* (pp. 145-169). CRC Press.
- Heather, P. (2005). *The Fall of the Roman Empire: A New History of Rome and the Barbarians*. Oxford University Press.
- Hill, J., & Bithell, C. (2014). An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change. In C. Bithell & J. Hill (Eds.), *The Oxford Handbook of Musical Revival* (pp. 3-43). Oxford University Press.
- Henrique da Costa Braga, P., Leal Sobral, A. V., Gonçalves Severo, F., Jullian da Silva Graça, R., & Cukierman, H. L. (2022). The construction of a sociotechnical surveillance network in Brazil. *First Monday*, 27(8). <https://doi.org/10.5210/fm.v27i8.12410>
- Horowitz, I. L. (2011). Freedom to read vs. obligation to protect: New technologies and twenty-first-century policies. *Journal of Scholarly Publishing*, 42(3), 271-288. <https://doi.org/10.3138/jsp.42.3.271>
- Hsieh, H. F., & Shannon, S. E. (2005). Three approaches to qualitative content analysis. *Qualitative Health Research*, 15(9), 1277-1288. <https://doi.org/10.1177/1049732305276687>
- Huizinga, K. (2021). Indications of goal displacement in regulatory enforcement agencies: An empirical exploration. *Administration & Society*, 54(8), 1572-1600. <https://doi.org/10.1177/00953997211065754>
- Jaques, C., Islar, M., & Lord, G. (2019). Post-truth: Hegemony on social media and implications for sustainability communication. *Sustainability*, 11(7), 2120. <https://doi.org/10.3390/su11072120>
- Jakubčová, G. (2023). *Dystopia in Aldous Huxley's Brave New World and George Orwell's Nineteen Eighty-Four*. (Unpublished bachelor's thesis). Masaryk University, Brno.
- Jin, S. H., Han, D. H., & Kang, M. S. (2024). The study on visualizing the impact of filter bubbles on social media networks. *Korean Journal of Artificial Intelligence*, 12(2), 9-16. <https://doi.org/10.24225/kjai.2024.12.2.9>

- Joy, M. (2019). *Powerarchy: Understanding the Psychology of Oppression for Social Transformation*. Berrett-Koehler Publishers.
- Kahne, J., & Bowyer, B. (2017). Educating for democracy in a partisan age: Confronting the challenges of motivated reasoning and misinformation. *American Educational Research Journal*, 54(1), 3-34. <https://doi.org/10.3102/0002831216679817>
- Karhu, M., & Ridanpää, J. (2020). Space, power and happiness in the utopian and anti-utopian imaginations. *Literary Geographies*, 6(1), 119-137.
- Kelkar, S. (2019). Post-truth and the search for objectivity: Political polarization and the remaking of knowledge production. *Engaging Science, Technology, and Society*, 5, 86-106. <https://doi.org/10.17351/ests2019.268>
- Kluknavská, A., & Eisele, O. (2023). Trump and circumstance: Introducing the post-truth claim as an instrument for investigating truth contestation in public discourse. *Information, Communication & Society*, 26(8), 1583-1600. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2021.2020322>
- Kteily, N. S., & Bruneau, E. (2017). Darker demons of our nature: The need to (re)focus attention on blatant forms of dehumanization. *Current Directions in Psychological Science*, 26(6), 487-494. <https://doi.org/10.1177/0963721417708230>
- Kumar, V., & Dhiman, S. (2020). Happiness and workplace wellbeing: Transformational leadership and the role of ethical and spiritual values. In S. Dhiman (Ed.), *The Palgrave Handbook of Workplace Well-Being* (pp. 369-412). Palgrave Macmillan.
- Lamberg, J., Nykänen, N., & Taskinen, J. (2022). Economic degrowth and the collapse of institutional order: Theory and propositions. *Annales Academiae Scientiarum Fennicae*, 1(1), 10-27. <https://doi.org/10.57048/aasf.122842>
- Lewandowsky, S., Ecker, U. K., & Cook, J. (2017). Beyond misinformation: Understanding and coping with the "post-truth" era. *Journal of Applied Research in Memory and Cognition*, 6(4), 353-369. <https://doi.org/10.1016/j.jarmac.2017.07.008>
- Luxon, N. (2004). Truthfulness, risk, and trust in the late lectures of Michel Foucault. *Inquiry*, 47(5), 464-489. <https://doi.org/10.1080/00201740410004269>
- Lytte, C. (2017). Violence, borderlands and belonging: The matter of Black lives and others. *Coolabah*, 21, 71-86. <https://doi.org/10.1344/co20172171-86>
- Mayring, P. (2000). Qualitative content analysis. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 1(2). <https://doi.org/10.17169/fqs-1.2.1089>
- Melnychuk, T., Klimovskyi, S., & Lunov, V. (2019). Psychological disorders of internally displaced persons. *International Journal of Advanced Biotechnology and Research (IJABR)*, 1, 525-537.

- Metal Archives (2024). *Misery Index - Rituals of Power*. https://www.metal-archives.com/albums/Misery_Index/Rituals_of_Power/747776 (Erişim tarihi: 5 Ekim 2024)
- Mieliekiestsev, K. (2023). The post-truth discourse and the politics of memory in the contemporary media spaces. *Skhid*, 4(1), 22-26. [https://doi.org/10.21847/2411-3093.2023.4\(1\).275699](https://doi.org/10.21847/2411-3093.2023.4(1).275699)
- Misery Index. (2024). *About*. <https://www.miseryindex.com/#about> (Erişim tarihi: 5 Ekim 2024)
- Misi, A. (2022). Applying the concepts of ‘stigma’ and ‘dehumanization’ to the study of inequalities. *The Graduate Inequality Review*, 1(1), 86-95. <https://doi.org/10.56298/cs0yp507n0>
- Moore, C., Detert, J. R., Treviño, L. K., Baker, V. L., & Mayer, D. M. (2012). Why employees do bad things: Moral disengagement and unethical organizational behavior. *Personnel Psychology*, 65(1), 1-48. <https://doi.org/10.1111/j.1744-6570.2011.01237.x>
- Muradian, G., & Karapetyan, A. (2017). On some properties of science fiction dystopian narrative. *Armenian Folia Anglistika*, 13(1-2), 7–18. <https://doi.org/10.46991/AFA/2017.13.1-2.007>
- Muzaffar, M., Fern, Y. S., & Yaseen, Z. (2023). Governance dilemma: A way forward for third world states. *Journal of Research Administration*, 5(2), 9792-9803.
- Mwangi, M. (2023). Technology and fake news: Shaping social, political, and economic perspectives. *Biomedical Science and Clinical Research*, 2(2), 221-236.
- Newman, S. (2023). Post-truth, postmodernism and the public sphere. In M. Conrad, G. Hálfdanarson, A. Michailidou, C. Galpin, & N. Pyrhönen (Eds.), *Europe in the Age of Post-Truth Politics: Populism, Disinformation and the Public Sphere* (pp. 13–30). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-031-13697-9_2
- Nguyen, D. L. (2017). Alternate histories of Korean national sovereignty in 2009: Lost memories. *Science Fiction Studies*, 44(3), 546-562. <https://doi.org/10.5621/sciefictstud.44.3.0546>
- Nuhrat, Y. (2022). Linguistic taboo, ideology, and erasure: Reproducing homophobia as norm and lesbianism as stigma in women's football in Turkey. *American Anthropologist*, 124, 141–153. <https://doi.org/10.1111/aman.13695>
- O'Brien, G. V. (2015). *Framing the Moron*. Manchester University Press.
- Ochota, J., & Kisow, M. R. (2013). Internet freedom policy vs. cyber-censorship. *Issues in Information Systems*, 14(1), 54-60. https://doi.org/10.48009/1_iis_2013_54-60
- Okun, A. M. (1970). *The Political Economy of Prosperity*. Brookings Institution.

- Osterman, P. (2006). Overcoming oligarchy: Culture and agency in social movement organizations. *Administrative Science Quarterly*, 51(4), 622-649. <https://doi.org/10.2189/asqu.51.4.622>
- Ouellet, M., & Boetzkes, A. (2024). *Art's Realism in the Post-Truth Era*. Edinburgh University Press.
- Oxford Languages. (2016). *Word of the Year 2016*. Oxford Languages. <https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/> (Erişim tarihi: 5 Ekim 2024)
- Pasha, M. (2011). Islam, nihilism, and liberal secularity. *Journal of International Relations and Development*, 15(2), 272-289. <https://doi.org/10.1057/jird.2011.25>
- Pasha, M. I., Riaz, S., & Riaz, A. (2022). Social harmony and governance: A case study of Muslim states. *Global Sociological Review*, 7(1), 16-26. [https://doi.org/10.31703/gsr.2022\(VII-I\).03](https://doi.org/10.31703/gsr.2022(VII-I).03)
- Pinnock, S. K. (2012). *Beyond Theodicy: Jewish and Christian Continental Thinkers Respond to the Holocaust*. State University of New York Press.
- Podliesna, V. (2021). Socio-economic inequality: Essence, cyclicity of the dynamics. *Ekonomična Teoriâ*, 2021(4), 41-55. <https://doi.org/10.15407/etet2021.04.041>
- Roniger, L., & Green, J. (2007). Exile and the politics of exclusion in Latin America. *Latin American Perspectives*, 34(4), 3-6. <https://doi.org/10.1177/0094582x07302890>
- Rubin, V. L. (2022). *Misinformation and Disinformation: Detecting Fakes with the Eye and AI*. Springer.
- Schreier, M. (2012). *Qualitative Content Analysis in Practice*. Sage Publications.
- Serik, Z. (2021). Quantitative textual analysis of dystopian films. *Восточно-Европейский Научный Журнал*, 8 (72), 35-42.
- Shuvo, S. K. R. (2024). *Corruption and Corporate Governance: A Literature Review on Corruption, Corporate Governance and Associated Aspects*. (Unpublished master's thesis). Memorial University of Newfoundland, St. John's.
- Simoglou, K. B., Skarpa, P. E., & Reditakis, E. (2023). Pesticide safety in greek plant foods from the consumer perspective: The importance of reliable information. *Agrochemicals*, 2(4), 484-502. <https://doi.org/10.3390/agrochemicals2040027>
- Singh, S. (2023). Exploring the exile poetry of Mahmud Darwish: A voice of angst, anger, and alienation. *Knowledgeable Research: A Multidisciplinary Journal*, 1(7), 18-25. <https://doi.org/10.57067/pprt.2023.1.07.18-25>

- Smith-Engelhardt, J. (2019). *How a Media Studies PhD birthed Misery Index's new album, 'Rituals of Power'*. https://exclaim.ca/music/article/how_a_media_studies_phd_birtherd_misery_indexs_new_album_rituals_of_power (Erişim tarihi: 5 Ekim 2024)
- Stiglitz, J. (2012). *The Price of Inequality: How Today's Divided Society Endangers Our Future*. W.W. Norton & Company.
- Storey, R., & Storey, G. R. (2020). The collapse of complex societies. In C. Smith (Ed.), *Encyclopedia of Global Archaeology* (pp. 2490-2508). Springer.
- Suh, D. (2012). Intricacies of social movement outcome research and beyond: "How can you tell" social movements prompt changes? *Sociological Research Online*, 17(4), 92-102. <https://doi.org/10.5153/sro.2757>
- Surjatmodjo, D., Unde, A. A., Cangara, H., & Sonni, A. F. (2024). Information pandemic: A critical review of disinformation spread on social media and its implications for state resilience. *Social Sciences*, 13(8), 418. <https://doi.org/10.3390/socsci13080418>
- Sutami, F., Sardono, E., & Sari, T. Y. (2024). Perception of Catholic believers regarding the prophetic role of the Montfortian in the post-truth era. *Mysterium Fidei: Journal of Asian Empirical Theology*, 2(1), 47-56. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10795504>
- Tainter, J. A. (2019). Cahokia: Urbanization, metabolism, and collapse. *Frontiers in Sustainable Cities*, 1, 6. <https://doi.org/10.3389/frsc.2019.00006>
- Tandoc, E. C., Lim, Z. W., & Ling, R. (2018). Defining "fake news": A typology of scholarly definitions. *Digital Journalism*, 6(2), 137-153. <https://doi.org/10.1080/21670811.2017.1360143>
- Taylor, L. (2006). *Metal Music as Critical Dystopia: Humans, Technology and the Future in 1990s Science Fiction Metal*. (Unpublished master's thesis). Brock University, St. Catharines.
- Tillman, C. J., Gonzalez, K., Whitman, M. V., Crawford, W. S., & Hood, A. C. (2018). A multi-functional view of moral disengagement: Exploring the effects of learning the consequences. *Frontiers in Psychology*, 8, 2286. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.02286>
- Tipler, C., & Ruscher, J. B. (2014). Agency's role in dehumanization: Non-human metaphors of out-groups. *Social and Personality Psychology Compass*, 8(5), 214-228. <https://doi.org/10.1111/spc3.12100>
- Tran, N. (2023). From imposter phenomenon to infiltrator experience: Decolonizing the mind to claim space and reclaim self. *Peace and Conflict: Journal of Peace Psychology*, 29(2), 184-193. <https://doi.org/10.1037/pac0000674>
- Upton, M. (2024). *Digital Communication Methods for Promoting Live Arts Performances to Millennial Audiences*. (Unpublished master's thesis). University of North Carolina, Chapel Hill.

- Vaismoradi, M., Turunen, H., & Bondas, T. (2013). Content analysis and thematic analysis: Implications for conducting a qualitative descriptive study. *Nursing & Health Sciences*, 15(3), 398-405. <https://doi.org/10.1111/nhs.12048>
- van Dyk, S. (2022). Post-truth, the future of democracy and the public sphere. *Theory, Culture & Society*, 39(4), 37-50. <https://doi.org/10.1177/02632764221103514>
- Varas-Díaz, N., Araújo, D. N., & Miranda, D. L. (2024). A darkened Caribbean: Metal music's imagery as decolonial truth-telling. *Hispanic Issues On Line*, 32, 102–126.
- Vercellone, C. (2014). From the mass-worker to cognitive labour: Historical and theoretical considerations. In L. Marcel & K. H. Roth (Eds.), *Beyond Marx: Theorising the Global Labour Relations of the Twenty-First Century* (pp. 417-444). Brill.
- Vosoughi, S., Roy, D., & Aral, S. (2018). The spread of true and false news online. *Science*, 359(6380), 1146-1151. <https://doi.org/10.1126/science.aap9559>
- Waisbord, S. (2018). The elective affinity between post-truth communication and populist politics. *Communication Research and Practice*, 4(1), 17–34. <https://doi.org/10.1080/22041451.2018.1428928>
- Wang, T., Xiao, Q., Wang, H., Hu, Y., & Xiang, J. (2024). Self-compassion defuses the aggression triggered by social exclusion. *PsyCh Journal*, 1–12. <https://doi.org/10.1002/pchj.774>
- Wood, W., & Neal, D. T. (2007). A new look at habits and the habit-goal interface. *Psychological Review*, 114(4), 843–863. <https://doi.org/10.1037/0033-295X.114.4.843>
- Yetiş, E. Ö., & Bakırlioğlu, Y. (2024). Dis/re-orienting design through norm-critical gender lenses: An educational case in Turkey. *Frontiers in Sociology*, 9, 1341091. <https://doi.org/10.3389/fsoc.2024.1341091>

EXTENDED ABSTRACT

This study explores the increasingly crucial phenomenon of “post-truth” in today's sophisticated information environment in a musical context. The album *Rituals of Power* by the band Misery Index is used as a lens to understand the function of music as a tool for social critique and the multifaceted dynamics of the post-truth era. The lyrics of the album address themes related to the post-truth phenomenon, such as political manipulation, media regulation, emotional narratives, and societal collapse, mirroring the contemporary society struggling with information pollution and reality erosion. By examining the role of music as a tool for social criticism and political expression, this research aims to contribute to understanding how metal music interacts with social issues, particularly in the post-truth era. The main goal of the study is to determine how the album *Rituals of Power* constructs and mediates the post-truth phenomenon. In this context, the lyrics of

the album were analyzed to reveal the linguistic patterns associated with the concept of post-truth and the discursive contexts used to convey social issues to the audience.

The study provides an in-depth analysis and interpretation of the album's lyrics by adopting a qualitative content analysis approach. This approach is supported by a systematic coding process, allowing themes and categories to emerge from the data. In the first stage, the lyrics were transferred to the MAXQDA software and analyzed in detail, which led to open coding. In this process, key concepts and themes related to the concept of post-truth were identified. Then, following a cyclical process based on comparison and abstraction, the codes were reorganized under more comprehensive categories and themes. At this stage, linguistic elements such as metaphors, allegories, and rhetorical devices were analyzed in relation to post-truth concepts such as manipulation, loss of trust, and reality-fiction blurring. The constant comparative method was used by the researcher, and the strategy of reflexivity was adopted to ensure the trustworthiness of the research. This approach acknowledged and avoided potential biases that may arise during data interpretation. Additionally, the use of MAXQDA software was considered an effective way to reduce researcher bias and ensure the accuracy of the data.

As a result of the analysis, four main themes emerged in the album: “media and politics”, “social collapse”, “social oppression and exclusion” and “the cyclical nature of power”. The theme of “media and politics” addresses the use of media as a tool for disseminating misinformation and political manipulation, while the theme of “societal collapse” explores moral decline, institutional failure, and the dystopian vision of the future caused by the post-truth environment. The theme of “social oppression and exclusion” addresses the mechanisms of oppression and exclusion applied by power structures, while the theme of “the cyclical nature of power” draws attention to recurring power dynamics and cycles of oppression throughout history. In a holistic perspective, these themes, supported by striking metaphors, allegories, and puns, reveal the complex and multidimensional nature of the post-truth era, presenting a dark portrayal of a world struggling with the consequences of distorted reality, institutional failure, and the deliberate manipulation of information.

In light of the pervasiveness of the post-truth phenomenon in contemporary society, it becomes imperative to examine how artists engage with and interpret this phenomenon through music. This study, which focuses on the textual content of a death metal music album, contributes to a more nuanced understanding of the role of metal music in terms of social criticism by elucidating the

ways in which a specific genre of music interacts with socio-political issues. The findings of this study are crucial for investigating the role of music as a medium for social critique and political expression, as exemplified by Misery Index's *Rituals of Power* album, which depicts a bleak portrayal of the post-truth era by highlighting issues like information manipulation, institutional collapse, and social polarization. By encouraging the audience to think critically and question their perceptions of reality, the album highlights the potential of music for social awareness and change in a post-truth environment. This study adopts an interdisciplinary approach to comprehending the complex relationship between music and social structure, offering crucial insights that mono-disciplinary studies might have missed.

In conclusion, this study demonstrates how the album *Rituals of Power* engages with the concept of post-truth and elucidates the social issues that arise from this phenomenon. The album functions as a cautionary narrative within the context of the contemporary post-truth era, prompting the audience to engage in a more discerning examination and questioning of their perception of reality. By emphasizing the role of music as a tool for social criticism and political expression, the study draws attention to the potential of music for public consciousness and transformation in the post-truth era. At this point, it is crucial to emphasize that educational initiatives focusing on the critical analysis of music and other art forms should be implemented alongside the development of media literacy and critical thinking skills, in collaboration with strategies devised by policymakers and media organizations to combat misinformation and promote accurate information. Further research might more comprehensively address the impact of music on social and political discourses by examining the representation of the post-truth phenomenon in different genres of music. Moreover, further research could be conducted to investigate the audience's reactions to different genres of music and their subsequent impact on thoughts and behaviors in the context of social criticism.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 09.10.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 24.11.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1563920>
e-ISSN : 2792-0178

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

SANATTA DİSİPLİNLERARASI ETKİLEŞİMLER: ARNOLD SCHOENBERG VE WASSILY KANDINSKY

PEKDEMİR PEKER, Ruba¹

ÖZ

20. yüzyılın başları, sanatta köklü değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Bu dönemde, geleneksel formların ve tekniklerin ötesine geçme arayışı hem ressamlar hem de besteciler arasında benzer yenilikçi eğilimlere yol açmıştır. Wassily Kandinsky ve Arnold Schoenberg'in sanat dünyasındaki rolleri, modern sanatın şekillenmesinde kritik bir öneme sahiptir. Kandinsky ve Schoenberg, hem resim hem de müzik alanında normatif sınırları zorlayarak, içsel deneyimlerin ve ruhsal durumların derinliklerine inen eserler üretmişlerdir. Schoenberg'in atonal müziği, melodik yapıları geleneksel sınırların ötesine taşıyarak, dinleyicilere alışılmışın dışında bir müzikal deneyim sunmuş; bu müzik anlayışı, duygusal ifadede radikal bir değişim yaratmıştır. Kandinsky'nin soyut sanat anlayışı, renklerin ve formların, ruhsal durumları yansıtmak için kullanıldığı bir dil geliştirmiştir. Her iki sanatçının eserleri, birbirlerinden bağımsız görünse de etkileşimleri ve ortak vizyonları, modern sanatın evriminde önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur. Kandinsky'nin soyutlamaları ve Schoenberg'in müziği, sanatın soyut ve duygusal yönlerini keşfetme çabalarıyla iç içe geçmiş,

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, Piyano Anasanat Dalı, rubapekdemir@anadolu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-5559-1472>.

böylece resim ve müzik arasındaki sınırların belirsizleşmesine yol açarak yeni ifade olanakları sunmuştur. Disiplinlerarası sanat anlayışı, Kandinsky ve Schoenberg gibi sanatçıların eserlerine somut bir şekilde yansımıştır.

Anahtar Kelimeler: Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky, soyut sanat, atonal müzik, resim ve müzik ilişkisi.

INTERDISCIPLINARY INTERACTIONS IN ART: ARNOLD SCHOENBERG AND VASSILY KANDINSKY

ABSTRACT

The early 20th century was a period of profound transformations in the realms of art. During this time, the desire to transcend traditional forms and techniques led to similar innovative trends among both painters and composers. The roles of Wassily Kandinsky and Arnold Schoenberg in the art world are critical to the shaping of modern art. Both Kandinsky and Schoenberg challenged normative boundaries in their respective fields, producing works that delved deep into inner experiences and emotional states. Schoenberg's atonal music extended melodic structures beyond conventional limits, offering listeners an unprecedented musical experience and creating a radical shift in emotional expression. On the other hand, Kandinsky developed a language in his abstract art that utilized colors and forms to reflect spiritual states. Although their works may appear independent at first glance, the interplay and shared vision between the two artists represent a significant turning point in the evolution of modern art. Kandinsky's abstractions and Schoenberg's music intertwine with their mutual exploration of abstract and emotional dimensions of art, leading to a blurring of boundaries painting and music and presenting new expressive possibilities. The interdisciplinary art approach is vividly reflected in the works of artists like Kandinsky and Schoenberg.

Keywords: Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky, abstract art, atonal music, relationship between painting and music.

GİRİŞ

Resim ve müzik dilinin dönüşümü hem estetik hem de teknik açıdan köklü yenilikler gerektirmiş, bu yenilikler sanatçıların bireysel ve kolektif yaratıcı süreçlerinde önemli bir rol oynamıştır.

Wassily Kandinsky ve Arnold Schoenberg gibi öncü sanatçılar, kendi alanlarında geleneksel sınırları aşarak, modern sanatın şekillenmesinde kritik bir etki yaratmışlardır.

Wassily Kandinsky, soyut sanat anlayışının öncüsü olarak, renkler ve formlar aracılığıyla duygusal ve ruhsal durumları ifade etmeye yönelik yenilikçi bir yaklaşım benimsemiştir. Resimde soyutlama yoluyla içsel deneyimleri dışa vurmayı hedefleyen Kandinsky, resmin sadece görsel bir deneyim değil, aynı zamanda derin bir ruhsal ve duygusal keşif aracı olabileceğini ortaya koymuştur. Öte yandan, Arnold Schoenberg, müzikte atonalizmi geliştirerek, melodik ve armonik yapıları geleneksel formların dışına taşıyarak, müzikal ifadede yeni bir dil oluşturmuştur. Schoenberg'in atonal müziği, duygu ve düşüncelerin ifade biçiminde radikal bir değişim yaratmış, müzikal yapının sınırlarını yeniden tanımlamıştır.

Bu araştırma, Kandinsky ve Schoenberg'in sanatsal etkileşimlerini inceleyerek, onların soyut sanat anlayışlarının ve yaratıcı süreçlerinin birbirleriyle nasıl etkileşimde bulunduğunu ve bu etkileşimin 20. yüzyıl modern sanatının evrimindeki rolünü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Ayrıca, iki sanatçının resim ile müzik arasındaki geleneksel sınırları nasıl aştığı ve disiplinlerarası bir ifade dili geliştirdiği tartışılacaktır. Bu etkileşim, modernizmin temellerini atarken, sanatın farklı dallarının bir araya gelerek daha derin ve özgür bir anlatım dili oluşturmasına öncülük etmiştir.

Problem Durumu

Kandinsky ve Schoenberg, farklı disiplinlerde soyutlamayı benimsemiş, içsel deneyimleri ve ruhsal durumları ifade etmek için normların ötesine geçmişlerdir. Ancak, bu iki sanatçının eserlerindeki disiplinlerarası bağlantılar, resim ve müzik arasındaki ortak temalar ve sanat dillerindeki benzerlikler üzerine yapılan araştırmaların eksik olduğu gözlemlenmektedir.

Problem Durumu, bu boşluğu doldurmak amacıyla, Kandinsky ve Schoenberg'in sanatsal üretimlerinin birbirleriyle nasıl etkileşime girdiğini, disiplinlerarası bir dil geliştirmedeki rollerini ve bu etkileşimin modern sanatın evrimindeki katkılarını incelemektir. Araştırma, resim ve müzik arasındaki geleneksel sınırların belirsizleşmesiyle ilgili derinlemesine bir çözümleme yaparak, bu etkileşimin 20. yüzyıl sanatına nasıl bir yenilik getirdiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışma, Kandinsky ve Schoenberg arasındaki etkileşimin ve yenilikçi yaklaşımların nasıl birleştirici bir rol oynadığını ve resim ile müzik arasındaki geleneksel sınırları nasıl aşarak modern sanatın çok yönlü doğasına katkı sağladığını tartışmaktadır.

Problem Cümlesi

Yukarıdaki problem durumundan dolayı çalışmanın problem cümlesi “Kandinsky ve Schoenberg’in farklı disiplinlerdeki sanatsal üretimleri arasındaki paralellik ve karşılıklı etkileşim farklı sanatlardaki ilişkiyi nasıl derinleştirmiş ve modern sanatın evriminde hangi köklü değişimleri getirmiştir?” olarak belirlenmiştir.

Alt Problemler

- ✓ Kandinsky’nin ve Schoenberg’in soyut sanat anlayışı iki sanatçının eserlerine nasıl yansımıştır?
- ✓ Kandinsky ve Schoenberg’in yaratıcı süreçlerindeki etkileşim, resim ile müzik arasındaki geleneksel sınırları nasıl birleştirmiş ve disiplinlerarası bir ifade dili nasıl geliştirilmiştir?
- ✓ Kandinsky ve Schoenberg’in disiplinlerarası etkileşimlerinin, modern sanatın evrimindeki rolü nedir ve bu etkileşim 20. yüzyıl sanatına nasıl bir katkı sağlamıştır?

Bu alt problemler, her iki sanatçının eserlerindeki ortak dil ve temaların, resim ve müzik arasındaki sınırları aşarak, benzer duygusal ve ruhsal deneyimleri ifade etmeye yönelik bir araç haline geldiğini incelemeyi hedeflemektedir.

Evren, Örneklem ve Sınırlılıklar

Çalışmanın evreni; 20. yüzyıl sanatı doğrultusunda Kandinsky ve Schoenberg’in sanatlarını şekillendiren kültürel bağlam ve farklı disiplinler arasındaki ilişkilerin eserlerine yansımalarıdır.

Örneklem ise; Kandinsky’nin *İzlenim III Konser*, *Kompozisyonlar*, *Sarı Tını*, Schoenberg’in *Op. 11* piyano parçaları, *Mutlu El*, *Pierrot Lunaire* eserleri, *Der Blue Reiter* Almanak, Kandinsky ve Schoenberg’in sanat içerikli mektupları ve Kandinsky’nin *Sanatta Ruhsallık Üzerine* kitabıdır.

Çalışmanın sınırlılıkları; sanatın toplumsal değişimlerle, politik hareketlerle veya toplumsal sınıflarla olan ilişkisi (sanat sosyolojisi) çalışmanın kapsamı dışında kalmaktadır. Bu çalışma, Kandinsky ve Schoenberg’in içsel dünyalarını keşfederken psikolojik bir analiz yapmamaktadır. Sanatçıların psikolojik durumlarının doğrudan incelenmesi veya sanatsal süreçlerin nörolojik temelleri çalışmada yer almamaktadır.

Metodoloji

Bu araştırma, nitel bir araştırma yöntemi yaklaşımı benimsemektedir. Araştırmada literatür taraması yapılarak Kandinsky ve Schoenberg’in sanatsal üretimlerinin incelendiği mevcut

kaynaklar taranmıştır. Bu aşamada, sanat tarihi, müzik teorisi ve estetik üzerine yazılan kitaplar ve makaleler gözden geçirilmiştir. Karşılaştırmalı analiz yapılarak Kandinsky ve Schoenberg'in eserleri arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ele alınmış, her iki sanatçının yaratım süreçleri ve sanatsal yaklaşımları karşılaştırılmıştır. Son olarak eserlerdeki temaların, duygusal ve ruhsal durumların nasıl ifade edildiği üzerine bir içerik analizi gerçekleştirilmiştir.

Veri Toplama Teknikleri

Çalışma sürecinde, araştırma konusuna ilişkin geniş bir literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Kandinsky ve Schoenberg'in eserleri, manifestoları, konuyla ilgili lisanüstü tez ve makaleler, kitaplar ve diğer ilgili belgeler incelenmiştir. Kandinsky ile Schoenberg'in eserlerinin görsel ve işitsel analizleri yapılmıştır. Eserlerin form, renk, yapı ve kompozisyon gibi öğeleri detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Wassily Kandinsky ve Arnold Schoenberg'in sanatsal üretimlerinin soyutlamayı, içsel deneyimleri ve duygusal derinliği nasıl yansıttığını incelemektir. Kandinsky'nin soyut sanat anlayışı ile Schoenberg'in atonal müziği arasındaki etkileşimleri ve bu etkileşimlerin modern sanat üzerindeki etkilerini değerlendirmek, resim ve müzik arasındaki birleştirici özelliklerle yeni bir anlayış geliştirmek hedeflenmektedir. Ayrıca, bu iki sanatçının eserlerinin izleyici ve dinleyici üzerindeki etkileri ile ruhsal bir yolculuk sunma potansiyeli de araştırmanın önemli bir parçasını oluşturmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, resim ve müzik arasındaki ilişkiyi derinlemesine inceleyerek, modern sanatın dinamik yapısını daha iyi anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Kandinsky ve Schoenberg'in yenilikçi yaklaşımları, resim ve müziğin yalnızca estetik bir değer değil, aynı zamanda içsel keşif araçları olarak nasıl işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, araştırma, sanat tarihindeki dönüşüm süreçlerini anlamak için önemli bir kaynak oluşturacak ve gelecekteki çalışmalar için bir temel teşkil edecektir.

YÖNTEM

Bu araştırma, belge analizi, sanat eserleri analizi ve karşılaştırmalı analiz gibi nitel araştırma tekniklerini kullanarak, Kandinsky ve Schoenberg'in sanatsal etkileşimlerini incelemeyi

amaçlamaktadır. Eserlerin görsel ve müzikal analizleri, sanatçılar arasındaki teorik yazışmalar ve sinestezi gibi olguların analizi ile desteklenecektir. Bu sayede her iki sanatçının sanatsal dildeki paralellikleri ve disiplinler arası etkileşimleri derinlemesine ele alınacaktır.

Çalışmada döküman incelemesi yapılarak Kandinsky ve Schoenberg'in yazışmalarına odaklanılmış, özellikle Kandinsky ve Schoenberg'in sanat içerikli mektupları incelenmiştir.

Kandinsky'nin resimleri ve Schoenberg'in müzik eserleri detaylı bir şekilde incelenerek, eserlerin metin ve müzik analizi yapılmış ve her birinin estetik ve teorik yönleri karşılaştırılmıştır. Kandinsky'nin *Sanatta Ruhsallık Üzerine* ve Schoenberg'in *Harmonielehre* eserleri, incelenerek, sanatçıların teorik düşüncelerini anlamak için kullanılmıştır. Kandinsky'nin eserlerinde renkler, formlar ve kompozisyonlar üzerine bir araştırma yapılarak, özellikle renklerin ve formların soyut bir dilde nasıl kullanıldığı incelenmiştir. Schoenberg'in atonal ve serialist eserlerinin yapısal analizi yapılarak, eserlerdeki disonans, tonlar arasındaki gerilim ve melodik yapıların soyut bir anlam taşıyıp taşımadığı sorgulanmıştır. Kandinsky ve Schoenberg arasındaki sanatsal ve estetik etkileşimi daha derinlemesine incelemek için her iki sanatçının eserleri karşılaştırılmış ve bu karşılaştırma hem müzik hem de resim sanatında soyutlama, içsel ifade ve sinestezi temaları üzerine yapılmıştır. Kandinsky'nin müzikle olan bağlantısını gösterdiği *Sarı Tını* eseri ve Schoenberg'in *Mutlu El* eseri gibi paralel eserlerin tematik ve yapısal yönleri karşılaştırılmıştır. Bu eserlerin içerdiği görsel ve işitsel kodlar, her iki sanatçının içsel dünyalarını nasıl dışa vurduğunu gösteren göstergeler olarak ele alınmıştır. Hem Kandinsky hem de Schoenberg'in eserlerinde sinestezik bir yaklaşım benimsendiği için bu olgu detaylı bir şekilde analiz edilmiştir. Kandinsky'nin renkleri ve formu nasıl bir duygusal ve estetik dil olarak kullandığı ile Schoenberg'in müziğinde kullanılan disonansların sinestezik algı ile ilişkisi incelenmiştir. Schoenberg'in 1911'deki konseri sonrası yazışmalar, Kandinsky'nin yaptığı *İzlenim III Konser* gibi resimlerle birlikte ele alınmış, her iki sanatçının sanatsal anlayışlarındaki paralellikler ve etkileşimler bir örnek olay olarak analiz edilmiştir. Son olarak Kandinsky'nin resimlerinden örnekler sunulmuş ve bu resimlerin soyutlama biçimleri ve renk kullanımları üzerinden analizler yapılmıştır.

BULGULAR

Arnold Schoenberg'in Sanat Yolculuğu

13 Eylül 1874 yılında Viyana'da doğan besteci Arnold Schoenberg, çocukluğunda aldığı keman ve viyolonsel dersleriyle müzik yolculuğuna başlamıştır. Herhangi bir okuldan eğitim almayan bestecinin, yalnızca 6 ay boyunca Alexander von Zemlinsky'den aldığı kontrpuan dersleri, bestecilik adına aldığı tek dersler olmuştur. Müziği kendi kendine öğrenmiş ve tümüyle kendine özgü bir estetik görüşle geliştirmiştir (Boran ve Şenürkmez, 2007: 252).

Geç-romantik olarak başladığı müzik hayatında bestelediği ilk eserleri olan *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* (1897) ve yaylı altılı için *Verklarte Nacht*'ta tonalitenin sınırlarını zorlamış ve bu eserleri büyük ilgiyle karşılanmıştır (İlyasoğlu, 1996: 210).

1901 yılında yazmaya başladığı, 1911'de tamamladığı *Gurre Lieder* (solocu sesler, koro ve orkestra için), bestecinin ilk büyük eseridir. *Gurre Lieder*, Freud'un *Düşlerin Yorumu* ve Picasso'nun *Mavi Dönemi* ile aynı zamanlara denk düşmektedir (Say, 2003: 475).

Schoenberg'in ilk eserlerindeki melodik stille, geç-romantik besteciler arasında benzerlikler bulunmaktadır. Wagner ve Mahler'in etkisinde gelişen stili, kendi geliştirdiği tonal müziğin dışına çıkan 12 notanın art arda sıralanmasıyla oluşan 12 ton müziği sistemiyle beraber müzik tarihinde çığır açmıştır (Schonberg, 2013: 543).

Schoenberg müzik stilini üç döneme ayırmıştır; Wagner, Mahler ve Strauss'un etkisindeki post-romantik dönem (1899-1908), atonal dönem (1908-1923) ve 12 ton müziği dönemi (1923-1950) (Pamir, 1989: 248).

Post-romantik dönemdeki en önemli eserleri, *Verklarte Nacht* (1899), *Gurre Lieder* (1901-1911) ve *1. Oda Konçertosu*'dur. Schoenberg'in müziğindeki büyük değişim 1907-1908 yıllarında bestelediği *2. Kuartet* ile başlamıştır. Atonal döneminin en önemli eserleri *The Book Of The Hanging Gardens* (1908), *3 Klavierstück* (1909), *Erwartung* (1909), *5 Orkestra Parçası* (1909), *6 Küçük Piyano Parçası* (1911), *Pierrot Lunaire* (1912) ve *Orkestra Eşlikli Dört Şarkı Op.22*'dir. Schoenberg, bu dönemde niceliksel bir sadeleşmeye gitmiş, küçük çalgı gruplarına yönelerek, bu grupların ses renklerini işlemiştir. Buna rağmen, ritmik dokuda yoğunlaşma, melodik yapıda da parçalara ayrılma söz konusudur. (Boran ve Şenürkmez, 2007: 254).

Schoenberg'in 1. Dünya Savaşı başlamadan kısa süre önce bestelediği *Pierrot Lunaire*, içerisinde önemli değişim ve yenilikler barındıran bir eserdir. Belçikalı şair Albert Giraut'un şiirleri üzerine kurulan eser, sprechstimme (konuşma sesi) tekniğini içermektedir. Nota üzerindeki seslerle

konuşma arasında bir icrası olan teknik, Schoenberg tarafından şairin içsel duygularını yansıtmak amacıyla kullanılmıştır. *Pierrot Lunaire* bestecinin en önemli dışavurumcu eserleri arasındadır (Boran ve Şenürkmez, 2007: 255).

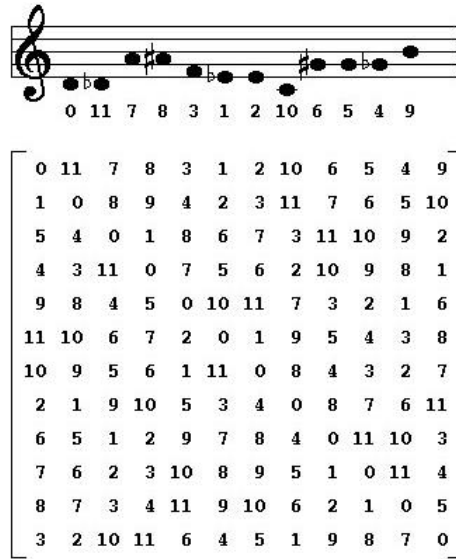
Schoenberg'in müziğindeki kırılma anı 1. Dünya Savaşı sırası ve sonrasına denk gelmektedir. Savaşın yıkıcı etkilerinden sonra ortaya çıkan Dadaizm, Bauhaus ve Pürist akımları büyük oranda plastik sanatlarda etkin olsalar da getirdikleri sadelik, berraklık ve işlevsellik düşünceleri, müziği etkileyen akımlara da yansımıştır. Bu etkileri Schoenberg'in 12 ton sisteminde açık olarak görmek mümkündür.

1910 yılında Strauss'un önerisi üzerine Berlin'deki Stern Konservatuarı'ndan davet alan ve orada ders vermeye başlayan Schoenberg, 1915 yılında savaş koşulları nedeniyle Viyana'ya askere çağrılmış ve 1916 ile 1917 yıllarında aralıklarla orduda bulunmuştur. Sonunda sağlık nedenleriyle terhis edilmiştir. Savaş yıllarında besteciliğe çok az zaman ayırmış; bunun nedeni kısmen askerlik hizmetinin getirdiği yükümlülükler, kısmen de tonallikten uzaklaşmanın yol açtığı geniş yapısal sorunları çözme isteği olmuştur. Bu süreçte 12 ton sistemini geliştiren Schoenberg, tarihin en büyük kuramcılarında ve öğreticilerinde biri olmuştur (Mimaroğlu, 1995: 148).

Tondışı müziğin geleneksel normlara karşı çıkmanın ötesinde tam bir karmaşa ve boşluk yarattığını gören Schoenberg, 1923'te yeniden besteciliğe döndüğünde, ton dışı müziğin de kurallara bağlanabileceğini kanıtlamış ve bu yaklaşımını 12 ton sistemi olarak adlandırılan bir kurallar dizgesiyle gerçekleştirmiştir (Say, 2003: 476). 1923 yılında bu kuramla ilk kez *Op. 23 Piyano için 5 Parça* ve *Op. 25 Piyano Süiti* eserlerini bestelemiştir. 1928'de bestelediği *Orkestra Varyasyonları* ve 1934'te Amerika'ya gittikten sonra bestelediği eserlerinde 12 ton sistemini geliştirmiştir.

12 ton sistemi veya serializm, müzikte tüm 12 notayı eşit şekilde kullanmayı ve tonal merkezlerden bağımsız kalmayı hedeflemektedir. Besteci, 12 notayı belirli bir sıraya koyarak bir "seri" oluşturmakta ve bu seri, tonal merkez olmadan notaları belirli bir düzende yerleştirmektedir. Bu seride çeşitli değişiklikler yapılabilmekte; notaların yerleri tersine çevrilebilmekte, ters sırayla okunabilmekte veya farklı tonlarda uygulanabilmektedir (Eren, 2014: 189). Bu varyasyonları düzenlemek için bir matris tablosu kullanılmaktadır (Şekil 1). Matris, serinin orijinal hali ile çeşitli transpoze ve çevrilmiş versiyonlarını göstermektedir. Notalar sayılarla temsil edilmektedir. Örneğin: re notası 0 olarak kabul edilmektedir. Bu sistem, matris üzerinde işlemler yapmayı ve

notaların düzenini matematiksel olarak incelemeyi sağlamakta, böylece besteci farklı serileri sistematik olarak geliştirebilmektedir.



0	11	7	8	3	1	2	10	6	5	4	9
1	0	8	9	4	2	3	11	7	6	5	10
5	4	0	1	8	6	7	3	11	10	9	2
4	3	11	0	7	5	6	2	10	9	8	1
9	8	4	5	0	10	11	7	3	2	1	6
11	10	6	7	2	0	1	9	5	4	3	8
10	9	5	6	1	11	0	8	4	3	2	7
2	1	9	10	5	3	4	0	8	7	6	11
6	5	1	2	9	7	8	4	0	11	10	3
7	6	2	3	10	8	9	5	1	0	11	4
8	7	3	4	11	9	10	6	2	1	0	5
3	2	10	11	6	4	5	1	9	8	7	0

Şekil 1. *Matris (The Matrix)*.

Schoenberg, 12 ton sistemini benimseyen ve bestecilik kariyerleri boyunca bu estetik anlayıştan ayrılmadan yaratılarını sürdüren öğrencileri Alban Berg ve Anton Webern ile birlikte 2. Viyana Okulu'nu oluşturmuştur. Berg, Schoenberg'in aksine 12 ton sistemini tonal tınılardan kaçınmadan kullanmıştır (Mimaroğlu, 1995: 149). Webern, başta Schoenberg gibi Post-romantizm kromatizmi etkisindeyken, sonraları 12 ton sistemine bakışını farklılaştırarak, Schoenberg'in 12 sesi tamamlamadan başka bir diziye geçilmemesi kuralını değiştirmiş, diziler içerisine modüller yerleştirmiş, bu modül sistemiyle dizinin herhangi bir modül bitiminden başka bir diziye geçişi üzerinden hareket etmiştir (Eren, 2014: 207).

Schoenberg'in tonal müzikten vazgeçip 12 ton müziğine yönelmesinin nedeni dönem ressamlarının Alman Ekspresyonist (Dışavurumculuk) akımını benimsemeleriyle ilişkilidir. Arnold Schoenberg, 1911'deki Münih konserinde müziğini dinleyen ve sanatını kendine yakın bulan Wassily Kandinsky ile tanışmıştır. Kandinsky'nin daveti üzerine, Schoenberg Der Blaue Reiter (Mavi Atlılar) grubuna katılmış ve Kandinsky, Franz Marc, August Macke, Paul Klee gibi sanatçılarla dostluk kurarak birlikte eserler vermiştir. Amaçları ekspresyonizmi tüm dünyaya tanıtmak olan Der Blaue Reiter grubu, Schoenberg'in stiline şekillenmesinde büyük rol oynamıştır (Richard, 1991: 33-34). Schoenberg ayrıca bu sıralarda sadece müzikle değil, aynı zamanda ekspresyonist resimle de ilgilenmiş ve bazı operaların afişlerini kendisi hazırlamıştır.

Der Blaue Reiter (Mavi Atlılar) ressamaları, 19. yüzyılın klasik anlayışına karşı çıkararak, yeni bir estetik anlayış geliştirmişlerdir. Geleneksel güzellik anlayışının ötesine geçerek hem güzele hem de çirkine resimlerinde yer vermişlerdir. Dışavurumcular, empresyonistlerin belirsizleştirdiği kenar çizgilerini daha da ileriye taşıyarak, psikoloji ve ruhsal durumlarla ilgili derinlemesine araştırmalar yapmışlardır. Bu sanatçılar, doğayı sadece yüzeysel bir biçimde değil, kişisel algı ve duygulara dayalı olarak yeniden yorumlamışlardır. Biçimlerin oranlarıyla oynayarak, duygular uğruna onları bilinçli bir şekilde çarpıtarak ekspresyonist tavrı en belirgin şekilde ortaya koymuşlardır. Bu yaklaşım, doğa taklitçiliğini bir kenara bırakarak, sanatçının içsel dünyasını ve hissiyatını ön plana çıkaran bir estetik anlayışını temsil etmektedir (Eren, 2014: 191).

Disonanslar ve konsonansları müziğinde aynı amaçla kullanan Schoenberg, bu tutumuyla 20. yüzyılın en tepki çeken bestecilerinden olmuştur. Schoenberg'in kullandığı dil atonalite olsa da 19. yüzyılın anlatımcılığından da vazgeçmemiş, bulduğu yeni dili geçmişin form ve kontrpuan bakışıyla harmanlayabilmiştir. Anton Webern *Yeni Müziğe Doğru* kitabında bu durumu şöyle açıklamaktadır:

“Konsonanslarla dissonanslar arasında temelde bir ayrım olmadığını, bunlar arasında yalnızca bir derece farkı olduğunu anlamalıyız. Dissonans yalnızca dizinin bir ileri adımıdır ve dizi ondan sonra da devam eder. Schoenberg'in çok fazla dissonans kullanmakla suçlandığı kavganın sonunun nereye varacağını bilmiyoruz. Gerçekte bu suçlama anlamsızdır, çünkü müzik bu kavgayı çok eski zamanlardan beri sürdürüyor. Bu suçlama bir adım ileri atmaya cüret eden herkese karşı yöneltilmiştir” (Webern, 1998: 22).

1925 yılında, Berlin'deki Prusya Sanat Akademisi'nde kompozisyon üzerine ustalık sınıfını yönetmesi için davet edilen Schoenberg, bu yıllarda kariyerinin zirvesine ulaşmıştır. Eğitimciliğinde büyük başarılar elde etmiş ve önemli eserler bestelemiştir. Bu eserler, *Üçüncü Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Op. 30* (1927), *Von Heute auf Morgen Op. 32* (1928-29) ve *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene Op. 34* (1929-30)'dir. Ancak 1933'te, Almanya'da Ulusal Sosyalizmin yükselmesi, Alman kültürel yaşamındaki tüm Yahudi etkilerini ortadan kaldırmıştır. Schoenberg, akademideki görevinden uzaklaştırılmış, bunun üzerine Paris üzerinden Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmiştir. Kasım 1933'te Boston'daki Malkin Konservatuarı'nda bir pozisyon üstlenmiş ve 1934'te Kaliforniya'ya taşınmıştır. Hayatının geri kalanını burada geçiren Schoenberg, 1941'de Amerika Birleşik Devletleri vatandaşı olmuştur. Güney Kaliforniya

Üniversitesi'nde (1935-36) ve Los Angeles Üniversitesi'nde (1936-44) önemli öğretim görevlerinde bulunmuştur (Schonberg, 2013: 554).

Schoenberg'in bulduğu 12 ton müziği, sadece müzikte değil, genel olarak sanat dünyasında önemli bir etki yaratmıştır. Bu sistem, sanatçılara yapısal ve estetik yenilikler sunarak geleneksel form ve tekniklerin ötesine geçmelerine olanak tanımıştır. 12 ton tekniği, müzik teorisinde de büyük bir devrim yaratmış ve modern müzik kompozisyonlarının temellerini oluşturmuştur. Bu teknik, müzikteki yapısal ve armonik anlayışları yeniden şekillendirmiştir. Schoenberg'in 12 ton müziği, müzikte atonal dönemi başlatmış ve modern müzik dilinin evriminde önemli bir rol oynamıştır.

Wassily Kandinsky'nin Sanat Yolculuğu

Wassily Kandinsky, 4 Aralık 1866'da Moskova'da doğmuş, varlıklı bir aileye mensup olarak Rus Ortodoks inancıyla yetişmiştir. Çocukluk yıllarında keman ve piyano çalmış, resim sanatına olan ilgisi her zaman var olmuştur. Ailesinin, Kırım'ın Odessa şehrine taşınmasının ardından Kandinsky, burada okula başlamış ve üniversite eğitimini Moskova'da tamamlamıştır. Moskova Üniversitesi'nde ekonomi ve hukuk okuduktan sonra, mezuniyetinin hemen ardından hukuk bölümü okutmanlığı görevine atanmıştır. 1896'da Estonia Dorpat Üniversitesi'nden gelen profesörlük teklifini reddederek sanat eğitimi almak amacıyla Münih'e gitmiştir (Turani, 1983: 596-597).

Münih'e gidişi, Kandinsky'nin sanatsal gelişiminde kritik bir dönüm noktası olmuştur. Doğaya, renklere olan ilgisi ve dini Rus ikonlarının yanı sıra, Rembrandt'ın tabloları ve Wagner'in *Lohengrin* operası, onun sanat anlayışında derin izler bırakmıştır. 1895'te Moskova'daki bir sergide Fransız İzlenimcileri'nin eserleriyle tanışması, özellikle Monet'in *Haystack* (Saman Balyaları) adlı eseri, onun sanatsal algısını dönüştürmüştür (Rapelli, 2001: 16). Kandinsky, yaşadığı bu deneyimi *Sanatta Ruhsallık Üzerine* kitabında şöyle tanımlamıştır: “*Burada resmin kendisinin ön plana çıktığı izlemine kapılmışım. Bu yönde daha fazla ilerlemenin mümkün olup olmayacağını düşünüyordum*” (Kandinsky, 2005: 10).

Kandinsky'nin Almanya'ya gitmesi ve Münih'te resim eğitimi almaya başlaması, onun modern sanatın öncüsü olarak gelişmesinde belirleyici bir adım olmuştur. Münih'te Anton Azbé'nin yanında çalışmaya başlamış, bu süreçte hem teknik hem de sanatsal yeteneklerini geliştirme fırsatı bulmuştur. İki yıl sonra, simgeci ressam Franz von Stuck'ın sınıfına katılarak Krallık Akademisi'nde eğitimine devam etmiştir.

Münih'teki sanat ortamı ve avangart hareketler, Kandinsky'nin soyut sanat anlayışını geliştirip dünya sanat tarihine önemli katkıda bulunmasına olanak sağlamıştır (Gombrich, 2007: 570). 1890'ların sonunda Münih, Art Nouveau'nun (Jugendstil) etkisi altında olup, bu dönemdeki sanat ortamı Kandinsky'nin sanatsal arayışları için mükemmel bir zemin sunmuştur. Jugendstil'in sadeleştirilmiş soyutlama anlayışı ve estetik yaklaşımı, Kandinsky'nin sanatsal bakış açısını etkilemiş, ona ilksel sanat, orta çağ sanatı ve doğu sanatları üzerine derinlemesine düşünme fırsatı vermiştir. Ayrıca bu akımların, sanatı endüstriyel dünyanın mekanikleşmiş etkilerinden kurtarma amacı, Kandinsky'nin daha özgür ve deneysel bir sanat anlayışını benimsemesine katkıda bulunmuştur (Kandinsky, 2005: 10). Münih'teki avangart sanat çevrelerine katılmak ve bu çevrelerde eğitim almak, Kandinsky'ye sanatın sınırlarını zorlaması için ilham vermiş ve onun soyut sanatın öncüsü olma yolunda önemli adımlar atmasını sağlamıştır.

Kandinsky'nin sanatsal çevresi, onun ilerici sanat hareketlerine olan ilgisini artırmış, Akademi'den ayrılmış, *The Phalanx* isimli bir sanat grubu kurmuştur. The Phalanx, genç sanatçılara eserlerini sergileme fırsatı sunarak, yeni eğilimlerin ve sanat anlayışlarının önünü açmayı hedeflemiştir. 1902'de grup, Kandinsky'nin de ders verdiği bir resim okulu açmış, ancak bu okul bir yıl sonra kapanmış ve grup da kendini feshetmiştir. Bu deneyim, Kandinsky'ye bağımsız sanat eğitimi ve üretimi için önemli bir temel sağlamıştır. The Phalanx'ın ünü, Kandinsky'nin 1902'deki Berlin Uzaklaşması'nda sergilenen eserleri sayesinde artmış, 1904'te Paris'teki Salon d'Automne'da düzenlenen sergilerden birine dahil olması, onun uluslararası sanat camiasında tanınmasına yol açmıştır (Kandinsky, 2005: 11). Bu süreç, Kandinsky'nin sanat dünyasında önemli bir figür olarak yerini sağlamlaştırmasına ve soyut sanatın öncüsü olarak kabul edilmesine zemin hazırlamıştır.

Dönemin sanat alanındaki değişimlerinin yanı sıra, bilimde atomun parçalanması gibi büyük gelişmeler de Kandinsky için önemli bir dönüm noktası olmuştur. Sanatçı, doğru ve mutlak değerlerin bile değişkenlik gösterebileceğini fark ederek bakış açısını yeni bir boyuta taşımıştır (Şekeranber Uluğbay, 2013: 10).

Kandinsky'nin dış ülkelere yaptığı yolculuklar, Batı sanatını doğrudan gözlemleme ve Avrupa'nın sanat sahnesini tanıma amacı taşımaktadır. 1903 ve 1908 yılları arasında Almanya, İtalya, Hollanda, Tunus ve özellikle Fransa'yı ziyaret etmiş, bu geziler, onun sanatsal perspektifini genişletmiş ve farklı sanat akımlarını yakından incelemesine olanak sağlamıştır. 1906 ile 1907 yılları arasında Paris'e yerleşen Kandinsky, burada Fovistler'in ilk sergilerini izlemiş ve bu deneyim onun üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Fovizm, renklerin serbest ve cesur kullanımını

benimseyen bir akım olarak bilinmektedir. Fovistler'in bu özelliği, Kandinsky'ye renklerin ifade gücünü keşfetme fırsatı sunmuş ve sanatında renklerin rolünü yeniden değerlendirmesine neden olmuştur (Kandinsky, 2005: 12). Bu etki, Kandinsky'nin sonraki on yılını, renklerin özgürleşmesini sanatına entegre ederek geçirmesine yol açmış, bu dönemde renkleri daha deneysel ve soyut bir biçimde kullanmaya başlamıştır.

1908'de Münih'e döndüğünde ve Murnau'daki dağlık bölgelerde zaman geçirmeye başladığında, Kandinsky kendi sanatsal üslubunu geliştirme sürecine girmiştir. Fovistlerin sanat anlayışını benimseyerek, ilkel sanatın doğrudanlığıyla Rus mirasını birleştirmiştir. Bu yaklaşım, onun en önemli ekspresyonist peyzaj eserlerinin temelini atmıştır. Kandinsky'nin sanatsal yönelimi, tanıdık çevrelere dönüş yapma ve bu çevrelerdeki organizasyon becerilerini yeniden harekete geçirme motivasyonunu da beraberinde getirmiştir. 1909 yılında, Münih Uzaklaşması'na karşı bir tepki olarak ortaya çıkan *Neue Künstler Vereinigung* (Yeni Sanatçılar Birliği veya NKV) adlı sanat oluşumunun kurulmasında önemli bir rol oynamıştır. Alexei von Jawlensky, Alfred Kubin, Gabriele Münter ve Franz Marc gibi sanatçıları içeren *Neue Künstler Vereinigung* (NKV), Münih avangart sanat hareketinin önemli bir temsilcisidir. Grup, Jugendstil ve dışavurumcu fovizmi birleştiren bir sanat tarzını benimseyerek, dönemin yenilikçi ve deneysel sanat anlayışını yansıtmıştır (Kandinsky, 2005: 12). NKV içinde, ilk soyut çalışmasını sergilediği sergisinin ardından, ikinci sergide *Kompozisyon II* gibi önemli eserlerini de göstermiştir (Resim 1). Bu tablolar, geleneksel estetik anlayışa karşı durarak, ruhsal estetiği yakalama arzusunu ifade etmektedir.



Resim 1. Kandinsky *Kompozisyon II* (Composition II).

Başlangıçta Kandinsky, NKV'nin genç sanatçılara eserlerini sergileme fırsatı sağlama isteğini desteklemiş ve bu grubun bir parçası olmaktan memnuniyet duymuştur. Ancak, Kandinsky'nin

sanat anlayışında soyutlama yönündeki gelişmeler, grup içindeki diğer sanatçılarla arasında uyumsuzluklara yol açmıştır. Özellikle, NKV sanatçılarının çoğu, Kandinsky'nin soyutlamaya yönelik yaklaşımına karşı çıkmış ve bu farklılıklar zamanla derinleşmiştir. Aralık 1911'de NKV tarafından düzenlenen sergide, Kandinsky'nin eserinin jürinin kararıyla dahil edilmemesi, Kandinsky'nin NKV'den ayrılmasına ve kendi sanat anlayışını daha özgürce ifade edebileceği yeni bir platform aramasına yol açmıştır. Bu arayış sonucunda, Kandinsky ve Franz Marc, 1911 yılında Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) adlı sanat hareketini kurmuşlardır (Kandinsky, 2005: 12).

Der Blaue Reiter, 20. yüzyıl sanatında yenilikçi bir grup olup, Franz Marc'ın bir resminden adını almaktadır. Sanatın sınırlarını aşmayı ve bireysel ifadeleri teşvik etmeyi amaçlamıştır. Grup, uluslararası sanatçılardan eserler sergilemiş ve sanatsal çeşitliliği desteklemiştir. 1912'de yayımlanan *Der Blaue Reiter Almanac* (Mavi Süvari Almanak), grubun sanatsal vizyonunu ve çeşitliliğini yansıtmış olup, içeriğinde geniş bir sanat yelpazesi ve müzikle ilgili makaleler bulunmaktadır.

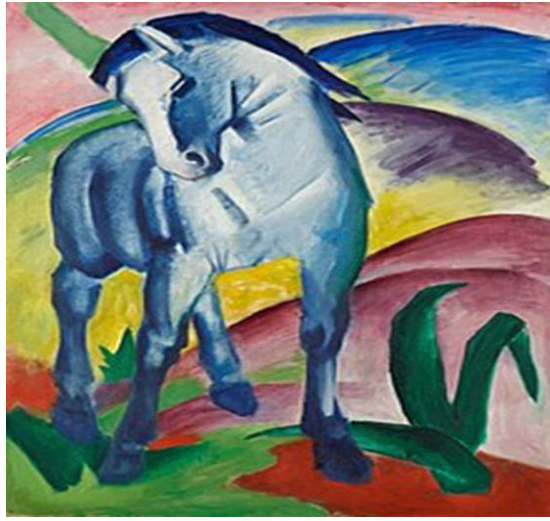
Kandinsky'nin 1911'de yayımlanan *Über das Geistige in der Kunst* (Sanatta Ruhsallık Üzerine) adlı eseri, modern sanatın gelişiminde büyük bir etki yaratmıştır (Turani, 1983: 599). Bu eser, Kandinsky'nin sanatsal düşüncelerini açıkça ifade ettiği ve sanatın yalnızca nesnel dünyayı yansıtmakla kalmayıp, sanatçının içsel ihtiyaçlarına ve ruhsal arayışlarına dayanan bir kavram haline gelmesi gerektiğini savunduğu önemli bir metindir.

1914 yılında Rusya'ya dönmüş ve 1917'den itibaren Moskova Üniversitesi'nde profesör olarak görev yapmıştır. Ancak, Sovyet yönetimindeki ilk liberalizm döneminin sona ermesinin ardından, 1922'de Bauhaus'a katılmak üzere Rusya'dan ayrılmıştır. Bauhaus'taki yıllarında (1923-1928), hareketin önde gelen sembollerinden biri olmuş ve bu dönemde sanatsal zirveye ulaşmıştır. Bauhaus'tan ayrıldıktan sonra Paris'e taşınmış ve 13 Aralık 1944'teki ölümüne kadar burada yaşamaya ve çalışmaya devam etmiştir (Turani, 1983: 600).

Der Blaue Reiter

Der Blaue Reiter (Mavi Süvari), 1911 yılında Almanya'da Wassily Kandinsky ve Franz Marc tarafından kurulan bir sanat hareketidir. Adını Marc'ın 1903'te yaptığı *Blue Horse* (Mavi At) resminden almıştır (Resim 2). 20. yüzyıl sanatının önemli ve yenilikçi gruplarından biri olarak dikkat çeken Der Blaue Reiter'in amacı sanatı daha özgür ve soyut bir yöne taşıyarak duygusal ve ruhsal deneyimleri ifade etmektir. Kandinsky ve Marc, sanatı geleneksel temsilcilikten

uzaklaştırarak, içsel deneyimlere ve ruhsal değerlere daha fazla odaklanmayı amaçlamışlardır (Lynton, 1991: 46).



Resim 2. Marc Mavi at (Blue Horse).

Der Blaue Reiter hareketi, sanatın yerel, zamansal ve anlayışsal sınırlamalarının ötesine geçerek, evrensel bir değer arayışına yönelmiştir. Bu grup, üyelerinin tek tip bir tarza uymalarını değil, bireysel iç benliklerini ve kişisel ifadelerini özgürce ortaya koymalarını teşvik etmiştir. Der Blaue Reiter'in sanat anlayışı, ruhsal bir gerçeklik arayışını ön planda tutarak, gerçekçilikten uzaklaşan ve daha soyut, dışavurumcu bir sanat alanı oluşturmuştur. Bu yaklaşım, sanatçıların kendi içsel dünyalarını ifade etmelerine olanak tanırken, aynı zamanda uluslararası etkileşimler ve fırsatlar sağlamıştır. Der Blaue Reiter'in etkinlikleri, sanat dünyasında geniş bir yankı uyandırmış ve grubun uluslararası sanat camiasında tanınmasını sağlamıştır.

Der Blaue Reiter'in sanattaki önemi, sadece grubun üyelerinin eserlerinin sergilenmesiyle değil, aynı zamanda uluslararası sanatçıların da eserlerinin sergilendiği etkinliklerle pekiştirilmiştir. Arp, Braque, Derain, Kirchner, Klee, Nolde ve Picasso gibi Münih'li olmayan sanatçıların eserlerine de yer verilmesi, grubun sanatsal çeşitliliğe ve uluslararası etkileşime verdiği önemi göstermiştir. Bu, Der Blaue Reiter'in sanatsal sınırları genişletme ve evrensel bir sanat anlayışı geliştirme hedefinin yansımasıdır. Der Blaue Reiter'in itibarını artıran bir diğer önemli adım, 1912'de yayımlanan *Der Blaue Reiter Almanac* (Mavi Süvari Almanak) olmuştur. Kandinsky ve Franz Marc tarafından hazırlanan bu almanak, aslında 1910'da derlenmiş ve 1911'de NKV'den ayrılmasına neden olan düşünce ve ilkeleri içeren bir derleme olarak ortaya çıkmıştır. Almanak, grubun sanatsal çeşitliliğini ve açık fikirli yaklaşımını vurgulamıştır. İçeriğinde halk sanatı, ilksel

sanat, çocuk eskizleri, Asya ve Afrika sanatları, Orta Çağ'da tahta kalıplarla basılmış resim ve heykeller gibi geniş bir yelpazede eserler yer almıştır. Ayrıca, Schoenberg, Webern ve Berg gibi önemli bestecilerin müzikle ilgili makaleleri ile Kandinsky'nin *Der gelbe Klang* (Sarı Ses) adlı oyununu da içeren piyesler bulunmaktadır (Kandinsky, 2005: 14).

Der Blaue Reiter, sanatı evrensel bir değer arayışına yönelterek, yerel ve zamansal sınırlamaların ötesine geçmeyi hedeflemiştir. Sanatın evrensel bir dil ve ifade biçimi olarak kabul edilmesine katkıda bulunmuştur.

Arnold Schoenberg ve Wassily Kandinsky'nin Sanatsal Etkileşimleri

Kandinsky'nin, Schoenberg'in müziğiyle ilk kez tanışması, 1911 yılının ocak ayında Franz Marc ile birlikte katıldıkları bir yılbaşı konserinde gerçekleşmiştir. Bu konserde Schoenberg'in *Op.7* ve *Op.10 Yaylı Kuartetleri* ile *Op.11 Piyano Parçaları* seslendirilmiştir (Nota 1). Schoenberg'in müziği dönemin bazı kesimlerinden olumsuz tepkiler alsa da bu konser Kandinsky üzerinde derin bir etki yaratmıştır. Kandinsky kendi sanatında yakalamak istediği özgün ifade gücünü Schoenberg'in müziğinde görmüştür. Kandinsky ve Schoenberg'in mektuplaşmaları ve yoğun gelişen dostlukları bu konserden sonra başlamıştır (Pamir, 1989: 254).

Arnold Schönberg, Op. 11. Nr. 2.

The image displays a musical score for Arnold Schönberg's Op. 11, No. 2. The score is written for piano and consists of three systems. The first system begins with a tempo marking 'Mäßige' and a dynamic marking 'pp'. The second system includes a 'rit.' marking and a 'p' dynamic. The third system concludes with a 'f' dynamic and a 'rit.' marking. The score is characterized by complex harmonic structures and rhythmic patterns.

Nota 1. Schoenberg Op.11 No.2 (Schoenberg).

Kandinsky'nin Schoenberg'e yazdığı ilk mektup şu şekilde başlamaktadır:

“Belirli olarak resimde çok özlemekte olduğum bir şeyi, siz müzikte başardınız. Ses çizgilerinin birbirinden bağımsız olarak, kendi kaderlerinde yürüyüşlerini ve özgün yaşamlarını. Bu niteliği ben de resimde bulmaya çalışıyorum... Çağdaş armoniyi, geometri yoluyla değil, geometri ve mantığın dışında, dolaysız olarak aramalıdır... Bu yol da sanatın disonanslarındadır, hem resimde, hem de müzikte” (Pamir, 1989: 254).

Kandinsky, Schoenberg'in konserinin üzerinde bıraktığı etki üzerine *İzlenimler III (Konser)* resmini yapmıştır (Resim 3). Bu resim üzerinde sarı renk ve kuyruklu piyanoyu simgeleyen büyük bir siyah leke hakimdir. Sarı; Kandinsky için, ruhsal güç, insanca sıcak bir iletişim, siyah ise, umutsuz bir yokluk, ölüm, tını diliyle suskunluk demektir. Böylece *Op.11 Piyano Parçaları* Kandinsky'ye iletişimin, saldırganlığın ve ölümün karşıtlığı izlenimini vermiştir (Pamir, 1989: 255).



Resim 3. Kandinsky *İzlenim III Konser (Impression III)*.

Kandinsky ve Schoenberg, bu yaratım ve etkileşim sürecinde birbirlerine sürekli mektup yazarak iletişim içerisinde olmuşlar ve bu şekilde birbirlerine yakınlaştıkları dönemleri başlamıştır. Kandinsky Schoenberg'in *Harmonielehre* kitabının bazı kısımlarını Rusça'ya çevirmiş ve Schoenberg'in resimlerine *Der Blaue Reiter Almanac* (Mavi Süvari Almanak) dergisinde yer vermiş, 1911 yılında tamamladığı *Sanatta Ruhsallık Üzerine* adlı eserinde Schoenberg'in sözlerine yer vermiştir (Şekeranber Uluğbay, 2013: 25).

1914 yılına kadar sık sık görüşen Kandinsky ve Schoenberg, I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle iletişimde zorluk yaşamaya başlamışlardır. Bu dönemde her iki sanatçı da yenilikçi yönelimler sergilemiştir. Schoenberg, tonal armoniden uzaklaşarak serializm üzerine çalışmalarını

yoğunlaştırmış, eserlerinde atonaliteye geçiş yaparak, melodik yapıların ve çözümlü tonların yerini belirsizlik ve özgürlüklere bırakmıştır.

Schoenberg'in *Mutlu El* eseri, içerik, anlatım ve yapısal açıdan, Kandinsky'nin *Sarı Tını* adlı sahne eseriyle tam anlamıyla örtüşmektedir. Her iki sanatçı da bu yapıtlarına dair açıklamalarını Kandinsky'nin Mavi Atlı dergisinde yayınlamıştır. Her iki eserin de temel kaynağı, içsel gereksinim veya içsel zorunluluk olarak tanımlanabilir. İki eser de tını titreşimleri, detaylı renk ve ışık oyunları, soyut sanat, insan hareketleri, sözcükler ve hece parçacıklarıyla şekillendirilmiştir. Genel olarak, bu eserler kuralsız ve anarşik bir yapıdadır (Pamir, 1989: 261).

Schoenberg'in 12 ton sistemi ve Kandinsky'nin geometrik düzenlemeleri aynı dönemde gelişmiştir. Her iki sanatçı da alışılmış yöntemlerin kendi içsel dünyalarını yeterince ifade edemediğini düşünerek, sanatta yenilikçi yollar aramışlardır.

“Salt temsillerle tatmin olmayan, içsel yaşantısını dışa vurum özleminde olan bir ressam, günümüzün en maddesel olmayan sanatı olan müziğin, bu sonuca ulaşmaktaki serbestliğine gıpta etmekten başka bir şey yapamaz. Doğal olarak, müziğin metodlarını kendi sanatına uygulamaya çalışır. Resimde ahenge, matematiksel ve soyut yapıya, tekrarlanmış renk notalarına ve rengi harekete geçirmeye duyulan çağdaş arzu buradan çıkmaktadır” (Kandinsky, 2005: 69-70).

1906-1907 yılları arasında Schoenberg, atonal müziği tonal müziğe tercih ederek büyük yenilikler yapmış ve bestelerinde anlatımını yoğunlaştırmıştır. Hem Schoenberg hem de Kandinsky, Alman romantizminin etkisi altında kalmış, metafizik arayış, içsel dünya keşfi ve geleneksel sınırların ötesine geçme arzusu ile birbirlerine yakınlaşmışlardır (Şekeranber Uluğbay, 2013: 24).

“Bir sanat dalının diğerinden metod ödünç alışı, ancak, ödünç alınan metod yüzeysel bir biçimde değil, temel olarak kullanıldığında başarıya ulaşabilir. Bir sanat dalı, öncelikle diğer sanat dallarının metodlarını nasıl kullandığını öğrenmelidir. Formun işlenişinde müzik, resmin erişebileceğinin ötesinde sonuçlar elde edebilir. Öte yandan resim, çeşitli bakımlardan müzikten ileridedir. Örneğin müziğin zamana bağlı bir düzeni varken, resim, mesajının içeriğini bir anda seyirciye sunabilir. Görünüşte doğaca kısıtlayıcı bağlarından kurtarılmış olan müzik, kendisini ifade etmek için belirli bir forma ihtiyaç duymaz. Bugün resim, yalnızca doğal form ve fenomenlerle ilgilenmektedir. Resmin şimdiki görevi, gücünü ve yöntemlerini denemek, müziğin yıllar boyu yapmış olduğu gibi kendini bilmek ve gücünü sanatsal bir sonuç için kullanmaktadır. Ve böylece sanatın farklı dalları kollarını birbirlerine uzatırlar. Bu kucaklaşmanın uygun bir biçimde değerlendirilmesi, gerçekten de muazzam bir sanat doğuracaktır” (Kandinsky, 2005: 70-71).

Kandinsky ve Schoenberg sanat dillerinde sitestezik algıyı kullanmışlardır. Sinestezi, duyu algılarının birbirini etkileyerek birleşmesi ve iç içe geçmesini ifade etmektedir. Sesleri renk olarak görmek veya renkleri ses olarak duymak gibi algıları içermektedir. Geçmişte sinestezi, özel bir yetenek olarak kabul edilse de günümüzde sinestezinin herkes tarafından deneyimlenebilecek bir olgu olduğu bilimsel olarak doğrulanmıştır (Tarlacı, 2001: 62). 19. yüzyılda sembolist sanatçılar tarafından gündeme getirilen sinestezi, Kandinsky'nin bütüncül sanat anlayışının temel

unsurlarından biri olarak görülmektedir. Kandinsky'nin *Sarı Tını*, Schoenberg'in *Mutlu El* ve Skryabin'in *Prometee* adlı senfonik şiiri, bu sinestezik duyarlılığın örnekleridir.

Kandinsky Sanatta Ruhsallık Üzerine kitabında sinestezik algıyla ilgili şunları söylemiştir:

“İnsan geliştikçe, farklı varlık nesnelerin yol açtığı deneyimlerden oluşan halka daha da genişler. Bu deneyimler içsel bir anlam ve nihayet ruhsal bir armoni kazanırlar. Duyarlılık bakımından az gelişmiş bir ruh üzerinde yalnızca geçici ve yüzeysel bir etki bırakan renk için de aynı şey söz konusudur. Ama bu yüzeysel etki bile nitelik açısından farklılaşmaktadır. Göz, açık ve duru renkler tarafından cezbedilmekte ve hatta duruluklarının yanı sıra sıcak olan renkler daha da kuvvetli bir şekilde onu çekmektedir. Parlak kırmızı insanları her zaman cezbetmiş olan ateşin cazibesine sahiptir. Uzayan tiz trompet sesinin kulağı incitişi gibi, keskin limon sarısı da gözü incitir ve izleyici, mavi ya da yeşilde ferahlık aramak üzere oradan uzaklaşır” (Kandinsky, 2005: 76-77-78).

Kandinsky, sanatların birleşerek yeni bir içerik birliği oluşturabileceğine ve bu çeşitliliğin sanatçının içsel ifadesini zenginleştirebileceğine inanmıştır. Örneğin, *Sarı Tını* adlı eseri, belirli bir konu veya hikâye sunmaktan ziyade, renklerin, müziğin ve soyut grafiklerin birleşimiyle sürreel ve şiirsel bir kompozisyon yaratmıştır. Benzer şekilde, Schoenberg'in *Kaderin Eli* adlı eserinde kullanılan renkli ışık efektleri, Kandinsky'nin *Sarı Tını* eserinde görülen renk ve soyutlamalarla uyum göstermektedir (Pamir, 1989: 261). İlginç olan, Kandinsky'nin Schoenberg'in eserinden haberdar olmadığı bu dönemde, her iki sanatçının da sanatın çeşitli unsurlarını birleştirerek, sinestezik bir deneyim yaratma konusunda ortak anlayışa sahip olmalarıdır. Bu benzerlik, her iki sanatçının da sanatı, duygusal ve estetik bir bütünlük içinde ifade etme konusundaki ortak vizyonlarını yansıtmaktadır.

Her iki sanatçı da aynı yıllarda renk ve ses arasındaki ilişkileri derinlemesine araştırmışlardır. Onlara göre, sanatçının amacını ve derinliğini sadece seslerin birleştirilmesi değil, ses dışı unsurların da bir araya getirilmesiyle gerçekleştirebileceği düşüncesi hakimdir. Formlar ve renkler, tıpkı sesler gibi, titreşerek izleyicinin ruhsal dünyasıyla etkileşim kurabilmektedir (Kandinsky, 2020: 56).

Kandinsky, sanatında müzikal terimlere ve kavramlara sıkça başvurmuştur. “Kompozisyon”, “sonat” ve “füg” gibi müzikal terimler, resimlerinin başlıklarında ve teorik yazılarında bulunmaktadır. Bu terimler, onun sanatında müzikal yapılarla paralel bir düzen arayışını ifade etmektedir. Kandinsky, müzikle olan bağlantısını sergilerde de göstermiştir. *Der Blaue Reiter* hareketi içerisinde, sanatçılar müzikle resim arasındaki ilişkiyi keşfetmiş ve çeşitli performanslar düzenlemiştir.

Kandinsky'nin *İyimserlikler* (1911) ve *Kompozisyonlar* (1911-1914) gibi eserlerinde, Schoenberg'in *Pierrot Lunaire* gibi deneysel çalışmalarıyla paralellikler gösteren yenilikçi ve

soyut yaklaşımlar görülmektedir. İki sanatçının bu dönemdeki karşılıklı etkileşimi hem sanatın hem de teorinin gelişimine katkıda bulunmuş ve onların sanatsal üretimlerini derinleştirmiştir. 12 ton müziğinin yapısı ile Kandinsky'nin geometrik dönemi arasında bir paralellik kurulabilmektedir. Kandinsky'nin resimlerinde çizgi ve renklerin oyunuyla gizlenmiş olan belirli kurallar gibi, Schoenberg'in 12 ton müziğindeki düzen de belirli bir tekrarlamaya ilkesine dayanmaktadır. Her iki sanat dalı da soyut olmalarına rağmen, dışavurumcu bir gerilimden ve yenilik arayışından doğmuşlardır (Pamir, 1989: 261).

Schoenberg'in on iki ton sistemi ve Kandinsky'nin 1920'lerdeki Bauhaus tarzı aynı dönemde oluşmuş fakat birbirlerinden bağımsız olarak gelişmiştir. 1920'lere kadar birbirlerine yazdıkları mektuplar, Schoenberg'in Los Angeles'ta, Kandinsky'nin de Paris'te hedeflerine ulaştıklarını göstermektedir. 1927'de Pörschach'taki tesadüfi bir karşılaşma sırasında, Kandinsky Schoenberg'e Weimar'daki müzik okulunun yönetimini üstlenmesini önermiştir. Bu öneri, Schoenberg'i Bauhaus hareketine daha yakın bir konumda olmaya yönlendirmek amacıyla yapılmıştır. Schoenberg'in Yahudilerin Mattsee'de istenmediği ve Bauhaus'ta özellikle Kandinsky'nin adının anıldığı antisemitik eğilimler hakkında bilgi almasıyla, olumsuz yanıt vermesi kaçınılmaz olmuştur. Schoenberg'in ileri görüşlülüğü, Nazi felaketi gerçekleştiğinde doğrulanmıştır (Schonberg, 2013: 555).

Sanatsal gelişimdeki paralellikler sadece Schoenberg ve Kandinsky'nin eserleriyle sınırlı değildir; aynı zamanda Viyana Okulu bestecileri ve öğrencileri ile Der Blaue Reiter grubunun üyelerinde de görülmektedir. Jawlensky ve Münter, rengi yapısal bir unsur olarak kullanırken, Berg ve Webern ton renklerini varyasyonlar oluşturmak için kullanmışlardır. Kandinsky'nin Münih'teki dönemi sırasında temas halinde olduğu Rus avangartı da 1900 sonrası sanat patlamasına tanıklık etmiş, bu patlama ulusal sınırlarla sınırlanamayacak kadar geniş bir etki yaratmıştır. Schoenberg ve Kandinsky'nin entelektüel ilişkisini daha geniş bir bağlamda göstermek mümkündür. Bu, Jawlensky ve Münter, Berg ve Webern, Burljuk ve Kulbin, Roslawetz ve Herschkowitz, Ender, Filonow ve Maleviç gibi resamlara kadar geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Bu sanatçıların ortak noktaları, hissettiklerini doğrudan ifade etme arzusu taşımalarındır.

Kandinsky ve Schoenberg, içsel deneyimlerini ve ruhsal durumlarını ifade etmek amacıyla geleneksel yöntemlerin ötesine geçme arayışında bulunmuştur. Kandinsky'nin resimlerinde, Schoenberg'in müziğindeki disonanslarla uyumlu bir soyutlama ve içsel yoğunluk arayışı öne çıkarken, her iki sanatçı da sanatın soyut ve duygusal yönlerini keşfetmişlerdir. Sanatsal

etkileşimleri, onların modern sanat anlayışlarını ve yaratıcı süreçlerini derinleştirmiştir. Kandinsky ve Schoenberg'in ortak temaları, sanatın çok yönlülüğünü ve disiplinler arası etkisini vurgulayarak, modern sanatın gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur.

✓ Kandinsky'nin ve Schoenberg'in soyut sanat anlayışı iki sanatçının eserlerine nasıl yansımıştır alt problemine ilişkin sonuçlar:

Kandinsky ve Schoenberg'in soyut sanat anlayışı, her iki sanatçının eserlerinde derin bir şekilde yansımıştır. Kandinsky'nin resimlerinde renk ve form aracılığıyla içsel dünyayı ifade etme çabası, Schoenberg'in müziğinde ise seslerin özgürce ve soyut bir şekilde bir araya gelmesi, her iki sanatçının soyutlama ve duyusal ifadeye verdikleri önemin altını çizmektedir. Her ikisi de geleneksel formların ötesine geçerek, resim ve müziğin soyut ve özgür yönlerini keşfetmiş, bu süreçte birbirlerine paralel bir şekilde soyut yapılar oluşturmuşlardır. Bu soyutlamalar, sanatın sadece görsel veya işitsel öğelerle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda duyusal ve duygusal bir bütünlük oluşturması gerektiğini vurgulamaktadır.

✓ Kandinsky ve Schoenberg'in yaratıcı süreçlerindeki etkileşim, resim ile müzik arasındaki geleneksel sınırları nasıl birleştirmiş ve disiplinlerarası bir ifade dili nasıl geliştirilmiştir alt problemine ilişkin sonuçlar:

Kandinsky ve Schoenberg'in yaratım süreçlerinde birbirlerini etkileyerek geliştirdikleri disiplinlerarası ifade dili, resim ile müzik arasındaki geleneksel sınırları birleştirmiştir. Her iki sanatçı da sanatlarını, yalnızca görsel ya da işitsel düzeyde değil, aynı zamanda duyusal bir bütünlük içerisinde, soyut bir biçimde ifade etme amacını taşımışlardır. Soyutlama, sinestezi, duygusal ifade ve özgür form kullanımı gibi ortak noktalar, resim ile müzik arasında yakın bir etkileşim yaratmış ve disiplinlerarası bir sanat dili geliştirmiştir. Bu etkileşim, sanatın sadece bir tek duyusal deneyimle sınırlı kalmaması gerektiğini, aksine farklı sanat dallarının birbirini besleyerek daha zengin bir ifade biçimi oluşturduğunu ortaya koymuştur.

✓ Kandinsky ve Schoenberg'in disiplinlerarası etkileşimlerinin, modern sanatın evrimindeki rolü nedir ve bu etkileşim 20. yüzyıl sanatına nasıl bir katkı sağlamıştır alt problemlerine ilişkin sonuçlar:

Kandinsky ve Schoenberg'in disiplinlerarası etkileşimleri, modern sanatın evriminde çok önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur. Bu etkileşim, sanatın görsel ve işitsel unsurlarını birleştirerek, sanat dallarını birleştiren ve sınırları aşan yeni ifade biçimlerinin geliştirilmesine olanak sağlamıştır. Soyutlama, sinestezi, duygusal ifade ve ruhsal arayış gibi kavramlar, 20. yüzyıl

sanatının temel yapı taşları haline gelmiştir. Kandinsky ve Schoenberg'in sanatları, hem teorik hem de pratik düzeyde, sanat disiplinleri arası geçişin ve yenilikçi anlayışların hızla yayıldığı bir dönemin öncüsü olmuş, modernizmin temelini atmıştır.

SONUÇLAR VE ÖNERİLER

20. yüzyılın başında resim ve müzik dünyasında yaşanan köklü değişimlerin, Wassily Kandinsky ve Arnold Schoenberg gibi öncü sanatçılar aracılığıyla nasıl derinleştiği, bu makalenin odak noktası olmuştur. Kandinsky ve Schoenberg'in sanatsal üretimleri, her iki sanatçının da geleneksel sınırların ötesine geçme çabalarının birer yansıması olarak ortaya çıkmış, birbirlerinin yenilikçi yaklaşımlarından etkilenerek gelişmiştir.

Kandinsky ve Schoenberg'in iş birliği ve etkileşimleri, modern sanatın şekillenmesinde kritik bir rol oynamıştır. Kandinsky'nin soyut sanat anlayışı ve Schoenberg'in atonal müziği, sanatın içsel deneyimlerle ve ruhsal durumlarla derinlemesine ifade edilmesinde önemli bir adım teşkil etmiştir. Her iki sanatçı da sanatlarının soyut ve duygusal yönlerini keşfetmeye yönelik çabalarında ortak bir bakış açısı sergilemiş, sinestezi ve içsel ifade gibi kavramlarla eserlerini zenginleştirmiştir.

Kandinsky'nin *Sarı Tını* ve Schoenberg'in *Mutlu El* gibi eserleri, bu iki sanatçının ortak temalarını ve estetik anlayışlarını gözler önüne sererken, sanatların disiplinler arası etkileşimlerini de ortaya koymaktadır. Schoenberg'in müziğindeki disonanslar ve Kandinsky'nin resimlerindeki soyutlamaları, her iki sanatçının da geleneksel sınırları aşarak yeni bir ifade dili geliştirmelerinin bir sonucudur.

Kandinsky ve Schoenberg'in etkileşimleri, modern sanatın evriminde önemli bir dönüm noktası oluşturmuş ve 20. yüzyılın soyut sanat anlayışına büyük katkı sağlamıştır. Sanatın soyut, duygusal ve içsel yönlerinin ön plana çıktığı bu dönemde, sanatçılar disiplinlerarası bir yaklaşım benimseyerek, müzik ve resmin birbirini tamamlayan, zenginleştiren bir biçimde var olabileceğini kanıtlamışlardır. Bu etkileşimler, sadece her iki sanatçının eserlerinde değil, aynı zamanda dönemin diğer sanatçıları ve bestecileri üzerinde de derin etkiler bırakmış, sanatın daha özgür ve yenilikçi bir dil kazanmasına yol açmıştır.

Sonuç olarak, Kandinsky ve Schoenberg'in sanatsal etkileşimleri, modern sanatın çok disiplinli bir anlayışla şekillendiğini ve sanatın farklı biçimlerinin birbirini besleyerek derinleşebileceğini gösteren güçlü bir örnek sunmaktadır. Bu etkileşim, 20. yüzyılın sanatsal evriminde önemli bir kilometre taşı olmuş ve sanatçılar için geleneksel sınırları aşarak daha özgür, soyut ve duygusal bir

ifade biçimi yaratma yolunu açmıştır. Gelecekte yapılacak araştırmalar, sadece bu iki sanatçıyı değil, dönemin diğer sanatçılarıyla olan etkileşimlerini de kapsamına alarak daha geniş bir perspektif oluşturabilecektir. Sanatçıların birbirleriyle olan ilişkilerini daha detaylı bir şekilde ele alarak, resim ve müzik dünyasında yaşanan evrimsel değişimlerin daha iyi anlaşılmasına katkı sağlanabilecektir.

KAYNAKLAR

- Boran, İ. ve Şenürkmez, K.Y. (2007). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eren, O. (2014). *Klasik Batı Müziği Tarihinde Kırılma Anları*. Ankara: Seveda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- İlyasoğlu, E. (1996). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kandinsky, W. (2005). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Kandinsky, W. (2020). *Sanatta Tinsellik Üzerine*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Mimaroğlu, İ. (1995). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Pamir, L. (1989). *Müzikte Geniş Soluklar*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Rapelli, P. (2001). *Kandinsky Soyut Sanatın Öncüsü*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Richard, L. (1991). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Say, A. (2003). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Şekeranber, Uluğbay, S. (2013). *Sanatlar Arası Etkileşimde Vasili Kandinski ve Arnold Schoenberg. (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi)*. Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Schonberg, H. C. (2013). *Büyük Besteciler*. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık.
- Tarlacı, S. (2001, Cilt 34 Sayı 409). Renkleri İşitmek Sesleri Görmek SİTESTEZİ, *Bilim ve Teknik*, Ankara: TÜBİTAK, s. 62-65.
- Turani, A. (1983). *Dünya Sanat Tarihi*. Türk Tarih Kurumu Basımevi. Ankara.

Webern, A. (1998). *Yeni Müziğe Doğru*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

The Matrix. (t.y.). *Washington State University College of Arts and Sciences* içinde. (Erişim adresi: <https://www.math.wsu.edu/mathlessons/html/serialmusic/matrix.html>). (Erişim tarihi: 28.10.2024).

Composition II. (t.y.). *Guggenheim artwork* içinde. (Erişim adresi: <https://www.guggenheim.org/artwork/1846>). (Erişim tarihi: 28.10.2024).

Blue Horse. (t.y.). *Marc, Franz – Blue Horse I – Google Art Project wiki* içinde. (Erişim adresi: https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Marc,_Franz_-_Blue_Horse_I_-_Google_Art_Project.jpg). (Erişim tarihi: 28.10.2024).

Schoenberg. (t.y.). *Imslp Schoenberg Op.11. No. 2* içinde. (Erişim adresi: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/95/IMSLP919260-PMLP02939-Schoenberg-Op11-3-Pieces-FE.pdf>). (Erişim tarihi: 28.10.2024).

Impression III. (t.y.). *Wassily Kandinsky – Impression III – Google Art Project wiki* içinde. (Erişim adresi: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wassily_Kandinsky_-_Impression_III_%28Concert%29_-_Google_Art_Project.jpg). (Erişim tarihi: 28.10.2024).

EXTENDED ABSTRACT

Wassily Kandinsky and Arnold Schoenberg are monumental figures in modern art, whose works reshaped the landscape of cultural expression in the 20th century. Both artists were pioneers of abstraction, emphasizing inner experiences and emotional resonance, and they sought to redefine the dynamics of their respective fields through innovative approaches. Kandinsky is often celebrated as one of the foremost pioneers of abstract art. His belief that colors and forms could communicate profound emotional and spiritual truths set him apart in the modern art movement. For Kandinsky, art transcended mere aesthetic appeal; it became a medium for expressing the inexpressible aspects of the human experience. He viewed art as a form of universal communication, capable of resonating with the viewer's innermost feelings.

Kandinsky's works are marked by a meticulous use of color and form, which he employed to elicit specific emotional responses. In his famous painting "Yellow-Red-Blue," the bold colors interact dynamically, creating a visual symphony that engages the viewer's emotional state. He believed that each color and form had its own emotional significance; for instance, he associated yellow with warmth and optimism, while blue resonated with calmness and spirituality. This synesthetic approach, where senses intertwine, allowed viewers to experience art not only visually but also emotionally and spiritually.

His theoretical writings, particularly “On the Spiritual in Art”, explore these ideas in depth, advocating for art’s potential to elevate the human spirit. He emphasized the importance of inner experience and subjective interpretation, proposing that artists should strive to express their inner realities rather than merely represent the external world. This philosophy laid the groundwork for many subsequent movements in art, including expressionism and later abstract movements.

In parallel, Arnold Schoenberg emerged as a revolutionary figure in the realm of music, particularly known for his development of atonality. Schoenberg’s music marked a radical departure from the established tonal systems that had governed Western music for centuries. He believed that traditional harmonic structures limited the potential for emotional expression in music. Thus, he sought to create a new language that would allow for a more complex and nuanced emotional palette.

Schoenberg’s atonal compositions challenge listeners to abandon preconceived notions of melody and harmony, inviting them to engage with music in a fundamentally different way. His piece “Pierrot Lunaire” serves as an excellent example of this innovative spirit. Through the use of Sprechstimme, a technique that blends speaking and singing, Schoenberg creates an expressive narrative that transcends traditional musical forms. The work’s fragmented structure and diverse emotional landscapes illustrate the profound emotional depth that atonal music can achieve. Schoenberg’s twelve-tone technique further exemplifies his quest for new musical expression. By structuring compositions around a series of twelve tones in a specific order, he created a method that ensured no single note would dominate the musical texture, promoting an equality of pitches that mirrored the complexity of human emotions. This innovative approach not only challenged the conventions of music but also opened new pathways for expression, influencing numerous composers in the years that followed.

While Kandinsky and Schoenberg worked in different mediums, their artistic paths intersect in compelling ways. Both artists sought to dissolve traditional boundaries within their respective fields, allowing for a greater exploration of inner experiences and emotional depth. Kandinsky believed that the union of color, form, and rhythm could create a new language for expression, much like Schoenberg’s integration of sounds in atonal music.

In Kandinsky’s writings, particularly in “On the Spiritual in Art”, he explores concepts of synesthesia and the importance of inner experience, suggesting that art should engage multiple senses and evoke emotional responses. His works, such as “Sounding Colors”, illustrate this belief,

merging visual art with musical ideas to create a surreal composition that resonates on various levels.

Schoenberg, too, perceived music as a form of abstract expression, capable of evoking deep emotional and intellectual responses. His music often encourages listeners to engage with their feelings in ways that challenge conventional listening habits. In doing so, he parallels Kandinsky's aim of moving beyond surface aesthetics to explore deeper emotional truths.

The interplay between Kandinsky and Schoenberg's work illustrates a broader movement in the arts, where the boundaries between visual and auditory experiences began to blur. Their respective contributions not only advanced their fields but also laid the foundation for subsequent artistic movements. Kandinsky's Bauhaus affiliations and Schoenberg's twelve-tone system emerged during a period of cultural upheaval, reflecting a shared commitment to innovation and exploration of the human condition.

Both artists emphasized the transformative power of art as vehicles for personal and collective expression. They challenged audiences to engage more deeply with their work, fostering a sense of introspection and emotional resonance. As modernism continued to evolve, their ideas would inspire countless artists, encouraging a focus on abstract expression that prioritizes emotional depth over conventional form.

In summary, the artistic visions of Wassily Kandinsky and Arnold Schoenberg not only enriched their respective fields but also provided a new framework for understanding the interconnectedness of art. Their innovations highlight the importance of emotional and spiritual exploration in creative expression. By viewing art as profound avenues for inner discovery, Kandinsky and Schoenberg invite us to engage in a journey that transcends mere aesthetics, connecting us to the deeper currents of the human experience. Their legacies continue to resonate, underscoring the timeless interplay between visual art and music in the ongoing exploration of human emotion and spirituality.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 10.10.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 11.11.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1564781>
e-ISSN : 2792-0178

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

YABANCI DİL OLARAK TÜRKÇE ÖĞRETİMİNDE MÜZİK: LİSANSÜSTÜ TEZLERİN EĞİLİMLERİ

ÖZ, Koray¹

ÖZ

Bu çalışma, yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde müzik kullanımını konu alan lisansüstü araştırmaların eğilimlerini incelemektedir. Araştırma, müziğin dil öğretiminde pedagojik bir araç olarak nasıl kullanıldığını, hangi dil becerilerini geliştirdiğini ve bu yöntemin etkinliğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Alanyazına göre müzik, özellikle dinleme becerilerinin geliştirilmesinde, öğrencilerin dil öğrenme motivasyonlarını artırmada ve sınıf içi kaygıyı azaltmada etkili bir araç olarak öne çıkmaktadır. Araştırma, 2014-2024 yılları arasında ülkemizde yapılan yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde müzik/şarkı kullanımı konulu araştırmaların ulusal düzeyde incelenmesine dayalı olduğundan dolayı betimsel tarama modeli çalışmanın yöntemi olarak belirlenmiştir ve 18 lisansüstü tez incelenmiştir. Bulgular, tezlerin çoğunlukla A1, A2 ve B1 seviyelerinde yapıldığı göstermektedir. Araştırmalarda, müziğin sadece dil becerilerinin değil, aynı zamanda kültürel farkındalık kazandırmada da etkili olduğu görülmektedir. Müzik ve şarkıların

¹ Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, korayoz@windowslive.com, <https://orcid.org/0000-0002-5530-5501>.

Türkçe öğretiminde dilin ritmik yapısını ve doğal akışını sunarak öğrenilen bilgilerin kalıcılığını artırdığı ve öğrenme sürecini daha eğlenceli hale getirdiği sonucuna varılmıştır.

Bu bulgulara dayanarak, Türkçe öğretiminde müzik kullanımının daha yaygın ve etkili hale getirilmesi önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yabancı dil olarak Türkçe öğretimi, Türkçe eğitimi, dil öğretiminde müzik, müzik ve dil ilişkisi, dinleme becerisi.

MUSIC IN TEACHING TURKISH AS A FOREIGN LANGUAGE: TRENDS IN GRADUATE THESES

ABSTRACT

This study examines the trends in graduate research on the use of music in teaching Turkish as a foreign language. The research aims to reveal how music is used as a pedagogical tool in language teaching, which language skills it develops and the effectiveness of this method. According to the literature, music stands out as an effective tool especially in developing listening skills, increasing students' motivation to learn a language and reducing classroom anxiety. Since the research is based on a national level examination of the studies on the use of music/songs in teaching Turkish as a foreign language conducted in our country between 2014 and 2024, the descriptive survey model was determined as the method of the study and 18 postgraduate theses were examined. The findings show that most of the theses were conducted at the A1, A2, and B1 levels. In the researches, it is seen that music is effective not only in language skills but also in gaining cultural awareness. It is concluded that music and songs increase the retention of the information learned by presenting the rhythmic structure and natural flow of the language in Turkish language teaching and make the learning process more enjoyable.

Based on these findings, it is recommended that the use of music in Turkish language teaching be made more widespread and effective.

Keywords: Teaching Turkish as a foreign language, music and language, music in language learning, music and language relationship, listening skills.

GİRİŞ

Dil öğretimi, tarih boyunca çeşitli yöntemler ve pedagojik yaklaşımlarla desteklenmiştir. Araştırmalar müziğin, dil öğretiminde yalnızca bir eğlence aracı olarak değil aynı zamanda güçlü bir öğretim aracı olarak da değerlendirildiğini göstermektedir. Müziğin dil öğretiminde kullanımı uzun zamandır eğitimciler ve araştırmacılar arasında ilgi gören bir konu olmuştur. Müzik, öğrencilerde rahatlama ve güven hissi uyandırarak hedef dili daha doğal bir şekilde öğrenmelerine yardımcı olabilmektedir. Alanyazında müzik ile dil öğrenimi arasında güçlü bir bağlantı olduğu ve müziğin öğrenme sürecini olumlu etkilediği sık sık vurgulanmaktadır. Lehmann ve Seufert'a (2017: 5) göre, müziğin dil öğrenme süreçlerinde kullanılması; bellek, sesletim, sözcük bilgisi ve dil bilgisi gibi dilin temel yapı taşlarını öğrenmeye yönelik önemli katkılar sunmaktadır. Müziğin doğası gereği sunduğu ritmik ve tekrarlayıcı yapı nedeniyle öğrenilen dilin kalıcılığını artırdığı, aynı zamanda öğrencilerin dilin kültürel boyutlarına dair derin bir anlayış kazanmalarına olanak tanıdığı söylenebilir. Alanyazın incelendiğinde müziğin dil öğretimine olan etkilerinin farklı disiplinlerde incelendiği ve dil öğretiminin daha etkin bir hâle gelmesi için bu araçtan nasıl faydalanılabileceğini araştıran çalışmaların olduğu görülmektedir.

Arleo (2000:9) müziğin dil becerilerini geliştirmeye yönelik katkılarını vurgulayarak müziğin yalnızca dil bilgisi ve sözcük öğretiminde değil, aynı zamanda sesletim ve dilin ritmik yapısını öğrenme süreçlerinde de önemli bir rol oynadığını savunmaktadır. Besedova'ya (2016: 652) göre ise şarkıların ritmik yapısı ve tekrarlanan melodiler, öğrencilerin öğrenilen dilin tonlama ve vurgularını daha hızlı ve etkili bir şekilde içselleştirmelerine olanak tanımaktadır. Kemma'ya (2020) göre müzik hem dil becerilerinin geliştirilmesine katkı sağlamakta hem de öğrencilerin dil öğrenme motivasyonunu artırmaktadır. Özellikle yabancı dil öğreniminde kaygı düzeyi yüksek olan öğrencilere yönelik yapılan çalışmalarda, müziğin sınıf atmosferini daha rahat ve hoşgörülü bir hale getirdiği, böylece öğrencilerin dil öğrenme süreçlerine daha aktif katılım gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır (Degrave, 2019: 414). Müzik sayesinde öğrencilerin, dilin yalnızca dil bilgisel yapılarını öğrenmekle kalmayıp, aynı zamanda dilin kültürel unsurlarına da maruz kaldığını ve bu durumun dilin sosyal boyutlarını daha iyi kavramalarına yardımcı olduğunu göstermektedir.

Alanyazın incelendiğinde yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde müziğin pedagojik bir araç olarak kullanılmasının, özellikle son yıllarda dikkat çeken ve araştırılan bir konu haline geldiği söylenebilir. Türkçe, dil öğrencileri için dil bilgisi açısından zengin ve karmaşık bir yapıya sahip

olmakla beraber, öğrenilmesi belirli stratejiler gerektiren bir dildir. Bu stratejiler arasında müziğin kullanımı, öğrencilerin dil edinim süreçlerine olumlu katkılar sağlamakta ve Türkçe öğretiminde etkili bir yöntem olarak ön plana çıkmaktadır. Müziğin, öğrencilere dilsel yapıların ve sözcüklerin doğal bir şekilde sunulmasını sağladığı, aynı zamanda dilin kültürel bağlamına dair önemli bir pencere açtığı pek çok araştırma ile kanıtlanmıştır (Çoban, 2022; Tanrikulu ve Koyuncu, 2020). Türkel'e (2012) göre Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde müzik hem dil öğrencilerine hem de öğretmenlere önemli faydalar sunmaktadır. Türkçenin kendine özgü fonetik yapısı ve dil bilgisel kuralları, dil öğrenen bireyler için zaman zaman zorlayıcı olabilmektedir. Yılmaz & Şeref'e (2015) göre müzik, öğrencilerin bu yapıların farkına varmalarını ve dilin ritmik doğasını anlamalarını kolaylaştırmaktadır. Şarkılar aracılığıyla Türkçe ses sistemine dair yapılan çalışmalar, öğrencilerin doğru sesletim becerilerini geliştirmede müziğin etkili bir araç olduğunu göstermektedir. Bunun yanı sıra Yavuzel'e (2020) göre şarkıların içerdiği kültürel öğeler sayesinde öğrenciler sadece dili öğrenmekle kalmayıp aynı zamanda Türk kültürü hakkında da bilgi sahibi olmaktadır. Dil öğretimi ile kültür öğretimi arasında kurulan bu bağ, öğrencilerin hedef dili daha iyi anlamalarına katkı sağlamaktadır. Keskin (2011: 382) müziğin pedagojik değerine vurgu yaparak dinleme, konuşma, okuma ve yazma becerilerini geliştirmek için etkili bir araç olduğunu ve bu alanda daha çok araştırma yapılması gerektiğini belirtmektedir.

Amaç ve Önem

Bu çalışmanın amacı, yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde müzik kullanımını konu alan lisansüstü araştırmaların eğilimlerini incelemektir. Bu doğrultuda, müzik ve şarkıların Türkçe dil öğretimindeki pedagojik rolü, hangi dil becerilerinin gelişimine katkı sağladığı ve bu yöntemin nasıl daha etkin bir şekilde kullanılabileceği değerlendirilecektir. Çalışmada, Türkçe öğretiminde müzik kullanımına dair yapılan araştırmalar incelenerek bu alanda hâlâ var olan boşluklar ortaya konulacak ve daha etkili bir dil öğretimi için öneriler sunulacaktır. Ayrıca, müziğin öğrenciler üzerindeki motivasyon artırıcı etkileri ve sınıf içi kaygıyı azaltmadaki rolü üzerinde durulacaktır.

Problem Durumu

Araştırmanın problem cümlesi “Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde müzik/şarkı kullanımını inceleyen lisansüstü tezlerin eğilimleri nasıldır?” biçimindedir.

Alt Problemler

- 1) Lisansüstü araştırmaların yıl ve seviye dağılımları nasıldır?

- 2) Lisansüstü çalışmalarda öne çıkan kavramlar nelerdir?
- 3) Lisansüstü çalışmalarda uygulama yapılan dil düzeylerinin dağılımı nasıldır?

Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde müziğin etkisini inceleyen araştırmalar oluşturmaktadır. Amaçlı örneklem seçimi yöntemiyle 2014-2024 yılları arasında 18 lisansüstü nicel araştırma örneklem olarak belirlenmiştir.

Sınırlılıklar

Araştırma ulusal alanyazında gerçekleştirilen ve Ulusal Tez Veri Merkezi veri tabanında bulunan lisansüstü tezlerle sınırlıdır.

YÖNTEM

Araştırma, 2014-2024 yılları arasında yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde müzik/şarkı kullanımını inceleyen araştırmaların ulusal düzeyde incelenmesine dayalı olduğundan dolayı betimsel tarama modeli çalışmanın yöntemi olarak belirlenmiştir. Karasar (2006: 76), genel tarama modellerini, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel yargıya varmak amacıyla evrenin tamamı ya da bir grup örnek veya örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleri olarak tanımlamaktadır. Bu model sayesinde, sistematik bir tarama stratejisi izlenerek yayın tarihi, araştırma yöntemi, sonuçlar ve bu sonuçlara ilişkin frekans analizlerine ulaşılabilir ve böylece taranan araştırmalar betimsel olarak incelenebilmektedir (King ve He, 2005: 679).

Araştırma kapsamında ulusal alanyazında yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde müzik/şarkı kullanımını temel alan lisansüstü tezlerin içerik analizi yapılarak eğilimleri belirlenmiştir. Falkingham ve Reeves (1998: 107) içerik analizinin, çok sayıda belgelenin değerlendirilmesi için kullanılan etkili bir yöntem olduğunu savunmaktadır. Ulusal tez veri tabanında yer alan yabancı dil olarak Türkçe öğretimi temelli lisansüstü tezlerin analiz ve yorumlama sürecinde: adlandırma, kategori geliştirme, geçerlik ve güvenilirliği sağlama, frekansları hesaplanma ve yorumlama aşamaları sırasıyla uygulanmıştır. Bu amaçla, ulusal tez veri tabanında “yabancı dil olarak Türkçe eğitimi, dil öğretiminde müzik/şarkı, Türkçe öğretiminde sesli materyal, yabancı dil öğretiminde müzik” anahtar sözcükleri ile gelişmiş tarama yapılarak 18 deneysel çalışma araştırma kapsamında incelenmiştir. Tez veri tabanında yapılan aramada “izinli” seçeneği seçilerek ulaşılan tezler 2014-

2024 yılları ile sınırlandırılmıştır. Araştırmada geçerlik ve güvenilirliği sağlayabilmek için kodlamalar önceden belirlenerek başlıklar oluşturulmuştur. Tezlerin her birine numara verilerek kodların yeniden kontrolü sağlanmıştır. Analizi yapılan tezler belirlenen sınıflandırmalara göre tekrarlanma sıklıkları ve yüzdeleri hesaplanarak yorumlanmıştır. Öncelikle tezler yıllara göre sınıflandırılmış ardından lisansüstü düzeyleri tespit edilmiştir. Konulara göre sınıflandırılan tezler uygulama grubunun dil düzeylerine göre sınıflandırılmıştır. Son olarak analizi yapılan tezlerde öne çıkan kavramlar tespit edilmiştir.

Araştırmada kod güvenilirliğini sağlamak için iki alan uzmanı birbirinden bağımsız olarak kodlamaları gerçekleştirmiştir. Kodlayıcı güvenilirliği, Miles ve Huberman'ın (1994: 88) görüş birliği ve görüş ayrılığını kapsayan Güvenirlik = Görüş birliği / (Görüş Birliği + Görüş Ayrılığı) x 100 formülüyle hesaplanmış ve 0.94 olarak belirlenmiştir.

BULGULAR

Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum

Çalışmanın birinci alt problemini “*Lisansüstü araştırmaların yıl ve seviye dağılımları nasıldır?*” sorusu oluşturmaktadır. Tablo 1, söz konusu tezlerin yıl ve seviyelere göre dağılımını göstermektedir.

Yıl	Yüksek lisans	Doktora	f	%
2015	1	0	1	5,56
2016	0	1	1	5,56
2017	0	1	1	5,56
2018	0	1	1	5,56
2019	1	0	1	5,56
2020	1	1	2	11,11
2021	2	1	3	16,67
2022	3	0	3	16,67
2023	2	2	4	22,22
2024	0	1	1	5,56
Toplam	10	8	18	100

Tablo 1. Lisansüstü tezlerin yıl ve öğrenim düzeyine göre dağılımı.

Tablo 1’de yer alan veriler incelendiğinde, 2023 yılı, tez çalışmalarında en yoğun yıl olarak dikkat çekmektedir. 2023 yılında 4 tez yapılmışken, 2022’de 3 ve 2021’de 3 tez bulunmaktadır. 2020 ve 2019 yıllarında bu sayı 2’dir. 2018, 2017, 2016 ve 2015 yıllarında ise 1 tez bulunmaktadır. Bu eğilim, son yıllarda yabancı dil olarak Türkçe öğretimine ve müziğin bu öğretim sürecinde nasıl

kullanılabileceğine dair akademik ilginin hızla arttığını düşündürebilir. Bu artışın nedenleri arasında son yıllarda dijital araçların dil öğretiminde daha fazla kullanılması, elektronik dinleti ve otantik materyallerin derslerde etkin rol oynaması gösterilebilir. Müzik, dil öğretiminde motivasyonu artırıcı bir araç olarak görülmektedir. Müzik ve şarkıların özellikle dinleme becerilerini geliştirmeye yönelik çalışmalarda artan kullanımını bu eğilimi desteklemektedir. Akademik dünyada, dil öğretimine yönelik müzik tabanlı öğretim yöntemlerine olan ilginin artmasıyla bu konuda yapılan çalışmaların sayısında da artış gözlemlenmektedir.

Yüksek lisans ve doktora tezleri arasında bir kıyaslama yapıldığında, yüksek lisans tezlerinin sayısal olarak daha fazla olduğu görülmektedir. Toplamda 10 yüksek lisans tezi ve 8 doktora tezi bulunmaktadır. Özellikle 2022 ve 2023 yıllarında yüksek lisans tezlerinin ağırlıklı olduğu görülmektedir. Yüksek lisans tezleri genellikle daha uygulama odaklıdır ve eğitim materyalleri veya öğretim yöntemleri üzerine yoğunlaşmaktadır. Müzik gibi somut ve uygulamalı bir aracın dil öğretiminde nasıl kullanılabileceğini araştıran yüksek lisans çalışmalarının sayısının fazla olmasının bu nedene bağlı olduğu söylenebilir. Doktora tezleri ise genellikle daha derin teorik analizler içermekte ve müziğin dil öğretimine olan katkılarını daha geniş bakış açısıyla ele almaktadır. Bu durum doktora tezlerinin daha az ama daha kapsamlı olduğunu düşündürebilir.

İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum

Çalışmanın ikinci alt problemini “*Lisansüstü çalışmalarda öne çıkan kavramlar nelerdir?*” sorusu oluşturmaktadır. Tablo 2, söz konusu tezlerde öne çıkan kavramların dağılımını göstermektedir.

Kavramlar	f	%
Yabancı dil olarak Türkçe öğretimi	18	100
Dinleme	16	85
Ayrıştırıcı dinleme	2	11,11
Sesli materyal	11	52
Dinleme becerisi	16	85
Dinleme özyeterlik algısı	12	53
Dinleme Kaygısı	13	54
Müzik	15	80
Şarkı	15	80
Konuşma tutumu	4	22,22
Konuşma özyeterliği	4	22,22
Dinlediğini Anlama	9	50
Elektronik dinleti	2	11,11
Yabancı dil olarak Türkçe öğrenme kaygısı	3	6,67
İletişimsel yaklaşım	1	5,6
Motivasyon	5	24

Tablo 2. Lisansüstü çalışmalarda öne çıkan kavramlar.

Tablo 2’de "dinleme becerisi", "Yabancı dil olarak Türkçe", "müzik", "şarkı", "dinleme", "sözcük öğretimi" gibi anahtar sözcükler öne çıkmaktadır. "Yabancı dil olarak Türkçe öğretimi"nden sonra en fazla kullanılan anahtar sözcük "dinleme becerisi"dir ve müzikle ilişkili birçok tezde karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, dinlemeyle bağlantılı olarak "dinlediğini anlama, dinleme özyeterliği, dinleme kaygısı" kavramlarının da sıkça kullanıldığı görülmektedir. Müzik, doğası gereği işitsel bir araç olduğu için dinleme becerilerini geliştirmek için uygun bir araçtır. Şarkıların tekrar eden ritimleri, melodik yapıları ve doğal sesletim örnekleri, öğrencilere dilin işitsel yönlerini daha etkili bir şekilde sunabilmektedir. Bu nedenle, dinleme becerileri üzerinde yapılan çalışmalarda müzik ve şarkıların pedagojik araç olarak kullanılmasının yaygın olduğu söylenebilir. Kavramlar arasında "motivasyon" önemli oranda öne çıkması oldukça dikkat çekicidir. Müzik, dil öğrenen öğrenciler arasında yüksek motivasyon sağlayan bir araç olarak bilinmektedir. Özellikle sıkıcı veya zorlayıcı dil öğrenme süreçlerini eğlenceli hale getirebildiğinden dolayı çalışmalarda müziğin motivasyon artırıcı bir strateji olarak kullanılması oldukça doğaldır.

Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum

Çalışmanın üçüncü alt problemini "Lisansüstü çalışmalarda uygulama yapılan dil düzeylerinin dağılımı nasıldır?" sorusu oluşturmaktadır. Tablo 1, söz konusu tezlerin yıl ve seviyelere göre dağılımını göstermektedir.

Dil Seviyesi	f	%
A1	6	40
A2	8	45
B1	9	50
B2	3	6,67
C1	0	0

Tablo 3. Dil düzeyleri.

Tabloda yer alan dil seviyeleri A1, A2, B1, B2 ve C1 şeklinde sıralanmıştır. Çoğunlukla A1, A2 ve B1 seviyelerinde çalışmalar yapılmıştır. B2 seviyesinde ise daha az çalışma bulunduğu görülmektedir. En fazla çalışmanın B1 seviyesinde olduğu dikkat çekmektedir. Başlangıç seviyesinde bulunan A1 ve A2 seviyesindeki öğrenciler, genellikle dilin temel yapılarını öğrenmeye çalıştıkları için müzik bu seviyede güçlü bir destekleyici araç olarak kullanılabilir. Şarkıların ve müziğin basit dil yapılarıyla birlikte kullanılması, bu seviyedeki öğrencilerin dil

öğrenme süreçlerini hızlandırabilir. Bu nedenle, A1-A2 seviyesindeki çalışmalar daha yaygın olabilir. A1, A2 ve B1 seviyelerinde, dil öğrencileri genellikle telaffuz ve işitsel anlama becerilerini geliştirmeye odaklanmaktadır. Müzik, bu becerileri geliştirmek için etkili bir araç olduğu için bu seviyede yapılan çalışmalarda daha fazla tercih edilmektedir.

B1 ve B2 seviyelerinde dil öğrencilerinin dinleme becerilerine ek olarak yazma ve konuşma becerileri de geliştirilebilir. Bu seviyelerde müzik kullanımı daha çok sesletim ve kültürel bağlamda dil öğrenimi ile ilişkilendirilebilir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada, yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde müzik kullanımını inceleyen lisansüstü araştırmaların eğilimleri analiz edilmiştir. Verilere dayalı olarak, müzik ve şarkıların Türkçe öğretiminde yaygın olarak kullanıldığı ve özellikle dinleme becerisinin geliştirilmesine odaklanan çalışmaların ön plana çıktığı görülmektedir. Kaswari ve diğerleri (2023: 204) yaptıkları araştırmada müziğin, dil öğrenme sürecinde motivasyonu artırma, dilin ritmik yapısını kavrama ve öğrencilerin kaygı düzeylerini azaltma gibi işlevler üstlenerek dil öğretimini olumlu yönde etkilediği sonucuna ulaşmıştır. Ayrıca, süreçte müziğin nasıl ve hangi seviyelerde kullanılacağına dair ayrıntılı analizler yapılması gerektiği belirtilmesi araştırmanın bulgularını destekler niteliktedir. Ulusal alanyazında çalışmaların önemli bir bölümünün aynı düşünceyle yapılandırıldığı görülmektedir. Veriler, müziğin özellikle A1, A2 ve B1 seviyelerinde dinleme becerilerini geliştirmek için etkili bir araç olarak kullanıldığını göstermektedir. Sağlam'a (2010: 43) göre şarkılar, dilin doğal akışını sunarak öğrencilerin gerçek hayattaki konuşma hızına ve dilin ritmik yapısına maruz kalmalarını sağlamaktadır. Özellikle başlangıç seviyesindeki öğrenciler için müzik, dil öğrenimini daha erişilebilir ve eğlenceli hale getirmektedir. Şarkıların dilin doğal yapısını öğrenmede etkili olduğu, dilin tekrar eden yapılarıyla sözcük ve tümce kalıplarının hafızada daha iyi yer ettiği söylenebilir. Müzik, dil öğreniminde işitsel becerilerin geliştirilmesi açısından da oldukça etkilidir. Shakhnoza vd. (2024: 17) şarkıların öğrenme sürecinde öğrencilerin dinleme, anlama becerilerini geliştirdiğini ve özellikle otantik konuşma örneklerine dayalı olarak öğrencilerin dil öğrenme motivasyonunu artırdığını belirtmektedir. Türkçe öğretiminde müzik kullanımı, öğrencilerin Türkçeyi yalnızca dil bilgisel bir araç olarak değil, aynı zamanda kültürel bir yapı olarak algılamalarına yardımcı olabilir. Müzik kullanımı, öğrencilerin yalnızca dil becerilerini geliştirmekle kalmayıp aynı zamanda Türk kültürüne dair farkındalık kazanmalarının da sağlayabilir. Bohlman'a (2003: 5) göre müzik,

kültürel bir taşıyıcı olarak dilin sosyal bağlamını öğretme konusunda önemli bir rol oynamaktadır. Öğrenciler, şarkılar aracılığıyla dilin konuşulduğu kültürel bağlama dair daha fazla bilgi edinebilmekte ve dil öğrenim süreçleri daha anlamlı hale gelebilmektedir.

Müziğin dil öğreniminde öğrenci motivasyonunu artırıcı bir araç olarak kullanılması, özellikle başlangıç ve orta seviyelerde yapılan çalışmalarda sık sık karşımıza çıkmaktadır. Lehmann ve Seufert (2017: 22) müziğin dil sınıflarında rahat bir öğrenme ortamı sağladığını ve öğrencilerin öğrenme süreçlerine daha aktif katılmalarına yardımcı olduğunu vurgulamaktadır. Asmus (2021: 9) araştırmasında müziğin dil öğrenim sürecinde öğrenci kaygısını azalttığı ve derse olan ilgiyi artırdığı sonucuna ulaşmıştır. Sonuçlara göre dil öğrenme sürecinde kaygı, öğrenmeyi engelleyici bir faktör olarak bilinirken, müzik bu kaygıyı azaltmada etkili bir rol üstlenmektedir. Özellikle dinleme kaygısı üzerine yapılan çalışmalarda, müzik temelli derslerin öğrencilerin kaygı düzeylerini azalttığı ve bu sayede dil öğrenim süreçlerinin daha verimli hale geldiği tespit edilmiştir (Kemma, 2020: 78). Müzik, motivasyonu artırıcı özelliği sayesinde, öğrencilerin dil öğrenmeye karşı daha olumlu bir tutum geliştirmesine yardımcı olabilir. Elliott ve diğerleri (2004: 48) müzik ve şarkıların öğretim süreçlerinde kullanılmasının öğrencilerin derse olan katılımını artırdığını, öğrenme sürecine karşı daha pozitif bir yaklaşım geliştirmelerine olanak tanıdığını vurgulamaktadır. Özellikle A1-A2 seviyesindeki öğrenciler için, şarkılar sayesinde dil öğrenimi daha az stresli ve daha eğlenceli bir deneyime dönüşebilir. Bu nedenle, motivasyonu artırıcı stratejiler kapsamında müziğin kullanımı, Türkçe öğretiminde daha geniş bir yelpazede kullanılabilir.

Alanyazında yer alan çalışmalar incelendiğinde son yıllarda yapılan çalışmalarda, teknolojinin dil öğretiminde müzikle entegrasyonunun dil öğrenme süreçlerini kolaylaştırdığı görülmektedir. Elektronik materyallerin, özellikle dinleme becerilerinin geliştirilmesine yönelik kullanımı bu çalışmalarda önemli bir yer tutmaktadır. Bickford (2017: 83) dijital araçların müzikle birlikte kullanıldığında öğrencilerin dil öğrenme süreçlerine daha fazla katkı sağladığını belirterek dijital araçların müzikle entegrasyonunun, dil öğrencilerine daha esnek ve erişilebilir bir öğrenme ortamı sunduğunu vurgulamaktadır. Dijitalleşmenin hız kazandığı bir dönemde müziğin teknoloji ile birleşerek daha etkili bir öğretim aracı haline geldiği söylenebilir. Özellikle uzaktan eğitim süreçlerinde müziğin dijital platformlar aracılığıyla öğrencilere sunulması, dil öğrenim süreçlerinde önemli bir dönüşüm yaratmıştır. Bu eğilim, gelecekte daha fazla araştırmanın müzik ve dil öğretimi arasındaki ilişkiye odaklanacağını göstermektedir.

Sonuç olarak, müziğin yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kullanımının dil öğrenme deneyimini zenginleştirdiği görülmektedir. Bu alanda yapılan lisansüstü araştırmaların sayısının artması, müziğin pedagojik değerini daha da pekiştirecek ve Türkçe öğretimi alanında yeni araştırmaların önünü açacaktır.

KAYNAKLAR

- Arleo, A. (2000, Vol. 19 4). Music, song and foreign language teaching. *Cahiers de l'APLIUT*, s. 5-19.
- Asmus, E. P. (2021, Vol. 16 5). Motivation in music teaching and learning. *Visions of Research in Music Education*, s.31-43.
- Besedová, P. (2016, Vol, 16). Music as an intercultural medium in foreign language teaching. *The European Proceedings of Social and Behavioural Science*, s. 646-662.
<http://dx.doi.org/10.15405/epsbs.2016.11.68>
- Bickford, T. (2017). *Schooling new media: Music, language, and technology in children's culture*. Oxford University Press.
- Bohlman, P. V. (2003). *Music and culture: historiographies of disjuncture*. The cultural study of music: A critical introduction, Routledge.
- Çoban, İ. (2022, Vol. 1 1). Yabancılara Türkçe öğretiminde müziğin yeri: bir horon örneği. *Bezgek Yabancılara Türkçe Öğretimi Dergisi*, s. 20-37. <https://doi.org/10.56987/bezgek.5>
- Degrave, P. (2019, Vol. 10 3). Music in the foreign language classroom: How and why. *Journal of Language Teaching and Research*, s. 412-420. <http://dx.doi.org/10.17507/jltr.1003.02>
- Falkingham, L. T., & Reeves, R. (1998, Vol. 42 2). Context analysis: A technique for analysing research in a field, applied to literature on the management of R and D at the section level. *Scientometrics*, s. 97-120.
- Kemma, A. E. (2020, Vol. 5 4). The use of music and songs in developing the four skills. *International Journal of English Language and Literature Studies*, s. 904-914.
<https://doi.org/10.22161/ijels.54.11>
- Keskin, F. (2011, Vol. 10 4). Using songs as audio materials in teaching Turkish as a foreign language. *Turkish Online Journal of Educational Technology-TOJET*, s. 378-383.
- King, W. R., & He, J. (2005, Vol. 16). Understanding the role and methods of meta-analysis in IS research. *Communications of the Association for Information Systems*, s. 665-686.
- Lehmann, J., & Seufert, T. (2017, Vol 8). The influence of background music on learning in the light of different theoretical perspectives and the role of working memory capacity. *Frontiers in Psychology*, s. 1-11. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.01902>

- Sağlam, E. B. (2010). *The effects of music on English language learners' speaking fluency and, on their motivation, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi)*. Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Shakhnoza, I., Zamira, S., & Asqar, O. (2024, Vol. 2 4). Improving listening skills of elementary school students through music and songs. *Western European Journal of Linguistics and Education*, s. 61-65.
- Tanrikulu, L., & Koyuncu, A. (2020, Vol. 30 2). Erken yaşta yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde çocuk şarkılarının değerler öğretiminde kullanımı. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 221-230. <https://doi.org/10.18069/firatsbed.735891>
- Türkel, A. (2012). Dinleme eğitimine ilişkin teknikler ve değerlendirmeleri. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, (34), 128-141.
- Yavuzel, S. T. (2020). *Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde kültürel aktarım açısından türkülerin önemi (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi)*. Bursa Uludağ Üniversitesi, Bursa.
- Yılmaz, İ., & Şeref, İ. (2015). Arap öğrencilerin Türkçe okuma sesletim becerilerinin geliştirilmesinde şiirden yararlanma. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, (Vol. 4 3), s. 1213-1228. <https://doi.org/10.7884/teke.542>

EXTENDED ABSTRACT

Integrating music into language teaching has long been an area of interest for educators and researchers alike. Music, beyond being a source of entertainment, is recognized as a potent instructional tool, aiding in the enhancement of various language skills. This study aims to explore the trends in graduate research that investigates the use of music in teaching Turkish as a foreign language, providing insights into how music can be utilized pedagogically, which language skills it develops, and how to employ this method more effectively.

INTRODUCTION

Language teaching has historically been supported by a variety of methods and pedagogical approaches. In this context, music is seen not merely as a recreational activity but as a powerful educational tool. Over time, the use of music in language learning has garnered significant attention, particularly due to its ability to create a relaxing and confident learning environment, enabling learners to use the target language in a more natural way. Research highlights the strong link between music and language acquisition, emphasizing its potential to enhance the learning process.

According to Lehmann & Seufert (2017), the integration of music into language learning processes provides substantial contributions to the acquisition of core language elements such as memory,

pronunciation, vocabulary, and grammar. The rhythmic and repetitive nature of music enhances retention, enabling learners to gain a deeper understanding of the cultural aspects of the language. The existing literature presents numerous studies investigating how music can contribute to language education across various disciplines, and how it can make language teaching more effective.

Music and Language Learning

Arleo (2000) emphasizes the role of music not only in teaching grammar and vocabulary but also in improving pronunciation and the rhythmic structure of language. Besedova (2016) argues that the rhythmic structure of songs and repeated melodies allow learners to internalize the tone and stress of the language more rapidly and effectively. This reinforces language learning through both auditory and visual channels, making auditory elements an essential part of language acquisition. Similarly, Music is not only beneficial in enhancing language skills but also in increasing learner motivation. Studies targeting foreign language learners with high levels of anxiety have shown that music helps create a more relaxed and tolerant classroom atmosphere, encouraging students to participate more actively in the learning process (Degrave, 2019). Furthermore, music exposes learners to the cultural aspects of language, enabling them to grasp the social dimensions of the language in a meaningful way.

Music in Teaching Turkish as a Foreign Language

In recent years, the use of music as a pedagogical tool in teaching Turkish as a foreign language has become a topic of increasing attention and research. Turkish, with its rich and complex grammatical structure, requires specific strategies for effective acquisition. Among these strategies, the use of music has proven to contribute positively to the language acquisition process, emerging as an effective method in teaching Turkish. Music facilitates the natural presentation of linguistic structures and vocabulary while providing learners with a valuable window into the cultural context of the language (Çoban, 2022; Tanrikulu & Koyuncu, 2020).

In teaching Turkish as a foreign language, music offers significant benefits to both learners and teachers. The phonetic structure and grammatical rules of Turkish can be challenging for language learners. Yılmaz & Şeref (2015) argue that music helps students become aware of these structures and understand the rhythmic nature of the language. Studies focusing on pronunciation skills have demonstrated that music is an effective tool for improving correct pronunciation. Furthermore,

Yavuzel (2020) notes that the cultural elements embedded in songs provide learners with not only linguistic knowledge but also insights into Turkish culture. The connection between language teaching and culture instruction helps students understand the target language more thoroughly.

Purpose and Significance

The primary goal of this study is to examine the trends in graduate research on the use of music in teaching Turkish as a foreign language. Specifically, the study investigates the pedagogical role of music and songs in Turkish language teaching, identifying which language skills are most affected and how these tools can be used more effectively. By reviewing research in this field, the study also aims to highlight existing gaps and provide suggestions for more effective language instruction, particularly focusing on the motivational effects of music on students and its role in reducing classroom anxiety.

Research Problem

The central research question of this study is: "What are the trends in graduate theses examining the use of music/songs in teaching Turkish as a foreign language?"

Methodology

The research employs a descriptive survey model to examine the graduate theses on the use of music/songs in teaching Turkish as a foreign language between 2014 and 2024. As defined by Karasar (2006), descriptive survey models aim to provide general judgments about a population by studying either the entire population or a sample from it. To ensure the generalizability of results, the descriptive survey model was chosen to systematically review and analyze relevant graduate theses. A total of 18 graduate quantitative studies were analyzed, using content analysis to identify common themes, trends, and gaps in the existing literature.

Findings

The findings indicate that most research on the use of music in teaching Turkish as a foreign language is focused on beginner and intermediate language levels (A1, A2, and B1). These studies often emphasize the importance of music in enhancing listening skills, reducing student anxiety, and increasing motivation. Music also serves as a bridge for cultural understanding, offering learners insights into the social and cultural context of the language. However, research on the use of music at advanced language levels (B2 and beyond) remains limited.

Conclusion

Music, as a pedagogical tool, offers a wide range of benefits in teaching Turkish as a foreign language, particularly in enhancing listening skills, improving pronunciation, and increasing student motivation. It also plays a crucial role in cultural education, enabling learners to grasp the social and cultural aspects of the target language. Despite the existing research, there remains a need for further studies on the use of music at higher language levels and its potential for developing advanced language skills. Expanding the use of music in Turkish language instruction can enrich the learning experience and open new horizons for both teachers and students.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 19.10.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 24.11.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1570295>
e-ISSN : 2792-0178

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

MAURİCE RAVEL'İN DIŞAVURUMCU YÖNÜNÜN BESTECİLİK DİLİNE YANSIMASI: GASPARD DE LA NUIT

TANATAR, Gizem¹

GÜNCAN, Özge²

ÖZ

Maurice Ravel (1875-1937), 20. yüzyılın önde gelen Fransız bestecilerinden biridir. Döneminin etkili müzik akımlarını benimseyen ve kendi özgün üslubunu geliştiren Ravel, bestecilik dilinde çoğunlukla empresyonist olarak tanımlansa da bazı eserlerinde dışavurumculuk izleri taşımaktadır. Bu araştırmada, Ravel'in dışavurumcu yönünün, *Gaspard de la Nuit* eserinde nasıl ifade edildiği incelenmiştir. Ravel'in 1908 yılında bestelediği bu eseri, Aloysius Bertrand'ın aynı adlı şiir kitabından esinlenerek oluşturmuştur. Üç bölümden oluşan eserin her bölümü farklı bir şiiri müzikal olarak betimlemektedir: “*Ondine*”, “*Le Gibet*” ve “*Scarbo*”. Teknik açıdan oldukça zorlu bir piyano eseri olan bu yapıt, piyano repertuarının en zor eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir.

Dışavurumculuk, 20. yüzyılın başında sanatta bireyin iç dünyasını, duygularını ve bilinçaltını güçlü bir şekilde ifade eden bir akım olarak ortaya çıkmıştır. Dışavurumcu eserlerde genellikle yoğun bir dramatik yapı, abartılı duygusal ifade ve karanlık imgeler ön plandadır ve müzikte

¹ Dr., Eskişehir, Türkiye, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Piyano ASD, gizemgurkan@gmail.com, <https://orcid.org-0000-0003-2030-7061>.

² Dr. Öğr. Üyesi, Eskişehir, Türkiye, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Piyano ASD, ozgeguncan@gmail.com, <https://orcid.org-0000-0002-6376-5743>.

ise dışavurumcu etki tonalitenin sınırlarının zorlandığı, ani dinamik değişimlerin ve karmaşık ritmik yapıların öne çıktığı anlarda kendini göstermektedir. Eserdeki armonik yapı, çoğunlukla disonanslar ve beklenmedik modülasyonlarla doludur. Ravel, bu yolla dinleyicinin içsel dünyasında belirli bir gerilim yaratmaktadır. Eserin her bölümünde anlatılan hikâyenin ruh haline uygun olarak, armonik renklerin değişimi de müziğin atmosferine katkıda bulunur. Ravel'in teknik ustalığını ve müzikal derinliğini sergileyen eserdeki dışavurumcu öğeler, yalnızca anlatılan hikayelerin korkutucu ya da karanlık doğasını değil, aynı zamanda Ravel'in duygusal derinliğini ve müzikal yenilikçiliğini de yansıtır. Ravel, dışavurumculuğu bestecilik diline yansıtarak, dinleyiciyi bilinçaltının karanlık köşelerine ve duysal deneyimlerin ötesine taşımayı başarmıştır. Bu yönüyle *Gaspard de la Nuit* hem Ravel'in müzikal vizyonunu hem de dışavurumculuğun müzikteki ifadesini anlamak için önemli bir eserdir.

Anahtar Kelimeler: Gaspard de la Nuit, dışavurumculuk, Maurice Ravel, müzikal yenilikçilik, müzikte ifade.

THE EXPRESSIONIST ASPECT OF MAURİCE RAVEL REFLECTED IN HIS COMPOSITIONAL LANGUAGE: GASPARD DE LA NUIT

ABSTRACT

Maurice Ravel (1875-1937) was one of the leading French composers of the 20th century. Although Ravel is often described as an impressionist due to his compositional style, some of his works also bear traces of expressionism. This article explores the expressionist elements in Ravel's *Gaspard de la Nuit*, composed in 1908 and inspired by Aloysius Bertrand's poetry book. The work consists of three sections, each musically depicting a different poem: *Ondine*, *Le Gibet*, and *Scarbo*. It is known as one of the most technically challenging pieces in the piano repertoire.

Expressionism, which emerged at the start of the 20th century, emphasizes intense emotional expression, the inner world, and the subconscious. In music, expressionism is marked by the pushing of tonal boundaries, sudden dynamic shifts, and complex rhythms. In *Gaspard de la Nuit*, the harmonic structure is filled with dissonances and unexpected modulations, creating a sense of tension that reflects the mood of each poem. Ravel uses changing harmonic colors to deepen the atmosphere, aligning with the emotional nature of the stories depicted.

The expressionist elements in this work showcase not only the dark and eerie nature of the poems but also Ravel's technical mastery and emotional depth. By incorporating expressionism, Ravel transports the listener to the subconscious, moving beyond sensory experiences. Thus,

Gaspard de la Nuit is a key piece for understanding both Ravel's musical vision and the expressionist movement in music.

Keywords: Gaspard de la Nuit, expressionism, Maurice Ravel, musical innovation, expression in music.

GİRİŞ

Maurice Ravel, 20. yüzyılın başlarında müzik dünyasına yenilikçi bir soluk getiren ünlü bir Fransız besteci olarak, özellikle piyano eserlerindeki ustalığıyla öne çıkmıştır. Bu bağlamda, "*Gaspard de la Nuit*", Ravel'in en zorlu ve etkileyici eserlerinden biri olarak kabul edilir. Aloysius Bertrand'ın aynı adlı şiir kitabından esinlenerek bestelenen bu eser, Ravel'in müzikal dilinin gelişimini, virtüöziteyi kullanma becerisini ve piyano tekniğine olan hâkimiyetini sergiler. Üç bölümden oluşan eser, modal ölçekler, karmaşık ritmik motifler ve zengin ses renk kullanımıyla Ravel'in sanatsal gelişimi hakkında derin bir anlayış sunar.

Fransız İhtilali'nin sonrası Romantik Dönem siyasal, sosyal ve kültürel değişimlerin sanata olan etkilerini yansıtmıştır. Bu dönemde ortaya çıkan sanat eserleri de ihtilalin ilkelerinden beslenmiş sanatçıların içsel yolculuklarına izin vererek kişisel duygusal ve hayal gücüne dayalı yeni anlatım tarzlarını ortaya koymuştur (Çelik, 2023: 2497). Romantik dönemin sonunda kurulan müzik ve sanatlar arasındaki ilişki, 20. yüzyılın başında besteciler tarafından sürdürülmüş ve geliştirilmiştir. Bu etkileşimler, Debussy'nin müziğinin, dönemin estetik anlayışını nasıl yansıttığını ve müzik tarihindeki yerini nasıl sağlamlaştırdığını ortaya koymaktadır (Pekdemir Peker, 2024: 158). Ravel ve Debussy, piyano eserlerinde tonlama, ritim ve tımsal ifadelerle zenginleştirilmiş dokuları organize etmek için benimsedikleri yaklaşımla dokunun programatik içeriği temsil etmesini sağlamışlardır (Ivanenko, 2015:1-2)

Gaspard de la Nuit, Ravel'in farklı stilistik yönelimleri bir araya getirdiği ve 20. yüzyıl piyano repertuarının en dikkat çekici eserlerinden biridir. Maurice Ravel, Aloysius Bertrand'ın üç şiirinin özünü, müzikal bir yorumla sahnelerken, onları yaratıcı bir ses dünyasıyla canlandırır. Eser, deniz kızları ve cinlerin doğaüstü özelliklerini, özenle tasarlanmış sonoriteler ve karmaşık yapılarla betimler. İzlenimcilik, Romantizm, Neoklasisizm ve Dışavurumculuk gibi çeşitli müzikal akımların özellikleri bu eserde harmanlanmıştır. Eserde her bir tarz kendine özgü şekilde yansıtılmış olmakla birlikte, Neoklasik ve İzlenimci unsurlar daha belirgin bir ağırlık taşır. Ravel'in genel repertuarında da bu iki akımın etkileri baskındır ancak müzikal mirası büyük ölçüde Neoklasik ve Empresyonist geleneklere dayanır.

Eserdeki dışavurumcu unsurlar ise, özellikle "Scarbo" bölümünde doruk noktaya ulaşan yoğun duygusal ifadelerle kendini gösterir. Bu bağlamda eser, Ravel'in repertuarındaki en romantik,

trajik ve kişisel bestelerden biri olarak değerlendirilebilir. *Gaspard de la Nuit*, Ravel'in müzik aracılığıyla samimi duyguları en açık şekilde ifade ettiği eserlerden biridir ve İzlenimci tekniklerle maskelenmiş bir duygusal yoğunluk yerine, güçlü bir müzikal ifade ile dinleyiciyi derinden etkiler. Ravel'in 1908 yılında Ida Godebski'ye yazdığı bir mektupta, "Gaspard'ı bestelemek, uzun bir gebelik sürecinin ardından oldukça şeytani bir iş oldu," sözleri, eserin yaratım sürecinin zorluğunu yansıtmaktadır (İvanchenko, 2015: 56).

Bu çalışmanın ilk bölümünde, literatür taraması sonucunda elde edilen bilgilerle Ravel'in yaşamı ve sanatsal evrimi hakkında bilgiler verilmiştir. İkinci bölümde "*Gaspard de la Nuit*"nin yaratım süreci, tarihsel bağlamı incelenmiştir. Bulgular bölümünde ise eserin "Ondine", "Le Gibet" ve "Scarbo" isimli üç bölümünün detaylı analizi yapılmıştır. Aynı zamanda, Ravel'in izlenimcilik akımı ve Doğu etkileriyle olan ilişkisi tartışılmış; eserdeki dışavurumcu yönü, onun müzikal yaratıcılığı ve piyano performansına getirdiği yenilikler açısından değerlendirilmiştir.

Amaç ve Önem

Müzik bir bestecinin icracıya ve dolayısıyla dinleyiciye veri aktarımında kullandığı özgün bir müzikal dil seçimine ilişkin bireysel yaklaşımını yansıtır. Kompozisyon araçları arasında müzik, bestecinin sanatsal kimliğini en belirgin şekilde ifade eden unsurlardandır. Resim sanatında olduğu gibi, müzikal veriyi taşıyan dokunun analizi büyük bir önem taşımaktadır. Müzikte iletim süreci, icracının notaya dayalı olarak bestecinin iletmek istediği mesajı doğru bir şekilde algılayıp uygun biçimde icra etmesiyle dinleyiciye ulaşmaktadır. Bu sebeple, müziği analiz etmek, besteci, icracı ve dinleyici arasında etkileşimde bulunan tüm müzisyenler için önemli bir sorumluluktur.

Bu sebepler göz önünde bulundurularak, araştırmanın amacı, Maurice Ravel'in sanat anlayışını ve müzikal evrimini, onun başarılarından biri olan *Gaspard de la Nuit* aracılığıyla incelemektir. Eserin yaratım süreci, stilistik özellikleri ve üç bölümünün analizi detaylı bir şekilde ele alınarak Ravel'in izlenimcilik neoklasizm ve dışavurumculuk gibi müzikal akımlarla olan ilişkisini değerlendirmektir. Ayrıca eserin teknik ve müzikal derinlikleri üzerinden Ravel'in piyano repertuarına getirdiği yenilikler ve 20. yüzyılın müzik tarihinde üstlendiği rolün önemine dikkat çekmektir.

Gaspard de la nuit, yalnızca Ravel'in sanatsal dehasını sergilemekle kalmayıp aynı zamanda modern piyano repertuarında teknik ve duygusal açıdan çığır açan bir eser olarak kabul edilmektedir. Bu çalışma, eseri ve onun bağlamını inceleyerek Ravel'in yaratıcı yaklaşımlarını ve müziğiyle dönemin estetik anlayışı arasındaki bağlantıları anlamayı amaçlamaktadır. Özellikle Ravel'in izlenimci ve neoklasik yaklaşımlarını dışavurumcu unsurlarla nasıl

harmanladığı ortaya koymak, onun müzik tarihinde neden eşsiz bir yere sahip olduğunu açıklamaya katkı sağlayacaktır. Bu bağlamda, çalışmanın müzisyenler için önemli bir kaynak olma potansiyeline sahip olduğu düşünülmektedir.

YÖNTEM

Çalışmanın belirlenen amacı doğrultusunda Maurice Ravel'in *Gaspard de la Nuit* adlı eserini anlamak ve analiz etmek için nitel bir araştırma yöntemi benimsenmiştir. Çalışma kapsamında öncelikle Ravel'in biyografisi ve sanatsal gelişimi hakkında konuya ilişkin uluslararası akademik araştırma veri tabanları taranarak ilgili literatür incelenmiştir. Ravel'in *Gaspard de la Nuit* üzerindeki yaratıcı yaklaşımını ve eser ile ilişkilendirilen müzikal akımları ele alan dokümanların incelemesi yapılmıştır. Eserin üç bölümü ayrı ayrı hem müzikal analiz hem de stilistik olarak ele alınmış, müzikal analizin bir parçası olarak eserin melodik, armonik, ritmik ve tınısal yapıları detaylı bir şekilde incelenmiştir.

BULGULAR VE YORUMLAR

Maurice Ravel'in Sanatsal Gelişimi ve Piyano müziği

Maurice Ravel 7 Mart 1875'te Fransa'da, Pyrénées Dağları'nın eteklerinde ve kuzey İspanya sınırında bir sahil kenti olan Ciboure'de doğdu. Annesi Marie Delouart Bask kökenli, babası Joseph Ravel ise İsviçreli bir mühendisti ve pek çok kişi Ravel'in İsviçre saatçilik sanatına olan titizliğini buna bağlıyordu. Ravel babasından her türden mekanik nesneye duyduğu hayranlığı almış ve bu sayede ebeveynleri hayata karşı açık ve sorgulayıcı bir yaklaşım beslemiş ve özellikle Ravel'in müzik kariyerini desteklemiştir (Ivanchenko, 2015: 3).

Maurice Ravel'in müzik eğitimi, henüz yedi yaşındayken piyano ve armoni dersleri alarak başlamıştır. Paris Konservatuarı'na 14 yaşında giren Ravel, piyano ve armoni derslerinde başarı göstermiş, ancak sonraki yıllarda konservatuvarın rekabetçi ortamında armoni ödülünü kazanamamaya bu dersten çıkarılmış, daha sonra da piyano derslerinden çekilmiştir. Ravel, konservatuvardan ayrılma kararı almış ve bağımsız bir müzik kariyeri sürdürmüştür (Tekalli, 2014: 3).

Ravel'in Prix de Rome ödülünü kazanamaması, yetenek eksikliğinden değil, konservatuvarın beklentilerine uymak istememesinden kaynaklanıyordu. Onun bağımsız karakteri, özellikle besteci Erik Satie'ye olan hayranlığıyla pekişmiştir. Ravel, avangart sanatçı ve müzisyen grubuna, "Les Apaches"e katılarak sanatsal yenilenmeyi savunan ve farklı müzik kültürlerinden etkilenen bu toplulukla yaratıcı ilişkiler geliştirmiştir." Les Apaches"ın etkili üyeleri arasında besteciler Maurice Delage, Manuel de Falla, Igor Stravinsky, yazar ve şairler M.D.

Calvocoressi ve Tristan Klingsor ile piyanist ve Ravel'in yoldaşı Ricardo Viñes yer almaktadır. Bu dönem, Ravel'in kompozisyon anlayışının ve felsefesinin şekillenmesinde önemli rol oynamıştır (Ivanchenko, 2015: 4).

Konservatuvardan ayrıldıktan sonra Ravel, iki piyano için “Habanera” ve ilk yayımlanan eseri “*Menuet antique*” gibi önemli besteler yapmıştır. Orkestrasyon ve kontrpuan öğretmeni André Gédalge'nin pedagojik rehberliği, Ravel'in teknik gelişimine büyük katkıda bulunmuştur. Ravel'in çan seslerine olan ilgisi ise erken dönem eserlerinden biri olan “*Entre cloches*”te belirginleşmiştir ve hayatı boyunca eserlerinde bu tema tekrar edecektir (Nichols, 1987: 4).

Ravel'in piyano eserleri, onun en erken dönem besteleri arasında yer almakta olup, piyanoya özel bir ilgi gösterdiği ve bu enstrümanı müzikal üslubunu geliştirmek için bir deney alanı olarak kullandığı görülmektedir. 20. yüzyılın başlarında, Ravel'in piyano eserlerinin Fransız müziği üzerindeki etkisi, yalnızca Claude Debussy ile karşılaştırılabilir niteliktedir. Her iki besteci de romantik piyano müziği ile Alman ve Fransız klavsen bestecilerinin geleneklerinden yararlanarak Fransız piyano müziğine yeni bir tanım getirmişlerdir. Ravel'in piyano repertuarı, Neoklasisizm ve Empresyonizm gibi iki ana stilistik akımı yansıtmaktadır. Debussy'nin eserleri ile karşılaştırıldığında, Ravel'in bestelerinde neoklasik öğelerin daha derinlemesine ele alındığı dikkat çeker. Ravel, klasik formlar doğrultusunda canlı, disiplinli ve belirgin hedeflere sahip eserler yaratmıştır. Debussy'nin müziği, formu içeriğe göre şekillendirme amacını taşıırken, Ravel'in amacı ise yapılandırılmış bir müzikal çerçeve ile duygusal ifadeyi belirli sınırlar içinde tutmaktır. Ravel'in piyano müziğindeki bestecilik yaklaşımının gelişimi, Birinci Dünya Savaşı'nın oluşturduğu iki büyük dönemle şekillenir: birincisi, on dokuzuncu yüzyılın sonlarından 1918 yılına kadar olan süreç; ikincisi ise 1920'lerin başından ölümüne kadar olan dönemdir. Ayrıca, savaş öncesi bu ilk dönem, Ravel'in farklı estetik anlayışlarını ve belirli müzik türlerine olan ilgisini gösteren daha küçük zaman dilimlerine ayırmak da mümkün olmaktadır.

1889 ile 1905 yılları arasındaki dönem, Ravel'in ilk stilistik gelişimini temsil etmektedir. Bu süreç, Ravel'in müzik eğitiminin temelini oluşturmuş ve genç bir besteci olarak kendini şekillendirdiği yıllardır. Bu dönemde kaleme alınan başlıca piyano eserleri arasında *Sérénade grotesque* (1892-93), *Menuet antique* (1895), *Pavane pour une infante défunte* (1899), *Jeux d'eau* (1901), *Sonatine* (1903-05) ve *Miroirs* (1904-05) yer almaktadır.

Ravel, 1889-1900 yılları arasında konservatuvar eğitiminde, büyük bir hayranlık duyduğu pek çok müzisyen ve besteci ile profesyonel bir eğitim süreci geçirmiş, o dönemdeki yeteneği ve sanatsal yaratıcılığı belirginleşmiştir. Ravel, kariyerinin farklı aşamalarında çeşitli bestecilerin eserlerine yönelmiş ve bu eserlerden ilham almıştır. Ayrıca, önceki bestecilik deneyimlerinden

edindiği stilistik özellikleri de korumuştur. Örneğin, 1890'larda Ravel, Chabrier ve Satie'nin eserlerine ilgi göstermiş, bunun yanı sıra Faure, Liszt, Chopin ve Mussorgsky gibi bestecilerin etkisinde kalmaya devam etmiştir. Ravel'in piyanistik üretimi üzerinde önemli bir etki, dönemin en büyük virtüözlerinden biri olan Franz Liszt'in müziğinden gelmektedir. Liszt'in piyano tekniği, müzikal seslerle şiirsel imgeler yaratmayı amaçlayan bir resimsel ve romantik virtüöziteye dayanmaktadır. Ravel, birçok piyano eserinde Liszt'ten ve kısmen de Chopin'den aldığı virtüöziteyi ustalıklı kullanmıştır; bu eserler arasında *Jeux d'eau*, *Ondine*, *Scarbo* ve *Alborada del gracioso* örnek olarak verilebilir. Bu eserlerdeki hızlı pasajlar ve tekrarlayan figürler, öncelikle görsel efektler oluşturmak amacıyla kullanılmıştır ve doğa tasvirleri ya da mistik figürlerin betimlenmesine olanak tanımaktadır. Ravel, Romantik dönemin içsel duygularını aktarmaktansa, belirli programatik fikirleri ifade etmek için farklı piyano tekniklerini kullanmıştır (Ivanchenko, 2015: 54-55).

Ravel, piyanist Ricardo Viñes ile uzun yıllara dayanan bir dostluk ve iş birliği geliştirmiştir. Viñes, Ravel'in birçok eserinin ilk seslendirmesini yapmış ve Ravel'in müzikal kariyerine önemli katkılarda bulunmuştur. Ravel'in Edgar Allan Poe ve Baudelaire'in karanlık temalarına olan ilgisi, bestelerine de yansımıştır. Özellikle *Gaspard de la nuit* eseri, Viñes'in etkisiyle ortaya çıkmış ve Ravel'in edebiyatla olan derin ilişkisini göstermiştir.

Dışavurumculuğun Ortaya Çıkışı

Dışavurumculuk (Ekspresyonizm), 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve sanatın birçok dalında kendini gösteren bir akımdır. Sanat, oluşum ve gelişim sürecinde kendi alt disiplinlerinden etkilenecek, farklı kural ve yöntemler geliştirerek sanat akımlarının oluşmasına neden olmuştur (Cancan, 2020: 505). Özellikle Almanya'da gelişen bu akım, sanatçının içsel dünyasını, duygularını ve bireysel deneyimlerini yoğun bir şekilde dışa vurma çabasını yansıtır. Empresyonizmin (izlenimcilik) dış dünyayı betimlemesine tepki olarak doğan dışavurumculuk, dış dünyayı sanatçının duygularının prizmasından geçirerek yeniden yorumlar. Dışavurumculuk, resimden edebiyata, tiyatrodan müziğe birçok alanda etkili olmuştur. 1905-1920 yılları arasında özellikle Almanya'da belirginleşmiş olan bu akım, I. Dünya Savaşı'nın etkisiyle yoğunlaşarak toplumun huzursuzluğunu ve bireyin içsel karmaşasını sanat aracılığıyla ifade etmiştir. Akımın temelinde, bireyin modern dünyadaki yalnızlığı, toplumun karmaşıklığı ve sanayileşmenin getirdiği yabancılaşma gibi konular yatar. Dışavurumcu sanatçılar, gerçekliği çarpıtarak, abartarak veya bozarak duygularını güçlü bir şekilde dışa vururlar. Eserlerde, sıradan yaşamın ötesindeki ruhsal ve psikolojik durumlar ön plana çıkar.

Dışavurumculuğun sanat dallarına yansımada en güçlü etkisini resim sanatında göstermiştir. Edvard Munch'un “Çılgılık” eseri, bu akımın en bilinen örneklerinden biridir. Çarpık, abartılı ve canlı renklerin kullanıldığı bu tabloda, bireyin içsel çılgılığı, modern dünyanın kaotik yapısını sembolize eder. Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, Egon Schiele ve Emil Nolde gibi sanatçılar, bu akımın öncülerindendir. Resimlerde genellikle deforme edilmiş figürler, canlı ve kontrast renkler, güçlü ve yoğun duygusal ifadeler yer alır. Edebiyatta ise bireyin içsel düşüncelerini, duygusal patlamalarını ve varoluşsal sorunlarını ele alır. Franz Kafka'nın Dönüşüm adlı eseri, bireyin toplum içindeki yabancılaşmasını ve içsel korkularını sembolik bir dille anlatan önemli bir dışavurumcu metindir. Georg Trakl, Gottfried Benn ve Alfred Döblin gibi yazarlar, bu akımın etkisini taşıyan eserler vermişlerdir. Dışavurumcu edebiyat, kelime oyunları, şiirsel dil ve güçlü imgelerle doludur. Dışavurumcu tiyatrodaki ise, karakterlerin iç dünyaları, abartılı hareketler ve diyaloglarla ifade edilir. Özellikle sahne tasarımı ve ışık kullanımı, karakterlerin içsel dünyasını yansıtmak için çarpıcı ve sıra dışı bir şekilde kullanılır. Alman oyun yazarı Georg Kaiser'in “Sabah Kalkmayacağım” ve Ernst Toller'in “Adam Adamdır” gibi oyunları bu türün önemli örneklerindendir. Dışavurumcu tiyatro, toplumsal eleştiriyi, bireyin yabancılaşmasını ve ruhsal çatışmalarını merkeze alır. Müzikte dışavurumculuk, tonalitenin ötesine geçen, atonaliteyi ve disonansları kullanan bestecilerle kendini gösterir. Arnold Schönberg, Alban Berg ve Anton Webern gibi isimler, dışavurumcu müziğin öncüleridir. Bu müzik, genellikle karmaşık, gerilimli ve rahatsız edici harmonilerle doludur. Schönberg'in “Pierrot Lunaire” ve Berg'in “Wozzeck” operası, dinleyiciye yoğun ve huzursuz edici bir duygusal deneyim sunar. Dışavurumcu müzik, bireyin içsel çatışmalarını, duygusal patlamalarını ve varoluşsal kaygılarını güçlü bir şekilde ifade etmektedir.

Empresyonizm ve dışavurumculuk arasındaki farklılıklardan bahsetmek gerekirse; Empresyonizm, dış dünyanın anlık izlenimlerini ve güzelliklerini yumuşak renklerle, ince dokunuşlar ve detaylardan kaçınarak ifade eder. Sanatçılar, izleyiciye belirli bir duygusal deneyim yaşatmak isterler. Dışavurumculuk, bireyin içsel dünyasını yoğun ve çarpıcı bir şekilde yansıtır. Bu akım, duygusal ve psikolojik çatışmaları abartılı imgelerle dışarı vurur, izleyiciye doğrudan bir duygusal tepki yaratmayı amaçlar. Teknik olarak empresyonistler, tonların yumuşak geçişlerine, belirsiz formlara ve ışığın hareketine odaklanır. Müzikte ise net bir ritim yerine, belirsiz melodiler tercih edilir. Dışavurumcular, genellikle ani, çarpıcı geçişler, deformasyon ve abartılı renkleri kullanır. Müzikte disonanslar, ani ses değişimleri ve tonalitenin terk edilmesi sıkça görülmektedir. Empresyonizm, daha çok bir izlenim bırakma, anın ve doğanın güzelliğini yakalama amacını taşır. Dışavurumculuk, bireyin içsel korkularını,

psikolojik derinliklerini ve modern dünyaya karşı duyduğu yabancılaşmayı ifade etmektedir. Bu yüzden daha dramatik, yoğun ve duygusal olarak etkileyicidir.

Dışavurumculuk, sanat tarihinin en özgün ve etkili akımlarından biri olmuştur. Bu akım, modern sanata olan katkısıyla, çağdaş sanatın birçok alanında ilham kaynağı olmuştur. Sanatsal gerçekliğin nesnel dünyasında değil de sanatçının kendi iç dünyasında aranmaya başlandığı bu dönemde, teknoloji ve toplumsal gelişmelerin hızla artmasıyla birlikte, sanatta da yeni biçim arayışlarının ortaya çıktığı görülmüştür (Cancan, 2020: 506). Empresyonizm gibi sonraki akımlar, dışavurumculuğun duyguların yoğun ifadesine ve içsel dünyaya odaklanan yaklaşımından etkilenmiştir. Dışavurumculuk, yalnızca bir sanat akımı değil, aynı zamanda modern insanın duygusal ve psikolojik sorunlarını anlatan bir ifade biçimi olarak varlığını sürdürmüştür. Özellikle sanayileşme ve şehirleşmenin getirdiği hızlı değişim, bireylerde kaygı, yalnızlık ve huzursuzluk yaratmış, bu durum dışavurumcu sanatçıların eserlerinde güçlü bir şekilde kendini göstermiştir. I. Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkileri de bu sanat akımının yayılmasında etkili olmuştur. Savaşın yarattığı dehşet, dışavurumculuğun karanlık, çarpık ve kasvetli tonlarını beslemiş, bireyin çaresizliği ve yabancılaşması bu eserlerin temel teması haline gelmiştir.

Sanatın birçok dalında etkili olan dışavurumculuk, özellikle bireyin modern dünyadaki yalnızlığı, topluma yabancılaşması ve ruhsal çatışmaları gibi temalar üzerinden yoğun bir anlatım sağlar. Dışavurumculuk, sanatın gücünü, duyguların en derin ve yoğun ifadeleriyle ortaya koymuş ve modern sanatın gelişiminde kalıcı bir etki bırakmıştır.

Gaspard de la Nuit'nin Tarihsel Bağlamı

Romantik şair Aloysius Bertrand (1807-1841), şiirlerindeki gizemli, halüsinatif, cehennemi vizyonlarla Ravel'e ilham vermiştir. Ravel, öğrencisi Henrietta Faure'ye Gaspard de la Nuit'nin tüm şiir koleksiyonunu okuması gerektiğini, çünkü 19. yüzyılın tüm Romantizminin bu küçük eski kitapta bulunduğunu söylemiştir (Zank, 2009: 247).

Maurice Ravel, Mayıs 1908- Eylül 1908 tarihleri arasında, Bertrand'ın *Gaspard de la nuit* adlı eserinden üç şiiri müzikal bir forma dönüştürmüştür: *Ondine*, *Le gibet* ve *Scarbo*. Eserin prömiyeri 9 Ocak 1909'da "Société Nationale de Musique"nin "Salle Erard"daki konserinde, İspanyol piyanist *Ricardo Vinés* tarafından Paris'te yapılmıştır (Hirsbrunner, 1987: 268). Eserin üç bölümü de dramatik bir anlatının minyatür birer sahnesi gibi, okuyucuya hem estetik hem de grotesk (tuhaf, olağan dışı) unsurların iç içe geçtiği bir deneyim sunar. Eserde çok duyulu bir atmosfer yaratılır; koku, ses ve görüntülerle okuyucuya güçlü imgeler aktarılır.

Bertrand, eserin ana karakteri Gaspard de la nuit'yi, Dijon'da karşılaştığı gizemli bir yaşlı adam olarak tanımlar ve bu karakteri kendi alter-egosu olarak kurgular (Roberts, 2012: 82).

Ravel'in Bertrand'ın eserini müzik dilinde özümsemesi şaşırtıcı değildir, çünkü Bertrand'ın şiirleri ritmik düzyazıyla yazılmıştır ve karakteristik olarak kısa, kompakt, yoğun ve kendi içinde eksiksiz ve eşsizdir. Şiirin kafiyeli sonlara sahip düzenli nazımdan uzaklaşması gibi, müzik de Richard Wagner, Franz Liszt, Claude Debussy ve Ravel'in zamanından itibaren Hermann Danuser tarafından gelişimi anlatılan “müzikal düzyazı” lehine düzenli periyodik formu terk etmiştir (Hirsbrunner, 1987: 270).

Ancak Ravel'in eserinin alt başlığının “*Suite pour piano*” veya “*3 Morceaux pour piano*” değil de “*Poemes pour piano*” olması, Stephane Mallarme'nin en yüce biçimde gerçekleştirdiği gibi şiirin büyük prestijine işaret etmektedir. Ton şairi ve ton şiiri gibi terimler Ludwig van Beethoven'dan beri Almanya'da da kullanılmaktadır ve Liszt'in senfonik şiirleri daha önce bu yüksek tarzda bulunmayan bir edebiyat, görsel sanat ve müzik kaynaşmasını göstermektedir. Şiirin, ton şiirinin bu takdiri, Debussy'nin arkadaşı Ernest Chausson'da da bulunabilir. Chausson 1882'de Yuvarlak Masa Şövalyeleri ile Arthur efsanesine dayanan bir senfonik şiir olan “*Viviane*”ı yazdı. Bunu 1896'da yine aynı bestecinin “*Poeme pour violon et orchestre*” adlı, yine “müzikal düzyazıya” güçlü bir şekilde atıfta bulunan bir tür serbest fantezi izledi. Debussy ise “*La Mer trois esquisses symphoniques*” alt başlığını koyarak Romantik senfonik müziğin acısını bu “abartısızlık” ile çağrıştırmayı amaçlamıştır. Ancak 1913'te Debussy ve Ravel, Mallarme'nin metinleri üzerine, birbirlerinden tamamen bağımsız olarak, “melodi” veya “ilahi” olarak etiketlenmemiş, sadece “*Trois Poemes de Stephane Mallarme*” başlığını taşıyan şarkılar yazdılar. Bu kitapçıkların büyük formatı sadece bunların şiir değil müzik olduğu gerçeğini vurgulamaktadır (Hirsbrunner, 1987: 270).

Ravel'in titizlikle kontrol ettiği besteleme tekniği sayesinde, derinlere kök salmış edebi ve felsefi etkilerini ve bilincini ortaya çıkarmıştır. Ravel'in babası Pierre Joseph'in ölümü de 1908'de “*Gaspard de la nuit*”i tamamlarken Ravel üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. *Gaspard*'ın teknik ve müzikal derinliğinin yoğunluğu, Ravel'in hayatının bu döneminin bağlamı içindedir (Tekalli, 2014: 11). Eserin üç bölümlü yapısı, “orantılı boyutlarda üç bölüm ve farklı motiflerin tanıtıldığı ve geliştirildiği organize bölümler” ile geleneksel sonat planı tasarımını andırır (Eccles, 2004: 11). Ravel'in müzikal hayal gücü gelenekselin ötesine uzanır; müzik poliritimler, karmaşık armoniler ve belirsiz tonaliteler içerir.

Gaspard de la nuit, yalnızca teknik beceri, güç ve yetkinlikten öte, icracıdan müzikal retorik (etkili anlatım), hayal gücü, ton rengi, tını ve ifadeye dair derin bir kavrayış da gerektirir. Ravel, Mily Balakirev'in dönemin en zor eseri olarak kabul edilen “*Islamey*” (1869) adlı yapıtını

dinledikten sonra, teknik açıdan daha da zorlu bir eser bestelemek istemiştir. Bu motivasyonun sonucu olarak 1908'de *Gaspard de la nuit* ortaya çıkmıştır. Ravel, otobiyografik notlarında bu eseri, "Liszt'in "Études d'exécution transcendante" (1826/52) adlı yapıtına bir atıf olarak, 'aşkın virtüözitenin üç romantik şiiri' şeklinde tanımlamıştır" (Kongpakpaisarn, 2020: 4).

Ravel'in, hedeflediği "aşkın" etkiyi elde etme amacı, eserin teknik dokusunu derinleştirmekle kalmaz; aynı zamanda bu yenilikçi yaklaşım, klasik sonat formuna benzer bir kompozisyon yapısıyla dengelenir. Bu iki öğenin, yenilikçi virtüözitenin ve geleneksel yapısal öğelerin harmanı, Gaspard de la Nuit'yi yalnızca döneminin değil, günümüzün de en ünlü piyano eserlerinden biri haline getirmiştir. Ravel'in müziğinin en tanınmış yorumcularından Vlado Perlemuter (1904-2002), Ravel'in *Gaspard de la Nuit*'i yazarken romantizmin bir karikatürünü yapmak istediğini, ancak belki de romantizmin kendisini ele geçirmesine izin verdiğini iddia etmiştir (Bricard, 1990: 4).

Ravel'in bestecilik yaklaşımında öne çıkan iki belirgin özellik vardır: lirik ve zarif melodiler ile mekanik bir hassasiyetle yapılandırılmış müzikal detaylar. *Gaspard de la nuit*, bu iki öğeyi ustalıkla bir araya getirir; melodik ifade gücünün yanı sıra yapısal kesinlik de ön plandadır. Eserin zorluğu sadece teknik gereksinimlerinden kaynaklanmaz, aynı zamanda icracıdan beklenen müzikal derinlik ve yorumlama becerisi de eserin karmaşıklığını artırır. Bu nedenle, Ravel'in müziği teknik açıdan olduğu kadar, sanatsal duyarlılık açısından da zorlayıcı olarak kabul edilmektedir (Kongpakpaisarn, 2020: 33-34).

Neoklasik özellikler, eserin yapısal kurgusunda temel bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Sonat formu, eserin her parçasında ve genel döngüde uygulanan bir yapıdır. Bu form, klasik modellere sıkı sıkıya bağlı olmamakla birlikte, eserdeki net yapısal hatlar ve armonik-melodik düzenlemeler, katı bir form anlayışını hissettirir. İzlenimci gelenek ise Ravel'in kompozisyon teknikleri aracılığıyla doğa ve çevreyi müzikal olarak betimlemesinde kendini gösterir. Nehir, güneş ışığı, rüzgâr gibi unsurlar müziğin renk ve tonlarıyla ifade edilir. Eserin tüm döngüsünde, karakterler romantik ve gerçekçi özellikler sergilerken, insan duyguları mistik ve gerçeküstü varlıklar aracılığıyla yansıtılmıştır. Korku, üzüntü, öfke gibi yoğun insani duygular bu karakterler üzerinden işlenmektedir.

Gaspard de la nuit'nin estetik bütünlüğü, her bölümünün farklı bir yapısal role sahip olduğu *Miroirs* gibi eserlerinden ayrılır. Eserin üç ana bölümü olan *Ondine*, *Le Gibet* ve *Scarbo*, ayrı ayrı icra edilebilecek parçalar olsa da eserin tam anlamı ve ihtişamı, bir bütün olarak ele alındığında ortaya çıkmaktadır. Eserin piyanistik yazısı, virtüözite açısından Ravel'in repertuarındaki en zorlu bölümlerden biridir. Piyanistin teknik becerilerinin yanı sıra, eserin anlatsal ve programatik doğasını da göz önünde bulundurarak bir icra sergilemesi

gerekmektedir; bu, icracının yorumuna olan yatkınlığına göre eseri daha da zorlaştırabilir ya da kolaylaştırabilir. Ravel, bu mistik atmosferi yaratmak için piyano tekniğini sınırlarının ötesine taşımış ve böylece enstrümanın ifade gücünü genişletmiştir.

Eserin analizine başlamadan önce Ravel'in biçim konusundaki kendi felsefesi hakkında eleştirmen M.D. Calvocoressi şöyle söylemiştir: “Ravel öncelikle üslup ve dokudaki özgünlük unsurlarıyla ilgilenmiştir. Formla ilgili meseleler onu çok daha az meşgul ediyor gibi görünüyordu. İyi bir formun tek ve yegâne kriterinin devamlılık olduğunu ifade ederdi. Bir eseri biçiminden dolayı övdüğünü hiç hatırlamıyorum. Ama öte yandan, kusurlu biçim olarak gördüğü şeylere karşı çok duyarlıydı” (Orenstein, 1967: 82). Bu Ravel'in eserlerinde formdan öte hikâyeyi anlatmaya odaklandığının ve müziği, edebi anlatıyla ilişkilendirdiğinin göstergesidir.

Gaspard de la Nuit analizi

Ondine: Su Perisi

Maurice Ravel'in "Gaspard de la Nuit" eserinin ilk bölümü olan *Ondine*, bestecinin müzikal yaratıcılığının ve piyano tekniğine hakimiyetinin doruk noktalarından biri olarak kabul edilir. Bu bölüm, bir su perisinin büyüleyici ve baştan çıkarıcı portresini çizer. Dışavurumcu yön burada, perinin duygu durumlarının ani değişimlerinde ve suyun akışkan ama bir o kadar tehditkâr karakterinde kendini gösterir.

Eserin belki de en güzel bölümü olan “*Ondine*”, bir erkeğe şarkı söyleyen bir su perisini tasvir etmektedir. Ravel, Bertrand'ın şiirinin akıcılığını nazik, ışıltılı ama unutulmaz bir atmosfere dönüştürür. Tüm bölüm, suyun farklı hallerini temsil etmek üzere çeşitli figürasyonlarda aralıksız 32'lik notalar etrafında gelişir. Başlangıçta, *Ondine*'in şarkısı sakin gece gökyüzünün altında yankılanarak ölümlü gözlemciyi baştan çıkarır, buna hafif, hızlı bir akor eşlik eder. Şiirde *Ondine* giderek daha şehvetli ve çekici hale gelir ve sonunda adamdan kendisini denizin altındaki saraya kadar takip etmesini ister (Bricard, 1990: 10). Ravel bu anı, dokuyu kırık akorlar ve arpejlerle değiştirerek, gerilimi ustaca artırarak ve güçlü bir babayı temsil eden doruk noktasına ulaşarak ima eder (Tekalli, 2014: 18). Ölümlünün alçakgönüllü reddini aldıktan sonra *Ondine* kahkahalar atarak adamı boğmaya yönelik hortlakça niyetini ima eder. Daha sonra onu geride bırakarak bir suyun içinde kaybolur. Sonlara doğru *Ondine*'in hınzır kahkahasını taklit eden geniş arpej dalgalarını, dinamik seviyedeki ani bir düşüş takip eder ve bu da sakin ve parıldayan bir ses manzarasına yol açar. Hareket yavaşlamadan, kışkırtıcı *Ondine* sanki havada kaybolmuş gibi sona erer (Kongpakpaisarn, 2020: 36).

Ondine: Su Perisi

“-Dinle! Dinle! - Benim, ben Ondin, ayın donuk ışıklarının aydınlattığı

pencerenin çınlayan dörtgenine, su damlalarıyla dokunan, ve işte, şatonun hanımefendisi, yıldızlı güzel geceyi, uykuya dalmış eşsiz gölü balkonundan seyreden, hareli giysiler içinde.

“Akıntıda yüzen bir su perisidir her dalga, her akıntı bir patikadır dolana dolana tırmanan sarayıma , ve bir akışkan yapıdır, gölün dibinde, ateş, toprak, ve su üçgeninde, sarayım.

“Dinle! - Dinle! - Vuruyor babam vraklayan suya bir yeşil kızılağaç dalıyla, ve kız kardeşlerim okşuyorlar taze yeşil ot, nilüfer ve kuzgunkılıcı adalarını, köpükten kollarıyla, ya da alay ediyorlar, oltayla balık tutan, yaşlı ve sakallı söğüt ağacıyla.

Yüzüğünü parmağıma takarak bir Ondin kocası olmam için yalvardı bana, mırıltılı şarkısıyla, ve göller kralı olmak için sarayına girmem için onunla.

Ve somurtkan ve sinirli bir ölümlüye aşık olduğumu kendisine söylediğim zaman, birkaç damla gözyaşı döktü, kahkahayla güldü, ve yitip gitti, beyaz sağnaklar halinde, mavi pencere camlarından akan”³

Ondine'in armonik yapısı, Ravel'in kompozisyon tarzının inceliklerini yansıtır. Eser, Do diyez majör gibi nadir bir tonda başlar ve karmaşık bir armonik yolculuğa çıkar. Ravel, ton değişimleriyle fantastik bir atmosfer yaratır, bu çok tonluluk *Ondine*'in büyümlü doğasını müzikal olarak ifade etmek için mükemmel bir araçtır.

Ravel bölümün ilk yarısında sonoriteleri tonal ölçüğe dayandırarak su perisinin fantastik doğasını efektif bir şekilde yansıtır. Bu armonik yaklaşım, dinleyiciyi adeta suyun altındaki gizemli bir dünyaya taşır. Besteci, si ve sol diyez ekseninde ve do diyez diatonik sesleri arasında ustaca geçişler yapar. Bu geçişler, okyanus dalgalarını veya gelgitleri andıran bir etki yaratır.

Ondine'nin ritmik yapısı, büyük ölçüde eslik materyalinde bulunmaktadır. Eserin açılışında, düzenli otuz ikilik notalardan oluşan bir desen, karmaşık bir senkoplu ritmik figürasyon görülür ve bu figürasyon, asimetrik bir şekilde düzenlenmiş iki unsurdan oluşur: bir akor ve bu akora eklenmiş bir nota. Metronomik olarak yer değiştirerek tekrarlanan bu akor ve ek notalar, suyun parıltısını anımsatan özgün bir ritmik yapı oluşturur.



Nota 1. *Ondine* 1. ve 2. ölçüler arasındaki kesit.

Ondine'in tematik yapısı, beş ana motif veya müzikal yapı taşı üzerine kuruludur. Bu motifler, eserin tamamında karmaşık bir şekilde etkileşime girer.

Bölümün ana teması beyitler halinde çeşitli şekillerde görülür. İlk tema, do diyez majör tonunda tek sesli olarak 3. ve 4. ölçüde sunulur daha sonra dominant tonda (sol diyez majör) ikinci bir

³ Aloisius Bertrand, Gaspard dela Nuit, çev. Özdemir İnce, 23.

tema ile karşılaştırılır. Ravel, bu temaları geliştirme bölümünde çeşitli figürasyonlar ve armonik varyantlarla işler.



Nota 2. Ondine 3. ve 4. ölçüler arasındaki kesit.

14. ölçüye kadar sol elde devam eden lirik ezgi 15. ölçüde başlayan geçişte sol elde oktavların kırılmasıyla devam eder ve sağ eldeki eşlik figürasyonu genişleyerek üç oktavlık bir aralığa dönüşür.



Nota 3. Ondine 15. ve 16. ölçüler arasındaki kesit.

Eserin muğlak tonalitesi 32'lik notaların oluşturduğu motiflerdeki altılı aralıkların eserin tümüne nüfus etmesiyle sağlanmaktadır. Oluşturulan ritmik ve tonal belirsizlik Richard Wagner'in "sonsuz melodi" kavramına atıfta bulunmaktadır (Zank, 2009: 160).

17. ve 22. ölçüler boyunca tema sağ elde sergilenirken, suyun hareketini taklit eden bir figürasyonla sol eldeki 32'liklerle sağlanan bir devinim görülür.



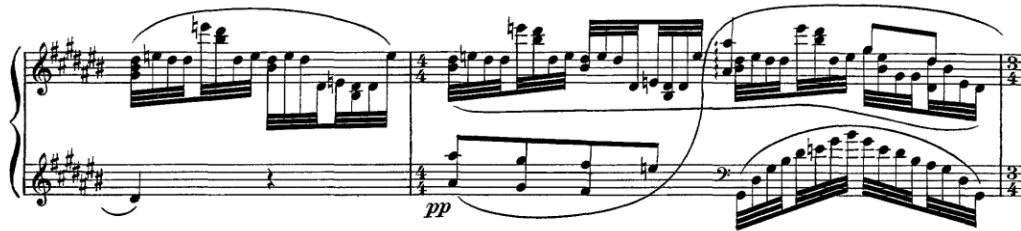
Nota 4. Ondine 17. ve 20. ölçüler arasındaki kesit.

25 ve 26. ölçülerde görünen armonik dil tüm renk paletinin iki veya daha fazla uyumsuz armoninin yatay bir çizgide ve katmanlar halinde akustik bir teknikte sunulmasının bir örneğidir.



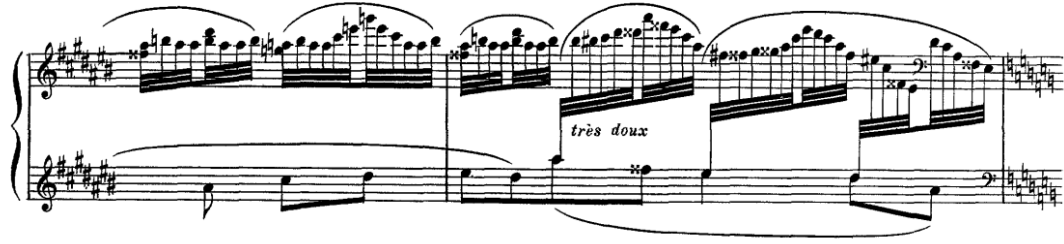
Nota 5. Ondine 25. ve 26. ölçüler arasındaki kesit.

38. ölçüde melodinin aynı anda hem alt hem üst partide eşlik figürlerinin içine yerleştirildiği görülür bu yenilikçi kompozisyon tarzı bölümde birden fazla kez görülür. Bu sayede iki partinin en yakın tınısal etkileşim ve tonal bütünlükte duyulması sağlanmaktadır.



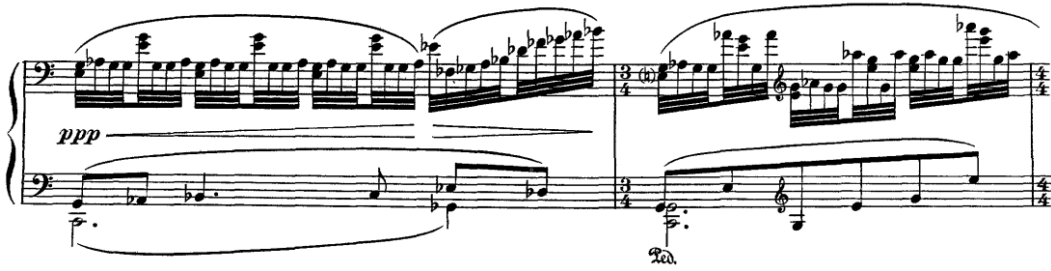
Nota 6. Ondine 37 ve 38. ölçüler arasındaki kesit.

41. ölçüden itibaren soprano ve bas partisinde düelloya benzer şekilde iki zıt tema görülür. Bu iki temanın diyalogu katmanların yoğunlaşmasıyla 32'lik figürlerin motivik dönüşümleriyle eser sürekli yükselir. Beşli ve yedili gruplamalardan oluşan ritmik konfigürasyonların sergilendiği 44 ve 45. ölçüler melodiyi serbest bir yapı içinde, katı bir ritmik kalıp ya da ölçü çizgileriyle kısıtlanmayan bir eşlik materyaliyle süsler.



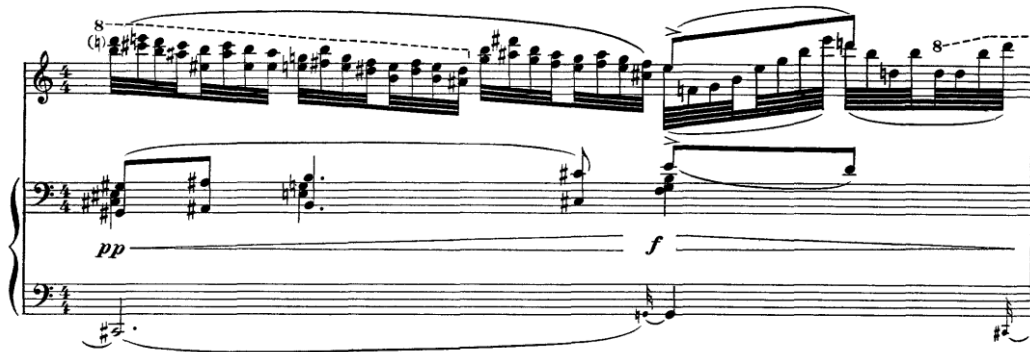
Nota 7. Ondine 44 ve 45. ölçüler arasındaki kesit.

46 ve 47. ölçüde melodi bas registere taşınarak öfkeli deniz tanrısının girişini işaret eder, iki ölçü boyunca devam eder.



Nota 8. Ondine 46 ve 47. ölçüler arasındaki kesit.

58. ölçüden itibaren görülen ve beş ölçü boyunca süren üç dizekli yazı çok katmanlı bir atmosfer yaratırken eşlik figürünü temadan ayırır, ritmik yapıdaki bu değişimlerle belirsizlik doruk noktaya ulaşır.



Nota 9. Ondine 58. Ölçü.

67. ölçüdeki büyük yükselişle duyulan ikinci tema (yeniden sergi) 73 ve 79. ölçülerdeki köprüyle devam eder. 80 ve 84. ölçüler sol diyez notasından Triton uzakta re minör tonda biten birinci tema ile başlayarak temaların sırasını tersine çevirerek adeta bir kemer formu görünümündedir.

Un peu plus lent

ff

Nota 10. Ondine 67. ölçü.

p

pp *expressif*

p

Nota 11. Ondine 80 ve 83. ölçüler arasındaki kesit.

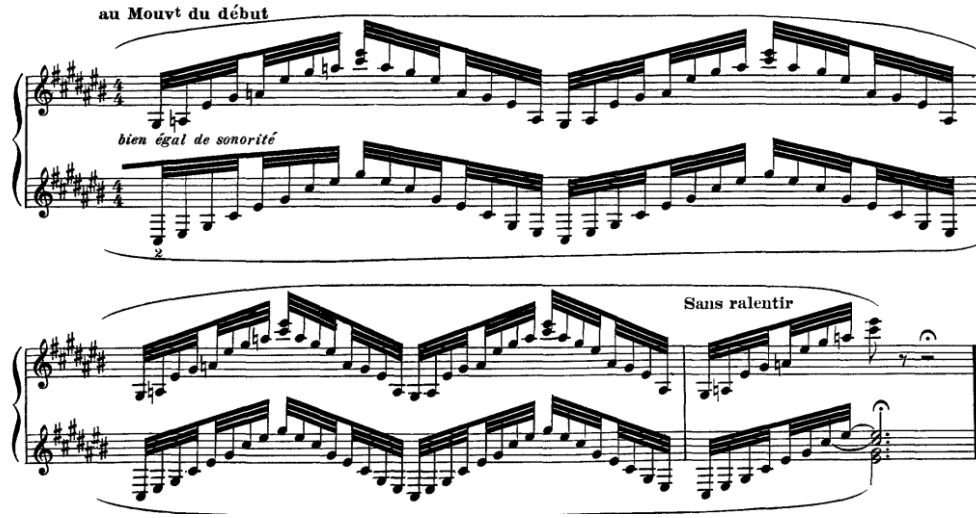
85. ölçüdeki yalnız melodik çizgi 89. ölçüdeki kadansa kadar dokuyu seyrekleştirerek eşlikten yoksun hale getirir.

Très lent

pp

Nota 12. Ondine 85 ve 88. ölçüler arasındaki kesit.

Son üç ölçüde görülen motifi dönüştürerek kemer formu tamamlanır ve bölüm do diyez majör tonda yalın bir ifadeyle sona erer.



Nota 13. Ondine 90 ve 91. ölçüler arasındaki kesit.

Ondine'in yapısı standart bir sonat allegro formu olarak ele alınabilir bunun yanı sıra melodik olarak sürekli bir gelişim içindedir. Ravel, ana temayı farklı tonalitelerde modüle eder ve yeni materyallerle karşılaştırır. Ancak, eserin tamamında bu temaya hem ritmik hem de melodik olarak sürekli referanslar vardır. Bu yaklaşım, eserin bütünlüğünü korurken, aynı zamanda zengin bir müzikal anlatım sağlar.

Eserin zorluğu, dinamik kontrol gereksinimidir. Ravel, çoğunlukla pianissimo ve piano dinamiklerini kullanır, ancak ani fortissimo patlamalarıyla bu dinamikleri kontrast eder. Bu ani değişimler, piyanistin hassas bir dokunuş kontrolüne sahip olmasını gerektirir.

Sonuç olarak, Ondine, Maurice Ravel'in "Gaspard de la Nuit" eserinin ilk bölümü olarak, bestecinin müzikal dehasını ve piyano tekniğine hakimiyetini gözler önüne serer. Karmaşık armonik yapısı, zengin tematik gelişimi ve teknik zorlukları ile Ondine, piyano repertuarının en etkileyici eserlerinden biri olmaya devam etmektedir.

Le Gibet: Ölümün Sessiz Çanı

Maurice Ravel'in "Gaspard de la Nuit" eserinin ikinci bölümü olan "Le Gibet", bestecinin müzikal dehasını ve piyano tekniğine hakimiyetini gösteren etkileyici bir eserdir. Aloysius Bertrand'ın aynı adlı şiirinden esinlenen bu bölüm, darağacında asılı bir cesedin ürkütücü görüntüsünü betimler. Bu bölüm, müzikal açıdan dışavurumculuğun en belirgin hissedildiği bölümdür. Eserde, bir dar ağacının etrafında asılı kalmış bir beden ve etrafta sessiz bir ölüm atmosferi betimlenir. Çan sesi ritmik olarak tekrarlanarak esere mekanik ve ürpertici bir hava

katar. Ravel, basit melodik motiflerle güçlü bir dramatik etki yaratır. Bu monoton çan sesi, dışavurumculuğun sıklıkla kullandığı psikolojik gerilim unsurunu ifade eder. Şiirin çoğunluğunu oluşturan beş çağrışım sorusu, ürkütücü imgeleri ve sesleri tasvir eder. Ravel, çan sesini çağrıştırmak ve korkunç sahnenin gerilimini sürdürmek için eser boyunca Si bemol pedal tonu kullanır. Bu gerilim, uyumsuzluk ve Mi bemol minör tonunda asla çözüme ulaşmayan armonik ilerlemelerle daha da artırılmıştır. Şiirdeki her soru, değişmeyen çan ostinatosu etrafında inşa edilen farklı armoniler, figürasyonlar ve dokularla ortaya atılır. Akorların ve melodilerin yoğun dokusu, müziğin zaman zaman üç dizek üzerine yazılmasını gerektirir (Zank, 2009: 163). Bölüm boyunca “appoggiatura” şeklinde melodik bir iç çekme motifi duyulur ve yaşam ile ölümün eşiğini temsil eder (Eccles, 2004: 11). Sona doğru, doku yalnızca tekrarlanan Si bemol oktavlarına indirgenir. Cevap ortaya çıkar; çan sesi ve kırmızı ufkun altında sallanan ipten sarkan cansız bir beden görüntüsüdür.

Le Gibet

*“Ah! Sesini duyduğum ne, gecenin karayeli midir pavkıran, darağacının ucunda
inleyen bir idamlık midir yoksa?
Yosunların arasına gizlenmiş bir cırcırböceği midir ören ya da ormanın
acıyarak üzerine giyindiği dölsüz sarmaşık midir yoksa?
Ava çıkmış bir sinek olabilir mi, şu zafer çiğlikleri havasına sağır kulakların
çevresinde boynuz boruyu çalan?
Bir domuzlan böceği olabilir mi acaba, benzersiz uçuşunda, kel kafasından
kanlı bir saç teli koparan?
Ya da, bir örümcek olabilir mi yoksa, bu boğazlanmış boyuna kravat olsun diye
yarım karışlık mulin dokuyan?
Bir kentin duvarlarında çalan çandır bu, ufkun altında, ve bir asılmışın
iskeletidir, batan güneşte kızaran”.*⁴

Eserin açılışında, ostinato Si bemol notası, akor ilerlemesi ve melodi olmak üzere en az üç belirgin katman vardır. Bu katmanlar arasındaki etkileşim hem modun hem de çeşitli müzikal olayların algılanmasını etkiler. Ravel, bu tekniği kullanarak dinleyiciyi adeta hipnotize eder ve şiirdeki kasvetli atmosferi müzikal olarak yansıtır. Ostinato, eserin yapısal bütünlüğünü sağlar ve dinleyicinin algısını şekillendirir. Bazen ön planda, bazen arka planda duyulan bu Si bemol notası, eserin tonal merkezini belirleme konusunda belirsizlik yaratır. Melodik katman, hem ostinato katmanı (Si bemol tonal merkezle) hem de akor katmanı (Mi bemol tonal merkezle) uyumludur.

Ravel, "Le Gibet"te tonal belirsizliği ustaca kullanır. Eser, Si bemol merkezli gibi görünse de farklı armonik yapılar ve modlar arasında gidip gelir. Bu tonal belirsizlik, dinleyicide rahatsız edici bir his uyandırır ve şiirdeki ölüm temasını pekiştirir. Le gibet, dördürtlük zamanda ve noktalı ritimlere dayanan kısa melodik motiflerle etkileşime giren, eşit hızda ilerleyen bir

⁴ Aloysius Bertrand, Gaspard dela Nuit, çev. Özdemir İnce, 25.

cenaze yürüyüşünün unsurlarıyla net bir benzerliğe sahiptir. Çoğunlukla polifonik düzeni ve karakteristik geniş aralık düzeniyle bir Orta Çağ korosunun özelliklerini taşımaktadır. Bölümün kompozisyon tekniği, doğrusal ve doğrusal olmayan yapıları bir araya getirir ve şiirin kıtalarıyla ilişkili altı ana temadan meydana gelir. 3 ve 11. ölçüler arasında darağacına öykünen birinci tema duyulur.

Très lent
Sans presser ni ralentir jusqu'à la fin

PIANO *pp* *un peu marqué*

Sourdine durant toute la pièce

p expressif

expressif

Nota 14. Le Gibet 1 ve 11. ölçüler arasındaki kesit.

10. ve 14. ölçüler arasındaki pasajlar, açılış melodisini melodik bir varyantla bağlayarak doğrusal bir akış sağlarken, diğer pasajlar daha kesintili ve döngüsel bir yapı sergiler. 12. ölçüde daha kederli olan ikinci tema duyulur aynı zamanda nota üç dizekli hale gelerek geniş bir ses platformu oluşturur. Bu tek nota çizgisi, tüm parça boyunca ısrarcı ritmik hassasiyetle ifade edilen ve mekanik bir etki yaratan bağımsız bir dokusal katmandır (Ivanchenko, 2015: 1-2).



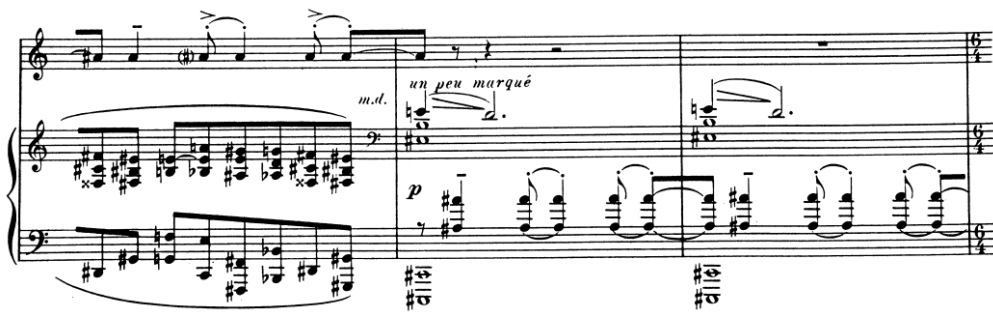
Nota 15. Le Gibet 12 ve 14. ölçüler arasındaki kesit.

15. ölçüde üç dördlük zamana geçilir ve 19. ölçüye kadar süren ikinci tema 20. ölçüde yerini akorlardan oluşan benzer figürlerle bas ve sopranonun ters yönde hareketini kapsayan üç ölçümlük bir geçiş bölümüne bırakır.



Nota 16. Le Gibet 20 ve 22. ölçüler arasındaki kesit.

20 ve 27. ölçüler arasında bölümün üçüncü tematik malzemesi sergilenir. 26. ölçüde, ostinatonun ritmi değişir ve Si bemol ostinato adeta bir akorun 13'lüsü olarak algılanabilecek kadar abartılı hale gelir ve Do bas pedalı, Si bemol ostinatonun algılanmasını etkiler.



Nota 17. Le Gibet 25 ve 27. Ölçüler arasındaki kesit.

Bölümün dördüncü teması 28. ve 34. ölçüler arasında sergilenir ve altı dördlük zamanla genişleyen müzik bölümünün en yüksek noktasına ve melodik kısmına bir hazırlık niteliğindedir. Bu ölçüler, tüm değiştiricilerin kaldırıldığı pianissimo (pp) nüansın hâkim olduğu sessizlik katmanlarıyla cansız ve soğuk bir his yaratır ve yalın bir yazıyla melodiye ses derinliği katar.

pp un peu en dehors, mais sans expression

m.d.

m.f.

Nota 18. Le Gibet 28 ve 34. ölçüler arasındaki kesit.

35 ve 43. ölçüler arasında bölümün beşinci teması sergilenir. 35. ölçüde Si bemol tonik olsa da bir tonik işlevi görmez, tonal merkezi hissettirmek yerine uyumsuzluk hissi yaratır. 35 ve 39. ölçüler arasında ikinci tema melodik eklentilerle genişletilmiştir.

m.f.

p.

Nota 19. Le Gibet 34 ve 39. ölçüler arasındaki kesit.

40 ve 42. ölçüler arasında akordan oluşan yapılanma eserin ilk temasını andırır bir yapıdadır.

Nota 20. Le Gibet 40 ve 42. ölçüler arasındaki kesit.

44 ve 52. ölçüler arasında coda olarak da adlandırabileceğimiz altıncı tema sergilenir. İlk temanın yeniden ortaya çıkışı fa bemol tritonuyla 44 ve 48. ölçüler arasında yarım ses aralıklarla re bemol ve si bemol notalarına inen bir çizgiye kemer formunu sergiler. Bölüm baştaki darağacı temasına dönerek, devam eden si bemol ostinatoyla sessizleşerek çözümlenmeden sona erer.

Nota 21. Le Gibet 43 ve 52. ölçüler arasındaki kesit.

Eserin hipnotik etkisi, yüzeydeki sakin ve simetrik görünümünün altında yatan yapısal istikrarsızlıkları gizler. "Le Gibet", çeşitli fraz tiplerini kullanır ve piyanonun neredeyse tüm ses aralığını kapsar, ancak ön plan ve arka plandaki döngüsellikler, sonuçta hiçbir hareket veya genişlemenin gerçekleşmediğini düşündürür.

Sonuç olarak, Maurice Ravel'in "Le Gibet"i, bestecinin "Gaspard de la Nuit" eserinin ikinci bölümü olarak, müzikal yaratıcılığının ve piyano tekniğine hakimiyetinin doruk noktalarından biridir. Ostinato tekniğinin ustaca kullanımı, tonal belirsizlik ve dinamik kontrastlar, eserin ürkütücü atmosferini yaratmada önemli rol oynar. Bu eser, Ravel'in kompozisyon dilinin inceliklerini ve piyano müziğindeki yenilikçi yaklaşımını gözler önüne serer.

Scarbo: Virtüözite ve Kaos

Maurice Ravel'in "Gaspard de la Nuit" eserinin üçüncü ve son bölümü olan Scarbo, bestecinin müzikal dehasını ve piyano tekniğine hakimiyetini gösteren etkileyici bir eserdir. Aloysius Bertrand'ın aynı adlı şiirinden esinlenen bu bölüm, gece vakti ortaya çıkan kötü bir cücenin ürkütücü ve kaotik portresini çizer. Eserde küçük bir cüce şeytanın gecenin karanlığında ortaya çıkışını ve kayboluşunu anlatır. Burada Ravel, dışavurumculuğun abartılı ve grotesk imgelerini kullanarak dinleyiciye kaotik, düzensiz ve rahatsız edici bir atmosfer sunar. Hızlı, dinamik geçişler ve yoğun ritmik yapılar, dinleyicide bir tür huzursuzluk hissi uyandırır. Scarbo'nun bir anda ortaya çıkıp aniden kaybolması, dışavurumcu sanatta görülen anlık duygu patlamalarını hatırlatır.

Scarbo karakteri kâbus ve halüsinasyonun vücut bulmuş halidir (Bricard, 1990: 12). Ravel'in heyecan verici scherzo'su, setin tartışmasız en ünlü parçası, bestecinin amaçladığı aşkın virtüöziteyi temsil eder. Ravel'in kullandığı ani hızlı arpejler, hızlı el geçişleri ve göz kamaştırıcı tekrarlanan notalar, karanlıkta dans eden ve dönen tehditkâr cini tasvir eder. Saklandığında, Ravel gizemli, uğursuz bir atmosfer yaratır, sanki Scarbo her an dışarı fırlayabilirmiş gibi. Gerilim, Alexander Eccles'in "dehşet çılgılığı" olarak tanımladığı doruk noktasına ulaşır (Eccles, 2004: 13). Bölüm, korkunç cücenin ortadan kaybolduğunu düşündüren hızlı ve hafif bir yükselen arpejin yarattığı ani bir efektle sona erer.

Scarbo

*"Ah! Kaç kez kulağımla duydum ve gözlerimle gördüm onu, Scarbo'yu, gece yarısı, ay parıldarken gökyüzünde, tıpkı gümüş bir meşelik gibi, altın arılar harmanı bir mavi derebeylik bayrağı üzerinde!
Kaç kez duydum gülüşünün uğultusunu karyolamın karanlığında, ve gıcırdadığını turnaklarının yatağımın ipek perdesinde!
Kaç kez indiğini gördüm döşeme üzerine, tek ayak üzerinde döndüğünü ve odada yuvarlandığını, bir büyücü kadının örekesinden düşen bir yumuk gibi!
Öyleyse inanabilir miyim yok olduğuna? Büyüyordu cüce, ay ile benim aramda,*

*bir gotik katedralin çanı gibi, sivri külahında çalan bir altın çingirak.
Ama vücudu mavileşiyordu kısa bir süre sonra, bir şamdan mumu gibi yarı
saydam yüzü solgunlaşıyordu bir kandil fitili benzeri, - söniyordu birden”⁵*

Scarbo'nun en dikkat çekici özelliklerinden biri, son derece karmaşık ritmik yapısıdır. Ravel, bu bölümde piyanistleri zorlayan birçok farklı teknik unsuru bir araya getirmiştir. Özellikle tekrarlanan notalar, çift nota ölçekleri ve ani dinamik değişimler, eserin ritmik karmaşıklığını artırır. Besteci, Scarbo'yu Balakirev'in "Islamey" adlı eserinden daha zor bir piyano parçası yazmak amacıyla bestelediğini itiraf etmiştir. Bu hedefine ulaşmak için Ravel, piyano virtüözitesini genişleterek anlatıcının doyumsuz halüsinasyonları ve korkuları içinde tüketen bir eser yaratmıştır.

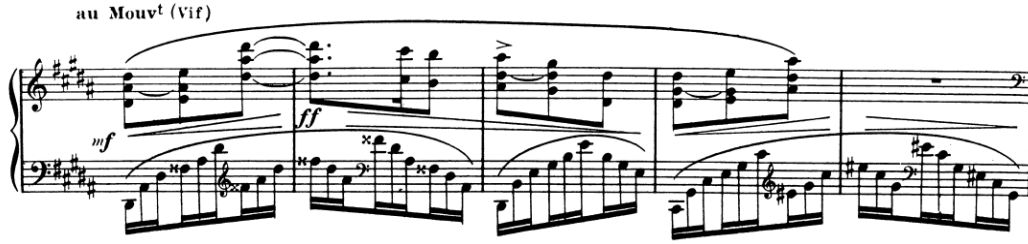
Bölüm sol diyez minör tonda ve üç sekizlik ritimdedir. Başlangıcında sanki karanlıkta bir şey hareket etmiş gibi bir his yaratan ilk ölçüden sonra sağ eldeki senkoplu ve aralıklı akorlara sol elde bölüm boyunca kendini hatırlatan otuz ikiliklerden oluşan tekrarlayan bir doku eklenir. Bu yapı özellikle net ve sabit bir ritmik nabız oluşturur. 7 ve 14. ölçülerdeki kısa sessiz bekleyişin ardından ilk sese vurgu yapan endişeli tekrarlar, korku ve uyuşukluk izlenimi yaratır.

The image shows a musical score for Scarbo, Op. 16, measures 1-16. The score is in 3/8 time, F# minor, and marked 'Modéré'. It features a piano part with a 'sourdine' effect on the first measure, a 'très fondu, en trémolo' section, and a 'très long' section. The score is written for piano and includes dynamic markings like 'pp' and 'sourdine'.

Nota 22.Scarbo 1 ve 16. ölçüler arasındaki kesit.

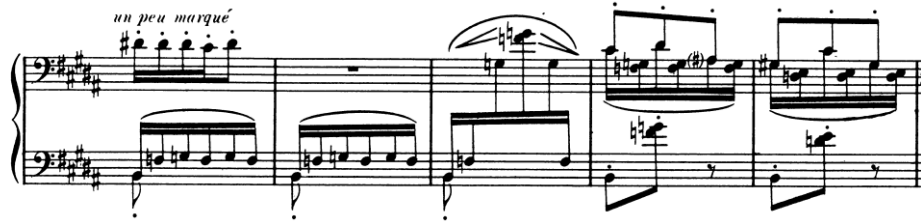
Klasik organizasyonuyla sonat formunda olan bölümün biçimsel yapısı bir dizi tema ve motifin geliştirilerek sergilenmesine dayanmaktadır. 16 ve 29. ölçüler arasındaki onaltılık notaların *accelerando* hareketinden sonra gelen iki ölçülük sessizlik ilk ölçüdeki motifin daha romantik bir anlatımı genişletilmiş olan ikinci motif, 32 ve 35. ölçülerde ortaya çıkar.

⁵ Aloysius Bertrand, Gaspard dela Nuit, çev. Özdemir İnce, 32.



Nota 23.. Scarbo 32 ve 36. ölçüler arasındaki kesit.

Üçüncü motif Tocatta benzeri bir yapıyla 52 ve 56. ölçüler arasında ortaya çıkar dinamizm aniden üç ölçümlük bir sessizlikle duraksar.



Nota 24.Scarbo 52 ve 56. ölçüler arasındaki kesit.

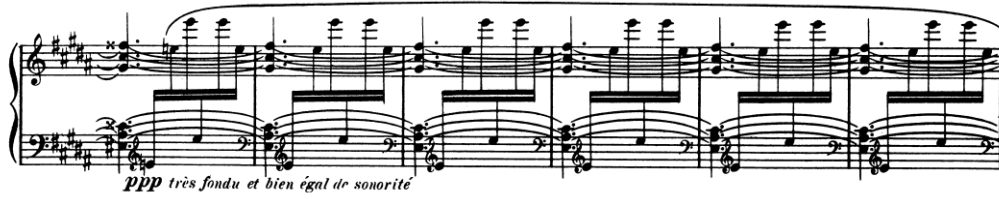
94 ve 97. ölçüler arasında dördüncü motif tocatta motifinin üç zamanlı bir dansa dönüşümüyle oktavlarla genişleyerek devam eder.



Nota 25.Scarbo 90 ve 109. ölçüler arasındaki kesit.

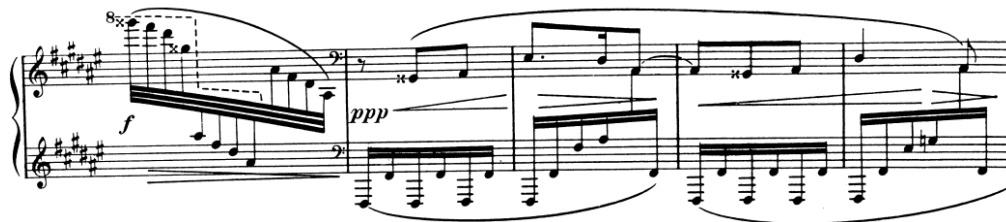
Bölüm boyunca çeşitli şekillerde geliştirilen motifler, çok sayıda dönüşüm geçirir ve bu durum müzikal formun organizasyonunda doğaçlama unsurları yaratılmasını sağlar. Beklenmedik şekilde karşımıza çıkan motifler senkoplar, aksanlarla kesik kesik karşımıza çıkarak hem scarbo'nun dinamik yapısını imgeler hem de bölümün en önemli özelliklerindedir. 122 ve 130.

ölçüler arasında görüldüğü gibi aksıya alınmış akorlar ve mi notasının üç oktav içinde, üç piyano nüansla tasvir edilen doku gizem beklentisi yaratmaktadır.



Nota 26.Scarbo 122 ve 130. ölçüler arasındaki kesit.

Akor figürasyonlarıyla tekrarlanan motifler tüm klavye üzerinde virtüöz pasajlar içerir ve karakteristik olarak dinamiklerin azalması ve artmasıyla devam eder. 1 ve 213. ölçüler arasında geçen sergi bölümü 214 ve 394. ölçüler arasında yerini gelişme (development) bölümüne bırakır. Tematik malzeme içinde birleştirici güç olarak minör ikili ve majör ikililer kullanan Ravel, bu sayede armonik hareketin çoğunun temelini oluşturur. Bununla birlikte, minör ikilinin ana çıkış noktası, hatta Scarbo'nun somutlaşmış hali olması, majör ikilinin dört temadan ikisinde oynadığı rolün varlığına atıfta bulunmaktadır. Ravel, Bertrand'ın şiirinden yalnızca programatik ilham almakla kalmamış aynı zamanda şiiri gelişimsel olarak takip etmiştir. Bertrand'ın şiiri cücenin odanın içinde dönüp durmasını anlatır, bu durumu Ravel cücenin şekil değiştirme ve uçucu ifade özelliklerini sık sık birbirini kesintiye uğratan ve ortaya çıktıkları kadar çabuk kaybolan tema katmanlarıyla tasvir eder. Bölümün dramatik gelişiminde zıt karakterlerin sık sık yan yana gelmektedir: alışılmadık bir yabancılık ve dramatik bir romantizm. Buna örnek olarak 314- 317. ve 318-319. ölçüler arasında birbirini kesen materyalin ileriye doğru giden hareketin akışını askıya aldığı görülmektedir.





Nota 27. Scarbo 313 ve 319. ölçüler arasındaki kesit.

Tocatta benzeri motifin farklı düzenlenmiş çeşitli versiyonları 335- 336 ve 339-340. ölçüler arasında yeniden ortaya çıkar.



Nota 28. Scarbo 335 ve 336. ölçüler.



Nota 29. Scarbo 339 ve 340. ölçüler.

395. ölçüde sol el baştaki temayı bu kez çift sesle sergiler ve böylece 562. ölçüye kadar yeniden sergi (recapitulation) bölümüyle eser coda ya doğru ilerler.



Nota 30. Scarbo 392 ve 402. ölçüler arasındaki kesit.

430. ölçüde üç dörtlük zamana geçen bölüm, sağ elin ve sol elin akıcı otuz ikilik figürleri ve arada duyulan motiflerle devam eder. Eserdeki özgün dokusal yenilik, eserin son bölümünde 460 ve 465. ölçüler arasında sağ elde majör ikililer üzerine inşa edilen pasajlarda görülmektedir.

Nota 31.Scarbo 392 ve 402. ölçüler arasındaki kesit.

563. ölçüde coda bölümü başlar, 564. ölçüde si sesiyle başlayan ve birbirini tetikleyen iki ele bölünmüş kromatik çizgideki akorlarla gelen yumuşak geçiş sonrası eser 616. ölçüde iki sekizlik zamana geçerek alçalan ve yükselen nüanstaki tiramolaların efektiyle, cücenin kayboluşunu andıran bir etkiyle sona erer.

Nota 32.Scarbo 564 ve 566. ölçüler arasındaki kesit.

Nota 33. Scarbo 615 ve 627. ölçüler arasındaki kesit.

Scarbo, piyano tekniğinin sınırlarını zorlayan birçok yenilikçi yaklaşım içerir. Ravel, bu eserde piyanonun tüm ses aralığını kullanır ve geleneksel piyano tekniklerini genişletir. Tekrarlanan notalar hem sağ hem de sol elde kullanılır ve sağ elde majör ikili aralıklarla çift nota ölçekleri yer alır. Besteci, Scarbo hakkında "Piyano için orkestral bir transkripsiyon yazmak istedim" demiştir (Perlemuter vd., 2005: 36). Bu yaklaşım, eserin zengin tınısal paleti ve karmaşık

dokusu üzerinde açıkça görülür. Ravel, piyanonun sınırlarını zorlayarak adeta bir orkestra gibi çeşitli renk ve tınılar elde etmeyi başarmıştır.

Scarbo, Bertrand'ın şiirindeki programatik öğeleri ustaca müziğe aktarır. Eser, gece yarısı ortaya çıkan, gülüşü karanlıkta çınlayan ve tırnağı yatak perdelerinin ipeğinde gıcırdayan bir cüceyi betimler. Ravel, bu ürkütücü atmosferi yaratmak için çeşitli müzikal teknikler kullanır. Eserin açılışındaki kontrbas benzeri sesler, yan davul benzeri vuruşlar ve daha sonraki bölümlerdeki ksilofon benzeri pasajlar, Scarbo'nun programatik yapısını destekler. Besteci, piyanonun farklı registerlerini kullanarak cücenin ani hareketlerini, kahkahalarını ve kaotik dansını betimler.

Ravel'in Scarbo'daki kompozisyon tekniği, doğrusal ve doğrusal olmayan yapıları bir araya getirir. Bazı pasajlar melodik bir akış sağlarken, diğerleri daha kesintili ve döngüsel bir yapı sergiler. Bu yaklaşım, cücenin öngörülemez ve kaotik doğasını yansıtır.

Maurice Ravel'in Scarbo'su, "Gaspard de la Nuit" eserinin son bölümü olarak, bestecinin müzikal yaratıcılığının ve piyano tekniğine hakimiyetinin doruk noktasıdır. Ritmik kompleksliği, genişletilmiş piyano teknikleri ve programatik öğeleriyle Scarbo, piyano repertuarının en zorlu ve etkileyici eserlerinden biri olmaya devam etmektedir. Bu eser, Ravel'in kompozisyon dilinin inceliklerini ve piyano müziğindeki yenilikçi yaklaşımını gözler önüne serer.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu araştırma, Maurice Ravel'in *Gaspard de la Nuit* adlı eseri üzerinde yapılan analitik incelemeler sonucunda, dışavurumculuk anlayışının bestecilik diline nasıl yansıdığını, sanatçının müzikal ifadelerindeki özgünlüğü ve estetik yenilikçiliğini ortaya koymayı amaçlamıştır. Eserin üç bölümünde yapılan detaylı analizler, Ravel'in dışavurumcu yönünün temel unsurlarını ve bu anlayışın müziğe yansıyan etkilerini belirgin bir şekilde gözler önüne sermiştir.

Eserdeki melodik, armonik ve ritmik yapıların detaylı bir şekilde incelenmesi sonucunda, Ravel'in dışavurumculuk ile geleneksel müzik formlarını nasıl harmanladığı açıklığa kavuşmuştur. Örneğin, *Ondine* bölümünde izlenimci etki daha çok hissedilse de duygu durumundaki ani değişiklikler ve suyun hareketinin tasvirindeki cesur karakter dışavurumcu yönün bir göstergesidir. *Le Gibet* bölümünün en belirgin özelliği olan çan sesini betimleyen ostinato dışavurumcu yönün gerilim unsurlarını ürkütücü imgeleri ses ile ifade ederek gösterir. *Scarbo* bölümünün karmaşık ritmik yapısı ve coşkulu anlatımı yine dışavurumcu sanatın gerçekliği abartan, yaşamın ötesindeki ruhsal varlıklara olan ilgisini belli eden bir stildedir.

Kromatik hareketler”, “uzatılmış akor yapıları” veya “ritmik belirsizlik” gibi teknik özellikler, eserin atmosferini derinleştiren bir anlatı oluşturarak ve dinleyiciyi yoğun bir duygu dünyasına çektiği sonucuna varılmıştır. Bu durum, Ravel’in yalnızca teknik becerileriyle değil, aynı zamanda psikolojik ve duygusal anlatı gücüyle dışavurumcu yönünü göstermektedir.

Gaspard de la Nuit’nin analiz edilen bölümleri, dışavurumculuk anlayışının yalnızca bir görsel sanat veya edebiyat akımı olmadığını, aynı zamanda müzikte de bireysel ifade özgürlüğünü ve dramatik anlatım olanaklarını genişlettiğini ortaya koymaktadır. Ravel’in kullandığı bitonalite, dinamik zıtlıklar veya orkestral renklerin piyano üzerinde yeniden yaratılması gibi yöntemler, onun müzikal bir ressam gibi detaylı bir dünya tasvir etmesine olanak sağlamıştır. Bu bağlamda, *Gaspard de la Nuit*, üç bölümünün analizinde ayrıntılı şekilde anlatıldığı üzere dışavurumculuğun müziğe özgün bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Bu araştırma, Maurice Ravel’in dışavurumculuk anlayışının bestecilik diline katkılarını anlamaya yönelik önemli bir adım niteliğindedir. Araştırma sonucunda elde edilen bulgular, Ravel’in eserlerini analiz eden gelecek çalışmalara ışık tutacak ve özellikle dışavurumculuğun müzikteki karşılıklarına yönelik daha kapsamlı incelemelere temel oluşturacaktır. Aynı zamanda, Ravel’in müziğindeki bu derin dışavurumcu katman, dinleyicinin müzikal deneyimini zenginleştirerek, eserlerin felsefi ve estetik boyutlarının daha iyi anlaşılmasını sağlamaktadır.

Sonuç olarak, *Gaspard de la Nuit*, Ravel’in bestecilik dilinde dışavurumculuğun estetik bir araç olarak nasıl ustalıkla kullanıldığını ve bunun dinleyiciyi hem zihinsel hem de duygusal bir yolculuğa nasıl çıkardığını göstermektedir. Araştırma sonuçlarının Ravel’in diğer eserlerine yönelik incelemelerde, disiplinler arası yaklaşımın önemine dair bir temel oluşturması beklenmektedir. Bu bağlamda çalışma hem müzik teorisi hem de estetik analiz açısından literatüre yeni bir bakış açısı sunmakta ve Ravel’in müziğindeki sanatsal derinliğin daha geniş bir perspektifte değerlendirilmesine katkıda bulunmaktadır.

KAYNAKLAR

Bertrand, A. (2009). “*Gaspard de la Nuit*”, Çeviri: Özdemir İnce, Kırmızı Yayınları, İstanbul.

Bricard, N. (1990). “*Gaspard de la Nuit: Three Poems for Piano by Aloysius Bertrand*”.
Van Nuys, CA: Alfred.

Cancan, D.A. (2020, sayı.49 7). “Ekpresyonizmde Kandinsky ve Müziğin Renge Dönüşümü”
Sosyal Bilimler Dergisi The Journal of Social Science, s. 505-514.

Çelik, D. (2023, sayı.99 10). “Fransız İhtilali’nin Ardından Operada Romantik Dönem ve

- İhtilalden Esinlenen Operalar”. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*, s. 2496–2504.
- Eccles, A. (2004). “*Gaspard de la nuit*”: *Horror and Elegance*.” Stanford University Research Journal.
- Hirsbrunner, T. (1987). “*Gaspard de la nuit von Maurice Ravel*”, Franz Steiner Verlag
Archiv für Musikwissenschaft.
- Ivanchenko, O. (2015). “*Characteristics of Maurice Ravel’s Compositional Language As Seen Through The Texture of His Selected Piano Works and The Piano Suite Gaspard De La Nuit*”. Universty of Miami.
- Kongpakpaisarn, T. (2020). “*Decoding Technical Difficulties in Ravel’s Gaspard De La Nuit (1908) Through The Injury-Preventive Technique, The Taubman Approach*”. Florida State University.
- Mawer, D. (2000). “*The Cambridge Companion to Ravel*”. Cambridge University Press.
- Nichols, R. (1987) “*Ravel Remembered*” New York: W.W. Norton and Company.
- Orenstein, A. (1967, Vol. 53). “Maurice Ravel's Creative Process.” *The Musical Quarterly*”
Oxford University Press.
- Pekdemir Peker, R. (2024). “*Claude Debussy’nin Müzik Dili ve Cloches À Travers Les Feuilles (Yapraklar Arasındaki Çanlar) Üzerine Bir İnceleme*” *Müzikte Güncel Çalışmalar, Güzel Sanatlarda Güncel Araştırmalar Metoloji, Araştırma ve Uygulama Livre de Lyon*, (s. 145-159). Lyon.
- Perlemuter, V., Jourdan-Morhange, H. (2005). “*Ravel According to Ravel*”. United Kingdom: Kahn & Averill Publishers.
- Roberts P. (2012). “*Reflections: The Piano Music of Maurice Ravel*”. Milwaukee, WI: Amadeus Press.
- Tekalli, J. (2014). “*A Study and Performance Guide for Gaspard de la Nuit Emphasizing the Relationship of Piano and Orchestral Renderings*” University of Miami.
- Zank, S. (2009). *Irony and Sound: The music of Maurice Ravel*. University of Rochester Press.

EXTENDED ABSTRACT

This article examines how Ravel's expressionist side is expressed in *Gaspard de la Nuit*. *Gaspard de la Nuit*, which Ravel composed in 1908, was inspired by Aloysius Bertrand's book of poetry of the same name. The work consists of three sections: "Ondine", "Le Gibet" and "Scarbo". Each section musically depicts a different poem. Ravel designed this work as a technically challenging and complex piano work. The work is considered to be one of the most difficult works in the piano repertoire. *Gaspard de la Nuit* is one of the most remarkable works

of the 20th-century piano repertoire, in which Ravel brings together different stylistic trends. Maurice Ravel stages the essence of three poems by Aloysius Bertrand in a musical interpretation, bringing them to life with an imaginative sound world. The work depicts the supernatural properties of mermaids and genies with carefully designed sonorities and complex structures. Ravel blends characteristics of various musical movements such as Impressionism, Romanticism, Neoclassicism and Expressionism in this work. The harmonic structure in the work is mostly full of dissonances and unexpected modulations. In this way, Ravel creates a certain tension in the listener's inner world. The change of harmonic colors in each section of the work, in accordance with the mood of the story told, also contributes to the atmosphere of the music. These characteristics indicate the intense emotional expression and dramatic contrasts that are typical characteristics of expressionist art.

The expressionist elements in the work, which display Ravel's technical mastery and musical depth, reflect not only the frightening or dark nature of the stories told, but also Ravel's emotional depth and musical innovation. Expressionism has been influential in many areas, from painting to literature, from theater to music. This movement, which became evident especially in Germany between 1905-1920, intensified under the influence of World War I and expressed the unrest of society and the inner chaos of the individual through art. The movement is based on issues such as the loneliness of the individual in the modern world, the complexity of society, and the alienation brought about by industrialization. Emerging as a reaction to Impressionism's depiction of the outside world, Expressionism reinterprets the outside world through the prism of the artist's emotions. Expressionism became one of the most original and influential movements in art history. With its contribution to modern art, this movement has inspired various aspects of contemporary art. Later movements, such as Impressionism, were influenced by Expressionism's approach, which focused on the intense expression of emotions and the inner world. Expressionism continued its existence not only as an art movement, but also as a form of expression that described the emotional and psychological problems of modern man.

Between May 1908 and September 1908, Maurice Ravel transformed three poems from Bertrand's *Gaspard de la nuit* into a musical form: *Ondine*, *Le gibet*, and *Scarbo*. *Gaspard de la nuit* requires not only technical skill, power and competence, but also a deep understanding of musical rhetoric, imagination, tone color, timbre and expression from the performer. Throughout the work's cycle, the characters display romantic and realistic characteristics, while human emotions are reflected through mystical and surreal beings. Intense human emotions such as fear, sadness and anger are processed through these characters. The pianistic writing of

the work is one of the most challenging sections in Ravel's repertoire in terms of virtuosity. In addition to the pianist's technical skills, he must also perform the work taking into account its narrative and programmatic nature; this can make the work more difficult or easier depending on the performer's aptitude for interpretation. To create this mystical atmosphere, Ravel pushed his piano technique beyond its limits, thus expanding the instrument's expressive power. Ravel's aim to achieve the "transcendent" effect he aimed for not only deepens the technical texture of the work; this innovative approach is also balanced with a compositional structure similar to the classical sonata form. The blend of these two elements, innovative virtuosity and traditional structural elements, has made Gaspard de la Nuit one of the most famous piano works not only of its time but also of our day. There are two distinct characteristics that stand out in Ravel's compositional approach: lyrical and elegant melodies and musical details structured with mechanical precision. Gaspard de la Nuit skillfully brings these two elements together; structural precision is at the forefront as well as melodic expressiveness. The difficulty of the work arises not only from its technical requirements but also from the musical depth and interpretative skill expected from the performer, increasing the complexity of the piece.

The expressionist elements in the work, which display Ravel's technical mastery and musical depth, reflect not only the scary or dark nature of the stories told, but also Ravel's emotional depth and musical innovation. In this study, taking Maurice Ravel's "Gaspard de la nuit" as an example, an approach based on the musical and technical knowledge required for a performer to create an individual interpretation in the process of learning a piece is suggested, and it is foreseen that every pianist must thoroughly examine all possible elements of the piece he chooses to perform for professional performance. By reflecting expressionism in the language of composition, Ravel succeeded in taking the listener to the dark corners of the subconscious and beyond sensory experiences. In this respect, Gaspard de la Nuit is an important work for understanding both Ravel's musical vision and the expression of expressionism in music.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 23.10.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 12.11.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1572597>
e-ISSN : 2792-0178

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

ÖZBEK ŞAİR OMON MATJON'IN "ZULFİYA" LIBRETTOSU

GİRAY, Erhan¹

AKHMEDOVA, Shokhista²

ÖZ

Omon Matjon, gazetecilik kimliğinin yanı sıra Özbek edebiyatına uzun yıllar hizmet etmiş ünlü bir şair ve yazardır. Matjon, şiir, destan ve efsane gibi türler üzerine eserler verir. 1978 yılında Özbek edebiyatının önemli simalarından olan şair Zulfiya İsrailova ve eşi şair Hamid Olimjon'ın hayatı ve sanatından hareketle bir opera eseri kaleme alır. Bu operanın bestesi ünlü müzisyen Rustemjon Abdullayev'e aittir. Eser sahneye konulduktan sonra Matjon'ın kişisel arşivinde unutulur. Arşiv araştırmaları sırasında opera eserinin librettosunu tespit ettik. Ancak operanın müzikal kısmına ulaşamadık. Matjon'ın "Zulfiya" librettosu, 29 sayfadan oluşan iki perdeli, lirizmin ön planda olduğu dramatik operadır. Matjon'ın, hem kendisinin şair olması hem de librettoyu ithaf ettiği Zulfiya'nın Özbek edebiyatına damga vuran bir şair olması nedeniyle şiirselliğe daha çok önem verdiğini söyleyebiliriz. Makalenin giriş kısmında, operanın dünyada ve Özbekistan'daki gelişimini, çalışmanın hacmini genişletmemek için kısaca açıkladık. Daha sonra Türkiye'de henüz eserleri üzerine çalışma yapılmayan Özbek şair ve yazar Matjon'ın hayatı ve sanatı hakkında bilgi

¹ Doç., Artvin Çoruh Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, erhangiray@artvin.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-8731-1546>.

² Dr., Jizzah Devlet Pedagoji Üniversitesi, shoxsita123@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0009-4163-1574>.

verdikten sonra librettonun analizini yapmaya çalıştık. Amacımız hem Matjon'ı tanıtmak hem de arşivde unutulmuş önemli bir eser olan "Zulfiya" operasını, müzikal kısmı elimizde olmadığı için, librettoyu merkeze alarak yapı ve tema bakımından kişiler, olay örgüsü, zaman, dekor, dil ve üslup başlıkları altında değerlendirmektir.

Anahtar Kelimeler: Omon Matjon, Zulfiya, opera, libretto, Özbek operası.

"ZULFİYA" LIBRETTO BY UZBEK POET OMON MATJON

ABSTRACT

Omon Matjon is a renowned poet and writer who has contributed to Uzbek literature for many years, in addition to his journalistic work. Matjon writes works on genres such as poetry, epic, and legend. In 1978, he wrote an opera based on the life and art of poet Zulfiya Israilova, one of the most prominent figures in Uzbek literature, and her husband, poet Hamid Olimjon. The composition of this opera was created by the renowned musician Rustemjon Abdullayev. After the work was put on the stage, it was forgotten in Matjon's personal archive. During the archive research, we found the libretto of the opera. However, we were unable to locate the musical score of the opera. The libretto of Matjon's "Zulfiya" is a two-act dramatic opera in the foreground of lyricism, consisting of 29 pages. We can say that Matjon pays more attention to poetry both because he is a poet and because Zulfiya, to whom he dedicated the libretto, is a poet who has made a mark on Uzbek literature. In the introduction part of the article, we briefly explained the development of opera in the world and Uzbekistan, so as not to expand the volume of the work. Later, after giving information about the life and art of the Uzbek poet and writer Matjon, whose works have not yet been studied in Turkey, we tried to analyze the libretto. Our aim is to introduce Matjon and to evaluate the important but forgotten opera "Zulfiya" - focusing on the libretto since the musical part is not available - in terms of structure and theme under the headings of characters, plot, time, setting, language, and style.

Keywords: Omon Matjon, Zulfiya, opera, libretto, Uzbek opera.

GİRİŞ

Opera ya da bilinen ilk adıyla “dramma per musica”, solo ve koro ekibiyle oluşan ses topluluğu, tiyatro ve balenin bütünleştiği bir drama sanatıdır. Başka bir deyişle, söz (libretto), müzik (orkestra), aksiyon/hareket (oyunculuk, bale), dekor (sahne, ışık ve kostüm) gibi yapıların birbiriyle uyumlu olarak bütünleştiği yeni, parçalanamaz bir bütündür (Öztürk, 2001: 263; Paşaoğlu, 2016: 96; Şahinkaya Kaplancık, 2019: 1). Libretto ise İtalyanca’da “küçük kitap” anlamına gelir ve operanın yazılı metni olarak tanımlanabilir (West ve Warrack, 1996: 289).

Batıda ilk opera denemeleri, 1573-1590 yılları arasında özellikle İtalya’da Kont Bardi’nin sarayında “camerata” adı verilen aydın bir grubun fikirleri neticesinde yapılmıştır. Rönesans’ın insanı en yüce varlık sayan düşüncesinden hareketle özgür bir yapısı olan bu camerata topluluğu, operanın doğuşuna zemin hazırlamıştır (Say, 1997: 166). Çağın opera bestecilerden en önemlisi Claudio Monteverdi (1567-1643)’dir. Monteverdi, bu yeni sanatı daha önceki ilkel yöntemlerden kurtararak müzik ile tiyatroyu birleştirmek için çabalamış, bu yeni türün imkânlarını düşünerek gelecekteki opera bestecilerine öncülük etmiştir (Mimaroglu, 1995: 35). Monteverdi’den sonra opera sanatı, İtalya’nın öncülüğünde Almanya, Fransa ve Rusya gibi ülkelerde hızla gelişmiş, pek çok eser vücuda getirilmiştir.

Türkistan’da ise ilk opera ürünleri 1914 yılında Azerbaycan’da, Üzeyir Hacıbeyli’nin “Leyla ile Mecnun” ve “Aslı ile Kerem” adlı eserleri ile başlar. Hacıbeyli’nin “Leyla ile Mecnun” operası 1916 yılında Taşkent’te sahne aldıktan sonra Özbekistan’da operaya olan ilginin artmaya başladığı söylenebilir. Taşkent’te 1918 yılında Rus klasik operalarına ait parçalar sahne alır. 1929 yılında Özbek Devlet Operası kurulur ve bu tarihten itibaren Rus Operası ile paralel olarak eserler verilmeye başlanır (Madrimov, 2018: 76-77).

1930’lu yılların sonunda M. Ashrafiy ve V. Vasilenko ortaklığı ile “Boran” ile libretto yazarları Kamil Yashin ve M. Muhamedov ait olan “Gulsara” (Gülsere) adlı opera eserleri sahnelenir. Bu opera milli unsurlar barındırması açısından dikkate değerdir. Sovyetler, bu yıllarda edebiyat ve sanat eserlerinde, kadının topluma kazandırılması, eski örf ve âdetlerin topluma verdiği zararlar ve dinin karalanması gibi konuları zorunlu tutar. “Gulsara” operası da Gulsara adlı bir kadının eski adet ve din baskısından kurtulup özgürlüğüne kavuşmasını anlatır. Eser, 1949 yılında düzenlenip tekrar sahneye konulur (Jabborov vd., 2018: 81).

1940 yılında besteciler T. Sodiqov ve R.M. Gliyer ile dramaturg Sh. Xurshid ortaklığında “Leyla ile Mecnun” adlı opera eseri yaratılır. Bu eser, Özbek operasının en büyük başarılarından biri olur.

Operada özellikle Özbek, Tacik ve Arap müziği aracılığıyla milli ruhu yansıtan ezgilerin yer alması, eserin uzun yıllar beğeniyle izlenmesine olanak sağlamıştır. 1950'li yılların ikinci yarısında S. Boboyev'in bestelediği, librettosu Kamil Yashin'a ait olan "Hamza" operasında başkahraman ünlü Özbek yazar ve şair Hamza Hekimzade Niyazi'dir. 1958 yılında sahnelenen eserde, Hamza'nın bestelediği müzik eserleri kullanılır. S. Yudakov tarafından yaratılan S. Abdulla ve M. Muhamedov'un librettosunu yazdığı "Maysaraning Ishi" (Maysara'nin İşi) adlı eser 1959 yılında sahnelenir. Hamza Hekimzade Niyazi'nin piyesi olan bu eser, opera sanatına uyarlanmıştır. Bu yılların önemli operaları arasında A. Kozlovskiy'nin "Ulug'bek" (Uluğbey) (libretto yazarları G.Gerus va A.Kozlovskiy) adlı eseri sayılabilir. Tarihi şahsiyet olan Uluğbey'in hayatı, tahtta bulunduğu süre boyunca yaşanan olaylar tarihi kaynaklara dayandırarak sahneye konulmuştur (Madrimov, 2018: 80-81).

1970-1980 yılları arasında Özbek besteciler opera sanatının konularını zenginleştirir. Tarihi konuda "Mangulik" (Sonsuzluk) (U.Musayev), "Fidoiylar" (Fedayiler) (S.Boboyev), güncel konuda "Sadoqat" (Sadakat) (R.Abdullayev) adlı operalar Özbek edebiyatının önemli şahsiyetlerine armağan edilir. "Sug'd Elining Qoplani" (Soğd Ülkesinin Kapları) (I.Akbarov), "Zebiniso" (Zebinisa) (S.Jalilov), "Alisher Navoiy" (Ali Şir Nevai) (M.Burxonov), "Sohilda To'qnashuv" (Sahilde Karşılaşma) (N.Zokirov), "Ona Qalbi" (Anne Kalbi) (X.Rahimov) gibi operalar sahnelenir. 1991 yılında bağımsızlığını kazanan Özbekistan'da opera sanatının konuları zenginleşir ve pek çok eser yazılıp sahnelenmeye devam eder.

Omon Matjon'ın Hayatı, Sanatı Ve Eserleri

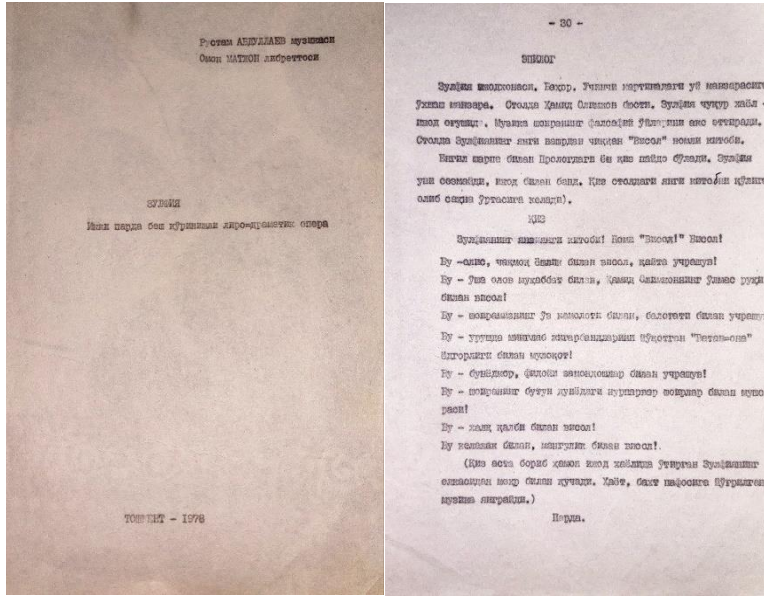
Omon Matjon, 14 Şubat 1943 tarihinde Özbekistan'ın Ürgenç ilinin Gürken ilçesinde dünyaya gelir. İlk ve orta öğrenimini burada tamamladıktan sonra 1961 yılında Semerkant Devlet Üniversitesi Filoloji Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı bölümünde eğitim almaya başlar. Ancak askerlik hizmetinden dolayı 1962 yılında buradan ayrılır. Üç yıl süren askerlik hizmetinde vakit buldukça her gün kitap okuduğunu ve şiirler yazdığını belirten Matjon, 1965 yılında Özbekistan'a döndükten sonra üniversite eğitimine Filoloji Fakültesinin Özbek Dili ve Edebiyatı bölümünde devam eder. 1969-2002 yılları arasında G'afur G'ulom adlı edebiyat ve sanat neşriyatında çeşitli görevlerde bulunur. "Yoshlik" (Gençlik) dergisinde başmuharrir olarak görev alır (Qo'chqorova, 2013: 44-46). 29 Ekim 2020 tarihinde kovid salgınına yakalanarak Taşkent'te vefat eder.

Çocukluk yıllarından itibaren şiir yazan Matjon'ın ilk şiir kitabı 1970 yılında "Ochiq Derazalar" (Açık Pencereleler) adıyla yayımlanır. Daha sonra "Karvon Qo'ng'irog'i" (Kervan Telefonu), "Quyosh Soati" (Güneş Saati), "Yarador Chaqmoq" (Yaralı Yıldırım) gibi şiir kitapları, "Beruniy" (Biruni) adlı dramatik destanı, "Pahlavon Mahmud" (Pehlivan Mahmut) adlı destanı, "Haqqush Qichqirig'i" (Hakkuş Çığlığı) adlı kırk efsaneden oluşan kitabı, "Daraxtlar va Giyohlar" (Ağaçlar ve Otlar Kitabı) adlı ekoloji hakkındaki eseri yayınlanır. 1991- 2011 arasında da "Iymon Yog'dusi" (İman Nuru), "Erkin Havolarda" (Özgür Havalarda), "Ardaxiva" (Ardahive), "Xaloskor Ruh" (Kurtarıcı Ruh) (Mirvaliyev, 1993: 197) gibi pek çok kitabı yayınlanır. Matjon, şairliği ile ön plana çıkmasına rağmen opera türünde de eser vermiştir.

Matjon eserlerinde Sovyet yıllarında Özbek halkının yaşadığı sıkıntıları dile getirmeye çalışır. Aynı zamanda efsane, destan gibi farklı türlerde verdiği eserler ile hem Özbek halk edebiyatına hizmet eder hem de Sovyet baskısı altında kalan Özbek halkının tarihini, kültürünü yaşatmaya çalışır. Genel olarak şiirlerine bakıldığında sembolizm, hiciv, felsefe gibi konuların öne çıktığını söylemek mümkündür. Ayrıca halkın içinden gelen bir şairdir. Özellikle yaşadığı bölge olan Harezmi'nin sosyo-kültürel yapısını yansıtmaya çalışır.

Omon Matjon'ın "Zulfiya" Librettosu Hakkında

Sanatçı mirasının benzersiz özelliklerinden biri de içinde saklı kalan eserlerin daha sonradan ortaya çıkmasıdır. Matjon'ın kişisel arşivinde unutulmuş "Zulfiya" librettosu da böyle eserlerden biridir. Şair bu eseri 1978 yılında Zulfiya'nin doğumun sekseninci yılı için kaleme almış ve eser sahnelenmiştir. Libretto iki perdeli lirik dramatik bir operadır. Operanın müziği ünlü müzisyen Rustemjon Abdullayev tarafından bestelenmiştir.



Fotoğraf 1: Omon Matjo'nun arşivinde tespit edilen “Zulfiya” librettosunun ilk ve son sayfaları

Libretto, şair Hamid Olimjon ile şair Zulfiya'nın hayatı ve sanatından hareketle yazılmıştır. Özbekistan'ın “hicran şairi” olarak anılan Zulfiya için bu eserin yazılması hiç de kolay olmamıştır. Matjon, bu operada Zulfiya'nın elli yıllık edebi hayatı ve Özbek halkı için faaliyetlerini, bu türün imkânları çerçevesinde yazmış, ayrıca operanın olmazsa olmazları arasında yer alan oyunculuk, beste, ezgi, koro, arya, resitatif gibi unsurları öğrenmiştir. Operanın yapısında her bir rol için ayrı ayrı tasavvurlar oluşturması gerektiğini bilen Matjon, her bir karakteri kendine has özellikler vererek yaratmıştır.

Sanatçılar genelde bir eser yazmak istediğinde ele alacağı konuyu içselleştirir. Matjon ise bu içselleştirmeyi yolculuklar sırasında yapar. Ali Şir Nevai'nin de seyahat esnasında Hamse'sini yazdığını öğrenen şair, ondan etkilenip bu yöntemle eserlerini vücuda getirdiğini şu şekilde ifade eder: “Ben her zaman yolda, seyahatlerde, okuyup yazardım. Ali Şir Nevai'nin de Hamse'sini seyahatlerde yazdığını öğrenmiştim. Ondan da etkilenip “Bin Bir Nur” da yolda ortaya çıktı. Zulfiya'nın doğumunun yüzüncü yılı için yazdığım “Sadakat” da işte bu seyahatlerimin ürünü” (Matyoqubova, 2017). Şairin kendi ifadelerinden de anlaşıldığı gibi librettonun adı “Sadakat” olarak zikredilir. Bu adın verilmesini Mashhura Sultonova, “Rustam Abdullayev'in operasını “Sadakat” diye adlandırmasında derin bir mana var. Zulfiya'nın sanatına, halkına, yurduna olan sadakati müzisyenin laymotifini teşkil eder. Matjon'in da Zulfiya'nın vatanına vefalı, yurduna âşık, dünyaca ünlü şair olması nedeniyle bu doğrultuda librettoyu kaleme aldığı söylenebilir”

(1985: 40) şeklinde değerlendirir. Bu sözlerden anlaşıldığına göre Matjon'un tespit ettiğimiz librettoda "Zulfiya" olarak adlandırdığı opera eseri, bestekâr Rustam Abdullayev tarafından "Sadaqat" adıyla anılmaya başlanmıştır.

Operada müziğin rolü ilk sırada gelir. Mashhura Sultonova da Zulfiya librettosunu bu açıdan değerlendirir. Operadaki karakterlerin özelliklerini göstermek ve konuyu geliştirmek için müzik önemli bir noktadadır (Sultonova, 1985: 40).

"Zulfiya" Librettosunun Yapısı

Olay Örgüsü

Librettonun girişinde yavaş bir müzik eşliğinde ilk perde açılır ve Zulfiya'nın eserlerini kaleme aldığı odası görünür. Zulfiya, yeni bir şiir yazmak için düşünmektedir. Sonrasında yazdığı şiiri okumaya başlar.

"Bari unutilar, unutilar to'ylar
Ko'kda bulutlardan go'yo belanchak yasab
Seni allalagan sevinchlar ba'zan
Hatto o'tgan yoshlik,
O'tgan umr chiqar xotirdan.
Lekin sevgi unutilmas..."

Her şey unutulur, unutulur düğünler
Gökyüzünde bulutlardan bir salıncak
Seni avutan sevinçler bazen.
Hatta geçen gençlik,
Geçen ömür çıkar hatırdan.
Ancak sevgi unutulmaz..." (Matjon, 1978: 3).

Dünyada her şey düğünler, sevinçler, gençlik unutulur. Ancak Zulfiya, hayat yoldaşı Hamid Olimjon'a olan sevgisini asla unutmayacağını anlatan bu şiiri okurken birden sahneye genç bir kız gelir. Zulfiya'ye selam verir. Zulfiya onu tanıyamaz. Bu kız Zulfiya'nın 20'li yaşlarıdır. Onu gençlik yıllarına, nevrusun kutlandığı bir güne alıp götürür.

Operanın devamında Zulfiya'nın gençliği, şair Hamid Olimjon ile karşılaşması ve birbirine olan sevgileri gösterilir. Zulfiya'nın kız arkadaşları, Hamid Olimjon ise erkek arkadaşları ile birbirlerine şiirler okuması tasvir edilir.

Matjon, bir yandan Zulfiya ve Hamit Olimjon'un hayatından kesitler sunarken diğer taraftan Özbek folklorunu operada kullanmaya çalışır. Nevruz bayramı Özbek halkı için neşe ve eğlence kaynağıdır. Aynı zamanda gençlerin birbirleri ile tanışması görevini üstlenir. Matjon, operada halk şiirlerine de yer vererek toplumun sözlü kültüründen örnekler sunar.

“Birinci yigit (ko‘za ko‘targan qizga)
Boshingizda ko‘za deydilar,
Dono ukam, yor-yor.
Ko‘zali ukam, yor-yor,
Ko‘rsat ko‘zangni men bir ko‘rayin
Jonim ukam –Ey, yor-yor.
Ko‘za Ko‘targan Qiz
Ko‘zamni ko‘rib nima qilasiz,
Siz akajonim, yor-yor.
Chashmadek pok bu hayotni
Ko‘rmabmidingiz, yor-yor.

Birinci Delikanlı (Sürahi taşıyan kıza)
Başımızda sürahi var diyorlar,
Bilge kardeşim, yar yar.
Sürahili kardeşim, yar yar.
Göster sürahini bir bakayım,
Canım kardeşim. Ey, yar, yar.
Sürahi Taşıyan Kız
Sürahimi görüp ne yapacaksınız,
Ağabeyim, yar yar.
Su gibi temiz hayatı
Görmediniz mi, yar yar.” (Matjon, 1978: 3).

Bu şiirler, genç erkek ve kadınlara hayatın güzelliğini ve bundan nasıl keyif alınacağını anlatan lirik pasajlardır. Sahnede kızlar bir tarafta, erkekler diğer tarafta kelime oyunları ile birbirlerine üstünlük kurmaya çalışırlar. Kızlarda Zulfiya, erkeklerde ise Hamid Olimjon ön plana çıkar. Daha sonra Zulfiya'nin hepsinden de üstün olduğu tasvir edilir. “*Hamid Olimjon Qoyilman, Zulfiya, nozik lutfingga, bahoriy nafasingga! Guldek so‘zingga! Qoyil! Lekin... Aferin, Zulfiya, nazik iltifatına, bahar gibi nefesine! Çiçek gibi sözüne! Aferin! Ancak...*” (Matjon, 1978: 9).

Matjon, Hamid Olimjon'ın bu sözleriyle Zulfiya'nin gençliğinde yetenekli ve akıllı olduğunu anlatmaya çalışır.

Matjon, sözü tekrar Zulfiya'ye verir. Zulfiya'nin bahar şarkısı söylenir. Zulfiya'nin şiir sanatında doğa ve özellikle bahar ayrı bir yer tutmaktadır. Şiirlerinde hayata olan bağlılığını ve mutluluğunu doğa tasvirleri ile anlatan şair, pek çok şiirinde bahar imgesini kullanır. Matjon da opera eserinde bahar tasvirlerine yer vererek Zulfiya'nin bu yönüne vurgu yapmış olur. Bahar şarkısı söylenirken arka planda bülbül ve su sesleri duyulmaktadır. Böylece perde kapanır. İkinci sahne başlar. Bu sahnede Zulfiya ile Hamid Olimjon'ın karşılıklı şiirleri kaleme alınır. Hamid Olimjon'ın aryasına “Baxtim Borki” (Bahtım Var Ki) şiiri seçilir. Zulfiya için ise “Hijron” (Hicran) adlı şiir kitabından alınan parçalar verilir. Bu parçalar her ikisinin kalbinde uyanan sevginin ifade edilmesine yardımcı

olur. Aynı zamanda geleceğe dair beklentiler ile mutlu bir hayat tasvir edilir. Matjon, Zülfiya ve Hamid Olimjon'ın şiirlerini yerinde kullanarak librettonun gerçekçiliğini artırır.

Üçüncü sahnede Hamid Olimjon ve Zülfiya'nın evinin bahçesi dekor olarak kullanılır ve yaz mevsimi tasvir edilir. Etraf çiçeklerle kaplıdır. Perde açıldığında Hamid Olimjon, bahçenin ortasındaki masada eserlerini yazmakla meşguldür. Zülfiya'ya olan sevgisini kaleme almaktadır.

Şiirdeki ifadeler kötü şeyler olacağının habercisi gibidir.

“Rozimisan, bir yosh tomsa ko‘zimdan,
Rozimasman sal rang ketsa ko‘zingdan,
Yo‘l oshsam-u sal yashashdan adashsam,
Rozimasman unda tamom o‘zimdan.”

Razı mısın, bir damla yaş gelse gözümden,
Razı değilim, biraz renk gitse gözünden
Yollar aşsam, biraz yaşamda kaybolsam,
Razı değilim o zaman hepsi benden” (Matjon, 1978: 16).

O anda bağın kapısından Oybek, G‘afur G‘ulam, Yashin, Halima Nasirova girer. Onların ellerinde çiçekler, hediyeler vardır. Sonra şairlerin hepsi kendi şiirlerini okur. Halima Nasirova'nın söylediği şarkıyı koro halinde söylerler. Etrafta izleyen kız ve delikanlılar ortaya gelir. Bir anda müzik kesilir ve beyaz elbiseli bir kadın sahne ortasına gelerek savaşın başladığını haber verir.

“Farzandlarim! Urush! Urush boshlanibdi” (Kardeşlerim, Savaş! Savaş başladı...) Urush?! Nahot!
Urush, urush! Hayhot! Nechun! Urush, urush! (Savaş! Neden! Savaş, savaş! Heyhat! Niçin! Savaş,
savaş). Yurtga yov kirdi! Vatan o‘g‘lonlarni safga chorlaydi! (Yurda düşman girdi! Vatan
delikanlıları cepheye çağırıyor!” (Matjon, 1978: 20).

Sonrasında Hamid Olimjon'ın aryası yer alır. Delikanlı çağında olan Hamid Olimjon, cepheye doğru yola çıkar.

“Hamid Olimjon Ariyasi
Go‘zal O‘zbekiston qoldi ortimda,
Qizlar oq yo‘l tilab, silkitdi ro‘mol.
Oq yo‘l tiladilar yashil dalalar,
Hovuz bo‘yidagi jiyda, majnuntol...

Hamid Alimcan'ın Ariyasi
Güzel Özbekistan kaldı ardımda,
Kızlar yolun açık olsun deyip salladı mendil
Açık yol diledi yeşil tarlalar,
Havuz boyundaki iğde, söğüt ağacı...” (Matjon, 1978: 22).

Bu aryadan sonra Zülfiya'nın resitatifi yer alır. Olimjon'ın veda gibi sözleri onu çok etkilemiş, üzüntü içindedir. Buna karşılık Hamid Olimjon, ayrılıkla ve düşmanla savaştığını, ona en büyük destekçinin Zülfiya olduğunu ifade eder.

“Zülfiya Rechitativi

Nahot men unutay, unutay seni,
Nahot o'yladingki shuncha bag'rim tosh?!
Hamid Olimjon
Ne qilay! Sog'indim! Yonib sog'indim!
Ham dushman, ham hijron, ikki yovim bor.
Sening har bir so'zing menga madadkor

Zülfiye'nin Resitafi
Niçin utunayım, unutayım seni,
Niçin böyle düşündün bağrım taş mı?
Hamid Alimcan
Ne yapayım! Özledim! Çok özledim!
Hem düşman, hem ayrılık, iki düşmanım var.
Senin her bir sözün bana mededkar" (Matjon, 1978: 22).

Librettonun sonunda Mirtemir, Oybek, Kamil Yashin, G'afur G'ulom (kvintet), yerde yatan Zulfiya'yi ayağa kaldırmak ve onu teselli etmek için şarkılarını söylerler. Epilogda, librettonun prolog kısmında yer alan kız sahneye gelir ve Zulfiya'nin son şiir kitabı olan "Visol"ın çıktığını haber verir ve libretto son bulur.

Kişiler

Librettoya konu olan ve librettoda başkarakter olarak yer alan Zulfiya İsrailova, 1930'lu yıllarda şiir yazmaya başlayan ve yaklaşık altmış yıl sanatını icra eden bir şairdir. Özbek matbuatındaki hizmetleri ve vatanına olan bağlılığıyla hem edebi çevre hem de Özbek halkının sevdiği bir isimdir. Kendi gibi şair olan eşi Hamid Olimjon'ın trafik kazasında ölmesinden sonra içine kapanık bir ruh haline bürünür. Bu ruh hali, onun şiirlerine de yansır. Daha önceki şiirlerinde görülen hayata olan bağlılık ve yaşama sevinci, yerini üzüntüye ve özleme bırakır.

Zulfiya'nin şiirleri ilk okunduğunda basit, sade bir şekilde yazıldığı düşünülse de imgeler ve tasvirin yoğun olarak kullanıldığı görülür. Suvan Meli, Zulfiya'nin şiiri hakkında şu cümleleri kullanır: "*Zulfiya şiirinin poetikasını tahlil etmek kolay iş değil. Onun şiirlerini inceleyen insanlar etrafındaki şairlerin hiçbirine benzemeyen üstün bir âlem var. Ondaki hava ve su tamamen başka. İlk bakışta sakın ve sade mısralar acele etmeden dizilmiş, teşbih taneleri gibi kelimeler, imgeler, teşbihler...*" (2017: 309).

Oman Matjon, halkın çok sevdiği Zulfiya'nin hayatını librettonun merkezine yerleştirir. Onun şairliği ve eşini kaybetmesinden sonraki ruhsal durumunu gözler önüne serer. Librettonun girişinde 60'lı yaşları, geriye dönüşle de 20'li yaşlarındaki görüntüsü tasvir edilir (Matjon, 1978: 2). Gençlik yıllarında şiire olan ilgisi ve başarısı ön plana çıkarılır.

Librettonun son sahnesinde Zulfiya, yerde acı içinde yatan, saçları beyazlamış, yaşlı bir kişi olarak tasvir edilir. Yanı başındaki şiir defteri ve kalemleri dağılmış, yerinden kalkmadan başını kaldırıp şiir okumaya başlar.

“Baxtiyor sevgini kuylardi sozim,
O‘lim xanjariga tondi-yu sindi.
Hijron faryodiday sovuq ovozim,
Nahot lirikaning yolqini tindi?!
Seni birdan jonsiz ko‘rdim,
Jonim chiqdi mening-da.
Es-hushimdan ajrab turdim.

Bahtiyar sevgini söyledi sözüm,
Ölüm hançeriyle dondu ve kırıldı.
Ayrılık feryadı gibi soğuk sesim.
Niçin söndü şiirin ateşi?
Seni birden cansız gördüm,
Canım çıktı benim de.
Aklımı kaybettim.”(Matjon, 1978: 25).

Librettoda yer alan diğer bir karakter ise Hamid Olimjon’dır. Zulfiya’nin eşi olan Olimjon, henüz Zulfiya ile evlenmeden önceki hayatı tasvir edilir. Librettonun girişinde 27-30’lu yaşlarda olduğu açıklanır (Matjon, 1978: 2). Gerçek hayatta Hamid Olimjon, bir trafik kazasında yaşamını yitirirken librettoda II. Dünya savaşına katılan ve orada şehit olan bir delikanlı olarak tasvir edilmiştir. Matjon’ın bu şekilde bir değişiklik yapmasının sebebi, bir insanın öncelikle halkına fayda amacı gütmesi ve ülkesi için özverili bir insan olması gerektiğini vurgulamak için olduğu düşünülebilir.

Ayrıca librettoda Özbek edebiyatının önemli isimlerinden Oybek, G‘afur G‘ulom, Kamil Yashin, Halima Nasirova, Mirtemir ile kızlar, delikanlılar, çoban, beyaz elbiseli kadın gibi fon karakterler yer alır.

Zaman

Kurmaca metinlerde zaman ve mekân unsurları olay örgüsü içinde önemli bir yer tutar. Kurmaca dünyada yaşanan olaylar, gerçek dünyada olduğu gibi belirli bir zaman dilimi içerisinde geçer. Takvimsel olarak bir zaman dilimi verilmese de zamanın geçişini belirten ifadeler kullanılır. Opera gibi sahne sanatlarında zaman unsuru, açık bir şekilde ifade edilebildiği gibi olaylardan hareketle izleyicilere aktarılabilir.

Omon Matjon operasında, takvimsel bir zaman kullanmak yerine tarihi olaylarla ya da mevsimsel ifadelerle zamanı ifade etmiştir. Librettoda II. Dünya Savaşı’nın başladığı bilgisi yer almaktadır (Matjon, 1978: 20). Bu bilgilerden hareketle librettoda zamanın 1939-1940 yıllarda geçtiği

söylenbilir. Ayrıca başkarakter Zulfiya'nın hem 20'li yaşları hem de 60'lı yaşları tasvir edilir. Zulfiya'nın 1915 yılında doğduğu bilindiğine göre librettodaki olayların 1935-1975 yılları arasında, yaklaşık 40 yıllık bir zaman içerisinde geçtiği söylenebilir.

Dekor

Opera gibi sahne sanatlarında dekor önemli bir konumdur. Dekor, sahne sanatlarının etkileyciliğini arttırmak amacını taşır. Ancak opera sanatında dekor, müziğin önünde yer almamıştır.

"Zulfiya" librettosunda Matjon, dekoru geri planda tutmaya çalışır. Şair, Zulfiya'nın doğaya, bahar mevsimine olan tutkusunu ön plana çıkarmak için sık sık bahar ve nevruz imgesini kullanır. Prolog kısmında "*Ortadagi ikkinchi parda ochilib, keng bahor manzaralari, navro 'z sayli o'yin-kulgi, odamlar, yasan-tusan borliq gullagan bog 'lar ko 'rinadi*" (Matjon, 1978: 4) (Ortadaki ikinci perde açılınca, geniş bahar manzaraları, nevruz günü, oyun-eğlence, insanlar, çiçek açmaya başlamış bahçeler görünür) ifadelerinden anlaşıldığı gibi bahar mevsimine ait unsurlar bir dekor olarak kullanılır.

Operada dekor ile müziğin uyumu, eserin izleyiciler üzerinde bıraktığı etkiyi arttırdığı bilinmektedir. Matjon da bu iki unsuru bir arada kullanmaya çalışır. Bir tarafta bahar dekoru sahnelenirken bülbüllerin öttüğü, su seslerinin duyulduğu lirik bir müzik dekora eşlik eder. O sırada Zulfiya da bahar şiirini okumaktadır (Matjon, 1978: 8). Ayrıca operada Zulfiya'nın şiirlerini yazdığı çalışma odası, Hamid Olimjon ve Zulfiya'nın evinin bahçesi dekor olarak kullanılır.

Dil ve Üslup

Librettoda şiirsel bir dil kullanılmıştır. Matjon, Özbek halk şairlerini librettoda birer karakter olarak kullanarak bu şiirselliğin ön plana çıkmasını sağlar. Zulfiya ve Hamid Olimjon'un şiirlerinden lirizmin hâkim olduğu parçaların yer alması, nevruz kutlamalarında gençlerin birbirleriyle şiir yoluyla iletişim kurmaları bu durumun en büyük delilidir.

Şiirselliğin yanında opera sanatının vazgeçilmez unsuru olan müzik de kullanılır. Özbek milli şarkıları ve Zulfiya'nın şiirleri müzik eşliğinde söylenerek etkili bir eser ortaya çıkarılmaya çalışılır.

Edebi ve görsel sanatlarda birbirine zıt düşen aydınlık ve karanlık, mutluluk ve hüznün gibi kavramları tasvir etmek, okuyucu veya izleyicinin ruh halini derinden etkilemek için kullanılan bir yöntemdir. Sanat yaratımında buna zıtlık/karşıtlık denir. Matjon da librettosunda bu yöntemden

yararlanmıştı. İzleyiciler son derece mutlu bir andan üzüntülü ve kaygılı bir ruh haline geçerek duygusal geçişler yaşar. Bu durum eserin tesir gücünü artırır. Matjon, insanların başına her türlü musibetin gelebileceğini ifade ederken vatanını sevmesine, manevi duygulara yaslanmasına ve medeni bir şekilde yaşama amacı taşımasına ihtiyaç olduğunu göstermeye çalışır.

Tema

Bu metnin temasının aşk, bağlılık ve fedakârlık olduğu söylenebilir. Zulfiya ve Hamid Olimjon'un hayatından kesitler sunan bu opera, onların birbirlerine olan derin sevgilerini ve bu sevginin zorluklar karşısında nasıl ayakta kaldığını anlatır. Eser, aynı zamanda şiir ve sanatın, bireylerin duygu durumları ve yaşamları üzerindeki etkisini vurgular.

Metinde, aşkın derinliği ve ölümsüzlüğü hâkim temadır. Zulfiya'nın, hayat yoldaşı Hamid Olimjon'a olan sevgisini dile getirmesi bu tema etrafında şekillenir. Aşkın, zamanın ve mekânın ötesinde bir güç olduğu, şiirler aracılığıyla aktarılır. Librettonun son sahnesinde Zulfiya'nın Hamid Olimjon için okuduğu şiir aşk, sevgi ve derin bağlılığı ifade eder.

“Baxtiyor sevgini kuylardi sozim,
O'lim xanjariga tondi-yu sindi.
Hijron faryodiday sovuq ovozim,
Nahot lirikaning yolqini tindi?!
Seni birdan jonsiz ko'rdim,
Jonim chiqdi mening-da.
Es-hushimdan ajrab turdim

Bahtiyar sevgini söyledi sözüüm,
Ölüm hañçeriyle dondu ve kırıldı.
Ayrılık feryadı gibi soğuk sesim.
Niçin söndü şiirin ateşi?
Seni birden cansız gördüm,
Canım çıktı benim de.
Aklımı kaybettim.”(Matjon, 1978: 25).

Librettoda aşk teması ile birlikte fedakârlık temasının da belirgin bir şekilde öne çıktığını söylemek mümkündür. Hamid Olimjon'un savaş cephesine gitmesi ve vatanı için canını feda etmesi, Zulfiya'nın ise Olimjon'un vefatı sonrasında yalnız kalarak ona olan sevgisini ve bağlılığını sürdürmesi, aşkın fedakârlıkla nasıl birleştiğini gösterir.

Operada yer alan şiirler ve halk şarkıları, Özbek modern şiirinin, folklorunun zenginliğini ve geleneklerin önemini yansıtır. Nevruz bayramının kutlanması, halk şiirleri ve geleneksel şarkılar, kültürel mirasın canlı tutulduğunu ve bu mirasın bireylerin kimliğinde nasıl derin izler bıraktığını gösterir. Kültürel miras, bireylerin hayatındaki önemli olayları ve duygusal bağlarını zenginleştirir.

Sovyet döneminde yazılan bu eserin halkın milli duygularını dinç tutmak açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

SONUÇ

Bu çalışma, şairliği ile ön plana çıkan Özbek aydını Matjon'ın 1978 yılında kaleme alıp sahnelediği ancak daha sonra arşivinde unutulmuş "Zulfiya" adlı opera eserinin librettosunun tahlilidir. Eser Özbek kadın şairlerinden Zulfiya için yazılmıştır. Onun hayatından kesitler sunmaktadır. Eşi Hamid Olimjon'ın ölümünden sonra içine kapanan Zulfiya, yazdığı ayrılık şiirleriyle Özbek halkı tarafından "hicran şairi" olarak adlandırılmaya başlanır. Bu durumdan etkilenerek Matjon'ın Zulfiya için bu operayı kaleme aldığı anlaşılmaktadır. Libretto, Hamid Olimjon ile Zulfiya'nın ilk karşılaşmaları, birbirlerine sevgilerini açıklamaları ile başlar. Daha sonra Hamid Olimjon'ın cepheye gitmesi ve şehit olması sahneye konur. Bu durum karşısında Zulfiya'nın yaşadığı acı ve üzüntü dramatize edilir. Gerçek hayatta Hamid Olimjon, bir trafik kazasında ölmesine rağmen Matjon, onu cephede şehit olan bir asker olarak tasvir etmiştir. Bu şekilde değişiklik yapılmasındaki amacın hem dönemin Sovyet baskısından hem de olayı daha güçlü dramatize etmek istemesinden kaynaklandığı yorumu yapılabilir.

Librettoda hem Matjon'ın hem de Zulfiya'nın şair olması nedeniyle şiirselliğin ön plana çıktığı söylenebilir. Matjon libretto için şiirler yazmış, aynı zamanda Zulfiya'nın şiirlerinden parçalar sunmuştur. Zaman zaman halk şiirine ve müziğine yer verildiği görülür.

Ana karakter olarak kullanılan Zulfiya ve Hamid Olimjon'dan başka Özbek edebiyatının önde gelen şair ve yazarlarına karakter olarak yer vererek operaya olan ilgiyi arttırmaya çalışır.

Matjon, Türk kültüründe önemli bir yeri olan Nevruz bayramını librettoya yerleştirir. Buradaki amacın yüzyıllardır bir gelenek haline gelen Nevruz kutlamalarının Türk toplumundaki önemini vurgulamak olduğu tahmin edilmektedir. Bilindiği gibi librettonun yazıldığı yıllar Sovyet hâkimiyetinin olduğu dönemdir. Milli değerlerin ifade edilmesinin hoş karşılanmadığı bu dönemde Matjon, Nevruz gibi kültürel bir unsura yer vererek halkına mesaj vermeye çalışır.

Matjon üzerine Özbekistan'da pek çok çalışma yapılmasına rağmen Türkiye'de henüz bilinmeyen bir şair ve yazardır. Bu çalışmada onun arşivinde tespit ettiğimiz "Zulfiya" adlı librettosunu yapısı itibarıyla değerlendirmeye çalıştık. Hem de Matjon'ın hayatı ve sanatı hakkında bilgiler verdik. Bu çalışmanın gelecek çalışmalara öncülük edeceği kanaatindeyiz.

KAYNAKLAR

- Jabborov, A, Begmatov, S., Azamova M. (2018). *O'zbek Musiqasi Tarixi*, Fan va Texnologiya. Toshkent.
- Madrimov, B.X. (2018), *O'zbek Musiqa Tarixi*. Barkamol Fayz.
- Matjon, Omon (1978). *Zulfiya*. Yazarın kişisel arşivi
- Matyoqubova, Go'zaloy (2017). Шеъримнинг юраги уриб турибди Ўзбекистон халқ шоири Омон Матжон билан суҳбат. <https://kh-davron.uz/kutubxona/uzbek/omon-matjon-sherlar-sherimning-yuragi-urib-turibdi-shoir-bilan-suhbat.html> (erişim tarihi: 22.10.2024).
- Meli, S. (2017), *So 'z-u So 'z*. Sharq Nashriyot.
- Mirvaliyev, S. (1993). *O'zbek Adiblari*. Fan Nashriyot.
- Mimaroglu, İ. (1995), *Müzik Tarihi*. Varlık.
- Öztürk, S. (2001). *Ansiklopedik Sanat Sözlüğü: Müzik ve Sahne Sanatları Terimleri*. Söz sanat.
- Paşaoğlu, S. (2016). Sahne sanatlarında etno-kültürel kimlik yorumları: G. Rossini'nin "İtalya'da bir Türk" operası örneği. *Sanat Dergisi* (28), 95-114.
- Qo'chqorova, M. (2013). O'zim o'z qalbimning bo'lsam kolumbi. *Sharq Yulduzi*, (1), 44-48.
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sultonova, M. (1985). *Zulfiya*. Fan Nashriyot.
- Şahinkaya Kaplancık, E. (2019). *Libretto kavramının yapısal/biçimsel analizi ve özgün libretto denemesi: Vurun Kahpeye*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Warrack, J., West, E. (1996). *Concise Dictionary Of Opera*. Oxford University.

EXTENDED ABSTRACT

Opera, also known by its first name "dramma per musica," is a form of dramatic art that integrates solo and choir vocal groups with theater and ballet. In other words, it is an indivisible whole in which elements such as the text (libretto), music (orchestra), action/movement (acting, ballet), and décor (stage, lighting, and costumes) harmoniously come together. The term "libretto" comes from Italian and means "little book," which can be defined as the written text of the opera.

The first experiments with opera in the West took place between 1573 and 1590, particularly in Italy, as a result of ideas from an enlightened group known as the 'camerata' at the court of Count

Bardi. In Turkistan, the first opera works began in 1914 in Azerbaijan with Üzeyir Hacıbeyli's works "Leyla ile Mecnun" and "Aslı ile Kerim." It can be said that interest in opera began to increase in Uzbekistan after Hacıbeyli's "Leyla ile Mecnun" opera was staged in Tashkent in 1916. Excerpts from Russian classical operas were staged in Tashkent in 1918. The Uzbek State Opera was established in 1929, and since then, works have been produced parallel to Russian Opera.

The libretto of "Zulfiya," forgotten in Matjon's personal archive, is one such work. The poet wrote this piece in 1978 for the eightieth anniversary of Zulfiya's birth, and it was staged. The libretto is a two-act lyric dramatic opera, and the music was composed by the famous musician Rustemjon Abdullayev.

The libretto was inspired by the lives and art of poets Hamid Olimjon and Zulfiya. Writing this piece for Zulfiya, known as Uzbekistan's "poet of longing," was not easy. In this opera, Matjon wrote about Zulfiya's fifty-year literary life and her activities for the Uzbek people within the framework of this genre, and he also learned about the essentials of opera such as acting, composition, melody, chorus, aria, and recitative. Knowing that he had to create separate visions for each role, Matjon gave each character distinct features.

Zulfiya Israelova, the protagonist of the libretto, was a poet who started writing poetry in the 1930s and practiced her art for about sixty years. Her services in Uzbek journalism and her dedication to her country made her a beloved figure both in literary circles and among the public. After the death of her poet husband Hamid Olimjon in a car accident, she withdrew into herself, a state of mind that reflected in her poetry. The joy of life and vitality that characterized her earlier poems were replaced by sorrow and longing. Another character in the libretto is Hamid Olimjon, Zulfiya's husband. The libretto portrays his life before he married Zulfiya.

The libretto opens with a slow music introduction as the first act begins, showing the room where Zulfiya writes her works. She is thinking of writing a new poem and then starts reading the poem she has written. Suddenly, a young girl enters the stage and greets Zulfiya. Zulfiya does not recognize her. This girl is Zulfiya in her 20s, and she takes her back to her youth, to a day when the Nevruz festival was being celebrated.

As the opera continues, Zulfiya's youth and her encounter with the poet Hamid Olimjon and their mutual love are depicted. The scene also shows Zulfiya and her friends reciting poems to Hamid Olimjon and his friends. Matjon, while presenting scenes from the lives of Zulfiya and Hamid Olimjon, tries to incorporate Uzbek folklore into the opera. The Nevruz festival is a source of joy

and entertainment for the Uzbek people, and it also plays a role in young people meeting one another. Matjon includes folk poems in the opera, providing examples from the oral culture of the community.

Nature, particularly spring, occupies a special place in Zulfiya's poetry. The poet, who expresses her love of life and happiness through depictions of nature, often uses the image of spring in her poems. Matjon emphasizes this aspect of Zulfiya by incorporating descriptions of spring in his opera. The second scene begins with a series of poems exchanged between Zulfiya and Hamid Olimjon. The third scene uses the garden of Zulfiya and Hamid Olimjon's house as a backdrop, depicting the summer season. The surroundings are filled with flowers. As the curtain rises, Hamid Olimjon is busy writing his works at a table in the middle of the garden, expressing his love for Zulfiya in his writing. The words in the poem seem to foreshadow something unfortunate.

Next comes Hamid Olimjon's aria. In this scene, a young Hamid Olimjon sets out for the frontlines. Following this aria is Zulfiya's recitative, where she is deeply affected by Olimjon's farewell-like words, feeling sorrowful. In response, Hamid Olimjon states that he is fighting against separation and the enemy, and that his greatest support is Zulfiya.

At the end of the libretto, Mirtemir, Oybek, Kamil Yashin, and G'afur G'ulom (quintet) sing songs to lift Zulfiya, who is lying on the ground, and to comfort her. In the epilogue, the young girl from the prologue reappears and announces that Zulfiya's last poetry book, "Visol," has been published, and the libretto concludes.

The theme of this text can be described as love, devotion, and sacrifice. This opera, which presents glimpses of the lives of Zulfiya and Hamid Olimjon, narrates their deep love for one another and how that love endures in the face of hardships. The work also emphasizes the influence of poetry and art on individuals' emotional states and lives.

Given that both Matjon and Zulfiya were poets, it can be said that the libretto highlights the poetic element. Matjon wrote poems specifically for the libretto and also included parts of Zulfiya's poetry. Folk poetry and music are also occasionally featured. In addition to Zulfiya and Hamid Olimjon as the main characters, Matjon tries to increase interest in the opera by including leading poets and writers of Uzbek literature as characters.

Matjon integrates the Turkish cultural festival of Nevruz into the libretto. The purpose of this is likely to emphasize the significance of Nevruz, a centuries-old tradition, in Turkish society. It is known that the period in which the libretto was written was during Soviet rule, a time when

expressing national values was not welcomed. By incorporating a cultural element like Nevruz, Matjon seems to be delivering a message to his people.

Although many studies on Matjon have been conducted in Uzbekistan, he is still a relatively unknown poet and writer in Turkey. In this study, we aimed to evaluate Matjon's "Zulfiya" libretto in terms of its structure and to provide information about Matjon's life and art. We believe this study will serve as a precursor to future research.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 07.10.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 20.11.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ynd.1562672>
e-ISSN : 2792-0178

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

ÖRGÜN VE YAYGIN EĞİTİMDE SANATIN ROLÜ: LÜBNAN MODELİYLE ÇOK KÜLTÜRLÜ TOPLUMLARDA KÜLTÜREL MİRASI KORUMA

GÜNCAN, Özge.¹

ÇELİK, Dilara.²

ÖZ

Sanatın tüm dalları arasında müzik; bir milletin kültür yapısının, ideolojik bakış açısının, toplumsal karakterinin ve değerlerinin şeffaf bir biçimde yorumlanmasını sağlamaktadır. Arthur Schopenhauer ve Friedrich Nietzsche’de müziğin diğer sanat formlarından daha derin, evrensel ve doğrudan etkili bir araç olduğunu öne sürmüş, insan duygularını etkileyen güçlü bir ifade biçimi olduğunu savunmuşlardır. Toplumsal ve bireysel yaşamda büyük etkiye sahip olan iletişim, kültürel mirasın nesilden nesile aktarılmasında, bununla birlikte örgün veya yaygın öğrenme faaliyetlerinde de önemli bir konumdadır. Bu anlamda sanat eğitiminin, öğrencilerin bilgiye ulaşma yolunda sağladığı çeşitlilik, karar verme ve sorun çözme becerilerinde alternatif bir süreç olduğu

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Eskişehir, Türkiye, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, Piyano ASD, ozgeguncan@gmail.com, <https://orcid.org-0000-0002-6376-5743>.

² Doç. Eskişehir, Türkiye, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, Opera ASD, dilarac@anadolu.edu.tr, <https://orcid.org-0000-0002-5292-2184>.

yadsınamaz bir gerçektir. Sosyal ve sivil hayatta görüşlerin paylaşılıp, tartışılabilirlik birlikteliklerin sağlanması, eleştirel düşünmenin gelişimine katkı sağlamasına teşvik eden çalışmaları yürütmek üzere sanat eğitiminin örgün ve yaygın öğrenme faaliyetlerine yönelik fırsatlar sağladığı gözlemlenmektedir. Eğitim konusunda çok gelişmiş olan Lübnan, matematik ve fen eğitimi alanlarında dünyanın dördüncü ülkesi konumunda yer almaktadır. Lübnan'ın jeopolitik konumu ve kozmopolit etnik yapısı ülkenin tarihine olduğu kadar kültürel yapısına da büyük etki sağlamıştır. 500 yıl boyunca Osmanlı egemenliğinde olan Lübnan'da, Osmanlı kültürünün etkisi günümüzde hala etkisini sürdürmektedir. Çalışmada örnek alınacak Lübnan modeli, ülkelerarası kültür birliğini sağlaması anlamında seçilmiş olup, örgün ve yaygın öğretim faaliyetlerinde sanat eğitimi ile bilgi-beceri ve yaratıcılık gibi yeterliliklere imkân vermesi, aynı zamanda bu yetkinliğin güçlenmesi, farklı kültür ve ülkeler hakkında farkındalığın artırılması ve uluslararası ağların oluşturulması gibi amaçlar gözetilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Lübnan modeli, sanat eğitimi, çok kültürlülük, sanat ve kültür, örgün ve yaygın eğitim.

THE ROLE OF ART IN FORMAL AND NON-FORMAL EDUCATION: PRESERVING CULTURAL HERITAGE IN MULTICULTURAL SOCIETIES WITH THE LEBANESE MODEL

ABSTRACT

Among all the branches of art, music offers a clear insight into the cultural structure, ideological point of view, social character, and values of a nation. In Arthur Schopenhauer and Friedrich Nietzsche, they suggested that music is a deeper, universal and directly effective tool than other art forms, and argued that it is a powerful form of expression that affects human emotions. Communication, which has a great impact on social and individual life, plays an important role in the transmission of cultural heritage across generations, as well as in formal or non-formal learning activities. In this sense, it is an undeniable fact that art education is an alternative process in the diversity, decision-making and problem-solving skills that students provide on the way to access information. It is observed that art education provides opportunities for formal and non-formal learning activities in order to provide associations where opinions can be shared and discussed in social and civil life, to carry out studies that encourage people to contribute to the

development of critical thinking. Lebanon, which is very advanced in education, is the fourth country in the world in the fields of mathematics and science education. Lebanon's geopolitical position and cosmopolitan ethnic structure have had a great impact on its cultural fabric as well as its history. In Lebanon, which was under Ottoman rule for 500 years, the influence of Ottoman culture remains influential today. The Lebanese model to be taken as an example in the study has been chosen in the sense of ensuring the unity of culture between countries, and aims such as enabling qualifications such as art education, knowledge-skills and creativity in formal and non-formal educational activities, as well as strengthening this competence, increasing awareness of different cultures and countries, and creating international networks are taken into account.

Keywords: Lebanese model, art education, multiculturalism, art and culture, formal and non-formal education.

GİRİŞ

Lübnan, zengin ve çok çeşitli kültür-sanat mirasına sahip bir Orta Doğu ülkesidir. Yazar Zahide Tuba Kor'un tespitleri ise şu şekildedir:

“1975'te %67 olan şehirleşme oranı, iç savaş sırasında yaşanan büyük nüfus hareketliliği neticesinde 2008'de %87 ulaşmıştır. 1932'deki sayıma göre nüfusu 161.947 olan (Meir, 1988, s. 243) Beyrut, bugün iki milyona yaklaşan nüfusuyla Lübnan'daki tüm mezheplerin yaşadığı ve yabancıların yoğun olarak bulunduğu kozmopolit bir şehir haline dönüşmüştür.” (Kor, 2009: 8).

Nüfusunun %59'unu Müslümanların, %39'unu ise Hristiyanların oluşturduğu Lübnan, çok kültürlü etnik bir yapıya sahiptir. Müzik, dans, edebiyat, mimari ve mutfak gibi pek çok alanda zengin bir geçmişe sahiptir. Lübnan'da geleneksel Arap müziğinin yanı sıra, modern müzik türleri de oldukça popülerdir. Bunun yanında başkent Beyrut, şehre hayat veren Beyrut Nehri ile hem doğal güzellikleri sebebiyle yaşamı renklendiren hem de ulusal ve uluslararası zengin sanat etkinlikleriyle bilinen bir kültür merkezidir. Aynı zamanda Lübnan mutfağı da dünya çapında ünlüdür, özellikle de mezeleri ve özgün tatlarıyla tanınmaktadır. Edebiyat alanında ise Lübnanlı yazarlar arasında Khalil Gibran gibi uluslararası tanınmış isimler bulunmaktadır. Tüm bu paradigmlar bağlamında Lübnan kültürü; dini, tarihi ve modern unsurların etkileşiminden ortaya çıkan zengin mozağe sahip önemli bir ülke konumundadır.

Lübnan'ın sosyo-kültürel sistemi oldukça karmaşıktır ve etnik, dini ve kültürel çeşitlilik üzerine kurulmuştur. Bu temel unsurlardan ilki din ve etnik gruplardır. Lübnan'da Müslümanlar (Şiiiler, Sünniler), Hristiyanlar (Maronitler, Katolikler, Ortodokslar), Dürziler ve bunların dışında küçük

gruplar arasında çeşitli dini inançların olduğu çok sayıda etnik grup bulunmaktadır. Bunca farklı grubun yaşadığı Lübnan’da, karmaşık bir politik sistem hakimdir. Bu politik sistem dini ve etnik gruplar arasında dengeyi korumayı amaçlamakta bunun yanında da bazen politik istikrarsızlığa neden olabilmektedir. Çeşitli etnik grupların en önemli ortak noktalarından biri ise Lübnan’daki aile bağlarıdır. Aile, Lübnan toplumunun temelini oluşturmakta ve toplum kültüründe ve bireysel hayatlarda önemli bir rol oynamaktadır. Aile kavramını bir arada tutan önemli sosyal paylaşımlardan biri ise Lübnan’daki yemek kültürüdür. Lübnan mutfağı, zengin mezeleri, kebabları ve özgün tatlariyla ünlü geleneksel bir yapı sunmaktadır.

Lübnan’da yaygın olarak pek çok dil kullanıldığı bilinmektedir. Resmi dilin Arapça olduğu Lübnan’da, özellikle İngilizce en yaygın dil olarak kullanılmakta olup, Fransızcanın da buna eşlik ettiği görülmektedir. Bu çeşitliliğin, Lübnan’ı kozmopolit bir ülke yapmanın yanı sıra eğitime verilen önemle de gelecek nesli oluşturmak anlamında büyük önem taşıdığı söylenebilir. Eğitimin, toplum içinde yüksek bir değere sahip olması önemli üniversitelere ev sahipliği yapmakta, bunun yanında farklı kültürlere hitap etmeyi sağlayan yükseköğretim kurumları da öğrenciler için bir devamlılık oluşturmaktadır.

Sanat ve eğlence ise Lübnan için hem geleneksel hem de modern unsurları bir araya getirerek ülkeyi dinamik tutan unsurlardandır. Ülke, özellikle müzik, tiyatro, dans, edebiyat ve görsel sanatlar alanında birçok yetenekli sanatçılara ev sahipliği yapmakta, bunun yanında sanat ve eğlence konusunda düzenlenen festivaller ülkeyi nitelikli bir kültürel merkez haline getirmektedir. Yukarıda sıralanan bu unsurlar, Lübnan’ın sosyo-kültürel dokusunu şekillendiren ancak aynı zamanda çeşitlilik ve karmaşıklıkla karakterize edilen önemli bir merkez olmasına sebep olmuştur. Lübnan, sürdürülebilirlik açısından çeşitli zorluklarla karşılaşsa da farklı mozaik dokusu ile hem geleneksel hem de modern yapısı sebebiyle devamlılık çabalarına odaklanmaktan geri durmamıştır.

Amaç ve Önem

Bu çalışmanın temel amacı Lübnan modeliyle, çok kültürlü toplumlarda, kültürel mirası koruma konusunda, “sanatın”, örgün ve yaygın eğitim modelinde rolünü incelemektir. Çalışma, çok kültürlü toplumlarda kültürel mirasın korunmasında sanat eğitiminin rolünü incelemeyi ve Lübnan örneği üzerinden örgün ve yaygın eğitimde sanatın kültürel miras bilincini geliştirme sürecine nasıl katkıda bulunduğunu analiz etmeyi temel olarak amaçlamaktadır. Çok kültürlü toplumlarda, kültürel mirasın korunması, toplumsal uyum ve barışın sağlanması için hayati bir rol oynamaktadır.

Lübnan gibi çeşitli etnik, dini ve kültürel gruplardan oluşan toplumlarda, bu mirasın korunması yalnızca geçmişini korumak değil, aynı zamanda toplumsal kimliği güçlendirmek ve geleceğe sağlam adımlar atmak adına da önemlidir. Bu bağlamda sanat, kültürel mirasın aktarılması ve korunması için güçlü bir araç olarak kabul edilmektedir ve sanat eğitimi, bireylere kültürel değerlerin farkına varma, bunları anlama ve koruma bilinci kazandırırken, toplum içindeki farklı topluluklar arasında bir köprü kurma işlevi de görmektedir. Bu makale, örgün ve yaygın eğitim ortamlarında sanatsal faaliyetlerin, kültürel miras bilinci üzerindeki etkilerini ve Lübnan örneği üzerinden sanatın çok kültürlü toplumlarda birlik, uyum ve farkındalık sağlamadaki potansiyel katkılarını ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu amaçlar doğrultusunda;

Öncelikle örgün ve yaygın eğitimin tanımlaması yapılacak, sanatın tüm bu eğitim modellerindeki yerinin ne olduğu incelenecek,

Lübnan'ın tarihsel ve kültürel çeşitliliğinden yola çıkarak, sanat eğitiminin bireylerin kültürel mirası anlama, sahiplenme ve koruma konusundaki farkındalığını nasıl artırdığı araştırılacaktır.

Ayrıca, sanatsal aktivitelerin çok kültürlü toplumların kültürel uyum süreçlerine etkisi değerlendirilecektir.

Problem Durumu

Kültürel miras, çok kültürlü toplumların kimliklerini oluşturan en önemli unsurlardan biridir ve toplum içindeki bireylerin geçmişle olan bağını koruyarak sosyal bütünleşmeyi sağlamak anlamında çok önemli bir role sahiptir. Ancak, günümüzde kültürel çeşitliliğe sahip toplumlarda kültürel mirasın korunması ve geleceğe aktarılmasının zorluğu Lübnan gibi çok kültürlü yapıya sahip ülkelerde daha da belirginleşmektedir. Pek çok alanda heterojen yaşamak durumunda olan grupların bir arada olduğu ülkelerde kültürel mirasın korunması, yalnızca tarihi değerleri yaşatmak değil, toplumsal uyum ve barış ortamını güçlendirmek açısından da büyük önem taşımaktadır. Bununla birlikte, örgün ve yaygın eğitim sistemlerinde sanat eğitiminin kültürel mirasın korunmasında ne derece etkili olduğu konusunda literatürde sınırlı bir bilgi bulunmaktadır. Sanat eğitiminin bireylerin kültürel değerlere karşı farkındalık kazandırma, toplumsal kimlik oluşturma ve çeşitli grupların bir arada yaşama bilincini artırma konusundaki potansiyeli tam olarak değerlendirilememektedir. Özellikle çok kültürlü yapıya sahip Lübnan gibi toplumlarda sanatın kültürel mirasın korunması üzerindeki rolü konusunda yapılmış araştırmalar sınırlıdır. Bu

bağlamda, sanat eğitiminin, örgün ve yaygın eğitimde kültürel miras bilincini geliştirme ve koruma açısından nasıl bir etki yarattığına dair bir araştırma gereksinimi ortaya çıkmaktadır.

Bu çalışmada Lübnan örneği üzerinden, sanat eğitiminin çok kültürlü toplumlarda kültürel mirasın korunmasındaki rolü incelenecek ve sanat eğitiminin bu amaca katkı sağlayacak şekilde nasıl yapılandırılabileceğine dair bulgular sunulacaktır.

Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evreni, Lübnan'da çok kültürlü yapıya sahip toplumlarda kültürel mirasın korunması amacıyla örgün ve yaygın eğitim sistemlerinde sanat eğitimi faaliyetlerine katılan bireyler ve kurumları kapsamaktadır. Bu bağlamda, Lübnan'daki okullar, kültür merkezleri, sivil toplum kuruluşları, müzeler ve sanatla ilgili diğer eğitim kurumları çalışma evrenine dahildir. Örneklem ise Lübnan'da örgün ve yaygın eğitim kapsamında sanat eğitimi ve kültürel mirasın korunması alanında faaliyet gösteren sanat ve kültürel miras uzmanları, ilgili alanlarda çalışan ve dönemin temsilcisi olarak boy gösteren, bu anlamda da sanatın birleştiriciliğini en üst seviyede kullanmış olan sanatçılardan seçilecektir. Farklı etnik, dini ve sosyal geçmişlerden gelen bu çok kültürlü toplumun yapısı göz önünde bulundurulacak böylece, Lübnan'ın çok kültürlü yapısındaki farklı grupların sanat eğitimi ile kültürel mirası koruma konusundaki bakış açıları, deneyimleri ve katkıları daha geniş bir perspektifte ele alınmış olacaktır.

YÖNTEM

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemleri kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algı ve olayların doğal ortamda gerçekçi, bütüncül bir şekilde ortaya koyulduğu çalışma türü olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 45). Çalışmada, literatür taraması, örnek olay incelemeleri gibi yöntemler kullanılarak detaylı bir inceleme gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın temel amacı, Lübnan modeliyle, çok kültürlü toplumlarda, kültürel mirası koruma konusunda, “sanatın”, örgün ve yaygın eğitim modelinde rolünü incelemek olduğundan, öncelikle örgün ve yaygın eğitim modelleri literatür tarama yöntemiyle tüm ayrıntılarıyla araştırılmış ve detaylandırılmıştır. “Nitel durum çalışmasının en temel özelliği bir ya da birkaç durumun derinliğine araştırılmasıdır. Yani bir duruma ilişkin etkenler (ortam, bireyler, olaylar, süreçler, vb.) bütüncül bir yaklaşımla araştırılır ve ilgili durumu nasıl etkiledikleri ve ilgili durumdan nasıl etkilendikleri üzerine odaklanılır”

(Yıldırım, Şimşek; 2013). Bu anlamda da Lübnan'lı ünlü müzisyenlerin performansları üzerinden seçilen şarkı incelemeleri, adı geçen kültürel mirasın aktarımındaki rolü ve şarkılarda kullanılan sözlerdeki metaforlar, atıf yapılan konular tasvir edilmeye çalışılmıştır.

BULGULAR VE YORUMLAR

Lübnan'da Sürdürülebilir Kalkınma, İklim Değişikliği ve Sanatın Rolü

Lübnan, tarih boyunca kültürel çeşitliliği, zengin sanat mirası ve dinamik toplumsal yapısıyla tanınmıştır. Ancak, bölgedeki siyasi istikrarsızlık, çevresel sorunlar ve özellikle iklim değişikliğinin etkileri, sürdürülebilir kalkınma çabalarını büyük ölçüde etkilemektedir. Bu bağlamda, sanat ve kültür, yalnızca toplumsal belleği ve kimliği yeniden üretmekle kalmaz, aynı zamanda sürdürülebilir kalkınmayı destekleyen, iklim değişikliğiyle mücadele eden ve farkındalık yaratan önemli bir araç haline gelmiştir.

Lübnan, Akdeniz iklimine sahip bir ülke olarak, iklim değişikliğinin etkilerine karşı oldukça savunmasızdır. Artan sıcaklıklar, düzensiz yağışlar ve sıklaşan kuraklık dönemleri, ülkenin tarım ve su kaynaklarını ciddi anlamda tehdit etmektedir. Birleşmiş Milletler Kalkınma Programı (UNDP) gibi uluslararası kuruluşlar, Lübnan'da sürdürülebilir kalkınmayı teşvik etmek için çeşitli projeler yürütmektedir. Bu projeler, enerji verimliliğini artırma, su kaynaklarını koruma ve yerel ekosistemleri iyileştirme gibi stratejilere odaklanmaktadır.

Lübnan'ın sürdürülebilir kalkınma bağlamındaki yaşadığı en büyük zorluklarından biri, çevresel yönetim ile ekonomik büyüme arasında bir denge kurabilmektir. Çevre bilincinin yetersiz olması ve atık yönetimi sorunları, kentsel alanlarda hava ve su kirliliğine yol açarken, kırsal bölgelerde ise tarımsal verimliliği düşürmektedir. Ülke, aynı zamanda sanayi faaliyetlerinin yarattığı çevresel bozulmalardan da olumsuz etkilenmektedir. Bununla birlikte, Lübnan hükümeti ve sivil toplum kuruluşları, sürdürülebilir kalkınmayı desteklemek ve iklim değişikliğine karşı mücadele etmek için yenilikçi politikalar geliştirmektedir.

Sanatın İklim Değişikliği ve Sürdürülebilir Kalkınmadaki Rolü

Sanat, Lübnan'daki sürdürülebilir kalkınma çabalarında önemli bir role sahiptir. Sanatçılar, çevresel sorunlara dikkat çekmek, iklim değişikliği konusunda farkındalık yaratmak ve halkı harekete geçirmek için yaratıcı yollar geliştirmektedirler. Lübnan'da özellikle çağdaş sanatçılar, çevresel bozulma ve iklim değişikliğinin etkilerini ele alan eserler üretmektedir.

Örneğin, Lübnanlı sanatçı Joumana Medlej, eserlerinde doğanın kırılğanlığını ve iklim değişikliğinin etkilerini vurgulamaktadır. Kullandığı malzemeler ve doğal unsurlar, sanatçının ekolojik bir bilinçle hareket ettiğini ve sürdürülebilir sanat anlayışını benimsediğini göstermektedir. Burada gereksinim olarak genellenen kavramlar aslında bugünkü ve gelecekteki nesillerinin ihtiyaç duyduğu sosyal, kültürel, ekolojik, sağlık, barınma, ekonomi ve benzeri gereksinimlerin tümünü kapsamaktadır (Akgül, 2010: 149). Benzer şekilde Zena Assi gibi sanatçılar da şehirlerin çarpık gelişimi, çevre kirliliği ve toplumsal çöküş temalarını eserlerine taşımakta, bu sorunların küresel düzeyde çözülmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Lübnan'da sanat, aynı zamanda toplumsal değişimi teşvik eden bir platform olarak da işlev görmektedir. Beirut Art Center ve Ashkal Alwan gibi kültürel kurumlar, sürdürülebilir kalkınma ve çevre sorunlarına dikkat çeken projelere ev sahipliği yapmaktadır. Bu kurumlar, sanatın toplumsal ve çevresel sorunları ele almak için kullanılacak güçlü bir araç olduğunu göstermektedir.

Sanat Yoluyla Toplumsal Farkındalık ve Eğitim

Sanat, Lübnan'da iklim değişikliği ve sürdürülebilir kalkınma konularında farkındalık yaratmanın yanı sıra, toplumun bu konularda eğitilmesinde de önemli bir rol oynamaktadır. Eğitim programları ve sanat projeleri, halkın çevreye karşı duyarlılığını artırmak ve sürdürülebilir yaşam tarzlarını benimsemelerini teşvik etmek amacıyla düzenlenmektedir. Özellikle genç nesiller, sanat yoluyla iklim değişikliği ve çevresel sorunlara dair bilinçlendirilmektedir.

Çocuklar ve gençler için düzenlenen sanat atölyeleri, çevre bilincini artırmaya yönelik önemli araçlar arasında yer almaktadır. Bu tür atölyelerde geri dönüştürülebilir malzemelerle yapılan sanat eserleri, çevresel sürdürülebilirlik kavramını daha somut ve yaratıcı bir şekilde anlatma fırsatı sunmaktadır. Sanatın bu öğretici rolü, toplumsal farkındalığın yanı sıra bireyleri günlük yaşamlarında çevreye duyarlı davranmaya teşvik etmektedir.

Lübnan'da sanat ve kültür, sadece estetik bir alan olmaktan çıkmış, çevresel ve toplumsal sorunları ele alan bir bilinç platformu haline gelmiştir. İklim değişikliği ve sürdürülebilir kalkınma bağlamında sanat, toplumun kolektif hafızasını şekillendirirken, aynı zamanda geleceğe dair umutları ve mücadeleleri de yansıtmaya aracılık etmektedir. Lübnanlı sanatçılar, yerel ve küresel çevre sorunlarını ele alarak, sanatın bu konulara çözüm arayışında ne kadar güçlü bir araç olabileceğini göstermektedirler. Lübnan'da sürdürülebilir kalkınma ve iklim değişikliği

mücadelesi, yalnızca hükümet politikaları ve ekonomik reformlarla sınırlı kalmamalıdır. Sanat ve kültür, bu süreçte toplumsal dönüşümü teşvik eden, farkındalık yaratan ve insanları harekete geçiren temel bir güçtür. Lübnan'da sanatın bu mücadeledeki rolü, daha sürdürülebilir bir gelecek için atılan her adımda kendini hissettirmeye devam edecektir.

Çok Kültürlülük ve Sanat

Lübnan'ın kültürel ve sanatsal mirası tarih, sanat, edebiyat ve mimari alanlarında zengin bir birikimi temsil etmektedir. Bu miras, ülkenin kültürel çeşitliliğini ve tarihî derinliğini yansıtarak ziyaretçilere çeşitli keşifler sunmanın yanı sıra sanat ve klasik müziği destekleyen bir ortamın zengin temellerini de oluşturmaktadır. Ülkedeki sanatseverler ve ziyaretçiler için çeşitli kültürel deneyimler sunan dinamik kültür, Lübnan'ı diğer Orta Doğu ülkelerinden gözle görülür şekilde ayırtmaktadır.

Zengin kültürel ve sanatsal bir mirasa sahip olan Lübnan, tarih boyunca çeşitli medeniyetlerin etkileşimiyle şekillenmiştir. Edebiyattaki metaforlar, imgelemeler ve semboller, sanat eserlerinin ana konusu olmuştur (Pekdemir, 2021, s. 565). Örneğin tarih öncesi dönemlerden itibaren Fenikelilerin yaşadığı bir bölge olmasıyla bilinen ülkede; Fenikeliler, deniz ticareti, gemi yapımı ve alfabenin geliştirilmesi gibi alanlarda önemli katkılarda bulunmuşlardır.

Yine Lübnan topraklarında yer alan ve dünyanın en eski sürekli yerleşim yerlerinden biri olan Byblos antik kentinde bulunan antik kalıntılar; yazılı kültür ve alfabe gelişimi açısından önem taşımıştır. Bir diğer kalıntı ise antik Roma dönemine kadar uzanmaktadır. Lübnan'da yer alan Baalbek, Anjar ve Byblos gibi Roma dönemine ait kalıntılar, zengin tarihi ve mimari yapılarıyla bilinmektedirler.

Osmanlı dönemine ait El-Mukhtara Sarayı ise geleneksel mimari özellikleriyle dikkat çekmekte ve Lübnan kültürünün bir parçası olarak korunarak günümüzde halen ziyaretçi kabul etmektedir. Tarihini ve kültürünü korumak amacıyla pek çok mirası müze haline getiren Lübnan, Sursok Müzesi ve Beyrut Ulusal Müzesi gibi zengin bir kültürel deneyimin sunulduğu çeşitli müzelerle donatılmıştır. Yerel kültürünü yansıtan el sanatları, geleneksel el dokuma, seramik yapımı ve gümüş işçiliği gibi beceriye dayanan el işleri ise korunmaya alınmıştır.

Antik Roma kalıntılarından Osmanlı dönemi saraylarına kadar, tarih boyunca birçok medeniyetin etkisi altında kalan Lübnan, sanatın da farklı formlarda ifade edilmesine olanak tanırken bu tarihî

katmanlar da sanatçılara ilham vermiştir. Khalil Gibran gibi dünya çapında üne sahip yazarlardan, Fairuz, Umm Kulthum ve Ragheb Alama gibi ünlü müzisyenler Lübnan kültürünü uluslararası alanda temsil etmiştir.

Çok Kültürlülük

Lübnan, tarih boyunca birçok farklı medeniyetin etkisi altında kalması sebebiyle çok kültürlü bir toplum örneği olmaktadır. Çeşitli etnik grupların, dinlerin ve kültürlerin bir arada varlığını sürdürmesi Lübnan'ın çok kültürlü bir toplum olduğunu göstermektedir. Ancak, bu çeşitlilik politik ve sosyal zorlukları da beraberinde getirmiş, bu da zaman zaman ülkede bazı gerilimlere neden olmuştur. “Lübnan'ın kozmopolit kimliği politik gerilimlerin hareket noktasını teşkil ettiği gibi renkliliğin sağladığı yaşam biçimi, ekonomik zenginleşmeyle de orantılı olarak buranın Arap ulusçuluğunun yükselişte olduğu bir dönemde entelektüalizmin de merkezlerinden biri haline gelmesine imkân sağlamıştır” (Turan, 2017: 196).

Fenikelilerden Roma'ya, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Fransız Mandası'na kadar uzanan Lübnan geçmişi çeşitli tarihî katmanlar ve kültürel mirasın zenginliğini oluşturmuştur. Arap, Ermeni, Kürt ve diğer etnik grupların yanı sıra, Hristiyan ve Müslüman toplulukların bir arada yaşadığı Lübnan'ın bu etnik çeşitliliği farklı kültürel geleneklerin ve dil gruplarının bir arada varlığını sürdürmesine olanak tanımaktadır. Adı geçen etnik çeşitliliğin ait olduğu Müslümanlar (Şiiiler, Sünniler), Hristiyanlar (Maronitler, Katolikler, Ortodokslar), Dürziler ve diğer küçük dini gruplar ise ülkedeki toplumsal dokuyu zenginleştirmiştir.

Resmi dilin Arapça olmasının yanında, Fransızca ve İngilizce'nin de yaygın olarak konuşulması, Lübnan'ın tarihi bağları ve uluslararası ilişkileri ile ilgilidir.

Müzik, edebiyat, görsel sanatlar ve tiyatro gibi birçok sanat dalının gelişmiş olduğu Lübnan, sanat yoluyla farklı kültürleri ve gelenekleri bir araya getiren önemli bir platform rolünü üstlenmektedir. Lübnan, yıl boyunca çeşitli kültürel festivallere ev sahipliği yapmakta, bu festivaller de müzik, dans, sanat ve gastronomi gibi alanlarda yerel ve uluslararası katılımcıları bir araya getirmektedir. Ulus kavramı; belli bir gruba mensup kimselerin ortak din, dil, soy, tarih ve mekân gibi unsurlardan biri, birkaçı ya da hepsi üzerinden kendilerini tanımladıkları kültürel ve siyasi oluşumdur

(Arındırırbu, 2020: 206). Ülkenin kimliğini oluşturan bu örnekler, Lübnan'ın çok kültürlü yapısına ayna tutarken bu çeşitlilik, Lübnan'ı hem bölgesel hem de uluslararası alanda özellikli kılmaktadır. Elbette bu çeşitliliğin farklı zaman aralıklarında politik ve sosyal alanda kaotik bir ortamı da beraberinde getirmesi yadsınamaz bir durumdur.

Sanat

Lübnan, sanat ve klasik müzik alanlarında zengin bir kültür ve tarihle bilinen bir sanat zemini sunmaktadır. Sanat Lübnan'da kendine her daim yer bulmuştur; bu anlamda da müzeler, sanat vakıfları ve galeriler ülkenin bel kemiğini oluşturmaktadır (<https://artbreath.org/articles/art-and-lebanon>, Erişim tarihi: 13 Kasım 2024). Ülkenin başkenti olan Beyrut yıl boyu tiyatro, sanat, tasarım ve müzik gibi alanlarda uluslararası festivallere ev sahipliği yaparak dinamik sanat ortamını ve kültürel çeşitliliği her daim aktif kılmaktadır. Lübnan'ın kültürel merkezi olarak bilinen Beyrut'taki Sanat Sahnesi uluslararası ve yerel sanatçıları bir araya getirerek canlı bir sahne ortamı sunmaktadır. Birçok Batılı grup Doğu'nun Paris'i olarak nitelendirilen Beyrut'ta konser ve temsiller vermektedir (Turan, 2011: 204). Şehirde birçok sanat galerisi, tiyatro ve performans sanatları merkezi bulunmaktadır. Uzun bir geçmişe sahip olan klasik müzik etkinlikleri, konserler ve festivallerde Lübnanlı bestecilerin eserleri de önemli bir yer tutmaktadır. Klasik müziğin yaygınlaşmasına katkıda bulunmak amacıyla çeşitli merkezler, üniversitelerin müzik bölümleri ve özel okullarda, müzik eğitimi konusunda genç yetenekleri destekleyen Lübnan, çocuklar ve gençler için grup dersleri ve bireysel eğitim programları sunarak, topluluk müziğini teşvik edici bir rol oynamaktadır.

Lübnan, çeşitli medeniyetlerin, emperyalist sömürgeci güçlerin, farklı fikirlerin, dillerin, inançların, iç savaşların, sosyo-kültürel uygulamaların, sanatsal ve kültürel etkinliklerin, farklı mimari izlerin ve yapıların kesiştiği, bu etmenlerin etkisiyle zaman içinde sürekli yeniden şekillenen heterojen bir ülkedir (Geldi, 2021: 25). Resim, heykel, fotoğrafçılık ve müzik gibi sanat dallarında yetenekli sanatçılar yetiştirmiş bir ülke olup, yetiştirdiği bu sanatçılar hem geleneksel hem de çağdaş sanat eserleriyle tanınmaktadırlar. UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) Dünya Mirası Listesi'nde yer alan antik kent Baalbek'te her yıl düzenlenen Baalbek Uluslararası Festivali, klasik müzik konserleri ve diğer sanat etkinlikleri için önemli bir platform sağlamaktadır.

Lübnan'ın sanatsal bakış açısı, tarih, doğa, kültür ve toplumun karmaşıklığından beslenmekte, bu çeşitlilik aynı zamanda sanatın çok yönlü ve zengin bir şekilde ifade edilmesine olanak tanımaktadır. Sanatsal bakış açısı ise, çeşitli kültürel etkileşimlerden ve tarihi derinlikten beslenen zengin bir mozaiktir.

Örneğin; ülkenin muazzam doğal güzellikleri ve tarihi yapıları, ressamalar, fotoğraf sanatçıları ve mimarlar için zengin bir kaynaktır. Doğadan ilham alan sanat eserlerine dağlık manzaralar, deniz kıyıları ve antik şehirler, yaratım gücü sunmaktadır. Yine ülkenin sanatsal çeşitliliğini yansıtan sanat sahnesi hem geleneksel hem de çağdaş sanat eserlerine ev sahipliği yaparken, geleneksel el sanatları, modern sanat galerileri ve performans sanatları adına ülkenin sanatsal çeşitliliğini yansıtmaktadır. Öte yandan farklı din ve etnik gruplar, sanatın farklı kültürel geleneklerden beslenerek ortaya çıkmasına olanak tanımakta, bu farklı inançlar, ritüeller ve mitolojiler, sanatın içeriğini zenginleştirmektedir.

Toplumsal değişimler ve güncel meselelere karşı duyarsız kalması beklenmeyen sanat ve sanatçılar, Lübnan'ın geçmişinden bugüne dek, kaotik bir düzlemde sosyal ve politik olaylar yaşamasına duyarlı bir yaklaşımla, seyircisine düşündürücü bir deneyim sunmuştur.

Kültürel Mirasın Aktarımında Sanat

Lübnan, kültürel geleneklerin buluşma noktası olan doğu ve batı dünyası arasında bir köprü niteliği taşır. Bu karmaşık kültürel yapı, Lübnan'ın sanatsal üretiminde ve kültürel mirasının korunmasında önemli bir etkiye sahiptir. Lübnan'da sanat, sadece estetik bir ifade biçimi olmanın yanı sıra, aynı zamanda kültürel mirasın aktarımında bir rol üstlenmiştir. Sanat okulları ve kültürel merkezler, bu mirası genç kuşaklara öğretmekte ve onların sanatsal becerilerini geliştirmelerine yardımcı olmaktadır. Ayrıca, üniversitelerde verilen sanat tarihi ve miras koruma dersleri, öğrencilerin hem kendi kültürel miraslarını anlamalarına hem de onu koruma bilinci kazanmalarına olanak tanımaktadır.

Kültürel miras kavramı bir toplumun kimliğini oluşturan, nesilden nesile aktarılan bilgi, beceri ve değerler bütünüdür. Lübnan gibi tarihi derinliği olan bir ülkede, sanat ve kültürel miras kavramları birbirlerine sıkı sıkıya bağlıdır. Bu iki kavramın aktarılması sürecinde de Lübnan, ülke olarak önemli bir köprü görevi görmektedir.

Geleneksel el sanatları, müzik, dans, edebiyat ve tiyatro gibi alanlar, kültürel mirasın korunmasına ve toplumda yaşatılmasına katkı sağlamaktadır. Bu bağlamda modern dönem sanatçıları,

geleneksel sanat formlarını günümüz dünyasına uyarlayarak, geçmişle gelecek arasında toplumun tarihini, sosyal yapısını ve değerlerini, gelecek nesillere aktarmada önemli bir rol oynamaktadır.

Prof. Dr. Namık Sinan Turan'ın bahsettiği ifade:

“Bu coğrafyada kimlikler, mezhepler, politik ve kültürel ayrımlar ayrılıklar kadar benzerliklerin de şifresini veriyor. Ülkenin politik kırılmaları bu faylar üzerinden şekilleniyor. Feyruz ve Rahbani Kardeşler tam da bu kırılma hatları üzerinde birleştirici bir sanatsal ifade olarak beliriyor. Bir şarkı, güzel bir ses ya da hoş izler bırakan bir melodi olmanın ötesinde Lübnan'ın ruhuna dönüşüyor.” (Turan, 2011: 223).

Lübnan halkı toplumsal dayanışmanın sembollerini yalnızca melodik yapılarda, temsillerde üretilen kompozisyon ve içeriklerde değil, danslarda da aramışlardır (Turan, 2017: 219). Örneğin Lübnan'da köklü bir gelenek olarak bilinen dabke dansı, düğünlerden festivallere kadar birçok toplumsal etkinlikte sergilenmektedir. Dabke (halay), el ele tutuşarak ve adımların eşzamanlı atılması koşulu ile ya bir çizgi ya da halka oluşturularak müziğin ritmine uygun şekilde hareket edilmesinden oluşan, temponun artmasıyla, güçlü ayak vuruşları, senkronize dönüşler içeren coşkulu bir dans türüdür. Birlikte ve koordineli bir şekilde yapılan ve ellerle birbirine kenetlenilen bu dans Lübnan'da Hıristiyan ya da Müslüman ayrımı olmaksızın halkın ortak danslarından biridir (Perez, 2016: 65). Dolayısıyla da zamanla dayanışmanın ve birlikteliğin sembolü olarak Lübnan halkının kültür ikonlarından olmuştur.

Feyruz, Sabah ve Wadih El Safi gibi sanatçılar, müziklerinde geleneksel Lübnan ritimlerini, melodilerini ve temalarını modern bir yorumla sunan, ulusal kimliğin önemli isimleri olmuşlardır. Bu sanatçılar hem yerel hem de küresel bir dinleyici kitlesine ulaşmayı başarmışlar, pek çok zaman alevlenen kaotik dönemlerde halkın yatıştırıcı imgelerinden olup, birleştiren ve barış yanlısı tutumlarını şarkılarına aktarmışlardır.

Feyruz ve Rahbani Kardeşlerin Lübnan'daki Sanatsal Etkileri

Feyruz, yalnızca Lübnan'ın değil, tüm Arap dünyasının en önemli ve etkili sanatçılarından biridir. Gerçek adı Nuhad Haddad olan Feyruz, 20. yüzyılın ortalarında sahneye çıkmış ve kısa sürede halkın sevgisini kazanmıştır. Onun müziği, Lübnan'ın toplumsal ve kültürel dokusunun bir yansıması olup, ulusal kimliğin önemli bir simgesi haline gelmiştir. Lübnan'ın ikonik simgesi olan kadın sanatçı Feyruz'la ilgili Prof. Dr. Namık Sinan Turan'ın ifadeleri şöyledir:

“Kadın imgesinin son derece oryantalist bir paradigmayla biçimlendiği, özne olarak değil, madun ve edilgen konumuyla resmedilmesinin genel bir tavır haline geldiği bir değerler sistemi içinde; müzik, toplumsal yapı ve kadın kimliği arasındaki ilişki, Ortadoğu'daki kaotik politik ortamında Lübnanlı büyük sanatçı Feyruz'un kariyeri üzerinden değerlendirilebilir. Feyruz, 19. yüzyılda Suriye ve Lübnan'da başlayan kültürel uyanış ve Arap ulusu idealinin başka bir ifadeyle Nahda'nın modern zamanlara uzanan süreçte müzikteki en önemli temsilcilerinden biridir.” (Turan, 2017: 194).

Feyruz'un müzikleri hem geleneksel Arap müziği unsurlarını hem de Batı müziği ile modern armonik yapıları birleştirerek, evrensel bir etki yaratmayı başarmıştır. Bu durum, Arap dünyasında yenilikçi bir müzik tarzının doğmasına öncülük etmiştir.

Feyruz'un müzikal kariyerinde, Rahbani Kardeşler büyük önem taşımaktadır. Assi ve Mansour Rahbani, onun için birçok şarkı besteleyerek, Feyruz'un sesindeki virtüözite unsurlarını ortaya çıkarmışlardır. Daha önce eserlerinde geleneksel Arap müziği ritimleri ve makamlarını ön planda tutan Feyruz, bu geleneksel kalıpları özellikle Assi Rahbani ile yaptığı iş birliği sonucunda batı müziği teknikleriyle harmanlanmıştır. Aralarındaki bu iş birliği, Arap müziği tarihinde devrim niteliğinde kabul edilir. Bu birliktelik sadece bir sanatçı ve besteci ortaklığı değil, aynı zamanda Lübnan kültürünün sanatsal bir anlatımı olarak değerlendirilmektedir. Sonrasında Feyruz yerel halk şarkıların, Batı müziği ve geleneksel müzik kesitlerinden öğeler kullanarak Lübnan popüler kent müziği üzerine çalışmalar yaptığı bilinmektedir. Ulusu temsil eden bir kadın imgesi olan Feyruz, konservatuvarda müziğin ve performansın ilmini geliştirerek, Muhammed Fleyel'den Kur'an hıfsını ve tevcid tekniği unsurlarını öğrenmiştir. Prof. Dr. Namık Sinan Turan'ın yer verdiği önemli bir nokta mevcuttur, kadınların sanatta özgürlük unsuruna dikkat çeken ifadeleri şu şekildedir:

“Feyruz'un sahnedeki var oluş biçimi gerek performansı gerekse estetik olarak toplumsal ve politik sorunlar karşısında özgür bir tavır olarak değerlendirilebilir. Uzun sanat kariyeri boyunca konserinde gülmemesi; mimik kullanmaması, seyirciyle doğrudan bir iletişime geçmemesi, sahnede müzikal ifade dışında hitap içeren hiçbir diyaloga yer vermemesi oldukça bilinçli bir tercihin sonucudur. “Ortadoğu'da kadınlar gülünceye kadar gülmeyeceğini” bildirmesi, röportajlarında Ortadoğu'da savaflara, yıkımlara, işgallere karşı geliştirdiği söylem, kadın ve çocuk konusundaki hassas tavrı onun kadın kimliği içinde Arapların Annesi şeklinde nitelendirilmesine neden olmuştur.” (Turan, 2017: 222).

Mansour ve Assi Rahbani, Lübnanlı besteci, söz yazarı ve müzisyen kardeşlerdir. Ortadoğu'nun en saygın müzisyenlerinden olan Rahbani Kardeşler, özellikle 20. yüzyılın ortalarında Arap müziğinde alışlagelmiş folklorik yapıyla modern müziği birleştirerek sadece yerelde değil Türkiye'de de büyük etki yaratmışlardır. 1970'lerin Yeşilçam filmlerinde kullanılan pek çok şarkının bestesi Rahbani kardeşlere aittir. Gönül Akkor ve Deniz Seki'nin söylediği “Böyle Gelmiş Böyle Geçer”, Ferdi Özbeğen'in seslendirdiği “Seviyorum Delicesine”, “Bir Düşmeye Gör”, “Kurumuş Bir Dal Gibiyim”, Gönül Turgut'un seslendirdiği “Birazcık Yüz Ver”, Neşe Karaböcek'in söylediği “Kısmet” ve Ajda Pekkan ve Ebru Gündeş'in seslendirdiği “Tanrı Misafiri” gibi şarkıların bestelerinin Rahbani kardeşlere ait olması, 1970'lerin Türk müziğine de dolaylı olarak etki ettiklerini göstermektedir.

Rahbani Kardeşler'in eserleri ile Lübnan ve Arap dünyasında bir ikonik sembol olan Feyruz, uluslararası arenada da büyük bir üne kavuşmuştur. Müzikleri, kültürel sınırları aşarak birçok farklı kültürde yankı bulmuştur. Onun seslendirdiği eserler, dünya müziği festivallerinde büyük beğeni toplamış, Türkiye'de de olduğu gibi çeşitli sanatçılar tarafından yeniden yorumlanmıştır. Feyruz'un sanatı, müziğin evrenselliğinin ve zamansızlığının en güzel örneklerinden olmuştur.

Feyruz, müziğiyle Lübnan'ın tarihini, kültürel kimliğini ve toplumsal dokusunu dünyaya anlatan bir sanatçı olmasının yanı sıra bu müzik artık sadece bir sanat formu değil, aynı zamanda bir halkın tarihsel ve kültürel anlatımı olmuştur. Bu anlamda, Feyruz'un eserleri, Lübnan'ın kültürel mirasını hem ulusal hem de uluslararası düzeyde yaşatmaya devam etmektedir.

Feyruz'un ses aralığı, lirik bir soprano karakter özelliği doğrultusunda yumuşak ama derin bir tınıya sahiptir. Birçok eleştirmen, onun sesini "masalsı", "muhteşem" ve "mistik" olarak tanımlamaktadır. Bu ses hem güçlü hem de dramatik bir derinlik taşır. Feyruz, geniş bir vokal aralığına sahiptir ve sesinin en belirgin özelliklerinden biri lirik bir soprano olmasının yanı sıra oktavında yer alan dramatik unsurları da ustaca kullanabilmesidir. Sesindeki bu kontrol ve duygu derinliği, onun dinleyiciler üzerinde yoğun bir his yaratmasına sebep olurken, aynı zamanda sade, samimi ve dinleyiciyi yormayan armonik bir bütünlük sağlamaktadır. Bu da Feyruz'un sesinin göğüs tonlarındaki hançere yapısıyla folklorik öğeleri duyururken, batı müziği etkisi ise tınılarındaki hafif ve yumuşak tonlarda kendini göstermektedir. Bu sentez, onun müziğinin uluslararası başarıya ulaşmasının temel sebeplerinden biridir.

Rahbani Kardeşler, Feyruz'un ses aralığına uygun olarak, Lübnan halk müziği armonilerini modern orkestrasyon unsurlarıyla birleştirerek yeni ve özgün bir müzikal dil yaratmışlardır. Özellikle tiyatral prodüksiyonlar ve müzikal oyunlarla, Lübnan'ın kırsal yaşamını, toplumsal sorunlarını ve kültürel değerlerini hem görsel hem de işitsel olarak izleyici ve dinleyicilerle buluşturmuşlardır. Baalbek Tiyatrosunda, Rahbani Kardeşler'in yazdığı ve Feyruz'un başrolde oynadığı pek çok tiyatro eseri sahnelenmiştir.

Feyruz'un müziklerinin zenginliği, melodik alt yapılar ve işlediği duygusal temalarla genellikle aşk, vatan özlemi, doğa ve maneviyat gibi konuları işlemiştir. Geleneksel Arap müziği makamları ve modern orkestrasyonla birleşen eserlerinden biri "Zahrat el Mada'en", Türkçeye "Şehirlerin Çiçeği" olarak çevrilmiş ve Kudüs'e adanmış bir şarkıdır. Bu parça, güçlü melodik alt yapısı ve hem Müslümanlar hem de Hristiyanlar için dini öğeleri içeren, topraklarında yaşayan halkları ayırtmadan, barış için birleşmeyi vurgulayan sözleriyle Arap dünyasında büyük yankı

uyandırmıştır. Özellikle Lübnan İç Savaşı sırasında bu parça da vatana olan özlemi, barış arzusunu ve halkın acılarını dile getirirken hem bir ağıt hem de umut mesajı taşıdığı görülmektedir. Feyruz'un vatan temalı şarkıları, birçok Arap ülkesi için bir dayanışma ve birlik sembolü haline gelmiştir.

“Barış şehrinde, barış şehit oldu” sözleriyle savaşın izlerini anlatırken “kutsal suyun ile yüzümü yıkayacaksın ey Ürdün nehri” metaforunu kullanarak Orta Doğu'nun en önemli su yollarından biri olarak medeniyetlerin yükselişine ve çöküşüne tanıklık eden bu nehrin doğduğu Lübnan topraklarından akan su ile savaşın bıraktığı kanın temizleneceği umudunu işlemiştir.

Zahrat el mada'en

(زهرة المدائن) Şehirlerin çiçeği

ey namaz şehri, senin için namaz kılıyorum
يا مدينة الصلاة لأجلك يا مدينة الصلاة أصلي
ey meskenlerin güzeli ey meydanların çiçeği
يا بهية المساكن يا زهرة المدائن
ey Kudüs ey namaz şehri
يا قدس يا قدس يا مدينة الصلاة
gün geçtikçe gözlerimiz sana çevriliyor
عينا إليك ترحل كل يوم
tapınakların sokaklarında dolaşıyor
تدور في أروقة المعابد
eski kiliselere sarılıyor
تعاقد الكنائس القديمة
camilerin üzüntüsünü siliyor
و تمسح الحزن عن المساجد
ey İsrâ gecesi, ey göğe uğrayan insanların yolu
يا ليلة الأسراء يا درب من مروا إلى السماء
gün geçtikçe gözlerimiz sana çevriliyor ve ben dua ediyorum
عينا إليك ترحل كل يوم و انني أصلي
çocuk ve annesi Meryem mağarada, iki ağlayan yüz
المغارة في المغارة و أمه مريم وجهان يبكيان
evsiz olanlara
لأجل من تشردوا
evsiz çocuklara
لأجل أطفال بلا منازل
giriş kapılarda direnmiş ve şehit olmuş kimselere
لأجل من دافع و أستشهد في المداخل
ve barış vatanında barış şehit oldu
و أستشهد السلام في وطن السلام
giriş kapılarda hak düştü
سقط الحق على المداخل
Kudüs şehri yıkılınca
حين هوت مدينة القدس
sevgi geriledi ve dünyanın kalbine savaşlar yerleşti
و في قلوب الدنيا أستوطنت الحرب
çocuk ve annesi Meryem mağarada, iki ağlayan yüz
المغارة في المغارة و أمه مريم وجهان يبكيان و أنني أصلي
parlak öfke geliyor ve ben imanla doluyum
الغضب الساطع أنت و أنا كلي إيمان
parlak öfke geliyor ve üzüntülerin üzerinden geçeceğim
الغضب الساطع أنت سامر على الأحران
korkunç atlarıyla bütün yollardan geliyor
من كل طريق أنت بجياد الرهبة أنت
gibi geliyor geliyor geliyor
و كوجه الله الغامر أنت أنت أنت
şehrimizin kapısı kapanmayacak çünkü ben namaza gidiyorum
لن يقفل باب مدينتنا فأنا ذاهبة لأصلي
kapıları çalacağım kapıları açacağım
على الأبواب و سأفتحها الأبواب
kutsal suyun ile yüzümü yıkayacaksın ey Ürdün nehri
يا نهر الأردن وجهي بمياه قدسية
vahşi adımların izini sileceksin ey Ürdün nehri
و ستمحو يا نهر الأردن آثار القدم الهمجية
parlak öfke geliyor korkunç atlarıyla geliyor
الغضب الساطع أنت بجياد الرهبة أنت
zalim yüzü yenecek
و سيهزم وجه القوة
ev bizimdir Kudüs bizimdir
البيت لنا و القدس لنا
elimizle Kudüsün şanını geri alacağız
و سيهزم وجه القوة
elimizle Kudüse selam olsun
حين هوت مدينة القدس

Feyruz'un bir başka eseri olan "El Bint el Shalabiya", Arap halk müziğinin tınılarını taşıyan ve Arap dünyasında çok sevilen bir aşk şarkısıdır. Türkçede "böyle gelmiş böyle geçer" melodisiyle tanıdığımız hareketli ritimleri içeren bu şarkıda Feyruz, sevilen kişiye duyulan hayranlığı ve aşkı dile getirirken, sesinde kullandığı kıvrak tınılar şarkının derin duygusal etkisini artırır. Geleneksel bir halk ezgisi olan bu parça, onun sesinin hem otantik hem de evrensel bir kitleye hitap ettiğini göstermektedir. Aynı zamanda Kudüs'e adanmış bir şarkı olduğu içinde, vatan sevgisi temasının en güzel örneklerinden biri olmuştur. Feyruz, bu şarkıda Kudüs'e olan özlemi dile getirirken, sesi şehrin kutsallığını ve doğal güzelliklerini ustalıkla yansıtmaktadır.

El Bint El Shalabiya

البنت الشلبية Çelebi kızı

البنت الشلبية Çelebi kızı!

عيونها لوزية Badem gözlü...

بحبك من قلبي Seni kalbimden seviyorum

ياقلبي انت عنيا Ey kalbim! sen benim gözlerimsin

بحبك من قلبي Seni kalbimden seviyorum

ياقلبي انت عنيا Ey kalbim! sen benim gözlerimsin

حد القناطر Kemerlerin altında

محبوبي ناظر Sevdığım bekler

كسر الخواطر Kırıldı kalpler...

ياولفي ماهان عليا Ey canımın canı, zoruma gitti...

كسر الخواطر ياولفي ماهان عليا Bana uzaktan uzaktan bakıp el sallıyorsun

ولكن هذا القلب مجروح Oysa bu kalp yaralı,

بتطل بتلوح و القلب مجروح Geçmiş günleri yad etmeye çalışan(kalbim)

تحت شجرة الرمان Nar ağacının altında

تحت الرمانة Sevgilim benle konuştu

حبي حكاني Bana şarkılar dinletti

وسمعي غناني Ey gözlerim

بنملي معي Benimle meşk etti

Feyruz'un şarkılarında sık sık vatan özlemi, doğa sevgisi ve Lübnan'ın dağlarına, vadilerine duyulan hayranlık dile getirilir. Özellikle Lübnan İç Savaşı sırasında Feyruz'un şarkıları, halk için bir teselli kaynağı olmuştur. Beyrut'un savaşa yerle bir olduğu yıllarda, Feyruz'un müziği, bir umut ve direniş sembolü haline gelmiştir. Örneğin "Li Beirut" (Beyrut İçin) adlı parça, iç savaş sırasında Beyrut'un yaşadığı yıkıma ithafen yazılmıştır. Bu şarkı, savaşın trajedisini ve Beyrut'un kaybolan güzelliklerine duyulan özlemi dile getirir. Li Beirut, sanatçının sesinin en etkileyici kullandığı eserlerden biridir. Bu şarkıda Feyruz, Lübnan'ın başkenti Beyrut için duyduğu özlemi ve sevgiyi derin bir duygusallıkla dile getirmektedir. Feyruz'un sesinin ve şarkılarının Arap halkı üzerinde etkisinin en önemli unsuru, müziğinin kültürel yansımaları ele ve halkın duygularına hitap

ederek, savaş dönemlerinde umut, barış zamanlarında ise sevgi ve huzur aşılması olmasından ileri gelmektedir.

“Baalbek’ten Esintiler” adlı parça ise Lübnan’ın kültürel ve tarihsel mirasını yücelten bir başka eseridir. Bu şarkıda, Baalbek antik kentinin tarihi ve kültürel önemi vurgulanmaktadır. Onun şarkıları, aşk, vatan sevgisi, doğa, maneviyat ve toplumsal meseleleri işleyen derin temalara sahiptir. Bu tematik zenginlik, Feyruz’un müziğini evrensel ve zamansız kılmaktadır. Şarkıları, aynı acıdan geçmiş ve topraklarında aynı savaşa maruz kalmış tüm dünya insanların duygularına, hatıralarına ve düşüncelerine dokunmaktadır. Ancak parçaların dili ve müziğindeki etnik yapı sebebiyle bundan en çok Arap halkı etkilenmiştir. Feyruz, her şarkısında kendine özgü sesiyle bu temaları büyük bir ustalıklarla ifade etmiştir. Örneğin “Nassam Alayna al-Hawa”, geleneksel bir Arap müziği yapısına sahip olmasına rağmen, modern Batı müziği altyapısıyla işlenmiş bir şarkıdır. Feyruz’un sesinin, bu şarkıda hem geleneksel kökleri hem de modern dünyanın etkilerini yansıttığı görülmektedir. Çoğunluğunu Rahbani Kardeşlerin aranje ettiği bu şarkılar genellikle sade ama güçlü sözler içerirken, Feyruz’un sesiyle buluştuğunda ise tınıları artık şarkıların içindeki metaforlardan çok, kullanılan melodi bütünlüğünün ve oryantalist sesin insan doğası üzerinde bıraktığı ruhsal ve manevi etkiyle hafızalara kazınmıştır. Bu anlamda da müziğin evrensel bütünleştirici özelliği pek çok farklı dilde tekrar eden melodilerle tüm dünyada kendini göstermiştir.

Çok Kültürlü Toplumlarda Örgün ve Yaygın Öğrenme Faaliyetlerinde Sanat Eğitimi

Öğrenmek, bir toplumbilim terimi olup, belli durumlar ve sorunlar karşısında tepki ve davranış oluşturmak ve gerektiğinde de bunları değiştirip yenilerini edinebilme yeteneği olarak tanımlanabilmektedir. İşitsel, görsel veya uygulamalı olarak gerçekleştirilen öğrenme sürecinin etkililiğinin beraberinde öğrenme eyleminin sürekliliği daha çok önem kazanmaktadır (Kör vd., 2013: 268). Örgün öğrenme ise bilgi edinme, beceri geliştirme ve sosyal etkileşimde bulunmanın desteklendiği bir süreci ifade etmektedir.

Örgün öğrenme belirli bir kurumsal çerçevede gerçekleştirilen, yapılandırılmış eğitim faaliyetlerini ifade ederken bu öğrenme biçimi genellikle formal bir ortamda gerçekleşir. Yaygın öğrenme ise bireylerin resmi eğitim kurumları dışında, günlük yaşamları içinde deneyimleyerek ve etkileşimde bulunarak bilgi ve beceri kazandıkları öğrenme biçimi olup, çeşitli sosyal, kültürel ve kişisel etkinlikler aracılığıyla gerçekleşmektedir.

Sanat eğitimi, insanı insan yapan pek çok bileşenin kesişim kümesinde, o alanda bireyin bedenine ve ruhuna tahakkümünü kontrollü bir denge çerçevesinde, yaşamın içinde var olmasına sebep olan biricik yöntemlerin ve bu yolda edinilen deneyimlerin bütünüdür. Bireylerin sanatsal becerilerini geliştirmeyi, yaratıcılıklarını teşvik etmeyi ve sanata dair anlayışlarını derinleştirmeyi amaçlayan bir eğitim alanı olan sanat; resim, müzik, tiyatro, dans ve sanat tarihi gibi çeşitli disiplinleri kapsamaktadır. Sanat eğitimi birçok sanatsal disiplini bir araya getirip ve bunlar arasında etkileşim sağlarken, yaratıcılığı ön planda tutar ve bireylerin kendi ifadelerini bulmalarına olanak tanır. Kişi sanat yoluyla, hayatın her alanında deneyimler kazanarak, keşfetmenin yadsınamaz mucizesiyle tanışır. Bu deneyimler bireylerin yaratıcılıklarını artırır ve farklı düşünme biçimlerini teşvik eder. Köksüz inşa edilmesi mümkün olmayan sanat eserleri yüzyıllar boyu kültürel ve tarihsel bağlamları anlamada önemli bir araç olmuştur. Genelden özele bakıldığında sanat bireylerin duygularını ifade etmeleri için bir yol olmuş, bu anlamda iletişim ve iş birliği becerilerini geliştiren ve kolektife hizmet eden bir vasıta görevi üstlenmiştir. Gelişen beceriler doğrultusunda sanat çalışmalarını sergileme fırsatları, bireylerin kendine güven duygusunu artırmanın yanı sıra duygusal zekayı geliştirerek bir yandan da topluma hizmet etmiştir. Dolayısıyla kültürel kuruluşlar ve yerel sanat merkezleri gibi sanat eğitiminin gelişimini destekleyen uygulama alanları bir şekilde büyük resme giden yolda toplum gelişimine katkıda bulunmaktadır. Grup projeleri ve işbirlikçi çalışmalar, bireylerin sosyal becerilerini geliştirirken, aynı zamanda da eleştirel düşünme ve analiz yeteneklerin güçlenmesine yarar sağlamaktadır.

Sanat eğitimi süreci sadece sanatsal becerilerin gelişimi için değil, aynı zamanda bireylerin genel gelişimi için de kritik bir rol oynamaktadır. Yukarıda ifade edildiği gibi bireylerin yaratıcı ve eleştirel düşünme becerilerini geliştirmelerine, kendilerini ifade etmelerine ve sosyal bağlantılar kurmalarına olanak tanıyan sanat eğitimi, kişilerin eleştirel düşünme ve problem çözme becerilerini geliştirmelerine de katkıda bulunarak sağlıklı bir toplum oluşumuna hizmet etmektedir.

Sanat eğitimi, okullarda genellikle müzik, resim, drama gibi bölümler altında öğretilirken, öğrencilerin farklı öğrenme stillerine hitap eder ve görsel, işitsel ve kinestetik öğrenme stillerini destekleyerek tüm öğrencilerin katılımını sağlar. “Öğrenme stilleri öğrenme sürecinde başarıya etki eden önemli bireysel farklılıklardan biridir” (Bayırlı vd. 2019: 81). Sanat, öğrencilerin duygu ve düşüncelerini ifade etmeleri için bir araç olup, özsaygı ve kendine güven geliştirmeye yardımcı olarak sağlıklı bireylerin yetişmesine olanak tanır. Bu anlamda terapi alanında da kullanılan sanat, psikolojik iyileşme süreçlerinde gözle görülür şekilde katkıda bulunurken; bireylerin kendilerini

ifade etmelerine ve duygusal zorluklarla başa çıkmalarına yardımcı olmaktadır. Emeğin ortaya konulacağı bir yol olan sanat projeleri, bu yolda sabırlı olmanın önemini vurgularken, yolda karşılaşılan zorluklar alternatif çözümler bulmayı teşvik eder ve hedefe ulaşmanın hazzı da beraberinde yaratıcı süreçlerin zaman alabileceğini öğretmektedir.

Sanat, bireylerin yaşam boyu öğrenme motivasyonunu artırmanın yanı sıra farklı kültürleri tanımak ve anlamak için bir platform sağlar. Bireyler, sanat yoluyla başkalarının deneyimlerini daha iyi kavrayarak kültürel farkındalık ve empati yeteneğinin gelişmesine katkıda bulunur.

Yaygın öğrenme faaliyetleri, toplumsal projeler ve sanat etkinlikleri aracılığıyla bireyleri bir araya getiren sanat bu yolda, topluluk oluşturma ve sosyal katılımı teşvik ederken, bireylerin yeni beceriler edinmelerine olanak tanımaktadır. Sanat etkinlikleri, bireylerin yaratıcı düşünme becerilerini geliştirmelerine yardımcı olurken, duygusal durumlarını iyileştirebilir ve bireylere alternatif kendini ifade etme yolları sunar. Farklı sanat disiplinleri, yenilikçi fikirlerin ortaya çıkmasını sağlarken yaratıcıya yön vererek öznel bir topluma katkı sağlar. Bu bağlamda sanat eğitimi hem örgün hem de yaygın öğrenme faaliyetlerinde bireylerin bütünsel gelişimini destekleyen kritik bir bileşendir. Öğrencilerin ve bireylerin yaratıcılık, iletişim, empati gibi becerilerini geliştirmelerine katkıda bulunarak, daha kapsamlı ve etkili bir öğrenme deneyimi sunarken, toplum yapısının oluşumunda sağlıklı bireylerle, gelişen teknoloji ve kalkınma planlarının olumsuz etkilerini de bertaraf etmeye yardımcı bir rol üstlenmektedir.

Lübnan Eğitim Modelinde Sanatın Rolü

Sanat eğitimi, Lübnan'daki eğitim sisteminin önemli bir parçası olarak kabul edilir ve öğrencilerin estetik, kültürel ve entelektüel gelişimlerine katkı sağlamakla birlikte ilköğretimden itibaren müfredatın bir parçası olarak Lübnan eğitim modelinde kültürel çeşitlilik ve çok yönlülükle öne çıkan temel bir yapı taşını ifade etmektedir. Resim, müzik, drama ve el sanatları gibi dersler, öğrencilerin yaratıcılıklarını geliştirmeleri ve sanata yönelik ilgi kazanmaları için zorunlu ya da seçmeli olarak sunulmaktadır. Sanat dersleri ortaöğretimde de devam eder ve öğrencilerin ilgi alanlarına göre resim, müzik, tiyatro ya da dans gibi daha spesifik alanlara yönlendirilerek bu alanlarda daha derinlemesine bilgi edinilmesi hedeflenir.

Köklü bir kültürel mirasa ve sanatsal geçmişe sahip olan Lübnan, eğitim kurumları ve sanat dersleri aracılığıyla öğrencilerin bu mirası tanımalarını ve korumalarını hedefler. Geleneksel Lübnan sanatını ve kültürel değerleri öğrencilere tanıtarak, ülkenin zengin tarihine dair bir bilinç oluşturur.

Lübnan eğitim sistemindeki çok dilli bir yapıyı sanat eğitimine de yansıtmaktadır. Sanat dersleri, genellikle Arapça'nın yanı sıra Fransızca ve İngilizce gibi dillerde de verilerek, öğrencilerin küresel sanat perspektifine erişimini kolaylaştırmak ve farklı kültürlerle bağlantı kurmalarını sağlamak amaç edinilmiştir.

Lübnan'daki üniversiteler, sanat alanında geniş bir yelpazede eğitim sunmaktadır. Resim, heykel, grafik tasarım, müzik, tiyatro ve sinema gibi alanlarda lisans ve yüksek lisans programları mevcuttur. Beyrut Amerikan Üniversitesi (AUB), Lübnan Üniversitesi ve Lübnan Amerikan Üniversitesi (LAU) gibi önde gelen üniversiteler, sanat eğitimi konusunda kapsamlı programlar sunmaktadırlar. Bu üniversiteler hem yerel hem de uluslararası sanat anlayışlarını bir araya getirerek öğrencilerin küresel düzeyde yetkinlik kazanmalarına olanak tanıyarak, öğrencilerin sanatı sadece teorik olarak değil, pratikte de deneyimlemelerini desteklemektedirler. Ülke genelinde düzenlenen sanat festivalleri, sergiler ve kültürel etkinlikler, öğrencilerin sanatsal becerilerini sergilemeleri ve geliştirmeleri için fırsatlar sunar.

Üniversitelerin yanında ülkede sanat eğitimi, genel eğitim kurumlarının yanında sanat eğitimi veren özel okullar ve atölyeler de bulunmaktadır. Bu okullar, özellikle resim, müzik, tiyatro ve dans gibi alanlarda uzmanlaşmak isteyen öğrenciler için ileri düzeyde eğitim fırsatları sunmaktadırlar.

Çalışmanın ana konusu olan Lübnan eğitim modelinde sanat hem kültürel mirasın korunması hem de öğrencilerin yaratıcı ve eleştirel düşünme becerilerinin geliştirilmesi açısından önemli bir rol oynamaktadır. Çok dilli ve çok kültürlü bir yaklaşımla verilen sanat eğitimi, öğrencilerin sanatı bir ifade ve iletişim aracı olarak kullanmalarını desteklerken, öğrencilerin sosyal ve duygusal gelişimlerine katkı sağlayan bir unsur olarak görmekte ve bu nedenle sanata büyük önem vermektedir. Bu da Lübnan'daki eğitim sistemini zenginleştirirken öğrencilerin sanatsal potansiyellerini en üst düzeyde geliştirmelerine olanak tanımaktadır.

SONUÇ

Lübnan'da sanat eğitiminin gelişimi, ülkedeki sosyal, kültürel ve politik değişimlerle yakından ilişkilidir. Lübnan, tarih boyunca farklı medeniyetlerin etkisi altında kalmış ve bu durum, sanat eğitiminin zenginleşmesine önemli katkılarda bulunmuştur. Bu gelişim hem ülkenin iç dinamikleri hem de dış etkenler tarafından şekillendirilmiştir. Günümüzde Lübnan'da sanat eğitimi, teknoloji ve dijitalleşmenin de etkisiyle modern bir yapıya bürünmüştür. Sanat okulları hem geleneksel sanat

dallarında hem de çağdaş sanat alanlarında eğitim vermektedir. Aynı zamanda, sosyal medya ve internetin yaygınlaşması, Lübnanlı sanatçıların global arenada daha fazla görünür olmasını sağlamıştır.

Çalışmada adı geçen Feyruz ve Rahbani kardeşlerin müziklerinin, yerel Arap tınılarından çıkarak, evrensel olarak kabul görmüş olan batı müziği altyapısı ile harmanlanmış yapısı, tüm dünyada etkisini göstermiştir. İsmi geçen bu sanatçılar müziğin evrensel dilini bu anlamda bir kez daha ispat etmişlerdir. Öyle ki bir eserin analiz edilmesi ya da dinleyicide beklenen etkiyi yaratması için her zaman sözlerinin anlaşılmasının bir gereklilik olmadığı, yapısındaki tematik zengin unsurların, bestelendiği dönemde sanatçının hislerini vurgulayabilmek adına kullandığı akor bağlamlarının, aynı duygulardan bilinçsizce bir şekilde geçmiş olan her ruhun algılayabileceği niteliktedir. Dolayısıyla çalışmada özellikle vurgulanan bu sanatçılar da bu duygulara ustaca hitap etme yeteneğine sahip oldukları için, ürettikleri müzik defalarca farklı dillerde ve kültürlerde aynı melodi temelinde kendini göstererek, sanatın “insan”a ulaşmadaki başarısını bir kez daha kanıtlamıştır.

Lübnan’da sanat eğitiminin gelişimi, zengin tarihi ve kültürel miras, Batılı eğitim sistemlerinin etkisi, savaşın yarattığı zorluklar ve modern dönemdeki teknolojik gelişmeler gibi çeşitli etkenlerle şekillenmiştir. Bu dinamik süreç, Lübnan’ın sanat sahnesini hem bölgesel hem de küresel düzeyde önemli bir konuma taşımıştır. Lübnan’da sanat eğitiminin gelişimi, tarihsel süreçler ve toplumsal değişimler konularında çok büyük adımlar atılmıştır. Ülkenin zengin kültürel mirası, modern eğitim kurumlarının katkıları ve diaspora etkisi, sanat eğitimini hem yerel hem de uluslararası düzeyde zenginleştirmiştir. Bugün, Lübnan’da sanat eğitimi, global standartlarda nitelikli programlar sunarak öğrencileri geleceğe hazırlamaktadır.

Çalışmada Lübnan’ın çok kültürlü bir yapıya sahip olup birçok etnik ve dini grubu topraklarında bir arada yaşatan bir toplum olması, toplumdaki farklı kültürlerin bir arada barış içinde yaşaması ve birbirlerini daha iyi anlaması açısından önemli ve tüm dünyaya örnek bir rol oynadığı görülmüştür. Bu çeşitlilikle zaman zaman zorluklar yaşasa da köklü bir tarihi geçmişe sahip olan Lübnan Cumhuriyeti şüphesiz eğitim modelleriyle de dikkat çekmiştir. Bunca din ve farklı köklerdeki etnik grupları himayesi altına alan Lübnan toprakları bu çeşitliliğin kaosundan ziyade, zenginleşme ve homojen bir yapının tadına varmanın hazzını yaşamakta ve bu anlamda da çok daha küçük metrekarelerde dogmatik öğretilerden sıyrılmayan küçük topluluklara örnek teşkil etmiştir. Bu bakış açısı ise elbette katı kurallarla hiçbir zaman yan yana duramayan “sanat”

kavramıyla çok daha nitelikli bir hal almıştır. Sanatın bireylerin farkındalığını artırmadaki gücü, bunun yanında bir sanat eserini analiz etmek için bilinçsizce geliştirdiği farklı bakış açılarını adeta toplumun her alanına entegre edilmiş, mevcut şartlardaki çok kültürlülük bir dezavantaj olma halinden sıyrılıp, aksine bu homojen yapı bir avantaja dönüşmüştür. Sanat eğitimi ile karşı karşıya kalan öğrencilere, toplumdaki çeşitli kültürlerin sanatını ve müziklerini öğrenme fırsatları sunularak, kültürel farkındalık ve hoşgörü unsurunun geliştirilmesi hedeflenmiştir.

Çalışmada incelenen Lübnan modelinde, örgün (okullarda ve üniversitelerde verilen resmi eğitim) ve yaygın öğrenme (okul dışı eğitim ve hayat boyu öğrenme) faaliyetleri, sanat eğitimi yoluyla çok kültürlü bir toplumun gelişim sürecinde önemli araçlar olmuş, bireylerin kimlik inşasında kendi köklerinden kopmadan, bir arada bir bütün olmanın hümanist felsefesi inşa edilerek pek çok sektör ve kültürel anlayışın kabul hazzı bakımından da dünyaya örnek bir tutum sergilenmiştir.

Adı geçen tüm bu farklı kültürlerin ve etnik yapıların birey toplum ilişkisi sürecinde, kendilerine özgü sanat biçimlerini içeren bir müfredat uygulanmıştır. Örgün eğitim kurumları, toplumdaki farklı kültürleri temsil eden sanatçılarla iş birliği yaparak öğrencilere pratik deneyimler sunmuş, okulları toplumun büyük çerçevesini oluşturmak anlamında bu eğitimden sorumlu tutmuştur. Yaygın öğrenme kapsamında ise yerel ve kültürel merkezler, atölyeler ve festivaller aracılığıyla verdiği sanat eğitimleri ile de ülkeyi Uluslararası bir platforma taşımıştır. Sanat eğitimleri ile bireylerin ve öğrencilerin maruz kalacağı ortak projeler ve etkinlikler aracılığıyla da farklı kültürel grupların bir araya gelmesini sağlayarak, sanatın birleştirici gücünü layığıyla kullanmıştır. Bu tutum, kendinden olmayana bakış açısını tamamen değiştirerek, önyargıların azalmasına ve kültürel anlayışın artmasına yardımcı olmuştur. Bunların yanında da öğrencilerin kendilerine olan güvenini artmasına ve çok kültürlü bir toplumun bireyleri olarak birbirlerine saygı duymalarını sağlamasına sebep olacak ortamlar oluşturmuştur.

Lübnan modeli, örgün ve yaygın öğrenme faaliyetlerinin sanat eğitimiyle entegre edilerek, çok kültürlü toplumlarda barışçıl ve anlayışlı bir toplumsal yapının gelişimini desteklediği bir yaklaşım olmanın yanında yaratıcılığın ve kendini ifade etmenin teşviki ile günümüz Lübnan yaklaşımını oluşturmuştur.

KAYNAKLAR

Akgül, U. (2010). *Sürdürülebilir kalkınma: uygulamalı antropolojinin eylem alanı*. Antropoloji (24), 133-164.

- Andırırbu, O. (2020). *Bütünleşemeyen Lübnan'da temel siyasi aktör olarak dini gruplar. Bellek Uluslararası Tarih ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 190-212.
- Bayırlı, A., Bayırlı, S., & Orkun, M. (2019). Öğrenme Stilleri Modellerinin İncelenmesi. *Uluslararası Eğitim Bilimleri Dergisi*, (s. 71-83). Türkiye.
- Çataloğlu, E., Erbay, H., & Kör, H. (2013). Uzaktan ve Örgün Eğitimin Öğrenci Başarısı Üzerine Etkisinin Araştırılması. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, (s. 267-279). Türkiye.
- Geldi, S. (2021). Savaş Sonrası Lübnan Sanatında İmge ve Mekân: In This House (2005). *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi* (5), 23-41.
- Kor, Z.T. (2009). *Ortadoğu'nun Aynası Lübnan*. İHH İnsani Yardım Vakfı Yayınları.
- Peker Pekdemir, R. (2021, Vol. 8). *Robert Schumann'ın Müziğindeki Semboller ve Op. 2 Papillons'a Gizlenmiş Anlamlar*. (JSHSR).
- Pérez, J.B.P., (2016). *La Graphie Du Corps En Mouvement Dans La Danse Dabke Et Élément Interconfessionnel Dans Festivités De Les Filaes De Moros I Cristians De Alicante* Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 9(17),63-68.
- Turan, N. S. (2011). *Lübnan'da Ulusun İnşası ve Ortak Tınının Üretimi- Rahbani Kardeşler ve Feyruz*. Ortadoğu Etütleri, 3(1). 193-228.
- Turan, N. S. (2017). *Lübnan'da Ulusal Kimlik İnşası Sürecinde Müziğin Temsiliyeti, Rahbaniler ve Feyruz*. Milenyum Yayınları.
- Yıldırım A. ve Şimşek H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*: Seçkin Yayıncılık, Ankara.

İnternet: <https://artbreath.org/articles/art-and-lebanon> (erişim tarihi: 13 Kasım 2024)

EXTENDED ABSTRACT

Art is a powerful tool for expressing human emotions, transmitting cultural heritage and raising awareness of social events. Music has a special place in this sense and stands out as an art form that most clearly reflects the culture, social structure, ideology, and values of a nation. Arts education, which develops students' decision-making, problem-solving and information-access skills, also provides opportunities for sharing ideas and developing critical thinking in social life. Lebanon is a country that attracts attention with its cultural diversity, rich artistic heritage and social structure. However, in addition to this cultural richness, Lebanon also faces major challenges such as political instability, environmental problems and especially the effects of climate change.

Arts and culture have become important tools that not only preserve and reflect the memory and identity of a society, but also support environmental and social sustainability and raise awareness in the fight against climate change. One of the biggest challenges of sustainable development in Lebanon is the effort to balance environmental management with economic growth. The country's complex socio-cultural structure is built on a mosaic of different ethnic, religious and cultural groups living together.

Lebanon's artistic outlook is rich and multifaceted, a reflection of this cultural diversity and historical depth. Throughout history, Lebanese artists have not shied away from confronting social changes and contemporary issues, drawing attention to them through art. In Lebanon, art has been a vehicle for society to react sensitively to social and political events. This shows that art is not only an aesthetic expression, but also a tool that contributes to the development of social consciousness. Lebanon's cultural heritage is preserved through the transmission from generation to generation of knowledge, skills and values that form the identity of the community. Art and cultural heritage play an important role in this process of transmission, as Lebanon is a country with deep historical depth. Lebanese artists such as Feyrouz, Sabah and Wadih El Safi have reflected national identity through art, combining traditional Lebanese rhythms and melodies with modern interpretations. Feyrouz's music has become a mirror of Lebanon's social and cultural fabric, combining traditional Arabic music with modern harmonies of Western music to create a universal impact. Her music pioneered the emergence of an innovative musical style not only in Lebanon, but throughout the Arab world.

In Lebanon's education system, the arts are recognized as an important tool to help students recognize and preserve cultural heritage. Art classes not only introduce local culture, but also provide a global artistic perspective, allowing students to connect with different cultures. All these different cultures and ethnicities have had a curriculum that includes their specific art forms in the process of individual-society relations. Formal education institutions have collaborated with artists representing different cultures in society to provide students with practical experiences, making schools responsible for this education in terms of creating the larger framework of society. Within the scope of non-formal learning, it has also brought the country to an international platform with art education through local and cultural centers, workshops and festivals. Through joint projects and activities that individuals and students will be exposed to through art education, it has made full use of the unifying power of art by enabling different cultural groups to come together. The

Lebanese territory, which has taken so many religions and ethnic groups of different origins under its protection, is experiencing the pleasure of enrichment and homogeneity rather than the chaos of this diversity, and in this sense, it has set an example for small communities that cannot get rid of dogmatic teachings in much smaller square meters. This perspective, of course, has become much more qualified with the concept of “art”, which can never stand side by side with strict rules. The power of art in raising the awareness of individuals, as well as the different perspectives it unconsciously develops to analyze a work of art, have been integrated into almost every aspect of society, and the multiculturalism in the current conditions has turned from being a disadvantage, on the contrary, this homogeneous structure has turned into an advantage. The aim is to develop cultural awareness and tolerance in students exposed to art education by offering them opportunities to learn about the art and music of various cultures in society. This attitude has helped to reduce prejudices and increase cultural understanding by completely changing the perspective of the outsider. The multilingual nature of Lebanon is also reflected in art education. Art classes are taught in languages such as French and English as well as Arabic, aiming to give students easier access to the global art world. In Lebanon's educational model, arts education is not limited to preserving cultural heritage, but also aims to develop students' creative and critical thinking skills. Adopting a multicultural and multilingual approach, the Lebanese model allows students to use art as a means of expression. This approach also contributes to students' social and emotional development. Since Lebanon is a multicultural society where different ethnic and religious groups live together, it also contributes to the development of an environment of peace and tolerance through arts education.

Lebanon's multicultural structure and the positive attitudinal process that this structure brings is targeted in the study, and although it has created challenges from time to time, its deep-rooted history and strong heritage in the arts have helped the country to overcome these challenges. The Lebanese model has adopted an education system that bridges cultural differences through arts education and allows students to maximize their creativity. Arts education in formal and non-formal learning activities has not only developed individuals' artistic skills, but has also contributed to strengthening social cohesion and intercultural understanding. The Lebanese model has an education system that emphasizes the importance of arts in social and cultural development and attracts the attention of the world with its multicultural structure. In arts education, Lebanon has been evaluated for the purposes of preserving cultural heritage and supporting sustainable

development efforts, as well as creating international cultural networks and fostering mutual understanding with different cultures.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 05.11.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 26.11.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1579689>
e-ISSN : 2792-0178

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

FELIX MENDELSSOHN OP.4 FA MİNÖR KEMAN SONATININ İCRASINA YÖNELİK ÖNERİLER

YÜRÜMEZ, Ezgi¹

ÖZ

Keman, çok sesli müzik tarihi boyunca besteciler tarafından sıklıkla tercih edilen en popüler enstrümanlardan biri olmuş, Barok dönemden Klasik döneme, Romantizmden çağdaş döneme uzanan süreçte keman repertuarı yeni eserlerle giderek zenginleşmiştir. Klasik dönemin en yüksek olgunluğa eriştiği Ludwig van Beethoven'dan bayrağı devralıp Romantizme geçiş sürecini hazırlayan ilk büyük bestecilerden olan Felix Mendelssohn Bartholdy, küçük yaşlarından itibaren büyük bir üretkenlik göstererek müziğin hemen hemen bütün türlerinde eser vermiş, kuşağının en etkili bestecilerinden ve müzikal figürlerinden biri haline gelmiştir. Çocukluk çağlarında yetkin keman öğretmenlerinden aldığı dersler sayesinde aynı zamanda iyi bir kemancı olan besteci eser verdiği ilk yıllardan besteciliğinin olgunluk çağlarına dek eserlerinde kemana yoğunlukla kullanmış, literatüre çok sayıda keman eseri kazandırmıştır. Bu çalışmada bestecinin 1823 yılında bestelediği Op. 4, Fa Minör Keman ve Piyano Sonatı ele alınmış, Felix Mendelssohn Bartholdy'nin

¹ Dr.Öğr.Üyesi, İstanbul Nişantaşı Üniversitesi Konservatuarı, Müzik Bölümü, Keman ASD, ezgiyurumez@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-0651-7521>.

hayatının köşe taşları sunulduktan sonra, eserin müzik yazısına ve içerdiği teknik özelliklere dair detaylar nota örnekleriyle birlikte verilerek icrasına yönelik önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Felix Mendelssohn Bartholdy, keman, sonat, keman tekniği, performans

SUGGESTIONS FOR PERFORMING FELIX MENDELSSOHN'S VIOLIN SONATA IN F MINOR OP.4

ABSTRACT

The violin has been one of the most popular instruments frequently chosen by composers throughout the history of polyphonic music. From the Baroque period to the Classical era, from Romanticism to the contemporary period, the violin repertoire has been enriched with new works. Felix Mendelssohn Bartholdy, one of the first great composers, took over the baton from Ludwig van Beethoven at the height of the Classical period and prepared the transition to high Romanticism, demonstrated prolific creativity from an early age and writing in almost all genres of music, becoming one of the most influential composers and musical figures of his generation. Thanks to the violin lessons he received from competent teachers during his childhood, Mendelssohn also became an accomplished violinist, frequently incorporating the violin in his compositions from his early works to the peak of his maturity, and contributing numerous violin pieces to the repertoire. In this study, the Violin and Piano Sonata in F Minor, Op. 4, composed by the composer in 1823, is discussed. After presenting the cornerstones of Felix Mendelssohn Bartholdy's life, details about the music composition and technical features of the work are given together with examples of notes and suggestions are made for its performance.

Keywords: Felix Mendelssohn Bartholdy, violin, sonata, violin technique, performance

GİRİŞ

Şef, besteci ve müzisyen olarak yaşadığı dönemin en önemli müzikal figürlerinden, “ilk büyük 19. yüzyıl Romantik dönem bestecilerinden” (Lockspeiser, 1998) Felix Mendelssohn Bartholdy küçük yaşlarından itibaren devrinin önemli hocalarından dersler alarak çocukluk çağında donanımlı bir müzisyen ve besteci haline gelmiş, bu sayede de henüz yirmili yaşlarında önemli pozisyonlara getirilip Avrupa'nın en önemli sanat merkezlerinde hem konserler verebilmiş hem de kendi

eserlerini icra edebilmişti. Çocukluk çağlarında aldığı piyano, armoni, kontrpuan derslerinin yanında keman ve viyola (ed. Jahnsen, 2024) dersleri de alan Mendelssohn'un keman öğretmenleri arasında, Berlin müzik yaşamının en prestijli kemancılarından, kraliyet operası ve orkestrasında uzun yıllar kemancı olarak çalışıp başkemancılık yaptıktan sonra 1836'dan itibaren kraliyet müzik direktörlüğünü üstlenmiş Carl Wilhelm Henning (1784-1867) öne çıkar (Kuhn vd., 2024) Heng-Chen Chao (2001: 21) bu derslerin etkisiyle piyanonun yanında kemanda da gelişen bestecinin "yüksek düzeyde" bir kemancı olduğunu belirtir. Kemancılığının bir getirisi olarak yaylı sazlar konusunda ciddi bir teknik altyapıya sahip olduğu çıkarımı yapılabilecek bestecinin küçük yaşlarından yaylı sazları, özellikle de kemanı eserlerinde yoğun bir şekilde kullandığı görülür.

Beste yapmaya başladığı ilk yıllarda (özellikle 1820'den itibaren), henüz on, on bir yaşlarında bestelediği (veya fragman halinde kalmış) eserler arasında, piyanonun yanında keman tercihinin diğer bütün enstrümanlara üstün geldiği görülür. MWV Q1, Q2 keman piyano sonatları, piyano, keman ve viyola için Do Minör Trio (Q3), keman ve piyano için Re Minör Andante (Q4) ve Füg (Q5) vs. gibi ilk eserler bir ifade aracı olarak kemanın Mendelssohn için küçük yaşlardan itibaren ne anlama geldiğinin somut göstergesidir.

Mendelssohn'un 1821 ila 1823 yılları arasında, on iki ila on dört yaşları arasında kaleme aldığı on üç yaylı senfoni de bestecinin, muhtemelen aldığı keman ve viyola derslerinin de etkisiyle yaylı saz yazısına olan ilgisini ortaya koyan bir başka önemli eser grubudur. Tıpkı 1819 ila 1821 yılları arasında yazılan kompozisyonlar gibi bu yaylı senfonilerin de bestecinin kompozisyon öğretmeni Carl Friedrich Zelter ile dersleri kapsamında çalışma parçaları olduğu da düşünülebilir. Görece küçük çaplı olan bu yaylı senfoniler besteciye 1824 tarihli ilk büyük senfonisine taşımıştır (Do Minör, Op. 11).

Bestecinin çok sayıda keman ve kemanlı oda müziği eseri içinde özellikle beş eseri formal büyüklük ve çalınma sıklığı bakımından öne çıkar:

- 1) Fa Majör Keman ve Piyano Sonatı, MWV Q7 (1820)
- 2) Fa Minör Keman ve Piyano Sonatı, Op. 4, MWV Q12 (1823)
- 3) Fa Majör Keman ve Piyano Sonatı, MWV Q26 (1838)
- 4) Keman ve Yaylılar İçin Re Minör Konçerto (1822)
- 5) Mi Minör Keman Konçertosu, Op. 64 (1844)

Üç piyano konçertosu, iki piyano için iki konçerto, keman ve piyano için bir çiftli konçerto ve iki keman konçertosu, toplamda da sekiz konçerto bestelemiş bestecinin bu türdeki ilk eseri Re Minör Keman Konçertosu'dur. İlk fikirleri 1838 yılında toplanmaya başlanıp 1844 yılında bitirilen Mi Minör Keman Konçertosu ise bugün hâlâ senfonik repertuarın en popüler eserleri arasında yer almaktadır. 1838 yılına dayanan ve bestecisinin yayımlamayı tercih etmediği Fa Majör Keman ve Piyano Sonatı ise tıpkı Re Minör Konçerto gibi 20. yüzyılda tekrar keşfedilen ve keman repertuarına yeniden kazandırılan bir eserdir. Merkezinde bir Adagio olan bu üç bölümlü eserin el yazması, Re Minör Konçerto ile 1951 yılında kemancı Yehudi Menuhin'e ulaştırılmış, eserin haklarını Mendelssohn ailesinden satın alan Menuhin el yazmaları üstünde çalıştıktan sonra konçertoyu 1952, sonatı ise 1953 yılında seslendirmiştir. (Rose, 2006)

YÖNTEM

Bu çalışmada bestecinin keman eserlerinden Op. 4, Fa Minör Keman ve Piyano Sonatı'na odaklanılarak eser ve bestecisi nitel araştırma yöntemiyle ele alınmış, sonat hem kompozisyon hem de icra özellikleri bakımından incelenerek nota örnekleriyle birlikte sunulmuştur. Bestecinin diğer eserleri yanında görece daha az çalınıp kaydedilen bir eser olan Fa Minör Keman Sonatı'na adanan bu çalışmanın hem araştırmacılar hem de icracılar açısından bir boşluğu doldurması bakımından önem taşıdığı düşünülmektedir.

Felix Mendelssohn Bartholdy'nin Hayatı ve Öne Çıkan Eserleri

1809 yılında Almanya'nın Dessau kentinde varlıklı ve müzikle yoğun ilişki içinde olan bir ailede dünyaya gelen Felix Mendelssohn Bartholdy, Aydınlanma'nın önde gelen figürlerinden filozof Moses Mendelssohn'un (1729-1786) torunu, Romantik dönemin önemli bestecilerinden Fanny Hensel'in (1805-1847) kardeşidir (Jacob, 1959: 33). İlk müzik dersini, küçük yaşlarında annesinden alan besteci, banker olan babasının sunduğu imkânlarla müzik eğitimini yedi yaşından itibaren önce Paris, sonra da Berlin'de, besteci ve piyanist Marie Bigot (1786-1820), dönemin müzik camiasının en etkili isimlerinden Carl Friedrich Zelter (1758-1832) vs. gibi isimlerden aldığı piyano, kompozisyon, keman dersleriyle müzik eğitimini devam ettirdi (Todd, 2003: 11, 35).

İlk konserini piyanoyla dokuz yaşında veren Mendelssohn Bartholdy 1919-1920 yıllarından itibaren ilk bestelerini yapmaya başladı ve aynı yıl elliyi aşkın kompozisyonu hayata geçirdi. Takip eden yıllarda üretkenliğini sürdüren besteci, 1922 yılından itibaren, maliyetini ailesinin karşıladığı, saray orkestrasının profesyonel müzisyenlerinin oluşturduğu orkestrayı yönetme ve bu topluluk

için bestelediği eserleri deneme fırsatı buldu (Mercer-Taylor, 2000: 36). Bu birkaç yıllık süreçte aralarında on üç yaylı senfoni, bir büyük senfoni (Op. 11), piyano sonatları, birçok vokal eser, piyano, keman konçertoları ve sonradan eleştirmenler tarafından “bir başyapıt olma iddiasında bulunamaz, ancak en yüksek umutları haklı çıkararak erken bir yetenek örneği” (Eatok,2007:24) şeklinde anılacak olan operasının (Camacho’nun Düğünü) bulunduğu çok sayıda eser besteledi.

1925 yılında ailesinin Leipzig’e taşınmasının ardından orkestrasıyla konserine bu şehirde devam eden besteci, buna paralel olarak kurduğu koro ile o dönemde neredeyse unutulmuş bir besteci olan Johann Sebastian Bach’ın (1685-1750) eserlerini çalışmaya başladı ve 1829 yılında, Bach’ın anıtsal eseri Matthäus-Passion’un, bestecisinin ölümünden sonraki ilk seslendirilişini gerçekleştirdi. Henüz yirmi yaşındaki bestecinin büyük yankı uyandıran bu girişimi, Bach’ın Avrupa müzik çevrelerinde yeniden gündeme gelmesini, bir Bach rönesansının yaşanmasını sağladı (Lockspeiser, 1998).

Matthäus-Passion konserini takip eden yıllar Mendelssohn Bartholdy’nin büyük bir üretkenlikle eser verdiği, yaptığı kültürel seyahatler, en saygın müzik merkezlerinde verdiği konserler ve buralarda müzik ve kültür tarihinin köşe taşları sayılabilecek isim ve bestecilerle kurduğu dostluklarla bir besteci, şef ve müzisyen olarak ilham kaynaklarını zenginleştirdiği, adını duyurup etkisini arttırdığı yıllardır. Bu yıllarda örneğin İskoçya’ya (Hebridler Uvertürü ile İskoç Senfonisi’nin esini bu seyahatten alınmıştır) ve Roma’ya giden besteci Londra, Paris, Münih, Berlin vs. gibi müzik merkezlerinde konserler vermiş, bu seyahatler sırasında Johann Wolfgang von Goethe, Franz Liszt, Frederic Chopin, Hector Berlioz, Giachino Rossini vs. gibi isimlerle görüşmüş, Reformasyon Senfonisi, İtalyan Senfoni, Sözsüz Şarkılar (ilk cilt), Walpurgisnacht gibi biyografisinde önemli yer tutan eserlerini bestelemiştir. Eselerinde gerek form gerekse hem de çalgı, ses ve koro kullanımını açılarından çeşitliliği tercih eden besteci (Ege,2009:254) 1833’te Düsseldorf şehrinin genel müzik direktörlüğü pozisyonuna getirilmiş, ününü koruduğu bu şehirde (Cooper,1994:46) görevini iki yıl sürdürdükten sonra 1835 yılında, Alman müzik dünyasının en saygın pozisyonlarından birini elde ederek Leipzig Gewandhaus orkestrasının daimî şefi olmuştur (Todd, 2003: 201-308).

Gewandhaus’taki görevini 1941 yılına kadar sürdüren bestecinin bu dönemde öne çıkan eserleri arasında; ilk oratoryosu Op. 36 Paulus (1835), Sözsüz Şarkılar’ın ikinci ve üçüncü ciltleri, Re Minör 2. Piyano Konçertosu, Op. 44 yaylı kuartetleri, Op. 50, Op. 57 ve 100 gibi lied grupları ile iki senfoni fragmanı öne çıkarılabilir. Altı yıllık Leipzig döneminin ardından 1941’de şef olarak

önde gelen sanatsal, bilimsel ve felsefi figürlerinin birçoğu için bir buluşma yeri (Rzeczycki,2002:76) olacak Berlin'e atanan Mendelssohn Bartholdy 1942 yılından itibaren Prusya Genel Müzik Direktörü olarak çalışmalarını sürdürdü. Burada, kendisini göreve atayan Kral IV. Friedrich Wilhelm'in de teşvikiyle Berlin müzik yaşamını güçlendirecek reformlar yapmak, bir müzik okulu açmak vs. gibi büyük çaplı planları gerçekleştirmek için göreve gelmiş olmakla birlikte bürokratik sorunlar nedeniyle isteklerini gerçekleştirememiş olsa da Bir Yaz Gecesi Rüyası uvertürü, Sözsüz Şarkılar'ın dördüncü ve beşinci ciltleri, (ilk seslendirilişi bestecisinin şefliğinde Leipzig Gewandhaus'ta yapılmış) İskoç Senfoni, Mi Minör Keman Konçertosu gibi eserler bu dönemin ürünüdür. Berlin'de hayata geçiremediği konservatuvar projesini Leipzig'te gerçekleştiren besteci 1843'te bu şehirde Almanya'nın ilk konservatuvarını kurdu ve besteci Robert Schumann, kemancı Joseph Joachim gibi isimlerin bu kurum çatısı altında ders vermelerini sağladı. 1845'ten itibaren Gewandhaus'taki görevine tekrar dönen besteci hem konservatuarda ders verdiği hem de Almanya ve İngiltere'deki konserlerini (ikinci oratoryosu Elias'ın ilk seslendirilişi 1846'da Birmingham Festivali'nde yapıldı) sürdürdüğü yılların ardından 4 Kasım 1847 günü hayata gözlerini yumdu (Lockspeiser, 1998; Todd, 2003: 418-569).

BULGULAR ve YORUMLAR

Fa Minör Keman ve Piyano Sonatı

Fa Minör Keman ve Piyano Sonatı Alman besteci tarafından henüz on dört yaşında, 21 Mayıs ile 3 Haziran 1823 günleri arasında bestelenmiş ve tıpkı Re Minör Keman Konçertosu, Op. 18 yaylı kentet, Op. 20 yaylı okteti gibi, bestecinin hem ilk keman öğretmeni olan ve hem de ilerleyen yıllarda birçok ortak proje yürüttüğü arkadaşı olan Eduard Rietz'e adanmıştır (Heng-Chen Chao, 2001: 21). Örneğin, 1829 yılında Matthäus-Passion'un, bestecisinin ölümünden sonra ilk defa seslendirilip Johann Sebastian Bach'ın müzik dünyasına yeniden kazandırıldığı tarihi konserin baş kemancılığını Eduard Rietz üstlenmişti. Mendelssohn biyografisi R. Larry Todd, Mendelssohn ile Rietz'in 1820'den itibaren birlikte yaylı kuartetler çaldıklarını ve bestecinin Rietz için bu ilk yıllardan itibaren eserler bestelediğini bildirir. Ayrıca, Mendelssohn'un Zelter ile olan kompozisyon derslerinde keman partilerini çalacak kadar keman çalabildiği bilgisini aktaran araştırmacı Mendelssohn'un erken dönem keman ve piyano eserlerinin hem kompozisyon çalışması olarak hem de bestecinin kemancı olarak gelişimini güçlendirmek amacıyla bestelenmiş olabileceğini kaydeder (Todd, 2003: 45).

Sonata Violin



Nota 1. Birinci bölüm keman solosu

Eserin birinci bölümü *Adagio* tempoda, *ad libitum recitativo* ifadeleriyle yani doğaçlamaya yakın, özgür anlatım tarzıyla çalınması gereken bir kısımdır ve icracının bireysel yorum gücüne büyük oranda alan tanır. Sonatın başlangıcında solo keman için yazılmış cümleler yorumda dramatik bir etki yaratmak için önemli bir rol oynamaktadır. Burada etkiyi yoğunlaştırmak için ilk iki ölçü sol teli üzerinde icra edilebilir. Vurgulanmak istenen seslerin üzerinde yer alan puandorglar icra edilirken kalış sürelerinde acele edilmemeli üzerinde yazan nüanslara uygun şekilde uzatılmalıdır. Bu kalışlar müziğe adeta nefes kazandırır ve daha doğal, organik bir anlatım sağlar. Ayrıca tempoyu değiştirerek hızlanmalar veya yavaşlamalar yapmak, ifadeyi güçlendirecektir. Burada bestecinin neredeyse bir kadans şeklinde yazdığı kısımda temel hedef, müziği bir diyalog halinde ifade etmek olmalıdır.



Nota 2. A kesiti

Nota 2' de yer alan sonatın birinci bölüm teması ilk olarak piyano tarafından duyurulmaktadır. Piyanodan gelen bu ifadenin ardından kemanın devralacağı ana temayı daha belirgin bir karakterle sunmak oldukça önemlidir. Kısa notalar üzerinde yapılacak olan parmak vibratoları ile sesler desteklenmeli ve tempo değişimi olan iki ölçü içerisinde artikülasyon değişmemelidir.



Nota 3. Development

Nota 3' de yer alan röpriz öncesi bestecinin de ifade ettiği üzere *espressivo* yani etkili bir ifade ile anlatımı giderek yoğunlaştırmak ve hatta *poco a poco crescendo* yapılarak müziği ikinci dolap sonrası gelişme bölümüne hazırlamak hedeflenmelidir.



Nota 4. Birinci bölüm sonu

Nota 4' de yer alan H harfi ile epilog bölümünde yer verilen dinamikleri öne çıkarmak, zıtlıkları vurgulamak bölümün dramatik yapısını aktarabilmek için önemlidir.



Nota 5. İkinci bölüm başlangıcı

Nota 5'te yer alan eserin ikinci bölüm başlangıcı ve genel hatlarıyla tüm bölüm lirik tarzda şarkı formundadır. Bölümün tamamında karakter cümle cümle değişmektedir. Her cümleyi nereye yönlendirdiğinizi bilmek, akıcı bir anlatım sağlar. Bu bölümdeki her bir cümlenin içinde doğal bir soluklanma noktası vardır. Bu duraklamaları doğru yerlerde yaparak, müzikal anlatımı güçlendirebilirsiniz. Birinci bölümde olduğu gibi yoğun ve koyu bir müzik talep edilmiştir besteci tarafından. Bu sebeple ton kalitesine özellikle dikkat etmek gerekir. Yayın tellere dengeli bir şekilde konumlanması, tonun istenen rezonanslarla yayılmasını sağlayacaktır. Bölümün tamamında legato yapıyı kaybetmemek ve seslerin sürekli dolgun bir vibrato kullanımı ile ifade edilmesi gerekmektedir. B harfi sonrası ise nüansı değiştirmeden fakat yay artikülasyonunu etkili bir biçimde kullanarak modülasyon desteklenmeli ve ilk sesler re telinde icra edilmelidir.

Nota 6. Süsleme

Nota 6'da E harfi öncesi piyanonun kalışı sonrası gelen yeni temayı *piano* nüansına dikkat ederek bestecinin bir nevi süsleme olarak kullandığı on altılık notaları etkin re ve sol tellerinde icra etmek önemlidir.

Mendelssohn—Sonata—Violin

Allegro agitato

Nota 7. Üçüncü bölüm başlangıcı

Nota 7'de yer alan üçüncü bölüm başlangıç temasında ilk iki bölüme göre daha farklı bir yapı gözlemlenmektedir. Rondo formu diyebileceğimiz yapıda olan bölümün genelinde sekizlik notalarda ritmi tutarak; *piano* nüansı belirtilen yerlerde daha hafif ve kısa *spiccato* tekniği, *forte* ve *fortissimo* notalarda ise daha agresif şekilde *staccato* tekniği tercih edilmeli nokta koyulmayan notaların zıtlığı ortaya konularak icra edilmelidir.



Nota 8. Tema eşliği

Nota 8' de yer alan bu pasajda keman, ana melodiyi taşımaktan çok, piyano partisini destekleyici bir işlev üstlenir. Bu tür bir müzikal dengeyi sağlamak, Mendelssohn'un bu kesitte yazdığı lirik ifadeyi inceliklerle yorumlamak için oldukça önemlidir. Bu noktada kemancı, yayını sakın, sert olmayan bir baskı ile kullanarak sesi zarif ve dengeli bir şekilde planlamalıdır.



Nota 9. Birinci bölüme atf

Nota 9'da besteci bölümün sonlarına doğru birini bölümdeki kadansa bir atıfta bulunmuştur. Birinci bölümün başındaki soloya benzer tavır sergilenmelidir.



Nota 10. Eser ve bölüm sonu

Nota 10'da yer alan hem bölüm ve hem de eserin sonunda ise bestecinin belirttiği aksanlar ve *staccato* notalar özellikle belirginleştirerek vurgulanmalıdır. *Fortissimo* nüansı yoğunluğundan bir anda *piano* nüansına geçişle biten eser, büyük bir kontrast yaratır. Bu geçiş, dinamik ve güçlü ana tema sonrası ani bir sakinliğe dönüşü ifade eder ve eseri zarif bir şekilde sonlandırır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada, Bach ve Birinci Viyana Ekolü geleneği temelleri üzerine kurduğu ve geleceğe bakan müziğiyle Romantik dönemin ilk büyük figürleri arasında yer alan şef, müzisyen ve besteci Felix Mendelssohn Bartholdy'nin öncelikle hayatı öne çıkan eserlerinin ışığında sergilenmiş, sonrasında, iyi bir kemancı olan ve eserlerinde kemana çeşitli işlevlerde yoğunlukla yer veren bestecinin "Fa Minör Keman Sonatı" odağa alınmış, sonatın arka planı sunulduktan sonra icrasına yönelik önerilerde bulunulmuştur.

Eser için yapılan araştırmalar ve inceleme sonucunda, bestecisi on dört yaşındayken kaleme alınmış olan sonatın Mendelssohn'un genel anlamda keman eserleri, özelde ise kemanlı oda müziği eserleri arasında önemli bir yer tutan, bestecinin erken dönem eserlerindeki gelişimini açık biçimde ortaya koyan bir eser olduğu anlaşılmıştır.

İçinde barındırdığı, kemancıların gelişimini destekleyecek teknik ve müzikal figürlerden dolayı, bunun yanında da bestecisinin kemana hâkim olmasından ötürü enstrümana uygun karakterde olmasından dolayı enstrüman öğretmenleri tarafından konservatuvar öğrencilerinin çalışma programlarına daha sık dahil edilebilecek potansiyelde olduğu sonucuna varılmıştır.

KAYNAKLAR

Classicstoday.com (2024). Mendelssohn Keman ve Piyano İçin Bütün Eserleri. Classics Today CD Eleştirisi. Erişim adresi: <https://www.classicstoday.com/review/review-6416/>. Erişim tarihi: 17.10.2024.

- Cooper, M. J. (1994). Felix Mendelssohn Bartholdy and the “Italian Symphony”: historical, musical and extramusical perspectives. (*Yayımlanmamış doktora tezi*). Duke University.
- Dahlhaus, C. (1981 Vol 38 2). E. T. A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die ästhetik des erhabenen. *Archiv für Musikwissenschaft*, s. 79-92.
- Eatok, T. C (2007). Mendelssohn and Nineteenth-Century England. (*Yayımlanmamış doktora tezi*). The Faculty of Music The University of Toronto.
- Ege, G. (2009 Vol 9 1). Felix Mendelssohn’un op.64 mi minör keman konçertosunun müzisyenler ve dinleyiciler tarafından tercih edilmesinin nedenleri. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 251–262.
- Heng-Chen C. V. (2001). The complete violin works of Felix Mendelssohn bartholdy. (*Yayımlanmamış doktora tezi*). University of Maryland, College Park.
- Hoffmann, E. T. A. (1963). *Schriften zur Musik*. Nachlese, HG. Von F. Schnapp.
- Jansohn, C. (ed.). (2024). Mendelssohn Bartholdy, Felix, in: *Das Digitale Shakespeare Memorial Album*. Erişim Tarihi: <http://www.shakespearealbum.de/uri/gnd/118580779>. Erişim tarihi: 19.10.20
- Kuhn, L., & McIntire, D. (2024). Henning, Carl Wilhelm. Baker’s *Biographical Dictionary of Musicians*. Erişim adresi: <https://www.encyclopedia.com>) Erişim tarihi: 18.10.2024.
- Lockspeiser, E. (1998). Felix Mendelssohn. Erişim adresi: <https://www.britannica.com/biography/Felix-Mendelssohn>. Erişim tarihi 22.10.2024.
- Mercer-Taylor, P. (2000). *The Life of Mendelssohn*. Cambridge University Press.
- Rose, A. (2006) Menuhin & Moore Mendelssohn: Violin Sonata (1952)- PACM037 Erişim adresi: <https://www.pristineclassical.com/products/pacm037> Erişim tarihi 27.10.2024.
- Rzeczycki, S.T. (2002) *Felix Mendelssohn’s sonata for cello and piano in d-major, op.58, its place in the history of the cello sonata and the influence of Beethoven*. Treatise Presented to the Faculty of the Graduate School of The University of Texas at Austin in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts The University of Texas at Austin.
- Todd, R. L. (2003). *Mendelssohn: A Life in Music*. Oxford University Press.
- Wildridge, J. (2022). Characteristics of Romantic Era Music. Erişim adresi: <https://www.cmuse.org/characteristics-of-romantic-era-music/>. Erişim tarihi: 11.10.2024.

EXTENDED ABSTRACT

Although the 19th century features mature examples of Classicism in its early stages, it is primarily regarded as the age of Romanticism in the history of polyphonic music. With the late works of Ludwig van Beeth

oven, there was a gradual shift away from the Classical style, which favored structured form, symmetry, and clarity of expression, toward Romanticism. As in other arts, music increasingly emphasized the expression of personal emotions, leading to the gradual dissolution of traditional musical forms. This opened broader avenues for experimentation and freedom, both in form and expression, for composers.

Unlike the Classical tradition and style, Romanticism elevated melody as the central vehicle of musical expression, reflected in the widespread popularity of songs. To convey melodic diversity, musical structures such as rhapsodies, arabesques, impromptus, and nocturnes gained popularity, allowing for the expression of varied colors, emotions, and atmospheres, alongside the traditional forms of the Classical period (Britannica, 2024).

Romanticism diverged from Classicism not only in form but also in other compositional aspects, such as harmony, orchestration, musical writing, and style. Composers expanded, and at times even dismantled, the rigid harmonic systems of the Classical Music era, while chromaticism grew in intensity. The orchestra expanded, bringing a rich diversity to orchestration, while instruments previously underutilized or considered secondary during the Classical era gained prominence. Virtuosity rose in popularity, becoming a defining characteristic not only in solo works but also in orchestral compositions. The use of dynamics became more sophisticated to bring out various atmospheres in music. National consciousness was strengthened, giving rise to national composers, and music increasingly drew inspiration from literature and other non-musical fields, leading to the rise of program music (Wildridge, 2022).

If we set aside theories tracing Romanticism in music back to the late works of Joseph Haydn and Wolfgang Amadeus Mozart and instead classify these composers as members of the First Viennese School (Hoffmann, 1963; see also Dahlhaus, 1981), composers bridging Classical music to Romanticism include Franz Schubert (1797-1828), Hector Berlioz (1803-1869), and Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847). These composers can be considered the first generation of Romantic composers in the 19th century. This movement was later carried forward by composers such as Antonin Dvorak (1841-1904) and Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893), who led

Romanticism to its golden age, while late-Romantic composers like Gustav Mahler (1860-1911) and Richard Strauss (1864-1949) helped lay the foundations of 20th-century music by moving away from Romanticism.

Felix Mendelssohn Bartholdy, a leading composer of the first generation of Romanticism, was shaped by the preceding musical tradition, which spanned from Johann Sebastian Bach to Joseph Haydn and Ludwig van Beethoven. During his childhood, he was influenced by his family and teachers. Nevertheless, his considerable creative output and rigorous self-discipline enabled him to build upon this foundation. By the age of ten, he was already demonstrating remarkable productivity in his compositions and performing pieces in house concerts, which were funded by his family, thereby gaining valuable conducting experience. His early experiences equipped him to reintroduce the public to the works of Johann Sebastian Bach, which were virtually unknown at the time, by the age of twenty. Following this trajectory, Mendelssohn held influential positions as the director of Leipzig's Gewandhaus in his mid-twenties and as Prussian General Music Director in Berlin in his early thirties, becoming one of the most influential musicians of the first half of the nineteenth century.

Throughout his prolific career, Mendelssohn produced a wide range of works, from vocal polyphony and instrumental pieces to sonatas, concertos, symphonies, operas, oratorios, songs and chamber music for various instrumental groups. Among the instruments he favoured, the violin was prominent, as he was himself a violinist. Mendelssohn's Violin Concerto in E minor remains one of the most popular works in the concert repertoire. Other important violin works by Mendelssohn include his rediscovered Violin Concerto in D minor for violin and string orchestra (1822), the Violin Sonata in F major (1838), both of which were brought to prominence by Yehudi Menuhin in the 1950s, and the Sonata in F minor for violin and piano, Opus 4 (1823).

The Sonata in F Minor for Violin and Piano, Op. 4, composed in June 1823 when Mendelssohn was just fourteen, is noteworthy for its maturity and merits inclusion in concert programmes. Mendelssohn's experience as a composer and his proficiency in both piano and violin at this early age enabled him to produce a piece that is distinguished by its qualities. The sonata commences with a cadenza-like introduction for the violin (Adagio), and is comprises of three movements: The sonata is in three movements: Allegro moderato, Poco Adagio, and Allegro agitato. It features a profound dialogue between violin and piano. As with his Violin Concerto in D Minor, Op. 18;

String Quintet, Op. 18; and Op. 20 String Octet, this sonata was dedicated to his first violin teacher and friend, Eduard Ritz (1802-1832).



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 11.11.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 27.11.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1583157>
e-ISSN : 2792-0178

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

1990’LARDAN 21. YY’IN İLK ÇEYREĞİNE KADAR OLAN SÜREÇTE MÜZİK ÜRETİMİNDEKİ GÜRLÜK EVRİMİ

TANYERİ, Bekir¹

ÖZ

Bu çalışmada, 1990’lar, 2000’ler ve 2010’lu yıllarda üretilen müziklerin ses kalitesindeki değişimi incelemek amacıyla dinamik alan, LUFS (Loudness Units Full Scale) değeri ve peak seviyeleri karşılaştırılmıştır. Bulgular başlığı öncesinde, “Dinamik Aralık, Ses Yüksekliği ve Mastering Sürecinin Önemi, LUFS ve Önemi, Ses Yüksekliği (Loudness) ve Psikoakustik Algısı, LUFS Ölçüm Yöntemleri, Dinamik Aralık ve Ses Seviyesi Ölçümü için Teknik Terimler ve Standartlar” konuları detaylı bir şekilde anlatılmıştır. Çalışmanın devamında, müziklerin teknik analizleri, Studio One DAW (Digital Audio Workstation) kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Müziklerin seçimi, dönemin popüler şarkılarından ve ticari olarak yaygın olan parçalardan yapılmıştır. Toplamda 15 şarkı değerlendirmeye alınmıştır. Her bir şarkı, baştan sona dinamik özellikleri dikkate alınarak analiz edilmiştir. LUFS ve peak seviyeleri, şarkının kritik anlarındaki ve tamamındaki değerlerle ölçülmüştür. Dinamik alan (dynamic range), ortalama LUFS değeri ile peak seviyeleri arasındaki fark üzerinden hesaplanmıştır. Analizlerde kullanılan başlıca plug-in’ler arasında Youlean Loudness Meter (peak seviyeleri ölçümü), iZotope Insight (LUFS ölçümü ve dinamik analiz) ve

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, bekirtanyeri@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3303-0260>.

FabFilter Pro-L 2 (peak ve LUFS analizleri) yer almaktadır. Elde edilen veriler tablolar aracılığıyla karşılaştırılmış, 1990'lar, 2000'ler ve 2010 sonrası müzikler kendi arasındaki dinamik değişimler değerlendirilmiştir. Elde edilen verilerin sağlanması Studio One ile yapılmıştır ve verilerin tutarlı olduğu anlaşılmıştır. Yani kullanılan 3 plug-in'in verileri ile Studio One'ın verileri birbirlerini doğrulamıştır. Bu yöntem, müzik prodüksiyonundaki mastering seviyelerindeki artışı ve dinamik aralık daralmasını incelemeyi hedeflemiştir.

Anahtar Kelimeler: Mastering, müzik üretimi, müzik teknolojisi, gürlük, sayısal işlemciler.

THE EVOLUTION OF LOUDNESS IN MUSIC PRODUCTION FROM THE 1990s TO THE FIRST QUARTER OF THE 21st CENTURY

ABSTRACT

This study examines changes in the sound quality of music produced during the 1990s, 2000s, and 2010s through a comparative analysis of dynamic range, LUFS (Loudness Units Full Scale) values, and peak levels. Before presenting the findings, key concepts are detailed, including "The Importance of Dynamic Range, Sound Intensity, and the Mastering Process," "The Significance of LUFS," "Loudness and Its Psychoacoustic Perception," "LUFS Measurement Methods," and "Technical Terms and Standards for Measuring Dynamic Range and Loudness." The technical analysis of the selected songs was conducted using Studio One DAW (Digital Audio Workstation), with selections made from commercially popular and representative songs from each era, totaling 15 tracks. The dynamic characteristics of each song were comprehensively analyzed from start to finish. LUFS and peak levels were measured at critical moments and over the entire duration of each song. The dynamic range was calculated as the difference between the average LUFS value and peak levels. Primary plugins used included Youlean Loudness Meter (for peak level measurements), iZotope Insight (for LUFS measurement and dynamic analysis), and FabFilter Pro-L 2 (for peak and LUFS analysis). The data obtained were verified within Studio One, confirming consistency across the three plugins and the DAW's metrics. This methodology aims to highlight the increase in mastering levels over the years and the resulting reduction in dynamic range in music production.

Keywords: Mastering, music production, music technology, loudness, digital signal processing.

GİRİŞ

Müzik, tarih boyunca toplumların kültürel ve sosyal dinamiklerini yansıtan önemli bir ifade biçimi olmuştur. Her dönemde farklı tarz ve yaklaşımlar ile gelişen müzik, teknolojik yeniliklerle birlikte evrim geçirmiştir. Özellikle 1990'lar, müzik üretiminde radikal değişimlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu yıllar, analog kayıt tekniklerinden dijital üretim süreçlerine geçişin, prodüksiyon ve dağıtım yöntemlerinin köklü bir şekilde değiştiği bir süreci ifade etmektedir. Müzik endüstrisi, dijitalleşme ile birlikte, ses mühendisliği ve prodüksiyon tekniklerinde önemli ilerlemeler kaydetmiş; bu durum, sanatçıların eserlerini yaratma biçimlerine ve dinleyicilerin müziği algılama yöntemlerine de yansımıştır.

Teknolojinin gelişimiyle, insan yaşamında ortaya çıkan değişiklikler sanat alanında da kendini göstermektedir. Sanatın bireysel ve toplumsal algı düzeyindeki değişimiyle birlikte kültürel bir kimlik inşa edilirken, o toplumun yaşayış biçimindeki kültürel dokuları sanat içerisinde de görmek mümkündür (Özavcı, 2024:138). Bu bağlamda, yaşadığımız çağın önemli bir getirisi olan teknolojinin müzik endüstrisinde kendini göstermesi, yeni bir kültürel geçişin habercisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gürlük, müziğin dinamiklerini belirleyen en temel unsurlardan biri olarak, sesin yoğunluğunu ve çarpıcılığını ifade etmektedir. 90'lar, müzikte gürlük kavramının yeniden şekillendiği, bu bağlamda ses mühendisliğinde yeni standartların belirlendiği bir dönemdir. Analog teknolojinin sunduğu sınırlamaların aşılmasıyla, dijital teknolojilerin müziğe entegrasyonu, prodüksiyon süreçlerinde daha önce mümkün olmayan ses katmanlarının oluşturulmasına olanak tanımıştır. Bu dönüşümün, sadece müzik yapımında değil, dinleyici deneyiminde de köklü değişikliklere neden olduğunu söylemek mümkündür.

Son yıllarda, mastering sürecinde müziklerin daha fazla sıkıştırılması, sesin gür olarak duyulmasını sağlayan önemli bir faktör haline gelmiştir. Bu sıkıştırma, müziğin genel gürlük seviyesini artırarak, dinleyicinin dikkatini çekme amacını taşımaktadır. Ancak, bu işlem dinamik aralığın daralmasına neden olmaktadır. Dinamik aralık, bir müzik eserinin en sessiz ve en gür ses seviyesi arasındaki farkı tanımlamaktadır. Sıkıştırma işlemleri, bu aralığı daraltarak, müziğin içindeki nüansları ve detayları yok etmektedir. Dolayısıyla, dinleyiciler, müziğin zenginliğinden ve derinliğinden mahrum kalmaktadır. Müziğin farklı ifadeleri ve duygusal katmanları kaybolmaktadır. Nüansların yokluğu, müziğin monoton bir hale gelmesine yol açarak, dinleyici deneyimini olumsuz yönde etkilemektedir. Sonuç olarak, gürlük artışı hedeflenirken, müziğin ifade

gücünün zayıflaması, müzikal ifadenin zenginliğini azaltmakta ve sanatın yaratıcı vizyonunu sınırlamaktadır.

Sinyalin belirlenen seviyeye yakınlığını ölçmek için peak meter'lar kullanılmaktadır. Peak meter'lar oldukça basittir, sinyalin anlık seviyesini gösterirler. Seviye değişimlerine tepkileri anlaktır. Peak meter'lar, sinyal seviyesinin dijital bir sistemdeki 0 dB gibi önceden belirlenmiş bir sınırı aşmaması gerektiğinde zorunludur. Temelde, bu peak meter'ların ana işlevidir (Izhaki, 2008:95).

Bu süreçte, mastering işlemlerinin temelini oluşturan kompresör, limiter ve ekolayzır gibi dijital işlemciler, müziğin istenen gürlük seviyesine ulaşmasına ve ticari standartlara uygun hale gelmesine katkıda bulunur. Kompresör, ses seviyesini dengelerken, limiter, maksimum ses seviyesini belirleyerek aşırı yükselmeleri önler. Ekolayzır, sesin farklı frekanslarını dengeleyerek berraklık sağlar. Tüm bu işlemciler, gürlük artırımı sürecinde gerekli araçlar olsa da, aşırı kullanıldığında dinamik aralığı daraltarak müziğin nüans kaybına yol açabilir.

Kompresör ve limiter, teknik olarak iki farklı işlemci olmasına rağmen, müzik prodüksiyonunda sıkça benzer işlevler için kullanılan ve bu nedenle zaman zaman karıştırılan iki dinamik kontrol tekniğidir. Limiter, çoğunlukla 10:1 veya daha yüksek bir sıkıştırma oranıyla gerçekleştirilen sıkıştırma işlemi olarak kabul edilir. Yüksek sıkıştırma oranlarına sahip bu yöntem, özellikle ses sinyalinin istenmeyen ani yükselmelerini sınırlandırarak kontrol altında tutmayı amaçlar. Limiter, özellikle mastering aşamasında ses seviyelerini sınırlamak için yaygın olarak kullanılır. Bunun yanı sıra, pop müzikteki miks aşamasında da özellikle davul gibi yüksek ses dinamiklerine sahip parçaların yoğun sıkıştırma gerektirdiği durumlarda tercih edilmektedir (Truesdell, 2007:312).

Mastering İşleminin Kısa Tarihi

Mastering işlemi; kayıt teknolojilerinin gelişimi ile birlikte şekillenmiştir. 1900'lerin başında fonograf ve gramfonların popülerleşmesiyle, ses kayıtlarının tutarlılığını sağlamak için seviyelerin, ekolayzır ayarlarının ve dinamiklerin düzenlendiği standart bir mastering sürecine ihtiyaç duyulmuştur. 1960'lar ve 1970'lerde stereo kayıtların ve rock, pop gibi müzik türlerinin yükselişi, daha gösterişli mastering araçlarının geliştirilmesini tetiklemiştir. Dijital teknolojilerin 1980'lerde benimsenmesiyle birlikte mastering süreçleri daha ayrıntılı hale gelmiş, özellikle kompakt disklerin yaygınlaşmasıyla dijital formatlarda yüksek ses kalitesini sağlamak için hassas bir mastering gereksinimi ortaya çıkmıştır. 1990'lar ve 2000'lerde dijital müzik dağıtımı ve internetin yaygınlaşmasıyla, mastering süreci dijital formatlara uyum sağlayacak şekilde yeniden

şekillenmiştir. Günümüzde, müzik akış hizmetlerinin popülaritesi artarken, mastering mühendisleri, şarkıların çeşitli algoritmalar ve sıkıştırma formatlarında tutarlılığını korumasını sağlamak için yeni teknikler geliştirmektedir. Sonuç olarak, mastering, müziği farklı platformlarda ve cihazlarda en iyi şekilde duyulmasını sağlamaya yönelik sanatsal ve teknik bir süreç olarak müzik endüstrisinde önemli bir rol oynamaya devam etmektedir (“A History Timeline About Mastering.” 2024). Her alanı olumlu ve olumsuz yönde etkileyen teknoloji müzik sanatında da etkili olmuştur. Müzik prodüksiyon teknolojilerinin evrimi, müziğin sesini önemli ölçüde etkilemiştir. Analogdan dijitale geçiş, daha temiz ve cilalı bir sesin ortaya çıkmasına, prodüksiyon sürecinin her aşaması üzerinde daha fazla kontrol sağlanmasına yol açmıştır. Aynı zamanda, müzik türleri ve stilleri için yeni olanaklar açmıştır (“The Evolution of Music Production Technologies.” 2024).

Dinamik Aralık, Ses Yüksekliği ve Mastering Sürecinin Önemi

Dinamik aralık, bir müzik parçasındaki en düşük ve en yüksek ses seviyeleri arasındaki farkı tanımlayan kritik bir ölçüttür. Yüksek bir dinamik aralık, eserdeki çeşitli seslerin (örneğin, düşük ve yüksek sesler) belirgin bir şekilde ayrışmasına imkân tanır. Bu ayrışma, müziğin doğal akışını korumasına ve her bir nüansın duyulabilir olmasına olanak sağlar. Bununla birlikte, mikrofon kullanım teknikleri de ses kalitesine doğrudan etki eder; farklı mikrofon tutuş pozisyonlarının frekans tepkisini nasıl etkilediğini inceleyen çalışmalarda, pozisyon değişikliklerinin sesin ton kalitesini ve netliğini anlamlı ölçüde değiştirebildiği görülmüştür (İmik ve Uçar, 2024:376). Dinamik aralık, özellikle klasik müzik başta olmak üzere büyük öneme sahiptir çünkü parçanın duygusal ifadesini güçlendirmek amacıyla geniş bir aralıkta ses seviyelerini içerir. Geniş dinamik aralık, dinleyicinin müzikle daha derin bir bağ kurmasına ve müziğin farklı bölümlerinde vurgulanmak istenen duyguları algılamasına katkı sağlar. Sesin dinamik aralığını kontrol etmek için birçok işlemci üretilmiştir.

Dinamik işlemciler, sesin zaman içinde değişen ses seviyelerini düzenlemek amacıyla kullanılır ve bu süreçte sesin dinamik aralığına müdahale eder. Dinamik aralığı geniş olan bir ses hem yüksek hem de düşük ses seviyelerine sahiptir. Dinamik işlemciler, tıpkı belirli frekansları etkileyen ekolayzır gibi, ses seviyesine müdahale eder. Özellikle multiband kompresörler, frekans bantları üzerinde dinamik aralığı kontrol edebilme özellikleri nedeniyle ekolayzır yerine kullanılabilir. Bu

tür bir kompresör, dinamik kontrol amaçlı kullanıldığında bir dinamik işlemci; frekans kontrolü amaçlandığında ise bir frekans işlemcisi olarak değerlendirilebilir (McGuire ve Pritts, 2008:132). Sinyal seviyeleri, bir kaydın farklı anları arasında belirgin değişiklikler gösterebilir; örneğin, yumuşak bir pasajdan sonra gelen ani yüksek sesler, sinyalin istenen seviyeyi aşarak bozulmasına yol açabilir. Benzer şekilde, en yüksek seviyeye göre ayarlanmış bir sinyal, düşük sesli bölümlerde miks içinde kaybolabilir. Bu tür durumlar, ses sinyalinin dinamik aralığını kontrol etmeyi gerekli kılar. Çeşitli dinamik kontrol teknikleri kullanılarak sinyalin saturasyon, ortalama sinyal seviyesi ve ortam gürültüsü gibi başlıca dinamik kategoriler arasında dengede tutulması sağlanabilir (Huber ve Runstain, 2005:455)

Ses yüksekliği, müzik parçalarının genel algılanan yoğunluğu ve vuruculuğu ile doğrudan ilişkilidir. Modern müzik endüstrisinde, özellikle pop ve elektronik müzik gibi türlerde, yüksek ses seviyesi dinleyiciye daha çekici gelebilecek bir etki yaratmaktadır. Bu bağlamda, ses yüksekliği, müzik parçalarının radyo, televizyon ve dijital platformlarda daha dikkat çekici olmasını sağlayarak ticari bir araç olarak işlev görmektedir. Ancak, ses seviyesinin sürekli olarak yüksek tutulması, dinamik aralığı daraltmakta ve müziğin farklı katmanlarının yeterince duyulmasını engellemektedir.

Mastering süreci, müziğin son haline getirilmesinde dinamik aralık ve ses yüksekliği arasındaki dengenin sağlanmasını amaçlayan nihai aşamadır. Bu aşamada, kompresör, limiter ve eşitleyici (EQ) gibi sayısal işlemciler kullanılarak müziğin genel ses seviyesi yükseltilir ve aynı zamanda belirli frekanslar optimize edilir. Mastering işleminde, gürlük artırımı amacıyla kompresör ve limiter uygulandığında, müziğin en sessiz ve en yüksek kısımları arasındaki fark azalabilir; bu da dinamik aralığın daralmasına neden olur. Uçar ve İmik (2024:2047), Türk arabesk müziğinde mastering süreci gibi prodüksiyon tekniklerinin müziğin ifade gücüne katkı sağladığını belirtmektedir. Ancak ses seviyesi arttıkça, müziğin ince detayları ve nüansları kaybolabilir ve müzik monoton bir hale gelebilir. Mastering süreci, bu dengenin dikkatle gözetilmesini gerektirir; aksi takdirde, müziğin duygusal zenginliği ve sanatsal ifade gücü zarar görebilir.

LUFS ve Önemi

LUFS (Loudness Units Full Scale), sesin algılanan gürlük seviyesini ölçen bir birimdir ve algılanan gürlük ile sesin fiziksel seviyesini ayırt etme amacına yönelik olarak geliştirilmiştir. Geleneksel olarak, müzik prodüksiyonunda gürlük seviyesi belirlemek için dBFS (decibel Full Scale) gibi

değerler kullanılmaktadır. Benzer şekilde, Eden ve İmik (2023:207), kullanılan materyallerin tını üzerindeki etkilerini analiz ederek, müzik prodüksiyonunda materyal farklılıklarının gürlük karakteristiğine olan etkisini ortaya koymuştur.

Desibel kavramı, Alexander Graham Bell'e atfen kullanılan "Bel" biriminin onda biri anlamına gelmektedir. Bu bağlamda, dB terimindeki büyük 'B' harfi herhangi bir sabit sinyal seviyesini ifade etmez; daha ziyade, iki sinyal seviyesi arasındaki oranın ifade edilmesi için kullanılmaktadır. Desibel ölçeği logaritmik bir yapıdadır ve insan kulağının duyma özellikleri ile benzerlik gösterir. Dolayısıyla, VU metredeki desibel değerleri, öznel yüksek algımıza oldukça yakın bir karşılık oluşturmaktadır (White, 1998:32).

LUFs, sinyalin uzun süreli ortalama değerini ölçerek, sesin algılanan yoğunluğunu temsil eden bir ölçüm sunmaktadır. Bu ölçüm, özellikle sesin insan kulağı tarafından nasıl duyulduğunu göz önünde bulundurarak hesaplandığı için, bir parçanın gerçek ses seviyesi yerine algılanan gürlüğü daha doğru şekilde yansıtır. LUFs değeri düştükçe ses daha yumuşak, yükseldikçe ise daha yüksek algılanır. Modern müzik prodüksiyonlarında, LUFs değeri referans alınarak ideal bir gürlük seviyesi belirlenir; böylece parçalar hem dinamik olarak dengeli kalır hem de dinleyici için iyi bir deneyim sunar.

Mastering sürecinde LUFs, sesin platform standartlarına uyum sağlamasında önemli bir rol oynamaktadır. Spotify, Apple Music, YouTube gibi dijital platformlar, dinleyici deneyiminde tutarlılık sağlamak amacıyla farklı LUFs değerlerine göre ses seviyelerini normalize eder. Örneğin, Spotify genellikle -14 LUFs, Apple Music ise -16 LUFs seviyelerinde bir gürlük standardı uygular. Bu nedenle, bir parçanın LUFs değerinin çok yüksek olması durumunda, platformlar bu parçayı otomatik olarak düşürerek dengelemektedir. Bu da müziğin aşırı sıkıştırılmasını ve dinamik aralığının yok edilmesini engeller. Böylece, LUFs değeri, yüksek ses seviyelerine ulaşmak için yapılan sıkıştırma işlemlerinin kontrol altında tutulmasına ve müziğin daha dengeli bir gürlikle sunulmasına katkı sağlamaktadır.

Ses Yüksekliği (Loudness) ve Psikoakustik Algısı

Psikoakustik; bir sesin yoğunluğunun insan kulağı tarafından algılanma derecesini ifade eder ve bu algı, sesin sadece fiziksel gücü ile değil, insan işitme sistemiyle etkileşiminde ortaya çıkan psikolojik faktörlerle de şekillenir. Sesin yüksekliğinin algılanışı, yalnızca desibel (dB) seviyesine bağlı değildir; frekans spektrumu, süre, yoğunluk ve çevresel koşullar gibi unsurların tümü bu algıyı etkiler. Örneğin, 1000 Hz civarındaki sesler insan kulağı tarafından en hassas algılanan

frekanslardır; aynı dB seviyesinde olmalarına rağmen düşük frekanslı (bas) veya çok yüksek frekanslı seslerden daha güçlü duyulurlar. Bu nedenle, sesin algılanan yüksekliği, yalnızca fiziksel ölçüm değerlerinden değil, duyma psikolojisinden de önemli ölçüde etkilenir.

Psikoakustik, insan kulağının ve beyninin sesleri nasıl algıladığını inceler ve bu bağlamda ses yüksekliği, psikoakustik özelliklerin başında gelir. Kulağın algılama yeteneği, frekanslara göre değişiklik gösterir; 1-5 kHz aralığındaki sesler, kulağın en hassas olduğu frekans aralığını oluşturur. Bu nedenle, bu frekans aralığındaki sesler daha yoğun algılanır.

Psikoakustik algı, aynı zamanda müziğin ve ses mühendisliğinin önemli bir unsurudur, çünkü müzikal elementlerin doğru bir şekilde işlenmesi, dinleyicinin sesin gerçek seviyesini değil, algılanan seviyesini temel alarak etkileşime geçmesini sağlar. Örneğin, belirli frekanslarda yapılan EQ uygulamaları, müziğin daha yüksek veya güçlü algılanmasını sağlayabilir.

İnsan işitme sistemi aslında daha karmaşıktır. Kulağımızın dış kısmı (pinna), fiziksel yasalar doğrultusunda yüksek geçiş filtresi gibi çalışır. Boyutunun, şeklinin ve kanal açığının etkisiyle, işitme sistemimiz yüksek frekanslı seslere düşük frekanslara göre daha kolay odaklanır. İki kulağımız arasındaki mesafe (yaklaşık 6 inç) 3.5 kHz civarındaki bir dalga boyuna karşılık gelir ve bu frekansın altındaki seslerde ses kaynaklarını konumlandırma yeteneğimiz azalır. Tek bir subwoofer veya düşük frekans sürücüsünün stereo ses sistemlerinde kullanılabilirliği, insan işitme algısının özelliklerinden yararlanılmasının bir örneğidir. İnsan kulağının yüksek frekanslı sesleri daha kolay konumlandırma yeteneği, kulağın şekli ve yapıdaki düzensizlikler sayesinde difraksiyon oluşturan yüksek frekansların etkisiyle artar. Ayrıca, kulak kanalının doğal rezonansları, faz farkları oluşturarak beynin ses kaynağını ve çevresel bilgileri hesaplamasında yardımcı olur. Bu, düşük frekanslı seslerin yerleştirilmesinin zor olmasına neden olur ve tek bir subwoofer'ın yeterli olabilmesini sağlar (Shea, 2005:200).

LUFS Ölçüm Yöntemleri

LUFS ölçümü, dijital müzik prodüksiyonunda, parçaların gürlük seviyelerini standartlaştırmak ve dinleyicinin algıladığı gürlük dengesini korumak amacıyla yapılır. Özellikle farklı platformlarda, parçaların yüksek veya düşük algılanmasını önlemek ve tüm içerikler arasında tutarlı bir ses deneyimi sağlamak için LUFS ölçümüne ihtiyaç duyulur. Dijital platformlarda ses seviyeleri genellikle -14 veya -16 LUFS gibi belirli aralıklarla normalize edilir; bu nedenle, LUFS ölçümü yapılmadan yayınlanan parçalar, platformlar tarafından otomatik olarak ayarlanarak gürlük seviyesinde dengesizlikler oluşmasına neden olabilir.

LUFSS ölçüm işlemi için özel olarak geliştirilen sayısal işlemciler kullanılır. Bu işlemciler, sesin uzun süreli, kısa süreli, anlık gürlük seviyelerini ve True Peak değerlerini göstererek, müzik prodüksiyonunun mastering aşamasında gürlük kontrolü sağlar. Önde gelen LUFSS ölçüm işlemcileri ve bunların sağladığı veri gösterimleri şunlardır: TC Electronic Clarity M, Nugen Audio VisLM, Waves WLM Plus, iZotope Insight 2, RTW TM3 TouchMonitor, Tascam LM-8ST, SPL HawkEye, Dolby Media Meter 2, Orban Loudness Meter, Flux Pure Analyzer.

Bu ölçüm araçları gibi bilgisayar içerisinde çalışan birçok eklenti ve uygulama bulunmaktadır. Uygulamalar (apps), bilgisayara bağımsız olarak kurulan ve herhangi bir ek yazılım gerektirmeyen programlardır; kendi başlarına çalışarak dışarıdan bir destek almazlar. Buna karşın, eklentiler (plug-in'ler), belirli uygulamalar içerisinde çalışan yardımcı yazılımlardır. Eklentiler, bir ana uygulama içinde entegre olarak işlem yapar ve genellikle bir enstrüman veya efekt işlemcisi gibi işlevler sunar. Bu bağlamda, eklentiler yalnızca host uygulama içinde işlevsel olur (Childs, 2012:2).

Dinamik Aralık ve Ses Seviyesi Ölçümü için Teknik Terimler ve Standartlar

Dinamik Aralık (Dynamic Range): En düşük ve en yüksek ses seviyeleri arasındaki farkı ifade eder. Bir ses kaynağının en sessiz ve en gürültülü noktaları arasındaki farkı ölçer.

Ses Seviyesi (Sound Level): Sesin yoğunluğunun ölçülmesi; genellikle desibel (dB) cinsinden ifade edilir.

dBFS (Decibels Full Scale): Dijital ses sistemlerinde maksimum sinyal seviyesini temsil eden bir ölçüm birimidir. 0 dBFS, en yüksek sinyal seviyesini ifade eder ve tüm diğer seviyeler bu değerin altında ölçülür.

LUFSS (Loudness Units Full Scale): İnsan kulağının algıladığı gürlük seviyelerini ölçen birimdir. LUFSS, müzik prodüksiyonunda yaygın olarak kullanılır ve sesin gürlük seviyesini ifade eder.

True Peak: Dijital ses sinyallerinin maksimum tepe seviyesini ölçen bir terimdir. Genellikle dBTP (Decibels True Peak) cinsinden ifade edilir ve sinyalin aşırı yüklenmesini önlemek için kullanılır.

Short-term Loudness (Kısa Süreli Gürlük): Belirli bir zaman diliminde (genellikle 1 saniye) ölçülen gürlük seviyesidir ve anlık ses dalgalanmalarını analiz etmek için kullanılır.

Standard Loudness Level (Standart Ses Seviyesi): Farklı dijital platformlarda (Spotify, Apple Music, Youtube Music vb.) kabul edilen hedef gürlük seviyesidir. Genellikle -14 LUFSS ile -16 LUFSS arasında değişir.

Loudness Meter: Sesin gürlük seviyelerini ölçmek için kullanılan bir cihaz veya yazılımdır. Genellikle LUFS, dBFS ve True Peak değerlerini gösterir.

RMS (Root Mean Square): Ses dalgasının ortalama güç düzeyini ölçen bir terimdir. RMS, genellikle sesin enerji seviyesini belirlemek için kullanılır ve dB cinsinden ifade edilir.

Apple Music	Spotify	Youtube	Amazon Music	Tidal	Deezer	Pandora
-16 dB	-14 dB	-14 dB	-14 dB	-14 dB	-15 dB	-14 dB

Tablo 1. Müzik Paylaşımı Yapan Uygulamaların Referans LUFS Değerleri ("Amazon Music, Tidal, and more." 2024).

Amaç ve Önem

Bu makalenin amacı, müzik prodüksiyonunda dinamik aralık ve ses seviyesi ölçüm yöntemlerinin önemini vurgulamaktır. Dinamik aralık, müzik eserlerinin duygusal derinliğini ve etkileyciliğini artıran bir unsur olarak ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda, makalede aşağıdaki başlıca hedefler belirlenmiştir:

Dinamik aralık ve ses seviyesi ölçümünün temel bileşeni olan LUFS değerinin, ses mühendisleri ve müzik prodüktörleri tarafından nasıl daha iyi anlaşılabilirliğini açıklamak.

Müzik prodüksiyonunda dinamik aralığın kaybolmaması için gerekli önlemleri ve stratejileri tartışmak, böylece müzikal ifadenin zenginliğini koruma hedefini desteklemek.

Dinamik aralık ve LUFS ölçümlerinin müzik üretimini nasıl etkilediğini inceleyerek, kaliteli müzik eserleri üretimi için en iyi uygulamaları belirlemek.

Müzikteki dinamik aralığın ve ses seviyesi ölçümlerinin, dinleyici algısını nasıl etkilediğini irdeleyerek, daha etkili bir dinleme deneyimi sağlama yollarını araştırmak.

Mevcut LUFS değerleri ve dinamik aralık ayarlamalarının, gelecekteki müzik projelerinde nasıl etkili olabileceği üzerine öneriler sunmak.

Bu hedefler doğrultusunda, bu makale, müzik prodüksiyonunda ses mühendisleri ve müzik prodüktörleri için kapsamlı bir kaynak sağlamayı amaçlamaktadır. Elde edilen bilgiler, müzik eserlerinin kalitesini artırmak ve dinleyici deneyimini zenginleştirmek açısından büyük bir öneme sahiptir.

LUFS (Loudness Units Full Scale) değeri, ses mühendisleri ve müzik prodüktörleri için önemli bir referans noktasıdır. LUFS değerinin daha iyi anlaşılması, dinamik aralığın ve ses yüksekliğinin nasıl en iyi hale getirileceği konusunda bilgi sağlayarak, daha etkili müzik prodüksiyonu

yapılmasına olanak tanır. Bu durum, profesyonel uygulamalarda ses kalitesinin artırılması bakımından önem taşımaktadır.

Dinamik aralık, bir müzik parçasının etkileyciliğini artıran temel bir bileşendir. Bu aralığın kaybolmaması, müzikal ifadenin derinliğini ve zenginliğini koruması açısından kritik bir öneme sahiptir. Geniş bir dinamik aralık, dinleyicinin müzikle daha etkili bir şekilde bağ kurmasını sağlar ve bu bağın güçlenmesi bakımından önem taşımaktadır.

Yüksek LUFS değerleri, müziğin miksaj kalitesini olumsuz etkileyebilir. Bu durum, parçanın dinamik dengesinin bozulmasına ve müziğin doğal akışının kaybolmasına yol açar. Bu nedenle, LUFS değerinin doğru bir şekilde ayarlanması, miksaj kalitesinin korunması açısından önem taşımaktadır.

Dinamik aralık ve LUFS ölçümleri, müzik prodüksiyonunun her aşamasını etkileyebilir. Doğru ayarlamalar yapılmadığında, müzik parçasının genel kalitesi düşebilir. Bu nedenle, bu işlemlerin müzik üretimini etkileyecek şekilde dikkatlice yönetilmesi büyük önem taşımaktadır.

Mevcut LUFS değerleri ve dinamik aralık ayarlamaları, gelecekteki mastering süreçlerini doğrudan etkileyebilir. Mastering aşamasında yapılan hatalar, sonraki projelerde de benzer sorunlara yol açabilir. Bu nedenle, bu değerlerin doğru bir şekilde belirlenmesi, müzik prodüksiyonunun sürdürülebilirliği açısından önem taşımaktadır.

Problem Durumu

Bu makalenin problem durumu, 1990'lı yıllardan günümüze kadar müzik prodüksiyonundaki ses işleme tekniklerindeki değişimlerin dinamik aralık ve ses seviyeleri üzerindeki etkilerinin incelenmesine dayanmaktadır. Özellikle yüksek ses seviyelerine ulaşma çabası, "Loudness War" olarak bilinen eğilimi ortaya çıkarmış ve müzik kayıtlarının giderek daha sıkıştırılmış, yüksek ve durağan sesler içermesine neden olmuştur. Bu durum, müzikteki dinamik nüansların kaybolmasına ve seslerin distorsiyona yaklaşmasına yol açmıştır. Çalışmanın problem durumu, farklı dönemlerde üretilen müziklerdeki ses seviyeleri, dinamik aralık ve tepe noktalarındaki değişimleri analiz ederek, müzikal durumları incelemektir.

Gelişen teknolojinin etkileri ile ortaya çıkan loudness war, müzikal nüansı neredeyse yok etmiştir. 90'larda üretilen müzikler ile günümüz müzikleri arasındaki farkı ortaya koyup dinleyiciye daha nüanslı müzikler sunulmasını sağlamaktadır.

Problem Cümlesi

Çalışmanın problem cümlesi “90’lardan günümüze müzik üretimindeki gürlük evrimi ne şekildedir” olarak belirlenmiştir.

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu; “Phil Collins, Sting, Lara Fabian, Celine Dion, Eric Clapton, Madonna, Seal, Jennifer Lopez, Coldplay, Jon Bon Jovi, Taylor Swift, Deep Purple, Tarkan, Shakira, Murat Boz” oluşturmaktadır. Yukarıda bahsi geçen sanatçı/grupların ulusal/uluslararası nitelikte kendilerini kanıtladığı düşünülmektedir. Çalışma grubu için seçilen sanatçılar ulusal/uluslararası platformlarda ödüller (Grammy ödülleri, dünya en çok satan albüm ödülleri, en iyi erkek/kadın sanatçı ödülleri, golden globe ödülleri) kazanmıştır.

Metodoloji

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemleri kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın temel amacı, 1990’lardan günümüze kadar üretilen müziklerin soundlarını, LUFS değerlerini, dinamik aralıklarını karşılaştırmaktır.

Araştırma deseni olarak durum çalışması yaklaşımı benimsenmiştir. “Nitel durum çalışmasının en temel özelliği bir ya da birkaç durumun derinliğine araştırılmasıdır. Yani bir duruma ilişkin etkenler (ortam, bireyler, olaylar, süreçler, vb.) bütüncül bir yaklaşımla araştırılır ve ilgili durumu nasıl etkiledikleri ve ilgili durumdan nasıl etkilendikleri üzerine odaklanılır” (Yıldırım ve Şimşek; 2013).

Çalışmada 1990’larda üretilen 5, 2000’lerde üretilen 5 ve 2010 sonrası üretilen uluslararası marka değeri olan profesyonel 5 müzikal eser incelenmiştir. Müziklerin analizi profesyonel daw (Studio One) içerisinde yapılmıştır. Eldeki veriler 3 farklı plug-in ile yapılmıştır. Teknolojinin etkisi ile elde edilen değişimin müzik sanatına negatif ve pozitif katkıları ortaya çıkarılıp bulgular ve sonuç bölümünde açıklanmıştır.

BULGULAR

	Sanatçı Adı	Şarkının Adı	Peak	LUFS	DR
1	Phil Collins	Another Day in Paradise	-3 dB	-15.2 dB	9 dB
2	Sting	Island Of Souls	-4dB	-17.2 dB	11 dB
3	Lara Fabian	Les Murs	-5.4 dB	-17 dB	9 dB

4	Celine Dion	If I Were You	-9.8 dB	-19 dB	9 dB
5	Eric Clapton	How Long Blues	-2.4 dB	-15.4 dB	11 dB

Tablo 2. 90'lı Yıllara Ait Analizi Yapılan Eserler

	Sanatçı Adı	Şarkının Adı	Peak	LUFS	DR
1	Madonna	Don't tell me	-0.4 dB	-12.5 dB	8 dB
2	Seal	The Begining	-3 dB	-12.2 dB	8.5 dB
3	Jennifer Lopez	Come Over	-0.8 dB	-10.3 dB	7.7 dB
4	Coldplay	Don't Panic	-2.1 dB	-12.3 dB	8.1 dB
5	Jon Bon Jovi	Joey	-0.2 dB	-11.4 dB	8 Db

Tablo 3. 2000'li Yıllara Ait Analizi Yapılan Eserler

	Sanatçı Adı	Şarkının Adı	Peak	LUFS	DR
1	Taylor Swift	The Man	-0.2 dB	-9 dB dB	7 dB
2	Deep Purple	Lazy Sod	-0.1 dB	-7 dB	5.5 dB
3	Tarkan	Şerbetli	-1.1 dB	-6 dB	6 dB
4	Shakira	Punteria	-0.8 dB	-8.2 dB	6.1 dB
5	Murat Boz	Çok Sevdik	-0.6 dB	-8.1 dB	6.6 Db

Tablo 4. 2010 Sonrası Yıllara Ait Analizi Yapılan Eserler.

Yukarıdaki verilere göre, 1990'lı, 2000'li ve 2010 sonrası dönemlerde üretilmiş şarkıların günlük analizlerini kapsamlı şekilde değerlendirerek, dinamik aralık (DR), ortalama ses yüksekliği (LUFS) ve en yüksek tepe (peak) değerlerini karşılaştırmak mümkün olacaktır. Bu inceleme, müzik prodüksiyonundaki evrimsel değişikliklerin ses mühendisliği açısından ne anlama geldiğini ortaya koyarken, dinleyici algısını etkileyen unsurlara da ışık tutar.

2000'ler: Artan Ortak Ses Seviyesi ve Azalan Dinamik Aralık

2000'lere gelindiğinde, ortalama LUFS değerleri -12 dB civarına yükselirken, dinamik aralık 8-8.5 dB seviyesine düşmüştür. Madonna'nın "Don't Tell Me" adlı şarkısı -12.5 dB LUFS değerine sahipken, dinamik aralığı 8 dB'dir. Bu yüksek ses seviyeleri ve daraltılmış dinamik aralık, özellikle pop müziğinde dikkat çekicidir. Bu dönemdeki ses mühendisliği, şarkının her anında güçlü ve baskın bir ses elde etmeyi hedefler, böylece şarkıların radyo ve diğer dijital platformlarda daha yüksek sesle duyulması sağlanır. Bu, "Loudness War" olarak bilinen bir dönemin başlamasına sebep olmuştur ve dinleyiciler, daha tutarlı ancak daha az dinamik bir müzik deneyimi yaşamıştır.

2010 Sonrası: En Yüksek Gürlük Seviyesine Ulaşan Sıkıştırılmış Sesler

2010 sonrası dönemde ise LUFS değerleri -9 dB veya daha yüksek seviyelere çıkarken, dinamik aralık 5-7 dB'ye kadar düşmüştür. Örneğin, Deep Purple'ın "Lazy Sod" parçası -7 dB LUFS ve 5.5 dB dinamik aralığa sahiptir. Bu dönem, maksimum ses yoğunluğuna ulaşmıştır. Modern prodüksiyon teknikleri, sıkıştırma ve limit işlemleriyle şarkıların her anında yüksek ses seviyelerini korur, bu da dinleyicinin dikkatini sürekli yüksek bir ses seviyesine çeker. Ancak, dinamiklerin bu derece daralması, şarkılardaki ayrıntıların ve geçişlerin belirginliğini azaltabilir ve dinleyiciyi zamanla yoran bir etki yaratabilir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Popüler müziğin dinamik aralık ve gürlük seviyelerindeki değişimlere yönelik analiz, ses mühendisliğindeki dönüşümleri derinlemesine anlamak için önem arz etmektedir. 1990'lı yıllardan başlayarak günümüze kadar uzanan dönemde, müziğin üretiminde ve dinleyiciye sunulmasında belirgin bir gürlük artışı yaşanmıştır. 1990'ların müziğinde daha geniş bir dinamik aralık tercih edilmiştir; ortalama -15 dB LUFS ve 9-11 dB arasında bir dinamik aralıkla, şarkıların ses seviyesi farklılıkları duyuşsal bir derinlik yaratacak şekilde düzenlenmiştir. Bu yapı, müziğin belirli anlarını öne çıkararak her anın duyuşsal etkisini güçlendirir ve dinleyicinin parçalar arasındaki farklı geçişleri sezebilmesini sağlar. Dinleyiciler bu dönemde daha geniş ses seviyeleri aralığını deneyimleyerek müziğin dramatik yapısını daha etkili şekilde algılamışlardır.

2000'lere gelindiğinde, yüksek ses seviyelerine yönelik eğilim belirginleşmiştir. Bu dönemde ortalama LUFS değerleri -12 dB civarına yükselirken dinamik aralık 8 dB civarına gerilemiştir. Özellikle popüler müzikte bu daralma, radyo ve dijital platformlarda sesin daha güçlü duyulmasına yönelik stratejik bir karar olarak öne çıkmaktadır. Bu yüksek gürlük seviyesi, şarkılardaki mikro dinamikleri azaltarak dinleyicinin algısında bir homojenlik yaratır ve parçaların her anında aynı yoğunlukta ses sunulmasını sağlar. Ancak, müziğin "Loudness War" olarak bilinen bu dönemi, ses seviyesindeki dramatik artışın müziğin duyuşsal detaylarını bastırdığı bir evredir; müzikteki nüansların kaybolması, parçaların algısında monoton bir etki yaratmaktadır.

2010 sonrası dönemde ise gürlük değerleri en yüksek seviyelerine ulaşmıştır. LUFS seviyeleri -9 dB'in altına inmiş, dinamik aralık ise 5-7 dB bandında sıkışmıştır. Bu dönemde ses mühendisleri, müziği dikkat çekici hale getirmek için sıkıştırma ve limitleme tekniklerini yoğun şekilde kullanmaktadır. Dinamik aralıktaki bu daralma, müziğin duyuşsal detaylarının ve geçişlerinin

algılanmasını zorlaştırarak dinleyicide zamanla bir yorgunluk hissi yaratabilir. Bu noktada, nüansların bastırılması, sesin dikkat çekme kapasitesini artırsa da müziğin doğal yapısını olumsuz etkilemektedir.

Ses mühendisliğinde yüksek ses seviyelerine yönelik eğilim, nüansların algılanabilirliğini sınırlayarak müziğin estetik kalitesine etki etmektedir. Bu değişim, modern müziğin dikkat çekiciliğini artırırken, dinamik zenginliği azaltmaktadır; dolayısıyla, ses prodüksiyonunda dinamik aralık ile gürlük arasında dikkatli bir dengenin gözetilmesi, müziğin ifade gücünü korumak adına kritik bir gereklilik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç olarak, 1990'lerden günümüze kadar müzik prodüksiyonunda yaşanan gelişmeler, dinamik aralığın giderek daralmasına ve gürlük seviyelerinin artmasına neden olmuştur. 1990'ların geniş dinamik aralıklı müzikleri, yüksek sesli ve alçak sesli bölümler arasındaki geçişleri net şekilde aktararak dinleyicilere müziğin duygusal derinliklerini sunmaktaydı. Ancak, özellikle 2000'ler ve sonrasında gürlük seviyeleri belirgin bir artış göstermiş, peak seviyeleri 0.1/-0.2 dB gibi oldukça yüksek değerlere ulaşarak seslerin maksimum düzeyde sıkıştırılmasına yol açmıştır.

Bu değişimle birlikte, modern müziğin dinamik nüansları neredeyse kaybolma noktasına gelmiş, yüksek ses seviyeleri parçaların her anında hakimiyet kazanmıştır.

KAYNAKLAR

- Childs IV, G. W. (2012). *Your Free Open Source Music Studio, Course Technology PTR*, Boston, USA.
- Eden, A., & İmik, H. (2023). Sentetik davul derilerindeki yapısal farklılıkların tınısal etkileri: Tek katmanlı ve çift katmanlı yapıların karşılaştırmalı analizi, *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 9(2), 200-211. <https://doi.org/10.22252/ijca.1401081>
- Huber, D. M., Runstein, R. E. (2005). *Modern Recording Techniques, Sixth Edition*, Focal Press, USA.
- Izhaki R. (2008). *Mixing Audio Concept, Practices and Tools*. Burlington, Focal Press.
- İmik, H., & Uçar, E. (2024). The effects of holding positions on the frequency response of dynamic vocal microphones, *Rast Musicology Journal*, 12(4), 375-391. <https://doi.org/10.12975/rastmd.20241241>
- McGuire, S., Pritts, R. (2008). *Audio Sampling A Practical Guide*, Focal Press, USA.

Özavcı, K. (2024). *Neşet Ertaş'ın Hikâyeli Türkülerinin Müzikal Analizi ve Edebi Bağlamda İncelenmesi*, H. Arapgirlioğlu içinde, *Müzik Alanında Araştırmalar ve Değerlendirmeler* (137-164). Ankara: Gece Kitaplığı.

Shea, M. (2005). *Studio Recording Procedures: How To Record Any Instrument*, The McGraw-Hill Companies, USA.

Truesdell, C. (2007). *Mastering Digital Audio Production The Professional Music Workflow With Mac OS X*, Wiley Publishing, Indiana.

Uçar, E., & İmik, O. H. (2024). Türk arabesk müziğine yönelik sözel ve müzikal çok boyutlu içerik çözümlemesi (Orhan Gencebay örneği), *Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 11(112). <https://doi.org/10.5281/zenodo.13960119>

White, P. (1998). *Home Recording Made Easy: Professional Recordings on a Demo Budget (Sound on Sound)*, Sanctuary Publishing.

İnternet Kaynakları

A History Timeline About Mastering. (Erişim adresi: <https://historytimelines.co/timeline/mastering>), (Erişim tarihi: 07.11.2024).

Amazon Music, Tidal, and more. /Erişim adresi: <https://www.izotope.com/en/learn/mastering-for-streaming-platforms.html#:~:text=Amazon%20Music%2C%20Tidal%2C%20and%20more,doesn't%20actually%20use%20LUFS>), (Erişim tarihi: 07.11.2024).

The Evolution of Music Production Technologies. (Erişim adresi: <https://thecomposerclass.com/articles/the-evolution-of-music-production-technologies-a-deep-dive-into-the-history-and-development-of-music-production-technologies-from-analog-to-digital#:~:text=Digital%20music%20production%20technologies%20emerged,streamlined%20and%20versatile%20production%20process.>), (Erişim tarihi:07.11.2024).

EXTENDED ABSTRACT

Music has always been an important form of expression that reflects the cultural and social dynamics of societies throughout history. Over time, music has evolved through diverse styles and approaches, undergoing substantial transformations driven by technological innovations. The 1990s, in particular, marked a period of radical changes in music production. This decade represents the transition from analog recording techniques to digital production processes, as well as profound changes in production and distribution methods. With digitalization, the music industry

saw significant advancements in sound engineering and production techniques, which in turn influenced how artists create their works and how listeners perceive music.

This article emphasizes the importance of dynamic range and loudness level measurement methods in music production. Dynamic range is a crucial element that enhances the emotional depth and impact of musical works. In this context, the article aims to address the following key objectives: explaining how the LUFS value, which is a core component of dynamic range and loudness level measurement, can be better understood by sound engineers and music producers; discussing the precautions and strategies necessary to preserve the dynamic range in music production, thus supporting the goal of maintaining the richness of musical expression; examining how dynamic range and LUFS measurements affect music production, and identifying best practices for creating high-quality music works; exploring how dynamic range and loudness level measurements impact listener perception, and investigating ways to provide a more effective listening experience; offering recommendations on how current LUFS values and dynamic range adjustments may influence future music projects.

This article serves as a comprehensive resource for sound engineers and music producers, offering practical insights to enhance the quality of music and enrich the listener experience. The LUFS (Loudness Units Full Scale) value is an important reference point for sound engineers and music producers. A better understanding of LUFS allows for optimizing the dynamic range and loudness levels, enabling more effective music production. This is particularly important for improving sound quality in professional applications.

Dynamic range is a key element that enhances the impact of a music piece. Preserving this range is critical to maintaining the depth and richness of musical expression. A broad dynamic range enables listeners to connect with the music more effectively, which is of significant importance in strengthening this bond. High LUFS values, however, can negatively affect the quality of a mix. This may result in a loss of dynamic balance and the natural flow of the music. Therefore, properly adjusting LUFS values is essential to preserving the quality of the mix.

Dynamic range and LUFS measurements can influence every stage of music production. If proper adjustments are not made, the overall quality of the music piece can decline. Therefore, it is crucial to manage these processes carefully to ensure their impact on music production. The current LUFS values and dynamic range adjustments can directly affect future mastering processes. Mistakes

made during mastering may lead to similar issues in subsequent projects. For this reason, determining these values accurately is important for the sustainability of music production.

The problem addressed in this study lies in examining how changes in sound processing techniques in music production from the 1990s to the present have impacted dynamic range and loudness levels. The attempt to reach higher sound levels has led to the emergence of the so-called "Loudness War," resulting in music recordings becoming increasingly compressed, louder, and more uniform. This has caused a loss of dynamic nuances in music and led to an approach that brings sounds closer to distortion. The research problem is to analyze the changes in loudness levels, dynamic range, and peak levels in music produced over different periods and to investigate the musical circumstances of these changes. The universe of the study consists of "international music produced from the 90s to the present," while the sample is determined through purposive sampling. The sample includes artists such as Phil Collins, Sting, Lara Fabian, Celine Dion, Eric Clapton, Madonna, Seal, Jennifer Lopez, Coldplay, Jon Bon Jovi, Taylor Swift, Deep Purple, Tarkan, Shakira, and Murat Boz.

Analyzing changes in dynamic range and loudness levels in popular music is important for understanding the transformations in sound engineering. From the 1990s to the present, there has been a notable increase in the loudness of music production. Music from the 1990s featured a broader dynamic range, with average LUFS values around -15 dB and a dynamic range between 9-11 dB, where differences in sound levels were adjusted in a way that created sensory depth. This structure highlighted specific moments in music, enhancing the emotional effect of each and allowing listeners to perceive transitions between pieces more clearly. During this period, listeners experienced a wider range of sound levels, enabling them to grasp the dramatic structure of the music more effectively.

By the 2000s, the tendency for higher loudness levels became more pronounced. The average LUFS values increased to around -12 dB, while the dynamic range shrank to about 8 dB. In popular music, this narrowing of the range was seen as a strategic decision to make the sound more prominent on radio and digital platforms. This increased loudness level reduced the micro-dynamics in songs, creating a homogeneity in listener perception and delivering a uniform intensity throughout each piece. However, the "Loudness War" era of the 2000s represented a phase where the dramatic increase in loudness overshadowed the sensory details in the music, resulting in a monotonous effect on the listener's experience.

In the post-2010 period, loudness levels reached their highest values. LUFS levels dropped below -9 dB, and the dynamic range compressed to a range of 5-7 dB. During this period, sound engineers extensively used compression and limiting techniques to make the music stand out. The narrowing of the dynamic range in this era made it more difficult to perceive the sensory details and transitions, potentially leading to listener fatigue over time. Although the suppression of nuances increased the attention-grabbing quality of the music, it negatively impacted the natural structure of the sound.

The trend toward higher loudness in sound engineering limits the perceptibility of nuances, affecting the aesthetic quality of music. This change enhances the attention-grabbing nature of modern music, but reduces its dynamic richness. Therefore, maintaining a careful balance between dynamic range and loudness in sound production is a critical requirement for preserving the expressive power of music.

In conclusion, developments in music production from the 1990s to the present have led to a narrowing of dynamic range and an increase in loudness levels. Music from the 1990s, with its broader dynamic range, conveyed the transitions between high and low sound sections clearly, offering listeners the emotional depth of the music. However, especially after the 2000s, loudness levels increased significantly, with peak levels reaching 0.1/-0.2 dB, causing sounds to be compressed to their maximum levels.

With this shift, the dynamic nuances of modern music have nearly disappeared, with loudness dominating each moment of the tracks.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH

e-ISSN:2792-0178



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article

Geliş Tarihi / Date Received : 12.11.2024

Kabul Tarihi / Date Accepted : 03.12.2024

Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2024

DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1583486>

e-ISSN : 2792-0178

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

KLASİK TÜRK MÜZİĞİ BESTEKÂRLARI TARAFINDAN BESTELENMİŞ MARŞLAR: İKİ ÖRNEK MARŞIN MAKÂM VE FORM ANALİZİ

KILIÇ, Adem¹

ÖZ

I. Dünya savaşı sonrasında birçok devletin şairleri ve bestekârları; ülkelerinin tarihi serüvenlerini, yaşamış oldukları zorlu süreçleri, dini ve milli değerleri, ülkelerinin güzelliklerini, savaşları ve bu savaşta göstermiş oldukları kahramanlıkları en iyi şekilde yansıtan ve temsil eden İstiklal Marşları bestelemiştir. Bu bağlamda 1921 yılında yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarında şair Mehmet Akif Ersoy'un kaleminden İstiklal Marşı yazılmış, Cumhuriyetin ilan edildiği 1923 yılında ise Ali Rıfat Çağatay'ın bestesi meclis tarafından kabul edilmesine karşın, yarışmaya gönderilen diğer besteler dinlenmiş ve sonrasında bu marştan vazgeçilmiştir. Osman Zeki Üngör'e ait marş, yeni Ulusal Marşı'mız olarak kabul edilmiştir.

Marş formu bestesi yukarıda da belirtildiği üzere 20'nci yüzyılda ortaya çıkarılan bir form türü olarak karşımıza çıkmış, daha çok ulusal marş formuyla popülerlik kazanmıştır. Fakat bunun

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Ses Eğitimi Bölümü, Geleneksel Müzikler Anasanat Dalı, adem.kilic@mgu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-3629-6478>.

dışında bir okula, bir devlet kurumuna, askeriye, spor kulüplerine yazılmış marşlarda bulunmaktadır.

Araştırma betimsel bir araştırmadır. Yöntem olarak “içerik analizi” yöntemi kullanılmıştır. Araştırma kapsamında klasik Türk müziği bestekârları tarafından “marş” formunda bestelenmiş 574 esere ulaşılmıştır. Bu eserler içerisinden random (rastgele) yöntemi ile 2 marş belirlenmiş ve bu marşların makâm ve form analizleri incelenmiştir. Analizler Bulgular ve Yorum bölümünde ise bu analizler detaylıca ele alınmıştır. Araştırma da ayrıca daha çok Rast, Nihâvend, Mâhur, Çargâh, Acemaşîrân ve Hicazkâr makâmalarında daha çok eserin bestelendiği sonucuna ulaşılmıştır. Yapılan araştırma, bu tarz araştırmalara örnek oluşturabilmesi bakımından büyük öneme sahiptir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk müziği, marş, beste, makâm analizi, form analizi.

**ANTHEMS COMPOSED BY CLASSICAL TURKISH MUSIC
COMPOSERS: MAKÂM AND FORM ANALYSES OF TWO SAMPLE
ANTHEMS**

ABSTRACT

After World War I, the poets and composers of many states composed the National Anthems, which best reflected and represented the historical adventures of their countries, the difficult processes they experienced, religious and national values, the beauties of their countries, wars, and the heroism they showed in this war. In this context, the National Anthem of Turkey was penned by Mehmet Akif Ersoy during the foundational years of the newly established Republic in 1921. While the composition by Ali Rıfat Çağatay was initially approved by the parliament in 1923, coinciding with the Republic’s proclamation, it was later replaced after other submissions were evaluated. The anthem of Osman Zeki Üngör was accepted as our new National Anthem.

As previously noted, the anthem composition emerged as a distinct musical form in the 18th century and gained increased prominence with the rise of National Anthems. However, apart from this, there are anthems written for a school, a state institution, the military, and sports clubs.

This study employs a descriptive research approach. Additionally, the "Content Analysis" method was used in the "Method" section. The study identified 574 compositions in the 'anthem' form created by Classical Turkish Music composers were reached. In addition, 2 works were identified

among these works by random method and the maqam and form analyses of these works were performed. The analyses were discussed in detail in the Findings and Interpretation Section. The research further concluded that a majority of the compositions were written in the Rast, Nihâvend, Mâhur, Çargâh, Acemaşîrân, and Hicazkâr maqams. This research is of great importance as it can set an example for such research.

Keywords: Classical Turkish music, anthem, composition, maqam analysis, form analysis.

GİRİŞ

Bir toplumun ulusal kimliğinin temsilinde arma, bayrak, milli/ulusal bayramlar önemli bir yere sahiptir. Ayrıca ulusların karakterini ve gücünü yansıtan önemli simgelerden birisi de hiç kuşkusuz milli marşlardır. Milli marşlarda genel olarak, halkların yaşamını derinden etkileyen olaylardan, mücadelelerden ve zaferlerden bahsedilmektedir.

Marşlar, bir halkın geçmiş, şimdi ve gelecek deneyimlerinin ve özlemlerinin kütüphaneleri olarak düşünülebilir. Bu form türü, birlik ve ulusun sembolleri olarak daima hizmet etmektedir. Bunun yanı sıra marşlar bir halkın özlemini, mücadelelerini ve sıkıntılarını, zaferlerini, başarılarını ve başarısızlıklarını, verimliliklerini ve fırsatlarını, haklarını ve yetkilerini, değerlerini ve uyum kodlarını, beyanlarını ve ilanlarını, fermanlarını ve kanunlarını temsil eder” (Wanyama ve Shitandi, 2023: 28).

Fransa’da, 18’inci yüzyılın sonlarına doğru yükselmeye başlayan “Ulusçuluk Akımı” neticesinde birçok ülkede ve büyük imparatorluklarda bölünmeler baş göstermiştir. Artık, devletlerin sınırları içerisinde yeni devletlerin ya da devletçiklerin kurulması düşüncesi gündeme gelmiş, bu nedenle birçok isyan ve bağımsızlık mücadeleleri yaşanmaya başlamıştır. Avrupa kıtasında bulunan güçlü devletlerle ve imparatorluklarla savaş halinde bulunan Napolyon, yapmayı planladığı saldırıları, savaş açtığı ülkelerin topraklarında yaşayan toplumları bağlı buldukları devlete karşı kışkırtıp, onların bağımsızlıklarını kazanabilmeleri adına isyan hareketlerini desteklemiştir. Bu durum karşısında Napolyon’un hem Avrupa’da sebep olduğu yıkımı ortadan kaldırabilmek hem de monarşik düzeni ayakta tutabilmek maksadıyla 1815 yılında bir araya gelinen Viyana Kongresi’nde, emperyalist güçlerin çıkarları yönünde kararlar çıkması, engellenmesi planlanan ulusçuluk akımının çok daha hızlı ilerlemesine yol açmıştır. Çünkü; güçlü devletler eliyle tekrardan sınırları çizilen Avrupa kıtası haritasına bakıldığında, uluslar ya küçük parçalara bölünerek farklı

devletlerin sınırları dahilinde yer edinmiş ya da haritalarda yer alan devletlerle farklı milletlerin bir arada yaşaması amaçlanmıştır (Atıcı Kanberoğlu, 2012: 288-289).

Yaşanan gelişmeler yalnızca Avrupa kıtasıyla sınırlı kalmamış, farklı dil, din ve ırk yapılarını bünyesinde barındıran Osmanlı İmparatorluğuna da sıçramıştır. Artık Osmanlı topraklarında ulusçuluk fikri günden güne artarak yayılmaya ve birçok bölgede isyan haberleri duyulmaya başlamıştır. Balkan ve Arap coğrafyasında yaşanan bağımsızlık söylemlerine karşı her ne kadar padişah tarafından “Meşrutiyet, Kânûn-ı Esâsî ve Tanzimat” ilan edilmişse de sonraki yıllarda bu düşünceler giderek etkisini yitirmiştir. 1914 yılında başlayan, 1918 yılında sona eren I. Dünya savaşıyla birlikte artık; Osmanlı coğrafyası tamamen elden çıkmış ve geriye yalnızca Anadolu toprakları kalabilmiştir.

Kili (1983), konuya ilişkin olarak “Osmanlı İmparatorluğu, 18’inci asırda ve 19’uncu asırda yaşanan siyasal ve sosyal değişimler ışığında özellikle 19’uncu yüzyılın son çeyreğinde ciddi manada zafiyet göstermiştir. Saltanat devletinin eskimiş yapısı, yönetim şekli ve anlayışı çerçevesinde tüm ulusun Osmanlı milleti adıyla bir arada tutulması hedeflenmiş fakat; bunda başarılı olunamamış ve imparatorluk nihayetinde yıkılmıştır” açıklamalarında bulunmuştur (Akt. Uçar, 2018: 84).

19’uncu yüzyılın başlarından süregelen ulus devlet modelinin ortaya çıkmasıyla birlikte ülkelere özgü milli marşlar bestelenmeye başlamış ve bu form, giderek daha popüler hale gelmiştir. Milli marşların sözlerinde genellikle ülkelerin elde ettiği zaferler, doğal güzellikler, dini inanış ve cesaret konuları işlenmektedir.

Milli marş tekstlerinin içeriği ele alındığında bu ürünlerin ilgili devletin süreç içinde yaşamış olduğu koşullara ve coğrafi yapılarına göre farklılıklar gösterdiği aşikârdır. Savaştan uzak refah ve huzur içinde bulunan toplumların marşlarında özellikle ülkelerine ait doğal güzellikler ve doğal zenginlikler işlenmiştir. Bu sayede ülkelerinin kıymeti ve ehemmiyetinin ön plana çıkarılması amaçlanmıştır (Aktaş, 2013: 73).

Marşlar

Marş kelimesi, Fransızca’dan dilimize aktarılmış bir sözcük olup, “yürüyüş, yürümek” anlamlarına gelmektedir. Öncelikle askerlerin cesaretlendirmesi ve onların motive edilmesi amacıyla ortaya çıkarılmış olan bu form türü, sonrasında ulusları temsil eden simgesel bir yapıya dönüşmüştür.

Milli bir bilince sahip, duygusal yönden aidiyetlik hisleri gelişmiş toplumların yaratımı hedeflenirken marş formu, etkin bir yöntem aracı olarak kullanılmıştır. Marş formunda yazılan şiirlerde genel olarak, toplumların geçmişte yaşamış olduğu önemli hadiseler, dini/millî değerler, yargılar ve kahramanlık konuları işlenmektedir.

Cerulo (1993), “Siyasi elitlerin ve ilgili ülkelerin değerlerinin kolektif bir hafızasını oluşturan marşlar, ülkedeki millî birliğin sağlanması ve duygusal olarak bir bağın oluşturulması üzerine inşa edilmiştir. Bir ulusu diğer uluslardan ayıran değerlerin güçlü bir biçimde vurgulandığı marşlarda, ulusların öz kimliği, ulusal tarih ve değerleri, yapılan savaşlarda yaşadıkları trajik olayları, kahramanlıkları ve zaferleri konu olarak işler” şeklinde marş formu hakkındaki görüşlerini dile getirmiştir (Akt. Ayinuola, 2021: 1).

Türk Dil Kurumu (TDK) ise “marş” sözcüğünü şu şekilde açıklamıştır;

1- “Ritmik bir yapıya sahip, yürüme eylemini gerçekleştiren bir bireyin ya da topluluğun adımlarını anımsatmak üzerine oluşturulmuş müzik formu.

2- Bir grubu simgelemek adına bestelenmiş müzik eseri.

3- Askerlerin hareket etmesi amacıyla verilen bir komut türü.

4- İnsanların yaptıkları işlerin başına geri dönebilmesi maksadıyla söylenen bir sözcük” (TDK, 2024).

Marşlar, enstrümantal ve vokal icralar şeklinde seslendirilmektedir. Enstrümantal icralarda genellikle vürmalı ve üflemlî çalgı toplulukları yer almaktadır. Ayrıca, hava koşullarına bağlı olarak mukavemeti güçlü ve sesi daha gür sazlar özellikle tercih edilmektedir. Vokal icralarda ise solo performansın aksine daha çok koro topluluklarıyla icralar gerçekleştirilmektedir.

Marşlar, salt insan sesi ya da çalgı kullanılarak veya insan seslerine eşlik eden çalgılar eşliğinde seslendirilebilirler. Yalnızca çalgısal olarak bestelenmiş olan marşlarda, verilmek istenilen mesaja ve amacına uygun olarak enstrüman seçimi yapılır. Güçlü ritmik yapıları vurgulamak için kullanılan vürmalı (ritim) çalgılar (zil, trampet, davul, vb.), daima dikkatleri üzerinde toplayan bir konumdadır. Müzikal ifade ve ses rengine yönelik çeşitliliği artırmak amacıyla pek çok farklı enstrüman bir arada kullanılabilir. Ancak marşların genellikle açık havada gerçekleştirilen törenlerde seslendirildikleri göz önünde bulundurularak hava koşullarına uyumlu, daha dirençli ve yüksek ses kapasitesine sahip enstrümanlar tercih edilir. Bu nedenle marşlar genellikle, üflemlî

ve vurmaları (ritim) çalgı gruplarından oluşan bandolar tarafından seslendirilirler (Öztutgan, 2023: 298).

Dini/milli değerlerin, vatan sevgisinin, ülkenin yeraltı yerüstü zenginliklerinin işlendiği başlıkların yanı sıra bir okula, öğrenciye, öğretmene, devlet kurumuna, spor kulübüne vs. yazılmış marşlar da bulunmaktadır.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Klasik Türk Müziğinde “marş” formunda bestelenmiş birçok bestenin olmasına karşın bestelerin makamsal ve form analizlerine yönelik herhangi bir çalışmanın yapılmamış olması oldukça dikkat çekicidir. Buradan hareketle Klasik Türk Müziği marş formuna ait beste sayılarının tespiti ve örnek oluşturabilmesi amacıyla random (rastgele) yöntemle seçilmiş iki bestenin makâm ve form analizlerinin yapılması planlanmıştır. Bu araştırmanın sonraki dönemlerde yapılması planlanan ya da yazılacak diğer çalışmalar için örnek olması dolayısıyla önemli olduğu varsayılmaktadır.

Problem Durumu

Önceki yıllarda yazılan bilimsel çalışmalar incelendiğinde, çoğunlukla İstiklal Marşı, İstiklal Marşı yarışmasına katılmış besteler, farklı coğrafyalara ait marş türleri, milli marşların özgünlüğü gibi konular işlenmiştir. Lâkin; marş bestelerinin makâm veya form analizlerine dair herhangi bir çalışmanın gerçekleştirilmediği tespit edilmiştir.

Çalışmanın problem cümlesi ise; “Klasik Türk Müziği Bestekârları Tarafından Bestelenmiş Marşların: Makâm ve Form Analizleri Nasıldır?” olarak belirlenmiştir. Ayrıca alt problemlerin tespitine ilişkin şu sorular yöneltilmiştir:

- 1) Klasik Türk Müziğinde, marş türünde bestelenmiş kaç adet eser bulunmaktadır?
- 2) Bu marşların makâm ve form nasıl bir yapı veya işleyiş göstermiştir?

Evren ve Örneklem

Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu nota arşivine kayıtlı 574 beste, araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Ancak yazım kuralları gereği makalede yer alan tabloda, yalnızca 100 esere yer verilmiş ve bu doğrultuda araştırmanın sınırlılıkları belirlenmiştir. Ayrıca alfabetik sıra göz önünde bulundurularak tabloya sadece “A” ve “B” harfleriyle başlayan eserler yazılabilmektedir. Makâm ve form analizlerin tespitinde örnek olarak sunulacak 2 (iki) marş bestesi ise araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır.

İlgili Araştırmalar

Borulday, 2023 yılında yazdığı “Muallim İsmail Hakkı Bey’in Bestelediği Marşların Tespiti, Tasnifi, Müziksel Analizi ve Latin Alfabesine Çeviri Yazıları” adlı yüksek lisans tezinde Muallim İsmail Bey tarafından bestelenmiş ve kayıtları devletin arşiv deposunda tutulan koleksiyonunda yer alan bestelerinin tasnifini sağlamış, Osmanlı Türkçesiyle yazılmış metinlerin transkripsiyonlarını günümüz yazım diline çevirmiş, bestekâr tarafından Nihâvend ve Rast makâmlarında bestelenmiş 38 marşın makamsal, usûl ve tür açısından analizlerini yapmıştır.

Başak, 2023 yılında yazdığı “Marşlarımızın Müzik Eğitiminde Kullanılabilirliği Bakımından Zorluk Derecelerine Göre Sınıflandırılması Üzerine Bir Deneme” adlı yüksek lisans tezinde yazılmış marşların zorluk basamaklarını tespit edip basitten karmaşığa doğru bir tanzim gerçekleştirmeyi hedeflemiştir. Ayrıca yazar çalışma süreci içerisinde Milli Eğitim Bakanlığı (MEB) tarafından basılmış ders kitaplarında yer alan, belirli gün ve haftalar dahilinde icra edilen ve herkes tarafından bilineceği düşünülen 25 marş bestesini detaylı olarak analiz etmiştir. Araştırmaya ilişkin 2 adet form hazırlamış ve bu formlardan çıkan sonuçlara göre marşların öğretiminde gerçekleşen zorluk basamaklarını belirlemeye çalışmış ve yapılan tez çalışması sayesinde müzik öğretmenleri başta olmak üzere tüm öğretmenlerin karşılaşmış oldukları problemlerin azalacağını öngörmüştür.

Sonsel ve Özbek, 2023 yılında yazdıkları “Genel Müzik Eğitiminde Kullanılan Marşların Eğitim Müziği Açısından İncelenmesi” adlı makalede Milli Eğitim Bakanlığında (MEB) görev yapan 120 müzik öğretmeniyle görüşmeler gerçekleştirerek onların görüşlerini aldıklarını, bildikleri marşların adlarını öğrendikten hemen sonra bir envanter oluşturduklarını ve toplamda 40 farklı marşın güftecisini, kaynak kişisini, tonalite/modalite/makâm yapılarını ve ses aralıklarını analiz ettiklerini ifade etmişlerdir.

Yıldırım, 2023 yılında yazmış olduğu “Cumhuriyetin 100. Yılında İstiklal Marşı’nın Bestesiyle On Kıta Okunması” adlı makalesinde yüzyıldan beri daima milli marşın 2 kıta olarak seslendirildiğini ve Cumhuriyetin yüzüncü yılında tüm kıt’alarını marşın bestesine göre yeniden düzenleyerek bu haliyle seslendirilmesini hedeflediğini belirtmiştir.

Kılıç, Budak vd., 2022 yılında yazmış oldukları “Ülke Milli Marşları ve İstiklal Marşı’nın Veri Analizi” adlı makalelerinde duygu analiz boyutu kapsamında İstiklal Marşı’mızın ve diğer milli marşların benzer yönlerini incelemiş, “kümeleme analizi” yöntemini kullanmış ve araştırmanın sonucunda herhangi bir benzerliğin bulunmadığı sonucuna varmışlardır.

Doğan ve Alkayış, 2021 yılında yazmış oldukları “İstiklal Marşı’nın Kabulünün 100. Yılında Türk Milli Marşlarının Dil ve Ortak Değerler Açısından İncelenmesi” adlı makalelerinde Türk Devletleri Teşkilatı üyeleri arasında yer alan 6 Türk ülkesine ait milli marşların şiirleri, içerik analizi yöntemiyle incelendiğini, sözcüklerin manasını derinleştirecek ve zenginlik katacak dil yapılarının ise etkin bir biçimde kullanıldığını ifade etmişlerdir. Ayrıca bağımsızlık mücadeleleri, geçmişte yaşayan ataları, şehitlik mertebesine ulaşanları, vatana, bayrağa saygı ve sevgi, ulusun birliği ve beraberliği, ülkenin doğal güzellikleri ve zenginlikleri, ülkenin gelecek nesillere emanet edilmesi gibi konuların milli marşların şiirsel yapılarında oldukça sık kullanıldığını beyan etmişlerdir. Yapılan incelemeler neticesinde 6 Türk devletinin benzer hislerle ve duygularla milli marşlarını yazdıklarına sonucuna ulaşmışlardır.

Mirzayev, 2021 yılında yazmış olduğu “Mehter Müziğine Avrupalı Bakışı ve Mehteranın Klasik Batı Müziği Üzerindeki Etkileri” adlı makalesinde Avrupa ülkelerinin mehter musikisine olan bakışı ve mehteranın Klasik Batı Müziğinde bırakmış olduğu etkiyi ele almıştır. Yazar, ağırlıklı olarak Doğu ve Orta Avrupa ülkelerinin arşivlerinden faydalanmıştır. Araştırmanın sonucuna bakılacak olursa mehteranın kullanmış olduğu bazı ritim sazlarının senfoni orkestralarına ilham olduğu ve bunun da Osmanlı-Batı iletişimi sayesinde gerçekleştiği görüşünü ortaya çıkarmıştır.

Tekin, 2021 yılında yazmış olduğu “Mehter, Boru-Trampet ve Bando Askeri Müzik Besteleriyle Eşsiz Bir Asker Bestekâr: Fethi Sazçalan” adlı makalesinde Selanik göçmeni bir ailenin evladı olarak dünyaya gelen bestekâr, ailesinin İstanbul’a göç etmesiyle birlikte çocukluğunu burada geçirdiğinden bahsetmiştir. Cumhuriyetin ilanının hemen ardından Askeri Mızıka Gedikli Mektebinde başçavuş mertebesiyle görev yaptığını belirten yazar, sonrasında bu görevinden ayrılıp sivil memur olarak askeriyenin içerisinde çalışmalarını sürdürdüğünü aktarmıştır. Ayrıca Tekin, Boru- trampet ikilisi için 2 tane kitap, 14 adet tören marş bestesi, bando toplulukları için 9 marş, 1 adet mehter marşı bestelediğini belirtmiştir.

Tekin, 2020 yılında yazmış olduğu “Marş-ı Hassa Osmanlı Padişahlarına İthaf Edilen Marşlar” adlı makalesinde Hikmet Toker tarafından yazılmış olan kitabın detaylı analizini gerçekleştirmiş, yazar kitabın ilk bölümünün; Osmanlı İmparatorluğuna ait askeri marşlar, ilk marş bestesi çalışmaları ve bazı Klasik Batı Müziği marş bestelerine ait notalardan oluştuğunu, ikinci bölümünün; padişahlara armağan edilen marşlar ve bunlara ait kronolojik bilgilerin yer aldığı sayfaların olduğu ve üçüncü

bölümünün ise Osmanlı'nın son döneminde yer alan marşların bazılarına ait nüshalar olduğunu beyan etmiştir.

Sonsel ve Bilgin, 2019 yılında yazılmış oldukları “Ön Elemeyi Geçen İstiklal Marşı Bestelerinin Eğitim Müziği Açısından İncelenmesi” adlı makalelerinde, 724 şiir arasından 12 Mart 1921’de, Mehmet Akif Ersoy tarafından yazılan İstiklal Marşı’nın resmî gazetede ulusal marş olarak seçildiğini ifade etmişlerdir. Aynı yıl yapılan beste yarışmasına ise 55 eserin gönderildiğini ve 10 eserin finale ulaştığını belirtmişlerdir. 1923 yılında Ali Rıfat Çağatay’a ait beste 1’inci olmasına rağmen 1930 yılında Osman Zeki Üngör’ün bestesi bu bestenin yerini alarak günümüze kadar bu haliyle icra edildiğini aktarmışlardır. Müzik eğitimi programlarında öğretimi hayati değer taşıyan ulusal marşın, birçok müzik eğitimcisi tarafından eleştirildiğini ve buradan hareketle belirtilen 10 eserin eğitim müziği açısından incelendiğini ve çıkan sonuçlara göre 9 eserin Batı Müziği formunda bestelendiği ve yalnızca 1 eserin Klasik Türk Müziği makâmıyla bestelendiği tespit edilmiştir. Ayrıca bir eserin 3/4’lük, üç eserin 2/4’lük ve 6 eserin ise 4/4’lük usûlle bestelendiğini, şiirin ilk kıtasını ise tüm bestecilerin kullandığını ve ikinci kıtayı dört bestecinin, beşinci, yedinci ve onuncu kıtaları ise birer bestecinin tercih ettiği sonucuna ulaşmışlardır.

Özdemir Riganelis, 2019 yılında yazmış olduğu “Tacettin Dergâhı Ve Strani Tepesi’nden Yükselen Hüzünlü Özgürlük Çağruları: *İstiklâl Marşı Ve Özgürlük İlâhisi’nin* Yazılma Süreçleri Ve Karşılaştırmalı Analizi” başlıklı makalesinde yazar, Solomos ve Mehmet Akif’in yazmış olduğu milli marşın halkın nezdinde benimsenme sürecine, akıl ve topluma yön veren liderler olarak hedeflemiş oldukları eylemlere, marşların hazırlık ve resmi prosedür aşamalarına değinmiş, şekil ve içerik biçimlerini detaylı olarak analiz etmiş, her iki milletin birbirleriyle gerçekleştirmiş olduğu savaşlarda ise mücadelenin kutsallığının özellikle vurgulandığını ifade etmiştir. Ayrıca yazar, yaptığı araştırmada milli marşlarda sürekli olarak özgürlük, vatan, düşman, mücadele, kutsallık fikri gibi her iki ulusta da türdeş konuların işlendiğini aktarmıştır.

Kapancıgil, 2018 yılında yazmış olduğu “Balkan Ülkeleri Milli Marşlarının Kültürel ve Müzikal Özelliklerinin İncelenmesi” adlı makalesinde Balkan coğrafyasında sosyo-kültürel yönden birbirilerine komşu olan devletlerin milli marşlarında bir benzerliğin olup olmadığını araştırmış, bulgular bölümünde ise bu bilgileri detaylı olarak analiz etmiştir.

Önal, 2017 yılında yazmış olduğu “Ortadoğu Ülkeleri Milli Marşlarının Söz ve Müzik Biçimi Açısından İncelenmesi” adlı makalesinde uzun zamandır çatışmalar ile adından sıkça söz ettiren Ortadoğu coğrafyasında yer alan (bunlar Birleşik Arap Emirlikleri, İsrail, Lübnan, Mısır, Suriye ve

Türkiye’dir) 6 devletin milli marşlarını söz ve müzikal yönden ele almış, hız, ritim, ölçü sayısı gibi temel yapılarını incelemiştir. Ayrıca marşların dördünün majör tonunda, ikisinin de minör tonda bestelendiğini ve hepsinin 4/4’lük usûl ile icra edildiğini ifade etmiştir. Bunun yanı sıra milli marşlarda farklı usul düzümlerinin özellikle kullanıldığından bahseden yazar, sözlerde ise milli duyguların daha çok öne çıktığını, tarihsel olaylar, kahramanlıklar, vatan gibi konulara yer verildiğini dile getirmiştir.

Songur ve Büyüksağnak, 2017 yılında yazmış oldukları “Marşlar Tarihi Üzerine Bir Deneme: Türk Deniz Kuvvetleri” adlı tam metin bildirimlerinde Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığında sürekli icra edilen marşları ele alarak, Deniz Kuvvetlerine ait marşların tarihsel sürecinden bahsettikten hemen sonra marşların verdiği mesajları tespit ederek genel bir değerlendirmesini yapmışlardır.

Köşker, 2014 yılında yazmış olduğu “Ulusal Marşların Söz ve Müzik Açısından İncelenmesi” adlı yüksek lisans tezinde 193 ülkeye ait milli marşın söz ve müzikal yapısını ele almış, resmi kabul yılları ve süreç içerisinde metinlerde geçirildiği düşünülen değişiklikleri tespit etmiş, marşların benzerlik ve farklılıklarını saptamaya çalışmıştır.

Aktaş, 2013 yılında yazmış olduğu “Milli Marşların Siyaset Biliminin Bazı Kavramları Açısından Değerlendirilmesi” başlıklı makalesinde çalışma dahilinde örnek olarak sunulan marş örneklerinin tespit edilmesinde devletlerin dünya siyasetinde ve tarihsel sürecindeki konumu, ağırlığı ve bu ülkelerin Türkiye siyaseti açısından taşımış oldukları ehemmiyete değinmiştir.

Sağır, 2010 yılında yazmış olduğu “İstiklal Marşı Besteleri” adlı makalesinde 1921 yılında İstiklal Marşı şiir yarışmasından 3 yıl sonra 1924 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi (TBMM) tarafından açılan İstiklal Marşı beste yarışmasında, Ali Rıfat Çağatay’a ait marşın jüri tarafından 1’inci olarak ilan edildiğini ve 1930 yılına kadar bu marşın Anadolu’nun her vilayetinde resmi marş olarak icra edildiğini belirtmiştir. Lakin yazar, 1930 yılında yarışmaya gönderilen diğer bestelerin icra edilmeye başlanmasıyla birlikte resmîyette kabul görülen marşın iptal edildiğini ve yerine Osman Zeki Üngör’e ait marşın resmi marş olarak kabul edildiğini ifade etmiştir.

Duran, 2010 yılında yazmış olduğu “Avrupa Birliği Üye ve Aday Ülkeleri Ulusal Marşlarının Sosyo-Kültürel ve Müzikal Yapı Bakımından İncelenmesi” adlı yüksek lisans tezinde, 37 ülkeye ait milli marş sosyo-kültürel ve müzikal çerçevede ele almış, marş formu türlerini modalite/tonalitesini, ritmik ve ezgisel özelliklerini detaylı olarak analiz etmiştir.

YÖNTEM

Betimsel bir çalışma modeli ile hazırlanan araştırmada tarama modeli kullanılmıştır. Ayrıca “İçerik Analizi” yöntemi ile araştırma şekillendirilmiştir. İçerik analizi için;

Fiske (1996), “Bilim insanları, içerik analizi yöntemi aracılığıyla tespit edilen tekstleri, evrakı, dokümanları, temaları ve muhteviyatları belli kaideler ölçütünde nesnel olarak analiz edebilmektedir. Ayrıca ölçülebilen ve doğrulanabilen içeriklerin izahını yapabilmek maksadıyla da içerik analizi kullanılmaktadır. Kullanımı önem arz eden bu tarz analizlerin sosyal gerçekliğine dair niteliklerinin tespiti açısından oldukça verim sağlar (Akt. Metin ve Ünal, 2022: 275).

Çalışma kapsamında Klasik Türk Müziği bestekarları tarafından marş formunda farklı makâmlarda yazılmış eserlerin listesine ulaşılmış, bu eserlerin içerinden random (rastgele) yöntemle 2 eser belirlenmiş ve bu eserlerin nota yazımı ise Finale 2023 programında yazılmıştır.

BULGULAR

1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Bulgular bölümünün Birinci alt problemi kapsamında, Klasik Türk Müziği Marş formunda bestelenmiş 574 eserin listesi yer almaktadır. Eserlerin listesi oluşturulurken *Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu'na* ait <http://www.sanatmuziginotalari.com/> adresinden yararlanılmıştır. Ancak dergi kuralları göz önünde bulundurularak yalnızca 100 eser tabloda gösterilmiştir.

Ayrıca tabloda eser adları, güfte (yazar) sahibi, beste sahibi, kullanılan makâm ve usûl başlıkları yer almış ve eserler alfabetik harf sırasına göre listelenmiştir. Fakat; 100 beste alfabetik harf sırasına göre yazıldığı için verilen tabloda yalnızca “A” ve “B” harfiyle başlayan eserler bu çalışmada yer alabilmiştir. Bunun yanı sıra güfte sahibi, beste sahibi ve usûlü belli olmayan bazı bestelerin listede yer alması sebebiyle “Belirsiz” ibaresi kullanılmış ve bazı eserlerde ise çift usûllü kullanıma yer verilmiştir.

Sıra No	Eserin Adı	Bestekâr	Güfte Sahibi	Makâm	Usûl
1	Aç Sine-i Feyyazını Neht-i Ekabir (Galatasaray Lisesi Marşı)	Zati Arca	Tevfik Fikret	Rast	Sofyan
2	Açıldı ufkundan siyah dumanlar	Muallim İsmail Hakkı Bey	Belirsiz	Hicâz	Nim Sofyan

MARŞIN MAKÂM VE FORM ANALİZİ

3	Açılsın ufkundan siyah dumanlar	Muallim İsmail Hakkı Bey	Belirsiz	Acemkürdî	Nim Sofyan
4	Açınca Sayfasını Şiirle Dolarsınız (Tarla Dergisi Marşı)	İrfan Doğrusöz (Doktor)	İrfan Doğrusöz (Doktor)	Rast	Sofyan
5	Açtıkça semalarda mehabetli kanatları	Muallim İsmail Hakkı Bey	Belirsiz	Ferahnâk	Nim Sofyan
6	Adımız Kuvvet Almış Atatürk'ün Adından (Ankara Atatürk Lisesi Marşı)	Kemal İlerici	Halide Nusret Zorlutuna	Çargâh	Sofyan
7	Adını Andık Selam Durduk Yine Bizimlesin Biliyorduk	Reyhan Karataş	Ali Püsküllüoğlu	Nihâvend	Düyek
8	Ağla Ey Vatan Kara Haber Var (Kuvayi Milliye)	Sıtkı Sahil	Hüseyin Balkancı	Hüseyini	Sofyan-Değişmeli
9	Ahlak Yolu Pek Dardır	Belirsiz	Belirsiz	Nihâvend	Nim Sofyan
10	Akdeniz'i Geçmişiz Biz (Rumeli Marşı)	Muallim İsmail Hakkı Bey	Belirsiz	Nişâbürek	Yürük Semai
11	Al Bayrağımın Matemi Varmış O Zamanlar	Akın Özkan (Tanbûrî)	Mehmet Turan Yarar	Nihâvend	Nim Sofyan
12	Al Bayrağımla Süslü Şehirlerin İncisi (Beş Yüzüncü Yıl Marşı)	Münir Ceyhan	Belirsiz	Rast	Nim Sofyan
13	Alevden Oklar Gibi Hızlandık Köye Doğru	Bedri Akalın	Reşat Türkeş	Rast	Sofyan
14	Allah Allah Deyip Ettik Sefer Allah Yektir	Saadettin Kaynak	Belirsiz	Rast	Sofyan
15	Allah Deyip Sarılırız Silahlara (Harp Marşı)	Muallim İsmail Hakkı Bey	Belirsiz	Neveser	Nim Sofyan
16	Alnımızda Bilgilerden Bir Çelenk Nura Doğru (Öğretmen Marşı)	Cevat Memduh Altar	İsmail Hikmet	Rast	Sofyan
17	Altın Ovalarda Gümüş Dağlarda	Muallim İsmail Hakkı Bey	Belirsiz	Sûzidîl	Nim Sofyan
18	Altınordu Himmetinle Kurtuldu Al Sancağım (Eski Yazı)	Ali Rıza Şengel (Eyyubi)	Belirsiz	Sûzinâk	Sofyan

19	Ana Çocuk Sağlığı Yaşamının Temeli	İlgün Soysev	Emine Ertem	Nihâvend	Aksak - Semai
20	Anadolu Anadolu Her Bucağın İslam Dolu	İzzettin Hümayi Elçioğlu	Belirsiz	Rast	Nim Sofyan
21	Anadolu Anadolu İçin Dışın Aslan Dolu (Anadolu Marşı)	Ali Nezhik Bey	Belirsiz	Nihâvend	Sofyan
22	Anadolu Sultan Osman'ın Yurdu	Muallim İsmail Hakkı Bey	Belirsiz	Hüseyini	Nim Sofyan
23	Anadolu Türk Vatanı Türk Yurdu	Mustafa Sunar	Belirsiz	Rast	Nim Sofyan
24	And İçtik ki Şerefle Döneceğim Güne Dek	Muallim İsmail Hakkı Bey	Belirsiz	Tebriz	Sofyan
25	Ankara Ankara Güzel Ankara	Halil Bedii Yönetken	Aka Gündüz	Rast	Nim Sofyan
26	Ankara Marşı (Yaşa Ankara Yaşa Cumhuriyetin Beşiği Sensin)	Saadettin Kaynak	Belirsiz	Rast	Sofyan
27	Ankara Marşı (Ankara Ne Eski Tarihine Malı)	Saadettin Kaynak	Vecdi Bingöl	Rast	Sofyan
28	Ankara Türk Elinin Coşkun Kalbi Ankara	Ziya Aydıntan	M. Faruk Gürtunca	Rast	Sofyan
29	Ankaragücü'yüz Biz Bükülmez Bileğimiz (Ankaragücü Marşı)	Gül Kansu	Mutlu Çelik	Nihâvend	Nim Sofyan
30	Anne Gibi Şu Mektep Güler Söyler Bize Hep (Mektep Şarkısı)	Muallim İsmail Hakkı Bey	Belirsiz	Nihâvend	Semai
31	Annem Bana Yürü Dedi Ben Dönemem Yolumda	Muallim İsmail Hakkı Bey	Belirsiz	Rast	Nim Sofyan
32	Annem Beni Yetiştirdi Bu Ellere Yolladı	Sermüezzine Rifat Bey	Belirsiz	Rast	Nim Sofyan
33	Annem Beni Yetiştirdi Bu Ellere Yolladı	Belirsiz	Belirsiz	Hüseyini	Nim Sofyan
34	Arkadaşlar Bir Araya Toplanalım	Necip Celal Antel	Noyan Ertez	Rast	Sofyan
35	Arkadaşlar Gidelim Mekteb-i İrfanımıza (Mektep Marşı)	Rukiyye Hanım (Muallime)	Belirsiz	Şedarabân	Nim Sofyan
36	Arş İleri Arş İleri Geri Kaldık Çoktan Beri (İleri Marşı)	Musa Süreyya Bey	Belirsiz	Acemaşîrân	Nim Sofyan

MARŞIN MAKÂM VE FORM ANALİZİ

37	Arş Vatan İmdadına (Asker Şarkısı)	Rauf Yekta Bey	Belirsiz	Rast	Sofyan
38	Artık Uyan Necat Günü Gelmiştir (Türk Marşı)	Suphi Ezgi	M. Emin Yurdakul	Yegâh	Sofyan
39	Asırlar Boyunca Er Meydanında	Radife Erten	Belirsiz	Mâhur	Sofyan
40	Asker Oluyorum Ben (Kura Marşı)	Muallim İsmail Hakkı Bey	Belirsiz	Rast	Nim Sofyan
41	Asker Şarkısı (Kasdetti Vatana)	Rauf Yekta Bey	Belirsiz	Hüseyni	Sofyan
42	Askeriz Bahriyenin Hep Kahraman Efradıyız (Bahriye Marşı)	Muallim İsmail Hakkı Bey	Belirsiz	Nihâvend	Sofyan
43	Askerlerin Hazır Silah Kuvvetlenir Sulh U Salah	Fethi Sazçalan	Şinasi	Rast	Sofyan
44	Askerliktir Kardaşlarım Bir Güzel Ocak	Muallim İsmail Hakkı Bey	Belirsiz	Müstear	Nim Sofyan
45	Atalarım Gökten Yere İndirmişler Ay Yıldızı (Bayrak Marşı)	Halil Bedii Yönetken	Hasan Ali Yücel	Çargâh	Nim Sofyan
46	Atam Atam Toprağım Sensin (Atatürk Marşı)	Abidin Gerçeker (Doktor)	Hasan Ali Yücel	Mâhur	Sofyan
47	Atamdan Armağanım Yurdum Cumhuriyetim	İlgün Soysev	Şule Özmen	Mâhur	Nim Sofyan
48	Atan Orta Asya'dan Yürümüş Avrupa'ya	Kaya Bekat	Kaya Bekat	Rast	Nim Sofyan
49	Atatürk Marşı -Yüzüncü Yıl (Yüz Yıl Yüz Yıl Seninle)	Kaya Bekat	Kaya Bekat	Rast	Nim Sofyan
50	Atatürk Marşı (Aziz Vatan Bölünmez)	İrfan Özbakır	Mustafa Sevilen	Mâhur	Sofyan
51	Atatürk Marşı (Savurdu Düşman...)	Kazım Narmanlı	Kazım Narmanlı	Rast	Nim Sofyan
52	Atatürk Marşı (Yad Elden Selam Sana)	İrfan Doğrusöz (Doktor)	Sevim Varol	Çargâh	Sofyan
53	Atatürk'ün Sayesinde Özgürlüğün Adımıyım	Mediha Şen Sancakoğlu	Mediha Şen Sancakoğlu	Mâhur	Sofyan
54	Ateş Mi Döktüler Dertli Sinene (Edirne'ye Yürüyüş Marşı)	Muallim İsmail Hakkı Bey	Belirsiz	Rast-1 Cedîd	Sofyan

55	Atlılar Atlılar Erler Yiğit Askerler (Atlılar Marşı)	Saadettin Kaynak	Vecdi Bingöl	Mâhur	Sofyan
56	Aylardan Ağustos Günlerden Cuma	Hasan Şanlıtürk	Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu	Mâhur	Nim Sofyan
57	Aylardan Ağustos Günlerden Cuma	Yılmaz Pamukçu	Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu	Muhayyer Kürdî	Nim Sofyan
58	Aylardan Ağustos Günlerden Cuma (Malazgirt Marşı)	Bahri Yüzlüer	Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu	Rast	Nim Sofyan
59	Ayrıımız Yok Gayrımız Yok Bir Baba Evladıyız (Sada-yı Vatan Marşı)	Muallim İsmail Hakkı Bey	Belirsiz	Hicâz (Uzzal)	Sofyan
60	Azerbaycan Ey Kahraman Evladın Şanlı Vatanı	Üzeyir Hacıbeyli	Belirsiz	Nihâvend (Nevâ'da)	Sofyan
61	Azgın Dağlar Yaslı Kızlar Gibi Ağlar İnlerim (Vardar Şarkısı)	Muallim İsmail Hakkı Bey	Belirsiz	Hicazkâr	Nim Sofyan
62	Azimden Bir Kalesin Adananın Kalbindesin	Reyhan Karataş	Azize Emel Karataş	Rast	Semai
63	Aziz Vatan Bölünmez Kardeş Kanı Dökülmez (Atatürk Marşı)	İrfan Özbakır	Mustafa Sevilen	Mâhur	Sofyan
64	Babam Bir Askerdi Eşim de Asker	Saadettin Kaynak	Belirsiz	Mâhur	Sofyan
65	Bak Şu Levend Askere (Genç Asker Marşı)	Muallim İsmail Hakkı Bey	Belirsiz	Hicazkâr	Sofyan
66	Bana Anne Gibisin (Bayrak Marşı)	Ahmet Yekta Madran	Belirsiz	Çargâh	Sofyan
67	Başaklardan Kundağın	Belirsiz	Ömer Bedrettin Uşaklı	Bûselik (H. Aşîrânda)	Semai
68	Başka Bir Aşk İstemez Sevginle Çarpar Kalbimiz (Mülkiye Marşı)	Musa Süreyya Bey	Cemal Ethem Yeşil	Rast	Sofyan
69	Başkumandan Ay Sanki Her Mehmetçik Bir Yıldız	Pınar Köksal	Miyaser Gülşen	Rast	Sofyan
70	Başlar Dağlardan Yüce Ruhlar Denizden Derin	Ahmet Adnan Saygun	Belirsiz	Çargâh	Nim Sofyan
71	Bayrağımızdan Aldık Renklerimiz (Samsunspor'um)	Ömer Umutlu	Ömer Umutlu	Nihâvend	Nim Sofyan
72	Bayrakla Sarıldı Mukaddes Na'sın	Amir Ateş	Lale Alaçam	Mâhur	Sofyan

MARŞIN MAKÂM VE FORM ANALİZİ

73	Bayrakların En Güzeli Kanımız Gibi Kırmızı	Nail Kesova	Belirsiz	Mâhur	Sofyan
74	Bedbaht Rumeli Kıtası Ateşlere Yandı	Muallim İsmail Hakkı Bey	Belirsiz	Şedarabân	Sofyan
75	Bekliyor Ey Tıflı Sanatkâr Bir Millet Seni (Sanayi Marşı)	Muallim İsmail Hakkı Bey	Belirsiz	Hicâz	Sofyan
76	Belirince Tehlike Sulhun Şafaklarında	Münir Ceyhan	İsmail Ülker	Rast	Sofyan
77	Ben Bir İzciyim (İzciler Marşı)	Mustafa Nezih Albayrak	Belirsiz	Nihâvend	Sofyan
78	Ben Bir Keşşafım Bacağım Kolum (Keşşaf Marşı)	Belirsiz	Belirsiz	Mâhur	Sofyan
79	Ben Bir Türk Oğlu Türküm (Cenk Şarkısı)	İsmail Fenni Ertuğrul	İsmail Fenni Ertuğrul	Hicâz	Nim Sofyan
80	Ben Bir Türküm Dinim Cinsim Uludur	Mustafa Cahit Atasoy	Mehmet Emin Yurdakul	Mâhur	Sofyan
81	Ben Bir Türküm Türklüğümü Severim	Muallim İsmail Hakkı Bey	Muallim Neşet Bey	Uşşâk	Nim Sofyan
82	Ben Bir Yavuz Dernekiyim (Dernekliler Marşı)	Muallim Kazım Uz	Rüştü Bey (Hasırzâde)	Acemaşîrân	Sofyan
83	Ben Hilalim Gökyüzüne Çekilmişken Düşmandan	Sami Bey (Udi)	Talat Bey	Hicazkâr	Düyek
84	Ben Sizinle Birlik Olup Taşırım Kucağımda Cephaneyi	Saadettin Kaynak	Necdet Rüştü Efe	Mâhur- Nihâvend	Sofyan
85	Benim Nişanlı Bayrağım (Bayrak Marşı)	Sadi Yaver Ataman	İbrahim Alaeddin Gövsa	Çargâh	Sofyan
86	Bilim Çaba ve Sevgi (İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Marşı)	Abidin Gerçeker	Aydın Kargı	Rast	Sofyan
87	Bilmeyen Öğrensün Duymayan Duysun	Amir Ateş	Hamdi Mert	Mâhur	Sofyan
88	Bin Atlı Akınlarda Çocuklar Gibi Şendik	Mustafa Cahit Atasoy	Yahya Kemal Beyatlı	Mâhur	Sofyan
89	Bin Atlı Akınlarda Çocuklar Gibi Şendik	Ahmet Yekta Madran	Yahya Kemal Beyatlı	Acemaşîrân	Sofyan

90	Bin Atlı Akınlarda Çocuklar Gibi Şendik	Mustafa Cahit Atasoy	Yahya Kemal Beyatlı	Rast	Sofyan
91	Bin Atlı Akınlarda Çocuklar Gibi Şendik	Yıldırım Gürses	Yahya Kemal Beyatlı	Nikrîz	Sofyan
92	Bin Dokuz Yüz Yedi De Bir Güneş Gibi Doğdun (Fenerbahçe Marşı)	İrfan Doğrusöz- Doktor	Gazanfer Şanlıtop	Rast	Sofyan
93	Bin Dokuz Yüz Yirmi Üçte Kuruldu Takımımız (İstanbul Spor Marşı)	Gül Kansu	Gül Kansu	Nihâvend	Sofyan
94	Bir Ağıt Söyleyim Dağlar Dilinden Dumlu'dan Ağrıya Ün Gitsin Gelsin	Güldeniz Ekmen Agiş	Orhan Şaik Gökyay	Hüseyni	Sofyan- Curcuna
95	Bir Akıllı Çiftçi Varmış (Çiftçinin Nasihati)	Kirkor Civanyan	Belirsiz	Rast	Sofyan
96	Bir anıttır yükselir Afyon ve İnönü'nden (Cumhur Başkanı Marşı)	Ulvi Cemal Erkin	Belirsiz	Rast	Nim Sofyan
97	Bir Beyaz Martı Gibi Mavi Suda Yüzerim (Denizci Marşı)	Sabahattin Kalender	Belirsiz	Nihâvend	Sofyan
98	Bir Bütündür Millet Aşkı Sende Her Var Olan (Kızılay Marşı)	Niyazi Şengül	Cengizhan Altuntaş	Mâhur	Sofyan
99	Bir Cuma Sabahı Allaha Karşı (Malazgirt Marşı)	Mustafa Cahit Atasoy	Ömer Öztürkmen	Çargâh	Sofyan
100	Bir Gün Gelir Başka Yerler Gezersin	Muallim İsmail Hakkı Bey	Belirsiz	Sûzidîl	Semai

Tablo 1. Klasik Türk Müziği Bestekârlarına Ait Marşların Listesi (Erişim Tarihi: 10.10.2024).

Cumhurbaşkanlığı klasik Türk müziği korosuna ait repertuar incelenmiş, marş formunda en çok tercih edilen makâmaların tespiti sağlanmış ve aşağıdaki tabloda ise tercih edilen makâmaların isimleri ve eser sayısı işlenmiştir.

Marş İsimleri	f	%
Acemaşîrân	24	4,19
Acemkürdî	3	0,52
Beyati	1	0,17
Bûselik	2	0,35
Bûselik (Hüseyniaşiranda)	1	0,17
Bûselik (Yegâhta)	1	0,17

MARŞIN MAKÂM VE FORM ANALİZİ

Çargâh	40	6,98
Çargâh (Acemaşîrân da)	1	0,17
Ferâhfezâ	4	0,70
Ferahnâk	2	0,35
Gerdaniye	2	0,35
Hicâz	10	1,75
Hicâz Uzzal	1	0,17
Hicâz Zîrgûle	1	0,17
Hicazkâr	17	2,97
Hisarbûselik	2	0,35
Hüseyni	13	2,27
Hüzzam	3	0,52
Kürdî	5	0,87
Kürdîlihicazkâr	2	0,35
Mâhur-Nihâvend	1	0,17
Mâhur	50	8,73
Muhayyer	1	0,17
Muhayyerkürdî	3	0,52
Müstear	1	0,17
Nevâ	1	0,17
Neveser	3	0,52
Nihâvend-Acemaşîrân	2	0,35
Nihâvend-Rast	1	0,17
Nihâvend	111	19,37
Nihâvend (Nevâ)	1	0,17
Nikriz	5	0,87
Nişâbûrek	4	0,70
Nişâbûrek (Rastta)	1	0,17
Rast-1 Cedîd	3	0,52
Rast-Nihâvend	1	0,17
Rast	189	32,98
Rast (Acemaşîrân)	1	0,17
Rast (Çargâhta)	1	0,17
Rast (Dügâhta)	1	0,17
Rast (Nevâ'da)	1	0,17
Rast (Si Bemolde)	1	0,17
Rehâvi	4	0,70
Rehâvi (Çargâhta)	1	0,17
Segâh	11	1,92

Sultaniyegâh	4	0,70
Sûzidîl	5	0,87
Sûzinâk	9	1,57
Şedarabân	5	0,87
Şehnâz	2	0,35
Tahir	4	0,70
Tebriz	5	0,87
Uşşak	3	0,52
Yegâh	1	0,17
Zavil	2	0,35
TOPLAM	574	100

Tablo 2. Marş Formunda En Çok Kullanılmış Makâmlar.

Klasik Türk Müziği bestekârları tarafından marş formunda bestelenmiş eserlerde en çok %32,98 oranla Rast makâmı tercih edilmiş, bu makâmı sırasıyla %19,37 oranıyla Nihâvend makâmı ve %8,73 oranla Mâhur makâmı takip etmiştir. Bunun yanı sıra %6,98 oranla Çargâh makâmı, %4,19 oranla Acemaşîrân makâmı ve %2,97 oranla Hicazkâr makâmı da en çok kullanılan diğer makâmlar olarak sıralamadaki yerlerini almıştır. Ayrıca Beyati, Müstear, Nevâ, Muhayyer vs. makâmlar da %0,17 oranla en az tercih edilen makâmlar olmuştur.

Bestekârlar, bestelerinin ezgisel yapısının akılda kalıcı olabilmesi fikrini daima ön planda tutmuştur. Ayrıca marşların enerjik yapısının bozulmaması amacıyla en çok Rast, Nihâvend, Mâhur, Çargâh, Acemaşîrân ve Hicazkâr makâmları tercih edilmiştir.

2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Bulgular bölümünün 2'nci alt problemi kapsamında ise Klasik Türk Müziği bestekârları tarafından bestelenmiş olan marşlar içerisinde rastgele (random) yöntemiyle 2 (iki) adet eser seçilmiş ve bu bestelerin makâm ve form analizleri detaylı olarak ele alınmıştır.

“Ey Şanlı Ordu Ey Şanlı Asker” Adlı Marşın Makâm ve Form Analizi



EY ŞANLI ORDU EY ŞANLI ASKER

(Rast Marş)

Güfte-Beste:

Muallim İsmail Hakkı Bey

Bpm: ♩ 100

Usûlü: Nim Sofyan

Nota Yazımı:

Adem KILIÇ

SAZ _____

Ey şan lı or du ey şan lı as ker Hay di ga zan fer um ma nı saf ter

Bir el de kal kan bir el de han çer Ser had de doğ ru ey şan lı as ker

Der ya da ol sa her şey mu zaf fer Dil ler de tek bir Al la hu ek ber

Al la hu ek ber Al la hu ek ber Or du muz ol sun da im mu zaf fer

SAZ _____ Son

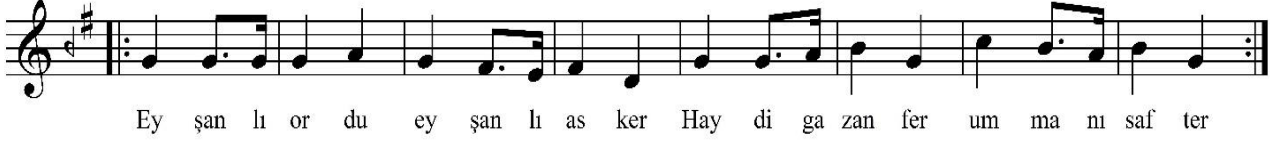
Nota 1. “Ey Şanlı Ordu Ey Şanlı Asker” Marşı.

Muallim İsmail Hakkı Bey tarafından “Rast” makâmında bestelenen “Ey Şanlı Ordu Ey Şanlı Asker” adlı marşın saz bölümünde, Rast perdesi ve civarında icraya başlanmış ve ardından Nevâ perdesinden Yegâh perdesine kadar Segâh makâmı dizisiyle iniş gösterilmiştir. Sonrasında ise tekrar Rast makâmının güçlü perdesi civarında eserin icrasına devam edilmiştir.

SAZ _____

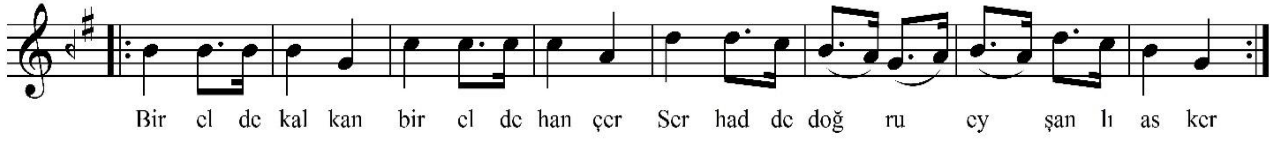
Nota 2. “Ey Şanlı Ordu Ey Şanlı Asker” Marşının Saz Bölümü.

Eserin sözlü bölümüne bakılacak olursa, “Ey Şanlı Ordu” sözünde Rast bölgesi gösterilmiş ve hemen ardından üçüncü ölçüde yer alan “Ey şanlı asker” bölümünde, Yegâh perdesine kadar inilerek Rehâvi dizisi kısa süreliğine duyurulmuştur. Daha sonra “Haydi gazafer ummanı safter” bölümünde güçlü perdesi civarında icra sürdürülmüştür.



Nota 3. "Ey Şanlı Ordu Ey Şanlı Asker" Sözü Bölümü.

“Bir elde kalkan bir elde hançer, Serhadde doğru ey şanlı asker” bölümünde ise, Rast makâmının karakteristik özelliğini yansıtan bir icra gözlenmekte olup, güçlü perdesi civarında icra sürdürülmüştür.



Nota 4. "Bir Elde Kalkan Bir Elde Hançer" Sözü Bölümü.

“Ey Şanlı Ordu” sözünün bulunduğu bölümde yer alan icranın aynısı “Deryada olsa” satırında da görülmektedir. Yani “Deryada olsa” sözünde, Rast perdesi civarı gösterilmiş ve hemen ardından “her şey muzaffer” bölümünde, Yegâh perdesine kadar inilerek Rehâvi dizisi kısa süreliğine duyurulmuştur. Daha sonra “Ey Şanlı Ordu” bölümünden farklı olarak “Dillerde tekbir” bölümünde yine Rast perdesi civarı gösterilmiş ve hemen ardından “Allahuekber” bölümünde, Yegâh perdesine kadar inilerek Rehâvi dizisi kısa süreliğine duyurulmuştur.



Nota 5. "Deryada Olsa Her Şey Muzaffer Dillerde Tekbir Allahuekber" Sözü Bölümü.

Son söz kısmı olan “Allahuekber Allahuekber, Ordumuz Olsun Daim Muzaffer” bölümünde ise Çargâh perdesi gösterilip Eviç perdesine kadar bir genişleme sağlanmış ve hemen ardından makâmın karar perdesine kadar inici bir seyir gösterilmiş ve eserin icrası karar perdesiyle sonlandırılmıştır.

MARŞIN MAKÂM VE FORM ANALİZİ



Al la hu ck ber Al la hu ck ber Or du muz ol sun da im mu zaf fer

Nota 6. "Allahuekber Allahuekber Ordumuz Olsun Daim Muzaffer" Sözü Bölümü.

Eserin form analizi incelendiğinde ise bestekârın “A+B+C+D+E+A” form yapısını kullandığı tespit edilmiştir. Saz bölümü “A”, “Ey şanlı ordu ey şanlı asker” bölümü “B”, “Bir elde kalkan bir elde hançer, Serhadde doğru ey şanlı asker” bölümü “C”, “Deryada olsa her şey muzaffer, Dillerde tekbir Allahuekber” bölümü “D” ve “Allahuekber Allahuekber, Ordumuz olsun daim muzaffer” bölümü ise “E” harfiyle adlandırılmıştır. Ayrıca yeniden saz bölümüne dönülmesi dolayısıyla A bölümü bir kere daha icra edilmiştir.

“Plevne Marşı (Tuna Nehri Akmam Diyor” Adlı Marşın Makâm ve Form Analizi



PLEVNE MARŞI

(Tuna Nehri Akmam Diyor)

Makâmı: Kürdi

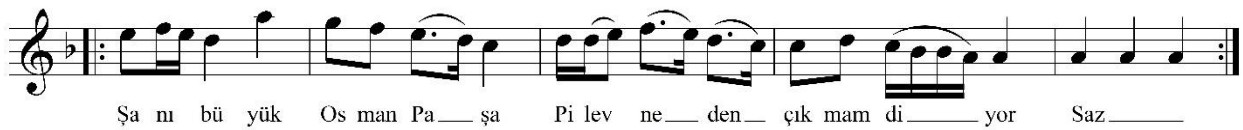
Usûlü: Semâî

Güfte-Beste:

Kemani Mehmet Ali Bey

Nota Yazımı:

Adem KILIÇ



-1-
Tuna Nehri Akmam Diyor
Etrafını Yıkmam Diyor
Şanı Büyük Osman Paşa
Pilevne'den Çıkmam Diyor

-2-
Düşman Tuna'yı Atladı
Karakolları Yokladı
Osman Paşa'nın Kolunda
Beş Bin Top Birden Patladı

-3-
Kılıcımı Vurdum Taşa
Taş Yarıldı Baştan Başa
Şanı Büyük Osman Paşa
Askerinle Binler Yaşar

Nota 7. "Plevne Marşı (Tuna Nehri Akmam Diyor)" Adlı Marşın Notası.

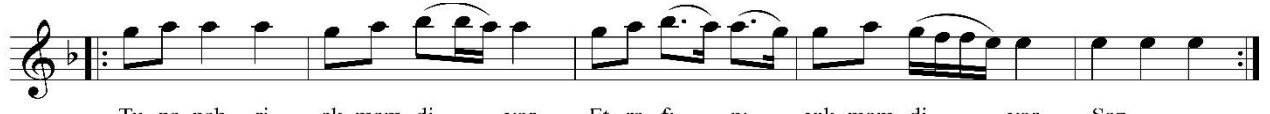
Kemani Mehmet Ali Bey tarafından “Kürdî” makâmında bestelenen “Plevne Marşı” adlı marşın saz bölümünde, Nevâ perdesi civarında seyre başlanarak Kürdî makâmı ağırlıklı bir seyir tercih edilmiştir.



Nota 8. "Plevne Marşının" Saz Bölümü.

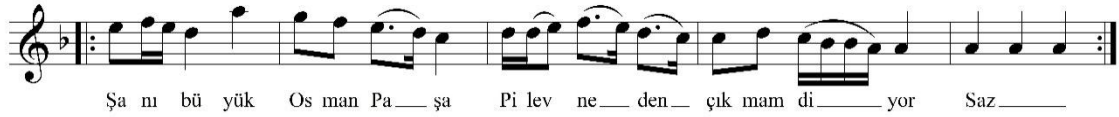
Eserin “Tuna Nehri Akmam Diyor” sözlü bölümünde, tiz durak bölgesinde bir icra söz konusu olup, eserin en tiz sesi olan sünbüle perdesi gösterildikten sonra hüseyini perdesinde asma kalış gerçekleştirilmiştir.

MARŞIN MAKÂM VE FORM ANALİZİ



Nota 9. "Tuna Nehri Akmam Diyor" Sözü Bölümü.

“Şanı Büyük Osman Paşa” güftesinde ise hüseyini perdesinden muhayyer perdesine doğru bir çıkış gösterildikten hemen sonra Çargâh perdesinde asma kalış yapılmıştır. Daha sonrasında ise Nevâ perdesi üzerinde icra devam ettirilmiş, güçlü perdesi civarında gezinildikten sonra karar perdesinde eser tamamlanmıştır.



Nota 10. "Şanı Büyük Osman Paşa" Sözü Bölümü.

Eserin form analizi incelendiğinde ise bestekârın “A+B+A’ ” form yapısını kullandığı tespit edilmiştir. Saz bölümü “A”, “Tuna Nehri Akmam Diyor Etrafını Yıkmam Diyor” bölümü “B” olarak adlandırılmıştır. “Şanı Büyük Osman Paşa Plevne’den Çıkmam Diyor” bölümünde ise saz bölümü ile bu bölüm ezgisel yapı bakımından aynı olmasına karşın, bestekâr; eser içerisinde farklı notaların eklenmesiyle bir zenginlik ortaya çıkarmayı düşündüğü tahminiyle bu bölüm “A’ ” harfiyle adlandırılmıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Klasik Türk Müziği bestekârları tarafından toplam 574 adet “Marş” formunda beste yapıldığı sonucuna varılmış, ancak; yazım kuralları gereği bunların yalnızca 100 tanesi tablo içerisinde gösterilmiştir. Klasik Türk Müziği bestekârlarının en çok Rast, Nihâvend, Mâhur, Çargâh, Acemaşîrân ve Hicazkâr makâmalarını tercih ettiği ve “Marş” formunda bu besteleri oluşturdukları sonucuna ulaşılmıştır. Verilen eser örneklerinde bestekârların makamsal yapıya sadık kaldığı görülürken, kullanmış oldukları çeşniler ise icra edilen makâm ile uyum içerisindedir. Örnek olarak verilen “Ey Şanlı Ordu Ey Şanlı Asker” adlı marşta ağırlıklı olarak Rast makâmı işlenmiş, bazı bölümlerinde ise Rehâvi makâmının perdeleri geçki olarak duyurulmuştur. Son söz bölümünde ise Çargâh perdesi gösterildikten hemen sonra Eviç perdesine kadar bir genişleme yapılmış, inici seyrin ardından Rast perdesiyle marş sonlandırılmıştır. Eserin form analizine bakıldığında ise bestekârın “A+B+C+D+E+A” form yapısını kullandığı belirlenmiştir. Örnek olarak verilen bir

diğer eser olan “Plevne Marşı” adlı marşta ise Kürdî makâmı ağırlıklı bir seyir tercih edilmiştir. “Tuna Nehri Akmam Diyor” sözlü bölümünde, tiz durak bölgesinde bir icra söz konusu olup, eserin en tiz sesi olan sünbüle perdesi gösterildikten hemen sonra hüseyini perdesinde asma kalış gerçekleştirilmiştir. “Şanı Büyük Osman Paşa” sözü bölümünde ise hüseyini perdesinde muhayyer perdesine doğru bir çıkış gösterildikten hemen sonra Çargâh perdesinde asma kalış yapılmıştır. Daha sonrasında ise Nevâ perdesi üzerinde icra devam ettirilmiş, güçlü perdesi civarında gezinildikten sonra karar perdesinde eser tamamlanmıştır. Eserin form analizi incelendiğinde ise bestekârın “A+B+A’ ” form yapısını kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Yapılan çalışmanın kaynaklığında tespit edilen diğer marş formundaki eserlerin de makâm ve icra yönünden analizleri mutlaka yapılmalıdır. Bilimsel ve akademik çalışmalara örnek olması bakımından bu tarz çalışmalara daha sık yer verilmelidir. Makâm, usûl öğretimlerinin pekiştirilmesi bakımından çalışma sürecinde notaya alınan veya listede bulunan diğer marşlar, eğitimdenler tarafından bireylere örnek eserler şeklinde sunulabilir.

KAYNAKLAR

- Aktaş, H. E. (2013). Milli marşların siyaset biliminin bazı kavramları açısından değerlendirilmesi. *Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 15(2), 71-92.
- Atıcı, Kanberoğlu, N. (2012). Fransız ihtilalinden Türkiye Cumhuriyeti’ne ulusçuluk akımı. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 5(6), 287-302.
- Ayinuola, O. A. (2021). National anthem: its origin and typologies in the African context. *Academic Letter*, Article 1546. <https://doi.org/10.20935/AL1546>. 1-5.
- Başak, Ö. (2023). *Marşlarımızın müzik eğitiminde kullanılabilirliği bakımından zorluk derecelerine göre sınıflandırılması üzerine bir deneme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara.
- Borulday, Ö. B. (2023). *Muallim İsmail Hakkı Bey’in bestelediği marşların tespiti, tasnifi, müziksel analizi ve Latin alfabesine çeviri yazıları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı, Malatya.
- Doğan, Y. ve Alkayış, M. F. (2021). İstiklal Marşı’nın kabulünün 100. yılında Türk milli marşlarının dil ve ortak değerler açısından incelenmesi. *Uluslararası Sosyal Bilgilerde Yeni Yaklaşımlar Dergisi*, 5(2), 518-543.
- Duran, H. (2010). *Avrupa birliği üye ve aday ülkeleri ulusal marşlarının sosyo-kültürel ve müzikal yapı bakımından incelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Erzurum.

- Kapancıgil, İ. (2018). Balkan ülkeleri milli marşlarının kültürel ve müzikal özelliklerinin incelenmesi. *Online Journal Of Music Sciences*, 3(3), 158-180.
- Kılıç, G., Budak, İ. vd. (2022). Ülke milli marşları ve İstiklal Marşı'nın veri analizi. *Pamukkale Üniversitesi, İşletme Araştırmaları Dergisi*, 10(1), 96-109.
- Köşker, M. (2014). *Ulusal marşların söz ve müzik açısından incelenmesi*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı, Ankara.
- Metin, O. ve Ünal, Ş. (2022). İçerik analizi tekniği: iletişim bilimlerinde ve sosyolojide doktora tezlerinde kullanımı. *Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(2), 273-294.
- Mirzayev, S. (2021). Mehter müziğine Avrupalı bakışı ve mehteranın klasik batı müziği üzerindeki etkileri. *Amader Dergisi*, 13, 34-44.
- Önal, G. F. (2017). Ortadoğu ülkeleri milli marşlarının söz ve müzik biçimi açısından incelenmesi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(9), 153-177.
- Özdemir Riganelis, G. (2019). Tacettin dergâhı ve Strani tepesi'nden yükselen hüznü özgürlük çağrıları: İstiklâl marşı ve özgürlük ilâhisi'nin yazılma süreçleri ve karşılaştırmalı analizi. *Turkish Studies Dergisi*, 14(7), 3859- 3890.
- Öztutgan, K. (2023). Toplumsal Bütünleşme Bağlamında Marşlar. Mehmet Ali Dombaycı (Ed.), *Toplumsal Bütünleşme Bağlamında Eğitim (kitap bölümü)* (295-306). Net Kitaplık Yayıncılık, Ankara.
- Sağır, T. (2010). İstiklal Marşı Besteleri. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(3), 214-226.
- Songur, F. ve Büyüksağnak Y. B. (2017). Marşlar Tarihi Üzerine Bir Deneme: Türk Deniz Kuvvetleri. *International Academic Research Congress*. (INESCONGRES 2017), (s. 1640-1647). Alanya /Antalya.
- Sonsel, Ö. B. ve Bilgin S. (2019). Ön elemeyi geçen İstiklal Marşı bestelerinin eğitim müziği açısından incelenmesi. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 39(3), 1827-1850.
- Sonsel, Ö. B. ve Özbek, G. (2023). Genel müzik eğitiminde kullanılan marşların eğitim müziği açısından incelenmesi. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 1-12.
- Tekin, E. (2021). Mehter, boru-trampet ve bando askeri müzik besteleriyle eşsiz bir asker bestekâr: Fethi Sazçalan. *Amader Dergisi*, 13, 108-138.
- Tekin, E. (2020). Marş-ı hassa Osmanlı padişahlarına ithaf edilen marşlar. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 8(2), 2471-2474.
- Uçar, F. (2018). Türk düşüncesinde Osmanlılık fikrinin ortaya çıkışı ve Türk siyasi hayatına etkileri. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(10), 81-108.

Wanyama, M. N. ve Shitandi, W. O. (2023). Composition of anthems: lessons from Kabarak University anthem creation and experience. *African Musicology Online*. 12(1), 27-46.

Yıldırım, Ö. (2023). Cumhuriyetin 100. yılında İstiklal Marşı'nın bestesiyle on kıta okunması. *Sahne ve Müzik Araştırmaları e-Dergisi*, 17(9), 67-87.

İnternet Kaynakları

• *Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu Arşivi* (Erişim adresi: <http://www.sanatmuziginotalari.com/>), (Erişim tarihi: 10.10.2024).

• *Türk Dil Kurumu* (Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>), (Erişim tarihi: 10.10.2024).

EXTENDED ABSTRACT

Coats of arms, flags, and national holidays hold significant places in representing a society's national identity. Additionally, one of the key symbols that reflect the character and strength of nations is undoubtedly their national anthems. National anthems generally reference events, struggles, and victories that deeply impact people's lives.

Anthems can be considered as libraries of a nation's past, present, and future experiences and aspirations. This form always serves as a symbol of unity and the nation. Furthermore, anthems represent the aspirations, struggles, hardships, victories, successes and failures, productivity and opportunities, rights and powers, values and codes of harmony, declarations, and proclamations, as well as decrees and laws of a people" (Wanyama and Shitandi, 2023, p. 28).

Following the rise of the "Nationalism Movement" in France in the late 18th century, divisions began emerging in many countries and large empires. The idea of establishing new states or small nations within the borders of existing states came to the forefront, sparking numerous rebellions and independence struggles.

Napoleon, who was at war with powerful states and empires in Europe, planned attacks by inciting people living in enemy territories to rise against their ruling states, thus supporting their independence movements. In response to this, the Congress of Vienna was convened in 1815, aiming to mitigate the destruction caused by Napoleon in Europe and uphold the monarchic order. However, the decisions taken at the Congress to protect the interests of imperial powers accelerated the spread of nationalism. This is because looking at the map of Europe redrawn by powerful states, nations were either divided into smaller parts within different countries' borders or forced to coexist with different ethnicities within these newly established state boundaries (Atıcı Kanberoğlu, 2012, pp. 288-289).

These developments were not confined to Europe; they also extended to the Ottoman Empire, which included diverse ethnic, linguistic, and religious groups. The idea of nationalism began spreading across Ottoman lands, leading to increasing rebellion reports. Although the Sultan announced the Constitutional Monarchy, the Ottoman Basic Law, and Tanzimat reforms in response to independence movements in the Balkans and Arab regions, the influence of these measures gradually weakened over the years that followed reforms in response to independence movements in the Balkans and Arab regions, the influence of these measures gradually weakened over the following years. With the First World War, which began in 1914 and ended in 1918, the Ottoman Empire lost all its territories except Anatolia.

Kili (1983) commented on the subject, noting, "In the light of the political and social changes of the 18th and 19th centuries, particularly in the final quarter of the 19th century, the Ottoman Empire showed significant vulnerability. Despite the objective of holding the entire nation together under the name of the Ottoman people within the outdated structure, governance, and ideology of the Sultanate, this goal was ultimately unachievable, leading to the collapse of the Empire" (as cited in Uçar, 2018: 84).

Starting from the early 19th century, with the emergence of nation-states, national anthems unique to each country began to be composed, a form that became increasingly popular. The lyrics of national anthems typically address topics such as the nation's victories, natural beauty, religious beliefs, and bravery.

When examining the content of national anthem texts, it is evident that these pieces vary according to the conditions and geographic features experienced by the respective nation over time. In the anthems of societies that have enjoyed peace and prosperity away from conflict, the natural beauty and richness of their countries are especially highlighted, aiming to emphasize the value and significance of their homeland (Aktaş, 2013: 73).

Anthems

The word "anthem" is a term in Turkish borrowed from French, meaning "march" or "to walk." Initially created to encourage and motivate soldiers, this form gradually evolved into a symbolic representation of nations.

Anthem form has been effectively used as a tool to foster a sense of national consciousness and emotional attachment. Poems written in anthem form generally cover significant events, religious and national values, judgments, and themes of heroism that society experienced in the past.

Cerulo (1993) expresses views on the anthem form as follows: “Anthems, which establish a collective memory of the values held by the political elite and the respective nation, are constructed to promote national unity and create an emotional bond within the country. Anthems strongly emphasize the values that distinguish one nation from others, focusing on the core identity of the nation, national history and values, the tragic events experienced in wars, acts of heroism, and victories” (as cited in Ayinuola, 2021: 1).

The Turkish Language Association (TDK) defines “anthem” as follows;

- 1- “A musical form with a rhythmic structure intended to evoke the steps of an individual or group in motion.
- 2- A musical composition created to symbolize a group.
- 3- A type of command given to mobilize soldiers (march).
- 4- A word spoken to signal people to return to their tasks. (<https://sozluk.gov.tr/> **Access Date:** 10.10.2024).

Anthems are performed either instrumentally or vocally. Instrumental performances usually include percussion and wind instrument ensembles. In addition, depending on weather conditions, instruments that are particularly durable and produce louder sounds are preferred to accommodate outdoor performances. In vocal performances, choral groups are often preferred over solo performances.

Anthems can be performed using either human voice or instruments, or with instruments accompanying vocals. In purely instrumental anthems, instrument selection is made to convey the intended message and purpose. Percussion instruments like drums, snare drums, and cymbals, used to emphasize strong rhythmic structures, are always prominent. To enhance musical expression and tonal diversity, a variety of instruments may be used together. However, considering that anthems are often performed outdoors, instruments with high durability and volume are chosen. For this reason, anthems are frequently performed by marching bands composed mainly of wind and percussion instruments (Öztutgan, 2023: 298).

There are also anthems written for a school, student, teacher, state institution, sports club, etc., as well as titles that deal with religious/national values, love of country, and the underground and aboveground riches of the country.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 16.10.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 04.11.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1568003>
e-ISSN : 2792-0178

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

MUSICAL CHARACTERISTICS OF THE WESTERN FLUTE INTEGRATION INTO CHINESE MUSIC: A FOCUS ON LITTLE FISH PINK CHEEKS SONG XIE Zhuojun¹ WORAMITMAITREE Narongruch² CHUANGPRAKHON Sayam³

ABSTRACT

This study explores the integration of the Western flute into Chinese folk music, focusing on the composition Little Fish Pink Cheeks by Dinghe Zhang. The objective is to analyze how Western flute techniques are adapted to fit Chinese music's modal, rhythmic, and melodic structures, particularly in cross-cultural musical fusion. The research was conducted at music institutions in China, including the Northwest University for Nationalities, the Shanghai Conservatory of Music, and the Sichuan Conservatory of Music. Two Key informants included prominent flutists and

¹ Ph.D. student, College of Music, Mahasarakham University, Thailand, zhuojunxie.msu@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0005-5075-6548>

² Corresponding author, Assist.Prof.Dr., College of Music, Mahasarakham University, Thailand, narongruch.w@msu.ac.th, <https://orcid.org/0009-0009-8911-9262>.

³ Assist.Prof.Dr., College of Music, Mahasarakham University, Thailand, sayam.c@msu.ac.th, <https://orcid.org/0000-0002-5124-2953>.

composers. A qualitative approach, combining musicological analysis, interviews, and performance observation, was used to assess this integration's musical characteristics and cultural implications. The results show that the Western flute can enhance the expressiveness of Chinese folk music while preserving its cultural identity, though challenges remain in replicating microtonal subtleties. Suggestions include expanding research to other Western instruments, enhancing microtonal adaptability, incorporating cross-cultural music into education, and conducting longitudinal studies on evolving integrations. This study contributes to the broader understanding of cross-cultural musicology and the blending of Eastern and Western musical traditions.

Keywords: Western flute, Chinese folk music, cross-cultural musicology, Little Fish Pink Cheeks, musical fusion.

BATI FLÜTÜNÜN ÇİN MÜZİĞİNE ENTEGRASYONUNUN MÜZİKSEL ÖZELLİKLERİ: "LITTLE FISH PINK CHEEKS" ŞARKISI ÜZERİNE ODAKLANMA

ÖZ

Bu çalışma, Batı flütünün Çin halk müziğine entegrasyonunu, özellikle Dinghe Zhang'ın Little Fish Pink Cheeks adlı bestesi üzerinden detaylı bir şekilde incelemektedir. Araştırmanın temel amacı, Batı flüt tekniklerinin, Çin müziğinin modal (dizisel), ritmik ve melodik yapılarıyla nasıl uyum sağladığını analiz etmek ve bu bağlamda kültürlerarası müzikal füzyon sürecine dair kapsamlı bir örnek sunmaktır. Araştırma, Çin'in önde gelen müzik kurumlarından Kuzeybatı Ulusal Üniversitesi, Şangay Konservatuvarı ve Sichuan Konservatuvarı'nda gerçekleştirilmiştir. Çalışma sürecinde, deneyimli flüt sanatçıları ve bestecilerden oluşan iki anahtar bilgilendiriciyle derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Nitel bir araştırma yöntemi benimsenmiş ve bu kapsamda müzikolojik analizler, performans gözlemleri ve görüşmeler bir araya getirilerek Batı flütünün Çin müziğiyle entegrasyonu kapsamlı bir şekilde değerlendirilmiştir. Bulgular, Batı flütünün, Çin halk müziğinin ifade gücünü artırabildiğini ve kültürel kimliğini koruyarak daha zengin bir anlatım sunduğunu göstermektedir. Ancak, Çin halk müziğinin karakteristik özelliklerinden biri olan mikrotonal detayların Batı flütüyle tam olarak yeniden üretilmesinin halen bir zorluk olduğu tespit edilmiştir. Çalışma, diğer Batı enstrümanları üzerinde daha geniş araştırmalar yapılmasını, mikrotonal uyarlanabilirliğin geliştirilmesini, kültürlerarası müziğin eğitim sistemine entegre

edilmesini ve uzun dönemli çalışmalar yapılmasını önermektedir. Bu bağlamda, çalışma, kültürlerarası müzikoloji ve Doğu-Batı müzik geleneklerinin birleşimine dair anlayışı genişletmek adına önemli bir katkı sağlamaktadır.

Anahtar kelime: Batı flütü, Çin halk müziği, kültürler arası müzikoloji, Little Fish Pink Cheeks, müzikal füzyon.

INTRODUCTION

Integrating Western musical instruments into traditional Chinese music represents a fascinating intersection of cultural exchange, musical adaptation, and artistic evolution. One instrument that has played a prominent role in this process is the Western flute, which, while historically rooted in European classical music, has been successfully adapted to Chinese musical traditions (Chen, 2009; Chen & Li, 2023; Howard, 2016; Sachs, 2012). The versatility, broad range, and expressive potential of the Western flute have allowed it to meld with the tonalities, modes, and musical structures characteristic of Chinese folk music (Hay, 1980; Slobin, 2011). This article focuses on the musical characteristics of integrating the Western flute into Chinese music, mainly through an analysis of the piece “Little Fish Pink Cheeks” composed by Dinghe Zhang. Based on the traditional Anhui folk song “Eight Pieces of Brocade,” this composition serves as an exemplary case study for understanding the fusion of Eastern and Western musical elements in a contemporary context (Ghvinjilia, 2023; Hasegawa, 2022; Korsyn, 2003).

The background for this research stems from the ongoing trend of blending Eastern and Western musical traditions in China, which has been evolving since the early 20th century. As Western instruments were introduced into China, particularly during the country’s modernization efforts, composers and performers began experimenting with how these instruments could be used to express traditional Chinese musical aesthetics (Cheng et al., 2022; Dong, 2024; Gong, 2008; Lau, 2023; Seekhunlio et al., 2024; Wong, 2020; Yu, 2022). The flute, a highly versatile instrument in the Western orchestra, was embraced for its ability to convey lyrical melodies and virtuosic passages, making it an ideal candidate for integration into the rich tapestry of Chinese music (Lu, 2024; Zhang, 2023). By blending Western flute techniques and traditional Chinese folk melodies, Little Fish Pink Cheeks is a microcosm of this broader cultural and musical phenomenon. Integrating a Western instrument into Chinese music is not merely a surface-level change but

involves deep engagement with the modal systems, rhythms, and expressive qualities that define Chinese musical identity (Lee, 2006; Miller, 2019; Witzleben, 1995; Wee, 2011).

However, despite the success of such integration, this study area still needs to be explored in scholarly research, especially in terms of detailed musical analysis that highlights the technical and stylistic elements involved. The problem this research addresses is the lack of a comprehensive understanding of how the Western flute, as a symbol of the Western classical tradition, can be effectively incorporated into Chinese music without diminishing its traditional essence (Aleshinskaya, 2013; Berry, 1987; McAdams et al., 2004). Specifically, there is a gap in the literature that analyzes the musical characteristics—melodic, harmonic, rhythmic, and structural—of works that feature the Western flute in a Chinese folk music context. Little Fish Pink Cheeks provides an ideal case for such an exploration, as it not only preserves the modal and rhythmic characteristics of Chinese folk music but also integrates the advanced ornamentation techniques, harmonic modulations, and dynamic range typical of Western flute music. Understanding the nuances of this integration can offer valuable insights into the broader field of cross-cultural musicology and the development of contemporary Chinese music (Guo, 2002; Jingfang, 2023).

The primary objective of this study is to analyze the musical characteristics of the Western flute's integration into Chinese music, using Little Fish Pink Cheeks as a case study. Through this analysis, the research explores how traditional Chinese folk music, with its pentatonic scales and modal systems, can be adapted to accommodate a Western instrument's technical and expressive capabilities. Critical aspects of the musical analysis will include the melodic development, harmonic structure, rhythmic variations, and ornamentation techniques used in the piece. In doing so, the study seeks to illuminate the creative strategies employed by composers like Dinghe Zhang to maintain Chinese music's cultural integrity while embracing Western instruments' expressive potential. Furthermore, the research will examine how the Western flute's ability to modulate between different keys and employ various dynamic changes enhances the emotional and aesthetic dimensions of the piece without losing its Chinese identity (Akdağoğlu, 2024; Liu, 2020; Toff, 2012).

The significance of this research lies in its contribution to the growing field of cross-cultural musicology, particularly in the context of Chinese and Western musical integration. By focusing on a specific piece of music that exemplifies this integration, the study provides a detailed model for understanding how composers and musicians can successfully navigate the complexities of

blending two distinct musical traditions. The findings of this research will not only add to the academic discourse on Chinese folk music and Western musical influence but also serve as a valuable resource for musicians, educators, and composers interested in cross-cultural collaborations. Moreover, this study highlights the importance of preserving traditional music while allowing for its evolution and adaptation in a globalized world. By analyzing how Little Fish Pink Cheeks bridges the gap between Eastern and Western music, this research emphasizes the creative possibilities that arise from cultural exchange and the ongoing dialogue between musical traditions. Ultimately, the study underscores the universal nature of music as a dynamic and evolving art form capable of transcending cultural boundaries while honoring its roots.

METHOD

This research employs a qualitative approach to explore the musical characteristics of the Western flute's integration into Chinese music, mainly focusing on the flute composition "Little Fish Pink Cheeks" by Dinghe Zhang. The qualitative method used in this study involves in-depth musicological analysis, interviews with key informants, and observation of performances. The goal is to examine how Western flute techniques are adapted and integrated into traditional Chinese musical forms, using "Little Fish Pink Cheeks" as a case study (Kanik & DiŞiAçık, 2023; Ma & Chen, 2024; Ping et al., 2024; Qiu et al., 2024; YIZHEN & Jamnongsarn, 2024).

Research Framework

The study draws upon a mixed-theoretical framework combining musicology and ethnomusicology (see Figure 1). While musicology traditionally emphasizes formal analysis of musical structure, ethnomusicology considers the cultural context of music performance and transmission. By employing a musicological approach, the study focuses on melodic, harmonic, rhythmic, and formal elements of the music. At the same time, the ethnomusicological perspective highlights the cultural and historical context of the integration process.

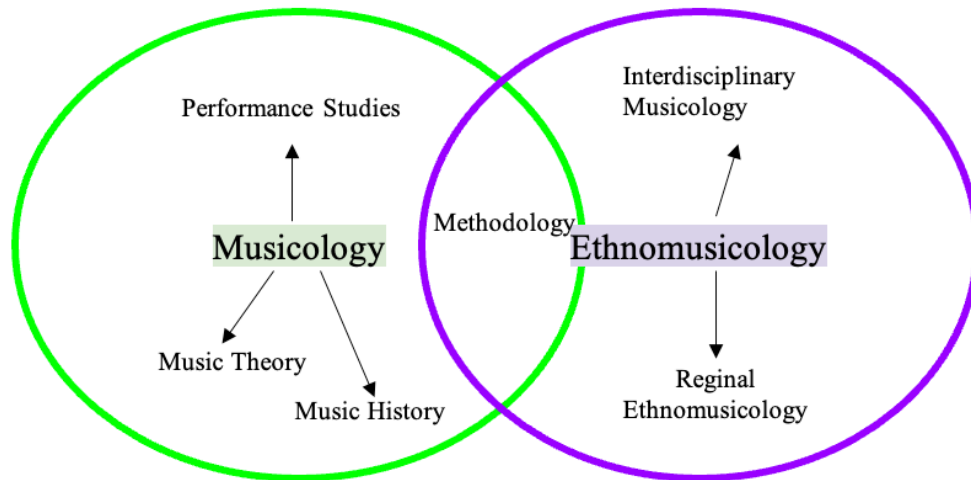


Figure 1. Related Methodology and Its Branches.

Figure 1 depicts how this methodology allows for an interdisciplinary approach, combining performance studies, music theory, and music history (musicology) with regional ethnomusicological studies and interdisciplinary musicology (ethnomusicology). By utilizing both these perspectives, this study offers a well-rounded analysis of integrating the Western flute into Chinese music traditions.

Research Scope

(1) Scope of Content

The study revolves around the musical integration between Western and Chinese traditions, focusing on the flute work "Little Fish Pink Cheeks." This piece is based on the Anhui folk song "Eight Pieces of Brocade," the study analyzes how traditional Chinese folk music elements, such as the Gong mode (a Chinese pentatonic scale), are blended with Western flute techniques. The research pays special attention to using C Gong mode, a standard pentatonic mode in Chinese folk music (see Scale 1). The analysis of this mode highlights how Western flute techniques adapt to Chinese pentatonic structures.



Scale 1. C Gong Mode.

Scale 1 illustrates the C Gong Mode, where the notes correspond to the do-re-mi-sol-la pentatonic scale. This figure serves as a visual representation of how the Chinese mode is structured in relation to the Western diatonic scale. By understanding the harmonic and melodic frameworks provided by the C Gong Mode, the study can identify how the Western flute adapts to Chinese folk music.

(2) Scope of Research Site

The research takes place in China, mainly focusing on performances and interviews conducted at three music institutions: the Northwest University for Nationalities in Lanzhou City, the Shanghai Conservatory of Music, and the Sichuan Conservatory of Music. These locations were selected because they represent significant centers for Western and Chinese music education, providing a rich environment for observing and analyzing the integration of the Western flute into Chinese music.

Research Process

(1) Key Informant Interviews

To gain insight into this integration's technical and cultural aspects, the study includes in-depth interviews with two prominent key informants: Jin Ta, a principal flutist, and Zhang Xiaoping, a composer and educator. These informants were chosen because of their extensive experience in Western flute performance and Chinese music composition, making them well-qualified to speak on the topic. The interviews were structured around the following themes:

- a. Adaptation of Chinese folk music for the Western flute: The informants were asked to discuss the challenges and techniques used to integrate the Western flute into a Chinese musical framework.
- b. Cultural and historical influences: The role of cultural and historical factors in shaping the integration of Western and Chinese musical traditions was explored.
- c. Performance techniques: The informants shared their views on applying Western articulation techniques such as legato, slur, and ornamentation (e.g., acciaccatura, mordents, trills) in Chinese music.

The qualitative data gathered from these interviews were transcribed and analyzed thematically. Recurring themes included the technical challenges of integrating Western instruments into Chinese modes and the cultural significance of this fusion.

(2) Musicological Analysis

Much of the study involves musicological analysis of the "Little Fish Pink Cheeks" score. This analysis focuses on the melodic structure, harmonic patterns, and ornamentation techniques employed in the piece. The goal is to understand how the Western flute interacts with the Chinese pentatonic framework and how it adapts to the Gong mode. The analysis was conducted in several stages:

- a. Melodic and harmonic structure: The melody and harmony of the Gong mode and how they correspond to Western musical elements were analyzed. For instance, the piece transitions through G Gong, C Gong, and A Gong modes while incorporating Western pentatonic scales.
- b. Ornamentation: The piece paid particular attention to ornamentation. It examined the Western flute's ability to perform ornamented passages such as trills, mordents, and acciaccaturas to understand how these techniques enhance the folk melody.
- c. Dynamic range and articulation: The piece's use of dynamic changes and articulation techniques, such as slurs and legato, was analyzed to determine how Western flute playing enhances the expressive quality of the music.

This musicological analysis offers a comprehensive view of how Western techniques blend with Chinese musical forms, providing insight into the creative processes involved in this integration.

(3) Observation and Fieldwork

The study also includes observations of "Little Fish Pink Cheeks" performances at various music conservatories. The researcher attended live performances and took detailed notes on how Western flute techniques were executed in real time, focusing on aspects such as intonation, expression, and the interaction between the flute and other instruments. This observational data was cross-referenced with the musical score to provide a holistic understanding of the practical application of the Western flute in Chinese music.

Data Analysis

The data analysis combines the thematic findings from the interviews with the musicological analysis of the score and the observational notes from live performances. By triangulating these data sources, the study aims to conclude the musical characteristics of integrating the Western flute into Chinese music, focusing on the specific case of "Little Fish Pink Cheeks."

RESULTS

Integration of Chinese Folk Music into the Western Flute Composition

The melody from "Eight Pieces of Brocade," which has a solid traditional Chinese flavor, forms the foundation of the flute composition. The composer retained the core melody but modified it to suit the flute's timbre and range. This transformation required adjustments in rhythm and phrasing, allowing the melody to flow naturally on the Western flute. Figure 2 displays the numbered musical notation version of the original folk song, showing its simple and lyrical structure, which was crucial in maintaining the authenticity of the folk tune.

1 = D
¾

八 段 錦(二) 陸藝·鑄庚·何仿記
(又名“八段景”) 鹽 城 · 阜 寧

$\dot{1}$ $\dot{1}$ | $\widehat{2\ 3}$ | $\dot{1}$ | $\widehat{6\ 5\ 5\ 6\ 5\ 6\ 1}$ | 5 - | $\widehat{5\ 6}$ | $\widehat{1\ 2\ 1}$ | $\widehat{6\ 1\ 6\ 5}$ | $\widehat{3\ 2\ 3}$ |
 小 小 鯉 魚 粉 是 米 粉 紅 鯉, 上 江 游 到
 $\underline{5\ 2}$ $\underline{3\ 5}$ | 1 - | $\widehat{3\ 2\ 3\ 5}$ | $\widehat{6\ 5\ 6\ 1}$ | 5 - | $\widehat{3\ 2\ 3\ 5}$ | $\widehat{6\ 5\ 6\ 1}$ |
 下 是 下 江 來, 頭 動 尾 巴 擺, 頭 動 尾 巴

Figure 2. Part of Folk Song Numbered Musical Notation Version.

The folk melody was preserved and expanded upon in the composition process. The piece's rhythm underwent significant changes, with the flute composition introducing variations to create more dynamic and expressive interpretations of the original song. These changes involved altering the rhythmic patterns of the original melody to better fit the Western flute's performance style, adding rhythmic complexity that enhances the piece's liveliness.

The scale adaptation is another critical aspect of this integration. While the folk song adheres to the Chinese pentatonic scale (a five-note scale commonly used in Chinese music), the composer worked within this framework while blending it with Western tonality. This allowed for a more seamless fusion of Chinese and Western musical elements, maintaining the integrity of the folk tradition while adapting it for a Western classical instrument. Score 1 highlights the thematic score of the folk song, showing how the melody was arranged for the flute and how it preserves the core characteristics of the folk song while being transformed for a different musical context.

八段锦
 Eight Pieces of Brocade

Anhui folk song

Transcribed from Chinese Notation Version

By Zhuojun Xie 2024

Andante

头动尾巴摆, 头动尾巴摆, 小小金钩
 tou dong wei ba bai,___ tou dong wei ba bai,___ xiao xiao jin___gou

7
 钓上你起来, 不为冤家不钓你起来。
 diao shang ni qi___ lai, bu___ wei___ yuan___ jia bu diao ni qi___ lai.

Score 1. Folk Song Version of Theme Score.

Through this integration, “Little Fish Pink Cheeks” pays homage to the traditional Anhui folk song and brings it into a modern, cross-cultural musical dialogue, showcasing how traditional melodies can find new life through Western instrumentation.

Structural Analysis of the Flute Piece: Theme and Variations

The piece begins with the main theme, which closely mirrors the original melody of the folk song. As the composition progresses, the theme is developed through several variations, each introducing new musical elements while maintaining a connection to the original melody. Table 1 provides a detailed breakdown of the piece’s structure, highlighting how each section corresponds to different theme variations. The table shows the five main sections, each with distinctive melodic and rhythmic characteristics. These variations are labeled as A, A1, A2, A3, and A4, illustrating how the theme evolves from its initial form into more complex variations.

Section	1	2	3	4	5
Basic Form	A	A1	A2	A3	A4
Bars	1-14	14-23	24-37	38-50	51-61
Strophic Form	Theme 1	Variation 1	Variation 2	Variation 3	Theme 2
Chinese Mode	G Gong	C Gong	A Gong	D Gong	G Gong
Western Mode	G Major Pentatonic	C Major Pentatonic	A Major Pentatonic	D Major Pentatonic	G Major Pentatonic


Table 1. The Detailed Structure of the Variant Form.

In the first variation, the composer adds rhythmic complexity, introducing syncopations and embellishments that give the melody a more lively and playful character. Ornamentation techniques, such as acciaccatura (grace notes) and mordents, are also employed to decorate the melody and enhance its expressiveness. These ornaments are typical in Chinese music, but their integration into the Western flute piece adds a unique texture that blends both musical traditions. The fundamental signatures change as the piece moves through subsequent variations, providing tonal shifts that add depth and contrast. For example, the second variation modulates from the G Gong Mode (Chinese pentatonic scale) to A Gong Mode and introduces faster rhythmic patterns, increasing the piece's energy and pushing the melody toward a more climactic point. These fundamental changes are designed to reflect different emotional states, progressing from a peaceful beginning to a more intense and lively middle section before resolving in the final variation. Score 2 highlights the melodic bars in the flute piece that directly correspond to the folk song, illustrating how the composer took specific elements of the folk melody and adapted them for the flute. The figure shows the connection between the folk song's structure and its transformation in the flute composition, providing a visual representation of how the original theme is maintained and expanded through variation.

小小鱼儿粉红腮
A Little Fish with Pink Gills

Anhui Folk Song
Composer: Dinghe Zhang

Andante cantabile



Score 2. Melodic Bars Corresponding to Folk Songs in Flute Works.

In summary, the structural analysis of “Little Fish Pink Cheeks” reveals the composer’s skillful theme development through rhythmic alterations, ornamentation, and modulation. Each variation builds on the previous one, creating a dynamic progression that preserves the folk song's essence while showcasing the Western flute’s technical and expressive capabilities.

Ornamentation Techniques and Expressiveness

Acciaccatura (grace notes) are frequently employed to give the melody a light and whimsical feel. These short, quick notes lead into the main notes, creating a sense of forward momentum and

emphasizing specific musical phrases. In “Little Fish Pink Cheeks,” the acciaccatura adds a decorative layer to the melody, mimicking the swift movements of the little fish described in the title. This technique conveys the lively and animated nature of the music, reinforcing the folk song's connection to natural imagery.

Trills are another ornamentation technique that contributes to the piece's expressiveness. By rapidly alternating between two adjacent notes, trills create a shimmering, vibrating sound that enhances the dynamic flow of the melody. In this piece, trills are strategically placed to heighten moments of tension and release, reflecting the fluctuating movement of the fish and the mood of the piece. This technique helps maintain the fluidity and playfulness of the music, allowing the performer to express a range of emotions within a relatively short piece.

Mordents, which involve a rapid alternation between the main and neighboring notes, punctuate the melody and add a crisp, rhythmic quality. In “Little Fish Pink Cheeks,” mordents emphasize specific notes and phrases, making the melody more vibrant and engaging. This ornamentation reflects the folk song's traditional use of rhythmic variation to express joy and liveliness, further integrating the Chinese musical style into the Western flute composition.

Visually presents the common types of ornamentation used in this piece, including the acciaccatura, trills, and mordents. The figure is a reference for understanding how these embellishments are applied throughout the composition. By examining Figure 3, one can observe the specific placement of these ornaments in the musical score and how they enhance the piece's overall character.

Figure 3. Common Types of Music Ornamentation.

In conclusion, ornamentation techniques in “Little Fish Pink Cheeks” play a crucial role in conveying the expressiveness and lively nature of the folk melody. These techniques enrich the musical texture and bridge the gap between Western flute playing and the traditional Chinese folk style, seamlessly integrating both musical traditions. The ornamentation allows for greater interpretive freedom, enabling performers to evoke the playful imagery and emotional depth inherent in the original folk song.

Melodic and Rhythmic Variations

The melodic variation involves subtle and overt shifts in expressing the original theme. In the initial theme, the melody closely follows the folk song, but as the piece progresses through the variations, the composer begins to introduce more complex and inventive melodic lines. These variations embellish the theme and bring a greater sense of movement and emotional depth to the music. The composer uses ornamentation, leaps in pitch, and changes in melodic contour to maintain the

MUSICAL CHARACTERISTICS OF THE WESTERN FLUTE INTEGRATION INTO CHINESE MUSIC: A
FOCUS ON LITTLE FISH PINK CHEEKS SONG

listener’s engagement while ensuring that the piece evolves organically from its simple folk roots into a more intricate flute composition.

The rhythmic changes are equally important in this transformation. Starting with the relatively straightforward rhythmic patterns of the folk theme, the composer gradually introduces more sophisticated rhythms, including syncopation, shifts in meter, and accented notes. These rhythmic modifications add complexity and drive to the piece, making it more suitable for the Western flute's technical demands while maintaining the lively and playful character of the original folk music.

Table 2 provides a detailed characteristic analysis of “Little Fish Pink Cheeks,” outlining key aspects of the piece, such as the tempo, time signatures, dynamics, and articulation used throughout. For example, the piece starts with a relatively moderate Andante cantabile tempo but speeds up to a Piu Mosso section in the variations, reflecting the increasing complexity of the composition. The dynamics also shift from softer *pp* sections to louder *mf* and *f* sections, contributing to the expressive range of the piece. Articulations such as legato and slur are applied to smooth out specific phrases, while ornaments like acciaccatura and trills are used to add rhythmic and melodic interest.




Characteristics	Analyze
Tempo	Andante cantabile-Moderato-Piu Mosso-Andante
Time Signature	4/4
Dynamic	<i>pp, mp, mf, f, decrescendo</i>
Range	
Articulation	Legato, Slur
Ornaments	Acciaccatura, Mordent, Trill
Qr Code	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;">  Audio </div> <div style="text-align: center;">  Flute score </div> </div>

Table 2. The "Little Fish with Pink Gills" Characteristic Analysis.

Scores 3 – 7 present the “Little Fish Pink Cheeks” score across its various sections, illustrating the rhythmic and melodic development throughout the composition. In Score 3, the initial (bars 1-14) introduces the main theme, where the melody is simple, closely mirroring the folk song.

Score 3. Little Fish with Pink Gills Score of bars 1-14.

As seen in Score 4 (bars 15-23), the first variation introduces rhythmic changes with shorter note values and more syncopation, increasing the pace and complexity of the music.

Score 4. Little Fish with Pink Gills Score of bars 15-23.

Score 5 (bars 24-37) continues this transformation, with shifts in key and further rhythmic elaboration.

MUSICAL CHARACTERISTICS OF THE WESTERN FLUTE INTEGRATION INTO CHINESE MUSIC: A
 FOCUS ON LITTLE FISH PINK CHEEKS SONG

Moderato

24
 Key change Acciaccatura

A:
 27
 Mordent

30

33

Score 5. Little Fish with Pink Gills Score of bars 34-37.

Scores 6 and 7 (bars 38-61) show the final variations, where the rhythm becomes even more intricate, with faster note values and more dynamic contrasts.

più mosso

38
 Key change Staccato note

D:
 40

42
 Trill Trill

44

45
 Tonic
 (V-I) Perfect Cadence

Score 6. Little Fish with Pink Gills Score of bars 38-50.

Score 7. Little Fish with Pink Gills Score of bars 51-61.

Through these melodic and rhythmic variations, the composer effectively transforms a simple folk melody into a sophisticated and expressive flute composition. Tempo changes, dynamic contrasts, and articulatory shifts across the sections enhance the piece's emotional and musical depth while maintaining a connection to its folk origins. The results highlight the successful integration of Chinese folk music into Western flute composition, demonstrating the fluidity and adaptability of both musical traditions.

Performance Techniques and Cultural Interpretation

Articulation plays a key role in bringing out the subtle cultural elements of the folk song. Traditional Chinese music often features smooth and fluid transitions between notes, which flutists can replicate using legato phrasing and slurs to maintain the melody's gentle and flowing nature. In contrast, certain sections require sharper, more punctuated notes to mirror the folk tradition's energetic and lively aspects, achieved through staccato articulation and accented notes. The performer must balance these contrasting styles to stay true to the original folk melody while showcasing the Western flute's versatility.

Phrasing is another essential performance technique that reveals the cultural interpretation of the piece. In traditional Chinese music, melodies are often structured with natural breathing points that align with the phrasing of the text in vocal music or the breathing patterns in instrumental pieces. For a flutist, understanding the phrasing of the original Chinese folk song and translating that into a flute performance requires careful attention to the natural rise and fall of the melody. This is

achieved by creating musical phrases that reflect the emotional narrative of the piece, allowing the performer to guide the audience through the story of the folk song with authenticity and sensitivity. Intonation is crucial for conveying the cultural significance of the music. Chinese folk melodies, especially those rooted in pentatonic scales, often have microtonal inflections not typically found in Western music. To capture these nuances, flutists need to adjust their intonation by subtly bending notes or using alternate fingerings that bring the pitch closer to the original tuning of the folk song. This technique helps to preserve the unique tonal quality of the Chinese pentatonic mode (Scale 1) while playing on a Western flute, which is traditionally tuned to Western tonal systems. Observations from performances and masterclasses provide valuable insights into how flutists adapt these techniques to emphasize the cultural elements of the music. During masterclasses, for example, performers are often guided on how to interpret the emotional and cultural context of the piece, with instructors advising on how to modify breathing, articulation, and dynamics better to reflect the spirit of the original folk melody. Performers may be instructed to use vibrato sparingly in certain sections to avoid overwhelming the delicate nature of the folk theme or to emphasize particular notes to mirror the phrasing of traditional Chinese singing styles.

Flutists who successfully integrate these techniques create a profound emotional connection with the audience in performances. They convey the Chinese folk song's cultural depth while utilizing the Western flute's expressive potential. The adaptation of performance techniques, combined with understanding the cultural and emotional significance of the original folk melody, allows the performer to bridge the gap between the two musical traditions, offering a rich and meaningful interpretation of the piece.

DISCUSSION

Integrating the Western flute into Chinese music, specifically through the analysis of Little Fish Pink Cheeks, exemplifies a successful fusion of Eastern and Western musical traditions. The introduction and literature review provides a strong foundation for understanding this fusion, particularly in cross-cultural musicology, where blending distinct musical traditions results in innovative compositions that honor both origins (Chen & Li, 2023; Hasegawa, 2022). The study's findings align with theoretical principles of cultural exchange in music, supporting that the Western flute, traditionally associated with Western classical music, can adapt to the modal systems and expressive techniques of Chinese folk music (Hay, 1980; Slobin, 2011).

This research is consistent with several key theoretical frameworks, including those that address the adaptability of Western musical instruments to non-Western contexts. Integrating Western flute techniques, such as ornamentation (*acciaccatura*, trills, and mordents), into the Chinese pentatonic scale highlights the flute's versatility (Toff, 2012). This adaptability confirms previous research, such as Slobin's (2011) findings, that traditional folk music can incorporate foreign musical elements without losing its cultural essence. Additionally, Howard's (2016) work on preserving intangible cultural heritage underscores how Western instruments like the flute can help sustain and modernize traditional Chinese music.

The study's findings align with Berry's (1987) structural functions in music theory, which emphasizes how harmonic, rhythmic, and melodic elements interact in music. The integration of the Western flute's ability to modulate through different keys, as demonstrated in *Little Fish Pink Cheeks*, confirms that such modulations can enhance Chinese music's expressiveness without disrupting its modal structure. This supports the theoretical notion that Western instruments can add complexity and dynamism to traditional Chinese music, enriching its performance without diminishing its cultural authenticity (Korsyn, 2003).

While the study supports the integration of Western instruments into Chinese folk music, some inconsistencies arise regarding the Western flute's ability to replicate the microtonal inflections inherent in Chinese music. As Chen and Li (2023) point out, Chinese folk music often utilizes tonal nuances that are challenging to capture on Western instruments, particularly those like the flute designed for diatonic scales. This gap in the literature highlights a limitation in adapting Western instruments to fully capture the subtleties of Chinese pentatonic music, a challenge that future research could address by exploring alternative fingerings or innovative instrument designs (Jingfang, 2023).

Another notable gap is the narrow focus on a single piece, *Little Fish Pink Cheeks*. While this case study provides valuable insights, a broader examination of how other Western instruments, such as strings or brass, integrate into Chinese music could provide a more comprehensive understanding of cross-cultural fusion (Guo, 2002). This would help address a gap in the literature regarding the widespread application of Western instrumentation in Chinese folk music traditions, allowing for a more holistic view of musical integration.

The qualitative approach adopted in this study, incorporating musicological analysis, key informant interviews, and observational data from performances, effectively captures the technical and

cultural aspects of integrating the Western flute into Chinese music. The detailed musicological analysis provided insights into how the flute adapts to Chinese folk music's pentatonic scale and rhythmic structures, offering a deep understanding of how ornamentation techniques enhance expressiveness (Berry, 1987). Additionally, interviews with key informants such as Jin Ta and Zhang Xiaoping provided practical insights into the challenges and strategies of integrating Western instruments into Chinese compositions (Ma & Chen, 2024).

However, the limited sample size of informants is a methodological weakness. Expanding the range of interviews to include a more diverse set of musicians and educators would provide a broader perspective on how these integrations are taught, performed, and appreciated in different cultural and educational contexts (Aleshinskaya, 2013). Similarly, the study's reliance on a single case study limits the generalizability of the findings. Future studies could adopt a comparative approach, analyzing multiple compositions and performances to draw more comprehensive conclusions.

The findings from this research support the integration of the Western flute into Chinese folk music as a dynamic and enriching process. This study has demonstrated that the Western flute's technical capabilities, particularly in ornamentation and dynamic range, can enhance Chinese music's expressive qualities while maintaining its cultural integrity (Hasegawa, 2022). The successful adaptation of the Western flute to Chinese musical traditions aligns with existing theories of cross-cultural musicology, suggesting that Western instruments can complement and modernize traditional Chinese music without diminishing its identity (Slobin, 2011; Howard, 2016). However, the study also highlights some challenges, particularly regarding the Western flute's limitations in replicating the microtonal nuances of Chinese music. This inconsistency suggests that while Western instruments can be successfully integrated into Chinese folk music, they may not fully capture its tonal subtleties, pointing to a gap in the literature and performance practice that warrants further exploration.

CONCLUSION

The integration of the Western flute into Chinese music, as exemplified by the analysis of Little Fish Pink Cheeks, underscores the dynamic possibilities of cross-cultural musical fusion. This research demonstrates that with its technical capabilities and expressive range, the Western flute can effectively adapt to Chinese folk music's modal and rhythmic structures while enriching its melodic and harmonic depth. The findings align with existing theories of cross-cultural

musicology, illustrating that Western instruments can complement traditional Chinese music without compromising its cultural essence. However, challenges remain, particularly in replicating the microtonal nuances inherent in Chinese folk traditions. This highlights a gap in the literature and performance practice, which future research can address by exploring more diverse instrumental integrations and technical innovations. Overall, this study contributes to the broader discourse on cultural exchange in music, offering valuable insights for musicians, educators, and scholars interested in cross-cultural collaborations. The fusion of Western and Eastern musical traditions, as seen in *Little Fish Pink Cheeks*, exemplifies the potential for creative evolution while maintaining respect for cultural authenticity.

SUGGESTIONS

Based on this study's findings, it is recommended that future research expand to explore the integration of various Western instruments, such as strings, brass, and woodwinds, into Chinese music. This broader focus could offer deeper insights into the nuances of cross-cultural fusion and help identify each instrument's unique challenges in adapting to Chinese musical idioms.

Further investigation into technical adaptations is essential to enhance the authenticity and expressive quality of these integrations. Researchers and instrument makers could explore modifications or innovative techniques to capture the microtonal characteristics intrinsic to Chinese music more effectively. This could include experimenting with alternative fingerings, adjusted tunings, or even developing specialized versions of Western instruments tailored for cross-cultural performances.

In an educational context, incorporating cross-cultural music into music curricula at all levels can foster a global appreciation for Western and Chinese musical traditions. Educators should design lesson plans emphasizing the historical, cultural, and technical aspects of such integrations, allowing students to understand these blended musical forms comprehensively.

Finally, longitudinal studies tracking the evolution of these integrations over time are recommended. These studies would provide valuable insights into how such fusions influence musical styles, performance practices, and cultural perceptions. Performers engaging in these cross-cultural collaborations should prioritize cultural sensitivity and a deep understanding of both musical traditions to preserve and enhance the music's authenticity.

REFERENCES

- Akdağoğlu, T. (2024). Günümüz Popülizminde Türk Müziği Dinleyicisinin Korunması Ve Geleneğin Aktarılması: Yöntemler Ve Yaklaşımlar. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 7(1), 35-47. DOI: 10.51576/ymd.1447374.
- Aleshinskaya, E. (2013). Key components of musical discourse analysis. *Research in language*, 11(4), 423-444. DOI: 10.2478/rela-2013-0007.
- Berry, W. (1987). *Structural functions in music*. Courier Corporation.
- Chen, H., & Li, Y. (2023). Archaeological Insights into the Evolution of Chinese Traditional Music: The Influence of Guzheng Playing Techniques. *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, 23(1), 296-296.
- Chen, Z. R. (2009). *The Western flute in China: History, pedagogy, and new trends*. University of Washington.
- Cheng, M., Pang, B., Zeng, X., Xu, W., & Chang, Y. (2022). Integration of the traditions of folk-instrumental art into the works of Chinese composers of the 20th and 21st centuries. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 14(2), 1-17. DOI: 10.21659/rupkatha.v14n2.19.
- Dong, J. (2024). Twentieth Century Reforms in Traditional Chinese Music. *Senior Projects Spring 2024*. 72
- Ghvinjilia, G. (2023). The concept of transcultural music in a globalized world and the future perspective of music research: on the example of Josef Bardanashvili's Compositional Style. *Journal of Music Theory and Transcultural Music Studies*, 113-126.
- Gong, H. Y. (2008). Music, nationalism and the search for modernity in China, 1911-1949. *New Zealand Journal of Asian Studies*, 10(2), 38-69.
- Guo, X. (2002). *Chinese Musical Language Interpreted by Western Idioms: Fusion Process in the Instrumental Works by Chen Yi*. The Florida State University.
- Hasegawa, R. (2022). Musical Composition in the Context of Globalization: New Perspectives on Music History of the 20th and 21st Century, by Christian Utz, Translated by Laurence Sinclair Willis. Bielefeld, Transcript Verlag, 2021, 527 pages. *Circuit: musiques contemporaines*, 32(1), 114-118.
- Hay, K. (1980). *East Asian influence on the composition and performance of contemporary flute music*. Teachers College, Columbia University.
- Howard, K. (Ed.). (2016). *Music as intangible cultural heritage: Policy, ideology, and practice in the preservation of East Asian traditions*. Routledge. DOI: 10.4324/9781315596723.
- Jingfang, Y. (Ed.). (2023). *Comprehensive Introduction to Chinese Traditional Music*. Hollitzer Wissenschaftsverlag.

- Kanik, N., & DiŞiAçik, N. D. (2023). Türk Musikisinde "Sabâ" Perdesinin Nazariye Ve İcra Analizi: Tanburi Cemil Bey Örneği. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 6(3), 481-510. DOI: 10.51576/ymd.1377063.
- Korsyn, K. (2003). *Decentering music: A critique of contemporary musical research*. Oxford University Press. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780195104547.001.0001.
- Lau, F. (2023). Chinese Music Modernities. *The Oxford Handbook of Music in China and the Chinese Diaspora*, 155. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780190661960.013.7.
- Lee, W. W. K. (2006). *Unpacking aspects of musical influence in three piano works by Chinese composers*. University of Michigan.
- Liu, N. (2020). *Development and difference of China and western music for flute* [Doctoral dissertation]. Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- Lu, Z. (2024). *The Evolution of Chinese Violin Music in the 20th Century* [Doctoral dissertation]. The University of Arizona.
- Ma, Y., & Chen, Y. (2024). Exploring the Model of Contemporary Chinese Ethnic Musical Instrument Improvement Mechanisms: Based on Grounded Theory. *SAGE Open*, 14(1), 21582440241235018. DOI: 10.1177/21582440241235018.
- McAdams, S., Depalle, P., & Clarke, E. (2004). Analyzing musical sound. *Empirical musicology: Aims, methods, prospects*, 157-196. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780195167498.003.0008.
- Miller, L. (2019). Beneath the hybrid surface: Baban as a tool for self-definition in the music of Chen Yi. *American Music*, 37(3), 330-357. DOI: 10.5406/americanmusic.37.3.0330.
- Ping, S., Chuangprakhon, S., Santaveesuk, P., & You, L. (2024). The Evolution of Dong Small Songs and Cultural Change in Chinese Folk Music. *Journal of Ecohumanism*, 3(3), 1530-1540. DOI: 10.62754/joe.v3i3.3335.
- Qiu, L., Chuangprakhon, S., & Jian, S. (2024). Qualitative analysis of the transmission and preservation strategies for Qin'an Xiaoqu folk music in Gansu, China. *Multidisciplinary Science Journal*, 6(4), 2024048-2024048. DOI: 10.31893/multiscience.2024048.
- Sachs, C. (2012). *The history of musical instruments*. Courier Corporation.
- Seekhunlio, W., Chuangprakhon, S., & Phiwphuy, K. (2024). The preservation of Isan folk music with digital sound technology. *Multidisciplinary Science Journal*, 6(4), 2024058-2024058. DOI: 10.31893/multiscience.2024058.
- Slobin, M. (2011). *Folk music: A very short introduction*. Oxford University Press. DOI: 10.1093/actrade/9780195395020.001.0001.
- Toff, N. (2012). *The flute book: a complete guide for students and performers*. Oxford University Press, USA.

- Wee, B. W. H. (2011). *Chinese-Western hybrid music development in Australia as exemplified through the life and works of Julian Yu*. University of Melbourne, Faculty of the Victorian College of the Arts and Music.
- Witzleben, J. L. (1995). *"Silk and bamboo" music in Shanghai: the jiangnan sizhu instrumental ensemble tradition*. Kent State University Press.
- Wong, J. Y. (2020). Chinese musical culture in the global context-modernization and internationalization of traditional Chinese music in twenty-first century. *Chinese culture in the 21st century and its global dimensions: Comparative and interdisciplinary perspectives*, 105-122. DOI: 10.1007/978-981-15-2743-2_7.
- YIZHEN, S., & Jamnongsarn, S. (2024). *The Transculturation of Chinese Music in The Phenomena of Western Flute Influenced* [Doctoral dissertation]. Srinakharinwirot University.
- Yu, J. (2022). When the local encounters the global: aesthetic conflicts in the Chinese traditional music world. *The Journal of Chinese Sociology*, 9(1), 6. DOI: 10.1186/s40711-022-00169-y.
- Zhang, S. (2023). *Synthesizing Eastern and Western Musical Idioms in the Context of the Piano Concertos with the Traditional Chinese Orchestra: An Analytical Study of Selected Works, with Performance Considerations* [Doctoral dissertation]. University of Northern Colorado.

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

Bu çalışma, Batı flütünün Çin halk müziğine entegrasyonunu, özellikle Dinghe Zhang'ın Little Fish Pink Cheeks adlı bestesi üzerinden detaylı bir şekilde incelemektedir. Araştırmanın temel amacı, Batı flütünün tekniklerinin, Çin müziğinin kendine has modal (dizisel), ritmik ve melodik yapılarıyla nasıl uyum sağladığını analiz etmektir. Bu entegrasyon, müzikte kültürlerarası füzyonun nasıl işlediğini ve iki farklı müzik geleneğinin nasıl bir araya gelerek yeni müzikal biçimler oluşturduğunu anlamaya yönelik bir çalışma niteliği taşımaktadır. Araştırmanın odak noktasında, her iki müzik geleneğinin kendi kimliklerini koruyarak ve birbirlerinden etkilenerek nasıl bir sentez oluşturdukları yer almaktadır.

Araştırma Konumu ve Kurumlar

Araştırma, Çin'in önde gelen üç müzik eğitim kurumunda gerçekleştirilmiştir: Lanzhou şehrindeki Kuzeybatı Ulusal Üniversitesi, Şangay Konservatuvarı ve Sichuan Konservatuvarı. Bu üç kurum, Çin müziği ve Batı müziğinin eğitildiği ve icra edildiği prestijli merkezlerdir. Bu kurumların

seçilme nedeni, hem Batı müziği eğitiminin hem de Çin müziği geleneğinin güçlü bir şekilde sürdürülmesidir. Böylece, Batı flütünün Çin halk müziğiyle nasıl entegre edildiği, hem eğitsel hem de performansal açıdan derinlemesine incelenmiştir. Bu kurumlar, kültürlerarası müzikal füzyonun teknik ve teorik temellerinin öğrenilmesi ve deneyimlenmesi açısından uygun bir araştırma ortamı sunmuştur.

Anahtar Bilgilendiriciler

Araştırmanın en önemli parçalarından biri, alanda deneyimli flütçüler ve bestecilerle yapılan görüşmelerdir. Araştırmanın anahtar bilgilendiricileri, Çin halk müziğiyle Batı flüt tekniklerinin nasıl bir araya getirilebileceğine dair geniş bir bilgi birikimine sahip olan sanatçılardır. Flüt sanatçısı Jin Ta ve besteci Zhang Xiaoping, araştırmanın anahtar isimleri olarak öne çıkmıştır. Bu iki uzmanla yapılan görüşmeler, Batı flüt tekniklerinin Çin müziğinde nasıl kullanıldığına dair önemli ipuçları sunmuş ve karşılaşılan zorluklara dair derinlemesine bilgiler vermiştir. Özellikle, Çin müziğinin modal yapısına Batı müzik tekniklerinin nasıl uyarlandığı ve bu iki müzik sisteminin ne ölçüde birbirini tamamladığı tartışılmıştır.

Nitel Araştırma Yöntemi

Bu çalışmada kullanılan nitel araştırma yöntemleri, müzikolojik analizler, görüşmeler ve performans gözlemlerini kapsamaktadır. Araştırma boyunca bu yöntemlerin bir arada kullanılması, Batı flütü ile Çin halk müziği arasındaki entegrasyonun çok boyutlu bir şekilde incelenmesine olanak sağlamıştır.

- a. Müzikolojik Analiz: Çalışmanın en önemli bölümlerinden biri, Little Fish Pink Cheeks bestesinin müzikolojik analizi olmuştur. Bu analizler, Batı flüt tekniklerinin Çin müziğindeki modal yapı ve ritimle nasıl bütünleştiğini anlamak için detaylandırılmıştır. Analiz sırasında, melodik yapıların nasıl dönüştüğü, armoninin nasıl geliştiği ve Batı müziğine ait tekniklerin bu yapılar içinde nasıl işlev gördüğü incelenmiştir. Özellikle flütün süsleme teknikleri (trill, mordent, acciaccatura) üzerinden bu entegrasyonun nasıl zenginleştiği ortaya konulmuştur.
- b. Görüşmeler: Flütçüler ve bestecilerle yapılan görüşmeler, Batı flütünün Çin müziği ile nasıl entegre edildiğini anlamak açısından büyük önem taşımaktadır. Görüşmeler, Batı müziği tekniklerinin Çin halk müziğiyle sentezlenmesinde yaşanan zorlukları ve bu sürecin

kültürel boyutunu ortaya çıkarmıştır. Flütçüler, Çin halk müziğinin modal yapısına Batı müzik tekniklerini uyarlarken karşılaştıkları teknik zorlukları dile getirmiş ve bu süreçte geliştirilen yenilikçi yöntemleri paylaşmışlardır.

c. Performans Gözlemleri: Araştırmanın performans gözlemleri, bu müzikal füzyonun sahnede nasıl icra edildiğini anlamaya yöneliktir. Performans gözlemleri, Batı flüt tekniklerinin Çin halk müziği içinde nasıl hayat bulduğunu göstermiş ve müzikal yapının nasıl bir bütün oluşturduğunu ortaya koymuştur. Bu gözlemler sırasında, izleyici ile müzik arasındaki etkileşim ve müzikal performansın sahnede nasıl yorumlandığı incelenmiştir.

Araştırma Bulguları

Araştırmanın sonuçları, Batı flütünün Çin halk müziğine başarılı bir şekilde entegre edilebileceğini göstermektedir. Batı flütü, geniş bir dinamik aralığa sahip olduğu için Çin halk müziğinin ifade gücünü artırmakta ve melodik yapılarına derinlik katmaktadır. Flütün süsleme teknikleri, Çin halk müziğine karakteristik bir zenginlik katmakta, melodilerin daha dinamik ve etkileyici olmasını sağlamaktadır. Özellikle, trill, acciaccatura ve mordent gibi Batı müziğinde yaygın olarak kullanılan tekniklerin, Çin müziğinin ritmik ve melodik yapısına nasıl uyum sağladığı incelenmiştir.

Bununla birlikte, araştırma bazı teknik zorlukları da ortaya koymuştur. Özellikle Çin halk müziğinde sıkça kullanılan mikrotonal geçişler, Batı flütü ile tam olarak yeniden üretilmemektedir. Çin halk müziğinin en önemli özelliklerinden biri olan bu mikrotonal tonlamalar, Batı müziği enstrümanlarıyla icra edildiğinde tam olarak yansıtılamamaktadır. Batı flütü, Batı müziğine özgü diatonik bir sistem üzerine kurulu olduğundan, bu tür ton farklarını yansıtmakta zorluk yaşamaktadır. Bu durum, Batı flütü ile Çin halk müziği arasındaki entegrasyonun önündeki en önemli teknik engellerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmanın bulgularına dayanarak birkaç öneri sunulmuştur. İlk olarak, bu araştırmanın sadece Batı flütüne odaklanmış olması, diğer Batı enstrümanlarının (keman, piyano, bakır nefesli çalgılar vb.) Çin müziğiyle entegrasyonunun da incelenmesi gerektiğini göstermektedir. Diğer enstrümanların da benzer bir şekilde incelenmesi, kültürlerarası müzikal füzyonun daha geniş bir perspektifte ele alınmasını sağlayacaktır. Ayrıca, Batı enstrümanlarının mikrotonal müziklere daha

iyi adapte edilmesi için teknik yeniliklerin araştırılması gerektiği vurgulanmıştır. Bu doğrultuda, flüt gibi enstrümanların akort sistemlerinde yapılacak yenilikler ya da alternatif parmak tekniklerinin geliştirilmesi, mikrotonal müziklerin daha doğru icra edilmesine olanak sağlayabilir. Eğitim alanında, kültürlerarası müzikal entegrasyonun teşvik edilmesi gerektiği vurgulanmıştır. Müzik eğitime bu tür çalışmaların entegre edilmesi, öğrencilerin hem Batı hem de Doğu müziği hakkında daha derinlemesine bir anlayış kazanmalarına yardımcı olacaktır. Son olarak, Batı ve Çin müziği arasındaki entegrasyonun uzun vadeli etkilerini incelemek için uzun süreli araştırmalar yapılması önerilmektedir.

Bu çalışma, Batı flütünün Çin halk müziğine entegrasyonunun nasıl gerçekleştiğini kapsamlı bir şekilde incelemiş ve bu sürecin hem teknik hem de kültürel boyutlarını değerlendirmiştir. Çalışmanın bulguları, Batı ve Çin müziğinin bir araya gelerek yeni ve zengin müzikal formlar oluşturabileceğini göstermektedir.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 12.11.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 03.12.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1583430>
e-ISSN : 2792-0178

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

NEŞET ERTAŞ'S FINGERPRINT IN THE HİCAZ MAKAM SCALE, PITCH/FREQUENCY ANALYSIS

PINARBAŞI, Emre¹

ABSTRACT

This study investigates the unique pitch and microtone structures in Neşet Ertaş's renditions of the Hicaz makam scale which are influenced by Kırşehir's musical traditions. As a celebrated figure in Turkish folk music, Ertaş brings a unique pitch configuration to the Hicaz makam scale, reinterpreting Kırşehir's heritage with a modern touch. This study aims to determine whether Ertaş's music embodies a Kırşehir-specific interpretation of the Hicaz makam scale. To achieve this, the pitch choices in his Kırşehir-based performances are analyzed, revealing a localized interpretation specific to the region.

The study contributes to Turkish music culture by examining Kırşehir's distinct musical elements through Ertaş's music. While the study's scope encompasses works performed in the Hicaz makam scale across Turkish folk music, the sample focuses on Kırşehir folk songs performed by Ertaş in the Hicaz makam scale. Using frequency analyses and tools like MakamBox, the research identifies

¹ Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, Türk Sanat Müziği ASD, emrepinarbasi@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6445-6515>.

precise deviations in pitch and microtone values in Ertaş's music, highlighting how they differ from the Arel-Ezgi-Uzdilek system. For example, the si flat and do sharp pitches exhibit specific microtone values, reflecting Kırşehir's Abdal cultural tradition. Si flat often measures around 5.5 to 6 commas, while do sharp showing variations of 3 to 4 commas.

The study concludes that Ertaş's approach to the Hicaz makam scale underscores Kırşehir's unique musical identity. It advocates for preserving and analyzing regional variations within Turkish music education and calls for further research using tools like MakamBox to capture these local distinctions. Through its Kırşehir-specific interpretation, Ertaş's music enriches Turkish music's cultural diversity and serves as an enduring source for future generations.

Keywords: Kırşehir, Neşet Ertaş, bozlak, Turkish Folk Music, makam analysis

NEŞET ERTAŞ'IN HİCAZ MAKAMINA AİT PARMAK İZİ, PERDE/FREKANS ANALİZİ

ÖZ

Bu çalışma, Neşet Ertaş'ın Hicaz makam scaleında yaptığı yorumlarda Kırşehir'in müzikal geleneklerinden etkilenen benzersiz perde ve mikroton yapılarını incelemektedir. Türk halk müziğinin tanınmış bir figürü olan Ertaş, Hicaz makam scaleına özgün bir perde konfigürasyonu katarak Kırşehir'in müzikal mirasını modern bir yaklaşımla yeniden yorumlar. Çalışmanın amacı, Ertaş'ın müziğinin Kırşehir'e özgü bir Hicaz makam scaleı yorumu barındırıp barındırmadığını belirlemektir. Bu doğrultuda, Ertaş'ın Kırşehir merkezli icralarındaki perde seçimleri analiz edilerek, bölgeye özgü yerel bir yorum ortaya konmaktadır.

Bu çalışma, Kırşehir'in kendine has müzikal unsurlarını Ertaş'ın müziği üzerinden inceleyerek Türk müziği kültürüne katkı sağlamaktadır. Çalışmanın kapsamı, Türk halk müziği içinde Hicaz makam scaleında icra edilen eserleri kapsarken, örneklem Kırşehir yöresine ait, Ertaş tarafından Hicaz makam scaleında icra edilen türkülerden oluşmaktadır. Frekans analizleri ve MakamBox gibi araçlar kullanılarak Ertaş'ın müziğindeki perde ve mikroton değerlerindeki özgün sapmalar belirlenmiş; bu değerlerin Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminden nasıl farklılaştığı ortaya konmuştur. Örneğin, si bemol ve do diyez perdeleri belirgin mikroton değerleri sergileyerek Kırşehir'in Abdal

kültürünü yansıtmaktadır; si bemol genellikle 5.5 ila 6 koma, do diyez ise 3 ila 4 koma aralığında sapmalar göstermektedir.

Çalışma, Ertaş'ın Hicaz makam scaleına getirdiği yorumun Kırşehir'in benzersiz müzikal kimliğini yansıttığını ortaya koymaktadır. Türk müziği eğitimi içinde yerel varyasyonların korunması ve analiz edilmesinin önemini vurgulayan çalışma, bu yerel farklılıkların yakalanması için MakamBox gibi araçlarla daha fazla araştırma yapılması gerektiğini savunmaktadır. Ertaş'ın müziği, Kırşehir'e özgü Hicaz makam scaleı yorumu ile Türk müziğinin kültürel çeşitliliğine katkı sağlamakta ve geleceğe aktarılacak kalıcı bir kaynak oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kırşehir, Neşet Ertaş, bozlak, Türk Halk Müziği, makam analizi.

INTRODUCTION

The tradition of "âşıklık" (minstrelsy), which has left deep traces in Anatolia's cultural heritage, has been an expressive form defined as the voice and conscience of the people. In this tradition, artists convey society's joys, sorrows, and observations on social events through poetry and music. Minstrelsy, with roots in Central Asia, is a cultural tradition that has developed a unique language within Turkish folk music and speaks to the soul of the community. Figures such as Karacaoğlan, known for his lyrical expressions of love and nature, Pir Sultan Abdal, who infused the tradition with spiritual and social themes, and Âşık Veysel, whose heartfelt poetry and bağlama playing left an indelible mark on Turkish folk music, have all played a pivotal role in shaping this rich cultural heritage. Building upon this legacy, Neşet Ertaş, recognized as a "contemporary minstrel," brought the âşıklık tradition into the modern age. Often referred to as the "Last Abdal" and "The Plectrum of the Steppe," Ertaş not only preserved the tradition but also adapted it to contemporary contexts, ensuring its continued relevance and impact (Parlak, 2012, p. 290).

Neşet Ertaş stands out as one of the artists who best reflects the characteristic features of Kırşehir's folk music in his works. Kırşehir is a region where the Abdal culture thrives, known for tunes that convey the pain, joy, and resilience of the steppe. Ertaş, a strong representative of this culture with his "bozlak" style folk songs, is recognized for his mastery over Kırşehir's unique musical language and its distinctive "broken tune" structure. The folk music of this region is characterized by the unique style and mannerisms of the Abdal communities; the use of instruments like the "bağlama" (a Turkish stringed instrument) with special tunings defines the musical texture of Kırşehir (Yöre, 2012, p. 565).

In Kırşehir's folk music, the bağlama is not only a musical instrument but also an authentic means of expression belonging to the region. Neşet Ertaş has kept this cultural heritage alive in his works by incorporating the essential elements of Kırşehir folk music, the improvisational power of Abdal musicians, and the profound sorrows of the steppe unique to Kırşehir. Known for his "bozlak" folk songs, Ertaş performs these songs using the "Abdal tuning" unique to the Kırşehir region, rendering local melodic elements in his distinctive style. This tuning, referred to as the Abdal tuning, is one of the region's characteristic features and contributes to the unique tone of Ertaş's music (Keskin, 2013, p. 102). The bozlak, as a type of long-form vocal music in Turkish Folk Music, holds a significant place in this cultural expression. Emerging from the Yoruk, Turkmen, and Avshar communities, bozlak reflects themes of death, separation, sorrow, and rebellion. Its intricate melodic structure, shaped by scales like Hüseyini, Muhayyer, and Kürdi, adds to the depth and emotional resonance of the music. Neşet Ertaş's masterful integration of bozlak elements with Kırşehir's unique musical identity further highlights his role in preserving and modernizing this rich tradition (Karakaya, 2002, p. 711).

In Kırşehir folk music, the "Uzun Hava" type, particularly the "bozlak," is known for expressing the sorrows and resistance of the Turkmen people. In this context, Neşet Ertaş's music emerges not only as an individual expression but also as a musical expression of social resistance and the sorrow of the steppe. He combined the traditional performance techniques he learned from Abdal musicians with his artistic interpretation, carrying Kırşehir's cultural heritage to all corners of Turkey. The wide vocal range of the "bozlak" style allows Ertaş's powerful and emotional voice to make these folk songs unique (Genç & Önal, 2022, p. 184).

The unique melodic path of the Hicaz makam scale (mode) contributes to the depth of the style Ertaş has developed with his "Garip Ayağı". This makam, encompassing the traditional musical elements of Anatolia, speaks to the soul of the people. Garip Ayağı intertwines with Ertaş's emotionally charged folk songs, reflecting Kırşehir's authentic sound and adding a soulful expression to his music. This allows listeners to feel the sincerity of Kırşehir's music in Ertaş's works in a distinctive way.

Neşet Ertaş's strong connection with the Kırşehir region is a reflection of cultural richness in his music. By merging the feelings, sorrows, and joys of the people with the melodic structures of this geography, he keeps the minstrelsy tradition alive. In conclusion, Neşet Ertaş, the strongest

representative of Kırşehir folk music, has brought this cultural heritage into the modern era with his unique interpretation, becoming a universal voice of folk music.

Objective Of The Research

The primary objective of this research is to conduct a detailed analysis of the pitch structures that Neşet Ertaş employs in his renditions of folk songs in the Hicaz makam scale, aiming to uncover a unique Hicaz makam scale understanding specific to the Kırşehir region within Ertaş's music. In Kırşehir folk music, the Hicaz makam scale holds a special place, enriched with local characteristics, particularly in the melodies influenced by the deeply rooted Abdal culture. Neşet Ertaş is among the most significant figures who reflects this culture with his unique pitch sequence and makam interpretation in the Hicaz makam scale. This study seeks to examine the pitches and melodic contours preferred by Ertaş within the Hicaz makam scale in light of local musical traditions and to establish a profile of the Hicaz makam scale that is unique to the Kırşehir region (Genç & Önal, 2022, p. 187).

In Ertaş's performances, the musical nuances and modal sequences specific to Kırşehir become prominently visible, especially within the Hicaz makam scale. These sequences, shaped with a local pitch understanding distinct from the standard rules of Turkish Art Music, bring a unique identity to the Hicaz makam scale. The Hicaz makam scale in Kırşehir folk music allows for a broad freedom of melodic contour, and in Ertaş's music, these contours are enriched with local touches. Thus, this research also aims to analyze the role and significance of the Hicaz makam scale characteristics unique to Kırşehir within Ertaş's music, emphasizing the regional identity of the music (Yöre, 2012, p. 184).

By reflecting this pitch structure unique to Kırşehir through the pitches in his interpretation of the Hicaz makam scale, Neşet Ertaş continues the mission of preserving Anatolia's rich cultural heritage. The regional pitch usage and unique melodic contours of the makam manifest as an expression of the life, culture, and emotional world of the people of Kırşehir in Ertaş's music. As a result of this study, it will be demonstrated that the pitch and sequence structures in Ertaş's performances of the Hicaz makam scale offer an original Hicaz makam scale profile specific to Kırşehir, contributing to the region's musical heritage (Keskin, 2013, p. 102).

Significance Of The Research

This research aims to contribute to the Turkish musical heritage by analyzing the unique interpretation of the Hicaz makam scale and the Abdal culture of the Kırşehir region through one of Turkish folk music's most prominent figures, Neşet Ertaş. This study allows for a comparison of the distinctive pitch sequences, microtone values, and interpretive differences in the Hicaz makam scale within Ertaş's music to the theoretical framework of Kırşehir's musical characteristics. Through this work, the connection between theory and practice in folk music will be illustrated more concretely. Additionally, the use of modern analysis tools, such as MakamBox, facilitates the scientific examination of local variations within Turkish music (Keskin, 2013, p. 102).

METHODOLOGY

In this study, the analysis of Neşet Ertaş's pitch and frequency structure within the Hicaz makam scale is conducted using MakamBox, one of the primary signal processing software tools. MakamBox, designed for examining the unique characteristics of Turkish makam music, offers flexibility for culturally specific analysis. This tool is particularly useful for frequency analysis, melodic contour tracking, and pitch distribution examination, making it well-suited for identifying the pitches used in Ertaş's performances (Atıcı, 2015, p. 54). The foundational principle of MakamBox, as explained by Atıcı, is as follows:

"Extraction of Makam Template Histograms: The first step in melodic analysis is obtaining the time-frequency series (melogram) data. This data provides information on intonation, contour, and embellishments. Additionally, histograms displaying the frequency of pitch usage are generated, offering fundamental insights into the makam of the piece. Histograms of works within the same makam are aligned and aggregated based on the tonic pitch. This process generates template histograms for each makam (Atıcı et al., 2015, p. 54)."

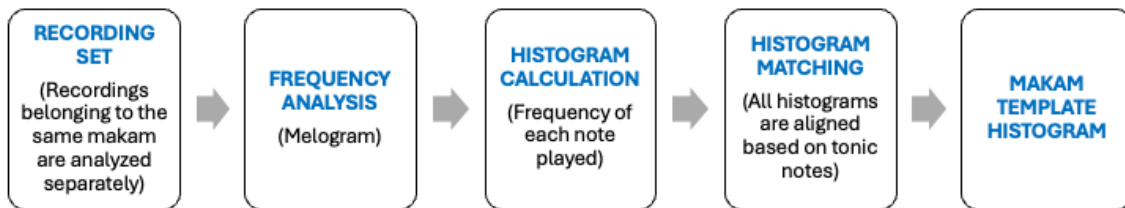


Figure 1. Principle of Template Histogram Creation in the MakamBox Program.

"Makam Classification and Tonic Detection: Automatically generated makam template histograms are used to determine the makam and tonic pitch of the recording. The histogram of the selected

recording is compared with template histograms based on the known tonic pitch, and the closest matching template is selected for classification (Atıcı et al., 2015, p. 54)."

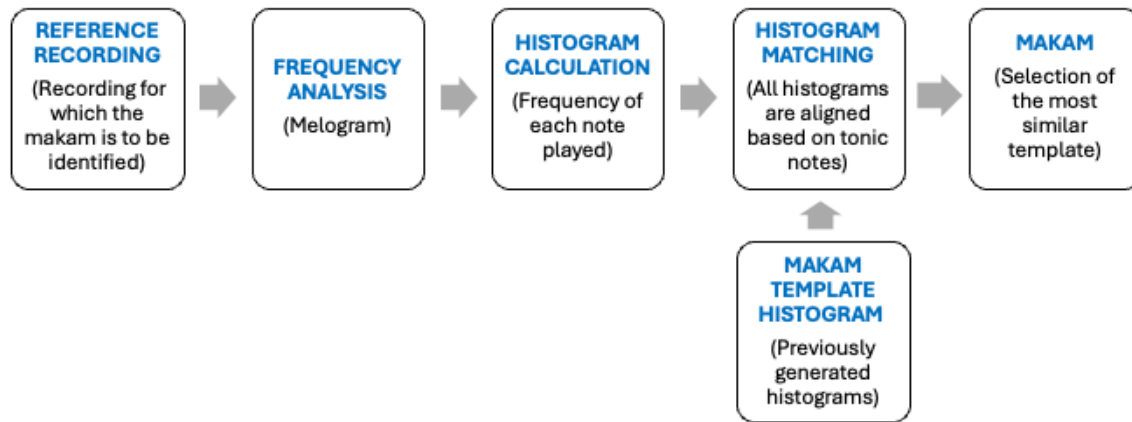


Figure 2. Principle of Makam Classification and Tonic Detection in the MakamBox Program.

The audio recordings used in this research are digital recordings of folk songs performed by Neşet Ertaş in the Hicaz makam scale, specific to the Kırşehir region. These recordings were analyzed using the MakamBox software, which identified the frequencies corresponding to each pitch and microtone. During this process, the pitch histogram feature of MakamBox was utilized to detail the melodic contour and pitch distribution specific to the Hicaz makam scale. Thanks to MakamBox's microtone intervals, the differences in Ertaş's performances from the Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) pitch system were more clearly demonstrated (Börekçi & Erdal, 2017, p.108).

The research was conducted using a mixed-methods approach, combining both qualitative and quantitative analysis techniques. In the quantitative analysis, frequency and microtone values were measured numerically and compared with the AEU pitch system. In the qualitative analysis, interpretations were made on Ertaş's pitch usage, performance style, and regional characteristics within the Hicaz makam scale. This approach provided a detailed understanding of how Ertaş's performance techniques in the Hicaz makam scale reflect a makam interpretation unique to the Kırşehir region (Gürbüz & Şahin, 2015, pp. 47-48).

Sample

The population of this research comprises works performed in the Hicaz makam scale within traditional Turkish folk music. The Hicaz makam scale holds a prominent place in Turkish music, with distinctive interpretations, especially in the Kırşehir region. As a sample, recordings of folk songs in the Hicaz makam scale performed by Neşet Ertaş, representing Kırşehir's musical

tradition, were selected. These recordings, obtained from digital platforms, provide an in-depth analysis of the Hicaz makam scale in the Kırşehir region, offering a comprehensive sample for examining regional variations in Turkish music.

FINDINGS

A total of 13 folk song recordings performed by Neşet Ertaş in the Hicaz makam scale, suitable for analysis and successfully processed using analysis software, were identified. The details of these folk songs are provided below.

Song Title	Region	Collector	Source Person
Al yanak allanıyor	Kırşehir	TRT Music Department Directorate of Turkish Folk Music	Neşet Ertaş
Aşkın beni del eyledi	Kırşehir	Recorded from Tape	Neşet Ertaş
Bahçada gül ağacı	Kırşehir	Nida Tüfekçi	Nida Tüfekçi
Dağlar başı karlı olur	Kırşehir	İsmet Egeli	İsmet Egeli
Dane dane benleri var	Kırşehir	Nida Tüfekçi	Nida Tüfekçi
Gar mı yağmış yüce dağ başına	Kırşehir	TRT Istanbul Radio Turkish Folk Music Directorate	Neşet Ertaş
Gönül dağı yağmur boran olunca	Kırşehir	Recorded from Tape	Neşet Ertaş
Kurusa fidanın güllerin solsa	Kırşehir	TRT Music Department Directorate of Turkish Folk Music	Neşet Ertaş
Seher vakti çaldım yarin kapısını	Kırşehir	Nida Tüfekçi	Nida Tüfekçi
Sevda gitmiyor serde	Kırşehir	TRT Istanbul Radio Turkish Folk Music Directorate	Neşet Ertaş
Sevda olmasaydı	Kırşehir	TRT Istanbul Radio Turkish Folk Music Directorate	Neşet Ertaş
Suda balık oynuyor	Kırşehir	Muzaffer Sarısözen	Muzaffer Sarısözen
Zülûf dökülmüş yüze	Kırşehir	Nida Tüfekçi	Nida Tüfekçi

Table 1. Details of Folk Songs Referenced in the Study

The frequency calculations of the folk songs referenced in our study were conducted based on the distance from the tonic pitch in terms of commas, following the processing method of the MakamBox program. Accordingly, when analyzed relative to the tonic pitch, considering the structure of the Hicaz makam scale within the Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) pitch system, the following values are observed.

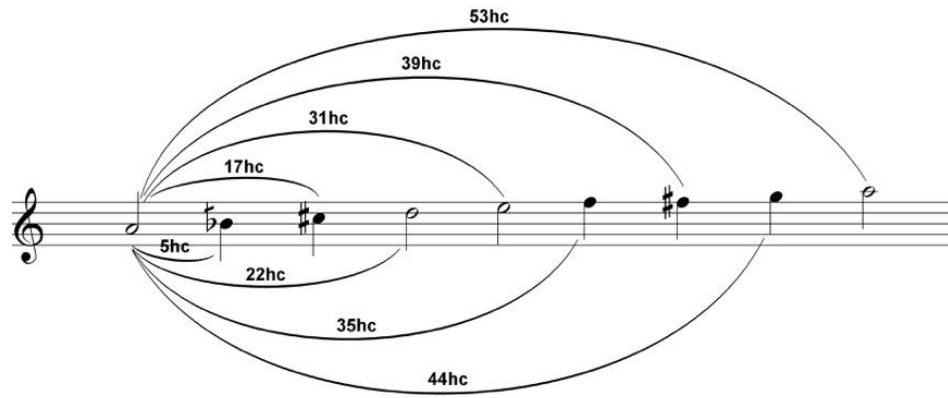


Figure 3. Hicaz makam scale in the AEU Pitch System Showing the Distance of Pitches in Commas Relative to the Tonic Pitch La (Dügâh).

Based on these data, the frequency graphs for each folk song are as follows.

Al yanak allanıyor

The pitch/comma graph of the folk song performance is shown below.

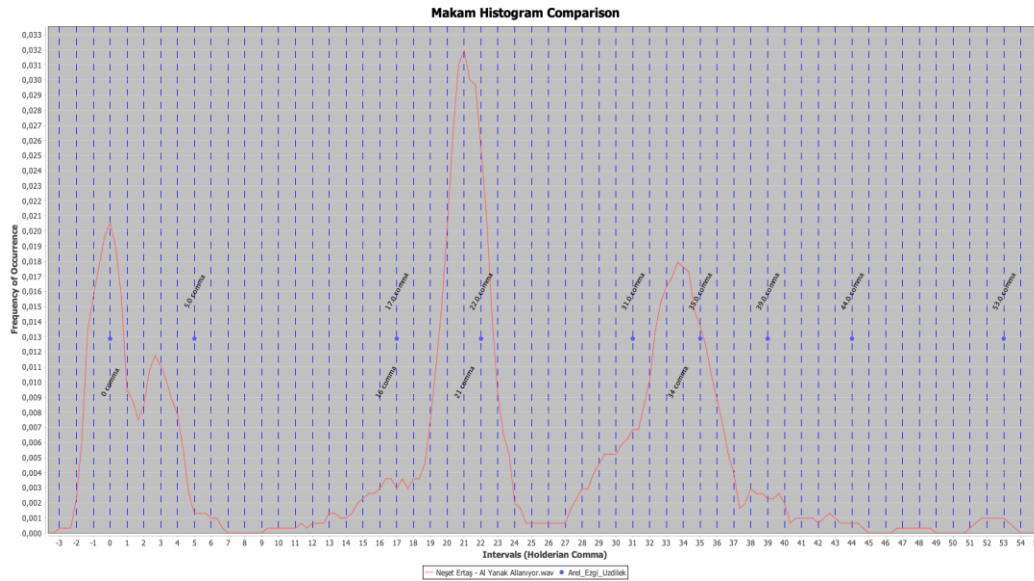


Figure 4. Pitch/Comma Graph of the Folk Song Performance "Al yanak allanıyor".

Aşkın beni del eyledi

The pitch/comma graph of the folk song performance is shown below.

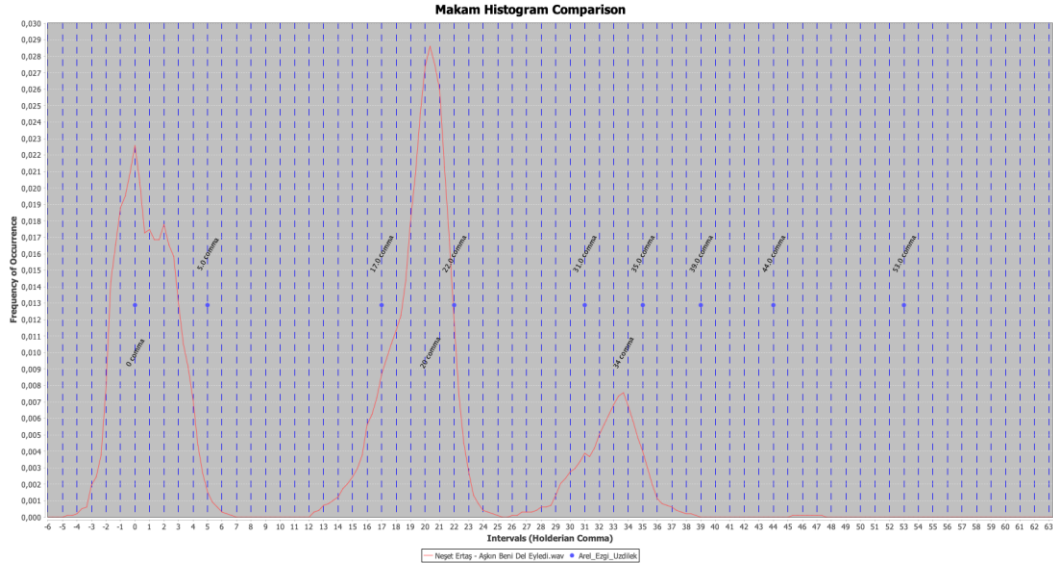


Figure 5. Pitch/Comma Graph of the Folk Song Performance "Aşkın beni del eyledi".

Bahçada gül ağacı

The pitch/comma graph of the folk song performance is shown below.

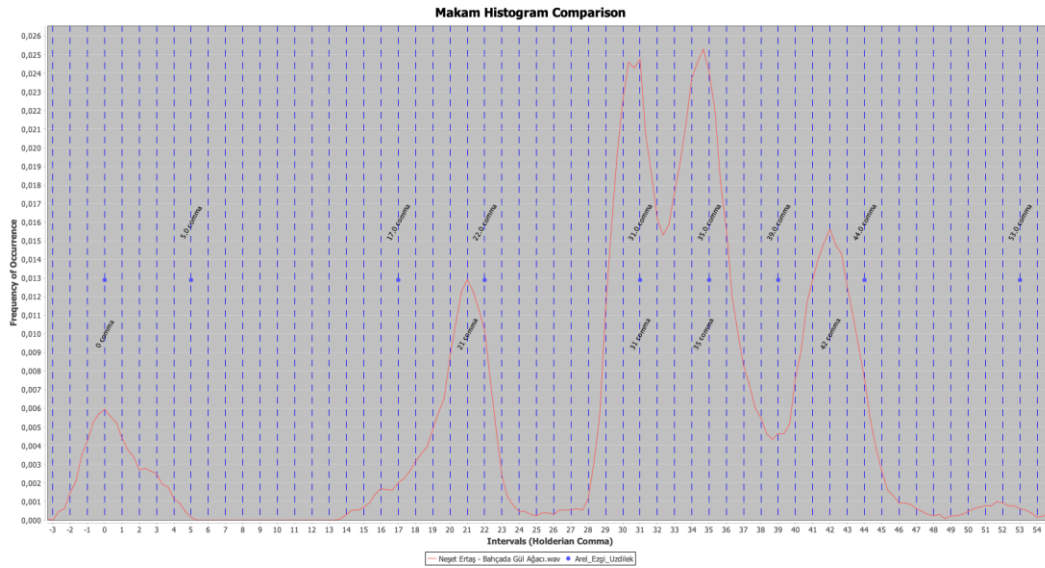


Figure 6. Pitch/Comma Graph of the Folk Song Performance "Bahçada gül ağacı".

Dağlar başı karlı olur

The pitch/comma graph of the folk song performance is shown below.

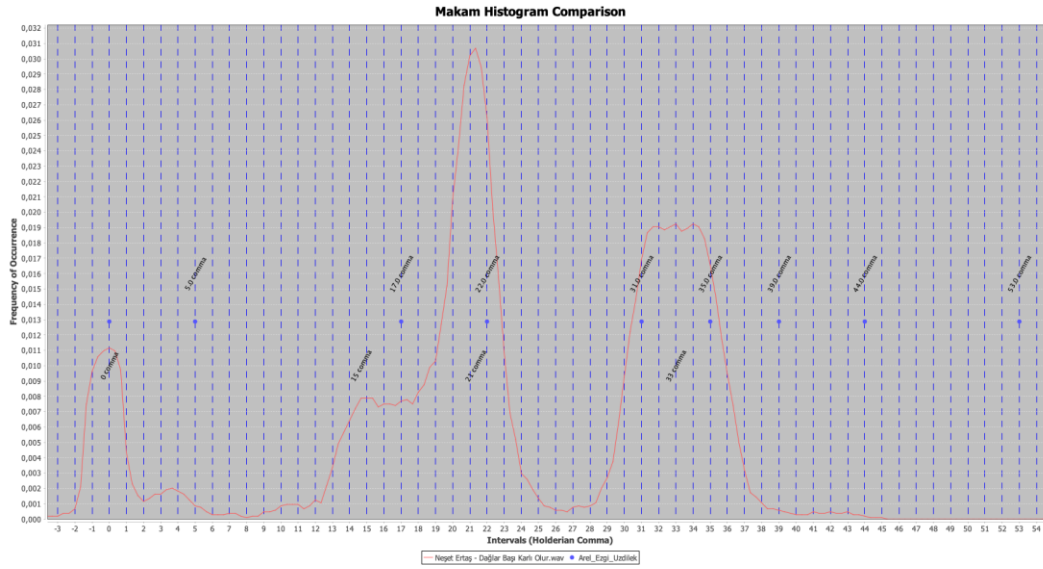


Figure 7. Pitch/Comma Graph of the Folk Song Performance "Dağlar başı karlı olur".

Dane dane benleri var

The pitch/comma graph of the folk song performance is shown below.

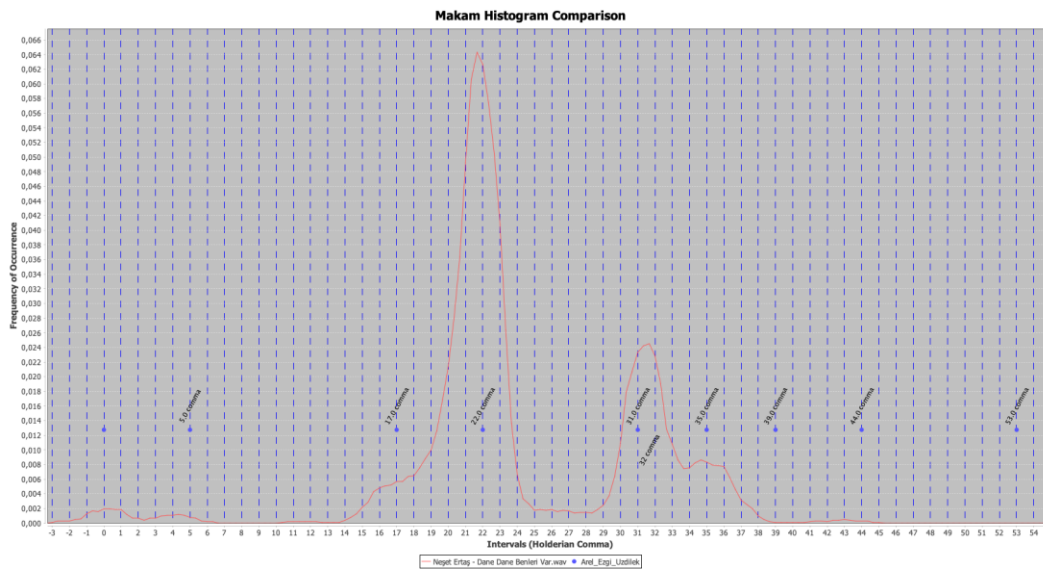


Figure 8. Pitch/Comma Graph of the Folk Song Performance "Dane dane benleri var".

Gar mı yağmış yüce dağ başına

The pitch/comma graph of the folk song performance is shown below.

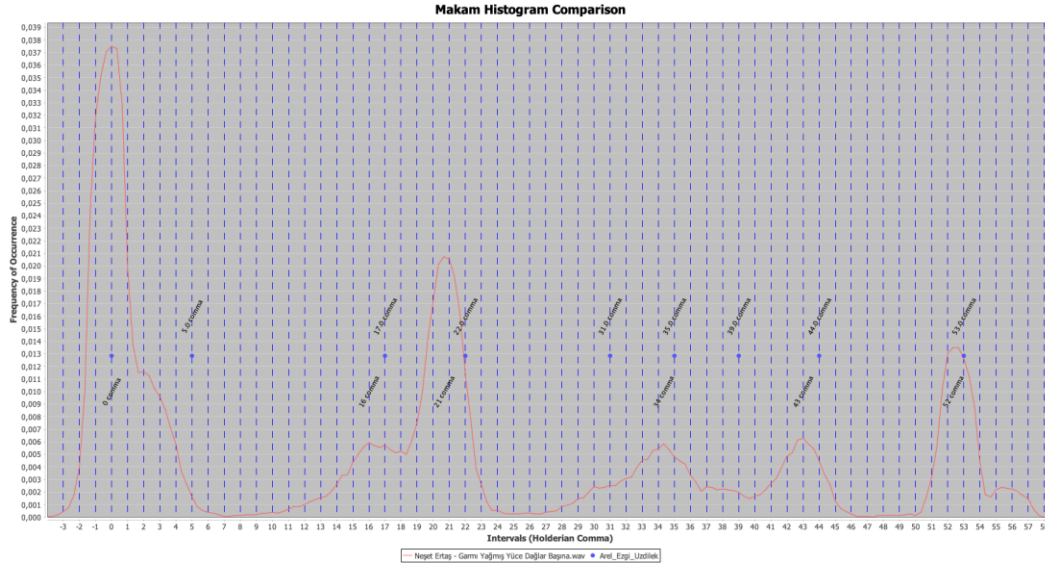


Figure 9. Pitch/Comma Graph of the Folk Song Performance "Gar mı yağmış yüce dağ başına".

Gönül dağı yağmur boran olunca

The pitch/comma graph of the folk song performance is shown below.

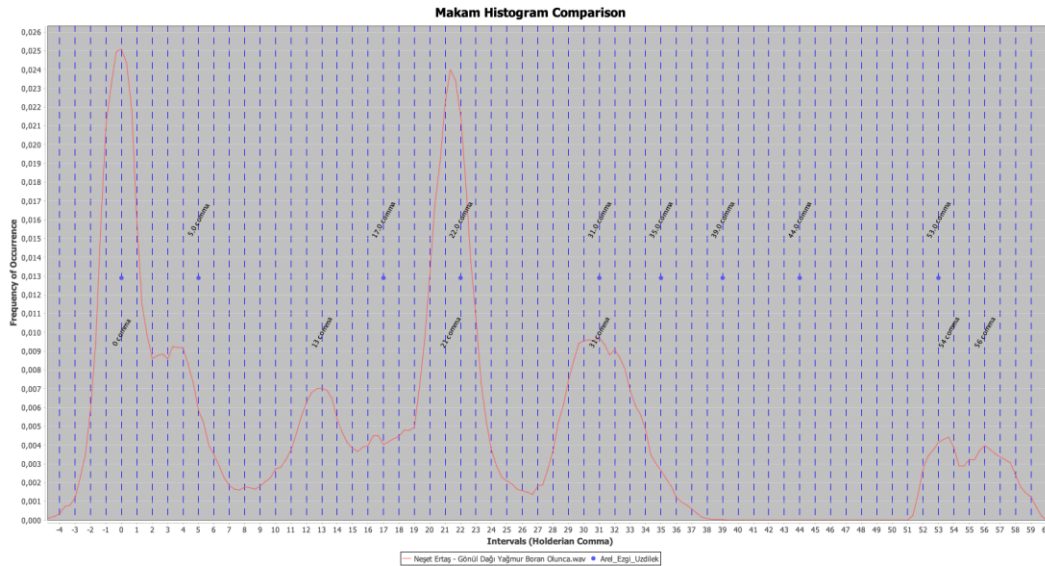


Figure 10. Pitch/Comma Graph of the Folk Song Performance "Gönül dağı yağmur boran olunca".

Kurusa fidanın güllerin solsa

The pitch/comma graph of the folk song performance is shown below.

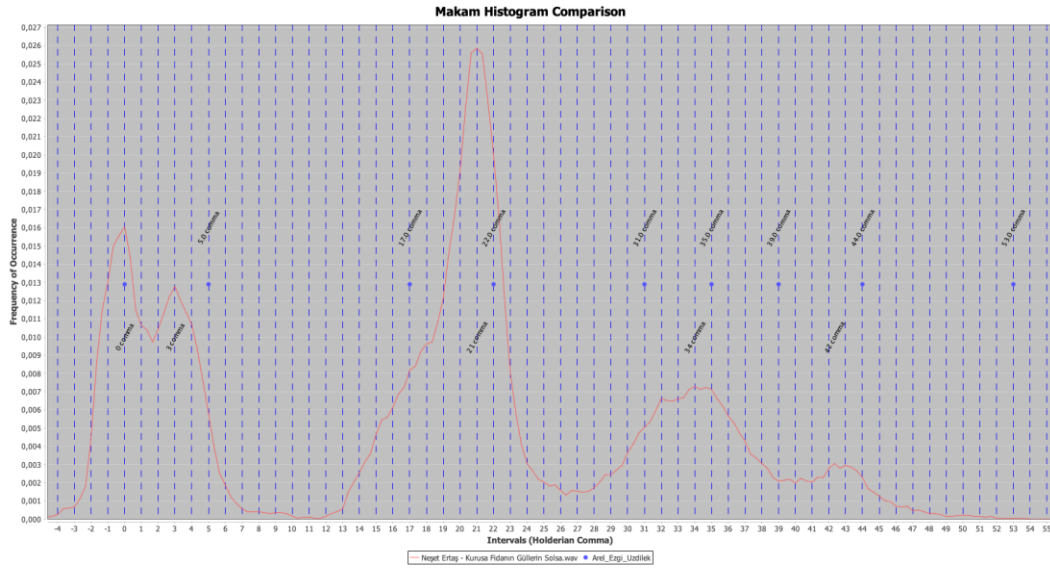


Figure 11. Pitch/Comma Graph of the Folk Song Performance "Kurusa fidanın güllerin solsa".

Seher vakti çaldım yarın kapısını

The pitch/comma graph of the folk song performance is shown below.

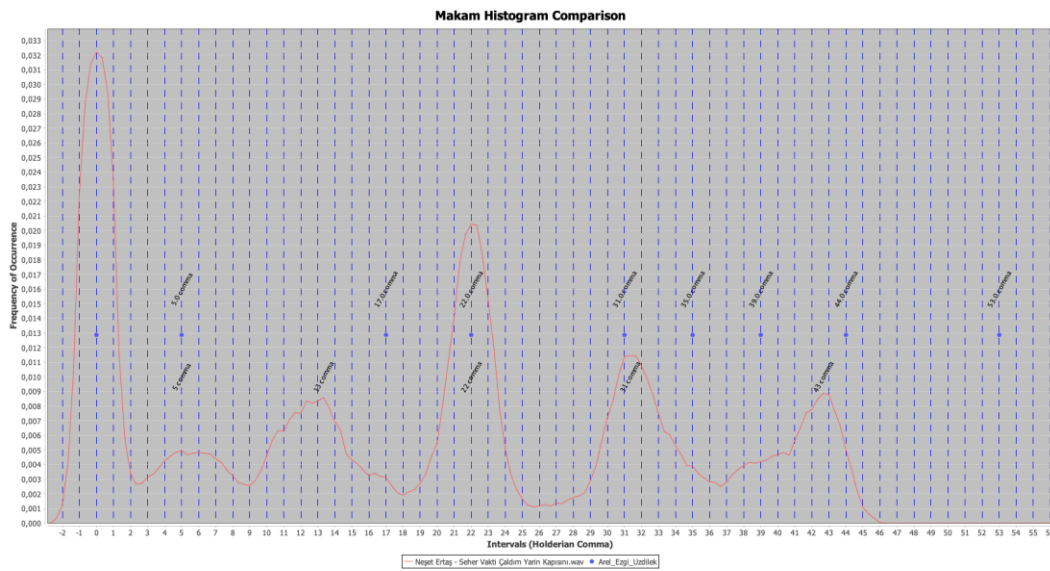


Figure 12. Pitch/Comma Graph of the Folk Song Performance "Seher vakti çaldım yarın kapısını".

Sevda gitmiyor serde

The pitch/comma graph of the folk song performance is shown below.

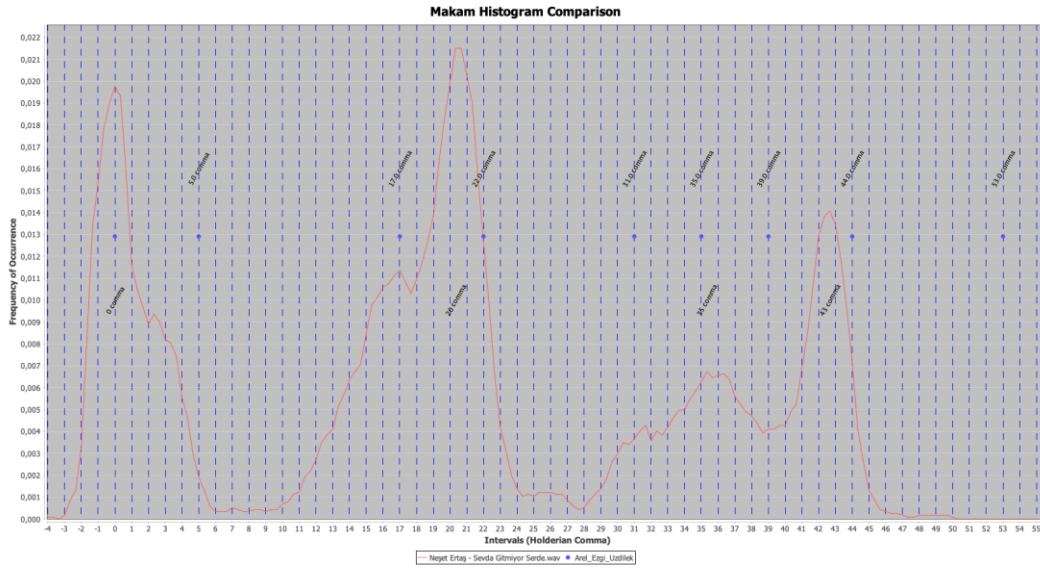


Figure 13. Pitch/Comma Graph of the Folk Song Performance "Sevda gitmiyor serde".

Sevda olmasaydı

The pitch/comma graph of the folk song performance is shown below.

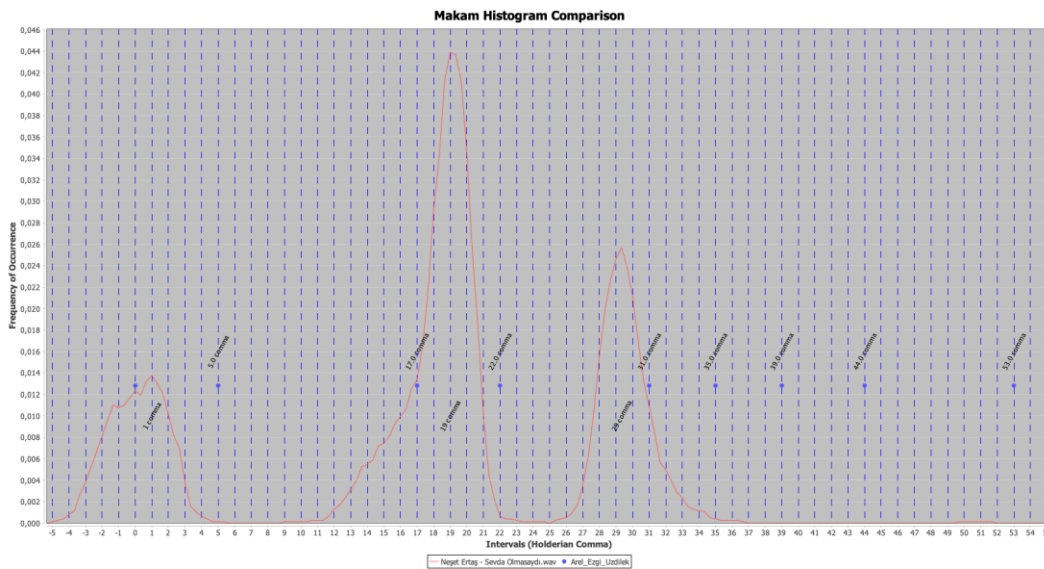


Figure 14. Pitch/Comma Graph of the Folk Song Performance "Sevda olmasaydı".

Suda balık oynuyor

The pitch/comma graph of the folk song performance is shown below.

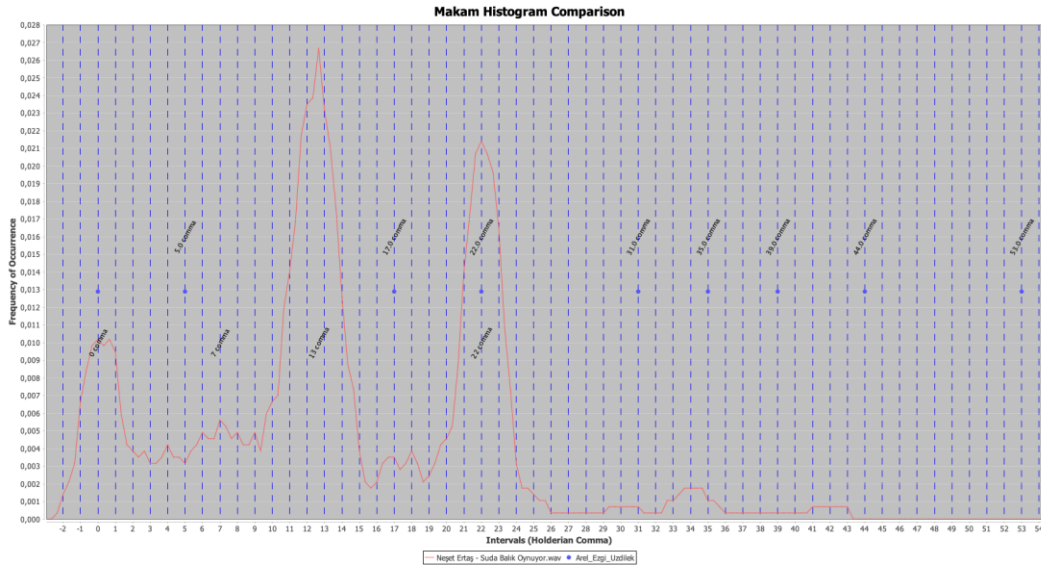


Figure 15. Pitch/Comma Graph of the Folk Song Performance "Suda balık oynuyor".

Zülûf dökülmüş yüze

The pitch/comma graph of the folk song performance is shown below.

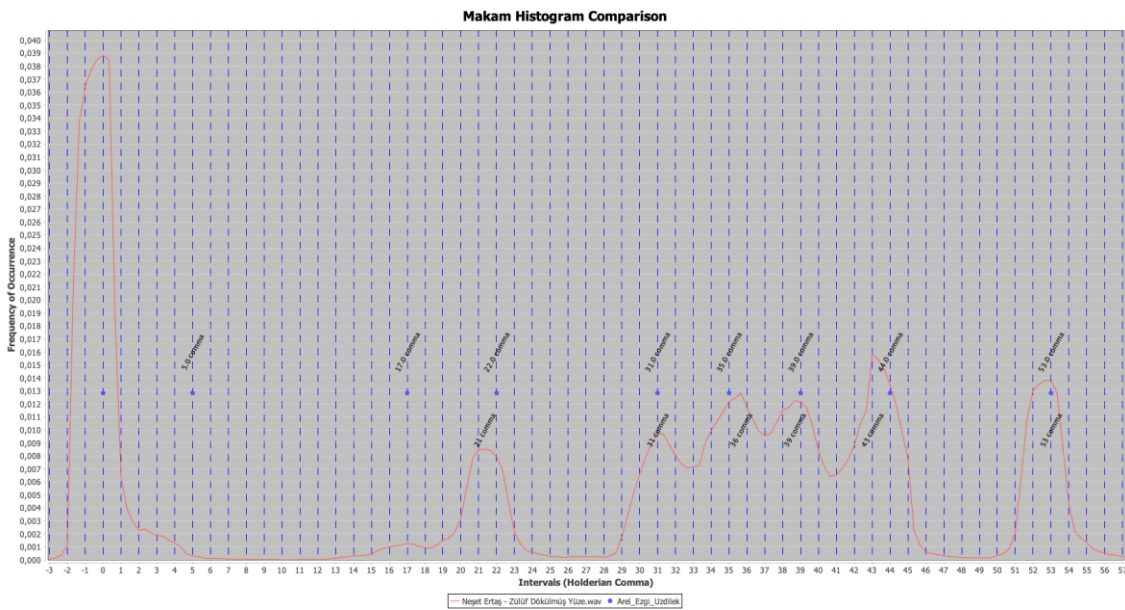


Figure 16. Pitch/Comma Graph of the Folk Song Performance "Zülûf dökülmüş yüze".

Using the MakamBox software, when the peak points in the histograms of the performances are gathered based on the AEU pitch system and compared with theoretical pitch intervals, the results are presented in the following table.

Hicaz makam scale	La	Si b	Do #	Re	Mi
Comma Intervals According to the Arel-Ezgi-Uzdilek Pitch System	0,0	5,0	17,0	22,0	31,0
General Average	0,0	3,57	16,57	21,15	30,92
Al yanak allanıyor	0,0	2,0 - 4,0	16,0	21,0	31,0
Aşkın beni del eyledi	0,0	2,0 - 4,0	16,0	20,0	31,0
Bahçada gül ağacı	0,0	2,0 - 4,0	16,0	21,0	31,0
Dağlar başı karlı olur	0,0	3,5	15,0	21,0	31,5
Dane dane benleri var	0,0	4,0	16,0	22,0	32,0
Gar mı yağmış yüce dağ başına	0,0	2,0 - 4,0	16,0	21,0	30,0
Gönül dağı yağmur boran olunca	0,0	3,5	16,5	21,0	31,0
Kurusa fidanın güllerin solsa	0,0	3,0	17,0	21,0	32,0
Seher vakti çaldım yarın kapısını	0,0	5,0	17,0	22,0	31,0
Sevda gitmiyor serde	0,0	2,0 - 4,0	17,0	20,0	31,5
Sevda olmasaydı	0,0	3,0	19,0	22,0	29,0
Suda balık oynuyor	0,0	4,0	17,0	22,0	30,0
Zülûf dökülmüş yüze	0,0	3,0	17,0	21,0	31,0

Table 2. Holder Comma Values of Hicaz Pitches in Folk Songs Referenced in the Study.

Upon examining the pitch table of the folk song performances in terms of holder comma values, it is observed that Neşet Ertaş employs a lower pitch than the Dik Kürdi pitch, which is theoretically 5 commas above the tonic pitch in the Arel-Ezgi-Uzdilek pitch system, in songs such as “Al yanak allanıyor,” “Aşkın beni del eyledi,” “Bahçada gül ağacı,” “Gar mı yağmış yüce dağ başına,” and “Sevda gitmiyor serde.” Here, a si flat (B \flat) pitch approximately 5.5 commas above the tonic is used, with an average distance of 3.5 commas from the tonic.

A similar 5.5 comma si flat pitch is observed in “Dağlar başı karlı olur” and “Gönül dağı yağmur boran olunca.” In the songs “Kurusa fidanın güllerin solsa,” “Seher vakti çaldım yârin kapısını,” “Sevda olmasaydı,” and “Zülûf dökülmüş yüze,” a si flat pitch approximately 6 commas above the tonic, at a 3 comma distance, is used.

For “Dane dane benleri var” and “Suda balık oynuyor,” a 5 comma si flat is noted, while a 4 comma si flat appears in “Seher vakti çaldım yârin kapısını.”

In terms of do sharp (C♯) usage, while theoretically positioned 17 commas from the tonic, occasional variations of 15 commas (a 2 comma sharp) and 19 commas (a 6 comma sharp) are observed. However, it is most common to see do sharp values ranging from 3 to 4 commas.

CONCLUSION AND RECOMMENDATIONS

The findings from this study reveal significant insights into Neşet Ertaş's unique interpretation of the Hicaz makam, highlighting deviations from the theoretical framework of the Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) pitch system. By analyzing 13 folk songs performed by Ertaş, processed using the MakamBox software, the study identifies distinct pitch and microtone characteristics that reflect both regional influences and personal artistic expression.

One of the most notable deviations is observed in the si flat (B♭) pitch. While theoretically placed 5 commas above the tonic pitch in the AEU system, Ertaş's performances demonstrate consistent use of a lower si flat pitch. This includes pitches around 5.5 commas (e.g., in "Al yanak allanıyor," "Aşkın beni del eyledi," "Bahçada gül ağacı," and "Gar mı yağmış yüce dağ başına") and 6 commas (e.g., in "Seher vakti çaldım yârin kapısını" and "Zülûf dökülmüş yüze"). These variations reveal a deliberate stylistic choice that reflects the Abdal cultural tradition, emphasizing emotional depth and resonance. Similarly, do sharp (C♯), theoretically placed 17 commas from the tonic, shows frequent deviations, with values ranging from 15 to 19 commas. This range suggests a flexible melodic contour and freedom within the makam structure, a hallmark of Kırşehir's musical identity.

These deviations are not arbitrary but deeply rooted in the local traditions of Kırşehir, shaped by its socio-cultural and historical context. The lower si flat values and flexible do sharp usage resonate with the sorrow, resistance, and improvisational character of the region's folk music. This aligns with the broader ethos of the Abdal musical tradition, which prioritizes emotional expression over strict adherence to theoretical norms.

The implications of these findings extend beyond the Hicaz makam. They underscore the dynamic interplay between theory and practice in Turkish folk music, revealing how regional and individual interpretations shape makam structures. Neşet Ertaş's performances exemplify this, blending the theoretical foundation of the AEU system with the emotive and improvisational qualities of Kırşehir's folk music. This synthesis not only preserves the cultural heritage of the region but also revitalizes it, making it accessible to contemporary audiences.

The study also highlights the value of modern analytical tools like MakamBox in understanding and documenting such musical nuances. The use of pitch histograms and frequency analysis provided a precise understanding of Ertaş's interpretations, offering a methodological framework for future research into regional makam variations.

Based on the findings of this study, the following recommendations have been developed:

- **Increased Studies on Local Music Cultures:** To reveal unique musical characteristics specific to different regions, as seen in Neşet Ertaş's music, detailed analyses of performance styles across various Turkish music regions should be conducted. Such studies would contribute to comprehensively documenting Turkey's cultural richness and facilitate the academic examination of musical diversity.
- **Conducting More Comprehensive Frequency Analyses:** Analyzing the pitch structures of the Hicaz makam scale and other makams in the works of Ertaş and similar folk music artists would allow for a thorough examination of different frequency distributions used in Turkish music.
- **Highlighting Regional Variations in Music Education:** Institutions offering Turkish music education could include lessons on regional variations, teaching students music styles and makams specific to different regions. This would be an important contribution to preserving the regional identities of traditional music.
- **Developing Digital Tools Like MakamBox:** Expanding digital analysis tools like MakamBox could support Turkish music research through more frequent music analyses. These analyses have significant potential for understanding and documenting local variations. Additionally, expanding MakamBox to include makam analyses specific to different regions would be beneficial.

These recommendations will support a broader evaluation of the local interpretative differences in Neşet Ertaş's music from a wider perspective of Turkish music. Detailing the performance style of Ertaş, one of the most prominent representatives of Turkish folk music, will also be a significant step toward promoting and understanding Turkish music on a universal level.

REFERENCES

Atıcı, B. M. (2015). *A culture-specific analysis software for makam music traditions* [Unpublished Master's Thesis]. Bahçeşehir University.

- Börekçi, A., & Erdal, K. Y. (2017). Computer-supported analysis of the music texture in Türküs belonging to Neşet Ertaş in TRT Turkish Folk Music Repertory. *In Proceedings of the International Art Congress* (pp. 105–110).
- Eroğlu, M. (2001). *Artist of Voice and Instrument in the Turkish Folk Music Ensemble*, Ministry of Culture, Ankara, p. 117.
- Genç, O., & Önal, H. (2022). Neşet Ertaş türkülerinin makam ve usûl yönünden incelenmesi. *Journal of Art Education*, 10(2), 181–210.
- Gürbüz, S., & Şahin, F. (2015). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri* (2nd ed., pp. 45–62). Seçkin Yayıncılık.
- Karakaya, O. (2002). *A Study on the Concept of Bozlak in Turkish Folk Music* [Unpublished Master's Thesis]. Selçuk University Institute of Social Sciences, Konya, pp. 711, 723–724.
- Keskin, A. (2013). Representation of traditional Abdal music and Neşet Ertaş. *The Journal of International Social Research*, 7(34), pp. 99–110, p. 102.
- Köprülü, F. (1989). *Research on Turkish Folk Literature I-II*. Istanbul: Ötüken Publications, pp. 388–389.
- Parlak, E. (2012). Anadolu Türkmen müzik sanatında bir Abdal deha: Neşet Ertaş. *Journal of Turkish Culture and Hacı Bektaş Veli Research*, 61, 289–295.
- Yöre, S. (2012). Kırşehir yöresi halk müziği kültürünün kodları ve temsiliyeti. *Journal of International Human Sciences*, 9(1), 563–584.

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

Bu araştırma, Anadolu müziğinin en önemli figürlerinden biri olan Neşet Ertaş'ın, Kırşehir yöresine özgü Hicaz makam scaleı icralarındaki perde ve koma yapılarının detaylı bir analizini sunarak, Ertaş'ın müziğinde yerel müzikal öğelerin nasıl bir anlam kazandığını ve özgün bir yorum geliştirdiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Neşet Ertaş, Kırşehir yöresi ve Abdal kültürünün müzikle iç içe geçmiş zenginliklerini yansıtan bir sanatçıdır. Kırşehir'in müzikal geleneğini kendine özgü bir yorumla sunan Ertaş, Türk halk müziğinde bu geleneği ulusal bir boyuta taşımış ve Kırşehir müziğinin kültürel karakteristiklerini kendi eserlerinde modern bir üslupla yansıtmıştır. Araştırma, Ertaş'ın Hicaz makam scaleında icra ettiği eserlerdeki özgün perde ve koma kullanımlarını analiz ederek, onun müziğindeki Kırşehir yöresine has Hicaz makam scaleı yorumunun özelliklerini belirlemeye odaklanmaktadır.

Bu bağlamda, araştırma yalnızca Ertaş'ın müziğine değil, aynı zamanda Kırşehir yöresinin müzikal dokusuna dair detaylı bilgiler de sunmaktadır. Ertaş'ın müziğinde ortaya çıkan bu yerel varyasyonlar, sadece bireysel bir ifade değil, aynı zamanda Abdal kültürünün tarihsel mirasını ve bölgesel müzik karakteristiğini de içermektedir. Abdal kültürü, Orta Asya'dan günümüze uzanan bir Türkmen geleneği olarak, özellikle Kırşehir ve çevresinde yaşayan halk arasında derin bir etkiye sahiptir. Bu kültürde müzik, insanların yaşamlarına, duygularına, sevinçlerine ve hüznlerine eşlik eden bir ifade biçimidir. Ertaş, bu geleneğin modern bir taşıyıcısı olarak, Kırşehir'in özgün müzikal yapısını ulusal ve uluslararası düzeyde tanıtmış; halk müziğinde yerel müzik unsurlarının değerini gözler önüne sermiştir. Araştırma, Ertaş'ın müziğinde Kırşehir yöresine özgü müzikal karakteristiklerin Abdal kültüründen aldığı ilhamla nasıl şekillendiğini ve bu kültürel öğelerin Hicaz makam scaleı içinde nasıl bir anlam kazandığını göstermeyi amaçlamaktadır.

Bu çalışmanın ana hedefi, Ertaş'ın Hicaz makam scaleında geliştirdiği ses dizilerini, koma farklılıklarını ve müziğinde yer alan Abdal kültürüne dayalı öğeleri analiz ederek müzikal yapısını ayrıntılı bir şekilde incelemektir. Araştırma, Ertaş'ın müziğinde Kırşehir yöresine ait müzikal kimliğin nasıl sürdürüldüğünü ve bu kimliğin, Hicaz makam scaleına kattığı anlamı açığa çıkarmaktadır. Ertaş'ın müzikal üslubunda, Kırşehir yöresinin kendine özgü dokusu ve makam anlayışına dayanan bir karakteristik tarzın bulunduğu ve bu tarzın Türk müziğinin evrensel boyutta daha geniş bir anlayış kazanmasına olanak tanıdığı düşünülmektedir.

Araştırmanın kapsamı, Neşet Ertaş'ın Kırşehir yöresine özgü Hicaz makam scaleında icra ettiği eserlerin dijital platformlardan elde edilen kayıtlarıyla sınırlıdır. Çalışma, Ertaş'ın bu eserlerde Hicaz makam scaleının temel perde dizilerini, koma farklılıklarını ve yerel icra tavırlarını analiz ederek, Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) sistemine göre sapmaların olup olmadığını belirlemeyi hedefler. Bu sapmalar, Ertaş'ın Hicaz makam scaleını Kırşehir yöresine özgü bir anlayışla nasıl şekillendirdiğini ve müziğinde yerel bir renk kattığını ortaya koymaktadır. Araştırma evreni, genel anlamda Türk halk müziğinde Hicaz makam scaleında icra edilen eserleri kapsamakla birlikte; örneklem Neşet Ertaş'ın icra ettiği Kırşehir yöresi eserleri ile sınırlıdır. Bu sayede çalışma, Kırşehir'e özgü müzikal kimliğin Hicaz makam scaleındaki varyasyonlarının ortaya konmasını sağlamak üzere hem teorik hem de pratik müzik bilgilerini bir araya getiren bir analiz sunmaktadır. Çalışmanın yöntem bölümünde, modern sinyal işleme yazılımlarından biri olan MakamBox kullanılmıştır. MakamBox, Türk müziğine özgü makam yapılarının detaylı analizini mümkün kılan bir araç olarak, Ertaş'ın müziğinde kullandığı perdelerin frekans analizinde etkili bir yöntem

sunmaktadır. Yazılım aracılığıyla elde edilen frekans verileri, AEU ses sistemine göre karşılaştırılmış, böylece Ertaş'ın müziğinde teorik müzik bilgisiyle pratik uygulamalar arasındaki sapmalar incelenmiştir. Bu yöntem, çalışmanın karma bir analiz deseni ile hem nitel hem de nicel verilerin birlikte analiz edilmesine olanak sağlamıştır. Nicel analizde koma değerlerinin sayısal tespiti yapılırken, nitel analizlerde ise Ertaş'ın Hicaz makam scaleındaki perde kullanımı, icra tavrı ve yöresel müzikal karakteristik özellikler detaylı bir şekilde yorumlanmıştır. Bu sayede, Neşet Ertaş'ın Hicaz makam scaleında Kırşehir yöresine özgü bir müzikal anlayışa nasıl katkı sağladığı kapsamlı bir biçimde analiz edilmiştir.

Bulgular, Neşet Ertaş'ın müziğinde AEU sistemine göre belirgin sapmaların bulunduğunu ve bu sapmaların yerel müziğin kendine has yorum özelliklerini yansıttığını göstermektedir. Özellikle si bemol ve do diyez perdelerinde gözlemlenen farklılıklar, Ertaş'ın müziğinde Kırşehir yöresine özgü bir Hicaz makam scaleı profili geliştirdiğini ortaya koymaktadır. Si bemol perdesinde teorik olarak sistemde yer almayan ancak pratikte kullanılan 5,5 ve 6 koma uzaklıklardaki perdeler, do diyez perdesinde ise 3 ila 4 koma arasında değişen varyasyonlar dikkat çekmektedir. Bu sapmalar, Ertaş'ın Kırşehir'e özgü bir müzikal ifade geliştirdiğini ve Abdal kültürüne dayalı bir yorum tarzını Hicaz makam scaleına adapte ettiğini göstermektedir. Bu perde yapıları, Abdal kültürünün duygusal ve derin ifade biçimlerini müziğe taşıyarak, dinleyicilere hem Kırşehir yöresinin hem de Abdal kültürünün zenginliğini hissettirmektedir.

Sonuç olarak, Neşet Ertaş'ın Kırşehir yöresine özgü Hicaz makam scaleındaki icraları, Türk müziğinde yerel varyasyonların önemini gösteren bir örnek teşkil etmektedir. Bu çalışmanın bulguları, Ertaş'ın müziğinde Kırşehir yöresinin kültürel mirasını ve tarihini taşıyan özgün bir Hicaz makam scaleı karakteristiği sunduğunu doğrulamaktadır. Ertaş'ın geleneksel müziği modern analiz araçlarıyla ele alarak Türk müziğine kazandırdığı bu yaklaşım, halk müziği araştırmaları için değerli bir kaynak sunmaktadır. Elde edilen sonuçlar, yerel müziğin analiz edilmesi ve korunması adına somut veriler sunarak, Türk müziğinin kültürel çeşitliliğini ve zenginliğini evrensel düzeyde tanıtmak için bir temel oluşturmaktadır.

Araştırmanın önerileri arasında, Türk müziğinin farklı yörelerine özgü müzikal karakteristiklerin detaylı analizlerle incelenmesi gerektiği, böylece Türkiye'nin kültürel çeşitliliğinin daha derinlemesine bir bilgi birikimiyle kayıt altına alınması gerektiği vurgulanmaktadır. Yerel müzik kültürlerine dair analiz çalışmalarının artırılması, bu analizlerin MakamBox gibi dijital araçlarla desteklenmesi, Türk müziği eğitimi veren kurumlarda yerel varyasyonların müfredata eklenmesi,

genç nesillere aktarılması açısından önem arz etmektedir. Neşet Ertaş'ın müziğinde gözlemlenen Kırşehir yöresine özgü Hicaz makam scaleı yorumu, Türk müziğinin ulusal ve uluslararası düzeyde tanıtılması, kültürel zenginliğinin korunması için önemli bir katkı sunmaktadır. Bu tür çalışmalar, geleneksel müziğin modern analiz teknikleriyle desteklenerek daha anlaşılır ve erişilebilir hale gelmesini sağlayarak, Türk müziğinin evrensel boyutta tanınmasına ve anlaşılmasına katkı sunacaktır.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 12.11.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 05.12.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1583608>
e-ISSN : 2792-0178

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

GELENEKSEL MÜZİK İLE ÇAĞDAŞ MÜZİK ETKİLEŞİMİNDE BİR

AKTÖR: MİAM

ŞİMŞEK, Mehmet¹

ÖZ

Bu makale, İTÜ TMD Konservatuvarı ve İTÜ Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırmalar Merkezi (MİAM) bünyesinde yapılmış geleneksel müzik ile çağdaş müzik etkileşimini içeren projeler ekseninde bir değerlendirme sunmayı amaçlamaktadır. Çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden betimsel araştırma deseni ile yürütülmüş; araştırma sürecinde literatür taraması ve içerik analizi yapılmıştır. Temelde, diskografik bir çalışmadır. Makalede, öncelikle Osmanlı'nın son 200 yılında başladığı düşünülen Türk müziği ve Avrupa müziği etkileşiminden bahsedilmiş, süreçte yaşanan gelişmeler değerlendirilmiştir. Bu sürecin devamında, Cumhuriyet dönemindeki batılılaşma politikaları etkisiyle Türk müziğinin “çağdaşlaşmasına” yönelik yapılan çalışmalar aktarılmıştır. 1975 yılında İTÜ TMD konservatuvarının kurulmasıyla, Türk müziği ile Avrupa müziğinin iç dinamikleri korunarak oluşturulan sentezlerinin, kurumsal bir kimlik altında ortaya çıkmaya başladığı görülmüştür. Konservatuar bünyesinde yapılan çalışmalar incelediğinde, düzenlenen eserlerde Türk müziği perde hassasiyetinin korunması önemli bir yaklaşım olarak öne çıkmıştır. 1999 yılında, bu yaklaşımlar ekseninde Türk müziği ve dünya müziğindeki gelişmeleri yakından

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Çalgı Eğitimi Bölümü, Yaylı Çalgılar ASD, mehmetimsekmusic@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6504-8273>

takip eden Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırmalar Merkezi (MİAM) kurulmuştur. Çalışmada, İTÜ TMD Konservatuarı ve MİAM bünyesinde oluşturulan geleneksel müzik ile çağdaş müziğin iç içe icra edildiği toplulukların konser ve albüm kayıtları tespit edilerek, topluluklara ve bestecilere dair detaylı bilgiler verilmiştir. Bu içerikler, QR kodlar aracılığıyla çevrimiçi kaynaklara yönlendirilerek araştırmacılara sunulmuştur. Sonuç olarak, MİAM bünyesinde yapılan çalışmalarda, farklı müzik kültürlerinin etkileşimiyle yeni bir sentez ortaya konulduğu tespit edilmiştir. Bu ekseninde yapılacak çalışmaların sistematik bilince ulaşması, akademik yazınının oluşturulması ve kurumsal kimliğe kavuşması önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: MİAM, müzik, geleneksel müzik, çağdaş müzik, deneysel müzik.

AN ACTOR IN THE INTERACTION BETWEEN TRADITIONAL MUSIC AND CONTEMPORARY MUSIC: MIAM

ABSTRACT

This article aims to present and evaluate projects involving the interaction between traditional music and contemporary music carried out within the ITU TMD Conservatory and ITU Dr. Erol Ucer Center for Advanced Studies in Music (MIAM). The study was conducted using the descriptive research design, one of the qualitative research methods; a literature review and content analysis were performed during the research process. It is primarily a discographic study. The article first discusses the interaction between Turkish music and European music, which is thought to have begun in the last 200 years of the Ottoman Empire, and evaluates the developments that occurred during this process. Subsequently, the article describes efforts to "modernize" Turkish music under the influence of Westernization policies during the Republic period. With the establishment of the ITU TMD Conservatory in 1975, it was observed that syntheses created by preserving the internal dynamics of Turkish music and European music began to emerge under an institutional identity. An examination of the works conducted within the conservatory reveals that preserving the pitch sensitivity of Turkish music emerged as an important approach in the arrangements. In 1999, the Dr. Erol Ucer Center for Advanced Studies in Music (MIAM) was established, focusing on world music in all its aspects while also incorporating traditional music. In the study, concert and album recordings of ensembles where traditional music and contemporary music are performed together,

created within the ITU TMD Conservatory and MIAM, were identified, and detailed information about the ensembles and composers was provided. These contents were presented to researchers by directing them to online resources via QR codes. As a result, it has been found that the works conducted within MIAM have led to the creation of a new synthesis through the interaction of different music cultures. It is important for studies in this area to achieve systematic awareness, produce academic writing, and establish an institutional identity.

Keywords: MIAM, music, traditional music, contemporary music, experimental music.

GİRİŞ

Ülkemizin batılılaşma yönündeki hamlelerinin Cumhuriyetle hız kazandığı bilinse de bu yöndeki reformların inşa süreci Osmanlı İmparatorluğu'nun yaklaşık 200 yılını kapsadığı düşünülmektedir. Her ne kadar Sultan III. Selim ve II. Mahmut bu sürecin baş aktörlerinden kabul edilse de² Osmanlı imparatorluğu, tarih boyunca batılı kültürlerle ilgisini ve temasını sürdürmüştür (Mardin, 1991: 11).

Makam müziğine, teori ve beste anlamında önemli katkılar sağlayan padişahlar aynı zamanda Avrupa müziğini de yakından takip etmiştir. Sözgelimi, bestekar padişahlardan Sultan III. Selim döneminde sarayda bir opera temsili sergilenmiştir. Sultan II. Mahmut döneminde davet edilen Giuseppe Ambrogio Donizetti tarafından “Muzika-i Hümayun” adı altında ilk askeri bando ve konservatuvarın kurulmasıyla, Osmanlı’da Avrupa müziğinin kurumsallaşmasına yönelik önemli bir adım atılmıştır. Sultan III. Selim ve II. Mahmut’tan sonra gelen müzisyen padişahlar ve dönemin önde gelen bestekarları, makam müziği içerisinde yer alan çalgıların yanı sıra piyano, keman vb. çalgılarla ilgilenerek Avrupa müziği içerisindeki formlardan da çok sayıda besteler yapmıştır. Süreç içerisinde birçok Avrupalı müzisyen saraya davet edildiği gibi Osmanlı’dan da müzisyenler Avrupa’ya gönderilmiştir. Buradan hareketle, makam müziği ile Avrupa müziğinin etkileşimde olması, yeni bir müzikal anlayışın oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında, ulus devlet politikalarının ve bu politikaların baş aktörü sosyolog Ziya Gökalp’in de etkisiyle³ Türk müziğinin (Türk Sanat Müziği) Bizans’tan veya Perslerden devşirme bir müzik olduğu, Türklerin “öz” müziğinin Anadolu’da bulunabileceği ve derlenecek bu müzikten

²Ayrıntılı bilgi için Bkz. Şerif Mardin Türk Modernleşmesi (1991)

³Bkz. Ziya Gökalp Türkçülüğün Esasları (2019)

elde edilecek verilerden “çağdaş” anlayışa göre yeniden bestelenen Avrupa müziği formundaki eserlerle “çağdaş” bir Türk müziği oluşturulabileceği fikri ortaya çıkmıştır (Gökalp, 2019: 143). Bu fikirler ekseninde Anadolu’ya gerçekleştiren derleme gezileri, Avrupa’dan gelen müzisyenlerin bu sürece dâhil olmaları ve Türkiye’deki müzik adamlarının Avrupa’ya gönderilmesi (Türk Beşleri) süreci de başlamış oldu. Bu süreç sonucunda ortaya çıkan ürünler Türk toplumunda sosyokültürel bir zemin bulamadığı için henüz yeni “modernleşen” Türk toplumunda gereken ilgiyi görememiş olması yaygın bir kanıdır.

Cumhuriyet döneminin ilk resmi müzik okulu Darü’l-Elhan, Türk müziğinin “modernleşme” sürecinin merkezi idi. Cumhuriyet sonrası Darü’l-Elhan’ın, İstanbul Belediye Konservatuarına dönüşmesiyle beraber Türk Müziği dersleri 1950’li yıllara kadar Hüseyin Saadettin Arel tarafından yürütülmüştür (Ö. Duman, 2017: 111-143). Bununla beraber birkaç musiki derneğinde de Türk müziği eğitimi verildiği bilinmektedir. Bu öğretim faaliyetleri dışında, Cumhuriyet sonrası 1975 yılına kadar Türk müziği eğitimi veren formal anlamda bir konservatuar bulunmamaktadır. 1975 yılında, Cumhuriyetten 42 sene sonra kurulan, bugünkü adıyla İTÜ TMD Konservatuarı ile Türk müziği eğitimi formal bir kimliğe kavuşmuştur. Konservatuar, ilk olarak 3 Mart 1976 yılında Millî Eğitim Bakanlığı bünyesinde eğitim ve öğretime başlamış, sonrasında da Kültür Bakanlığı’na devredilmiştir (Karahasanoglu ve diğerleri, 2021: 1). Bu süreçten sonra, 1982 yılında Yüksek Öğretim Kurumu Yasası ile İTÜ Rektörlüğüne bağlanmıştır. Türk müziği konservatuarı (İTÜ) kurulduktan sonra şekillendirilen ders planlarıyla Türk müziği ve Avrupa müziği ile iç içe olan öğrenciler ve sonraki yıllarda bu öğrencilerden akademisyenler yetiştirilmeye başlanmıştır. Böylece, iki müzik türünün etkileşiminin sentezlerini de zaman içerisinde ortaya çıkarmıştır. Bu sentezlerdeki temel anlayış, Türk müziğinin kendine has perde hassasiyeti korunarak, Avrupa müziğinin armonik anlayışı ekseninde bir sentez oluşturma üzerinedir. Ortaya çıkan eserlerde, bir Türk müziği solistüne veya çalgısına eşlikte yalın bir orkestrasyon tercih edilmiş buradan hareketle Türk müziği armonizasyonuna farklı yaklaşımlar getirilmiştir. Yapılan bu çalışmaların da etkisiyle, 1999 yılında İTÜ bünyesinde her yönüyle dünya müziğini yakından takip edip geleneksel müziği de içinde barındıran Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırmalar Merkezi (MİAM) kurulmuştur.

İTÜ Müzik İleri Araştırmalar Merkezi (MİAM) Tarihçesi

İstanbul Teknik Üniversitesi Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırmalar Merkezi (MİAM), 21. yüzyıl çağdaş müzik anlayışının bir yansıması olarak, 1999 yılında, dönemin İTÜ rektörü Gülsüm

Sağlamer'in fikri ve Dr. Erol Üçer'in destekleriyle kurulmuştur. Prof. Dr. Kamran İnce ve Prof. Cihat Aşkın'ın eş başkanlığını yürüttüğü merkez, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı olarak, yüksek lisans programıyla eğitime başlamıştır. 2000 yılında, araştırma merkezi bünyesinde işitsel materyaller içeren ülkemizin en kapsamlı müzik kütüphanesi oluşturulmuştur. Aynı yıl içerisinde ses kayıt stüdyosu faaliyete geçirilmiştir. Müzik endüstrisi ile entegrasi sağlanan kayıt stüdyosunda birçok farklı müzik türleri kaydedilmektedir. 2002 yılında etnomüzikoloji, performans ve kompozisyon disiplinlerinin ön planda olduğu, ülkemizin ilk İngilizce müzik doktora programı açılmıştır. Merkezde halihazırda lisansüstü eğitim öğretim faaliyetleri yürütülmekte olup, Kompozisyon, Etnomüzikoloji, Müzik Yöneticiliği & İşletmeciliği, Müzik Teorisi, Müzikoloji, Performans, Sonik Sanatlar, Ses Mühendisliği ve Tasarımı programları bulunmaktadır.

MİAM'da yapılan Türk müziği odaklı çalışmalarda enternasyonal standartlar gözetilmektedir. Araştırma merkezindeki lisansüstü programları, Avrupa ve Amerika kökenli, Avrupa ve Amerika müzikoloji ekollerini bilen, Avrupa müziğinin içerisinde yetişmiş akademisyenler tarafından yürütülmektedir. Yanı sıra merkez, İTÜ TMD Konservatuarında görev yapan Türk müziği ve çağdaş müzik alanında uzman akademisyenler tarafından desteklenmektedir. Bu akademisyenlerin başında, merkezin eş başkanlığını yapmış Prof. Cihat Aşkın ve 2012 yılında merkezin müdürlüğüne atanan Prof. Şehvar Beşiroğlu gelmektedir. Halihazırda TMD konservatuarında görev yapan Prof. Dr. Can Karadoğan MİAM'ın müdürlüğünü yürütmektedir. Kompozisyon programında Doç. Dr. Eray Altınbüken, Etnomüzikoloji programında Doç. Dr. Emine Şirin Özgün, Müzik Teorisi programında Doç. Dr. Ozan Baysal, Performans programında Prof. Cihat Aşkın, Prof. Dr. Yelda Özgen Öztürk, Prof. Dr. Tolgahan Çoğulu, Sonik Sanatlar, Ses Mühendisliği ve Tasarımı programında Prof. Dr. Can Karadoğan, Prof. Dr. Sertaç Kakı, Doç. Dr. Taylan Özdemir, Doç. Dr. Cevdet Erek, Dr. Öğr. Üye Sair Sinan Kestelli, Dr. Öğr. Üyesi Ozan Sarier görev yapmaktadır.

Merkeze bağlı programlarda öğrenim gören lisansüstü öğrenciler ile akademisyenlerin etkileşimi sonucunda da 21. yüzyıl müziğindeki son trendleri yakından takip eden öğrenci profilleri oluşmaya başlamıştır. MİAM'ın kurulmasıyla, geleneksel müzik ile çağdaş müziğin etkileşimi yeni bir boyut kazanmıştır. Bu bağlamda, MİAM bünyesinde çağdaş müzik ile geleneksel müziğin birlikte icra edildiği topluluklar kurulmuştur. Bu toplulukların başında Michael Ellison'un kurduğu "Hezarfen Ensemble" gelmektedir.

Amaç ve Önem

Bu çalışma, geleneksel müzik ile çağdaş müziğin etkileşimi noktasında dünya standartlarını takip eden, bu iki farklı müzik türünün sentezi ekseninde önemli projelere imza atan ve yenilikçi bir müzik yaklaşımıyla eğitim-öğretim faaliyetlerini sürdüren, İstanbul Teknik Üniversitesi Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırmalar Merkezi (MİAM)'nin çalışmalarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırma, İTÜ TMD Konservatuarı ve MİAM bünyesinde gerçekleştirilmiş geleneksel müzik ve çağdaş müzik sentezli projelere dikkat çekerek, bu çalışmaların geniş kitlelere ulaştırılması ve gelecekte yapılacak olan çalışmalara katkı sağlaması noktasında önem arz etmektedir.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, İTÜ TMD Konservatuarı ve Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırmalar Merkezi (MİAM) oluştururken, örneklemini ise; İTÜ TMD Konservatuarı ve MİAM bünyesinde geleneksel müzik ile çağdaş müzik etkileşimini içeren çalışmalar oluşturmaktadır.

Sınırlılıklar

Araştırma, İTÜ TMD Konservatuarı ve MİAM bünyesindeki toplulukların gerçekleştirdiği geleneksel müzik ile çağdaş müzik etkileşimini içeren konser ve albüm projeleriyle sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden betimsel araştırma ve durum çalışması deseni ile yürütülmüş; araştırma sürecinde literatür taraması ve içerik analizi yapılmıştır. *“Nitel durum çalışmasının en temel özelliği bir ya da birkaç durumun derinliğine araştırılmasıdır. Yani bir duruma ilişkin etkenler (ortam, bireyler, olaylar, süreçler, vb.) bütüncül bir yaklaşımla araştırılır ve ilgili durumu nasıl etkiledikleri ve ilgili durumdan nasıl etkilendikleri üzerine odaklanır”* (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 73). Creswell (2007) durum çalışmasının tanımını şu şekilde yapmaktadır; *“vaka çalışması, araştırmacının sınırlı ya da birkaç sistemi (vakalar), pek çok kaynaktan topladığı (gözlemler, yüz yüze görüşmeler, görsel işitsel malzemeler, doküman ve raporlar) ayrıntılı ve derinlemesine verileri kullanarak zaman içinde keşfettiği ve vakayı betimleyerek vakayla ilgili temaları raporladığı yaklaşımdır”* (Creswell 2007’ den akt. Merriam, 2018: 43). Temelde, diskografik bir çalışmadır. *“Diskografi, genellikle bir katalog biçimindeki ses*

kayıtlarının sistematik bir listesidir. Sanatçıların ayrıntılı bilgisi, kaydın tarihi ve yeri, müzik eserinin başlığı, satış verileri ve liste başarısı gibi bilgileri içerebilir” (Shuker, 2005: 80).

Çalışmada, İTÜ TMD Konservatuarı ve MİAM bünyesindeki toplulukların konser-albüm kayıtları çevrimiçi kaynaklardan tespit edilmiş, bu içerikler için QR kodlar oluşturularak içerisine ilgili kaynakların linkleri yerleştirilmiştir.

BULGULAR

İTÜ TMD Konservatuarı ve MİAM Bünyesinde Yapılan Çalışmalar

Temelde Türk müziği üzerine eğitim veren ve Türkiye'nin ilk Türk müziği konservatuarı olan İTÜ TMD Konservatuarı'nda, Türk müziğinin Avrupa müziği ile sentezlenmiş sunumlarının Yavuz Özüstün ve Yalçın Tura gibi isimlerle başladığı düşünülmektedir. Sonrasında Özüstün'ün öğrencileri, Nail Yavuzoğlu ve Oğuzhan Balcı bu ekolden faydalanarak özgün düzenlemeler üretmiş, İTÜ TMDK Bestecilik (eski adıyla Kompozisyon) bölümünde öğrenciler yetiştirerek, ülkemizin ve dünyanın önemli salonlarında İTÜ TMD Konservatuarı bünyesindeki topluluklarla çeşitli konserler vermiştir.

Balcı'nın, Türk müziği çalgıları için birçok senfonik besteleri bulunmaktadır. Ayrıca Türk müziği yaylı çalgılarından klasik kemençe için bir konçerto yazmıştır. Ninni, Halki ve Tetova'da Pazar Yeri adlı bölümlerden oluşan 3 telli klasik kemençe konçertinosu, klasik kemençe sanatçısı Sercan Halili'nin solistliğinde Devlet Senfoni Orkestraları ile birlikte seslendirilmiştir.



Tablo 1. 3 Telli Klasik Kemençe İçin Üç Şiir- Konçertino Beste: Oğuzhan Balcı.

2009 yılında İTÜ TMD konservatuarında, senfonik düzenlemelerini Balcı'nın yaptığı Türk müziği ve Türk halk müziğinin seçkin eserlerinden oluşan Cengiz Özkan ve Melihat Gülses'in solistliğinde “Senfonik Melodiler” konseri gerçekleştirilmiştir.

Cengiz Özkan-Böyle İkrar İlen Melihat Gülses-Denizde Akşam



Tablo 2. “Senfonik Melodiler” Konseri.

İTÜ TMD Konservatuari'nın 44. yılı kutlaması dolayısıyla müdürlük tarafından Balcı'ya geleneksel çalgılar topluluğu için bir beste sipariş edilmiştir. Toprak süiti adlı beste “3 Mart 1976”, “Zamansızlara” ve “Yeşeren Kayalar” olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. 2019 yılında İTÜ TMD Konservatuari Geleneksel Çalgılar Orkestrası tarafından eserin dünya prömiyeri yapılmıştır. Şahsımın da kemane icracısı olarak yer aldığım orkestrada, bağlama, kemane, kaval, balaban, tar, ney, tanbur, kanun ve ud gibi geleneksel çalgılar bulunmaktadır.

3 Mart 1976	Zamansızlara	Yeşeren Kayalar
		

Tablo 3. Toprak Süiti-Oğuzhan Balcı, İTÜ TMD Konservatuari 44. Yıl Kutlaması Konseri.

Balcı'nın temelde Türk müziği disiplini (ortaokul, lise, üniversite İTÜ TMD Konservatuari) ile yetişmesi aynı zamanda eğitim sürecinde Avrupa Müziği ile de yoğun çalışmalar yürütmesi sonucunda oluşturduğu düzenleme anlayışında, Türk müziği perde hassasiyetlerini koruyucu yaklaşımı öne çıkmaktadır.

İTÜ TMD Konservatuari'nda öğrenimini tamamlamış ve Yavuz Özüstün'ün öğrencisi olmuş, halihazırda mezun olduğu kurumun Kompozisyon bölümünde öğretim elemanı olarak görev yapan Dr. Nail Yavuzoğlu'nun, önemli teorik çalışmalarının⁴ bulunmasının yanı sıra caz müziği ile ilgili çok sayıda düzenlemesi ve proje konserleri vardır. Yavuzoğlu, Caz müziği ve Türk müziği etkileşimini, eserler üzerinde yaptığı düzenlemelerle başarılı bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, Taşkın Doğanışık'ın sanat yönetmenliğini üstlendiği düzenlemelerini Nail Yavuzoğlu'nun yaptığı “Taşkın Doğanışık Project- All Star Jazz Band Otantik – Caz Bağlama”

⁴ Dr. Nail Yavuzoğlu'nun, Caz Müziğinde Akor Dizileri (1993), Org Metodu 1 (2000), Temel Piyano Eğitimi (2019), Temel Müzik Eğitimi 1 (2000), Org Metodu 2 (2000), Türk Müziğinde Makamlar ve Seyir Özellikleri (2009), Okul Öncesi Piyano Eğitimi (2017), Poliritmik Solfej-1 (2011), Rölatif Absolut Kulak Eğitimi-1 (2017), Türk Makam Müziği ve Yeni Notasyon (2013), Türk Makam Müziği Teorisi ve Solfej-1 (2013), 21. Yüzyılda Türk Müziği Teorisi (2008), Uygulamalı Müzik Teorisi 1-2 (2011-2018) adlı kitapları bulunmaktadır.

(2010) ve “Otantik ‘ten Caz'a Türkülerimiz” (2013) projeleri Cemal Reşit Rey konser salonunda gerçekleşmiştir.



Tablo 4. “Otantik ‘ten Caz' a Türkülerimiz” Konseri.

Avrupa müziğinin zamanla kendi içinde kısır bir döngüye girmesi ve klasik formda yazılan eserlerin fazlalığı bestecileri farklı arayışlara yöneltmiştir. 20. yüzyıl bestecilik akımlarının oluşmasındaki temel sebebin bu olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda, MİAM çevresinde de yapılacak yeni besteler için ses malzemesi ve sistem arayışı içerisine girilmiştir. Arayışlar doğrultusunda farklı kültürel ve müzikal alt yapıları olan müzisyenlerin bulunduğu topluluklar kurulmaya başlamıştır. MİAM çevresindeki besteciler, Türk müziği çalgılarıyla farklı müzik disiplinlerini buluşturarak, deneysel çalışmalar yaratmaya yönelik projeler ortaya koymaya başlamıştır.

MİAM’ın kuruluş aşamasında eş başkanlığını yürüten Prof. Dr. Kamran İnce ile ilgili Los Angeles Times gazetesi, “modern müziklerle bağlantılı ve yine de egzotik görünen o nadir besteci” olarak nitelendirmiş, İnce’yi, “Doğuyu ve Batı’yı birbirine bağlayan çağdaş kompozisyonun keskin kenarı üzerinde bir kuvvettir” şeklinde anlatmıştır.

Akademisyen ve bağlama sanatçısı Dr. Erdem Şimşek, gelenekten beslendiği icra stilini bugün farklı bir icra anlayışıyla yansıtmaktadır. Bağlamada el ile (tezenesiz) çalım tekniği için (şelpe) özgün armonik düzenlemeleri bulunmaktadır. Çalgısına bir tel grubu daha ekleyerek, dört telli bağlamayla farklı akort sistemleri ve icra stilleri üzerinde çalışmalar yapmaktadır. Şimşek’in bağlama ile yolculuğunun bir durağı da MİAM’da Prof. Dr. Kamran İnce ile olmuştur. MİAM bestecilerinin yaptığı albüm projesinde Şimşek, İnce’nin içerisinde halk müziği motiflerini de işleyen “Mavi’ye” adlı bestesini bağlama ile icra etmiştir.



Tablo 5. Kamran İnce: (M)av(İ)'ye.../To the (B)lu(e)...

İnce’nin; 2015 yılında prömiyeri yapılan “Judgment of Midas-Midas’ın Hükümü” isimli operası için bestelediği “I Bring You Sardis!” eseri, ud, kanun, bağlama ve klasik kemençe gibi geleneksel

çalgılar tarafından icra edilmiştir. Bu bağlamda İnce'nin bestesi, geleneksel müzik ve çağdaş müzik arasında köprü oluşturmaktadır. Eser "Present Music" ve "Milwaukee Opera Theatre Chorus" toplulukları tarafından seslendirilmiştir. Present Music topluluğu içerisinde Güç Gülle ud, Şehvar Beşiroğlu kanun, Ozan Aksoy saz ve Neva Özgen klasik kemençe icrası olarak bulunmaktadır.



Tablo 6. Kamran İnce: "Judgement Of Midas": "I Bring You Sardis!"

Prof. Şefika Şehvar Beşiroğlu'nun MİAM direktörlüğü zamanında, Türk müziği çalgılarıyla temas güçlendirilmiş olup merkez bünyesindeki lisansüstü programlarına Türk müziği enstrümanı çalan icracılar kazandırılmıştır. Yine bu dönemde MİAM'da konser ve yayın imkânları artırılarak, proje teşviki sağlanmıştır.

MİAM öğretim üyelerinden Amerikalı besteci ve ses mühendisi Pieter Snapper, 2014 yılında Almanya ile ortak bir proje kapsamında, MİAM bünyesinde geleneksel çalgılarımızın da içerisinde bulunduğu bir ensemble için "Mired in a moment" adlı eseri bestelemiştir. Farklı ritmik kombinasyonlardan oluşan eser, Bağlama, Klasik Kemençe ve Kanun gibi geleneksel sazlarımız tarafından icra edilmiştir.





Tablo 7. Pieter Snapper- Mired In A Moment, Ivan Arion Karst- Conductor.

Avrupa'da keman eğitimi almış, İTÜ TMD Konservatuarı mezunu, Türk müziğini bilen ve icra eden Prof. Cihat Aşkın'ın da MİAM'daki varlığı, çağdaş müzik ve geleneksel müzik entegrasyonlu bir sentezin oluşması noktasında önem teşkil etmektedir. Bu bağlamda, Aşkın'ın yönlendirmeleriyle klasik kemençe ve kanun gibi geleneksel çalgılarımız özelinde yapılan besteler bulunmaktadır. Besteciler eserlerinde, yaylı sazlar özelinde bazı *extended*⁵ tekniklerini Klasik Kemençe çalgısına uyarlamıştır (Türkmen, 2009: 215). Bu noktada örnek teşkil edecek, İTÜ TMD Konservatuarı öğretim üyelerinden, klasik kemençe sanatçıları Prof. Neva Özgen (Kiya

⁵ Geleneksel çalgılarda *extended* tekniği, gelenek müziği içerisindeki icra tekniklerinin aksine farklı ses ve tını arayışları amacıyla üretilen müzikal malzemeler için kullanılmaktadır.

Tabassian&Neva Ozgen The Art Of Improvisation) ve Prof. Nermin Kaygusuz'un (Orkestra Akademik Başkent) içinde bulunduğu ensemble'lar ile proje konserleri yapılmıştır.

Prof. Neva Özgen Performans	Prof. Nermin Kaygusuz Performans
	

Tablo 8. Kiya Tabassian&Neva Ozgen The Art Of Improvisation ve HAT Kemeçe ve Topluluk İçin (Onur Türkmen) Orkestra Akademik Başkent Konserleri.



Arter Miam Konserleri kapsamında “Gelenekten Çağdaş” adlı konserde Prof. Neva Özgen (klasik kemeçe) ve Prof. Dr. Yelda Özgen (viyolonsel), Prof. Dr. Kamran İnce'nin “Asumani” adlı eserini klasik kemeçe ve viyolonsel çalgıları özelinde düzenlenen versiyonuyla icra etmiştir.



Tablo 9. Arter'de Miam Konserleri | Miam Concerts At Arter – 2 “Gelenekten Çağdaş” Konseri “Asumani”.

Onur Türkmen' in MİAM bünyesinde hazırlamış olduğu “Çağdaş Çalgı Tekniklerinin Kemeçe, Ud, Kanun ve Neye Uyarlanması” adlı yayımlanmamış doktora tezi bulunmaktadır. Türkmen, tezinde çağdaş müzik kompozitörleriyle geleneksel çalgı icracılarının müzikal iletişiminin güçlenmesine ve terminoloji hususunda ortak noktanın bulunmasına dair katkı sağlamayı amaçlamıştır. Tezde, icracı görüşleri alınarak çalgıların kapasiteleri belirlenmeye çalışılmıştır. Çalgılara özgü tekniklerin belirlenip, transkripsiyona aktarılması noktasında öneriler sunmuştur. Belirlenen teknikler, “Hat” olarak adlandırılan müzik eserleri üzerinde uygulanmıştır (Türkmen 2009: 215).

Bu çalışmanın çıktısı olarak, “Hat for Kemeçe and Ensemble” ve “Hat for Kemeçe and Strings” ismiyle Prof. Nermin Kaygusuz'un klasik kemeçe icracısı olarak yer aldığı, keman, viyola, viyolonsel, flüte, klarnet, perküsyondan oluşan ensemble'lar ile albüm ve konserler gerçekleştirilmiştir. Proje, çağdaş müzik kompozisyonlarının geleneksel Türk müziği çalgılarıyla icrası noktasında önemli bir örnektir.

Hezarfen Ensemble Albüm	Hezarfen Ensemble Konser
2015	2017
	

Tablo 10. HAT Kemeçe ve Topluluk İçin · Hezarfen Ensemble · Onur Türkmen Of Light And Shadows Albümü ve Guitar Plus Festivali, Hat For Kemece and Ensemble, Hezarfen Ensemble Konseri, Hochschule Für Musik Würzburg.

2008 yılında İTÜ TMD Konservatuvarı ve MİAM öğretim üyelerinden Prof. Dr. Tolgahan Çoğulu, “Ayarlanabilir Mikrotonal Gitar (Adjustable Microtonal Guitar)” tasarlamıştır. MİAM bünyesinde projelendirilen çalgının patenti alınmıştır. Mikrotonal gitarı luthier Ekrem Özkarpat yapmıştır. Çalgının klavyesi üzerindeki perdeler hareket edecek şekilde tasarlanmıştır. Ayrıca istenildiği takdirde klavye üzerine ek olarak perde eklenebilmektedir. Bu çalgıyla makam müziği ve çağdaş müzik içerisindeki mikrotonal eserlerin icrası amaçlanmaktadır.



Tablo 11. Tolgahan Çoğulu-Hüzzam Saz Semaisi (Refik Fersan) Microtonal Guitar Performansı.

MİAM bünyesinde ses sanatları bölümünde son kurulan programlardan biri de Sonic Arts’dır (Ses Sanatları). Programın, ses teknolojileri ile bestecilerin ortak buluşma noktası olduğunu söyleyebiliriz. Yapılan çalışmalar doğrultusunda, elektronik dijital yazılım programları kullanılarak girift ve detaylı bir çağdaş bestecilik anlayışı ortaya çıkmıştır. MİAM’da Sonic Arts projeleri daha çok Reuben de Lautour ve Anıl Çamcı tarafından yürütülmüştür. Yeni Zelanda doğumlu, müzik teknolojileri üzerine çalışan besteci ve piyanist Reuben de Lautour, 2012 yılında MİAM’da Sonic Arts programının faaliyete geçmesinde öncü isimdir. Çağdaş müzik ve elektronik müzik sentezi üzerine çalışmalar yapmaktadır.

MİAM bünyesindeki Sonic Arts programında düzenli olarak öğrenci konserleri yapılmaktadır. Bu konserlerde geleneksel çalgılara da yer verilmektedir. Reuben de Lautour ve Erdem Şimşek’ in bu alanda ortak yapmış olduğu bir çalışma vardır. Bağlama ile icra edilen doğaçlama bir ezginin ses materyalinden yararlanarak, hazırladıkları birtakım dijital efektler, müzikal kodlar ve elektronik programlar aracılığıyla bir kompozisyon ortaya çıkarmışlardır. Bu çalışma, yaklaşım olarak ses teknolojileri ve çağdaş besteciliğin kesişimi noktasında önem teşkil etmektedir.

Araştırmamız kapsamında ulaştığımız başka bir bilgi ise; MİAM’ da *Free improvisation* (serbest doğaçlama) alanında çalışmalar yapılmaktadır. 2002 yılında MİAM kadrosuna katılan Doç. Robert Reigle bu alanda önemli çalışmalar yapmaktadır. Doç. Robert Reigle, etnomüzikoloji alanında çalışmaları olan, saksafon sanatçısı ve bestecidir. Reigle’ ın, Türkiye’deki dengbej müzik pratiğiyle ilgili çalışmaları bulunmaktadır. *Free improvisation* alanında oluşturulan yapıtlar, yazılı bir materyale dayanmadan, belli temalar ve tınılar üzerine kurulmaktadır. Doç. Robert Reigle’in öncülüğünde kurulan “Hoca Nasreddin” adlı grup bu alanda çalışmalarını sürdürmektedir. Doktora öğrenimini MİAM’ da tamamlamış, İTÜ TMD Konservatuvarı Müzikoloji Bölümünde görev yapan Dr. Serkan Şener “Hoca Nasreddin” adlı grupta Kaval çalmaktadır.



Tablo 12. “Cease Sorrowes Now” Konseri: *Doğaçlama Müzik: Hoca Nasreddin (Nikolai Galen-Ses; Robert Reigle-Tenor Saksofon; Serkan Şener-Kaval).*

2017 yılında MİAM bünyesinde çalışan sekiz akademisyen bestecinin yaptığı “From İstanbul” adlı albüm yayınlanmıştır. Albüm, “Yeni Müzik” anlayışı ile bestelenmiş kompozisyonlardan oluşmaktadır. Albümdeki 3 esere “MIAM Modern Music Ensemble” içerisinde geleneksel Türk müziği çalgıları eşlik etmektedir. Kamran İnce’nin “(M)av(İ)'ye.../To the (B)lu(e)” adlı eserinde gitar, ud, klasik kemençe, kanun ve bağlama yer almaktadır. Reuben de Lautour’ un “Sextet” eserinde klasik kemençe, Pieter Snapper’ ın “Mired in a Moment” adlı eserinde ise bağlama yer almaktadır.

Kamran İnce:	Reuben de Lautour:	Pieter Snapper:
“(M)av(İ)'ye.../To the (B)lu(e)”	“Sextet”	“Mired in a Moment”
		

Tablo 13. *Miam Modern Music Ensemble “From İstanbul” Albümü.*

SONUÇ VE ÖNERİLER

Osmanlı'nın yaklaşık son 200 yıllık süreci ile başladığı düşünülen Türk müziği ve Avrupa müziği arasındaki etkileşim, Cumhuriyet döneminde devrim niteliğinde ivmeler kazanmış olsa da bu iki müzik türünün cumhuriyet sonrası tam anlamıyla iç içe geçtiği ve başarılı bir sentez oluşturduğu söylenemez.

1975 yılında İTÜ TMD Konservatuvarının kurulmasıyla birlikte Türk müziği öğretimi örgün eğitimde yerini alarak daha kurumsal kimlik ve sistematik bir bilinç kazanmıştır denilebilir. Bu noktada, Türk müziği akademik bir yazında kendine daha fazla yer bulmuştur. Akademik bilinçle oluşturulan öğretim müfredatları sayesinde Türk müziği ve Avrupa müziği gibi iki farklı müzikal gelenekte uzmanlaşan akademisyenler, kompozitörler ve icracılar yetişmiştir. Bu süreçten sonra yenilikçi bir yaklaşımla üretilen eser ve kompozisyonlarda Türk müziği ve Avrupa müziği etkileşiminin sentezleri ortaya çıkmıştır.

Müzikteki değişim ve arayışın bir başka yüzü ya da 21. yüzyıl yorumu yine İTÜ bünyesinde kurulan MİAM ile gerçekleşmiştir. Merkezin, müzik öğretimi noktasında dünya standartlarını yakalayarak, öğretim programlarını müzikte yenilikçi anlayışla oluşturduğu görülmektedir. Programlarda, çeşitli disiplinlerin müzikle buluşmasıyla interdisipliner bir öğretim modeli ortaya çıkmıştır. MİAM, farklı kültürlerden icracıların müzikal unsurlarını bir araya getirerek çeşitli müzik türlerinin etkileşimini sağlamıştır. Bu bağlamda, merkez bünyesinde Hezarfen Ensemble ve Miam Modern Music Ensemble gibi müzik toplulukları kurulmuştur. Geleneksel Türk müziği çalgıları ve Avrupa müziği çalgılarını bünyesinde bulunduran bu topluluklar, yenilikçi müzik anlayışıyla yazılmış çağdaş kompozisyonların icra edildiği birçok konser ve albüm çalışmalarına imza atmıştır. MİAM bünyesindeki toplulukların yaptığı projeler, farklı kültürel ve müzikal geleneklerin bir arada kullanılmasıyla müzikte kültürel bir sentez ortaya koymuştur.

MİAM, günümüz müziğindeki değişim ve arayış sürecinde müzikteki güncel akımları ve son trendleri takip ederek, geleneksel Türk müziği çalgılarının solo icra pratiğiyle birlikte ensemble içerisinde ne şekilde icra edileceği noktasında önemli çalışmalar yapmıştır. Merkez bünyesindeki topluluklarda, çalgı sınıflaması gözetmeksizin *experimental* (deneysel) çalışmalara da yer verildiği görülmüştür. Bu sayede icracıların öz potansiyelinin ortaya çıkarılması sağlanmıştır. MİAM'da yapılan çalışmalar neticesinde, müzikte belli kalıpların dışına çıkılarak daha özgürlükçü ve bireysel yaratıyı önceleyen müzik düşünceleri ortaya çıkmıştır.

Yapılan bu araştırma sonucunda, müzik eğitimi veren kurumların geleneksel müziğin yanı sıra dünya müziğini de takip etmesi düşüncesi önem kazanmaktadır. Günümüze kadar olan süreçte, her ne kadar bireysel çabalarla bahsi geçen çalışmaları yürüten akademisyen ve müzisyenler olsa da çalışmaların sistematik bir bilince ulaşması, akademik bir yazınının oluşturulması ve bu alanda kurumsal bir kimliğe kavuşması önem arz etmektedir.

KAYNAKLAR

- Gökalp, Z. (2019). *Türkçülüğün Esasları*. (Çev. E. Özgün, B. O. Uluyüz). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları. (Orijinal yayın tarihi, 1923)
- Karahasanoğlu, S., Kaya, C., Yavuz, D., Özen, E., Özdemir, G, S., Çolakoğlu, S, G., Cömert, E., Çalışkan, F., Doğan, E., Yılmaz, Z., Ersoy, Ç, Ş. ve Koçhan, G. (2021). *Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Tarihçesi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları.
- Mardin, Ş. (1991). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Merriam, S. B. (2018). *Nitel Araştırma- Desen ve Uygulama İçin Bir Rehber*. (Çev. P. Turan) Ankara: Atlas Akademik Basım Yayın Dağıtım. (Orijinal yayın tarihi, 2009)
- Ö. Duman, O. (2017). Yüzüncü Yılında Darülelhan'dan Konservatuar'a Musiki Eğitimi ve Cumhuriyet Dönemi Modernleşme ile Musikinin Millileşme Meselesi. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, (61), 111-143.
- Shuker, R. (2005). *Popular Music: The Key Concepts*. New York: Routledge Group.
- Türkmen, O. (2009). *Çağdaş Çalgı Tekniklerinin Kemeçe, Ud, Kanun ve Neye Uyarlanması*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınevi.

İnternet Kaynakları

- (Erişim adresi: <https://miam.itu.edu.tr>), (Erişim tarihi: 20.07.2024).
- (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=HIZlryId5dE>), (Erişim tarihi: 17.08.2024).
- (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=ZBfmdJFIIXU>), (Erişim tarihi: 17.08.2024).
- (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=nCbt8y7tpOI>), (Erişim tarihi: 17.08.2024).
- (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=PJTmdzrqR0>), (Erişim tarihi: 25.08.2024).
- (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=nwqFAVcQPQM>), (Erişim tarihi: 25.08.2024).

- (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=fvgxFu8kuEI>), (Erişim tarihi: 25.08.2024).
- (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=n5qlodgrO-A>), (Erişim tarihi: 25.08.2024).
- (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=o-SU98SdvPA>), (Erişim tarihi: 25.08.2024).
- (Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=P_XihE5RR0Y), (Erişim tarihi: 05.09.2024).
- (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=ZFSmJHwgJ7s>), (Erişim tarihi: 05.09.2024).
- (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=OuMkPSYSYPI>), (Erişim tarihi: 05.09.2024).
- (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=XqXOU83EJH0>), (Erişim tarihi: 05.09.2024).
- (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=S3CX4EKMrSg>), (Erişim tarihi: 05.09.2024).
- (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=rem9Q1F12V0>), (Erişim tarihi: 09.09.2024).
- (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=XqXOU83EJH0>), (Erişim tarihi: 09.09.2024).
- (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=a1CJLHkEyde>), (Erişim tarihi: 09.09.2024).
- (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=WwwG8S7INWs>), (Erişim tarihi: 09.09.2024).
- (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=reg8pPxjXpg>), (Erişim tarihi: 09.09.2024).
- (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=U7OY92MqZdk>), (Erişim tarihi: 09.09.2024).
- (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=h9paYexudDE>), (Erişim tarihi: 09.09.2024).

EXTENDED ABSTRACT

Although it is commonly believed that the westernization process in our country began with the Republic, it is argued that this profound regime change and the reform process span the last 200 years of the Ottoman Empire. Sultans who made significant contributions to maqam music in terms of theory and composition also closely followed European music. For instance, during the reign of Sultan Selim III, one of the composing sultans, an opera performance was held at the palace. During the reign of Sultan Mahmud II, with the establishment of the first military band and conservatory under the name "Muzika-i Hümayun" by Giuseppe Ambrogio Donizetti, an important step was taken towards the institutionalization of European music in the Ottoman Empire. After Sultan Selim III and Mahmud II, the musician sultans and prominent composers of the period not only focused on the instruments included in maqam music but also composed numerous works in the forms of European music, using instruments such as the piano, violin, and others. Throughout this

period, numerous European musicians were invited to the palace, and Ottoman musicians were sent to Europe. This interaction between maqam music and European music paved the way for the development of a new musical understanding. In the early years of the Republic, under the influence of nation-state policies, the idea emerged that Turkish music (Turkish Classical Music) was a form of music derived from Byzantium or Persia, that the "authentic" music of the Turks could be found in Anatolia, and that contemporary Turkish music could be created by re-composing works in the form of European music based on data obtained from this collected music. In the context of these ideas, compilation trips to Anatolia were conducted, European musicians were involved in this process, and the process of sending musicians from Turkey to Europe (the Five Turkish Composers) also began. As a result of this process, the products that emerged did not find a sociocultural ground in Turkish society, and therefore, they did not receive the attention they deserved in the newly "modernizing" Turkish society. Darü'l-Elhân, the first official music school of the Republic, became the focal point of the "modernization" process of Turkish music. Following the establishment of the Republic, Darü'l-Elhân was transformed into the Istanbul Municipal Conservatory, where Turkish Music courses were conducted by Hüseyin Saadettin Arel until the 1950s. In addition, it is known that Turkish music education was also provided in several music associations. Apart from these educational activities, there was no formal conservatory providing Turkish music education until 1975 after the Republic. In 1975, 42 years after the Republic was proclaimed, Turkish music education gained a formal identity with the establishment of the ITU TMD Conservatory, which is known by its current name. Following the establishment of the Turkish Music Conservatory (ITU) and the development of its curriculum, students immersed in both Turkish and European music traditions were trained, eventually producing academicians in subsequent years. Thus, the interaction between the two musical genres has also led to the emergence of their syntheses over time. The core approach in these syntheses involves combining the harmonic framework of European music with the distinctive pitch sensitivity of Turkish music. In the works that emerged, a simple orchestration was preferred in accompaniment to a Turkish music soloist or instrument, and from this, different approaches to the harmonization of Turkish music were introduced. As a result of these efforts, in 1999, the Dr. Erol Ucer Center for Advanced Studies in Music (MIAM) was established within ITU, which closely follows world music in all its aspects and also encompasses traditional music. This study aims to present the works of the ITU TMD Conservatory and the Dr. Erol Ucer Center for Advanced Studies in Music

(MIAM), which follow world standards in the interaction between traditional music and contemporary music, have carried out significant projects in the synthesis of these two different musical genres, and continue their educational activities with an innovative musical approach. The study was conducted using descriptive research and case study design, which are qualitative research methods; a literature review and content analysis were carried out during the research process. It is fundamentally a discographic study. In the study, concert and album recordings of the ensembles within ITU TMD Conservatory and MIAM were identified from online sources, and QR codes were created for these contents, with the links to the relevant sources embedded. With the establishment of the ITU TMD Conservatory in 1975, Turkish music education gained institutional identity and systematic awareness. At this point, Turkish music has gained an academic literature. Through academically informed curricula, academicians, composers, and performers specializing in both Turkish and European musical traditions have been trained. After this process, the syntheses of the interaction between Turkish music and European music emerged in the works and compositions produced with an innovative approach. Another facet of musical evolution and exploration, reflecting 21st-century interpretations, was realized through the establishment of MIAM at ITU. It is observed that the center has reached world standards in music education and has developed its curricula with an innovative approach to music. In the programs, an interdisciplinary teaching model has emerged with the convergence of various disciplines with music. MIAM has facilitated the interaction of various music genres by bringing together musical elements from performers of different cultures. In this context, music ensembles such as the Hezarfen Ensemble and the MIAM Modern Music Ensemble have been established within the center. These ensembles, which include traditional Turkish music instruments and European music instruments, have performed many concerts and album projects featuring contemporary compositions written with an innovative approach to music. The projects of the ensembles within MIAM have created a cultural synthesis in music by incorporating different cultural and musical traditions together. MIAM, in the process of change and exploration in contemporary music, has made significant contributions by following current trends and movements in music, and by working on how traditional Turkish music instruments will be performed within ensembles alongside their solo performance practice. It has been observed that experimental works are also included in the ensembles within the center, regardless of the classification of instruments. Thus, the potential of the performers has been brought to light. As a result of the work done at MIAM,

musical ideas that prioritize freedom and individual creativity, stepping outside of established patterns, have emerged. As a result of this research, the idea that institutions providing music education should follow not only traditional music but also world music has gained importance. Although there have been academicians and musicians who have carried out the mentioned works through individual efforts up until today, it is important for these works to reach a systematic awareness, create academic literature, and gain an institutional identity in this field.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 04.11.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 26.11.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1579400>
e-ISSN : 2792-0178

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

20. YÜZYILIN İLK YARISINDA KLASİK TÜRK MÜZİĞİ KEMAN İCRASINDA ÜSLUP VE TAVIR

DEMİRDİREK, Süleyman Barış¹

ÖZ

Klasik Türk Müziği'nde genel bir icra üslubunun yanı sıra her sazın kendisine ait bir üslubu, o sazı icra eden her icracının da kendine ait bir tavrı olmuştur. Her ne kadar tüm icracılar kendilerine has tavırları ile bir yeniden üretim süreci oluştursalar da icra ettikleri sazın üslubu onların bireysel tavırlarının oluşumlarında başat faktör olmuştur. Bu çalışmada Kemeçevi Vasilaki'ye ait Kürdilhicazkar Peşrev'in Kemani Bülbülü Salih, Nubar Tekyay ve Cevdet Çağla tarafından yapılan icraları tahlil edilerek, aynı eser üzerinden icracıların icra tavırları, benzerlikleri ve farklar ortaya koyulurken, 20. yüzyılın ilk yarısında keman ile eser icrasının özellikleri ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Söz konusu keman icracılarının birbirleriyle olan etkileşimleri ifade edilirken, kişisel tavrın bu etkileşimdeki yeri anlaşılmasına çalışılmıştır. Çalışmada tarama modeli kullanılmıştır. Veriler elde edilirken doküman inceleme ve kaynak tarama teknikleri kullanılmıştır. İcraçıların

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı Çalgı Eğitimi Bölümü, suleyman.demirdirek@hbv.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-0650-7342>

icraları notaya alınarak kategorisel içerik analizi yapılmıştır. Verilerden anlaşıldığı üzere, dönemin keman icrasında süsleme tekniklerinin büyük önem arz ettiği, ekseriyetle legato yay tekniğinin tercih edildiği ve ezgi çeşitlemelerine sıklıkla başvurulduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Nubar Tekyay, Kemani Bülbüli Salih, Cevdet Çağla, keman tavrı, üslup

IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY, STYLE AND ATTITUDE IN CLASSICAL TURKISH MUSIC VIOLIN PERFORMANCE

ABSTRACT

Attitude and Style in Classical Turkish Music Violin Performance: Violinists Bülbüli Salih, Nubar Tekyay and Cevdet Çağla's Performance of Kemeñevi Vasilaki's Kurdilihiczkar Peşrev in the First Half of the 20th Century

In Classical Turkish Music, there exists a general performance style, yet each instrument possesses its unique style, and each performer develops their distinct attitude within that framework. Although all performers create a process of reproduction with their own unique styles, the style of the instrument they perform has been the dominant factor in the formation of their individual styles. In this study, the performances of Kemeñevi Vasilaki's Kurdilihiczkar Peşrev by Kemani Bülbüli Salih, Nubar Tekyay and Cevdet Çağla are analyzed and the performance attitudes, similarities and differences of the performers on the same piece are revealed, while the characteristics of the performance of the work with violin in the first half of the 20th century are tried to be revealed. While expressing the interaction of these violin players with each other, the place of personal attitude in this interaction was tried to be understood. The study adopted a survey model. While obtaining the data, document analysis and literature review techniques were used. The performances were transcribed into musical notation, and a categorical content analysis was conducted. As it is understood from the data, it was seen that ornamentation techniques were of great importance in violin performance of the period, legato bowing technique was mostly preferred and melody variations were frequently used.

Keywords: Nubar Tekyay, Kemani Bülbüli Salih, Cevdet Çağla, violin style, style.

GİRİŞ

Klasik Türk Müziği tarihsel bir birikimin ürünü olarak ortaya çıkarken, bu müziğin icra kurallarının çerçevesini belirleyen üslup kavramı da onunla birlikte varlık göstermiştir. Ancak Klasik Türk Müziği'nde üslup konusunda farklı görüşlerin olması, bir yandan üslubun nasıl olması gerektiği ile ilgili sınırların çizilmesine engel teşkil ederken bir yandan ana hatlarının oluşabilmesi ve bunlar üzerinde görüş birliğine varılabilmesini sağlamıştır. Tarihsel süreçte üslubun takibi için sözel ve yazılı anlatılar ile bestekarların besteleme tavırlarının dönemler içerisindeki ortak özellikleri takip edilerek benzerlik ve farklılıkları üzerine çıkarımlar yapılabilirken, üslubun kesin çizgilerinin tam olarak anlaşılabilmesinin ses ve video kayıtlarının varlığıyla olabileceği düşünülse de ses ve video kayıtları ışığında takip edilebilen tarih içerisinde de üslubun farklılık gösterdiği ifade edilebilir.

Klasik Türk Müziği'nin sahip olduğu kendine has genel bir üslubun varlığının yanı sıra saz icracılığının ve saz icracılığının içerisinde de her sazın kendine özgü bir üslubu olduğu söylenebilir. Kendine ait icra üslubuyla Klasik Türk Müziği'nin tüm formlarının icrasında kendisine vazgeçilmez bir yer edinmiş olan keman da bu sazlardan birisidir. Tarihsel süreçte kemanın Klasik Türk Müziği içerisindeki yerini almasında önemli rol oynayan bireysel tavırlarıyla bu sazın gelişim ve icra üslubuna katkıda bulunmuş birçok değerli icracı vardır. Ancak ifade edildiği gibi ses ve video kayıtları ile takip edilebilen tarih içerisinde dahi hem sözlü icrada hem de saz icrasında üslubunun değişimler gösterdiği bilinmektedir. Çalışmada, keman özelinde bu durumun anlaşılabilmesi için (takribi olarak) hem 20. yüzyılın ilk yarısına icralarıyla izlerini bırakmış hem de günümüz klasik keman icra üslubunun oluşmasında öncü olmuş Kemani Bülbülü Salih, Nubar Tekyay ve Cevdet Çağla'nın Kemeçevi Vasilaki'ye ait Kürdilihicazkar Peşrev üzerinden aynı eser icraları analiz edilerek, bu önemli icracıların üslubu oluşturan bireysel tavırları arasındaki benzerlikler ve farklılıklar tespit edilerek, 20. yüzyılın ilk yarısında keman icra üslubu nasıldır sorusuna cevap aranmıştır. Ancak bu sorunun cevabına ilişkin görüşler ifade edilmeden önce üslup ve tavır kavramları, kemanın Klasik Türk Müziği içerisindeki yeri ve icraları incelenen üç icracının önemi ifade edilmelidir.

Klasik Türk Müziği'nde Üslup ve Tavır Üzerine Görüşler

Tavır ve üslup sözcükleri, Klasik Türk Müziği içerisindeki kullanımları ve taşıdıkları anlam bakımından tartışma konusu olmuştur. Kimi görüşler bu iki sözcüğün de aynı anlama geldiğini ifade etse de bu sözcüklerin birbirinden farklı anlamlar taşıdığını belirten görüşler vardır.

Günümüzde her ne kadar Türk Müziği kendi içerisinde doğan farklı icra üslupları ile çeşitlilikler gösterse de çalışmada, beğeni ve takdirin devamıyla kendi üslubunda varlığını gösteren bir yapı olarak da tanımlanabilen Klasik kavramı (Esen, 2023: 791) çerçevesinde ele alınan “Klasik Türk Müziği”nde tavrı ve üslup kavramlarının muhtevalarının ortaya konulması gerekmektedir.

Üslupla ve tavrıla ilgili Karakaya “*Bence üslup ve tavrı birbirinden ayrı şeyler değil...*” Yavaşca “*Üslup-tavrı sanatta şahsiyetin ifadesidir...*”, (Zeybek, 2013: 6-9), derken Hasan Oral Şen de tanımını aynı başlık altında yaparak bu iki kavramın birbirleriyle özdeş tutmuştur (Şen, 2003: 96-97). Bu iki kavramı aynı başlık altında ele alan örnekler çoğaltılabileceği gibi birbirinden ayıran görüşler de mevcuttur. Kudsi Sezgin üslubu “*genel anlamda makam müziği icra edilirken bilinmesi gereken kaideler*”, tavrı da “*her sanatçının kendi meşk silsilesine göre almış olduğu icra özelliği, söyleyiş tarzı*” olarak ifade ederken, (Ersoy Çak ve Beşiroğlu, 2016: 53), Onur Akdoğu ise “*(...)Bu iki terim kesin olarak farklıdır. (...) Tavrı seslendiriciyle ilgili olup, üslup ise yalnızca yaratıcı ile yani üretkenle ilgilidir. Söz gelimi, falan udinin ya da tanburinin tavrı olabilir ama üslubu olamaz...*” (İlgar, 2018: 11-12), diyerek bu iki kavramı tamamen ayırmıştır.

Elbette bu kavramlar üzerindeki görüş birlikleri ve ayrılıkları ile ilgili söylemler ve alıntılar çoğaltılabilir. Ancak genel olarak ele alındığında üslubun tavra göre daha kapsayıcı olduğu ifade edilebilir. Sözlük anlamıyla anlatma biçimi, deyiş ya da yapış biçimi, bir çağa, bir ülkeye ya da bir sanatçıya özgü teknik, renk, söyleyiş ve biçimlendirme özelliği (“Üslup”. t.y.) anlamına gelen üslup, bir sanat yapısının oluşturulmasındaki genel kuralları belirler. İcra pratiklerinde üslup icracıların bireysel tavrılarını oluştururken sınırlarının ne olması gerektiğini belirlerken, icracıların kendine özgüleriyle getirmiş olduğu yenilikler üslubun zaman içerisinde değişmesine sebep olmaktadır. Davranış, durum, tutum (“Tavrı”. t.y.) manasına gelen tavrı ise üslubun çizmiş olduğu kurallar bütününe uyararak kendine özgü oluşturabilmek olarak ifade edilebilir. Anlaşıldığı üzere birbirlerinden küçük nüanslarla farklı olsalar da bu iki kavram birbirlerini durmaksızın etkilemektedir. Saz icrası, daha özelinde de Klasik Türk Müziği keman icrasında 20. yüzyılın ilk yarısındaki icra üslubunu algılayabilmek de bugün “klasik” olarak ifade edilen üslubun bireysel tavrılardan nasıl peyda olduğunu anlamamızı sağlayacaktır. Ancak icralar üzerinden bu tavrıların ortaya konulup tahlilleri yapılmadan önce Klasik Türk Müziği’nde kemanın tarihinden, öneminden ve çalışmada icraları ele alın Kemanı Bülbülü Salih, Nubar Tekyay ve Cevdet Çağla’dan kısaca bahsetmek faydalı olacaktır.

Klasik Türk Müziği'nde Keman

“Nubar Tekyay, Cevdet Çağla, Sadi Işılay ve Hakkı Derman'ı yan yana koymayı ne çok hayal ettiğimi de söylemeden geçemeyeceğim.” -Alaeddin Yavaşca (Şen, 2003: 110).

Yavaşca'nın da ifade ettiği gibi Klasik Türk Müziği icrasında icralarıyla ekol olmuş ve günümüzün “klasik” tavrını inşa etmiş bu isimler, kemanın Klasik Türk Müziği içerisindeki bugünkü yerini edinmesinde büyük bir rol oynamıştır. Keman, dört telli hali ile ilk başlarda meyhane çalgısı olarak algılanırken 19. yüzyıl itibariyle fasıl icralarında kendisine yer edinmiştir (Demirdirek, 2018: 1). Keman sazının önemli icracılarına bakıldığında şu isimler zikredilebilir:

“Kemani Hızır Ağa, Kemani Sâdık Ağa, Kemani Ali Ağa, 19. yüzyıl ve sonrasına ait kayıtlarda ise Kemani Mustafa Ağa, Kemani Edhem, Kemani Sebuhan Leon Hancıyan (1860-1947), Abdülkadir Töre (1873-1946), Kevser Hanım (1880-1950), Mustafa Sunar (1881-1959), Mildan Niyazi Ayomak (1888-1947), Kemani Reşad Erer (1890-1940), Haydar Tatlıyay (1890-1963), Sadi Işılay (1899-1969), Cevdet Çağla (1900-1988), Nubar Tekyay (1905-1955), Hakkı Derman (1907-1972), Emin Ongan (1906-1985), Selahattin İnal (1924-1982)” (Hatipoğlu, 2016: 422-423).

Keman, mezkûr icracılarla birlikte 20. yüzyıl itibariyle Klasik Türk Müziği'nin temel sazlarından biri haline gelmiş, TRT, Kültür Bakanlığı koroları, Klasik Türk Müziği'nde önem arz eden belediye ve özel korolar ile icra alanlarının hepsinde vazgeçilmez bir saz olmuştur. Her saz icrasında olduğu gibi keman icrasında da birçok önemli icracının varlık gösterdiği ve klasik icraların vazgeçilmez katılımcıları oldukları görülmekle birlikte söz konusu icracıların Klasik Türk Müziği üslubu içerisinde keman sazının üslubunu kendi tavırlarıyla oluşturan “ekol icracı” olarak da tanımlandıklarına rastlanmaktadır. İhtiva ettiği anlamıyla, bir sanatçı grubu tarafından kendine özgülikle oluşturulan tarz ve biçim olarak ifade edilebilen ekol, okul manasını da taşımaktadır (Şişman, 2018: 367). Bahsedildiği üzere her sazın bir üslubu olduğu gibi, açık kanıtlarıyla takip edilebilen dönem içerisinde bu üslubun da kendi içerisinde farklılıklar gösterdiği ifade edilebilir. Bu noktada 20. yüzyılın ilk yarısında keman icrasında genel üslubun ne olduğu sorusunun cevaplanabilmesi amacıyla dönemin en önemli icracılarından Kemani Bülbülü Salih, Nubar Tekyay ve Cevdet Çağla'nın Kemeçevi Vasilaki'ye ait Kürdilihicazkar Peşrev icraları notaya alınıp analiz edilerek, dönemin keman icra özellikleri ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bu analizleri ortaya koymadan önce hali hazırda üzerlerine birçok akademik çalışmaya konu olan bu isimlerin kısaca hayatından, çalışmalarından ve keman icrasında neden büyük bir önem arz ettiklerinden bahsetmek gerekmektedir.

Kemani Bülbüli Salih

Hakkında çok fazla bilgi yoktur. Dönemin piyasa icralarında, özellikle de Şehzadebaşı'ndaki Osmanlı Tiyatrosu'nda sahne aldığı, Sermet Muhtar Alus'un söylemiyle "Loncalılar takımı"dan olduğu belirtilmektedir (Ayas, 2023: 656). Kendisine ait Bülbül Kantosu ile adı özdeşleşmiştir. Günümüzde dahi yeni dönem klasikleri arasında olan birçok eseri bulunmaktadır. 1923 yılında hayatını kaybetmiştir. Ancak Tanburi Cemil Bey'le birlikte yaptığı kayıtlar dolayısıyla Klasik Türk Müziği keman icrasına ait ilk kayıtlardan bazılarını sunması böylelikle keman icracılığının takibini mümkün kılması nedeniyle bu çalışma için önem arz etmektedir.

Nubar Tekyay

Nubar Tekyay, Klasik Türk Müziği keman tavrının oluşmasında büyük rol oynamıştır. 1905 yılında doğup 1955 yılında vefat eden Tekyay, radyoda, 1928-1937 yılları arasında yaptığı kayıtlarla kayıt endüstrisinde önemli bir icracı olarak yer almıştır (Gürel, 2016: 4-5). Tekyay ayrıca dönemin "piyasa müziği" olarak adlandırılan gazinolarında da icralarda bulunmuştur. Birçok bilimsel makale ve teze konu olan Tekyay kendine özgü tekniği, ezgi yaratımı ve perde icrasıyla Klasik Türk Müziği'nin en önemli keman icracıları arasında yer almaktadır.

Cevdet Çağla

1900 yılında doğup 1988 yılında vefat eden Çağla, aile ortamında müzikle ilgilenmeye başlamış, çalışmanın bir diğer odağı olan Kemani Bülbüli Salih'ten de dersler almış, sanat hayatında musiki cemiyetlerinde radyoda, piyasada ve konservatuvarda eğitimci olarak çalışmıştır (Erdem, 2019: 4-10). Birçok akademik çalışmaya da konu olan Çağla, ardında bıraktığı kayıtlarla Klasik Türk Müziği keman icrasında başat aktörlerden biri olurken, besteleri de klasik repertuvar için önem arz etmektedir. Çağla, Klasik Türk Müziği keman icracılığının en önemli icracıları arasında görülmektedir.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada günümüz Klasik Türk Müziği keman üslubunun oluşumuna da icralarıyla önemli katkılar yapan Kemani Bülbüli Salih, Cevdet Çağla ve Nubar Tekyay'ın Kemençevi Vasilaki'ye ait Kürdilihiczkar peşrev üzerinden yapılan müzikal analizle, 20. yüzyılın ilk yarısında keman ile eser icra üslubunun ortaya koyulması, bu hususta önem arz eden ve bu üslubu oluşturan noktaların aydınlatılması amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Araştırmada, 20. yüzyılın ilk yarısında, kayıtları günümüze ulaşabilen en önemli keman icracılarından Kemani Bülbülü Salih, Cevdet Çağla ve Nubar Tekyay'ın eser icrasında kullanmış olduğu süslemeler, yay teknikleri ve nota dışı icraları müzikal tahliller ışığında irdelenmiştir. Bu hususlar, Kemeçevi Vasilaki'ye ait Kürdilihicazkar peşrev üzerinden ele alındığı için dönemin keman üslubunun anlaşılması hususuna katkıda bulunması açısından önem arz etmektedir.

Sınırlılıklar

Çalışma Kemani Bülbülü Salih, Cevdet Çağla ve Nubar Tekyay'ın ulaşılabilen kayıtlarından aynı eser icrasını ihtiva etmeleri açısından Kemeçevi Vasilaki'ye ait Kürdilihicazkar Peşrev icrasıyla, tahlil aşamalarında ise süslemeler, yay teknikleri ve nota dışı icralar ile sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, veri toplama teknikleri ve verilerin tahlili açıklanmıştır.

Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada Kemeçevi Vasilaki'ye ait Kürdilihicazkar Peşrev'in Kemani Bülbül'i Salih, Nubar Tekyay ve Cevdet Çağla icraları analiz edilerek, söz konusu icraların özellikleri açıklanacağı için tarama modeline başvurulmuştur. "*Tarama, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır*" (Karasar, 2016: 109).

Veri Toplama Teknikleri

Verilerin toplanması aşamasında literatür taraması, doküman incelemesi ve arşiv taraması tekniklerine başvurulmuştur. Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) arşivi, kişisel arşivler, web siteleri (youtube.com) aracılığıyla, sanatçıların hayatı, sanat yaşantıları ve icracılıklarını konu alan, alan yazıları ve icra tahlillerini içeren kaynaklar ile icracıların Kemeçevi Vasilaki'ye ait Kürdilihicazkar Peşrev icrası kayıtlarına ulaşılmıştır.

Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Çalışmada Kemani Bülbülü Salih, Nubar Tekyay ve Cevdet Çağla'nın Kemeçevi Vasilaki'ye ait Kürdilihicazkar Peşrev icraları notaya alınmış ve notaya alınan icralar üzerinde kategorisel içerik

analizi yapılmıştır. “İçerik analizi, toplanan verilerin önce kavramsallaştırılması daha sonra da ortaya çıkan kavramlara göre mantıklı bir biçimde düzenlenmesi ve buna göre veriyi açıklayan temanın saptanmasıdır” (Yıldırım ve Şimşek, 2005: 227). İcracıların eser icrasında kullanılan kategoriler süsleme teknikleri, yay teknikleri ve ezgi çeşitlemeleri olarak belirlenmiştir.

Tahlilin ilk aşamasında Kürdilihiczkar Peşrev kaynaklarda bulunan notaları dikkate alınmadan yalnızca icracıların icraları esas alınarak notaya alınmıştır. İcrada kullanılan süslemeler, süsleme tekniklerinin kendi işaretleriyle gösterilmiştir. Daha sonra icracıların yay teknikleri, peşrev icralarının kaydı incelenerek, vurgu ve nota değerlikleri göz önünde bulundurulmuş nota üzerinde gösterilmiştir. Ezgi çeşitlemelerinin tahlili ise eserin hâlihazırda çokça icra edilen bir eser olmasından da hareketle genel hafızadaki icraları göz önünde alınmak suretiyle bu icralarla en yüksek düzeyde uyum gösteren nota üzerinden karşılaştırılarak gerçekleştirilmiştir.

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde Klasik Türk Müziği’nde üslup-tavır, kemanın yeri önemi ifade edilip, kemanda klasik üslubun oluşmasında başat karakterler olan Kemani Bülbüli Salih, Nubar Tekyay ve Cevdet Çağla’nın kısa sanat yaşantısı ve neden önem arz ettikleri ile Kemeçevi Vasilaki’ye ait Kürdilihiczkar Peşrev icralarının tahlili çerçevesinde ortaya çıkan bulgular ve yorumlara yer verilmiştir.

Kemani Bülbüli Salih, Nubar Tekyay ve Cevdet Çağla’nın Kemeçevi Vasilaki’ye Ait Kürdilihiczkar Peşrev İcrası Tahlili ve Karşılaştırılması

Çalışmanın bu bölümünde Kemeçevi Vasilaki’ye ait Kürdilihiczkar Peşrev’in Kemani Bülbüli Salih, Nubar Tekyay ve Cevdet Çağla tarafından yapılan icraları tahlil edilecektir. Klasik Türk Müziği icralarında eserlerin icrası, eserin aslına uyum göstermek kaidesiyle icracının müzikal bilgisi ve kültürü çerçevesinde yaptığı süslemelerle yeniden vücut bulmaktadır (Şen Tuncel, 2021: 1791). Tam tarihleri kesin olmamakla birlikte Bülbüli Salih’e ait icra 1914 ve öncesine, Nubar Tekyay’a ait icra 1950-1955 yılları arasına, Cevdet Çağla’ya ait icra ise 1950-1960 yıllarına aittir. İcracıların eserin icrasında kullandıkları süsleme teknikleri, yay teknikleri ve ezgi çeşitlemelerinin tahlili dönemin “keman icrasında saz eseri yorumunun” net bir şekilde ortaya koyulabilmesi konusunda ışık tutacaktır.

Kemani Bülbüli Salih, Nubar Tekyay ve Cevdet Çağla'nın Kemeçevi Vasilaki'ye Ait Kürdilihicazkar Peşrev İcrasında Kullanmış Oldukları Süsleme Teknikleri

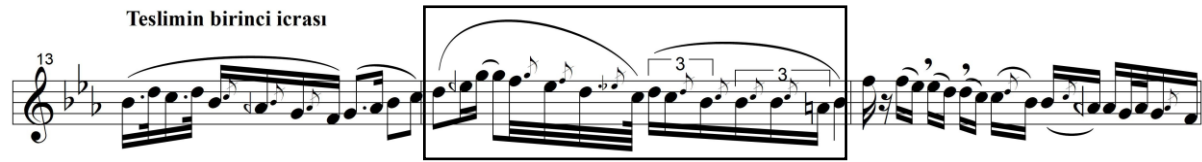
Bu bölümde Kemani Bülbüli Salih, Nubar Tekyay ve Cevdet Çağla'nın Kemeçevi Vasilaki'ye ait Kürdilihicazkar Peşrev icralarının tahlilleri sonucunda kullanmış oldukları süsleme tekniklerine dair edinilen bulgular yer almaktadır.

Çarpma Süsleme Tekniği

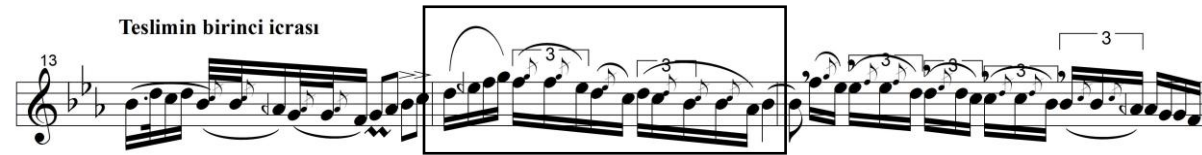
Kürdilihicazkar Peşrev'in 80 ölçüsünün 55'inde Kemani Bülbüli Salih, 67'sinde Nubar Tekyay, 66'sında Cevdet Çağla'nın çarpma süsleme tekniğine başvurduğu görülmektedir. İcracıların çarpma süsleme tekniğini kullandığı şekilleri sırasıyla Kemani Bülbüli Salih, Nubar Tekyay ve Cevdet Çağla olarak verilmiştir.



Nota 1. Kemani Bülbüli Salih'e ait çarpma süsleme tekniği kullanımı örneği



Nota 2. Nubar Tekyay'a ait çarpma süsleme tekniği kullanımı örneği



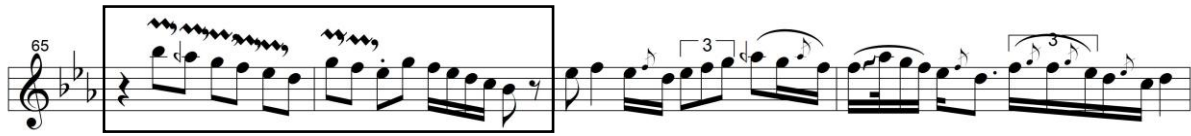
Nota 3. Cevdet Çağla'ya ait çarpma süsleme tekniği kullanımı örneği

Üç icracının icraları incelendiğinde de çarpma süsleme tekniğini icralarının temel özelliklerinden birisi olarak kullandıkları anlaşılmaktadır. Üç icracı da çarpma süsleme tekniğini eserin tüm bölümlerinde hem perdeler arasındaki geçişlerde bütüncül bir duyum sağlamak, hem on altılıklardan oluşan üçleme kalıpları veya on altılıklardan oluşan bir dördümlük kalıplarda aynı perdelerin tekrarlarını birbirinden ayırırken vurgu katmak hem de yarattıkları ezgi çeşitlendirmelerinde müzikal ifade çeşitliliği sağlamak amacıyla kullandıkları ifade edilebilir. Üç icracı ayrı ayrı

incelendiğinde ise Kemani Bülbüli Salih'in çarpma süsleme tekniğine Nubar Tekyay ve Cevdet Çağla'ya göre daha az başvurduğu görülmektedir. Bu durum icracılar arasındaki zaman farkı da hesaba katıldığında teknik sebepler veya müzikal tercihlerle açıklanabilir. Nubar Tekyay'ın ise diğer icracılardan farklı olarak sekizlik ve dörtlük notaların icralarından önce sıklıkla değerini kendinden sonraki notadan alan çarpmalar kullandığı görülmektedir. Bu kullanım Kemani Bülbüli Salih'te görülmezken, Çağla ise bu kullanıma nadiren başvurmuştur. Üç icracının da çarpma süsleme tekniğini icralarının temel özelliği olarak kullandığı ve kendilerinden sonraki icracıları da etkiledikleri ifade edilebilir. Dönemin keman icra tavrı ele alındığından çarpma süsleme tekniğinin icraların oluşumunda başat bir unsur olduğu ifade edilebilir.

Mordan Süsleme Tekniği

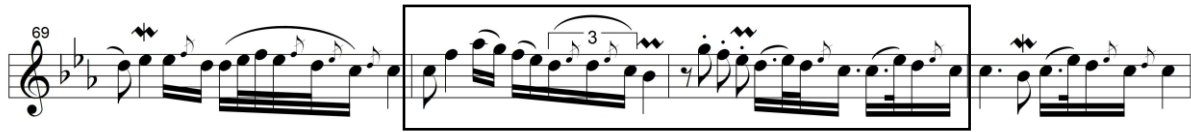
Kürdilihicazkar Peşrev'in 80 ölçüsünün 16'sında Kemani Bülbüli Salih, 12'sinde Nubar Tekyay, 21 ölçüsünde Cevdet Çağla mordan süsleme tekniğine başvurmuştur. İracıların mordan süsleme tekniğini kullanım şekilleri sırasıyla Kemani Bülbüli Salih, Nubar Tekyay ve Cevdet Çağla olarak verilmiştir.



Nota 4. Kemani Bülbüli Salih'e ait mordan süsleme tekniği kullanımı örneği



Nota 5. Nubar Tekyay'a ait mordan süsleme tekniği kullanımı örneği



Nota 6. Cevdet Çağla'ya ait mordan süsleme tekniği kullanımı örneği

Çalışmaya konu olan icracıların hepsi icralarında sıklıkla mordan süsleme tekniğine yer vermişlerdir. Üç icracının da eserin farklı bölümlerinde diğer süsleme tekniklerinin önünde ve arkasında icrayı çeşitlendirmek için mordan süsleme tekniğini kullandığı görülmektedir. Bu

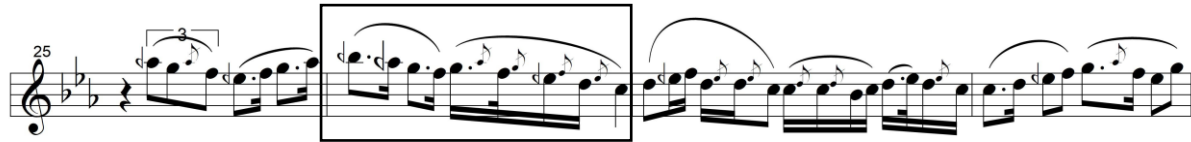
durumun yanı sıra Kemani Bülbüli Salih'in ve Nubar Tekyay'ın mordan süsleme tekniğini üst üste kullanımlarıyla oluşturdukları süsleme çeşitlendirmeleriyle eseri yorumladıkları görülmektedir. Cevdet Çağla'nın da mordan süsleme tekniğini çok sık aralıklarla kullandığı bölümler olduğu görülmektedir. İcracıların mordan süsleme tekniği kullanım sıklığı, şekli ve çeşitliliği göz önünde bulundurulduğunda dönemin keman icra tavrında mordan süsleme tekniğinin önemli bir yer tuttuğu ifade edilebilir.

Vurkaç Çarpma Süsleme Tekniği

Kürdilihicazkar Peşrev'in 80 ölçüsünün 5'inde Kemani Bülbüli Salih, 26'sında Nubar Tekyay, 13'ünde Cevdet Çağla vurkaç çarpma süsleme tekniğini kullanmıştır. İcracıların vurkaç çarpma süsleme tekniğini kullanım şekilleri sırasıyla Kemani Bülbüli Salih, Nubar Tekyay ve Cevdet Çağla olarak verilmiştir.



Nota 7. Kemani Bülbüli Salih'e ait vurkaç çarpma süsleme tekniği kullanımı örneği



Nota 8. Nubar Tekyay'a ait vurkaç çarpma süsleme tekniği kullanımı örneği



Nota 9. Cevdet Çağla'ya ait vurkaç çarpma süsleme tekniği kullanımı örneği

Vurkaç çarpma süsleme tekniğinin üç icracının da icralarında yer bulduğu görülmektedir. Bu tekniğe en fazla Nubar Tekyay'ın 26 ölçü ile başvurduğu görülürken, Kemani Bülbüli Salih ise yalnızca 5 ölçüde bu kullanımlara başvurmuştur. Klasik Türk Müziği keman tavrında inici seyirlerde perde geçişlerinde bütüncül bir duyum oluşması için sıklıkla kullanılan vurkaç çarpma süsleme tekniğinin örneklem olarak alınan eser incelendiğinde zaman geçtikçe daha fazla

kullanılmaya başlandığı ifade edilebilir. Ancak özellikle Nubar Tekyay ve Cevdet Çağla'nın icralarındaki kullanım sıklıkları da göz önüne alındığında bu süsleme tekniğinin dönemin keman icra tavrının en önemli unsurlarından biri olduğu görülmektedir.

Glissando Süsleme Tekniği

Kürdilihicazkar Peşrev'in 80 ölçüsünün 7'sinde Kemani Bülbüli Salih, 9'unda Nubar Tekyay, 14 ölçüsünde Cevdet Çağla glissando süsleme tekniği kullanımlarında bulunmuştur. İcracıların glissando süsleme tekniğini kullanım şekilleri sırasıyla Kemani Bülbüli Salih, Nubar Tekyay ve Cevdet Çağla olarak verilmiştir.



Nota 10. Kemani Bülbüli Salih'e ait glissando süsleme tekniği kullanımı örneği



Nota 11. Nubar Tekyay'a ait glissando süsleme tekniği kullanımı örneği



Nota 12. Cevdet Çağla'ya ait glissando süsleme tekniği kullanımı örneği

Hâlihazırda Klasik Türk Müziği perdesiz saz icrasının bir tavrı olarak kullanılan perde geçişlerinde belirsiz glissandolar nota üzerinde gösterilmemiştir. Bunun dışında hem Bülbüli Salih hem Tekyay hem de Çağla icrasında glissando süsleme tekniğine yer vermiştir. Glissando süsleme tekniğini hem inici hem çıkıcı seyirde kullanan icracılar, diğer süsleme teknikleriyle birlikte, bu süsleme tekniklerinin önünde ve arkasında glissando süsleme tekniği kullanımlarını başvurmuşlardır. İcracıların glissando süsleme tekniğini eserin bazı bölümlerinde aynı noktalarda kullanmaları ise dönemin müzikal hafızasının keman sazı özelinde bir aktarımı olarak gösterilebilir. Dönemin keman icra üslubunun içerisinde glissando süsleme tekniğinin de önemli bir varlık gösterdiği ifade edilebilir.

Tril Süsleme Tekniği

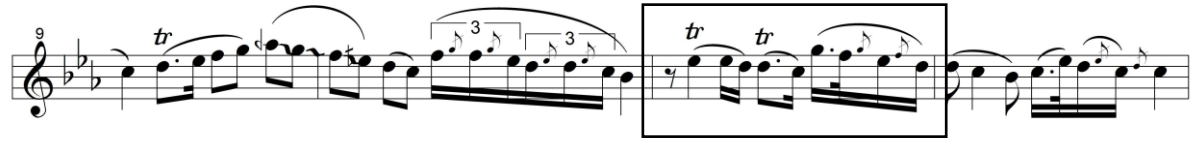
Kürdilihicazkar Peşrev'in 80 ölçüsünün 11'inde Kemani Bülbülü Salih, 5'inde Nubar Tekyay, 9'unda da Cevdet Çağla tril süsleme tekniğine başvurmuştur. İcracıların tril süsleme tekniğini kullanım şekilleri sırasıyla Kemani Bülbülü Salih, Nubar Tekyay ve Cevdet Çağla olarak verilmiştir.



Nota 13. Kemani Bülbülü Salih'e ait tril süsleme tekniği kullanımı örneği



Nota 14. Nubar Tekyay'a ait tril süsleme tekniği kullanımı örneği



Nota 15. Cevdet Çağla'ya ait tril süsleme tekniği kullanımı örneği

Konu dahilinde incelenen tüm icracıların eserin içerisinde tril süsleme tekniğine yer verdikleri görülmektedir. Tril süsleme tekniğini ekseriyetle dörtlük veya sekizlik nota değerliklerinde kullandıkları görülmektedir. Özellikle çarpma süsleme tekniğini tril süsleme tekniğinden sonra kullandıkları anlaşılmaktadır. Örnekler incelendiğinde üç icracının da eserin aynı noktasında aynı perde de tril süsleme tekniğini kullandığı da görülmektedir. Bu durumun dönemin icracıları arasındaki müzikal etkileşimin bir göstergesi olduğu ifade edilebilir. Müzikal hafızanın dönemin keman üslubuna ve bireysel keman tavrına etkisini de icra içerisinde bu şekilde görmenin mümkün olduğu söylenebilir. Dönemin keman icralarında tril süsleme tekniğinin önemli bir yer tuttuğu anlaşılmaktadır.

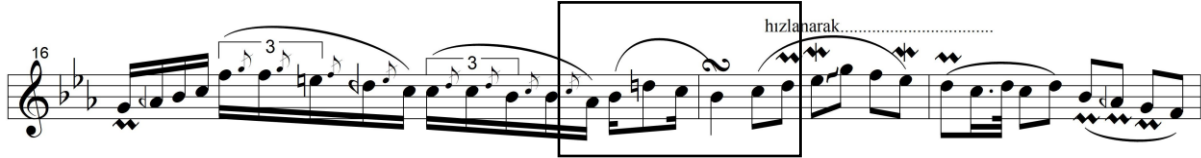
Grupetto Süsleme Tekniği

Kürdilihicazkar Peşrev'in 80 ölçüsünün 1 ölçüsünde Kemani Bülbülü Salih, 1 ölçüsünde Nubar Tekyay, 4 ölçüsünde Cevdet Çağla grupetto süsleme tekniğine başvurmuştur. İcracıların tril

süsleme tekniğini kullanış şekilleri sırasıyla Kemani Bülbülü Salih, Nubar Tekyay ve Cevdet Çağla olarak verilmiştir.



Nota 16. Kemani Bülbülü Salih'e ait grupetto süsleme tekniği kullanımı örneği



Nota 17. Nubar Tekyay'a ait grupetto süsleme tekniği kullanımı örneği



Nota 18. Cevdet Çağla'ya ait grupetto süsleme tekniği kullanımı örneği

Üç icracının da icralarında grupetto süsleme tekniğine çok az yer verdikleri görülmektedir. Dönemin saz icra kayıtları incelendiğinde grupetto süsleme tekniğinin özellikle Tanburi Cemil Bey tarafından sıklıkla kullanıldığı bilinmektedir. Ancak üç icracının da grupetto süsleme tekniğini çok az kullanması, birbirlerinin icralarından etkilenmiş olabileceklerine dair ipucu vermektedir denilebilir. İcralardan çıkarımla dönemin keman icra üslubunda grupetto süsleme tekniğine çok fazla yer verilmediği ifade edilebilir.

Vibrato Süsleme Tekniği

Vibrato, bir perde üzerinde değişen derecelerle yapılan salınımdır ve müzik ifadesinin doğal bir parçası haline geldiği için nota üzerinde özel bir ifade ile gösterilmez (Sevsay, 2013: 122). Sevsay'ın ifadesinden de anlaşılacağı üzere vibrato süsleme tekniği icranın doğal bir özelliği haline gelmiş ve çok sıklıkla uygulanmaktadır. İcraların tahlili ışığında üç icracının da özellikle 8'lik ve 4'lük nota değerliklerinde vibrato süsleme tekniğini sıklıkla icra ettikleri görülmektedir. Vibrato süsleme tekniği incelendiğinde dönemin keman icra üslubunda önem arz ettiği anlaşılmaktadır.

Ezgi Çeşitlemeleriyle Yapmış Olduğu Süslemeler

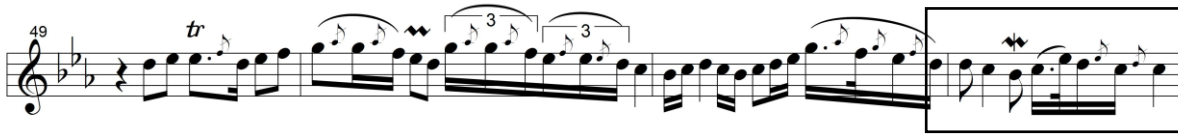
Kürdilihicazkar Peşrev'in 80 ölçüsünün 22'sinde Kemani Bülbüli Salih, 15'inde Nubar Tekyay, 13'ünde de Cevdet Çağla ezgi çeşitlemeleriyle yapılan süsleme tekniklerine başvurmuştur. İcracıların ezgi çeşitlemeleriyle yapılan süsleme tekniklerini kullanım şekilleri sırasıyla Kemani Bülbüli Salih, Nubar Tekyay ve Cevdet Çağla olarak verilmiştir.



Nota 19. Kemani Bülbüli Salih'e ait ezgi çeşitlemesi süsleme tekniği kullanımı örneği



Nota 20. Nubar Tekyay'a ait ezgi çeşitlemesi süsleme tekniği kullanımı örneği



Nota 21. Cevdet Çağla'ya ait ezgi çeşitlemesi süsleme tekniği kullanımı örneği



Nota 22. Eserin ilgili bölümünün notası

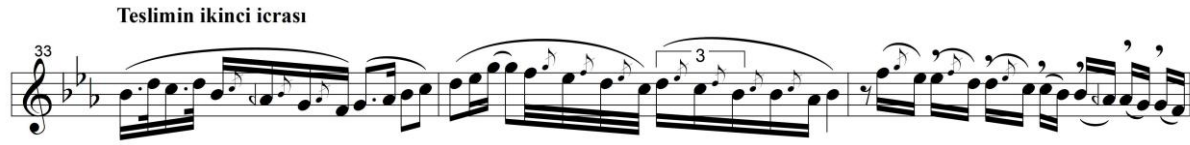
Üç icracının da eserin içerisinde ezgi çeşitlemelerine başvurdukları görülmektedir. Ezgi çeşitlemelerini eserin aslına uygun, eserle uyum içerisinde ancak bireysel tavırlarının özgünlüğünü de ortaya koyacak şekilde kullandıkları ifade edilebilir. Günümüz icraları düşünüldüğünde icracıların çok daha fazla ezgi çeşitlemelerine yer verdiği söylenebilir. Dönemin keman icra üslubunda ezgi çeşitlemelerinin önem arz ettiği görülmektedir.

Tartım Çeşitlemeleriyle Yapmış Olduğu Süslemeler

Kürdilihiczkar Peşrev'in 80 ölçüsünün 74'ünde Kemani Bülbüli Salih, 73'ünde Nubar Tekyay, 74'ünde de Cevdet Çağla tartım çeşitlemeleriyle yapılan süsleme tekniklerine başvurmuştur. İcracıların tartım çeşitlemeleriyle yapılan süsleme tekniklerini kullanım şekilleri sırasıyla Kemani Bülbüli Salih, Nubar Tekyay ve Cevdet Çağla olarak verilmiştir.



Nota 23. Kemani Bülbüli Salih'e ait tartım çeşitlemesi süsleme tekniği kullanımı örneği



Nota 24. Nubar Tekyay'a ait tartım çeşitlemesi süsleme tekniği kullanımı örneği



Nota 25. Cevdet Çağla'ya ait tartım çeşitlemesi süsleme tekniği kullanımı örneği



Nota 26. Eserin ilgili bölümünün notası

İcralar incelendiğinde tartım çeşitlemelerinin tüm icralarda çok büyük önem teşkil ettiği görülmektedir. Klasik Türk Müziği'nde eserlerin yoruma açık olması yorum ve yorumculuğa imkân veren temel kriterdir (Esen Biçer, 2020: 1844). Eserin çok büyük bir kısmında tartım çeşitlemelerine başvuran icracılar Klasik Türk Müziği'nde yeniden yaratım ve yorumun da önemli bir örneğini oldukları söylenebilir. Tartım çeşitlemelerinin sıklığı ve kullanılış biçimi ele alındığında dönemin keman icra üslubunun en temel unsurlarından birisi olduğu görülmektedir.

Kemani Bülbüli Salih, Nubar Tekyay ve Cevdet Çağla'nın Kemençevi Vasilaki'ye Ait Kürdilihiczkar Peşrev İcrasında Kullanmış Oldukları Yay Teknikleri

Legato Yay Tekniği

Kürdilihicazkar Peşrev'in 80 ölçüsünün 62'sinde Kemani Bülbüli Salih, 77'sinde Nubar Tekyay, 73'ünde Cevdet Çağla legato yay tekniği kullanımlarına başvurmuştur. İcracıların legato yay tekniğini kullanım şekilleri sırasıyla Kemani Bülbüli Salih, Nubar Tekyay ve Cevdet Çağla olarak verilmiştir.



Nota 27. Kemani Bülbüli Salih'e ait legato yay tekniği kullanımı örneği



Nota 28. Nubar Tekyay'a ait legato yay tekniği kullanımı örneği



Nota 29. Cevdet Çağla'ya ait legato yay tekniği kullanımı örneği

Üç icracının da icralarını ekseriyetle legato yay tekniği ile icra ettiği görülmektedir. Legato yay tekniği kullanımları diğer icracılara nazaran Kemani Bülbüli Salih'te daha az görülmektedir. Bu durum ise kayıtların aralarındaki zaman farkı düşünüldüğünde keman yay tekniğinin zaman içerisindeki gelişimiyle açıklanabilir. Eser ölçü ölçü değil de notaya alınan tüm icra incelendiğinde de anlaşılmaktadır ki icracılar hâlihazırda kullanmış oldukları süsleme teknikleriyle birlikte eserin icrasında daha bütüncül bir duyum oluşturmak için için ekseriyetle legato yay tekniğine başvurmuşlardır. İcralardan anlaşıldığı üzere dönemin keman icra üslubunda legato yay tekniği önemli bir yer tutmaktadır.

Detaje Yay Tekniği

Kürdilihiczkar Peşrev'in 80 ölçüsünün 69'unda Kemani Bülbüli Salih, 34'ünde Nubar Tekyay, 56 ölçüsünde Cevdet Çağla detaje yay tekniğine başvurmuştur. İcracıların detaje yay tekniğini kullanım şekilleri sırasıyla Kemani Bülbüli Salih, Nubar Tekyay ve Cevdet Çağla olarak verilmiştir.



Nota 30. Kemani Bülbüli Salih'e ait detaje yay tekniği kullanımı örneği



Nota 31. Nubar Tekyay'a ait detaje yay tekniği kullanımı örneği



Nota 32. Cevdet Çağla'ya ait detaje yay tekniği kullanımı örneği

İncelenen tüm icralarda detaje yay tekniğinin önemli bir yer tuttuğu anlaşılmaktadır. İcracılar her ne kadar ekseriyetle legato yay tekniğine başvursalar da icralarda oluşturdukları ezgi çeşitlemelerinde, kullandıkları süsleme tekniklerinde ve bazı tartımlarda gerekli vurguları ve istenilen duyumu oluşturmak amacıyla detaje yay tekniğini de sıklıkla kullanmışlardır. İcralar incelendiğinde detaje yay tekniğinin dönemin keman icrasında önem arz ettiği söylenebilir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Klasik Türk Müziği'nde genel bir üslup anlayışı olduğu gibi her sazın da kendine ait bir üslubu olmuştur. Bu üslubu da oluşturan o sazın önde gelen icracıdır. Çalışmada incelenen Kemeçevi Vasilaki'ye ait Kürdilihiczkar Peşrev Klasik Türk Müziği'nde bestelendiği günden bugüne büyük önem arz etmiştir. Çalışmada ele alınan icralardan Kemani Bülbüli Salih'e ait icra da bu eserin kemanla çalınan en eski kaydı olduğu düşünülmektedir. Dönemin keman üslubu anlaşılacak amacıyla çalışmada ele alınan diğer icracılar Nubar Tekyay ve Cevdet Çağla'nın kayıtlarıyla birlikte dönemin keman üslubunun önem arz eden özellikleri ortaya koyulmuştur. Bu sonuçlara göre; icrada en çok önem taşıyan süsleme tekniğinin çarpma süsleme tekniği olduğu görülmektedir.

İcracıların hepsi eserin çok büyük bir bölümünde çarpma süsleme tekniğine başvurmuşlardır. Tartım çeşitlemeleriyle yapılan süslemelerin de dönemin keman icra üslubunda büyük bir önem arz ettiği görülmektedir. Onların ardından mordan, glissando, vurkaç çarpma, tril, grupetto ve ezgi çeşitlemeleriyle yapılan süslemelerin de icrayı oluşturan en başat faktörlerden olduğu aşıkardır. Vibrato süsleme tekniği ise eserde dörtlük ve sekizlik notalarda da dahil olmak üzere tüm uzun seslerde sıklıkla kullanılmış ve üslubun önemli bir parçası haline gelmiştir. Yay teknikleri ele alındığında ekseriyetle legato yay tekniğinin kullanıldığı görülürken detaşe yay tekniğine de sıklıkla yer verilmiştir. Legato yay teknikleri kullanımında hem peşrevin formunu yansıtan bütüncül duyumun ortaya çıkarılması amaçlanırken hem de çarpmalarla birlikte oluşabilecek Klasik Türk Müziği genel üslubunda istenmeyen bütüncül olmayan duyumlardan kaçınıldığı ifade edilebilir. Detaşe yay tekniğine ise gerekli vurgular ve monoton bir icracının dışına çıkılıp dinamik bir icra tavrı istendiği durumlarda başvurulmuştur. Bahsedilen tüm süsleme ve yay teknikleri dönemin keman icra üslubunu oluşturan temel kriterler olmuştur. Dönemin keman icra üslubunun temel kriterleri ile günümüzdeki kullanımların karşılaştırılması ve farklarının ortaya koyulması ise araştırmacılara önerilmektedir.

KAYNAKLAR

- Akın-Şişman, Ö. (2018). Dünyadaki Önemli Keman Ekolleri ve Türkiye’de Uygulanan Ekoller. *Eğitimde Kuram ve Uygulama*, 14(4), 361-375.
- Ayas, O. G. (2023). Direklerarası Müzik Sahnesi ve İncesaz Takımları: Müzisyenler, Repertuar, Dinleyiciler ve Beğeni Yapısı. *Journal of Turkology*, 33(2), 641-679.
- Demirdirek, S. B. (2018). *Hakkı Derman’ın keman taksimlerinin tahlili ve bu tahliller doğrultusunda keman eğitiminde kullanılacak alıştırmaların oluşturulması. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi)*. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Erdem, H. G. (2019). *Cevdet Çağla (Hayatı, Keman İcracılığı, Besteciliği)*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Ersoy Çak, Ş. & Beşiroğlu, Ş. Ş. (2016). *Bir Muhabbet Kuşu: Postmodern Gölgeler Işığında Zeki Müren*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Esen Biçer, B. (2020). Kemençeci Vasilâki’ye Ait Kürdilihicazkâr Peşrevi Örneğinde Türk Müziğinde Yorum. *Turkish Studies*, 15(3), 1837-1863.

- Esen, H. C. (2023). Kültür endüstrisinin metalaştırma tahakkümüne karşı klasiğin direnci: Alâeddin Yavaşca'nın medhâl besteciliği örneği. *100. Yılında Cumhuriyet Dönemi Gaziantep*, (s. 785-795). Gaziantep.
- Gürel, M. (2016). *Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahlili*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Hatipoğlu, V. (2016). Türk Müziği Keman Öğretimine Yönelik Yeni Kaynak Hazırlamada "Beylik Aranağmelerden" Oluşturulan Çeşitlemelerin Yeri ve Öneminin Değerlendirilmesi. *Turkish Studies*, 11(19), 417-442.
- İlgar, K. (2018). *Türk Müziği Viyolonsel icrâcılığında Mes'ud Cemil*. (Yayımlanmamış doktora tezi), Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Karasar, N. (2016). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. (31. Baskı). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Sevsay, E. (2013). *The Cambridge Guide to Orchestration*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Şen Tuncel, Ö. (2021). Klasik Türk Müziği Ses İcracılığında Alternatif Süslemeler. *Turkish Studies*, 16(6), 1789-1805.
- Şen, H. O. (2003). *Alâeddin Yavaşca*. Ankara: Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları.
- Tavır. (t.y.). Türk Dil Kurumu güncel Türkçe Sözlük içinde. (Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>), (Erişim tarihi: 09.08.2024).
- Üslup. (t.y.). Türk Dil Kurumu güncel Türkçe Sözlük içinde. (Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>), (Erişim tarihi: 09.08.2024).
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. & (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Zeybek, Ö. (2013). *Türk Makam Müziği'nde Üslûb-Tavır Görüşler Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin İcrâlarının Analizi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Nubar Tekyay'ın İcrasının Kaydı. (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=HUioxbV9HCY>), (Erişim tarihi: 07.06.2024).
- Cevdet Çağla'nın İcrasının Kaydı. (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=77ZHuSkKDcU>), (Erişim tarihi: 05.06.2024).
- Kemani Bülbülü Salih'in İcrasının Kaydı. (1. Kayıt). (Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=kFj_88hXBzc), (Erişim tarihi: 04.06.2024).

Kemani Bülbülü Salih'in İcrasının Kaydı. (2. Kayıt). Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=VCHahjwnZkA> (Erişim tarihi: 04.06.2024).

İnternet Kaynakları

Kemani Bülbülü Salih'in Kürdilihicazkar Peşrev İcrasının Notası (1. Sayfa). (Erişim adresi: <https://hizliresim.com/7ilx5mo>), (Erişim tarihi: 02.11.2024).

Kemani Bülbülü Salih'in Kürdilihicazkar Peşrev İcrasının Notası (2. Sayfa). (Erişim adresi: <https://hizliresim.com/jz34quu>), (Erişim tarihi: 02.11.2024).

Kemani Bülbülü Salih'in Kürdilihicazkar Peşrev İcrasının Notası (3. Sayfa). (Erişim adresi: <https://hizliresim.com/f3y15hu>), (Erişim tarihi: 02.11.2024).

Cevdet Çağla'nın Kürdilihicazkar Peşrev İcrasının Notası (1. Sayfa). (Erişim adresi: <https://hizliresim.com/9omiuqv>), (Erişim tarihi: 02.11.2024).

Cevdet Çağla'nın Kürdilihicazkar Peşrev İcrasının Notası (2. Sayfa). (Erişim adresi: <https://hizliresim.com/8mnfjqw>), (Erişim tarihi: 02.11.2024).

Cevdet Çağla'nın Kürdilihicazkar Peşrev İcrasının Notası (3. Sayfa). (Erişim adresi: <https://hizliresim.com/ms4oxrg>), (Erişim tarihi: 02.11.2024).

Nubar Tekyay'ın Kürdilihicazkar Peşrev İcrasının Notası (1. Sayfa). (Erişim adresi: <https://hizliresim.com/6u5x6ma>), (Erişim tarihi: 02.11.2024).

Nubar Tekyay'ın Kürdilihicazkar Peşrev İcrasının Notası (2. Sayfa). (Erişim adresi: <https://hizliresim.com/cw8z4q9>), (Erişim tarihi: 02.11.2024).

Nubar Tekyay'ın Kürdilihicazkar Peşrev İcrasının Notası (3. Sayfa). (Erişim adresi: <https://hizliresim.com/h3sk6ou>), (Erişim tarihi: 02.11.2024).

Kürdilihicazkar Peşrev'in Kaynaklarda Geçen Notası (1. Sayfa). (Erişim adresi: <https://hizliresim.com/k8fgkp8>), (Erişim tarihi: 02.11.2024).

Kürdilihicazkar Peşrev'in Kaynaklarda Geçen Notası (2. Sayfa). (Erişim adresi: <https://hizliresim.com/51q1ykr>), (Erişim tarihi: 02.11.2024).

Kürdilihicazkar Peşrev'in Kaynaklarda Geçen Notası (3. Sayfa). (Erişim adresi: <https://hizliresim.com/hgof3c5>), (Erişim tarihi: 02.11.2024).

EXTENDED ABSTRACT

Classical Turkish Music, which developed on the axis of the culture of the Ottoman Empire, has created a unique style with its deep-rooted tradition. In the formation process of this style, especially until the end of the 19th century, it is known that vocal performance came to the fore,

but within the framework of westernization movements, individualization came to the fore and instrumental performance gained importance. The growing importance of instrumental performance has led to the training of many instrumentalists in various instruments, and subsequently to the training of master performers in these instruments. Within this context, alongside the general performance style of Classical Turkish Music, each instrument developed its distinctive performance style. In parallel with the development process of the general style of Classical Turkish Music, the development process of each instrument's unique performance style has continued. In this process, instrumentalists who followed the performance styles of their own instruments also began to develop their own styles. While the performers were in the process of reproduction with their own unique styles, of course, the general style of Classical Turkish Music played an important role in their performances, but the style of the instrument they played was the dominant factor in the formation of their individual styles.

One such instrument is the violin, which has been an integral part of Classical Turkish Music for over two centuries. The violin has been one of the important leading roles of the *incesaz* in Classical Turkish Music in the historical process, and has become one of the indispensable instruments of *fasıl* performances and collective performances, and today it maintains its place as one of the most important instruments of Classical Turkish Music performances. Due to the fact that the violin has such an important place in Classical Turkish Music, many important and master performers have been trained in the violin instrument, and over time, the followers of these performers have become “school” performers. Academic research has been conducted to explore the stylistic approaches of performers who have established these schools. These studies were mostly conducted within the framework of the performers' performances of works and *taksim*s, aiming to reveal the performer's own style. However, understanding the performance style of the period is another important issue. Kemani Bülbüli Salih, Nubar Tekyay and Cevdet Çağla, who were among the most important violin players of the period, are names of great importance for this study. Among these names, Kemani Bülbüli Salih is particularly noteworthy for having the earliest recordings of violin performances. Bülbüli Salih, though limited in biographical information, is renowned for his work *Bülbül Kantosu*, with many of his compositions still frequently performed today. Thanks to the recordings he made with Tanburi Cemil Bey, he was able to present some of the most important and oldest examples of Classical Turkish Music violin performance, and these examples were

useful in illuminating the violin performance style of the period. Another important name, Nubar Tekyay (1905-1955), took his place in history as a performer who became a school in Classical Turkish Music violin performance with his performances both on the radio and in casinos. Nubar Tekyay has become an important school performer by creating his own unique style, especially with his technical ability on the violin and his ability to use this ability skillfully in the style of Classical Turkish Music. In addition to Bülbüli Salih and Nubar Tekyay, Cevdet Çağla, who witnessed the first half of the 20th century, made a great contribution to the violin style of the period with his performances, and set an example with his classical attitude during the erosion of performances due to the influence of market performances. Through her time at the radio, Çağla made many recordings in the first half of the 20th century, which is the focus of this study, and these recordings are of great importance in illuminating the violin style of the period. In this study, the performances of Kemeñevi Vasilaki's Kürdilihiczakr Peşrev by Kemani Bülbüli Salih, Nubar Tekyay and Cevdet Çağla were analyzed and their performance attitudes, similarities and differences over the same work were revealed, while the characteristics of the performance of the work with violin in the first half of the 20th century were tried to be revealed. The work of Kemeñevi Vasilaki was chosen as a sample both because it is a work that is frequently performed in different times and places in Classical Turkish Music, in terms of revealing the technical playing characteristics of the violin, and because of the availability of performance recordings by the three aforementioned performers who had a great influence on the formation of the violin style of the period. In the study, the periods in which the performers lived, their short artistic lives and their interactions with each other were tried to be revealed. While the individual styles of the performers were revealed within the framework of these interactions, the effects of the period they lived in on the violin style were another important data revealed. In this study, the performances of Kemani Bülbüli Salih, Cevdet Çağla and Nubar Tekyay, who made important contributions to the formation of the violin style of Classical Turkish Music, of the Kürdilihiczakr peşrev of Kemeñevi Vasilaki were analyzed. In this framework, the study is important in terms of revealing the violin style of the period by analyzing the ornaments, bow techniques and out-of-note performances of these three important violin players. In line with this purpose, in order to obtain the most accurate and precise result with the available data, the study was limited to ornaments, bowing techniques and out-of-

note performances from the analysis stages that are important in revealing the violin performance style.

The survey model was used in the study. While obtaining the data, document analysis and literature review techniques were used. The performances of the performers were notated and categorical content analysis was performed. As it is understood from the data obtained within this framework, the most striking feature in the performance of the period is the multiplication ornamentation technique. It was observed that both Bülbüli Salih Efendi, Tekyay and Çağla used the multiplication ornamentation technique at many points in their performances, both in the transitions between pitches and in melody variations, in order to provide musical expression diversity. Weighing variations are another important element in performance. These elements are followed by ornaments made with mordant, glissando, percussive, trill, grupetto and melody variations. Vibrato, on the other hand, has become an indispensable part of the performances, especially in fourth and eighth notes. While the legato bowing technique is mostly used in the performances, the detache bowing technique is another important element that follows it with its frequency of use. It is recommended for researchers to examine the style in depth and reveal its characteristics by examining other violin performances of the period.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 07.11.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 10.12.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 31122024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1581046>
e-ISSN : 2792-0178

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

GELENEK VE YENİLİK TEMSİLİNDE İHSAN ÖZGEN'İN KLÂSİK KEMENÇE SESLENDİRMELERİ

ESEN BİÇER, Beste¹

ÖZ

19. yüzyıl öncesi Türk müziği çalgı icracılığı, daha çok sözlü geleneğin etkisi altında şekillenmiştir. Bu dönemde, ustaların doğrudan aktardığı bilgiler ve tecrübeler büyük önem taşımıştır. Eserlerin icrasında kullanılan sade ve yalın üslubun, sözün önceliğini vurguladığı ve çalgıların daha çok sözlü icralara eşlik eden bir işlev gördüğünü ortaya koymuştur. 19. yüzyıla gelindiğinde, Tanburi Cemil Bey'in (1873-1916) farklı seslendirmeleri ve deneysel çalışmaları, döneminin “yeniliği” olarak nitelendirilmiştir. Tanburi Cemil'in yenilikçi anlayışının izleri, günümüz klâsik kemençe icracılığında geleneğin temsilidir ve bu ekolün takipçileri arasında hem Tanburî Cemil'in anlayışını barındırması hem de yaşadığı çağın müzikal gerekliliklerini karşılaması noktasında, İhsan Özgen (1942-2021) öne çıkan bir isimdir. Bu bağlamda çalışmada, İhsan Özgen'in klâsik kemençe ile seslendirdiği gelenek ve yenilik temsilindeki icralarının değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

¹ Doç. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü, beste.esen@hbv.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-3461-2705>.

Özgen'in geleneksel icraları kapsamında, Pembe Kız operetine ait "Uvertür", "Tavlada Beslerler Bir Saçı Doru" isimli köçekçe ve Osman Bey'in "Uşşak Peşrevi" incelenmiştir. Sanatçının bu icra örneklerinde; Cemil Bey'in tavrından uzaklaşmayan seslendirmeler sergilediği ve dolayısıyla benzer bir müzikal tavır ortaya koyduğu tespit edilmiştir. Özgen'in; "Kıldı Zülfün Tek Perîşan Hâlimi Hâlin Senin" mısrası ile başlayan hüzzam makamındaki gazel, "Urum'da Acem'de Âşık Olduğum Veysel Karani", "Aşkın İle Âşıklar Yansın", "Tevhid Etsin Dilimiz", "Bu Aklü Fikr ile Mevlâm" ilahileri ve "Kompozisyon" başlıklı icraları, Tanburi Cemil Bey'in müzikal anlayışından bağımsız olarak, yenilikçi bir seslendirme anlayışını yansıtmaktadır. Özgen, bu örneklerde serbest bir ifade tarzı benimsemiş, doğaçlamalara sıkça yer vermiş, farklı müzik türlerine ait çalgıları icraya dâhil etmiş ve sözlü eserleri klâsik kemençe ile seslendirerek geleneksel icralardan farklı bir yorum geliştirmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tanburi Cemil Bey, klâsik kemençe, İhsan Özgen, gelenek, yenilik.

TRADITION AND INNOVATION IN THE REPRESENTATION OF İHSAN ÖZGEN'S CLASSICAL KEMENCE PERFORMANCES

ABSTRACT

Before the 19th century, Turkish music instrumental performance was largely shaped under the influence of the vocal tradition. During this period, the direct transmission of knowledge and experiences from masters played a crucial role. The simple and straightforward style used in the performance of works emphasized the primacy of the lyrics, with instruments mainly serving as accompaniment to vocal performances. By the 19th century, Tanburi Cemil Bey's (1873–1916) distinctive performances and experimental works were regarded as the "novelty" of his era. The traces of Tanburi Cemil's innovative approach are seen as the representation of tradition in today's classical kemençe performance and among the followers of this school, İhsan Özgen (1942-2021) stands out as a prominent figure who embodies both Tanburi Cemil's approach and the musical requirements of his era. In this context, the study aims to evaluate İhsan Özgen's performances with the classical kemençe, focusing on the representation of tradition and innovation.

In Özgen's traditional performances, the "Overture" belonging to the operetta Pembe Kız, the köçekçe named "Tavlada Beslerler Bir Saçı Doru", and Osman Bey's "Uşşak Peşrevi" have been examined. In these performance examples, it has been observed that Özgen delivers renditions that remain true to Cemil Bey's style, thereby reflecting a similar musical approach. Özgen's performances, including the gazel in hüzzam makam starting with the line "Kıldı Zülfün Tek Perîşan Hâlimi Hâlin Senin," the chants named "Urum'da Acem'de Âşık Olduğum Veysel Karani," "Aşkın İle Âşıklar Yansın," "Tevhid Etsin Dilimiz," "Bu Aklü Fikr ile Mevlâm," and his performance titled "Kompozisyon," reflect an innovative interpretative approach that is independent of Tanburi Cemil Bey's musical style. In these examples, Özgen adopts a free-expression style, frequently incorporating improvisations, introducing instruments from different musical genres, and performing vocal performances with the classical kemençe, thus creating a distinctive interpretation different from traditional performances.

Keywords: Tanburi Cemil Bey, classical kemence, İhsan Özgen, tradition, innovation.

GİRİŞ

Gelenek, bir toplumun var oluşu itibariyle ortaya koyduğu tüm ürünleri niteleyen bir kavramdır. Toplumun belleğinde kalıp nesilden nesile aktarımı gerçekleşen, süreklilik arz eden tüm değerler, manevi öğretiler, hakikatler, yargılar, kurallar geleneği oluşturmuştur. Konu üzerinde çalışmaları bulunan Shils'e göre "*gelenek, geçmişten bugüne intikal ettirilen ya da miras bırakılan herhangi bir şeydir*" (Shils, 2003: 110). Metin Ekici'nin "Halk Bilgisi" adlı çalışmasında ise geleneği eskiden beri devam edip gelen, gayri resmi yol ve yöntemlerle kazanılan, kuşaktan kuşağa aktarılan ve zamanın ihtiyaçlarına göre her kuşakta belli ölçüde bireysel yaratıcılığa ve değişmeye ve de gelişmeye izin veren bilgi, hareket ve materyal ürünleri üretme ve kullanma (Ekici, 2015: 20) olarak tanımlanmaktadır.

Gelenek, benzer zamanda toplumların birbirinden ayıran en önemli değişkenlerini oluşturmaktadır. Bir toplumun geleneğinin oluşumu uzun yıllar sürebilmekte, çıkış zamanını söyleyebilmek ise her zaman mümkün olamamaktadır. Ancak, geleneklerin oluşumuna dair nedenler ve durumlar hakkında çeşitli bilgilere ulaşmak mümkündür.

Bilindiği üzere sanat eserleri tüm toplumlarda dilde, sözde, görselde ve seste var olan yaratıcısının sanatsal birikimi tecrübesinin özellikleri doğrultusunda gelişen önemli verilerdir. Bu

verilerde geleneğin izlerini görmek, diğer dönemlere aktarımını sağlamak olağan bir süreçtir. Çalışmanın konusunu oluşturan Türk müziğinde gelenek oluşumuna baktığımızda Türk toplumunun var olduğu gündən beri ortaya koyduğu tüm özellikleri ile şekillenen bir süreç dikkati çekmektedir. Bu süreçte, Türkler farklı coğrafyalarda bulunarak çeşitli toplumlarla etkileşimde bulunmuş ve söz konusu etkileşimlerle, kendi kültürel yapısına katkı sağlarken geleneklerinin kaidelerini de geliştirmiştir. Can'ın ifadelerinde; tarihsel zincir takip edildiğinde Türk müzik kültürünün, Orta Asya, Eski Anadolu- Akdeniz ve Ege, İslam, Osmanlı ve son olarak Batı kültürü olmak üzere beş damardan beslenerek bugüne ulaştığı görülmektedir (Akt. Levendoğlu, 2005: 224). Bu tarihsel süreçleri değerlendirdiğimizde ise iki belirgin dönem öne çıkmaktadır ki bunlar Osmanlı İmparatorluğu öncesi ve sonrasıdır. Osmanlı İmparatorluğu öncesindeki sürece bakıldığında, Özdek'in aktardığı üzere, *“yakın Doğu müzikleri kültürü olarak ele alınmış bu kültürün de Mezopotamya İran ve Arap medeniyetleri etkileri ile oluştuğu belirtilmektedir”* Özdek'in aktardığı ifadelerde, *“yakın Doğu müzikleri kültürü olarak ele alınmış bu kültürün de Mezopotamya İran ve Arap medeniyetleri etkileri ile oluştuğunu belirtilmiştir”* (Alaner'den Akt. Özdek, 2013: 32). Osmanlı İmparatorluğu dönemindeki süreç değerlendirildiğinde bu devletin yayıldığı tüm coğrafyalarda etkileri gözlenen, İstanbul'un alımp merkez olması ile birlikte daha renkli bir yapıya bürünen bir müzik geleneği dikkati çekmektedir. Türk müziği geleneği oluşurken neredeyse tüm toplumların kültürel dayanağını oluşturan iki unsur önem kazanır ki bunlar inançları ve sosyal yaşamlarında öne çıkan dinamikleridir. Türklerin inançları ddoğrultusunda gelişen müzik yapıları; İslâmiyet öncesi Gök Tanrı, Töre, Kutluk vd. anlayışlarını barındırmakta iken İslamiyet'in kabulüyle bu dinin öğretileri ve tasavvuf ilkeleri ile şekillenen müzik dokusudur. Sosyal hayatları içerisindeki yaşam dinamikleri göz önünde bulundurulduğunda ise askeri müzik, fasıl müziği, eğlence müziği, spor müziği gibi müzik alanlarının geliştiği ve yapılandığı görülmektedir.

Türk müziğinin gelenekselleşme sürecinde usta-çırak ilişkisinin etkilerinden bahsetmek yerinde olacaktır. Türk müziğinin tarihsel seyri değerlendirildiğinde müzikal çalışmaları ile öne çıkan, takdir gören takibi yapılan besteci ve icracıların zamanla bir ekol oluşturarak bu müziğin geleneği ve devamlılığını sağladıkları görülmektedir. Usta olarak nitelendirilen bu besteci ya da icracıların aktardıkları tüm müzikal kullanımlar, zamanla ustalaşmış olan öğrencileri sayesinde devamlılığı

olan meşk silsileleri haline gelerek bu müziğin özelliklerinin sürdürülmesine ve gelenekselleşmesine olanak sağlamıştır.

Çalışmanın bir diğer konusunu oluşturan, yeni kavramı TDK'ya göre; “*daha öncekilerden farklı olan ifadeleriyle nitelendirilmiş*” (“Yeni”, t.y.), yenilik kavramı kelimesi ise “*güncel uygulamalar ve tutumlarla oluşturmuş her şeyi kapsamıştır*” (“Yenilik”, t.y.). Sanatta yeniliğin ortaya çıkması çoğunlukla geleneğin geçerliliğini yitirdiği savı ve sanatçının çağın dilini, anlayışını ürünlerine yansıtma isteğiyle gelişmiştir. Bu sırada sanatçı yeniyi istediği gibi yorumlayabilmekte, zaman zaman geçmişi tamamen reddedip, uzak durup kopmak da isteyebilmektedir.

Dünyada yeniyi oluşturma çabası ve geleneksel olandan ayrılma en belirgin biçimde 20. yüzyıl itibari ile gözlenmiştir. Bu dönemdeki “yenilik” anlayışı, dünyadaki değişimlerle birlikte, insanın hayatı anlama ve yorumlama biçimine de yansımıştır. Böylelikle sanatçılar, bu değişimlere kayıtsız kalmamışlar ve zaman zaman aykırı, alışılmışa uygun olmayan biçimde ifade etme eğilimi göstermişlerdir. Birçok sanatçı kendi yeni anlayışını geliştirmiş farklı çizgiler, renkler, tasarımlar ve sesler ile yeni söylemler oluşturmuşlardır. Söz konusu bu anlayışlarla üretilen sanat ürünleri, çağdaş sanat, modern sanat başlıkları altında değerlendirilmiş, kendi özellikleri dahilinde empresyonizm, fovizm, sürrealizm, ekspresyonizm, soyut sanat, dadaizm, fütürizm, konstrüktivizm, pop-art ve op-art vd. akımlarını geliştirmişlerdir. Fakat geleneğe karşı duruş olarak gelişen bu anlayışlar içerisinde zaman zaman geçmişten bilinçsiz aktarımlar yeninin içerisinde yer almış, dolayısıyla da gelenek ile yeni arasında bir ilişkide gelişmiştir.

Türk müziğinde yeniliğin kaideleri bilindiği üzere batılılaşma hareketleriyle şekillenmiştir. Cumhuriyetin ilanına kadar devlet yönetimini sağlayan Osmanlı İmparatorluğu dünyadaki gelişmelerden uzak kalmamak adına hayatın tüm dinamiklerine batılı anlayış ve tutumları ekleyerek çağdaşlaşma amacını gütmüştür. Karadağlı ifadelerinde Osmanlı Dönemi batılılaşma sürecine şöyle yer vermektedir;

“Her ne kadar seyahatnameler Batı sanatlarını Osmanlıların dikkatine sunduysa da, İmparatorluğun kapılarını batılılaşmaya Sultan III. Selim'in (r.1789–1807) açtığı söylenebilir... Bu Batı etkisi o kadar güçlüydü ki, saray bestecilerinden İsmail Dede Efendi (1778–1846) batı stiline karşı olmasına rağmen, ‘Yine Bir Gül Nihal’ adlı Rast eserinde vals geleneğinin tartışılmaz izleri görülmektedir” (Karadağlı, 2020: 20).

Karadağlı'nın İsmail Dede Efendi örneğinde görüldüğü üzere Türk müziğinde yenilik anlayışı batı müziğine ait birçok kullanımın bu müziğe aktarılmasıyla şekillenmiştir. Böylece teori, bestecilik, icra alanları, müziğin aktarımı, icra ortamları batılı tutumlarla yeniden güncellenmiştir.

Bu sırada geleneğin temel öğretileri tamamen ret edilmemiş fakat din ve tasavvuf müzikleri haricindeki tüm müzik yapıları ve seslendirilme biçimleri icra edilen mekânlarla birlikte değişmiştir. Ayrıca müziğin aktarımında usta çırak geleneğinden uzaklaşarak batılı anlamdaki okullar ile şekillenen bir eğitim söz konusu olmuş, bireysel icralar virtüözite niteliği kazanmış, orkestrasyon ve şefli icraların yer bulduğu kurumlar açılmıştır.

Yenilik bağlamında, Türk müziği icralarının etkilendiği önemli unsurlardan biri de kültürün metalaşmasıdır. Dolayısıyla, daha fazla üretmek motivasyonu söz konusudur ve bunun için de her şeyden ilham alabilen, daha fazla müzikal denemeler ortaya koyan anlayışların artması söz konusudur. Bu durum Esen'in şu ifadeleri ile daha anlaşılır kılınacaktır: *“Kültür endüstrisi ise kapitalist tarzdaki üretim sistemleri üzerinden ihtiyaçlara müdahale ederek ya da yeni ihtiyaçlar yaratarak yeni kullanım değerleri üretmektedir; bu durum da yeni metaların önünü açmakta, sistem zincirleme bir üretim anlayışıyla yenilenmektedir”* (Esen, 2023: 790).

Türk müziğinde yenilik dediğimizde bu anlayışlarla geleneksel ifadelerden uzaklaşarak dönemin popülerini yaratma çabası ortaya konulması amaçlanmıştır. Bu noktada batılı tutumlar benzer zamanda popüler ve moda olarak Türk müziği icralarına da tesir etmiş bestecilik ve icracılık anlamında farklı kullanımları beraberinde getirmiştir. Böylece ses ve çalgı icracılığında geleneği örnek alan ekol olmuş bir tavırdan uzaklaşarak, bireysel-solo icraların batılı anlayışları örnek alan, virtüözite düzeyinde seslendirmeleri ön planda tutulmuştur. Ayrıca çalgıya yönelik eser besteleme, çalgıların teknik sınırlarının zorlanması, solo konserler, çalgılara yönelik kayıtlar, organoloji çalışmaları bu dönemin yenilikçi yaklaşımları olarak kabul görmüştür.

Çalışmanın konusunu oluşturan klâsik kemençe icralarında gelenek ve yenilik arasındaki köprünün inşasında Tanburi Cemil Bey'in seslendirmelerinin rolü büyüktür. Bilindiği üzere Cemil Bey çalgıya solo bir çalgı vasfı kazandıran, yeni repertuarların, farklı teknik kullanımlar ve müzikal ifadeler ile yorumculuğun gelişmesine öncülük etmiş, döneminin müzikal anlayışının gelişiminde büyük ölçüde katkısı bulunmuş yenilikçidir. Benzer zamanda bugünün icralarına kaynaklık etmiş, ilham kaynağı olmuş bu bağlamda da oluşturduğu icra stili klâsik kemençe icracıları tarafından takip edilmesiyle geleneksel seslendirme tavrının temsilidir. Dolayısıyla Tanburi Cemil Bey, klâsik kemençe icracılığında geleneğin oluşmasına kaynaklık eden, sürekliliği olan, takip edilen önemli bir ekoldür. Cemil Bey kendi döneminde klâsik kemençeye kattıkları ve diğer dönemlerden farklı kullanımları (kemençeye 3. teli eklemesi, organoloji

çalışmaları, farklı repertuvarlar oluşturması, solo kayıt ve konser çalışmaları, yeni taksim tasarımları ile vb. gibi) ile yenilikçi bir icracıdır. Dolayısıyla çalgının şekillenmesi ve özelliklerinin belirlenmesini sağladığı için, bugünün geleneksel klâsik kemençe icracılığının temsilcisi olarak nitelendirilmektedir. Cemil Bey sonrasındaki icraları değerlendirdiğimizde, klâsik kemençe seslendirmelerinde Özgen'e kadar yeni bir tarzın şekillenmediği gözlenmiştir. Söz konusu süreçte icracılar incelendiğinde, Rum asıllı klâsik kemençe icracıları ekollerinin Tanburi Cemil Bey seslendirmelerinden etkilendikleri gözlenmiş olup, Kemal Niyazi Seyhun ve Ruşen Ferid Kam'ın da uzun ve düz yay tekniğini kemençe icracılığına kazandırdıkları belirlenmiştir. Ancak bu kazanımlar teknik anlamda olup, klâsik seslendirmelerin ötesinde yeni bir icra tarzını geliştirmemiştir. Özgen icracılığına bakıldığında ise her ne kadar Cemil Bey ekolünün takipçisi olsa da, yaşadığı dönemin sanat ve estetik kaidelerinden uzak kalmamış ve icrasına da bu yaklaşımlarını yansıtmıştır. Bu bilgileri destekleyecek şekilde, Çolakoğlu, Özgen'in icralarını sade üsluptan uzaklaşarak, kırık yaylar ve süslemelerle icrasını yönlendiren Cemil Bey ekolünün farklı bir yorumcusu olarak nitelemektedir (2008:167).

İhsan Özgen icraları değerlendirildiğinde üç özellik dikkati çekmektedir ki bunlar;

1. Cemil Bey ekolünü devam ettirmesiyle birlikte, klâsik icra biçimine sadık seslendirmeler sunması,
2. İcralarda yenilik bağlamında modern müzik kompozisyonları oluşturarak uygulamalar ortaya koyması,
3. Geleneğin ve yeniliğin özelliklerini girift bir biçimde, müzikal sınırlılıklar olmaksızın sergilemesidir.

İhsan Özgen

1942 yılında Urfa'da dünyaya gelen Özgen, 2021 yılında İstanbul'da vefat etmiştir. İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi mezunu olan Özgen, Haluk Recai ve Ruşen Ferid Kam'dan duyduğu kemençenin sesinden etkilenerek müzik kariyerine yönelmiştir. Klâsik kemençenin yanı sıra lavta, tanbur, viyolonsel ve rebap gibi çalgılarda üst düzeyde icra yeteneğine sahip olan Özgen, aynı zamanda bir bestecidir. Sanatın diğer alanlarıyla da ilgilenen Özgen, luthiyer, ressam ve yazar olarak da faaliyet göstermiştir. Kendi müzikal deneyimlerini ve perspektifini anlattığı "Avludaki Ses" ve "Sanatı Yaşamak" adlı iki eser kaleme almıştır. Türkiye Radyo

Televizyonu'nda (Ankara ve İstanbul'da) tanbur ve klâsik kemençe sanatçısı olarak görev almıştır. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında uzun yıllar Ana Sanat Dalı Başkanlığı görevini üstlenen Özgen, burada klâsik kemençe eğitimi vermiştir. Günümüzde birçok klâsik kemençe icracısının mentorluğunu yapan Özgen, müzik kariyerinde Cinuçen Tanrıkorur, Necdet Yaşar, Mutlu Torun, Niyazi Sayın, Aka Gündüz Kutbay, Saadettin Heper, Hurşit Ungay, Kudsi Erguner, Alaeddin Yavaşca, Bekir Sıtkı Sezgin, Erol Deran gibi dönemin önemli isimleriyle çalışarak yurtiçinde ve yurtdışında sayısız konser vermiş ve seminerlere katılmıştır.

Sanatçıya ait veriler incelendiğinde, başta Tanburi Cemil Bey olmak üzere İtri, Zekâi Dede Efendi, Mozart, Beethoven, Numan Ağa, Münir Nurettin Selçuk, Hamâmîzâde İsmail Dede Efendi, Maragalı Abdülkâdir, Mesut Cemil, Bach, Wagner, Zaharya, Tiryâki, Kâni Karaca, Aşık Veysel, Muharrem Ertaş ve Hacı Taşan gibi birçok müzik türüne ait müzisyen hakkında derin bir bilgiye sahip olduğu gözlemlenmektedir. Diğer sanat alanlarından minyatürde Levni, resimde Kandinsky ve edebiyat alanında Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi isimler, onun sanat anlayışının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Özgen'in farklı alanlara ilgi duyması, sanata bir bütün olarak bakmasından kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda sanatçı, diğer sanat disiplinlerinden de ilham alarak kendi sanatsal gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur.

Özgen, başlangıçta Tanburi Cemil Bey ekolü çerçevesinde gelişen icrasının yanı sıra, 21. yüzyıl sanat anlayışından da uzak durmamış; bu sebeple icralarında, nota dışı yorumlar, eklektik yaklaşımlar ve makam dışına çıkan ses ve ezgi yapıları kullanarak farklı bir icra stili geliştirmiştir.

Özgen, 1990'lı yıllarda İstanbul Cemal Reşit Rey salonunda “Doğaçlamalar” isimli ilk solo konserini vermiştir. Bosphorus ve Anatolia topluluğunu kuran Özgen, Türk ve yabancı birçok müzisyen farklı müzik grupları içerisinde yer almış, dünyanın çeşitli yerlerinde konserlere katılmıştır. Sanatçıya ait albüm kayıtları ise şöyledir;

Tanburi Cemil Bey Peşrev ve Saz Semaileri - Kalan Müzik, 1994.

Anatolia Ege ve Balkan Dansları - Kalan Müzik, 1994.

Buhurizâde Mustafa İtrî Hacı Abdülkadir Merâği - Kalan Müzik, 1995.

İzlenim- Raks Müzik, 1995.

Remembrances of Ottoman Composers - Golden Horn, 1999.

Neva Özgen with İhsan Özgen Legacy- Golden Horn Records, 2000, İstanbul.

Cantemir: Music in İstanbul Ottoman Europe Around 1700 - Golden Horn Records, 2004.

Great Mediterranean Masters-İhsan Özgen- Karnaval Müzik, 2005.

İnsprations-Rotrerdam concerts, Kalan Müzik, 2016.

Tende Canım-Süleyman Erguner, İhsan Özgen, Koray Safkan-Mona Müzik, 2020.

Amaç ve Önem

Bu çalışmada gelenek ve yenilik kavramları bakımından önem arz eden, İhsan Özgen'in klâsik kemençe icraları ele alınarak, söz konusu icraların hangi biçimlerde ne gibi özelliklerle kurgulandığını ortaya koymak amaçlanmıştır.

Klâsik kemençe icracılığı, bugüne değin akademik çalışmalarda analiz ve icra özellikleri bağlamında incelenmiş olup gelenek ve yenilik özelinde değerlendirilmemiştir. Bu çalışma İhsan Özgen'in klâsik kemençe icralarının farklı bir perspektif özelinde değerlendirilmesi ve gelecekte icracılık alanındaki çalışmalara örnek oluşturması bakımından önem arz etmektedir.

Sınırlılıklar

Bu çalışmanın kapsamını İhsan Özgen'in klâsik kemençe icraları oluşturmaktadır. Çalışmada; Özgen'in "geleneksel" icraları, Tanburi Cemil Bey'in (klâsik kemençe) icraları ile örtüşen ve benzerlikler sunan seslendirmeleri olarak karşımıza çıkmıştır. Bu noktada klâsik kemençe seslendirmelerinde geleneksel icra özellikleri sunulan eserler Pembe Kız operetine ait uvertür, Tavlada Beslerler Bir Saçı Doru isimli köçekçe ve Tanburi Büyük Osman Bey'in Uşşak Peşrevi ile sınırlandırılmıştır.

Özgen'in bu çalışmada, 21. yüzyıl müzik anlayışıyla yeniliğin temsili olarak nitelendirilen farklı icra özellikleri sergilediği eserler; Münir Nurettin Selçuk'a ait Kıldı Zülfün Tek Perîşan Hâlimi Hâlin dizesiyle başlayan hüzzam makamındaki gazel, Inspirations albümünde yer alan Urum'da Acem'de Âşık Olduğum Veysel Karani, Aşkın ile Âşıklar Yansın, Tevhid Etsin Dilimiz, Bu Aklü Fikr ile Mevlâm ilahileri ve İzlenim albümündeki Kompozisyon isimli seslendirmeler olarak sınırlandırılmışlardır.

YÖNTEM

Araştırmada, tarama modelleri kullanılarak konuya ilişkin yazılı literatürlerin yanı sıra, Tanburi Cemil Bey ve İhsan Özgen'e ait klásik kemençe seslendirmeleri incelenmiştir. Örnek icralardan geleneksel icraların temsili olarak Tanburi Cemil Bey'in seslendirmeleri tasnif edilerek, Pembe Kız operetine ait uvertür, Tavlada Beslerler Bir Saçı Doru adlı köçekçe ve Tanburi Büyük Osman Bey'in Uşşak Peşrev icraları değerlendirilmiştir. Özgen'in de icra ettiği ve Cemil Bey'in müzikal tavrıyla örtüşen bu eserler, youtube platformundan dinlenerek dikte edilmiş ve kaynakçada sunulmuştur. Tanburi Cemil Bey'in icrasına ait notalar ise farklı nota arşivlerinde ve akademik çalışmalarda değerlendirildiği için tekrar dikte edilmemiştir. Özgen'in yenilikçi icraları değerlendirildiğinde bu durumu niteleyen ve öne çıkan üç eser belirlenmiştir.

Özgen'in kemençe ile seslendirdiği Kıldı Zülfün Tek Perîşan Hâlimi Hâlin Senin mısra ile başlayan hüzzam makamındaki gazel, Urum'da Acem'de Âşık Olduğum Veysel Karani, Aşkın ile Âşıklar Yansın, Tevhid Etsin Dilimiz, Bu Aklü Fikr ile Mevlâm ilahileri ve Kompozisyon isimli çalışmaları Tanburi Cemil Bey'in müzikal anlayışından bağımsız yenilikçi seslendirme örnekleridir. Bu çalışmalardan Kompozisyon isimli örnek, Özgen'in İzlenim albümünden alınmış, diğer seslendirmeler ise youtube platformundan dikte edilmiştir. Seslendirmelerdeki yenilik anlayışına örnek oluşturan kesitler, kolay anlaşılabilirliği açısından sade bir biçimde dikte edilip bilgisayar ortamına aktarılmışlardır. Çalışmadaki seslendirme örneklerinin tamamı, QR kodu aracılığıyla belirli bir süre için paylaşılabilirdiğinden, okuyucuların rahatlıkla ulaşabilmeleri amacıyla, kaynakça bölümünde internet adresleriyle birlikte eklenmişlerdir. İcralar, bolahenk akord üzerinden notaya alınmıştır.

Araştırmada tarama modelleri kullanılarak, konuyla ilgili yazılı literatürlerden yararlanmanın yanı sıra, çalışmanın konusunu oluşturan Tanburi Cemil Bey ve İhsan Özgen'e ait klásik kemençe seslendirmeleri incelenmiştir. Örnek icralardan geleneğin temsili olarak Tanburi Cemil Bey'in seslendirmeleri ele alınmıştır. Bu noktada Özgen'inde icra ettiği ve Cemil Bey tavrı ile örtüşen seslendirmeler olan Pembe Kız operetine ait uvertür, Tavlada Beslerler Bir Saçı Doru isimli köçekçe ve Tanburi Büyük Osman Bey'in Uşşak Peşrev dikte edilerek incelenmiştir. Böylece sanatçının icrasına dair notalar dipnotta sunulmuştur. Tanburi Cemil Bey'in icrasına ait notalar farklı arşivlerde bulunduğundan tekrar dikte edilmemiştir. Çalışmanın yazım kılavuzuna göre sayfa kısıtlaması bulunduğundan Sanatçının icrasına dair notalar dipnotta verilmiştir.

BULGULAR

İhsan Özgen'in Geleneksel İcraları Yansıtan Seslendirmeleri

Türk müziğin çalgı icracılığında tüm sazendelerin örnek aldığı sanatçı kuşkusuz Tanburi Cemil Bey'dir. Tanburi Cemil Bey'in müzikal anlayışları ile sadece klâsik kemençe değil birçok çalgı icracılığına dair farklı kullanımlar gelişmiştir. İcracılıkta ezgi oluşturmadaki özgür yaklaşımlar, süre kısıtlamasının olmadığı, ajeliteli seslendirmeler, yeni teknik kullanımlar (glisando, çarpma, vibrato, staccatolar, trill, uzun sesleri, dem sesleri, kırık ve uzun yayların birlikte kullanılması) Cemil Bey sonrasına da ışık tutmuş solo icracılık, taksim icracılığı alanlarına farklı boyutlar kazandırmıştır. Söz konusu bu kullanımlar ile Cemil Bey Türk müziği çalgı icralarında yeniliği oluşturmuş sonrasında ise takip edilip örnek alınan gelenekselleşen seslendirme biçimlerinin temsili durumuna gelmiştir. Dolayısıyla birçok sazende ve klâsik kemençe icracısı Cemil Bey'i örnek almış, ustası olarak kabul etmiş, elde bulunan kayıtlarını hafızaya alarak bu icralardan ilham alan seslendirilmeler gerçekleştirmişlerdir. Böylelikle klâsik kemençedeki geleneğin kaideleri bir diğer icracıya çoğunlukla bu kayıtlar aracılığıyla aktarılmıştır. Bu sırada çalgıya dair temel teknik özellikler, ezgi, ton oluşturma ve benzeri kullanımlar Cemil Bey'in söz konusu kayıtlarını hafızaya almak, tekrar etmek suretiyle geliştirilmiştir.

Söz konusu bu aktarımlar çalışmanın örneğini oluşturan İhsan Özgen'in klâsik kemençe icrasının gelişiminde etkili olmuş, sanatçının müzikal kimliğinin oluşumunda önemli rol oynamıştır. Günümüz virtüözlerinden benzer zamanda Özgen'in öğrencisi olan Derya Türkan klâsik kemençe'nin Tanburi Cemil Bey tarafından önemli bir şahsiyet kazandığını vurgulamıştır. Türkan, bu gelenekselleşen icra biçiminin daha sonra Aleko, Paraşko, Lambros Cemil Bey, Kemal Niyazi Seyhun, Ruşen Kam ve Mesut Cemil gibi icracılar tarafından sürdürüldüğünü ifade etmiştir. Ancak, gerçek anlamda Cemil Bey'in ekolünü en iyi şekilde temsil eden ismin İhsan Özgen olduğunu belirterek, benzer zamanda kendi özgün üslubuna sahip olduğunu da eklemiştir (Esen, 2014: 10).

Söz konusu bu durumu niteleyen seslendirmeler incelendiğinde Özgen'in tanbur sanatçısı Necdet Yaşar ile 4 Nisan 1987'te Türk Edebiyatı Vakfı'ndaki konserde seslendirdikleri Tanburi Büyük Osman Bey'in Uşşak Peşrev'i² icrası dikkat çekicidir. Cemil Bey, Kadı Fuad Efendi'nin tanbur

² Bkz. Eserin bilinen icrası Cüneyt Kosal arşivi, http://ktp.isam.org.tr/pdfkosal/020/020_025.pdf.

eşliğinde seslendirdiği Uşşak Peşrevi'ni, ilave ezgiler, gruppetto (süsleme figürleri) ve glisandolar (yavaşça kayarak bir notadan diğerine geçiş yapma tekniği) gibi unsurlar ekleyerek yeniden yorumlamıştır.

Aynı eserin Özgen ve Yaşar'ın refakatinde seslendirdikleri kayıdı incelendiğinde, Cemil Bey'in icrasını referans alarak benzer özelliklerle şekillendirilmiş bir tavır sergilendiği görülmektedir. Özgen, ezgi tartımları, ritmik yürüyüş, süslemeler, gruppetto ve çarpmalar gibi unsurları kullanarak eserin bilinen icrasına sadık kalmamış, Cemil Bey'in icrasına benzer bir tavır sergilemiştir. Eserin ilk hanesi ve teslim bölümünde bu özellikler belirgin bir şekilde öne çıkarken, ikinci ve üçüncü haneler incelendiğindeyse, Cemil Bey'in icrasından farklı olarak iki sanatçının karşılıklı olarak gerçekleştirdikleri taksimlerin seslendirmeye dahil edildiği görülmektedir. İhsan Özgen icrasından benzer bir bölüm olan birinci hane şöyledir;

Uşşak Peşrev

Tanburi Osman Bey

İcra: İhsan Özgen

Nota 1. İhsan Özgen Uşşak Peşrev icrasından bir bölüm.

İhsan Özgen'in bir diğer geleneksel icrası olarak niteleyeceğimiz seslendirmesi Mutlu Torun'un ud ile eşlik ettiği Haydar Bey e ait Nihavend makamındaki Pembe Kız operetine ait uvertürü'dür. Sanatçılar bu uvertürü 1980 yılında Anadolu Üniversitesi'nde verdikleri konserde seslendirmişlerdir. Bu icranın özelliklerine bakıldığında Özgen, Tanburi Cemil Bey'in³ icrasını referans almış, yay ile ritmi vurgulayan bir tavrıyla, aynı notalar üzerinde triller göstererek, benzer biçimdeki çarpmalar ile eseri süsleyerek icrasında yer vermiştir. Özgen eserin bitişine doğru (05:57) Tanburi Cemil Bey gibi bir taksim seslendirmiştir. Bu taksimin girişinde Cemil Bey'in nağmelerini kullanmış ilerleyen bölümlerde benzer yapıda ezgilerle icrasını sürdürmüştür. Bu kullanımları ile Cemil Bey tavrını yansıtan bir seslendirme gerçekleştirmiştir.

³ Bkz. <https://divanmakam.com/attachments/uvertur-pembe-kiz-haydar-bey-nihavend-v1-pdf.64824/>

Pembe Kız Operetinin Üvertürü

Beste: Haydar Bey

İcra: İhsan Özgen Mutlu Torun

The musical score is written in a single system with five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat major), and a 3/8 time signature. It contains a sequence of notes: B4, B4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff starts with a measure rest of 4, followed by a sequence of notes: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff starts with a measure rest of 8, followed by a sequence of notes: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fourth staff starts with a measure rest of 12, followed by a sequence of notes: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fifth staff starts with a measure rest of 15, followed by a sequence of notes: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The score includes various musical notations such as trills, triplets, and first/second endings.

Nota 2. İhsan Özgen Üvertür İcrasından bir bölüm.

Özgen, icralarında var olan Cemil Bey'in izlerini günümüz icracılarından Fikret Karakaya'nın şu ifadeleriyle de desteklemektedir; İhsan Özgen Osman Bey'in Uşşak Peşrevini ve Haydar Bey'in Pembe Kız üvertürünü Cemil Bey gibi çalışı hem ayrıntıları kavramadaki hızına dikkatine hem de Cemil Bey'in tekniğini ve üslubunu erişilmez bir sadakatle aynen kendine mal edebildiğine işarettir (Akt. Kucur, 2023: 96). İhsan Özgen'in Cemil Bey tavrını yansıtan geleneksel icralar arasında yer alan bir diğer seslendirmesi, Tavlada Beslerler Bir Saçı Doru isimli gerdaniye köçekçedir. Eserin Cemil Bey'e ait icrasında, ud ve şişe eşlik etmekte ve güftesiyle seslendirilmektedir. Cemil Bey icrasında; tril glisando, çarpma teknikleriyle kırık yaylar kullanmıştır. Özge'nin icrasına ise Mutlu Torun ud ile refakat ekmektedir. Bu icrada Gerdaniye

köçekçe, enstrumantal seslendirilmiş olup, tril, çarpma, glisando ve kırık yay kullanımlarıyla Cemil Bey'e benzer bir yorum gerçekleştirmiştir. Özgen, serbest bölümlere Cemil Bey'in oluşturduğu ezgi yürüşleri ile giriş yapmış, diğer bölümlerinde ise söz konusu icraya bağlı çeşitlemeler sunarak benzer bir seslendirme örneği ortaya koymuştur.

Tavlada Besler Bir Saçı Doru

İcra: İhsan Özgen
Mutlu Torun

Nota 3. İhsan Özgen Tavlada Besler Bir Doru icrasından bir bölüm.

İhsan Özgen'in klâsik kemençe icra geleneğini yansıtan diğer icralarını Tanburi Cemil Bey albümü, Bosphorus topluluğu konserlerinde, Niyazi Sayın, Necdet Yaşar ile birlikteki seslendirmelerinde, Tende Canım, Great Mediterranean Masters İhsan Özgen çalışmalarında görmek mümkündür.

İhsan Özgen'in Yenilikçi Seslendirmeleri ve Özellikleri

İhsan Özgen'in Niyazi Sayın ile birlikte gerçekleştirdiği deneysel icralar, sanatçının özgün yönünü vurgulayan öncü çalışmalardır. Söz konusu bu icra birlikteliği, 1970'li yıllardaki Necdet Yaşar ve Niyazi Sayın'ın icralarına İhsan Özgen'in klâsik kemençeyle katılmasıyla

şekillenmiştir. Bu icralar adeta yeni bir sazende faslı anlayışını doğurmuş, Türk müziğine ait birçok formun icrası söz konusu topluluğun repertuarına eklenmiş, taksim formunun kullanıldığı bölümler ise icracının özgürlükleri bağlamında kurgulanarak çalgı icracılığına yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu icraların özelliklerini, saz eserlerinin birebir seslendirilmemesi, çeşitlemeler içerisinde karmaşık ezgilerle çalınması ve böylece çağdaş bir duyarlıkla güncellenmesi olarak değerlendiren Aksoy, bu tür uygulamaların amacının iki üç eserden seçilen kesitler ve taksimlerle birlikte mini konser bütünlüğü kazandırmak olduğunu da belirtmektedir (Kucur, 2023: 64). Zaman zaman bu icralarda yer alan ud icracısı Mutlu Torun bu seslendirmelerde Niyazi Sayın'ın müzikal olarak beklenmedik yönlere gitme eğilimini belirtmiş, İhsan Özgen bu ikiliye katıldığında ise Niyazi Sayın ile birlikte ezgiyi dağıtan bir rol üstlendiğini vurgulamıştır (Esen, 2014: 96).

Sayın ve Yaşar ile olan müzik birlikteliği, Özgen'in yenilikçi klâsik kemençe icralarının önünü de açmıştır. "İhsan Özgen yenilikçi seslendirmeleri; modern icra alanı olarak ele almış ve bu alanı diğer klasik müzik türlerinden uygun olanlarının icra edilmesi, halk müziği kökenli eserlerin yeniden icrası, klâsik eserlerin yeniden şekillendirilerek yorumlanması, Caz müziği, modern taksimler (belirli akorlar ve farklı çalgılarla), eserler üzerinde spontane varyasyonlar, çağdaş Türk sanat müziği (günümüzde ve yakın geçmişte yazılmış sanat müzikleri), Türk hafif müziği (popüler müzik) başlıkları altında tasnif etmiştir" (akt. Çolakoğlu Sarı; 121).

Özgen'in klâsik kemençe icracılığında bu çalışma ile örtüşen yenilikçi seslendirmeleri, sözlü eser ve saz eserleri icrasıyla taksimlerinde görülmektedir. Bu bağlamda, sanatçının sözlü bir form olan M. N. Selçuk'un hüzzam makamındaki Kıldı Zülfün Tek Perîşan Hâlimi Hâlin Senin isimli gazel icrasını, klâsik kemençeyle oluşturulmuş bir taksim gibi seslendirmesi dikkat çekicidir. Özgen, bu icrasında Selçuk'un seslendirdiği gazel icrasını kemençeye aktarmış; güftelerdeki vurgular, ezgisel ve ritmik yürüyüş, glisando, çarpma ve tril kullanımlarıyla yeniden yorumlamıştır. Klâsik kemençe icracılığında ilk defa enstrumantal olarak seslendirilen bu gazel, Özgen'in özgünlüğünü ve öncü anlayışını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla bu seslendirme, icracılıkta yeni bir yorumun göstergesidir.

Hüzzam Gazel Kıldı Zülfün Tek Perişan Halimi

Kemençe İcrası: İhsan Özgen
Tanbur İcrası: Necdet Yaşar

Tanbur İcrası...

Kemençe İcrası...

5

6

7

8

9

Nota 4. İhsan Özgen Gazel icrasından bir bölüm.

Özgen bu gazel formu gibi birçok sözlü eseri, kendine ait yorumlar ile geliştirerek değişik seslendirme versiyonları sunmuştur. Sanatçının söz konusu kullanımları, Inspirations albümünde yer almaktadır. Bu albümde Özgen; Theo Lovendie (saksafon), Guss Janssen (piyano) ve Martin Van Duynhoven (vurmalı çalgılar) ile beraber seslendirdiği caz ezgilerini Türk müziği repertuarına ait eserlerle birleştirerek yeniden yorumlamıştır. Albüm içerisinde yer alan altı numaralı icrada birbirine bağlı bir şekilde dört ilahi formunda eser seslendirilmiştir. Bu eserlerden ilki, güftesi Yunus Emre'ye ait olan uşşak makamında bestecisi meçhul olan Urum'da

Acem'de Aşık Olduğum Veysel Karani, ikincisi güftesi yine Yunus Emre'ye ait bestecisi meçhul hûzî makamında Aşkın İle Âşıklar Yansın, üçüncü olarak hüseyini makamında bestesi Sefer Dal güftesi Şeyh Fahreddin Efendi'ye ait Tevhid Etsin Dilimize, son olarak da bestesi meçhul sözleri Yunus Emreye ait uşşak Bu Aklü Fikr İle Mevlâm Bulunmaz isimli ilahilerdir. Bu ilahileri sanatçılar tarafından bir arada tek bir eser gibi seslendirmiştir. Özgen ana ezgiyi seslendirirken; saksafon, piyano, perküsyon bu icraya belli soru cevap cümleleri oluşturarak dâhil olmuştur. Urum'da Acem'de Âşık Olduğum Veysel Karani ilahisiyle başlayan bu icrada; Özgen serbest bir ezgiyle giriş yapıp ardından eseri seslendirmeye başlamıştır. Bu sırada diğer çalgılar da klâsik kemençeye refakat etmişlerdir. Eserin seslendirilmesinin ardından Özgen, meyan özelliği gösteren tiz karakterli ezgiler seslendirerek seyretmiş, saksafon da bu icraya eşlik ederek karşılıklı soru cevap cümlelerinin oluşmasını sağlamıştır. İcradan bir bölüm şöyledir;

Urum'da Acem'de Aşık Olduğum Veysel Karanî



Nota 5. İhsan Özgen Urum'da Acem'de Aşık Olduğum Veysel Karanî icrasından bir bölüm.

Aşkın ile Âşıklar isimli ilahinin icrasına klâsik kemençe ve diğer çalgılar ile ortak doğaçlama yapılan serbest bir bölüm sonrasında giriş yapılmıştır. Eserin icrasında, Özgen çift seslerin yoğun olarak kullanıldığı bir performans sergilenmiştir. Sanatçı ana ezginin ardından, ezgiyi

çeşitlendiren serbest bir icra sunmuş ve bu sırada Türk müziğine uygun olarak, saba çeşnisi gibi bazı çeşniler de duyurmuştur. Böylece Özgen icrasını her ne kadar Caz müzik etkileri ile oluştursa da Türk müziğinden tamamiyle kopmadan eklektik bir müzik yapısında sunmuştur. İcradan bir bölüm şöyledir;

Aşkın İle Aşıklar Yansın



Nota 6. İhsan Özgen Aşkın ile Aşıklar icrasından bir bölüm.

Tevhid Etsin Dilimize isimli ilahi klâsik kemençe ile başlamış bu sırada ezgi kısa yaylar ile çalınmıştır. Bu sırada saksafon, piyano, ritim çalgıya refakat etmiş sonrasında yine klâsik kemençe ağırlıkta olmak üzere diğer çalgılar ile doğaçlama ezgiler oluşturularak diğer ilahiye geçilmiştir.

Tevhid Etsin Dilimize



Nota 7. İhsan Özgen Tevhid Etsin Dilimiz icrasından bir bölüm.

Bu Aklü Fikir İle Mevlâm bulunmaz ilahisinde de farklı bir yorum gözlenmiştir. Eserin (08:51 süresinde) icrasında klâsik kemençe icrasını bırakan Özgen, eserin sözlerini şiir gibi okumuştur. İcradan bir bölüm ve okunan dörtlü şöyledir.

Bu Aklı Fikriyle Mevla Bulunmaz



Nota 8. İhsan Özgen Bu Aklü Fikri ile Mevla Bulunmaz icrasından bir bölüm.

Bu aklü fikri ile Mevla bulunmaz
Bu yâredir ki merhem vurulmaz
Deryalar içinde susuz gezerim
Beni kandıracak umman bulunmaz

İlahiler, klâsik kemençenin icraya dahil edilip, seslendirmenin hızlanması ile son bulur. Özgen, bu örnekte, tasavvuf müziğine ait eserleri özgür bir şekilde yorumlayarak, aynı zamanda caz temalarını da müziğine dahil etmiştir. Bu kullanım biçimi, Özgen'in geleneksel formları modern bir anlayışla harmanlayarak hem klasik Türk müziği geleneğine hem de cazın serbest yapısına

dayalı yeni bir icra tarzı ortaya koyduğunu göstermektedir. İlahiler bu son eserin klâsik kemençe'nin de icraya eklenip hızlanmasıyla son bulur. Söz konusu tüm bu kullanımlar ile Özgen, tasavvuf müziğine ait eserleri serbest bir anlayışla ve caz temalarını yansıtan bir biçimde yorumlamış bu nokta da yeni bir seslendirme örneği sunmuştur.

İhsan Özgen'in örneklendireceğimiz son icrası ise 1995 yılında ilk solo çalışması olan İzlenim albümündeki altı numaralı Kompozisyon isimli çalışmasıdır. Bu icrada sanatçıya çello, tanbur, çan eşlik etmektedir. Belli bir ezginin, bazen benzer anda bazen karşılıklı olarak klâsik kemençe ve diğer çalgılar ile tekrar tekrar çalınmasına dayanan bu icrada şu müzik cümlesi geliştirilerek dinleyiciye sunulmuştur.

Kompozisyon



Nota 9. İhsan Özgen Kompozisyon icrası ana tema ezgisi.

Sanatçının kendi yeni müzikal yaklaşımını da sunan bu çalışmada klâsik formdaki meyan özelliğinde bir ezgi de icranın sonuna doğru yer almış arada çan sesleri icraya dâhil edilmiş, bu bağlamda geleceklilik ile örtüşen bir anlayış da sergilenmiştir. Bu serbest kompozisyonun ardından uşşak makamında Salât-ı Kemâliye seslendirilerek geleneğe vurgu yaparak icra sonlandırılmıştır. Sanatçının kendi yenilikçi müzikal yaklaşımını sunduğu bu çalışmada, klâsik formdaki meyan özelliğine sahip bir ezgi eserin sonunda yer almış ve aralarda çan sesleri icraya dahil edilmiştir. Bu durum, geleceklilik ile örtüşen bir anlayışın sergilendiğini göstermektedir. Serbest kompozisyonun ardından ise, uşşak makamında Salât-ı Kemâliye seslendirilerek geleneğe vurgu yapılarak icra sonlandırılmıştır

Uşşak Salât-ı Kemâliye



Nota 10. İhsan Özgen Salât-ı Kemâliye İcrasından bir bölüm.

SONUÇ

Bu çalışmada, klâsik kemençe icralarında gelenek ve yenilik anlayışlarının, İhsan Özgen'in seslendirmelerinde belirgin bir şekilde yer aldığı tespit edilmiştir. Sanatçının geleneksel bağlamda ele alınan icraları, Tanburi Cemil Bey'in seslendirme biçimlerine sadık bir biçimde kurgulanmıştır. Geleneksel icralar değerlendirildiğinde çalışmada ele alınan ilk örnek, Tanburi Osman Bey'in Uşşak Peşrevi'dir ki bu peşrevin Cemil Bey'e kadar klasik icrasına sadık seslendirilmiş bir temsil örneği olması dikkat çekicidir. Bu çalışma içerisinde söz konusu örneği önemli kılan husus ise Cemil Bey'in bu eseri aslından farklı bir şekilde yorumlamış olmasıdır. Bu noktada Cemil Bey'in yorumunda dikkat çeken özellikler; eserin daha tempolu bir şekilde icra edilmesiyle birlikte, sanatçının tavrını ortaya koyan glisando, grupetto, çarpma, vibrato teknikleri ve ilave ezgilerle peşrev icrasını süslemiş olmasıdır. Uşşak Peşrev icrasında Özgen, Cemil Bey'in icrasına benzer bir yorum sergilemiştir. Bir diğer ifadeyle Özgen, Uşşak Peşrev'in icrasını Cemil Bey'in seslendirmesiyle örtüşen dinamik bir yapıda, glisando, grupetto, çarpma, vibrato teknikleri ve ilave ezgilerle kurgulamıştır.

Özgen'in geleneksel icrasını sergilediği bir diğer örnek Haydar Bey'e ait Nihavend Pembe Kız isimli uvertürdür. Bu uvertürün icrasında Özgen, Cemil Bey gibi çalgı refakatı (ud) kullanmıştır.

Sanatçı eserin süresince, Cemil Bey gibi tril, çarpma, stacato teknikleriyle ve yay hareketleriyle ritmi destekleyen bir seslendirme sunmuştur. Böylelikle Özgen, Cemil Bey icrasına benzer bir seslendirme gerçekleştirmiştir. Eserin icrasının sonuna doğru (05:57) Özgen, Cemil Bey tavrında bir taksim seslendirmiştir. Sanatçı bu taksimin girişinde Cemil Bey'in nağmelerini kullanmış, ilerleyen bölümlerde benzer yapıda ezgilerle icrasını sürdürmüş ve böylece Cemil Bey'in tavrını yansıtan bir seslendirme ortaya koymuştur. İhsan Özgen'in geleneksel icraları yansıtan son icra örneği olan Tavlada Beslerler Bir Saçı Doru isimli gerdaniye köçekçe, Cemil Bey icrasından farklı bir biçimde enstrümantal olarak seslendirilmiştir. İcrada Cemil Bey'de olduğu gibi refakat sazı (ud) yer almıştır. Özgen icrasında; Cemil Bey tavrını yansıtan gilisando, tril, çarpma tekniklerini kullanmış, serbest icra bölümlerini ise yine aynı anlayışlar paralelinde şekillendirmiştir. Eserin icrasında Cemil Bey ile örtüşen kırık yay kullanımları da bir diğer dikkat çeken durumdur.

Özgen icracılığında yenilik bağlamında; farklı müzik türlerindeki eserler seslendirmiş, bu sırada özgür ifadelerini caz müziği ezgileri ve çalgılarıyla ifadesini zenginleştirmiştir. Serbest özellikler gösteren bu seslendirmeler, klâsik kemençe icracılığında gelecekçi bir müzik anlayışına da olanak sağlamıştır. Klâsik kemençede çift tel kullanımı, akor basma teknikleri, varyasyonlar yaratma ve doğaçlamalarla örtüşebilecek seslendirmeler, sanatçının yenilikçi icrasının ana unsurları olarak tespit edilmiştir.

Çalışmada yenilikçi seslendirme örneklerinden Münir Nurettin Selçuk'a ait Kıldı Zülfün Tek Perişan Hâlimi Hâlin Senin isimli gazeli Özgen, klâsik kemençede bu eserin güftesini de dikkate alarak seslendirmiştir. Bu icrada Özgen'in kullanmış olduğu glisandolar, sözlerin vurgusundaki yay hareketleri, tril ve çarpmalar, belli seslerdeki uzun kalışlarla M. N. Selçuk icrasına benzer bir şekilde yansımıştır. Böylece kemençe icracılığında bir ilki de gerçekleştiren Özgen, gazel icrasını kemençeye taşıyarak yeni bir seslendirme biçimi göstermiştir. Sanatçının söz konusu unsurlara yer verdiği son icra örneği Inspirations albümünde yer almaktadır. Bu albümün altıncı sırasında yer alan Urum'da Acem'de Âşık Olduğum Veysel Karani, Aşkın İle Âşıklar Yansın, Tevhid Etsin Dilimiz, Bu Aklü Fikr ile Mevlâm ilahilerini Özgen, bir arada tek bir eser gibi fakat serbest ifadelerle seslendirmiştir ve bu sırada icraya; saksafon, piyano, perküsyon refakat etmiştir. Özgen, ilahilerde serbest bir tavır sergileyerek, adeta varyasyonlar oluşturarak, doğaçlamalara yer

vermiş, caz müziğine benzer ezgiler icraya dahil eden soru-cevap pasajları kullanarak da yeni bir icra tavrı sergilemiştir. Bu seslendirmeler, aynı zamanda eklektik bir yapıyı da barındırmaktadır. Özgenin son yenilikçi icra örneği İzlenim albümündeki Kompozisyon isimli çalışmasıdır. Bu çalışmada, klâsik kemençe ile oluşturduğu bir ezgiyi ana tema olarak kabul edip, bu temanın üstüne yine klâsik kemençe ile benzer ezgiyi çeşitleyen, soru ve cevaplar sunan bir seslendirme oluşturmuştur. Bu serbest kompozisyonun ardından, uşşak makamında Salât-ı Kemâliye seslendirilerek yenilikçi bir ifadeyle oluşturulan icra, gelenekten kopmayan geleneği adeta yeniden yorumlayan bir anlayışla sonlandırılmıştır.

Çalışma kapsamında yapılan tüm tespitler doğrultusunda, İhsan Özgen'in geleneksel kurallara hâkim, ancak güncel müzikal yaklaşımlara da uzak durmayan bir duruş sergilediği ve böylelikle yeni bir klâsik kemençe ekolünün oluşumuna zemin hazırladığı sonucuna varılmıştır.

KAYNAKLAR

- Çolakoğlu, Sarı, G. (2008). “*Armudî Kemençe: Farklı Toplumlar, Farklı İşlevler Ve Farklı Sosyal Kimlikler*”, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, İ.T.Ü, SBE, Müzikoloji ABD.
- Ekici, M. (2008). Geleneksel Kültürü Güncellemek Üzerine Bir Değerlendirme. *Milli Folklor Dergisi*, 20 (80), 33-38.
- Ekici, M. (2015). *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*. (6. Baskı). Ankara: Geleneksel Yayınları.
- Esen, B. (2014). *XX. Yüzyılın İkinci Yarısında Postmodern Yaklaşımlar Gösteren Klâsik kemençe Taksimlerinin İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.
- Esen, H. C. (2023). Kültür Endüstrisinin Metalaştırma Tahakkümüne Karşı Klasiğin Direnci: Alâeddin Yavaşca'nın Medhâl Besteciliği Örneği, *100. Yılında Cumhuriyet Dönemi Gaziantep* içinde (S.785-795). Gaziantep Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Karadağlı, Ö. (2020). Western Performing Arts in the Late Ottoman Empire: Accommodation and Formation. *Context*, 46, 17–33.
- Kucur, A. Y. (2023). *İhsan Özgen: Sesler, Renkler ve Çizgiler Peşinde*. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Levendoğlu, O. (2005). Tarih İçinde Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Diğer Kültürlerle Etkileşimleri. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19 (2), 253-262.

Özdek, A. (2012). Türk Müzik Kültürünün Oluşumuna Öncülük Eden Bileşenlere Genel Bir Bakış. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), 29-36.

Shils, E. (2003). "Gelenek". (Çev. H. Arslan). *Doğu Batı Dergisi*, 25. *Modernliğin Gölgesinde: Gelenek içinde* (s. 101-131).

İnternet Kaynakları

İhsan Özgen - Münir Nureddin Selçuk'un Hüzzam Gazeli "Kıldı zülfün tek perîşan hâlimi hâlin senin". (Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=mdnl_LXyA9o), (Erişim tarihi: 07.08.2024).

İhsan Özgen ve Necdet Yaşar - Uşşak Peşrev. (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=Yf6QWNEiTM0>), (Erişim tarihi: 09.08.2024).

İhsan Özgen ve Mutlu Torun - Pembe Kız Uvertürü. (Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=QDaD8RBi4_Y), (Erişim tarihi: 10.08.2024).

İhsan Özgen ve Mutlu Torun - Tavlada Besler Bir Saçı Doru. (Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=QDaD8RBi4_Y), (Erişim tarihi: 10.08.2024).

İhsan Özgen – İlahiler. (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=YWoo8INMh-s>), (Erişim tarihi: 09.08.2024).

Münir Nurettin Selçuk - Kıldı Zülfün Tek Perîşân Hâlimi Hâlin Senin. (Erişim adresi: <https://www.dailymotion.com/video/x2h3rbj>), (Erişim tarihi: 08.08.2024).

Tanburî Cemil Bey - Uşşak Peşrev. (Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=puzmZgFRZ_E), (Erişim tarihi: 09.08.2024).

Tanburî Cemil Bey - Pembe Kız Uvertürü. (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=3qr7xfqCR7s>), (Erişim tarihi: 08.2024).

Tanburî Cemil Bey - Tavlada Besler Bir Saçı Doru. (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=fFxsHNeryk4>), (Erişim tarihi: 10.08.2024).

Yeni. (t.y.). Türk Dil Kurumu güncel Türkçe Sözlük içinde. (Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>), (Erişim tarihi: 10.08.2024).

Yenilik. (t.y.). Türk Dil Kurumu güncel Türkçe Sözlük içinde. (Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>), (Erişim tarihi: 10.08.2024).

http://ktp.isam.org.tr/pdfkosal/020/020_025.pdf, (Erişim tarihi: 10.08.2024).

<https://divanmakam.com/attachments/uvertur-pembe-kiz-haydar-bey-nihavend-v1-pdf.64824/>, (Erişim tarihi: 10.08.2024).

Albüm

İ.Özgen, (1995) İzlenim, Raks Müzik.

EXTENDED ABSTRACT

Today, the classical kemence, characterized by its distinctive timbre and playing techniques within a limited tonal range, occupies a significant place not only in Turkish music but also in various musical ensembles. When the historical situation of this instrument is evaluated, it is understood that although similar instruments have been used in many regions of Anatolia, these instruments differ in timbre and performance characteristics, indicating that the contemporary classical kemence does not fully represent its traditional lineage. When we look at the traditional representation of the classical kemence in the entertainment venues of Istanbul in the 19th century, it is observed that it has a structure that can be described as a folkloric instrument and attracts attention with its limited performance area with two strings.

Looking at the introduction of classical kemence to musical environments that can be associated with classical Turkish Music, it is known that it took place with Tanburi Cemil Bey. In response to the changing fabric of Turkish music, Cemil Bey's style, which integrated local musical understanding with a classical approach, contributed to the emergence of individual performance and the evolution of instrumental techniques and forms. Thus, he distinguished the classical kemence from its traditional identity by enabling it to perform various repertoires associated with classical Turkish music, transforming it into a popular soloist instrument. Tanburi Cemil Bey, the representative of innovation with these practices in his time, is an artist who has become a school that qualifies tradition in classical kemence performance when viewed from today's perspective. Therefore, when traditional performances of classical kemence are mentioned today, the first thing that comes to mind is Cemil Bey.

Cemil Bey's experimental studies on the structure of the instrument (such as the kemence quintet, adding new strings, trying different tunings) and using the classical kemence in many instrumental varieties have enabled the instrument to take its place in different musical repertoires and have been the source of the formation of today's classical kemence performance style. His creation of the first sound recordings of the instrument also facilitated the development of a musical memory associated with the classical kemence.

Therefore, Cemil Bey has a great role in the acceleration of today's classical kemençe performance because with the richness of traditional musical expressions he brought to the instrument, he made it possible to follow this instrument from the 19th century to the present day. In line with these reasons, rather than the existence of different schools in classical kemençe performance after the 19th century, the understanding of performance shaped on the axis of the understandings that followed Cemil Bey was exhibited.

Key performers such as classical kemençeci Anastas (?-1940), the Leondaries brothers (Lambros Leondaries, 1912-?; Paraşko Leondaries, 1912-1973), Kemal Niyazi Seyhun (1885-1960), Ruşen Ferid Kam (1905-1982), and Fahire Fersan (1913-1993) have played vital roles in continuing Cemil Bey's legacy. These performers have represented various usage contexts of the classical kemençe by incorporating it into institutional settings (such as Turkish Radio and Television, State Conservatories of Turkish Music, and Turkish music associations) through various choir and solo performances, thereby facilitating its transmission to the present day.

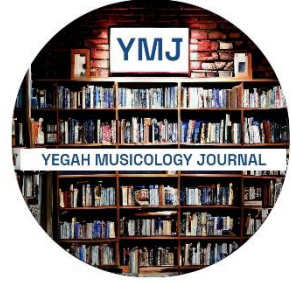
By the 20th century, parallel to technological, economic, and social developments of the time, new or innovative musical environments emerged within classical Turkish music. The influence of technology, in particular, facilitated the expansion of Turkish music to different regions and brought musicians from diverse backgrounds together, contributing to the formation of a new artistic identity. This, in turn, provided instrumental performers with opportunities and spaces to develop different perspectives. The classical kemençe performances, for instance, entered a period of popularization. Popular performers began to include it in their album recordings, resulting in the development of various performance styles within this context.

In the 21st century, instrumental performance in Turkish music has gained greater flexibility. Performers now have opportunities to interpret pieces not only by adhering strictly to the written notes but also by incorporating their own knowledge and unique style. Therefore, the performers of this period have achieved a new dimension in performance with their special repertoire, technical use of their instruments, and musical aesthetic understanding. However, the only unchanging performance feature in classical kemençe performance in the 20th and 21st centuries is the existence of traces showing that Tanburi Cemil Bey was followed. This situation is an important indicator in terms of the fact that the performance tradition established by Tanburî Cemil Bey still exists today.

A key figure in the transmission and understanding of Tanburi Cemil Bey's performances is undoubtedly İhsan Özgen (1942-2021). By engaging closely with various art forms, Özgen contributed to the development of instrumental performance during his time, providing a new perspective on kemence interpretations. The goal of this study is to evaluate Özgen's kemence performances within the context of tradition and innovation, examining his contributions to the art of kemence. To understand the topic in detail, the notions of tradition and innovation are first examined, followed by a discussion of how these concepts influenced Özgen's performances and their resulting impact.

In the research process, scanning models were employed, and the study was limited to performance samples that align with the characteristics of tradition and innovation in Özgen's classical klâsik kemence artistry. In representing tradition, the study showed Tanburi Cemil Bey's klâsik kemence performances of Haydar Bey's nihavend overture from the operetta Pembe Kız, the Köçekçe Tavlada Beslerler Bir Saçı Doru in the gerdaniye mode, and Tanburî Büyük Osman Bey's Uşşak Peşrevi. As examples of innovation, performances from Münir Nurettin's hüzzam gazel, beginning with the line Kıldı zülfün tek perîşan hâlimi hâlin senin, included in the album Inspirations, as well as the ilahis Urum'da Acem'de Âşık Olduğum Veysel Karani and Bu Aklü Fikr ile Mevlâm were explored. Özgen's final example of innovative performance was his piece Kompozisyon, featured as the sixth track on his first solo album İzlenim, released in 1995.

As a result of the study, it was shown that Özgen adhered to the principles of tradition in his classical kemence performances by following the stylistic approach of Tanburi Cemil Bey, while also incorporating his own musical knowledge and experience into his interpretations. In his performances representing innovation, it was found that Özgen developed an open performance style that embraced global musical developments. In this context, he introduced features such as free sections, the inclusion of non-notated melodies, manipulation of the duration of compositions, the use of double stops, alterations to the rhythmic patterns of pieces, and the integration of non-modal sounds. These elements resulted in performances that aligned with artistic movements such as randomness, impressionism, and futurism.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 07.11.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 12.12.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1580684>
e-ISSN : 2792-0178

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

21. YÜZYILDA BİR FASIL MECMUASI

KÖPRÜLÜ YAZICI, Gamze¹

ÖZ

Güfte mecmuaları içerik olarak beste, yürük semai, ilâhi, şarkı, türkü gibi pek çok Türk mûsikîsi formuna ait güftelyi bünyelerinde barındırırlar. Bu güfteler bir yandan mecmuaların içeriğini meydana getirirken bir yandan da türünü belirlemiş olurlar. Hanende fasıl mecmuaları isminden de anlaşılacağı üzere Türk mûsikîsi içerisinde yer alan fasıla ait takım kültürü ile yazılırlar. Bu takım içerisinde belirlenmiş makam başlığı altında büyük formdan küçük forma doğru bir hiyerarşi yer alır. Dönemin mûsikî kültürü ile şekillenen bu hiyerarşi yüzyıllara göre incelendiğinde kullanılan formlar adına bazı değişimleri içerdiği görülür. Fasılların geçirmiş olduğu bu değişim çizgilerini mecmualar içerisinde görmek mümkündür ki bu durum yazılış tarihi belli olmayan mecmuaların yazılış dönemlerinin ortaya konması bakımından önem arz eden özelliklerden biri olarak karşımıza çıkar.

Bu makalenin konusunu oluşturan Ordu Üniversitesi Merkez Kütüphanesi NDR 8, Demirbaş: 20210705152644 kayıt numaralı mecmua 536 sayfa olup içerisinde 715 adet güfte yer almaktadır. Rast makamı ile başlayan mecmuada nihavent, suzinak gibi toplam 38 makama yer verilirken, büyük ve küçük zamanlı pek çok usûl kalıbı ile Türk mûsikîsine damga vurmuş bestekârların

¹ Doç. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, gamze.koprulu@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6354-3999>.

eserleri yer almaktadır. Gerek TRT nota arşivinde gerekse Devlet Korosu arşivinde kaydı bulunmayan 58 eser tespit edilmiştir. Kaydı bulunmayan bu eserlerden en fazla hicaz (5 adet), şevkefza (5 adet) makamlarında; aksak (18 adet), curcuna (16 adet) usûllerinde; şarkı (51 adet) formunda, Hacı Arif Bey (8 adet), Rif'at Bey (5 adet), Dede Efendi (1 adet) gibi önemli bestekârların bilinmeyen eserleri tespit edilmiştir. Bu eserlerin notaları olmasa da güftesinin, usûlünün, makamının, bestekârının öğrenilmesine imkân sağlaması ve dönem repertuarından haberdar olunması adına önemlidir. Nitel ve nicel verilerin bir arada kullanıldığı çalışmada, kaynak taraması yöntemi kullanılarak makam, usûl, form, bestekâr gibi bulgular ile durum tespitine gidilmiştir. Ayrıca Osmanlı Türkçesi ile verilen güftelerin latinize yöntemi ile transkripsiyonu yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Güfte mecmuası, fasıl mecmuası, Türk mûsikîsi, 21. yüzyıl, güfte, fasıl.

JOURNAL OF FASIL IN THE 21st CENTURY

ABSTRACT

Lyrics journals (güfte mecmuası) contain lyrics of many Turkish musical forms such as composition, yuruk semai, hymn, song, and folk song. While these lyrics create the content of the journals, they also determine their type. As can be understood from the name, singer fasıl journals are written with the team culture of the fasıl in Turkish music. Within this team, there is a hierarchy from large form to small form under the title of designated maqam. When this hierarchy, which is shaped by the musical culture of the period, is examined according to the centuries, it is seen that it includes some transformations in terms of the forms used. It is possible to see these lines of change that the fasıls have undergone in the journals, and this is one of the important features in terms of revealing the writing periods of journals whose writing dates are unknown.

The journal with the registration number NDR 8, Inventory: 20210705152644 at the Ordu University Central Library has 536 pages and contains 715 lyrics. The journal, which starts with the Rast maqam, includes a total of 38 maqams such as nihavend and suzinak, and it consists of works by composers who have left their mark on Turkish music with many rhythm patterns ranging big and small time. Both in the TRT repertoire and in the State Choir archive, 58 unrecorded works were identified. Among these unrecorded works, there are mostly works by composers such as Hacı Arif Bey (8 pieces), Rif'at Bey (5 pieces), Dede Efendi (1 pieces) in the maqams of hicaz (5 pieces), şevkefza (5 pieces), in the rhythm of aksak (18 pieces), curcuna (16 pieces), in the form of

song (51 pieces). In the study, in which qualitative and quantitative data were used together, the findings such as maqam, rhythm, form and composer were determined by using the literature review method. Although these works do not have sheet music, it is important to learn the lyrics, rhythm, maqam and composer of these works and to be aware of the repertoire of the period. In addition, the transcription of the lyrics given in Ottoman Turkish was made with the latinization method.

Keywords: Lyric journal, fasıl journals Turkish music, 21th century, lyrics, fasıl.

GİRİŞ

Arapça kökenli mecmua kelimesi toplamak, derlemek, bir araya getirmek anlamlarına gelmektedir. İslâm inancında ilk mecmua yazma kültürü son peygamber Hz. Muhammed'in hadis yazımını onaylaması ile ortaya çıkmıştır (Uzun, 2003: 266). Daha sonraki dönemlerde ve farklı kültürler içerisinde mecmua anlayışı disiplinlerarası farklılıklarla evrilmişlerdir. Şiir, hadis, fetva gibi pek çok türü bulunan mecmua kavramı, Osmanlı dönemi Türk mûsikî kültürü içerisinde ise güfte mecmuaları olarak şekillenmiş ve işlenmiştir. Kişilere mahsus birer defter olan güfte mecmuaları, yazıldıkları dönemin icra kültürünü ortaya koymasından Türk mûsikîsinin önemli yazılı kaynaklarından biridir. Sözlü icra içerisinde yer alan eserlere ait güfteler, mecmuaların içeriğini belirlerken aynı zamanda geçmişten günümüze değişen Türk mûsikîsi form çeşitliliğini de ortaya koyar. Bu değişimin başında ise hem dönemsel hem de kişisel olarak değişen mûsikî zevkleri yer almaktadır (Köprülü, 2020: 2589).

Nitekim kimi makam, usûl ve formların değişen mûsikî zevkine bağlı olarak unutulduğu ya da değişimlere uğradığı gözlemlenirken bu tespitin yapılmasında mecmuaların önemli bir role sahip olduğu anlaşılmaktadır. Güfte mecmuaları içerisinde yer alan eserlere ait anlayış zamanla değişim gösterse de güfte mecmuası anlayışının unutulmayarak günümüzde halen varlığını göstermesi geleneğin ve kültürün aktarılacak devam ettirilmesi adına önemlidir. Çünkü her mûsikî kültürünün temel aldığı, geçmişi ile bağ kurduğu, kendisine has özellikleri muhafaza ederek aktardığı görülmektedir (Güray, 2011: 10).

Osmanlı kültüründe varlıklarını 15. yüzyılda görebilmeye başladığımız güfte mecmuaları yalnızca Türk kültüründe kullanılan yazılı kaynaklar değildir. Hindistan, İran, Arap gibi pek çok dünya ülkelerinde de var olmaları yanında yazma yöntemi bakımından da farklı özelliklere sahip oldukları bilinmektedir (Korkmaz, 2021: 18, 23).

Mûsikî ve edebiyat arasında güçlü bir bağ oluşturan güfte mecmuaları içerisinde makam, usûl, güfte, bestekâr ve formun varlığı nedeniyle tarihi bir belge niteliği taşımakta olup, bu eserleri müzikolojiden ayrı düşünmek ve mûsikî alanına sağladığı katkıları yok saymak Türk mûsikîsi için ciddi bir kayıp olacaktır.

Fasıl Mecmuaları

Türk mûsikîsi içerisinde sazende ve hanende birlikteliği ile yapılan icra çeşitlerinin bir türünü oluşturan fasıl terimi kelime anlamı itibariyle pek çok anlam içermekle birlikte Türk mûsikîsinde bir icra kültürünün adı olarak ifade edilir. Osmanlı mûsikî meclisi içerisindeki düzeni tanımlayan fasıl kavramının geçmişi 16. yüzyıla kadar ulaşmaktadır (Baloğlu ve Büyükduman, 2021: 2784).

Türk mûsikîsinde fasıl kültürü içerisinde yer alan klasik fasıl anlayışında taksimden başlayıp saz semaisi formuna uzanan bir silsile yer alır. Kantemiroğlu Edvarı'nda fasıl anlayışı sâzende, hânende, müşterek hânende faslı olmak üzere üç kısımda ele alınmıştır. Gazel, ağır semai, beste, yürük semai, kâr formlarından oluşan hanende faslı içerisinde belirlenmiş makam başlığı altında büyük formdan küçük forma doğru bir hiyerarşi yer alır (Tura, 2001: 187). Bu fasılların ve hiyerarşinin net olarak görülebildiği belki de tek yazılı kaynaklar ise fasıl mecmualarıdır.

Geçmiş 15. yüzyıla dayanan (Korkmaz, 2021: 42) fasıl mecmuaları isminden de anlaşılacağı üzere Türk mûsikîsi içerisinde yer alan fasla ait takım kültürü ile yazılırlar. Dönemin mûsikî kültürü ile şekillenen bu hiyerarşiyi ve fasılların geçirmiş olduğu bu değişim çizgilerini mecmualar içerisinde görmek mümkündür. Bu durum yazılış tarihi belli olmayan mecmuaların yazılış dönemlerinin ortaya konması bakımından da önem arz etmektedir. Örneğin ferağ kaydı (yazım tarihi, yazar, yazılan yer gibi bilgileri içeren kayıt) bulunmayan bir mecmua içerisinde form olarak şarkı formu tespit edildiğinde şarkı formunun ortaya çıkış tarihi ile ilgili olarak bu mecmuanın 17. yüzyıl ya da sonrasında yazılmış olduğu tahmininde bulunmak elbette zor olmayacaktır. Bununla birlikte meşk yolu ile bugüne ulaşabilen eserlerin olduğu bilinmektedir ki bu bestelerin doğru tarihlenmesi, yazan kişinin kim olduğunun doğru tespiti mecmuaları doğru incelemekle mümkün olmaktadır (Uslu, 2001: 158). Ancak sözlü bir kültürün devamı olan bu mecmuaların anonim olması da söz konusu olabilmektedir (Uslu, 2020: 151).

Amaç

Güfte mecmuaları içerisinde yer alan çoğu eserin kaydına repertuvarlarda rastlanırken bazı eserlerin kayıtlarına ulaşılamamakta, geçmiş dönemlerde mevcut eserlerin bugün varlığına

rastlanamamaktadır. İncelemesi yapılmış olan bu fasıl mecmuası içerisinde de günümüze ulaşmamış, hiçbir repertuvarda kaydına rastlanamamış pek çok eser tespit edilmiştir. Tespit edilen bu eserlerin notaları mevcut olmasa da bu mecmua üzerine yapılacak çalışmayla söz konusu eserlerin güftesi, usûlü, makamı ve bestekârının kim olduğu, mecmuanın kaleme alındığı dönemdeki mûsikî kültürü ve zevkinin ortaya koyulması amaçlanmıştır.

Önem

Güfte mecmualarının 21. yüzyılda hala varlık gösterebiliyor olmaları Türk mûsikisine ait bazı değerlerin devamlılığını sürdürüyor olması bakımından önemlidir. Dönemin icra zevkinin ve kültürünün anlaşılması bakımından önem arz eden çalışma günümüze ulaşmamış ve repertuvarlarda kaydı bulunmayan pek çok eseri barındırması ve haberdar olunması yönü ile önemlidir.

YÖNTEM

Sistematik müzikolojinin kullanıldığı hem nitel hem de nicel çalışmada çeviri yöntemi (Transkripsiyon/ Çeviriyazı) uygulanarak kaynak tarama modeli ile durum tespiti yapılmıştır.

Çalışmada ayrıca şu yöntemler uygulanmıştır:

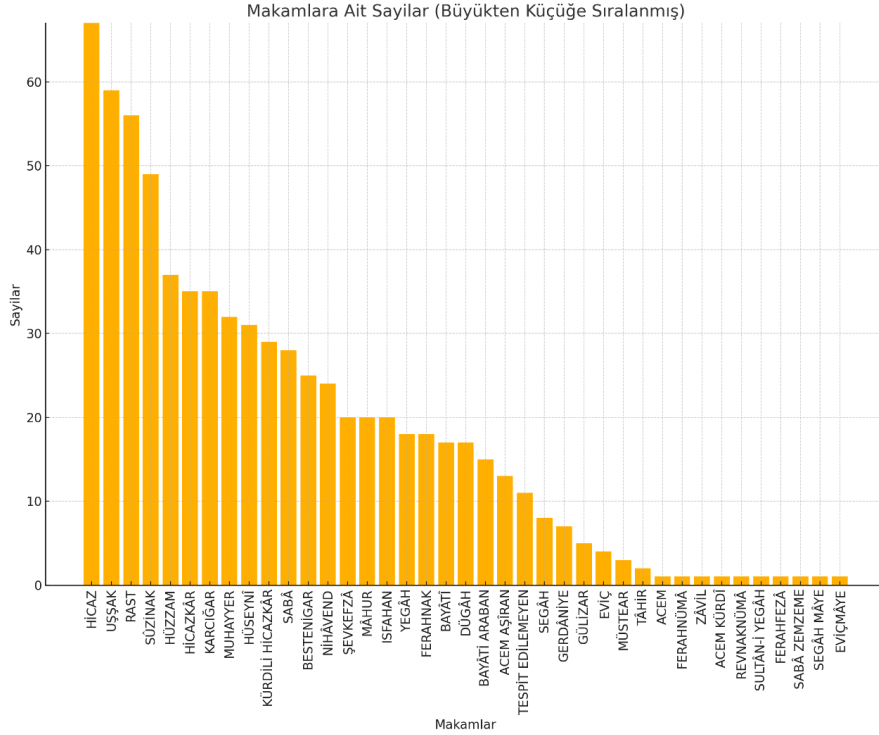
- Güftelerin sadece ilk mısraları mecmuada yazıldığı gibi verilmiştir.
- Bestekâr, usûl, form ve makam isimleri mecmuada yazıldığı gibi verilmiş olup gereken düzeltme bilgileri dipnot ile verilmiştir.
- Bestekârlara ait eser sayıları ile birlikte makam, usûl ve form sayıları bulgularda parantez içerisinde verilmiştir.
- Mecmuada besteye ait verilmeyen ya da eksik verilmiş olan bilgiler [] ile verilmiştir.
- Mecmuada bestelere ait farklılık içeren bilgiler tablo içerisinde TRT (Türkiye Radyo Televizyon Kurumu) nota arşivi ve Devlet Korosu arşivine göre verilmiştir.
- Güftelerde yer alan farklılıklar hususunda herhangi bir incelemeye yer verilmemiştir.
- Mertebeli usûllere ait nicel bildirimler birleştirilerek verilmiştir.
- Mecmuaya sonradan eklendiği tespit edilen (kurşun ya da tükenmez kalem ile yazılan) güfteler çalışma dışında bırakılmıştır.
- Oluşturulan tablo sistematik müzikolojiye dâhil edilmemiştir.
- Makam, usûl, form isimleri Türk Dil Kurumu'na göre yazılmıştır.

Mecmuanın Tanıtımı

13x19 ölçülerinde rika yazı ile kaleme alınan mecmua toplam 536 sayfadır ancak tüm sayfalarda güfte mevcut değildir. Açık kiremit rengi ve çiçek baskıları ile süslü olan kapak, kalın karton kaplamadır. Siyah kalın çerçeve içerisinde verilen güftelerde siyah mürekkep kullanılmıştır. Makamlarının tamamının yer almadığı fihrist sayfa ile başlayan mecmua ilk olarak rast makamına ait nakış beste ile başlamaktadır. İçerik olarak mecmua iki kısımdan oluşmaktadır. Birinci kısımda usûllü eserler yer alırken ikinci bölümde gazeliyat kısmı bulunmaktadır. Ayrıca mecmua içerisinde farklı yapraklardan oluşan bazı makam bilgilerine yer verilmiştir. Mecmua içerisinde yer alan güfte sayısı 715 dir.

Mecmua İçerisinde Yer Alan Makamlar

Acem (1), acemaşiran (13), acemkürdi (1), bayati (17), bayatiaraban (15), bestenigâr (25), dügâh (17), eviç (4), eviçmeye (1), ferahfeza (1), ferahnak (18), ferahnüma (1), gerdâniye (7), gülizar (5), hicaz (67), hicazkâr (35), hüseyni (31), hüzzam (37), ısfahan (20), karcığar (35), kürdilihicazkâr (29), rast (56), revnaknüma (1), suzinak (49), mahur (20), muhayyer (32), müstear (3), nihavent (24), tahir (2), uşşak (59), saba (28), sabazemzeme (1), segâh (8), segâhmeye (1), sultaniyegâh(1), şevkefza (20), yegâh (18), zavil (1), tespit edilemeyen makam (11) olmak üzere mecmua içerisinde otuz sekiz adet makama yer verilmiştir.

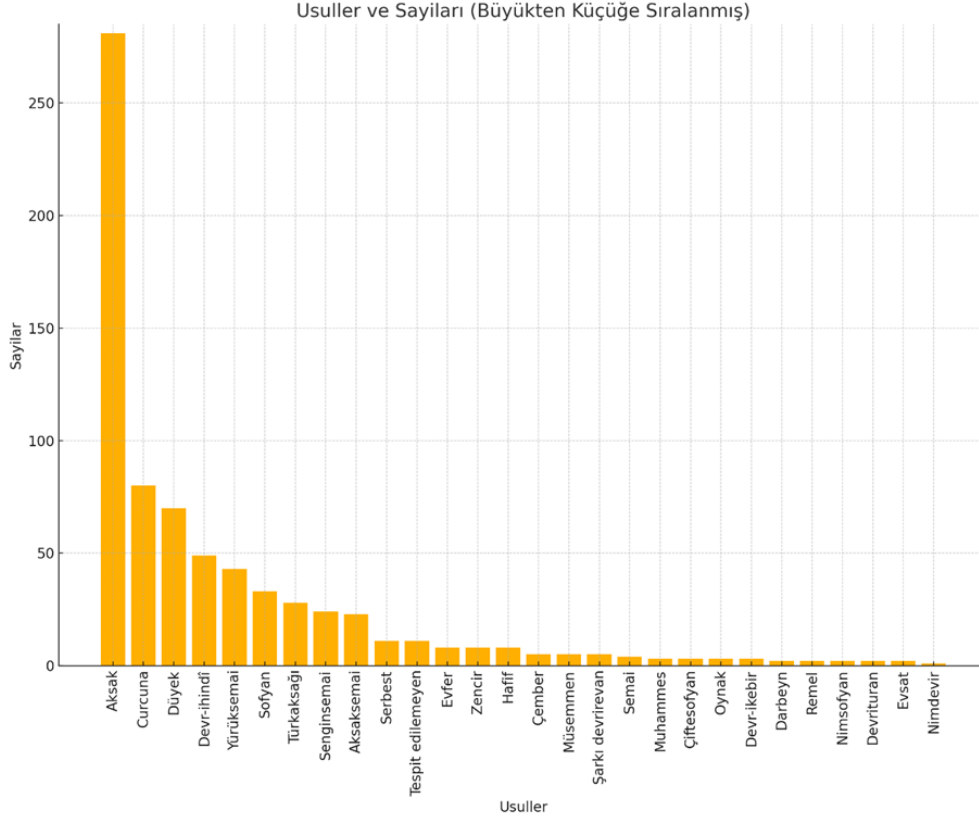


Tablo 1. Türk mûsikîsi makam grafiği.

Mecmua İçerisinde Yer Alan Usûller

Aksak (281), aksak semai (23), curcuna (80), çember (5), çifte sofyan (3), darbeyn (2), devrihindi (49), devrikebir (3), devrituran (2), düyek (70), evfer (8), evsat (2), hafif (8), muhammes (3), müsemmen (5), nim devir (1), nim sofyan (2), oynak (3), remel (2), semai (4), serbest (11), sofyan (33), şarkıdevrirevanı(5), tespit edilemeyen (11) Türk aksağı (28), yürük semai² (67), zencir (8), usûl olmak üzere yirmi altı adet farklı usûllü esere yer verilmiştir.

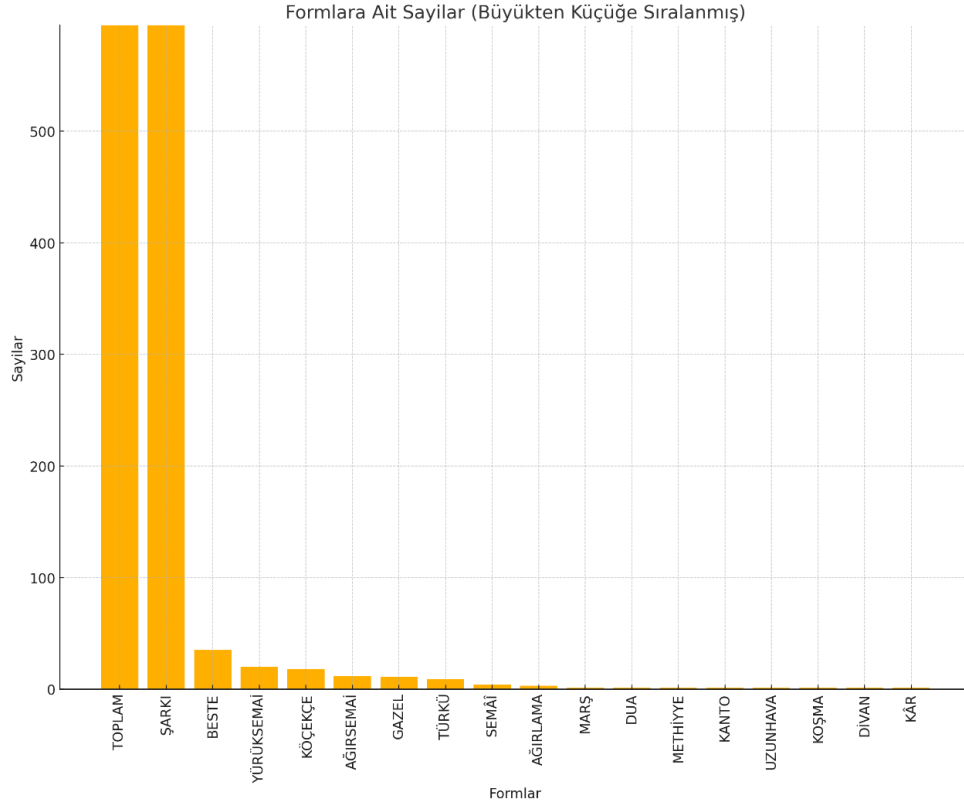
² Yürük semai (43 adet) ve sengin semai (24 adet) usûlleri birlikte verilmiştir.



Tablo 2. Türk mûsikîsi usûl grafiği.

Mecmua İçerisinde Yer Alan Formlar

Ağırlama (3), ağır semai (12), beste (35), dîvan (1), dua (1), gazel (11), kanto (1), kar (1), koşma (1), köçekçe (18), marş (1), methiye (1), semai (4), şarkı (595), türkü (9), uzun hava (1), (nakış) yürük semai (20) olmak üzere on yedi adet Türk mûsikîsi formuna yer verilmiştir.



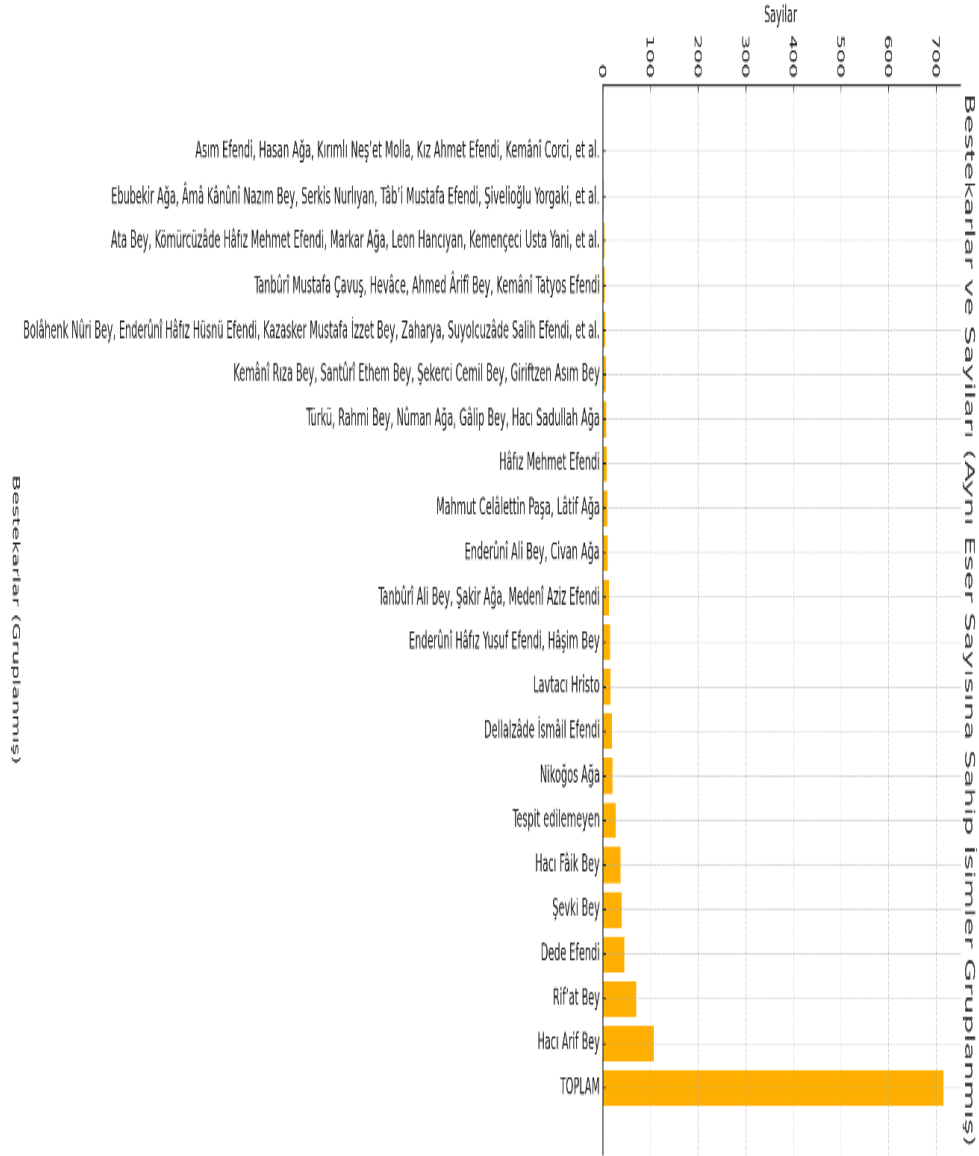
Tablo 3. Türk müzikî form grafiği.

Mecmua İçerisinde Yer Alan Bestekârlar

2. Mahmut (1), 3. Selim (1), Abdülhalim Ağa (1), Ahmed Ârifî Bey (6), Ahmet Bey (2), Ali Efendi (3), Ali Rıfat Çağatay (2), Âmâ Kânûnî Nazım Bey (2), Âsâriye Hatibi İbrahim Efendi (1), Asdik Ağa (5), Asım Efendi (1), Ata Bey (3), Balıkçı Hafız Mehmet (2), Basmacı Abdi Efendi (1), Bolâhenk Nûri Bey (5), Civan Ağa (10), Çilingirzâde Ahmet Ağa (1), Çorbacızâde Mustafa Efendi (1), Dellalzâde İsmâil Efendi (19), Denizoğlu Ali Bey (1), Ebubekir Ağa (2), Enderûnî Ali Bey (10), Enderûnî Hâfız Hüsnü Efendi (5), Enderûnî Hâfız Yusuf Efendi (15), Fâiz Bey (1), Gâlip Bey (7), Garot Efendi (1), Giriftzen Asım Bey (6), Hacı Arif Bey (107), Hacı Fâik Bey (37), Hacı Sadullah Ağa (7), Hâfız Mehmet Efendi (8), Hâfız Mehmet Eşref Efendi (1), Hafız Post (1), Necip Paşa (2), Hafız Rif'at Efendi (1), Hâfız Veled Efendi (1), Hammâmızâde İsmail Dede Efendi (45), Hasan Ağa (1), Hâşim Bey (15), Rıza Bey (1), Hatip İbrahim Efendi (2), Hevâce³ (4), Hüseyin Sadettin Arel (1), Itri (1), İsmet Ağa (5), Kânûnî Hacı Arif Bey (1), Kapril Ağa (1), Kara İsmail Ağa (2), Kazasker Mustafa İzzet Efendi (5), Kemânî Ali Ağa (2), Kemânî Corci (1), Kemânî Rıza

³ Abdülkâdir Merâgî

Bey (6), Kemânî Sebuḥ (1), Kemânî Tatyos Efendi (4), Kemeḥçeci Usta Yani (3), Ketânî Hafız Mehmet Efendi (2), Kırımlı Neşet Molla (1), Kız Ahmet Efendi (1), Kömürcüzâde Hâfız Mehmet Efendi (3), Küçük Mehmet Ağa (1), Lâtif Ağa (9), Lavtacı Hristo (16), Leon Hancıyan (3), Mahmut Celâlettin Paşa (9), Manok Ağa (1), Manyasizâde Refik Bey (1), Markar Ağa (3), Medenî Aziz Efendi (13), Melekzet Mustafa Nûri Efendi (2), Mildan Niyâzi (1), Muallim İsmail Hakkı Bey (1), Müstear Şakir Ağa (1), Nane Ahmet Çelebi (1), Neyzen Mehmet Efendi (2), Neyzen Rıza Bey (2), Nikoğos Ağa (20), Nûman Ağa (7), Nûri Bey (1), Nûri Şeyda Bey (1), Osebin Ebeyan (1), Rahmi Bey (7), Rıza Danbeni (1), Rif'at Bey (70), Santûrî Ethem Bey (6), Selânikli Ahmet Efendi (1), Serkis Nurlıyan (2), Sermüezzîn Baha Bey (1), Sinan Mikail Ağa (1), Suyolcuzâde Salih Efendi (5), Şâkir Ağa (13), Şekerci Cemil Bey (6), Şevki Bey (39), Şeyhülislam Es'at Efendi (1), Şivelioğlu Yorgaki (2), Tâb'i Mustafa Efendi (2), Tahir Ağa (1), Tahir Efendi (1), Tanbûrî Ali Bey (13), Tanbûrî Büyük Osman (2), Tanbûrî İzak (1), Tanbûrî Mustafa Çavuş (4), Tespit edilemeyen (34) Tevfik Bey 2), Tophâneli Udî Sabri Bey (2), Tulum Abdî Bey (1), Yahya Nazım Efendi (1), Yesârî Âsım Arsoy (1), Yusuf Ömürlü (1), Zaharya (5), Zekâi Dede (2), Zeki Arif Ataergin (1), Zeki Mehmet Ağa (1) olmak üzere yüz on dört bestekârın eserine yer verilmiştir.



Tablo 4. Türk mûsikîsi bestekâr grafiği.

Mecmuada tespit edilen bestekârlar arasında yer alan Yusuf Ömürlü'nün ölüm tarihi dikkate alındığında mecmuanın yazılış tarihinin 21. yüzyıl olduğu sonucuna varılmıştır. Türkülerin yakıcıları belli olmadığı için tespit edilemeyen bestekârlara dâhil edilmiştir.

Mecmua İçerisinde Tespit Edilemeyen Eserler

Mecmua içerisinde 58 adet eserin TRT nota arşivi ve Devlet Korusu arşivinde kaydı bulunmamaktadır. Bu eserler, bestekâr, form, usûl ve makam olmak üzere incelenmişlerdir⁴. Hacı

⁴ Tespit edilemeyen eserlere ait tablo ekler kısmında güftelerin yer aldığı tabloların devamında yer almaktadır.

Arif Bey, Rif'at Bey, Dede Efendi, Medenî Aziz Efendi gibi Türk mûsikîsine damga vurmuş bestecilere ait eserlerin de arşivlerde kaydının bulunmaması ve nota örneklerinin olmaması Türk mûsikîsi adına kayıp olsa da eserlerin varlığından çalışmaya konu olan mecmua ile haberdar olabilmek önem arz etmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Türk mûsikîsi bileşenleri incelendiğinde, yalnızca bestekârların eserleri değil, aynı zamanda bu eserlerin derlendiği mecmualara da dayanıyor. Güfte mecmuaları hem müzikal hem de kültürel açıdan önemli veriler sunmaktadır. Fasılların, makamların, usûllerin ve daha pek çok mûsikî unsurunun yer aldığı bu mecmualar, dönemin müzikal evrimini desteklemek ve görmek için vazgeçilmez kaynaklardır. Ordu Üniversitesi Merkez Kütüphanesi'ndeki mecmua, Türk mûsikîsinin derinliğine dair değerli bilgiler sunarak, mûsikî kültürünün evrimini takip etmek isteyenler için önemli bir tarihi belge niteliği taşımaktadır.

Mecmua içerisinde farklı on yedi form, otuz sekiz makam, yirmi altı usûl, yüz on dört bestekâr yer almaktadır. Ayrıca yer alan yedi yüz on beş eser içerisinde en çok kullanılan dinamiklerde form olarak şarkı formu (595 adet), makam olarak uşşak makâmı (59 adet) usûl olarak aksak usûlü (281 adet), bestekâr olarak Hacı Arif Bey (107 adet) yer almaktadır.

58 adet eserin TRT nota arşivi ve Devlet Korosu arşivinde kaydı bulunmamaktadır. Kaydı bulunamayan eserler üzerinde yapılan incelemeler, bu eserlerde belirli makam, form ve usûl tercihleri ile bestekâr dağılımlarına dair önemli veriler sunmaktadır. Kaydına ulaşamayan eserler içerisinde makam açısından en çok kaydı olmayan makamlar sırasıyla hicaz (7 adet), şevkefza (5 adet), saba (4 adet) ve nihavent (5 adet) gibi makamlarıdır. Form açısından, en fazla şarkı formu (51 adet) kullanıldığı tespit edilmiştir. Usûl analizinde ise aksak (18 adet) ve curcuna (15 adet) gibi usûller öne çıkmaktadır. Bestekârlar arasında ise Hacı Arif Bey'e ait kaydı bulunamayan 10 eser ile ilk sırada, onu Rif'at Bey (8 adet), Lavtacı Hristo (4 adet), Hacı Fâik Bey (3 adet), Dede Efendi (1 adet), Zaharya (1 adet) gibi önemli bestekârlar takip etmektedir. Bu veriler, Türk musikisi repertuarında kaydı bulunamayan eserlerin karakteristik özelliklerini anlamak açısından önemli ipuçları sağlamaktadır.

Türk mûsikîsi adına büyük bestekârlara ait eserlerin isimlerinin bulunması ancak TRT nota arşivinde ve Devlet Korosu arşivinde kaydı bulunmayan eserlerin tespit edilmiş olması bu eserlerden haberdar olunması bakımından ve dönem repertuarının tespit edilmesine imkân

sağlaması bakımından önem arz etmektedir. Bu durum güfte mecmualarının önemini bir kez daha gözler önüne sermektedir.

Ata Bey, Ali Bey, Asım Bey, Nuri Bey, Garot Efendi, Rıza Bey olarak mecmuada kaydedilmiş bestekârların isimleri ve besteleri TRT nota arşivinde ve Devlet Korosu arşivinde yer almamaktadır. Mezkûr bestekârların isimlerine yine arşivlerde rastlanamamıştır. Yeni bestekârları bilmek, tanımak ve eserlerinden haberdar olabilmek güfte mecmualarının yine bizlere sunmuş olduğu önemli ayrıntılar olarak göze çarpmaktadır. Mecmua içerisinde usûl kelimesi yerine îkâ kelimesi yer almaktadır ki bu ifade mecmuayı kaleme alan kişinin gelenek takipçisi olabileceği fikrini bizlere vermektedir.

Fasıl mecmuasının 21. yüzyılda kaleme alınmış olması ve mecmua geleneğinin bu yüzyılda halen devam edebiliyor olması Türk mûsikîsi yazılı kaynaklarının varlığının sürdürülmesi adına oldukça önem taşımaktadır. Geleneğin temsilcileri arasında yer alan daha pek çok güfte mecmuasının gün yüzüne çıkarılması ve çalışılması Türk mûsikî repertuvarına yeni eserlerin eklenmesi adına önemlidir.

Güfte mecmuaları, mûsikînin sözlü değişimini belgeleyen temel kaynaklardır ve doğrudan Türk mûsikîsi kültürüyle kaleme alınmaktadırlar. Güfte mecmualarını yalnızca edebi bir tür ya da yerel bir belge olarak incelemek, bu ürünlerin müziğiyle olan organik bağını göz ardı etmek anlamına gelmektedir. Farklı disiplinler üzerinden yapılan değerlendirmeler, bu eserlerin mûsikîyle olan doğrudan ilişkisini sonlandırabilir ve yanlış yorumlara yol açabilir. Dolayısıyla bu konu, Türk mûsikîsi perspektifinden tartışmaya kapalı bir şekilde ele alınmalı ve incelenmelidir.

Daha pek çok varlığını kaybetmiş eserin notalarına ulaşılmasa bile dönem repertuvarının ve kültür hareketlerinin tespit edilebilmesi adına çalışılmayı bekleyen yazılı kaynakların gün yüzüne çıkarılması gerekmektedir. Ayrıca diğer arşivlerden ulaşılabilen ancak TRT nota arşivinde kaydı bulunmayan eserlerin de TRT nota arşivine eklenmesi önemlidir.

KAYNAKLAR

Baloğlu, B. Ş., Büyükduman, B. (2021). Fasıl tarihinde dönüşüm ve direklerarası fasıl refakat gelenekleri. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 9(2), 2783- 2804.

Güray, C. (2011). *Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. Pan Yayınları.

Korkmaz, H. (2021). *Türk musiki tarihinin kaynağı olarak güfte mecmuaları*. (Yayınlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Köprülü, G. (2020). 20. yüzyıla ait bir güfte mecmuasının incelenmesi. *Turkish Studies- Social Sciences*, 15(5), 2587- 2609.

Uslu, R. (2020). Güfte mecmualarında bu müzik eseri kimin problemi? ve müzikolojik bir metot önerisi. *Yegâh Mûsikî Dergisi*, 3(2), s. 137-153.

Uslu, R. (2021). Türk müziği eğitim tarihinde güfte mecmuaları ve incelenme esasları üzerine tespitler. G. Ay (Ed.) *Müzikte 2000 Sempozyumu içinde* (158-165. ss.158) Türkiye: İstanbul.

Uzun, M. İ. (2003). Mecmua. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi içinde* (1. bs., Cilt. 28, 265-268. ss. 266). Türkiye: Ankara.

Tura, Y. (2001). *Kitabu 'İlmi'l-Musiki 'Ala Vechi'l-Hurufat / Mûsikîyi Harflerle Tespît ve İcrâ İlminin Kitabı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

EXTENDED ABSTRACT

The lyric journals reflecting Turkish music culture, embody a profound heritage both lyrically and musically, serving as a vital component of Turkish musical culture. These compilations are significant written sources, often encapsulating the musical perception and cultural framework of a specific period, composer, or poet. The content of these lyric journals varies widely, sometimes encompassing various forms within Turkish music. Lyrics for diverse genres such as yuruk semai, hymn, song, and folk song forms the core content of these journals. These lyrics, while conveying the structure and aesthetic value of a musical work, also guide the forms under which the music should be performed.

The content of these journals not only reveals the richness of musical genres but also sheds light on the cultural dynamics of the era, the aesthetic sensibilities of society, and the depth of its relationship with music. The lyrics within these journals are crafted in line with the rules and traditions of specific genres, holding a significant place among the elements that define musical form. For instance, when a lyric is set to music within an appropriate form, certain maqams, rhythms, and arrangements within that form influence the structure of the text. This demonstrates how each journal is shaped in harmony with the type of music it reflects.

Fasil journals, as the name suggests, mirror a culture of the fasıl (a suite of related pieces) within Turkish music. The fasıl is a significant mode of performance in Turkish music, presenting a musical suite arranged within a specific maqam. Fasil journals not only document this musical style systematically but also establish the content and repertoire of the suite. A fasıl journal comprises

works composed within different maqams, usually arranged in a sequential order that reflects a relational structure. This suite follows a hierarchy, moving from a larger structure to a smaller format. Each fasıl centers around a specific maqam, with the works contained within it reflecting the emotional and melodic nuances of that mode.

The hierarchical structure of fasıl arrangements is shaped by the musical understanding and traditions of the time. These structures have had a significant impact on the historical development of Turkish music and have evolved over time. Particularly during the Ottoman period, changes in the fasıl form accelerated as musical understanding and Sufi influences grew stronger. The hierarchy within fasıl journals also dictates the performance style of each maqam, arranged from larger to smaller forms. For example, the rast maqam is often used at the beginning of a fasıl, representing a heavier, broader composition, followed by other maqams like nihavend and suzinak, each offering distinct emotional expressions. This sequence reflects not only a musical order but also an aesthetic philosophy.

The historical study of lyric journals is a valuable resource not only musically but also culturally. These journals trace the musical understanding of a particular era and provide significant insights into the social structure of the time. The date of a journal's compilation is often indicated by the selection of maqams, rhythms, and song types used. For instance, if the journal includes distinctive forms like the zencir rhythm, this can provide clues to the period in which it was written.

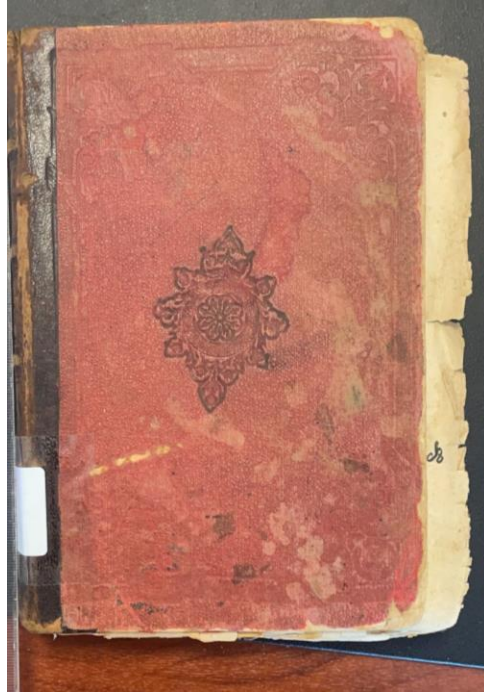
While the exact date of some journals may be unknown, in-depth analyses of their content offer crucial insights into the music culture of the period. Especially the relationship between the maqams and forms used within a journal reveals the musical evolution and processes of change of that era. In this respect, lyric journals are considered significant documents that attract the interest of not only music historians but also cultural historians.

The journal with the record number NDR 8, Inventory No: 20210705152644, housed at the Ordu University Central Library, holds great significance in terms of Turkish music. This 536-page journal contains 715 lyrics, most of which represent compositions created in various maqams. Beginning with the rast maqam, it includes 38 different maqams in total, such as nihavend and suzinak. Each of these maqams represents distinct emotional tones and aesthetic structures within Turkish music.

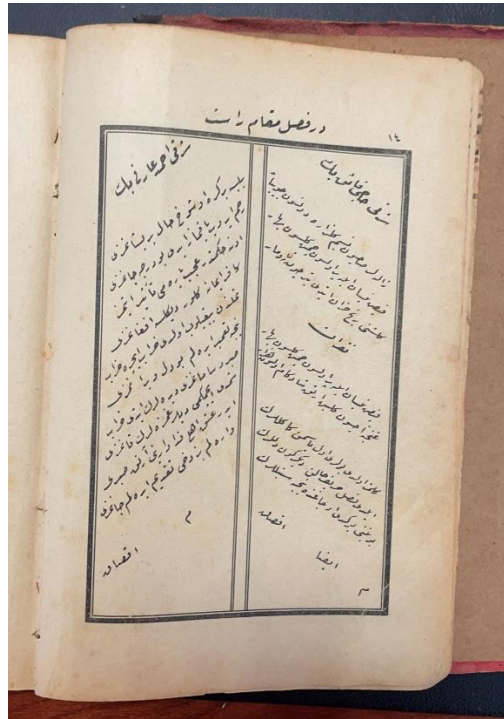
Among the 715 lyrics included in the study, the most common form is the song form (595), the most frequent maqam is uşşak (59), the most used rhythm is aksak (281), and Hacı Arif Bey is the

most prominent composer (107 pieces). The lyrics within the journal not only cover various maqams but also incorporate different rhythmic patterns within Turkish music. For instance, rarer rhythms like zencir are also included, highlighting the musical diversity of the period. Additionally, the works within the journal include pieces by prominent composers of the time, whose compositions have left a lasting mark on Turkish music, contributing both musically and culturally to the heritage.

This journal is essential for gaining insight into the musical landscape of the period. The shifts between maqams and rhythms highlight the cultural depth and musical variety of the time. It offers valuable information on the historical evolution of Turkish music and stands as an important resource for music historians and researchers.



Fotoğraf 1. Güfte mecmuasına ait arka kapak



Fotoğraf 2. Güfte mecmuasına ait bir sayfa

21. YÜZYILDA BİR FASIL MECMUASI

	Eser Adı	Form	Usûl	Bestekâr	Makam	Sayfa No
1	Amed Nesim-i Subh-Dem	Nakış	Düyek	Hevâce ⁵	Rast	8
2	Nâvek-i Gamzen Ki Her Dem	Beste	Çember	Dede Efendi ⁶	Rast-ı cedid	8
3	Ey Mâh-ı Men Der Mektebest	Ağır Semai	Aksak	Hevâce	Rast	9
4	Gelse O Şüh Meclise	Yürük Semai	[Yürük] Semai	Hafız Efendi ⁷	Rast	9
5	Ey Veliyyü'n-Nîmet-i Âlem ⁸	Marş	Sofyan	Necip Paşa	Acem Aşiran	10
6	Ey Şehr-Yâr-ı Pür-Kerem	Şarkı	Düyek	Rif'at Bey ⁹	Rast ¹⁰	10
7	Zülfünün Târ-ı Şuâi Bâsıramdır	Şarkı	Ağır Aksak	Ketânî Hafız Mehmet Efendi	Rast	11
8	Mûy-ı Jülidem Oluptur	Şarkı	Ağır Aksak	Şakir Ağa	Rast	11
9	Zümre-i Hübân İçinde	Şarkı	Ağır Aksak	Kemânî Rıza Bey	Rast	12
10	Feryad Ediyor AşukıHasret-Zede	Şarkı	Ağır Aksak	Rif'at Bey	Rast	12
11	Bugün Hâl-i Firak-ı Yâr İle	Şarkı	Aksak	Tevfik Bey	Rast	13
12	Ser-tâ-Kadem Ey Penbe Ten	Şarkı	Aksak	Giriftzen Asım Bey	Rast	13
13	Jâleler Saçsın Nesim Gülzâra	Şarkı	Aksak	Hacı Fâik Bey	Rast	14
14	Bilse Bir Kerre O	Şarkı	Aksak ¹¹	Ahmet Arifi Bey	Rast	14
15	Hiç Bulunmaz Böyle Dilbaz	Şarkı	Aksak	Şakir Ağa	Rast	15
16	Sevdi Gönlüm Bir Dilberi ¹²	Şarkı	Aksak	Dede Efendi	Rast	15

⁵ Abdülkâdir Merâgî

⁶ Hammâmızâde İsmail Dede Efendi

⁷ Hafız Post

⁸ Eser Guatelli Paşa tarafından armonize edilmiştir.

⁹ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde Necip Paşa olarak kayıtlıdır.

¹⁰ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde revnâknümâ olarak kayıtlıdır.

¹¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde sofyan olarak kayıtlıdır.

¹² TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

17	Sevdim Pek Âyan Oldum	Şarkı	Aksak	Leon Ağa (Hancıyan)	Rast	16
18	Seninle Neş'eyâbım Ben	Şarkı	Aksak ¹³	Dellalzâde İsmail Efendi	Rast	16
19	Düşmüş Amma Aşka İzhâr Etmiyor	Şarkı	Aksak ¹⁴	Enderûnî Hafız Hüsnü Efendi	Rast	17
20	Yetiş İmdadıma Ey serv-i Bülemdim ¹⁵	Şarkı	Aksak ¹⁶	Hacı Fâik Bey	Rast	17
21	Âleme Bir Başka Âlemdir	Şarkı	Ağır Aksak	Enderûnî Hâfız Hüsnü Efendi	Rast	18
22	Nâr-ı Aşkın Yaktı Beni	Şarkı	Sofyan	İsmet Ağa	Rast	18
23	Ey Dilber-i Âli-Neseb	Şarkı	Düyek ¹⁷	Hafız [Mehmet]Efendi	Rast	19
24	Andelib-i Sahn-ı Aşka Gülşenim	Şarkı	Düyek	Dellalzâde İsmail Efendi	Rast	19
25	Üfâdenem Ey Bî-vefâ	Şarkı	Düyek	Dede Efendi	Rast	20
26	Bugün Hiç Bakmadın	Şarkı	Düyek	Neyzen Mehmet Efendi	Rast	20
27	Almak Dilersen Bu Dil-Rübâyı	Şarkı	Düyek ¹⁸	Rif'at Bey	Rast	21
28	Bir Acâib Hâb-ı Gaflete Düştüm	Şarkı	Düyek	Civan Ağa	Rast	21
29	Ehl-i Dil İsen Kendine	Şarkı	Devrihindi	Hacı Arif Bey	Rast	22
30	Levm Eder Tâ Haşredek	Şarkı	Devrihindi	Hacı Fâik Bey	Rast	22
31	İltifatın Eyledi İhyâ Beni	Şarkı	Devrihindi	Rif'at Bey	Rast	23
32	Dil Bir Güzele Meyl Etti Hele	Şarkı	Sengin Semai	Dede Efendi	Rast	23
33	Senin Aşkın Gamı	Şarkı	Curcuna	Rif'at Bey	Rast	24
34	? Aldı Sanki ¹⁹	Şarkı	Mandıra	Hristaki	Rast	24
35	Seyl ü Âteşten Emin Olmaz	Şarkı	Türk Aksağı	Hacı Arif Bey	Rast	25
36	Esti Nesim-i Nev- Bahar	Şarkı	Türk Aksağı	Hacı Arif Bey	Rast	25
37	Ey Gül-Nihâl-i İşvebâz	Şarkı	Türk Aksağı	Hacı Arif Bey	Rast	26

¹³ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde evfer olarak kayıtlıdır.

¹⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde evfer olarak kayıtlıdır.

¹⁵ TRT Repertuarında arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

¹⁶ Devlet korosu arşivinde sofyan olarak kayıtlıdır.

¹⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde sofyan olarak kayıtlıdır.

¹⁸ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde sofyan olarak kayıtlıdır.

¹⁹

21. YÜZYILDA BİR FASIL MECMUASI

38	Hâb-Gâh-ı Yâre Girdim	Şarkı	Türk Aksağı ²⁰	Giriften Asım Bey	Rast	26
39	Vuslatından Gayrı El Çektim	Şarkı	Katekofti	Hacı Arif Bey	Rast	27
40	Yüz Çevirse Sevdiğim Bu Bende-i Bî-Çareden ²¹	Şarkı	Katekofti	Rif'at Bey	Rast	27
41	Yüzündür Cihanı Münevver Eden	Şarkı	Yürük Semai	Dede Efendi	Rast	28
42	Aşka Düşüm Âşık-ı Âvâreyim	Şarkı	Çifte Sofyan ²²	Rahmi Bey	Rast	28
43	Mükedder Derd-i Peyderpeyle	Şarkı	Çifte Sofyan ²³	Hacı Arif Bey	Rast	29
44	Mükemmel sun-i dest-i lem-yezelsin	Şarkı	Çifte Sofyan ²⁴	Hacı Fâik Bey ²⁵	Rast	29
45	Çalırna Bak Efede	Şarkı	Çifte Sofyan ²⁶	Hristâki ²⁷	Rast	30
46	Bir Lâhza Rehâ Bulmadı	Şarkı	Curcuna	Mustafa Nûri Efendi (Melekzet)	Rast	30
47	N'eyledi Gör Bana	Şarkı	Curcuna	Hacı Arif Bey	Rast	31
48	Anlatayım Hâlimi Dildâre Ben	Şarkı	Curcuna	Tanbûri Ali Efendi	Rast	31
49	Âşık Oldur Kim Kılar	Şarkı	Curcuna	Hacı Arif Bey	Rast	32
50	Gözümde Ey Perî- Rûyim	Şarkı	Curcuna ²⁸	Rif'at Bey	Rast	32
51	Gamdan Âzâde Heman	Şarkı	Curcuna	Rif'at Bey	Rast	33
52	Bâd-ı Âhımdır Sana	Şarkı	Sofyan ²⁹	Rif'at Bey	Rast	33
53	Yine Bir Gülnihal	Şarkı	Curcuna ³⁰	Hamamizade İsmail Dede Efendi	Rast	34
54	Nihansın Dideden Ey Mest-i Nâzım	Şarkı	Curcuna	Hacı Fâik Bey	Rast	34
55	Bu Âb u nâbî Bezm-i 'İşretin ³¹	Şarkı	Curcuna	Galip Bey	Rast	35
56	Bin Cân İle Sevdim Seni	Şarkı	Curcuna ³²	Tanbûri Büyük Osman Bey	Rast	35

²⁰ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde müsemmen olarak kayıtlıdır.

²¹ TRT Repertuarında eser kaydı bulunmamaktadır.

²² TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

²³ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

²⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

²⁵ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde Âmâ Kânûni Nâzım Bey olarak kayıtlıdır.

²⁶ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

²⁷ Lavtacı Hristo

²⁸ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde yürüksemai olarak kayıtlıdır.

²⁹ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde curcuna olarak kayıtlıdır.

³⁰ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde semai olarak kayıtlıdır.

³¹ TRT Repertuarı ve Devlet Korosu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

³² TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

57	Şebâbet Gitti de Elden	Şarkı	Curcuna	Şekerci Cemil Bey	Rast	36
58	Karlı Dağı Aştım Geldim	Şarkı	Yürük Sofyan	Rif'at Bey	Rast	36
59	Ne Hâl Oldu Bana Şimdi	Ağır Semai	Aksak Semai	Hacı Fâik Bey	Nihavend	52
60	Bilmezdim Özüml Gamzene	Yürük Semai	Yürük Semai	Tanbûri Ali Bey	Nihavend	52
61	Cân-ı Cihan Hazret-i Abdülhamid ³³	Şarkı	(Tespit Edilemedi)	Hacı Arif Bey	Nihavend	53
62	Nâr-ı Aşkınla Senin Ey Nev-Civan	Şarkı	Ağır Aksak	Rif'at Bey	Nihavend	53
63	Ahteri Düşkün Garib-i Âşık-ı Âvâreyim	Şarkı	Ağır Aksak	Hacı Arif Bey	Nihavend	54
64	Vakf Eyleyen De Aşk İdi	Şarkı	Aksak	Hacı Arif Bey	Nihavend	54
65	Ah Cânâ Firkatinle	Şarkı	Ağır Aksak	Kemânî Tatyos Ağa	Nihavend	55
66	Meyler Süzülün Meydâna Gelsin	Şarkı	Aksak	Hacı Arif Bey	Nihavend	55
67	Bülbülü Dem-Beste Etti	Şarkı	Aksak	Hacı Arif Bey	Nihavend	56
68	Mahzûn İse Dil Anda Safâ	Şarkı	Devrihindi	Hacı Arif Bey	Nihavend	56
69	Aşk Ateşi Sînemde Yine	Şarkı	Devrihindi	Hacı Arif Bey	Nihavend	57
70	Ateş-i aşkınla sûzân oldu dil	Şarkı	Sengin Semai	Mahmut Celâleddin Paşa	Nihavend	57
71	Saklasın Rabbim Kederlerden	Şarkı	Sofyan ³⁴	Hâşim Bey	Nihavend	58
72	Şimdi Zamanım Çokdur ³⁵	Şarkı	Ağır Düyek	Rif'at Bey	Nihavend	58
73	Bir Trifli Nevâ ³⁶	Şarkı	Düyek	Rıza Bey	Nihavend	59
74	Neden Tâ Subh Olunca		Türk Aksağı ³⁷	Hacı Arif Bey	Nihavend	59
75	Dem-i Sohbetde bî-hûş olduğum ³⁸	Şarkı	Türk Aksağı	Gâlip Bey	Nihavend	60
76	Ben Büy-i Vefâ Bekler İken	Şarkı	Türk Aksağı	Hacı Arif Bey	Nihavend	60
77	Çözülme Zülfüne Ey Dil-Rübâ	Şarkı	Curcuna	Hacı Arif Bey	Nihavend	69

³³ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır (eserin usûlü tespit edilememiştir).

³⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde ağır düyek olarak kayıtlıdır.

³⁵ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

³⁶ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

³⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde aksak semai olarak kayıtlıdır.

³⁸ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

21. YÜZYILDA BİR FASIL MECMUASI

78	Sevdim Amma Neylerim Bir ? ³⁹	Şarkı	Curcuna	Rif'at Bey	Nihavend	69
79	Gelin Kızlar Annemize Soralım	Şarkı	Curcuna	Hacı Fâik Bey	Nihavend	70
80	Rüyünden At Nikabı	Şarkı	Curcuna	Hacı Arif Bey	Nihavend	70
81	Aman Ey Gonçe-i Nevres-Nihâlim	Şarkı	Curcuna	Hacı Fâik Bey	Nihavend	71
82	Müşâk-ı Cemâlin Gece	Beste	Darbeyn	Dede Efendi	Suzinak	84
83	Sînede Bir Lâhza Ârâm	Beste	Devrikebir	Dellalzâde İsmail Efendi	Suzinak	84
84	Nesin Sen A Güzel	Nakışsemai ⁴⁰	Aksak Semai	Dede Efendi	Suzinak	85
85	Ey Dil Heves-i Vuslat-ı	Yürük Semai	Yürük Semai	Küçük Mehmet Ağa	Suzinak	85
86	Ey Şehensâh-ı Cihan Adliyle	Dua	Nim Sofyan	Rif'at Bey	Suzinak	86
87	Vakf-ı Râh-ı Aşkın	Şarkı	Ağır Aksak	Zekâi Dede	Suzinak	86
88	Âşık Oldum Sana Ey Gonçe Dehen	Şarkı	Ağır Aksak	Tanbûri Ali Efendi	Suzinak	87
89	Suzinak Etme Beni Ey Mehveşim	Şarkı	Ağır Aksak	Hacı Arif Bey	Suzinak	87
90	Câm-ı Aşkın İçtim Oldum	Şarkı	Ağır Aksak	Şevki Bey	Suzinak	88
91	Dem-a-Dem Eylerim	Şarkı	Aksak	Kemânî Rızâ Efendi	Suzinak	88
92	Bezm-i Uşşâka Niçin Gelmezsin	Şarkı	Aksak	Hâfız Mehmet Efendi	Suzinak	89
93	Suzinak-ı Âteş-i Aşkım	Şarkı	Aksak	Nikoğos Ağa	Suzinak	89
94	Çekme Elem Ü Derdini	Şarkı	Aksak	Hacı Arif Bey	Suzinak	90
95	Dağ-Dar-ı Hasret Ettin	Şarkı	Aksak	Civan Ağa	Suzinak	90
96	Ey Nice Dağlar Başında	Şarkı	Aksak	Hristâki	Suzinak	91
97	Kış gidüb eyyâm-ı gam döndü mesâra şimdilik ⁴¹	Şarkı	Aksak	Hafız Yusuf Efendi	Suzinak	91
98	Uslanmadı Hâlâ Emeli	Şarkı	Aksak	Hacı Arif Bey	Suzinak	92
99	? Agâh Et Beni ⁴²	Şarkı	Aksak	Hristaki	Suzinak	92

³⁹ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

⁴⁰ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde ağır semai olarak kayıtlıdır.

⁴¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

⁴² TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

100	Yine Mürg-i Seher Âvâzelendi	Şarkı	Aksak	Hacı Arif Bey	Suzinak	93
101	Hiç mi ? Yok Nev Civanım ⁴³	Şarkı	Aksak	Zeki Mehmet Ağa	Suzinak	93
102	Edemem Kimseye Hâlim Hikâyet	Şarkı	Aksak	Hacı Arif Bey	Suzinak	94
103	Eski Hâli Hiç Göremem	Şarkı	Aksak	Şakir Ağa ⁴⁴	Suzinak	94
104	Hayâlin Didede Âteşler Bıraktı	Şarkı	Ağır Düyek	Nikoğos Ağa	Suzinak	95
105	Gel Ey Tavri Melek- Âde	Şarkı	Düyek	Hâfız Mehmet Efendi	Suzinak	95
106	Aşkınla Yanmaktadır	Şarkı	Düyek	Enderûnî Ali Bey	Suzinak	96
107	Va'd Eylemiştin Ey Peri	Şarkı	Düyek	Hâfız Mehmet Efendi	Suzinak	96
108	Kuzucağım Ne Kaçarsın Benden	Şarkı	Düyek	Hacı Fâik Bey	Suzinak	97
109	Bir Dil Ki Esfir-i Gam Olur	Şarkı	Devrihindi	Hacı Arif Bey	Suzinak	97
110	Neş'eyâb Etmekte Hüzn-i Kalb-i	Şarkı	Devrihindi	Hafız Yusuf Efendi	Suzinak	98
111	Rûyini Örtmüş Görünce	Şarkı	Devrihindi ⁴⁵	Ahmet Arif Bey ⁴⁶	Suzinak ⁴⁷	98
112	Başladın Ağyâr İle Ünsiyete	Şarkı	Devrihindi	Hacı Arif Bey	Suzinak	99
113	Mâvi Gözlüm Ne Kadar Dilber İmiş	Şarkı	Devrihindi	Rif'at Bey	Suzinak	99
114	Zevkin Ne İse Söyle Hicâb	Şarkı	Semai ⁴⁸	(Manyasîzâde) Refik Bey	Suzinak	100
115	Efendim Nev- Civansın Sen	Şarkı	Türk Aksağı	Şâir Serkis Nurlıyan	Suzinak	100
116	Yandım O Güzel Gözlere	Şarkı	Türk Aksağı	Hacı Arif Bey	Suzinak	101
117	Beni Bîzâr Ederken Serzenişler	Şarkı	Aksak	Hacı Arif Bey	Suzinak	101
118	Görünce Gerdeninde Çifte Hâli	Şarkı	Sofyan ⁴⁹	Hristâki	Suzinak	102
119	Visâl İçin O Cîvâna	Şarkı	Sofyan ⁵⁰	Rif'at Bey	Suzinak	102
120	Ol Gül-i Nevres Beni	Şarkı	Curcuna	Rif'at Bey	Suzinak	103

⁴³ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

⁴⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde Hacı Arif Bey olarak kayıtlıdır.

⁴⁵ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde yürük semai olarak kayıtlıdır.

⁴⁶ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde Muallim İsmail Hakkı Bey olarak kayıtlıdır.

⁴⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde Hüseyini olarak kayıtlıdır.

⁴⁸ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde sengin semai olarak kayıtlıdır.

⁴⁹ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

⁵⁰ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde düyek olarak kayıtlıdır.

21. YÜZYILDA BİR FASIL MECMUASI

121	Pâ-Bûsuna Ermek Üzre Ey Yâr	Şarkı	Curcuna	Hacı Arif Bey	Suzinak	103
122	Şem'a-i Dildâre Yaktım	Şarkı	Curcuna	Leon Efendi	Suzinak	104
123	Dün Gezerken Hüzn İle	Şarkı	Curcuna	Hacı Fâik Bey	Suzinak	104
124	Alınca Gönlüümü Mihri-i Cemâli	Şarkı	Curcuna	Hacı Arif Bey	Suzinak	105
125	Gönlüümde Sevdigim ⁵¹	Şarkı	Curcuna	Enderûni Hafız Yusuf Efendi	Suzinak	105
126	Bir Güzele Ben De Gönül Bağladım	Şarkı	Curcuna ⁵²	Nikoğos Ağa	Suzinak	106
127	Şimdi Gönlüüm Düştü Bir Nevres Güle	Şarkı	Curcuna	Santûri Ethem Efendi ⁵³	Suzinak ⁵⁴	106
128	Dedim Ey Gönül Sultanı	Şarkı	Yürük Sofyan ⁵⁵	Dellalzâde İsmâil Efendi	Suzinak	107
129	Eksilmez Artar Cevrin	Şarkı	Yürük Sofyan ⁵⁶	Mahmut Celâleddin Paşa	Suzinak	107
130	Bülbüller Eylesin Feryâd	Şarkı	Yürük Sofyan ⁵⁷	Nikoğos Ağa	Suzinak	108
131	Meclis Bezendi Sun	Şarkı	Yürük Sofyan ⁵⁸	Dellalzâde İsmâil Efendi	Suzinak	108
132	Ey Gonca-Dehen Hâr-ı Elem	Beste	Hafif	İsmâil Dede Efendi	Mahur	114
133	Yine Zevrak-ı Derûnum	Nakış Semai	Yürük Semai	İsmâil Dede Efendi	Mahur	114
134	Ey Şâh-ı Melek Sen	Şarkı	Ağır Aksak	Suyolcuzâde Sâlih Efendi	Mahur	115
135	Çek Keman Ebrülerin Ey Şivekâr	Şarkı	Ağır Aksak	Rif'at Bey	Mahur	115
136	Te'lif Edebilsem Feleği	Şarkı	Aksak	Lâtif Ağa	Mahur	116
137	Al Yanına Bir Dil- Nevâz	Şarkı	Aksak ⁵⁹	Dellalzâde İsmâil Efendi	Mahur	116
138	Müptelâyım Hayli Demdir	Şarkı	Aksak	[Kemençeci] Usta Yani	Mahur	117

⁵¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

⁵² TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

⁵³ TRT Repertuarında Kömürçüzâde Hâfız Mehmet Efendi olarak kayıtlıdır.

⁵⁴ TRT Repertuarında makam Acem olarak kayıtlıdır.

⁵⁵ TRT Repertuarında aksak olarak kayıtlıdır. Eser darb olarak 9 zamanlı çifte sofyan usûlüne de benzerliği sebebi ile çifte sofyan yerine yürük sofyan yazılmış olabilir.

⁵⁶ TRT Repertuarında aksak olarak kayıtlı olmasına rağmen eser çifte sofyan usûlü ile bestelenmiştir.

⁵⁷ TRT Repertuarında aksak olarak kayıtlıdır.

⁵⁸ TRT Repertuarında aksak olarak kayıtlıdır.

⁵⁹ TRT Repertuarında evfer olarak kayıtlıdır.

139	Bakın Şu Kıza Ne Kadar Büleml	Şarkı	Aksak	Hristâki	Mahur	117
140	Sâkiyâ Gel Demidir Bâde	Şarkı	Devrihindi	Rif'at Bey	Mahur	118
141	Güzel Gördüm Gözüm Gönülüm Açıldı ⁶⁰	Şarkı	Türk Aksağı	Hafız Veled Efendi	Mahur	118
142	Saba Tarf-ı Vefâdan	Şarkı	Sofyan	Enderûnî Hafız Hüsni Efendi	Mahur	119
143	Dinle Sözüml Ey Bi- Bedel	Şarkı	Sofyan	Nûman Ağa	Mahur	119
144	Çâre-i Aşkı Biliyor ⁶¹	Şarkı	Sofyan	Rif'at Bey	Mahur	120
145	Zâhiri Hâle Bakıp Etme	Şarkı	Curcuna	Hacı Arif Bey	Mahur	120
146	Bağ-ı Hüsniinde Efendim	Şarkı	Curcuna	Rif'at Bey	Mahur	121
147	Oldum Ey Şûh Sana Bende	Şarkı	Curcuna ⁶²	Rif'at Bey	Mahur	121
148	Aldı Aklım Bir Gonce-Leb	Şarkı	Çifte Sofyan ⁶³	II. Mahmut	Mahur	122
149	Gönül Adlı Bülbülüm Var	Şarkı	Çifte Sofyan ⁶⁴	Dellalzâde İsmâil Efendi	Mahur	122
150	Al Eline Kalemi ⁶⁵	Türkü	Curcuna	-	Mahur	123
151	Ben Çiftliğe İndim Gittim	Türkü	Çifte Sofyan ⁶⁶	-	Mahur	123
152	Ey Şâh-ı Cihan Bende-i Fermanberin	Beste	Remel ⁶⁷	Salim Efendi ⁶⁸	Hicazkâr ⁶⁹	131
153	Benim Serv-i Hırâmânım	Ağır Semâi	[Aksak Semai]	Bolâhenk Nuri Bey	Hicazkâr	131
154	Mızrab-ı Gam-ı Aşkınla	Nakış Semâi	[Yürük Semai]	Bolâhenk Nuri Bey	Hicazkâr	132
155	Ey Padişâhım Şâd Ol Efendim	Şarkı ⁷⁰	[Aksak]	İsmâil Dede Efendi	Hicazkâr	132
156	Hırâm Et Gülşene	Şarkı	[Şarkı] Devrirevanı	Hacı Sadullah Ağa	Hicazkâr	133
157	Ateş-i Aşkın Senin Ey Mehlikâ	Şarkı	Ağır Aksak	Rif'at Bey	Hicazkâr	133

⁶⁰ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

⁶¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

⁶² TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

⁶³ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

⁶⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

⁶⁵ Güfte mecmuasında yer alan türkünün sözleri TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde aynı isimle anılan türkünün sözleri ile farklılık göstermektedir. Ayrıca usûl ve makam farklılığı da mevcuttur.

⁶⁶ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

⁶⁷ Devlet Korosu arşivinde yer alan eser darbeyn usûlü ile kayıtlıdır.

⁶⁸ Devlet Korosu arşivinde yer alan eserin bestekârı Santûri Edhem Bey olarak kayıtlıdır.

⁶⁹ Devlet Korosu arşivinde yer alan eserin makamı sultanisegâh (segâharaban) olarak kayıtlıdır.

⁷⁰ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde methiye olarak kayıtlıdır.

21. YÜZYILDA BİR FASIL MECMUASI

158	Zat-ı Aşkım ⁷¹	Şarkı	Ağır Aksak	Gâlip Bey	Hicazkâr	134
159	Gel Seninle Yarın Ey Serv-i Revân	Şarkı	Ağır Aksak	Dellalzâde İsmâil Efendi ⁷²	Hicazkâr	134
160	Yok Hilâfım Hem Müdârâ Bir Yana	Şarkı	Ağır Aksak	Asâriye Hatibi İbrâhim Efendi	Hicazkâr	135
161	Can İle Ben Ey Dil- Rübâ	Şarkı	Ağır Düyek	Şakir Ağa	Hicazkâr	135
162	Kuzum Söyle Bana Şimdi	Şarkı	Ağır Düyek ⁷³	İsmet Ağa	Hicazkâr	136
163	Beyazdır Sine-i Safın	Şarkı	Ağır Düyek	Haşim Bey ⁷⁴	Hicazkâr ⁷⁵	136
164	Riyâsız Çeşm-i Âhuyu	Şarkı	Düyek	Civan Ağa	Hicazkâr	137
165	Ey Melek-Haslet	Şarkı	Düyek	Haşim Bey	Hicazkâr	137
166	Görmek Müyesser Olmadı	Şarkı	Düyek	Nikoğos Ağa	Hicazkâr	138
167	Bir Hâlet İle Süzdü Yine	Şarkı	Düyek	Hacı Arif Bey	Hicazkâr	138
168	Eyle Vashlnla Efendim	Şarkı	Düyek	Rif'at Bey	Hicazkâr	139
169	Ol Kaşı Keman Cevr Ü Cefâ	Şarkı	Sengin Semai	Enderûnî Ali Bey	Hicazkâr	139
170	Lâyık mı Sana Bu Dil-i Sevdâ-Zede	Şarkı	Sengin Semai	Hafız Cemil Efendi [Şekerci]	Hicazkâr	140
171	Şeb-tâ-Seher Su Gibi	Şarkı	Devrihindi	Haşim Bey	Hicazkâr	140
172	Gönlümü Düçâr Eden	Şarkı	Devrihindi	Şevki Bey	Hicazkâr	141
173	Sâkiyâ Sun Bâde-i Lâ'lin	Şarkı	Devrihindi ⁷⁶	Hacı Fâik Bey	Hicazkâr	141
174	Nerdesin Ey Tatlı Sözlü Sevdiğim	Şarkı	Devrihindi ⁷⁷	Hacı Arif Bey	Hicazkâr ⁷⁸	142
175	Dil Hârim-i Vashlnı Arzu Eder	Şarkı	Aksak	Hacı Arif Bey	Hicazkâr ⁷⁹	142
176	Nice Hâlim Edem Takrîr	Şarkı	Aksak	Lâtif Ağa	Hicazkâr ⁸⁰	143
177	Menendin Yok Gülüm Bir Mehlikasım ⁸¹	Şarkı	Aksak	Ali Bey	Hicazkâr	143

⁷¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

⁷² TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Sâdullah Efendi olarak kayıtlıdır.

⁷³ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde sofyân olarak kayıtlıdır.

⁷⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Sermüezzîn Bahâ Bey olarak kayıtlıdır.

⁷⁵ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde ferahfeza olarak kayıtlıdır.

⁷⁶ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde curcuna olarak kayıtlıdır.

⁷⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde curcuna olarak kayıtlıdır.

⁷⁸ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde kürdilihicazkâr/hicazkâr olarak kayıtlıdır.

⁷⁹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde kürdilihicazkâr/hicazkâr olarak kayıtlıdır.

⁸⁰ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde kürdilihicazkâr/hicazkâr olarak kayıtlıdır.

⁸¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

178	Bu Bî-Vefâlığı Senden Ümid İtmez İdim	Şarkı	Aksak	Hâfız [Mehmet] Efendi	Hicazkâr	144
179	Açıl Ey Gonce-i Sad- Berg Yaraşır	Şarkı	Aksak	Hacı Arif Bey	Hicazkâr	144
180	Dilerim Zülfüne Ber- Dâr Olayım	Şarkı	Aksak	Nûman Ağa ⁸²	Hicazkâr	145
181	Ol Goncenin Etrâfını	Şarkı	Aksak	Rif'at bey	Hicazkâr ⁸³	145
182	Gittim İstanbul'da Gevher Sulara	Şarkı	Yürük Sofyan ⁸⁴	Rif'at bey	Hicazkâr	146
183	Bağa Girdim Kamışa	Şarkı	Düyek	(Manok Ağa]	Hicazkâr ⁸⁵	146
184	Muhabbet Âşıkâ Gerçi Belâdır	Şarkı	Curcuna	Hacı Fâik Bey ⁸⁶	Hicazkâr	147
185	Seyr-i Bahara Açıldı Dağlar	Şarkı	Curcuna	Hacı Arif Bey	Hicazkâr ⁸⁷	147
186	Meclis-i uşşâka cana ruh-fezâdır gözlerim ⁸⁸	Şarkı	Curcuna	Hafız Hüsni Efendi	Hicazkâr	148
187	Gül Yüzünü Seyr Edip	Şarkı	Curcuna	[Tanbûri Büyük] Osman Bey	Hicazkâr	148
188	Güldü Açıldı Yine	Şarkı	Curcuna	Hacı Arif Bey	Hicazkâr	149
189	Ben Sözüne Bağlamam Bel	Şarkı	Yürük Sofyan	Nûman Ağa	Hicazkâr	149
190	Söyle Derûnundaki Zârın Gönül	Şarkı	Yürük Semai	Hacı Arif Bey	Hicazkâr	150
191	Bu Şeb Recâ-yı Dil Ol	Şarkı	Yürük Sofyan ⁸⁹	Rif'at Bey	Hicazkâr ⁹⁰	150
192	Efendim Gûş-i Efgan Et	Şarkı	Çifte Sofyan ⁹¹	? Bey ⁹²	Hicazkâr	151
193	Kim Görse Ol Lâ'li Mülû	Şarkı	Çifte Sofyan ⁹³	Tahir Ağa	Hicazkâr	151
194	Akşam Olur Güneş Gider	Şarkı	Çifte Sofyan ⁹⁴	Nikoğos Ağa	Hicazkâr	152
195	Geçti Zahm-ı Tîr-i Hicrin	Şarkı	Ağır Aksak	Hacı Arif Bey	Kürdilihicazkâr	160

⁸² TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Hacı Arif Bey olarak kayıtlıdır.

⁸³ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde kürdilihicazkâr olarak kayıtlıdır.

⁸⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde düyek olarak kayıtlıdır.

⁸⁵ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde kürdilihicazkâr olarak kayıtlıdır.

⁸⁶ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Hacı Arif Bey olarak kayıtlıdır.

⁸⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde kürdilihicazkâr olarak kayıtlıdır.

⁸⁸ TR Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde kaydı bulunmamaktadır.

⁸⁹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde düyek olarak kayıtlıdır.

⁹⁰ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde kürdilihicazkâr olarak kayıtlıdır.

⁹¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

⁹² TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Kemânî Ali Ağa olarak kayıtlıdır.

⁹³ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

⁹⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

21. YÜZYILDA BİR FASIL MECMUASI

196	Ehl-i Aşkın Neşvegâhı	Şarkı	Ağır Aksak	Kemânî Tatyos Efendi	Kürdilihicazkâr	160
197	El Erdirmek Visâl-i Yâre	Şarkı	Düyek	Civan Ağa	Kürdilihicazkâr	161
198	Her Kimde Vardır Aşk İptilâsı	Şarkı	Düyek	Civan Ağa	Kürdilihicazkâr	161
199	Safvet-i Aşkım Bilip Ey Gül-Tenim	Şarkı	Aksak	Şevki Bey	Kürdilihicazkâr	162
200	Kaldı Yollarda Bu Şeb	Şarkı	Aksak	Hâfız Yusuf Efendi	Kürdilihicazkâr	162
201	Güzelim Hiç Aramaz Mı?	Şarkı	Aksak	Hacı Arif Bey	Kürdilihicazkâr	163
202	Gidelim Göksu'ya	Şarkı	Aksak	Hristâki	Kürdilihicazkâr	163
203	Tâ-BE-Key Hicrinle	Şarkı	Aksak	Şevki Bey ⁹⁵	Kürdilihicazkâr	164
204	Sırma Saçlı Yâre	Şarkı	Aksak	Hacı Arif Bey	Kürdilihicazkâr	164
205	Sana Hiç Nâle Eser Etmez mi?	Şarkı	Sofyan ⁹⁶	Hacı Arif Bey	Kürdilihicazkâr	165
206	Deşme Dağ-ı Sîne-i Sûzânımı	Şarkı	Türk Aksağı	Hacı Arif Bey	Kürdilihicazkâr	165
207	Vay Ne Müşkilmiş Güzel Sevmek	Şarkı	Curcuna	Civan Ağa	Kürdilihicazkâr	166
208	Hançer-i Ebrûsu Saplandı Dile	Şarkı	Curcuna	Asdik Ağa	Kürdilihicazkâr	166
209	Aşkın Eser-i Sûzişine Can Acımaz Mı?	Şarkı	Curcuna ⁹⁷	Hacı Arif Bey ⁹⁸	Kürdilihicazkâr ⁹⁹	167
210	Efem Şimdi Eller Sözüne Kandı	Şarkı	Sofyan ¹⁰⁰	Ali Bey ¹⁰¹	Kürdilihicazkâr ¹⁰²	167
211	Çeşm-i Mestin Hasretiyle Cism ü Canı Dağlarım	Şarkı	Curcuna	Asdik Ağa	Kürdilihicazkâr	168
212	Tâli'imdir şekvâ ğamım efendi kalbi yarayım ¹⁰³	Şarkı	Curcuna	Hafız Yusuf Efendi	Kürdilihicazkâr	168
213	Benim Hâlim Yamandır	Şarkı	Curcuna	Hacı Fâik Bey	Kürdilihicazkâr	169
214	Hazan Erdi Gülistân-ı Bahâra	Şarkı	Curcuna ¹⁰⁴	Hacı Arif Bey	Kürdilihicazkâr	169

⁹⁵ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Kânûnî Hacı Arif Bey olarak kayıtlıdır.

⁹⁶ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

⁹⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

⁹⁸ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Şevki Bey olarak kayıtlıdır.

⁹⁹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde hicaz olarak kayıtlıdır.

¹⁰⁰ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹⁰¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Lavtacı Hristo olarak kayıtlıdır.

¹⁰² TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde tahir olarak kayıtlıdır.

¹⁰³ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

¹⁰⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde yürüksemai olarak kayıtlıdır.

215	Gönül Bend Oldu Ol İsmet-Sıfata	Şarkı	Curcuna ¹⁰⁵	Rif'at Bey	Kürdilihicazkâr	170
216	Yetmez mi Sana Bister ü Bâlin Kucağım	Şarkı	Curcuna	Rahmi Bey	Kürdilihicazkâr ¹⁰⁶	170
217	Harâb Oldu Yerim Yurdum Otağım	Şarkı	Sofyan ¹⁰⁷	Şevki Bey	Kürdilihicazkâr	171
218	Harâb-ı Deşt-i Gamdır Şimdi	Şarkı	Sofyan ¹⁰⁸	Hacı Arif Bey	Kürdilihicazkâr	171
219	Karşıyaka'da İzmir'in Gülü	Şarkı	Sofyan ¹⁰⁹	Hristâki	Kürdilihicazkâr	172
220	Gülsitân-ı Nakş-ı Hüsnünden	Beste	Devrikebir	Zaharya	Saba	182
221	Meyl Eylese Ağyâre Anı	Beste	Remel	Tulum Abdi [Bey]	Saba	182
222	Bilindi Büseye Yok Yârin İzni	Nakışsemai	Ağır Aksak Semai	Tahir Efendi	Saba	183
223	Dilem Rubûde-i Ân	Nakışsemai	Yürük Semai	[Ebû]Bekir Ağa	Saba	183
224	Sevdi Cânım Şimdi Bir Nevres-Fidan	Şarkı	Ağır Aksak	Hafız Efendi ¹¹⁰	Saba	184
225	Fasl-ı Güldür Nev- Bahar Eyyâmıdır	Şarkı	Ağır Aksak	[Şivelioglu] Yorgaki	Saba	184
226	Nev-Bahar Erdi Yine	Şarkı	Ağır Aksak ¹¹¹	Rif'at Bey	Saba	185
227	Mey İçerken Düştü Aksin Câmıma	Şarkı	Ağır Aksak	Şevki Bey	Saba	185
228	Güş Eyle Gel Bülbülleri	Şarkı	Düyek	Dede Efendi	Saba	186
229	Dilberân Ahd-i Vefâyı Unudurlar	Şarkı	Düyek	Hacı Arif Bey	Saba	186
230	Yine Gördü Gözüm Yâri	Şarkı	Düyek	Hacı Arif Bey ¹¹²	Saba	187
231	Nigâh-ı Mestine Canlar Dayanmaz	Şarkı	Devrihindi	Hacı Arif Bey	Saba	187
232	Usandım Ağlayıp Ah Eylemekten ¹¹³	Şarkı	Devrihindi	Ali Bey ¹¹⁴	Saba ¹¹⁵	188

¹⁰⁵ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde yürüksemai olarak kayıtlıdır.

¹⁰⁶ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde muhayyer olarak kayıtlıdır.

¹⁰⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹⁰⁸ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹⁰⁹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹¹⁰ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Kömürcü Mehmet Efendi Hafız olarak kayıtlıdır.

¹¹¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Ağır Düyek olarak kayıtlıdır.

¹¹² TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Rif'at Bey olarak kayıtlıdır.

¹¹³ TRT repertuarında eser kaydı bulunmamaktadır.

¹¹⁴ Devlet Korusu arşivinde Hacı Arif Bey olarak kayıtlıdır.

¹¹⁵ Devlet Korusu arşivinde uşşak olarak kayıtlıdır.

21. YÜZYILDA BİR FASIL MECMUASI

233	Gül Açıl Ey Gonçe-i Fem Gel Gel Seni ¹¹⁶	Şarkı	Devrihindi	[Hafız] Yusuf Efendi	Saba	188
234	Değilsem De Sana Lâyık Efendim	Şarkı	Aksak	Nüman Ağa	Saba	189
235	Ah Bu Âşıklık Ne Müşkil Kâr İmiş	Şarkı	Aksak	Lâtif Ağa	Saba	189
236	Ey Saba Esme Nigârım	Şarkı	Aksak	Nikoğos Ağa	Saba	190
237	Pür-Safâdır Rüy-i Alim Uykudan	Şarkı	Aksak	[Neyzen] Mehmet Efendi	Saba	190
238	Yok Tahammül Cevr- i Bî-Payanına ¹¹⁷	Şarkı	Aksak	Rif'at Bey	Saba	191
239	Ehl-i Dile Evzâ-yı Hayat	Şarkı	Aksak	Rif'at Bey	Saba	191
240	Buyur bezme safalarla açıl gül kahkahalarla ¹¹⁸	Şarkı	Aksak	Hacı Arif Bey	Saba	192
241	Nergisler Olur Yaman Uyan Gel	Şarkı	Aksak	Lâtif Ağa	Saba	192
242	Tîr-i Nigeğin Açtı	Şarkı	Yürük Semai	[Tanbûri] Ali Efendi	Saba	193
243	Olsa da Sâd-pâre Çok Yâreden ¹¹⁹	Şarkı	Yürük Semâi	Rif'at Bey	Saba	193
244	Gönül Derde Penah Oldu Kederden ¹²⁰	Şarkı	Sofyan	Hafız Yusuf Efendi	Saba	194
245	Bir Meleğin Yolunda	Türkü	Sofyan	-	Saba	194
246	İptilâ-Yı Aşk İle Âfetzede Bî-Çâreyim	Şarkı	Sofyan ¹²¹	Rif'at Bey	Saba	195
247	Sana Düşmezdi Oynaşmak	Şarkı	Sofyan	Nüman Ağa	Saba	195
248	Pek Sevdim Efendim Seni	Kâr	Düyek ¹²²	Hacı Fâik Bey	Dügâh	202
249	Ettim dinler ise fâik-i yâd eylemelidir ¹²³	Beste-i Sâni	Yürük Semai	(Tespit Edilemedi)	Dügâh	202
250	Berk-i Gül Ey Gonçe- Fem	Beste	Devrikebir	Tab'i [Mustafa Efendi]	Dügâh	203
251	Nedir Ol Cünbüş-i Nâdide	Ağır Semai	Aksak Semai	Hevâce	Dügâh	203

¹¹⁶ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

¹¹⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

¹¹⁸ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

¹¹⁹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

¹²⁰ TRT Repertuarında, Devlet Korusu arşivinde ve diğer arşivlerde eser kaydı bulunmamaktadır.

¹²¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde düyek olarak kayıtlıdır.

¹²² TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde hafif- yürüksemai olarak kayıtlıdır.

¹²³ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

252	Der Yemeni Pişi Menî	Nakişsemai	Yürük Semai	[Şeyhülislam] Es'ad Efendi	Dügâh	204
253	Neyle Zaptetsem Dil- i Divânemi	Şarkı	Ağır Aksak	[Bolahenk] Nûri Bey	Dügâh	204
254	Seyr Edip Dün Gece	Şarkı	Ağır Aksak	Santûrî Ethem Efendi	Dügâh	205
255	Bir Mehveşe Bağlandı	Şarkı	Sengin Semai	Hacı Fâik Bey	Dügâh	205
256	Sünbül-i Zülfün Döküp Gerdânına	Şarkı	Devrihindi	Hacı Fâik Bey	Dügâh	206
257	Figanın Aksi Doldurdu Cihânı	Şarkı	Devrihindi ¹²⁴	Hacı Fâik Bey	Dügâh	206
258	Güler Gül Yüzlü Canan	Şarkı	Türk Aksağı	Rahmi Bey	Dügâh ¹²⁵	207
259	Dil Mest Olur Hüş- Yâr İken	Şarkı	Aksak Semai	Ketânî Hafiz [Mehmet] Efendi	Dügâh	208
260	Firâkın Sînemi Dağlar	Şarkı	Sofyan ¹²⁶	Mahmud [Celâleddin] Paşa	Dügâh	208
261	Hem-Demin Ağyar İmiş	Şarkı	Sofyan ¹²⁷	Rif'at Bey	Dügâh	209
262	Yalnız Bâis-i Nâlem	Şarkı	Sofyan ¹²⁸	Şekerci Udi Cemil Bey	Dügâh	209
263	Sevdi Gönlüm Bir Melek Peyker Peri	Şarkı	Curcuna	Hacı Fâik Bey	Dügâh	210
264	Hayâl-i Yâre Değme Girye Dursun	Şarkı	Curcuna	Rif'at Bey	Dügâh	210
265	Kıyma Bana Merhamet Et	Şarkı	Curcuna	Santûrî Ethem Efendi	Dügâh ¹²⁹	211
266	Dil Derd ü Mihnet Çekmekte Her An	Şarkı	Curcuna ¹³⁰	Hacı Fâik Bey	Dügâh	211
267	Câm-ı Lâ'lin Sun Pey- â Pey	Beste	Çember	Zaharya	Uşşak	221
268	Ney Nevâ Eyler Keman	Beste	Hafif	Çorbacızâde [Mustafa Efendi]	Uşşak	221
269	Pâdişâh-ı İşvesin İklim-i Hüsn ü Ân Senin	Nakişsemai	Yürük Semai	[Halifezâde] Tahir Efendi	Uşşak	222
270	Gâhî Ki Eder Turrası Dâmânını Çide	Nakişsemai	Yürük Semai	[Kara] İsmail Ağa	Uşşak	222

¹²⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Aksak Semai olarak kayıtlıdır.

¹²⁵ TRT Repertuarında kaydı olmayan eserin makamı Devlet Korusu arşivinde sabazemzeme olarak kayıtlıdır.

¹²⁶ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹²⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹²⁸ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹²⁹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde saba olarak kayıtlıdır.

¹³⁰ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

21. YÜZYILDA BİR FASIL MECMUASI

271	Pür-Âteşim Açtırma Benim Ağzımı	Şarkı	Ağır Aksak	Dede Efendi	Uşşak	223
272	Ölse De Âşık Onulmaz	Şarkı	Ağır Aksak	Şevki Bey	Uşşak	223
273	Te'lif Edebilsem Feleği Âh Emelimle	Şarkı	Aksak	Şevki Bey	Uşşak	224
274	Kim Olur Zor İle Maksûduna	Şarkı	Aksak	Zekâi Dede	Uşşak	224
275	Meyhâne mi Bu Bezm-i Tarabhâne-i	Şarkı	Aksak	Hacı Arif Bey	Uşşak	225
276	Meyhâneyi Seyr Ettim Uşşâka Mutaf Olmuş	Şarkı	Aksak	Hacı Arif Bey	Uşşak	225
277	Canım Gibi Sevdikçe Seni	Şarkı	Aksak	Şevki Bey	Uşşak	226
278	Ne İçin Geçmez Aceb	Şarkı	Aksak	Şevki Bey	Uşşak	227
279	Yandım Âteşlere Ey Meh	Şarkı	Aksak	Fâiz Bey	Uşşak	227
280	Kucağında Büyütürken Nâ-Gâh	Şarkı	Aksak	Şevki Bey	Uşşak	228
281	Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş- Bârına	Şarkı	Ağır Aksak	Şevki Bey	Uşşak	228
282	Ey Şüh-i Cefâ-Pişe Bırak Vâz-ı Cefâyı	Şarkı	Sengin Semai	Hacı Arif Bey	Uşşak	229
283	Mir'atı Ele Al da Bak Allah'ı Seversen	Şarkı	Sengin Semai	Mahmut [Celâlettin] Paşa	Uşşak	229
284	Göstermedi Bir Gün Bana Bu Baht-ı Siyâhım	Şarkı	Sengin Semai	Mahmut [Celâlettin] Paşa	Uşşak	230
285	Gönlümün Bâis-i Giryanlığı Cânân Elidir	Şarkı	Devrihindi	Hacı Arif Bey	Uşşak	230
286	Mahzûn Gönüle Zevk ü Safâ Kâr-Ger Olmaz	Şarkı	Devrihindi	Hacı Arif Bey	Uşşak	231
287	Gönlüm Üzdün Nâz ü İstiğna İle Ey Şivekâr	Şarkı	Devrihindi	Mahmut [Celâlettin] Paşa	Uşşak	231
288	Usandım Ağlayıp Ah Eylemekten	Şarkı	Devrihindi	Ali Bey ¹³¹	Uşşak	232
289	Ah Ey Aşk Âteş-i Hicrâna Yakma Cânımı	Şarkı	Türk Aksağı ¹³²	Hacı Arif Bey	Uşşak	232

¹³¹ Devlet Korusu arşivinde Hacı Arif Bey olarak kayıtlı olan eserin TRT Repertuarında kaydı bulunmamaktadır.

¹³² TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Aksak Semai olarak kayıtlıdır.

290	Sâki İçelim Câm-ı Musaffâyı Keremden	Şarkı	Türk Aksağı	Hacı Arif Bey	Uşşak	233
291	(Of) Ey Gözüm Ağlama	Şarkı	Sofyan ¹³³	Hacı Arif Bey ¹³⁴	Uşşak	233
292	Yâr İçin Uşşâk Baktı Fâlîme	Şarkı	Sofyan ¹³⁵	Asım Bey ¹³⁶	Uşşak	234
293	Günden Güne Hâl Olmada Aşkınla	Şarkı	Semai ¹³⁷	Hristâki	Uşşak	234
294	Affeyle Günâhım N'olur	Şarkı	Semai ¹³⁸	[Enderûni] Ali Bey	Uşşak	235
295	Aşkın İle Bülbül Gibi	Şarkı	Semai	[Enderûni] Ali Bey	Uşşak	235
296	(Of) Bu Aşkın Germ ü Serdinden ¹³⁹	Şarkı	Sofyan ¹⁴⁰	Şevki Bey	Uşşak	236
297	Dûçâr-ı Hicr-i Yâr Olalı	Şarkı	Sofyan ¹⁴¹	Şevki Bey	Uşşak	236
298	Mecnûn Gibi Ben Dağlar Gezerken	Şarkı	Sofyan ¹⁴²	Şevki Bey	Uşşak	237
299	Hevâ-yı Aşk Eser Serde	Şarkı	Çifte Sofyan ¹⁴³	Şevki Bey	Uşşak	237
300	Zeybeklerle Gezer Dağlar Başında	Şarkı	Çifte Sofyan ¹⁴⁴	Şevki Bey	Uşşak	238
301	Olmaz Dilim Elemden Bir Dem	Şarkı	Çifte Sofyan ¹⁴⁵	Hacı Arif Bey	Uşşak	238
302	Muntazırdır Sana Uşşâk Gel Güzelim	Şarkı	Çifte Sofyan ¹⁴⁶	Dellalzâde İsmail Efendi	Uşşak	239
303	Bıçak Düşmez Belinden	Şarkı	Çifte Sofyan ¹⁴⁷	Şevki Bey	Uşşak ¹⁴⁸	239
304	(Of) Tepeden Nasıl İniyor Bakın	Şarkı	Çifte Sofyan ¹⁴⁹	Şevki Bey	Uşşak	240
305	Mürg-i Dilim Görmedim	Şarkı	Çifte Sofyan ¹⁵⁰	Osebin Ağa [Ebeyan]	Uşşak	240

¹³³ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹³⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Şevki Bey olarak kayıtlıdır.

¹³⁵ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹³⁶ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Şevki Bey olarak kayıtlıdır.

¹³⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde yürüksemai olarak kayıtlıdır.

¹³⁸ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde yürüksemai olarak kayıtlıdır. Aynı sözler yine Enderûni Ali Bey tarafından curcuna olarak da bestelenmiştir.

¹³⁹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde "Bu Dehrin Germ ü Serdinden" olarak kayıtlıdır.

¹⁴⁰ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹⁴¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹⁴² TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹⁴³ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹⁴⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹⁴⁵ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹⁴⁶ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹⁴⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde evfer olarak kayıtlıdır.

¹⁴⁸ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde muhayyer olarak kayıtlıdır.

¹⁴⁹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹⁵⁰ TRT Repertuarında kayıtlı olmayan eser Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

21. YÜZYILDA BİR FASIL MECMUASI

306	Güldü Ol Gonce Açıldı Güller	Şarkı	Yürük Sofyan ¹⁵¹	Rif'at Bey	Uşşak	241
307	Erdi Nev-Bahar Şenlendi Dağlar	Şarkı	Yürük Sofyan ¹⁵²	Rif'at Bey	Uşşak	241
308	Ey Dil Ne Oldun Feryâd Edersin	Şarkı	Curcuna	Civan Ağa	Uşşak	242
309	Bir Zülf-i Siyâh Âl İle	Şarkı	Curcuna	Ali Bey ¹⁵³	Uşşak	242
310	Cânâ Rakibi Handân Edersin	Şarkı	Curcuna	[Giriftzen] Asım Bey	Uşşak	243
311	Müjde Yeşillendi Yine Gülistan	Şarkı	Curcuna ¹⁵⁴	Rif'at Bey	Uşşak	243
312	Deşt-i Dehşette Kalıp Zâr ü Sefil	Şarkı	Curcuna	Hacı Arif Bey	Uşşak	244
313	Nâr-ı Firkatle Derûnum Hayf-ı Cânan Dağladı ¹⁵⁵	Şarkı	Curcuna	Hristâki	Uşşak	244
314	Esîr-i Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım	Şarkı	Curcuna	Şevki Bey	Uşşak	245
315	Sen Ey Serv-i Revân Ruhsârı Gülgün	Şarkı	Curcuna	[Enderûni] Ali Bey	Uşşak	245
316	Ağla Ey Dil Ağla Bahtı Kareme ¹⁵⁶	Şarkı	Curcuna	Hacı Arif Bey	Uşşak	246
317	Salıp Sevdâlara Zülf-i Siyâhım	Şarkı	Curcuna ¹⁵⁷	Hacı Arif Bey	Uşşak	246
318	Neyleyim Gece Gündüz	Şarkı	Yürük Sofyan	Gâlip Bey	Uşşak	247
319	Hrâm-ı Yâr Çemende	Şarkı	Curcuna	Medenî Aziz Efendi	Uşşak	247
320	Aşk Oduna Yandı Gönül	Şarkı	Curcuna	[Tanbüri] Ali Efendi	Uşşak	248
321	Düşüm Yine Bir Âfet-i Meşhûr-ı Cihâna	Şarkı	Çifte Sofyan ¹⁵⁸	Rif'at Bey	Uşşak	248
322	Ben Ağlarım Saz Ağlar	Türkü	Çifte Sofyan ¹⁵⁹	Şevki Bey	Uşşak	249
323	Bizim Bağım Başım	Türkü	Curcuna	-	Uşşak	249

¹⁵¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde düyek olarak kayıtlıdır.

¹⁵² TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹⁵³ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Rif'at Bey olarak kayıtlıdır.

¹⁵⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde semai olarak kayıtlıdır.

¹⁵⁵ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlı olan eser ayrıca nihavent makâmında olup bestekârı Santûri Ethem Efendi'dir.

¹⁵⁶ Devlet Korusu arşivinde ve TRT Repertuarında eser kaydı bulunmamaktadır.

¹⁵⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹⁵⁸ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹⁵⁹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

324	Bir Gonca-Fem'in Yâresi Vardır	Beste	Hafif	Dede Efendi	Bayati	258
325	Değil Câm-ı Mey Açıldı	Beste	Nim Devir	[Yahya] Nazım [Efendi]	Bayati	258
326	Çıkmaz Derûn-i Dilden	[Ağır] Semai	Aksak Semai	Tâbî [Mustafa Efendi]	Bayati	259
327	Cânâ Seni Ben Mihr-ı Vefâ Sâhibi Sandım	Nakışsemâi	Yürük Semai	[Sinan] Mikâil Ağa	Bayati	259
328	Kesti Târ-ı Tâkatım Tiğ-i Edâ	Şarkı	Ağır Aksak ¹⁶⁰	[Kemânî] Rıza Efendi	Bayati	260
329	Sernaz Dilbaz Bir Cevr-i Asâna ¹⁶¹	Şarkı	Ağır Aksak	Nûri Bey	Bayati	260
330	Dâim Seni Ben Arardım	Şarkı	Düyek	Kemânî Ali Efendi	Bayati	261
331	Gördüğüm Günden Berî Ey Şivekâr	Şarkı	Düyek	Dellalzâde İsmail Efendi ¹⁶²	Bayati	261
332	Bir Saçı Leylâ'ya Meftûn Oldu	Şarkı	Düyek	Markar Ağa	Bayati	262
333	Bî-Rahm- ü Vefâ Sen Gibi	Şarkı	Sengin Semai	[Enderûnî] Ali Bey	Bayati	262
334	Aman Ey Yâr-ı Cefâ- Pîşe Nizâr Etme	Şarkı	Aksak	[Neyzen] Rızâ Bey	Bayati	263
335	Gül Hazin Sünbül Perişân	Şarkı	Ağır Aksak	Rahmi Bey	Bayati	263
336	Bir Katre İçen Çeşme-i Pür-Hûn-ı Fenâdan	Şarkı	Aksak	Şevki Bey	Bayati	264
337	Gördüğümle Ey Gül- Beden	Şarkı	Ağır Aksak	Markar Ağa	Bayati	264
338	Ne Semtten Canım Bu Geliş	Şarkı	Aksak	[Kemânî] Rıza Ağa	Bayati	265
339	Çıkalım Sayd-ı Şikâre	Şarkı	Çifte Sofyan ¹⁶³	Tanbûrî [Mustafa Çavuş]	Bayati	265
340	Olmada Diller Rubûde Gamze-i Câdûsuna	Beste	Hafif	[Abdül] Halim Ağa	Hicaz	273
341	Ey Çeşm-i Âhû Hicr İle	Nakış [Beste]	Düyek	Dede Efendi	Hicaz	273
342	Kâşânemize Doğmadı Ol Mâh-ı Şeb-Ârâ	Yürük Semai	Sengin Semai	(Tespit Edilemedi)	Hicaz	274
343	Yine Neş'e-i Muhabbet	Nakış [Yürük] Semai	Yürük Semai	Dede Efendi	Hicaz	274

¹⁶⁰ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde evfer olarak kayıtlıdır.

¹⁶¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

¹⁶² TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Rif'at Bey olarak kayıtlıdır.

¹⁶³ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

21. YÜZYILDA BİR FASIL MECMUASI

344	Mest Oldu Yaktı Canım ¹⁶⁴	Şarkı	Ağır Aksak- Semai	Ali Efendi	Hicaz	275
345	Meyle Teskin Eyle Sâkî	Şarkı	Ağır Aksak- Semai ¹⁶⁵	Hacı Fâik Bey ¹⁶⁶	Hicaz	275
346	Bak Ne Hâle Koydu	Şarkı	Ağır Aksak	Rif'at Bey ¹⁶⁷	Hicaz	276
347	Çeşm-i Mahmûrun Sebeptir	Şarkı	Ağır Aksak	Asdik Ağa	Hicaz	276
348	Seyr-i Gülşen Edelim Ey Şivekâr	Şarkı	Ağır Düyek	Dede Efendi	Hicaz	277
349	Aşkınla Sînem Dağlarım	Şarkı	Ağır Düyek	Nikoğos Ağa	Hicaz	277
350	Ciğerde Nâr-ı Hasret Açtı	Şarkı	Ağır Düyek	Rif'at Bey	Hicaz	278
351	Yâr Açtı Tâze Yâre Sine-i Sad-Pâreme	Şarkı	Ağır Düyek	Medenî Aziz Efendi	Hicaz	278
352	Cemiyet-i Dil Koymadı Mestâne	Şarkı	Sengin Semai	Tanbûri Ali Efendi	Hicaz	279
353	Efzûn Oluyor Günden Güne	Şarkı	Sengin Semai	Hacı Arif Bey	Hicaz	279
354	N'olsun Bu Kadar Âh ü Figan	Şarkı	Sengin Semai	[Enderûnî] Ali Bey	Hicaz	280
355	Gül yüzünde çeşm-i eşki görtince eridim ¹⁶⁸	Şarkı	Sengin Semai	Gâlip Bey	Hicaz	280
356	Sevdiğim Âzâde-i Hicrânınım	Şarkı	Ağır Aksak	Şekerci Cemil Bey	Hicaz ¹⁶⁹	281
357	Bağlanıp Zülf-i Hezâran Tâbına	Şarkı	Devrihindi	Şevki Bey	Hicaz	281
358	Kudretin Kâfi Değildir Sûz-i Âh ü Zârma	Şarkı	Devrihindi	Hacı Fâik Bey ¹⁷⁰	Hicaz	282
359	Gönlümü Mir'at-ı Hüsnün	Şarkı	Devrihindi	Hacı Fâik Bey	Hicaz	282
360	El-Aman Ey Nûr-i Dîdem	Şarkı	Devrihindi	Medeni Aziz Efendi	Hicaz	283
361	Sayd Eyledi Bu Gönlümü	Şarkı	Türk Aksağı	Hacı Arif Bey	Hicaz	283
362	Ey Çerh-i Sitemger	Şarkı	Türk Aksağı	Medeni Aziz Efendi	Hicaz	284

¹⁶⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

¹⁶⁵ Eserde semai usûl geçkisi belirtilmiş olmasına karşın eser yalnızca ağıraksak usûlü ile bestelenmiştir.

¹⁶⁶ Eserin bestekârı TRT Repertuarında Hacı Arif Bey olarak kayıtlıdır.

¹⁶⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Hacı Arif Bey olarak kayıtlıdır.

¹⁶⁸ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

¹⁶⁹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde hicazkâr olarak kayıtlıdır.

¹⁷⁰ Eserin bestekârı TRT Repertuarında Hacı Arif Bey olarak kayıtlıdır.

363	Şu Yıkılmış Gönülüm Âbâd Olmuyor ¹⁷¹	Şarkı	Türk Aksağı	Hacı Arif Bey	Hicaz	284
364	Mümkün mü Bu ? Yâri ¹⁷²	Şarkı	Aksak	Medeni Aziz Efendi	Hicaz	285
365	Müptelâ-yı Derd-i Hicrandır	Şarkı	Aksak	Hacı Fâik Bey	Hicaz	285
366	Müjgânlarının Yâresi İşler Ciğerimden	Şarkı	Aksak	Rif'at Bey	Hicaz	286
367	Verdi ol sad tale'ât hüsnile bezme şevk-i tâb ¹⁷³	Şarkı	Aksak	Santûri Ethem Bey	Hicaz	286
368	Cihan Zülfüne Vâ- Beste	Şarkı	Aksak	Kemânî Sebuğ	Hicaz	287
369	Her Zahm-ı Ciğer- Sûze Devâkâr	Şarkı	Aksak	Giriftzen Asım Bey	Hicaz	287
370	Ahım Seni Sînem Gibi Sûzân Eder	Şarkı	Aksak	Rif'at Bey	Hicaz	288
371	Düşeyim Der İken Eyvâh Vefâlısına	Şarkı	Aksak	[Neyzen] Rızâ Bey	Hicaz	288
372	Zannım Bu Ki Cânâ Beni	Şarkı	Aksak	Şevki Bey	Hicaz	289
373	Tasdi Edeyim Yâri Biraz Da Sühânimle	Şarkı	Aksak	Hacı Arif Bey	Hicaz	289
374	Bir Nigâh Et Ne Olur	Şarkı	Aksak	Şekerci Cemil Bey	Hicaz	290
375	Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz	Şarkı	Aksak	Şevki Bey	Hicaz	290
376	Yok mu Cânâ Zerre Rahm ü Şefkatin	Şarkı	Aksak	Lâtif Ağa	Hicaz	291
377	Görelî Gül Yüzünü A Canım	Şarkı	Aksak	Giriftzen Asım Bey	Hicaz	291
378	Kendine Niçin Emsal Ararsın	Şarkı	Aksak Semai	Medenî Aziz Efendi	Hicaz	292
379	Zaman Geçti Ol Gül- Rûye	Şarkı	Aksak Semai	Lâtif Ağa	Hicaz	292
380	Hüsn-i Güflârın Senin Ey Meh-lika	Şarkı	Düyek	Ali Rif'at Bey	Hicaz	293
381	Kamer-Çehre Peri-Rû Tende Cânım	Şarkı	Katekofti	Hacı Arif Bey	Hicaz	293
382	Nâr-ı Can-Sûz-i Derûnum	Şarkı	Yürük Düyek	Hacı Arif Bey	Hicaz	294

¹⁷¹ Eserin TRT Repertuarında kaydı bulunmamaktadır.

¹⁷² Eserin TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde kaydı bulunmamaktadır.

¹⁷³ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

21. YÜZYILDA BİR FASIL MECMUASI

383	Mest-i Zehr-i Firkat-i Hicrânınım	Şarkı	Yürük Düyek	Hacı Arif Bey	Hicaz	294
384	Sen Verd-i Bahar-ı Hüsn ü Ânın	Şarkı	Yürük Düyek	Medenî Aziz Efendi	Hicaz	295
385	Mest Olup Süzdün Diye	Şarkı	Yürük Düyek	[Lavtacı] Hristo	Hicaz	295
386	Derdimi Arz Etmeğe Ol Şûha	Şarkı	Yürük Semai	[Enderûni] Ali Bey	Hicaz	296
387	Ey Gonçe-Dehen	Şarkı	Sofyan ¹⁷⁴	Hacı Arif Bey	Hicaz	296
388	Mümkün Mü Geçmek Senden	Şarkı	Sofyan ¹⁷⁵	Hâfız Yusuf Efendi	Hicaz	297
389	Gülşen-i Hüsnüne Kimler Varıyor	Şarkı	Çifte Sofyan ¹⁷⁶	Rif'at Bey	Hicaz	297
390	Bozuldu Lânesi Üftâdegânın	Şarkı	Çifte Sofyan ¹⁷⁷	Civan Ağa	Hicaz	298
391	Kurdu Meclis Âşıkân Meyhânede	Şarkı	Çifte Sofyan ¹⁷⁸	Hacı Arif Bey	Hicaz	298
392	Yüzünü Görmeyeli Hayli Zamandır	Şarkı	Çifte Sofyan ¹⁷⁹	Şevki Bey	Hicaz	299
393	Sen Bu Yerden Gideli	Şarkı	Çifte Sofyan ¹⁸⁰	Şevki Bey	Hicaz	299
394	Niçin A Sevdüğim Niçin	Şarkı	Evsat	Nikoğos Ağa	Hicaz	300
395	Saçların bağ-ı emel sünbülüdür ¹⁸¹	Şarkı	Curcuna	Ahmet Bey	Hicaz	300
396	Sevdâ-yı Ruhun Aşk Eline Son Seferimdir	Şarkı	Curcuna	Hâfız Yusuf Efendi	Hicaz	301
397	Ey Afet-i Can Kanıma Girme Elemim Var ¹⁸²	Şarkı	Curcuna	Hacı Fâik Bey	Hicaz	301
398	Ateş-i Sûzân-ı Firkat Yaktı Cism ü Cânımı	Şarkı	Curcuna	Hacı Fâik Bey	Hicaz	302
399	Benim Hâlim Fîrâkıyla Yamandır	Şarkı	Curcuna ¹⁸³	Hacı Fâik Bey	Hicaz	302
400	Akşam Erdi Yine Sular Karardı	Şarkı	Curcuna	Rahmi Bey	Hicaz	303

¹⁷⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹⁷⁵ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹⁷⁶ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹⁷⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹⁷⁸ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹⁷⁹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹⁸⁰ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹⁸¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

¹⁸² TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Hacı Fâik Bey'e ait eser kaydı bulunmamaktadır. Aytaç Ergen Repertuar programında kayıtlıdır.

¹⁸³ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

401	Ben Ne Ettim Sana Bilmem	Şarkı	Sofyan ¹⁸⁴	Medenî Aziz Efendi	Hicaz	303
402	İşte Beşer Mislin Var Mı?	Şarkı	Yürük Sofyan ¹⁸⁵	Hâfız Yusuf Efendi	Hicaz	306
403	Bir Sevdâ Geldi Başıma	Köçekçe	Yürük Sofyan ¹⁸⁶	Dede Efendi	Hicaz	306
404	Mürğ-i aşkın mu be mu zencîr-i pâdır lanesi ¹⁸⁷	Beste	(Tespit Edilemedi)	Zaharya	İsfahan	313
405	Gel Ey Nesim-i Saba Hatt-ı Yârdan Ne Haber	Beste	Zencir	Itrî	İsfahan	313
406	Karar Etmez Gönül Mürgü Bu Bağın	Ağır Semai	Aksak Semai	Cemil Bey ¹⁸⁸	İsfahan	314
407	O Güzel Gözlerine Hayrân Olayım	Yürük Semai	Yürük Semai	Dellalzâde İsmail Efendi	İsfahan	314
408	Geldi Eyyâmı Baharın	Şarkı	Ağır Aksak	Hâşim Bey	İsfahan	315
409	Düştü Gönülüm Yandı Nâre	Şarkı	Ağır Aksak	Şâkir Ağa	İsfahan	315
410	Âşık Olalı Sen Yâre Gönül	Şarkı	Düyek	Dede Efendi	İsfahan	316
411	Çok Zamandır Ederdim İntizar ¹⁸⁹	Şarkı	Düyek	Gâlip Bey	İsfahan	316
412	Mah Yüzüne Bakmak İle Doyulmaz	Şarkı	Düyek	Tanbûrî [Mustafa Çavuş]	İsfahan	317
413	Bir Bakışla Âhû Gözlüm	Şarkı	Şarkı Devrirevanı	[Tanbûrî] İzak [Efendi]	İsfahan	317
414	Oı Gonçe-Gülü Görmeyeli Hayli Zamandır	Şarkı	Sengin Semai	Hacı Arif Bey	İsfahan	318
415	Dil-i Bî-Çâre Senin Çün Yanıyor	Şarkı	Devrihindi	Mahmut [Celâleddin] Paşa	İsfahan	318
416	Gel Ey Rûh-i Revân Melek-Simâtım	Şarkı	Aksak	Hacı Arif Bey	İsfahan	319
417	Müptelâyım Ben O Yâre	Şarkı	Aksak	Hâfız [Mehmet] Efendi	İsfahan	319
418	Senin Hasretinle Şüh- i Melek-Ten	Şarkı	Aksak ¹⁹⁰	Nüman Ağa	İsfahan	320

¹⁸⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹⁸⁵ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹⁸⁶ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹⁸⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

¹⁸⁸ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Zaharya olarak kayıtlıdır.

¹⁸⁹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

¹⁹⁰ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde evfer olarak kayıtlıdır.

21. YÜZYILDA BİR FASIL MECMUASI

419	Canda Hasiyyet Mi Var Sevdâ-yı Cânan Olmasa	Şarkı	Sofyan	Hacı Arif Bey	İsfahan	320
420	Sana hüsnün yetişür takma çiçek ¹⁹¹	Şarkı	Çifte Sofyan	Tevfik Bey	İsfahan	321
421	Hem-Demiydi Gülşeninde Bülbülün	Şarkı	Çifte Sofyan ¹⁹²	Hristâki	İsfahan	321
422	Ne Safâdır Eyyâm-ı Gül	Şarkı	Çifte Sofyan ¹⁹³	Tanbûri [Mustafa Çavuş]	İsfahan	322
423	Düşme Ey Âşık Hayâle Yağma Yok	Şarkı	Sofyan ¹⁹⁴	Hacı Arif Bey	İsfahan	322
424	Cemâlin Âteş-i Câmıyle Bir Şem-i Şebistandır	Beste	Çember	Zaharya	Hüseyini	332
425	Leşker Keşid Aşk Dilem	Beste	Muhammes	Hevâce	Hüseyini	332
426	Göntüller Uğrusu Bir Yâr-ı Bî-Amânım Var	Yürük Semai	Yürük Semai	[Kara] İsmail Ağa	Hüseyini	333
427	İntizâr-ı Makdemin Ey Bî-Aman	Şarkı	Ağır Aksak	Hâşim Bey	Hüseyini ¹⁹⁵	333
428	Görünür Mü Gayrı Âlem Dîdeme	Şarkı	Ağır Aksak	Rif'at Bey	Hüseyini	334
429	Gel Beni Vashlinla Şâd Et	Şarkı	Ağır Aksak	[Bolahenk] Nûri Bey	Hüseyini	334
430	Gördüğüm Gün Rûyini Ey Mehlika	Şarkı	Ağır Aksak	Nikoğos Ağa	Hüseyini	335
431	Serde Sevdâ Dilde Gam Sinemde	Şarkı	Ağır Aksak	Şevki Bey ¹⁹⁶	Hüseyini	335
432	Şem'i Hüsnün Rûyine Pervâneyim	Şarkı	Ağır Aksak	[Şivelioglu] Yorgaki	Hüseyini	336
433	Değmesin Bu Yâreme Ağyar Eli	Şarkı	Ağır Aksak	Medenî Aziz Efendi	Hüseyini	336
434	Pek Arzu Eyler Görmeyi Canım	Şarkı	Aksak ¹⁹⁷	Rif'at Bey	Hüseyini	337
435	Nice Bir Hasret-i Cânâna	Şarkı	Aksak Semai	[Tanbûri] Ali Efendi	Hüseyini	337
436	Bir Yana Eğdir Fes'in	Şarkı	Aksak	Nikoğos Ağa	Hüseyini	338

¹⁹¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

¹⁹² TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹⁹³ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

¹⁹⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde müsemmen olarak kayıtlıdır.

¹⁹⁵ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde gülizar olarak kayıtlıdır.

¹⁹⁶ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Nikoğos Ağa olarak kayıtlıdır.

¹⁹⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Aksak Semai olarak kayıtlıdır.

437	Sormadı Hâl-i Dil-i Gam-Hâreyi	Şarkı	Devrihindi	Nikoğos Ağa	Hüseyini ¹⁹⁸	338
438	Bir Görüşte Ey Perî Yandım Sana	Şarkı	Devrihindi	Kapril Ağa	Hüseyini	339
439	Bende Yüz Yok Pâyine	Şarkı	Devrihindi ¹⁹⁹	İsmet Ağa	Hüseyini	339
440	Düşünüp Bir Hülya Kurdum	Şarkı	Düyek ²⁰⁰	Markar Ağa	Hüseyini	342
441	Ey Gonce-i Nevres Nihal	Şarkı	Türk Aksağı	Rif'at Bey	Hüseyini	342
442	Hicrân Oku Sînem Deler	Şarkı	Türk Aksağı	Şevki Bey	Hüseyini	343
443	Bunca Zamandır Çektim Cefasım	Şarkı	Aksak ²⁰¹	[Enderûni] Ali Bey	Hüseyini	343
444	Meşk Eder Hangi Hurşid-i Felek ²⁰²	Şarkı	Sofyan	Rif'at Bey	Hüseyini	344
445	Geçti O Zevk İle Geçen Çağlarım	Şarkı	Curcuna	Asdik Ağa	Hüseyini	344
446	Peri Düşsün Güzelsin İşvegersin ²⁰³	Şarkı	Curcuna	Hacı Arif Bey	Hüseyini	345
447	Hâl-i Dil-i Biçâre	Şarkı	Curcuna	Hacı Fâik Bey	Hüseyini	345
448	Gönül Düştü Yine Gülzâr-ı Zevke	Şarkı	Curcuna	Kemânî Tatyos Efendi	Hüseyini	346
449	Senden Bilirim Yok Bana Bir Fâide	Şarkı	Yürük Semai	[Tanbûri] Ali Bey	Hüseyini	346
450	Fârîğ Olmam Meşreb-i Rindânedem	Şarkı	Curcuna ²⁰⁴	Gâlip Bey ²⁰⁵	Hüseyini	347
451	Bak Şu Güzel Köylüye	Şarkı	Curcuna	Gâlip Bey ²⁰⁶	Hüseyini	347
452	Nedendir Bilmezem Asla ²⁰⁷	Şarkı	Curcuna	Hacı Arif Bey	Hüseyini	348
453	Yâd İle Geçmiş Zamanı Ağlarım	Şarkı	Curcuna	Şevki Bey	Hüseyini ²⁰⁸	348
454	Sevdiğim Cemâlin Çünkü Göremem	Şarkı	Aksak	Mahmut [Celâleddin] Paşa	Hüseyini	349

¹⁹⁸ Eserin sözlerinin başında gülizar notu yer almaktadır. TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde gülizar olarak kayıtlıdır.

¹⁹⁹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde oynak olarak kayıtlıdır.

²⁰⁰ Devlet Korusu arşivinde sofyan olarak kayıtlı olan eserin TRT Repertuarında kaydı bulunmamaktadır.

²⁰¹ Devlet Korusu arşivinde Türk Aksağı olarak kayıtlı olan eserin TRT Repertuarında kaydı bulunmamaktadır.

²⁰² Devlet Korusu arşivinde ve TRT Repertuarında eser kaydı bulunmamaktadır.

²⁰³ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

²⁰⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde ağıraksak olarak kayıtlıdır.

²⁰⁵ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Yesârî Asım Arsoy olarak kayıtlıdır.

²⁰⁶ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Rızâ Bey (Danbeni) olarak kayıtlıdır.

²⁰⁷ Eserin TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde kaydı bulunmamaktadır.

²⁰⁸ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde uşşak olarak kayıtlıdır.

21. YÜZYILDA BİR FASIL MECMUASI

455	Bî-Vefâ Bir Çeşm-i Bî-Dâd	Şarkı	Çifte Sofyan ²⁰⁹	Dede Efendi	Hüseyin ²¹⁰	349
456	Vasılınla Cânâ Pek Neş'elendim	Şarkı	Çifte Sofyan ²¹¹	Rif'at Bey	Hüseyin	350
457	Kaleden Kaleye Şâhin Uçurdum	Şarkı Türkü ²¹²	Curcuna	-	Hüseyin ²¹³	350
458	Bülbül-i Dil Ey Gül-i Rânâ	Beste	Hafif	Hacı Sâdullah Ağa	Bayatiaraban	357
459	Diller Nice Bir Çâh-ı Zenahdânına	Nakış [Yürük] Semai	Yürük Semai	Hacı Sâdullah Ağa	Bayatiaraban	357
460	Dili Eyledi Müşteri	Şarkı	Şarkı Devrievanı	[Kemençeci] Usta Yani	Bayatiaraban	358
461	Nîmet-i Vaslın İçin Ey Gonçe-Leb	Şarkı	Ağır Aksak	Haşim Bey	Bayatiaraban	358
462	Gönül Verdim Bir Güzele ²¹⁴	Şarkı	Düyek	[Çilingirzâde] Ahmet Ağa	Bayatiaraban	359
463	Zülf-i Semen-Bû Mânend-i Şeb-Bû	Şarkı	Aksak Semai ²¹⁵	Hâfız [Mehmet] Efendi	Bayatiaraban	359
464	Gönül Meyleledi Bir Meh-Cemâle ²¹⁶	Şarkı	Aksak	[Balıkçı-Hâfız] Mehmet Efendi]	Bayatiaraban	360
465	Bir Dilber-i Hazır Cevap	Şarkı	Aksak	Şâkir Ağa	Bayatiaraban	360
466	N'eyleyeyim Nic'edeyim Olamam Bir An	Şarkı	Aksak	Suyolcuzâde Sâlih Efendi	Bayatiaraban	361
467	Ey Benim Çeşmimin Nûru	Şarkı	Sofyan ²¹⁷	Hâşim Bey	Bayatiaraban	361
468	Bâde Ver Sâkî Zirâ Gönül Mahzundur	Şarkı	Sofyan ²¹⁸	Rif'at Bey	Bayatiaraban	362
469	Bahr-i Derd-i Aşka Dalmıştır Gönül	Şarkı	Curcuna ²¹⁹	Rif'at Bey	Bayatiaraban	362
470	Ey Gül-i İşve-Nisâr	Şarkı	Curcuna	Rif'at Bey	Bayatiaraban	363
471	Ey Bağ-ı Edeb Gel Bezme Bu Şeb	Şarkı	Çifte Sofyan ²²⁰	[Suyolcuzâde] Sâlih Efendi	Bayatiaraban	363
472	Gönül Düşüp Ham-ı Geysü-yi	Şarkı	Zencir	[Yahyâ] Nazım Efendi	Muhayyer	369

²⁰⁹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

²¹⁰ Güfte sözlerinin başında gülizar notu yer almaktadır. TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde gülizar olarak kayıtlıdır.

²¹¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

²¹² Türkü formunda şarkı olması sebebiyle bu şekilde ifade edildiği düşünülmektedir.

²¹³ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde gerdâniye olarak kayıtlıdır.

²¹⁴ Eserin TRT Repertuarında kaydı bulunmamaktadır.

²¹⁵ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Türk Aksağı olarak kayıtlıdır.

²¹⁶ Eserin TRT Repertuarında kaydı bulunmamaktadır.

²¹⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

²¹⁸ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

²¹⁹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Türk Aksağı olarak kayıtlıdır.

²²⁰ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

473	Vakt-i Subh Oldu Pür Olsun Kûşe-i Meyhâneler	Beste	Çember	Hafız Efendi ²²¹	Muhayyer	369
474	Hâl-i Siyehi Gerden-i Nâzik-Terindedir	Semai	Aksak Semai	Hacı Sâdullah Ağa	Muhayyer	370
475	Bir Elif Çekti Yine	Semai	Yürük Semai	Hacı Sâdullah Ağa	Muhayyer	370
476	Feryâda Ne Hâcet Yürü	Şarkı	Sengin Semai	[Tanbûri] Ali Efendi	Muhayyer	371
477	Meyhâne Tarab-Gâh-ı Mey-Âşâm-ı Cihandır	Şarkı	Devrihindi	Hacı Arif Bey	Muhayyer	371
478	Gam-Dîdeleriz Sâkî Sun	Şarkı	Devrihindi	Hacı Arif Bey	Muhayyer	372
479	Gönül Te'sir-i Gamla Nâlezendir	Şarkı	Devrihindi	Rif'at Bey	Muhayyer ²²²	372
480	Gam Eksilmez Neden Benden	Şarkı	Devrihindi	Latif Bey	Muhayyer	373
481	Gözden Cemâlin Çün İrağ Olur	Şarkı	Düyek	Nevres Paşa ²²³	Muhayyer	374
482	Ben Sana Âşık Değilim	Şarkı	Düyek ²²⁴	Dede Efendi	Muhayyer	374
483	Hicrân-ı Gam-ı Yâre Biraz Eyle Tahammül	Şarkı	Düyek	Rif'at Bey	Muhayyer	375
484	Humârı Yok Bozulmaz Meclisi	Şarkı	Aksak	Hacı Arif Bey	Muhayyer	375
485	Geçmiyor Eyyâm-ı Mihnet Gitmiyor	Şarkı	Aksak	Nûri Şeydâ Bey	Muhayyer	376
486	Ey Âteş-i Gam Bağrımı Yak	Şarkı	Aksak	Hacı Arif Bey	Muhayyer	377
487	Tâ-BE-Key Hicrinle Giryân Olayım	Şarkı	Aksak	Şevki Bey	Muhayyer	377
488	Rehâ Yokmuş Neden Bî-Mâr-ı Aşka ²²⁵	Şarkı	Sofyan	Hacı Arif Bey	Muhayyer	378
489	İlişti Bir Saçı Leylâ'ya Gönülüm	Şarkı	Sofyan ²²⁶	Hacı Arif Bey	Muhayyer	378
490	Dilde Hayal-i Canan Tükenmez	Şarkı	Sofyan ²²⁷	Rif'at Bey	Muhayyer	379
491	Sevdiceğim Âşıkını Ağlatır	Şarkı	Curcuna ²²⁸	Dede Efendi	Muhayyer	379

²²¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Ahmet Çelebi (Nane) olarak kayıtlıdır.

²²² TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde tahir olarak kayıtlıdır.

²²³ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Rif'at Bey olarak kayıtlıdır.

²²⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde yürüksemai olarak kayıtlıdır.

²²⁵ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde "Devâ Yokmuş Neden Bî-Mâr-ı Aşka" sözleri ile kayıtlıdır.

²²⁶ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

²²⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde düyek olarak kayıtlıdır. Eserin TRT Repertuarında kaydı bulunmamaktadır.

²²⁸ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde yürüksemai olarak kayıtlıdır.

21. YÜZYILDA BİR FASIL MECMUASI

492	Bâis Figan ü Nâleme Aşk İptilâsıdır	Şarkı	Curcuna ²²⁹	Hacı Arif Bey	Muhayyer	380
493	Benim Nazik Civanım ²³⁰	Şarkı	Curcuna	[Tanbûri] Ali Efendi	Muhayyer	380
494	Şeb-i Yeldâ-yı Hicran İçre Kaldım	Şarkı	Çifte Sofyan ²³¹	Şevki Bey	Muhayyer	381
495	Gitti Elden O Handan Olduğum Demler Benim ²³²	Şarkı	Çifte Sofyan ²³³	Rif'at Bey	Muhayyer	382
496	Be-hey Zâlim N'idersin Sen	Şarkı	Çifte Sofyan ²³⁴	Şevki Bey ²³⁵	Muhayyer	382
497	Sen Serv-i Nâzın Ruhsâr-ı Âli	Şarkı	Yürük Sofyan ²³⁶	Hacı Fâik Bey	Muhayyer	383
498	Sâki İçelim Câmını Dem-Sâz Ederek Gel	Şarkı	Yürük Sofyan ²³⁷	Rif'at Bey	Muhayyer	383
499	Gülersin Güldürür Eğlendirirsin ²³⁸	Şarkı	Yürük Sofyan ²³⁹	Rif'at Bey	Muhayyer	384
500	Gönülde Dağ-ı Hicrandan Eser Var	Şarkı	Yürük Sofyan ²⁴⁰	Şevki Bey	Muhayyer	384
501	Sana Vardır Bir Sözüm	Şarkı	Yürük Sofyan ²⁴¹	Rif'at Bey	Muhayyer	385
502	Ben de Gittim Bir Geyiğin Avına	Türkü	Yürük Sofyan	-	Muhayyer	385
503	Yıkıldı Aşk İle Âbâd	Beste	Zencir	Dellalzâde İsmail Efendi	Karcıgar	392
504	Aşkın Dil-i Âşüfemi	Beste	Evsat	Hâşim Bey	Karcıgar	392
505	Mevsim-i Gül Faslı Bülbül	Ağır Semai	Ağır Aksak Semai	Hâşim Bey	Karcıgar	393
506	Nihâni Ol Büt-i Şirin- Sühanle Söyleşiriz	Yürük Semai	Yürük Semai	Dellalzâde İsmail Efendi	Karcıgar	393
507	Sensin Ey Mihrim Bu Âlemde	Şarkı	Ağır Aksak	Hafız Yusuf Efendi	Karcıgar	394
508	Elvermedi mi Gayrı Dil	Şarkı	Aksak	Civan Ağa	Karcıgar	395

²²⁹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde yürüksemai olarak kayıtlıdır.

²³⁰ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde kaydı bulunmamaktadır.

²³¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

²³² TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde kaydı bulunmamaktadır. Aytaç Ergen arşivinden faydalanılmıştır.

²³³ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Devrihindi olarak kayıtlıdır.

²³⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde düyek olarak kayıtlıdır.

²³⁵ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Rif'at Bey olarak kayıtlıdır.

²³⁶ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

²³⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde düyek olarak kayıtlıdır.

²³⁸ TRT Repertuarında eser kaydı bulunmamaktadır.

²³⁹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde düyek olarak kayıtlıdır.

²⁴⁰ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

²⁴¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

509	Gerçi Kıyamam İki Gözüm Uykuya Kansın	Şarkı	Aksak	Hacı Arif Bey	Karacığar	396
510	Hemişe Renc-i Gamdan Lezzet Aldım	Şarkı	Devrihindi	Hristaki	Karacığar	397
511	Bir Goncaya Bir Hâre Nigâh Eyledi Bülbül	Şarkı	Semai ²⁴²	Hacı Arif Bey	Karacığar	397
512	Ol Hihâl-Ebrû Gamiyle	Şarkı	Semai ²⁴³	[Enderûnî] Ali Bey	Karacığar	398
513	Bıktım Gam-ı Hübân- ı Zamandan	Şarkı	Semai ²⁴⁴	Rifâat Bey	Karacığar	398
514	Varken Gönülde Bin Türlü Yâre	Şarkı	Türk Aksağı	Hacı Arif Bey	Karacığar	399
515	Her Subh u Şâmım Dâim Safâda	Şarkı	Sofyan	Hacı Arif Bey	Karacığar	399
516	Vâh Me'yûs-i Visâlidir Gönül	Şarkı	Yürük Semai ²⁴⁵	Mahmud [Celâleddin] Paşa	Karacığar	400
517	Gönül Bezm-i Harâb- Âbâd-ı Gamdır	Şarkı	Curcuna	Hacı Arif Bey	Karacığar	400
518	Gönlümün Âlâyiş-i Dünyâya İstîğnası	Şarkı	Curcuna ²⁴⁶	Hacı Arif Bey	Karacığar	401
519	Vuslat Dilerim Yârime	Şarkı	Curcuna ²⁴⁷	Kemâni Tatyos Efendi ²⁴⁸	Karacığar	401
520	Ah Ey Ahu Bakışlı Şivekâr ²⁴⁹	Şarkı	Sofyan	Hâfız Yusuf Efendi	Karacığar	402
521	Aldım Dil-i Nâşâdımı	Şarkı	Sofyan ²⁵⁰	Hacı Arif Bey ²⁵¹	Karacığar	402
522	Feyz-Bahş-i Can İken	Şarkı	Yürük Sofyan ²⁵²	[Lavtacı] Hristâki	Karacığar	403
523	Bir Taraftan Âşıkı Derd ü Gam-ı Yâr Ağlatır	Şarkı	Yürük Sofyan ²⁵³	[Tanbûrî] Ali Efendi	Karacığar	403
524	Aşkın Şem'ine Pervane Gönlüm ²⁵⁴	Şarkı	Yürük Sofyan	Ata Bey	Karacığar	404
525	Aşkî Pinhân Edemem	Şarkı	Yürük Sofyan ²⁵⁵	Hacı Arif Bey	Karacığar	404

²⁴² TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Sengin Semai olarak kayıtlıdır.

²⁴³ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Sengin Semai olarak kayıtlıdır.

²⁴⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde yürüksemai olarak kayıtlıdır.

²⁴⁵ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde semai olarak kayıtlıdır.

²⁴⁶ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Devrihindi olarak kayıtlıdır.

²⁴⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde yürüksemai olarak kayıtlıdır.

²⁴⁸ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Asdik Ağa olarak kayıtlıdır.

²⁴⁹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

²⁵⁰ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

²⁵¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Enderûnî Ali Bey olarak kayıtlıdır.

²⁵² TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

²⁵³ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

²⁵⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

²⁵⁵ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde düyek olarak kayıtlıdır.

21. YÜZYILDA BİR FASIL MECMUASI

526	Gören Üftâde Olur	Beste	Zencir	[Hammâmızâde İsmail] Dede Efendi	Hüzzam	411
527	Aldım Hayâl-i Perçemin Ey Mâh Dideme	Beste	Remel	[Kömürcü Mehmet] Hâfiz Efendi	Hüzzam	411
528	Bizde Hasretle Bu Feryâd Kalır Mı	Semai	Aksak Semai	[Kemânî] Corci	Hüzzam	412
529	Reh-i Aşkında Edip Kaddimi Kütah Gönül	Yürük Semai	Yürük Semai	[Hammâmızâde İsmail] Dede Efendi	Hüzzam	412
530	Meyl Edip Ağyârî Aldın Yanına	Şarkı	Ağır Aksak	[Kemânî] Rızâ Efendi	Hüzzam	413
531	Ey Melek-Hüb Hayâl-i Kemterî	Şarkı	Ağır Aksak	Nikoğos Ağa	Hüzzam	413
532	Bugün Ey Meh Senin İle Gidelim	Şarkı	Ağır Aksak	Hacı Fâik Bey	Hüzzam	414
533	Olsa Âlem Reşk-i Gülzâr-ı İrem	Şarkı	Ağır Aksak	Hacı Fâik Bey	Hüzzam	414
534	Görmedim Uysun Felek Âmâlîme	Şarkı	Ağır Aksak	[Selânikli] Ahmet Efendi	Hüzzam	415
535	Târumar Etti Benim Aklımı Ol Kaşı Keman ²⁵⁶	Şarkı	Aksak	Ata Bey	Hüzzam	415
536	Bahar Oldu Sular Akar Çayıra	Şarkı	Aksak ²⁵⁷	Hacı Arif Bey	Hüzzam	416
537	Ateşi Aşkınlâ Gönlüm Dağlarım ²⁵⁸	Şarkı	Düyek	Rahmi Bey	Hüzzam	416
538	Bilmem ki Safa Neşe	Şarkı	Sengin Semai ²⁵⁹	Leon Hanciyan	Hüzzam	417
539	Meftûn Olalı Sen Şeh-i Hübân-ı Cihâna	Şarkı	Türk Aksağı	Hacı Arif Bey	Hüzzam	418
540	Sâkî Yetiş İmdada Gel	Şarkı	Devrihindi	[Grifzen] Asım Efendi	Hüzzam	418
541	Ümüdüm Kalmadı Ol Nev-Civandan	Şarkı	Devrihindi	Ali Efendi ²⁶⁰	Hüzzam	419
542	Bak Hâlîme Cânâ Bana Çeşmin Neler Etti	Şarkı	Aksak	Santûri Ethem Efendi	Hüzzam	420
543	Gam-Dîdeleriz Sâkî	Şarkı	Aksak	Şevki Bey	Hüzzam	420
544	Sevdim Yine Bir Âfet Gibi Yâr	Şarkı	Aksak	Tanbûri [Mustafa Çavuş]	Hüzzam	421

²⁵⁶ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde kaydı bulunmamaktadır.

²⁵⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde düyek olarak kayıtlıdır.

²⁵⁸ Eserin TRT repertuarında kaydı bulunmamaktadır.

²⁵⁹ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde Türk Aksağı olarak kayıtlıdır.

²⁶⁰ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde Medenî Aziz Efendi olarak kayıtlıdır.

545	Bezme Buyur Ey Mâh-ı Rû	Şarkı	Aksak	Kemânî Sebuḥ ²⁶¹	Hüzzam	421
546	Gönül Düşdü Çâre Yoktur	Şarkı	Aksak	[Kemençeci] Usta Yani	Hüzzam	422
547	Gör Hâlimi Cânâ Bana Hicrin Neler Etti	Şarkı	Yürük Semai	Hacı Fâik Bey	Hüzzam	422
548	Kerem Eyle Mestâne Kıl	Şarkı	Yürük Semai	Medenî Aziz Efendi	Hüzzam	423
549	Hâl-i Dil-i Zârımı Duysa Cihan	Şarkı	Yürük Semai	Hacı Arif Bey	Hüzzam	423
550	Etmesin Avdet Melâl- i İntizâr	Şarkı	Aksak ²⁶²	Tanbüri Cemil Bey ²⁶³	Hüzzam ²⁶⁴	424
551	Sitem Bihûdedir Baht-ı Zebûna	Şarkı	Sofyan ²⁶⁵	Hâfız Yusuf Efendi	Hüzzam	424
552	Bir Nev-Civânın Hüsn-i Cemâli	Şarkı	Aksak Semai ²⁶⁶	Rif'at Bey ²⁶⁷	Hüzzam	425
553	Çekerim Cevrini Çekmem Yine Ben	Şarkı	Çifte Sofyan ²⁶⁸	Rif'at Bey ²⁶⁹	Hüzzam	425
554	Eşk-i Çeşmim Hasretinle Çağlıyor	Şarkı	Çifte Sofyan ²⁷⁰	[Santûri] Ethem Bey	Hüzzam	426
555	Hele Ol Dilber-i Rânâ	Şarkı	Çifte Sofyan ²⁷¹	Melekzet [Mustafa Nûri] Efendi	Hüzzam	426
556	Nice Bir Hasret İle Rûz u Şeb Efgan Edeyim	Şarkı	Curcuna	Hâfız Yusuf Efendi	Hüzzam	427
557	Kâmetin bir sürür-ı âzâde-i dil çü gibi ²⁷²	Şarkı	Curcuna	Hıristaki	Hüzzam	427
558	Mümkün Mü Bulmak Bu Gönüm Seni	Şarkı	Curcuna	Hacı Fâik Bey	Hüzzam	428
559	Tal'at Eyler Mi Diye Sûy-i Kağıthâne'de	Şarkı	Curcuna	Hacı Arif Bey	Hüzzam	428
560	Ey Gül-i Bağ-ı Edâ	Şarkı	Yürük Sofyan ²⁷³	[Hammâmîzâde İsmail] Dede Efendi	Hüzzam	429

²⁶¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Ahmet Efendi (Kız Ahmet) olarak kayıtlıdır.

²⁶² TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Devrihindi olarak kayıtlıdır.

²⁶³ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Şevki Bey olarak kayıtlıdır.

²⁶⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde hicaz olarak kayıtlıdır.

²⁶⁵ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

²⁶⁶ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Türk Aksağı olarak kayıtlıdır.

²⁶⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Hacı Fâik Bey olarak kayıtlıdır.

²⁶⁸ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

²⁶⁹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Şevki Bey olarak kayıtlıdır.

²⁷⁰ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

²⁷¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

²⁷² TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

²⁷³ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

21. YÜZYILDA BİR FASIL MECMUASI

561	Gelince Bezme Mestâne	Şarkı	Yürük Sofyan	Neş'et Molla (Kırım'lı)	Hüzzam	429
562	Bezm-i Meyde Mutribâ	Beste	Muhammes	Rif'at Efendi(Hâfiz)	Segâh	435
563	Etti O Güzel Ahde Vefâ	Semai	Yürük Semai	[Ebû] Bekir Ağa	Segâh	435
564	Doldur Getir Ey Sâki- i Gül-Çehre Piyâle	Şarkı	Ağır Aksak	[Kazasker] Mustafa İzzet Efendi	Segâh	436
565	Şeb midir Bu Yâ Sevâd-ı Âh-ı Pinhânım Mıdır?	Şarkı	Ağır Aksak	[Kazasker] Mustafa İzzet Efendi	Segâh ²⁷⁴	436
566	Ey Sâki-i Cem Neş'e-i Mül Tâze Yetiştî	Şarkı	Ağır Aksak	Şakir Efendi	Segâh ²⁷⁵	437
567	Ah Artık Kalmadı Sabr-u Karar ²⁷⁶	Şarkı	Devrihindi	Hacı Fâik Bey	Segâh	437
568	Dil-Harâb-ı Aşkınım	Şarkı	Devrihindi	[Tanbûri] Ali Efendi	Segâh	438
569	Ey Tütî Mir'at-ı Tekellüm	Şarkı	Türk Aksağı	Müstear-Şakir Efendi	Segâh ²⁷⁷	439
570	Gonca İken Soldu Gönül Hey	Şarkı	Curcuna	Müstear- Medenî Aziz Efendi	Segâh ²⁷⁸	439
571	Olmaz İlaç Sine-i Sad-Pâreme	Şarkı	Curcuna	Hacı Arif Bey	Segâh	440
572	Şem'a-i Maksûdu Yak	Şarkı	Yürük Sofyan ²⁷⁹	Dellalzâde İsmail Efendi	Segâh	440
573	Zincir-i Aşkın Dil Bestesiyim	Şarkı	Yürük Sofyan ²⁸⁰	Hacı Fâik Bey	Segâh	441
574	Uzun Olur Efelerin Bıçağı	Türkü	Yürük Sofyan ²⁸¹	-	Segâh ²⁸²	442
575	Nice Feryâd Etmeyim Zalim Aşk Senden ²⁸³	Kanto	Yürük Sofyan ²⁸⁴	[Kemânî] Tatyos Efendi	Segâh ²⁸⁵	442
576	Erişti Mevsim-i Gül Seyr-i Gülistan	Beste	Zencir	Dede Efendi	Bestenigâr	447
577	Penbe-i Dağ-ı Cünûn İçre Nihandır	Beste	Muhammes	Hacı Fâik Bey	Bestenigâr	447
578	Men Bende Şüdem Bende Şüdem	Nakış	Aksak Semai	Dede Efendi	Bestenigâr	448

²⁷⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde segâhmeye olarak kayıtlıdır.

²⁷⁵ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde müstear olarak kayıtlıdır.

²⁷⁶ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

²⁷⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde müstear olarak kayıtlıdır.

²⁷⁸ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde müstear olarak kayıtlıdır.

²⁷⁹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

²⁸⁰ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

²⁸¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

²⁸² TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde hüzzam olarak kayıtlıdır.

²⁸³ TRT Repertuarında arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

²⁸⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde curcuna olarak kayıtlıdır.

²⁸⁵ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde evçimaye olarak kayıtlıdır.

579	Derviş Recâ-yı Nâgehâni-Pâdişâhî Neküned	Nakış	Yürük Semai	Hevâce	Bestenigâr	448
580	Dağlar Açtı Âteş-i Aşkın Dil-i Nâşâdîma	Şarkı	Ağır Aksak ²⁸⁶	Hâşim Bey	Bestenigâr	449
581	Dâm-ı Efsûnunla Bend Ettin Dili	Şarkı	Ağır Aksak	Şâkir Ağa	Bestenigâr	449
582	Nâle-i Can-Gâhî Cânan Duymuyor	Şarkı	[Ağır Aksak]	Rifâat Bey	Bestenigâr	450
583	Kaçma Mecbûrundan Ey Âhû-yi Vahşi Ülfet Et	Şarkı	Ağır Aksak	Hâşim Bey	Bestenigâr	450
584	Gücenmezsen Budur Arz-ı Niyâzım	Şarkı	Düyek ²⁸⁷	Rifâat Bey	Bestenigâr	451
585	Bu Dil Sana Meftûn Olalı Ey Şeh-i Hübân	Şarkı	Sengin Semai	Hatip İbrahim Efendi	Bestenigâr	451
586	Yâr Ağlamadan Dîdelerim Kâne Boyandı	Şarkı	Sengin Semai	Hacı Fâik Bey	Bestenigâr	452
587	Şem'-i Ümidim Bu Gece Söndü	Şarkı	Sengin Semai	Hatip İbrahim Efendi	Bestenigâr	452
588	Ey Serv-i Nâz-ı Reftâr-ı Bâlâ	Şarkı	Türk Aksağı	Mustafa İzzet Efendi	Bestenigâr	453
589	Bağrım nice bir âteş-i hicrânına yansın	Şarkı	Türk Aksağı ²⁸⁸	Ahmed Bey ²⁸⁹	Bestenigâr ²⁹⁰	453
590	Sevdim seni gayetle eyâ isl ü menendim ²⁹¹	Şarkı	Aksak	Ali Efendi	Bestenigâr	454
591	Gayrıdan Bulmaz Teselli Sevdiğim	Şarkı	Aksak	İbrahim Efendi ²⁹²	Bestenigâr	454
592	Çok Gördü Felek Şimdi Beni Bezm-i Civanda	Şarkı	Aksak	Hacı Arif Bey	Bestenigâr	455
593	Mecbur Oldum Ben Bir Güle	Şarkı	Aksak	Hâşim Bey	Bestenigâr	455
594	Ruhleri Gül Saçları Sünbül	Şarkı	Aksak	Hacı Fâik Bey	Bestenigâr	456
595	Pek Nâziktir İnce Belin	Şarkı	Aksak	Dede Efendi	Bestenigâr	456
596	Edip Sen Hatırım Âbâd	Şarkı	Aksak	[Kazasker] Mustafa İzzet Efendi	Bestenigâr	457

²⁸⁶ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Ağır Düyek olarak kayıtlıdır.

²⁸⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde şarkıdevrirevanı olarak kayıtlıdır.

²⁸⁸ TRT Repertuarında eser kaydı bulunmamaktadır. Devlet Korusu arşivinde Aksak Semai olarak kayıtlıdır.

²⁸⁹ Devlet Korusu arşivinde Ali Rifat Çağatay olarak kayıtlıdır.

²⁹⁰ Devlet Korusu arşivinde bayati olarak kayıtlıdır.

²⁹¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

²⁹² TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Kazasker Mustafa İzzet Efendi olarak kayıtlıdır.

21. YÜZYILDA BİR FASIL MECMUASI

597	Cûş edip gözyaşı ister çağlamak	Şarkı	Düyek	Hâfız Hüsni Efendi	Bestenigâr	457
598	Bir Görüşte Beğendim	Şarkı	Düyek	İsmet Ağa	Bestenigâr	458
599	Söyle N'ettim Ben Sana	Şarkı	Sofyan ²⁹³	Hacı Fâik Bey	Bestenigâr	458
600	Bir Cefâcû Nazlı Yâre	Şarkı	[Aksak]	İsmet Ağa	Bestenigâr	459
601	Âlemde Ey Serv-i Semen	Şarkı	Sofyan ²⁹⁴	Ahmet Arifî Bey	Bestenigâr	459
602	Figân Eder Yine Bülbül	Şarkı	Zencir	Dede Efendi	Ferahnak	464
603	Meyl Eder Bu Hüsn İle	Beste	Çember	Şakir Efendi	Ferahnak	464
604	Dil-i Bî-Çâreyi Mecrûh Eden	Beste	Ağır Semai	Dede Efendi	Ferahnak	465
605	Bir Dilbere Dil Düştü ki	Nakış	Yürük Semai	Şakir Efendi	Ferahnak	465
606	Ateş-i Aşkın Senin Ey Mehlîkâ	Şarkı	Ağır Aksak	Rif'at Bey	Ferahnak ²⁹⁵	466
607	Çeşm-i Mahmûr-ı Siyâhın Süzme	Şarkı	Ağır Aksak	[Basmacı] Abdî Efendi	Ferahnak ²⁹⁶	467
608	Gel Unuttuk Sohbet-i Meyhâneyi	Şarkı	Düyek	Nikoğos Ağa	Ferahnak	467
609	Gönlüm Elem-i Hicrine Yanar	Şarkı	[Sofyan]	Hâfız Yusuf Efendi	Ferahnak	468
610	Beğendim Seni Efendim Geçmem Asla Ben	Şarkı	Düyek	Dede Efendi	Ferahnak	468
611	Ey Büt-i Tannâz ü Şûh-i Dil-Rübâ	Şarkı	Aksak	Hâfız [Mehmet] Efendi	Ferahnak	469
612	Görmeyince Sabr Edemem	Şarkı	Aksak	Hasan Ağa	Ferahnak	469
613	Ülfetinden feyz olur ruhum hemân ²⁹⁷	Şarkı	(Tespit Edilemedi)	Asım Efendi	Ferahnak	470
614	Aldı Aklım Bir Cilvekâr	Şarkı	Düyek	Hâfız [Mehmet] Efendi	Ferahnak	470
615	Hiç Dinlemezsin Sohbetim	Şarkı	Düyek	Nüman Ağa	Ferahnak	471
616	Yandım Gamı Hac Anar	Şarkı	Türk Aksağı	Hâfız Hüsni Efendi	Ferahnak	471

²⁹³ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

²⁹⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

²⁹⁵ Eserin kaydedildiği sayfanın başında eviç notu yer almaktadır. TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eviç olarak kayıtlıdır.

²⁹⁶ Eserin kaydedildiği sayfanın başında eviç notu yer almaktadır. TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eviç olarak kayıtlıdır.

²⁹⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır. Usûl tespiti yapılamamıştır.

617	Dil Verdim Ol Gül- Gonce İzâre	Şarkı	Türk Aksağı	Nikoğos Ağa	Ferahnak	472
618	Olmadım Ben Dest- Res Mânendine	Şarkı	Sofyan ²⁹⁸	Dellalzâde İsmail Efendi	Ferahnak	472
619	Ben Müptelâ Oldum Sana	Şarkı	[Aksak]	[Dede Efendi]	Ferahnak	473
620	Kar mı Yağmış Kasabanın Dağına	Şarkı ²⁹⁹	Curcuna ³⁰⁰	[Denizoğlu Ali Bey]	Ferahnak	474
621	Ey Şüh-ı Cihan Lutfeyle Aman ³⁰¹	Şarkı	Curcuna	Şâkir Ağa	Ferahnak	474
622	Sevdim Bir Gonca-i Rânâ	Şarkı	Curcuna ³⁰²	Dede Efendi	Ferahnak ³⁰³	475
623	Tesîr-i Tahassürle Gönül Nevha-Ger Oldu	Şarkı	Semai ³⁰⁴	[Tophâne'li Udi] Sabri Bey	Ferahnak	475
624	Hüsn-i Zâtın Gibi Bir Dilber-i Sîmîn- Endâm	Beste	Hafif	Hâfız [Yusuf] Efendi	Şevkefza	479
625	Ser-i Zülf-i Anberinin Yüzüne Nikab Edersin	Nakış	Semai ³⁰⁵	Dede Efendi	Şevkefza	479
626	Hem-Demin Olsun Keremkâri Safâlarla Tarâb	Şarkı	Ağır Aksak	[Suyolcuzâde] Sâlih Efendi	Şevkefza	480
627	Çeşm-i Mesti Dâima Mahmûr Bakar	Şarkı	Ağır Aksak	[Tophâne'li Üdi] Sabri Bey	Şevkefza	480
628	Elde Sen Can Meram ³⁰⁶	Şarkı	Ağır Aksak	? Garot Efendi	Şevkefza	481
629	Belki Ben Bin Dilbere Ettim Tesâdüf	Şarkı	Ağır Aksak	Ahmet Ârifi Bey	Şevkefza	481
630	Dün Gibi Benim Sana ³⁰⁷	Şarkı	Ağır Aksak	Hâfız Cemil Efendi	Şevkefza	482
631	Andım Seni Derinde Cananım Seni ³⁰⁸	Şarkı	Düyek	Gâlip Bey	Şevkefza	482

²⁹⁸ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

²⁹⁹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde türkû olarak kayıtlıdır. Eserin kaydedildiği sayfanın başında eviç notu yer almaktadır. TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eviç olarak kayıtlıdır.

³⁰⁰ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

³⁰¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde kaydı bulunmamaktadır.

³⁰² TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

³⁰³ Eserin kaydedildiği sayfanın başında eviç notu yer almaktadır. TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eviç olarak kayıtlıdır.

³⁰⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Sengin Semai olarak kayıtlıdır.

³⁰⁵ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde yürüksemai olarak kayıtlıdır.

³⁰⁶ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

³⁰⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

³⁰⁸ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

21. YÜZYILDA BİR FASIL MECMUASI

632	Hiç Çekilmezdi Gönül Bâr-ı Cihan	Şarkı	Düyek	Ahmet Ârifi Bey	Şevkefza	483
633	Eyledi Aşkın Eser Ey Sîm-Ten	Şarkı	Devrihindi	Hâşim Bey	Şevkefza	484
634	Bir Nigâha Kail Olmam Yok mudur Bir Harf Atış ³⁰⁹	Şarkı	Devrihindi	Latif Efendi	Şevkefza	484
635	Yeter lütf ile gel yâd et	Şarkı	Aksak	Medenî Aziz Efendi	Şevkefza	485
636	Uyup Ağyardan Sen Yana	Şarkı	Aksak ³¹⁰	Zeki Mehmet Ağa	Şevkefza	485
637	Lütf Eyle Canım Söyle Nedir Bu	Şarkı	Türk Aksağı	Şâkir Ağa	Şevkefza	486
638	Görünce Ruyin-i Mest Olup Gel ³¹¹	Şarkı	Sofyan	Şâkir Ağa	Şevkefza	486
639	Geçip de Karşımda Gözlerin Süzme	Şarkı	Yürük Sofyan ³¹²	Ahmed Ağa	Şevkefza	487
640	Bir Şüh-i Dilbâz	Şarkı	Yürük Semai	Hâşim Bey	Şevkefza	487
641	Meşâm-ı Hâtıra Bûy-i Gül-i Safâ	Beste	Zencir	Dede Efendi	Acemaşîran	491
642	Ey Lebleri Gonca	[Ağır] Semai	Ağır Sengin Semai	Dede Efendi	Acemaşîran	491
643	Ne Hevâ-yı Bağ Sâzed	[Yürük] Semai	Yürük Semai	Dede Efendi	Acemaşîran	492
644	Yandı Dil Aşkınla Ey Şüh-i Şenim	Şarkı	Ağır Aksak	Nikoğos Ağa	Acemaşîran	492
645	Hırâm-ı Dil-Fezâ Kıl Dil-Pesendim	Şarkı	Düyek	[Kemânî] Rızâ Efendi	Acemaşîran	493
646	Olursa Ruhsatın Gayetle Esrar	Şarkı	Aksak	Nüman Ağa	Acemaşîran	493
647	Hem Sevip Hem Yakadan Attın Beni	Şarkı	[Ağır] Aksak	Nikoğos Ağa	Acemaşîran	494
648	Sen Şeh-i Nâzik- Edâsın Ey Perî	Şarkı	[Ağır] Aksak	Rif'at Bey	Acemaşîran ³¹³	494
649	El Benim'çün Seni Sarmış Biliyor	Şarkı	Aksak	Şâkir Ağa ³¹⁴	Acemaşîran ³¹⁵	495

³⁰⁹ TRT Repertuarında kaydı bulunmayan eser Devlet Korusu Arşivinde "Nim-Nigâha Kail Olmam Yok mudur Bir Harf Atış" olarak kayıtlıdır.

³¹⁰ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde evfer olarak kayıtlıdır.

³¹¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

³¹² TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Çifte Sofyan olarak kayıtlıdır.

³¹³ Eserin kaydedildiği sayfanın başında acemkürdi notu yer almaktadır. TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde acemkürdi olarak kayıtlıdır.

³¹⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde Dede Efendi olarak kayıtlıdır.

³¹⁵ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde şevkefza olarak kayıtlıdır.

650	Sohbetimi Gerçek Sandın	Şarkı	Aksak	Nûman Ağa ³¹⁶	Acemaşîran	495
651	Vuslat diyerek yalvarırım yârime her an ³¹⁷	Şarkı	Devrihindi	Ata Bey	Acemaşîran	496
652	Bezme gel ey mehlika zevk u safâ hengâmıdır ³¹⁸	Şarkı	Devrihindi	[Suyolcuzade] Salih Efendi	Acemaşîran	496
653	Dinle Sözüm Ey Dil-Rübâ	Şarkı	Devrihindi ³¹⁹	III. Selim	Acemaşîran	497
654	Bakma Sakın Benden Yana	Şarkı	Sofyan	Şâkir Ağa	Acemaşîran	497
655	Açıldı Nev-Bahar Bir Gonca-i Gül	Şarkı	Sofyan ³²⁰	[Sâdullah Efendi]	Acemaşîran ³²¹	498
656	Gönül ki Aşk İle Pür-Sinede Hazîne Bulur	Beste	Zencir	[Dellalzâde] Hacı İsmâil Efendi	Yegâh	502
657	Bir Haber Gelmedi Ârâm-ı Dil ü Cânımdan	Beste	Hafif	[Dellalzâde] Hacı İsmâil Efendi	Yegâh	502
658	Piyâle Elde Ne Dem	[Ağır] Semai	Aksak Semai	[Dellalzâde] Hacı İsmâil Efendi	Yegâh	503
659	Bülbülüm Bir Güle Kim Şevkimi Eفزün Eyler	Yürük Semai	Yürük Semai	[Dellalzâde] Hacı İsmâil Efendi	Yegâh	503
660	Feryâdımın Âlemde Benim Hiç Eseri Yok	Şarkı	Ağır Aksak	Hacı Fâik Bey	Yegâh	504
661	Bâis Oldu Çeşm-i Mestin	Şarkı	Ağır Aksak	[Bolâhenk] Nûri Bey	Yegâh	504
662	Şâd Ol Gönül Ki Artık Erdin Dem-i Visâle	Şarkı	Devrihindi	Rif'at Bey	Yegâh	505
663	Va'din Unutma Ey Peri	Şarkı	Devrihindi	Şâkir Ağa ³²²	Yegâh	505
664	Gâh Azm-i Kûy-i Yâri Candan Özlersin Gönül	Şarkı	Devrihindi	Rif'at Bey	Yegâh	506
665	Ahim Seni Sinem Gibi Sûzân Eder	Şarkı	Aksak	Şevki Bey	Yegâh	506
666	Mu'tâd Edeli Giryeyi Zevkle	Şarkı	Curcuna	Şevki Bey	Yegâh	507

³¹⁶ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde Nikoğos Ağa olarak kayıtlıdır.

³¹⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

³¹⁸ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

³¹⁹ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

³²⁰ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

³²¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde şevkefza olarak kayıtlıdır.

³²² TRT Repertuarında ve Devlet Korosu arşivinde Lâtif Ağa olarak kayıtlıdır.

21. YÜZYILDA BİR FASIL MECMUASI

667	Dilde Artık Kalmadı Tâb ü Tüvân	Şarkı	Curcuna	Rahmi Bey	Yegâh	507
668	Ruhlerin Ey Gonce- Leb	Şarkı	Curcuna	[Tanbûri] Ali Efendi	Yegâh	508
669	Ben Olurum Sana Bülbül Efendim	Şarkı	Sofyan ³²³	[Dellalzâde] Hacı İsmâil Efendi	Yegâh	508
670	Reftârı Güzel Kendi Güzel Yosma Civandır ³²⁴	Şarkı	Devrihindi	Ata Bey	Yegâh	509
671	Ne Yapsam N'eyleşem Bu Hâl-i Zâre	Şarkı	Sofyan ³²⁵	Hacı Fâik Bey	Yegâh	509
672	A Benim Gözüm Nûru	Şarkı	Sofyan ³²⁶	Dellalzâde İsmâil Efendi	Yegâh	510
673	Edersen De Cefâ Eğer	Şarkı	Yürük Düyek ³²⁷	[Şevki Bey]	Yegâh	510
674	İlkbahar Olunca Leylim Şen Olur Dağlar	Şarkı-Ağır- lama- Ağır- lama ³²⁸	[Aksak]	(Tespit Edilemedi)	Karcığâr	513
675	Bülbül Olsam Kona da Bilsen Dallere	Şarkı ³²⁹	[Oynak]	(Tespit Edilemedi)	Karcığâr	513
676	Nazlı Nazlı Sekip Gider	Ağır- lama	[Aksak]	[Dede Efendi]	Karcığâr ³³⁰	514
677	Ararım Eşim Ararım	Ağır- lama	[Aksak]	(Tespit Edilemedi)	Karcığâr	514
678	Girdi Gönül Aşk Yoluna	Şarkı- Ağır- lama ³³¹	[Aksak]	[Dede Efendi]	Karcığâr	515
679	Boşanda Dağlar Boşan da Çevresi Boşan	Ağır- lama	[Aksak]	(Tespit Edilemedi)	Karcığâr	515
680	İki De Turnam Gelir Allı Kareli	Şarkı- Ağır- lama ³³²	[Oynak/Aksak]	[Dede Efendi]	Karcığâr	516
681	Yalvarırım Oturmaz	Şarkı- Ağır- lama ³³³	[Evfer]	[Lavtacı Civan Ağa]	Karcığâr	516
682	Nar Ağacı Narsız Olmaz	Şarkı- Ağır- lama ³³⁴	[Aksak]	(Tespit Edilemedi)	Karcığâr	517

³²³ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

³²⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

³²⁵ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde curcuna olarak kayıtlıdır.

³²⁶ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aksak olarak kayıtlıdır.

³²⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde nimsofyan olarak kayıtlıdır.

³²⁸ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde köçekçe olarak kayıtlıdır.

³²⁹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde köçekçe olarak kayıtlıdır.

³³⁰ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde gülizar olarak kayıtlıdır.

³³¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde köçekçe olarak kayıtlıdır.

³³² TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde köçekçe olarak kayıtlıdır.

³³³ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde köçekçe olarak kayıtlıdır.

³³⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde köçekçe olarak kayıtlıdır.

683	Gel Derim Gelmez Yanıma	Şarkı ³³⁵	[Aksak]	[Dede Efendi]	Karcıgar	517
684	Alma Canım Gönül Böyle Kanmaz ³³⁶	Şarkı ³³⁷	(Tespit Edilemedi)	(Tespit Edilemedi)	Karcıgar	518
685	Gidem Dedim Aman	Köçekçe	[Devrituran]	(Tespit Edilemedi)	Karcıgar ³³⁸	518
686	Sen Allar Giymişsin Olmuşsun Melek	Koşma	Sofyan	(Tespit Edilemedi)	[Gerdâniye]	521
687	Kervan Da Konmuş Derler Dağların Ardına	Şarkı	[Aksak]	(Tespit Edilemedi)	-	521
688	Benim Sevdiceğim Bahçenin Gülü ³³⁹	[Köçekçe]	Aksak	(Tespit Edilemedi)	[Gerdâniye]	522
689	A Benim Çeşmim Nûru ³⁴⁰	[Köçekçe]	[Aksak]	[Hâşim Bey]	[Bayatıaraban]	522
690	Selânik Koca Selânik Çok Sular İçtim Bulanık ³⁴¹	[Köçekçe]	(Tespit Edilemedi)	(Tespit Edilemedi)	[Gerdâniye]	523
691	Ağlatırlar Güldürürler	Şarkı	[Aksak]	[Dede Efendi]	[Hicaz]	523
692	Yine de Kaynadı Coştu	[Köçekçe]	[Devrihindi]	(Tespit Edilemedi)	[Gerdâniye]	524
693	Yabandan Geldim Yabandan	[Köçekçe]	[Sofyan]	(Tespit Edilemedi)	[Karcıgar]	525
694	Tavla'da Beslerler Bir Saçı Doru	[Köçekçe]	[Sofyan]	(Tespit Edilemedi)	[Gerdâniye]	525
695	Ne Geçersin Kömür Gözlüm	[Köçekçe]	[Ağır Düyek]	(Tespit Edilemedi)	[Gerdâniye]	526
696	Acem Kızı Ne Bakarsın Oradan	Uzun Hava	[Serbest]	(Tespit Edilemedi)	[Hicaz]	526
697	Şu Karşıkı Dağda Kuzular Meler	Şarkı	Semai	[Kemânî Mildan Niyâzi Ayomak]	[Suzinak]	527
698	Ben Babamın Evin Yıktım	Şarkı	[Devrihindi]	(Tespit Edilemedi)	[Gülizar]	528
699	Gelân atlu beş bin olsun ³⁴²	[Köçekçe]	(Tespit Edilemedi)	(Tespit Edilemedi)	(Tespit Edilemedi)	528

³³⁵ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde köçekçe olarak kayıtlıdır.

³³⁶ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır. Mecmua'da usûl ve bestekâr hakkında bilgi verilmemiştir.

³³⁷ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde köçekçe olarak kayıtlıdır.

³³⁸ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde aynı güfteye sahip uşşak ve rast olmak üzere iki adet beste kayıtlıdır.

³³⁹ Eserin başında "Aydın" yazmakta ancak bestekâr mı yoksa usûl mü kastedilmekte anlaşılabilir.

³⁴⁰ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde "Ey Benim Çeşmimin Nûru" olarak kayıtlıdır.

³⁴¹ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

³⁴² TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır. Eserin usûl, makam ve bestekâr tespiti yapılamamıştır.

21. YÜZYILDA BİR FASIL MECMUASI

700	Öyle Sermestim Ki İdrak Etmezem	Dîvan ³⁴³	[Ağır Aksak]	Yusuf Ömürlü	Hüzzam	529
701	Aşka Düşüm Cân ü Dil	Dîvan	[Curcuna]	[Zeki Arif Ataergin]	[Hüseyini]	529
702	Hasretle Bu Şeb Gâh	Dîvan ³⁴⁴	[Aksak]	(Tespit Edilemedi)	[Uşşak]	530
703	Sâkiyâ Câmında Nedir Bu Esrâr	[Şarkı]	[Sofyan]	[Serkis Nurlıyan (Şâir)]	[Uşşak]	531
704	Gamzen Oku Nişan Etse ³⁴⁵	[Şarkı]	(Tespit Edilemedi)	(Tespit Edilemedi)	(Tespit Edilemedi)	531
705	Dideden Çıkamaz Hayalin Bir Zaman Ey Meh-Cemal ³⁴⁶	Gazel	Ağır aksak	Âmâ Kanunî Nazım Bey	Zavil	534
706	Sana ey nur-ı muhibbim nice teşbih edeyim	Gazel	Serbest	(Tespit Edilemedi)	(Tespit Edilemedi)	534
707	Hûrîler bilmem güzel mi hüsnü canânım kadar	Gazel	Serbest	(Tespit Edilemedi)	(Tespit Edilemedi)	534
708	Bus-i la'lin söyle sirab- ı zülâl eyler beni	Gazel	Serbest	Hüseyin Sadettin Arel	Ferahnüma	534
709	Sâkiyâ bir cam ile tahvil-i hal etmez misin	Gazel	Serbest	(Tespit Edilemedi)	(Tespit Edilemedi)	535
710	Etdiğin va'du inayet hatıra gelmez mi hiç	Gazel	Serbest	(Tespit Edilemedi)	(Tespit Edilemedi)	535
711	Hâr elinden bağı hun olmuş bu yanmış kane gül	Gazel	Serbest	(Tespit Edilemedi)	(Tespit Edilemedi)	535
712	Kaplan-ı jîr-i peşide pîr-i sani'-i dil gerek	Gazel	Serbest	(Tespit Edilemedi)	(Tespit Edilemedi)	535
713	Lütüfla sen bari iskât et dil-i nâlânımı	Gazel	Serbest	(Tespit Edilemedi)	(Tespit Edilemedi)	536
714	Aşık-ı avareyim canan bana naz etmesin	Gazel	Serbest	(Tespit Edilemedi)	(Tespit Edilemedi)	536
715	Merhamet kil aşkıma	Gazel	Serbest	(Tespit Edilemedi)	(Tespit Edilemedi)	536

³⁴³ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde şarkı olarak kayıtlıdır.

³⁴⁴ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde şarkı olarak kayıtlıdır.

³⁴⁵ TRT Repertuarında ve Devlet Korusu arşivinde eser kaydı bulunmamaktadır.

³⁴⁶ Eser aynı güfte ile Udî Serupe Efendi tarafından hicaz makamında ve Sengin Semai usulünde bestelenmiştir.

Tablo 5. Mecmuada yer alan güfteler.

TESPİT EDİLEMEYEN ESERLERE AİT BİLGİLER

Bestekâr adı ve eser sayısı	Form adı ve sayısı	Usûl adı ve sayısı	Makam adı ve sayısı
Ali Bey: 3	Beste: 2	Aksak: 18	Acemaşiran: 2
Âmâ Kânûnî Nazım Bey: 1	Gazel: 1	Curcuna	Bayatıaraban: 1
Asım Bey: 1	Köçekçe: 4	Çiftesofyan: 1	Bestenigâr: 1
Ata Bey: 4	Şarkı: 51	Devrihindi: 5	Dügâh: 1
Galip Bey: 6		Düyek: 2	Ferahnak: 2
Garot Efendi: 1		Senginsemai: 3	Gerdaniye: 2
Hacı Arif Bey: 8		Sofyan: 9	Hicaz: 5
Hacı Fâik Bey: 1		Türkaksağı: 1	Hicazkâr: 3
Hâfız Yusuf Efendi: 1		Yürüksemai: 3	Hüseyni: 2
Hâfız Veled: 1			Hüzzam: 1
Hâfız Yusuf Efendi: 6			İsfahan: 3
Hammâmîzâde Dede Efendi: 1			Karcığâr: 2
Haşım Bey: 1			Kürdilihicazkâr: 1
Latif Ağa: 1			Mahur: 2
Kavtacı Hristo: 4			Nihavent: 5
Medeni Aziz Efendi: 1			Rast: 5
Nuri Bey: 1			Saba: 5
Rıza Bey: 1			Segâh: 1

21. YÜZYILDA BİR FASIL MECMUASI

Rif'at Bey: 5	Suzinak: 4
Santûri Ethem Bey: 1	Şevkefza: 5
Suyolcu Salih Efendi: 1	Tespit Edilemeyen: 2
ŞakirAğa: 1	Uşşak: 3
Şekerci Cemil Bey: 1	Yegâh: 1
Tanbûri Ali Efendi: 1	Zavil: 1
Tevfik Bey: 1	
Zaharya: 1	
Zeki Mehmet Ağa: 1	

Tablo 5. Tespit edilemeyen eserlere ait bilgiler.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 20.11.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 12.12.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1588587>
e-ISSN : 2792-0178

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

ZURNA KAMIŞLARI, YAPIMI VE KULLANIMI

ŞAHİN, Mustafa¹

ÖZ

Zurna, milin ucuna sarılı kamışın takılıp çalındığı ağaçtan yapılmış nefesli bir çalgıdır. Kamış entonasyon ve sesi etkileyen parçadır. Su kamışı ve dağ kamışı belli dönemlerde toplanılarak belli evrelerden sonra kalıplara alınarak bekletilip hazırlanırlar. Kamışın hammaddesi olan kargı, elde ve alet ile kalıp içine kamışların geçirilerek şekillendirilmesi ve zurna borularına bağlanması ile hazır hale getirilir. Kamış yapımını öğrenmek için gereken süre ve emek, iyi seviyede zurna çalmak için gerekli şartlarla benzerdir. Zurna çeşitlerine göre, her zurna icracısının kendine has kamış yapma tarzı olsa da temel düzeyde yapım aşamaları aynıdır. Zurna kamışı yapımı ile ilgili sosyal medyada videolar bulunmakla beraber kamış yapımı ile ilgili yazılı kaynağa fazla rastlanmamaktadır. Çalışmamızın problematiği olan zurna kamışı yapımı konusu zurna eğitiminde zurna çalmaya yeni başlayanlara öğretilmesi bakımından araştırılmıştır. Araştırmada lisans eğitimlerindeki bitirme ödevleri, zurna ve çalımı ile ilgili yüksek lisans tezleri incelenmiş, literatür taraması yapılmış ve zurna yapımcılarından alınan bilgilerle kaynak oluşturularak nitel bir çalışma yapılmıştır. Araştırmada incelenen tezler, zurna yapımcılarından alınan bilgiler bu

¹ Profesör, Ardahan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Türk Halk Oyunları Bölümü, Türk Halk Oyunları ASD, mustafasahin@ardahan.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-6942-9425>.

alanda başvurabilecek yeterli kaynağın olmadığını ve belli bir yöntemle yapılmadığını teyit etmektedir. Bu çalışmada zurna kamışı yapımını incelemek, zorlukları hakkında farklı çözüm önerileri sunmak ve kamış yapmaya yeni başlayan zurna icracıları için kaynak oluşturmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Zurna, su kamışı, dağ kamışı, zurna borusu, kamış yapımı.

ZURNA REEDS, THEIR MANUFACTURE, AND USE

ABSTRACT

Zurna is a wind instrument made of wood with a reed wrapped around the end of the shaft and played on it. The reed is the part that affects the intonation and sound. Water reed and mountain reed are collected at certain periods and after certain stages, they are placed in molds and prepared. The pike, which is the raw material of the reed, is prepared by hand and tool by inserting the reeds into the mold, shaping them, and connecting them to the zurna pipes. The time and effort required to learn reed- making are the same as those required to play the zurna at a good level. According to the types of zurna, each zurna performer's unique reed is the same as the basic level of construction is the same. Although there are videos on social media about zurna reed making, there are not many written sources about reed making. The issue of making zurna reeds, which is the problem of our study, was researched in terms of teaching zurna reeds to beginners. In the research, graduation papers in undergraduate education, master's theses about the zurna, and its playing were examined, a literature review was conducted, and a qualitative study was conducted by creating a source with the information obtained from zurna producers. The theses examined in the research and the information received from zurna makers confirm that there are not enough resources to refer to in this field and that it is not made with a certain method. In this study, it is aimed to examine the making of zurna reeds, to offer different solutions to its difficulties and to create a resource for zurna players who are new to making reeds.

Keywords: Zurna, water reed, mountain reed, zurna pipe, reed making.

GİRİŞ

Türk Halk Oyunlarının en önemli eşlik sazi olan zurnayı yurdumuzun her yerinde farklı şekillerde görürüz. Trakya da Kaba zurna ya da Mehter zurnası, Doğu Karadeniz de küçük cura zurna, Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu da orta dediğimiz si, sib ve la akortlu zurnalar, Orta Anadolu da Orta kaba fa, fa#, mi akortlu zurnalar, ya da kendi illerinin isimleriyle anılan Antep Zurnası, Sivas ve Tokat Zurnası gibi birçok zurna farklı ebat ve şekillerde karşımıza çıkar. Bu kadar çok çeşitlilik gösteren zurnalarımızın milleri ve onlara takılan kamışların da farklılıklar göstermesi çok doğaldır. Örneğin bir Tokat zurnasına takılan mil ve kamış ile Antep zurnası çalamayız. Ayrıca kamışların toplandığı bölgeler, kamışın cinsi ve toplanma zamanları da farklılıklar gösterse de genel yapıda kamışın toplanma hazırlanma mile bağlanması şekilsel olarak aynıdır.

Araştırmanın Amacı

Çalışma da zurna çalımında sesin elde edilmesinde önemli bir parça olan kamış ve yapımı hakkında bilgi edinilmesi amaçlanmıştır. Aynı zamanda Türk Halk Oyunlarında çalınan zurna çeşitlerinin yapılarına göre sınıflandırılması hedeflenmiştir.

Araştırmanın Önemi

Zurna çalgısını icra eden kişilerin kendi kamışlarını seçebilmeleri, yapabilmeleri ve entenasyonun doğru bir şekilde ayarlanabilmesi bakımından bu çalışma önem arz etmektedir.

Sınırlılıklar

Bu çalışma Türk Halk Oyunlarında çalınan zurnaların kamışları, kamışların yapımı ve zurna çeşitleri hakkında bilgiyle sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Bu çalışma gözlem, literatür tarama, sosyal medya yayınları ve tez kaynaklarından veri toplanarak oluşturulmuştur. Nitel bir araştırma olan çalışmada zurna icracısı olan, zurna ve kamış yapımcısı bir ustanın kamış yapımı ile ilgili anlatımı youtube kanalına (kendi adıma oluşturmuş olduğum kanal) yüklenmiştir. Bu paylaşıma erişimi sağlayacak karekoda çalışmada yer verilmiştir. Taramalar sırasında kamış yapan ve sosyal medyada paylaşan çalışmaya katkısı düşünülen görüntülerin linkleri de aynı zamanda paylaşılmıştır (Youtube kanalları, 2024).

Türk Halk oyunlarında kullanılan zurnalarla ilgili görseller ve bilgiler yazara ait zurna enstrümanları ve materyalleri fotoğraflanarak oluşturulmuş olup zurna ile ilgili sınıflama yapılarak bir sistem içinde aktarılmaya özen gösterilmiştir.

Zurna çeşitleri ve yapısı

Zurna çeşitleri bağlanacak kamışın türüne ve hangi boyda nasıl bir boruya kamışın sarılması ve bağlanması açısından önemlidir. Burada en önemli konulardan biri de icracının ne sertlikte kamış üflediğini bilmesi ve ona göre kamış seçmesi ve uzunluk kısalığını kendi üfleme frekansına göre belirlemesidir. Bu, zaman içinde tecrübe ile öğrenilebilen bir konudur. Bu sebeplerden ötürü zurna çeşitlerinin yapısına göre nasıl bir kamış bağlanması ve boru seçilmesi önemlidir.

Zurnanın, genel yapısı ile tarihin ilk çağlarından bu yana birçok ulus tarafından farklı şekillerde kullanıldığı, bu süreç içinde yapısal olarak da birçok evrim geçirdiği bilinmektedir. Dünyada Türkler dışında zurna veya zurnaya benzer birçok çalgıyı İspanyollar, Çinliler, Hintliler, Fransızlar, Araplar ve Balkan ülkeleri de kullanmışlardır.

Zurnalar ana gövde ve dil olmak üzere iki ahşap parçadan oluşur. Mil adı verilen demir bir boruya kamış takılarak çalınır. Zurnanın dil dışındaki ana parçası asıl gövde konik bir boruya benzer. Ana gövdenin üzerinde yedi delik ve arkasında en öndeki en üst deliğin paraleli biraz üstünde bir delik vardır. Toplamda sekiz delik vardır ve bunlar zurnanın perdelerini oluşturur. Bu perdelerin çapları gövdenin uzunluklarına göre 6 ile 8 mm arasında genişlikte ve daire şeklindedir.



Fotoğraf 1. Orta boy zurna gövde ve dil.



Fotoğraf 2. Zurna dili.



Fotoğraf 3. Zurna borusu.



Fotoğraf 4. Zurna kamışı.



Fotoğraf 5. Kamış bağlı boru.

Günümüzde teknolojinin ve ustaların mahareti ile her seste akortlu zurnalar yapılmakla beraber ülkemizde kullanılan zurnaları yapıları bakımından üç guruba ayırabiliriz. Kaba, orta ve cura zurnalar.

Kaba zurnalar

Görünümleri bakımından en büyük ebatlı zurnalardır. Trakya, Ege, Güney Marmara, Sivas, Ankara, Tokat, Keskin ve Kaman yörelerinde görülmekle beraber boyutları bakımından ve çalım özellikleri bakımından farklılıklar gösterirler. Uzunlukları 38, 50 ve 55 cm arasında değişir. En uzun olanları Muğla, Aydın, Edirne, Kırklareli yörelerinde çalınan ve tam kaba ismini verdiğimiz zurnalardır. Tam kaba zurnalardan 10-15 cm daha kısa boylu olan zurnalar da orta kaba zurnalar olarak adlandırılır. Genelde Sivas, Ankara, Keskin, Tokat ve Kaman yörelerinde görülür. Açık (ağzın içinde kamışın boşlukta kaldığı durum) dediğimiz teknikte çalınan kaba zurnalardır. Bu zurnaların yanında Yunanistan'ın Serez bölgesinden ülkemize gelmiş olan Selanik Zurnaları vardır. Genelde İzmir (Menemen), Manisa ve Kütahya taraflarında görülürler. Boy olarak 38 ile 40 cm arasındadır.

“Kaba zurnalarda ses alanı ve çalınışı bakımından bir icra rahatlığı görülür. Bu yüzden Mehterhane’ nin birinci sazı olmuştur. Burada ana melodileri çalan birinci saz zurnadır” (Ötken, 1996: 6).



Fotoğraf 6. Kaba zurna örnekleri.



Fotoğraf 7. Kaba zurna gövde ve dil.



Fotoğraf 8. Kaba zurna

Orta Kaba Zurna Örnekleri



Fotoğraf 9. Fa # zurna



Fotoğraf 10. Sol zurna



Fotoğraf 11. Selanik zurna.



Fotoğraf 12. Tokat zurnası.

Orta zurnalar

Uzunlukları 28,5 ile 37,5 cm arasında değişen ve genellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesi, Batı Karadeniz, Orta ve Doğu Karadeniz'in güney bölümleri, İç Anadolu'nun orta ve güney bölümlerinde, Akdeniz bölgesinin doğu bölümlerinde kullanılan zurnalardır.

Karar sesi beş parmak çalındığında la kabul ettiğimiz, piyanoda la, si, sib seslerine denk akortlu zurnalar orta zurnalar olarak kabul edilir. Bu zurnalara ilaveten Gaziantep, Kahramanmaraş, Hatay, Tarsus ve Adana bölgelerinde çalınan uzunlukları 35 ila 37,5 cm olan ve zurna çalanlar arasında Antep zurnası olarak da bilinen do sesleri diğer zurnalardan biraz pest olan ve dört parmak piyano si, do seslerine denk gelen orta zurnalar da vardır.



Fotoğraf 13. La zurna.



Fotoğraf 14. Si b zurna.



Fotoğraf 15. Si zurna.



Fotoğraf 16. Orta zurna örnekleri

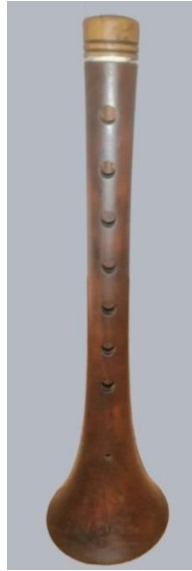
Cura zurnalar

“Uzunlukları 19 ile 28,5 cm arası olan ve genelde Karadeniz’in Orta ve Doğu bölümünde çok yaygın olarak kullanılan zurnalardır” (Boral, 2003: 4).

Yörede oyunlar ve melodik yapılar çok hızlı olması sebebi ile cura zurnanın tercih edildiği sanılmaktadır. Beş parmak zurna çalınlarında sol el üstte 3 parmağın işaret, orta ve yüzük parmaklarının zurnanın 1, 2 ve 3’üncü deliklerini kapatması ve sağ elin işaret ve orta parmağın 4 ve 5’inci delikleri zurnada kapatması ile elde edilen karar sesleri piyanoda re ve mi sesleri ile aynı sesi duyduğumuz zurnalardır.



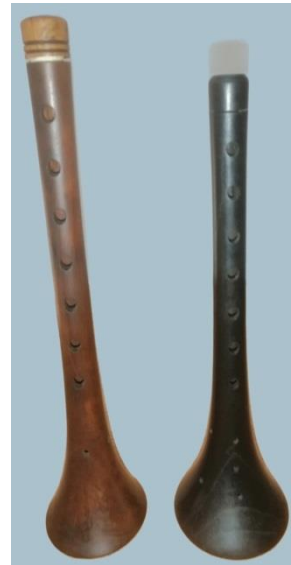
Fotoğraf 17. Cura zurna.



Fotoğraf 18. Re zurna.



Fotoğraf 19. Mi zurna.



Fotoğraf 20. Cura zurna örnekleri.

Kamış

Zurnada boruya yani mil dediğimiz demir parçanın üst kısmına ip yardımı ile bağlanılan ve asıl sesin titreşimle elde dilmesine yarayan kısma kamış denir.

“Zurnadan çıkan yüksek frekanslı ses kamışa aittir. İnce tarafı boruya bir iplikle bağlanır. Kamış çalınmaya başlamadan önce ıslatılmalıdır. Islatılan kamışa hava üflendiğinde kamışın yatay hale gelmiş kenarları birbirine çarpmaya başlar. Bu çarpmanın hızı sayılamayacak kadar titreşime neden olur. İşte bu titreşim sayesinde kamışta ses oluşumu sağlanır. Kamışın ağızdaki durumu yöreye göre değişir” (Tırnak, 2012: 32).

Kamış (Sipsi), tatlı su kenarlarında büyüyen sazlık ve su kamışı olarak bilinen bitkiden elde edilir. Ülkemizde yaygın olarak iki kamış cinsi vardır. Aslında ikisi de aynı olan sulak yerlerde (İzmir, İstanbul, Aydın, Hatay, Adana) yetişen su kamışıdır. Bazı dağlık, taşlık, kumlu ve sulak yerlerde (Sivas, Erzincan, Tunceli) yetişen kamışlar da kullanılmakta ve bunlara da dağ kamışı denilmektedir. Yaprakları mısır yapraklarına benzer. Boyu kurşun kalem boyu kadar olmalıdır.

Ne kadar çok çizgisi olursa o kadar kaliteli olduğunu gösterir. Ayrıca ne kadar yüksek bölgede yetişmiş ise bu da kamışın kalite göstergesidir. Cura zurnalar için içi dar olan kamışlar tercih edilir. Bunların cinsi, ebatları ve boyları bölgelerine göre farklılık gösterir. Aydın tarafında işlenmemiş olan kamışa kargı ismi de verilmektedir. Kamışın işlenmesi için kesim tarihi bölgeye ve mevsime göre değişir. Örneğin Aydın ilin de geçen sene Mayıs ayında kesilen kamış ertesi sene havalarda yağmurlu olması sebebi ile Haziran ayında kesilmiştir. Uygun zaman ve olgunlaşma kesilen kamışın kalitesi için çok önemlidir.

Su kamışları iki şekilde toplanır:

- İlkbaharda filizlenmeye başlayan su kamışları kesildikten sonra 1 ile 1.5 aylığına kurumaya bırakılırlar. Bu arada kamışlar iyice dinlenmiş de olurlar. Yeşil renkteki bu kamışlar sarı renge dönüşür. Bu işlemin de kendi içinde bir dengesi vardır. Ne çok fazla ne çok az. Çok fazla kuruyan kamışlar çatlar veya çabuk kırılırlar.
- İlkbaharda yeni filizlenmeye başlayan kamışlar kendiliğinden veya doğal sebeplerden kırılırlar. Bu sebeple de fazla büyümeyen bu kamışlar suyun içinde kurumazlar ve kendiliğinden yapım için hazır hale gelirler. Sulu ve nemli yerlerde kalan kamışların kalitesi daha iyidir. Bu sebeple de öncelikle tercih edilirler. Bu tarz kamışlar daha uzun süre çalınabilecek kalitede kamışlardır. İki şekilde toplanan su kamışlarının içi boş kaleme benzer.



Fotoğraf 21. İçeri boş kaleme benzeyen kargılar.



Fotoğraf 22. İçi boş kesilmiş kamışlar.

Ayrıca bütün kesilen kamışlar işlendikten sonra ötmezler. Öten kamışları elde etmek için denemeler yapmamız gerekir. Bu denemeler sonunda boyları yaklaşık olarak 5-10-15-25-30-35-40 cm olan her bir kargıdan boyuna göre ve ötme durumuna göre yaklaşık 5-15 adet zurna kamışı elde edilir.

“Sipsi adı da verilir zurnanın en can alıcı parçası buradadır. Çünkü zurnadan elde edilen ses kamışın titreşimlerinden meydana gelir. Kamışın çalınışı yani ağzın içindeki pozisyonu yörelere göre değişiklik gösterir. Doğu zurnasında kamış dikey olarak çalınır. Kaba zurnalarda ise kamış yataydır ve dudak yardımı ile çalınır. Doğu zurnasında ise kamışa dil ile titreşimler verdirilerek vibrasyon yaptırılır (Taner, 1994: 7).

Kamış çok sert olmayacak, çok yumuşak olmayacak, çok etsiz olmayacak ideal kamış bu şekilde olmalıdır. Düğünlerde çok uzun süreli zurna çalındığı için yumuşak kamış kullanılabilir. Kamış ve boru büyüdükçe zurnanın sesi kalınlaşır, küçüldükçe tizleşir.



Fotoğraf 23. Çeşitli boylarda hazırlanmış kamışlar.

Temelde kamış yapım tekniği aynı olmakla beraber yörelere göre çok küçük değişiklikler gösterebilir. Bu noktada dikkat edilmesi gereken zurna boyları, mil boyları ve çeşitleridir. Zurnaların çeşitlerine ve zurna akortlarına göre boyları ve kullanılan kamışlar farklılık göstermektedir. Mil ve zurna ölçüsüne göre kamışın ölçüsü ayarlanmalıdır. Örneğin bir cura zurna için 4-5 mm uzunluğunda bir kamış kullanılmalıdır. Kamış boyu ve sertliği Zurna icracısının kuvvetli veya hafif üflemesi ile de değişebilen bir durumdur. Bu durum çalan icracıya bağlıdır.



Fotoğraf 24. Çeşitli boylarda zurna borularına bağlanmış çalınmaya hazır akortlu kamış örnekleri.

Aşağıda akortlarına göre mil, zurna ve kamış boyları verilmiştir (Şahin, 2024).

Zurna, mil (boru) ve kamış boy ölçüleri

1. Mil (Boru Boyları)	2. Zurna Akort Sesi	3. Zurna Boyları	4. Kamış Boyları
6.5 cm	Fa	42 cm	9-10mm
6 cm	Fa #	40 cm	9-10 mm
5.5 cm	Sol	38 cm	8-9 mm
5 cm	Sol #	36 cm	7-8 mm
4 cm	Si	28 - 28,5cm	6-7 mm

4 cm	Si b - La	30 - 32 cm	6-7 mm
3.5 cm	Do	26 cm	5-6 mm
3.3 cm	Do #	25 cm	5-6 mm
3 cm	Re	24 cm	4-5 mm
2.5 cm	Mi	22 cm	4-5 mm
6.5 cm	Mi (Kaba)	52 cm	10- 12 mm

Tablo 1. Zurna, mil (boru) ve kamış boyları.

Kamış yapımında kullanılacak araçlar

Kamışın toplanması, hazırlanması, kesimi, kalıplara alınması ve borulara bağlanması belli bir sıralama içinde yapılmalıdır. Tüm bu aşamalarda çeşitli aletlere ihtiyaç duyulur. Bir zurna icracısının da gerekli zamanlarda kamışa müdahale edebilmesi veya kamışın kırılması durumunda yeniden kamış bağlayabilmesi için hayati önem taşıyan bu aletlere sahip olması gerekir. Kamış yapımında kullanılacak gerekli araçlar şunlardır.

- **Çakı:** Kamış kesip toplamak, bağladığımız kamışları daha sonra ocakta ısıtıp tütsülemek için gereklidir.
- **Makas:** Bağladığımız kamışların boyunu zurnanın boyuyla orantılı olarak kesmek için ayrıca bağladığımız ipleri kesmek için kullanılır.
- **Jilet:** Olmazsa olmaz ekipmanlarımızdan biridir birçok işe yarar ama en çok sert kamışları yumuşatmak ve kamışın üzerini kazımak için kullanırız. Çok keskin olduğu için çok dikkatli olmamız gerekir.



Fotoğraf 25. Bıçak.



Fotoğraf 26. Makas.



Fotoğraf 27. Jilet.

- **İp:** Hazırlanan kamışları kalıplara ve millere bağlamamız için gerekli bir malzemedir. Naylon ipler pek tercihe edilmez. Daha çok dayanıklı pamuk ipler tercih edilmelidir.

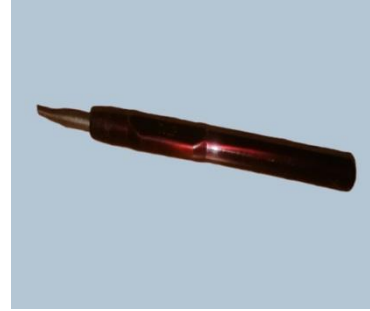
- **Zımpara:** Zımpara, bağlanan kamışların yüzeylerini ve ağız kısımlarını düzeltmek için kullanılır. Ayrıca kalın numaralı zımparalarla kalın kamışlar inceltilebilir. Ama düzeltme için genellikle sıfır numara kamış kullanılmalıdır.
- **Tığ:** Tığlar genellikle kamışın içindeki zarı temizlemek ve çıkarmak için kullanılır. Eğer tığımız yoksa yerine ucu sivri kürdan da kullanabiliriz.



Fotoğraf 28. İp.



Fotoğraf 29. Zımpara.



Fotoğraf 30. Tığ.

- **Kamış kalıpları:** Hazırlamış olduğumuz kamışları ham halinde boru şeklindeki kamış kalıplarına bağlarız. İki taraflı olursa her iki tarafa da bağlanabilir. Makbul olanı ağaçtan olanlardır. Plastik olanları da vardır.
- **Kıskaç:** Yaş olan kamışları kalıba bağladıktan sonra elimizle şekil veririz. Kamışı üst ve alt yüzünü bu şekilde kalabilmesi için elimizle kapatıp kıskaçı üzerine takarız. Kıskaç kamışın şekil almasını sağlar. Bu şekilde kurumaya bırakırız. İki üç saat bekledikten sonra kamış kalıptan alınır. Kıskaçlarda genelde kamıştan yapılır. Ağaç olanlarda vardır.



Fotoğraf 31. Kalıp örneği.



Fotoğraf 32. Kalıp örneği plastik.



Fotoğraf 33. Kıskaç.

Kamış yapımı ve bağlanması

Bir bardak içine sıcak su koyarız. Bunun içine kargıdan kesmiş olduğumuz boyutları 2 -3 cm çapları 1 ile 1,5 cm olan içi boş yuvarlak kamışları koyarız ve yumuşamasını bekleriz. Bazı zurna kamışı yapanlar çayın içine de koymaktadırlar. Kamışın yumuşaması kamışı kolay büzmemize yarar.



Fotoğraf 34. Kesilmiş içi boş kamışlar.

Su veya çayın içine bırakılan kamışlar daha sonra konik şeklindeki kamış kalıplarının ucuna takılır ve dış yüzeyinden iplikle sarılır ve bu şekilde büzme işlemi de yapılmış olur.



Fotoğraf 35. Kalıp.



Fotoğraf 36. Kalıba bağlanmış kamışlar.



Fotoğraf 37. İpi açılmış hazır kamış.

İpliği sökülüp çıkarılmış kamış zurna borusuna bağlanmaya hazır hale gelmiş olur. Boruya geçirilen kamış tam dibinden boruya aynı hizaya gelecek şekilde sarılır ve bağlanır daha sonra ağzına kısaç takılarak kurumaya bırakılır. Kuruduktan sonra kısaç çıkarılır ve kamışın yüzeyleri ısıtılmış bıçakla tütsülenir. Tekrar kalıba alınan kamışı kurumaya bırakırız. Kuruduktan sonra kamışı ağızımızda iyice ıslatılıp açarız. Bu işlemi yaptıktan sonra kamışımız çalmaya hazır hale gelmiş olur.



Fotoğraf 38. Hazır kamış.



Fotoğraf 39. Boruya takılmış kısaçta kamış.



Fotoğraf 40. Boru ve çalınmaya hazır kamış örnekleri.

Özgür Altun kamış yapımı anlatımı

Ham halde bulunan kargı, hazırlanma sürecinin ilk aşamasında sıcak su dolu bir kap içerisine yerleştirilerek yumuşatılır. Bu işlem, kamışın esneklik kazanmasını sağlamakla birlikte, gereğinden fazla yumuşatılmaması önemlidir. Esneme kabiliyeti artırılan kamışın, çok yumuşak olmaması ve parmaklarla belirli bir kuvvet uygulanarak kontrol edilebilecek bir sertlikte olması gerekir. Yumuşatılan kamış, işleme uygun hale getirilmesi için ortadan kesilir. Kesim sonrası kamışın içinde bulunan zar tabakasının dikkatlice çıkarılması gereklidir. Zarlar temizlenmediği takdirde, üfleme sırasında kamışın işlevini olumsuz etkileyebilir; hatta kamışın ya da borunun ağzını tıkayabilir. Zarların temizlenmesi için demir bir aparat (tığ olabilir), iğne ya da kürdan kullanılabilir. Kamışın iç yüzeyinin tamamen temizlenmiş olduğundan emin olunmalıdır; aksi halde kalan zar, kamışın performansını olumsuz etkiler. Bu aşamadan sonra zarları alınan kamış, demir bir kalıp içerisine yerleştirilir ve boruya uygun şekilde ölçülerek kesilir. Ardından, kamışın yüzeyi, özellikle ip ile bağlanacak kısmı, bıçak yardımıyla kazınarak düzgün bir yüzey elde edilir. Kamışın bu kısmı, kalıba bağlanmadan önce dikkatlice hazırlanır ve ip düzgün bir şekilde sarılır. Bağlama sırasında kamışın kalıpta sabit durmasını sağlamak için büzüştürme işlemi uygulanır. Ancak bu süreçte dikkat edilmediği takdirde iplerin uyguladığı basınç, kamışta çatlaklara veya ayrılmalara yol açabilir. Kalıpta “V” şekli verilen kamış, bu formda kurumaya bırakılır. Kurutma işlemi tamamlandıktan sonra kamış, demir kalıptan çıkarılarak çöp şiş kalıplarına yerleştirilir. Bu aşamada, kamışın boyun kısmı hazırlanır ve mile uyum sağlayacak şekilde iple bağlanır. İplerin bağlandığı noktaların damar seviyelerinin eşit olmasına özen gösterilir; aksi takdirde, bağlama yerindeki dengesizlikler, üfleme sırasında deformasyonlara neden olabilir. Sertlik hissedilen bölgelerde yeniden kazıma işlemi uygulanabilir. Kamışın ağzı kısıpca yerleştirildikten sonra tekrar kurumaya bırakılır. Kurutulan kamış, uygun milin üzerine yerleştirilir ve boruya monte edilir. Eğer kamış fazla kapanıyorsa, borunun ucu daha ileri alınır; tam tersi durumda, boru geriye çekilerek ayarlanır. Üfleme kalitesini artırmak için kamışın son hali, "ütüleme" olarak adlandırılan işlemle düzeltilir. Bu işlem sırasında, bir bıçak ya da kaşık ocakta ısıtılır ve kamışın uçlarına ve yan yüzeylerine dikkatlice dokundurularak işlem tamamlanır. Son aşamada, kamışın sertliği ve zurnadaki akort durumu, kamışın ucundan tıraş bıçağıyla kesilerek optimize edilir. Bağlama boyu yukarı çekildiğinde ses daha kalın, ucundan kesildiğinde ise daha tiz bir ton elde edilir. Bu şekilde, kamış çalmaya ve akort edilmiş şekilde hazır hale gelir (Altun, 2024).



Şekil 1. Özgür Altun kamış yapımı anlatımı.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma da Halk Oyunları içerisinde çok önemli bir yere sahip zurnaların çeşitleri, kamışları ve yapımları incelenmiş, zurnalar şekilsel olarak farklı olsa da kamış yapımlarının ve borulara bağlanması konusunun ortak olduğu tespit edilmiştir. Zurna çeşitlerinin boylarına göre Kaba, Orta ve Cura zurnalar olarak ayırdığı fakat günümüzde ton ihtiyacı sebebi ile teknolojinin de yardımı ile her tonda zurnaların yapıldığı belirlenmiştir.

Çalışmamızda iki tip zurna kamışı tespit ediyoruz. Bunlar şekilsel olarak ince kalın farklılık gösterebilir de doğada su kenarlarında yetişen sazlık bölgelerdeki su kamışı ve dağlık bölgelerde nemli ortamlarda yetişen dağ kamışlarıdır. Bu kamışların sistemsel olarak aynı sırada toplanıp kurutulduktan sonra kesilerek borulara bağlanacak hale getirildiğini yaptığımız araştırmalardan anlıyoruz. Sadece çalınacak zurnanın çeşidine göre boyları ve boru uzunluklarının değiştiğini de çalışmamızda tespit ediyoruz.

İyi bir icra için zurna kamışını yapmak, hazırlamak ve bağlamak çok önemlidir. Bu yüzden bütün icracıların kendi kamışlarını nasıl bağlaması gerektiğini bilmesi gerekir. Her zurna icracısı kendine uygun kamış yapımını belirleyerek üfleme stiline göre doğru kamışı seçmelidir.

Uygulamada karşılaşılan sorunlardan biri orkestra içerisinde çaldığımızda kullanacağımız kamış ile sadece davul ile birlikte çaldığımızda kullanılan kamışların da farklılık göstermesi. Bu konudaki önerimiz kamışın orkestra içinde çaldığımızda akort bırakmaması için sert kamış olması ve sürekli aralarda kontrol edilerek ağızımızla ıslatılmasıdır. Sadece davul ile çaldığımızda daha yumuşak bir kamışı uzun süreli çalimler için tercih edebiliriz.

Ayrıca çalışmamızda paylaştığımız kamış yapımında kullanılan araç gereçlerinde bütün icracıların edinmesi ve her daim çantasında taşıması gerekir.

Akademik düzeyde kamış yapımının ders müfredatlarında yer almadığını görüyoruz. Müzik okullarımızda bu konuya daha hassas yaklaşarak enstrümanla ilk tanışıldığı andan itibaren kamış yapımı süreç içinde anlatılmalı ve ders müfredatlarında yer almalıdır.

Türk Halk Oyunlarında eşlik sazı olan Zurnada kamış en önemli unsurdur. Toplanması kurutulması seçimi yapımı ve boruya bağlanması bakımından bir icracı için önemli bir materyaldir. Ayrıca akademide çalgı derslerinde enstrümanla birlikte öğretilmesi önerimizdir. Bu çalışmanın bundan sonra yapılacak benzer çalışmalara katkı sağlayarak literatüre faydalı olması beklenmektedir.

KAYNAKLAR

- Altun, Ö. (2024). *Zurna Kamış Yapımı Anlatımı*. Zurna Kamış Yapımcısı ve İcracısı, İstanbul
- Boral, S. (2003). *Zurnanın Yapımı ve Türk Halk Oyunlarındaki Önemi*. (Yayımlanmamış Bitirme Ödevi). İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü, İstanbul.
- Ötken, T. (1996). *Halk Çalgılarımızdan Kaba Zurna ve Metodu Üzerine Ön Çalışmalar*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şahin, M. (2024). *Yazarın kendine ait zurna ve zurnalarında kullandığı boru ve kamış boylarına tablo 1 de yer verilmiştir*, Ardahan.
- Taner, Y. (1994). *Türk Halk Müziği Çalgılarına Genel Bakış*. (Yayımlanmamış Bitirme Ödevi). İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü, İstanbul.
- Tırnak, M. (2012). *Kırklareli Bölgesinde Kaba Zurna ile Çalınan Ezgilerin Analizi*. (Yayımlanmamış Bitirme Çalışması). İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzik Teorisi Bölümü, İstanbul.

İnternet Kaynakları

- Gülen, A. (2024). (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=4CNxHQzCu3M>), (Erişim Tarihi: 14.09.2024).
- İlbey, F. (2024). (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=j-4vELVHpl0>), (Erişim Tarihi: 19.09.2024).
- Ketenci, E. (2024). (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=6TLbl-pSIzM>), (Erişim Tarihi: 20.09.2024).

Küçük, Z. (2024). (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=z-5ky4PZhqM>), (Erişim Tarihi: 25.09.2024).

Sarıkaya, S. (2024). (Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=crSC9BU_TUM), (Erişim Tarihi: 01.10.2024).

Şimşek, M. (2024). (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=9zF910QQ4H8>), (Erişim Tarihi: 01.10.2024).

EXTENDED ABSTRACT

Zurna, with its general structure, has been used in different ways by many nations since the early ages of history. It is known that it has undergone many structural changes in this process. Apart from the Turks, the Spanish, Chinese, Indians, French, Arabs, and Balkan countries also used these types of instruments like zurna.

Zurna, the most important accompaniment instrument of Turkish Folk Dances, is found in different sizes all over the country. The zurnas, which we classify according to their sizes, are grouped under three headings: Kaba, Orta, and Cura zurnas. Nowadays, with the contribution of technology, zurna can be made in every tonality. In addition, there are zurnas that are named after the region due to their various characteristics. The most well-known of these are Thessaloniki Zurna, Tokat Zurna, and Antep Zurna.

In this study, information regarding the structural features of zurnas was studied by creating a general table, and zurna lengths, pipe lengths, and reed lengths are given in the table.

In the study, all the parts that make up the zurna, the body, the tongue, the pipe, and the reed part, are supported with visual photographs. In addition, photographs of the zurna types that are widely used in our country are shared in the classification.

There are two types of playing styles on the zurna. Open and closed zurna playing technique. Closed playing is generally used in Kaba zurnas, especially in Kaba zurnas with five-finger mi tuning used in Thrace and Mehterhane. Closed playing is playing by squeezing the reed between two lips. Open playing is the form of playing by inserting the shaft into the mouth and leaving it idle in the mouth. It is seen almost everywhere in the country.

The reed, which is the most important part of the zurna and the material from which we obtain the sound, is of two types. These are water reeds found in reed areas and mountain reeds growing in moist areas in mountainous regions. The quality of the reed is important for a good performance. In order to prepare the reed, it must be collected at certain periods. It is generally

collected around May and June, and may vary from region to region. The collected reeds are first dried. It is then cut like a hollow pencil and turned into a spear. Learning reed making, which is very important for zurna players, is something that should be learned along with zurna learning. In the academy, reed making and wrapped should be included in the curriculum along with the Instrument course.

In our study, tools that are important for zurna players and should always be with them for making and tying reeds were investigated. These are, respectively, a penknife and scissors for cutting the reed, a razor blade for thinning the top of the spears, a rope for tying the reed, sandpaper for smoothing the reed, an awl to remove the reed membrane, a reed mold of various sizes and a clamp to put the reed in a playing position. Visuals of these vehicles are also shared in the study with photographs.

Hollow reeds cut from the pike, 3-4 cm long and 1 to 1.5 cm in diameter, are first thrown into a container with hot water and kept waiting. After the reed softens, it is attached to the conical reed mold, tied with rope, and shrunk. Then, a clamp is attached to the end and left to dry in the mold. After drying, the rope is opened, the reed is taken from the mold and passed to the end of the pipe we will use. The end of the reed, which is wrapped around the pipe again with a rope, is cut or not according to the length of the zurna. The reed pipe attached to the ready pipe is tested on the zurna and it is checked whether the sound is in tune or not. For tuning, the tip of the reed is cut or the top of the reed is thinned with sandpaper. Finally, the reed is smoked with a heated knife on the stove and made ready for playing.

Various thesis studies on the production of zurna instruments were scanned and information was obtained from resource persons who were zurna players and producers. In this study, especially the video of our teacher Özgür Altun explaining how to make zurna reeds was included with the barcode. In my social media searches, I came across posts from various producer and performer friends about making zurna instrument, but some of them were not shared because they were for commercial purposes. Some social media links that I think will be useful are shared after the bibliography.

Graduation studies in the relevant departments of undergraduate education on the production and use of reed, which is the main subject of this study, and master's theses on zurna and its playing were examined, a literature review was conducted and a qualitative study was conducted. Information obtained from zurna producers and performers was used. The theses examined

during the research and the information obtained from zurna players reveal that the resources to be consulted in this field are not sufficient and that this is not done with a certain method. The aim of this study is to examine the reed construction stages of the zurna instrument and to present different solution suggestions to beginner zurna players based on experiences regarding the difficulties to be encountered.



Makalenin Türü / Article Type : Sistematik Derlemeler ve Meta Analiz / Systematic Reviews and Meta Analysis
Geliş Tarihi / Date Received : 06.11.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 03.12.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1580213>
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

RESEARCH STATUS, HOTSPOTS AND EVOLUTION IN THE FIELD OF ONLINE MUSIC EDUCATION: A BIBLIOMETRIC REVIEW

YAN, Yuchao¹

LEE, Johee²

ABSTRACT

As digital technology continues to advance, a global trend toward individualized learning paradigms and standardized educational frameworks has become evident. In this evolving landscape, the emphasis on collaborative learning and educational resource sharing has become increasingly prevalent. Online music education, within this context, emerges as a distinctive focal point. However, current research suggests that the development of online music education is still in its early stages, with a significant void in quantitative empirical analysis focusing on bibliometric indicators such as influential authors, trending topics, and evolutionary trends. To address this research gap, our study systematically identifies representative literature in the field by utilizing data from the Web of Science (WOS) database. Utilizing the data visualization tool VOSviewer, this research conducted an in-depth analysis of various metrics, including leading authors,

¹ Dr., Graduate School, Global Music, Kyonggi University, 24, Kyonggidae-ro 9-gil, Seodaemun-gu, 03746, South Korea. b2c3d6e@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0005-1575-8310>.

² Corresponding Author, Assist. Prof. Dr., Department of Performance Music, Graduate School of Hallyu Culture, Kyonggi University, 1410, Geumhwagwan, 24, Kyonggidae-ro 9-gil, Seodaemun-gu, 03746, South Korea. li-20301@kyonggi.ac.kr, <https://orcid.org/0000-0001-5652-8355>.

geographical contributions, key journals, co-occurring keywords, and co-cited references. Our exploration aims to delineate the current status, frontier hotspots, and evolutionary trends within the domain of online music education. The insights garnered from this study aim to offer a robust reference point for scholars and educators in the field.

Keywords: Online music education, e-learning, VOSviewer, bibliometrics, visual analysis.

ÇEVİRİMİÇİ MÜZİK EĞİTİMİ ALANINDAKİ ARAŞTIRMA DURUMU, AĞIRLIK NOKTALARI VE EVRİM: BİBLİYOMETRİK BİR İNCELEME

ÖZ

Dijital teknolojinin hızla ilerlemesiyle birlikte, bireyselleştirilmiş öğrenme yaklaşımlarına ve standart eğitim kriterlerine yönelik küresel bir eğilim gözlemlenmektedir. Bu değişen bağlamda, işbirlikçi öğrenmeye ve eğitim kaynaklarının paylaşımına verilen önem giderek artmaktadır. Bu bağlamda çevrimiçi müzik eğitimi kendine özgü bir odak noktası olarak öne çıkmaktadır. Ancak mevcut araştırmalar, çevrimiçi müzik eğitiminin gelişiminin hâlâ erken aşamalarda olduğunu ve etkili yazarlar, trend konular ve evrimsel eğilimler gibi bibliyometrik göstergelere odaklanan nicel ampirik analizlerde önemli bir boşluk bulunduğunu göstermektedir. Bu araştırma boşluğunu ele alan çalışmamız, Web of Science (WOS) veritabanından elde edilen verileri kullanarak alandaki temsil niteliğindeki literatürü sistematik olarak tanımlamaktadır. Veri görselleştirme aracı VOSviewer'ı kullanarak, bu araştırma önde gelen yazarlar, coğrafi katkılar, kilit dergiler, birlikte geçen anahtar kelimeler ve birlikte atıf yapılan referanslar gibi çeşitli ölçütlerin derinlemesine bir analizini gerçekleştirmiştir. Bu inceleme, çevrimiçi müzik eğitimi alanındaki mevcut durumu, öncü sıcak noktaları ve evrimsel eğilimleri tanımlamayı amaçlamaktadır. Çalışmadan elde edilen bulgular, alandaki akademisyenler ve eğitimcilere sağlam bir referans noktası sunmayı hedeflemektedir.

Anahtar kelimeler: Çevrimiçi müzik eğitimi, e-öğrenme, VOSviewer, bibliyometrik, görsel analiz.

INTRODUCTION

The essence of online music education is the integration of the Internet and teaching. As early as 1996, in *Distance Education: A Systems View* by Michael G. Moore and Greg Kearsley, it was mentioned that online education is realized through specialized curriculum design and by utilizing various technological tools and electronic devices (Kara, 2020). Online music education utilizes the Internet and digital technologies to enhance music instruction and training (Ismail et al., 2022; Piccoli et al., 2001; Trentin, 1997; Wang et al., 2020). While the nascent stages of research in this sector were seen in the early 21st century, it has burgeoned into a vibrant research field, characterized by a rich tapestry of interdisciplinary convergences (Katz, 2000, 2002; Tambouratzis et al., 2002; Teo, 2016; Wang et al., 2020), including but not limited to computer science, mathematics, and musicology (Dreamson and Park, 2023; Johnson, 2017; Rucsanda et al., 2021). Utilising bibliometric analysis for scrutinizing literature pertinent to the field of music education offers a robust framework for inquiry. Originating in the early 20th century and maturing into a standalone discipline by 1960, bibliometrics encompasses the triad of foundational laws: Bradford's law, Zipf's law, and Lotka's law, to facilitate the statistical appraisal of the current status, frontier hotspots, and evolutionary trends in relevant disciplines or fields' (Hwang and Tu, 2021). By employing bibliometric indicators such as publication counts, citation metrics, and geographical distribution, researchers can effectively evaluate the performance and quality of research. This approach offers a methodical and empirical foundation for ensuring the rigor and relevance of studies (Diem and Wolter, 2013; Hicks et al., 2004).

The execution of a bibliometric analysis calls for the utilization of specialized software. VOSviewer, a complementary visualization tool developed by Neese Jan van Eck and Ludo Waltman in 2010 at Leiden University in the Netherlands, stands as a preeminent choice for constructing and examining bibliometric maps (Van Eck and Waltman, 2010). Esteemed as a cornerstone in bibliometric research, VOSviewer boasts superior precision in its clustering algorithms, facilitating the seamless generation of visual representations directly from input data (Song et al., 2020). In this research, these visualization maps will be further enhanced using graphic software tools such as Adobe Photoshop, Scimago Graphical, and RAW Graphs.

In summary, this study focuses on the core field of online music education. From the perspective of bibliometrics, this research systematically sorted out representative literature in this field. Using the VOS viewer visualization software, this research analyzed key authors, geographic distribution,

representative journals, co-occurring keywords, and co-cited references, presenting the current status, frontier hotspots, and evolutionary trends in this field.

Recently, the integration of technology and pedagogy has driven significant advancements in online music education. Pioneering strides, such as Metaverse education (Zhang et al., 2022), Augmented and Virtual Reality (AR/VR) (Xu and Zhao, 2021), and AI Electronic Learning (AIEL) (Jia et al, 2022), underscore the significant evolution of e-learning technologies. As novel technologies continuously emerge, online education progressively merges with and evolves alongside various disciplines (Kara, 2020; Martins and Kellermanns, 2004; Zhou, 2023). Artistic e-learning, with music as its vanguard, has become a focal point in the current e-education landscape. In contemporary online music classrooms, terms like MIDI interaction (Gelineau-Morel and Dilts, 2021), adaptive learning (Tambouratzis et al, 2008) and gamification (Oliveira et al., 2023) are prevalent, highlighting the symbiotic growth of music education in the digital realm and technological innovation.

The field of online music education requires more diverse research perspectives (Marín Suelves et al., 2021). Given the cross-cultural and collaborative characteristics of online music education, it plays a prominent role in online arts education (Camlin and Lisboa, 2021). Therefore, studying online music education has crucial academic and practical value for the development of the music education field. However, existing research lacks a systematic and comprehensive literature review on online music education. 'Bibliometrics can provide scholars with objective quantitative empirical research results, including specific quantitative information on authors, journals, countries, and keywords (Diem and Wolter, 2013). It fills the research gap in the development and evolution of online music education (Abramo et al, 2011).

Problem of Study

The knowledge map of this field is constructed through bibliometric analysis. By employing bibliometric methods, this research analyzes the literature of the selected period, extracting key information such as the year, authors, journals, countries, keywords, and references of academic publications. This forms a knowledge network graph, presenting the current status, frontier hotspots, and evolutionary trends in this field, providing a reference for relevant researchers and practitioners. Consequently, this study seeks to address the following research questions (RQ)

RQ1: Has a stable network of author collaboration been established in the field of online music education? Does the field of online music education have a Systematic body of publications system? What is the geographical distribution of research contributions in this field?

RQ2: What are the hot topics in the online music education field?

RQ3: What kind of evolutionary trends are evident in online music education?

METHOD

Data resource collection is carried out using WOS. This research mainly focuses on data (country, citations, co-citations, authors, keywords, etc.) from WOS for analysis. WOS is considered by many researchers to be the most reliable literature database and is deemed to be the most suitable for bibliometric analysis (Ding and Yang, 2022). To ensure the comprehensiveness and accuracy of the data, the study further selected three indexes: Science Citation Index Expanded (SCIE), Social Sciences Citation Index (SSCI), and Arts and Humanities Citation Index (A&HCI). Taking into consideration the combination of online education and music, the search strategy was TS = (('Music*') AND ('Educat*') AND ('Online' OR 'E-learning')), spanning from January 1, 2000, to June 1, 2023, the search was limited to documents in English, specifically Articles and Review Articles. A total of 383 literature records were obtained. The relevant data are shown in Table 1.

Category	Specific Standard Requirements
Research database	Web of Science core collection
Citation indexes	SCIE, SSCI, A&HCI
Searching keywords	('Music*') AND ('Educat*') AND ('Online' OR 'E-learning')
Searching period	2000-01-01 to 2023-06-01
Language	'English'
Document types	'Articles' or 'Review Articles'
Data extraction	Full Records and Cited References in Plain Text File
Sample size	383

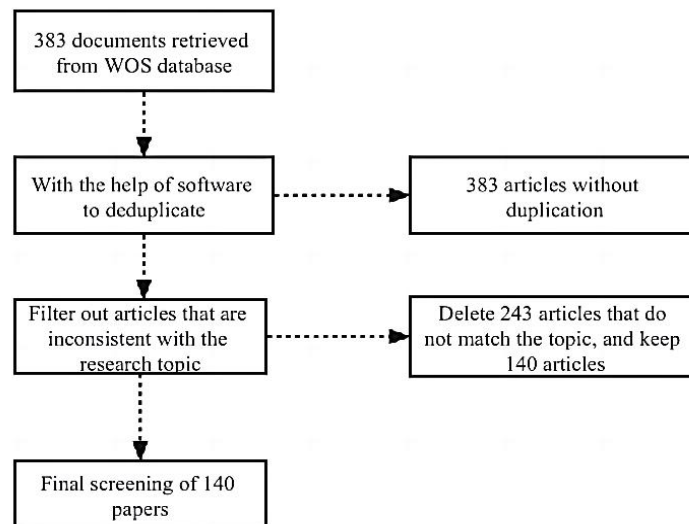
Table 1 .Summary of data source and selection.

To ensure the accuracy of the data, this study meticulously follows a data verification and filtering process, which is described in detail below (Scale 1):

- 383 articles were de-duplicated using software. After screening, there are articles with no repetition;

A BIBLIOMETRIC REVIEW

- this research members independently reviewed articles and selected articles that didn't match the research topic. These controversial articles were voted on by researchers to be eliminated. After screening, 243 articles that did not fit the topic were removed, and 140 articles were kept.



Scale 1. Screening steps

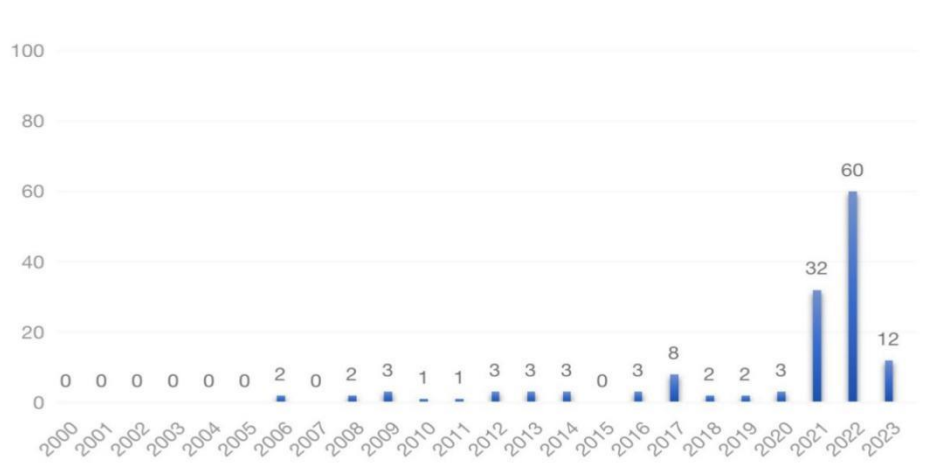
To ensure data consistency and accuracy, this research meticulously harmonized and processed all collected information according to a uniform standard. Variations in word forms, spaces, and abbreviations within author names, journal titles, and keywords can introduce biases into the results. To mitigate these potential biases, this study carried out data standardization across three key areas:

- Authors: Author names were standardized by identifying authors with identical names and then unifying variations arising from aliases, abbreviated names, and other differences.
- Journals: When standardizing journal names, the researchers used the full name and complete title of the journals. Additionally, the researchers verified whether these journals had changed their names over the past two decades.
- Keywords: The keyword standardization process ensures that for synonyms, less commonly used keywords are consistent with their more commonly used counterparts. This study prioritizes nouns in case of keywords with similar frequencies.

Post this rigorous data curation and verification, our study settled on 140 articles, a contribution of 256 authors across 176 establishments located in 30 nations, featured in 30 unique journals, and cumulatively referenced in 4893 pieces by 2989 different journals.

RESULTS

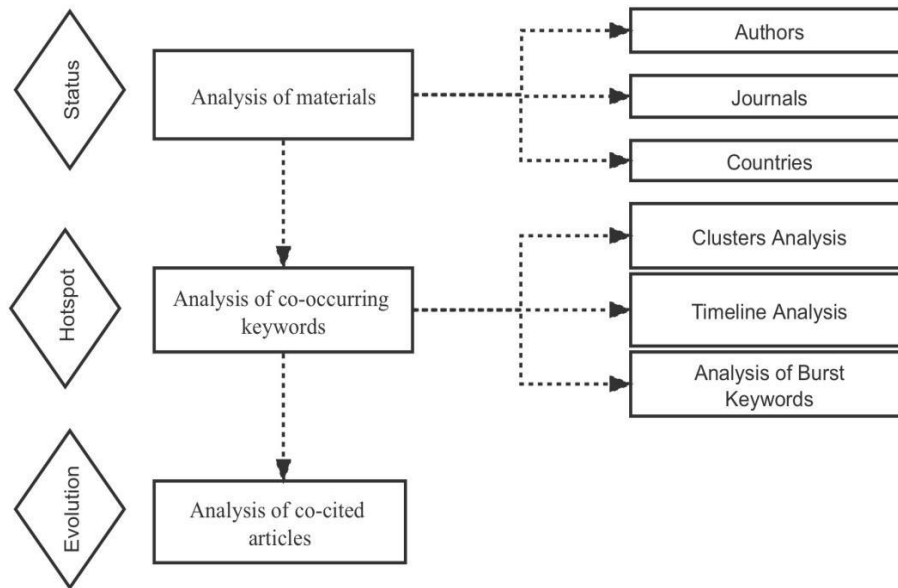
This study has performed an initial analysis of the search results, providing an overview of the general trend in article publications within the field of online music education. The general publication trend in the field of online music education is illustrated in Scale 2. Overall, there is an upward trend. Between 2016 and 2018, there was a slight increase, but after 2020, there was an explosive growth in the number of publications. The total number of articles published in 2020 and 2022 reached 107, indicating that an increasing number of scholars have begun to pay attention to this field in recent years. On the whole, online music education has been in its early stages of development, but in the past three years, it has begun to mature. This section will further present the Status, Hotspots, and Evolution of the field using specific data and case analysis.



Scale2. 2000 to 2022 of overall trend chart of article publishing in the field of music online education.

The research results are interpreted and analyzed in three sections: Status, Hotspots, and Evolution. For the Status section, the foundational analysis of literature materials is primarily conducted, which includes three subsections: Authors, Countries, and Journals. The Hotspots section is presented through co-occurring keyword analysis, encompassing Cluster Analysis, Timeline Analysis, and Burst Analysis. In the Evolution section, analysis is directly based on the content of co-cited references, organizing the origins of the current hot topics. The detailed steps are illustrated in Scale 3.

A BIBLIOMETRIC REVIEW



Scale 3. Analysis flow chart

Analysis of Status

(1) Author

By analyzing the authors of the literature, we can identify the emblematic scholars and the nucleus of research strength in this study domain. Price noted that half of the papers concerning a singular topic are authored by a cohort of prolific writers, the count of which equates to the square root of the aggregate number of all authors.

$$\sum_{m+1}^I n(x) = \sqrt{N} \tag{1}$$

In formula (2), n(x) stands for the count of authors that have published x articles, I = nmax is indicative of the article count of the most prolific author in this domain (identified to be nmax = 8 via VOS viewer), N denotes the overall count of authors, and m designates the minimum publication tally for the core authors.

$$m = 0.749 \times \sqrt{n_{max}} \tag{2}$$

After final calculations, m≈2.11. Therefore, this study identifies authors who have published 2 or more papers (including 2) as core authors in this field. Table 2 lists prolific authors who have published more than 2 papers in this domain. There are a total of 13 core authors, collectively

contributing 36 papers, which represents 26% of the total papers. This fails to meet the 50% threshold proposed by Price. As a result, the field of online music education has yet to establish a stable author collaboration group. This study further proceeded with a case analysis of the top 10 authors in this domain.

Rank	Author	Documents	Citations	Average Citation/Publication
1	Biasutti Michele	8	217	27.16
2	Schiavio, andrea	3	13	8
3	Marolt, matija	3	13	4.33
4	Pesek, matevz	3	13	4.33
5	Savli, peter	3	13	4.33
6	Partti, heidi	2	56	28
7	Seddon, frederick	2	49	24.5
8	Crawford, renee	2	25	12.5
9	Philippe, roberta antonini	2	24	12
10	V, hua zhen	2	15	7.5

Table 2. Top 10 author in the field of online music education.

Table 2 showcases the top 10 most productive authors in the domain, each having authored more than 2 articles. Among the key authors, Biasutti Michele stands out as the author with the highest number of publications (8 papers), with 217 citations, averaging 27 citations per paper. Biasutti Michele serves as the head of the Experimental Education Department and is a full professor at the University of Padua. ‘He places significant emphasis on online teaching outcomes and student experiences’ (Habe et al, 2021). Following him is Partti, Heidi, a professor of music education at the Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki in Finland. Although she ranks sixth, she boasts the highest average citations per paper 28 citations. ‘Her research primarily focuses on community network music education’ (Partti and Karlsen, 2010).

(2) Journals

This research scientifically validated the distribution of the number of articles in the publishing journals and further summarized the content of articles in representative journals. ‘Bradford's law indicates that the distribution of professional articles in corresponding journals is highly asymmetric or skewed, representing a type of random number set’ (Brookes, 1985). Each sector

A BIBLIOMETRIC REVIEW

encompasses a similar count of articles, and the numerical correlation between journals in the principal zone and their ensuing zones is 1:a:a².

Zone	Publications/Journal	Journals	Publications
First Zone	≥10	3	37
Second Zone	3-9	11	51
Third Zone	1-2	39	44

Table 3. Journal partition

The segmentation of journals in the field of online music education is illustrated in Table 3. The number of articles in the three areas is roughly the same, with the journal ratio approximating 1:4:16 (or more precisely, 1:4:42). This indicates that the distribution of scientific research articles in this field basically adheres to Bradford's Law formula, signifying the establishment of a stable journal publication system. Further analysis revealed that the top authors in this domain have a relatively low collaboration radiance, and there's a palpable shortfall in foundational articles. This suggests that the field hasn't garnered extensive research attention. To get a clearer picture of the current research status in the online music education domain, this study further offers an overview of the research themes in the top 10 journals.

Rank	Source	Publications	Citations	Average Citation/Publication
1	International journal of music education	14	140	10
2	Music education research	13	249	19.15
3	Mobile information systems	10	2	0.2
4	Frontiers in psychology	9	40	4.44
5	Interactive learning environments	9	9	1
6	Education and information technologies	8	33	4.13

7	Wireless communications and mobile computing	7	17	2.43
8	Scientific programming	5	10	2
9	Computational intelligence and neuroscience	5	6	1.2
10	Bulletin of the council for research in music education	4	9	2.25

Table 4. Top 10 journals in the field of music online education

An overview of the current research topics was conducted based on the content of the top 10 journals. The journals ranked in the top 10 in terms of publication quantity (with a publication count ≥ 10) are shown in Table 4. The ‘International journal of music education’ has the highest volume of articles (14 papers), while ‘Music education research’ has the highest number of citations (249 times) and average citations per paper (19.15 times). Both of these journals are widely recognized in the online music education domain. These journals primarily publish empirical research, with articles on computer technology and curriculum design standing out as highly cited contributions. A further summary of the overall content of the top 10 shows that the keywords center on the technological advancements in music education, remote music perception training assessment, research on instrumental/vocal teaching methods, and the design and development of educational platforms. As evident, in the past two decades, most of the papers published in this domain have been themes related to the development of online music education platforms and curriculum content design.

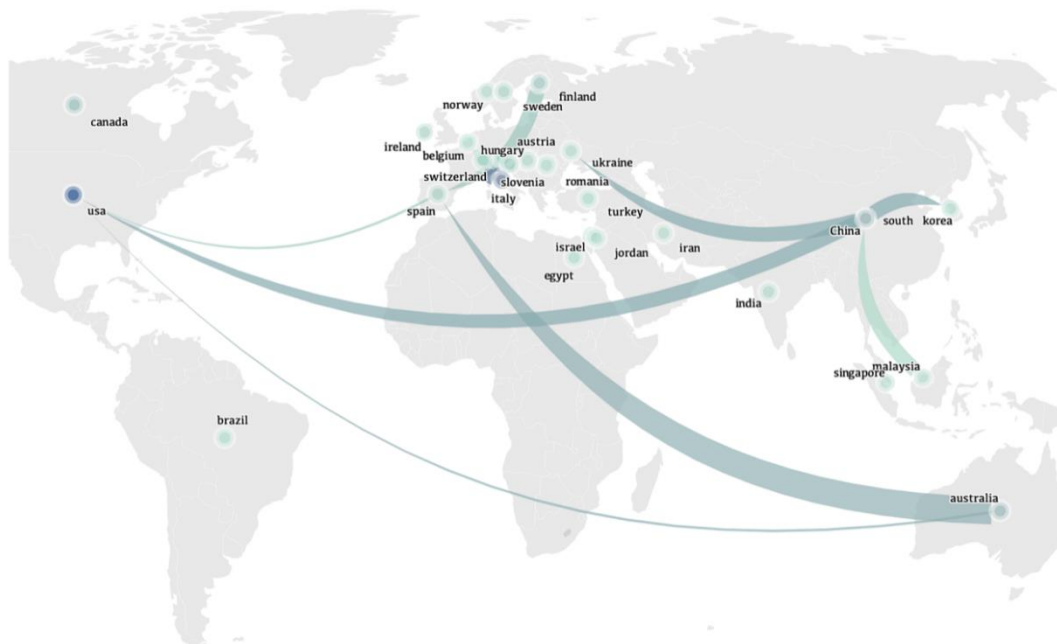
(3) Countries

This study highlights the contributions of various countries to the field, based on geographical distribution. Using VOSviewer, the research analyzed data from a total of 52 countries and created a world map illustrating regional contributions. As can be seen from Table 5 and Scale 4, Chinese scholars have made the most significant contribution to this field with a total of 60 papers, cited 124 times, and averaging 2.07 citations per paper. The United States ranks second with 22 papers, 285 citations, and an average of 12.95 citations per paper. What's particularly striking is Canada: while published a mere 3 papers, the average citation count stands at 32.67 times per paper, making it emblematic of a nation producing high-impact papers in the domain.

RESEARCH STATUS, HOTSPOTS AND EVOLUTION IN THE FIELD OF ONLINE MUSIC EDUCATION:
A BIBLIOMETRIC REVIEW

Rank	Country	Publications	Citations	Average Citation/Publication
1	China	60	124	2.07
2	USA	22	285	12.95
3	England	14	76	5.43
4	Itraly	9	220	24.44
5	Australia	7	114	16.29
6	Spain	5	50	10
7	Slovenia	5	42	8.4
8	South Korea	4	5	1.25
9	Austria	3	24	8
10	Canada	3	98	32.67

Table 5. Top 10 countries in the online education of online music education

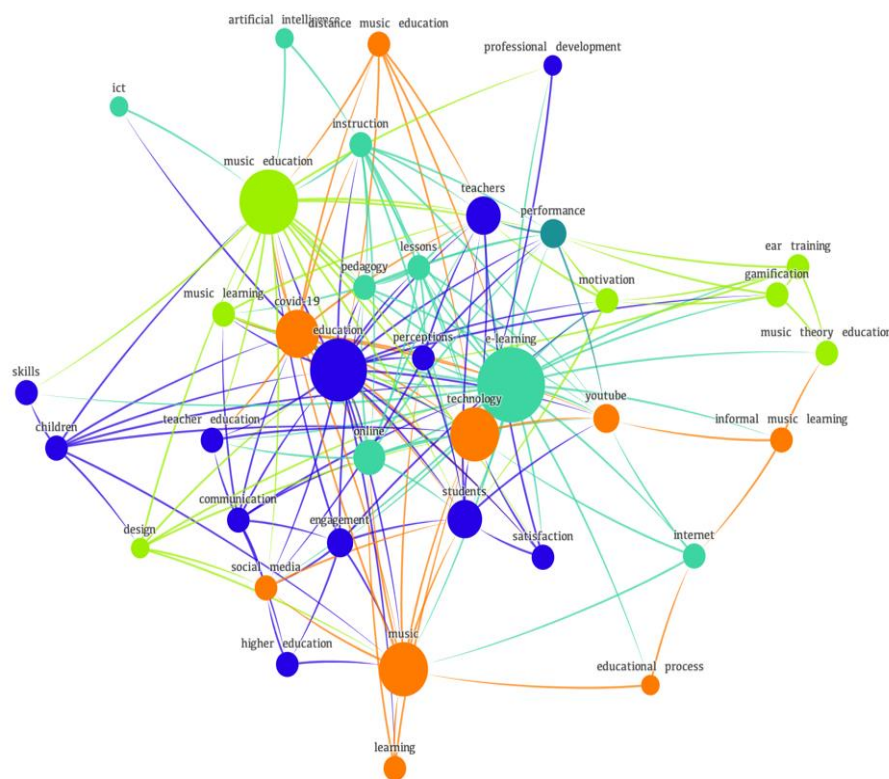


Scale 4. Countries map illustrating regional contributions

Analysis of Hotspots

(1) Clusters analysis

The research hotspots are illuminated through a cluster analysis of high-frequency co-occurring keywords. In this research carefully selected high-frequency keywords after standardization, generated a co-occurrence network visualization, and conducted a comprehensive visual analysis. As depicted in Scale 5, the size of the dots corresponds to the frequency of occurrence: larger dots signify the more prominent hotspots within the field. Lines connecting nodes signify the strength of keyword associations, with brighter lines reflecting stronger interconnections. Various colors distinguish nodes representing different clusters, essentially delineating distinct research themes. To enhance the effectiveness of keyword analysis, this research classified them into core categories. As outlined earlier in Formula 2, the threshold for high-frequency keywords was determined to be 3, resulting in a total of 37 keywords. Scale 5 offers insight into the prominent high-frequency keywords within the current field, revealing four distinct clusters.



Scale 5. 2012 to 2022 of Keyword co-occurring.

A deeper analysis of the content within each cluster was undertaken. This study organized all the hot keywords from the 4 clusters (Table 6) and summarized them into four research hotspot themes: target audiences of online music education, phased development, curriculum content design, and technological advancements.

Rank	Colore	Keywords
1	●	Children, education, professional development, skills, communication, engagement, higher education, teacher education, perceptions, satisfaction, students, teacher
2	●	educational process, informal music learning, learning, music, YouTube, COVID-19, music education, technology, distance music education, social media
3	●	ear training, gamification, motivation, music theory education, music education, design, music learning
4	●	Artificial intelligence, instruction, lessons, online, pedagogy, Information and Communication Technology (ICT) , internet, e-learning

Table 6. Cluster of keywords in the Online Music education research field

Cluster 1. This cluster reflects the target audience of online education, encompassing terms such as children, education, and professional development. Studies within this cluster particularly emphasize learning outcomes and prospects for professional development. For example, such research places a significant value on modern technological means like ICT and online learning, with a focus on nurturing the musical potential of children and supporting the career development of students (Dorfman et al, 2021; Paule-Ruiz et al, 2017). These studies also prioritize feedback from both students and teachers during remote learning processes, with special attention to surveys and assessments of satisfaction levels in online learning experiences (Biasutti, 2011).

Cluster 2. This cluster reflects the societal focal points within the field of online music education, encompassing terms such as the educational process, informal music learning, and COVID-19. It underscores how online music education has innovatively responded and evolved alongside these societal trends and challenges. In the early stages of online music education, social media platforms served as a means of informal music learning for music enthusiasts. Platforms such as YouTube and other music teaching websites provided opportunities for social interaction and collaboration, enriching the landscape of music education (Partti and Karlsen, 2010). Following the onset of the

COVID-19 pandemic, the models of education and the utilization of technology within these extraordinary circumstances became prominent topics of discussion. Research and discussions delved into how music teachers could effectively utilize ICT for instrument instruction (Ignacio Pozo et al, 2022), how music educators could maintain meaningful connections with students in an online environment, and how to provide personalized guidance (De Bruin, 2021).

Cluster 3. This cluster reflects the fine details of curriculum content design, including terms such as sight-singing, ear training, gamification, and music theory. Research in this area emphasizes the incorporation of comprehensive educational elements, with a specific emphasis on enhancing the enjoyment and engagement of the learning process. For example, there is a notable focus on the development of gamified music theory learning platforms. ‘These platforms not only enable the teaching of music theory through automated gamified exercises but also facilitate activities like sight-singing and ear training’(Pesek, Vucko, et al, 2020).

Cluster 4 examines the integration of Artificial Intelligence (AI) in online music education, with key terms like ICT, the Internet, and e-learning. Research in this domain is geared towards the transformative potential of AI in shaping pedagogical methodologies. For example, ‘intelligent online learning platforms leveraging big data can equip educators with a diverse array of instructional techniques while simultaneously providing students with tailored and adaptive learning experiences’(Dai, 2021).

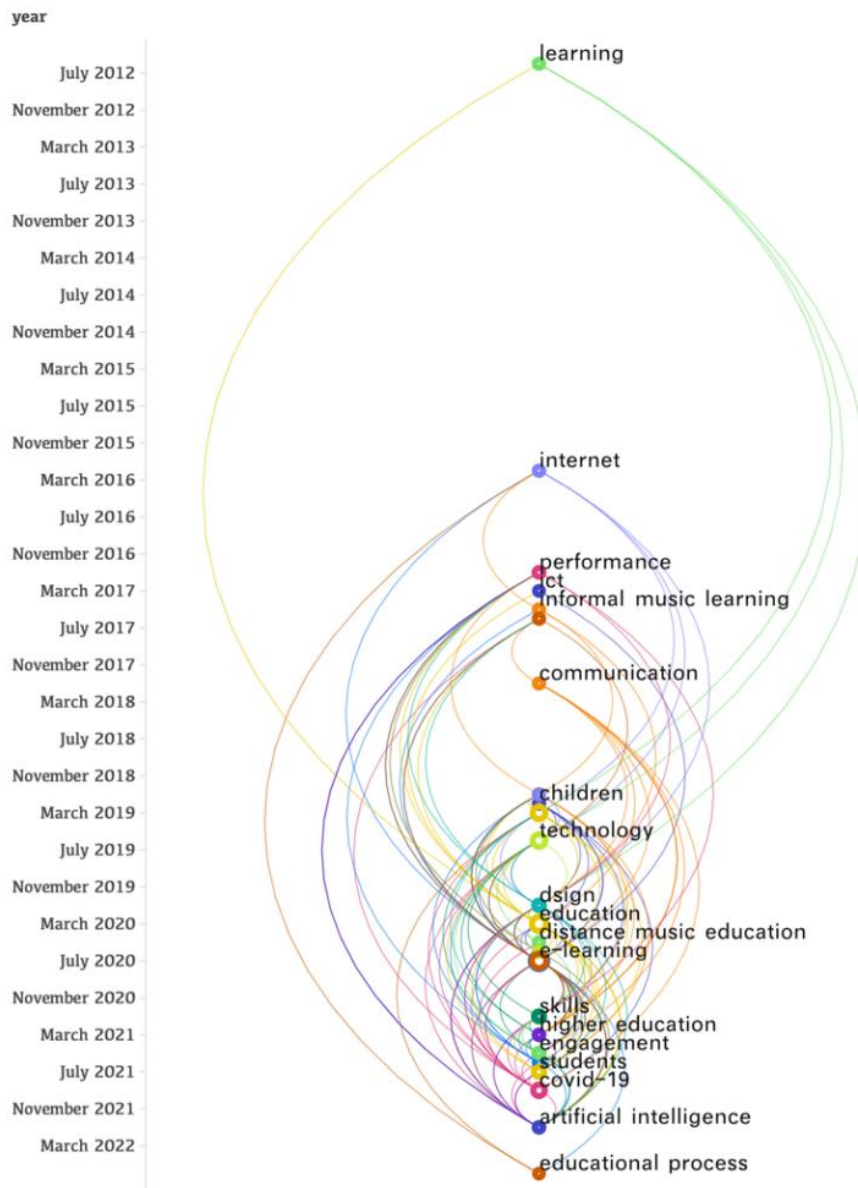
(2) Timeline analysis

The timeline analysis of hot topics reveals distinct developmental stages within the field. As delineated in Scale 6, the onset of the COVID-19, changing the global education landscape divide the time distribution into two different periods:

2012-2020: During this period, research primarily revolved around social media learning and the development of online education platforms. The primary focus was on knowledge and experience exchange through specialized websites and forums (Bernard et al, 2018). For instance, platforms like Troubadour, designed specifically for music listening and communication training (Pesek, Vucko, et al, 2020), relied on advanced computer technology to assist in music online education (Dammers, 2009). This form of online music education, emphasizing specialized platforms and computer-assisted learning, was predominant during this period.

2021-2022: This timeframe marked a transformative shift in research priorities, with the primary objective being the surmounting of temporal and spatial technological impediments. In response to

the adversities presented by the COVID-19, online music education pivoted towards establishing remote, immersive musical teaching environments for educators and learners alike (Y. Zhang et al, 2022). A salient feature of this period was the blossoming and assimilation of AI, coupled with AR/VR innovations, within online music classrooms (Pike, 2017). This era also heralded the rise of avant-garde teaching strategies, including MIDI-driven interactions and adaptive music appraisals (Y. Xu, 2022). A hallmark of these times was the harmonious fusion of cutting-edge technology with pedagogical content.



Scale 6. Timeline map from 2012 to 2022

(3) Burst keywords analysis

Keyword	Year	Strength	Begin	End	2016-2020
Music theory education	2017	1.35	2017	2020	
Higher education	2021	1.31	2021	2022	
Professional development	2018	1.3	2018	2019	
Informal music learning	2017	1.12	2017	2018	
Student	2021	0.87	2021	2020	
Teacher education	2021	0.87	2021	2020	
Online learning	2018	0.84	2018	2019	
Technology	2021	0.7	2021	2022	
Gamification	2020	1.21	2020	2020	
Ear training	2020	1.21	2020	2020	

Table 7. Top 10 keywords with the bursts

Conduct a burst analysis of keywords to illustrate hot topics with actual examples. Table 7 presents the top ten bursting keywords identified in this study. Further analysis revealed that their burst time corresponds to the two time phases mentioned earlier. Therefore, this study discusses examples of bursting words based on the two time phases:

2012-2020: During this period, the four keywords music theory education, informal music learning, professional development, and online learning are significant representatives. The initial focus was on enhancing the vibrancy of music theory courses to ignite students' enthusiasm. Goncharova from Spain proposed music theory materials supported by mobile technology, incorporating elements of games and competition in the course, making the music theory curriculum more engaging (Luo and Hong, 2022). Next is the exploration of the characteristics and benefits of

informal music learning Carol Johnson and Scott H. Hawley pointed out that informal music learning allows participation in musical activities with other music enthusiasts, sharing musical experiences and exchanging insights, deriving inspiration and motivation from it and providing students with flexible time and location (Biasutti, 2018). The next topic is the role of online education in professional development and its potential benefits to music teachers. The impact of music online education on career progression was also explored, with Bernard et al. emphasizing the professional growth music educators achieved (Bernard et al, 2018). Lastly, the technical application of online music education was discussed. Pike's study suggested that teaching piano through internet technology could provide instructional services to people in remote areas (Crawford, 2017).

2021-2022: During this timeframe, six predominant keywords emerged: higher education, student, teacher education, technology, gamification, and ear training. The triad of higher education, student, and teacher education primarily underscores advancements in students aesthetic, analytical, expressive and collaborative proficiencies (Goncharova and Gorbunova, 2020; Sala, 2021). Concurrently, they highlight refined methodologies in the integrated management, streamlined retrieval, and resource-sharing mechanisms tailored for teachers instructional resources (González-González et al, 2020). The latter trio of keywords offers insights into technological innovations within online music education. Specifically, the field has capitalized on voice recognition capabilities to refine vocal music pedagogical evaluations (Gudoniene and Rutkauskiene, 2019; Koutsoupidou, 2016), harnessed big data analytics to surveil and curate educational resources, and employed sophisticated image processing modalities to enhance instructional immersion (Dammers, 2009). As technological paradigms persistently advance, online music education platforms are poised to rejuvenate and broaden traditional pedagogical frameworks (Goncharova and Gorbunova, 2020; Pesek, Suhadolnik, et al., 2020).

(4) Evolution Analysis

The analysis of co-cited references provides valuable insights into the evolution of hot topics. Table 8 highlights the top 10 co-cited references, which, upon analysis, can be grouped into two core themes: curriculum content design and the integration of music education with technology.

- Curriculum Content Design: This theme revolves around the enhancement of instructional effectiveness, with a specific focus on the crafting of specialized content (Johnson and

Hawley, 2017). This theme underscores the significance of tailoring educational materials to meet the unique demands of online music education (Dehghanzadeh et al, 2024).

- Integration of Music Education with Advanced Technology: As opposed to the preceding theme, this narrative pivots towards the integration of emerging technologies such as AI and VR into the realm of music education (Dammers, 2009). It places considerable emphasis on the development of immersive and interactive online instructional environments that leverage these cutting-edge technologies to enrich the learning experience.

Rank	Title	Year	Citations
1	Online composition: strategies and processes during collaborative electroacoustic composition	2021	13
2	Remote Learning in School Bands During the COVID-19 Shutdown	2021	13
3	Rethinking teaching and learning pedagogy for education in the twenty-first century: blended learning in music education	2017	11
4	Utilizing Internet-based videoconferencing for instrumental music lessons	2009	11
5	Online music learning: informal, formal and STEAM contexts	2017	11
6	Creative approaches in music teaching: Possibilities of Web 2.0 technologies	2020	10
7	Strategies adopted during collaborative online music composition	2018	10
8	Creative pedagogies in the time of pandemic: a case study with conservatory students	2021	9
9	Skype music lessons in the academy: Intersections of music education, applied music and technology	2013	9

10	Instrumental music educators in a COVID-19 landscape: a reassertion of relationality and connection in teaching practice	2021	8
----	--	------	---

Table 8. Top 10 highly cited references

CONCLUSION

In this research conducted a bibliometric analysis of literature in the field of online music education from 2000 to 2023. The data were analyzed and combined with a knowledge graph to quantitatively describe the current status, frontline hotspots, and evolutionary trends in the field of online music education. The findings of this research are presented in three sections:

- **Status :** This section quantitatively describes and provides statistics on foundational elements such as authors, journals, and countries. Further dissects this data into three specific areas:
 - a) **The 256 authors:** By leveraging Price's validation, this study analyzed the authorship data of the papers, identifying 13 core authors. Collectively, these authors authored 36 articles, accounting for 26% of the total publications. The analysis indicates that a stable collaboration group of authors in this domain has yet to be established. The study also detailed an analysis of the top 10 high-quality, high-output authors in this field, including Professors Biasutti Michele and Partti Heidi. They highlighted the benefits of online learning for professional development, particularly in terms of flexibility and creating a community of practice. The blended design of the course, integrating online and face-to-face components, was identified as a key factor in its success (Biasutti, 2019).
 - b) **The 53 journals:** With the help of VOSviewer, this study analyzed the publishing data of 53 retrieved journals and found that the top 10 journals have high academic quality and influence in the field, indicating that the publishing system in the field of online music education is stable, and the data also conforms to the distribution pattern of Bradford's law. All of the above shows that a relatively systematic publishing system has been formed in the field of online music education.
 - c) **The 52 countries:** Through an analysis of the top 10 prolific countries, it was determined that China and the USA are the primary contributors in this domain. A further assessment

of the quality of publications from various countries revealed that while China leads in terms of the number of publications, Canada stands out in terms of the quality of publications.

➤ **Hotspot:** This research conducts a quantitative analysis of keywords, segmented into three main parts: clusters, timeline, and burst keywords.

a) **Clusters Analysis:** Using VOSviewer, the study created a co-occurrence network visualization based on 37 high-frequency keywords. These are further divided into four clusters (keyword groups). Delving deeper into the clusters' content, four major themes emerge: target audience for online music education, phased developmental trends, curriculum content design, and technological advancements (Ismail, 2022).

b) **Timeline Analysis:** Using VOSviewer, a temporal map of keywords is constructed to analyze keyword evolution from 2000 to 2023. The findings reveal a pivotal shift in the domain marked by the onset of COVID-19. Prior to COVID-19, research revolved around 'internet and technological studies. COVID-19, curriculum content design became the focal point of research (Wang et al, 2020).

c) **Burst Keywords Analysis:** The analysis of the top 10 bursting keywords categorized them into two phases, each reflecting a major surge in research focus. The two central emerging themes are: 'how to make online music education more engaging' and 'how online music education can better integrate with modern technology (Gudoniene and Rutkauskiene, 2019).

➤ **Evolution:** Through an analysis of 4,893 co-cited references, this study traces the origins of the hotspot topics. Commencing from an examination of the ten most frequently cited references, two predominant themes emerge: 'curriculum content design in online music education' and 'the integration of music education with technology.' These findings further underscore the continuous and cutting-edge evolution of these two themes (Xu and Zhao, 2021).

Online music education, evolving in tandem with the times, has garnered significant attention from relevant scholars and experts. This study utilizes the VOSviewer visualization analysis software to search the SCIE, SSCI, and A&HCI core databases in the WOS database, and selects high-quality

relevant papers published between 2000 and 2023. Further, an analysis was conducted on 140 papers written by 256 authors from 30 countries and published in 30 journals, revealing the current state of research in this domain. An analysis of 542 co-occurring keywords using 'high frequency,' 'timeline,' and 'burst' methodologies identified research hotspots in this area. An outbreak case analysis of 4893 co-cited references mapped the evolutionary trends of the field. The research findings are summarized as follows:

- **Status:** Although the field has not yet formed a stable author collaboration network, it has established a scientific literature system. In terms of geographical distribution, while China emerges as a major contributor in terms of volume, Canada stands out as a high-quality, high-output country.
- **Hotspot:** Four clustered hot topics have emerged: educational targets, developmental phases, content design, and technological support. This reflects the comprehensive and holistic development trend in the online music education domain, which is gradually moving towards a mature stage.
- **Evolution:** Research in the online music education domain is showing a consistent growth trend. Most studies focus on two evolutionary trends: 'innovation in content design for online music education environments' and 'augmented optimization of online music education leveraging diverse technologies.'

The integrated topic of online music education has immense potential for development, though its growth is still awaiting maturity, leading to inevitable research gaps. This study suggests that future research should primarily focus on the development of online education platforms, evaluation of learning outcomes, and the technical application of combining the metaverse with music education in three key directions. Originating from bibliometrics and presenting research visually, this study holds value.

LIMITATIONS

This study has certain limitations, mainly divided into two aspects: the database and language. Firstly, by choosing only the WOS database for data analysis, the diversity of research results is limited at the data source. Although the WOS Core Collection is one of the recognized search databases in academia, some publications are not included in this database, inevitably research to

the omission of some relevant literature. Moreover, this research only selected English literature for analysis. Given the broad scope of the topic chosen for this paper, this research only searched for English literature in the WOS Core Collection, inevitably missing other high-quality articles in languages. Subsequent research will focus on the limitations of these two aspects and conduct more systematic and comprehensive statistics and research on this field.

ACKNOWLEDGEMENTS

The authors express their deep gratitude to Kyonggi University for their valuable support throughout the project. Special thanks to Professor Weijia Yang for her valuable comments on this study. This study provided important research support for Yuchao Yan application for a doctorate degree at Kyonggi University. All authors contributed to this study. There are no conflicts of interest in this study.

REFERENCES

- Abramo, G., D'Angelo, C. A., and Viel, F. (2011). The field-standardized average impact of national research systems compared to world average: The case of Italy. *Scientometrics*, 88(2), 599–615.
- Bai, J. (2022). Design of the Artificial Intelligence Vocal System for Music Education by Using Speech Recognition Simulation. *Computational intelligence and neuroscience*, 2022.
- Bernard, C., Weiss, L., and Abeles, H. (2018). Space to Share: Interactions Among Music Teachers in an Online Community of Practice. *Bulletin of the council for research in music education*, 215, 75–94.
- Biasutti, M. (2011). The student experience of a collaborative e-learning university module. *Computers and education*, 57(3), 1865–1875.
- Biasutti, M. (2018). Strategies adopted during collaborative online music composition. *International journal of music education*, 36(3), 473–490.
- Brookes, B. C. (1985). Sources of information on specific subjects by S.C. Bradford. *Journal of information science*, 10(4), 173–175.
- Camlin, D. A., and Lisboa, T. (2021). The digital 'turn' in music education (editorial). *Music education research*, 23(2), 129–138.
- Crawford, R. (2017). Rethinking teaching and learning pedagogy for education in the twenty-first century: Blended learning in music education. *Music education research*, 19(2), 195–213.
- Dai, D. (2021). Artificial Intelligence Technology Assisted Music Teaching Design. *Scientific programming*, 2021, 1-10.

A BIBLIOMETRIC REVIEW

- Dammers, R. J. (2009). Utilizing Internet-Based Videoconferencing for Instrumental Music Lessons. *Applications of research in music education*, 28(1), 17–24.
- de Bruin, L. (2021). Instrumental Music Educators in a COVID Landscape: A Reassertion of Relationality and Connection in Teaching Practice. *Frontiers in psychology*, 11: 624717.
- Dehghanzadeh, H., Farrokhnia, M., Dehghanzadeh, H., Taghipour, K., and Noroozi, O. (2023). Using gamification to support learning in K-12 education: A systematic literature review. *British journal of educational technology*, 2023.
- Diem, A., and Wolter, S. C. (2013). The Use of Bibliometrics to Measure Research Performance in Education Sciences. *Research in higher education*, 54(1), 86–114.
- Ding, X., and Yang, Z. (2022). Knowledge mapping of platform research: A visual analysis using VOSviewer and CiteSpace. *Electronic commerce research*, 22(3), 787–809.
- Dorfman, J., Matthews, W., Resta, C., and Venesile, C. (2021). Looking Into the Virtual Space: Teacher Perceptions of Online Graduate Music Education. *Bulletin of the council for research in music education*, 229, 71–90. DOI:10.5406/bulcouresmusedu.229.0071
- Dreamson, N., and Park, G. (2023). Metaverse-Based Learning Through Children's School Space Design. *International journal of art and design education*, 42(1), 125–138.
- Gelineau-Morel, R., and Dilts, J. (2021). Virtual Education During COVID-19 and Beyond. *Pediatric neurology*, 119, 1–2.
- Goncharova, M. S., and Gorbunova, I. B. (2020). Mobile Technologies in the Process of Teaching Music Theory. *Propósitos y representaciones*, 8(SPE3), e705.
- González-González, C. S., Infante-Moro, A., and Infante-Moro, J. C. (2020). Implementation of E-Proctoring in Online Teaching: A Study about Motivational Factors. *Sustainability*, 12(8), 3488.
- Gudoniene, D., and Rutkauskiene, D. (2019). Virtual and Augmented Reality in Education. *Baltic journal of modern computing*, 7(2), 293-300. DOI:10.22364/bjmc.2019.7.2.07
- Habe, K., Biasutti, M., and Kajtna, T. (2021). Wellbeing and flow in sports and music students during the COVID-19 pandemic. *Thinking skills and creativity*, 2021, 39: 100798.
- Hicks, D., Tomizawa, H., Saitoh, Y., and Kobayashi, S. (2004). Bibliometric techniques in the evaluation of federally funded research in the United States. *Research evaluation*, 13(2), 76–86.
- Hwang, G.-J., and Tu, Y.-F. (2021). Roles and Research Trends of Artificial Intelligence in Mathematics Education: A Bibliometric Mapping Analysis and Systematic Review. *Mathematics*, 9(6), 584.
- Ignacio Pozo, J., Perez Echeverria, M.-P., Casas-Mas, A., Lopez-Iniguez, G., Cabellos, B., Mendez, E., Antonio Torrado, J., and Bano, L. (2022). Teaching and learning musical

- instruments through ICT: the impact of the COVID-19 pandemic lockdown. *Heliyon*, 8(1), e08761.
- Ismail, M. J., Anuar, A. F., and Loo, F. C. (2022). From Physical to Virtual: A New Learning Norm in Music Education for Gifted Students. *International review of research in open and distributed learning*, 23(2), 44–62.
- Jia, K., Wang, P., Li, Y., Chen, Z., Jiang, X., Lin, C.-L., and Chin, T. (2022). Research Landscape of Artificial Intelligence and E-Learning: A Bibliometric Research. *Frontiers in psychology*, 13:795039.
- Johnson, C. (2017). Teaching music online: Changing pedagogical approach when moving to the online environment. *London review of education*, 15, 439–456.
- Johnson, C. and Hawley, S. (2017). Online music learning: Informal, formal and STEAM contexts. *International journal on innovations in online education*, 1(2), 2377-9527.
- Kang, M., Kim, S., Park, G., Lee, G., and Kil, M. (2006). Design of DRM-LMS model in M-learning environment. *Knowledge-based intelligent information and engineering systems*, 2006, 1075-1082.
- Kara, M. (2020). *Distance education: A systems view of online learning*: by Michael G. Moore and Greg Kearsley, Belmont, CA, Wadsworth Cengage Learning, 2012, 361. ISBN:978-1-111-52099-1. *Educational review*, 72(6), 800–800.
- Katz, Y. J. (2000). The Comparative Suitability Of Three ICT Distance Learning Methodologies For College Level Instruction. *Educational media international*, 37(1), 25–30.
- Katz, Y. J. (2002). Attitudes affecting college students' preferences for distance learning: College students' preferences for distance learning. *Journal of computer assisted learning*, 18(1), 2–9.
- Koutsoupidou, T. (2016). Online Distance Learning and Music Training: Benefits, drawbacks and challenges. *Open Learning: The Journal of Open, Distance and e-Learning*, 29(3), 243-255.
- Luo, W., and Hong, H. (2022). Approaches and Methods of Music Education Innovation Based on Digital Image Technology. *Mobile information systems*, 2022.
- Marín Suelves, D., Gabarda Méndez, V., and Vidal Esteve, M. I. (2021). E-learning and development of key competencies: A bibliometric study. *EDMETIC*, 10(2), 106–138.
- Martins, L. L., and Kellermanns, F. W. (2004). A Model of Business School Students' Acceptance of a Web-Based Course Management System. *Academy of management learning and education*, 3(1), 7–26.
- Oliveira, W., Hamari, J., Shi, L., Toda, A. M., Rodrigues, L., Palomino, P. T., and Isotani, S. (2023). Tailored gamification in education: A literature review and future agenda. *Education and information technologies*, 28(1), 373–406.

- Parti, H., and Karlsen, S. (2010). Reconceptualising musical learning: New media, identity and community in music education. *Music education research*, 12(4), 369–382.
- Paule-Ruiz, M., Alvarez-Garcia, V., Perez-Perez, J., Alvarez-Sierra, M., and Trespalacios-Menendez, F. (2017). Music learning in preschool with mobile devices. *Behaviour and information technology*, 36(1), 95–111.
- Pesek, M., Suhadolnik, L., Savli, P., and Marolt, M. (2020). Motivating Students for Ear-Training with a Rhythmic Dictation Application. *Applied sciences-basel*, 10(19),6781.
- Pesek, M., Vucko, Z., Savli, P., Kavcic, A., and Marolt, M. (2020). Troubadour: A Gamified e-Learning Platform for Ear Training. *IEEE*, 8, 97090–97102.
- Piccoli, G., Ahmad, R., and Ives, B. (2001). Web-Based Virtual Learning Environments: A Research Framework and a Preliminary Assessment of Effectiveness in Basic IT Skills Training. *MIS Quarterly* 25(4), 401-426.
- Pike, P. (2017). Improving music teaching and learning through online service: A case study of a synchronous online teaching internship. *International journal of music education*, 35(1), 107–117.
- Rucsanda, M., Belibou, A., and Cazan, A. (2021). Students' Attitudes Toward Online Music Education During the COVID 19 Lockdown. *Frontiers in psychology*, 12,753785.
- Sala, N. (2021). Virtual Reality, Augmented Reality, and Mixed Reality in Education: A Brief Overview. *Current and prospective applications of virtual reality in higher education*, 48–73.
- Song, Y., Wei, K., Yang, S., Shu, F., and Qiu, J. (2020). Analysis on the research progress of library and information science since the new century. *Library hi tech*, 41(4), 1145-1157.
- Tambouratzis, G., Bakamidis, S., Dologlou, I., Carayannis, G., and Dendrinis, M. (2002). The IMUTUS interactive music tuition system. *The journal of the acoustical society of america*, 111(5_Supplement), 2348-2348.
- Tambouratzis, G., Perifanos, K., Voulgari, I., Askenfelt, A., Granqvist, S., Hansen, K. F., Orlarey, Y., Fober, D., and Letz, S. (2008). VEMUS: An Integrated Platform to Support Music Tuition Tasks.*IEEE*, 972–976.
- Teo, T. (2016). Modelling Facebook usage among university students in Thailand: The role of emotional attachment in an extended technology acceptance model. *Interactive learning environments*, 24(4), 745–757.
- Trentin, G. (1997). Telematics and on-line teacher training: The Polaris Project. *Journal of computer assisted learning*, 13(4), 261–270.
- Van Eck, N. J., and Waltman, L. (2010). Software survey: VOSviewer, a computer program for bibliometric mapping. *Scientometrics*, 84(2), 523–538.

- Wang, X., Wang, Q., and Chen, Y. (2020). Analysis of Music Online Teaching Curriculum Arrangement Based on BP Neural Network Model. *Journal of physics: conference series*, 1648(3), 032101.
- Xu, N., and Zhao, Y. (2021). Online Education and Wireless Network Coordination of Electronic Music Creation and Performance under Artificial Intelligence. *Wireless communications and mobile computing*, 2021, 1-9.
- Xu, Y. (2022). The New Media Environment Presents Challenges and Opportunities for Music Education in Higher Education. *journal of environmental and public health*, 2022, 1-11.
- Yang, C. (2022). Monitoring and Sharing of Music Teaching Environment Resources Using Big Data Technology. *journal of environmental and public health*, 2022, 1-10. Zhang, X., Chen, Y., Hu, L., and Wang, Y. (2022). The metaverse in education: Definition, framework, features, potential applications, challenges, and future research topics. *Frontiers in psychology*, 13:1016300.
- Zhang, Y., Zhao, Y., Luo, Y., Yang, X., and Tan, D. (2022). The relation between autonomy support and music enjoyment in online learning for music undergraduates in the post-COVID-19 era. *Frontiers in psychology*, 13:1062546.
- Zheng, H., and Dai, D. (2022). Construction and Optimization of Artificial Intelligence-Assisted Interactive College Music Performance Teaching System. *Scientific programming*, 2022, 1-9.
- Zhou, T. (2023). Bibliometric analysis and visualization of online education in sports. *Cogent social sciences*, 9(1), 2167625.

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

Çevrimiçi müzik eğitimi alanındaki araştırmalar, dijital teknolojilerin hızlı gelişimi ile birlikte giderek daha fazla dikkat çekmektedir. Bireyselleştirilmiş öğrenme yaklaşımları ve eğitimde işbirlikçi öğrenme süreçlerine yönelik küresel eğilim, bu alanın önemini artırmaktadır. Ancak, mevcut çalışmalar çevrimiçi müzik eğitiminin henüz erken bir gelişim aşamasında olduğunu ve bu alandaki nicel bilimetric analizlerin eksik olduğunu göstermektedir. Özellikle etkili yazarlar, trend konular ve evrimsel eğilimler gibi bilimetric göstergeler üzerine yapılan araştırmalar sınırlıdır. Bu bağlamda gerçekleştirilen çalışmamız, Web of Science (WOS) veritabanından elde edilen veriler aracılığıyla bu alandaki önemli literatürü sistematik olarak incelemekte ve VOSviewer gibi veri görselleştirme araçlarıyla bu alanın mevcut durumu, odak noktaları ve evrimsel eğilimleri hakkında derinlemesine bir analiz sunmaktadır. Çalışmamızın elde ettiği sonuçların, çevrimiçi müzik eğitimi alanındaki akademisyenler ve eğitimcilere değerli bir referans noktası sunması amaçlanmaktadır.

A BIBLIOMETRIC REVIEW

Bu araştırmanın ilk bölümü, çevrimiçi müzik eğitimi alanındaki makaleleri yazarlar, dergiler ve ülkeler bazında inceleyerek bu alanın temel özelliklerini ortaya koymaktadır. Örneğin, Çin, ABD ve Kanada, bu alandaki yayın sayısı açısından en fazla katkı sağlayan ülkeler arasında yer almaktadır. Ancak yayınların kalitesi değerlendirildiğinde, Kanada'nın daha az sayıda yayına rağmen yüksek bir etki düzeyine sahip olduğu görülmektedir. Bu, Kanada'nın çevrimiçi müzik eğitimi alanında yüksek etkili çalışmalar ürettiğini göstermektedir. Yazarlar açısından incelendiğinde, Biasutti Michele, bu alanda en fazla yayına sahip olan ve makaleleri sıkça atıf alan bir araştırmacı olarak öne çıkmaktadır. Yayın sayısına göre incelenen dergiler arasında ise "International Journal of Music Education" ve "Music Education Research" dergileri ön sıralarda yer almakta ve bu dergilerde yayımlanan çalışmalar alandaki eğilimleri belirlemektedir.

Çalışmanın ikinci bölümü, çevrimiçi müzik eğitimi alanında sıcak konuları belirlemek amacıyla anahtar kelime analizi yapmaktadır. Anahtar kelime analizinde dört temel tema öne çıkmaktadır: hedef kitle, gelişim aşamaları, içerik tasarımı ve teknolojik ilerlemeler. Hedef kitle olarak öğrenciler, öğretmenler ve profesyonel gelişim arayan bireyler önemli bir yer tutmaktadır. Gelişim aşamaları, çevrimiçi müzik eğitiminin sosyal medya platformları ve gayri resmi öğrenme süreçlerinden, COVID-19 pandemisinin ardından daha yapısal ve akademik bir hale gelmesine kadar olan süreci yansıtmaktadır. Özellikle pandemi sonrasında çevrimiçi müzik eğitimi, eğitim süreçlerini iyileştirmek için yapay zeka ve sanal gerçeklik gibi teknolojik yenilikleri içerecek şekilde genişlemiştir. İçerik tasarımında ise, müzik teorisi eğitimi, kulağa dayalı eğitim ve oyunlaştırma gibi unsurlar öne çıkmakta, eğitimin daha etkileşimli ve öğrenci odaklı olması hedeflenmektedir. Bu bağlamda geliştirilen oyunlaştırılmış müzik eğitimi platformları, müzik teorisi, kulak eğitimi ve ritim dikte gibi alanlarda öğrencilere daha eğlenceli ve motive edici bir öğrenme deneyimi sunmaktadır.

Çalışmanın üçüncü bölümü, çevrimiçi müzik eğitimi alanında evrimsel eğilimleri analiz etmektedir. Bu analiz, 2012'den günümüze kadar olan süreçte bu alandaki anahtar konuların nasıl değiştiğini ve bu değişimlerin temel etkenlerini ortaya koymaktadır. 2012-2020 yılları arasında, çevrimiçi müzik eğitimi, sosyal medya ve çevrimiçi platformlar aracılığıyla gayri resmi öğrenme süreçlerine odaklanmıştır. Bu dönemde, YouTube gibi platformlar, müzikseverlere müzik eğitimi konusunda etkileşim ve iş birliği yapma fırsatları sunmuştur. Pandemi sonrasında ise, çevrimiçi müzik eğitiminde daha karmaşık teknolojik uygulamalara olan ilgi artmıştır. Yapay zekâ, artırılmış gerçeklik ve sanal gerçeklik gibi yenilikler, çevrimiçi müzik eğitiminin kapsamını genişletmiş ve

eğitim s¼reçlerinin daha kişiselleştirilmiş ve uyarlanabilir hale gelmesini sağlamıştır. Bu d¼nemde oğretmenler ve oğrenciler arasındaki etkileşimi artırmayı hedefleyen MIDI etkileşimli oğrenme ve adaptif m¼zik değerlendirme uygulamaları da ¼ne çıkan konular arasındadır.

Sonuç olarak, evrimii m¼zik eğitimi, dijital teknolojilerin hızla gelişmesiyle birlikte genişleyen bir alan olarak, eğitimde yeni bakış açıları ve y¼ntemlerin ortaya çıkmasına katkıda bulunmaktadır. Çevrimiçi eğitimde ¼zellikle bireyselleştirilmiş oğrenme olanaklarının artması ve metaverse gibi yenilikçi teknolojilerin entegrasyonu, oğrencilere daha etkileşimli ve zenginleştirilmiş deneyimler sunarak onların oğrenme s¼recini daha ilgi çekici ve etkili hale getirme potansiyeline sahiptir. Bu bağlamda, çalışmada kullanılan bilimetrik analiz y¼ntemleri ve VOSviewer gibi veri g¼rselleřtirme araçları, evrimii m¼zik eğitiminin mevcut durumunu, araştırma odaklarını ve bu alanın evrimsel dinamiklerini kapsamlı bir şekilde ortaya koymaktadır. Çalışmanın sonuçları, evrimii m¼zik eğitiminde ¼ncelikli olarak teknolojinin etkin kullanımına ve eğitim platformlarının geliştirilmesine dikkat çekerek, bu platformların kullanıcı ihtiyaçlarına daha uygun ve kişiselleştirilmiş şekilde tasarlanması gerektiğini vurgulamaktadır. Ayrıca, bu alanın gelecekteki gelişimi için metaverse ve yapay zekâ destekli uygulamalar gibi yeni teknolojilerin eğitime entegrasyonunun b¼y¼k bir potansiyele sahip olduğu g¼r¼lmektedir. Çalışmanın sunduğu bulgular, oğrenme çıktılarının ¼l¼lmesi, platformların geliştirilmesi ve evrimii m¼zik eğitiminin çeşitli eğitim s¼relerinde uygulanabilirliğinin artırılması adına gelecekte yapılacak araştırmalara değerli bir temel oluşturmaktadır.

Bu alışma, evrimii m¼zik eğitiminde ¼zellikle metaverse teknolojilerinin eğitim s¼relerine entegrasyonu gibi konuların gelecekteki araştırmalar için ¼nemli bir yol g¼sterici niteliğe sahip olabileceğini ortaya koymaktadır. Metaverse, sanal ve artırılmış gerçeklik gibi dijital ortamların etkileşimli ve çok boyutlu bir oğrenme deneyimi sunması nedeniyle evrimii m¼zik eğitiminde yeni bir d¼nemi başlatma potansiyeline sahiptir. Bu teknoloji sayesinde, oğrenciler ve oğretmenler fiziksel olarak aynı mekânda olmasalar bile, aynı sanal alanı paylaşarak enstr¼man eğitiminden m¼zik teorisine kadar geniş bir yelpazede uygulamalı eğitim alabilirler. Çalışma ayrıca, evrimii m¼zik eğitiminin etkili bir biçimde değerlendirilmesi ve oğrenme çıktılarının nesnel ve geçerli ¼l¼tlerle analiz edilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu amaçla, teknolojik ilerlemelerin sunduğu olanaklarla daha dinamik ve oğrenci merkezli bir eğitim ortamı tasarlanabileceği belirtilmektedir. ¼zellikle yapay zekâ destekli analiz ve geribildirim sistemleri, oğrenci performansını bireysel olarak değerlendirip y¼nlendirebilecek, b¼ylece oğrenme s¼relerini daha

etkili ve verimli hale getirebilecektir. Çalışmanın sonuçları hem akademik literatürdeki boşlukları dolduracak hem de çevrimiçi müzik eğitime ilişkin pratik çözümler sunarak bu alanda yapılacak yeni araştırmalara ve eğitim uygulamalarına sağlam bir zemin hazırlayacaktır.

YEGAH MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

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

Dergimiz, Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarında olmak üzere , yılda dört kez olmak üzere yayım yapmaktadır.

Özel durumlarda, ihtiyaç halinde, özel sayılara da yer verilmektedir.

Makalelerimizin intihal raporları yazarların makalelerini yüklemesiyle birlikte intihal.net tarafından otomatik olarak alınmaktadır. Benzerlik oranları azami %20 ile sınırlandırılmıştır. Bu sınırın üzerinde olan makaleler kabul edilmemektedir. Sınırın altında kalan makaleler, öncelikle sekreteryaya tarafından evrak kontrolünden geçer, sonrasında, yazım editörü yazım ve imla kurallarını inceler, ardından yabancı dil editörlüğünden dil kontrolü yapılır. Son olarak da alanında uzman en az iki hakem tarafından incelenen makaleler en az iki hakem onayından geçmesi şartıyla yayım aşamasına alınır.

Ekibimiz, dergimiz varlığını sürdürdüğü süre zarfında ve birikimlerimiz doğrultusunda SCOPUS' ta indekslenmeye başlamıştır. TRDizin'den gelen istekleri de sağlamaya çalışan dergimiz, aynı hassasiyet ile de çalışmalarını sürdürmektedir.

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

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

2792-0178

Cilt VII, Sayı 4 (2024)
Tokat / Türkiye

