YEGAH

Musicology Journal

e-ISSN: 2792-0178 DOI: 10.51576

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



Issue Editor
Assist. Prof. Dr. Elif NUN GÖKÇE

Volume VIII - Issue 1
March / 2025
Tokat / Türkiye

Yegah Musicology Journal

International Peer-Reviewed Journal

Founder and Editor-In-Chief

Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa University

Issue Editor

Assist. Prof. Dr. Elif Nun GÖKÇE
Ankara Music and Fine Arts University



e-ISSN:2792-0178
Volume VIII. Issue 1

27 March 2025
Tokat / Turkiye

Yegah Müzikoloji Dergisi

Uluslararası Hakemli Dergi

Kurucu ve Baş Editör

Doç. Dr. Tolga KARACA

Tokat Gaziosmanpaşa Universitesi

Sayı Editörü

Dr. Öğr. Üyesi Elif Nun GÖKÇE

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi



e-ISSN:2792-0178

Cilt VIII. Sayı 1

27 Mart 2025

Tokat / Turkiye

Editor's Note



Dear readers of the Yegâh Musicology family, Yegâh, which is both a national and international academic journal, is published four times a year, in March, June, September and December.

Our journal, which started its publication life in 2018, has come to meet a significant demand in the field through our writers and readers who are devoted to both music science and its applications. We are honored to share the happiness of the visibility of the academic service provided to our ancient music tradition on this path we walk together.

This first issue of our journal for the year 2025 includes thirty-four articles. In this issue, we share with you the research studies of our authors on different subjects on the discipline of music. For example, in the field of music theory; from a study that aims to reveal the reasons for the perception of "There are comas in Turkish music!" that emerged in Turkish makam music in the 20th century and settled into both theory and performance practice by addressing the theory and performance of this music within the framework of the sound system, to approaches to the theory and practice components of the application of makam effects on music education, our journal will be a reference source with a wide range.

Again, studies ranging from socio-musicology to the effects of our folklore on the dagger features have added value to this issue. Our issue writers have also discussed interesting new findings and discussions on topics such as the music industry, educational approaches for preschool children, performance techniques and approaches.

We would like to express our endless gratitude to each of our authors, whose studies arouse curiosity and present different perspectives and approaches, for their contributions to science. We would also like to sincerely thank our referees, who were with us in the studies, for their devoted work.

In 2025 and all subsequent years, as the "Yegah Musicology" family, we hope that qualified, new studies that will contribute to Turkish music and academia will continue to increase. Hope to see you in our June 2025 issue. Best Regards...

March 2025 Issue Editor

Assist. Prof. Dr. Elif NUN GÖKÇE

Editörün Notu



Yegâh Müzikoloji ailesinin saygıdeğer okurları hem ulusal hem de uluslararası akademik bir dergi niteliği taşıyan Yegâh; Mart, Haziran, Eylül ve Aralık dönemleri olmak üzere yılda dört kez yayımlanmaktadır.

2018 Yılında yayın hayatına başlayan dergimiz gerek müzik bilimine gerekse uygulamalarına gönül veren yazar ve okurlarımız vasıtasıyla alanda önemli bir talebi karşılar hale gelmiştir. Birlikte yürüdüğümüz bu yolda, kadim müzik geleneğimize akademik açıdan verilen hizmetin görünür olmasının mutluluğunu paylaşmaktan onur duymaktayız.

Dergimizin 2025 yılına ait bu ilk sayısında, otuz dört adet makale yer almaktadır. Bu sayımızda, yazarlarımızın müzik disiplini üzerine farklı konularda yaptığı araştırma çalışmalarını sizlerle paylaşıyoruz. Söz gelimi müzik teorisi alanında; Türk makam müziğinde 20. yüzyılda ortaya çıkan ve hem teori hem de icra pratiği içerisine yerleşen "Türk müziğinde komalar vardır!" algısının nedenlerini, bu müziğin teorisini ve icrasını ses sistemi çerçevesinde ele alarak ortaya koymayı amaçlamış bir çalışmadan, müzik eğitimi üzerine makamsal etkilerin uygulama noktasında teori ve pratik bileşenleri yaklaşımlarına kadar geniş bir yelpaze ile dergimiz başucu niteliğinde bir kaynak olacaktır.

Yine sosyo-müzikolojiden folklorumuzun hançere özelliklerine etkisine varan çalışmalar bu sayıya ayrıca kıymet katmıştır. Sayı yazarlarımız ayrıca müzik endüstrisi, okul öncesi çocuklar için eğitim yaklaşımları, icra teknikleri - yaklaşımları gibi konularda ilgi çekici yeni tespitleri ve tartışmaları ele almışlardır.

Çalışmaları ile merak uyandıran, farklı bakış açıları ve yaklaşımları ortaya koyan yazarlarımızın her birine bilime katkılarından dolayı sonsuz teşekkürlerimizi sunarız. Ayrıca çalışmalarda yanımızda yer alan hakemlerimize özverili çalışmaları sebebiyle içtenlikle teşekkür ederiz.

2025 yılında ve sonraki tüm yıllarda "Yegâh Müzikoloji" ailesi olarak Türk müziğine ve akademisine katkı sağlayacak nitelikli, yeni çalışmaların artarak devamını temenni ederiz. 2025 Haziran sayımızda buluşmak dileği, sevgi ve saygılarımızla…

Mart 2025 Sayı Editörü

Dr. Öğr. Üyesi Elif NUN GÖKÇE

Yegah Musicology Journal Editorial and Advisory Board

Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR (TR)
Prof. Dr. Cenk GÜRAY (TR)
Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL (TR)
Prof. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ (TR)
Prof. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ (TR)
Prof. Dr. Atilla ÖZDEK (TR)
Prof. Dr. Nuri GÜÇTEKİN (TR)
Assoc. Prof. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ (TR)
Assoc. Prof. Dr. Aytunç AYDIN (TR)
Assoc. Prof. Dr. Ceylan ÜNAL AKBULUT (TR)
Assoc. Prof. Dr. Bahar SARIBOĞA AKCA (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)
Assist. Prof. Dr. Sedat TAMAY (TR)
Dr. Sabiha TUNÇEL GÜÇTEKİN (TR)
Dr. PhD. Ayşe ÇAĞLAK (TR)

Prof. Dr. Iryna ZİNKİV (UA)
Prof. Dr. Bhavana PRADYUMNA (FR)
Prof. Marianna CHERNYAVSKA (UA)
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 CASTRİLLÓN (CO)
Dr. Almighty Cortezo TABUENA (PH)

Founder and Editor-In-Chief
Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa University

Issue Editor
Assist. Prof. Dr. Elif Nun GÖKÇE
Ankara University of Music and Fine Arts

e-ISSN:2792-0178
Volume VIII. Issue 1
27 March 2025

Tokat / Türkiye

Yegah Müzikoloji Dergisi Yayın ve Danışma Kurulu

Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR (TR)
Prof. Dr. Cenk GÜRAY (TR)
Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL (TR)
Prof. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ (TR)
Prof. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ (TR)
Prof. Dr. Atilla ÖZDEK (TR)
Prof. Dr. Nuri GÜÇTEKİN (TR)
Doç. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ (TR)
Doç. Dr. Aytunç AYDIN (TR)
Doç. Dr. Ceylan ÜNAL AKBULUT (TR)
Doç. Dr. Bahar SARIBOĞA AKCA (TR)
Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ (TR)
Doç. Dr. Emrah HATİPOĞLU (TR)
Doç. Dr. Aytunç AYDIN (TR)
Doç. Dr. Ceylan ÜNAL AKBULUT (TR)
Assist. Prof. Dr. Sedat TAMAY (TR)
Dr. Sabiha TUNÇEL GÜÇTEKİN (TR)
Dr. PhD. Ayşe ÇAĞLAK (TR)

Prof. Dr. Iryna ZİNKİV (UA)
Prof. Dr. Bhavana PRADYUMNA (FR)
Prof. Marianna CHERNYAVSKA (UA)
Doç. Dr. Ranetta GAFAROVA (UZ)
Doç. Dr. 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
Dr. Öğr. Üyesi Elif Nun GÖKÇE
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

e-ISSN:2792-0178
Cilt VIII. Sayı 1
27 Mart 2025

Tokat / Türkiye

ABOUT OUR ISSUE

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

Secretariat: Instructor Funda KEKLİK KAL

Copy Editors: Assoc. Prof. Dr. Ahmet Hakan BAŞ, Assoc. Prof. Dr. Hüseyin ÖZTÜRK, Dr. Öğr. Üyesi Orhan Fatih KUŞDEMİR, Dr. Eyyüp GÜNEŞ.

Language Editors: Assoc. Prof. Dr. Emrullah ŞEKER, Assoc. Prof. Dr. Nazan YILDIZ ÇİÇEKÇİ, Asst. Prof. Dr. Onur IŞIK, Instructor Dr. Buğra KAŞ.

Layout: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Last Proof: Assoc. Prof. Dr. Hüseyin MERTOL Res. Assist. Hasan Zahid YURDAGÜL.

Issue Editor: Assist. Prof. Dr. Elif Nun GÖKÇE.

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

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

Website Address: https://dergipark.org.tr/tr/pub/ymd and www.yegahmd.com

Publish Date: 27 march 2025, in Tokat / Türkiye.

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.

Sekreterya: Öğr. Gör. Funda KEKLİK KAL.

Yazım Editörleri: Doç. Dr. Ahmet Hakan BAŞ, Doç. Dr. Hüseyin ÖZTÜRK, Dr. Öğr. Üyesi Orhan Fatih KUŞDEMİR, Dr. Eyyüp GÜNEŞ.

Dil Editörleri: Doç. Dr. Emrullah ŞEKER, Doç. Dr. Nazan YILDIZ ÇİÇEKÇİ, Dr. Öğr. Üyesi Onur IŞIK, Öğr. Gör. Dr. Buğra KAŞ.

Mizanpaj: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Son Okuma: Doç. Dr. Hüseyin MERTOL, Arş. Gör. Hasan Zahid YURDAGÜL.

Sayı Editörü: Dr. Öğr. Üyesi Elif Nun GÖKÇE.

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/ymd ve www.yegahmd.com

Yayınlanma Tarihi: 27 mart 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 AND SECTION EDITORS

SAYI HAKEMLERİMİZ VE ALAN EDİTÖRLERİMİZ

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 (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)

Mendeley (Russia)

ISSN PORTAL (Sweden)

Hong Kong Metropolitan Univercity (China)

Paperity open science aggregated (Poland)

Index Copernicus (Poland)

ESJİ (Kazakhstan)

Yubetsu Shibata (Czechia)

Türk Eğitim İndeksi (Turkey)

ACARINDEX (Turkey)

İTÜ Akademik (Turkey)

ASOS Index (Turkey)

Index of Academic Documents

TABLE OF CONTENS

Research Articles

1. PAUL CHAMBERS' HARMONIC APPROACH IN BASS WALKING: THE EXAMPLE OF YESTERDAYS 1-21
Sercan Özkeleş, Semih Tunahan*

2. HISTORICAL DEVELOPMENT AND MUSICAL CHARACTERISTICS FOR THE PRESERVATION AND TRANSMISSION OF DONGJING CHINESE FOLK MUSIC 22-45
*Shuying Jian, Sayam Chuangprakhon**

3. THE IMPACT OF MUSIC ON BATTLEFIELDS IN ANTIQUITY 46-58
*Mesut Kınacı**

4. FRANZ LISZT MEPHISTO WALTZ NO. 1: PROGRAMMATIC EXPRESSION AND THE DYNAMICS OF PERFORMANCE 59-77
*Fahrettin Eren Yahsi**

5. CONTEMPORARY FLUTE REPERTOIRE AND INNOVATIONS IN PEDAGOGY WITH EXTENDED TECHNIQUES 78-103
Aylin Günaydın, Burçin Barut Dikicigiller*

6. EVALUATION OF VOCAL HEALTH, VOICE CONTROL AND SUSTAINABILITY IN VOICE TRAINING USING THE SPEECH LEVEL SINGING METHOD 104-125
Sevda Gürel, Alper Şakalar*

7. A LAMENT AWAKENED IN THE KAHRAMANMARAS EARTHQUAKE: "MARAŞ MARAŞ DA BU NASIL MARAŞ" AND ORAL HISTORY 126-153
Süleyman Fidan, Mahmut Güven*

8. PSALM HYMN AND SIMILAR FORMS IN TURKISH RELIGIOUS MUSIC IN THE EXAMPLE OF ALI UFKÎ 154-181
*Semih Okcu**

9. THE TECHNICAL AND MODAL ANALYSIS OF HALIL KARADUMAN'S MUHAYYER IMPROVISATION 182-210
*Soner Çini**

10. ANATOLIAN POP IN THE CONCEPT OF DECONSTRUCTION 211-235
*Merve Nur Kaptan**

11. INTEGRATION OF MODES INTO WESTERN MUSIC CULTURE AND EDUCATION: CULTURAL FUSION IN THEORY AND PRACTICE 236-256
*Ali Kalkan**

12. EXAMINING THE FUTURE ANXIETY OF STUDENTS TAKING PROFESSIONAL MUSIC EDUCATION 257-278
*Menduh Erman Saydam, Çağhan Adar**

13. CULTURAL SYNTHESIS AND INNOVATIVE APPROACHES IN MUSIC: MAKAM AND MODERNISM IN THE WORKS OF NECİL KAZIM AKSES 279-302
Dilara Çelik, Özge Güncan*

14. EXAMINATION OF THE THERAPEUTIC RELATIONSHIP ESTABLISHED BETWEEN THE THERAPIST AND THE CLIENT IN ACTIVE MUSIC THERAPY BASED ON THERAPISTS' PERSPECTIVES 303-330
Kubilay Can, Saide Sezen*

15. ANALYSIS OF JOHN FIELD'S PIANO NOCTURNES H.46 AND H.37 331-351
*Özlem Keles, Burak Sağırkaya**

16. INVESTIGATION OF THE ATTITUDES OF STUDENTS RECEIVING INSTRUMENTAL EDUCATION IN FINE ARTS HIGH SCHOOLS FROM THE PERSPECTIVE OF VARIOUS VARIABLES 352-372
Nadir Kara, Aslı Yeşilgül Alay*

17. JOHN CAGE AND THE BIRTH OF THE FLUXUS ART MOVEMENT 373-396
Ezgi Nihan Uzunonat, Aslı Beller*

18. DETERMINATION AND COMPARISON OF THE TYPES OF PERFORMANCES OF "HEZİN HEZİN GİR KAPIDAN" IN AFYONKARAHİSAR REGION 397-427
*Ömer Faruk Kacar *, Kenan Serhat İnce*

19. THE TRANSFORMATION OF THE ROLE OF THE HORN FROM A SOCIO-MUSICOLOGICAL PERSPECTIVE: FOCUSING ON SYMPHONIES OF THE CLASSICAL AND ROMANTIC PERIODS 428-453
Jingmin Zhang, Byung-kyu Park*

20. *DİVAN FORM IN TURKISH FOLK MUSIC: A STUDY ON ADIYAMAN DİVANI* 454-474
*Emirhan Güler**

21. HELMUT LACHENMANN'S MUSIQUE CONCRÈTE INSTRUMENTALE IN THE FOCUS OF EXTENDED TECHNIQUES AND NOTATION 475-493
*Ufuk Bıçak **

22. THE PRESENCE OF STUDIES ON STUDENTS' ABILITY TO USE THEIR VOICE AND VOICE TEACHING METHODS IN RESOURCES USED FOR BEGINNER-LEVEL SOLFEGE EDUCATION 494-528
*Mustafa Kendüzler**

23. A CRITICAL LOOK AT THE USE OF THE TERM "COMA" IN TURKISH MAQAM MUSIC CIRCLES 529-570
*Serkan Günalçın**

24. *EXPERT OPINIONS ON PIANO ACCOMPANIMENT MODEL STUDIES BASED ON MAQAMAL SOLFEGE EDUCATION* 571-590
*Erşan Yürek**

25. USE OF MUSIC IN PRE-SCHOOL EDUCATION: EVALUATION OF EXISTING STUDIES 591-613
*Gülşah Ergün**

26. ANALYSIS OF CLAUDE DEBUSSY'S STRING QUARTET, OP. 10: SYMBOLIST OR IMPRESSIONIST? 614-631
*Elif Özbek**

27. CREATIVE ECONOMY AND SUSTAINABILITY: THE CASE OF THE MUSIC INDUSTRY 632-668
Belgin Rana Çardak, Deniz Umut Doğan, Serdal Arslan, Gül Arslan Kurnaz*

28. THE LIFE OF POLISH FEMALE COMPOSER-VIOIN VIRTUOSO BACEWICZ AND ANALYSIS OF EASY DUETS ON FOLK THEMES FOR TWO VIOLINS 669-704
*Gonca Görsev Kılıç**

29. MUSLIM, CHRISTIAN, JEWISH DEVELOPMENT OF MUSIC CULTURES AND MUSIC GENRES 705-724
*Seda Bakır**

30. THE DANCE OF POLISH MODERNISM: RHYTHMIC DYNAMISM, TECHNICAL AND STYLISTIC INVENTIONS IN WITOLD LUTOSLAWSKI'S PRELUDES DE DANSE 725-747
İlkay Ak , Gizem Tanatar*

31. TRADITIONAL SOURCES AND THE USE OF MUSIC IN INTERCULTURAL THEATRE 748-776
*Enis Yıldız**

32. AESTHETIC AND MUSICAL DYNAMICS OF THE NEOCLASSICAL-ROMANTIC TRANSITION IN CLASSICAL TURKISH MUSIC 778-806
*Sezer Akdağ **

33. GLOTTAL PATTERNS IN VOICE PERFORMANCE IN SİLİFKE REGION: THE EXAMPLE OF SILIFKE FOLKLORE TEAM 807-831
*Salih Gündoğdu**

34. FORMATION OF ANALYTICAL THINKING THROUGH THE ANALYSIS OF INTERPRETATIONS OF MUSICAL WORKS IN THE PROCESS OF TRAINING A SPECIALIST MUSICIAN 832-862
Olena Vereshchahina-biliavska , Nataliia Mozgalova , Olena Burska , Tetiana Hrinchenko , Yaroslav Novosadov*

Correction Article

35. Correction: MUSIC AS A TOOL OF SOCIAL CRITICISM: "POST-TRUTH" AND BEYOND IN MISERY INDEX'S "RITUALS OF POWER" ALBUM 745-780
*Ahmet Elnur**

İÇİNDEKİLER

Araştırma Makaleleri

1. PAUL CHAMBERS'IN BAS YÜRÜYÜŞLERİNDE KULLANDIĞI ARMONİK YAKLAŞIM YESTERDAYS ÖRNEĞİ 1-21
Sercan Özkeleş, Semih Tunahan*

2. DONGJING ÇİN HALK MÜZİĞİNİN KORUNMASI VE AKTARILMASI İÇİN TARİHSEL GELİŞİM VE MÜZİKSEL ÖZELLİKLER 22-45
*Shuying Jian, Sayam Chuangprakhon**

3. ANTİKÇAĞDA SAVAŞ MEYDANLARINDA MÜZİĞİN ETKİSİ 46-58
*Mesut Kınacı**

4. FRANZ LISZT MEPHISTO WALTZ NO 1: PROGRAMATİK İFADE VE YORUMCULUĞUN DİNAMİKLERİ 59-77
*Fahrettin Eren Yahşi**

5. ÇAĞDAŞ FLÜT REPERTUVARI VE GENİŞLETİLMİŞ TEKNİKLERLE PEDAGOJİDEKİ YENİLİKLER 78-103
Aylin Günaydın, Burçin Barut Dikicigiller*

6. SPEECH LEVEL SINGING YÖNTEMİ İLE SES EĞİTİMİNDE VOKAL SAĞLIĞIN, SES KONTROLÜNÜN VE SÜRDÜRÜLEBİLİRLİĞİN DEĞERLENDİRİLMESİ 104-125
Sevda Gürel, Alper Şakalar*

7. KAHRAMANMARAŞ DEPREMİNDE UYANAN BİR AĞIT: "MARAŞ MARAŞ DA BU NASIL MARAŞ" VE SÖZLÜ TARİH 126-153
Süleyman Fidan, Mahmut Güven*

8. MEZMUR İLÂHİLERİ İLE ALİ UFKÎ ÖRNEKLEMİNDE TÜRK DİN MÛSİKİSİNDE BENZER FORMLAR 154-181
*Semih Okcu**

9. HALİL KARADUMAN'IN MUHAYYER TAKSİMİNİN TEKNİK VE MAKAMSAL OLARAK İNCELENMESİ 182-210
*Soner Çini**

10. DEKONSTRÜKSİYON KAVRAMI ÖZELİNDE ANADOLU POP 211-235
*Merve Nur Kaptan**

11. MAKAMLARIN BATI MÜZİĞİ KÜLTÜR VE EĞİTİMİNE ENTEGRASYONU: TEORİK VE PRATİKTE KÜLTÜREL BİRLEŞİM 236-256
*Ali Kalkan**

12. PROFESYONEL MÜZİK EĞİTİMİ ALAN ÖĞRENCİLERİN GELECEK KAYGILARININ İNCELENMESİ 257-278
*Menduh Erman Saydam, Çağhan Adar**

13. MÜZİKTE KÜLTÜREL SENTEZ VE YENİLİKÇİ YAKLAŞIMLAR: NECİL KAZIM AKSES'İN ESERLERİNDE MAKAM VE MODERNİZM 279-302
Dilara Çelik, Özge Güncan*

14. AKTİF MÜZİK TERAPİDE TERAPİST VE DANIŞAN ARASINDA KURULAN TERAPÖTİK İLİŞKİNİN TERAPİST GÖRÜŞLERİ DOĞRULTUSUNDA İNCELENMESİ 303-330
Kubilay Can, Saide Sezen*

15. JOHN FIELD'IN H. 46 VE H. 37 PİYANO NOKTÜRNLERİNİN ANALİZİ 331-351
*Özlem Keleş, Burak Sağırkaya**

16. GÜZEL SANATLAR LİSELERİNDE ÖĞRENİM GÖREN ÖĞRENCİLERİN ÇALGI EĞİTİMİ DERSİNE YÖNELİK TUTUMLARININ ÇEŞİTLİ DEĞİŞKENLER AÇISINDAN İNCELENMESİ 352-372
Nadir Kara, Aslı Yeşilgül Alay*

17. JOHN CAGE VE FLUXUS SANAT HAREKETİNİN DOĞUŞU 373-396
Ezgi Nihan Uzunonat, Aslı Beller*

18. "HEZİN HEZİN GİR KAPIDAN" ADLI ESERİN AFYONKARAHİSAR YÖRESİNDE YAPILAN İCRA ÇEŞİTLERİNİN TESPİTİ VE KARŞILAŞTIRILMASI 397-427
*Ömer Faruk Kacar *, Kenan Serhat İnce*

19. SOSYO-MÜZİKOLOJİK BİR PERSPEKTİFTEN KORNO ROLÜNÜN DÖNÜŞÜMÜ: KLASİK VE ROMANTİK DÖNEM SENFONİLERİNE ODAKLANMA 428-453
Jingmin Zhang, Byung-kyu Park*

20. TÜRK HALK MÜZİĞİNDE DİVAN TÜRÜ: ADIYAMAN DİVANI ÜZERİNE BİR İNCELEME 454-474
*Emirhan Güler**

21. GENİŞLETİLMİŞ TEKNİKLER VE NOTASYON ODAĞINDA HELMUT LACHENMANN'IN MUSIQUE CONCRÈTE INSTRUMENTALE ANLAYIŞI 475-493
*Ufuk Biçak **

22. BAŞLANGIÇ DÜZEYİ SOLFEJ EĞİTİMİNDE KULLANILAN KAYNAKLARDA ÖĞRENCİNİN SESİNİ KULLANABİLMESİNE YÖNELİK ÇALIŞMALARIN YER ALMA DURUMU VE SES ÖĞRETİM YÖNTEMLERİ 494-528
*Mustafa Kendüzler**

23. TÜRK MAKAM MÜZİĞİ ÇEVRELERİNDE "KOMA" TERİMİNİN KULLANIMINA ELEŞTİREL BİR BAKIŞ 529-570
*Serkan Günalçın**

24. *MAKAMSAL SOLFEJ EĞİTİMİNE DAYALI PİYANO EŞLİKLEME MODEL ÇALIŞMALARINA YÖNELİK UZMAN GÖRÜŞLERİ* 571-590
*Erşan Yürek**

25. OKUL ÖNCESİ EĞİTİMDE MÜZİK KULLANIMI: MEVCUT ÇALIŞMALARIN DEĞERLENDİRİLMESİ 591-613
*Gülşah Ergün**

26. CLAUDE DEBUSSY'NİN YAYLI ÇALGILAR DÖRTLÜSÜ, OP. 10 ESERİNİN İNCELENMESİ: SEMBOLİST Mİ İZLENİMCİ Mİ? 614-631
*Elif Özbek**

27. YARATICI EKONOMİ VE SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK: MÜZİK ENDÜSTRİSİ ÖRNEĞİ 632-668
Belgin Rana Çardak, Deniz Umut Doğan, Serdal Arslan, Gül Arslan Kurnaz*

28. POLONYALI KADIN BESTECİ-KEMAN VİRTÜÖZÜ BACEWİCZ'İN HAYATI VE İKİ KEMAN İÇİN HALK MÜZİĞİ TEMALARI ÜZERİNE DÜETLERİNİN İNCELENMESİ 669-704
*Gonca Görsev Kılıç**

29. ENDÜLÜSTE MÜSLÜMAN, HIRİSTİYAN, YAHUDİ MÜZİK KÜLTÜRLERİNİN GELİŞİMİ VE MÜZİK TÜRLERİ 705-724
*Seda Bakır**

30. POLONYA MODERNİZMİNİN DANSI: WITOLD LUTOSLAWSKI'NİN DANS PRELÜDLERİ ESERİNDE RİTMİK DİNAMİZM, TEKNİK VE BİÇİMSEL BULUŞLAR 725-747
İlkay Ak , Gizem Tanatar*

31. KÜLTÜRLERARASI TİYATRODA GELENEKSEL KAYNAKLAR VE MÜZİK KULLANIMI 748-776
*Enis Yıldız**

32. KLASİK TÜRK MÛSIKİSİNDE NEOKLASİK-ROMANTİK DÖNEM GEÇİŞİNİN ESTETİK VE MÜZİKAL DİNAMİKLERİ 778-806
*Sezer Akdağ **

33. SİLİFKE YÖRESİ SES İCRASINDA HANÇERE MOTİFLERİ: SİLİFKE FOLKLOR EKİBİ ÖRNEĞİ 807-831
Salih Gündoğdu*

34. FORMATION OF ANALYTICAL THINKING THROUGH THE ANALYSIS OF INTERPRETATIONS OF MUSICAL WORKS IN THE PROCESS OF TRAINING A SPECIALIST MUSICIAN 832-862
Olena Vereshchahina-biliavska, Nataliia Mozgalova , Olena Burska , Tetiana Hrinchenko , Yaroslav Novosadov*

Düzeltme Makalesi

35. Düzeltme: BİR TOPLUMSAL ELEŞTİRİ ARACI OLARAK MÜZİK: MISERY INDEX'İN "RITUALS OF POWER" ALBÜMÜNDE "POST-TRUTH" VE ÖTESİ 745-780
Ahmet Elnur*

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 : 26.11.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 18.12.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1591789
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.

PAUL CHAMBERS'IN BAS YÜRÜYÜŞLERİNDE KULLANDIĞI ARMONİK YAKLAŞIM: YESTERDAYS ÖRNEĞİ[1]

ÖZKELEŞ, Sercan[2] TUNAHAN, Semih[3]

ÖZ

Paul Chambers, caz tarihinin en etkili ve yenilikçi kontrbasçılarından biri olarak günümüzde de caz dünyasında önemli bir yere sahiptir. Chambers'ın yenilikçi yaklaşımı, caz müziğinde kontrbasının armonik ve melodik boyutlarını ileriye taşıyarak bu enstrümanın cazdaki rolünü köklü bir şekilde dönüştürmüştür. Çalışmanın amacı, Paul Chambers'ın bas yürüyüşlerinde kullandığı armonik yapıyı; diyatonik-kromatik yaklaşımlar, gerilim ve çözülme ilişkileri, öncü ve gerilimli sesler, modal ve blues dizileri, diminished diziler ve akor-dizi ilişkisi unsurları doğrultusunda tespit etmektir. Araştırma, Paul Chambers'ın eşliklerinde kullandığı müzikal dili armonik yapı çerçevesinde tespit etmeye yönelik genel tarama modelinde betimsel bir çalışmadır. Çalışmanın evrenini caz müziği kontrbas sanatçılarından Paul Chambers'ın eşlik ettiği eserlerdeki bas

[1] Bu çalışma Doç. Dr. Sercan ÖZKELEŞ danışmanlığında yürütülen, Semih TUNAHAN'ın yazdığı "Paul Chambers'ın Kullandığı Bas Yürüyüşlerindeki Armonik Yapı" isimli yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

[2] Doç Dr, Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzikoloji Bölümü, Müzik Teorisi ABD, sercanozkeles@odu.edu.tr, https://orcid.org/0000-0003-2845-5667.
[3] Müzik Öğretmeni (Bilim Uzmanı), Ulviye Kır İmam Hatip Ortaokulu, semihtunahan90@gmail.com, https://orcid.org/0009-0006-0198-3450

yürüyüşleri, örneklemini ise, Jeroma Kern'in Yesterdays eserindeki Paul Chambers'ın bas yürüyüşleri oluşturmaktadır. Bu kapsamda, Paul Chambers'ın bas yürüyüşlerinde kullandığı müzikal unsurlar görsel analiz tekniği ile çözümlenerek yorumlanmıştır. Müzikal unsurlar; akor sesleri, bu akorlara yapılan diyatonik, kromatik ve çift kromatik yaklaşımlar, doğal ve altere gerilimli sesler ile öncü sesleri içermektedir. Ayrıca, diziler, akor ilerleyişleri, triton değişikliği, tam ve yarım sesten oluşan melodik yürüyüşler, akor tür ve fonksiyon değişiklikleri de analiz kapsamında ele alınmıştır. Analiz sürecinde, Paul Chambers'ın bas yürüyüşlerinde kullandığı akorlar dizeğin üstünde, yürüyüş sırasında kullanılmayan eserin orijinal akorları ise dizeğin altında gösterilmiştir. Paul Chambers'ın bas yürüyüşleri, melodik, ritmik ve armonik zenginliği bir arada barındıran, caz müziğinde kendine özgü bir yaklaşımı temsil etmektedir. Bu özellikler, özellikle yürüyen basın sadece bir armonik destek unsuru olmadığını, aynı zamanda melodik bir anlatım aracı olabileceğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Yürüyen bas, kontrbas, bas gitar, armonik yaklaşım, caz müziği.

PAUL CHAMBERS' HARMONIC APPROACH IN BASS WALKING: THE EXAMPLE OF YESTERDAYS

ABSTRACT

Paul Chambers holds a significant place in the jazz world today as one of the most influential and innovative double bassists in jazz history. His groundbreaking approach profoundly transformed the harmonic and melodic dimensions of jazz music double bass, redefining its role within the genre. This study aims to identify the harmonic structures employed by Paul Chambers in his walking bass lines, focusing on diatonic and chromatic approaches, tension and resolution relationships, leading and tension notes, modal and blues scales, diminished scales, and chord-scale relationships. The research is a descriptive study employing a general survey model to examine the musical language used by Paul Chambers in his accompaniments within the framework of harmonic structures. The population of the study comprises the walking bass lines in works accompanied by jazz double bassist Paul Chambers, while the sample focuses on the walking bass lines performed by Chambers in Jerome Kern's composition Yesterdays. Within this scope, the musical elements used in Paul Chambers's walking bass lines were analyzed and interpreted using

visual analysis techniques. These elements include chord tones, diatonic, chromatic, and double chromatic approaches to these chords, natural and altered tension notes, and leading tones. Additionally, scales, chord progressions, tritone substitutions, melodic movements involving whole and half steps, and changes in chord types and functions were analyzed. During the analysis process, the chords played by Paul Chambers in his walking bass lines were notated above the staff, while the original chords of the composition, which were not utilized in the walking bass, were indicated below the staff. Paul Chambers's walking bass lines represent a unique approach in jazz music, blending melodic, rhythmic, and harmonic richness. These features demonstrate that walking bass is not merely a harmonic support element but also a powerful medium for melodic expression.

Keywords: Walking bass, double bass, bass guitar, harmonic approach, jazz music.

GİRİŞ

Kontrbas, caz müziğinde hem armonik hem de ritmik öğeleri içeren temel bir role sahiptir. Bu çalgının senfonik orkestralarda üstlendiği armoninin temel seslerini sağlama işlevi, caz müziğinde de devam etmektedir. Bunun yanı sıra, kontrbas, ritmin oluşturulmasında davul ile birlikte önemli bir görev üstlenir. Piyano, gitar veya vibrafon gibi armonik görev taşıyan çalgılar ile davul ve perküsyon gibi ritmik çalgılar arasında bir köprü görevi görmesi, kontrbasın caz müziğindeki kritik işlevlerinden biridir. Klasik Batı müziğinin aksine, kontrbas cazda çoğunlukla yay yerine pizzicato adı verilen parmak tekniğiyle icra edilir. Sağ elin genellikle işaret ve orta parmağıyla uygulanan bu teknik, klasik müzikte kullanılan pizzicato yönteminden farklıdır. Caz müziğinde yay kullanımı nispeten sınırlı olmakla birlikte, bazı virtüöz kontrbas sanatçıları, bu tekniği doğaçlamalarında üstün bir yetkinlikle sergilemiştir. Özellikle Paul Chambers (1935-1969) ve Slam Stewart (1914-1987), yay tekniğiyle gerçekleştirdikleri dikkat çekici doğaçlamalarla öne çıkan isimler arasındadır (Yıldız, 2018: 38).

Müziğe çocukluk yaşlarında tuba çalarak başlayan Chambers 1940'lı ve 1950'li yıllarda caz müziğinin önemli isimlerini yetiştiren Detroit'e giderek Detroit Senfoni Orkestrası'nın kontrbasçılarından klasik ekolde kontrbas dersleri almış ve 1952-1955 yılları arasında Technical High School'un senfoni orkestrasında ve çeşitli öğrenci gruplarında çalmıştır. Bu çalışmaları, sonrasında New York'ta ünlü bir caz kontrbasçısı olmasını sağlamış ve yay kullanımını cazda ilk

defa bu kadar ustalıkla ve virtüöz bir şekilde kullanarak "caz kontrbasçısı" unvanını kazandırmıştır (Yıldız, 2018).

Paul Chambers, 1950'lerin ortalarından 1960'ların ortalarına kadar modern cazın en aranan bas sanatçılarından biri olarak öne çıkmıştır. Bu dönemde 300'den fazla albüm kaydeden Chambers, dönemin aktif olan hemen hemen tüm önemli modern caz müzisyenleriyle iş birliği yapmış; Miles Davis ile Kind of Blue, Sketches of Spain ve Porgy and Bess gibi ikonik kayıtların yanı sıra, John Coltrane'in saksafon albümü Giant Steps gibi caz tarihine yön veren eserlerde yer almıştır. Davis'in kariyerindeki önemli bir dönemde oluşturduğu prestijli eşlikçiler grubunun temel bir üyesi olan Chambers, gruba katıldığında henüz 20 yaşında olmasına rağmen olağanüstü bir profesyonellik sergilemiştir. Chambers, yalnızca bir grubun zamanlamasını ve ritmik akışını güvence altına almakla kalmamış, aynı zamanda grubun armonik yapısına zenginlik katan ve swing hissini güçlendiren bir müzikal temel oluşturmuştur. Bunun yanında, bebop tarzında melodik pizzicato sololar geliştirmiş ve trompetçi Dizzy Gillespie'yi andıran bir ifade tarzını bas tınısında sunmayı başarmıştır. Ayrıca, yaylı doğaçlama konusunda üstün bir yetenek sergileyerek caz müziğinde diğer basçılar için erişilmesi güç bir standart belirlemiştir. Yaylı doğaçlamaları, caz müziği bağlamında titizlikle oluşturulmuş ve sanatsal bir zirve olarak kabul edilmiştir.

Yürüyen bas çizgisi (walking bass), caz topluluklarında ritim bölümünün temel unsurlarından biri olarak önemli bir rol üstlenir. Genellikle her vuruşta çeyrek notalarla (varyasyon ve süslemelerle desteklenmiş) ilerleyen bu çizgi, swing müziğinin karakteristik özelliklerinden biri olarak ritmik itki, armonik netlik ve ikincil bir melodik katman sunar. Bu çizgiler, bazı bestelerde ve düzenlemelerde tamamen veya kısmen yazılı olsa da, çoğunlukla basçılar tarafından doğaçlama bir şekilde icra edilir. Bireysel basçıların doğaçlama yürüyen çizgilerinde kullandıkları ritmik, armonik ve melodik unsurlar, caz müziği içinde özgün ve tanınabilir bir stil oluşturmalarına olanak tanır. Bu çizgiler, dinleyiciler tarafından kolaylıkla ayırt edilebilen kişisel bir ses yaratırken, vuruşların yerleştirilmesi de her basçının kendine özgü stilini şekillendirir (Skinner, 2016: 1)

Bebop dönemi kontrbasçıları, walking bass (yürüyen bas/bas yürüyüşü) çalarken dönemin müzik kurgusuyla uyumlu bir şekilde, akorları genellikle kromatik geçiş notalarıyla bağlamış ve arpej kullanımına önem vermiştir. Oscar Pettiford, Ray Brown ve Paul Chambers gibi sanatçılar, bu yaklaşımı hem eşlik hem de doğaçlama sırasında ustalıkla uygulayarak döneme özgü bir stil geliştirmişlerdir. Bu süreç, 1930'lu yılların sonlarında Jimmy Blanton ile başlayıp Charles Mingus, Charlie Haden, Scott LaFaro ve Paul Chambers gibi isimlerle devam etmiş ve kontrbasın teknik,

armonik ve müzikal olanaklarını önemli ölçüde genişletmiştir. Bu yenilikçi yaklaşımlar, caz müziğinin evrilmesine öncülük etmiş ve caz tarihindeki ana akımların şekillenmesine katkı sağlamıştır (Yıldız, 2018). Yürüyen bas yaklaşımları geleneksel caz çalma stiline özgü olsa da blues, rock, r&b, gospel, country, klasik müzik gibi birçok müzik türünde de kullanılır.

Yürüyen bas hatlarında akor ve ritmik yapının takip edilmesiyle, yaklaşımlar bir bütün olarak düşünülerek; kromatik, çift kromatik ve diyatonik yaklaşım sesleri, doğal ve altere gerilimli sesler, öncü sesler, akor değişimlerinde melodik yaklaşımlar, akorların tür ve fonksiyonlarının çeşitlendirilmesi, akor ilerleyişleri, arpejler, majör-minör/modal/özel ve pentatonik diziler gibi birçok müzikal unsur kullanılır (Ligon, 2001; Badoğlu, 2020; Yavuzoğlu, 2012; Gridley, 2009; Baker, 1979; Lang, 2010).

Walking bass (yürüyen bas/bas yürüyüşü), caz müziğinde hem temel ritmik hem de armonik yapının ortaya çıkarılmasında kritik bir teknik olmanın ötesinde, cazın genel karakterini belirleyen en önemli unsurlardan biri olarak kabul edilir. Bu teknikte kontrbasçı, ölçü içerisindeki (genellikle dört eşit süreye bölünen) akorların temel seslerini, ilgili geçiş notalarını ve süslemeleri seslendirerek müziğin ritmik akışını sağlamlaştırırken aynı zamanda armonik yapıyı zenginleştirir. Yürüyen bas, sadece ritmik bir temel sağlamakla kalmaz, aynı zamanda melodik bir ifade aracı olarak da parçaya dinamik bir derinlik katar. Özellikle bebop döneminde Paul Chambers, Oscar Pettiford ve Ray Brown gibi kontrbas sanatçıları, bu teknikte kromatik geçiş notalarına ve genişletilmiş akor seslerinden oluşan arpejlere büyük önem vermiştir. Bu yaklaşım, dönemin armonik zenginliğini ve melodik inceliğini yansıtan sofistike bir anlatım sunmuştur. Yürüyen bas, cazın farklı dönemlerinde swing, bebop ve modern caz gibi türlerde çeşitli biçimlerde yorumlanmış olsa da her dönemde ritmik dengeyi koruyarak armonik derinlik ve melodik akıcılık sunan temel bir unsur olmuştur. Bunun yanı sıra, bu teknik, caz eğitimi ve icrasında hem ritmik duyarlılığı hem de armonik kavrayışı geliştiren sürecin ayrılmaz bir parçasıdır.

Paul Chambers, caz tarihinin en etkili ve yenilikçi kontrbasçılarından biri olarak günümüzde de caz dünyasında önemli bir yere sahiptir. Miles Davis'in Kind of Blue ve John Coltrane'in Giant Steps gibi albümlerinde yer alarak, yürüyen bas tekniklerini yalnızca ritmik bir temel değil, aynı zamanda melodik bir unsur olarak ustalıkla kullanmıştır. Pizzicato tekniğinin yanı sıra yaylı çalma yöntemini caz doğaçlamalarına entegre ederek kontrbasın ifade olanaklarını genişletmiş ve bu çalgının sınırlarını yeniden tanımlamıştır. Chambers'ın yenilikçi yaklaşımı, caz kontrbasının

armonik ve melodik boyutlarını ileriye taşıyarak bu çalgının cazdaki rolünü köklü bir şekilde dönüştürmüştür. Bu bağlamda, araştırmanın problem cümlesi aşağıdaki şekilde belirlenmiştir.

Problem Cümlesi

Paul Chambers'ın bas yürüyüşlerinde kullandığı armonik yapıya ilişkin yaklaşımı nasıldır?

Amaç

Çalışmanın amacı, Paul Chambers'ın bas yürüyüşlerinde kullandığı armonik yapıyı; diyatonik-kromatik yaklaşımlar, gerilim ve çözülme ilişkileri, öncü ve gerilimli sesler, modal ve blues dizileri, diminished diziler ve akor-dizi ilişkisi unsurları doğrultusunda tespit etmektir.

Önem

Bu araştırma, Paul Chambers'in eşlik ettiği bas yürüyüşlerindeki armonik yapının incelenip müzikal yaklaşımların belirlenmesi ve profesyonel müzisyen eğitimi kapsamında caz müziğinde kontrbas ve bas gitar ile yürüyen bas (walking bass) alanında yapılacak bundan sonraki çalışmalara kaynak oluşturması bakımından önem taşımaktadır.

Sınırlılıklar

Araştırma, Paul Chambers'ın 28 Ağustos 1959 tarihli *Groovin' with Golson* albümündeki *Yesterdays* isimli eserde, 1.16 ile 3.50 dakikaları arasında yer alan 96 ölçülük bas yürüyüşleriyle sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, Paul Chambers'ın eşliklerinde kullandığı müzikal dili armonik yapı çerçevesinde tespit etmeye yönelik genel tarama modelinde betimsel bir çalışmadır. Betimsel araştırmalar, bir durumu olabildiğince eksiksiz bir şekilde tanımlamayan araştırma yöntemleridir (Büyüköztürk vd., 2008).

Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini caz müziği kontrbas sanatçılarından Paul Chambers'ın eşlik ettiği eserlerdeki bas yürüyüşleri, örneklemini ise, Jeroma Kern'in Yesterdays eserindeki Paul Chambers'ın bas yürüyüşleri oluşturmaktadır.

Verilerin Toplanması

Çalışmanın kuramsal çerçevesinin oluşturulması ve eserlerin yürüyen baslarına ilişkin verilerin toplanmasında nitel araştırma tekniklerinden doküman incelemesi kullanılmıştır. Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 217).

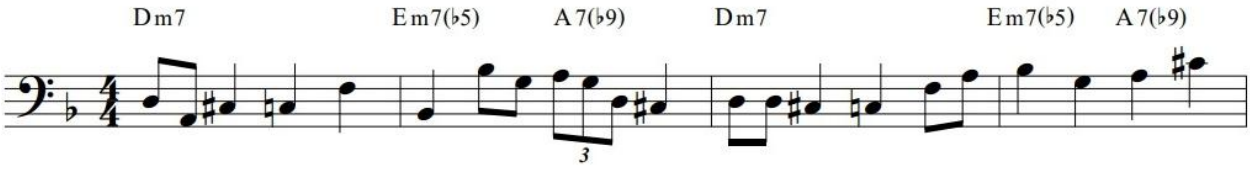
Verilerin Çözümlenmesi

Verilerin çözümlenmesinde görsel analiz yönteminden yararlanılmıştır. Görsel analiz, görsel verilerin, simgelerin, sembollerin, işaretlerin açıklanıp yorumlanması şeklinde tanımlanabilir. Görsel analiz, doküman analizinin bir alt başlığı şeklinde ele alınabilir. (Sönmez ve Alacapınar, 2011: 83-84, akt: Barutçu ve Atılgan, 2019: 502-503).

Bu kapsamda, bas yürüyüşlerinde kullandığı müzikal unsurlar görsel analiz tekniği ile çözümlenerek yorumlanmıştır. Müzikal unsurlar; akor sesleri (m6, m7, m7b5, m7/9, m11, majör 6'lı, maj7, maj9, 7, 7#5, 7/9, 7/#9, 7/9/b13 vb.), bu akorlara yapılan diyatonik, kromatik ve çift kromatik yaklaşımlar, doğal ve altere gerilimli sesler ile öncü sesleri içermektedir. Ayrıca, diziler, akor ilerleyişleri, triton değişikliği, tam ve yarım sesten oluşan melodik yürüyüşler, akor tür ve fonksiyon değişiklikleri de analiz kapsamında ele alınmıştır. Analiz sürecinde, Paul Chambers'ın bas yürüyüşlerinde kullandığı akorlar dizeğin üstünde, yürüyüş sırasında kullanılmayan eserin orijinal akorları ise dizeğin altında gösterilmiştir.

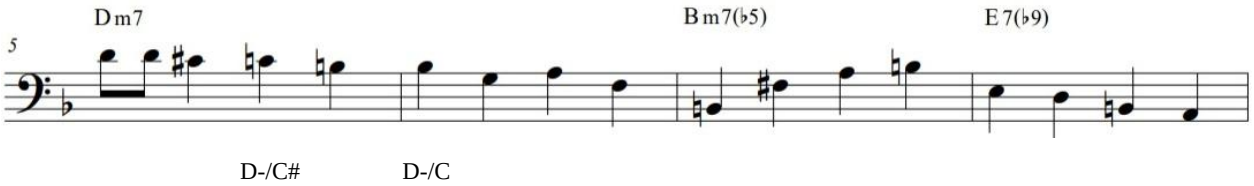
BULGULAR

Yesterdays Eserinin Bas Yürüyüşlerindeki Armonik Yapıya İlişkin Bulgular ve Yorumlar
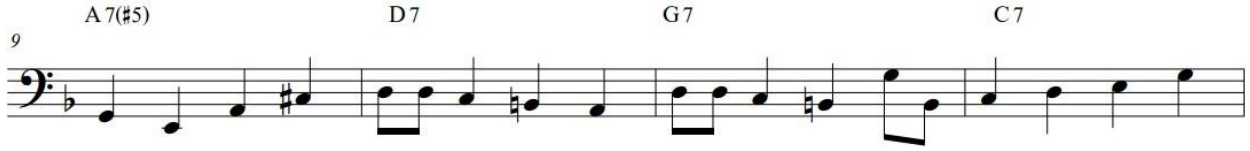


Nota 1. Yesterdays'in 1.-4. ölçüleri.

1. ölçüde Dm7 akorundaki re, la, do ve fa akor sesleri, do#; kromatik yaklaşım sesi, 2. ölçüde Em7(*b*5) akorundaki si ve sol; akor sesleri, A7(*b*9) akorundaki la, sol ve do#; akor sesleri, re; diyatonik yaklaşım sesi, 3. ölçüde Dm7 akorundaki re, do, fa ve la; akor sesleri, do#; kromatik yaklaşım sesi ve 4. ölçüde Em7(*b*5) akorundaki si ve sol; akor sesleri, A7(*b*9) akorundaki la ve do#; akor sesleri olarak kullanılmıştır.



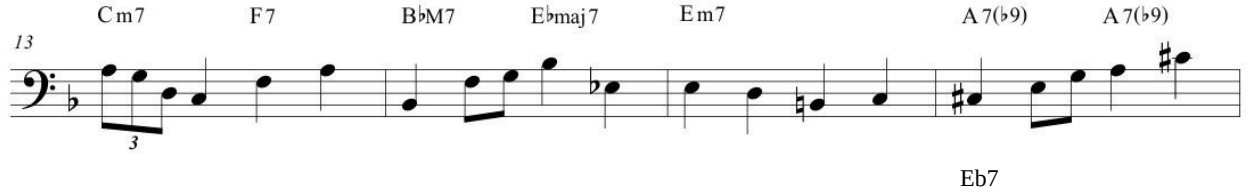
Nota 2. Yesterdays'in 5.-8. ölçüleri.

5. ve 6. ölçüde Dm7 akorundaki re, do, fa, la; akor sesleri, do# ve si; kromatik yaklaşım sesi, si*b* ve sol; diyatonik yaklaşım sesi, 7. ölçüde Bm7(*b*5) akorundaki si ve la; akor sesleri, fa#; Bm akorunun beşlisi, 8. ölçüde E7(*b*9) akorundaki mi, re, si; akor sesleri la; diyatonik yaklaşım sesi olarak kullanılmıştır.



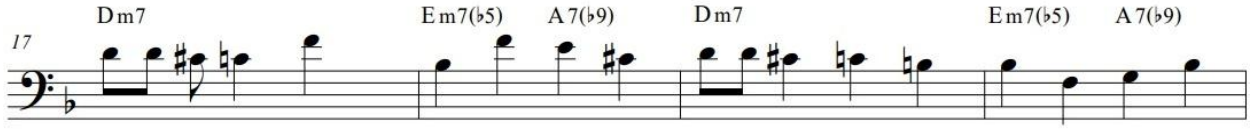
Nota 3. Yesterdays'in 9.-12. ölçüleri.

9. ölçüde A7(#5) akorundaki sol, mi, la ve do#; akor sesleri, 10. ölçüde D7 akorundaki re, do ve la; akor sesleri si; diyatonik yaklaşım sesi olarak melodik yaklaşımla tam, yarım, tam ses kalıbında kullanılmıştır. 11. ölçüde G7 akorundaki re, si ve sol; akor sesleri, do; diyatonik yaklaşım sesi ve 12. ölçüde C7 akorundaki do, mi ve sol; akor sesleri re; diyatonik yaklaşım sesi olarak kullanılmıştır.



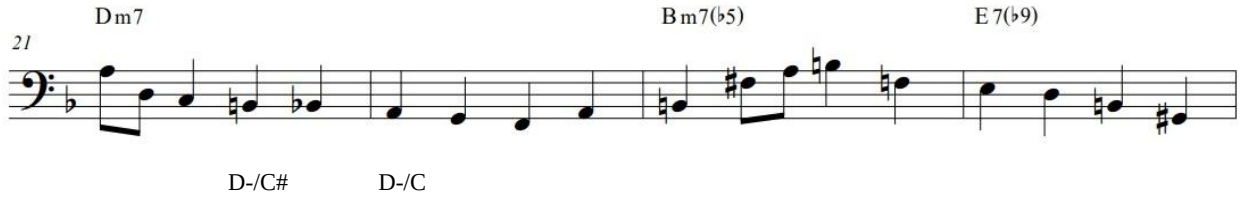
Nota 4. Yesterdays'in 13.-16. ölçüleri.

13. ölçüde Cm7 akorundaki sol ve do; akor sesleri, la ve re; diyatonik yaklaşım sesleri, F7 akorundaki fa ve la; akor sesleri, 14. ölçüde B*b*M7 akorundaki si*b*, fa; akor sesleri, sol; diyatonik yaklaşım sesi, EbM7 akorundaki si*b* ve mi*b*; akor sesleri, 15. ölçüde Em7 akorundaki mi, re, si; akor sesleri, do; diyatonik yaklaşım sesi ve 16. ölçüde A7(*b*9) akorundaki do#, mi, sol ve la; akor sesleri olarak kullanılmıştır.
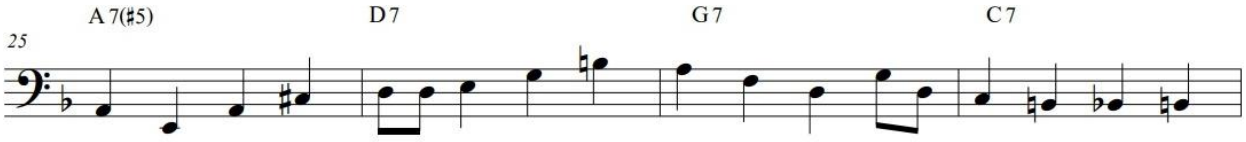


Nota 5. Yesterdays'in 17.-20. ölçüleri.

17. ölçüde Dm7 akorundaki re, do ve fa; akor sesleri, do#; kromatik yaklaşım sesi, 18. ölçüde Em7(*b*5) akorundaki si; akor sesi, fa; kromatik yaklaşım sesi, A7(*b*9) akorundaki mi ve do#; akor sesleri, 19. ölçüde Dm7 akorundaki re ve do; akor sesleri, do# ve si; kromatik yaklaşım sesleri ve 20. ölçüde Em7(*b*5) akorundaki si; akor sesi, fa; diyatonik yaklaşım sesi, A7(*b*9) akorundaki sol ve si*b*; akor sesleri olarak kullanılmıştır.



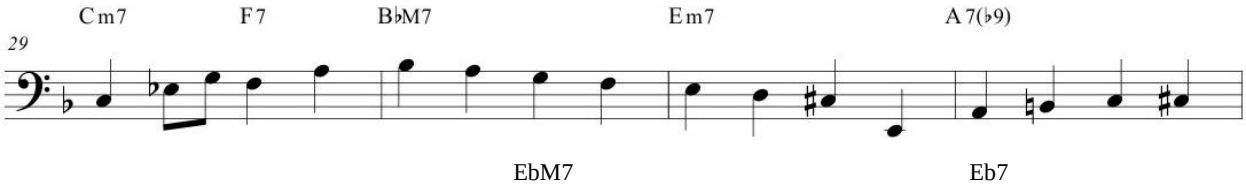
Nota 6. Yesterdays'in 21.-24. ölçüleri.

21. ve 22. ölçüde Dm7 akorundaki la, fa, do ve re; akor sesleri, si; kromatik yaklaşım sesi, si*b* ve sol; diyatonik yaklaşım sesi, 23. ölçüde Bm7(*b*5) akorundaki si, la ve fa; akor sesleri, fa#; Bm akorunun beşlisi ve 24. ölçüde E7(*b*9) akorundaki mi, re, si ve sol#; akor sesleri olarak kullanılmıştır.



Nota 7. Yesterdays'in 25.-28. ölçüleri.
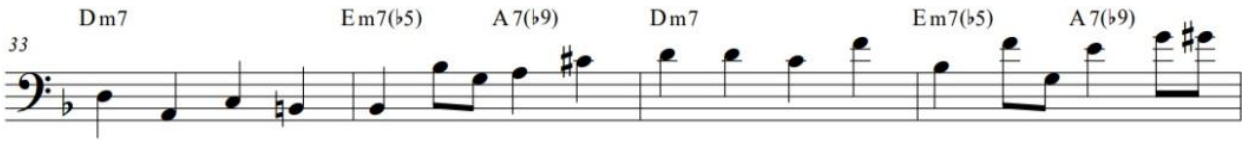
25. ölçüde A7(#5) akorundaki la, mi ve do#; akor sesleri, 26. ölçüde D7 akorundaki re; akor sesi, mi; diyatonik yaklaşım sesi, si; akorun doğal gerilimli 13'lüsü ve diyatonik yaklaşım sesi sol; diyatonik yaklaşım sesi, 27. ölçüde G7 akorundaki fa, re ve sol; akor sesleri, la; akorun doğal gerilimli 9'lusu ve 28. ölçüde C7 akorundaki do ve si*b*; akor sesleri, si; kromatik yaklaşım sesi olarak kullanılmıştır.



Nota 8. Yesterdays'in 29.-32. ölçüleri.

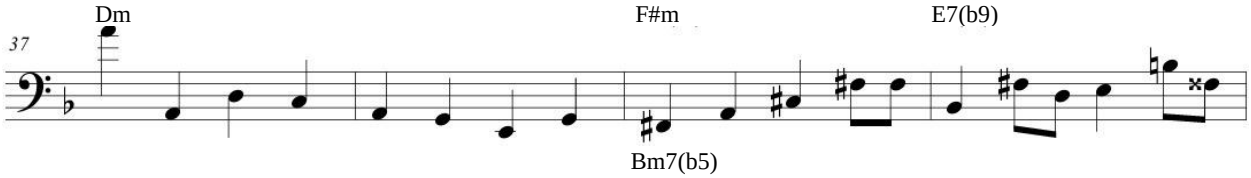
29. ölçüde Cm7 akorundaki; do, mi*b* ve sol; akor sesleri F7 akorundaki fa ve la; akor sesleri, 30. ölçüde B*b*M7 akorundaki si*b*, la ve fa; akor sesleri, sol; diyatonik yaklaşım sesi, 31. ölçüde Em7 akorundaki mi ve re; akor sesleri do#; mi minör akorunun doğal gerilimli sesi ve 32. ölçüde A7(*b*9)

akorundaki la ve do# akor sesi, si ve do; çift kromatik yaklaşım sesi olarak kullanılmıştır. 30. ve 31. ölçüde inici re armonik minör dizisi yer almıştır.
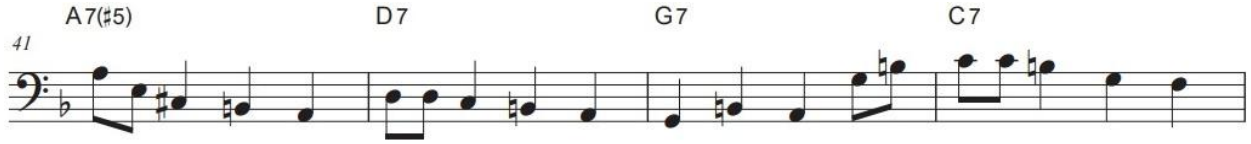


Nota 9. Yesterdays'in 33.-26. ölçüleri.

33. ölçüde Dm7 akorundaki re, la ve do; akor sesleri si; kromatik yaklaşım sesi, 34. ölçüde Em7(*b*5) akorundaki si ve sol; akor sesleri, A7(*b*9) akorundaki la ve do#; akor sesleri, 35. ölçüde Dm7 akorundaki re, do ve fa; akor sesleri ve 36. ölçüde Em7(*b*5) akorundaki si*b* ve sol; akor sesleri fa; diyatonik yaklaşım sesi, A7(*b*9) akorundaki mi ve sol; akor sesleri, sol#; kromatik yaklaşım sesi olarak kullanılmıştır.



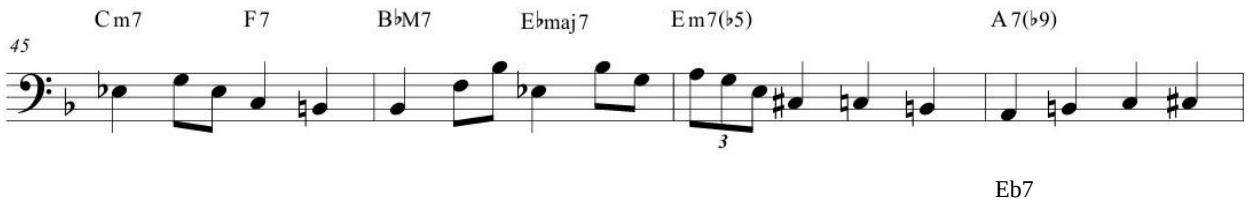
Nota 10. Yesterdays'in 37.-40. ölçüleri.

37. ve 38. ölçüde la, re ve do; akor sesleri, sol ve mi; diyatonik yaklaşım sesleri, 39. ölçüde F#m akorundaki fa#, la ve do#; akor sesleri ve 40. ölçüde E7(*b*9) akorundaki si, re ve mi; akor sesleri, fa#; akorun doğal gerilimli 9'lusu ve diyatonik yaklaşım sesi, fa*x*; akorun altere gerilimli #9'lusu olarak kullanılmıştır.



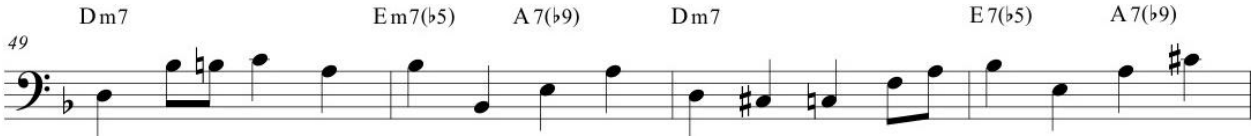
Nota 11. Yesterdays'in 41.-44. ölçüleri.

41. ölçüde A7(#5) akorundaki la, mi ve do#; akor sesleri, si; diyatonik yaklaşım sesi, 42. ölçüde D7 akorundaki re, do ve la; akor sesleri si; diyatonik yaklaşım sesi olarak melodik olarak tam, yarım, tam ses kalıbında kullanılmıştır. 43. ölçüde G7 akorundaki sol ve si; akor sesleri la; akorun doğal gerilimli 9'lusu ve 44. ölçüde C7 akorundaki do ve sol; akor sesleri, si; kromatik yaklaşım sesi, fa; diyatonik yaklaşım sesi olarak kullanılmıştır.
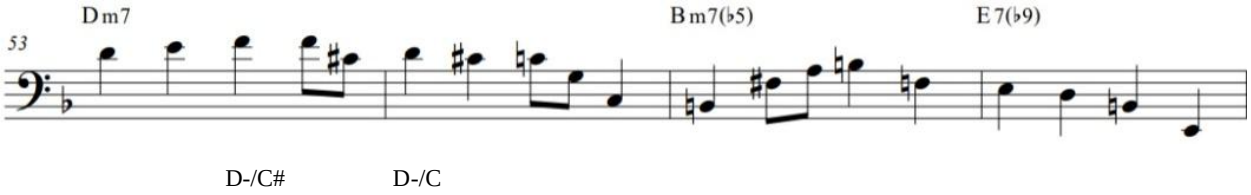


Nota 12. Yesterdays'in 45.-48. ölçüleri.

45. ölçüde Cm7 akorundaki; mi*b* ve sol akor sesi, F7 akorundaki do; akor sesi, si; kromatik yaklaşım sesi, 46. ölçüde B*b*M7 akorundaki si*b* ve fa; akor sesleri, EbM7 akorundaki mib, sib ve sol; akor sesleri, 47. ölçüde Em7(*b*5) akorundaki la; diyatonik yaklaşım sesi, mi ve sol; akor sesleri, si; Em akorunun beşlisi, do#; kromatik yaklaşım sesi, do; diyatonik yaklaşım sesi ve 48. ölçüde A7(*b*9) akorundaki la ve do#; akor sesi, si ve do; çift kromatik yaklaşım sesi ve melodik yaklaşımla tam-yarım-yarım kalıbında kullanılmıştır.
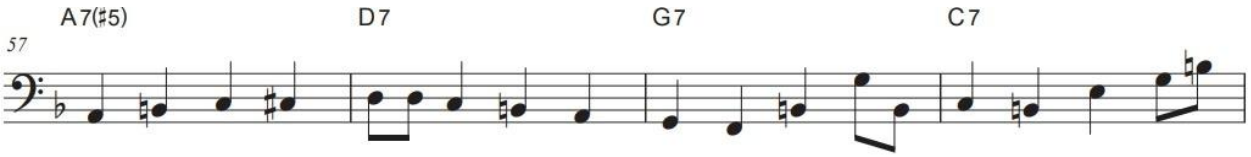


Nota 13. Yesterdays'in 49.-52. ölçüleri.

49.ölçüde Dm7 akorundaki re, do ve la; akor sesleri, si*b* ve si; çift kromatik yaklaşım sesleri, 50. ölçüde Em7(*b*5) akorundaki si*b*; akor sesi, A7(*b*9) akorundaki mi ve la; akor sesleri, 51. ölçüde Dm7 akorundaki re, do, fa ve la; akor sesleri, do#; kromatik yaklaşım sesi ve 52. ölçüde Em7(*b*5) akorundaki si*b* ve sol; akor sesleri, A7(*b*9) akorundaki la ve do#; akor sesleri olarak kullanılmıştır.



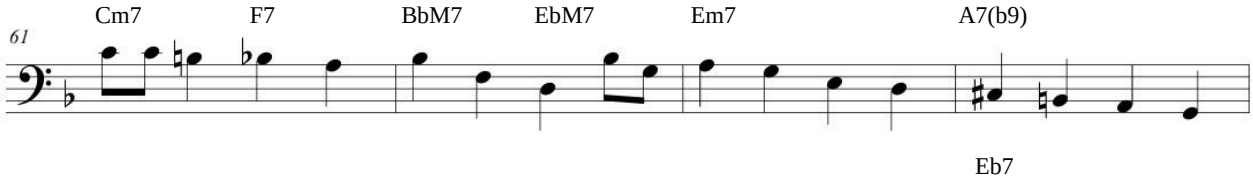
Nota 14. Yesterdays'in 53.-56. ölçüleri.

53. ve 54. ölçüde Dm7 akorundaki re, do ve fa; akor sesleri, sol; akorun doğal gerilimli 11'lisi, do#; kromatik yaklaşım sesi, mi; diyatonik yaklaşım sesi, 55. ölçüde Bm7(*b*5) akorundaki si, la ve fa; akor sesleri, fa#; Bm akorunun beşlisi ve 56. ölçüde E7(*b*9) akorundaki mi, re ve si; akor sesleri olarak kullanılmıştır.



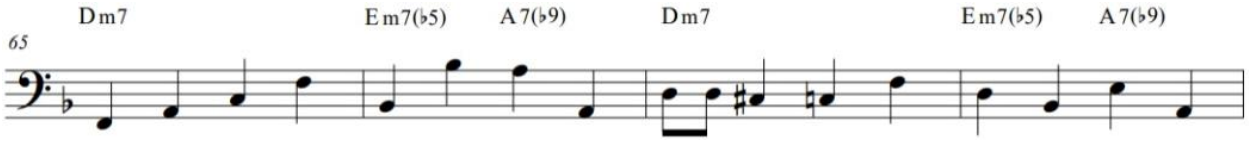
Nota 15. Yesterdays'in 57.-60. ölçüleri.

57. ölçüde A7(#5) akorundaki la ve do#; akor sesleri, si ve do; çift kromatik yaklaşım sesi ve melodik yaklaşımla tam-yarım-yarım kalıbında kullanılmıştır. 58. ölçüde D7 akorundaki re, do ve la; akor sesleri si; diyatonik yaklaşım sesi olarak melodik yaklaşımla tam, yarım, tam ses kalıbında kullanılmıştır. 59. ölçüde G7 akorundaki sol, fa ve si; akor sesleri ve 60. ölçüde C7 akorundaki do, mi ve sol; akor sesleri, si; akorun maj7'lisi olarak kullanılmıştır.



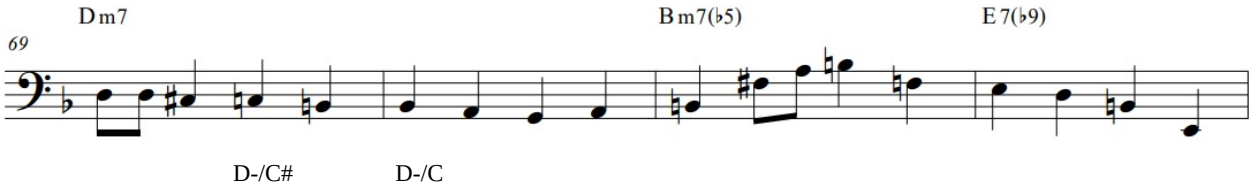
Nota 16. Yesterdays'in 61.-64. ölçüleri.

61. ölçüde Cm7 akorundaki; do akor sesi si; kromatik yaklaşım sesi, F7 akorundaki la; akor sesi, si*b*; kromatik yaklaşım sesi, 62.ölçüde B*b*M7 akorundaki si*b* ve fa; akor sesleri, E*b*M7 akorundaki re, si*b* ve sol; akor sesleri, 63. ölçüde Em7(*b*5) akorundaki la; akorun doğal gerilimli 11'lisi, sol, mi ve re; akor sesleri ve 64.ölçüde A7(*b*9) akorundaki do#, sol ve la; akor sesleri, si; akorun doğal gerilimli 9'lusu olarak melodik yaklaşımla üç tam ses kalıbında kullanılmıştır.
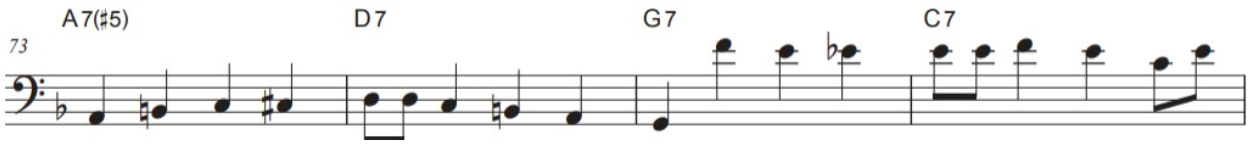


Nota 17. Yesterdays'in 65.-68. ölçüleri.

65. ölçüde Dm7 akorundaki fa, do ve la; akor sesleri, 66. ölçüde Em7(*b*5) akorundaki si*b*; akor sesi, A7(*b*9) akorundaki la; akor sesi, 67. ölçüde Dm7 akorundaki re, do ve fa; akor sesleri, do#; kromatik yaklaşım sesi ve 68. ölçüde Em7(*b*5) akorundaki re ve si*b*; akor sesleri, A7(*b*9) akorundaki mi ve la; akor sesleri olarak kullanılmıştır.



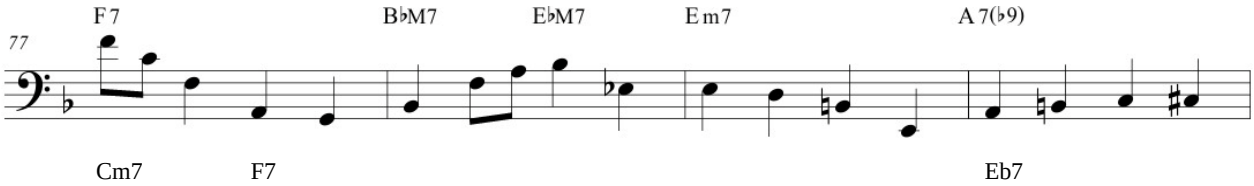
Nota 18. Yesterdays'in 69.-72. ölçüleri.

69. ve 70. ölçüde Dm7 akorundaki re, la ve do; akor sesleri, do#; kromatik yaklaşım sesi, si ve si*b*; çift kromatik yaklaşım sesi, sol; diyatonik yaklaşım sesi, 71. ölçüde Bm7(*b*5) akorundaki si, la ve fa; akor sesleri, fa#; Bm akorunun beşlisi ve 72. ölçüde E7(*b*9) akorundaki mi, re ve si; akor sesleri olarak kullanılmıştır.
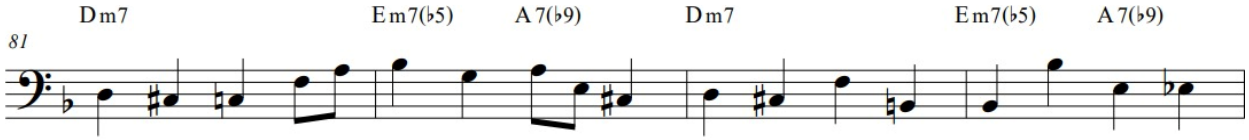


Nota 19. Yesterdays'in 73.-76. ölçüleri.

73. ölçüde la ve do#; akor sesleri si ve do; çift kromatik yaklaşım sesleri ve melodik yaklaşımla tam-yarım-yarım kalıbında kullanılmıştır. 74. ölçüde D7 akorundaki re, do ve la; akor sesleri, si; diyatonik yaklaşım sesi olarak melodik yaklaşımla tam, yarım, tam ses kalıbında kullanılmıştır.75. ölçüde G7 akorundaki sol ve fa; akor sesleri, mi; diyatonik yaklaşım sesi, mi*b*; kromatik yaklaşım sesi ve 76. ölçüde C7 akorundaki mi ve do; akor sesleri, fa; diyatonik yaklaşım sesi olarak kullanılmıştır.



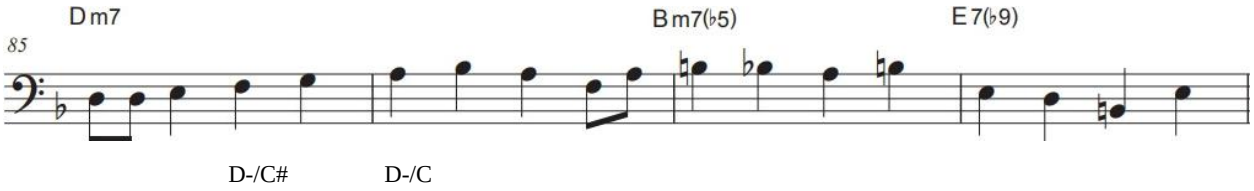
Nota 20. Yesterdays'in 77.-80. ölçüleri.

77. ölçüde F7 akorundaki fa, do ve la; akor sesleri, sol; diyatonik yaklaşım sesi ve akorun doğal gerilimli 9'lusu, 78. ölçüde B*b*M7 akorundaki; si*b*, la ve fa; akor sesleri, EbM7 akorundaki; mi*b* ve sib; akor sesleri 79. ölçüde Em7(*b*5) akorundaki mi ve re akor sesleri, si; Em akorunun beşlisi ve 80. ölçüde A7(*b*9) akorundaki la ve do# akor sesleri, si ve do; çift kromatik yaklaşım sesi ve melodik yaklaşımla tam-yarım-yarım kalıbında kullanılmıştır.
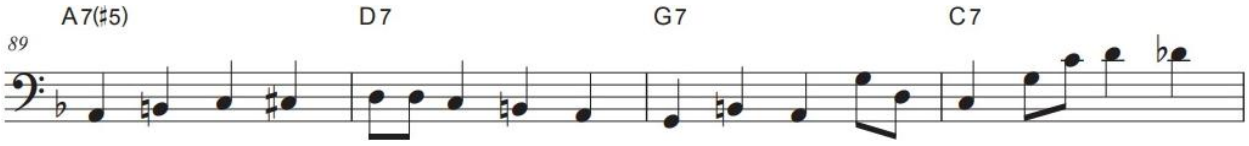


Nota 21. Yesterdays'in 81.-84. ölçüleri.

81. ölçüde Dm7 akorundaki re, do, fa ve la; akor sesleri, do#; kromatik yaklaşım sesi, 82. ölçüde Em7(*b*5) akorundaki si*b* ve sol; akor sesleri, A7(*b*9) akorundaki la, mi ve do#; akor sesleri, 83. ölçüde Dm7 akorundaki re ve fa; akor sesleri, do#; kromatik yaklaşım sesi, si; kromatik yaklaşım sesi ve 84. ölçüde Em7(*b*5) akorundaki si*b*; akor sesi ve A7(*b*9) akorundaki mi; akor sesi, mi*b*; kromatik yaklaşım sesi olarak kullanılmıştır.



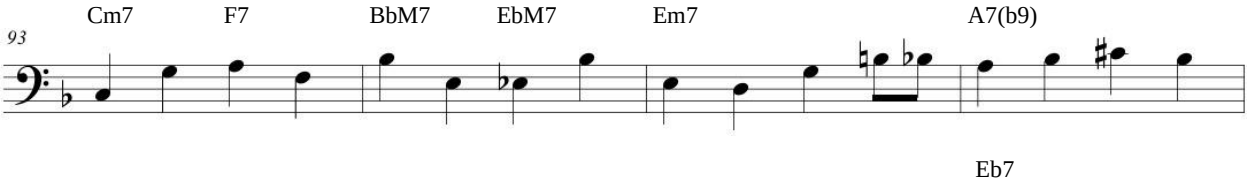
Nota 22. Yesterdays'in 85.-88. ölçüleri.

85. ve 86. ölçüde Dm7 akorundaki re, la ve fa; akor sesleri, mi, sol ve si*b*; diyatonik yaklaşım sesleri, 87. ölçüde Bm7(*b*5) akorundaki si ve la; akor sesleri, si*b*; kromatik yaklaşım sesi ve 88. ölçüde E7(*b*9) akorundaki mi, re ve si akor sesleri olarak kullanılmıştır.



Nota 23. Yesterdays'in 89.-92. ölçüleri.

89. ölçüde A7(#5) akorundaki la ve do#; akor sesleri si ve do; çift kromatik yaklaşım sesleri, 90. ölçüde D7 akorundaki re, do ve la; akor sesleri, si; diyatonik yaklaşım sesi ve melodik yaklaşımla tam-yarım-tam kalıbında kullanılmıştır. 91. ölçüde G7 akorundaki sol, si ve re; akor sesleri, la; akorun doğal gerilimli 9'lusu ve 92. ölçüde C7 akorundaki do ve sol; akor sesleri, re; akorun doğal gerilimli 9'lusu, re*b*; akorun altere gerilimli *b*9'lusu kullanılmıştır.



Nota 24. Yesterdays'in 93.-96. ölçüleri.

93.ölçüde Cm7 akorundaki; do ve sol akor sesleri, F7 akorundaki; la ve fa; akor sesleri, 94. ölçüde B*b*M7 akorundaki si*b*; akor sesi, mi; akorun doğal gerilimli #11'lisi, EbM7 akorundaki mi*b* ve si*b*; akor sesleri, 95. ölçüde Em7 akorundaki mi, re, sol ve si; akor sesleri, si*b*; kromatik yaklaşım sesi ve 96. ölçüde A7(*b*9) akorundaki la, si*b* ve do#; akor sesleri olarak kullanılmıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Sonuç

Paul Chambers'ın bas yürüyüşlerinde melodik ve armonik zenginlik dikkat çekmektedir. Akor seslerinde genellikle birli, beşli ve üçlünün yanı sıra altılı, yedili ve dokuzlu gibi genişletilmiş seslere yer verildiği görülmektedir. Ayrıca, Chambers'ın bu sesleri arpej olarak kullanmasının yanında sırasını değiştirerek yaratıcı bir şekilde kullandığı dikkat çeker. Bununla birlikte, Chambers'ın akor değişimlerinde melodik yaklaşımlardan yararlanarak sıralı sesler kullandığı ve bu yaklaşımı zenginleştirmek için tam-yarım-tam, tam-yarım-yarım ve tam-tam-tam gibi farklı ses kalıplarını bir veya birden fazla akorla bir ölçü içerisinde uyguladığı görülmektedir.

Chambers, akor dışı seslerde diyatonik, kromatik ve çift kromatik yaklaşım seslerini ustalıkla kullanmış, bunun yanında akorun doğal gerilimli sesleri olan 9'lu, #11'li ve 13'lü ile altere gerilimli seslerden #9'lu ve b9'lusuna yer vermiştir. Eserlerde bu gerilimli seslerin harmonik yapıyı zenginleştirdiği ve melodik yürüyüşe katkıda bulunduğu görülmektedir. Özellikle VIMaj7-IIm7 bağlantılarında tonun armonik minör dizisini kullanarak yürüyüşlerdeki ifade gücünü artırmıştır.

Ritmik çeşitlilik de Chambers'ın yürüyüşlerinin ayırt edici özelliklerinden biridir. Chambers genel olarak dörtlük nota kullanmasına rağmen, üçlemeler ve farklı ritmik yapılar ile bas çizgilerine hareket katmıştır. Aynı zamanda, iki oktav yüksekliğindeki aralıklara yer vererek yürüyüşleri dinamik bir hale getirmiştir.

Paul Chambers'ın akor ilerlemelerindeki yaklaşımı da incelendiğinde, orijinal eserlerde triton ikamesi yerine V7 akorunu tercih ettiği ve bu tercihi eserlerde akorların tür ve fonksiyonlarını değiştirmek için kullandığı anlaşılmaktadır. IIm7-V7-IM7 akor ilerleyişlerinde ise zaman zaman IIm7'nin yerine V7-IM7 geçişi yaptığı görülmüştür. Aynı akor yapıları içerisinde motif ve cümle tekrarlarına yer vermesi de yürüyüşlere bütünlük kazandırmıştır.

Sonuç olarak, Paul Chambers'ın bas yürüyüşleri, melodik, ritmik ve armonik zenginliği bir arada barındıran, caz müziğinde kendine özgü bir yaklaşımı temsil etmektedir. Bu bağlamda, özellikle yürüyen basın sadece bir armonik destek unsuru olmadığını, aynı zamanda melodik bir anlatım aracı olabileceğini de göstermektedir.

Öneriler

Bas yürüyüşlerine başlamadan önce, akor yapıları, dizi ve arpej ilişkileri ile kromatik ve diyatonik yaklaşımlar, akorlar arası bağlantıların kurulmasında öncü ve pedal seslerin kullanımı gibi teorik bilgilerin kapsamlı bir şekilde öğrenilmesi, müzikal ifadenin zenginleştirilmesi açısından büyük önem taşımaktadır. Swing unsuru bas yürüyüşlerinde dikkate alınarak teorik bilgilerle birlikte sezgisel bir şekilde uygulanmalı ve yürüyüşlerin karakterine katkıda bulunmalıdır.

Bas yürüyüşlerine yönelik teknik çalışmalar dengeli bir şekilde ele alınmalıdır. Çalgı tekniğini hızlandırmak için parmak egzersizleri, çeşitli ritmik kalıplar üzerinde çalışılabilir. Bunun yanı sıra, ajiliteyi (aceliteyi) artırmak ve parmakların esnekliğini sağlamak amacıyla dizi ve arpej çalışmaları ile özel parmak egzersizleri yapılmalıdır. Çalışmalar sırasında kontrbas ve bas gitar için yazılmış etütlerden faydalanmak hem teknik hem de müzikal becerilerin gelişimine katkıda bulunacaktır.

Paul Chambers gibi usta sanatçıların bas yürüyüşleri, sadece kontrbas ve bas gitar için değil, piyano ve gitar gibi çoksesli çalgılar için de uygulanabilir. Özellikle kromatik ve diyatonik bağlantılarla zenginleştirilmiş yürüyüşler, farklı enstrümanlarda armonik yapıların daha güçlü bir şekilde ortaya çıkarılmasını sağlayacaktır. Bu kapsamda bas yürüyüşleri müzikal çalışmalarda yalnızca ritmik bir temel olarak değil, melodik ve armonik bir ifade aracı olarak da kullanılabilir.

Fakültelerin caz programlarının ve ilgili müzik bölümlerinin kontrbas/bas gitar derslerinde Paul Chambers'ın yürüyüşlerine yer verilebilir. Bu, öğrencilerin hem caz müziğinin temel unsurlarını anlamalarını hem de yürüyüşlerdeki yaratıcı yaklaşımları öğrenmelerini sağlayacaktır. Ayrıca, eğitim öğretim sürecinde kullanılmak üzere bas yürüyüşlerine yönelik etütler yazılarak öğretim materyalleri oluşturulabilir.

KAYNAKLAR

Badoğlu, Ö. (2020). *Bill Evans doğaçlamalarında melodik ve armonik yapı*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.

Baker, D (1979). İmprovisational *patterns the bebop era: volume1*. New York: Charles Colin Press.

Barutçu M. E. ve Atılgan Sökezoğlu D. (2009). Skriyabin'in op. 62 no. 6 piyano sonatının müzikal-felsefik ve tekniksel açılardan incelenmesi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, (*9*)3, 499- 519.

Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2008). *Eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

Chambers, P. (1959, 28 Ağustos). Groovin' With Golson Yesterdays - Benny GOLSON. [video]. Youtube. (Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=J8Ke5KcTBNk), (Erişim tarihi: 20.10.2023).

Gridley, M. C. (2015). Mr. P. C.: The life and music of Paul Chambers. popular music history; wail: the life of Bud Powell, by R. Palmer & P. Pullman. *Notes*, *71*(3), 492–497.

Lang, M. (2010). Pentatonic scales: theory and applications, OpenStax CNX. (Erişim adresi: http://cnx.org/contents/b842df6b-cc0e-4d2e-873b-1d194b11482f@1), (Erişim tarihi: 25.10.2024).

Ligon, B. (2001). *Jazz theory resources*: *Volume 2*. Otab: Hal Leonard Houston Publishing Inc.

Skinner, J. W. (2016). *A comparative analysis of three jazz bassists walking bass lines*. Co, USA: ProQuest

Sönmez, V. ve G. Alacapınar, F. (2011). *Örneklendirilmiş bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Tunahan, S. (2024). *Paul Chambers'ın kullandığı bas yürüyüşlerindeki armonik yapı*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.

Yavuzoğlu, N. (2012). *Caz müziğinde akor dizileri*. İstanbul: Pan Yayınları.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (9. baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yıldız, K. (2018). *Caz tarihinde önemli kontrbasçılar*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

Paul Chambers emerged as one of the most sought-after bass artists in modern jazz from the mid-1950s to the mid-1960s. Recording over 300 albums during this period, Chambers collaborated with virtually all the prominent modern jazz musicians of his time. He contributed to iconic recordings such as *Kind of Blue*, *Sketches of Spain*, and *Porgy and Bess* with Miles Davis, as well as John Coltrane's *Giant Steps*, a landmark saxophone album in jazz history. As a foundational member of Davis's prestigious rhythm section during a critical phase of the trumpeter's career, Chambers demonstrated exceptional professionalism despite being only 20 years old when he joined the group. He not only secured the timing and rhythmic flow of the ensemble but also provided a rich harmonic foundation that enhanced the swing feel. Moreover, he pioneered melodic pizzicato solos in the bebop style, delivering an expressive tone on the bass reminiscent of trumpeter Dizzy Gillespie. Additionally, Chambers showcased extraordinary skill in arco improvisation, setting an unparalleled standard for other bassists in jazz. His arco solos were meticulously crafted and regarded as artistic pinnacles within the jazz context.

Walking bass is considered not only a critical technique for establishing the rhythmic and harmonic foundation in jazz music but also one of the most defining elements of the genre's character. In this technique, the bassist articulates the root notes of the chords, relevant passing tones, and embellishments within the measures (often divided into four equal beats), thereby solidifying the rhythmic flow while enriching the harmonic texture. Walking bass provides not only a rhythmic base but also serves as a melodic tool, adding dynamic depth to the composition. During the bebop era, bassists like Paul Chambers, Oscar Pettiford, and Ray Brown emphasized chromatic passing

tones and arpeggios based on extended chord tones in their walking bass lines. This approach offered a sophisticated expression, reflecting the harmonic richness and melodic subtlety of the era. Although walking bass has been interpreted differently across jazz eras—such as swing, bebop, and modern jazz—it has consistently served as a fundamental element, maintaining rhythmic balance while delivering harmonic depth and melodic fluidity. Furthermore, this technique plays an integral role in jazz education and performance, contributing to the development of rhythmic sensitivity and harmonic understanding.

Paul Chambers remains one of the most influential and innovative bassists in jazz history, holding a significant place in the jazz world today. Through his contributions to albums like Miles Davis's *Kind of Blue* and John Coltrane's *Giant Steps*, Chambers demonstrated mastery in employing walking bass techniques not only as a rhythmic foundation but also as a melodic element. In addition to his pizzicato playing, he expanded the expressive possibilities of the bass by integrating arco techniques into jazz improvisation, redefining the instrument's role and boundaries. Chambers's innovative approach advanced the harmonic and melodic dimensions of jazz bass, profoundly transforming its role within the genre.

In this context, the research problem is defined as follows:
What is Paul Chambers's approach to harmonic structure in his walking bass lines?

The aim of this study is to identify the harmonic structures employed by Paul Chambers in his walking bass lines, focusing on elements such as diatonic and chromatic approaches, tension and resolution relationships, leading and tension notes, modal and blues scales, diminished scales, and chord-scale relationships.

This research is significant for examining the harmonic structure in Chambers's walking bass accompaniments, identifying his musical approaches, and serving as a resource for future studies in jazz music education involving double bass and electric bass guitar in walking bass techniques. The scope of the study is limited to the 96-bar walking bass lines performed by Paul Chambers in the track *Yesterdays* from the album *Groovin' with Golson*, recorded on August 28, 1959, specifically between 1:16 and 3:50.

Method

This research is a descriptive study employing a general survey model aimed at identifying the musical language used by Paul Chambers in his accompaniments within the framework of

harmonic structures. The population of the study consists of the walking bass lines in works accompanied by jazz double bassist Paul Chambers, while the sample is limited to the walking bass lines performed by Chambers in Jerome Kern's composition Yesterdays.

Document analysis, a qualitative research method, was employed to establish the theoretical framework of the study and collect data regarding the walking bass lines in the selected work. Within this scope, the musical elements used in Paul Chambers's walking bass lines were analyzed and interpreted using the visual analysis technique. The analyzed musical elements include chord tones (e.g., m6, m7, m7b5, m7/9, m11, major 6th, maj7, maj9, 7, 7#5, 7/9, 7/#9, 7/9/b13), diatonic, chromatic, and double chromatic approaches to these chords, as well as natural and altered tension notes and leading tones. Additionally, scales, chord progressions, tritone substitutions, melodic movements composed of whole and half steps, and changes in chord types and functions were examined as part of the analysis.

During the analysis process, the chords used by Paul Chambers in his walking bass lines were annotated above the staff, while the original chords of the piece, which were not utilized in the walking bass, were indicated below the staff.

Findings, Discussion, and Results

Paul Chambers' walking bass lines exhibit notable melodic and harmonic richness. His use of chord tones often includes not only the root, fifth, and third but also extended tones such as the sixth, seventh, and ninth. Additionally, he employs these tones not only in arpeggiated forms but also in creative variations of their sequence. Furthermore, he integrates sequential tones through melodic approaches during chord changes and enriches this approach by applying different tonal patterns, such as whole-half-whole, whole-half-half, and whole-whole-whole, within a single measure involving one or more chords.

Chambers skillfully utilizes diatonic, chromatic, and double-chromatic approach tones outside the chord tones. He also incorporates natural tensions of the chord, such as the ninth, sharp eleventh (#11), and thirteenth, as well as altered tensions like the sharp ninth (#9) and flat ninth (b9). These tensions are observed to enhance the harmonic structure and contribute to the melodic flow of his lines. Particularly in VImaj7–IIm7 connections, Chambers employs the harmonic minor scale of the key to amplify the expressive power of his bass lines.

Rhythmic diversity is another distinguishing characteristic of Chambers' walking bass lines. While he predominantly uses quarter notes, he adds movement to his bass lines with triplets and varying rhythmic structures. Moreover, he incorporates intervals spanning two octaves, making his lines more dynamic.

When analyzing Chambers' approach to chord progressions, it is evident that he often opts for the V7 chord instead of tritone substitution in original compositions. He uses this choice to alter the types and functions of chords in a piece. In IIm7–V7–IM7 progressions, he occasionally replaces the IIm7 with a V7–IM7 transition. His inclusion of motif and phrase repetitions within the same chord structures also contributes to the coherence of his walking bass lines.

In conclusion, Paul Chambers' walking bass lines embody a distinctive approach to jazz music, combining melodic, rhythmic, and harmonic richness. In this context, his work highlights that walking bass is not merely a harmonic support element but also a tool for melodic expression.

Before starting walking bass lines, it is crucial to comprehensively learn theoretical concepts such as chord structures, relationships between scales and arpeggios, chromatic and diatonic approaches, and the use of leading tones and pedal points to establish connections between chords. These elements play a significant role in enriching musical expression. The swing element should be incorporated into walking bass lines by applying theoretical knowledge intuitively, enhancing the character of the lines.

Technical exercises for walking bass lines should be approached in a balanced manner. Finger exercises focusing on various rhythmic patterns can be practiced to improve instrumental technique. Additionally, scale and arpeggio exercises, along with specific finger exercises, should be employed to increase agility and flexibility. Utilizing etudes written for double bass and bass guitar during practice contributes to the development of both technical and musical skills.

Walking bass lines by master musicians like Paul Chambers can be applied not only to double bass and bass guitar but also to polyphonic instruments such as piano and guitar. Walking lines enriched with chromatic and diatonic connections, in particular, allow harmonic structures to emerge more strongly on different instruments. In this context, walking bass lines can serve not only as a rhythmic foundation in musical studies but also as a tool for melodic and harmonic expression.

In jazz programs and music departments of faculties, Paul Chambers' walking bass lines can be included in double bass/bass guitar courses. This would help students both understand the fundamental elements of jazz music and learn the creative approaches embedded in these lines.

Furthermore, etudes for walking bass lines can be written and utilized as instructional materials to support the teaching and learning process.

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 : 19.11.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 09.12.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1587823
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.

HISTORICAL DEVELOPMENT AND MUSICAL CHARACTERISTICS FOR THE PRESERVATION AND TRANSMISSION OF DONGJING CHINESE FOLK MUSIC

SHUYING Jian[1]
CHUANGPRAKHON Sayam[2]

ABSTRACT

Chinese Dongjing folk music, a deeply rooted cultural tradition of the Naxi people in Lijiang, Yunnan Province, reflects the community's rich heritage and historical evolution. This study explores the historical development and musical characteristics of Dongjing music, integrating in-depth interviews, participant observations, and document analyses with key theoretical frameworks. The research in Lijiang involved 15 informants, including performers, cultural experts, and elders, highlighting practical approaches to addressing the challenges of modernization and globalization. The findings highlight Dongjing music's dual role in cultural preservation and adaptation, confirming its alignment with cultural continuity and ritual theories while uncovering tensions with cultural adaptation models. Practical contributions include

[1] Shuying Jian, Ph.D. student, College of Music, Mahasarakham University, Thailand, 250572386@qq.com, https://orcid.org/0009-0001-6587-7976
[2] Corresponding author, Sayam Chuangprakhon, Assist.Prof.Dr., College of Music, Mahasarakham University, Thailand, sayam.c@msu.ac.th, https://orcid.org/0000-0002-5124-2953.

strategies for integrating Dongjing music into educational curricula, using digital media to expand its reach, and engaging communities to sustain its relevance. Through discussions linked to contemporary literature, this study underscores the significance of balancing traditional authenticity with modernization strategies to ensure sustainable transmission. Suggestions include enhancing educational frameworks, leveraging digital media effectively, and further comparative studies to broaden the understanding of intangible cultural heritage preservation.

Keywords: Dongjing music, Naxi culture, cultural preservation, Chinese folk music, intangible cultural heritage.

DONGJING ÇİN HALK MÜZİĞİNİN KORUNMASI VE AKTARILMASI İÇİN TARİHSEL GELİŞİM VE MÜZİKSEL ÖZELLİKLER

ÖZ

Çin Dongjing halk müziği, Yunnan Eyaleti'nin Lijiang bölgesindeki Naxi halkının derin köklere sahip kültürel geleneği olup, topluluğun zengin mirasını ve tarihsel evrimini yansıtmaktadır. Bu çalışma, Dongjing müziğinin tarihsel gelişimini ve müziksel özelliklerini, derinlemesine mülakatlar, katılımcı gözlemler ve belge analizlerini temel alan teorik çerçevelerle birleştirerek incelemektedir. Lijiang'da gerçekleştirilen araştırma, icracılar, kültür uzmanları ve topluluk büyükleri dahil olmak üzere 15 bilgi vereni kapsamış ve modernleşme ve küreselleşmenin getirdiği zorluklara yönelik pratik yaklaşımları vurgulamıştır. Bulgular, Dongjing müziğinin kültürel koruma ve uyum sağlama konusundaki çift yönlü rolünü vurgulayarak, bu müziğin kültürel süreklilik ve ritüel teorileriyle uyumlu olduğunu, ancak kültürel adaptasyon modelleriyle bazı gerilimler yaşadığını ortaya koymaktadır. Pratik katkılar arasında, Dongjing müziğinin eğitim müfredatlarına entegrasyonu, dijital medya aracılığıyla daha geniş kitlelere ulaştırılması ve toplulukların katılımının sağlanması gibi stratejiler yer almaktadır. Çağdaş literatürle bağlantılı tartışmalar yoluyla, bu çalışma, sürdürülebilir bir aktarımı sağlamak için geleneksel otantiklik ile modernleşme stratejileri arasında bir denge kurmanın önemini vurgulamaktadır. Öneriler arasında eğitim çerçevelerinin geliştirilmesi, dijital medyanın etkin şekilde kullanılması ve somut olmayan kültürel mirasın korunmasına ilişkin anlayışı genişletmek için daha fazla karşılaştırmalı çalışma yapılması bulunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dongjing müziği, Naxi kültürü, kültürel koruma, Çin halk müziği, somut olmayan kültürel miras.

INTRODUCTION

Dongjing Chinese folk music, a tradition integral to the Naxi people in Lijiang, Yunnan Province, is a living repository of cultural and musical heritage. Originating from the 'Dongjing Sutra,' its historical development reflects a blend of Buddhist, Confucian, and Taoist influences, evolving alongside socio-political changes in China. Performed in religious and communal contexts, Dongjing music plays a vital role in maintaining cultural identity, acting as a spiritual and social bond for the Naxi community. Despite its historical resilience, the tradition faces modernization, globalization, and declining intergenerational transmission challenges (Rees, 2021; Su, 2019). This research aims to provide a nuanced understanding of Dongjing music's historical and musical characteristics, focusing on its preservation and transmission in a rapidly changing cultural landscape (Huang et al., 2024; Sriken & Seekhunlio, 2024).

The historical evolution of Dongjing music is closely tied to significant cultural and political developments in China. Its origins can be traced back to the Three Kingdoms period, but it gained prominence during the Late Song Dynasty when it became associated with Confucian and Taoist rituals (Bao & Yeh, 2023; Dong, 2020; Hanshi et al., 2021; Thrasher et al., 2001). The Ming and Qing dynasties marked a period of flourishing for Dongjing music, especially during the Ming Hongwu Yongle period when it was incorporated into palace rituals. The spread of Dongjing music to other regions in Yunnan was facilitated by Han Chinese migration. Despite the challenges of modernization and political upheaval in the 20th century, Dongjing music has endured, thanks to the efforts of local communities and cultural organizations dedicated to its preservation (Harris, 2004, 2010; Li & Zhou, 2021).

Musically, Dongjing Chinese folk music is characterized by a rich array of instruments that create its distinctive sound. Key instruments such as the Erhu, Zhonghu, and Zhudi are central to melodic development, while percussion instruments like the Dagu and Shimianyunluo provide rhythmic structure. The music is often based on traditional Chinese seven-tone scales like the Yayue modes, giving it a distinct cultural resonance (Chang, 2008; Lee, 2021; Liumei et al., 2021; Nan & Guan, 2023; Tang, 2023; Zeng & Zhou, 2021). These musical elements are not merely technical; they are deeply intertwined with the spiritual and ceremonial functions of the music, reflecting broader

principles of harmony and balance central to traditional Chinese aesthetics (Jian & Karin, 2022; Liu & Chuangprakhon, 2024).

In the modern context, the preservation and transmission of Dongjing Chinese folk music face significant challenges, mainly due to rapid modernization and pressures from globalization. The encroachment of global cultural trends and a declining interest in traditional practices among younger generations threaten the continuity of this musical tradition. However, various efforts are underway to counter these challenges (J. Du, 2023; X. Su, 2011; Zerbe, 2022; T. Zhao et al., 2023). These include revitalizing live performances, integrating Dongjing music into educational curricula, and utilizing digital media platforms to reach a broader audience. The transmission of Dongjing music to younger generations is crucial, ensuring that this cultural practice remains relevant and continues evolving in response to contemporary cultural dynamics (Cao et al., 2023; Tan, 2018; J. Zhao et al., 2024). By studying the historical development and musical characteristics of Dongjing music, scholars, musicians, and cultural practitioners can develop effective strategies for its preservation, ensuring that this vital aspect of Naxi culture remains a living tradition for future generations (Howard, 2016; J. Zhang, 2018; Zharkova et al., 2024; Zhuo, 2018).

Moreover, the significance of Dongjing Chinese folk music extends beyond its musical and cultural dimensions. It is a powerful symbol of resilience and cultural continuity, embodying the Naxi people's ability to adapt and thrive amidst changing historical circumstances (Kuang & He, 2022; Qingqing et al., 2023). The music's survival through centuries of social and political change is a testament to the strength of cultural traditions in preserving a community's identity and values. Dongjing music also plays a crucial role in maintaining social cohesion within the Naxi community, as it is often performed during important communal events, such as religious ceremonies, festivals, and family gatherings (Bağçeci, 2024; Blum, 2002; Inglehart & Baker, 2000; Shelemay, 2011). These performances are a means of cultural expression, reinforcing social bonds and transmitting cultural knowledge from generation to generation.

In conclusion, Dongjing Chinese folk music is a vital cultural heritage of the Naxi people, reflecting centuries of historical development and a rich tradition of musical expression. Its preservation and transmission in the modern world are paramount, ensuring this unique cultural practice thrives despite contemporary challenges. By combining traditional practices with modern digital

strategies, it is possible to safeguard Dongjing music for future generations, ensuring that it remains a living tradition that continues to inspire and connect people across time and space.

METHOD

This qualitative study employs a multi-method approach to explore the historical development and musical characteristics of Dongjing music. Conducted in Lijiang, Yunnan Province, known for its well-preserved Dongjing traditions, the research involved 15 informants, including performers, cultural experts, and elders. Data were collected through in-depth interviews to capture informants' insights, participant observations of live performances to document ritual and social contexts, and document analyses of historical scores and texts to provide historical depth. Thematic analysis was applied to identify patterns and themes, linking findings to theoretical frameworks such as cultural continuity, ritual performance, and cultural adaptation.

Research Design

The research adopts a qualitative approach that is well-suited to exploring the cultural and historical dimensions of Dongjing Chinese folk music. This approach allows an in-depth understanding of the informants' experiences, interpretations, and meanings associated with the music (Brester & Stake, 2017; Xingchen et al., 2021). The study is primarily exploratory, aiming to uncover the factors contributing to preserving and transmitting Dongjing music in a rapidly modernizing context.

Research Site

Lijiang City in Yunnan Province was chosen as the research site for this study of Dongjing Chinese folk music because of its deep historical roots and rich cultural heritage. The city is renowned for its well-preserved Dongjing music traditions passed down through generations. It is a melting pot of various ethnic cultures, providing a unique environment in which Dongjing music has thrived. This location was chosen to explore the historical development and preservation efforts of Dongjing music within its authentic cultural context.

Data Collection

Data collection for the study was conducted using a multi-method approach that included in-depth interviews, participant observation, and document analysis. These methods were carefully chosen

to ensure a comprehensive understanding of Dongjing Chinese folk music's historical development, preservation, and transmission. The table below outlines the key steps involved in the data collection process, as shown in Table 1:

Step	Description
Informant Selection	A total of 15 informants were selected based on their expertise in Dongjing music, including performers, cultural experts, music educators, and community elders. This selection ensured a diverse range of perspectives.
Interviews	Semi-structured interviews were conducted with the 15 informants, focusing on their views on the historical development, musical characteristics, and preservation of Dongjing music. Each interview lasted 60 to 90 minutes and was recorded for later transcription and analysis.
Participant Observation	The researcher participated in Dongjing music performances and rituals in Lijiang, documenting observations through field notes, which were later analyzed in conjunction with interview data.
Document Analysis	Historical documents, music scores, and previous studies were reviewed to provide context and support for the findings. This included analyzing traditional music transcriptions and comparing them with contemporary performances.

Table 1. The key steps involved in the data collection process.

Table 1 demonstrates a multi-method qualitative approach, including interviews, participant observation, and document analysis, to explore the historical and musical aspects of Dongjing music. This approach documents its historical and musical characteristics and contextualizes its cultural relevance in modern times.

Data Analysis

The data collected from interviews, observations, and document analysis were systematically analyzed using thematic analysis. The following steps outline the process, as shown in Table 2:

Step	Description
Transcription	All interviews were transcribed verbatim, and field notes were organized. The researcher familiarized themselves with the data through multiple readings of the transcripts and notes.
Coding	Initial codes were generated based on recurring themes and patterns in the data. The coding process was iterative, involving revisiting the data to refine codes and ensure comprehensive coverage.
Theme Development	Codes were grouped into broader themes reflecting key aspects of Dongjing music's historical development, musical characteristics, and preservation strategies. These themes were analyzed to identify underlying patterns and relationships.
Validation	Themes were validated through follow-up interviews with informants, ensuring the accuracy and reliability of the interpretations and providing additional insights into the data.

Table 2. Data analysis process steps.

Table 2 provides a structured approach to studying Dongjing music. It highlights the importance of transcription, coding, theme development, and validation in uncovering its historical and cultural dynamics. This method ensures reliable insights into the centuries-long preservation and adaptation of this musical tradition.

RESULTS

The findings highlight the historical resilience of Dongjing music, tracing its evolution from the Three Kingdoms period to its incorporation into Ming and Qing palace rituals. Informants emphasized its role in reinforcing Naxi identity, mainly through ritual performances. Observational data revealed the adaptability of traditional performances, with shifts toward entertainment-focused contexts. This aligns with theories of cultural continuity but also exposes tensions in balancing traditional authenticity with modernization. Informants cited digital media as both a preservation tool and a potential threat, resonating with literature on the commodification of cultural heritage. These findings underscore the need for strategic approaches to preserving Dongjing music in its historical and cultural entirety.

Historical Development of Dongjing Music

The historical trajectory of Dongjing music in Lijiang is a rich tapestry woven over centuries. Its origins are shrouded in folklore, and sociopolitical and cultural forces shape its evolution. This section delves into the significant periods that have influenced the development of Dongjing music, highlighting its journey from ancient traditions to a modern cultural phenomenon.

(1) Three Kingdoms Period (221–265 AD)

The earliest roots of Dongjing music are traced back to the Three Kingdoms Period. However, the historical documentation from this era is scant, relying more on oral traditions and folk rumors than on written records. This period is often viewed as the mythical beginning of Dongjing music, with tales suggesting its early formation within the cultural practices of the time. While lacking concrete evidence, these stories indicate that the elements of what would later become Dongjing music already existed, serving as a cultural bridge between the ancient and more documented eras.

(2) Late Song Dynasty Period (1278–1279 AD)

The Late Song Dynasty marked a critical turning point in disseminating Dongjing music, mainly through its introduction to Lijiang during the Southern Expedition. This period saw music spread into the region, facilitated by the movement of people and the exchange of cultural practices. As Dongjing music began to take root in Lijiang, it adapted to the local cultural milieu, incorporating elements unique to the region's ethnic diversity. This adaptation process was crucial in shaping the distinct character of Dongjing music as it is known today, merging traditional Han Chinese music with local Naxi influences.

(3) Ming Hongwu Yongle Period (1403–1424 AD)

The Ming Hongwu Yongle period was characterized by significant social unrest, which paradoxically contributed to the further spread of Dongjing music. The migration of populations and the resulting cultural exchanges during this time allowed Dongjing music to permeate various layers of society, even as it faced developmental challenges. This period was pivotal in solidifying the music's place within the cultural fabric of Lijiang. However, it also marked a struggle as the music competed with other emerging cultural forms. The resilience of Dongjing music during this period is a testament to its deep-rooted significance within the local culture.

(4) Jiajing of the Ming Dynasty Period (1253–1548 AD)

During the Jiajing period of the Ming Dynasty, Dongjing music experienced a renaissance, with its development expanding from the interior regions to a broader audience. This era saw Dongjing music gaining widespread recognition as a local cultural artifact and a significant aspect of the wider Chinese cultural landscape. The music began to be performed more frequently at formal events and ceremonies, cementing its role as a symbol of cultural heritage. The increasing interaction between regions facilitated the spread of Dongjing music during this period, allowing for a richer exchange of musical ideas and practices.

(5) Reform and Return Period (1723–1840 AD)

The Period of Reform and Return heralded a new chapter in the evolution of Dongjing music, where it became closely associated with the palace class, reflecting its elevated cultural status. This era was marked by the formalization of Dongjing music performances, which began to follow more structured patterns, often performed in royal courts and associated with the elite. The music's association with the palace class helped preserve its integrity. It ensured its transmission through generations, though it also began to be seen as somewhat exclusive, distancing it from the common populace.

(6) Modern History Period (1840–1949 AD)

The socio-political changes of the Modern History Period significantly influenced the development of Dongjing music. The challenges posed by the superstructure, including political upheavals and cultural shifts, limited the growth of Dongjing music. Despite these challenges, the music continued to be performed and transmitted, though its practice became more localized and confined to specific cultural groups. This period also began efforts to document and preserve Dongjing music, recognizing the need to protect this cultural heritage in the face of modernization and Western influence.

(7) Since 1949

The post-1949 era marks the most dramatic transformation in the history of Dongjing music, as it transitioned into a form of entertainment while struggling to maintain its traditional roots. The rapid modernization of China and the accompanying cultural shifts have posed significant challenges to preserving Dongjing music. However, this period has also seen renewed efforts to revitalize the music, driven by governmental initiatives and grassroots movements to preserve cultural heritage. Dongjing music today faces the dual challenge of adapting to contemporary tastes while retaining its historical and cultural significance.

In conclusion, the historical development of Dongjing music is a complex narrative of adaptation, resilience, and transformation. From its mythical origins in the Three Kingdoms Period to its current status in the modern era, Dongjing music has continually evolved, influenced by each period's socio-political and cultural forces. Understanding this historical trajectory is crucial for appreciating the music's current challenges and opportunities, particularly in preservation and transmission efforts in Lijiang and beyond. The continued study and documentation of Dongjing music help safeguard this cultural heritage and ensure it remains a vibrant and relevant part of China's cultural landscape, as shown in Figure 1.



Figure 1. Historical development timeline.

Figure 1 effectively visualizes the chronological progression of Dongjing music, providing insights into how historical events and cultural contexts have influenced its evolution. Each period highlights the resilience of Dongjing music as a cultural tradition while also illustrating the challenges it has faced over time.

Musical Characteristics of Dongjing Music

Dongjing music, a rich and intricate form of Chinese traditional music, is deeply embedded in the cultural and ceremonial life of Lijiang, Yunnan Province. This music is not merely a collection of melodies but a complex system of classifications, each serving distinct purposes within the cultural practices of the Dongjing tradition. The various types of music reflect the diverse contexts in which Dongjing music is performed, ranging from ceremonial to communal gatherings, each classification contributing to the preservation and transmission of this invaluable cultural heritage, as shown in Table 3:

Category	Description	Function
Tuning Music	Performed at the beginning of a session to ensure the ensemble is harmonized before the main performance.	Vital for setting the correct pitch and tuning for all instruments, crucial for the coherence of the performance.
Major and Minor	Refers to the tonalities used, with major keys for celebratory events and minor keys for somber occasions.	Reflects the emotional tone of the event, with major keys for joy and minor keys for reflection or mourning.
Miscellaneous	Music A collection of compositions that vary in tempo, rhythm, and structure, not fitting into the other categories.	Provides diversity in the performance, showcasing the ensemble's versatility and the richness of the Dongjing repertoire.
Percussion Music	Comprises drum and gong pieces that form the rhythmic foundation of Dongjing performances.	Essential for guiding the tempo and adding intensity, ensuring the music's rhythmic and dynamic flow.

Table 3. Music classification in Dongjing music.

Table 3 encapsulates the essential classifications within Dongjing music, illustrating how each type plays a crucial role in maintaining the tradition's musical and cultural integrity. Through this structured approach, Dongjing music thrives, adapting to modern times while preserving its historical roots.

(1) Musical Instrument

Dongjing music is performed by an ensemble with twelve key instruments, each contributing uniquely to the music's intricate and layered sound. Below are the details of these instruments. As shown in Figure 2, including images of each instrument would significantly enhance understanding, providing visual context to the detailed descriptions. Collectively, these instruments create the rich, layered sound that characterizes Dongjing music, each contributing its unique voice to the ensemble. Their varied timbres and playing techniques reflect the complexity and depth of Dongjing music, underscoring its cultural significance as a living tradition, as shown in Table 4.



Figure 2. Dongjing Chinese folk musical instruments.

Figure 2, each instrument plays a specific role, whether melodic, harmonic, or rhythmic, contributing to the ensemble's overall balance and depth. The diverse range of timbres and tonalities these instruments provide reflects the rich cultural and spiritual dimensions of Dongjing music. The figure enhances understanding by visually presenting the ensemble's components, allowing readers to connect the textual descriptions with visual representations.

Instrument	Description
(1) Erhu	A two-stringed bowed instrument known as the "Chinese violin." It has a deep, emotive timbre and is crucial for leading the melodic line in Dongjing music.

(2) Zhonghu	Similar to the Erhu but with a lower pitch, serving as the alto voice. It provides harmonic support and adds depth to the ensemble's sound.
(3) Erhuang	A bowed string instrument with a mellow, rich tone, ideal for slower, contemplative pieces, adding to the ensemble's emotional range.
(4) Zhudi	A bamboo flute with a clear, bright tone, essential for tuning the ensemble and often featured in melodic solos.
(5) Quxiang Pipa	A plucked string instrument with a pear-shaped body. It adds rhythmic and melodic complexity with its bright, lively sound.
(6) Sugudu	A plucked instrument with a unique structure and deep, resonant sound, providing a bass foundation in the ensemble.
(7) Sanxian	A three-stringed plucked instrument with a bright, sharp tone, ideal for rhythmic accompaniment and melodic interludes.
(8) Guqin	An ancient seven-stringed zither with a deep, resonant tone, adding philosophical depth and contemplative qualities to the music.
(9) Guzheng	A plucked zither with a wide range of tones, from soft melodies to fast rhythms, adding both melodic and harmonic support to the music.
(10) Shimianyunluo	A percussion instrument with ten small gongs arranged in a frame, producing a bright, resonant sound that adds rhythmic complexity to the ensemble.
(11) Dulcimer	A stringed instrument played with small hammers, providing rhythmic drive and melody with its bright, percussive sound.
(12) Dagu	A large drum that forms the rhythmic backbone of the ensemble, driving the tempo and adding intensity and energy to the music.
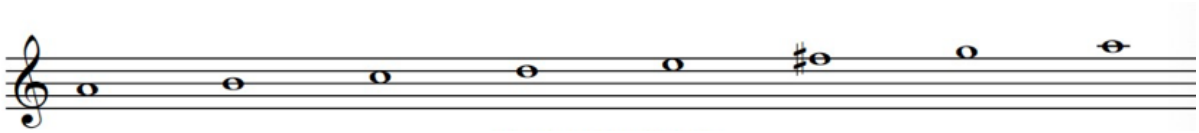
Table 4. Dongjing Chinese folk musical instruments.

Table 4 highlights the rich instrumentation in Dongjing music, which creates a unique sound through the interplay of various instruments. Each instrument contributes a distinct tonal or rhythmic quality, creating a harmonious and culturally significant musical experience. This diverse composition showcases the technical and artistic sophistication of the tradition, ensuring its continued relevance and appreciation in both ceremonial and modern contexts.

(2) Melody Patterns and Scales
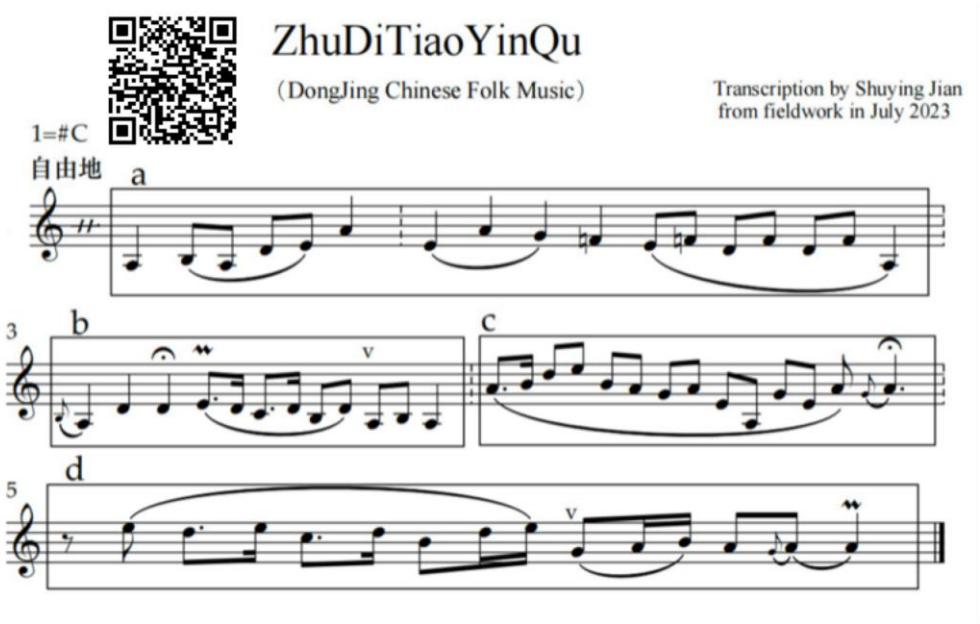
Dongjing music employs traditional Chinese scales, particularly the Yayue seven-tone modes, which are integral to its distinctive sound. These scales are deeply embedded in the cultural and philosophical traditions of the Naxi people and reflect their worldview and spiritual beliefs.

Yayue modes: These seven-tone modes form the foundation of Dongjing music's melodic structure. They create the intricate melody patterns that define the music's sound, and each mode evokes a specific emotional or spiritual response, as shown in Scale 1.



Scale 1. Yayue seven-tone modes.

Melody Patterns: The melody patterns in Dongjing music are often complex and layered, with interweaving lines that reflect the music's ceremonial and ritualistic functions. These patterns are designed to complement the scales, creating a harmonious and balanced sound that resonates with the cultural and spiritual significance of the music, as shown in Score 1.



Score 1. ZhuDiTiao YinQu music score.

Score 1 The melodic structure of Dongjing music is heavily influenced by traditional Chinese scales, particularly the Yayue seven-tone modes. These modes are integral to the music's distinct sound, characterized by its use of pentatonic scales and harmony. The scales used in Dongjing music are not just a musical choice but are deeply rooted in Chinese cultural and philosophical traditions, reflecting the ancient cosmological beliefs that connect music with the harmony of the universe. The melody patterns in Dongjing music are typically linear and flowing, often reflecting the natural landscapes and philosophical ideals of balance and harmony. These traditional scales, combined with the intricate melody patterns, give Dongjing music its unique sound. This sound is at once ancient and timeless, deeply connected to the cultural heritage of the Naxi people.

In summary, the musical characteristics of Dongjing music are a testament to its rich cultural heritage. The diverse classification of music, the intricate ensemble of instruments, and the use of traditional modal scales all contribute to the distinct and profound sound of Dongjing music. This traditional art form, deeply rooted in the cultural and philosophical traditions of the Naxi people, continues to be a significant cultural symbol in Lijiang and beyond, representing the harmonious blend of music, history, and culture.

DISCUSSION

The findings align with theoretical frameworks on cultural continuity and ritual theory (Howard, 2016; Rees, 2021), emphasizing Dongjing music's role in maintaining Naxi cultural identity. The historical analysis confirms earlier observations that Dongjing music has evolved with China’s socio-political changes (Bao & Yeh, 2023; Harris, 2010). Its origins in Confucian, Taoist, and Buddhist traditions resonate with Rees's (1995) work on ritual and ceremonial music in Lijiang.

The use of Yayue seven-tone modes and other traditional scales aligns with Chinese musical aesthetics principles (Nan & Guan, 2023; Jian & Karin, 2022), reflecting a worldview centered on harmony and balance. Moreover, including distinctive instruments like the Erhu and Zhudi confirms existing literature on Dongjing music's orchestration (Chang, 2008; Liumei et al., 2021). The study’s conclusion that Dongjing music functions as a cultural preservation and adaptation tool mirrors the dual role of other intangible cultural heritage practices worldwide (Tan, 2018; Zerbe, 2022). The findings reinforce Howard’s (2016) notion that ritual performances serve as a medium for transmitting cultural values, even as they adapt to contemporary contexts.

While the research strongly aligns with cultural continuity theories, it highlights tensions with cultural adaptation models (Kuang & He, 2022). Su (2019) noted that reliance on digital media for preservation poses a paradox: Commodification risks diluting authenticity. Prior studies should emphasize this tension more, indicating the need for further exploration into balancing tradition and modernity.

Additionally, the findings regarding intergenerational transmission diverge from earlier optimism about younger generations' engagement with traditional music (Du, 2023). While educational initiatives exist, the decline in youth participation challenges assumptions about their adaptability to cultural traditions through modern tools.

The qualitative approach combines interviews, observations, and document analysis to offer a robust framework for studying Dongjing music. This methodology supports the thematic analysis of ritual, performance, and cultural adaptation, aligning with best practices in ethnomusicological research (Bresler & Stake, 2017; Xingchen et al., 2021). Including 15 informants with diverse expertise strengthens the study's reliability and cultural depth, corroborating Harris's (2004) emphasis on the importance of localized perspectives.

The findings underline the significance of integrating Dongjing music into modern educational curricula (Cao et al., 2023; Tan, 2018) and leveraging digital platforms to reach broader audiences (Su, 2020). However, they caution against over-reliance on technology, as it may commodify cultural heritage. Balancing authenticity with accessibility is a recurring theme, consistent with Howard’s (2016) recommendations for safeguarding intangible cultural heritage.

Furthermore, the research suggests the potential for comparative studies with other Chinese folk music traditions, as Zhang (2018) proposed, to explore shared challenges and diverse preservation strategies. The study identifies gaps in understanding the long-term impact of digital preservation on Dongjing music's authenticity, suggesting a need for longitudinal studies (Zhao et al., 2024). Additionally, further research could explore Dongjing music's role in cross-cultural exchanges and its integration into global cultural tourism (Kuang & He, 2022).

This study explores the historical development and musical characteristics of Dongjing Chinese folk music but has limitations. The qualitative nature of the research, based on interviews and participant observations, may introduce subjectivity and limit generalizability. The sample size is small and focused on Lijiang, Yunnan Province, and broader studies involving informants from

other regions could provide more comprehensive insights. The study's reliance on traditional documentation and historical texts may be constrained by the availability and accuracy of archival materials, leading to interpretative challenges. Additionally, the study needs to empirically evaluate the effectiveness of digital preservation strategies, necessitating future longitudinal studies.

CONCLUSION

The research on Dongjing Chinese folk music highlights the intricate relationship between cultural heritage and the forces of historical development, modernization, and adaptation. By examining Dongjing music's evolution and distinct musical characteristics in detail, the study confirms the critical role this tradition plays in preserving the cultural identity of the Naxi people. The findings are consistent with theoretical frameworks on cultural continuity and the importance of ritual and performance in maintaining intangible cultural heritage, underscoring the resilience of Dongjing music despite the challenges posed by modernization and globalization.

However, the study also reveals the complexities of preserving a living tradition in a rapidly changing world. While efforts to integrate Dongjing music into educational curricula and digital platforms are essential for its survival, they must be carefully managed to balance innovation with preserving authenticity. The tension between maintaining traditional elements and embracing modern innovations reflects broader challenges faced by cultural practices globally, highlighting the need for ongoing research and adaptive preservation strategies.

In conclusion, Dongjing Chinese folk music is a testament to the enduring power of cultural traditions, offering valuable insights into the broader discourse on cultural preservation in the face of modernity. This research emphasizes the cultural and historical significance of Dongjing music and reinforces the importance of implementing strategic approaches to safeguard intangible cultural heritage in a globalized era. The findings underline that preserving traditions like Dongjing music involves balancing authenticity with innovation, ensuring they remain relevant to modern audiences while retaining their historical essence. As Dongjing music continues to evolve, it will be crucial to ensure that it remains a living tradition, deeply rooted in its historical and cultural significance, while adapting to the contemporary world. Future research should continue to explore comparative strategies and the long-term impacts of modern preservation efforts while also developing frameworks that can be applied to similar cultural practices worldwide, thus enriching global initiatives to safeguard intangible cultural heritage.

RECOMMENDATIONS

The findings of this research have several implications for the broader field of cultural preservation. They underscore the importance of integrating traditional cultural practices into modern educational frameworks to ensure their transmission to younger generations. Additionally, the study suggests that while digital media platforms are valuable tools for preserving and promoting intangible cultural heritage, their use must be carefully managed to maintain the authenticity and depth of these traditions.

Future research could expand on these findings by exploring comparative preservation strategies employed by other Chinese folk music traditions or intangible cultural heritage practices globally. Such studies could provide a broader context for understanding how different cultures navigate the challenges of modernization while maintaining their unique identities. Additionally, longitudinal studies could track the impact of digital preservation efforts on Dongjing music over time, offering insights into the long-term effectiveness of these strategies.

ACKNOWLEDGEMENTS[3]

REFERENCES

Bağçeci, F. S. (2024). An Epıstemological Perspective on the Relationship Between Music and Metaphysics. *Yegah Müzikoloji Dergisi, 7*(3), 338-368. DOI: 10.51576/ymd.1495334.

Bao, Y., & Yeh, H. (2023). The Origin, Evolution and Morphological Analysis of The Taoist Music of the Lingbao School: Historical Promotion and Cultural Inheritance. *Herança, 6*(1), 184-198. DOI: 10.52152/Heranca.v6i1.792.

Blum, S. D. (2002). Margins and centers: A decade of publishing on China's ethnic minorities. *The Journal of Asian Studies, 61*(4), 1287-1310. DOI: 10.2307/3096443.

Bresler, L., & Stake, R. E. (2017). Qualitative research methodology in music education. *Critical essays in music education*, 113-128. DOI: 10.4324/9781315095257-8.

Cao, K., Xie, W., Zhu, J., & Wei, F. (2023). Commercial Culture as a Key Impetus in Shaping and Transforming Urban Structure: Case Study of Hangzhou, China. *Sustainability, 15*(13), 10620. DOI: 10.3390/su151310620.

[3] This research project was financially supported by Mahasarakham University, Thailand.

Chang, P. (2008). Ritual music in a North China village: the continuing Confucian and Buddhist heritage. *Ethnomusicology, 52*(2), 330–332. DOI: 10.2307/20174594.

Dong, X. (2020). The Shangjing norm of the Liao dynasty and the Dongjing mode of the Northern Song dynasty. *Chinese Archaeology, 20*(1), 179-192. DOI: 10.1515/char-2020-0017.

Du, C. (2015). Manufacturing Naxi's original ecological culture in contemporary China. *Asian Ethnicity, 16*(4), 549-567. DOI: 10.1080/14631369.2015.1028025.

Du, J. (2023). Challenging stigmatization through cultural dance: Exploring the role of fengyang flower drums in shaping collective identity, revitalizing tradition, and overcoming social prejudice. *Herança, 6*(2), 218-233. DOI: 10.52152/heranca.v6i2.778.

Hanshi, B., Sularso, S., & Clarisse, M. C. B. (2021). The Change of Concept: the Formation and Reflection of Applied Ethnomusicology. *Gelar: Jurnal Seni Budaya, 19*(2), 114-120. DOI: 10.33153/glr.v19i2.3978.

Harris, R. (2004). *Singing the village: music, memory and ritual among the Sibe of Xinjiang*. Oxford University Press. DOI: 10.5871/bacad/9780197262979.001.0001.

Harris, R. (2010). Music and Cultural Rights. *Ethnomusicology Forum, 19*(1), 128–130. DOI: 10.1080/17411911003656050.

Howard, K. (2016). *Music as Intangible Cultural Heritage*. Routledge. DOI: 10.4324/9781315596723.

Huang, Y., Chuangprakhon, S., & Santaveesuk, P. (2024a). Preservation and Transmission of Shaanxi Guzheng Musical Instruments: Challenges and Strategies for Cultural Sustainability. *International Research Journal of Multidisciplinary Scope (IRJMS), 5*(4), 147–158. DOI: 10.47857/irjms.2024.v05i04.01265.

Inglehart, R., & Baker, W. E. (2000). Modernization, cultural change, and the persistence of traditional values. *American Sociological Review, 65*(1), 19-51. DOI: 10.2307/2657288.

Jian, S., & Karin, K. (2022). Rescuing Rhythm: Preserving the Intangible Cultural Heritage of the Qiang People in the Wake of the Great Sichuan Earthquake. *The International Journal of Interdisciplinary Cultural Studies, 17*(1), 87–100. DOI: 10.18848/2327-008X/CGP/v17i01/87-100.

Jingfang, Y. (Ed.). (2023). *Comprehensive Introduction to Chinese Traditional Music*. Hollitzer Wissenschaftsverlag. DOI: 10.2307/jj.2840655.

Kuang, J., & He, L. (2022). From oblivion to reappearance: A multi-faceted evaluation of the sustainability of folk music in Yunnan province of China. *Sage Open, 12*(3), 21582440221117806. DOI: 10.1177/21582440221117806.

Lee, T. S. (Ed.). (2021). *Routledge handbook of Asian music: cultural intersections*. Routledge. DOI: 10.4324/9781003142720.

Li, D., & Zhou, S. (2021). Evaluating the Authenticity of Naxi Music in Three Stages from the Perspective of Naxi Musicians: An Application of Lacan's Mirror Stage Theory. *Sustainability*, *13*(7), 3720. DOI: 10.3390/su13073720.

Liu, S., & Chuangprakhon, S. (2024). Reviewing the current situation of Huadengxi Chinese folk songs in Yunnan Province. *Multidisciplinary Reviews, 7*(5), 2024109-2024109. DOI: 10.31893/multirev.2024109.

Liumei, Z., Fanzhi, J., Jiao, L., Gang, M., & Tianshi, L. (2021, April). K-means clustering analysis of Chinese traditional folk music based on midi music textualization. In *2021 6th International Conference on Intelligent Computing and Signal Processing (ICSP)* (pp. 1062-1066). IEEE. DOI: 10.1109/ICSP51882.2021.9408762.

Nan, N., & Guan, X. (2023). Common and distinct quantitative characteristics of Chinese and Western music in terms of modes, scales, degrees and melody variations. *Journal of New Music Research*, *52*(2-3), 227-244. DOI: 10.1080/09298215.2024.2311650.

Rees, H. (2021). Music, tourism, and cultural exchange among the Naxi of Southwest China. In *Routledge Handbook of Asian Music: Cultural Intersections* (pp. 320-354). Routledge. DOI: 10.4324/9781003142720-14.

Shelemay, K. K. (2011). Musical communities: Rethinking the collective in music. *Journal of the American Musicological Society*, *64*(2), 349-390. DOI: 10.1525/jams.2011.64.2.349.

Sriken, C., & Seekhunlio, W. (2024). The Preservation and Literacy Transmission of the Mor Lam Khon Kaen Style by the Rattanasin Intathairat Group. *International Journal of Education and Literacy Studies, 12*(1), 126-132. DOI: 10.7575/aiac.ijels.v.12n.1p.126.

Su, J. (2019). Understanding the changing intangible cultural heritage in tourism commodification: the music players' perspective from Lijiang, China. *Journal of Tourism and Cultural Change, 17*(3), 247-268. DOI: 10.1080/14766825.2018.1427102.

Su, J. (2020). Managing intangible cultural heritage in the context of tourism: Chinese officials' perspectives. *Journal of Tourism and Cultural Change, 18*(2), 164-186. DOI: 10.1080/14766825.2019.1604720.

Su, X. (2011). Commodification and the selling of ethnic music to tourists. *Geoforum, 42*(4), 496-505. DOI: 10.1016/j.geoforum.2011.03.006.

Tan, H. S. (2018). Safeguarding intangible cultural heritage in China: Policies and national perspectives. In *Music as Heritage* (pp. 216-237). Routledge. DOI: 10.4324/9781315393865.

Tang, J. (2023). Analysis of Cultural Differences Between Chinese and Western Vocal Music. *International Journal of Education and Humanities, 11*(1), 117-120. DOI: 10.54097/ijeh.v11i1.12885.

Thrasher, A. R., Lam, J. S. C., Stock, J. P. J., Mackerras, C., Rebollo-Sborgi, F., Kouwenhoven, F., Schimmelpenninck, A., Jones, S., Mei, H., Ben, W., Rees, H., Trebinjac, S., & Lee, J. C. (2001). *China, People's Republic of. In Oxford Music Online*. Oxford University Press. DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.43141.

Xingchen, L., Chuangprakhon, S., & Karin, K. (2021). The Making Craftsmanship of Yuping Xiaodi Musical Instrument in Yuping County, Guizhou Province, China. *Review of International Geographical Education Online, 11*(5), 2776-2789. DOI: 10.48047/rigeo.11.05.175.

Zeng, Z., & Zhou, L. (2021, April). A memetic algorithm for Chinese traditional music composition. In *2021 6th International Conference on Intelligent Computing and Signal Processing (ICSP)* (pp. 187-192). IEEE. DOI: 10.1109/ICSP51882.2021.9408813.

Zerbe, S. (2022). *Restoration of Multifunctional Cultural Landscapes: Merging Tradition and Innovation for a Sustainable Future (Vol. 30)*. Springer Nature. DOI: 10.1007/978-3-030-95572-4.

Zhang, J. (2018). Folklore in China: Past, Present, and Challenges. *Humanities, 7*(2), 35. DOI: 10.3390/h7020035.

Zhao, J., Chi, X., Zheng, Z., Liu, Y., Yao, Y., Wang, T., & Lin, Y. (2024, May). Exploration on the Development Path of Minority Intangible Cultural Heritage Based on OIIC&KISS Analytical Model--Taking "Naxi Ancient Music" as an Example. In *2024 3rd International Conference on Humanities, Wisdom Education and Service Management (HWESM 2024)* (pp. 34-44). Atlantis Press. DOI: 10.2991/978-2-38476-253-8_6.

Zhao, T., Yeoh, J. P. S., & Loo, F. C. (2023). Cultural integration and innovation in string music: A study on the transformation of Heze string music. *Herança, 6*(2), 61-73. DOI: 10.52152/heranca.v6i2.765.

Zharkova, V., Zharkov, O., & Shang, Y. (2024). The Vocal Cycle "Machines Agricoles" as a Manifestation of Darius Milhaud's Creative Credo. *Yegah Müzikoloji Dergisi, 7*(3), 147-177. DOI: 10.51576/ymd.1519103.

Zhuo, X. (2017). The Religious Culture of the Chinese. In *China insights* (pp. 209–241). DOI: 10.1007/978-981-10-6379-4_5.

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

Dongjing Çin halk müziği, Yunnan Eyaleti'nin Lijiang bölgesindeki Naxi halkının kültürel mirasının önemli bir parçasıdır. Hem tarihî kökenleri hem de müziksel özellikleriyle bu gelenek, sadece Naxi halkının değil, Çin'in genel kültürel mirasının da bir parçasıdır. Bu müzik türü, ritüel performanslardan eğlenceye kadar birçok farklı bağlamda uygulanmış ve sosyal, dini ve kültürel anlamlar taşımıştır. Ancak modernleşme, küreselleşme ve genç kuşakların ilgisizliği gibi faktörler, bu mirasın korunmasını zorlaştırmaktadır. Bu çalışma, Dongjing müziğinin tarihî gelişimi,

müziksel özellikleri ve modern bağlamdaki korunma stratejilerini detaylı bir şekilde incelemektedir.

Dongjing Halk Müziğinin Tarihî Gelişimi

Dongjing müziğinin tarihî kökenleri, Çin'in Üç Krallıklar Dönemi'ne (M.S. 221–265) kadar uzanmaktadır. Bu dönemde müziğin daha çok sözlü gelenekler yoluyla aktarıldığı düşünülmektedir. Ancak yazılı belgelerin eksikliği nedeniyle bu döneme dair bilgiler sınırlıdır. Dongjing müziği, Song Hanedanlığı' nın son döneminde (1278–1279), Çin'in güneyine yayılan sosyal ve kültürel hareketler sırasında Lijiang'a ulaşmıştır. Bu süreçte, müzik Han kültürünün yanı sıra Naxi halkının yerel unsurlarıyla da harmanlanmıştır.

Ming Hanedanlığı döneminde (1368–1644) Dongjing müziği, özellikle saray ritüellerinde önemli bir yer edinmiştir. Bu dönemde müzik, resmi törenlerde ve dini ayinlerde icra edilmiş, aynı zamanda toplumun farklı kesimleri tarafından benimsenmiştir. Ming Hongwu Yongle dönemi (1403–1424) sırasında, Dongjing müziği Naxi halkının kimliğini güçlendiren bir unsur haline gelmiştir. Bununla birlikte, müzik yalnızca yerel halk arasında değil, Çin'in farklı bölgelerine yayılarak geniş bir etki alanına sahip olmuştur.

Qing Hanedanlığı'nda da (1644–1912) popülerliğini koruyan Dongjing müziği, bu dönemde daha çok kırsal topluluklarda uygulanmaya devam etmiştir. Ancak modern dönemde yaşanan siyasi ve sosyal değişimler, özellikle 20. yüzyıldaki hızlı modernleşme, bu geleneği tehdit eden en büyük unsurlar olmuştur. Dongjing müziği bu süreçte dar bir sosyal çerçeveye sıkışmış, ancak yerel toplulukların çabalarıyla günümüze kadar ulaşmayı başarmıştır.

Müziksel Özellikler ve Geleneksel Unsurlar

Dongjing müziği hem enstrümantal hem de vokal unsurları barındıran zengin bir müzik türüdür. Bu müzik türünün temel özelliği, Çin'in geleneksel Yayıue yedi tonlu modlarını kullanmasıdır. Bu modlar hem melodik hem de ruhsal bir derinlik sunar ve müzikte felsefî bir boyut oluşturur. Yayıue modları, Çin estetik felsefesinde uyum ve dengeyi yansıtarak, dinleyicilerde belirli duygusal veya spiritüel yankılar uyandırır.

Dongjing müziğinde kullanılan enstrümanlar, bu müzik türünün karakteristik yapısını şekillendiren önemli unsurlardır. Bunlar arasında Erhu (iki telli Çin kemanı), Zhudi (bambu flüt), Guzheng (Çin

santuru) ve Dagu (büyük davul) öne çıkmaktadır. Her enstrüman, Dongjing müziğinin tonalitesine ve ritmik yapısına farklı bir katkı sağlar. Örneğin, Erhu, melodiyi yönlendiren duygusal bir derinlik sunarken; Dagu, müziğin ritmik temelini oluşturur.

Melodik yapılar, genellikle akıcı ve katmanlıdır. Bu yapılar, Dongjing müziğinin yalnızca işitsel bir deneyim değil, aynı zamanda felsefî bir ifade biçimi olduğunu göstermektedir. Müzik türü ayrıca farklı bağlamlara göre kategorilere ayrılmaktadır. Tuning music (akort müziği), performans öncesinde enstrümanların uyumunu sağlamak için kullanılırken; major ve minor tonlar, performansın duygu tonunu belirler.

Koruma ve Aktarım Çabaları

Dongjing müziği, modern çağda çeşitli zorluklarla karşı karşıyadır. Özellikle genç nesillerin bu geleneksel müziğe ilgisinin azalması, müziğin sürdürülebilirliğini tehdit eden önemli bir sorundur. Küreselleşme ve modernleşme, bu müziği tehdit eden diğer iki önemli unsurdur. Bununla birlikte, Dongjing müziğinin korunması ve aktarılmasına yönelik stratejiler de geliştirilmektedir.

a. Eğitim Müfredatına Entegrasyon: Dongjing müziğinin okul ve üniversite müfredatlarına dahil edilmesi, bu müziğin genç nesillere aktarılmasını sağlamak için etkili bir yol olarak görülmektedir. Bu strateji, müziğin hem teorik hem de pratik yönlerini öğretmeyi amaçlar. Özellikle müzik eğitimi programlarına Dongjing müziğinin dahil edilmesi, öğrencilerin bu mirası tanımasını ve benimsemesini sağlayabilir.
b. Dijital Platformların Kullanımı: Dijitalleşme, Dongjing müziğinin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlayan etkili bir araçtır. Çevrimiçi konserler, dijital arşivler ve müzik uygulamaları, bu müziğin modern izleyicilerle buluşmasında önemli rol oynamaktadır. Ancak bu süreçte, dijitalleşmenin getirdiği ticarileşme riski dikkate alınmalıdır. Dijital platformların kullanımı, otantiklikten ödün vermeden dikkatlice planlanmalıdır.
c. Yerel Toplulukların Katılımı: Yerel toplulukların etkin katılımı, Dongjing müziğinin korunmasında kritik bir role sahiptir. Topluluk temelli projeler, müziğin sadece korunmasını değil, aynı zamanda toplumsal bağların güçlendirilmesini de sağlar. Yerel festivaller, ritüeller ve topluluk etkinlikleri, Dongjing müziğinin uygulanabilirliğini artıran önemli araçlardır.

TARTIŞMA VE TEORİK ÇERÇEVE

Araştırma bulguları, Dongjing müziğinin kültürel süreklilik teorileriyle büyük ölçüde uyumlu olduğunu göstermektedir. Bu müzik türü, Naxi halkının kimliğini koruyan ve toplumsal bağları güçlendiren bir ritüel aracı olarak işlev görmektedir (Howard, 2016; Rees, 1995). Bununla birlikte, müziğin modern bağlamda yeniden şekillendirilmesi, kültürel adaptasyon teorileriyle bazı gerilimlere işaret etmektedir (Kuang & He, 2022).

Özellikle dijitalleşme, Dongjing müziği için hem bir fırsat hem de bir tehdit oluşturmaktadır. Dijital platformlar, bu müziği daha geniş bir kitleye ulaştırsa da, aynı zamanda müziğin otantik doğasının zayıflamasına yol açabilir (Su, 2019). Bu durum, modernleşme ile geleneksel unsurların korunması arasındaki dengenin ne kadar hassas olduğunu göstermektedir.

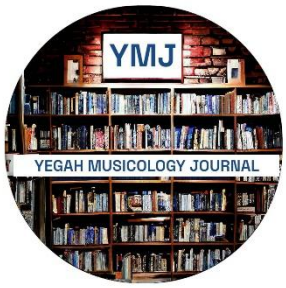
SONUÇ VE GELECEK PERSPEKTİFLER

Dongjing müziği, Naxi halkının kültürel kimliğini yansıtan ve Çin'in somut olmayan kültürel mirasının bir parçası olan önemli bir sanat formudur. Tarihî gelişimi ve müziksel özellikleri, bu müziğin modern dünyada da devam etmesi için güçlü bir temel sunmaktadır. Ancak bu geleneğin sürdürülebilirliği, otantik unsurların korunması ve yenilikçi aktarım stratejilerinin dengeli bir şekilde uygulanmasına bağlıdır.

Gelecekte yapılacak araştırmalar, Dongjing müziğinin dijitalleşme bağlamındaki uzun vadeli etkilerini inceleyebilir. Ayrıca, Dongjing müziğinin diğer Çin halk müzikleriyle karşılaştırılması, bu mirasın korunması ve geliştirilmesi için yeni stratejilerin oluşturulmasına katkı sağlayabilir. Bu çalışmalar, yalnızca Dongjing müziği için değil, diğer somut olmayan kültürel miraslar için de faydalı olacaktır.

Sonuç olarak, Dongjing müziğinin korunması, yalnızca bir kültürel mirasın devamlılığını sağlamakla kalmayacak, aynı zamanda dünya kültürel çeşitliliğine değerli bir katkı sunacaktır. Bu müziğin hem yerel topluluklar hem de uluslararası kültürel bağlamlar için önemi büyüktür.

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 : 05.11.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 27.01.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1579860
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.

ANTİKÇAĞDA SAVAŞ MEYDANLARINDA MÜZİĞİN ETKİSİ

KINACI, Mesut[1]

ÖZ

Müzik kelimesi Eski Hellence'deki *mousikē* teriminden türemiştir ve Mousaların (ilham perilerinin) başkanlık ettiği sanatlar anlamına gelmektedir. Hellenlere göre *mousikē* kavramı, şarkı, dans, şiir, destan anlatımı, solo-koro ya da enstrümantal eşliği kapsayan performans sanatlarını ifade etmek için kullanılmıştır. Hellenler bu sanatı, dini ritüelleri yerine getirmek, boş zamanlarını değerlendirmek, özel davetlerinde misafirlerini eğlendirmek için ya da günlük rutinlerini yerine getirirken icra etmişlerdir. Antikçağda Hellenler tarafından müziğin icra edildiği alanlardan biri de savaş meydanları olmuştur. Hellenler savaş meydanlarında birçok amaçla müzik icra etmişlerdir. Savaş başlamadan önce askerleri cesaretlendirmek ve düşmanları korkutmak için kullanılan müzik, savaş esnasında ordunun senkronize hareket etmesini sağlamak ve askerlere saldırı, geri çekilme ve manevra gibi komutları vermek amacıyla icra edilmiştir. Müziğin savaş meydanlarında icra edildiği safhalardan biri de savaş sonu olmuştur. Eğer galip gelindiyse tanrılara şükretmek için ilahiler ve galibiyeti kutlamak için zafer şarkıları söylenmiştir. Bu çalışmada antik yazarların eserleri ve arkeolojik buluntular ışığında, Antikçağda Hellenlerin savaş meydanlarında müziği kullanma amaçları tespit edilecek ve örneklerle açıklanacaktır.

[1] Doç. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Tarih Bölümü, Eskiçağ Tarihi ABD, mesutkinaci@sdu.edu.tr, https://orcid.org/0000-0003-4700-4415.

Anahtar Kelimeler: Aulos, salpinks, Tyrtaios, müzik, Atina, Sparta.

THE IMPACT OF MUSIC ON BATTLEFIELDS IN ANTIQUITY

ABSTRACT

The term "music" originates from the Ancient Greek word *mousikē*, denoting the arts guided by the Muses. The Ancient Greeks viewed *mousikē* as a comprehensive art form, encompassing performance arts such as song, dance, poetry, epic narrative, and instrumental accompaniment with or without a chorus. Music was a part of various aspects of Ancient Greek life, including religious rituals, leisure activities, entertaining guests at special gatherings, and daily routines. However, one of the most inspiring uses of music was on the battlefield, where it was used to motivate soldiers. The power of music to inspire and uplift is evident in its use to boost the morale of soldiers and intimidate enemies before a battle begins. Music, a tool of both strategy and communication, played a significant role on the ancient battlefields. It ensured the synchronized movement of the army and was used to convey crucial commands such as 'attack,' 'retreat,' and 'maneuver.' The post-battle stage was not exempt from its influence. If victory was achieved, hymns were sung to thank the gods, and victory songs were performed to celebrate the triumph. This study delves into the various purposes for which the Hellenes used music on battlefields in ancient times, substantiated by examples from the ancient writers' works and archaeological findings.

Keywords: Aulos, salpinx, Tyrtaios, music, Athens, Sparta.

GİRİŞ

Neredeyse insanlık kadar eski bir geçmişe sahip olan müzik, antikçağ toplumları tarafından birçok alanda kullanılmıştır. Müziği yaşamlarının her alanında kullanan antikçağ toplumlarından biri de Hellenlerdir. Günümüzde Yunanistan ana karası, Ege Adaları ve Ege Bölgesi'ne karşılık gelen topraklar antikçağda Hellenlerin yoğun olarak ikamet ettiği bölgelerdir.

Müzik kelimesinin etimolojisine bakıldığında Eski Hellence'deki *mousikē* (= μουσική ή) kelimesinden türediği anlaşılmıştır (Liddel ve Scott, 1996: 1148). *Mousikē* kelimesi semantik perspektiften incelendiğinde ise *Mousaların başkanlık ettiği sanatlar* anlamına gelmektedir (Liddel ve Scott, 1996: 1148). Hellenlere göre *mousikē* kavramı, şarkı, dans, şiir, destan anlatımı, solo-koro ya da enstrümantal eşliği kapsayan performans sanatlarını ifade etmek için kullanılmıştır.

Politeist (çok tanrılı) bir inanç sistemine sahip olan Hellenlerin inancına göre baş tanrı Zeus'in Mnemosyne ile dokuz gecelik birlikteliğinden doğan dokuz esin perisi Hellenler tarafından Mousalar olarak anılmıştır (Hesiodos, 2018: 2-9; Platon, 1927: 114-117). Müziğin söz konusu esin perilerinin bahşettiği ilhamla insanlara aktarılan bir sanat olduğu düşünülmüştür. Hellenler bu sanatı, dini ritüelleri yerine getirmek, boş zamanlarını değerlendirmek, özel davetlerinde misafirlerini eğlendirmek için ya da günlük rutinlerini yerine getirirken icra etmişlerdir. Antikçağda Hellenler tarafından müziğin icra edildiği alanlardan biri de savaş meydanları olmuştur.

Amaç ve Önem

Bu çalışmada Antikçağda Hellenlerin yoğun olarak yaşadıkları bölgelerde, Arkaik Dönemden Hellenistik Döneme kadar meydana gelen savaşlarda müziğin hangi amaçlarla kullanıldığı ve etkilerinin neler olduğu tespit edilmeye çalışılmıştır. Antikçağda Hellenler günlük işlerini yerine getirirken, işin yorgunluğunu hafifletmek amacıyla şarkılar söylemişler ya da büyük bir ciddiyetle yerine getirilmesi gereken dini ritüeller yapılırken müzik icra etmişlerdir. En eski zamanlarda dahi müziği çocuklara kahramanlık aşılamak ve cesaret vermek amacıyla kullanan Hellenler, daha sonra müziğin duygular üzerindeki etkilerini fark etmişler ve savaş meydanlarında dahi müziğin faydalı etkilerini kullanmışlardır. Bu araştırma antik yazarların eserleri ve arkeolojik veriler kullanılarak, Hellenlerin Arkaik Dönemden Hellenistik Döneme kadar katıldıkları savaşlarda müziği hangi amaçlarla ve hangi etkilerinden dolayı kullandıklarını göstermesi açısından önem arz etmektedir.

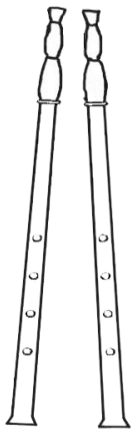
Savaş Meydanlarında Müzik

Antikçağda Hellenler müziğin insan duyguları üzerindeki etkilerinin farkına varmışlar, insanları ve toplumu düzene sokabilmek amacıyla müziğin olumlu etkilerinden faydalanmaya çalışmışlardır. Platon (MÖ. 428-MÖ. 347) ve Aristoteles (MÖ. 384-MÖ. 322) gibi ünlü Hellen düşünürleri dahi bu konuda kafa yormuş ve görüş belirtmişleridir. Platon *Yasalar* adlı kitabında hastalıkların müzik sayesinde iyileştirilebileceklerini ve belirli makamlarda müzik dinleyenlerin sakinleşebileceğini ileri sürmüştür (Platon, 1926: 11) Platon'un öğrencisi olan çoğu zaman onun görüşlerinden etkilenmiş olan Aristoteles *Politika* adlı eserinde farklı makamların insanlar üzerindeki tesirlerini şöyle dile getirmiştir: "*insanlar Myksolydia denilen makamı dinleyince, kederlenme ya da dokunaklı olma eğilimine girmiş, daha yumuşak uyumlar ise onları gevşetmiştir. Bu ikisinin ortasında, dengeli bir duyguyu, sanırım, yalnız Dor makamını yaratmıştır; oysa Phryg*

(Frig) makamı insanları çok heyecanlandırmıştır" (Aristoteles, 1932: 653). Bu bağlamda Aristides Quintilianus da *Müzik Üzerine* adlı eserinde aşırıya kaçan makamların insanları kötü yönde etkileyebileceğinden söz etmiştir (Quintilianus, 1963: I, 12; I, 16; XXX, 17-24). Dolayısıyla müziğin olumlu etkilerinden her anlamda faydalanmak isteyen Hellenler, onun insanları yatıştırıcı ve insanlara cesaret veren etkilerinden savaş gibi önemli toplumsal olaylarda da faydalanmak istemişlerdir.

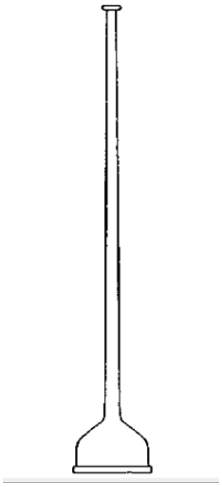
Hellenlerin savaşlarda kendi askerlerini etkilemek için kullandıkları enstrümanların en önemlileri *aulos* ve *salpinks* olmuştur. Konunun daha anlaşılabilir hale gelmesi için öncelikle bu enstrümanlar ve çıkardıkları sesler hakkında bilgi vermek yerinde olacaktır.

Antikçağda Hellenlerin en popüler enstrümanlarından biri olan *aulos*, dilimizde karşılığı olmayan ve genellikle kaval ya da flüt olarak yanlış tercüme edilen bir enstrümandır. *Çifteflüt* denilebilir çünkü aynı anda iki ağızlığa üflenmiş ve iki gövdesi üzerindeki deliklerle notalara basılmıştır (Mathiesen, 1999: 178-204).



Çizim 1. Aulos.

Salpinks ise titreşim üreten bir ağızlıktan ve uzun düz bir borudan oluşan bir enstrümandır. Gövdesinin üzerinde nota basmak için herhangi bir delik bulunmamaktadır. Günümüzdeki trompete çok benzemektedir (West, 1992: 118). Iulius Pollux, *salpinks*in oldukça korkutucu ve son derece yüksek bir sese sahip olduğunu belirtmiştir (Pollux, 1967: IV, 85). Bu bağlamda enstrümanın sesinin çok uzak mesafelere ulaştığı düşünülmüştür.



Çizim 2. Salpinks.

Antikçağda Hellenler barış zamanlarında, savaşlara hazır olmak için müzik ve dans ile talimler yapmış, savaş meydanlarında ise müziği çok farklı amaçlar doğrultunda icra etmişlerdir. Barış zamanlarında Atina'da gençler çıplak bir şekilde başlarında miğfer, sol ellerinde kalkan ile dövüş hareketleri yaparak dans etmişleridir. *Pyrrhikhe* (= πυρρίχη, ἡ) adı verilen ve müzik eşliğinde yapılan bu danslar eğlenceli olduğu kadar gençleri savaşa hazırlayan bir idman olarak da kabul edilmiştir (Dionysios Halicarnassus, 1943: 367; Ceccarelli, 2004: 91vd.; Shear, 2001: 38). Athenaios (Athenaios, 2011: 167) bu dansın genellikle *aulos* eşliğinde yapıldığını ifade etmiştir. Atina'daki uygulamanın bir benzeri de Sparta'da bulunmaktaydı. Gymnopaidiai (= Γυμνοπαιδίαι) "*çıplak jimnastik veya danslar*" olarak tercüme edilebilecek isme sahip festivalde gençler kavurucu sıcak altında çıplak bir şekilde dans ederek ve şarkılar söyleyerek jimnastik yapmış, böylece savaş için ne kadar güçlü ve dayanıklı olduklarını göstermeye çalışmışlardır (Ksenophon, 1921: 175; Pausanias, 1926: 69; Platon, 1926: 31).

Müziğin savaş meydanlarında icra edilme nedenlerinden biri askerlere komut vermek olmuştur. Ordunun saldırıya geçmesini sağlamak ya da geri çekilmesi için işaret vermek amacıyla *salpinks* kullanılmıştır (Nooter, 2019: 241). *Salpinks*ten yayılan gür ve yüksek ses söz konusu komutların uzaktan duyulmasına ya da savaş meydanındaki kargaşada oluşan gürültüde dahi askerlerin komutları net bir şekilde işitebilmesine olanak sağlamıştır (Ksenophon, 1998: 309). Bu uygulamanın Sparta'da ise farklı bir enstrümanla gerçekleştiği anlaşılmıştır. Spartalılar kastor havası çalan *aulos*ları işitir işitmez saldırıya geçmişlerdir (Plutarkhos, 1914: 275).

Ordunun senkronize bir şekilde hareket edebilmesini sağlamak amacıyla da müzik icra edilmiştir. Ünlü tarihçi Herodotos (2011: 12) ve Roma Dönemi yazarı Strabon (1961: 159) askerlerin

birbiriyle uyum içerisinde yürüyebilmesi veya ordunun hızlı bir biçimde manevra yapabilmesini sağlamak için yapılan askeri talimlerde *aulos* ve *syrinks* (*panflüt*) adlı enstrümanlardan faydalanıldığını belirtmişlerdir. Tarihçi Polybios (1992: 391) da savaş talimi yapan erkeklere senkronize hareket edebilmeleri için *aulos* melodileri eşliğinde sıkça talim yapmalarını öğütlemiştir. Benzer uygulamaların Sparta ordusunda da uygulandığı anlaşılmıştır. Zira ünlü biyografi yazarı Plutarkhos *Lykurgos* adlı biyografisinde:

> "*…Görkemli olduğu kadar korkunç bir şeydi Spartalıların aulos seslerine ayak uydurarak, sıralarını bozmadan, yüreklerinde hiçbir korku duymadan tehlikelere karşı güler yüzle ve keyifle, müziğe karışan bir sevinçle ilerlediklerini görmek…*" (1914: 275).

İfade edildiği gibi Spartalılar da askerlerin ahengini sağlamak amacıyla *aulos* adlı enstrümandan faydalanmışlardır. Antikçağda Hellen toplumunda ordunun senkronize hareket edebilmesi son derece önemlidir. Zira *hoplites* adlı askerlerden oluşan askeri sistemde, ancak *hoplites*lerin saflar halinde dizilmesi ve senkronize hareket etmesi başarıyı getirebilirdi. Safların bozulması, askeri dizilişte boşluklar yaratabilir, bu boşluklardan sızan düşmanlar orduya büyük zayiatlar verebilirdi (Chrissanthos, 2008: 34). Bu bağlamda savaş meydanlarında ordudaki nizamın sağlaması için müzik olmazsa olmaz kabul edilmiştir.



Fotoğraf 1. Chigi Vazosu üzerinde uygun adım yürümesi için askerlere eşlik eden bir aulos icracısı (Lynch, 2022: Fig.1).

Müzik sadece kara savaşlarında değil aynı zamanda deniz savaşlarında da kullanılmıştır. Antikçağda deniz savaşları uzunca bir müddet, savaş gemilerinin keskin manevralar yapıp belirli hızlarda düşman gemilerinin güvertelerini mahmuzlamaları taktiğiyle gerçekleşmiştir. Kürekçilerin senkronize ve tempolu kürek çekebilmelerini sağlamak amacıyla savaş gemilerinde müzisyenler istihdam edilmiştir. Bazı vazo resimlerinde betimlenen deniz savaşlarında güvertede

salpinks icra edildiği görülmüştür (Cerqueira, 2010: 13). Gemilerde genellikle *aulos*un icra edildiği ve *aulos* icracılarının savaş gemilerindeki standart tayfa arasında yer aldığı anlaşılmıştır. Gemilerdeki müzisyenler sadece kürekçilerin ritim tutmasına değil aynı zamanda güvertedeki personelin moralini yüksek tutmaya da yaramıştır (Plutarkhos, 1916: 93-97).

Antikçağda savaş meydanlarında müzik, insan duyguları üzerindeki etkilerinden dolayı da kullanılmıştır. Savaş meydanlarında askerleri cesaretlendirmek için kullanılan müzik aynı zamanda düşmanların cesaretini kırmak, onları korkutup kaçırmak amacıyla da icra edilmiştir. Homeros'un *İlyada*'sında (1993: 404) bahsettiği gibi kuşatılan kentin etrafında yankılanan *salpinks* sesleri, kuşatılan kentin sakinlerinin oldukça korkmasını sağlamıştır. Savaş meydanlarında askerleri cesaretlendirmek için icra edilen müziğin en önemli örneklerinden biri Sparta'da görülmüştür. Messenialılarla savaşan Spartalılar, savaşı nasıl kazanacaklarına dair bilgi alabilmek için Delphoi Kenti'nde bulunan kehanet merkezine danışmışlardır. Kâhin onlara eğer Atinalı bir danışman edinir ve onun tavsiyelerine güvenirseniz savaşta galip geleceksiniz diye kehanette bulunmuştur. Bunun üzerine Spartalılar, Atinalılardan bir danışman talep etmişlerdir. Atinalılar ise Spartalılara yardım etmek istemedikleri için pek savaş tecrübesi olmayan ve zeki olarak görülmeyen topal bir öğretmeni danışman olarak göndermişlerdir. Tyrtaios adlı bu öğretmen Sparta'ya ulaşınca kentin önde gelenlerini kent meydanına toplamış, onlara bestelediği şarkıları söyleyerek savaşma konusunda onları cesaretlendirmiştir. *Ayının Mezarı Muharebesi*'nde Spartalılar mağlup durumdayken, Spartalıları savaşmayı sürdürmeleri için ikna etmiş ve kölelerin de orduya alınmasını sağlamıştır. Ozan Tyrtaios söylediği şarkılarla Spartalıları cesaretlendirmiş ve önerileriyle Spartalıların II. Messenia Savaşı'nda (MÖ. 660-650) galip gelmesini sağlamıştır (Strabon, 1927: 121-123; Pausanias, 1926: 250-263; Athenaios, 2011: 190-195). *Lyra* ve *aulos* eşliğinde söylenen şarkılar besteleyen Tyrtaios'un sanatından dolayı Sparta'da herkesten önce onurlandırıldığı (προτετιμ[ηκέ]ναι διὰ μουσικὴν) ifade edilmiştir (Compton, 2006: 219; Baylis, 2017: 19). Tyrtaios yazdığı savaş şarkıları ve savaşa giderken uygun adımlarla yürüyen askerler için bestelediği yürüyüş şarkılarıyla (ἐμβατήριος, ον = embaterios) ün kazanmış, şarkıların insan psikolojisi üzerine etkilerini iyi bir şekilde kullanarak Antikçağ Hellen müzik tarihinde ve kültüründe önemli bir yer edinmiştir. Tyrtaios'a atfedilen bir yürüyüş şarkısından kalan fragman, söz konusu şarkının cesaretlendirici etkisini göstermesi bakımından önemli bir örnektir:

ἄγετ᾽ ὦ Σπάρτας εὐάνδρου
κοῦροι πατέρων πολιητᾶν,
λαιᾷ μὲν ἴτυν προβάλεσθε,
δόρυ δ᾽ εὐτόλμως πάλλοντες,
μὴ φειδόμενοι τᾶς ζωᾶς·
οὐ γὰρ πάτριον τᾷ Σπάρτᾳ .

"Haydi, mert Sparta'nın,
Hür babaların çocukları,
Sol elle kalkanı(nızı) uzatın ileriye,
Korkmadan fırlatın mızra(ğınızı)
Sakın ha, hayatımı esirgeyim demeyin;
Çünkü bu, Sparta'da âdet değildir"
(Taşlıklıoğlu, 1966: 47 vd; Çelgin, 1990: 43).

Bir başka anlatıya göre ise Demetrios Poliorketes, Argos Kenti'ni kuşattığı zaman, askerler büyük bir direnişle karşılaşmışlar ve yavaş yavaş savaş meydanın kaçmaya başlamışlardır. Orduda görev yapan ünlü müzisyen (trompetçi) Megaralı Herodoros, iki s*alpinks*e aynı anda üfleyerek askerleri cesaretlendirmiş, bunun üzerine şevkle savaşan askerler savaşı kazanarak kenti ele geçirmişlerdir (Athenaios, 2008: 442-445; Polluks, 1967: IV, 89).

Savaş meydanlarında müziğin icra edildiği bir başka alan zafer şarkıları olmuştur. Savaşlar kazanıldıktan sonra bu galibiyetin coşkusunu yansıtmak ve kutlama yapmak için aynı zamanda zaferi bahşettiği için tanrılara şükretmek için çeşitli enstrümanlar eşliğinde şarkılar söylenmiştir. Homeros'un *İlyada* adlı eserinde (1993: 486) Hektor'u öldüren Akhilleus'un, arkadaşlarından zafer şarkıları ve ilahiler söylemelerini istediği görülmüştür. Tarihçi Thukydides (1919: 87) savaş meydanlarında iki tür *paian* (ilahi) söylendiğini, bunlardan birinin savaştan hemen önce savaş tanrısı Ares onuruna, diğerinin ise savaştan sonra tanrı Apollon onuruna olduğunu ifade etmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Sonuç olarak Antikçağda Hellenlerin yoğun olarak yaşadıkları bölgelerde, Arkaik Dönemden Hellenistik Döneme kadar meydana gelen savaşlarda, savaşın çeşitli safhalarında, müziğin birçok amaçla kullanıldığı tespit edilmiştir. Savaş öncesinde askerleri cesaretlendirmek, düşmanları korkutmak ve tanrılardan yardım istemek amacıyla müzik icra edilip şarkılar söylenmiştir. Savaş esnasında ise askerlerin uygun adım yürüyüp safları korumasını sağlamak, onların senkronize hareket ederek aynı anda manevra yapmasını, saldırıya geçip-geri çekilmesini sağlamak ve askerlere komut vermek amacıyla müzik icra edilmiştir. Aynı zamanda deniz savaşlarında gemideki kürekçilerin tempolu kürek çekmesi için de müzisyenlerin sanatlarını icra ettikleri görülmüştür. Savaş bittiğinde ise hem zaferi kutlamak hem de tanrılara şükranlarını sunmak amacıyla müzik icra edilmiştir. Söz konusu anlatılardan yapılan çıkarımlara istinaden Antikçağda savaş meydanlarında savaşın her safhasında dört bir yandan müzik seslerinin işitilebildiği söylenebilir. Bu durum Antikçağda Hellenler ile sınırlı kalmamış, müziğin savaş meydanlarında

kullanılması, birçok konuda Hellenlere özenen Romalılar tarafından benimsenmiş ve Roma orduları da savaşlarda müziğin çeşitli etkilerinden faydalanmıştır. Müziğin söz konusu kullanımı nesilden nesile aktarılmış ve Avrupa'daki askeri bandolara temel teşkil etmiştir.

KAYNAKLAR

Aristoteles. (1932). *Aristotle's Politics.* (Çev. H. Rackham). Cambridge: Harvard University Press.

Athenaios. (2008). *The Deipnosophists Vol IV.* (Çev. E. D. Olson). Cambridge: Harvard University Press.

Athenaios. (2011). *The Deipnosophists Vol VII.* (Çev. C. B. Gulick). Cambridge: Harvard University Press.

Bayliss, A. (2017). *Tyrtaios and other entries*. Birmingham: Brill.

Ceccarelli, P. (2004). Dancing the Pyrrhichē in Athens. P. Murray ve P. Wilson (Eds.), *Music and the Muses* içinde. (91-117 ss.). Oxford: Oxford University Press.

Cerqueira, F. V. (2010). Guerras, sons e imagens.Iconografia da música no contexto militar na Grécia Antiga. *Limes,* 23, 10-27.

Chrissanthos, S. G. (2008). *Warfare in the Ancient World: From to Bronz Age to Fall of Rome.* Oxford: Preager.

Compton, M. T. (2006). *Victim of the Muses: Poet as Scapegoat, Warrior and Hero in Greco-Roman and Indo-European Myth and History*. Washington DC: Center of Hellenic Studies.

Çelgin, G. (1990). *Eski Yunan Edebiyatı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.

Dionysios Halicarnassus. (1943). *Roman Antiquities Vol.IV.* (Çev. E. Cary). Cambridge: Harvard University Press.

Herodotos. (2011). *Herodot Tarihi*. (Çev. M. Ökmen – A. Erhat). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Hesiodos. (2018). *Theogony. Works and Days. Testimonia.* (Çev. G. W. Most). Cambridge: Harvard University Press.

Homeros. (1993). *İlyada*. (Çev. A. Erhat – A. Kadir). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Ksenophon. (1921). *Hellenica. Vol. II.* (Çev. C. L. Brownson). Cambridge: Harvard University Press.

Ksenophon. (1998). *Anabasis*. (Çev. L. Brownson). Cambridge: Harvard University Press.

Liddell, H. G. ve Scott, R. (1996). *Greek-English Lexicon, with a Revised Supplement (9th ed)*. Oxford: Oxford University Press.

Lynch, T. A.C. (2022). Rhythms "in armour" and rhythms "by the finger": Socratic humour and rhythmic sophistry in Aristophanes' Clouds (636–53). A. Gostoli ve B. Zimmermann (Eds.) *Nuove volute di versi. Poesia e musica nella commedia greca di V e IV sec. a.C.* içinde (245–66. Fig. 1). Göttingen: Verlag Antike.

Mathiesen, T. J. (1999). *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages.* Lincoln: University of Nebraska Press.

Nooter, S. (2019). The War-Trumpet and the Sound of Domination in Ancient Greek Thought. *Greek and Roman Musical Studies, 7,* 235-249.

Pausanias. (1926). *Description of Greece Vol. II*. (Çev. W. H. S. Jones). Cambridge: Harvard University Press.

Platon. (1926). *Laws, Volume I: Books 1-6.* (Çev. R. G. Bury). Cambridge: Harvard University Press.

Platon. (1927). *Charmides, Alcibiades I and II, Hipparchus, The Lovers, Theages, Minos, Epinomis.* (Çev. W. R. M. Lamb). Cambridge: Harvard University Press.

Plutarkhos, M. (1914). *Lives, Volume I: Lycurgus and Numa.* (Çev. B. Perrin). Cambridge: Harvard University Press.

Plutarkhos, M. (1916). *Lives, Volume IV: Alcibiades and Coriolanus.* (Çev. B. Perrin). Cambridge: Harvard University Press.

Pollux. (1967). *Pollucis Onomasticon*. E. Bethe. (Ed.). Wiesbaden: Teubner.

Polybios. (1992). *The Histories. Vol. II Book 4.* (Çev. W. R. Paton). Cambridge: Harvard University Press.

Quintilianus, A. (1963). *Aristidis Quintiliani De Musica Libri Tres.* R. P. Winnington-Ingram (Ed.). Wiesbaden: Teubner.

Shear, J. L. (2001). *Polis and Panathenaia: The History and Development of Athena's Festival*. (*Yayımlanmamış doktora tezi*). University of Pennsylvania, Ann Arbor.

Strabon. (1927). *The Geography of Strabo Vol.IV*. (Çev. H. L. Jones). Cambridge: Harvard University Press.

Strabon. (1961). *The Geography of Strabo Vol.V*. (Çev. H. L. Jones). Cambridge: Harvard University Press.

Taşlıklıoğlu, Z. (1966). *Arkaik Çağ Yunan Şiiri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.

Thukydides. (1919). *History of the Peloponnesian War Vol.I.* (Çev. C. F. Smith). Cambridge: Harvard University Press.

West, M. L. (1992). *Ancient Greek Music*. Oxford: Oxford University Press.

EXTENDED ABSTRACT

Music, considered to have originated around the same time as humanity, was used by ancient societies for various purposes. However, no society integrated music into almost every aspect of daily life as profoundly as the Ancient Greeks. The regions of mainland Greece, the Aegean Islands, and the Aegean Sea were densely populated by the Ancient Greeks in ancient times, and music was a constant companion in their lives.

The term "music" has its origins in the Ancient Greek term "*mousikē*" (μουσική ή). From a semantic standpoint, "*mousikē*" refers to the arts that the Muses, divine entities of inspiration, oversee. The ancient Greeks used the concept of *mousikē* to encompass various performance arts, including song, dance, poetry, epic narrative, and solo and choral instrumental accompaniment. According to the belief of the ancient Greeks, who had a polytheistic belief system, the nine muses born from the nine-night union of the chief god Zeus and Mnemosyne were called Muses by the Ancient Greeks. Music was considered an art of utmost importance, transmitted to people through the divine inspiration given by these muses.

The Ancient Greeks engaged in music for various purposes, including performing religious rituals, entertaining guests at special gatherings, and enhancing their daily routines. Music also played a significant role in children's education, alongside reading, writing, and gymnastics. The Greeks placed great importance on musical training. Additionally, one of the notable settings for musical performances in ancient times was the battlefields. In ancient times, the Ancient Greeks realized the effects of music on human emotions and tried to benefit from its positive impact to bring order to people and society. The most important instruments that the Ancient Greeks used to influence their soldiers in wars were the *aulos* and the *salpinx.*

The aulos, one of the most enduring instruments of Ancient Greece, is often misunderstood as a flute or pipe. Its legacy is in its unique design as a double flute, with two mouthpieces that are blown into simultaneously, and the sound is produced through holes along its two bodies. Similarly, the salpinx, with its mouthpiece that generates vibrations and a long, straight pipe, is a significant precursor to today's trumpet. The absence of a hole in its body to play notes adds to its enduring

legacy. Both these instruments, with their distinct features, were used by the Ancient Greeks to perform a variety of music, even on battlefields, and their legacy continues to inspire us today.

One crucial reason music was performed on the battlefield was to maintain order and give commands to soldiers. The *salpinx*, an ancient trumpet, was utilised to signal the army to attack or retreat. Its loud and deep sound ensured that the commands could be heard from a distance, and it helped soldiers clearly understand the orders even amidst the chaos of battle.

Music, at times, was performed to establish psychological superiority over enemy forces or to intimidate them. However, its role in synchronizing the army's movement was equally significant. The eminent historian Herodotus and the Roman geographer Strabo documented the use of instruments like the *aulos* and *syrinx* (pan flute) in military drills. These instruments were instrumental in ensuring soldiers could march harmoniously, a crucial factor in the army's ability to maneuver quickly.

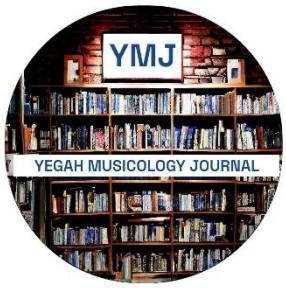
Music was not just a cultural aspect, but an institutionalised part of ancient naval confrontations. In those times, sea warfare was a spectacle of warships executing sharp maneuvers and ramming the decks of enemy vessels at high speeds. Musicians were not just hired hands, but also standard crewmembers on warships, a testament to the institutionalisation of music in naval warfare. Their role was not just to entertain, but to ensure that the rowers could row in sync and maintain a steady tempo. The *aulos*, a type of wind instrument, was commonly performed on ships, and *aulos* players were considered standard crewmembers on warships, further emphasizing the institutionalisation of music in ancient naval warfare.

In ancient times, music played a significant role on the battlefields due to its powerful effects on human emotions. It was used to encourage soldiers and to intimidate enemies, often deterring them from fighting. One notable figure from this era was Tyrtaios, the Bard, who gained fame for his war and marching songs, which helped soldiers keep in step as they marched into battle. His music, with its enduring power, effectively utilised the psychological impact of music, securing an important place in the history and culture of Ancient Greek Music. It is contended that Tyrtaios's songs greatly influenced the Spartans, contributing to their victory over the Messenians.

Victory songs were an important part of music performed on the battlefields. After a battle was won, soldiers would sing songs accompanied by various instruments to express their excitement, celebrate the victory, and thank the gods for granting them success.

Music played a significant role in various aspects of warfare in the regions inhabited by the Greeks during Antiquity, from the Archaic Age to the Hellenistic Period. Before battles, songs were performed to inspire soldiers, intimidate enemies, and seek divine assistance. During combat, music was used to help soldiers march in formation, maintain synchronisation in maneuvers, and execute commands for attack or retreat. Additionally, musicians ensured that the oarsmen could row in time in naval battles. After the conflict, music, with its emotive power, celebrated victories and expressed profound gratitude to the gods. Overall, the inference translates that the historical accounts demonstrate that the sounds of music were omnipresent on the battlefields of Antiquity at every stage of the war.

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 : 02.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 02.02.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1611430
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.

FRANZ LISZT MEPHISTO WALTZ NO. 1: PROGRAMMATIC EXPRESSION AND THE DYNAMICS OF PERFORMANCE

YAHŞİ, Fahrettin Eren[1]

ABSTRACT

The 19th century marked the emergence of storytelling through music, later known as "programmatic music." This style of narrative expression invites performers to engage their imagination to bring the music to life. For the performer, the interpretation of a piece is shaped by imaginative insight, which then guides its execution. Simultaneously, programmatic music provides listeners with a framework for forming expectations about the performance. In this context, it becomes crucial for the performer to decipher the composer's intended narrative through musical elements and notational cues. This imaginative approach to interpretation serves as a foundation for contemporary performance practices.

Franz Liszt's Mephisto Waltz No. 1, a quintessential example of 19th-century programmatic music, holds a prominent place in piano literature. Its narrative, outlined by the composer in accompanying program notes, offers valuable interpretive guidance to performers.

[1] Associate Professor, Anadolu University, State Conservatory, Music / Piano Department, feyahsi@anadolu.edu.tr, https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0001-8983-4615

This study explores Mephisto Waltz No. 1 as a work that conveys a specific narrative through music, examining its impact on performance interpretation and the interplay between the written score and its realization in performance.

Keywords: Franz Liszt, Mephisto Waltz No. 1, performance, imagination, interpretation.

FRANZ LISZT MEPHISTO WALTZ NO 1: PROGRAMATİK İFADE VE YORUMCULUĞUN DİNAMİKLERİ

ÖZ

19. yüzyılda daha sık karşımıza çıkmaya başlayan ve bu dönemden sonra "programlı müzik" olarak tanımlanan, hikayeleri müzikle anlatma biçimi; yorumcuyu hayal gücünü kullanmaya yönlendirmektedir. Bir yorumcu için yorumlanacak olan eserin müzikal fikri hayal gücü ile şekillenir ve bu temelde icra edilir. Aynı zamanda programlı müzik, dinleyicinin de icra edilen müzik üzerine beklenti oluşturmasına zemin hazırlar. Bu durumda, bestecinin nota aracılığıyla anlatmak istediklerini, kullanılan müzik terimleri ve işaretleriyle yorumcunun keşfetmesi gereklidir. Eseri icra etmek isteyen müzisyenin hayal gücü kullanarak şekillendirmesi gereken bu yaklaşım, günümüz yorumculuğunun temelini oluşturmaktadır.

19. Yüzyılın en bilinen bestecilerinden olan Franz Liszt'in Mephisto Vals No.1'i de yukarıda bahsedilen programlı müzik örneklerinden biridir. Hikayesinin besteci tarafından program notu ile belirtilmiş olması ve bunun yorumcuya yön vermesi açısından piyano edebiyatında önemli bir yere sahiptir.

Bu çalışmada, Franz Liszt'in Mephisto Vals No.1'i, belirli bir konuyu müzikle ifade etmesi, icra eden kişiyi bu doğrultuda yönlendirmesi nedeniyle ele alınmış ve nota-performans ilişkisi açısından incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Franz Liszt, Mephisto Vals No.1, yorumculuk, hayal gücü, performans.

INTRODUCTION

For a performer, dedicating long hours to understanding a composer through their written work and making sense of the music is perhaps as vital as the essence of human existence. An individual begins to make sense of their environment from the moment they open their eyes to the world; a

similar journey unfolds for a musician. From the first encounter with classical music-particularly during the long and rigorous educational process—an enduring intellectual pursuit takes shape, focusing on the search for meaning within the music. This reflective process, which becomes an instinctive practice with each new piece, persists throughout the performer's professional career. Most human behaviors are conveyed through signs, sounds, symbols, and representations that hold meaningful significance (Haviland, Prins, Walrath and McBride, 2008: 115). Similarly, the written language of music-comprised of notes-functions as a system to interpret what is heard. Just like the written language (alphabet) we use to understand life, musical notes also serve as signs and symbols. Therefore, when these notes come together, they transform into a symbolic language for the performer. Cohen describes the symbolic nature of music as "objects, movements, concepts, or linguistic formations that ambiguously replace a multitude of different meanings, evoke emotions and sentiments, and compel individuals to act" (Erol, 2002: 171). This ability of music to evoke emotions and sentiments begins with written notes, initiating the journey of meaning. Thus, the performer's first step in interpreting a piece lies in understanding the notes before bringing them to life through performance.

Throughout music history, many composers have adopted approaches that contribute to the quest for meaning. The titles given to their works, as well as those attributed by listeners, serve as examples of this effort. Such practices, evident even in the Baroque period, guide both listeners and performers in their pursuit of meaning. The 19th century, particularly the Romantic period, further exemplified this; as a result, it is known as "the age of programmatic music." Particularly during this period and afterward, this art form was held in extremely high esteem for at least a century, with its success being significantly contributed by master artists (Wellek, 1962: 149).

This study focuses on Franz Liszt's Mephisto Waltz No. 1, a piece accompanied by the composer's own program notes. The analysis explores how the work should be shaped through the performer's imagination and how the narrative envisioned by Liszt is conveyed through music.

Purpose and Significance

This study seeks to provide guidance for musicians wishing to interpret Mephisto Waltz No. 1, S.514, one of the most renowned works in piano literature, by offering suggestions on how it can be approached within the framework of programmatic music.

In piano performance, the creation of meaning is deeply rooted in imagination. For the performer, analyzing both the technical and musical aspects of a piece with a defined narrative is crucial. Therefore, the first step in the interpretive process is for the performer to identify and draw inspiration from the score before embarking on the actual performance.

Problem Statement

Performance is an art shaped by intellectual processes, such as imagination, alongside musical knowledge and technical skill. Mephisto Waltz No. 1, S.514, holds a prominent place in piano literature and must be approached through the lens of imagination. While providing musical inspiration for the piece can be seen as an advantage for the composer, it is not sufficient for a complete interpretation. The composer does not explicitly indicate which themes correspond to the narrative's musical expression, leaving the task of interpretation to the performer's imagination. This study aims to contribute to the interpretive process by exploring how these narrative-driven themes can be shaped and brought to life through imagination.

Programmatic Music

A genre that became more popular in the 19th century, programmatic music is designed to evoke a specific story, natural scene, historical event, or literary work in the listener's mind. In this genre, the composer shapes the music not only through melodic and harmonic elements but also to convey an external event, situation, or emotion. Programmatic music typically relies on an external program, meaning there is specific content that the composer intends to express through the music. However, examples of this genre can also be found in the 16th and 17th centuries. Notable examples include L.V. Beethoven's *Pastoral Symphony*, A. Vivaldi's *The Four Seasons*, H. Berlioz's *Symphony Fantastique* and G.F. Handel's *Water Music*, which can all be classified within this tradition. In its simplest definition, programmatic music—unlike "absolute music," which is not based on any external content—is instrumental music that has a subject or title depicting nature, social events, emotional states, literary works, visual and plastic art, characters, the lives or personalities of individuals, or a specific scene or theme (Çalgan, 2017: 653). In other words, such works may sometimes directly narrate a story, while at other times they abstractly describe an emotion or scene. For example, a piece of music depicting a walk through the forest might imitate bird chirps, the rustling of leaves, or the sound of the wind. In the 19th century, Franz Liszt emerged as a key composer who contributed significantly to the programmatic music genre. Liszt, who

coined the terms “program music” and “symphonic poem,” defined the program as a preface added to an instrumental piece. His explanation highlights his intention to focus attention on poetic ideas within the work, serving as a safeguard against potential misinterpretations by the listener (Karadeniz, 2020: 25). Furthermore, Liszt established a strong connection between storytelling and emotional expression, helping to clarify the boundaries of the genre (Karadeniz, 2020: 25). As a result, not only text-based music but also any instrumental works that create a particular atmosphere, feature a title, or convey a specific theme could be classified as programmatic music. In this context, Liszt’s Mephisto Waltz No. 1 embodies this definition, with its program note acting as a preface to the piece’s content.

Mephisto Waltz No. 1 S 514 “Der Tanz in der Dorfschenke” (Dance in the Village Inn)

The first feature that assessed Liszt in the glorious height of European culture was his pianistic virtuosity (Balan, 2015: 4). He was one of the most influential composers and pianists of the 19th century. His exceptional virtuosity, which brought the piano technique to its pinnacle during that time, not only captivated contemporary audiences but also earned him widespread fame. Through his compositions, some of the most demanding in piano literature of the era, Liszt cemented his legacy, ensuring that his name would echo through the ages.

In this article, Liszt’s Mephisto Waltz No. 1 will be examined, one of his most popular piano pieces, which he composed after his days as a touring performer had passed. The argument is that this piece mediates the experience of virtuosity in three distinct ways. First, it represents this encounter programmatically: Liszt’s composition is based on a poetic quotation that evokes the mastery and skill of a virtuoso performer. Second, this representation recalls similar instances where Liszt’s work has captivated listeners. Third, in depicting and recalling these virtuosic moments, the piece recreates them. This final point is evident to anyone who has witnessed a proficient performance of the waltz: as a true display of pianistic virtuosity, the piece is poised to elicit enthusiastic applause from the audience (Larkin, 2015: 195).

The Mephisto Waltzes consist of four pieces composed by Liszt between 1859 and 1885. Numbers 1 and 2 were originally composed for orchestra and later transcribed for piano, Numbers 3 and 4 were written exclusively for piano. The first of these is the most popular and is frequently performed and recorded in concert. As a notated composition, the first Mephisto Waltz was

conceived as part of the legacy on which Liszt's posthumous fame would rest. However, the piece also functions as a metaphorical record of his own memories and experiences (Larkin, 2015: 216). At first glance, Mephisto Waltz No. 1 is often perceived as the waltz of Mephisto, the devil's dance music, with all its associations with darkness (Larkin, 2015: 206). However, this interpretation does not fully capture the essence of the piece. In fact, the musical approach reflects a multifaceted portrayal of the Mephisto character. Mephisto is not simply a villain; he is also a fascinating and alluring figure. Thus, the waltz rhythm, with its seemingly cheerful and elegant surface, conceals a hidden malevolence beneath. Liszt skillfully employs this irony and contradiction in the musical narrative. Mephisto's diabolical allure can also be seen as a reference to the darker, desire-driven aspects of human nature. Liszt's work, therefore, is not just a technical achievement but also carries a profound philosophical meaning.

The theme of the piece aligns with Liszt's Romantic ideals, focusing on humanity's dark inner desires and the seductive power of demonic influences. Musically, Mephisto's use of the "waltz" rhythm serves as a deceptive mask; while the waltz is typically known as a graceful and lyrical dance, here, the basic rhythm and melodic structure symbolize a trap or inevitable downfall.

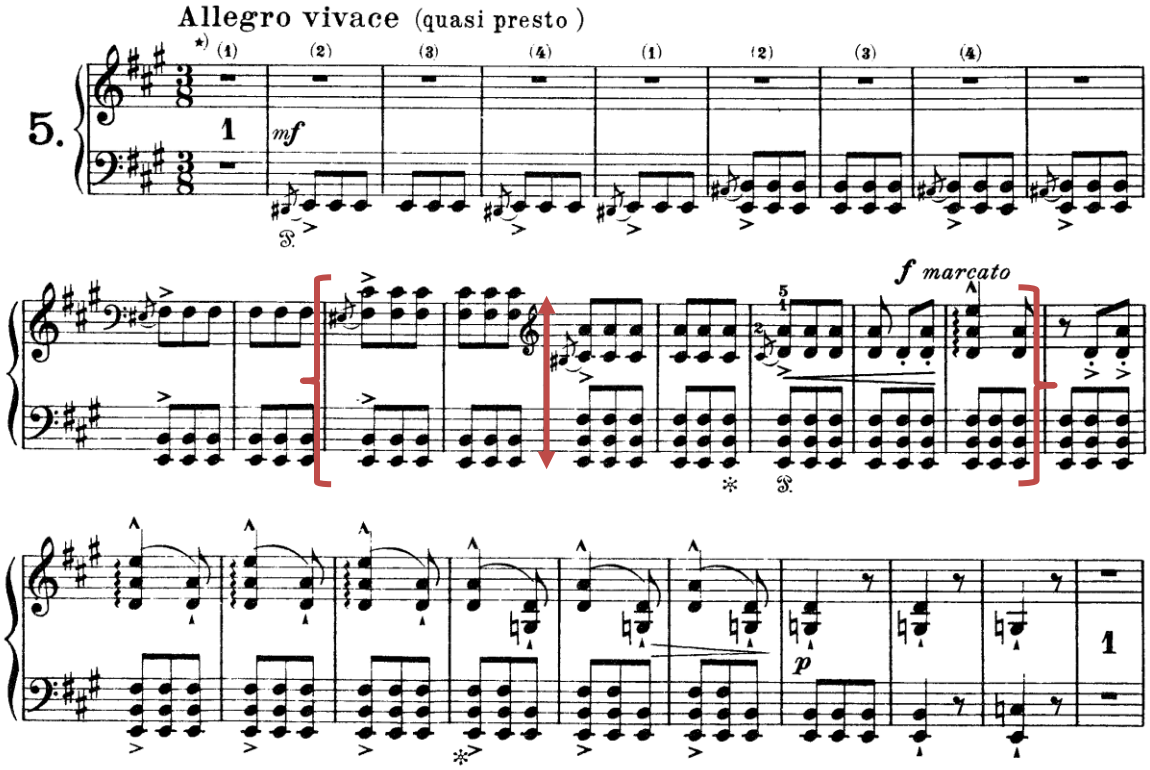
Mephisto Waltz No. 1 is a prime example of program music, incorporating a passage from Nikolaus Lenau's 1836 poetic drama *Faust*. The program note Liszt drew from Lenau is included in the musical score;

> "There is a wedding feast in progress in the village inn, with music, dancing, carousing. Mephistopheles and Faust pass by, and Mephistopheles induces Faust to enter and take part in the festivities. Mephistopheles snatches the fiddle from the hands of a lethargic fiddler and draws from it indescribably seductive and intoxicating strains. The amorous Faust whirls about with a full-blooded village beauty in a wild dance; they waltz in mad abandon out of the room, into the open, away into the woods. The sounds of the fiddle grow softer and softer, and the nightingale warbles his love-laden song "(Ewen, 1965: 520).

Based on this program note, it can be understood the story that the music conveys. However, this known narrative, or the printed portion of the note, represents only half of the piece. The sections following the nightingale sounds mentioned in the program are not included in the printed score. At this point, the continuation of the piece is thematically interpreted from my perspective as a performer.

Introduction Motif

The fast, threatening musical themes at the beginning of the piece symbolize the emergence of Mephisto. The rapid passages and dramatic chords in this section musically suggest the presence of the devil and deceptive elements. The fast tempos, rhythmic turbulence, and dynamic changes emphasize the diabolical character of the piece. When the introduction motif is examined in the context of the story, it represents the moment when Mephistopheles picks up the violin and begins to play. The magnificent opening, built upon perfect fifths stacked on top of each other, symbolizes the Devil tuning his violin (Larkin, 2015: 206). To narrate this moment and transfer the violin playing to the piano, the composer uses the notes of the violin strings—G, D, A, and E—altered in a way that fits the piano. The chord clusters, beginning with a single note and expanding to five notes, represent the violin strings. However, these notes are not in the order of the violin strings. The chord clusters contain these notes in a different playing sequence: the first note is E, followed by the others in a rearranged order to form the chords (Sauer, 1913: 2).
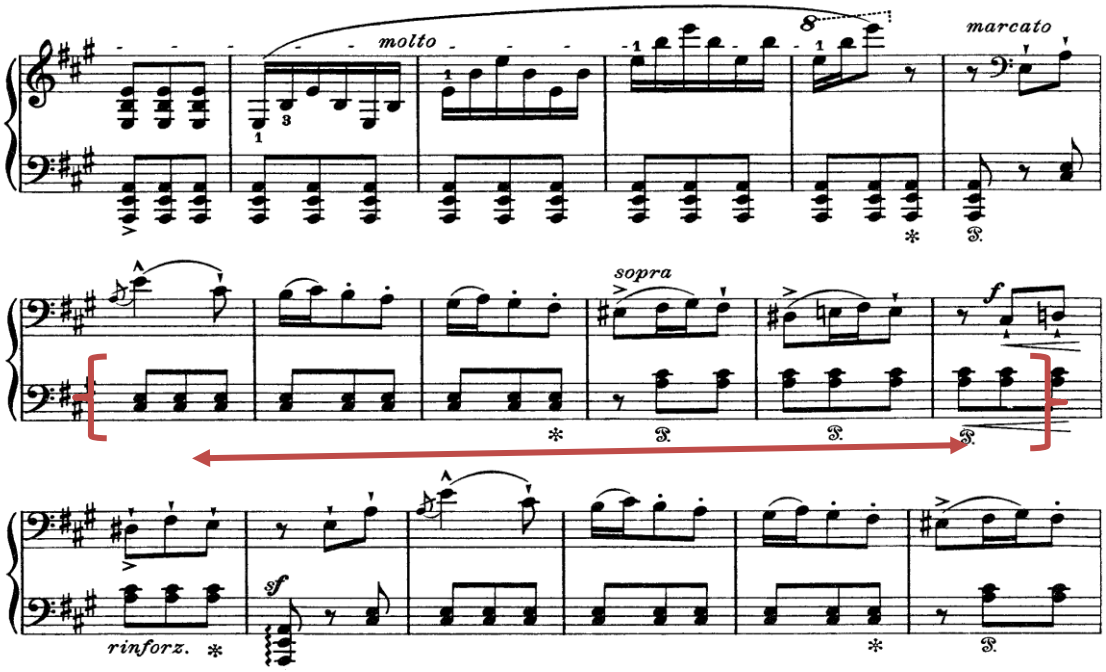


Score 1: Introduction motif, representation of five-note chords.

From this point, the use of the violin string notes on the piano, and their being heard in a manner reminiscent of violin playing (with occasional broken chords), suggests that the musical representation of the story begins at this moment.

Beginning Motif of Waltz

The waltz form in this piece creates a kind of irony, following the dark and threatening atmosphere of the introduction. The waltz is traditionally seen as a graceful and joyful dance, but here, Liszt uses it as a deceptive trap. While the waltz theme is typically cheerful, in this context it gives the listener a sense of impending danger or deceit throughout the piece.

This motif is connected to the introduction by a brief arpeggio. At the end of this arpeggio, the waltz theme emerges as the main motif. The accompanying chords, played with the left hand, can be interpreted as representing Mephisto's wild dance within the story. This is due to the continuous nature of the chords, which need to be played in a fast tempo. The continuity of these chords represents the madness of the dance, while the theme played with the right hand represents the existence of the dance. As the piece progresses, these two motifs are replaced with new themes, shifting the flow of the waltz. Even though the flow changes, the chord clusters in the left hand, which were heard when the waltz first appeared, maintain their character. In other words, these chords form the waltz character throughout the entire piece.
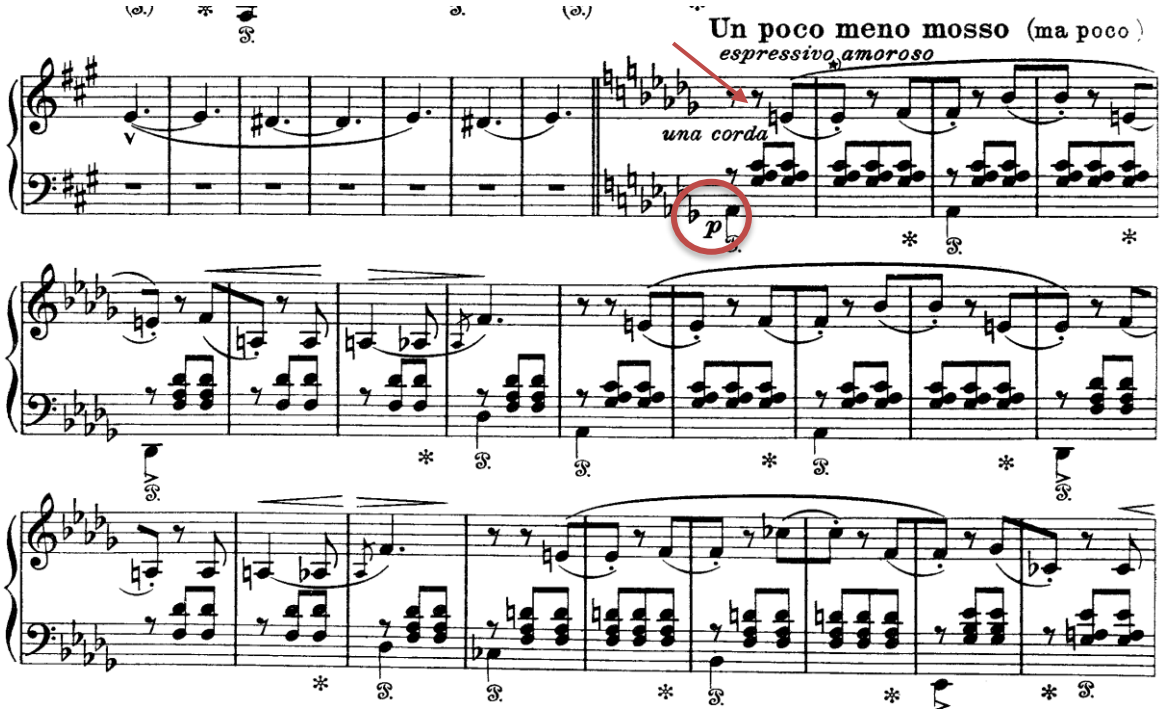


Score 2: Beginning of the waltz, waltz character in the lef hand part.

Motif of Love in the Forest

This motif forms the central theme of the slow section of the piece, followed by a return to the faster sections. In this part of the composition, the composer provides expressive performance directions, offering the performer guidance on how to interpret the music. For example, the theme is marked to be played “with a feeling of love / sincerely,” which allows for a more abstract and personalized interpretation of love.

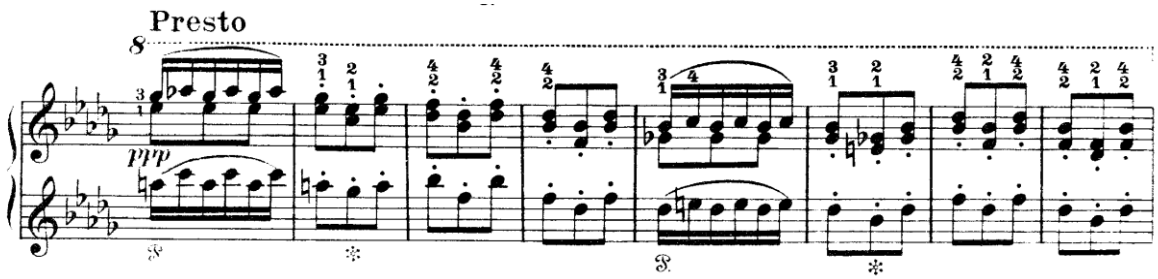
The portrayal of love in this motif is reflected in the fact that the theme is played on the weak beats. Specifically, the main theme in the right hand begins on the third beat of each measure, and the meaning of the music deepens through the repetition of this theme on the same weak beat in the subsequent measures. Additionally, the left hand emphasizes the downbeat of each measure, the primary pulse of the music, which enhances the perception of the right-hand melody occurring on the weaker beats. As a result, the music takes on a more bittersweet tone, making it sound inviting and eager within the concept of love.



Score 3: Love motif, Strong/Weak beat representation.

Nightingale Sounds

The nightingale sounds begin with a delicate octave and then move toward the middle octave, forming a motif that combines tremolos and trills. This motif, played on weak beats immediately following the love motif, symbolizes love as expressed through the song of nightingales.
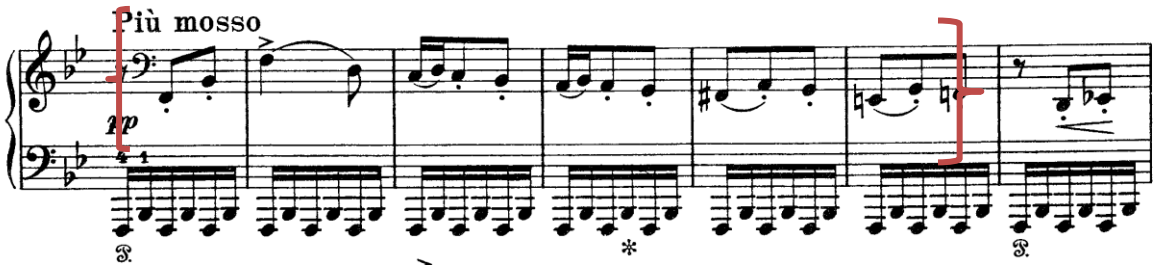


Score 4: Nightingale sounds.

The motif is constructed with a maximum of three notes, created by combining both hands. The first measure of the motif is played legato, followed by three measures played staccato. It appears three times in total: once at the end of the previous section and then twice more before the "Faust's Farewell" section, which will be analyzed later. The musical expression of this motif mimics the

sound of bird songs, and as such, it is considered a musical representation or depiction of nightingale sounds. However, the composer does not provide any specific explanation in the score regarding what this motif represents.
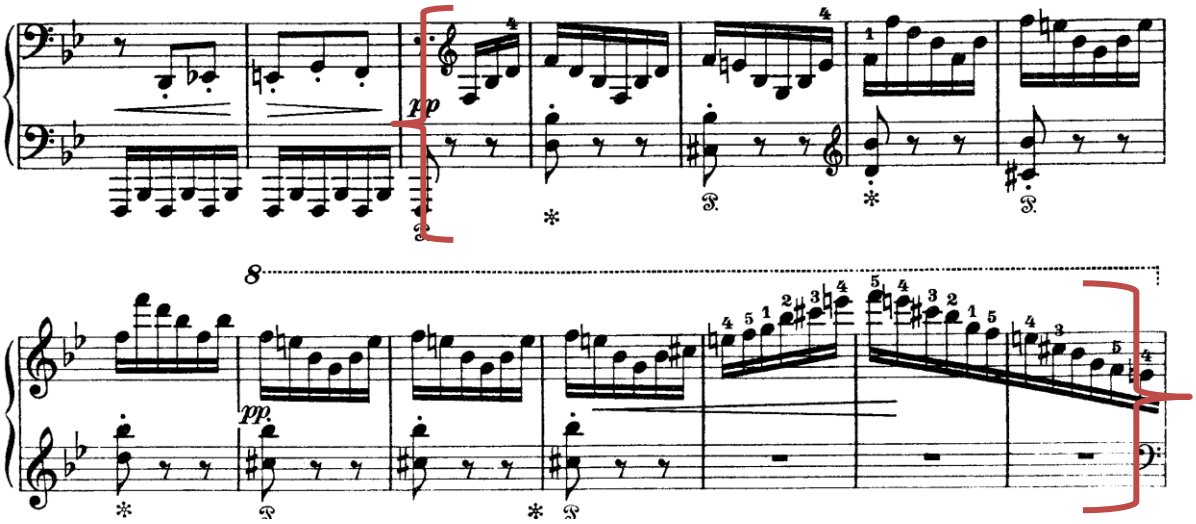
Return from the Forest to the Inn

From this point onward, the text provided by the composer in the score is completed. Therefore, the sections from here to the end of the piece are shaped by both the story and the structure of the music. After the love section in the forest, represented by the nightingales, the dance gradually resumes. The intro to this section begins with a return of the main theme.



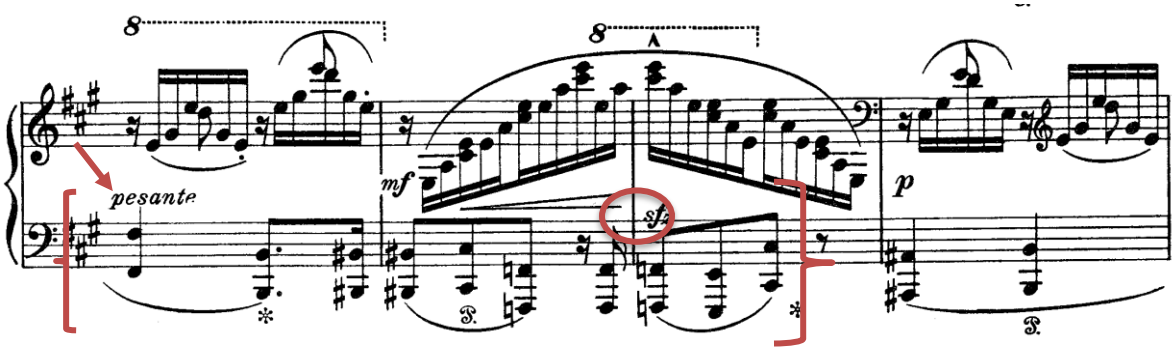
Score 5: Return of the Main Theme.

This section, with its subtle intro, evokes a gradual and quiet return from the forest to the inn. To fully appreciate the musical structure, it is essential to listen from the perspective of the observers witnessing Faust and the Peasant Girl, rather than that of the characters themselves. In other words, the music is crafted by those watching the characters, not by the characters themselves. This results in a quiet beginning, which is followed by a rising dance motif. The description of the entrance to the inn is depicted through a crescendo and the use of arpeggios as motifs.



Score 6: Entrance to the Inn – Arpeggios.

After this intro, the love themes become more assertive and determined, setting the stage for the return of the waltz. This shift takes place as the themes, written in the left hand and played in the bass registers, accompany the sharp arpeggios in the right hand.



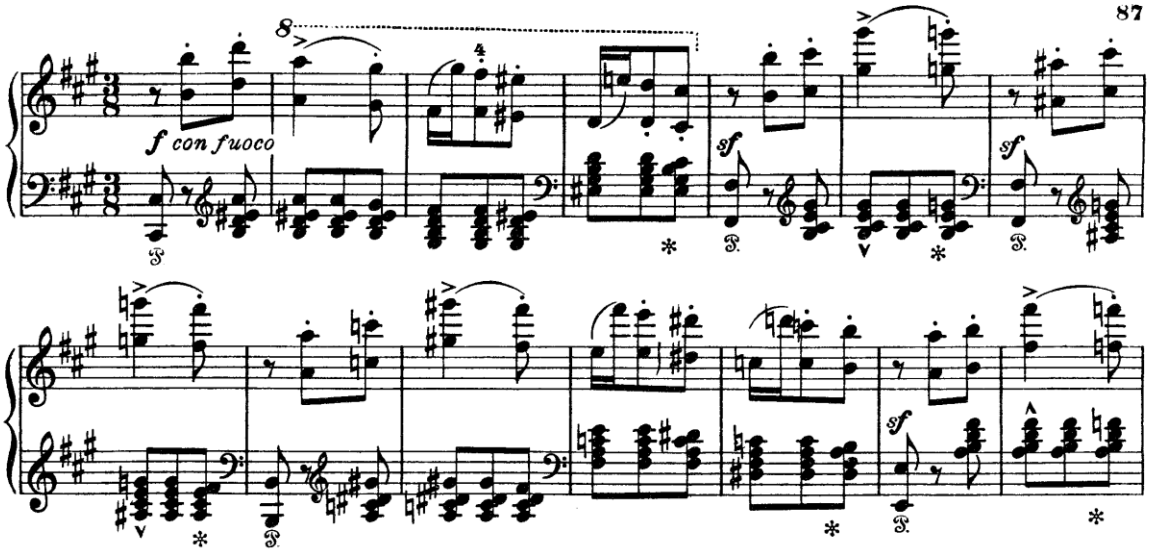
Score 7: Varied Character of the Love Themes.

At this point, the melodic structure, now more intense and somewhat aggressive, is a transformed version of the theme that was initially marked as “played with a feeling of love / sincerely.”

Rebirth and Transformation of the Waltz

This section signals the return of the love themes from the forest, now presented in a wilder and faster manner. The themes introduced earlier, when the dance first began, reappear here with increased technical complexity. This section, which can be seen as a recapitulation, intensifies the waltz by incorporating the slow movement themes, transforming it both technically and musically

as it becomes more technically demanding. This transformation mirrors the physical and emotional developments in the story. For example, when Faust attempts to seduce the Peasant Girl through dance, the waltz now feels distinctly different from its earlier iteration. At this point, the emotional changes influence the dance's physical progression, transforming it from the delicate and restrained movements at the start of the piece into something more passionate and assertive. It is because the Peasant Girl has not yet been seduced through dance. After the love in the jungle, experience has been added to the situation, transforming the music.



Score 8: Transformation of the Waltz – Chord Clusters and Octave Theme.

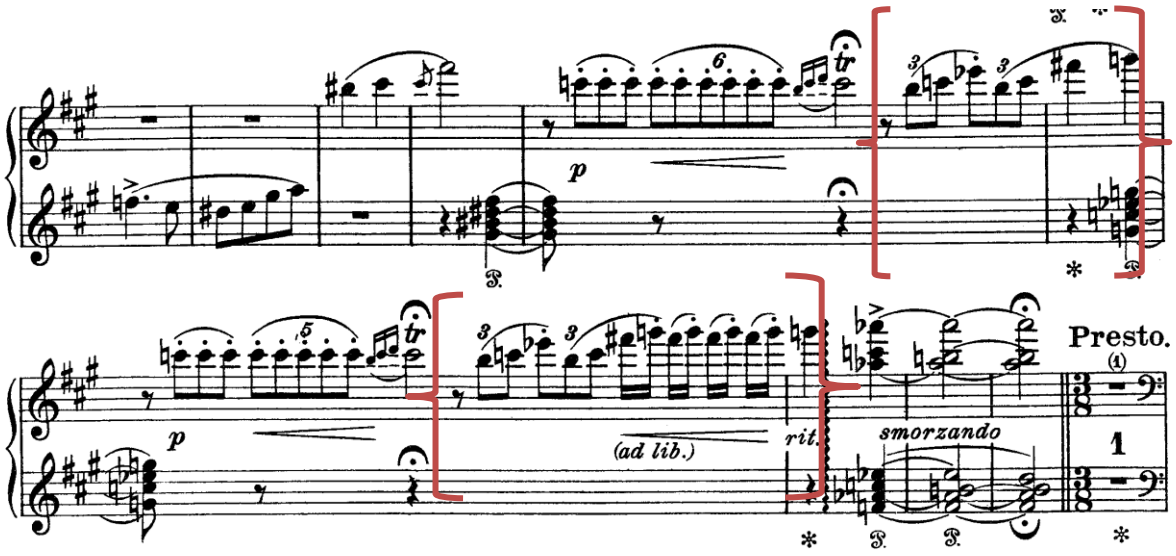
This transformation is depicted by the addition of more voices to the music, intensifying the excitement. The themes in this section remain naiver and lighter compared to the beginning of the waltz. While the music heard at this point is thematically the same or very similar to the initial rendition, the change in technical structure is quite evident. The sounds of the chord clusters in the left hand, which define the movement and character of the waltz, have been doubled, and the main theme in the right hand is now played in octaves. This change increases the intensity of the sound, making the music more exciting and making the technical structure of the piece even more challenging to interpret.

Faust's Farewell

This section of the work revisits the theme of love portrayed in the forest but with a calmer and more static quality. From an interpretive standpoint, it contrasts with earlier sections, as it moves

away from the technical structures that previously depicted dance. The dance motif concludes here. In my view as a performer, this motif should be interpreted with an emotional state that blends the "breathless" feeling evoked by the dance's madness with a sense of calm. A completely serene mood might leave the performance unprepared for the closing motif that follows. For an effective interpretation, while the motif can be calm, it should still carry a subtle sense of excitement or readiness for it.

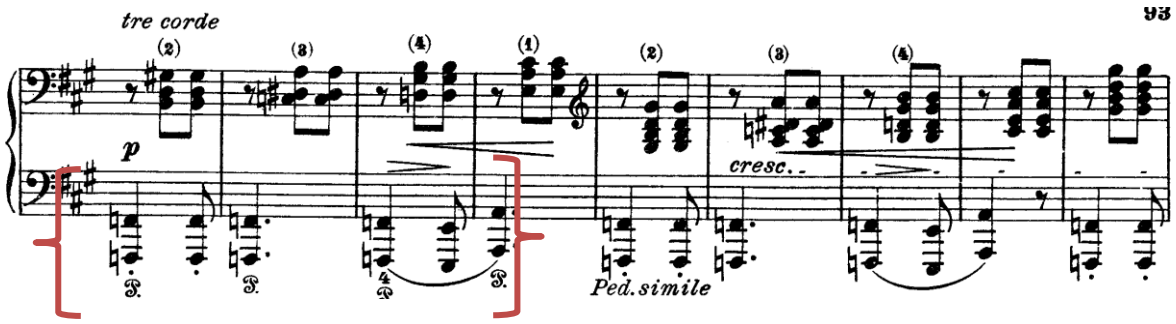
From the perspective of the work's narrative, this section, like the love motifs in the forest, also conveys a sense of invitation or desire through the music. This is particularly evident after the trills, where the repeating notes emphasize this mood. The inclusion of such a passage at the end of the dance may lead the interpreter to interpret it as Faust bidding farewell to the Peasant Girl.



Score 9: Faust's Farewell, the depiction of love motifs considered inviting and willing.
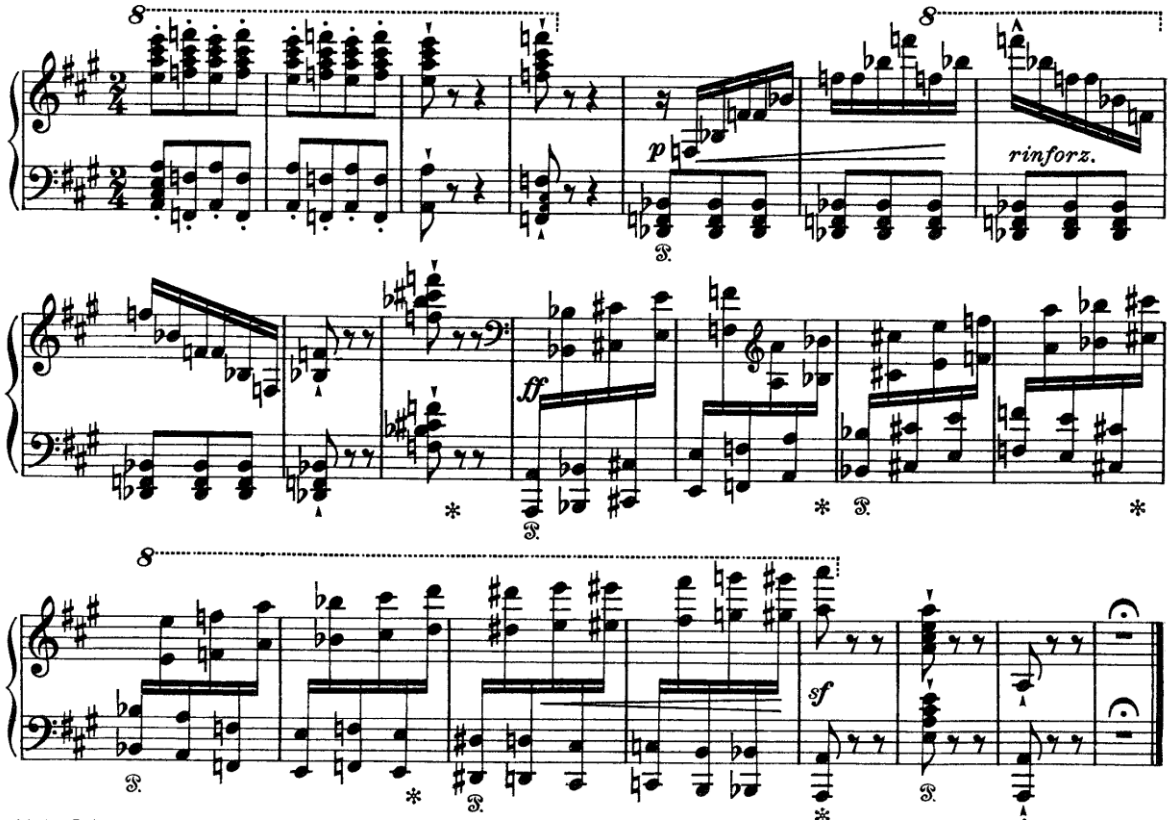
Exit from the Inn

In this final motif, both the conclusion of the work and the waltz can be heard. The bass notes in the left hand are derived from themes inspired by the earlier slow section. When viewed as a whole, this part functions as a brief coda. From a narrative perspective, it represents Faust storming out of the ballroom, slamming the door one last time. This interpretation can be explained as follows: The dance



Score 10: Dance rising with bass sounds.

intensifies with arpeggios played frantically one final time, symbolizing a storm-like moment. The closing octaves depict the moment when the door is slammed, signaling Faust's departure.



Score 11: Closing octaves.

METHOD

This study employed a qualitative research approach of document analysis (Karataş, 2015) to examine how the programmatic music of the analyzed work is represented and to explore its story or musical program through a literature review. Based on these findings, the work was analyzed,

and recommendations were made to performers on how to effectively convey its musical impact. The study and its findings aim to provide valuable insights into the performance of the work.

FINDINGS

The study findings indicate that the use of imagination plays a crucial role in interpretation. Thematic analysis of the work, intended to be performed with programmatic expression, was also derived. As a result, the musical presentation shaped by the performer's imagination evolved into a more expressive narrative, transcending mere technical virtuosity.

CONCLUSION AND SUGGESTIONS

In this study, Mephisto Waltz No. 1 was examined as an example of programmatic music, focusing on how the relationship between the story and the notation is reflected in performance, influenced by the dynamics of interpretation. Programmatic music, which tells a story through music, compels the performer to use their imagination. In the case of Mephisto Waltz No. 1, the story is present as inspiration in both the printed scores and the composer's program note. However, while the program note captures the general mood of the work, it does not fully align thematically. From this point, and based on my own interpretive perspective, the first four motifs are explained through the story outlined in the composer's program note, which has been passed down to the present day. The remaining four motifs are interpreted with my personal suggestions on how this continuation of the story might be reflected in the music. Regardless of whether the story of a work is explicit, the performance always relates directly to the interpreter's world of meaning. When focusing solely on transferring notation into performance, the performer interprets the work based on their own inferences, allowing for greater freedom. However, in works with a clear story, where interpretation is expected to follow, the performer faces the challenge of unifying puzzle pieces. In this regard, the performer must integrate what is written in the story with what is seen in the notation based on their own world of meaning.

REFERENCES

Çalgan, B. (2017). Programlı Müzik: İzlenimci Müziktye Doğa Betimlemeleri ve C. Debussy'nin 'Su' Temalı Piyano Parçaları. *Fen - Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 651-670.

Balan, M.-G. (2015). Franz Liszt – a Dilemma of Stylistic Interferences. *Semiotica*, 1-14.

Christensen, O. M. (1995). Interpretation and meaning in music. *Musical Signification Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. New York: Mouton de Gruyter.

Erol, A. (2002). *Popüler Müziği Anlamak.* İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Ewen, D. (1965). The Complete Book of Classical Music. New Jersey: Prentice-Hall.

Haviland, W. A., Prins, H. E., Walrath, D., & McBride, B. (2008). *Kültürel Antropoloji.* İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Karadeniz, İ. (2020). Program Müziği Kavramına Hermeneutik Bir Yaklaşım. *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 21-33.

Karataş, Z. (2015). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. *Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 62-80.

Larkin, D. (2015). Dancing to the Devil's Tune. *19th-Century Music*, 193-218.

Sauer, E. v. (1913). Franz Liszt Mephisto Waltz No. 1. *Klavierwerke, Band 5: Original Kompositionen für Klavier zu zwei Händen* . Leipzig: Edition Peters.

Wellek, A. (1962). The Relationship between Music and Poetry. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 149-156.

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

Programlı müzik örneklerinden olan Franz Liszt'in Mephisto Vals No. 1 adlı eseri hikâye ve nota ilişkisinin performansa yansıması açısından, yorumculuğun dinamikleri temel alınarak incelenmiştir. Hikayeleri müzikle anlatma biçimi olarak tanımlanabilecek programlı müzik, yorumcuyu hayal gücünü kullanmaya zorlamaktadır. Mephisto Vals No.1 örneği özelinde hikâye, bir esin kaynağı olarak basılı notalarda ve bestecinin program notunda yer almıştır. Ancak bu program notu eserin genel havasını anlatmakta fakat tematik olarak tamamına karşılık gelmemektedir. Bu noktadan hareketle ve kendi yorumcu bakış açım doğrultusunda, ele alınmış olan ilk 4 motif bestecinin program notu olarak günümüze ulaşan hikayesiyle, kalan 4 motif ise bu

hikâyenin devamının müzikte nasıl karşılık bulabileceğine yönelik kişisel yorum önerimle açıklanmıştır. Bir eserin hikayesi belli olsun olmasın ortaya konulmuş olan performans, her zaman yorumcunun anlam dünyasıyla doğrudan ilişkilidir. Yalnızca notayı performansa dökmek bağlamında düşünüldüğünde yorumcu eseri kendi çıkarımları doğrultusunda yorumlar ve göreceli olarak daha serbesttir. Ancak hikayesi belli olan ve bu doğrultuda yorumlanması beklenen eserler söz konusu olduğunda karşımıza adeta birleştirilmesi gereken yapboz parçaları çıkmaktadır. Bu noktada yorumcunun yapması gereken, kendi anlam dünyası doğrultusunda hikâyede yazılmış olanla notada görüneni birleştirmektir.

Bir yorumcu için, yorumlanan eser üzerinde uzun saatler çalışarak besteciyi yazılmış eser üzerinden anlamaya çalışmak, eserin müziğini anlamlandırmaya çalışmak belki insanın varoluşu kadar önemlidir. Nasıl bir insanın yaşadığı çevreyi anlamlandırma çabası, hayata gözlerini açtığı ilk günden itibaren süregelen bir eylemse, bir müzik yorumcusu için de benzer bir eylem söz konusudur. Klasik müzikle tanışılan ilk andan itibaren bu anlam arayışının nasıl olması gerektiği üzerine bitmek bilmeyen bir düşünsel süreç başlar. Her eserde kendisini tekrar eden bir refleks olarak gösteren bu süreç, sanatçının meslek hayatı boyunca devam eder. Bu süreçte anlamlandırılmak istenilen şey müziğin nasıl duyulması gerektiğidir ve bu da müziğin dili olan notalardan başlar. Yaşadığımız hayatı anlamlandırmak için kullandığımız yazı dili gibi notalar da bir işaret ve simge niteliği taşır. Bu nedenle de notalar bir araya geldiğinde yorumcu için simgesel bir dil haline dönüşmektedir. Bu da yorumcunun eseri yorumlamaya başladığı ilk eylemin, çalmadan önce, notaları anlamlandırması anlamına gelmektedir.

Müzik tarihi boyunca birçok bestecinin, bu anlam arayışına katkı sağlayan yaklaşımları olmuştur. Bestecilerin genellikle eserlerine isim koymak gibi bir anlayışı yoktur ama nadiren de olsa bazı isim konulmuş eserler karşımıza çıkmaktadır. Bu eserler bu anlam anlayışına örnek teşkil etmektedir. Bunun dışında dinleyicilerin duyduğu müziği isimlendirme refleksi de görülmektedir. Bestecilerin eserlerine hayranları tarafından isimler yakıştırılmış ve bu isimler günümüze kadar ulaşmıştır. Frederic Chopin ‘in etütlerine yakıştırılan isimler, L.v. Beethoven’in piyano sonatlarından bazılarına yakıştırılan isimler buna örnek olarak gösterilebilir. Bu da müzikteki anlam arayışının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Barok Dönem’den dahi örnekleri bulunan bu yaklaşım, dinleyiciyi ve yorumcuyu anlam arayışında belirli bir yöne doğru yönlendiren bir durumdur. 19.yüzyılda bunun örnekleri daha çok karşımıza çıkmaktadır ve müzikte *Romantik Dönem* olarak bildiğimiz bu dönemde *Programlı Müzik* olarak adlandırılmıştır. Programlı müzik,

dinleyicinin zihninde belirli bir hikâye, doğa manzarası, tarihi olay veya bir edebi eser canlandırmayı amaçlayan bir müzik türüdür. Bu müzik türünde, besteci müziği sadece melodik ve armonik unsurlarla değil, aynı zamanda dış dünyadaki bir olayı, durumu veya duyguyu anlatmak amacıyla biçimlendirir. En temel tanımıyla programlı müzik ya da program müziği, kendisi dışında somut bir içeriğe dayandırılmayan 'salt müziğin' aksine doğanın, toplumsal olayların, duygu durumlarının, edebi eserlerin, görsel ve plastik sanat eserlerinin, hikâye karakterlerinin, kişilerin yaşam ve/veya karakterlerinin, bir sahne ya da konunun müzikle betimlendiği, konusu ve başlığı olan çalgısal müziktir. Özellikle bu dönemde ve sonrasında bu sanat türü en az bir yüzyıl boyunca son derece yüksek bir saygı görmüş ve başarısına büyük ve hatta çok büyük ustalar katkıda bulunmuştur. Bu ustalardan birisi de Franz Liszt'tir. Piyano tekniğini dönemin en üst düzeyine çıkarması, eserlerinde kullandığı orkestra yazısını o döneme kadar yapılmamış yeniliklerle donatması onun ustalığının bir göstergesidir. Bu makalede incelenen eser Mephisto Waltz No. 1 de aslında ilk olarak orkestra için tasarlanmış daha sonra bestelenen serinin bir parçası olarak piyano için bestelenmiştir. Eserin virtüözitesi, Liszt'in sahne icrası günleri geride kaldıktan sonra yazılmasına rağmen, bestecinin gençlik yıllarına atıfta bulunur niteliktedir. Eserin teması, Liszt'in romantik ideallerine uygun olarak, insanın karanlık içsel arzuları ve şeytani etkilerin büyüleyici gücü üzerine kurulur. Müzikal olarak, Mephisto'nun "vals" ritmini kullanması, aslında bir nevi aldatıcı bir maskedir; çünkü vals genellikle zarif ve lirik bir dans olarak bilinse de burada, dansın temel ritmi ve melodik yapısı, bir tuzak gibi, kötü bir kaderi simgeler. Eser, Nicolaus Lenau'nun *Faust* adlı eserinden bir bölüm üzerine bestelenmiş ve teknik seviyesi açısından piyanistlik virtüözitenin gerçek bir güç gösterisidir. Liszt, özellikle eserin esin kaynağının dinleyici tarafından anlaşılabilmesi için bir program notu paylaşmış ve müziğin nasıl algılanması gerektiği üzerine dinleyiciyi yönlendirmek istemiştir. Ancak bu program notunun, detaylı bir analizin sonucunda tarafımdan değerlendirilerek eserin tamamına denk gelmediği ve hatta yarısını karşıladığı tespit edilmiştir. Bu noktadan yola çıkarak bu çalışmada, Liszt'in program notunu paylaştığı Mephisto Waltz No.1 adlı eserin, hikayesi doğrultusunda anlamlandırılan temalarının hayal gücü kullanılarak ne olması gerektiği ve bestecinin isteği doğrultusunda yazılmış bir hikâyenin müzikle nasıl ifade edilmesi gerektiği analiz edilerek açıklanmaya çalışılmıştır. Eseri çalmak isteyen yorumculara öneri niteliği taşıyan bu analizlerin sonucunda ise, hayal gücü kullanımının yorumlamaya etkisi gibi önemli çıkarımlar sunmak hedeflenmiştir.

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 : 03.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 02.02.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1611853
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.

ÇAĞDAŞ FLÜT REPERTUVARI VE GENİŞLETİLMİŞ TEKNİKLERLE PEDAGOJİDEKİ YENİLİKLER

GÜNAYDIN, Aylin[1]
BARUT DİKİCİGİLLER, Burçin[2]

ÖZ

Genişletilmiş teknikler, 1980 yıllarından itibaren flütistler ve besteciler tarafından enstrümanda yeni sesler keşfetme ve alternatif çalma yöntemlerini araştırmaları sayesinde flütün ses aralığına entegre edilmiştir. Çağdaş klasik batı müziği literatüründe önemli bir yer edinen bu teknikler, bestecilerin eserlerinde sıklıkla kullanılmış ve flüt repertuvarına yenilikler katmıştır. Mikrotonal yapılar, multifonikler ve alternatif parmak pozisyonları gibi teknikler, enstrümanın ses aralığını zenginleştirerek çağdaş müziğin estetik anlayışına uyum sağlamıştır. Son yıllarda, bu gelişmeler

[1] Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzik Bölümü, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Anasanat Dalı, aylinsain_5@hotmail.com.
[2] Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Anasanat Dalı, burcinb@anadolu.edu.tr.

bağlamında ayrıntılı açıklamalar içeren birçok inceleme ve kitap yayımlanmıştır. Bu sayede flüt pedagojisinde genişletilmiş tekniklerin rolü giderek daha önemli bir hale gelmiştir.

Flüt pedagojisinde genişletilmiş tekniklerin kazandırdığı yenilikler, flütistlerin teknik becerilerini geliştirirken, aynı zamanda müzikal ifadelerine özgünlük kazandırmaktadır. Bu teknikler, geleneksel çalma yöntemlerinin ötesine geçerek enstrümana ses aralığı ve tını açısından farklı olanaklar sunmaktadır. Bu olanakların, yaratıcı düşünme ve ifade zenginliği kazandırması ve eğitimde bu tekniklerin benimsenmesi, flütistlerin müzikal vizyonlarını da geliştirmektedir. Bu yenilikler sayesinde flütistler sadece performans kapasitelerini artırmakla kalmaz, aynı zamanda çağdaş müziğin yenilikçi yapısına daha bilinçli bir şekilde yaklaşırlar.

Bu makalenin amacı, genişletilmiş tekniklerin flüt pedagojisinde yarattığı yenilikleri inceleyerek, bu tekniklerin tanımını, türlerini ve flütistlere katkılarını değerlendirmek; ayrıca çağdaş flüt repertuvarındaki yeniliklerin eğitimdeki katkısının pedagojik gelişmelerini ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş flüt repertuvarı, genişletilmiş teknikler, flüt, flütist, pedagoji.

CONTEMPORARY FLUTE REPERTOIRE AND INNOVATIONS IN PEDAGOGY WITH EXTENDED TECHNIQUES

ABSTRACT

Extended techniques have been integrated into the sound range of the flute since the 1980s by flutists and composers exploring new sounds on the instrument and researching alternative playing methods. These techniques, which have gained an important place in contemporary music literature, have been frequently used in composers' works and have added innovations to the flute repertoire. Techniques such as microtonal structures, multiphonics, and alternative finger positions have enriched the sound range of the instrument and adapted to the aesthetic understanding of contemporary music. In recent years, many reviews and books with detailed explanations in the context of these developments have been published. In this way, the role of extended techniques in flute pedagogy has become increasingly important.

The innovations brought by extended techniques in flute pedagogy not only improve the technical skills of flutists but also bring originality to their musical expressions. These techniques go beyond traditional playing methods and offer different possibilities to the instrument in terms of sound

range and timbre. These possibilities provide a richness of creative thinking and expression, and the adoption of these techniques in education improves the musical vision of flutists. Thanks to these innovations, flutists not only increase their performance capacity but also approach the innovative structure of contemporary music in a more conscious way.

The aim of this article is to examine the innovations created by extended techniques in flute pedagogy, to evaluate the definition, types, and contributions of these techniques to flutists; also to reveal the pedagogical developments of the contribution of innovations in contemporary flute repertoire in education.

Keywords: Contemporary flute repertoire, extended techniques, flute, flautist, pedagogy.

GİRİŞ

Klasik Batı müziğinde flütün hem solo hem de oda müziği ve orkestra içerisinde sıklıkla tercih edilen bir enstrüman olması ve gerek konstrüksiyonunda gerekse çalım tekniklerinde değişen ve gelişen teknolojik süreçlere uyum sağlaması nedeniyle, besteciler tarafından sıklıkla tercih edilmektedir. Dolayısıyla 21. yüzyıl müziğinin gelişiminde önemli bir yere sahiptir. Tarih öncesi dönemin kemik perdesiz flütlerinden, bugün icracılar tarafından bilinen altın ve gümüş enstrümanlara dönüşmüştür. Özellikle Rönesans ve Barok dönemlerinde flüt, solo bir enstrüman olarak popülerlik kazanmıştır. Ardından modern formuna doğru dönüşümüne başlamasıyla, enstrümanın tasarımı ve mekaniğindeki yeni gelişmeler bu popülerliğin artmasına neden olmuştur (Toff, 2012: 250).

Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması müzik ve sanatta daha radikal bir değişim yaratmıştır. 20. yüzyıl, flüt repertuvarı ve dolayısıyla flüt icracıları için özellikle repertuvarın genişliği ve kalitesi nedeniyle önemli bir dönem olmuştur. Bu yüzyıldan önceki flüt literatürü, barok dönemin dışında oldukça sınırlı olduğu söylenebilir. Modern flüt, tonal temperli bir gamda çalmak ve perde aralığı boyunca homojen bir tını oluşturmak için tasarlanmışken; genişletilmiş teknikler, flütte mikrotonal-tonal olmayan dizileri, farklı ses renkleri, gürültülü sesleri ve ses modülasyonları içeren tekniklerle flüte yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Genişletilmiş tekniklerin gelişimi, müzikal estetiğin evrimi ve batı müzik dillerinin özgürleşmesi ile bağlantılıdır denebilir (Griffiths, 1994: 98).

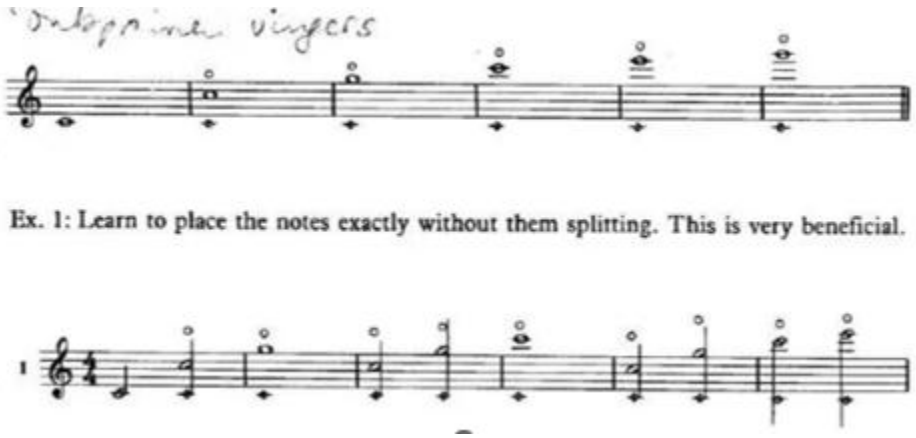
20. yüzyılda, müzik dünyasındaki köklü değişimler, çağdaş flüt repertuvarının gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Bu dönemde, estetik arayışlar, teknik yenilikler ve kültürel etkileşimler sayesinde geleneksel ifadelerin ötesine geçen yenilikçi yaklaşımlar, flüt müziği için büyük bir dönüşüm gerçekleştirmiştir (Domínguez, 2011: 5). Çağdaş flüt repertuvarının gelişimi, müzikal ve teknik açıdan enstrümanın sınırlarını genişletmeye yönelik bir süreç olarak değerlendirilebilir. Bu süreç 20. yüzyılın başlarında başlamış ve flütü klasik dönemdeki geleneksel rolünden çıkarmıştır. Bu bağlamda modern ve postmodern müzik anlayışları, daha geniş bir repertuvar ve ifade alanı kazanmasını sağlamıştır. Geleneksel müzik formlarının aksine, flüt için yeni yapılar ve teknikler geliştirilmiştir. Besteciler, flütün teknik kapasitesini baz alarak enstrümanın ses aralığını genişletmiştir. Bu, flütistlerin icracılığını ve teknik becerilerini modern müziğe göre yeniden şekillendirmiştir. İlk olarak Claude Debussy (1862-1918) ve Maurice Ravel (1875-1937) gibi besteciler, flütün renkli ve lirik niteliklerini ön plana çıkaran eserleriyle gelişime katkıda bulunmuştur. Bu gelişim özellikle Fransız Flüt Okulu'nun katkılarıyla devam etmiştir. Paul Taffanel (1844-1908), Philippe Gaubert (1879-1941) ve Marcel Moyse (1889-1984) gibi flütist ve besteciler, Paris Konservatuvarı'nda hem pedagojik hem de icracılık anlamında önemli bir gelenek oluşturmuş ve flüt tekniklerinin gelişimine büyük katkı sağlamışlardır.

> "Bu dönemde flüt, sadece orkestral bir enstrüman olarak değil, solo ve oda müziği repertuvarında da önemli bir yer edinmeye başlamıştır. Özellikle Debussy'nin *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) eseri, flütün modern müzikte dönüm noktalarından biri olmuştur. Bu eser flütün lirik ve pastoral karakterini yansıtmış, aynı zamanda enstrümanın tonalitesini ve ifade olanaklarını daha geniş bir çerçevede kullanmıştır. Ravel'in *Introduction et Allegro* (1905) adlı eseri de bu süreçte flütün oda müziği repertuvarında daha iyi bir yer edinmesine katkıda bulunmuştur." (Toff, 2012: 250).

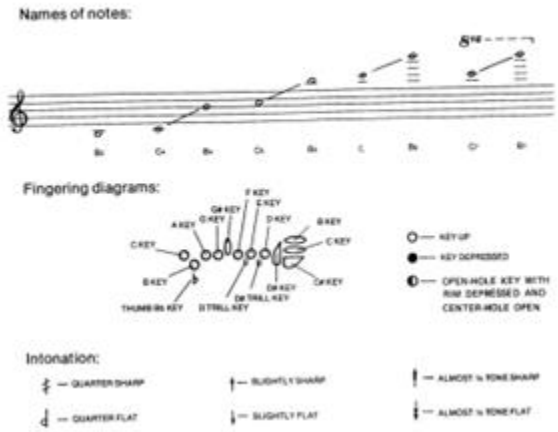
20. yüzyılın ortalarında, çağdaş flüt repertuvarı üzerinde belirleyici olan en önemli gelişmelerden biri de genişletilmiş tekniklerin kullanılmaya başlanmasıdır. Özellikle 1950 yıllarından itibaren, flüt repertuvarı, genişletilmiş tekniklerin ön planda olduğu bir döneme girmiştir. Bu süreçte, Edgard Varèse (1883-1965), Luciano Berio (1925-2003), György Ligeti (1923-2006), Pierre Boulez (1925-2016), Wil Offermans (d.1957), Robert Dick (d.1950), Pierre-Yves Artaud (d.1946), Istvan Matuz (d.1947), Robert Aitken (d.1939), Severino Gazzelloni (1919-1992) gibi besteciler, flütün geleneksel sınırlarını aşarak yeni sesler ve teknikler keşfetmeye başlamıştır. Bu genişletilmiş teknikler, flütün ses dünyasını zenginleştirmiş ve modern müziğin estetik çeşitliliğine önemli katkılarda bulunmuştur. Edgard Varèse'nin *Density 21.5* (1936) adlı eseri, flüt için yazılmış solo

repertuvarın devrim yaratan eserlerinden biridir. Bu eserde Varése, modern tekniklerin ve yenilikçi seslerin kullanımını sağlamış ve flütün sadece melodik değil, aynı zamanda ritmik, armonik ve atonal bir enstrüman olarak kullanılabileceğini de göstermiştir. (Toff, 2012: 268) Varèse'nin bu yenilikçi yaklaşımı, daha sonra Luciano Berio'nun *Sequenza I* (1958) ve Karlheinz Stockhausen'in (1928-2007) *In Freundschaft* (1977) gibi eserlerinde daha da ileriye taşınmasına neden olmuştur. Bu eserler flütte, multifonikler, harmonikler, glissando, nefes sesleri ve key clicks gibi genişletilmiş teknikleri kullanarak, enstrümanın ses aralığını önemli ölçüde genişletmiştir. Elektronik müzik ile multimedya unsurlarının flüte dahil edilmesiyle, flüt repertuvarı daha da çeşitlenerek yeni bir çağ atlamıştır denebilir (Seçkin, 2011: 4). Kaija Saariaho'nun (1952-2023) *NoaNoa* (1992) gibi eserleri, flütle elektronik unsurları birleştirerek enstrümanın ifade olanaklarını genişletmiştir. Bu bağlamda performans sanatında da yenilikçi yaklaşımlar sunmuştur. Bu tür eserler, flütteki geleneksel akustik özellikleri, elektronik ses işleme teknikleriyle zenginleştirmiş ve çağdaş performans pratikleriyle birleştirmiştir. Bunlara ek olarak, caz gibi farklı türlerin çağdaş flüt repertuvarına dahil edilmesi de önemli bir gelişme olmuştur. Ian Clarke (d.1964) ve Robert Dick gibi besteciler, bu tarzları flüt müziğine entegre ederek hem teknik hem de estetik açıdan çeşitlilik kazandırmıştır. Özellikle Robert Dick, genişletilmiş teknikler üzerine yazdığı kitaplar ve besteleriyle flüt repertuvarına önemli katkılar sağlamış, enstrümanın modern müzikteki yerini güçlendirmiştir.

Flüt repertuvarının gelişimiyle birlikte, genişletilmiş tekniklerin öğrenilmesi ve pratik yapılması için Trevor Wye'ın *Practice Books for the Flute: Omnibus Edition Books 1-5* ve Robert Dick'in *The Other Flute: Tone Development through Extended Technique* gibi kitaplar yazılmıştır (Martone, 2019: 11).



Şekil 1. Doğal Armoniklerin Nota Yazımı (Wye, 1999: 3).



Şekil 2. Robert Dick'in Genişletilmiş Teknikler İçin Kullandığı İşaretler ve Semboller (Dick, 1986: 8).

Bu kitaplar, geleneksel flüt tekniğinin geliştirilmesinin yanında genişletilmiş tekniğinde öğrenilmesine yardımcı olmaktadır. Genişletilmiş teknik, alışılmadık sesler veya tınılar yaratmak için flüt çalmanın geleneksel olmayan bir yöntemidir denebilir. Genellikle müzikte bir efekt olarak kullanılır. Aynı zamanda solo repertuvarda sanki bir perküsyonist flütiste eşlik ediyormuş gibi groove[3] veya ritim sağlamaktadır. Flütte genişletilmiş tekniklerin bazı yaygın örnekleri arasında kurbağa dili, şarkı söyleme ve çalma, multifonikler, glissando, key clicks ve ıslık tonları sayılabilir. Flütte mümkün olan daha pek çok genişletilmiş teknik vardır, ancak bunlar modern solo ve orkestra repertuvarında en yaygın olanlardandır denebilir. Bu tekniklerden çoğu dudaklar ile yapılır; ıslık

[3] Müzikte ritmin ve enerjinin akıcı bir şekilde birleşmesi.

sesleri, parlak sesler, eğilip bükülen sesler, doğuşkanlar, timbral triller, çoklu sesler, kurbağa dili, tuşe vibratosu, dudak titreşimi, glisando tekniği, eko efekti gibi birçok yenilik yapılmaktadır.

Çağdaş flüt repertuvarının en belirgin özelliklerinden biri, teknik açıdan zorlu eserlerin ortaya çıkmasıdır. Flütistler, genişletilmiş tekniklere hâkim olmanın yanı sıra, elektronik ve multimedya unsurlarına da adapte olmak durumundadır. Modern besteciler, aynı zamanda performans sanatlarını müzikle birleştiren yenilikçi yaklaşımlar geliştirmiştir. Bu bağlamda flüt, sahne performanslarında görsel sanatlar, dans ve tiyatro gibi diğer sanat dallarıyla iş birliği yaparak daha kapsayıcı ve çok yönlü performanslar sunmuştur. Flütün gelişen teknikleri ve estetik anlayışı, 20. yüzyılın sonlarından itibaren, geleneksel tonal yapıların ötesine geçerek mikrotonalite, çok seslilik ve alternatif ses üretim yöntemlerini keşfetmiş, bu süreçte ses ve gürültü kavramlarını yeniden tanımlamıştır (Toff, 1986: 204). Bu kavramda genişletilmiş tekniklerin ortaya çıkışı kademeli olarak meydana gelmiştir.

Sonuç olarak, çağdaş flüt repertuvarı, hem teknik açıdan son derece gelişmiş hem de müzikal anlamda oldukça çeşitlilik kazanmıştır. Bestecilerin yenilikçi yaklaşımları ve flütistlerin artan teknik yetkinlikleri sayesinde, bu enstrüman modern müzikte vazgeçilmez bir konuma gelmiş, repertuvarı ise hem icracılar hem de dinleyiciler için zengin ve zorlu bir alan haline dönüşmüştür.

Amaç

Bu çalışmanın amacı, çağdaş flüt repertuvarında yer alan genişletilmiş tekniklerin flüt pedagojisinde yarattığı yeniliklerin etkilerini incelemektedir. Flütistler ve besteciler tarafından flütün ses olanaklarını keşfetmek ve yeni çalma yöntemleri geliştirmek amacıyla kullanılan bu teknikler, aynı zamanda enstrümanın ifade gücünü ve müzikal yelpazesini de genişletmiştir. Flüt pedagojisine kazandırılan yeniliklerle beraber bu teknikler, hem flütistlerin teknik becerilerini geliştirmelerine katkı sağlarken hem de müzikal ifadelerini daha zengin ve özgün bir şekilde sunmalarına olanak tanımaktadır. Bu çalışma, genişletilmiş tekniklerin flüt eğitimi üzerindeki etkilerini, tekniklerin tanımlarını ve türlerini ele alarak, çağdaş flüt repertuvarının eğitimine nasıl entegre edilebileceği üzerine bir derleme sunacaktır.

Önem

Bu çalışma, genişletilmiş tekniklerin flüt eğitimi üzerindeki etkilerini, tekniklerin tanımlarını ve türlerini ele alarak, çağdaş flüt repertuvarı eğitimine nasıl entegre edilebileceği üzerine bir araştırma sunacaktır. Araştırmada adı geçen genişletilmiş tekniklerin uygulanma yöntemleri ve bu tekniklerin kullanıldığı eserlerden örnekler verilmiştir. Bu bağlamda, genişletilmiş tekniklerin flütistler tarafından yorumlanmasına yardımcı olması açısından önem arz etmektedir.

Örneklem

Çalışmanın örneklemini çağdaş klasik batı müziğinde önemli bir yere sahip olan genişletilmiş tekniklerin flüt repertuvarındaki yeri, tanımı, uygulama şekilleri ve bu tekniklerin kullanıldığı eser örnekleri oluşturmaktadır.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışma araştırmacıların gözlem ve deneyimleriyle, adı geçen genişletilmiş teknikler, tanımları, uygulama yöntemleri ve örnek olarak gösterilen eserler ile birlikte, veri kaynağı olarak süreli yayınlar, makaleler, müzik sözlükleri, kitaplar, ansiklopediler ve internet veri tabanı ile sınırlandırılmıştır.

Araştırmanın Varsayımları

Çalışmanın sonucunda genişletilmiş teknikler ile ilgili uygulamalı olarak yapılan çalışmalar ile edilen deneyimlerle veri kaynaklarından elde edinilen bilgilerin güvenilir ve doğru olduğu düşünülmektedir.

Tanımlar

Alternatif Gamlar, geleneksel majör ve minör gamların ötesinde, çoğunlukla modlar, mikrotonal yapılar, simetrik dizilimler veya belirli bir armonik anlayış doğrultusunda geliştirilmiş ton sistemleridir.

Çember Nefes (Circular Breathing), flütte sürekli bir hava akışı sağlarken, aynı anda nefes alıp vererek kesintisiz bir çalma döngüsü olup, seslerin sürekli olarak üretilmesini mümkün kılan genişletilmiş bir teknik.

Doğal Armonikler, temel sesin, yani notanın doğal parmak pozisyonu kullanılarak çalındığında, üfleme basıncının artırılmasıyla ortaya çıkan sesler (Levine, 2002: 14).

Genişletilmiş Mikrotonalite, geleneksel 12 ton sisteminin dışında, daha küçük ses aralıkları.

Glissando, Fransızcada "kaydırma" anlamına gelir. İtalyanca'da ise icracının parmağını tuşta hızla kaydırarak ses dizisini hızlı çalmak (Levine, 2002: 15).

Jet Islığı (Jet Whistle), doğuşkan serilere dayanan, yüksek frekanslı bir ses aralığında (register) hafif dalgalanmalar sergileyen sesler (Levine, 2002: 15).

Key Clicks, yeni müzikte bu teknik, sesli notaya eklenerek, bir tonun artikülasyonu ile senkronize edilir ya da bir ses dizisine eklenebilmektedir (Levine, 2002: 26).

Kurbağa Dili (Fluttertongue), gırtlak yoluyla veya dilin uç kısmının kıvrılıp hava basıncının arttırılmasıyla oluşmaktadır.

Multifonikler, alternatif parmak pozisyonları ve üfleme açıları kullanılarak, aynı anda birden fazla sesin üretilmesini sağlayan; çok seslilik.

Nefes Sesleri, icracının hava akışını yönlendirirken geleneksel ton üretimi haricinde ambişürden çıkan saf hava sesi.

Pizzicato (Lip and Tongue), belirli parmak pozisyonları ve perde sistemine dayanan kısa vurgulu sesler (Levine, 2002: 24).

Şarkı söyleme ve Çalma, icracının eşzamanlı olarak hem üflemesi hem de şarkı söyleme yoluyla çok katmanlı bir ses dokusu oluşturmasını sağlayan genişletilmiş teknik.

Tongue Ram, inici dizide etkili ve kuvvetli bir şekilde dil vuruşu (Levine, 2002: 28).

Triller, bir ana nota ve bunun hemen yanındaki başka bir notanın hızlıca ve düzenli olarak çalınmasıyla yapılır. Bu teknik, müzikte genellikle bir tınısal zenginlik ve dinamik hız katmak amacıyla kullanılır.

Tremolo, bir veya birkaç sesin çok çabuk olarak yinelenerek çalınmasıdır. Bu, iki ton arasındaki hareketli bir motif olup, müzikal cümle içinde uzun süreler boyunca devam eder.

Trompet Efekti, icracı tarafından hava akışının şiddetli ve kesik bir şekilde yönlendirilmesiyle, trompet benzeri güçlü ve keskin bir tını elde edilmesi ile oluşur. Bu efekt, tiz oktavın aksine genellikle kalın oktavda duyulur.

Vibrato, nefes akışının hızında, şiddetinde veya diyafram hareketlerinde yapılan kontrollü değişimlerle, tınıda dinamik bir dalgalanma tekniğidir. Diyafram kaslarıyla üretilen, periyodik bir perde ve yoğunluk değişikliği olarak tanımlanabilir.

YÖNTEM

Bu çalışmanın yöntemi, nitel araştırma yaklaşımı temel alınarak yazılmıştır. Araştırma, genişletilmiş tekniklerin çağdaş flüt pedagojisindeki etkilerini anlamak ve bu etkileri pedagojik açıdan değerlendirmek için teorik ve uygulamalı verilerin detaylı bir şekilde analiz edilmesi ile gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın ilk aşamasında, genişletilmiş tekniklerin tanımları, sınıflandırmaları ve uygulama alanları üzerine kapsamlı bir literatür taraması yapılmıştır. Bu bağlamda, flüt teknikleri, modern müzik estetiği ve pedagojik yaklaşımlar konularında yayımlanmış akademik çalışmalar, kitaplar ve tezler incelenmiştir. Ayrıca, Edgard Varèse, Luciano Berio, György Ligeti, Robert Dick, Trevor Wye ve Kaija Saariaho gibi önemli bestecilerin eserleri üzerinden genişletilmiş tekniklerin repertuvardaki yeri ve önemi değerlendirilmiştir.
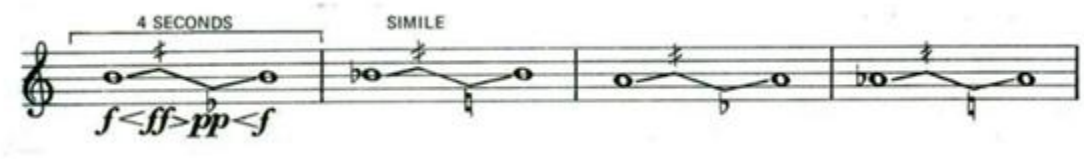
Araştırmanın ikinci aşamasında, çağdaş flüt repertuvarında öne çıkan eserler teknik ve estetik açılardan analiz edilmiştir. Örneklem olarak seçilen bu eserler, genişletilmiş tekniklerin kullanımını detaylı bir şekilde incelemek ve pedagojik açıdan değerlendirilebilecek yönlerini belirlemek amacıyla ele alınmıştır. Analiz sürecinde, tekniklerin türleri, eserin genel estetiğine ve ifadesine olan katkıları, performans zorlukları ve öğretim süreçlerindeki uygulamaları incelenmiştir. Böylece bu eserler üzerinden, genişletilmiş tekniklerin flüt literatürüne ve pedagojik süreçlere sağladığı katkılar somut örneklerle ortaya konulmuştur.

Pedagojik inceleme aşamasında ise genişletilmiş tekniklerin flüt eğitimi içerisindeki yeri detaylı bir şekilde araştırılmıştır. Bu bağlamda, sanatçıların pedagojik alana yönelik çalışmaları, yazdığı metot kitapları ve öğretim materyalleri detaylıca incelenmiştir. Bu kaynaklar üzerinden, genişletilmiş tekniklerin öğrencilerin teknik yeterliliklerini artırmaya, ifade çeşitliliği kazandırmaya ve performansa yönelik özgünlük geliştirmelerine nasıl katkıda bulunduğu irdelenmiştir.

Genişletilmiş Tekniklerin Türleri ve Uygulama Yöntemleri

Glissando, flütte glissando üretmenin iki yolu vardır. Birincisi, ambişür ile içeri-dışarı çevirerek, ikincisi ise parmaklarımızı açık delikli bir flütün tuşları üzerinde kademeli olarak kaydırarak elde

edilir. Genel olarak, glissando teknikleri belirli perdelerde üçte bir veya dörtte bire kadar aralıklar yapılabilir ve yukarıdan ziyade aşağı sese glissando yapmak daha kolaydır.



Şekil 3. Glissando Egzersizi (Dick, 1986: 25).

Doğal Armonikler, erken dönem genişletilmiş teknikler arasındadır. Flütte temel frekansı değiştirmeden elde edilen sesler olarak kullanılmıştır. 19. yüzyılda flütistler, harmoniklerin zengin ses renklerini ve ifade potansiyelini keşfetmiştir. Flütistlerin, flütün doğal harmonik dizileri üzerinde çalışması, ton üretimi ve kontrolü açısından faydalıdır. Harmonik çalışmaları, aynı zamanda ton gelişimi ve entonasyonu iyileştirmek adına flütisler için oldukça faydalıdır.



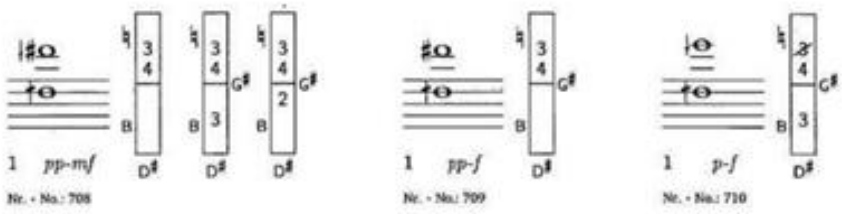
Şekil 4. Doğal Armonikler Yazımı (Wye, 1999: 6).

Kurbağa Dili (Fluttertongue), 20. yüzyıldan önce tanımlanan ve flütte kullanılan bir tekniktir. 19. yüzyıl sonlarında kullanılmaya başlayan bu teknik, 20. yüzyılda ses efekti olarak tanımlanmış ve düzenli olarak kullanılan bir teknik haline gelmiştir. Kurbağa dili hızlı titreşimler yayarak üretilen bir tekniktir. Geleneksel flüt eğitiminde pek yer almasa da çağdaş müzikte besteciler tarafından sıklıkla kullanılmaktadır. Bu teknik, iki farklı şekilde yapılabilir, birincisi gırtlak yoluyla, ikincisi ise hava kuvveti ile dilin uç kısmı ile elde edilir. Bu teknik, dil kaslarının geliştirilmesi ve doğru nefes tekniğiyle öğretilir. Seste bir "tremolo" efekti üretir.
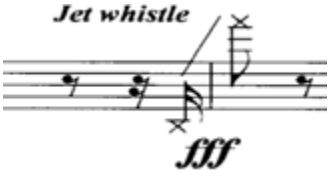


Nota 1. Luciano Berio, "Sequenza I" Eserinden Kurbağa Dili Tekniğinin Kullanıldığı Pasaj Örneği.

Multifonikler, 1950'lerin sonlarından itibaren, flüt için çok sesli tekniklerin keşfi ile başlamıştır. İtalyan besteci Bruno Bartolozzi (1911-1980) 1967 tarihli çalışmasında, tahta nefeslilerin çok sesli özelliklerini araştırmış ve flütün polifonik potansiyelini genişletmiştir. Aynı anda birden fazla nota çıkarma tekniği olan multifonikler, öğrencilerin nefes kontrolünü ve ambişür (dudak pozisyonu) farkındalığını geliştirir. Pedagojik açıdan bu teknik, ileri düzeydeki öğrencilere sunulur ve ses üretme süreci üzerinden çeşitli egzersizlerle geliştirilir.



Şekil 5. Multifonikler Yazım Örneği (Dick, 1986: 115).

Jet Islığı (Jet Whistle), flütte yüksek hızda üflenen hava akımının enstrüman içinde türbülans yaratarak güçlü, hışırtılı bir ses üretmesiyle elde edilir. Bu teknik, flütistin ağızlığı daha geniş açarak doğrudan flüt içine güçlü bir hava üflemesiyle oluşur. Çağdaş eserlerde dramatik ve etkileyici bir ifade aracı olarak kullanılır. Heitor Villa-Lobos'un (1887-1959) *Assobio a Jato* adlı eseri, bu tekniğin dikkat çekici örneklerindendir.



Şekil 6. Jet Islığı Yazım Şekli (Bayram, 2020: 55).

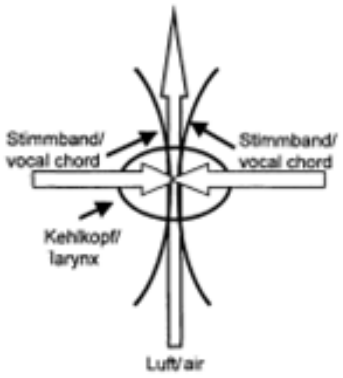
Trompet Efekti, flütistin flütte daha dar bir ambişür kullanarak ve hava akışını yoğunlaştırarak trompet benzeri bir ses elde etmesiyle gerçekleştirilir. Bu teknikle flüt, parlak ve metalik bir ton

elde eder ve trompetin karakterine benzer bir ses çıkarır. Genellikle tiz oktavın aksine, kalın oktavda duyulmaktadır.



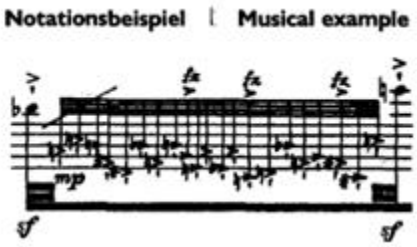
Şekil 7. Trompet Efekti Yazım Şekli (Bayram, 2020: 55).

Şarkı söyleme ve Çalma, icracının aynı anda hem flüt çalarken hem de vokal olarak bir melodi söylemesini içeren genişletilmiş bir tekniktir. Bu teknik, enstrümanın sesini insan sesiyle harmanlar ve bu sayede çok katmanlı ve zengin bir ses dokusu oluşturur. İki ses kaynağı arasında, disonans veya harmoni yaratarak farklı tınılar üretir.



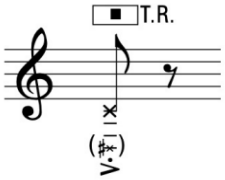
Şekil 8. Şarkı Söyleme ve Çalma Tekniğinin Oluşumu (Levine, 2002: 20).

Pizzicato (Lip and Tongue), flütte belirli parmak pozisyonları ve perde sistemine dayanan kısa, vurgulu seslerdir. Abartılı bir "T" veya "P" şeklinde dil atağı ile üretilen ve ardından herhangi bir hava üflemeden elde edilen dudak veya dil efektleridir. İki ana türü vardır: dudak pizzicatoları ve dil pizzicatoları. Dudak pizzicatoları, flütün üfleme deliğinden hızla üflenen havanın kesilmesiyle gerçekleştirilirken, dil pizzicatoları dilin hızla hareketiyle sesin kesilmesiyle gerçekleştirilir.
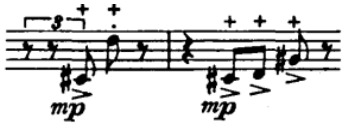


Nota 2. Brian Ferneyhough, Cassandra Dream Song Eserinden Pizzicato Pasaj Örneği.

Tongue Ram, adını dilin hızlı bir şekilde ağızlığa çarpmasından alır. Bu teknikte flütist, dili flütün üfleme deliğine hızlı ve keskin bir şekilde vurarak kısa, patlayıcı sesler üretir. Genellikle ritmik ve perküsyon etkisi yaratmak amacıyla kullanılır, sesin ani ve güçlü bir şekilde ortaya çıkmasını sağlar.



Şekil 9. Tongue Ram Yazım Şekli (Bayram, 2020: 61).
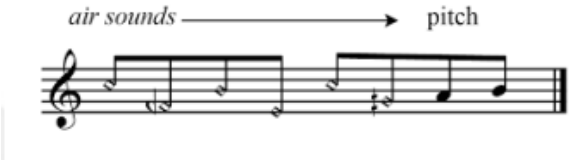
Key Clicks, flütün tuşlarına vurularak ses çıkarılması ile uygulanan bu teknik, ritmik bir yaklaşım sunar. Flütistler, enstrümanın farklı yönlerini keşfetme fırsatı bulur.



Nota 3. Edgard Varése, Density 21.5 Key Clicks Pasaj Örneği.

Vibrato (Lip and Tongue), geleneksel vibrato, frekansta düzenli bir değişimle meydana gelirken, genişletilmiş tekniklerde ise genellikle daha geniş bir frekans aralığı veya değişken bir hız ile uygulanabilir. Bu yaklaşım, flütiste sesin dinamik niteliklerini artırma imkânı tanır. Özellikle modern ve deneysel eserlerde, sesin ifade gücünü ve karakterini zenginleştirmek için tercih edilir (Willis, 1982: 33).

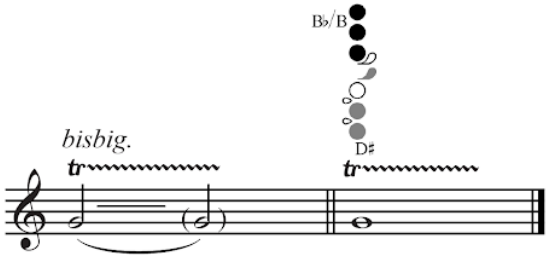
Nefes Sesleri, flütte, enstrümanın normal akustik tonlarından öte sesler üretmek için kullanılır. Bu teknikte, flütist ağızlık ve enstrümanın içindeki hava akımını kontrol ederek, tınılar, hışırtılar ve fısıldamalar gibi çeşitli nefes sesleri oluşturur.



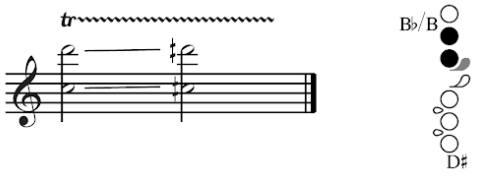
Şekil 10. Nefes Sesleri Yazım Şekli (Bayram, 2020: 63).

Çember Nefes (Circular Breathing), flütistin kesintisiz bir şekilde ses üretmesini sağlar. Bu teknikte, flütist aynı anda hava akışını devam ettirirken burundan nefes alır ve ağızdan verir. Bu sayede, sürekli ve kesintisiz bir ses elde edilir.

Triller, flütün temel tekniklerinden biri olarak, tonalitenin çözülmesiyle çeşitli şekillerde genişletilmiştir. **Timbral triller** (Bisbigliando), tona timbral dinamizm ekleyerek mikrotonal değişiklikler sağlar ve farklı hızlarda icra edilebilir. **Çift triller**, dönüşümlü veya düzensiz iki farklı tonun icrasını içerir ve genellikle mikrotonal efektlerle kullanılır. **Multifonik triller** ise karmaşık parmak pozisyonlarıyla elde edilir ve hız sınırlarına sahip olabilir. Bu teknikler, modern ve deneysel repertuvarda flütün ses paletini genişleterek yeni ifade olanakları sunar.
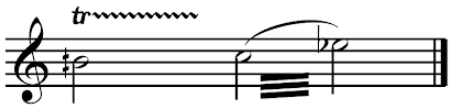


Şekil 11. Trimbral Trill Yazım Şekli (Önertürk, 2015: 6).



Şekil 12. Multifonik Triller Yazım Şekli (Bayram, 2020: 66).

Tremolo, iki ton arasındaki hareketli bir motif olup, müzikal cümleler içinde geniş zaman dilimlerine yayılır. Tremoloların icrası, flütistin en uygun parmak pozisyonlarını bulmasını gerektirir. Aralıklar genellikle besteciler tarafından belirlenirken, tremolo hızının parmak pozisyonlarına ve aralıklara bağlı olduğu dikkate alınmalıdır.



Şekil 13. Tremolo Yazım Şekli.

Genişletilmiş mikrotonalite ve alternatif gamlar, geleneksel 12 tonlu sistemin dışında, daha küçük ton aralıkları kullanarak, mikrotonal dereceleri ve frekansları içerir. Bu, flüte zengin ve farklı ses renkleri ekler. Alternatif gamlar ise, standart majör ve minör gamların ötesinde, özel yapılandırılmış ton dizileri sunar ve müzikal ifadenin çeşitlenmesine olanak tanır. Bu teknikler, modern ve deneysel müzikte yeni estetik olanaklar sağlar ve flütün ses paletini genişletir.

BULGULAR

Genişletilmiş Tekniklerin Pedagojik Kazanımları

Flüt pedagojisinin gelişimi, Theobald Boehm'in (1794-1881) 1871'de yayımladığı *Die Flöte und das Flötenspiel* adlı eseriyle başlamıştır (Rogers, 2015: 4). Boehm, flüt çalmanın temelini oluşturan pratik yapmak, parmak ve ambişür tekniğinde ustalık kazanmayı vurgulayarak iyi bir ton elde etmeyi önermiştir. (Boehm, 1871: 1) Boehm'in yöntemleri, Louis Dorus'un emekli olmasının ardından Joseph-Henry Altès (1826-1899) tarafından devam ettirilmiş ve 1880'de yayımladığı *Célèbre méthode de flûte* ile Fransız flüt okulunun belirgin öğretim tarzını temsil etmiştir. Paul Taffanel ve Philippe Gaubert ise 1923'te yayımladıkları *Méthode complète de flûte* ile bu öğretim geleneğini sürdürmüş ve genişletmiştir. Fransız flüt ekolü, tekniğe odaklanarak flütistlerin tüm gamlarda akıcı bir şekilde çalabilmelerini, artikülasyon ve ambişür geliştirmelerini önerir. Marcel Moyse bu yaklaşımı benimsemiş ve ses alıştırmalarına büyük önem vererek etkileyici bir ton rengi kazandırmayı amaçlamıştır.

1950'lerin sonlarına doğru, René Le Roy'un (1898-1985) *Traité de la flûte* (1966) adlı eseri, flütün tarihini detaylandıran bölümler ve teknik alıştırmalar sunarak öğretim yöntemlerinde bir yenilik getirmiştir. Almanya'da, Hans-Peter Schmitz (1916-1995) *Flötenlehre* (1955) adlı eserinde doğru

pratik yapma yöntemleri ve flütün fizyolojik yönlerine dair bilgiler sunarken, Martin Gümbel (1923-1986) *Lern- and Spielbuch der Flöte* (1957) adlı kitabında ses fiziği ve akustiği üzerine ayrıntılı açıklamalar eklemiştir. En güncel yenilik, 1980'de Trevor Wye'ın yayımladığı *Flute for Practice* adlı eserle gelmiştir. Wye, beş kitaplık serisinde hem teknik hem de müzikal alıştırmalar sunmuş ve 1987'de yayımladığı *Advanced Practice* kitabında bu alıştırmaları derinleştirerek ileri seviyeye taşımıştır. Bu eserler, flüt estetiğinin temel yönlerini, vibrato, artikülasyon, parmak tekniği ve ton kalitesi gibi unsurları profesyonel flütistler için belirlemeye devam etmektedir (Wye, 1999: 68).

Genişletilmiş tekniklerle flüt çalmak, estetik ve yapısal değişimlere yol açar. Mikrotonal dizilerin kullanımı, Boehm flütünün geleneksel tonal dilinin ötesine geçmeyi ve alternatif parmak teknikleriyle yeni tınılar üretmeyi gerektirir. Bu da flütün ton homojenliğini bozar. Bu değişim, flütün tek sesli bir enstrüman olmaktan çıkarak aynı anda birden fazla nota üretmesini sağlar. Ayrıca, genişletilmiş teknikler, alternatif sesler ve gürültülerin flüt repertuvarına entegre edilmesini sağlamıştır. Bu tekniklerin öğrenilmesi, sadece temel flüt çalma becerilerini değil, aynı zamanda ambişür hava akışı ve diyafram kontrolünü de ilerletir. Örneğin, çalarken şarkı söyleme ve çok seslilik, boğaz kaslarını güçlendirirken uzun tonlarda rahatlamayı teşvik eder; bu da ambişür esnekliğini artırır. Genişletilmiş tekniklerin öğrenilmesi, flütistin enstrümanın sınırlarını keşfetmesini sağlar. Bu teknikler, müzikal ifade ve ses yaratma açısından geniş bir yelpazeyi kapsar ve sürekli bir deneysel süreç sunar.

Genişletilmiş tekniklerin pedagojik kazanımları hem flütistlerin bireysel becerilerini geliştirmeyi hem de öğretim süreçlerini zenginleştirmeyi içerir. Bu tekniklerin pedagojik açıdan sağladığı bazı önemli kazanımlar şunlardır:

- **Teknik Becerilerin Geliştirilmesi**

Genişletilmiş teknikler, flütistlerin ambişürlerini daha etkili bir şekilde geliştirmelerine yardımcı olur. Çalarken şarkı söyleme ve çok seslilik gibi teknikler, hava akışı ve diyafram kontrolünü artırır. Tekniklerin çeşitli uygulamaları, flütistlerin farklı tınılara ve ifade biçimlerine uyum sağlamasına olanak tanır. Bu uygulamalar, genel teknik esneklik ve adaptasyon becerilerini artırır.

- **Müzikal İfade ve Yaratıcılık**

Genişletilmiş teknikler, flütistlere yeni sesler ve renkler keşfetme fırsatı sunmasının yanı sıra, müzikal ifade alanında daha geniş bir yelpazede yaratıcı olabilme yeteneğini de geliştirir. Flütistler, genişletilmiş teknikler aracılığıyla daha yenilikçi ve deneysel müzikal yaklaşımlar geliştirme becerisi kazanır. Bununla birlikte, öğrencilerin müzikal yaratıcılığını da teşvik eder.

- **Enstrümantasyon ve Repertuvar Genişlemesi**

Genişletilmiş teknikler, flüt repertuvarını genişletir ve daha çeşitli müzikal formlarda kullanılabilir. Bu, flütistlere farklı müzik türlerinde deneyim kazanma fırsatı sunar, flütün mekanizmalarını ve ses üretim süreçlerini daha derinlemesine anlayarak, enstrümanlarının sınırlarını keşfetme fırsatı sağlar.

Sonuç olarak, genişletilmiş teknikler, flütistlerin teknik ve sanatsal becerilerini geliştirirken, pedagojik süreçleri de zenginleştirir. Bu teknikler hem öğretim hem de öğrenme süreçlerinde önemli avantajlar sağlar ve flütistlerin enstrümanlarıyla daha yaratıcı ve etkili bir şekilde etkileşimde bulunmalarını destekler.

Genişletilmiş Tekniklerin Repertuvara Entegrasyonu

Flüt pedagojisinde genişletilmiş tekniklerin kazandırılması, bu teknikleri içeren çağdaş eserlerin repertuvara dahil edilmesiyle desteklenir. Bu eserler, öğrencilerin genişletilmiş teknikleri müzikal bağlamda kullanmalarını sağlar. Başlıca örnekleri;

20. Yüzyıl Solo Flüt Eserleri

- **Luciano Berio – "Sequenza No.1" (1958)**

Flutter tongue, perde sesleri, multifonikler kullanılır. Bu solo flüt eser, çağdaş flüt repertuvarının en önemli eserlerinden biridir ve genişletilmiş tekniklerin bir araya getirildiği bir yapı sunar.

- **Brian Ferneyhough – "Cassandra's Dream Song" (1970)**

Flutter tongue, perde sesleri, dil pizzicatosu, ses efekti, alternatif parmak kullanımı, doğuşkanlar, glisando, hava sesi, multifonikler kullanılır. Flütistlerin teknik becerilerini geliştirmelerine ve

genişletmelerine olanak tanır. Bu teknikler, ambişür kontrolünü ve hava akışını hassaslaştırırken, ayrıca yeni ses renkleri ve artikülasyon becerilerini keşfetmelerine yardımcı olur.

- **Edgard Varèse – "Density 21.5" (1936)**

Perde seslerinin ilk kullanıldığı eserdir. Flütte genişletilmiş tekniklerin kullanıldığı en bilinen çağdaş eserlerden biridir. Öğrenciler bu eserdeki teknikleri çalışarak hem müzikal hem de teknik açıdan büyük gelişim sağlayabilir.

- **Kazuo Fukushima – "Mei" (1962)**

Eserde, glissando, tremolo, çeyrek sesler ve perde sesleri kullanılır. Bu teknikler, flütistlerin ambişür ve hava akışı üzerindeki kontrolünü artırır, ayrıca teknik esnekliklerini ve adaptasyon becerilerini de geliştirir. Eser, çeyrek sesler ve perde sesleri gibi mikrotonal ve renkli efektler aracılığıyla flütistlere yeni müzikal ifadeler keşfetme fırsatı sunar.

- **Robert Dick – "Flying Lessons" (1989)**

Hint müziği içerir, serial ve minimal ögeler taşır. Genişletilmiş tekniklere odaklanan bu eser, flüt pedagojisine kazandırılmış yenilikçi bir eserdir. Robert Dick, aynı zamanda genişletilmiş teknikler konusunda eğitici kitaplar da yazmıştır.

- **Toru Takemitsu – "Voice" (1971)**

Nefes sesleri, multifonikler, renk trilleri, armonikler, flütte tremolo, glissando, perde sesleri, boğaz ve ses efekti kullanılır. Bu eser, flütistlere flütün geniş ses paletini keşfetme fırsatı verir. Takemitsu'nun teknik seçimi, flütistlerin enstrümanlarının sınırlarını zorlamalarını ve yeni seslerin keşfine olanak tanır, bu da pedagojik olarak büyük bir değer taşır.

21. Yüzyıl Solo Flüt Eserleri

- **Ian Clarke – "Great Train Race" (2001)**

Nefes efektiyle hızlı dil atma, multifonikler, gırtlak ayarı, glissando, çember nefes tekniği kullanılır. Bu teknikler, flütistlerin hızlı ve kompleks pasajları etkili bir şekilde icra etmelerini

sağlar, ayrıca enstrümanın geniş ses aralığını ve teknik çeşitliliğine dikkat çeker. Bu eser, performans sırasında teknik becerilerin ve yaratıcı ifade yeteneklerinin sınırlarını zorlamaktadır.

- **Heinz Holliger – "(t)aire(e)" (2008)**

Hava sesleri, glisando, renk trilleri, çeyrek sesler, armonikler, jet ıslık, perde sesleri, perküsyon etkisi kullanılır. Bu teknikler, flütistlerin enstrüman üzerindeki ifade yeteneklerini artırarak, müzikal dokunun çeşitli renklerini ve dinamiklerini oluşturmasına olanak tanır.

- **Heinz Holliger – "Sonate (in)solit(air)e" (2008)**

Küçük parçalardan oluşan süit, multifonikler, perdeye vurarak çalma, perküsyon etkisi, hava sesleri, jet ıslık, trompet efekti kullanılır. Bu teknikler, flütistlere çeşitli ses efektleri ve dinamik aralıklar sunar, böylece performansları daha zengin ve çeşitli hale gelir.

Pedagojik Kaynaklar ve Literatür

Genişletilmiş tekniklerin öğretiminde, eğitimcilere rehberlik edecek birçok kaynak geliştirilmiştir. Bu kaynaklar, öğrencilerin bu teknikleri öğrenmesine ve uygulamasına yardımcı olur:

- **Robert Dick – "The Other Flute"**

Bu kitap, genişletilmiş flüt tekniklerinin kapsamlı bir performans kılavuzudur. Flütistlere bu teknikleri, nasıl icra edileceğine dair ayrıntılı açıklamalar ve egzersizler sunar. Bu kitabın giriş bölümünde Dick, bestecilerin ve flütistlerin yeni sesler keşfetmeye daha fazla ilgi duymaya başladığını ve bunun yeni bir kompozisyon ve performans dalına yol açtığını açıklamaktadır (Dick, 1987: 5). Ayrıca bu yeni flüt çalma tekniklerini öğrenmenin "geleneksel çalmaya da büyük fayda sağlayacağını" belirtmektedir (Dick, 1986: 7). Dick, genişletilmiş teknikle çalışmanın faydalarını bu kitapta üç bölümde özetler. İlk bölümde, icracının "optimum rezonans" üretmesine yardımcı olmak için tasarlanmış egzersizlere odaklanır. İkinci bölümde, "hem diyatonik hem de mikrotonal perdeleri, geniş ölçüde değişen tınıları ve ambişür egzersizleri" bulunur. Üçüncü bölümde ise çok sesliliği araştırmaktadır.

- **Pierre Yves Artaud – "Flûtes au présent/Present Day Flutes" (1980)**

Bu kitap, modern flüt tekniklerinin kapsamlı bir incelemesini sunar. Genişletilmiş tekniklerin eğitimde nasıl uygulanabileceğine dair pedagojik açıdan, flütistlere günümüz müzik dünyasında geçerli olan teknikleri ve seslerin nasıl üretileceğini öğretirken, aynı zamanda bu tekniklerin müzikal ifade üzerindeki etkilerini vurgular.

- **Robert Dick – "Circular Breathing For The Flutist" (1987)**

Bu kitap, çember nefes tekniğini öğrenmeye yönelik kapsamlı bir araçtır. Çember nefes, flütistlerin sürekli bir hava akışı sağlamalarını ve uzun pasajları kesintisiz çalmalarını mümkün kılar. Pedagojik olarak, bu eser, flütistlerin nefes kontrolünü geliştirmelerine ve teknik becerilerini artırmalarına yardımcı olur, ayrıca performans sürekliliğini ve müzikal ifadelerini güçlendirir.

- **Thomas Howell – "The Avant-Garde Flutist" (1970)**

Bu kitap, avant-garde müzikte flüt tekniklerinin kullanımını inceler ve genişletilmiş tekniklerin performansa olan etkilerini açıklar (Howell, 1974: 13). *The Avant-Garde Flutist* pedagojik açıdan, flütistlere modern müzikte yenilikçi tekniklerin nasıl uygulanacağını öğretirken, aynı zamanda deneysel müzik yaklaşımlarına dair anlayışlarını da açığa çıkarır. Bu sayede avant-garde müzik repertuvarını keşfetmelerine yardımcı olur.

- **Trevor Wye – "Advanced Flute Studies" (2003)**

Bu kitap, genişletilmiş teknikler ve çağdaş flüt çalışmaları hakkında pedagojik açıdan öneriler sunar. Ayrıca, flütistlerin teknik becerilerini geliştirmelerine yönelik ileri düzey egzersizler ve öğretim stratejileri de içerir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Çağdaş flüt repertuvarı ve genişletilmiş tekniklerin pedagojik alandaki etkileri, flüt eğitiminde köklü değişimlere yol açmıştır. Bu tekniklerin repertuvara entegrasyonu, flütistlerin hem teknik hem de sanatsal becerilerini zenginleştirir. Genişletilmiş teknikler, flütün ses spektrumunu

genişleterek müzikal ifade olanaklarını artırır ve pedagojik yaklaşımlarda yenilikçi stratejilerin benimsenmesini sağlar.

Modern flüt repertuvarında genişletilmiş tekniklerin yer alması, flütistlere teknik becerilerinin ötesinde, yaratıcı ve özgün müzikal ifade yolları sunar. Bu durum, tekniklerin standart repertuvarda daha belirgin bir şekilde yer almasına ve profesyonel müzik çevrelerinde etkili bir biçimde kullanılmasına zemin hazırlamıştır. Flütistlerin genişletilmiş teknikleri içeren eserleri çalışmaları, bu tekniklerin repertuvara adapte olmaları ve geleneksel çalma tekniklerini derinleştirmeleri açısından büyük önem taşır.

Genişletilmiş tekniklerin, flüt repertuvarının sınırlarını genişletme ve yeni ses dünyaları yaratma konusundaki katkısı büyüktür. Bu tekniklerin profesyonel müzik dünyasında kalıcı bir yer edinmesi, flütistlerin hem sanatsal hem de teknik açıdan gelişimini destekleyecektir. Ayrıca, eğitmenlerin bu tekniklerin pedagojik potansiyelini anlaması ve öğrencilerine etkili bir şekilde öğretmesi, müzik eğitiminde önemli bir etki yaratacaktır.

Özetle, çağdaş flüt repertuvarı ve genişletilmiş tekniklerin pedagojideki yenilikleri, flüt eğitimine önemli katkılarda bulunarak müzikal ifade ve teknik gelişim açısından yeni fırsatlar sunmaktadır. Bu yeniliklerin pedagojik süreçlere entegrasyonu, flütistlerin bireysel ve sanatsal gelişimlerini destekleyerek müzik eğitiminde sürekli bir ilerleme sağlayacaktır.

KAYNAKLAR

Altés, J. H. (1880). *Méthode complète de flüte.* Paris: Alphonse Leduc.

Bayram, İ. (2020). *Genişletilmiş Flüt Tekniklerinin Tarihsel Gelişimi ve İcracı-Besteci Bağlamında İncelenmesi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).* Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

Boehm, T. (1871). *Die Flöte und das Flötenspiel.* München: Joseph Aibl.

Dick, R. (1986). *Tone Development Through Extended Techniques.* New York: Multiple Breath Music Company.

Dick, R. (1987). *The Other Flute: A performance manual of contemporary techniques.* New York: Multiple Breath Music Company.

Domínguez, L. T. (2011). *Solo Flute Pieces Throughout The Twentieth Century Syrinx, Density 21.5 and Sequenza I. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).* University Of Gothenburg, Gothenburg.

Gümbel, M. (1958). *Lern- und Spielbuch der Flöte.* Kassel: Bärenreiter.

Griffiths, P. (1994). *Modern Music: A Concise History.* London: Thames and Hudson.

Howell, T. (1974). *The Avant-Garde Flute: A Handbook for Composers and Flutist.* California: Berkeley University of California Press.

Le Roy, R. (1966). *Traité De La Flûte: Historique, Technique Et Pédagogique.* Paris: Éditions Musicales Transatlantiques.

Levine, C. (2002). *The Techniques of Flute Playing.* Kassel: Barenreiter-Verlag Karl Votterle.

Martone, A. (2019). *Extended Technique and the Modern Flautist: A Comparison of Two Contemporary Works for Flute.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). California State University, Northridge.

Önertürk, C. (2015). *20. Yüzyıl Müziğinde Öne Çıkan Flüt Tekniklerinin İncelenmesi Ve Oluşabilecek Sorunlarla İlgili İcracı Ve Bestecilere Tavsiyeler.* Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, 1, 1-18.

Rogers, K. (2015). *Wil Offermans: The Pedagogy of a Contemporary Flutist-Composer. (Yayınlanmamış Doktora Tezi)*. Florida State University College Of Music, Florida.

Schmitz, H. P. (1955). *Flötenlehre.* Kassel: Bärenreiter.

Seçkin. E. M. (2011). *1950 Sonrası Flüt Müziği ve Özel Efektler. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi).* Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Taffanel, P.& Gaubert, P. (1923). *Méthode Complète De Flute.* Paris: Alphonse Leduc.

Toff, N. (1986). *The Development Of The Modern Flute.* Chicago: University of Illinois Press.

Toff, N. (2012) *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers.* London: Oxford University Press.

Willis, M. E. (1982). *Notation and Performance of Avant-Garde Literature For The Solo Flute. (Yayınlanmamış Doktora Tezi)* University of Florida, Florida.

Wye, T. (1999). *Practice Books For The Flute.* London: Novello.

EXTENDED ABSTRACT

Extended techniques have profoundly transformed the contemporary flute repertoire, shaping both performance practices and the pedagogical approaches to flute education. These innovative techniques, embraced by flutists and composers to expand the sound possibilities of the flute, have significantly enhanced its expressive potential and musical versatility. As a result, extended techniques have not only influenced modern playing practices but have also contributed to the evolution of teaching methods. They encourage flutists to refine their technical skills and cultivate richer, more original modes of musical expression. This study provides an in-depth exploration of the definitions, classifications, pedagogical applications, and roles of extended techniques in the interpretation of contemporary flute repertoire.

The flute occupies a unique position within Western classical music, with its prominent presence in solo, chamber, and orchestral works. The instrument's versatility and adaptability to evolving design improvements and playing techniques have solidified its role as a cornerstone of 21st-century music. Originally emerging as a prehistoric bone instrument, the flute underwent a transformative evolution during the Renaissance and Baroque periods, gaining widespread favor as a solo instrument in conjunction with advancements in its design and acoustics. The advent of the Boehm flute in the 19th century marked a significant turning point in the flute's history, introducing enhanced technical precision and tonal consistency across its entire range, thus solidifying its central role in both classical and modern music.

The early 20th century witnessed radical shifts in the flute repertoire, both aesthetically and technically, as composers began to redefine the instrument's identity. While the Baroque repertoire laid an important foundation, 20th-century composers pushed the boundaries of flute performance by incorporating extended techniques. The introduction of these techniques in the mid-20th century reflected a broader cultural shift and a liberation of musical languages, leading to the exploration of microtonality, unconventional sound production, and a richer array of tonal colors. These innovations allowed the flute to engage in a dialogue between traditional and avant-garde approaches, merging its historical evolution with the ideals of modernism.

Composers such as Edgard Varèse, Luciano Berio, and György Ligeti played critical roles in integrating extended techniques into the flute repertoire. Varèse's *Density 21.5* (1936), widely considered a seminal work for the instrument, not only expanded the flute's sound world but also

established its versatility as a rhythmically and harmonically complex instrument. Berio's *Sequenza I* (1958) and Stockhausen's *In Freundschaft* (1977) similarly incorporated multiphonics, breath sounds, and key clicks, demanding that performers achieve new levels of dexterity, technique, and creative expression. These and other works by key 20th-century composers have contributed to the enrichment of the flute's aesthetic language, fundamentally reshaping its role in modern music. Through the exploration of unconventional sounds, these works expanded the emotional and textural scope of flute performance.

The inclusion of electronic and multimedia elements has further transformed the possibilities of the flute repertoire. For example, Kaija Saariaho's *NoaNoa* (1992) exemplifies the integration of live acoustic performance with electronic processing. The manipulation of sound through electronics in real time has enabled performers to experience new dimensions of sound production and create immersive performance environments. Additionally, the incorporation of genres such as jazz and experimental music has further enriched the flute's vocabulary. Pioneering performers like Ian Clarke and Robert Dick have introduced non-classical elements into the flute tradition, blending sophisticated technical demands with stylistic diversity. These musicians have not only revolutionized contemporary flute performance but have also created pedagogical resources that bridge the gap between technical precision and artistic freedom, offering new pathways for creativity in flute playing.

From a pedagogical perspective, the incorporation of extended techniques has encouraged a reevaluation of traditional flute education. The challenge of mastering these techniques requires a shift in pedagogical paradigms, emphasizing the understanding of the physical mechanics of sound production while exploring the full range of tonal color and texture. This shift encourages students to move beyond conventional constraints, engaging with new concepts like microtonality and polyphony, and experimenting with non-traditional soundscapes. By embracing these challenges, flutists can push the limits of their instrument and develop innovative methods of expression.

Pedagogical advancements also promote improvisation, as flutists learn to engage in spontaneous, often unpredictable, sound production. The improvisatory aspect of these techniques allows students to develop both technical flexibility and creative freedom, creating unique musical responses to varying contexts. The emphasis on improvisation fosters a strong sense of

individuality, empowering performers to contribute new sounds and interpretations to the evolving landscape of contemporary music.

Moreover, extended techniques facilitate interdisciplinary collaborations, which have become increasingly significant in modern flute performance. The integration of visual arts, dance, theater, and electronic media has expanded the flute's role beyond traditional concert performance, giving audiences multi-sensory experiences that blur the boundaries between music and other art forms. Performers now often explore unconventional performance spaces, such as theatrical stages, where the interplay of music, visual media, and movement adds new layers of artistic expression. These interdisciplinary efforts reflect the evolving nature of contemporary flute music, positioning the flute as a versatile instrument capable of transcending traditional performance conventions.

In conclusion, the development and use of extended techniques have irrevocably transformed the contemporary flute repertoire. Through the concerted efforts of composers, performers, and educators, the flute has evolved into a dynamic, multifaceted instrument capable of facilitating both technical mastery and creative expression. The application of extended techniques has enriched the flute's ability to articulate a broad spectrum of sonic colors and textures, offering performers and educators alike numerous challenges and opportunities. As the flute continues to evolve, its role in 21st-century music remains vital, constantly adapting to new demands, both in terms of artistic exploration and technical innovation.

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 : 01.11.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 08.02.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1577684
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.

EVALUATION OF VOCAL HEALTH, VOICE CONTROL AND SUSTAINABILITY IN VOICE TRAINING USING THE SPEECH LEVEL SINGING METHOD

GÜREL, Sevda[1]

ŞAKALAR, Alper[2]

ABSTRACT

This research investigates the effects of the Speech Level Singing (SLS) technique, a vocal training method, on vocal health, voice control, and performance sustainability. Developed by American vocal coach Seth Riggs, the SLS technique aims to enable singers to produce a more natural and comfortable vocal sound by minimizing strain on the vocal cords. The study evaluates previous research on the SLS technique to highlight its potential advantages over traditional methods in preserving vocal health, enhancing breath and voice control, and achieving a sustainable long-term performance. A literature review and document analysis methods were employed within this framework. The findings indicate that the SLS technique provides singers with the flexibility to produce sounds across a wide vocal range while minimizing pressure on the vocal cords, thereby

[1] Assist. Prof. Dr., Ordu University, Faculty of Music and Performing Arts, Musicology Department, sevdagurel@odu.edu.tr, https://orcid.org/0000-0003-0496-7852
[2] Assoc. Prof. Dr., Kahramanmaraş Sütçü İmam University, Fine Arts Faculty, Music Department, alpersakalar@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-0137-9089

supporting long-term vocal health. The study also reveals that the SLS technique makes significant contributions to improving voice quality through effective breath control and resonance. This technique facilitates the integration of the natural voice used in speech into singing, enabling singers to feel more secure in their stage performances and to reduce performance anxiety. SLS offers remarkable benefits for vocal health, particularly for singers in fields that demand intensive voice use, such as professional stage arts, musical theater, pop and rock genres.

This research underscores the positive impacts of adopting modern and innovative techniques in vocal training on singers' vocal performances and vocal health. The SLS technique stands out as an alternative method for achieving sustainable and healthy vocal performance in vocal training and inspires future studies on its applicability across various music genres.

Keywords: Speech level singing, vocal training, vocal health, voice control, performance sustainability.

SPEECH LEVEL SINGING YÖNTEMİ İLE SES EĞİTİMİNDE SES SAĞLIĞININ, SES KONTROLÜNÜN VE SÜRDÜRÜLEBİLİRLİĞİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

ÖZ

Bu araştırma, ses eğitimi tekniklerinden biri olan Speech Level Singing (SLS) tekniğinin vokal sağlık, ses kontrolü ve performans sürdürülebilirliği üzerindeki etkilerini incelemektedir. SLS tekniği, Amerikalı vokal eğitmeni Seth Riggs tarafından geliştirilmiş olup, şarkıcıların ses tellerine minimum baskı yaparak daha doğal ve rahat bir ses üretimi sağlamalarını amaçlamaktadır. Araştırma, literatürde SLS tekniği ile ilgili yapılan çalışmaları değerlendirerek bu yöntemin geleneksel tekniklere kıyasla ses sağlığını koruma, nefes ve ses kontrolünü iyileştirme, uzun vadede sürdürülebilir bir performans sağlamadaki potansiyel avantajlarını ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu bağlamda literatür taraması ve doküman analizi yöntemleri kullanılmıştır. Elde edilen dokümanlar, SLS tekniğinin şarkıcılara geniş bir vokal aralıkta ses üretebilme esnekliği sunduğunu ve bu süreçte ses telleri üzerindeki baskıyı en aza indirerek uzun vadeli vokal sağlığını desteklediğini göstermektedir. Araştırma, ayrıca SLS tekniğinin doğru nefes kontrolü ve rezonans ile ses kalitesini artırma noktasında önemli katkılar sunduğunu ortaya koymaktadır. Bu teknik, konuşma sırasında kullanılan doğal sesin şarkı söylemeye entegre edilmesine olanak tanıyarak

şarkıcıların sahne performanslarında kendilerini daha güvende hissetmelerine ve performans kaygılarını azaltmalarına katkıda bulunmaktadır. Özellikle sahne sanatları, müzikal tiyatro, pop ve rock gibi müzik türlerinde yoğun ses kullanımına ihtiyaç duyan şarkıcılar için SLS, uzun vadede ses sağlığı açısından dikkat çekici faydalar sunmaktadır.

Bu araştırma, ses eğitimi süreçlerinde modern ve yenilikçi tekniklerin benimsenmesinin şarkıcıların vokal performansları ve ses sağlığı üzerindeki olumlu etkilerini vurgulamaktadır. SLS tekniği, ses eğitimi alanında sürdürülebilir ve sağlıklı bir vokal performans sağlamak adına alternatif bir yöntem olarak öne çıkmakta ve bu tekniğin farklı müzik türlerinde uygulanabilirliğine yönelik gelecekteki çalışmalara yol gösterebilir.

Anahtar kelimeler: Speech level singing, ses eğitimi, vokal sağlık, ses kontrolü, performans sürdürülebilirliği.

INTRODUCTION

Voice training encompasses a range of techniques developed to enhance vocal performance and preserve vocal health. Within this framework, Speech Level Singing (SLS), a voice training method, emerges as an innovative technique aimed at producing sound naturally, comfortably, and without strain. Developed in the 1970s by American vocal coach Seth Riggs, the core principle of SLS is to integrate the relaxed and natural vocal production used in speech into the singing process (Seo, 2016: 265). This technique aims to reduce unnecessary pressure on the vocal cords, facilitating uninterrupted and consistent sound production across an extensive vocal range. Riggs developed this method to enable artists from diverse genres—ranging from musical theater to opera, pop, and rock—to perform powerfully without compromising their natural vocal limits (Christiner and Reiterer, 2013: 874). This aspect is particularly crucial for singers working in genres requiring intensive vocal use, such as musical theater, pop, rock, and opera.

As a technique that enables singers to use their vocal cords without undue strain, Speech Level Singing holds significant value for vocal health preservation. The primary goal Riggs envisioned with this method was to prevent the vocal cords from being subjected to excessive pressure, ensuring consistent sound production without reaching the “breaking” point. SLS contributes to the maintenance of vocal health by providing controlled breath management and natural sound production during the vocal process. By preventing vocal strain and unnecessary fatigue, this technique supports the long-term sustainability of vocal performance.

Traditional voice training techniques often carry the risk of vocal strain and vocal "breaks" at certain pitches (Portillo et al., 2018: 201; Ter et al., 2022: 558), whereas SLS emphasizes natural vocal production and facilitates a more relaxed management of this process (Song and Hyun-Tai, 2023: 255). Focusing on the comfort and naturalness of speech sound during singing improves voice control and allows singers to perform across a wider vocal range without damaging their vocal cords during performances. According to McClellan (2011), SLS occupies an essential place in the voice training literature regarding vocal health preservation, voice control development, and the provision of a sustainable voice training approach (McClellan, 2011: 47).

This research aims to evaluate the impact of the Speech Level Singing technique, widely used in voice training, on vocal health, voice control, and long-term sustainability. Drawing on insights from existing literature, the study seeks to examine the technique's potential to preserve and enhance vocal health, its effects on breath and voice control, and its capacity to enable more natural and strain-free sound production within the training process. Based on data collected through literature review and document analysis, the study aims to elucidate the scientific contributions of the SLS method within the field of voice training. In this context, the study will address the following question: What are the effects of the basic principles of Speech Level Singing (SLS)—comfort, naturalness, and vocal fluidity—on vocal health preservation, breath and voice control, and long-term performance sustainability? What advantages and disadvantages does SLS offer compared to other voice training techniques?

Aim and Significance

The reseaerch aims to conduct an in-depth examination of the effects of the Speech Level Singing (SLS) technique—an increasingly popular method in the field of voice training—on vocal health, voice control, and performance development. By facilitating the natural and comfortable production of sound, the SLS technique enables singers to use their voices effectively without unnecessary strain on the vocal cords. Within this context, the study seeks to evaluate the contributions of SLS to the voice training process, highlighting the potential benefits for vocal health and the long-term sustainability advantages it offers. The research will explore how the fundamental principles of SLS can empower singers with a broader vocal range and enhance their performance strength.

The significance of this study is closely tied to the impact of the innovative approaches offered by the SLS technique on long-term vocal health, particularly for professional singers who make intensive use of their vocal cords. While traditional voice training methods generally emphasize aspects such as breath control, resonance, and proper vocal cord use, the SLS method promotes a more natural sound production with minimal pressure on the vocal cords. This approach provides a considerable advantage in both voice training and vocal performance, allowing singers to use their voices for extended periods without strain. Therefore, this research will offer valuable insights for voice educators, voice therapists, and professionals who use their voices extensively, enhancing understanding of the potential benefits and limitations of SLS.

The SLS technique is garnering increasing attention within the voice training field due to its advantages for vocal health and performance quality. This study emphasizes the importance of innovative methods in voice training by investigating the unique contributions of SLS and comparing its benefits with traditional techniques. The findings of this research are expected to foster a deeper understanding of the techniques used in voice training and support comprehension of the practical contributions that SLS provides for professional singers.

Principles of Voice Training and Speech Level Singing (SLS) Technique

Voice training is a comprehensive process that aims to teach individuals how to use their voices with proper techniques, preserve vocal health, and optimize vocal performance. This process involves a holistic approach that includes learning correct breathing techniques, developing body awareness, and understanding the effects of mental processes on singing. Proper vocal production is critical for protecting the vocal cords and enabling singers to sustain healthy singing over extended periods during performances. Voice training techniques encompass elements such as body and breath awareness that promote natural voice production, allowing the voice to be used without strain. Doğanyiğit and Yiğit (2023: 175) emphasize the role of imagination in supporting effective singing, while Akıncı and Alpagut (2019: 926) note the positive impact of body movements and dramatization in singing education.

In this context, the Speech Level Singing (SLS) technique stands out as a modern approach to voice training that promotes natural vocal production. Developed by American voice coach Seth Riggs in the 1970s, this technique aims to apply the relaxed and natural voice production used in speech to the singing process. Riggs (1992) explains that the SLS method enables singers to maintain the

ease of their speaking voice while singing. This technique is designed to allow singers to perform without straining their vocal cords, regardless of musical genre (McClellan, 2011: 12). Throughout his career, Riggs popularized this method by working with renowned artists such as Barbra Streisand and Michael Jackson, emphasizing the technique's effectiveness in preserving vocal health (Riggs, 1992: 1).

The fundamental principles of the SLS technique can be summarized as comfort, naturalness, and vocal fluidity. These principles reduce unnecessary pressure on the vocal cords, supporting more natural and seamless vocal production. Focusing on the voice's natural resonance and correct breath technique, SLS allows singers to transition smoothly between chest and head voices (Song and Kim, 2023: 407). According to Riggs, the ease of these transitions contributes to the long-term preservation of vocal health (Riggs, 1992: 32). Singers who train according to these principles gain a broader vocal range and achieve greater control and flexibility in their voices while singing (Šiupšinskienė, 2011).

A key distinction of SLS from other voice training techniques is its ability to facilitate high-quality performances by applying minimal pressure to the vocal cords. In traditional voice training techniques, emphasis is often placed on the powerful use of the diaphragm and projecting the voice strongly (Miller, 2004: 27). However, SLS seeks to achieve maximum performance with minimal effort. Instead of focusing on intense diaphragm use in voice production, SLS emphasizes the natural positioning of the voice and breath control (Song and Hyun-Tai, 2023: 256). Proper breath control is also regarded as a crucial factor in voice rehabilitation and maintaining long-term vocal health (Scearce, 2016: 83).

The SLS technique is based on three fundamental components: voice placement, breath support, and voice control. Voice placement enhances voice quality through the correct use of resonance points (Thurman and Welch, 2000). Balanced breath support, as opposed to excessive diaphragm pressure, sustains the voice through balanced breath management (McKinney, 1994: 48), enabling singers to perform for longer periods without damaging their vocal cords. Finally, voice control contributes to achieving a consistent tone across the singer's vocal range (Tsilinko et al., 2019: 1). Each of these components allows singers to perform over prolonged periods with reduced vocal fatigue, aiding in the preservation of vocal health (Sundberg, 1987: 177).

In conclusion, Speech Level Singing is a voice training technique that promotes natural sound production and preserves long-term vocal health by applying minimal pressure to the vocal cords.

Centered on comfort, naturalness, and vocal fluidity, this technique allows singers to perform flexible and powerful performances without strain. By emphasizing components such as proper breath support and vocal resonance, SLS enables singers to use their voices more effectively and sustainably. The contributions of SLS to voice training and performance are gaining increasing attention in voice training literature, positioning it as a significant alternative for vocal health preservation.

Concepts of Vocal Health, Vocal Control, and Sustainability

Voice training is an extensive process aimed at teaching individuals how to use their voices with proper techniques, maintain vocal health and enhance their performance. Within this process, the preservation of vocal health, the enhancement of voice control, and the assurance of a sustainable, long-term performance are among the primary goals (Hazlett et al., 2011: 189-190; Vermeulen et al., 2022: 3). The adoption of various techniques is particularly crucial for professional fields that require intensive vocal usage, as these practices are instrumental in maintaining vocal health over extended periods. Consequently, vocal health, voice control and sustainability are foundational concepts within the field of voice training.

Vocal health refers to the correct use of the vocal cords, producing sound without strain, and preventing unnecessary pressure on the vocal folds (Nallamuthu et al., 2021: 295.e12; Spencer et al., 2008: 1089). Protecting the vocal cords through the correct use of vocal techniques is essential for vocal health. This means that proper vocal production is vital not only for singers but also for individuals who use their voices professionally. Proper breath control, balanced use of the body, and techniques that allow the vocal cords to function without strain contribute to preserving vocal health (Devi, 2021: 87; Jiang, 2018: 698). The ability to produce sound naturally and comfortably is also crucial for preventing vocal fatigue and various vocal pathologies in the long run.

Voice control refers to the ability of singers or speakers to use their voices smoothly across different tones and ranges (Leonard et al., 1987: 235). This is a skill required for both singing and speaking. Effective voice control is directly related to proper breathing techniques and vocal resonance. In singing, especially, achieving a smooth transition between chest and head voice is essential for protecting vocal health and sustaining performance. This smooth transition allows singers to expand their vocal range and perform with more strength without straining the vocal cords.

The concept of sustainability refers to the healthy use of the voice over the long term, enabling individuals to maintain performance without damaging their vocal cords (Barlett & Wilson, 2017: 243.e27- 243.e34). For singers who require intensive vocal use in stage performances, employing techniques that minimize vocal cord strain is crucial. Here, achieving natural and comfortable vocal production can prevent fatigue or strain during prolonged performances. Sustainability is critical for professional singers to maintain healthy vocal function throughout extended careers.

The Speech Level Singing (SLS) technique is based on principles of comfort, naturalness, and vocal fluidity, aiming to protect the singer's voice within natural limits while achieving maximum performance (Riggs, 1992: 1; Christiner and Reiterer, 2013: 1- 2). This technique integrates the relaxed, natural sound production used in speech into the singing process, allowing singers to perform across a wide vocal range without straining. By applying minimal pressure to the vocal cords, SLS facilitates the singer's control over their voice and helps achieve a comfortable tone. Emphasis on proper breath control and vocal resonance forms the foundation of this technique, supporting singers in maintaining vocal health and delivering powerful performances over the long term.

Within this framework, the concepts of vocal health, voice control, and sustainability constitute the core dynamics of voice training processes. The SLS technique is an approach that promotes healthy and natural vocal production, preserving the vocal cords and supporting sustainable performance. This method enables singers to deliver flexible and strong performances without strain. The aim is for singers to achieve consistent vocal quality across a broad range, preserving performance sustainability without damaging their vocal cords. Thus, SLS stands out as an innovative technique in the field of voice training, offering a versatile approach applicable across different musical genres.

METHOD

This research utilized literature review and document analysis methods to conduct an in-depth examination of the effects of the Speech Level Singing (SLS) technique on voice training. These two qualitative research methods facilitate a systematic evaluation of information derived from existing academic sources.

Data Collection Method

The primary method in this study is a literature review. The literature review involves examining and compiling previous studies on a specific topic (Carnwell and Daly, 2001: 57; Reuber, 2010: 105). Research on SLS technique, voice training, vocal health, voice control and sustainable performance forms the foundation of this study. In this context, academic articles, books, theses, and reports published in the field of voice training will be reviewed to gather existing knowledge on SLS technique and vocal health. Sources for the literature review will be selectively chosen from reliable academic databases, such as Google Scholar, PubMed, Scopus and JSTOR. Relevant studies from the literature will be categorized to address the research questions, allowing for a systematic analysis of the information gathered.

Criteria for selecting literature have been established for this study. Primarily, research from the last 20 years is prioritized, although seminal sources on the development and application of the SLS technique also included. Studies focusing on core topics such as vocal health, voice control, and sustainable performance are also considered. The literature review synthesized the available information, clearly positioning the role of SLS technique within the field of voice training.

In addition to the literature review, document analysis served as a significant data collection tool in this research. Document analysis involves systematically collecting and analyzing data from written sources (Dalglish et al., 2020: 2; Moilanen et al., 2022: 1). Frequently used in qualitative research, document analysis allows for the acquisition of information from previously published documents on a particular topic (Bowen, 2009: 27). This research examined sources on the SLS technique, significant documents and academic reports related to voice training and vocal health, and, notably, books authored by Seth Riggs on the SLS technique and other key works in voice training. Practical guides related to SLS and documents prepared by trainers will also be evaluated within this scope.

During document analysis, the accuracy, reliability, and validity of the sources assessed. This comprehensive examination took into account the content, methodology, and context of the documents. Research on the effects of the SLS technique on vocal health, performance quality, and sustainability scrutinized in detail to address the research questions.

Data Collection and Analysis

The data collection process will rely on literature review and document analysis. Within the scope of the study, academic databases will first be searched for studies on SLS technique, voice training, vocal health, and voice control and these studies will be systematically reviewed. The data gathered from these sources will be structured to explore the effects of SLS on voice training processes. The recency and scientific validity of the sources used in data collection will be considered, with a focus on selecting academic studies widely accepted in the field of voice training.

Additionally, books and methodologies on voice training and SLS technique will be included in the data collection process. Published textbooks, academic reports, recommendations from voice therapists and instructors, and documents based on technical information related to SLS will be analyzed in detail.

The data analysis process will involve examining the relationships among the collected sources and evaluating the accuracy of the information they present on SLS technique. The results of the study will be discussed in depth in light of these themes, and the contributions of the SLS technique to the voice training process will be scientifically assessed.

Validity and Reliability

In the study, in order to ensure the validity and reliability of the methods employed, priority was given to sources retrieved from reputable academic indices. In this regard, only peer-reviewed studies listed in international databases such as Web of Science and Scopus were examined. The data obtained were analyzed systematically and rigorously, with careful evaluation of the alignment of each piece of information with the research questions. Additionally, the confirmation of findings from various sources through a comparative analysis method reinforced the consistency and reliability of the data. Consequently, the empirical integrity and academic rigor of the research were significantly enhanced, and this approach played a decisive role in ensuring the reliability and generalizability of the results.

FINDINGS

The findings of this study present a broad perspective on the impact of the Speech Level Singing (SLS) technique, which has garnered increasing attention in the field of voice training, on singers. Through literature review and document analysis, this research elaborates on SLS's contributions

to the fundamental components of vocal performance, such as vocal health, voice control, and sustainability. In this context, the study's findings comprehensively illustrate the innovative approaches that SLS brings to voice training processes and the benefits it offers for both voice instructors and individuals who use their voices professionally.

The first significant finding of this research is that the SLS technique promotes more natural and relaxed vocal production by reducing unnecessary strain on the vocal cords. Unlike traditional voice training techniques, which often require singers to exert pressure on the diaphragm and vocal cords to hit specific tones, the SLS method minimizes these strains, allowing for more comfortable sound production. Studies in the literature highlight that excessive pressure on the vocal cords can lead to vocal fatigue, hoarseness, and vocal disorders over time. At this point, SLS contributes to the protection of the vocal cords, supporting singers in maintaining healthier long-term performances. This aspect is particularly crucial for singers working in genres requiring intensive vocal use, such as musical theater, pop, rock and opera

The second key finding reveals strong evidence that the SLS technique enhances breath control and vocal resonance within voice training processes. Breath control is critically important for proper sound production and preventing unnecessary strain on the vocal cords. The findings suggest that the SLS method enables singers to develop more conscious control over breath support, which in turn improves vocal quality. Studies in the literature indicate that proper breath control stabilizes a singer’s tone and optimizes vocal performance. The SLS technique aims for full control over breath flow during sound production, which enhances resonance and contributes to a stronger, more effective tone. These findings demonstrate that the SLS technique not only aids in preserving vocal health but also offers significant advantages in terms of improving performance quality.

Another important finding of the study is that the SLS technique supports performance sustainability within voice training processes, helping singers develop long-lasting vocal performance skills. While traditional techniques often focus on intense diaphragm usage and projecting the voice with high volume, the SLS technique seeks to achieve maximum performance with minimal effort. By reducing the pressure on the vocal cords, this method helps prevent vocal fatigue or strain during extended performances. For professional singers who require intensive vocal use in stage performances, this technique makes it possible to maintain a natural voice and achieve sustainable performance. This finding underscores that the SLS technique is a method that

can help singers preserve their voices and sustain their performance throughout a professional music career.

The findings also show that the SLS technique improves voice control by facilitating smooth transitions between chest and head voice. Traditional techniques often note challenges such as vocal strain and “breaks” when transitioning between registers. However, the SLS technique focuses on the natural resonance points of the voice, allowing singers to make these transitions smoothly. This capability enables singers to perform comfortably and with control across a wide vocal range. Studies in the literature indicate that smooth transitions between chest and head voice are crucial for voice control, allowing singers to deliver strong performances without straining their vocal cords across an extensive vocal range. Thus, these findings clearly illustrate the advantages that the SLS technique provides in terms of voice control and performance sustainability within voice training processes.

Another finding of the research is that the SLS technique offers flexibility and comfort to singers. Studies in the field of voice training indicate that producing sound in a relaxed and natural way enhances singers’ performance quality and preserves vocal health. The SLS technique, in this regard, allows singers to use their voices more efficiently and effectively by fostering comfort and naturalness within the voice training process. This approach enables singers to maintain consistent performance across a broad vocal range without straining their vocal cords. Additionally, the literature highlights that this comfort reduces performance anxiety and boosts singers' confidence on stage. This feature of the SLS technique enhances its applicability across various musical genres within voice training, providing singers with greater flexibility.

The document shows from this study demonstrate that the SLS technique offers significant advantages within voice training processes, providing singers with greater flexibility and comfort than traditional techniques. In this context, SLS can be considered an innovative alternative for voice instructors and voice therapists due to its potential to preserve vocal health, enhance performance sustainability, and improve voice control. The findings of this research may contribute to diversifying the techniques used in voice training and encourage the adoption of innovative approaches.

CONCLUSION AND DISCUSSION

This study has examined the effects of the Speech Level Singing (SLS) technique on voice training, evaluating its contributions to vocal health, voice control, and sustainable performance. The findings support that SLS promotes a more comfortable and natural vocal production for singers compared to traditional techniques. Furthermore, the SLS technique has been found to offer significant advantages in breath control, resonance usage and the production of a strong sound within the natural limits of the voice during voice training.

The results show that, in terms of vocal health, the SLS technique helps preserve long-term vocal health by reducing unnecessary pressure on the vocal cords. This finding aligns with the fundamental principles outlined by Riggs (1992), who argued that the SLS method allows singers to perform across a broad vocal range without harming their vocal cords. Research suggests that this principle supports healthier long-term vocal performance for singers who use the SLS technique (McClellan, 2011). Unlike traditional voice training methods, SLS minimizes the load on the vocal cords, reducing the risk of vocal fatigue and disorders. Therefore, this technique can be considered a valuable vocal preservation tool that enables singers to sustain long-term performance.

The SLS technique has also shown positive effects on voice control and resonance usage. Proper resonance usage and breath control play a critical role in stabilizing the singer's performance quality and tone (Tsilinko et al., 2014). In this context, the data gathered in the study indicate that the SLS technique allows singers to make smooth transitions across their vocal range by focusing on the voice's natural resonance points. Supporting singers in transitioning comfortably between chest and head voice, this technique enhances voice control and enables more powerful performances across a wider vocal range. Studies in the literature also support this finding, noting that the SLS technique improves singers' voice control (Riggs, 1992; Tremblay et al., 2023).

Another significant finding is that the SLS technique provides advantages in sustaining long-term vocal performance. This technique is particularly valuable for singers working in music genres that require intensive vocal use, such as stage performances, as it supports voice preservation over the long term. The principles of comfort and naturalness offered by SLS also help reduce performance anxiety, enabling singers to feel more secure during performances (Song and Hyun-Tai, 2023). This finding supports the idea that SLS allows singers to use their voices more effectively and efficiently during performances. Studies in the literature also emphasize that performance anxiety

can negatively affect voice control and sustainability, highlighting the importance of comfortable voice production in reducing this anxiety (Scearce, 2016).

From a theoretical perspective, this study demonstrates the necessity of adopting innovative approaches in voice training processes, particularly in terms of the positive effects of the SLS technique on vocal health, voice control and performance sustainability. Given the unnecessary strain placed on the vocal cords and the challenges singers face with voice control in traditional techniques, the SLS technique emerges as an alternative that minimizes these issues.

Thus, the findings of this research suggest that the SLS technique should be considered a valuable alternative in voice training processes, emphasizing its contributions to vocal health, voice control, and performance sustainability. These findings, which are consistent with other studies in the field, show that the adoption of SLS as an effective method in voice training could provide long-term benefits for singers. Therefore, SLS should be regarded as an innovative and effective alternative in voice training processes, with its applicability in different musical genres investigated further.

Further studies evaluating the effects of the SLS technique on different musical genres could provide a more detailed understanding of its applicability across a broad range of music styles and its impact on singers. Additionally, longitudinal studies examining the long-term effects of this technique on vocal health could help clarify the potential protective effects of SLS on vocal fatigue and vocal disorders. Such research would solidify the position of SLS within the literature on voice training, illustrating the advantages it offers over traditional techniques more clearly. The findings of this study underscore the importance of considering SLS as a valuable alternative in voice training processes and highlight its contributions to vocal health, voice control and performance sustainability. Adopting SLS as an effective method in voice training could benefit singers over the long term; thus, SLS should be regarded as an innovative and effective alternative, with research focusing on its applicability across various musical genres.

However, there are also limitations to the SLS technique. Specifically, it may be insufficient for some music genres that require strong projection. Additionally, acquiring the knowledge and practice needed for SLS may be time-consuming for singers. Therefore, it is essential that singers receive proper guidance and practice when learning these techniques. The advantages of traditional techniques for some singers should not be overlooked. Studies in the literature indicate that SLS offers significant benefits, particularly for singers working in genres that require intensive vocal use, such as musical theater, pop, rock and opera (McClellan, 2011).

RECOMMENDATIONS

The findings of this study clearly illustrate the advantages that the Speech Level Singing (SLS) technique offers singers within voice training processes and its positive effects on vocal health, voice control, and performance sustainability. Based on these findings, various recommendations can be made concerning the application and further development of the SLS technique in the field of voice training.

First, it is essential to examine SLS from a broader perspective within the world of voice training and evaluate its applicability across various musical genres. Conducting studies that investigate the effects of SLS on singers working in different music styles could reveal the benefits of SLS across a diverse musical spectrum. Comparative studies between traditional techniques and SLS in genres such as pop, rock, opera, and musical theater could provide a more comprehensive understanding of these techniques' impact on singers.

There is a need for longitudinal research evaluating the long-term effects of SLS on vocal health. Such studies could offer a deeper understanding of SLS's protective effects against vocal fatigue and vocal disorders, as well as insights into how this technique preserves singers' vocal health throughout their careers. Findings from long-term studies would increase the scientific validity of SLS in voice training and support its broader adoption in training processes.

The SLS technique should be considered an essential area of education for voice instructors and voice therapists, who should be encouraged to gain further knowledge in this technique. By understanding and applying SLS, voice instructors and therapists can contribute to preserving singers' vocal health and optimizing their performance. Integrating SLS principles into the voice training curriculum and teaching these principles to educators is important to foster greater awareness of the scientific validity and practical benefits of SLS.

Moreover, considering the advantages SLS offers in reducing performance anxiety and enhancing singers' confidence on stage, research should explore the psychological effects of this technique. Understanding the role of SLS in helping singers develop strategies to manage stage anxiety would provide valuable insights into its contributions from a performance psychology perspective. Additionally, examining potential interactions between SLS and other relaxation and awareness-enhancing methods could contribute to a more holistic approach to the voice training process.

Finally, future research on the SLS technique should also address its potential applications in disciplines such as musical theater and performing arts. This technique's potential to support vocal

health and sustainability in stage performances is of particular importance for professional singers who require intensive vocal use. Examining the practical benefits of SLS for stage performances and its effects on singers could expand the technique's application in performing arts and promote its adoption as an innovative approach in voice training.

In line with these recommendations, adopting a broader perspective on the SLS technique in voice training, expanding its applicability across different musical genres, and promoting its widespread adoption within the voice training community will be possible. Future research is expected to solidify the theoretical foundations of SLS and offer a comprehensive framework to better understand the practical benefits of this technique. In this context, adopting modern and innovative approaches in voice training processes is critical for optimizing singers' vocal performances and preserving their vocal health.

Based on the documents of this study, several recommendations can be made on how to use Speech Level Singing (SLS) technique more effectively in voice training processes. Primarily, conducting broader studies to increase the applicability of SLS across different musical genres and evaluate its effects on various vocal styles is necessary. Studies comparing the effects of traditional voice training techniques and SLS in different music genres such as pop, rock, opera, and musical theater are particularly needed. Such research would contribute to a more comprehensive understanding of the advantages and limitations of SLS.

Furthermore, it is crucial to consider the potential benefits of SLS in reducing singers' performance anxiety and helping them feel more confident on stage. Research examining the psychological effects of SLS is necessary. Understanding the role of SLS in helping singers develop strategies to manage stage anxiety will allow a better grasp of the technique's contributions to performance psychology. Additionally, examining potential interactions between SLS and other relaxation and awareness-enhancing methods could help adopt a more holistic approach in the voice training process.

In conclusion, considering SLS from a broader perspective within voice training, increasing its applicability across various music genres, and encouraging its widespread adoption in the voice training world will be feasible through these recommendations. Future studies are expected to strengthen the theoretical foundations of SLS and provide a comprehensive framework to better understand the practical benefits of this technique. In this context, the adoption of modern and

innovative approaches in voice training processes is critically important for optimizing singers' vocal performances and preserving their vocal health.

REFERENCES

Akıncı, M. Ş., & Alpagut, U. (2019). Müzik öğretmenlerinin kaynaştırma öğrencilerinin şarkı ve çalgı eğitimlerine ilişkin görüşleri. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 15(3), 909-930.

Bartlett, I., & Wilson, P. (2017). Working 9-5: Causal relationships between singers' "day jobs" and their performance work, with implications for vocal health. *Journal of Voice: Official Journal of the Voice Foundation,* 31(2), 243.e27-243.e34.

Bowen, G. (2009). Document Analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal*, 9, 27-40.

Carnwell, R., & Daly, W. (2001). Strategies for the construction of a critical review of the literature. *Nurse Education in Practice,* 1(2), 57-63.

Christiner, M. & Reiterer, S. M. (2013) Song and speech: Examining the link between singing talent and speech imitation ability. *Frontiers in Psychology*, 4:874.

Dalglish, S. L., Khalid, H. & McMahon, S. A. (2020). Document analysis in health policy research: The read approach. *Health Policy and Planning*, 35(10), 1424–1431.

Devi, R. (2021). Importance of proper breathing in singing. *ShodhKosh: Journal of Visual and Performing Arts*, 2(2), 86–90.

Doğanyiğit, S., & Yiğit, N. (2023). The perspective of trainers on the use of imagination in singing training, *Journal of Pedagogical Research*, 7(1), 391-401.

Hazlett, D., Duffy, O., & Moorhead, S. (2011). Review of the impact of voice training on the vocal quality of professional voice users: Implications for vocal health and recommendations for further research. *Journal of voice: official journal of the Voice Foundation*, 25(2), 181-91.

Jiang, S. (2018). *Discussion on the correct method of using breath in singing*. Proceedings of the 2nd International Conference on Culture, Education and Economic Development of Modern Society (ICCESE 2018). Atlantis Press, 697-699.

Leonard, R., Ringel, R., Daniloff, R., & Horii, Y. (1987). Voice frequency change in singers and nonsingers. *Journal of Voice*, 1, 234-239.

McClellan, J. W. (2011). *A comparative analysis of speech level singing and traditional vocal training in the united states* (Doctoral thesis). University of Memphis. https://digitalcommons.memphis.edu/etd/376

McKinney, J. C. (1994). The diagnosis and correction of vocal faults: A manual for teachers of singing and for choir directors. *Nashville: Genevox Music Group*.

Miller, R. (2004). *Solutions for singers: Tools for performers and teachers*. Oxford University Press.

Moilanen, T., Sivonen, M., Hipp, K., Kallio, H., Papinaho, O., Stolt, M., Turjamaa, R., Häggman-Laitila, A., & Kangasniemi, M. (2022). Developing a feasible and credible method for analyzing healthcare documents as written data. *Global Qualitative Nursing Research*, 9.

Nallamuthu, A., Boominathan, P., Arunachalam, R., & Mariswamy, P. (2021). Outcomes of vocal hygiene program in facilitating vocal health in female school teachers with voice problems. *Journal of Voice: Official Journal of the Voice Foundation,* 37(2), 295.e11-295.e22.

Portillo, M. P., Rojas, S., Guzmán, M., & Quezada, C. (2018). Comparison of effects produced by physiological versus traditional vocal warm-up in contemporary commercial music singers. *Journal of Voice, 32*(2), 200-208.

Reuber, R. (2010). Strengthening your literature review. *Family Business Review,* 23, 105-108.

Riggs, S. (1992). Singing for the stars: A complete program for training your voice. *Alfred Music Publishing*.

Scearce, L. (2016). *Manual of Singing Voice Rehabilitation: A Practical Approach to Vocal Health*. Plural Publishing.

Seo, J. (2016). A comparing and analysis of bel canto and seth riggs vocalization methods. *The Korea Academia-Industrial Cooperation Society*, 17, 262-268.

Šiupšinskienė, N., & Lycke, H. (2011). Effects of vocal training on singing and speaking voice characteristics in vocally healthy adults and children based on choral and nonchoral data. *Journal of Voice: Official Journal of the Voice Foundation*, 25 (4), 177-189.

Song, Y., & Hyun-Tai, K. (2023). A study of two types of vocalization methods: Speech Level Singing (SLS) and Complete Vocal Technique (CVT). *Journal of the Korea Academia-Industrial Cooperation Society, 24*(1), 255–261.

Song, Y., & Kim, H. (2023). A study of traditional vocalization methods and SLS vocalization method: Focusing on successions and changes. *Journal of the Korea Academia-Industrial Cooperation Society, 24*(2), 407–413.

Spencer, M., Siegmund, T., & Mongeau, L. (2008). Determination of superior surface strains and stresses, and vocal fold contact pressure in a synthetic larynx model using digital image correlation. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 123(2), 1089-103.

Sundberg, J. (1987). *The science of the singing voice*. Northern Illinois University Press.

Ter, W. S., & Wong, K. Y. (2022). The effect of semi-occluded vocal tract exercise (SOVTE) and traditional vocal warm-up (TVW) on the vocal quality of untrained female singers in Malaysia: A comparison. *Pertanika Journal of Social Sciences & Humanities, 30*(2), 557-577.

Thurman, L., & Welch, G. F. (2000). *Bodymind & voice: Foundations of voice education*. National Center for Voice and Speech.

Tremblay, P., Gagnon, L., Roy, J. P., & Arseneault, A. (2023). Speech production in healthy older adults with or without amateur singing experience. *Journal of speech, language, and hearing research: JSLHR*, 66(11), 4332–4352.

Tsilinko, A. P., Kats, M. L., Ovsyannikova, V. A., Yushchenko, N. S., & Pereverzeva, M. V. (2019). Speech level singing of Seth Riggs: Specificity of the pedagogical method. *International Journal of Recent Technology and Engineering (IJRTE)*, *X*(X), 1-4. https://www.academia.edu/43206201/Speech_Level_Singing_of_Seth_Riggs_Specificity_of_the_Pedagogical_Method

Vermeulen, R., Toit, M., Lierde, K., & Linde, J. (2022). The effect of vocal hygiene education programs on voice quality in professional voice users: A systematic review. *Journal of Speech, Language, and Hearing Research: JSLHR*, 65(12), 1-14.

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

Bu çalışma, ses eğitimi alanında giderek daha fazla ilgi gören Speech Level Singing (SLS) tekniğinin ses sağlığı, ses kontrolü ve sürdürülebilir performans üzerine etkilerini kapsamlı biçimde incelemeyi amaçlamaktadır. Geleneksel ses eğitimi yöntemlerinde sıklıkla görülen diyafram ve ses telleri üzerinde gereksiz baskı oluşturan uygulamaların yol açabileceği sorunlar, vokal yorgunluk ve hatta zamanla oluşabilecek vokal rahatsızlıklar riskini artırmaktadır. SLS tekniği ise sesin konuşma esnasındaki rahat ve doğal kullanımını şarkı söyleme sürecine adapte etmeyi hedeflemekte, bu sayede ses telleri üzerindeki baskıyı azaltarak sesin daha geniş bir aralıkta ve daha doğal biçimde üretilmesini sağlamaktadır. Seth Riggs tarafından 1970'lerde geliştirilen bu yaklaşım, esasen konuşmadaki rahatlığı şarkı söylemeye taşıyıp, diyaframı ve gövdeyi aşırı zorlamadan güçlü bir performans sunma amacını taşımaktadır. Bu anlayış sayesinde farklı müzik türlerinde –örneğin müzikal tiyatro, pop, rock ve opera– yoğun biçimde ses kullanımına ihtiyaç duyan sanatçılara, uzun vadede ses tellerini koruyarak performanslarını sürdürebilme olanağı sunulduğu görülmektedir. Mevcut araştırmalarda (Seo, 2016; Christiner ve Reiterer, 2013) SLS yönteminin temel hedefi, gereksiz vokal zorlanmanın önüne geçmek ve doğal ses üretimini desteklemektir; bu da uzun soluklu şarkı söyleme sürecinde vokal sağlığın muhafaza edilmesine önemli katkılar sunmaktadır.

Literatürde, geleneksel tekniklerin kimi zaman ses telleri üzerinde gereksiz zorlanmalara ve belli frekans geçişlerinde "kırılma" olarak tanımlanan ani ses değişimlerine yol açabildiği ifade edilmektedir (Tremblay ve diğerleri, 2023; Bottalico ve diğerleri, 2016). Öte yandan SLS tekniği,

konuşurken olduğu gibi rahat ve doğal bir biçimde ses üretimine ağırlık vermekte, bu sayede diyaframın ve ses tellerinin abartılı düzeyde zorlanmasını önlemeyi hedeflemektedir. Riggs'in (1992) ortaya koyduğu bu yaklaşım, şarkıcının ses tellerini kendi doğal sınırları içinde muhafaza etmesi ve hangi müzik türü olursa olsun güçlü bir performansı sürdürmesi için önemli bir çerçeve çizmektedir. Doğal ses üretimini vurgulayan bu metot, özellikle nefes kontrolü ve rezonans kullanımı gibi temel ses eğitimi unsurlarını da içermekte, böylece sesin chest ve head voice arasında daha kolay geçiş yapmasına fırsat tanımaktadır. Özellikle vokal geçişlerde yumuşak bir ses değişimi sağlanması, şarkıcının hem kontrol hem de konfor düzeyini artırarak ses sağlığını koruyabilmesini kolaylaştırmaktadır.

Araştırmanın yöntemi, literatür taraması ve doküman analizi temelinde kurgulanmıştır. Bu doğrultuda, SLS tekniğinin kuramsal altyapısını ele alan akademik makaleler, kitaplar, tezler ve raporlar incelenmiş; ayrıca Seth Riggs'in SLS üzerine yazdığı kaynaklar ile ilgili eğitmenlerin ve ses terapistlerinin deneyimlerini paylaşan çalışmalar dikkate alınmıştır. Ses sağlığı, ses kontrolü, nefes yönetimi ve uzun vadeli vokal sürdürülebilirlik üzerinde SLS'nin etkisini inceleyen bu literatür çerçevesi, geleneksel teknikler ve SLS arasındaki temel farkları ortaya koyma olanağı tanımıştır. Elde edilen veriler, bilimsel ölçütlerle değerlendirilerek, SLS hakkındaki mevcut bilgilerin geçerliği ve güvenirliği desteklenmiştir. Ayrıca, belgelere ve akademik kaynaklara eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşılmış; SLS'nin avantajları ve dezavantajları hem kuramsal hem de uygulama boyutlarıyla tartışılmıştır.

Elde edilen veriler ışığında, SLS tekniğinin ses eğitimi süreçlerine katkıları birkaç temel boyutta öne çıkmaktadır. Bunlardan ilki, gereksiz vokal zorlanmanın ortadan kaldırılmasına yönelik olmasıdır. Geleneksel tekniklerde yüksek volüm ve güç elde etme amaçlı yoğun diyafram kullanımı ses tellerine aşırı baskı uygulayabilirken, SLS bu baskıyı azaltarak şarkıcının daha rahat ve sürdürülebilir bir performans sergilemesini mümkün kılmaktadır. İkinci olarak, nefes kontrolü ve rezonans kullanımının SLS sayesinde daha etkili biçimde yönlendirilebildiği araştırmalarda vurgulanmaktadır. Doğru nefes desteğinin, ses renginin belirginleşmesine ve stabilizasyonuna imkân verdiği, şarkıcının da daha az enerji harcayarak geniş bir ses aralığında şarkı söylemesini sağladığı açıktır. Üçüncü önemli nokta, ses telleri arasında geçişin (özellikle göğüs ve kafa rezonansları) daha yumuşak hale gelmesidir. Bu sayede şarkıcı, yüksek notalardan alçak notalara ya da farklı rezonans bölgelerine geçerken fiziksel ve duyumsal rahatlığını koruyabilmektedir.

Tsilinko'ya (2019) göre, bu akıcı geçişlerin uzun dönemde şarkıcının vokal sağlığını ve performansını iyileştirdiğini ortaya koymaktadır (Tsilinko, 2019).

Araştırmada varılan bir başka sonuç, SLS'nin profesyonel sahne sanatçılarının uzun süreli performans sergilemesi açısından önem taşıdığıdır. Yoğun ses kullanımına ihtiyaç duyan müzikal tiyatro, opera veya pop-rock sanatçıları için konserler, müzikal prodüksiyonlar ya da turneler boyunca ses tellerini korumak hayati bir gereklilik olarak görülmektedir. Literatürde, SLS'nin ses tellerini aşırı yormadan daha güçlü bir ses üretme tekniği sunduğu ifade edilmektedir (Miller, 2004; Song and Hyun-Tai, 2023). Dolayısıyla sahnede yüksek efor gerektiren performanslar sırasında ortaya çıkabilecek vokal yorgunluğun ve bunun uzun vadede yol açabileceği sakatlanma risklerinin azaltılması ve McClellan'a (2011) ve Riggs'e (1992) göre, SLS tekniğinin sürdürülebilirlik boyutundaki önemli bir kazanımı olarak değerlendirilebilir. Bunun yanı sıra, doğal ve rahat bir ses üretiminin getirdiği psikolojik katkı da es geçilmemelidir (McClellan, 2011; Riggs, 1992). SLS, şarkıcıların performans kaygılarını azaltmaya yardımcı olabilir ve sahnede kendilerini daha özgüvenli hissetmelerini sağlayabilir. Bu durum, ses kontrolü ve sahne performansı arasındaki etkileşimi olumlu etkileyerek şarkıcının genel performans kalitesini yükseltebilir.

SLS'nin uygulamada bazı sınırlılıkları olduğu da gözlemlenmiştir. Özellikle çok yüksek volüm ve güçlü projeksiyon gerektiren belli müzik türlerinde, farklı tekniklerin veya geleneksel yaklaşımların da destekleyici unsur olarak kullanılması gerekebilmektedir. Ayrıca, SLS tekniğinin öğrenilmesi ve uygulanması için belirli bir süre pratik yapılması ve eğitmen rehberliğine ihtiyaç duyulduğu literatürde vurgulanmaktadır. Her ne kadar SLS, ses tellerini daha az zorlayan bir yöntem olarak ortaya çıksa da farklı ses türleri ya da müzik türleri söz konusu olduğunda geleneksel tekniklerle harmanlanması gerekebilecek durumlar ortaya çıkabilmektedir. Dolayısıyla, şarkıcıların bireysel özellikleri ve performans beklentileri doğrultusunda, SLS ile geleneksel yöntemleri esnek biçimde birleştiren, kişiselleştirilmiş eğitim programları daha etkin sonuçlar verebilir.

Bütün bu bulgular, SLS tekniğinin ses eğitimi süreçlerinde önemli bir yenilik ve katkı potansiyeli taşıdığını göstermektedir. Rahat ve doğal bir ses üretimini ön plana çıkaran bu yaklaşım, uzun vadede ses tellerini korumak, nefes kontrolü ile rezonansı iyileştirmek ve performans sürdürülebilirliğini artırmak açısından dikkat çekici avantajlar sunmaktadır. Riggs'in (1992) ve devamındaki araştırmacıların (McClellan, 2011; Thurman ve Welch, 2000) çalışmaları, SLS'nin farklı müzik türlerinde uygulanabilirliğini ortaya koymuş ve vokal sağlığı tehdit eden faktörlerin

önüne geçmede etkili bir yöntem olduğunu savunmuştur. Dolayısıyla, bu tekniğin daha geniş kitlelere tanıtılması ve müzik eğitimi müfredatına entegre edilmesi, profesyonel ses kullanıcılarının ve ses terapistlerinin de ilgisini çekmektedir.

İleriye dönük olarak, SLS tekniğinin farklı müzik türleri üzerindeki etkilerine dair daha fazla karşılaştırmalı araştırma yapılması gerekmektedir. Pop, rock, opera gibi çeşitlilik gösteren alanlarda, geleneksel teknikler ve SLS'nin şarkıcılara sağladığı katkılar daha kapsamlı şekilde incelenmeli, uzun vadeli etkilerinin karşılaştırılması ile hangi türlerde hangi yöntemin daha yararlı olduğu belirlenmelidir. Aynı zamanda, SLS'nin psikolojik etkileri de daha kapsamlı çalışılmalı; performans anksiyetesi, sahne duruşu ve özgüven konularında sağladığı kazanımlar üzerinde durulmalıdır. Bu tür araştırmalar, SLS'nin kuramsal temellerini güçlendirecek ve uygulamada hangi yönlerinin geliştirilmesi gerektiğine ışık tutacaktır. Ayrıca, ses terapistleri ve ses eğitimi veren kurumlar için SLS'nin öğretimi ve uygulanması konusunda rehber niteliğindeki kaynakların yaygınlaştırılması hem öğrencilerin hem de profesyonellerin vokal sağlığını uzun vadede destekleyebilir.

Bu kapsamda; SLS tekniği, geleneksel yöntemlere kıyasla daha az vokal baskı oluşturma iddiasıyla ses eğitimi alanında farklı bir çerçeve sunmakta, bu sayede ses tellerinin korunması, performans sürdürülebilirliğinin artırılması ve geniş bir vokal aralıkta doğal ses üretiminin desteklenmesi açısından önemli bir alternatif olarak kabul edilmektedir. Literatürdeki veriler, SLS'nin temel ilkeleri olan rahatlık, doğallık ve vokal akışkanlığın gerek profesyonel gerekse amatör seviyede şarkıcılar için yararlı olabileceğini göstermektedir. Bununla birlikte, her teknikte olduğu gibi SLS'nin de belli türlerde yetersiz kalabileceği veya diğer metotlarla desteklenmesi gerekebileceği unutulmamalıdır. Yine de vokal sağlığın korunması ve uzun soluklu, güçlü performansların ortaya konabilmesi açısından SLS'nin giderek daha yaygın biçimde benimsendiği ve gelecek çalışmalarda da bu tekniğin gerek kuramsal gerekse uygulamalı boyutlarıyla daha derinlemesine inceleneceği öngörülmektedir. Bu doğrultuda, ses eğitimcileri ve ses terapistleri için SLS tekniği üzerine yoğunlaşmak ve ileride yapılacak çalışmalarla tekniğin farklı uygulama alanlarını geliştirmek, ses eğitimi alanının evrimine de katkıda bulunacaktır.

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 : 06.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 08.02.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1614304
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.

KAHRAMANMARAŞ DEPREMİNDE UYANAN BİR AĞIT: "MARAŞ MARAŞ DA BU NASIL MARAŞ" VE SÖZLÜ TARİH

FİDAN, Süleyman[1]
GÜVEN, Mahmut[2]

ÖZ

Geleneksel müzik temsilcileri geçmişten günümüze eserleri aracılığıyla halkın sözcülüğünü yapmış, toplumsal konulara değinmişlerdir. Halkın sözcülüğünü yapan sözlü kültür temsilcilerinin bazı eserleri sözlü gelenekte kuşaklararası aktarımla yaşamaya devam etmiştir. Özellikle ağıt tarzında ürünler dinamik yapılarıyla bellekte güncellenerek varlıklarını sürdürmüşlerdir. Kahramanmaraş tarihi boyunca sosyal ve siyasî olayların neticesinde acı sahnelere şahit olmuş, salgın hastalıklarla kitlesel ölümler görmüş, aynı zamanda birçok deprem felaketi yaşamıştır. Yaşanılan olaylar binlerce insanın yaralanmasına ve ölmesine sebep olmuştur. Yöredeki farklı türküler zamanla toplumun duygularına tercüman olmuş, çeşitli değişim-dönüşüm geçirmiştir. Bunun sonucunda söz konusu olan türküler dinamik yapısını koruyarak yeni anlamlar kazanmış, yaşanılan duyguları dile getirmede vasıta olmaya devam etmiştir.

[1] Doç. Dr, Gaziantep Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, suleymanfidan@gmail.com, https://orcid.org/0000-0001-6033-4983
[2] Doktora Öğrencisi, Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, mahmutguven4601@gmail.com, https://orcid.org/0009-0001-1473-4633

Makale kapsamında Kahramanmaraş'ta yaşanan trajik olayları anlatan, Maraş'ın geçmişini anlamak ve yorumlamak adına sözlü kültür belleğinde hâlâ yaşayan "Maraş Maraş da Bu Nasıl Maraş" adlı bir ağıt ele alınmıştır. Bu çalışmada söz konusu ağıdın yakılmasına neden olan olaylar ve bu olaylar sonucunda halkın hissettiği duygular incelenmektedir. "Maraş Maraş da Bu Nasıl Maraş"; Maraş'ta yaşayan halkın Kurtuluş Savaşı Dönemi'nde verdikleri mücadele, 1978 yılında bölgede çıkan olaylarda yaşanılanlar ve 6 Şubat 2023 tarihinde merkez üssü Kahramanmaraş olan 7.7 ve 7.6 büyüklüğündeki iki depremden sonra yörede yaşayan halkın yaşadığı çeşitli acılar sözlü kültür geleneğinde kendini yenileyen bir ağıt olarak yeni anlamlar kazandığı düşünülmektedir. Bu çalışmanın konusunu teşkil eden "Maraş Maraş da Bu Nasıl Maraş" türküsünün tespit edilen varyantları mukayese edilerek metnin anlamsal çözümlemesi yapılmıştır. Ayrıca yaratılışı, oluşum şartları, Kahramanmaraş'ın tarihine tanıklık eden yönleri; sözlü tarih bağlamında, sözlü kültürün dinamizmi, sözel bellekte yaşayan ürünlerin farklı olaylar karşısındaki uyanışı incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sözlü tarih, toplumsal olaylar, geleneksel müzik, ağıt, türkü.

A LAMENT AWAKENED IN THE KAHRAMANMARAS EARTHQUAKE: "MARAŞ MARAŞ DA BU NASIL MARAŞ" AND ORAL HISTORY

ABSTRACT

Representatives of traditional music have been the spokespersons of society from the past to the present through their works and have touched on social issues. Some of the works of the oral culture representatives who serveas spokespersons of the society have survived in the oral tradition through intergenerational transmission. Especially works in the style of lament have continued their existence by being updated in memory with their dynamic structures. Kahramanmaraş witnessed painful scenes as a result of social and political events and experienced mass deaths with epidemic diseases throughout its history, alongside many earthquake disasters. The events that took place caused thousands of people to be injured and killed. Various folk songs of the region have become articulators of society's feelings over time and have undergone multiple changes and transformations. Consequently, the folk songs in question have gained new meanings by maintaining their dynamic structure and have continued to be a means of expression for the feelings experienced.

The present article delineates the lament "Maraş Maraş da Bu Nasıl Maraş", which describes the tragic events in Kahramanmaraş and still lives in the oral culture in order to understand

and evaluate the history of Maraş. The article deals with the events that led to the emergence of this particular lament and the feelings of the public due to these events. It is believed that the folk song “Maraş Maraş da Bu Nasıl Maraş” reflects upon the struggle of the people living in Maraş during the War of Independence, the events that took place in the region in 1978, and the various sufferings experienced by the people living in the region after the two earthquakes of magnitude 7.7 and 7.6, the epicenter of which was Kahramanmaraş on February 6, 2023, and has gained new meanings as a self-renewing lament in the oral cultural tradition. The identified variants of the folk song "Maraş Maraş da Bu Nasıl Maraş," which is the focus of this study, were compared in order to perform a semantic analysis of the text. In addition, the creation of the folk song, its formation conditions and aspects that witness the history of Kahramanmaraş were examined in the context of oral history, the dynamism of oral culture and the awakening of works living in verbal memory in the face of different events.

Keywords: Oral history, social events, tradinational music, lament, folk song.

GİRİŞ

İnsan hayatında var olan duygular çok eski zamanlardan beridir müzik aracılığıyla ifade edilmektedir. Mutluluk, sevinç, aşk, öfke, özlem, acı ve üzüntü gibi birçok duyguya toplumların müzik geleneklerinde rastlanmaktadır. İnsan toplulukları, yaşamış oldukları acı, üzüntü duyguları ve trajik olaylara dair de ağıt söyleme geleneği oluşturmuştur. Sümer, Mısır, Tibet, Arap, Slav, Yahudi ve Yunan tarihi kaynaklarına bakıldığında bu kavimlerde de rastlanılan ağıt söyleme geleneğindeki yaratımlar (Kaya, 1999: 247), Eski Türk geleneklerinde “sagu” adıyla bilinmektedir. Türk tarihine bakıldığında ölen kişinin ardından hem ağlayıp hem söylenen melodik şiirlerin icrasında saguyu söyleyen “sagucu” kişiler saçlarını yolup vücutlarını yırtmaktadır (Güven, 2013: 118). Türk kültüründe görülen “sagu söyleme” geleneği zaman içerisinde Anadolu’da “ağıt yakma” geleneğine dönüşmüş (Bali, 1997: 14-17) ve Anadolu insanının yaşantısında da öne çıkan unsurlardan birisi olmuştur. Anadolu’da ağıt yakan kişilere “ağıtçı” adı verilmekte ve ağıtçılar çoğunlukla kadınlardan oluşmaktadır. Bunun sebebi kadınlara toplum tarafından yüklenen duygusal kimliktir. Geleneksel toplumlar içerisinde duygularını dile getirmek kadına yakıştırılan bir eylemdir. (Tahtaişleyen, 2013: 19). Ağıt yakmada öncelik ölen kişinin yakını olan kadınlardadır. Ancak ağıtçı olmak için doğaçlama ağıt söyleyebilme yeteneğine sahip olmak gerekmektedir (Başgöz, 2008: 80). Bu sebeple kayıp yaşayan kişi ağıt söyleyemiyorsa yas tutulan mekâna genellikle bir ağıtçı getirilmektedir. Savaş, göç ve doğal afetlerin sıklıkla yaşandığı bu

coğrafya insanı için ağıtlar hem sözlü kültür hem yazılı kültür bağlamında önemli bir yer edinmektedir. İnsanın yaşadıkları ölüm, kayıp ve yok oluş gibi duygular üzerine ortaya koydukları, ağlama hissiyatı yaratan, doğaçlama olarak icra edilen söz ve ezgilerden meydana gelen ağıtlar, müzikal özellik taşıması sebebiyle Türk halk türküleri arasında da mühim bir yere sahiptir (Güven, 2013: 117). Ağıtlar, bireysel acılar sonucunda ortaya çıkmakla birlikte zaman içerisinde benzer acılar yaşayan insanlar veya toplumlar tarafından benimsenerek o milletin dil özelliği, şiir yapısı, kelime çeşitliliği etkisiyle topluma mâl olmaktadır. Böylelikle ağıtlar toplumsallaşmakta ve millîleşmektedir (Görkem, 2001: 9). Bu çalışmada, zaman içerisinde yaygınlaşarak ve değişimlere uğrayan ağıtlardan birisi olan "Maraş Maraş da Bu Nasıl Maraş" adlı eserin, sözlü kültür açısından değerlendirilmesi ve tarihî süreçte Maraş bölgesinde yaşanan acı olaylar sonucunda tazeliğini koruyarak yeniden gündeme gelişinin, bölgede yaşanan günümüz acıları için hâlâ geçerliliğini korumakta olmasının, uzun süreler sonra yaşanan olaylarla bütünleşmesinin sözlü tarih çerçevesinde anlatılardan da yararlanarak çözümlenmesi amaçlanmaktadır.

Milletlerin geleneksel müzikleri içerisinde ağıtların oldukça önemi bulunmaktadır. Türk milleti ve Türk halk müziği eserlerine bakıldığında tarih boyunca ortak yaşantılara dair ortaya koyulan ağıtların türküleşerek toplumsallaştığı görülmektedir. Buna örnek olarak geniş zeminde kabul görmüş; Çanakkale Türküsü, Hey Onbeşli, Genç Osman, Yemen Türküsü gibi eserler karşımıza çıkmaktadır (Güven, 2009: 39). Ağıt söyleyen herkesin iyi bir ağıtçı olmaması gibi sebeplerden dolayı Türk ağıtlarının manzum kısımlarında bazı aksaklıklar, ölçü bozulmaları ve dörtlüklerde bozulmalar görülebilmektedir (Elçin, 1992: 311). Anadolu Türk ağıtlarına bakıldığında, 4+4 birbirlerine bölünen sekiz heceli dizeler sıklıkla kullanılmaktadır. Daha uzun 11 heceli parlando üslubuyla icra edilen ezgilerde hem bestenin hem de güftenin 4+4+3 ve nadiren de 6+5 şeklinde bölünmesi yaygın olarak görülmektedir (Sipos, 2009: 73). Bunun yanı sıra aruz vezni ile yazılmış mersiyeler de görülmektedir. Dörtlüklerden oluşan ağıtların neredeyse hepsi hece vezni ile yazılmıştır. Sekiz heceli ve on bir heceli manzum eserler çok daha yaygındır. Ağıtlar, bir nazım biçimi değil, nazım türüdür. Bundan dolayı koşma biçiminde söylenebilen ağıtlar türkü tarzında da söylenebilmektedir (Kudret, 1980: 256). Özellikle uzun hava biçimindeki ağıtların türkü repertuvarları içerisinde önemli bir yeri olduğu söylenebilir.

Türkü, en sade ifadeyle halk şiirlerinin ezgi ile söylenmesidir. Kendine has çeşitli ezgiler ile icra edilen türküler anonim olduğu gibi söyleneni bilinen halk şiirlerini de içermektedir. Bu özelliği sayesinde de Türk halk edebiyatının ve halk müziğinin en zengin alanlarından birisidir. Türküler, Anadolu insanının varlığıyla bütünleşen eserlerdir. Anadolu'ya ait birçok

unsur türkülere yansımaktadır (Göher Vural, 2011: 399-400). Bunlar aşk, sevgi, kahramanlık, yaşanılan sıkıntılar olabildiği gibi yas, acı ve ölümü de içermektedir. Barındırdıkları motiflerle Türk kültürüne ayna vasıtası olan türküler incelendiğinde Türk folkloru, Türk mitolojisi, toplumsal hayatı etkileyen konu ve olaylar, Türk insanın yaşam şekli, dünyayı algılayış ve kavrayış biçimi, gelenek ve görenekleri hakkında fikir sahibi olmak mümkündür. Bu bağlamda türkülerin incelenmesi yalnızca folklor ve müzikoloji alanını değil, tarih ve sosyoloji gibi toplum bilimiyle ilişkili alanları da ilgilendirmektedir.

Türküler, içerdikleri temalarla insanlığın geneline hitap etse de özellikleri bakımından mahallî ve millî olarak değerlendirilmektedir (Gökçe, 1982: 13). Sosyal açıdan bakıldığında türkülere çeşitli işlevler yüklenmektedir. Bunlar psikolojik işlev, estetik işlev, eğlence işlevi, eleştiri işlevi, söylenemeyeni söyleme işlevi, haber verme işlevi, eğitici ve ahlaki işlev, milli işlev, geleneksel işlev, dini işlev, ritmik işlev ve ticari işlev şeklinde sıralanmaktadır (Göher Vural 2011; Öztürk, 2017)[3]. Sahip oldukları bu işlevler türküleri önemli bir kültür taşıyıcı konumuna getirmektedir. Bu noktada ağıtların zaman içerisinde çeşitli sosyal alanlarda türkü şeklini alması ve hatta oyun havası şeklinde söylenmesi örnekleri görülmektedir. Ritmik özellikleri türkü ve oyun havası şeklinde icra edilen ağıtların ulaştığı kitle de daha büyük bir hal almaktadır. Sosyal değerler, türküler yoluyla insanlar ve kuşaklar arasında aktarılmaktadır. Böylelikle türküler, sosyokültürel bir görünüme bürünmektedir. Bunun yanı sıra türküler, toplumdaki dinî ve siyasî gruplar gibi çeşitli grupların da kimliği ortaya koyma aracı konumundadır (Göher Vural, 2011: 401). Toplum, içerisinde bulunan yapı ve ilişkilere bağlı olarak sürekli bir değişim içerisindedir. Sosyokültürel hayattaki bu değişim folklor ürünleri üzerinde de kendisini göstermektedir (Terzioğlu, 2000: 28). Türkülerin konuları ve rağbet görme dönemleri de bu değişimlere göre şekil almaktadır. Yaşayan kültür unsurları olan türküler, doğmakta, yaşamakta ve unutulmaktadırlar. Ancak kimi türküler toplumdan aldıkları kuvvet ile çok uzun yıllar varlıklarını sürdürebilmektedirler. Toplumun ilgi ve ihtiyaç odaklarına göre türkü çeşitliliği de değişim göstermektedir. Buna örnek olarak Millî Mücadeleyle özdeşleşen "Maraş Maraş da Bu Nasıl Maraş" adlı türkü, 1978 Maraş Olaylarıyla ve yıllar sonra 6 Şubat Depremi ile tekrar gündeme gelmiş; toplumun ilgi ve ihtiyacı doğrultusunda güncelliğini sürdürmüştür.

[3] Türkülerin işlevleri konusunda ayrıca bkz. Mirzaoğlu, 2001; Fidan, 2018.

YÖNTEM

Toplumsal hayatta bir ağıda yüklenen anlamaları tespit etmek ve analiz etmek amacıyla başladığımız çalışma için öncelikle etik kurul belgesi alınmıştır. Gaziantep Üniversitesi, Sosyal ve Beşerî Bilimler Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurulundan 03.5.2024 tarihli, 10 no'lu toplantı, 5 no'lu Etik İzin Belgesi). Çalışmada görüşme tekniği ile eserin çeşitli icraları tespit edilmiş, kaynak kişilerin eser hakkındaki düşüncelerine başvurulmuştur. Ayrıca netnografi yoluyla eserin geçmişten günümüze kayıtlı icraları kronolojik tespit edilmiş, en eski kaydolan Halk Bilgisi Derneği adına çıkan plak ilk eser olarak incelemeye alınmıştır. Metinler ve kaynak kişi görüşleri çözümlenerek tarihsel bir arka plan oluşturulmaya çalışılmıştır.

Sözlü Tarih ve "Maraş Maraş da Bu Nasıl Maraş"

Tarihsel bir yöntem olan sözlü tarih, tarih biliminin veri toplama araçlarından biri olarak görüldüğü gibi bağımsız bir disiplin olarak da düşünülür. İnsanlığın tarihi gibi ulusların tarihi de söz ile başlar**.** Kimliğimizi ifade eden bu söz; ortak geçmişi, tarihi, yaşanmışlıkları güne ve geleceğe taşımıştır (Yıldırım, 2016: 134). Toplumun belleğinde yaşananları şiirde, türküde, halk hikâyelerinde görmek mümkündür. Bu bağlamda, halk yaşayışını geleneksel temelli formlardan yararlanarak inceleyen folklor araştırmacıları için en önemli kaynaklardan birisi sözlü edebiyat ürünleridir. Bu hususla ilgili:

> "Anlatılar, şarkılar/türküler, danslar, giysiler ve semboller uzak geçmişi yaşatan geleneksel kültürel belleğin aktarım yollarındandır. Sözlü kültür ürünlerinden olan türküler de edebiyat ve müziğin uyumlu ortaklığı ve kültürün ezgiyle birleşip en yalın dille aktarıldığı, yıllar öncesinden süzülüp gelen toplumsal bellekte yer etmiş tarihî vesikalar niteliğinde değerli sözel belgelerdir" (Mete, 2023: 222).

görüşü, tarihî konularla ilgili folklor metinleri çalışan araştırmacıların ulaştıkları yaygın sonuçlardandır. Sözlü tarihi müstakil bir disiplin olarak 20. yüzyılın öncesine götürmek zordur. Çünkü bu dönemde sözlü tarih henüz bir disiplin olarak şekillenmemiştir. Batılı araştırmacılar zamanla sözlü tarihi bir disiplin içerinde şekillendirmiştir. Türk araştırmacılar da Batılı araştırmacıların uyguladığı şekilden yararlanarak sözlü kültürü bir disiplin haline getirmişlerdir (Gezer, 2023a: 23). Sözlü tarih, araştırmacılar için yazılı kaynakların yeterli gelmediği bazı tarihsel dönemleri ve dönüşümleri şahsen yaşamış kişilerin anlattığı yaşam öykülerinden yol alarak araştırılması ve incelenmesiyle başlamıştır (Öztürkmen, 2001-2002: 116). Sözlü tarih terimi Türkiye sahasındaki araştırmacıların gündemine 1990'lı yıllarda girmiştir. Öztürkmen (2001-2002), bu durumun 1980 sonrasında yaşanan "söz patlaması" ile ilgili olduğunu düşünmektedir. Sözlü anlatıma dayanan yazılı ve görsel ürünlere olan ilgi

1980'li senelerden itibaren artış gösterirken, çoğu tarih araştırmalarının "sözlü tarih projeleri" ismiyle şekillenmesi 1990'lı yılları bulmuştur (118).

Fidan (2011) ise sözlü tarih üzerine yaptığı değerlendirmesinde:

> "*Geçmişten günümüze insanların günlük hayattaki deneyimleri, yaptıkları savaşlar, maruz kaldıkları afetler; bunların insan ruhundaki yansımaları olan sevinçleri, hüzünleri sözlü bellekle somutlaştırılmış, informal eğitim kanallarıyla nesillerin bilgisine sunulmuştur. Kolektif şuurun yansımaları olan ve sözel hafızada muhafaza edilen bu yaşanmışlık ürünleri yazılı kaydın olmadığı dönemler için tarihî vesika niteliği de taşımaktadır. Bu vesikalara tarih disiplini açısından bakıldığında sözlü tarih adı verilmektedir*" (140).

görüşündedir. Sözlü tarih, yaşayan bireylerin belleğe dayalı anlatıları aracılığıyla şekillenen; sıradan insanları, gündelik yaşamı ve öznelliği tarihin araştırma alanına dâhil etme dürtüsüyle içeriği beliren disiplinlerarası bir çalışma alanı ve araştırma yöntemi (Gezer, 2023a: 35) olarak kabul edilmektedir.

Ürünlerin üzerinde taşıdıkları tarihî kimlikleri yalnızca rakamlarla ifade etmek yetersizdir. Edebi metinler de içerisinde tarihe kaynaklık edebilecek muhtevalar içerebilmektedir (Gezer, 2023a: 28). Birçok edebi metnin içerisinde tarihî olgular barındırdığı görülmektedir. Benzer bölgelerde birlikte yaşayan topluluklar aynı kültürel ortamları paylaşmaları sonucunda sevinç ve acılarında ortak ezgiler barındırmaktadırlar (Söylemez, 2019: 2551). Sözlü üretim sürecinde türkülerin bir kısmı savaşlar, hastalıklar, kıtlıklar gibi olayları konu alarak kolektif bellekteki tarihe de ışık tutmaktadır. Bu eserler aynı zamanda tarihî olayların daha iyi anlaşılmasına katkı sağlamaktadır. Sözlü gelenekte yaşayan türkülerin bir boyutuyla tarihî vesika niteliğindedir. Bu noktadan hareketle tarihî vesikaların yok olması veya olmaması durumunda sözlü gelenekte yaşayan türküler aracılığıyla yaşanılan olayların hatırlanması, dönemin analizinin yapılmasında tek yöntem konumuna gelir.

Tarihî kaynakların yetersiz kaldığı bazı durumların açıklanması için elimizde yalnızca sözlü ortam kaynakları olabilmektedir. Bu gibi durumlarda, sözlü ortam kaynakları nerede olduğumuzu, nereye gittiğimizi ve nereye doğru yönelmemiz gerektiğini bir pencere gibi gösterecektir (Yıldırım, 2016: 136-317). Sözel belge; ilk biçimini koruyarak, değişime uğrayarak, yeni biçimlere dönüşerek veya biçim-içerik farklılaşmasıyla çeşitlilik gösterebilmektedir. Yazılı kaynakların boş bıraktığı veya atladığı tarihî gerçeklerin incelenmesi için önemli bir özellik taşımaktadır (Yıldırım, 2016: 140). İngiltere ve Amerika başta olmak üzere sözlü tarihe dayalı çalışmalar eğitimin bir parçası olmuş ve tarih dersinin bünyesinde bir öğretim yaklaşımı olarak kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra sözlü tarihin kaynak olarak kullanılmasında sorunlar olduğunu ve sözlü tarih kaynaklarının güven sorunu olduğunu ortaya koyan görüşler de vardır (Ersoy, 2009: 33).

Tarihî olaylar cereyan ettikleri toplum içerisinde birtakım izler, etkiler bırakmaktadır. Bunun sonucu olarak da sözlü kültür üretiminin meydana gelmesi doğal bir süreçtir. Örneğin uzun süre devam etmiş, büyük acılara sebep olmuş savaşalar ve göçler sonunda oluşan destanlar ve acıklı iz bırakan ölüm olayları sonucunda yakılan ağıtlar, sosyal ve siyasî olayların sonucunda olayları veya kahramanlarını konu alan türküler bunun en iyi örnekleridir (Ersoy, 2009: 23). Toplumun sosyokültürel kimliği ya da bireyin sahip olduğu mensubiyet şuuru folklor ürünlerine yansımaktadır (Gezer, 2023b: 957). Bu yaşanmışlıkları ağıtçılar, ozanlar veya tanıklar kalıcı olarak somutlaştırır. Bunun Kahramanmaraş özelinde bir örneğinin "Maraş Maraş da Bu Nasıl Maraş" türküsü olarak görmekteyiz. Bu çalışmada metinin içeriğini tahlil etmekle birlikte dinleyici veya icracıların, ağıtla ilgili sözle bellekte aktarılan bilgilerini sorguladık. Ağıtla ilgili yazılı kayıtlardaki metinler Milli Mücadele öncesine kadar gitmekte. Ama görüşmelerde kimi sözlü kaynakların eseri yakın geçmişteki Maraş Olaylarıyla bütünleştirmeleri, ağıdın bellekte yeniden inşa edildiğini ve ona yeni anlamalar yüklendiğini bize gösterdi.

Değişim ve dönüşümün bir örneğini gösteren ve Maraşlının yaşadıklarını dile getiren, belleğine işleyen "Maraş Maraş da Bu Nasıl Maraş", Maraş halkını derinden etkileyen olaylarda yeniden uyanmış, günümüzde özellikle sosyal medyada sıkça dolaşmıştır. Bu durum eserin tek bir olayla çevrelenmediğini, sarsıcı durumlarda tekrar gündeme gelen dinamik bir yapıda olduğunu göstermektedir. Geçmişten günümüze uzanan süreçte dinamik yapısını koruyan ağıtlar, 6 Şubat 2023'te yaşanılan deprem felaketinden sonra halkın yaşadığı derin ve unutulmaz acıları dile getirmesi, ağıtların bu yapısını koruduğunun bir örneğidir. Bu anlamda 6 Şubat 2023'te yaşanılan asrın felaketinden sonra Elbistan yöresinde halkın yaşadığı çeşitli acıların "deprem ağıtı" olarak dile getirilmesi (Boyunduruk, 2023: 1033) ve âşıkların Kahramanmaraş depreminde yaşanan acıları ifade ettikleri ağıt-destan türündeki eserlerin çeşitli sosyal medya platformlarında yer alması (Özdal, 2023: 292-293) bu bulguları desteklemektedir.

BULGULAR

Ağıdın Oluşum-Yayılım Zemini/Yakın Tarihte Kahramanmaraş'ta Sosyal-Siyasî Gerilimler

Kahramanmaraş'ta yakın tarihte birçok toplumsal olay, göç ve doğal afet yaşanmıştır. Yaşanılan bu hadiselerden bazıları şunlardır: 1856 Islahat Fermanı'na tepki olarak Maraş halkı isyan etmiştir. Bu karışıklıkta Beyazıt ve Dulkadiroğlu aileleri arasında büyük sıkıntı çıkmıştır. Beyazıt Beyleri tarafından Zeytun Ermenileri Maraş'a çağrılmış. Şehirde büyük

tahribat yapan, köprüleri yıkan Ermenilerden sonra kolera salgını başlamış, 10 bin civarında insan ölmüştür (Koç, 2010: 61). 1866'da kat'i surette iskâna tabi tutulan aşiretlerin Uzunyayla'ya, Göksun ve dolaylarına, Binboğa'ya, Ahır Dağı'na çıkmamaları o günkü şartlara göre birer genelge ile Maraş, Kayseri mutasarrıflıkları ile Halep ve Adana valilikleri ile yeni teşekkül eden Osmaniye, Payas, İslahiye, Kadirli ve Reyhanlı kaymakamlıklarına bildirilir. Üç yüz yılı aşkın bir süreden beri yaylaya alışkın olan aşiretler bu defa çeşitli hastalıklara yakalanırlar. Özellikle sıtma hastalığı nüfusu ciddi oranda etkiler. Aşiretlerin en büyük geçim kaynağı olan hayvancılık yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Bu iskânda birçok acı yaşanır (Bayazıt, 2008: 39, 64). Diğer taraftan Maraş aşiretleri arasında ve aşiretlerin devletle karşı karşıya gelmesiyle birlikte Osmanlı bölgeye âniden asker çıkartır ve bölgeyi kontrol altına alır. Bunun sonucunda yeni yerleşim alanları oluşturmuştur (Bayazıt, 2008: 11-12). 1915'te ise Zeytun ve Dönüklü köyündeki Ermeniler büyük bir isyan çıkartmış, başta Binbaşı Süleyman Bey ve askerleri şehit düşürülmüştür (Koç, 2010: 61). 1878, 1895 ve 1914'te çıkan isyanlarda 20.000 bin kadar Türk katliama uğramıştır (Dinçaslan, 2008: 17). Bu tarihlerde Zeytun Ermenileri isyanla çevredeki köylere saldırmış ve birçok Türk öldürülmüştür (Dinçaslan, 2008: 50). 22 Ekim 1895'te Zeytun'da Ermeniler iki Türk askerin cesedini yakmış, 400 askeri kışlada zalimce öldürmüştür (Günay, 2021: 245-246). Ermeni Muallim Astavur yaşanılan bu hadiseyi şu şekilde dile getirir:

"Türk Ermenistan'ı ayağa kalkub arslanlar gibi
İntikam intikam deyü bağırıyor
Bütün yazılar kan ile boyanmış
Bütün ırmaklar kan akıyor (Dinçaslan, 2008: 69)."

Devam eden yıllarda Ermenilerin Fransızlarla birlikte Türklere yaptıkları düşmanlıklar devam etmiştir. Bu düşmanlıkların bir örneği 31 Ekim 1919 tarihinde ise Fransız ve Ermenilerin Uzunoluk Hamamı'ndan çıkan Türk kadınlarına "Burası Fransız memleketi burada peçe takılmaz" diyerek saldırması üzerine Sütçü İmam'ın Türk kadınına saldıran işgalcilere silahı çekerek Millî Mücadele'de ilk kurşunu sıkmasıdır (Koç, 2010: 66; Yakar, 2014: 59-60). Maraş'ı işgal eden Fransız ordusundaki Ermeni fedaileri 1 Kasım 1919 tarihinde Türkleri katletmiş, yaşanılan bu üzücü hadiseden sonra Müslüman halkın feryadı ve yardım isteği yürekleri sızlatmıştır (Kanadıkırık, 2023: 89-90). Ayrıca Zeytun'daki Ermeni komitacıların Türklere ve Çerkezlere yaptıkları mezalim, Ermeni şair Beşiktaşlıyan'ın methiyeleri ile dile getirilir. Meşhur komitacı Zeytun Belediye Başkanı Nezarit Çavuş övgüyle söz edilir:

"Zeytun tepesinde üç dört yüz kişi

Nazarıt Çavuş'tur, kumandan başı
Binlerce genç Türk'ün sayısız naş'ı
Çerkezler dediler vallah aman" (Bayazıt, 2008: 47).

Maraş'ta toplumsal olaylar Cumhuriyet döneminde de yaşanmaya devam etmiştir. 1978 yılı Aralık ayı sonlarında 118 kişinin ölmesiyle tarihe geçen "Maraş Olayları" yaşanmıştır. Yaşanılan bu olayın sorumlusu olarak görülen Maraş halkına çeşitli baskılar uygulanmıştır (Gökhan, 2019: 817, 828). Ayrıca Kahramanmaraş tarihi boyunca birçok yıkıcı depremler yaşamıştır. 6 Şubat 2023 tarihinde yaşanılan deprem felaketinde yörede yaşayan binlerce insan hayatını kaybetmiş, on binlerce insan göç etmek zorunda kalmış, Kahramanmaraş'ta hayat durma noktasına gelmiştir.

Ağıdın Oluşumu ve Varyantlaşması

Yörede yaşanılan toplumsal olaylar ve doğal afetler sonucunda "Maraş Maraş da Bu Nasıl Maraş" ağıdı söylenegelmiştir. Bu eseri ilk defa Halk Bilgisi Derneği 1930 yılında Canyakan Süleyman'dan taş plağa kaydettirmiştir.[4] Yörede yaygınlaşan eseri, Kahramanmaraş'a yakın kentlerde 1960'lı yıllarda Urfalı mahalli sanatçılar şehir şehir dolaşıp söylemişlerdir. Maraş, Antep gibi şehirlerde bir hafta gibi kalıp sıra gecesinde söyleyerek yaymışlardır (KK-1). 1930'dan itibaren eseri Türk müziğinin popüler isimlerinin icra etmeleri ve eseri kayıtlı müzik endüstrisi araçlarına aktarmalarıyla türkünün tanınması sağlanmıştır. Özellikle Urfalı sanatçıların icraları ve müzik endüstrisinde farklı isimlerin eseri okuması bir yandan varyantlaşmaya diğer yandan da eserin Şanlıurfa türküsü olarak kaydedilmesine neden olmuştur.

Bu türkünün yakılmasındaki hikâyeyi Rasim Özdenören bir cinayetin arkasından maktulün ağzından söylenen bir ağıt olduğunu belirtir (Özdenören, 2020). Mehmet Doğan ise türkünün hikâyesinin nasıl oluştuğunu şu şekilde açıklar: Türkülere hikâye atfetmek yaygın bir âdettir. "Maraş Maraş Derler Bu Nasıl Maraş" türküsünün, uydurma olmadığını tahmin ettiğim başka bir rivayetinin hikâyesinin 1. Dünya Harbi devam ederken, 1915 Ocağında Ermenilerin seri isyanlar çıkardığı Zeytun'da yeni bir isyan zuhur etmiştir. Mart ayında isyanı bastırmak için bir tabur asker göndermiştir. 25 Mart 1915'te çarpışmalar sırasında Maraş Jandarma Bölük Kumandanı Süleyman Bey emrindeki altı askerle şehit edilmesiyle bu türkü söylenmiştir (Doğan, 2021). Âşık Selim Kale ise bu türkünün hikâyesini Milli Mücadele yıllarına dayandırır: "Fransızlar Ekim 1919'da Maraş'a gelince millet-i sadıka dediğimiz, yıllarca kapı komşuluğu yaptığımız Ermeniler çok sevinmiş. Fransızların şehre

[4] TRT Taş Plak Serisi 13'te yer almaktadır.

gelmesiyle birlikte bu insanlar bir anda değişip saf değiştirirler. 1921 Ocak ayında karışıklık başlar ve 22 gün 22 gece devam eden savaştan sonra Maraş kurtulur. İşte bu savaş sonucunda kardeşini kaybetmiş bir genç şehit olan kardeşinin ağzından söylemiştir" (KK-2). Emine İskender "Bu türküyü dedem, babam; Ermeniler tarafından öldürülen bir kardeşin ağıdı olarak anlatırlardı" demektedir. Âşık Yakup Temeli[5] ise türkünün hikâyesini şöyle anlatır:

"Fransızların Maraş'ı işgal ettiği 1919 yılında Maraş'ın il merkezinde Mahmut Ökkeş'in başından geçmektedir. Bu işgalden Maraşlılar çok rahatsızdır, içlerine sindirememektedirler. Düşmanlardan nasıl kurtuluruz, diye çeşitli toplantılar yapıp planlar doğrultunda Maraş'ı savunmaya çalışırlar. Mahmut Ökkeş yirmi-yirmi beş yaşlarında, gözü kara, yüreği berk, Avşar Yörüklerinden tığ gibi bir civan delikanlıdır; bağrı vatan diye yanmaktadır. Hemen hemen bütün toplantılara katılır ve Maraş için neler yapılması gerektiğini dinler, uygulamaya çalışır. Mahmut Ökkeş, Eşe adında bir kıza sevdalıdır. Eşe de Mahmut'a sevdalıdır. Söz verirler, Maraş'ın işgali sona erer ermez evleneceklerdir. Ancak Eşe'yi bir başka genç de sevmektedir ve bu sevdayı bilmektedir ama Eşe'nin de Mahmut Ökkeş'in de bundan haberleri yoktur. Bu hain Mahmut Ökkeş'in bir vatan sevdalısı olduğunu bilmektedir. Bu hain Ermenilerle iş birliği yaparak Mahmut Ökkeş'i ortadan kaldırtmak ister. Böylece Eşe'yi kendi alacaktır. Bunun için gizliden gizliye çalışmalar yapar ve sonunda Ermeni ve Fransızlarla iş birliği yapmaya karar verir. Bunlar da bu teklifi kabul eder. Gizli gizli çetelerin harekât planlarını Ermenilere söylemektedir. Çeteler bazen beklenmedik durumlarda fazla kayıp vermektedir. Komutanlar sonunda içlerinde bir hain olabileceğini, planları Ermenilere, Fransızlara haber veren birinin içlerinde oluğunu anlar ve toplantı yapar; olayları tartışırlar. Bu hain yakalanacağını anlar, olayları hızlandırır. Mevsim kıştır, ocak ayının başıdır. Mahmut bir başka çete birliğine bir haber ulaştırması gerekir. Bunu haber alan o hain, hemen Ermenilere haber verir; olayı anlatır. Ermenilerse bunun üzerine Mahmut Ökkeş'e bir pusu kurup kurşun yağmuruna tutarlar. Oracıkta şehit olur ve haberi bağlı olduğu çetelere ulaşır ve ailesine haber verilir. Aile gelir, Mahmut'u kanlar içinde görünce tabiî ki Avşar ağıdı diye bilinen işte bu ağıt, türkü orada söylenmiştir" (KK-2).

Türklerde ağıt söyleme geleneği ilk çağlardan itibaren çeşitli Türk boylarında tarafından günümüze kadar yaşatılan bir gelenektir. Yuğ törenleri İslamiyet önce Türklerde önemli bir yer tutmuştur. Bu tören Göktürkler arasında oldukça görkemli yapılmıştır. Kültigin ve Bilge Kağan'ın cenaze törenine farkı ülkelerden gelenler olmuştur. Orhun Abidelerinde bu törene

[5] Bu anlatı Yakup Temeli, tarafında 1986'da Kahramanmaraş'ta derlenmiştir.

ait bilgiler yer almaktadır (Kaya, 2014: 44-45). Ağıt karakterli türkülerimizde ölen kişinin konuşturulması, ağzından seslendirilmesi yaygın bir kurgu özelliğidir (Mirzaoğlu, 2015: 40). Ağıtların diğer türlerle ilişkisini açıklarken tahkiye unsurlarının güçlü olduğu destanların ezgileri ve konuları dikkate alınarak ağıt olduğu belirtilmiştir (Görkem, 2001: 30). Örneğin ilk ağıt örneklerinden birisi olarak değerlendirilen Alp Er Tonga destanı incelendiğinde ilk dörtlük şu şekildedir:

"Alp Er Tonga öldi mü
İsiz ajun kaldı mu
Ödlek öçin aldı mu
Emdi yürek yırtılur." (Ercilasun ve Akkoyunlu,2014: 19).

Sagu metni değerlendirildiğinde üzerinde durulan konunun ölüm olduğu açıklıkla görülmektedir. Alp Er Tonga'nın ölümü dolayısıyla duyulan hüzün, onsuz kalmanın verdiği üzüntü anlatılmaktadır. Bu gibi ölüm konusunu içeren benzer destanların da ağıt türü ile ilişkilendirilmesi mümkündür (Şahin ve Egawa, 2022: 193). Edebî türlerin temel özelliklerini belirlemek ve tiplere ayırmak için bakılması gereken nokta edebî biçimi ve konuyla bağlantılı olan özellikleridir. Bu unsurlara göre "Cins/Türk halk müziği", "Tür/Ağıt", ve "Tip/Destan-Ağıt, Ninni- Ağıt, Bozlak-Ağıt" gibi modelleme seçenekleri oluşturmak mümkündür (Şahin ve Egawa, 2022:232).

İncelenen eser de yörede yaşanan çeşitli toplumsal olaylar ve doğal afetler neticesinde duygu ve düşüncelerin aktarıldığı bir iletişim aracı hâlini almıştır. Ağıt özelliği barındıran bu türküyü 1930 yılında Halk Bilgisi Derneğinin kayda aldığı Canyakan Süleyman'dan itibaren birden fazla varyantının olduğu elektronik kaynaklardan ve sözlü kaynaklardan tespit edilmiştir. Elektronik kültür ortamında âşık tarzı ürünlerin kayıtları yerli plak sanayinin 1930'lu yıllarda kurulmasından sonra başlamış olmalıdır (Çobanoğlu, 2000: 153). Ankara Devlet Konservatuvarı kapsamında 1938-1954 yılları arasında sürdürülen derleme çalışması ve kayıt altına alma süreci elektronik kültürün ulusal açılımına radyo ile birlikte katkı sağlamıştır (Özdemir, 2012: 331). Teknolojinin ilerlemesine paralel olarak dizi ve sinema filmleri hayatımıza hızlı bir şekilde girmiştir. 2000'li yıllarda bilgisayar ve internet yeni bir kültürel ortam yaratmıştır. İnternetin yaygın kullanılması dijital kültür ortamını doğurmuştur. 2005'te kullanıcıların videolarını doğrudan profil sayfalarında paylaşmalarıyla amacıyla kurulan Youtube dünyanın en çok ziyaret edilen web sitelerinden bir olmuştur. YouTube'un, müzik dinleme, yükleme gibi eylemlerde kullanıcılarına sağladığı özgürlük sonucu tüm alanlarda olduğu gibi geleneksel müziklerde de önemli bir arşivin depolanması sağlanmıştır (Fidan, 2017: 311-323). Bu yeni mecralarda her ne kadar

eser kayıt altına alınmış olsa da eserin hızlı yaygınlaşması, varyantlaşma ve anonimleşme konusunda da tartışmaları beraberinde getirmektedir. "Maraş Maraş da Bu Nasıl Maraş" da özellikle 1978 Maraş Olaylarında yörede, deprem sonrasında mevcut ses kayıtları kullanılarak yapılan videolarla da elektronik kültür ortamında yeni dinleyici kitlelerine ulaşmış, eser icra eden sanatçılarla anılır olmuştur.

Ağıt Üzerine Tarihsel Bir Çözümleme

Türküler, metin boyutuyla edebiyat, ezgi boyutuyla da müzik alanının incelediği geniş bir menbaıdır. Bir olay çerçevesinde oluşan veya toplumun küçük veya geniş birimlerini ilgilendiren olaylara gönderme yapan türkülerin çok katmanlı anlamsal yapıları da dikkat çekmektedir. Bir olay türküsü veya ağıt sadece olayı, kişileri, mekânı anlatmakla kalmaz, hissedilen farklı duyguların da ifade edilmesinde araç olur. Anlamsal yapıyı değerlendirmek için ise çeşitli metin çözümleme yöntemlerine başvurulur.

Metinleri çözümlemeye başlarken sözcükten dizeye, dizeden dörtlüğe gibi düşünülebilecek anlam birliklerine ve genel olarak metnin tamamına ulaşabilmek için metnin üretildiği dili tanımak gerekir. Edebî metnin tek bir anlamla sınırlı kalmayıp çeşitli anlam katmanlarını içeriyor olduğu düşüncesi metinlerin çözümlenmesi ihtiyacını da ortaya çıkarmıştır. Metin çözümleme, ele alınan metnin hem yüzeyde görünen anlamlarına dikkat çekmek hem de derin yapıdaki anlam katmanlarını ortaya çıkarmak üzere gerçekleştirilen bir çalışmadır (Çevik, 2022: 8-10). Doğan Aksan (2016) şiir dilinin incelenmesinde *"1) İletişim kavramı ve işlev açısından, 2) İnsan açısından, 3) İçerik, öz açısından 4) Sunuş açısından, 5) Kalıcılık açısından"* (s. 27) olmak üzere beş maddenin dikkate alınması gerektiğini açıklar. Çözümleme yaparken dilsel yapı dikkate alınmalıdır. Metin çözümlemede sadece metin dilbilimsel sınırlandırmamalıdır. "Türkü" kavramıyla ilişkilendirilecek iki yaklaşım vardır: Bunlardan birincisi biçim-içerik ilişkisine dayanan ve dilsel çözümlemeleri *yan anlamlar* üzerinde yapan yaklaşımdır (Çevik, 2022: 13). Diğer bir ifadeyle şiirde incelenen konu, tüm insanlığın ortak malıdır. Konunun şaire/halka özgü bir biçimde görünüşü, yorumlanışı ve değerlendirilişi izleği verir. İzlek şairin/halkın konuya öznel bakış açısı, özet fikridir (Çetin, 2017: 19). Şiirin üreticisi şair, herhangi bir olay yaşadığında ya da nesneye baktığında derin bir sezişle o varlıklarla ruh dünyasında heyecanını duyduğu, önemine inandığı bir başka unsur, olay ve olgu arasında ilgi kurar (Çetin, 2017: 94). Bu yaşantılar şiirin doğmasına zemin hazırladığı düşünülebilir.

Şairin "*Tarihsel bir olay hemen hemen olduğu gibi aktarılmış ve okuyucunun bundan ders alması istenmiştir"* (Çetin, 2017: 44). Şiirin sunuluş biçiminde şiirin özündeki duygu,

düşünce, imge ve tasarımların dilde anlatım bulmasıdır, sözcüklere dökülerek okuyucuda anlam bulmasıdır. Şiiri şiir yapan, onun özünü oluşturan ögelerden biri imge'dir (Aksan, 2016: 35, 48). Şair, bir tavır ve vaziyetle sözü renklendirir, bir bakışla fikri aydınlatır. Şiir vasıtasıyla kitleyle iletişim kurar (Çetin, 2017: 216). Bailey ise söylem çözümlemesini *"bir metin içinde bir bakıma kodlanmış durumdaki verilerin deşifre edilmesi, görünenin ötesi ya da arkasındaki anlamın aranması ve mümkün olduğunca ortaya çıkarılması*" şeklinde vurgulamaktadır (Propp, 1985'ten akt. Çevik, 2022: 14-15).

Sözlü kültürde türkülerin zamanla söz, ezgi ve usul yönünden varyantları oluşabilmektedir. Bu çalışmada kültürel bellek yoluyla "Maraş Maraş da Bu Nasıl Maraş" türküsünün yaygınlaşmasında ve farklı olaylar karşında varyantlaştığı tespit edilmiştir. Türkünün değerlendirilmesinde Halk Bilgisi Derneğinin kayıt ettiği Canyakan Süleyman'nın söylediği Maraş Maraş / TRT Taş Plak Serisi 13 / Odeon Müzik (V-1), İbrahim Tatlıses'in icra ettiği Maraş Maraş (V2), Selim Kale'in icrası Maraş Maraş Derler (V3) ve Âşık Yakup Temelî'den alınan Maraş Maraş Türküsü (V4) şeklinde dört metnine yer verdik. Bunların dışında da Seyfettin Sucu, Kazancı Bedih, Kendini Kurtaran Şehir filminde Sadri Alışık, Nuri Sesigüzel, Şentürk Dündar, Münevver Özdemir, Adile Kurt Karatepe, Nurettin Dadaloğlu gibi farklı versiyonları da mevcut olduğu yazılı kaynak ve derlemelerde tespit edilmiştir.

"Maraş da Maraş derler yaman yaman bu nasıl Maraş,
Al kanlar içinde can veren kardaş
Kalk bile de hanamıza gidelim kardaş, yoldaş gidelim" (V1-V4).

Türkünün girişinde *"Maraş Maraş derler de anam..."*, *"Maraş Maraş derler bir büyük şehir"*, *"Maraş Maraş derler bu nasıl Maraş", "Maraş Maraş derler uy amman amman", "Maraş Maraş derler uy yaman yaman"* gibi farklı ifadelerde sitem olduğu gibi aynı zamanda hayranlık ve imrenme de vardır. Göçebe, aşiret ve köylüler için Maraş medeniyetin ve idarenin merkezidir. İnsanlar dertlerinin çaresini bulmak için Maraş'a gider (İlbey, 2021: 50). Maraş, o dönemde ticaretin, yönetimin, sorunların çözümünün merkeziyken "bu kanlı olay nasıl gerçekleşti" diye bir sitem vardır.

Türkü içinde yer alan "Al kanlar (V1) / al kızıl kanlar (V2, V3, V4)" savaşın, zulmün simgesi olarak değerlendirilebilir. Bu hususla ilgili 1895 Eylül ayındaki Ermenilerin Zeytun'daki isyanında 20.000 Türk şehit edilmesi (Eyicil, 2009: 180), Zeytun Ermenilerinin birçok defa isyan ettikleri ve vergi vermedikleri, Türk köylerine saldırarak insanları katlettikleri (Gökhan, 2019: 609), her yer yanmakta, harap olmuş hatta ceza reisi hükümet binasından evine giderken Fransızlar tarafından öldürülüp üç gün sokak ortasında kalması (Özalp, 2005:

5159), 1978'de tarihe Maraş Olayları olarak geçen ve 118 kişinin öldüğü hadisenin gerçekleşmesi (Gökhan, 2019: 825) bu dizelerle bütünleşmektedir. 1978 Maraş Olayları'nı Ali Bulut "Maraş Maraş Derler, Bu Nasıl Maraş?" başlığı ile Maraş kelimesinin tam anlamıyla, "Al kanlar içinde kaldı. Olaylar bir hafta devam etti. Maraş, Maraş derler, bu nasıl Maraş? / Al kanlar içinde can veren kardaş…" (Tatlıses, 2015) şeklinde yorumlar. 1978 olaylarını o dönemde hakim olan yazar İsmail Özmen anılarını anlattığı esere "Maraş Maraş Derler Bu Nasıl Maraş - Bir Ceza Hekiminin Anıları" adını vererek türkünün bu olayları anlattığını ifade etmektedir. Benzer bir şekilde görüşme yaptığımız o dönemin kimi tanıkları da ağıdın 1978 hayatını kaybedenler için yakıldığını iddia etmişlerdir (KK-6, KK-7, KK-8). Türkü içinde yer alan "Al kızıl kan içinde can veren kardaş (V2, V3, V4), Kardaş kalk gidelim yoldaş kal gidelim (V1-V4) / Kalk bile de hanamıza gidelim kardaş, yoldaş gidelim (V1-V4)" dizeleri ağıdın yakılış bağlamında Maraş'ta yaşayan Ömer Paşa'nın öldürülmesiyle ilgi olduğu düşünülmektedir. Ömer Paşa'nın Zeytun Ermenileriyle çatışırken öldüğü veya Antep'e giderken kurulan bir komplo ile eşkıyalar tarafından öldürülmesini (Dinçaslan, 2008: 34; Gökhan, 2019: 610) şiir esteğiyle dile getirmektedir.

Bunun yanı sıra "Al kanlar içinde yatan gardaş" (V2-V4) dizesinin yerlerde kanlar içinde yatan cesetlere kimsenin yaklaşamadığını (Özalp, 2005: 59), Maraş'ın mücadelesinde görülmektedir. Bunlarla birlikte çıkan isyanlar sonucunda Zeytun yöresinde askerler şehit olmuş, Maraş merkezde yangınlar meydana gelmiş ve birçok insan Ermenilerle mücadele ederken ölmüştür. Ayakta kalanlardan biri vefat eden kişiye "Kardeş gidelim, yoldaş gidelim" diyerek yalvarışlarını görmekteyiz. Aynı amaçla yolculuk yaptıklarını veya Maraş'a geldiklerini belirtmek için "yoldaş" kelimesini kullanmıştır. Kaynak kişi Yakup Temelî ise "Kardeş gidelim, yoldaş gidelim"i şöyle açıklar: "Burada Mahmut Ökkeş'in silah arkadaşları yani yoldaşları Mahmut Ökkeş'e seslenmektedir, bu türküyü onun için söylemişlerdir. "Bizim iller kırçıllıdır" ifadesinde anlatılmak istenen düşünce ise şudur: Ulu Camii civarındaki mahallelerde çok eski zamandan beri Ermeni, Yahudi ve Müslümanlar birlikte otururlardı. Aynı sokağı, aynı caddeyi paylaşırlardı. "Bizim iller kırçıllıdır geçilmez" dizesindeki "kırçıl/gırçıl" için Maraş harbinden önce Fransızların şehre geleceğini duyan Ermeni ve Yahudiler sokaklarındaki Müslümanlara rahatsızlık vermeye başladılar, sokaklardan geçerken dikkatli olmak gerekiyordu. Bu yüzden bu sokaklardaki gayrimüslimleri ifade etmek için kullanılırdı" (KK-3). Âşık Yakup Temelî "kırçıl" kelimesini "Maraş'ın çoğu yerinde karın kırağı şekline "yerler gırçıllı/kırçıllı" derler. Yani yerlerin hafif şekilde beyazlaşıp soğuğun etkisiyle bir santim beyaz bir görüntü

oluşturmasıdır (KK-5). Yolların güvenliği olmadığını aynı zamanda doğal şartların gitmeye elverişli olamadığını ifade etmektedir (KK-2).

Maraşlının savaş esnasında çaresiz olduğu zamanlar olmuştur. Bu durumu dile getirmede "Bu değil Mevlâm bizi kayıra" diyerek Tanrı'dan yardım istenir. Maraş kurtuluşunda şehir dışından, köyünden gelip Maraş'ı savunurken şehit düşen bir asker, komutan, arkadaş veya kardeşin yanında arkadaşı veya kardeşinin bu acı olayı anlattığı kaynak kişilerce açıklanmıştır. Maraş savunmasında Fransızlar, Ermeni evlerinden Maraşlıları bombardımana tutmasıyla ölenlerin ve zulüm görenlerin ahu feryadı semaya ulaşmış, şehir viraneye dönmüştür (Özalp, 2005: 59). Nakaratta yer alan "Aman virane kalmış, kan evimize dönelim (V-3) veya hep evler virane olmuş kalk evimize dönelim (V-2)" dizeleri yaşananlarının hissettirdiği acıların estetize edilmiş biçimde ifade edilişidir.

Evlerin viraneye dönmesini tarihî bağlamda bakıldığında Zeytun'da Ermenilerin, evleri ve Osmanlı kışlasını yakmasını anlatmaktadır. Bu dizeler aynı zamanda 1920 Maraş'ın Fransızlarla mücadelesi, 1978 yılındaki Maraş Olaylarını, 2023 depremini anlatmada da araç olmuştur. Ayrıca "Aman virane olmuş, kan evimize dönelim" dizesinde Maraş'ı işgal eden Fransızların Ermenilerle iş birliğindeki savaşta 7 Şubat'ta Maraş merkezde şehir harabeye dönmüş ve şehir yangınlardan çıkan dumanlarla kaplamıştır. Fransızların şehri terk ederken memleketi yakarak kaçmışlardır. Maraş kurtuluşunda 7 mahalle tamamen yanmış, 3 mahalle kısmen, 8 cami, 15 okul kullanılmaz hâle gelmiştir (Başdoğan, 1986: 73-76). İşgal güçlerinin şehri terk etmesinden sonra şehrin farklı noktalarında olan halkın artık evlerine dönmeleri gerektiğini de düşünebiliriz. Ermeni ve Türkler arasında yaşanan çetin mücadeleler sonucunda birçok insanın öldüğüne işarettir. Ağıtta yer verilen "Kalk da evimize gidelim" uyarısı yapılarak yaşamaya devam etmek için dışarıya çıkılmaması gerektiği uyarısı yapıldığı düşünülebilir. Diğer taraftan türküde yaşanan acı olayların hangi mevsimde gerçekleştiği hakkında bilgiler mevcuttur. "Kalk be kardeşim evimize gidelim, yolumuza gidelim, köyümüze gidelim" (V1-V4). Kış mevsiminden sonra baharın gelmesiyle umut olacağı inancı taşıdığını türküde yer alan "Lale sümbül açılsın da gidelim" baharı ve umudu dile getirmektedir. Ağıtlarda zamansız gelen bir ölüme karşı çaresizlik içinde adeta ölünün kalkması istenir, ondan medet umulur (Mirzaoğlu, 2015: 40).
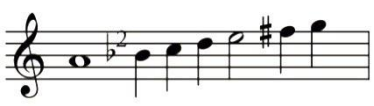
Kahramanmaraş'ta tarih boyunca büyük depremler yaşanmıştır. Son olarak 2023 yılında 7.7 ve 7.6 deprem felaketiyle yörede çeşitli acılar yaşanmıştır. Bu anlamda türkü içinde ikinci birimde yer alan "Ufak taşınan da bina yapılmaz/ evler virane olmuş" dizeleri yoluyla türkü yeniden uyanmış, yaşanan güncel acıların dile getirilmesinde bir araç olmuştur. Sosyal medya platformlarında (Tatlıses, 2015) deprem felaketiyle ilgili yüzlerce yorum yapılarak

bu türkünün hem deprem hem Maraş'ta yaşanılan toplumsal olayları anlattığı, aynı zamanda bu hadiselerin kolektif bellekte yaşadığı değerlendirilebilir. "Bir ben ölmeyinen anam Maraş yıkılmaz" dizesi Maraşlının vatanı, bayrağı, din ve namusu uğruna ölümü hiçe saymasının, ölümden korkmamasının ve yenilmezliğinin ifadesi olan bir kahramanlık destandır (Gökhan, 2019: 764). Maraş'ın işgali, Maraş Olayları, depremin yıkımı gibi olumsuzluklar karşında "Maraş yıkılmaz"la toplumun sözel hafızasında yeniden bir uyanıştır. Aynı olayı, farklı anlatıcılar farklı farklı anlatabilir, yorumlayabilir. Yansıtmak isteğini hafızasında tutar (Yıldırım, 2016: 141).

"Maraş kurtulmuş da evimize dönelim, gardaş dönelim oy oy" dizesi Maraş'ın düşman işgalinden kurtulduğu değerlendirilmektedir. 11 Şubat 1920 Çarşamba günü Fransızların Maraş'tan çekilmekte ve kaçmakta olduğu haberi şehrin her tarafına yayıldı (Gökhan, 2019: 764). 22 gün 22 gece süren çarpışmalarda içerden şehir halkının, dışarıdan da çevre kasaba ve köy halkının gayretleri, mücadeleleri ile Maraş kurtulmuştur (Aytepe, 2017: 187). "Hep evler yıkılmış da yapılsın da gidelim" hem millî mücadele zamanında Ermeni ve Fransızları şehri terk ederken yakıp yıkmaları ve 2023 yılında 7.7 ve 7.6 deprem felaketinde halkın sözlü belleğinde yeniden canlanmıştır. Türkünün Maraş'ı derinden etkileyen her olayda yeniden uyandığını görmekteyiz. Toplumsal bellekteki eser halkı derinden etkileyen bir olay veya bireysel bir sıkıntı hâlinde çağrışım yoluyla psikolojk ve sosyopisikolik işlevleri yerine getirmekte, tarihteki yaşanmışlıklar anla bütünleşmektedir. Sözlü kültür ürününün bu dinamik yapısı sayesinde esere yeni anlamlar yüklenebilmektedir.
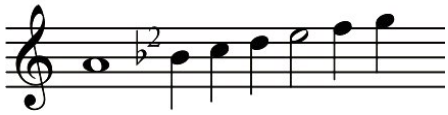
"Maraş Maraş da Bu Nasıl Maraş" Üzerine Müzikal Bir Değerlendirme

Eserin kayıtları incelendiğinde ilk kayıt icrası âşık tarzında ağıt olarak görülmektedir. İcra sırasında yöresel çalgıların dışında kanun ve yaylı çalgıların eşlik ettiği görülüyor. Eser serbest bir icra olmasına rağmen serbest okunan sözlerin önünde ritmik yapıda bir melodi duyulmakta. Eserin melodi kısmı inici bir seyir izlerken sözler çıkıcı inici bir seyir halindedir. Sözler serbest icra halinde olmasına rağmen icracının sözlerde kalıplaşmış bir seyir izlediği dikkat çekmektedir. Eserin icrası Hüseyni makam dizisi içerisinde gerçekleşmektedir.
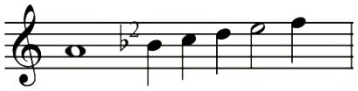


Dizi 1. V1'de kullanılan dizi ve ses genişliği.

V2'de ağıttan mayaya doğru bir dönüşüm hissedilmektedir. Bu icrada alttan sürekli devam eder eserin karar sesi (dem) duyulmaktadır. Onun önünde serbest bir bağlama icrası ve devamında yine serbest olarak okunan sözler görülmektedir. Eser Hüseyni makam dizisi içerisinde gerçekleşmektedir.



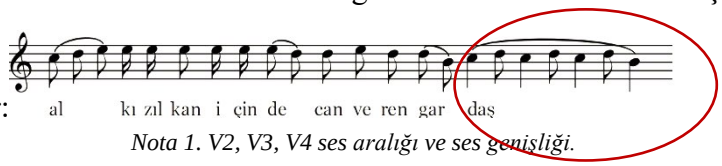
Dizi 2. Eserde kullanılan dizi ve ses genişliği.

V2, V3 ve V4 melodik olarak birbirine çok yakın seyir izlediği görülmektedir. İkinci ve üçüncü kayıtların ses genişliği ve kullanılan makamsal dizisi aynıdır. Dördüncü kayıtta ses genişliği 1 tam ses düşmektedir.
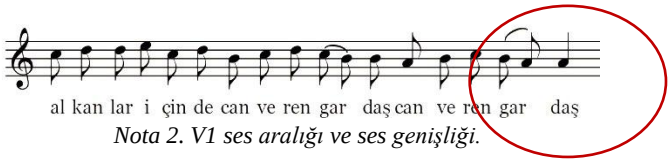


Dizi 3. V2'de icracının kullandığı ses aralığı.

V2, V3 ve V4'te kullanılan ses aralığı ses genişliği birbirine benzer şekildedir. Bu kayıtlardaki melodik olarak kullanılan genel heceleme ve hançere şu şekilde örneklendirilebilir:



Nota 1. V2, V3, V4 ses aralığı ve ses genişliği.

V1 incelendiğinde melodi ve hançerenin tamamen farklı olduğu görülmektedir:



Nota 2. V1 ses aralığı ve ses genişliği.

SONUÇ

Sözlü kültür ürünü içinde bulunduğu dönemin olaylarından, düşünce yapısından, estetik düzleminden doğar. Ürün toplumsal ve kültürel bellekte yer edebilmişse farklı durumlar karşısında tekrar canlılık gösterir ve yeniden anlamlandırılır, biçimlendirilir. Bu çalışmada Millî Mücadele öncesinde Zeytun Olayları olarak adlandırılan isyanda yakıldığı düşünülen ağıdın, bu olaylara hemen ardından Kurtuluş Savaşı'yla bütünleşmesi ve ilerleyen süreçte 1978 Maraş Olayları ve depremlerle tekrar gündeme gelmesi; halkın yaşanan acılar karşısında bu ağıdı bir iletişim aracı olarak kullanmaları ve o dönemlerle anılması farklı açılardan değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Bir dönem Ermenilerin de yaşadığı yörede

Kurtuluş Savaşı döneminde Ermenilerin düşman kuvvetlerle iş birliği yaparak bölgede yaşayan Türklere karşı çeşitli trajik olayların faili oldukları bilinmektedir. Söz konusu bu olaylar sonucunda çok sayıda şehit verilmiştir. 1970'li yıllarda Alevi-Sünni çatışmasında ve 6 Şubat 2023 tarihinde gerçekleşen depremlerde yörede birçok derin acılar yaşanmıştır. İncelenen türkü yörede yaşanan her acılı olaydan sonra yeniden söylenegelmiştir. Maraş'ın yaşadığı bütün trajik felaketlerde bu türkü yeniden icra edilerek insanların acılarını ifade etme işlevini yerine getirmektedir. Tarihî vesika özelliği taşıyan "Maraş Maraş da Bu Nasıl Maraş" türküsünün toplumsal belleğin dinamik kalmasına aracılık yaptığı görülmektedir. 6 Şubat 2023 tarihinde merkez üssü Kahramanmaraş olan 7.7 ve 7.6 depremde toplumsal bellekte bu türkü yeniden uyanmış ve sosyal medyada duygulara tercüman olmuştur. Bu türkü, Maraş için önemli bir sözlü tarih belgesi olarak toplumun hafızasında yerini almış ve günümüzde depremle birlikte popülerlik kazanarak tüm dinamizmiyle yaşamaya devam etmektedir. Ayrıca repertuvarlara Şanlıurfa türküsü olarak kaydedilen eserdeki dil yapısı Maraş ağzını işaret etmektedir. Hem ağız özelliği hem de türküye yörede yüklenen anlamlar, bu türkünün Kahramanmaraş yöresine ait olduğunun ispatlamaktadır. Kayıtlara icracılardan dolayı Urfa türküsü olarak geçen eserin Maraş türküsü olduğunu hem toplum hafızasındaki yerinden hem de dil yapısından hareketle söyleyebiliriz.

KAYNAKLAR

Aksan, D. (2016). *Şiir dili ve Türk şiir dili.* Ankara: Bilgi Yayınevi.

Aytepe, O. (2017). Milli mücadelede Kahramanmaraş'ın işgali ve kurtuluşu. *Uluslararası Milli Mücadele Döneminde Maraş Sempozyumu, 3-4 Şubat 2017, Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Yayınları,* (s.183-188). Kahramanmaraş.

Bali, M. (1997). *Ağıtlar.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Başdoğan, F. (1986). Kahramanmaraş'ın kurtuluş savaşı. *Kahramanmaraş 1.Kurtuluş Sempozyumu 10-11 Şubat 1986, Kahramanmaraş Belediyesi Yayınları,* (s. 65-81). Kahramanmaraş.

Başgöz, İ. (2008). *Türkü.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Bayazıt, B. S. (2008). *1865-1866 Kürtdağı, Cebel-i Bereket Kozanoğluları İsyanı ve güneydeki aşiretlerin iskânları*. Kahramanmaraş: Ukde Yayınları.

Boyunduruk, A. (2023). Şair Gözükara'nın kaleminden 6 Şubat 2023'te yaşanan Kahramanmaraş Depremi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 16(43), 1024-1035. http://dx.doi.org/10.12981/mahder.1331713

Çetin, N. (2017). *Şiir çözümleme yöntemi.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Çevik, M. (2022). *Türkü çözümlemeleri-sözden icraya icradan yazıya metin olarak türkü*. Ankara: Ürün Yayınları.

Çobanoğlu, Ö. (2000). *Âşık tarzı kültür geleneği ve destan türü.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Dinçaslan, A. L. (2008). *Zeytun ve çevresindeki Ermeni isyanları (1895-1921).* Kahramanmaraş: Ukde Yayınları.

Elçin, Ş. (1992). Ağıt. *Türk dünyası el kitabı*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

Ercilasun, A. B., Akkoyunlu, Z. (2014). *Kaşgarlı Mahmud Dîvânu Lugâti't- Türk, giriş-metin-çeviri-notlar-dizin*. Ankara: TDK Yayınları.

Ersoy R. (2009). *Sözlü tarih folklor ilişkisi.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Eyicil, A. (2009), *Yakın Çağda Kahramanmaraş*. Kahramanmaraş: Ukde Yayınları.

Fidan, S. (2011), Sözlü kültür-sözlü tarih ilişkisi bağlamında Niş türküleri. *Turkish Studies*, 6(4), 139-148. http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.2807

Fidan, S. (2017). *Âşıklık geleneği ve medya endüstrisi-geleneksel müziğin medyadaki serüveni*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Fidan, S. (2018). Kına geleneği bağlamında oluşan sözlü şiir ürünlerinin işlevleri: Gaziantep örneği. *Asia Minor Studies*, 6(AGP Özel Sayısı), 275-293. https://doi.org/10.17067/asm.442668

Gezer, S. (2023a). *Folklor ve Sözlü Tarih - Ağıtlarda Sosyal Tarih Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Nobel Yayınevi.

Gezer, S. (2023b). Sözlü Tarih Yaklaşımının Folklor Çalışmaları İçin Önemi. *Folklor Akademi Dergisi,* 6(2), 955-967. https://doi.org/10.55666/folklor.1319956

Göher Vural, F. (2011). Türk kültürünün aynası: Türküler. *NWSA/e-Journal of New World Sciences Academy*, 6(3), 397-411. https://doi.org/10.12739/10.12739

Gökçe, E. (1982). *Eğin türküleri*. Ankara: Yaba Yayınları.

Gökhan, İ. (2019). *Kahramanmaraş Tarihi (tarih öncesi-Hititler-Asurlular-Persler Makedonyalılar-Roma-Bizans-Müslüman Araplar Selçuklular-Dulkadirliler) Cilt I-II*. Niğde.

Görkem, İ. (2001). *Türk edebiyatında ağıtlar Çukurova ağıtları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Günay, N. (2021). *Maraş'ta Ermeniler ve Zeytun isyanları.* Kahramanmaraş: Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.

Güven, M. (2013). Anadolu ağıtlarının türküleşme süreci ve üç ağıt örneği. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 75, 117- 128. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/255462

İlbey, A. D. (2021). Maraş Maraş derler de uy amman amman. *Yitiksöz,* 3, 50-52.

Kanadıkırık, İ. (2023). *100 soru ile Maraş İstiklâl Harbi*. Ankara: Onikişubat Belediyesi Yayınları.

Kaya, D. (1999). *Anonim halk şiiri*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Kaya, D. (2014). *Türk halk edebiyatı kavramları ve terimleri sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Koç, K. (2010*). Kahramanmaraş'ta sosyal hayatın fiziki yapıya etkisi*. Kahramanmaraş: Ukde Yayınları.

Kudret, C. (1980). *Örneklerle edebiyat bilgileri*. İstanbul: İnkılap ve Aka Basım.

Mete, F. (2023). Sözlü kültür belleğinde Antep savunmasının türkülere yansıması. *Millî Folklor*, 137, 214-226. https://doi.org/10.58242/millifolklor.1091767

Mirzaoğlu, G. (2001). Türkülerin işlevleri ve Zeybek türküleri. *Türkbilig* (2001)2, 76-91. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/987200

Mirzaoğlu, G. (2015). *Halk türküleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Özalp, Y. (2005). *Ermeni İntikam Alayı Maraş'ta (vesikalar 1919-1920*). Kahramanmaraş: Kahramanmaraş Belediyesi Yayınları.

Özdal, A. (2023). 06 Şubat 2023 Kahramanmaraş depremi âğıt-destanlarının işlevsel analizi. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 11, 390-406. https://doi.org/10.51531/korkutataturkiyat.1287482

Özdemir, N. (2012). *Medya, kültür ve edebiyat*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Öztürk, A. O. (2017). *Türküyü okumak-türkü yazıları II*. İstanbul: Hiperyayın.

Öztürkmen, A. (2001-2002). Sözlü tarih: yeni bir disiplinin cazibesi. *Toplum ve Bilim*, 91, 115 121.Erişim adresi: https://www.academia.edu/20973003/Sözlü_tarih_Yeni_bir_disiplinin_cazibesi

Propp, V. (1985). *Masalın biçimbilgisi*. İstanbul: Bilim-Felsefe-Sanat.

Sipos, J. (2009). *Anadolu'da Bartok'un izinde*, (Çev. Deliorman S.) İstanbul: Pan Yayıncılık.

Söylemez, M. (2019). Göç Türküleri: Yunanistan Mübadilleri Örneği. *İnsan ve Toplum Araştırmaları Dergisi*. 8(4). 2544/2563.

Şahin, İ., Egawa H. (2022). Destan formatında ağıtlar ve tarih. *Altay toplulukları destanlar ve destan kültürü*. Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları, 192-198.

Tahtaişleyen, N. (2013). *Anadolu ağıt geleneğinin özellikleri ve kültürel sürekliliktеki rolü*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Ana Bilim Dalı, İstanbul.

TDK. (2023). *Türkçe sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Terzioğlu, A. (2000). *Türk folkloru içinde halk oyunları oynayanların psiko-sosyal özellikleri ve oyunların şahsiyet gelişimine etkisi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Yakar, S. (2014). *Maraş Milli Mücadelesinde Uzunoluk ve Adil Bağdadlıoğlu*. Kahramanmaraş: Ukde Kitaplığı.

Yıldırım, D. (2016). *Türk bitiği*. Ankara: Akçağ Yayınları.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

Müzik Habercisi (2011) Odeon müzik arşivini kim satın aldı? (Erişim adresi: https://www.muzikhabercisi.com/7493/muzik/odeon-muzik-arsivini-kim-satin-aldi.html.), (Erişim tarihi: 30.12.2023).

Özdenören, R. (2020). Bir ben ölmeyinen. (Erişim adresi: https://www.yenisafak.com/yazarlar/rasim-ozdenoren/bir-ben-olmeyinen-2055560), (Erişim tarihi: 07.01.2024).

Doğan, M. (2021). Maraş Maraş Derler. (Erişim adresi: https://www.tyb.org.tr/maras-maras-derler-21485yy.htm), (Erişim tarihi: 01.12.2023).

Güzel Türküler (2018). Maraş Maraş Derler Bu Nasıl Maraş. (Erişim adresi: c), (Erişim tarihi: 28.12.2023).

Odeon Türkiye (2015, 13 Şubat). Halk Bilgisi Derneği-Maraş Maraş. (video). Youtube. (Taş Plak Arşivi). (Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=QkHyUKu1R5o), (Erişim tarihi: 28.04.2023).

Tatlıses, İ. (2015, 10 Aralık). Maraş Maraş. (video). Youtube. (Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=8FKkVhBGCYA), (Erişim tarihi: 28.12.2023).

Bulut, A. (2017). Maraş Maraş Derler Bu Nasıl Maraş. (Erişim adresi: https://dersimnews.com/alevilik/2017-12-19/maras-maras-derler-bu-nasil-maras), (Erişim tarihi: 04/04/2024).

SÖZLÜ KAYNAKLAR

(KK-1) Abuzer Akbıyık, Erkek, 1958, Ankara, Emekli, Üniversite, 03.12.2023.

(KK-2) Selim Kale, Erkek, 1960, Kahramanmaraş, Emekli, Lise, 20.11.2023.

(KK-3) Emine İskender, Kadın, 1948, Kahramanmaraş, ev hanımı, ilkokul, 25.11.2023.

(KK-4) Zekiye Tolu, Kadın, 1972, Kahramanmaraş, Ses Sanatçısı, Lise, 20.11.2023.

(KK-5) Yakup Temeli, Erkek, 1958, Ankara, Dernek Başkanı, İlkokul, 19.11.2023.

(KK-6) Mahmut Sertdağ, Erkek, 1945, Kahramanmaraş, Emekli, İlkokul, 03.04.2024.

(KK-7) Mehmet Ergücen, Erkek, 1940, Kahramanmaraş, Emekli, İlkokul, 15.04.2024.

(KK-8) Faruk Özdoğan, Erkek, 1967, Kahramanmaraş, Teknisyen, Yüksekokul, 15.4.2024.

EXTENDED ABSTRACT

Kahramanmaraş, an ancient Turkish city with underground and aboveground riches, hosted various civilisations. Due to its geographical location, many states wanted to dominate it throughout history. Accordingly, traces of different cultures can be seen in the region. Archaeological studies carried out in the city from the past to the present have unearthed artefacts belonging to these civilisations.

In this city, where different cultures and religions have existed, many social and political events have occurred throughout history. Among the social and political events, thousands of people died due to epidemics, and thousands of people migrated as a result of civil unrest. At the same time, there were conflicts between Armenian citizens and Turks in the city in certain periods. In these conflicts, there were various massacres committed by Armenians against Turks. Thousands of civilians and soldiers died in the massacres committed by Armenians against Turks. On the other hand, during the War of Independence, the local people were awarded the title of "hero" after their victory against the enemy both in the liberation of the city and of the region.

Turkish society has expressed its pain, joy, heroism, love, loneliness, homesickness, sadness and aesthetic perception through folk songs. In this sense, folk songs can be considered as a social document and oral history. Many important âşıks and poets grown up in Kahramanmaraş, one of the important centres where the Turkish minstrelsy tradition lives in Anatolia. The âşıks, the spokesperson of the society through their works from past to present,included individual and social issues in their works. Some of the works of the âşıks, , have continued to live in the oral tradition by being passed down from generation to generation. Different folk songs living in the region have been articulators of the feelings of the society and have survived to the present day by undergoing various changes and transformations. As a result, these folk songs have gained new meanings by preserving their dynamic structure and continued to be a means of expression for the feelings of people .

In our study, the folk song "Maraş Maraş / Maraş Maraş da Bu Nasıl Maraş", which describes the tragic events in Kahramanmaraş and continues to live in the oral culture memory in order to understand and interpret the past of Maraş, is discussed. The study handles the events that led to the composition of this folk song and the experiences of the people as a result of these events.

The struggle for independence of the people living in Maraş against the French and Armenians during the War of Independence, and the victory won after the complicated events experienced during this period have been preserved in memory. The social events experienced in the following years left deep traces on the local people. As a result of the 1978 Maraş Events, the people living in the region were divided into two, causing deep sorrow. IKahramanmaraş, experienced major earthquakes throughout history such as two earthquakes of 7.7 and 7.6 occurred on 6 February 2023. It was seen that the folk song "Maraş Maraş da Bu Nasıl Maraş", the subject of our study, became popular again after these earthquakes. From this point of view, it can be thought that the various pains experienced by the people living in the region have gained new meanings as a lament that renews itself in the oral culture tradition. The creation of the folk song "Maraş Maraş da Bu Nasıl Maraş", the conditions of its formation, the aspects that bear witness to the history of Kahramanmaraş are analysed in the context of oral history. This study consists of an abstract, introduction, history of Kahramanmaraş, oral history and "Maraş Maraş da Bu Nasıl Maraş" folk song, findings, and conclusion sections. Literature review and guided interview techniques were also used in the study.

The study concludes that there are different variants of the folk song "Maraş Maraş da Bu Nasıl Maraş":Maraş Maraş / TRT TAŞ PLAK Series 13 / ODEON Music (V-1), İbrahim Tatlıses Maraş Maraş Derler (V2), Selim KALE Maraş Maraş Derler (V3) and Aşık Yakup TEMELİ Maraş Maraş Türksü (V4) recorded by the Folklore Association. It was determined that the first recording was the variant recorded by the Folklore Association in 1930 from Canyakan Süleyman. Later, the formation of the folk song was connected to different events and stories. The martyrdom of Süleyman Pasha during the Zeytun Incidents, the treacherous martyrdom of a gang that undertook an important task in Maraş during the National Struggle Period, the massacre of a young man who came to Maraş from the village or another city, and the Maraş Incidents of 1978 were attributed to many events. In addition to the social events in Maraş, it was observed that the lament was reawakened by two earthquakes, 7.7 and 7.6, the epicentre of which was Kahramanmaraş on 6 February 2023.

It can be evaluated that "Maraş Maraş da Bu Nasıl Maraş" folk song was created as a result of the Olive Events during the liberation struggle of Maraş or the struggle against the French and Armenians in the centre of Maraş. In addition, since the expression "I do not die" is in accordance with the Maraş dialect structure, it was concluded that this folk song belongs to the Maraş region and is considered as a folk song compiled in Urfa. In all the tragic disasters experienced by Maraş, this folk song was performed again and served as a means for people

to express their pain. It was seen that the Maraş Maraş folk song, which has the characteristics of a historical document, mediates the social memory to remain dynamic. The earthquakes reawakened in the social memory and became an articulator of emotions on social media. The folk song "Maraş Maraş da Bu Nasıl Maraş" described the suffering of the people in the events that affected the people in Kahramanmaraş.

In the spread of this folk song, it was evaluated that the albums started with Hafız Ahmet Bey in 1925 along withthe works of important names of Turkish music such as Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses, Safiya Ayla, İbrahim Tatlıses, Kazancı Bedih, Seyfettin Sucu, Nuri Sesigüzel, Münir Nurettin Selçuk, as well as social media platforms such as YouTube, Facebook and Instagram have an impact, too. Although this Maraş Maraş folk song is registered in the Urfa region in TRT records, it has always reawakened and gained new meanings as long as it lives in the memory of the society, albeit in different regions.

In conclusion, Maraş Maraş folk song has taken its place in the memory of the society as an important oral historical document for Maraş, as in many historical events, especially because its popularity with the 2023 Kahramanmaraş-centred earthquakes.

EKLER

Maraş Maraş (TRT Taş Plak Kaydı) V-1

Maraş da Maraş derler yaman yaman bu nasıl Maraş,
Al kanlar içinde can veren kardaş
Kalk bile de hanamıza gidelim kardaş, yoldaş gidelim.

Kardaşı koydular karşı bayıra
O beyaz kolların sermiş çayıra
Kalk bile hanamıza gidelim kardaş, yoldaş gidelim.

Ufacık taşınan da kardaş kale yapılmaz
Girdi çıktı yollarına bakılmaz, yaman bakılmaz
Kalk bile hanamıza gidelim kardaş, yoldaş gidelim (Odeon Türkiye, 2015, 13 Şubat) .

Maraş Maraş V2

Maraş Maraş da derler uy aman aman
Bu nasıl Maraş, bu nasıl Maraş
Al kızıl kan içinde can veren kardaş

Kardaş kalk gidelim yoldaş kal gidelim
Bizim eller kırçıllıdır[6] geçilmez
Yollar çamur kurusun da gidelim burdan gidelim ay ay

Ufak taşınan da uy aman aman bina yapılmaz.
Valla bir ben ölmeyinen kardaş Maraş yıkılmaz.
Kardaş kalk gidelim, yoldaş kal gidelim.
Yolar çamur kurusun da gidelim.
Lale sümbül büyüsün de gidelim.
Kardaş gidelim ay ay (Tatlıses, İ., 2015, 10 Aralık).

Maraş Maraş Derler –V3

Maraş Maraş derler uy aman aman
Bu nasıl Maraş, bu nasıl Maraş?
Al kızıl kan içinde can veren gardaş
Gardaş kalk gidelim, yoldaş kalk gidelim oy oy
Bizim iller kırçıllıdır geçilmez
Yollar kurusun da evimize gidelim, kardaş dönelim oy oy

Ufakcık taşınan da oy aman aman bina yapılmaz
Bir ben olmeyinen anam Maraş yıkılmaz
Kardas kalk gidelim, yoldaş kalk gidelim oy oy
Maraş kurtulmuş da evimize dönelim, kardaş dönelim oy oy
Hep evler yıkılmış da yapılsın da gidelim, kardaş gidelim, yoldaş gidelim.

Kardaşımı vurdular da oy aman aman
Karşı bayırda kollarını serdiler de anam ince çayıra
Kardeş kalk gidelim, yoldaş kalk gidelim, evimize gidelim.
Hep evler virane olmuş kalk evimize dönelim kardaş dönelim, yoldaş dönelim oy oy (KK-2)

Maraş Maraş Türksü V4

[6] Kırçıl: Türk Dil Kurumu Sözlüğünde "kırlaşmaya başlamış kır renkli" (TDK, 2023) olarak tanımlanır. Kahramanmaraş yöresinde verimsiz arazi veya Yahudi ve Hristiyanların yaşadığı yer olarak tanımlanır (KK-3).

Maraş Maraş da uy amman amman bu nasıl maraş
Al kızıl kan içinde can veren gardaş
Gardaş kalk gidelim yoldaş kalk gidelim
Bizim eller gırçılıdır geçilmez
Lale sümbül açılsında gidelim
Gardaş kalk gidelim oy oy oy

Ufak taşınanda uy amman amman bina yapılmaz
Vala bir ben ölmeyinen maraş yıkılmaz
Gardaş kalk gidelim yoldaş kalk gidelim
Bizim eller gırçılıdır geçilmez
Lale sümbül açılsında gidelim gardaş kalk gidelim oy oy oy

Şu Ahir Dağında yollarım mı var
Sanki mor sümbüllü bağlarım mı var
Benin oralarda ağlarım mı var
Gardaş kalk gidelim yoldaş kalk gidelim
Bizim eller gırçılıdır geçilmez
Lale sümbül büyüsünde gidelim oy oy oy gardaş gidelim

Düşman kurşunu da sineme değdi
Bacım, gardaşlarım boynunu eğdi
Kızmayın kimseye kaderim buydu
Gardaş kalk gidelim yoldaş kalk gidelim
Bizim eller gırçılıdır geçilmez
Lale sümbül büyüsünde gidelim oy oy oy gardaş gidelim (KK-5).

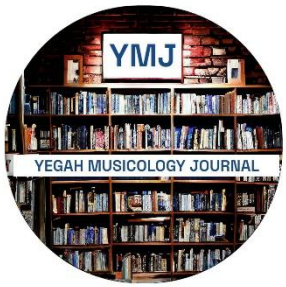


Fotoğraf 1. Halk Bilgisi Derneği-Maraş Maraş Türküsü 78'lik Taş Plak Görseli.



Fotoğraf 2. Halk Bilgisi Derneği-Maraş Maraş Türküsü 78'lik Taş Plak Görseli.

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 : 08.11.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 08.02.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1581719
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.

PSALM HYMN AND SIMILAR FORMS IN TURKISH RELIGIOUS MUSIC IN THE EXAMPLE OF ALI UFKÎ

OKCU, Semih[1]

ABSTRACT

The expressions in the Psalms section of Bible, which is known as the Old and New Testament, about the prophets Moses, David, and Solomon, by being mentioned directly by their names, making their edicts through music are quite remarkable. Although religious music, which was considerably in the fore ground from Adam to Moses, from David and Solomon to Jesus and Mohammed, and later to the Medieval periods, had lost its place to the non-religious music, is thought to have always maintained its area of influence. Our study, where we emphasized that David read aloud the Zabur that were revealed to him, that Moses was a music lover, that Mohammed preferred his companions with beautiful voices to read Qur'an, clearly shows us that the language of music is used in religious rituals because of its effects on people. Especially when we examined the Psalm hymns of Ali Ufkî Bey, the similarity of the melodic sequence of these hymns with Turkish religious music has attracted our attention, and we have felt the need to do a

[1]Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, semih.okcu@atauni.edu.tr, https://orcid.org/0000-0002-9992-9834.

comparative study in order to refer to this similarity. In this study, where we examined the Psalm hymns that appear in the Bible and occur with it and its form structures that are similar to Turkish religious Music, information about Psalms and Psalm hymns were given from general to specific. Then, necessary analyses were completed by discussing form structures of the Psalms that bear similarities to Turkish religious music such as Ghazal, Qasida, Qur'an Chants, Tamcid, Rosary, Circle Dhikr, Works About Miraj, Mawlid, Hejaz Tunes and Nihavend New Form, and the evaluations arising within the subject were discussed in the conclusion section.

Keywords: Psalm, hymn, chant, religious music, form.

MEZMUR İLÂHİLERİ İLE ALİ UFKÎ ÖRNEKLEMİNDE TÜRK DİN MÛSİKÎSİNDE BENZER FORMLAR

ÖZ

Eski ve Yeni Ahit olarak bilinen Kitâb-ı Mukaddes'in Mezmurlar bölümünde, Mûsa, Davud ve Süleyman peygamberler için doğrudan isimleriyle zikredilerek tebliğlerini mûsikî ile yapmaları doğrultusundaki ifadeler oldukça dikkat çekmektedir. Hazreti Adem'den Musa'ya, Hazreti Davud ve Süleyman'dan Hazreti İsa ve Hazreti Muhammed'e ve daha sonra Ortaçağ dönemine kadar önemli ölçüde ön planda olan dini müzik, Rönesans dönemiyle beraber din dışı müziğe daha çok yerini bıraksa da, daima etki alanını korumuş olduğu düşünülmektedir. Hazreti Davud'un kendisine indirilen Zebur'u yüksek sesle okuduğuna ve Hazreti Mûsa'nın bir mûsikîşinas olduğuna, Hazreti Muhammed'in Kur'an-ı Kerim'i sesi güzel sahâbelere okutmayı tercih ettiğine de vurgu yaptığımız bu çalışmamız, bizlere mûsikî dilinin insan üzerinde olan etkisi doğrultusunda dini ritüellerde de kullanıldığını açıkça göstermektedir. Özellikle Ali Ufkî Bey'in Mezmur ilâhileri incelendiğinde bu ilâhilerin ezgisel diziliminin Türk din müziği ile benzerliği dikkat çekmiş, bizler de bu benzerliğe atıfta bulunmak hasebiyle, karşılaştırmalı bir çalışma yapma ihtiyacı hissetmiş bulunmaktayız. Kitâb-ı Mukaddes'de karşımıza çıkan ve beraberinde meydana gelen Mezmur ilâhilerinin icra biçimlerini ve Türk din mûsikîsi'nde benzer form yapılarını incelediğimiz bu çalışmamızda, Mezmurlar ve Mezmur ilâhileri hakkında genelden özele olacak şekilde bilgiler paylaşılmıştır. Daha sonra Mezmur icra biçimlerinin Türk din mûsikîsine yakınlık gösteren Gazel, Kâside, Kur'an Tilâveti, Temcid, Tesbihat, Devran Zikri, Mi'râciye, Mevlid, Hicâz Duâ ve Nihâvend Yeni Form

(Na’t-ı Nebevi) gibi form yapıları ele alınarak bu doğrultuda gerekli çıkarımlar yapılmış, konu dahilinde ortaya çıkan değerlendirmeler sonuç kısmına aktarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mezmur, ilâhi, tilâvet, dinî mûsikî, form.

INTRODUCTION

The blending of religious rituals with music, which was seen in the traditions of ancient societies, is also seen in Islamic geography.

Prophetic biographies and poetical works that tell religious tales are read with music, such as in Mawlids and Qur'an chants. Reading religious and literary works that were written in verse with a certain wording and theme has continued as a widespread tradition (Ministry of Culture and Tourism, 2023).

Psalm hymns, ghazals, and qasidas consisting of Qur'an verses or poems by scholars generally gained inspiration from prophets and from the significance they gave to the music when reading holy books. When we look at the mythology, we see that Shiva, the goddess of Gilgamesh, and the prophet David played instruments. We know that the prophets David and Solomon attached great importance to music. It is also known that an orchestra accompanied the ceremonies in the temple of Jerusalem, that large choirs reaching up to 23 people were formed, and that there was even a music school established at that time. Prophet Mohammed preferred to have the Qur'an recited by companions with beautiful voices. Prophet David read aloud the Zabur that was revealed to him. Prophet Moses was a music lover and learned music from Egyptians (Anar, 2022: 5).

The Bible mentions musical instruments and those who invented them right after mentioning Adam and says: “And Lamech took unto him two wives: the name of the one was Adah, and the name of the other was Zillah. And Adah bare Jabal: he was the father of those who dwell in tents and of those who have cattle. And his brother's name was Jubal; he was the father of those who handled the harp and organ” (Bible, 1981: 4).

We also see in the Bible that dulcimer and other instruments are used as a means of praising Allah and giving thanks to him; "Praise the Lord with harp, sing unto him with the psaltery and an instrument of ten strings. Sing unto him a new song; play skillfully with a loud noise” (Bible, 1981: 556).

“I will also praise thee with the psaltery, even thy truth, O my God: unto thee will I sing with the harp, O thou Holy One of Israel. My lips shall greatly rejoice when I sing unto thee, and my soul, which thou hast redeemed” (Bible, 1981: 580).

“Sing aloud unto God, our strength: make a joyful noise unto the God of Jacob. Take a psalm, and bring hither the timbrel, the pleasant harp with the psaltery. Blow up the trumpet in the new moon, in the time appointed, on our solemn feast day” (Bible, 1981: 589).

“I will sing a new song unto thee, O God: upon a psaltery and an instrument of ten strings will I sing praises unto thee” (Bible, 1981: 625).

Rumi said the following about music, which influences not only individuals but also cultures and which strengthens the peace and unity of heart between people:

"This sweet voice is the common language of all lovers

Whether it be Turkish, Greek or Arabic...” (Okcu and Karataş, 2020: 940).

Naibi from Urfa, who was the greatest representative of magisterial poetry in Ottoman poetry, stated in his poem that music is a science of wisdom as follows:

Mûsikî hikmete dâir fendir (Music is the science of wisdom)

Bilene, bilmeyene rûşendir (It is a bright both for those who know and those who don't)

Nice esrâr-ı var idrâk idecek (It has a lot of mystery to comprehend)

Yer gelir sîneleri çâk idecek (It will tear bosoms apart from time to time) (Diriöz, 1994: 278).

On the other hand, Theophrastus defined music as follows: “It is subject to a wisdom with intelligence, and it is difficult for the soul to understand. The soul is incomplete in revealing its secret and reveals it in the form of melodies. It hides all kinds of arts in its essence by evoking sorrows” (Muhammed bin Abdülkerim eş-Şehristani, 2014: 351).

As you can see, according to many sufis, scholars and philosophers, music is a language shrouded in secrets through which Allah reaches the hearts of his subjects. This language of music shows some similarities and differences between generations and cultures. And we have felt the need to conduct a comparative study using the literature review method to refer to this similarity and difference.

Cem Behar's book titled Ali Ufkî and Psalms has caused and inspired us to initiate this study. In this book, Behar examined 14 Psalm hymns written and notated by Ali Ufkî Bey and accordingly, he came to the conclusion that the hymns were not being performed in a proper manner. In the

meantime, he also declared that psalm hymns are performed freely, just like the ghazals and qasidas in Turkish religious music (Behar, 1990: 51).

Another work that shed light on our study was Necdet Cagil's article titled "Holy Texts and Music", which was published in 2013 in the Ataturk University Faculty of Theology Journal. Cagil discussed the performance forms of the Psalms in this article and, in this direction, stated that the Psalm hymns are similar to the recitation of the Qur'an in our geography (Çağıl, 2013: 13).

Of course, the conclusions of these two works that we examined have contributed to the literature and shed light on us. However, after examining the Psalm hymns and their performance, we have seen that Behar's conclusion that it resembles “ghazals and qasidas” is only valid for Ali Ufkî Bey's psalms. And Cagil's conclusion that the recitation of psalm hymns bears similarities with the Recitation of the Qur'an was not persuasive enough for us. Therefore, we have felt the need to re-examine all similar forms in our religious music.

Aim of the Study

The aim of our research is to consider the transformation or reflection of religious music in the historical process from the perspective of comparative musicology. For this purpose, the research seeks to answer the following questions:

1- What are the types of psalm hymns?
2- Who are the performers of psalm hymns?
3- What are the similar forms of psalm performance in Turkish religion music?

Significance of Study

In the light of the analyzes we made and the results we obtained when we examined the psalm hymns and their performance styles, our study has contributed to previous studies in the field of historical and comparative musicology, and is also important in terms of which types of works should be taken as reference.

METHODS

In conducting this research, the basic information for the study was presented with the scanning model and literature scanning methods. Literature review, what kind of studies have been done in the field to date? It is a method that enables us to understand what has been done, the findings of previous studies, the method they used, their contributions to the field, and points that have not yet

been researched (Karahasanoğlu and Yavuz, 2018: 18). Among the musical texts of ethnomusicology It contains special meaning packages that need to be analyzed. An analysis for ethnomusicology should include not only the analysis of timbre, but also the analysis of other elements that are a cultural continuation of timbre (Mustan Dönmez, 2019: 85). In this direction, our study can be included in the field of historical and comparative musicology.

PSALMS HYMNS

It is the name given to hymns, prayers, and invocations that were attributed to the Prophet David in the Old Testament and that are claimed to correspond to Zabur according to Islam scholars (Turkish Religion Foundation, 2004: 546).

The Psalms at the beginning of the Ketuvim section of the Hebrew Bible are among the Didactic books, are in the first place in the Greek translation, and come after the Book of Job in the Latin translation. The Book of Psalms is mentioned in Hebrew as Tehillim (Hymns) or Sefer Tehillim. In the Psalms, there are some differences in the mention of the name of God. It is seen that usually names Yahve (Lord) and Elohim (Allah) are used. The psalms are also classified separately according to the individuals. It is not clear for whom the 34 psalms in the Hebrew text and the 19 psalms in the Greek text are classified. In the Hebraic text, 12 psalms were classified for David, 12 for sons of Asaf, 1 for sons of Korah, 2 for Moses, 1 for Solomon, 1 for Herman, 1 for Etan and 1 for Yedutun. Today's Hebrew texts of the Psalms are often incomplete and erroneous. Corrections have been made to the texts. Because of their use in worship, they were copied, and various defects were revealed. The roll about Psalms found in Qumran is very significant in terms of text detection. The Greek text in the Seventies Translation of Psalms is one of the worst translations in the Old Testament. This is due to the lack of translators and the fact that the Hebraic text is not healthy. According to some, the periods in which the Psalms were written are the period of the Babylonian captivity of the kingdom, and according to others, the periods of the Prophets David and Solomon. Jews and Christians agree that they belong to the period of the Prophet David. According to Islam scholars, Zabur, which was stated in the Qur'an to be revealed to the Prophet David (Qur’an Academy, 2022) is the Psalms. There is a statement in today's Psalms that resembles the following versicle in Qur'an: "Surely, following the Tersanctus, we decreed in Zabur: 'My righteous servants shall inherit the land' (Qur’an Academy, 2022).
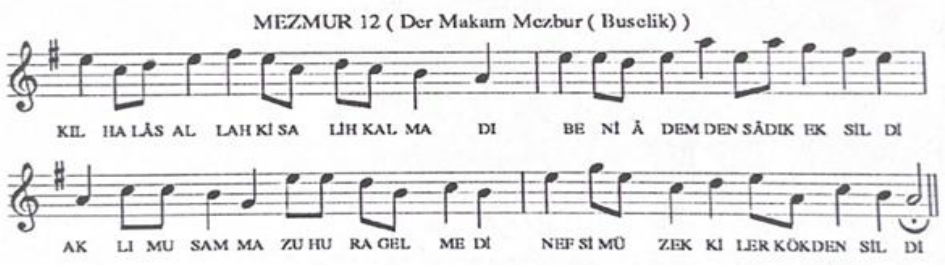
The melodies in Psalms and Melodies, books of epigraphs and poems, were taken from the prophecy books Isaiah, Ezekiel, Daniel, Hosea, and Amos (Demir, 2017: 318).

Most of the compositions from the period of First Temple were created from psalms and most of them were attributed to David. These compositions were sang in the accompaniment of two choirs or between the ensemble and the soloist. Some verses could be sung as a chorus by the soloist or a band of Levites. Although the music of the psalms was lost, it is thought that some of them have been preserved in synagogues and church music. Apart fromBet Ha Mikdaş, religious music was also used in coronations and wars (Hendin, 2022).

Each of the poetic texts that are called Mezmur in Türkiye, Psalm in German, and Psaume in French the Prophet David's prayers and complaints to God in the Old Testament are called Psalms. These are 150 pieces in number, and the surah mesamir or Zabur consists of these. It is written in the Old Testament that they were read by Prophet David himself in company with music. Some of them start with the command of "sing", addressing the head musician. Synagogue ambiances in churches have been performed with music to this day. This feature developed by Christianity formed many books containing Psalm texts and notes since the Medieval ages. These books were named Psalter in English, Psalmbuch in German, and Psautier in French (Behar, 1990: 48).

The first Psalm manuscript brought to Paris by Anthoine Gollend, which was presented to the Royal Library with its name at that time, was subject to classification on April 23, 1883. It was identified in an exhibit organized by the Librarian Annie Bertier from the Bibliothequeu National Oriental Scripts Department and was exhibited in Paris on 1983 (Behar, 1990: 47).

There is no signature or date on the manuscript, but it is stated that Ali Ufkî Bey composed it personally because the writing in Mecmua-i Saz-ı Söz is exactly the same and the Psalms brought by Antoine Galland were translated into Türkiye by Ali Ufkî Bey. The first quatrain of these Psalms was written with care to indicate which syllable should be read with which note, and since the lengths are different, it was observed that there are sometimes two psalms on each page (Behar, 1990: 47-48).



Score 1. Sample Psalm hymn by Ali Ufkî Bey (Behar, 1990: 91).

Poetry and religion are in-line according to musicologists. When soul comes together with divine harmony, the form of expression acquires a certain rhythm and melodies pour out. Rhythmic ascents and descents will reveal the deepest desires of prayer. That is why the Psalms are very significant (August, 1957: 340).

Prophet Mohammed told Abu Musa al-Ash'ari, whose recitation he liked: "If you had only seen me last night listening to you sing! O', Abu Musa! You are really gifted with the melodies of David's dynasty! The concept Mesamir, that appears in the hadiths, brings us to the Psalm section in the Bible. The equivalent of Zabur, revealed to the Prophet David, is actually Psalms. These Psalm hymns gathered in the book Zabur is a source of inspiration for compositors in the West (Gazimihal, 1961: 211).

Sanctuary of Jerusalem, located at the first Solomon Sanctuary, reflects the Jewish heritage in terms of structure. It was a place of worship that belonged to the public until the time when the Romans destroyed it. The rites began with the sacrifice of the lamb, and a choir of 12 Levites, with stringed instruments, recited a special psalm for almost every day (Grout and Palisca,1996: 18).

The psalm revealed to Prophet David, was recited in David's low-pitched voice and his form of performance is still continued by baritone priests, especially in the Greek Orthodox Churches (Çağıl, 2013: 13).

If we show the hymn named “Hallelujah", which was arranged by St. Ambrose and is among the Ambrosian Responsories and is a very old synagogue psalm, together with its notation:

Fa- la- la- sol-sol-la-sol-fa-mi-sol-re / Do-re-fa-mi-fa /Sol-fa-mi-re-re

Can-te-mus-Do-mi-no- hal-le-lu-jah / hal-le-lu-jah- hal-le-lu-jah.

Fa- la-la- sol-sol-la-sol-fa-mi-sol-re / Do-re-fa-fa-fa-fa- sol-mi-fa-re-re

Can-te-mus-Do-mi-no glo-ri-o-se / Qui-a-tac-tus-est-no-bis-in-sa-lu-tem.

(Let us sing to the Lord: Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah!
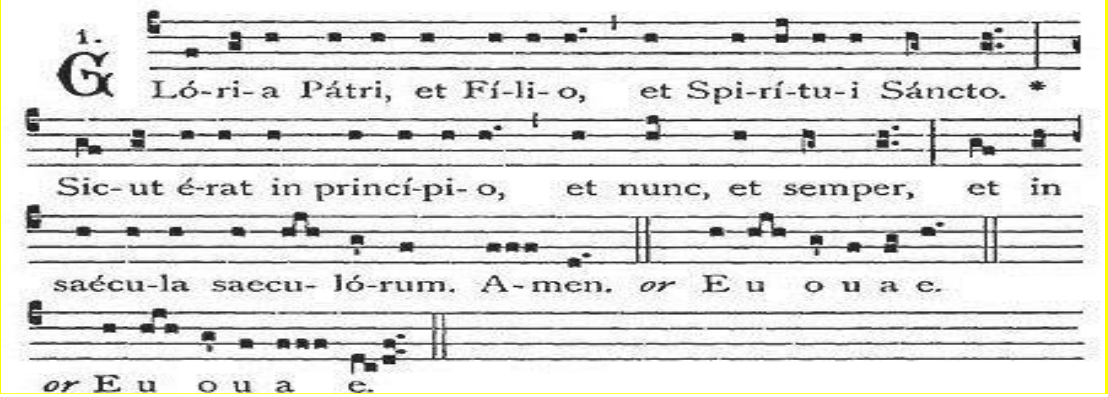
Let us sing to the Lord with glory! For He is our savior!) (Hughes, 1954: 70).

Forms of Performance of Psalm Hymns

Recitation

Chanting with the recurring themes in the Psalms section of the Bible and the way Saint Paul's Epistle and Gospel are performed with more fancy themes are shown to be among the oldest chants of the Lord's Supper (Çağıl, 2013: 13). The recitation of prayers in a tuneful manner and the

performance of passages from the Bible take the form of a wording between the recitative and the song. It consists of a personal memorization note or tenor in each verse of the text that is read quickly. Sometimes a high or low pitch note creates an important expression. The recitative note is presented in the form of a two- or three-note introduction qualified as an initium. The end of each verse is shown with a cadence. There are complex forms that resemble these recitative forms of reading, and these are mentioned as psalm tones. An extra tone, named as tone and tonus peregrinus, was created for each of the church authorities. The psalm tone recited in the first verse of the psalm is stated and read as initium. The verse continues with a half cadence in the middle, with a tenor-mediatio in the middle. It finally ends with the last cadence and tenor-terminatio. Mostly, the last verse of the psalm is the Lesser Doxology: "Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum" (Glory to the Father, and to the Son, and to the Holy Spirit, Just as He was the first to exist in the beginning, He is also present now and will exist in the future forever, as long as the world endures. Amen!) (Grout and Palisca, 1996: 44).



Score 2. The old type Latin note system of Lesser Doxology (Çağıl, 2013: 20).

This hymn, sometimes performed with the whole choir, sometimes with half of it, and sometimes in turns by the choir divided into two, is similar to the Old Syriac Orthodox Church's (Jacobite Church) performance type. However, the manner of execution for the church choirs is unknown. Presumably, a vocalist sing the first lyrics and the choir sings the rest. In addition to this, while the vocalist reads the first verses of the psalm with intonation, half of the choir recites half of the verse, and the rest of the choir performs the rest of the verse. Rest of the psalm is performed in alternation. But the intonation is not repeated. Finally, Lesser Doxology is performed in alternation by half choirs and then, the whole choir repeats the antiphony (Grout and Palisca,1996, s. 45).



Visual 1. A page that is thought to have been created from the Psalms in 10-11th century (Harman, 1988: 497).

The Zemirots are also composed of Psalms. The Psalms section of Zabur, the section containing the words of Prophet David, is also Zemirots. These poems, praises, worshipping chants, laments, prayers for help, protection, and salvation, and prayers for forgiveness, contain statements such as hymns of gratitude against the blessing of Allah and wishes for the enemy to be punished. Zemirots are recited every day. They are in recitative and hymn form, performed in various themes (Kligman, 2008: 152).

Responsory (Cantus Responsorius)

Psalms are performed in Jewish synagogue in the form of being read alone by the main vocalist and answered by the choir. In the Catholic Church, on the other hand, it is in the form of mutual performance between the priest and the choir (Gazimihal, 1961: 215). For instance, the performance type of Hallelujah, sang with a different theme, is shown among the Ambrosian Responsories. These St. Ambrose Responsories are in the form of Latin performances and they were also used in Gregorian performances later (Hughes, 1951: 70). This musical performance,

systemized by Gregory and recited in churches in addition to psalm hymns, is composed of antiphonies and responsories named as Gregorian Melodies and created by Gregory (McGehee, 1963: 90). If we were to show a responsory from the Songs of Moses, when the Song of Moses included in the Exodus section of Torah will be sang on Good Friday, one of the vocalists goes up to the rostrum and says: "The Song on the Exodus will be sang!" Then, the deacon makes a signal by saying: "Attention!"

Main Vocalist: I will sing to the Lord, for He has triumphed gloriously!
Church: I will sing to the Lord, for He has triumphed gloriously!
Main Vocalist: The horse and its rider (Pharaoh) He has thrown into the sea!
Church: For He has triumphed gloriously!
Main Vocalist: The Lord is my strength and song, and He has become my salvation!
Church: I will sing to the Lord, for He has triumphed gloriously!
Thus, the 18 verses of the hymn are performed in this way. Towards the last verse, the Lesser Doxology is added. Afterwards, the main vocalist sings the chorus, and the community performs responsories (Hughes, 1951: 70).

Antiphony

It is composed of the Greek words anti and phone, and it means performing with a single voice (Gazimihal, 1961: 15). It is performed by a choir against a choir (Nalbantoglu, 2022). Previously, it was composed for the choir. They are usually made with simple rhythm and syllabic meter. When the antiphonies of the Songs of Prophet Solomon are examined, they are more qualified (Grout and Palisca, 1996: 45).

It was previously repeated after every verse of a psalm or hymn, such as the statement "Because His grace is eternal" repeated in the 136th psalm. Another feature of these antiphonies is that they first emerged in the Syriac Monastery and then, opened for general use (Grout and Palisca,1996: 45).

Psalm Performers

Sephardies

Since the Sephardies made their prayers with Arabic themes in Spain during the Andalusia period, they had no difficulty in taking the themes used in the Ottoman Empire and adapting them to their

prayers when they came to Ottoman. It is thought that Jews had been singing the hymns named Maftirim since their migration to Spain.

There are information that Jews settled in Edirne immediately entered the world of Turkish music. Ribbi Israel Najara (1555-1625) was the first person to adapt Hebrew hymns to the Ottoman music (Şaul, 2015: 114-115).

The collection of prayers and hymns performed by Halab Sephardi Jewish community and other communities are called Baqashot. Baqashot is performed on the day of Sabbath every week. This set of prayers, in which the theme music performance is intense, is composed of 6 or more poems and it lasts until the morning (Shiloah, 1992: 150).

Most famous psalm performer and composer is Ali Ufkî Bey. Ali Ufkî Bey served in the palace for 19 years between 1632 and 1643 and then, got out of the palace between 1651 and 1662 (Behar, 1990: 13).

Serving as the head interpreter in the Imperial Council, Ali Ufkî Bey translated the Bible into Türkiye. Another one of his translations is the Croatian and Turkish translation of the work of a delegation of linguists under the direction of the Protestant missionary Primus Truber, according to some sources in the second half of the 16th century. It can be said that the translation of the Bible by Ali Ufkî is largely a result of the political and military developments in Europe at the beginning of the 17th century (Behar, 1990: 24-27).

FINDINGS AND COMMENTS

In this section of our study, various findings will be given based on the psalms of Ali Ufkî Bey, which Cem Behar stated were performed irregularly as in ghazals and kasides in Turkish religious music, and the other performance styles of the psalm hymns we have mentioned above, namely Recitation, Responsorium (Cantus Responsorius) and Antifoni psalms. Ali Ufkî Bey has 14 psalm hymns, and since all of them have the same walking style, only the psalm hymn named “Psalm 12 in Buselik makam, which we have mentioned as Note 1” is shown as a reference. Accordingly, since detailed information is given about the rhythm and performance styles of the relevant forms in our study, no semiotic representation or analysis is used based on notes.

Rhythmless Forms in The Turkish Religious Music

Marijiah

It is the greatest form of Turkish music composed by Nayi Osman Dede and it is about the ascension of the Prophet Mohammed. The literary work written in verse is read with music in a certain order of manners and theme. (Öztuna, 1974: 32).

Nayi Osman Dede composed the work, of which he wrote the lyrics himself, in 5 chapters. All our great music lovers accepted that a superior music and sufi culture and a professional understanding of art is reflected in this work examined in detail. There is a tawshih sung by the choir at the beginning of each bahr, which forms the backbone of the work and is sung as a solo. The lyrics of these tawshihs composed in Segâh, Dügâh, Sabâ, Hüseyni themes are in Arabic. Sheik Mehmed Nasuhi mentioned above wrote these poems. The lyrics of the last tawshih is in Farsi and belong to Rumi. Composition order of the work is as follows: The first tawshih was composed in Segâh theme. It is followed by the first, namely, Segâh bahr composed in the same theme. In this part, Bestenigâr, Müstear, Mâye, Bayâti themes were used apart from the Segâh theme. At the beginning of the second part, there is the second tawshih composed in Dügâh theme and leggiadro tempo. This tawshih is followed by Müstear bahr. In this part, themes such as Dügâh, Sabâ, Çargâh, Kûçek, Hüseyni, Kürdi, Arazbar, Isfahan were used. The third part is the Nevâ bahr, known for its 18-verse lyrics but whose composition is completely forgotten. The fourth part, which starts with a tawshih composed in Sabâ theme and Devr-i Kebir tempo, is again entered with a Sabâ theme. Passes are made to the Huseyni and Buselik themes. The fifth and the last part of the work starts with a tawshih composed in Huseyni theme and Devr-i Kebir tempo again. This part is ornamented with themes such as Gerdaniye, Bûselik, Acem, Uzzal, Nişâbur, Hüzzam, Kûçek and Isfahan (Ministry of Culture and Tourism, 2023).

Azan

It is a form of mosque music that is sung from the minarets of mosques to call Muslims to prayer during prayer times and whose lyrics are in Arabic and are sung freely at certain times and in certain places without following any specific tempo (Özkan, 2013: 102).

Its lyrics are as follows: Allāhü ekber (Allah is great [four times]); Eşhedü en lâ ilâhe illallah (I bear witness that there is no god except Allah. [two times]); Eşhedü enne Muhammeden resûlullah (I bear witness that Mohammed is the messenger of Allah. [two times]); Hayye ale’s-salâh (Hurry

to the prayer [two times]); Hayye ale'l-felâh (Hurry to salvation [two times]); Allāhü ekber (Allah is great [two times]); Lâ ilâhe illallah (There is no god except Allah). In the morning azan, the following phrase is sang two times after Hayye ale'l-felâh and this is called tesvib: es-Salâtü hayrün mine'n-nevm (Prayer is better than sleep). (Çetin, 1995: 36).

Rosary

Derived from sebh (sibaha) which means to swim quickly in the water and make headway, tesbih (rosary) means to exonerate Allah from all kinds of missings and faults incompatible with the godhead. Tahmid and takbir were also included in the rosary, which is recommended in the hadiths to be repeated thirty-three times after the prayer. In addition, it is advised to count the beads ten or hundred times with the wordings in question. The rosary in the kneeling and prostration parts of the prayer and in Subhaneke, read after the first takbir, is also seen in various stories in al-Muʿcem (Yurdagür, 2011: 527).

The rosary, which means honoring Allah by saying Subhanallah (Develioğlu, 2013: 1269), is a tamcid developed for the rosary ceremony after the prayer. Rauf Yekta Bey names the hymns which is in the A+B structure and starts with "Sübhân el-Melik'ül Mevlâ" as Rosary (Özkan, 2013: 103). However, in this way, it becomes a procedural form, as in tamcids. The difference between Tamcid and the Rosary is the Arabic prayer hymn read from the minarets with the Durak Evferi tempo in certain themes before the morning prayer (Develioğlu, 2013: 1251). Mahfal also has a similar structure to tamcid and rosaries and is not much different from the rosary performed after the prayer.

Mawlid

It is a musical form started by Sulaiman Chalabi and it is freely performed nearly every corner of our geography especially for the birthday of Prophet Mohammed, holy days and nights, and many occasions such as birth, death, circumcision, marriage, and enlistment (Öztuna, 1974: 30).

Although it is known that Sulaiman Chalabi benefited from some works while preparing Vesîletü'n-necât, it is claimed that he was under the influence of Mustafa Darir from Erzurum and Arabic prophetic biography books such as the work of Abu'l-Hasan al-Bekri. On the other hand, due to the similarities between the verses and motifs in the Mawlid and Aşık Pasha's Garibname, it is possible to say that Abu-l Hasan's prophetic biography was a source of inspiration for Garibname (Pekolcay, 2004: 485).

Mawlid can be generally defined as the performance of poems written in the style of Masnavi with melodies. The course of Chalabi's Mawlid is as follows: It consists of parts called Bahr, such as invocation, birth, tract, miraj, disease, and death. Mawlid can also be performed by Mawlidkhans by ornamenting with tawshihs, surahs and qasidas without following a certain tempo (Özkan, 2013: 103).

Circle (Devran) Dhikr

When it comes to religious music, the first thing that comes to mind is the Mevleviyeh and Bektashi sects. Apart from them, there are also various sects such as Qadiriyya, Rifaiyya, and Halvatiyya and branches of these sects. These are the sects that use music during their dhikr. Mevlevi rituals are used in Mevlevi sects and Breath and Semahs are used in Bektashi sects. Their processes do not show similarities with Psalm hymns. However, the circle dhikr, which shows differences between sects, is made as follows: Dervishes hold hands, starts by saying hû. When they say Hu, they step to the right with the right foot. When they say Hu again, the feet are joined, so the circle continues by making three turns. Dhikr changes rhythm every 100 turns and testimony of oneness reaches 500 repetition. The curtain lifting is performed in this way. Meanwhile, head of the dhikr sings a hymn called pause. Afterwards, they all stand up after the salute and the circle dhikr starts (Öngören, 2011: 409).

In fact, they are also mentioned as Circle hymns in terms of being both free and rhythmic in the way they are practiced. Circle sheik starts the dhikr and then, other sheik takes the lead. During the dhikr performed as circle, those standing in the middle of the circle performs hymns in accordance with the dhikr. This method is called circle hymns. The instruments used for the rhythm during dhikr are as follows: percussion instruments such as cymbal, bandir, kudum. Apart from this, wind instruments such as reed flute are used (Uygun, 2013: 412).

Qasida and Ghazal

The improvisation made with sound is called ghazal in Turkish music. As with improvisations, ghazals are not composed beforehand and are performed depending on the inspiration of the performer, called the ghazal khan, at that moment. It is a free-rhythm form that follows certain themes but is not measured by any tempo. The lyrics of ghazals are composed in ghazal form, which is the most well-known and most used version of Islamic literature. The performance of ghazals consists of the passes between instruments and lyrics, and it is as follows: The instrument

improvises on the theme to be used in the ghazal, and this improvisation ends on the clausula act, which is the ending point. Afterwards, ghazal khan performs the first verse of the lyrics he chose in the same theme in a way that will show the features of that theme. This first verse creates the basis of the form. Then, the instrument continues to walk in the same theme with an improvisation. The ghazal khan performs the second verse by using a larger part of the same theme and ends the verse at the end of the stopping act of the theme. Thus, the time part consisting of the second verse is formed. Then the instrument consolidates the clausula with a small improvisation in the same theme. Mostly, after this part of the improvisation, ghazal khan starts the middle part in a theme he wishes. With the third verse, the part called middle is formed. Here, a transition to more themes is made, and sometimes, with the improvisation of the instrument in the fourth verse, ghazal khan returns to the first theme at the beginning, and ghazal khan concludes the performance with the end on the clausula. Finally, instrument makes a little improvisation in the same theme and it also ends on the clausula. Therefore, the clausula part is performed. Thus, a two-verse ghazal consists of the basis, time, meyan, and clausula parts (Özkan, 2011: 442).

Qasida in Arabic poetry is a form given to the singer and freely performed by him/her. Although the praises written and composed for the Prophet Mohammed and sang in mosques, lodges and mawlids are called qasida in Turkish music, this is wrong. Praises take the place of qasidas in Turkish music. And praises always remained exclusive for the period's ruler (Öztuna, 1974: 331).

Forms Subject to Tempo Similar to Psalm Hymns in Turkish Religious Music

Hymn

Hymn, as defined by Gazimihal, is the name given to all composed poems including religious content (Gazimihal, 1961: 14). Hymn as a religious music term is composed of certain forms of verse, such as the song form in non-religious Turkish music, and is performed in the structure of A+B or A+B+C+B. Due to the song form, the hymns should reflect the religious-Sufi feelings in the theme and procedure of the composition with the theme of the song. Although a hymn can be composed in almost every theme as a rule, it attracts attention that most of them are heavy themes that do not circulate in too high-pitched sounds. When song journals and some repertoires are examined, it is seen that hymns are composed mostly in the themes of Acem, Acem-Aşiran, Bayatî, Bestenigâr, Dügâh, Eviç, Hicaz, Hüseynî, Hüzzam, Irak, Mâhur, Nevâ, Rast, Sabâ, Segâh, Uşşak, Tâhir. In addition to minor tempos, major tempos were also used in hymn compositions. Mostly

used tempos are Sofyan, Düyek, Evfer, Devr-İ Hindî, Muhammes, Çenber, Evsat, Devr-i Kebîr, Berefşan and Hafif. (Uzun, 2000: 64). The form chart of hymns measured in various major and minor tempos is A+B or A+B+C+D (Özkan, 2013: 102). Hymns written in Arabic by Turkish composers are called shughul. The recitation of hymns, Mawlid, Mirajiah, etc. between the bahrs is called tawshih.

Hicaz Prayer

The course of this new form structure, whose composition and scheme belong to H. Fahreddin Dede Efendi, which was created by Ahmed Hatipoglu for choir and solo, and which is composed of dhikr and hymns, is as follows:

I.Introduction: Chorale Tevdid (Lîlâhe illallah Muhammedür Resûlullâh)

II. Prayer:

1-Celle Rabbi (Solo-Free)

2- Allâhümme inni (Choir-Recitative)

3- Allâhümme lâ tekilni (Solo)

4- Esmâ-yı Hüsnâ (Choir-Sofian)

5- Allâhuekber âzam kebîra (Solo -Choir)

6- Esmâ-yı Hüsnâ (Choir-Sofian)

7- Last Prayer -Estağfirullah..(Solo-Free)

8- The last prayer sentence "İnnehu huvettavvâburrahîm" is read altogether.

a) The choir starts the Allah dhikr with the Hijaz ney improvisation. After the dhikr,

b) Together with Ney, the choir lifts the curtain and accelerates one step more and enters the dhikr of Hay. After enough dhikr,
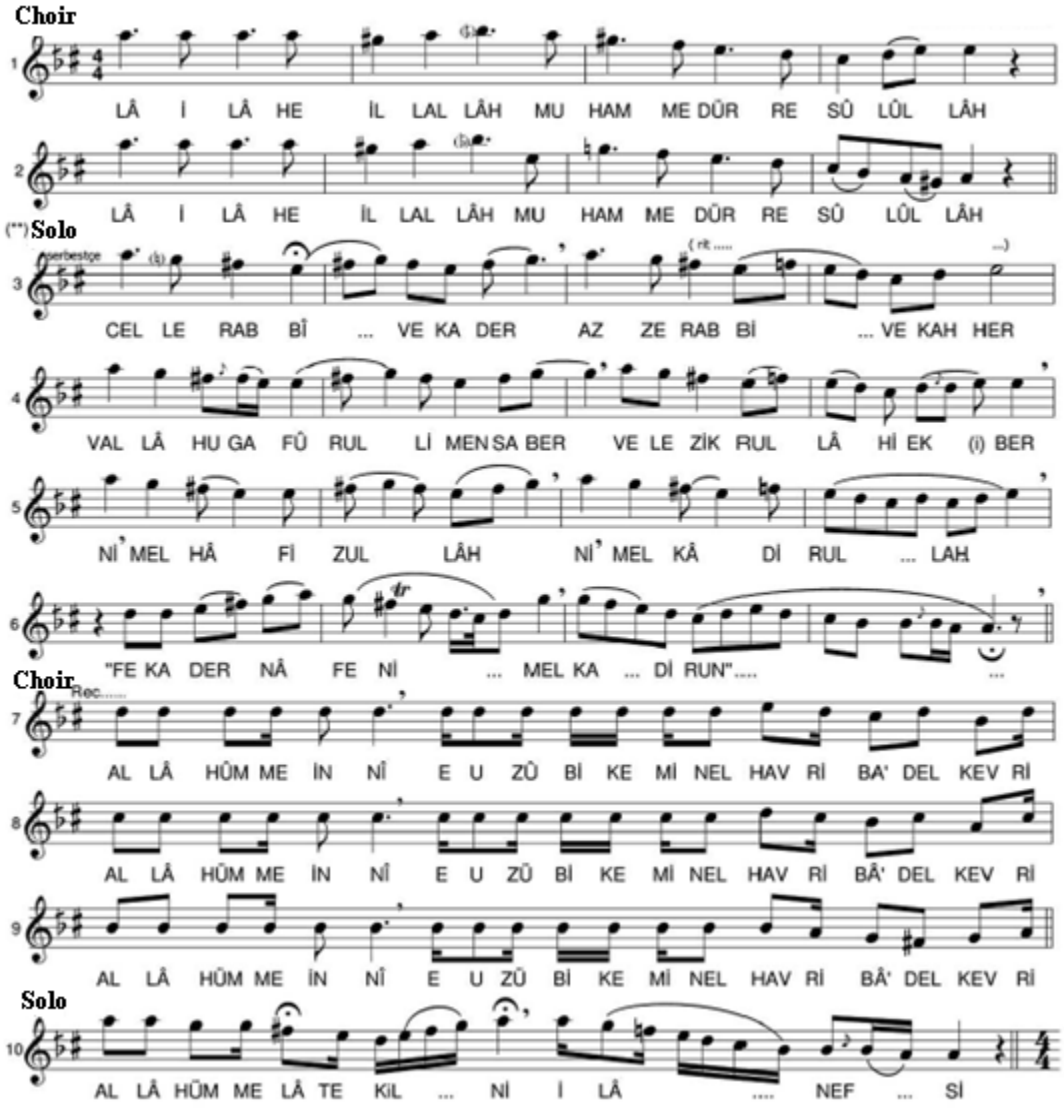
c) The Choir starts the Segâh Esma Tezkir (Esma-yı Hüsna) in the Sofian tempo. After a while, qasidakhan reads his qasida, which begins with Segâh and ends with Hüzzam. After he finishes,

d) The Choir starts the Hüzzam hymn. At the end of the hymn, the choir

e) starts the breath dhikr "Allah Hayy" together with the rhythm instruments.

f) At the end of the dhikrs Allah and Hay, the choir starts the dhikr "Allah Ya Daîm Segâh". Finally, the choir reaches Huseyni by increasing the speed of the monotheistic dhikr, which it enters rapidly as an attack, by lifting the curtain every 4 degrees starting from the Segâh curtain. At the end of the degree, the return begins. After the Nevâ, Çargâh, Segâh, and Dügâh are performed with the letter of Tawhid on the curtain, they are performed on the 4-dimensional Dügâh curtain. They are

intensified by reading it 4 times and then, the choir starts the Uşşak hymn (Allah Hüve Rabbüna, Rahmâni). It is recited in choir and as solo. In each solo performance, male voices repeat the dhikr of Ya Hay as a base sound in a lively manner until the end of the work. The work ends with the hymn of Esma dhikr (Allah Allah Şükren Lillah…), which follows the last Ya Hay dhikr (Hatipoğlu, 2011: 71).



Score 3. Hicaz Prayer Form first page notes (Hatipoğlu, 2011: 72).

Nihavend New Form (Nâ't-ı Nebevî)
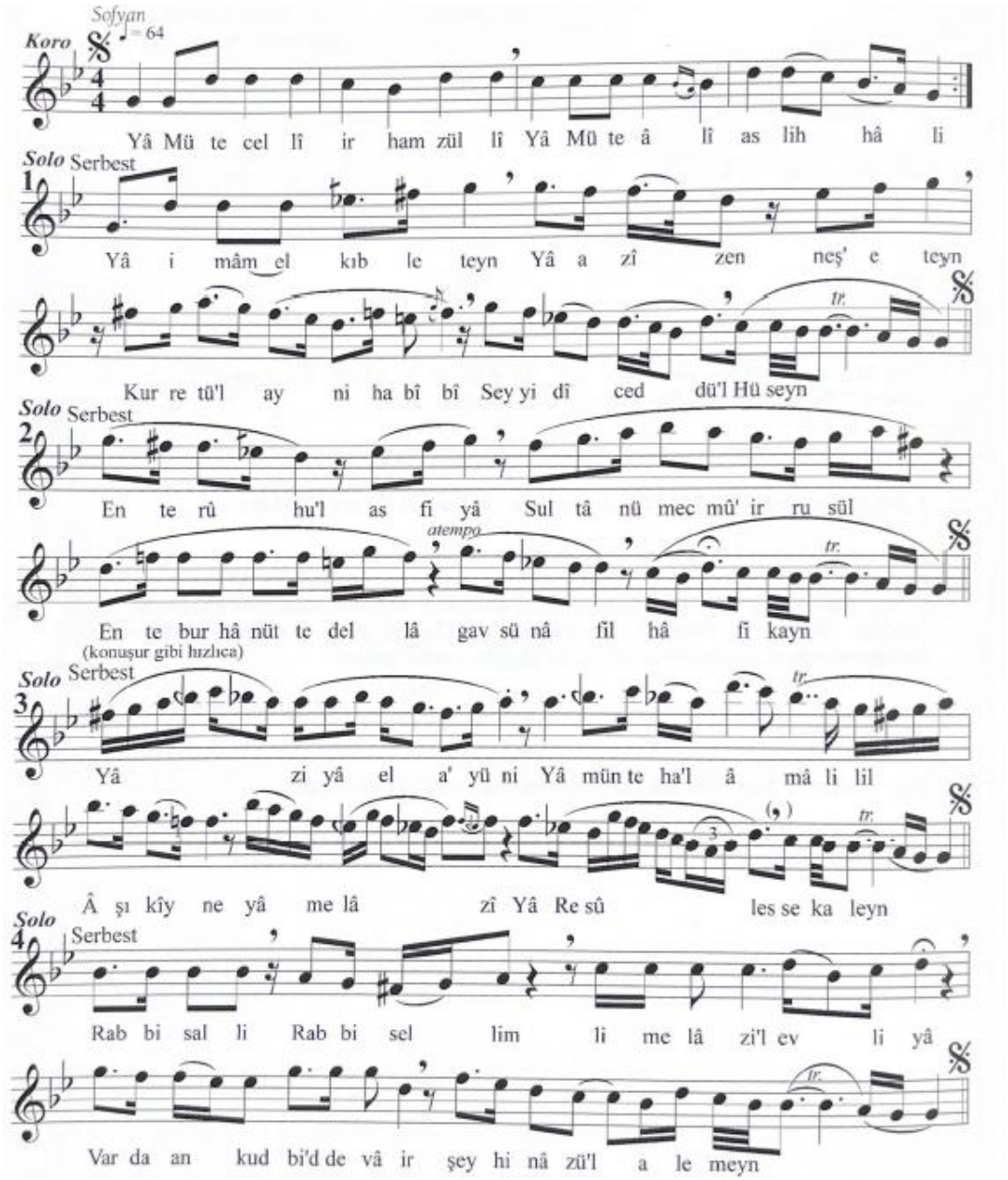
The course of this new form structure, whose composition belongs to Ken'an Rifai and which was formed for Choir and Solo by Ahmed Hatipoglu, is as follows:
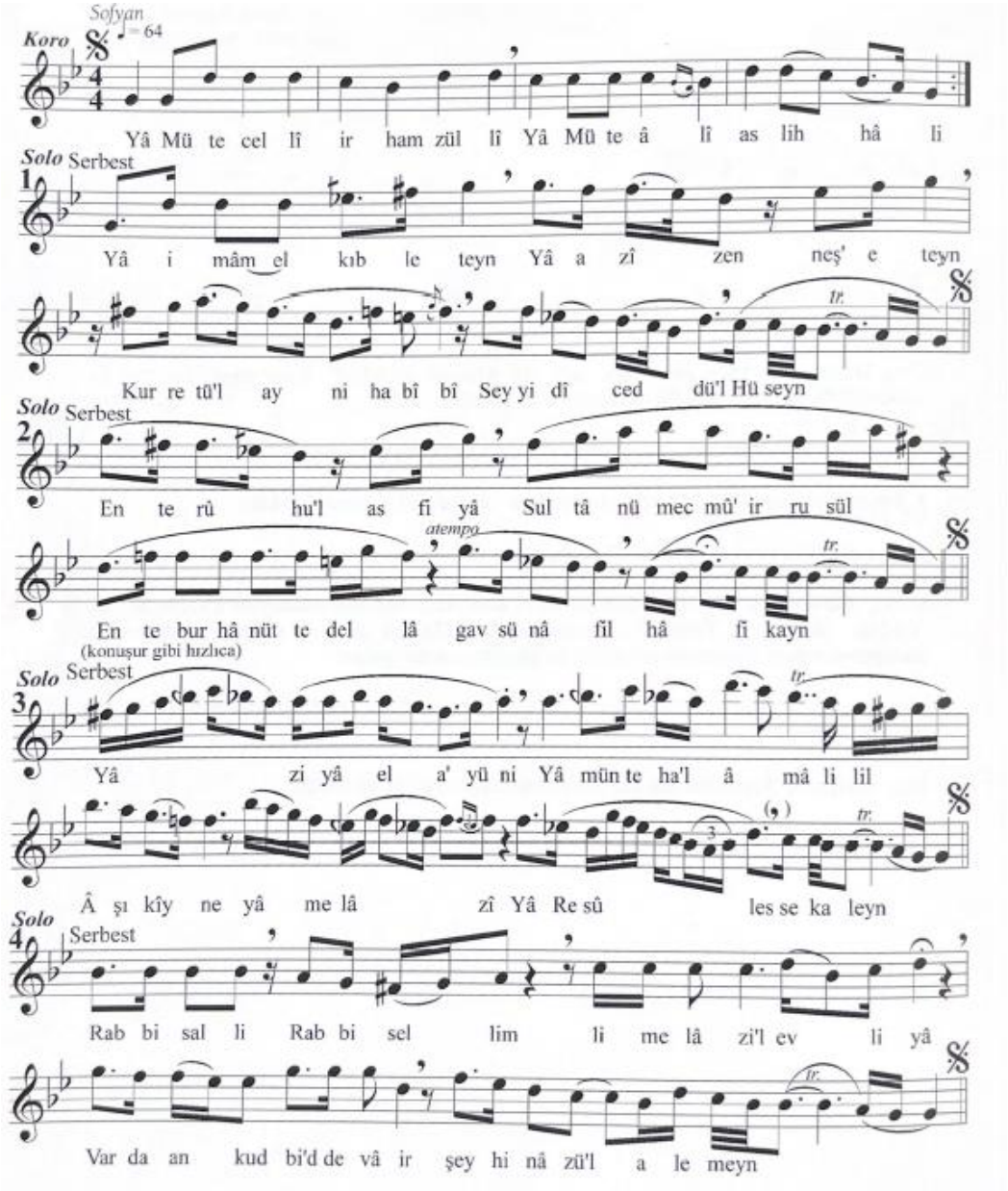
Introduction Prayer: "Yâ Mütecelli İrham Zülli Yâ Müteâli Aslih hâl", read by Choir in Sofian tempo and Delivery (Chorus).

Each verse from 1 to 4 is freely performed as solo and connects to Delivery.

At the end of the 5th verse, the soloist stays in Gerdaniye with the words of "Ya Ziya el kamereyn". The choir starts the Entel Hadi in Sofian tempo. The soloist carries the Hejaz quintet on the Nevâ to Muhayyer with the words "Dünya fani Bâkî Hû (The world is mortal, He is eternal)" and leaves the "La ilaha illallah" part to the choir. The choir answers the Soloist who transforms the lyrics "Dünya fani... (The world is mortal...)" to Nihavend with a riterdando Nihavend stay. "Hasbî Rabbî Cellallah…" part is read by the choir in the Sofian style Nihavend course. The work ends with Salawat and Ayet-i Karime, Solo-Choir togetherness (Hatipoğlu, 2011: 253).

Forms outside of these religious forms that we discussed, such as Na't, Pause, Takbir, Salat-u-Salam, and Invocation, bear no resemblance to the Psalms since they are performed freely and in terms of the course and content of the forms we discussed. Along with the Mevlevi Rites, which have a certain procedure and order, the Bektashi Breath and Semahs were not discussed for the same reason.


Sofyan
♩= 64
Koro
Yâ Mü te cel lî ir ham zül lî Yâ Mü te â lî as lih hâ li
Solo Serbest
1
Yâ i mâm el kıb le teyn Yâ a zî zen neş' e teyn
tr.
Kur re tü'l ay ni ha bî bî Sey yi dî ced dü'l Hü seyn
Solo Serbest
2
En te rû hu'l as fi yâ Sul tâ nü mec mû' ir ru sül
atempo
tr.
En te bur hâ nüt te del lâ gav sü nâ fil hâ fî kayn
(konuşur gibi hızlıca)
Solo Serbest
3
tr.
Yâ zi yâ el a' yü ni Yâ mün te ha'l â mâ li lil
tr.
Â şı kîy ne yâ me lâ zî Yâ Re sû les se ka leyn
Solo
4
Serbest
Rab bi sal li Rab bi sel lim li me lâ zi'l ev li yâ
tr.
Var da an kud bi'd de vâ ir şey hi nâ zü'l a le meyn



Score 4. Nihavend New Form (Nâ't-ı Nebevî) first page notes (Hatipoğlu, 2011: 257).

CONCLUSION

When the methods and performance styles of the forms are considered in terms of comparison based on the findings section of the study; it is seen that in the Psalms hymns written and notated by Ali Ufki Bey, recitation or free reading is at the forefront for the Psalms. The hymns in the Psalms were compiled and arranged by Louise Bourgeois at a time when the modal and tonal understanding were in the process of separation. However, Ali Ufkî Bey felt the need to give makam names to the 14 psalms he recorded as monophonic. The reason for this may be related to

the conjuncture structure of the period rather than personal preferences. First of all, the unity and interaction of Greek, Orthodox, Middle Eastern Church music and Turkish-Ottoman music should be taken into consideration. Church music and musicians were influenced by the theory and practice of Turkish-Ottoman music and as a result, they saw no harm in referring to the quarter tones used in church modes as "perde" and the ihos as "makam". Therefore, it is quite natural for Ali Ufki to classify the hymns in the Psalms using makam names. On the other hand, when the performance style of the Old Syriac Orthodox Church is examined, a free performance is again striking; because sometimes it is performed with the whole choir, sometimes with half of it, and sometimes by dividing the choir into two.

Considering that the compositions of these hymns performed freely consist of Psalms, the equivalent of Psalm hymns in Turkish religious music is Quran recitation. However, it is clear that Quran recitation does not have a full equivalent since it is not performed with choir accompaniment. In fact, it is seen that Quran recitation does not fall within the scope of Sufism and religious music in Islamic geography. If we do not evaluate the hymn forms consisting of only verses, Gazel and Qasida forms can also be considered as the equivalent of Psalm hymns in Turkish religious music.

There is also the Adhan form in the free genre forms of mosque music, but it will not have a full equivalent since it calls the believers to prayer. Since the Temcid, Tespih and Dhikr forms of mosque music are constantly repeated, it is not possible to say that they have the equivalent of Psalm hymns. Miraciye and Mevlid, on the other hand, are not the exact equivalent of Psalm hymns in Turkish religious music, as they consist of tevşihs and are performed freely by making use of Quranic verses and religious propositions.

There are other performance types for Psalms such as Antiphonies and Cantus Responsorius. When we examine Antiphony from these forms, we see that Psalm hymns are not composed freely, but in a certain style. Although they do not completely overlap, it is clearly seen that the Hicaz Prayer form belonging to Ahmed Hatipoğlu is the most similar form in Turkish religious music.

When we consider the Cantus Responsorius performance form, we see that this reading style is composed with a certain tempo. Again, although the Nihavend Na't-ı Nebevi form belonging to Ahmed Hatipoğlu does not completely overlap, we can clearly state that this form is the most similar form to Hicaz Prayer.

In the light of all these comparisons we made and the results we obtained, we tried to convey similar forms in psalm hymns and Turkish religious music, and when we consider the Ottoman period through the example of Ali Ufkî Bey, it was concluded that religious music was fundamentally influenced by each other within the framework of historical musicology in the cultural context where synagogues, church music and musicians were influenced by the theory and practice of Turkish-Ottoman music. In addition, it is thought that our study will play an important role in determining which types of works should be taken as references and will contribute to this and similar studies in the field of historical and comparative musicology.

REFERENCES

Anar, S. (2022). *Bir müzisyenin arayışı*. İstanbul: Everest Press.

August, B. J. (1957). *The literature of the old testament*. Columbia: Columbia University.

Behar, C. (1990). *Ali Ufkî ve mezmurlar*. İstanbul: Pan Press.

Çağıl, N. (2013) "Kutsal metinler ve müzik". *Journal of Ataturk University Faculty of Theology,* 39(1), 13. Access address: https://dergipark.org.tr/tr/pub/atauniilah/issue/2756/36781.

Çetin, Abdurrahman. (1995). Ezan, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (Türkiye Religious Foundation Encyclopedia of Islam).* İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Demir, M. (2017), "Maftirim": Osmanlı Müzik Kültüründe Sefarad Paraliturjik Müziği (Sephardic Paraliturgical Music in Ottoman Music Culture), Çanakkale University Journal of Social Sciences Institute, 26/2, 318. Access address: https://dergipark.org.tr/tr/pub/cusosbil/issue/31880/350068.

Develioğlu, F. (2013). "Tesbih", *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lügât*. Ankara: Aydın Press.

Diriöz, M. (1994). *Eserlerine göre nâbî divânı*. İstanbul: Fey Press.

Donald, J. G. and Palisca, C. V. (1996). *A history of western music,* New York: W.W. Norton Company.

Gazimihal, M. R. (1961). *Mûsikî Sözlüğü*. Ankara: Milli Eğitim Press.

Harman, Ö. F. (1988). "Ahd-i atîk", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (Türkiye Religious Foundation Encyclopedia of Islam)* in (Volume 1, 497-4980. ss). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Hatipoğlu, (2011). "Nihâvend yeni form", *Ahmed hatipoğlu beste külliyâtı*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Hendin, D. (2009). *Kral david and music*. (Access address: https://wol.jw.org/en/wol/d/r1/lp-e/2009891), (Access date: 31.11.2024).

Hughes. D. A. (1954). *Early medieval music up to 1300*. Geoffrey Cumberlege. Oxford: Oxford University.

Karahasanoğlu, S. and Yavuz, E. (2018). *Müzikte araştırma yöntemleri*. İstanbul: Berceste Press.

Kur'an- Kerim (Qur'an) (2022), *el-Enbiyâ 21/105*. (Access address: https://www.kuranmeali.com/AyetKarsilastirma.php?sure=21&ayet=105), (Access date: 31.11.2022).

Kur'an- Kerim (Qur'an) (2022), *en-Nisâ 4/163*. (Access address: https://www.kuranvemeali.com/nisa-suresi/163-ayeti-meali), (Access date: 31.11.2022).

Kur'an- Kerim (Qur'an) (2022), *el-İsrâ 17/55*. (Access address: https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/%C4%B0sr%C3%A2-suresi/2084/55-ayet-tefsiri), (Access date: 31.11.2022).

Kitab-ı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit (Bible), (1981). *Mezmurlar (Psalms).* (Trans. Ali Ufkî Bey.). İstanbul: Ser Ofset Press.

Kligman, M. (2008). *Maqam and liturgy*. Detroit: Wayne State University

Kültür ve Turizm Bakanlığı (Ministry of Culture and Tourism). (2023) *"Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü"*. (Access address: https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr/TR-3707/miraciye.html), (Access date: 02.23.2023).

McGehee, T. C. (1963). *People and music*. Boston: Allyn & Bacon Publisher.

Muhammed bin Abdülkerim eş-Şehristani. (2014*). el-Milel ve'n-Nihâl (History of Religions and Sects)*, (Trans. Muharrem Tan) İstanbul: Kabalcı Press. (Original work published, 1435).

Mustan Dönmez, B. (2019). *Etnomüzikolojinin temel kavramları*. İstanbul: Bağlam Press.

Nalbantoğlu, E. (2023) "*Müzik tarihi*". (Access address: http://docs.neu.edu.tr/staff/ertem.nalbantoglu/m%C3%BCzik%20tarihiders%20notlar%C4%B1_4.pdf), (Access date: 31.11.2023).

Okcu, S. and Karataş, Ö. S. (2020), Ahmed avni konuk'a ait rast kâr-ı nâtık (fihrist-i makâmat) adlı eserin segâh kararlı satırlarının makam ve güfte analizi (rast kar-ı nâtik belonging to ahmed avni konuk (fihrist-imaqamat and lyric analysis of segâh stable lines in the work titled makâmat), *Ataturk University Journal of Social Sciences Institute*, 24 (2), 939-958. Acces address: https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunisosbil/issue/55053/754663.

Özkan, İ. H. (2013). *Türk mûsikîsi nazariyatı ve usulleri.* İstanbul: Ötüken Press.

Öztuna, Y. (1974). "Kas'ide", *Türk mûsikîsi ansiklopedisi*, in (Volume 1, 331. s.). Ankara: Milli Eğitim Press.

Öngören, R. (2011). "Zikir", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (Türkiye Religious Foundation Encyclopedia of Islam),* in (Volume 44, 409. s.). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Pekolcay, N. (2004). "Mevlid", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (Türkiye Religious Foundation Encyclopedia of Islam),* in (Volume 29, 485. s.). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Shiloah, A. (1992). *Jewish musical traditions*. Detroit: Wayne State University.

Şaul, L. (2015). "Sefarad şarkılarınının tarihçesi, oluşumu ve yapısı" (History, formation and structure of sephardic songs), *Ege University State Journal of Turkısh Music Conservatory,* 7(1), 114-115. Access adress: https://dergipark.org.tr/tr/pub/konservatuvardergisi/issue/46521/584075.

Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları (Turkısh Religious Foundation Publications) (2004). "Mezmur" *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (Turkısh Religious Foundation Encyclopedia of Islam).* (Access address: https://islamansiklopedisi.org.tr/mezmur), (Access date: 31.12.2024).

Uygun, M N. (2013). "Devran", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (Türkiye Religious Foundation Encyclopedia of Islam),* in (Volume 44, 4. s.). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Uzun, M. İ. (2000). "İlâhi", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (Türkiye Religious Foundation Encyclopedia of Islam),* in (Volume 22, 64. s.). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Yurdagür, M. (2011). "Tesbih", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (Türkiye Religious Foundation Encyclopedia of Islam),* in (Volume 40, 527. s.). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

EXTENDED ABSTRACT

Davud ve Süleyman peygamberlerin Zebur'da zikredilen; "Kuvvetimiz olan Allah'a yüksek sesle terennüm edin; Yakup'un Allah'ına sevinçle bağırın. Bir mezmur yükseltin ve Tefi, tatlı sesli Çeng ve Santuru getirin. Yeni ayda, bedir vaktinde, bayramınız gününde boru çalın. Ya Allah sana yeni bir ilahi okuyayım; on telli Santur ile sana terennüm edeyim." Mezmurlarından dolayı olacak ki müziğe büyük önem verdikleri, Davud peygamberin kendisine indirilen Zebur'u yüksek sesle okuduğu ve Mûsa peygamberin bir mûsikîşinas olduğu, Muhammed peygamberin Kur'an-ı Kerim'i sesi güzel sahâbelere okutmayı tercih ettiği bilindiği gibi ifade ettiğimiz bu durumların bizlere mûsikî dilinin insan üzerinde ne kadar mühim bir etkisinin olduğunu açıkça göstermektedir.

Yine bu doğrultuda Eski ve Yeni Ahit olarak bilinen İncil'in Mezmurlar bölümünde Hz. Musa, Hz. Davud ve Hz. Süleyman'ın doğrudan isimlerinin geçtiği ve müzik yoluyla vaaz verdikleri ifadeleri oldukça dikkat çekicidir. Hz. Adem'den Hz. Musa'ya, Hz. Davud ve Süleyman'dan Hz. İsa ve Hz. Muhammed'e ve ardından Orta Çağ'a kadar ön planda olan dinsel müzik, Gotik çağ ile başlayarak yavaş yavaş Rönesans dönemiyle birlikte yerini din dışı müziğe bıraksa da her zaman etkili olmuş ve olacağı düşünülmektedir. Özellikle Ali Ufkî Bey'in Mezmur ilâhileri incelendiğinde, bu ilâhilerin melodik diziliminin Türk din mûsikîsi ile benzerliği dikkat çekmektedir. Bizlerde bu benzerliğe atıfta bulunmak hasebiyle karşılaştırmalı analiz yaptığımız bu çalışmanın amacı; Kitab-ı Mukaddes ile Mezmurların daha sonra Kur'ân-ı Kerim ile beraber yeni bir dînî biçim olan İslâmiyet ve onun tezahürüyle coğrafyamızda ve benzer kültürlere sahip coğrafyalarda meydana gelen dinî mûsikî formlarının benzer çalışmalarda tespit etmiş olunan bitakım çıkarımları yeniden ele alarak tarihsel süreçte dönüşümünü veya yansımasını karşılaştırmalı müzikoloji açısından inceleyerek karşılaştırmak, benzerlik ve farklılıkları ele almak ve bu hususta yeni eserler ortaya çıkarmak olacaktır. Ancak dikkat edilmesi gereken önemli bir husus şudur ki, çalışma Türk din mûsikîsini Mezmurlara dayandırma modeliyle değil yalnızca benzer icra formlarının incelenmesi doğrultusunda oluşturulmuştur.

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış ve literatür taraması yapılmıştır. Anahtar kelimeler, önceki çalışmalar incelenerek çalışmayı mümkün olduğunca kapsayacak şekilde seçilmiştir. Bu çalışmada 4 makale, 7 web ve 29 kitap olmak üzere toplam 40 kaynak kullanılmıştır. Bu kaynaklar incelenerek çalışmada kullanılmıştır.

Çalışmanın bulgular kısmından hareketle karşılaştırma açısından formların yöntem ve icra biçimleri ele alındığında; Ali Ufkî Bey'in bestelediği Mezmur ilâhilerinde Mezmurlar için tilavet veya serbest okumanın ön planda olduğu görülmektedir. Bununla beraber, Ali Ufkî Bey tek sesli olarak kayda geçirdiği 14 mezmura, çalışmamızda beyan ettiğimiz 12 numaralı Bûselik Mezmurda da görüldüğü gibi makam adı vermiş olduğu görülmektedir. Ali Ufkî Bey örnekleminde ve diğer Mezmur ilahilerinin icra formlarını ve Türk din mûsikîsindeki benzer form yapılarını incelediğimiz bu çalışmada, "Mezmurlar ve Mezmur ilâhileri hakkında genelden özele doğru bilgiler paylaşılmıştır. Daha sonra Türk din müziğinde Miraciye, Ezan, Tesbih, Mevlid, Gazel ve Kasîde, Devran Zikri formları aktarılarak; İlâhi, Hicaz Dua ve Nihavend Yeni Formu (Na't-ı Nebevi) gibi form yapıları ele alınmıştır. Serbest okunan Mezmur ilâhileri göz önüne alındığında, Gazel ve Kaside formları Türk din mûsikîsinde Mezmur ilâhilerine karşılık olarak benzer formlar olarak

düşünülebilmektedir. Ancak Antiphony ve Responsorium gibi icra formlarına göre bakıldığında bu formlara en yakın olanların Hicaz Duası ve Nihâvend. Na't-ı Nebevi formları olduğu görülmektedir.

Çalışmamızda ilgili formların usul ve icra biçimleri hakkında detaylı bilgi verildiğinden notalarda semiyotik bir gösterim kullanılmamıştır. Bu doğrultuda formların yöntem ve icra biçimleri ele alındığında Epistle, Gospel ve Lord's Supper ilâhilerinde, Zebur'daki Zemirots'ta; Ali Ufkî Bey'in Mezmuralrında, Mezmurlar için tilavet veya serbest okumanın ön planda olduğu görülmektedir.

Eski Süryani Ortodoks Kilisesi'nin icra biçimine bakıldığında yine serbest bir icra dikkat çekmektedir; zira bazen tüm koroyla, bazen yarısıyla, bazen de koronun ikiye bölünerek sırayla icra edilmesi söz konusudur. Serbest olarak icra edilen bu ilâhilerin bestelerinin Mezmurlar'dan oluştuğu düşünüldüğünde Mezmur ilâhilerinin Türk din mûsikîsinde karşılığı Kur'an tilaveti olabilir. Ancak Kur'an tilaveti koro eşliğinde icra edilmediği için tam bir karşılığının olmadığı açıktır. Zaten Kur'an tilavetinin İslam coğrafyasında dinî müzik kapsamına girmediği görülmektedir. Sadece beyitlerden oluşan ilâhi formlarını değerlendirmez isek, Gazel ve Kaside formları da Türk din mûsikîsinde Mezmur ilâhilerinin karşılığı olarak düşünülebilir. Cami müziğinde Ezan formu da vardır ancak müminleri namaza çağırdığı için tam karşılığı olmayacaktır. Cami müziğinden Temcid, Tespih ve Zikir formlarının da sürekli tekrarlanması sebebiyle Mezmur ilâhilerinin karşılığı olduğunu söyleyemeyiz. Mirâciye ve Mevlid ise tevşihlerden oluşması ve Kur'an ayetleri ile dinî önermelerden yararlanılarak serbestçe icra edilmesi sebebiyle Türk din mûsikîsinde Mezmur ilâhilerinin tam karşılığı değildir. Mezmurlar için Antiphonies ve Cantus Responsorius gibi başka icra türlerini incelediğimizde; Antiphony'nin icra biçimi serbest değil, belli bir usul ile bestelendiğini görebiliriz. Dolayısıyla Antiphony'nin tam olarak örtüşmese de Türk din mûsikîsinde Ahmed Hatipoğlu'na ait Hicaz Duâ formunun en çok benzerlik gösteren form olduğunu söylenebilir. Cantus Responsorius da belli bir tempoyla bestelenmiştir. Yine Ahmed Hatipoğlu'na ait Nihavend yeni form (Na't-ı Nebevi) tam olarak örtüşmese de Hicaz Dua gibi en çok benzerlik gösteren formun bu form olduğunu açıkça ifade edebiliriz.

Yaptığımız tüm bu karşılaştırmalar ve elde ettiğimiz sonuçlar ışığında Mezmur ilâhileri ve Türk din mûsikîsinde benzer formlar aktarılmaya çalışılmış ve bununla birlikte Ali Ufkî Bey örneklemi üzerinden Osmanlı dönemini ele aldığımızda Sinagoglar, Kilise müziği ve müzisyenleri Türk-Osmanlı müziği teori ve pratiğinden etkilenmiş oldukları kültürel bağlamda müziğin tarihsel müzikoloji çerçevesinde dinî müziklerin temel olarak birbirlerinden etkilendikleri görülmektedir.

Ayrıca çalışmamızın hangi tür eserlerin referans alınması gerektiği konusunda önemli bir rol oynayacağı, tarihsel ve karşılaştırmalı müzikoloji alanında bu ve buna benzeri çalışmalara da katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

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 : 07.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 15.02.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1614917
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.

HALİL KARADUMAN'IN MUHAYYER TAKSİMİNİN TEKNİK VE MAKAMSAL OLARAK İNCELENMESİ

ÇİNİ, Soner[1]

ÖZ

Halil Karaduman Türk müziğinde kanun icrasının önde gelen temsilcilerinden biri olması bakımından önem arz etmektedir. Halil Karaduman kanunda kullandığı süsleme teknikleri ve makam kullanımı ile kendinden sonra gelen icracılara yol gösterici olmuştur. Bu çalışmada, Halil Karaduman'ın Muhayyer makamındaki taksim icrasındaki süsleme tekniklerini ve makam anlayışını inceleyip analiz etmek amaçlanmaktadır. Araştırma betimsel nitelikte olup belgesel tarama modelini esas almaktadır ve notaya alınan taksimlerin müzikal ve teknik analizlerinin yapılmasından dolayı betimsel analiz modeli kullanılmıştır. Araştırmada Karaduman'ın Muhayyer taksiminde kullanmış olduğu süsleme teknikleri, tartım kullanımı ve makam seyir anlayışı incelenmiştir. İnceleme süreci sonunda Halil Karaduman'ın Muhayyer taksiminde fiske, çarpma, vibrato, oktavlı icra, glissando ve tremolo süsleme tekniklerini kullandığı, bu araştırmada üçleme, 32'lik, 32'lik notadan sonra gelen noktalı 16'lık tartım şeklinde gösterilen tartım kalıplarını sık olarak kullandığı ve taksim içerisinde Hüseyni ve Suz-i Dil makamlarına geçki yaptığı ayrıca Halil

[1] Arş. Gör. Dr., Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, Müzik ASD, soner.cini@ahievran.edu.tr, https://orcid.org/0000-0003-0635-2317.

Karaduman'ın kullandığı süsleme tekniklerini ustalıkla ve seri bir şekilde icra ettiği ve müzikal yaratıcılığının oldukça yüksek olduğu tespit edilmiştir. Araştırmada Halil Karaduman'ın icra üslubunu anlamak için, seyir ve makam kullanımı, kullandığı makamlarda uygulamış olduğu geçkileri ve taksim içerisinde kullanmış olduğu süsleme tekniklerini teknik açıdan inceleyen çalışmaların yapılması ayrıca öğrencilerin dikte edilen taksim notasından faydalanmaları ve kendi icralarına aktarmaları önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Halil Karaduman, taksim, kanun, makam, Muhayyer makamı.

THE TECHNICAL AND MODAL ANALYSIS OF HALIL KARADUMAN'S MUHAYYER IMPROVISATION

ABSTRACT

Halil Karaduman holds considerable importance in Turkish music as one of the prominent figures in the performance of the qanun. His use of ornamentation techniques and modal structures has served as a guiding example for subsequent performers. This study aims to examine and analyze Halil Karaduman's ornamentation techniques and his understanding of the Muhayyer mode in his improvisation (taksim). As the Muhayyer improvisation performed by Halil Karaduman was transcribed, the research employs the Documentary Survey Model. Additionally, musical and technical analyses of the transcribed improvisation were conducted using the Descriptive Analysis Model. The study examines the ornamentation techniques, rhythmic structures, and modal progression used in his improvisations. The findings reveal that Halil Karaduman utilized ornamentation techniques such as fiske, çarpma, vibrato, octave playing, glissando, and tremolo. In this study, He frequently employed rhythmic patterns such as triplets, 32nd notes, and dotted 16th notes following 32nd notes are examined. Furthermore, he seamlessly incorporated modulations to the Hüseyni and Suz-i Dil modes within his improvisation. His ornamentation techniques were executed with exceptional skill and fluency, demonstrating a high degree of musical creativity. To further understand Halil Karaduman's performance style, this study recommends conducting in-depth technical analyses of his modal usage, modulations within modes, and the ornamentation techniques featured in his improvisations. It is also suggested that students benefit from the transcriptions of his improvisations and apply these elements to their own performances.

Keywords: Halil Karaduman, improvisation, qanun, mode, Muhayyer mode.

GİRİŞ

Kanun ismi ilk defa Binbir Gece Masalları isimli kitapta geçmektedir (Beşiroğlu, 1998: 114). Kanun sazına Babiller ve Asurların kullandığı kitara isimli sazın esin kaynağı olduğu ve günümüzdeki şeklini Orta Çağda aldığı söylenmektedir (Karakaya, 2001: 327, Öztuna, 1990: 425). Bu sazın bazı kaynaklarda ayrıca Çeng olarak bilinen ve Mezopotamya'da gelişim sağlayan sazdan esinlenildiği söylenmektedir (Savaş, 2016: 9). Kanunun o dönemde bugün elimizde olan şeklinde olmadığı çeşitli kazılar ile anlaşılabilmektedir. Evliya Çelebi Osmanlı Devleti zamanında bu sazın kullanıldığı fakat çalımının zor olması sebebiyle bir dönem icra edilmediği belirtmektedir (Özalp, 1986: 57). Kanun sazının çalımının zor olmasının sebebi, mandalsız olarak çalındığı ve daha sonra mandal sistemine geçildiği sonrasında yaygınlaştığı söylenilebilir. Bu durumu Sarı (2012) "Kanun sazı 19. yüzyıl son çeyreğine kadar mandalsız bir şekilde icra ediliyordu. İcracılar makam değişikliği olduğu zaman tüm telleri ilişkili olan makama göre tekrar düzenlenmekteydi. Eser içerisinde bulunan değiştirici işaretleri sol elin başparmağı ile tele bastırarak elde etmekteydiler. Mandal düzeneğinin ise 1870-1880 yılları arasında kullanılmaya başladığı söylenebilir" şeklinde açıklamaktadır. Ayrıca Somakcı (2000), "18. yüzyıl sonlarına kadar kanun sazında mandal olmadığı, 19. yüzyılda ise günümüzdeki şeklini almıştır" ifadesini kullanmaktadır.

Türk müziği enstrümanları icra eden kişilerin, müzik kimliklerini ve yaratıcılıklarını, icrasında kullanacağı teknik özellikleri sergileyebileceği en önemli türlerden biri taksimdir (Çini, 2024: 2). Taksim türü, çalgı türleri içerisinde solo bir şekilde doğaçlama yapılan bir tür olarak ifade edilebilmektedir. Taksimlerin icra edilecek makamlara hazırlık niteliğinde olmaları ezgi ve makam kullanımı bakımından farklı ve zengin özellikler barındırmalarının bir gelenek olduğu söylenebilir (Çalhan & Yokuş, 2019: 94). Taksim, herhangi bir usule bağlanmadan sazın doğaçlama bir şekilde seyrine uygun biçimde ifade ettikleri bir Türk Müziği türüdür (Özkan, 2010: 478). Taksim türünün çeşitleri icra amaçlarına göre, giriş, geçiş, ara, fihrist ve soru cevaplı taksimler olarak sıralanabilir. (Caşka, 2021: 44). Türk Müziği türleri arasında kullanılan taksim türünün saz icracıları arasında oldukça önemli olduğu görülmektedir.

Halil Karaduman'ı Erol Sayan, "o zamana kadar bildiğimiz kanun icra şeklini kendine has bir yöntem ile farklılık kazandıran, çok yetenekli ve kendini kanıtlamış usta bir icracı", Necdet Yaşar, "kanun icrasında kendine has dinamik icra stili geliştirdiği, kanun sazını en verimli bir şekilde icra

edebilen bir icracı olduğu", Necati Çelik "müzisyenler arasında icrasının hemen fark edilmesi onun kendine has bir üslup sahibi olduğunu göstermektedir" ve Göksel Baktagir'in "kanun sazında çok önemli bir usta, kanun sazından çok güzel ve parlak bir ton çıkarması ve kendine has bir icracı" sözleriyle anlatmaktadır (Akkuş, 2004: 54-63). Türk müziğinin önde gelen sanatkârlarının Karaduman ile ilgili dile getirdiği bu dikkate değer yorumlar onun kanun sazında ne kadar önemli, tavrı ve icrası ile gelecek nesillere ilham verecek bir icracı olduğunu gösterir niteliktedir.

Halil Karaduman'ın Hayatı ve Eğitimi

Halil Karaduman 1959 yılında Urfa'da doğmuştur. 5 yaşında babası Kanuni Fahrettin Karaduman'dan kanun dersleri almaya başlamıştır. On bir yaşında ilk sahne deneyime başlayan Karaduman, on dört yaşına geldiğinde babası ile birlikte fasıllar çalmaya başlamıştır. Karaduman, arkadaş çevresinin müzisyen olması hasebiyle çoğunlukla onlarla beraber eser geçerek, sadece Klasik Türk Müziği değil Batı ve Arabesk gibi türlerde eserler icra etmekteydi. Yaşadığı çevreden kaynaklı olarak Karaduman'ın icralarında Barak ve Arap müziği esintileri de bulunmaktadır. Karaduman 1977 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarını kazanmış ve 1981 yılında mezun olmuştur. Mezuniyeti sonrası TRT ve bazı koroların sınavlarını kazanmış fakat tercih etmemiştir. Karaduman'ın etkilendiği kanun sanatçıları arasında, Ahmet Yatman, Sezgin Kokşa ve Erol Deran sayılabilir. Bestecilik yönü gelişmiş olan Karaduman, ilk bestesini 1975 senesinde yapmıştır. Kanun çalmaya başladığı dönemlerde önce Ejder Güleç sonrasında Ömer Akpınar sazlarını kullanmış ve mandalların konumlandırılması konusunda çeşitli çalışmalarda bulunmuştur. Dönemin önemli sanatçıları ile çalışan Karaduman, bunun yanı sıra sözlü 2 adet albüm çalışması, konser ve stüdyoda icra ederek derlediği Türkiye'de 3, Yunanistan'da 2 ve Amerika'da 1 albüm kaydı bulunmaktadır. 2003-2004 yıllarında başladığı metot çalışmasını 2007 yılında tamamlamış ve baskıya vermiştir. Evli ve üç çocuğu olan Halil Karaduman 9 Ekim 2012 yılında Almanya turnesi dönüşü kalp krizi geçirerek hayatını kaybetmiştir (Çini, 2024: 15).

Karaduman'ın Muhayyer makamında icra etmiş olduğu taksiminde kullanmış olduğu süsleme teknikleri şu şekilde ifade edilmektedir;

Fiske

Kanun icracılarının tek bir telin üzerinde bir kere veya daha fazla şekilde vuruş yapma biçimidir. Sağ elimizin vurgulamak istediğimiz notaya mızrap ile vurduktan sonra, hemen ardına sol elin

başparmağı (tırnak ile etin birleştiği yer) aynı tele susturma niyeti ile vurmasıdır. Başparmağımız ile tel üzerinde mandalın bittiği noktaya vurarak gerçekleştirilir (Karaduman, 2007: 79). Fiske bu çalışmada (– – –) şeklinde gösterilmiştir.

Çarpma

Müzik terminolojisinde acciaccatura olarak adlandırılan üstü bir çizgi ile çizilmiş küçük bir notadan oluşan melodi süsleme türüdür (Özçelik 2002: 86). Türk müziğinde karşımıza çoğunlukla çarpma olarak çıkmaktadır (Kostak Toksoy, 2006: 32). Çarpma, çalım sırasında duyurulmak istenen perdeden önce veya sonra mızrap ile yapılan süsleme tekniğidir (Erdoğan, 2023: 478). Çarpma bu çalışmada ( ) şeklinde gösterilmiştir.

Vibrato (Titretme)

Vibratonun kelime anlamı titreşimdir. Kanun sazında mızrapla sağ elle perdeyi vurulduktan sonra, vibrato yapmak istediğimiz sesin sonundaki bir veya iki mandalı sol elle tutup kaldırmak suretiyle ele edilmektedir (Karaduman, 2007: 81). Vibrato bu çalışmada (Vib..) şeklinde kullanılmıştır.

Glissando

Yavuzoğlu (1989) İki perdeyi birbirine bağlamaya yarayan, iki perde arasında bulunan tüm perdelerin duyurularak yapılan bir çeşit kaydırma hareketi olarak adlandırılır (akt. Kostak Toksoy, 2006: 87). Karaduman (2007) "sağ elle mızrabın üstüyle aşağıdan yukarıya doğru yarım ay şeklinde herhangi bir perdeden başka bir perdeye perdeleri tek tek belirtmeden sürütme yoluyla yapılan kaydırmadır" şekliden açıklamaktadır. Glissando bu çalışmada ( ) şeklinde gösterilmiştir.

Portamento

Literatürde Portamento olarak geçen terim iki ses arasında uygun bir geçişi kapsayan seslendirme tekniğidir (Özbilen, 2007: 17). Kanun sazında bu durum sağ el ile icra edilecek tele bir kere vurup sol elin vurulan tele ait mandalları indirip kaldırmasıyla oluşmaktadır yani bir vuruşta iki ses elde edilmesidir (Kostak Toksoy, 2006: 94).

Tremolo

Duyurulmak istenen perdenin, süre değeri veya süresiz olarak artarda tekrar edilmesi ile oluşmaktadır. Kanun sazında hem mızrap ile hem de parmak ile çalışta kullanılmaktadır (Kostak

Toksoy, 2006: 43). Bir notayı seri bir şekilde sağ veya sol elle art arda çalmak şeklinde ifade edilebilir (Karaduman, 2007: 68). Tremolo bu çalışmada () şeklinde gösterilmiştir.

Anadolu Edvar Geleneği temelinde makam tarifleri perde ve perde düzenleri içerisinde, agaz (başlangıç/merkez), seyir ve karar üçgeni yaklaşımıyla oluşmaktadır. Perde düzeni ifadesi basit bir anlatım ile makamı oluşturan perdeler bütünü olarak ifade edilebilir (Gürel, 2021: 1378-1379). Makam oluşumunda temel olan ve belirli bir düzen içinde bulunan perde topluluğu ezgisel ilişki bakımından belirleyicilik taşıyan perdedir. Merkezi perdeler, üzerinde durulan, kendilerine doğru yönelinen ve ezgisel olarak "kutup/merkez" alınan yani tabi olunan perdedir. Merkezi perdeler makamsal merkezleri ifade etmektedir (Öztürk, 2014: 18). Karaduman'ın Muhayyer makamında icra etmiş olduğu taksiminde kullanmış olduğu makamların tarifleri şu şekildedir;

Muhayyer Makamı

Kantemiroğlu Muhayyer makamını Hüseyni perdesi ile başlayarak tiz perdelere doğru üç perde kendini gösterdiğini tam perdeler ile inerek dügah perdesinde karar ettiğini ifade etmektedir (akt. Yeprem, 2007: 473). Abdulbaki Nasır Dede ise bu makamı "perde-i Muhayyerden Uşşak agaze idüp, Hüseyni karar ider" şeklinde ifade etmektedir (akt. Başer, 1996: 203). Yani Nasır Dede'nin Muhayyer makamını tariften anladığımız üzere Muhayyer perdesinde uşşak seyir edip Hüseyni makamında karar eder şeklinde açıklamak mümkündür. Ayrıca İrden (2021) Muhayyer makamını "Rast perde düzeninde kendi evi olan Muhayyer perdesi ile seyre başlar ve herhangi bir perde de kalış yapmadan seyrine devam edip tekrar Muhayyer perdesinde karar etmektedir. Asıl Muhayyer makamı bu şekilde ifade edilmektedir. Muhayyer terkip ise Muhayyer perdesini merkez alarak Hüseyni asıl makamında seyir edip Uşşak makamında karar etmektedir" şeklinde açıklamaktadır.

Hüseyni Makamı

Kantemiroğlu Hüseyni makamını dügah perdesi civarında seyre başlayıp sırasıyla Segâh, Çargâh ve Neva perdelerini geçip kendi evi olan Hüseyni perdesini göstererek dügah perdesine karar ettiğini söylemektedir (akt. Yeprem, 2007: 213). Abdulbaki Nasır Dede Hüseyni makamı seslerini anlatırken Hüseyni perdesini agaz (başlangıç/merkez) ses olarak göstermiş ve Dügâh perdesinde karar ettiğini ifade etmektedir (akt. Başer, 1996: 152). Ayrıca İrden (2020) Hüseyni makamını "Rast perde düzeninde Hüseyni perdesini merkez alarak herhangi bir perde de durmadan Dügâh perdesinde karar vermektedir" şeklinde ifade etmektedir.

Suz-i Dil Makamı

Abdulbaki Nasır Dede Suz-i Dil makamını tarif ederken Hüseyni ve Muhayyer perdeleri arasında Hicaz seyir özelliği gösterip Dügah perdesinde Buselik karar ettikten sonra Aşiran perdesinde Hicaz karar eder şeklinde açıklamaktadır (Kutluğ, 2000: 462). Ayrıca İrden (2020) Suz-i Dil makamını "Suz-i Dil perde düzeninde Hüseyni perdesini merkez alarak Hisar Buselik yapar ve Şed Suz-i Dil (Hüseyni aşiran perdesinde hicaz) karar verir. Bu makam Hüseyni perdesi ile seyre başlar Acem, Şehnaz ve Muhayyer perdelerini gösterip Hüseyni Aşiran perdesinde karar eder" şeklinde ifade etmektedir.

Problem Cümlesi

Halil Karaduman'ın Muhayyer makamındaki kanun taksiminin tahlilleri nasıldır?

Alt Problemler

Bu çalışmada aşağıdaki alt problemlerin yanıtlarına ulaşılmaya çalışılmıştır.

1-Halil Karaduman Muhayyer taksimde kullandığı süsleme teknikleri nelerdir?

2-Halil Karaduman Muhayyer taksimde tartım kullanımı nasıldır?

3-Halil Karaduman Muhayyer taksimde makam ve seyir anlayışı nedir?

Araştırmanın Amacı

Bu çalışma, Halil Karaduman'ın Muhayyer makamındaki taksim icrasındaki süsleme tekniklerini ve makam anlayışını inceleyip analiz etmeyi amaçlamaktadır.

YÖNTEM

Bu araştırmada betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Betimsel analiz yönteminde elde edilen veriler, önceden belirlenmiş olan temalara göre özetlenir ve yorumlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 224). Ayrıca araştırmada belgesel tarama modeli kullanılmıştır. Belgesel tarama modeli, mevcut olan kayıtlardan veya belgelerden veri toplama tekniğidir. Veriler geçmişte olan olguların anlık etki oluşturması, fotoğraf, film, ses ve video kayıtlarından taranmaktadır (Karasar, 2011: 229). Halil Karaduman'ın icra ettiği Muhayyer makamındaki kanun taksimi notaya alınmıştır.

Evren, bireylerin özellikleri hakkında bilgi edinme, tanımlama ve daha genel bir çevre ile incelediğimiz topluluk olarak adlandırılırken, örneklem ise küme içerisinde belirlemiş olduğumuz

yöntem ile seçtiğimiz bölüm olarak adlandırılmaktadır (Arıkan, 2011: 47). Araştırmanın evrenini Halil Karaduman'ın kanun taksimleri, örneklemini ise Karaduman'ın Muhayyer makamında icra etmiş olduğu kanun taksimi oluşturmaktadır.

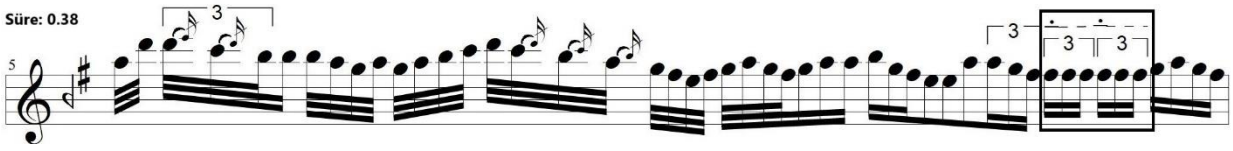
Veriler analiz edilirken, Halil Karaduman'a ait Muhayyer makamında icra ettiği kanun taksimi araştırmacı tarafında dikte edilmiş ve notaya alınan bu taksimin süsleme teknikleri, tartım kalıpları ve seyir özellikleri incelenmiştir. Seyir özellikleri analiz edilirken Anadolu Edvar Geleneğinde yapılmış tarifler göz önüne alınarak, agaz (başlangıç/merkez) perdesi, seyir özelliği, değiştirici işaretler ve karar sesleri dikkate alınarak analizler yapılmıştır. Dikte edilen taksim "Finale 2014" programı ile bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Aktarılan taksim notası araştırmacı tarafından tekrar çalınmış ve "Kapsam Geçerliliği" sağlanması amacıyla notaya alınan taksimin doğru bir biçimde notaya aldığının kontrolü ve makamsal analizlerin doğruluğunun tespiti için üç uzmandan görüş alınmıştır. Çalışmanın etik kurul izni gerektirmeyen çalışmalar arasında yer aldığını beyan ederim.

BULGULAR

Bu bölümde, Halil Karaduman'ın Muhayyer taksiminde kullandığı süsleme teknikleri, tartım kullanımı ve makam geçkilerine yer verilmiştir.
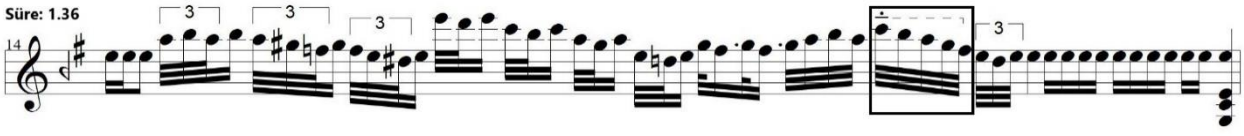
Halil Karaduman Muhayyer Taksimde Kullandığı Süsleme Teknikleri

Fiske Kullanımı



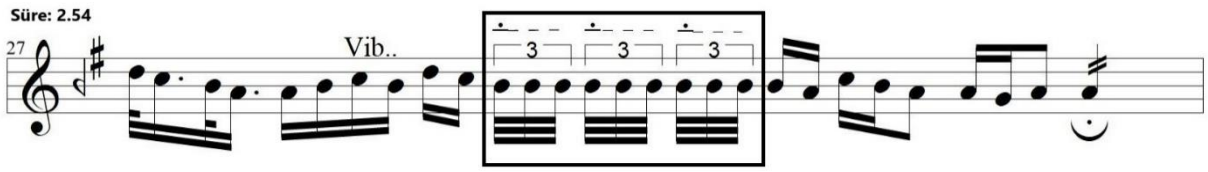
Nota 1. Fiske Kullanımı.

Nota 1'de belirtildiği üzere notaya alınan Muhayyer taksimin 5. ölçüsünde Eviç perdesinde üçleme tartım kalıbı üzerinde fiske kullanım örneği görülmektedir.



Nota 2. Fiske Kullanımı.

Nota 2'de belirtildiği üzere Muhayyer taksimin 14. ölçüsünde Tiz Çargâh ve Acem perdeleri arasında inici yönlü sıralı seslerin üzerinde fiske kullanım örneği görülmektedir.

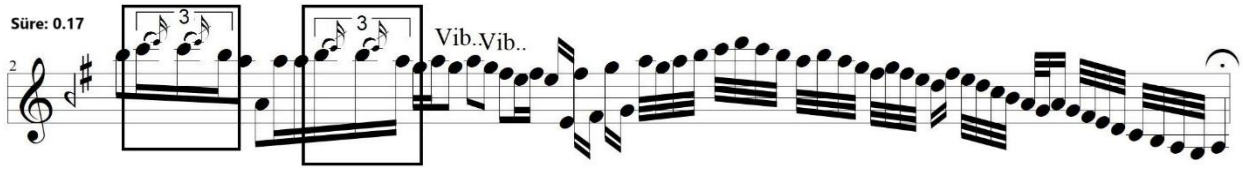


Nota 3. Fiske Kullanımı.

Nota 3'de belirtildiği üzere Muhayyer taksimin 27. ölçüsünde ise Segâh perdesi üzerinde karar perdesine gelmeden önce fiske kullanım örneği görülmektedir.

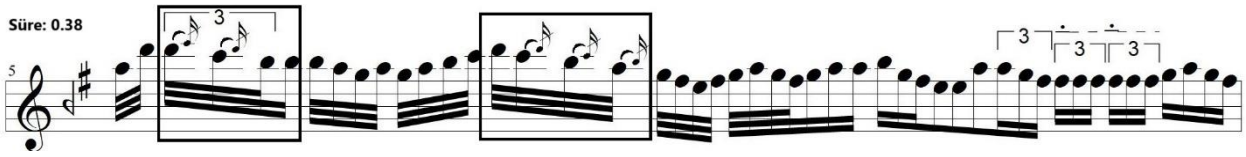
İcracı kanun süsleme tekniklerinden biri olan fiske tekniği icrası içerisinde, üçleme tartım kalıbı, inici yönlü sıralı sesler üzerinde ve cümle sonlarında karar perdesine gelmeden önce kalış etkisi vermek için kullandığı görülmektedir.

Çarpma Kullanımı



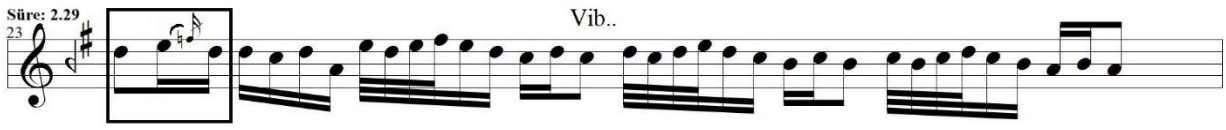
Nota 4. Çarpma Kullanımı.

Nota 4'de belirtildiği üzere notaya alınan Muhayyer taksimin 2. ölçüsünde önce Tiz Çargâh perdesine mızrapla vurduktan hemen sonra Tiz Neva perdesinde mızraplı çarpma yaptığı ve hemen akabinde önce Tiz Segâh perdesine mızrapla vurduktan sonra Tiz Çargâh perdesinde mızraplı çarpma yaptığı görülmektedir.



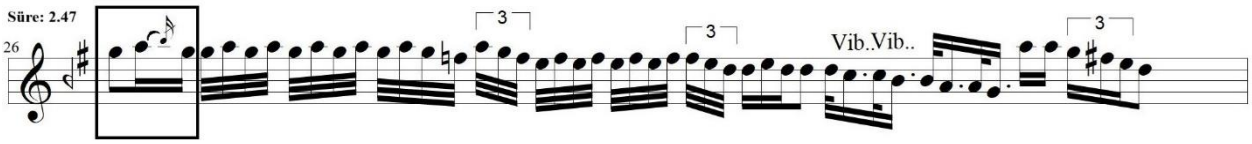
Nota 5. Çarpma Kullanımı.

Nota 5'de belirtildiği üzere Muhayyer taksimin 5. ölçüsünde önce Tiz Neva perdesine mızrapla vurduktan sonra Tiz Hüseyni perdesine çarpma yaptığı ve daha sonra Tiz Çargâh perdesine mızrapla vurduktan sonra Tiz Neva perdesinde çarpma yaptığı görülmektedir. Daha sonra Tiz Çargâh ve Muhayyer perdelerinde sıralı mızrap vuruşu yaparken Tiz Neva ve Tiz Segâh perdelerinde çarpma uygulandığı görülmektedir.



Nota 6. Çarpma Kullanımı.

Nota 6'da belirtildiği üzere Muhayyer taksimin 23. ölçüsünde öncelikle Hüseyni perdesine mızrapla vurduktan sonra Acem perdesinde çarpma uyguladığı görülmektedir.
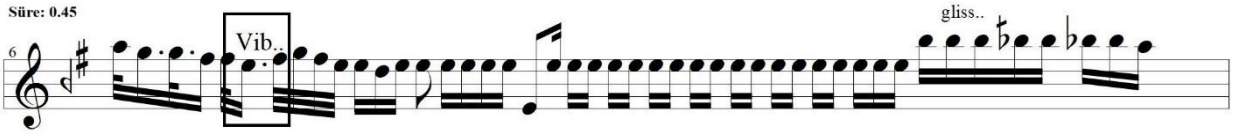


Nota 7. Çarpma Kullanımı.

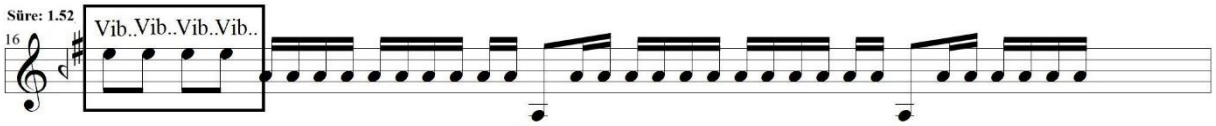
Nota 7'de belirtildiği üzere Muhayyer taksimin 26. ölçüsünde önce Muhayyer perdesine mızrap ile vurduktan sonra Tiz Segâh perdesinde çarpma yaptığı görülmektedir.

İcracı kanun süsleme tekniklerinden biri olan çarpma tekniğini icrası içerisinde, duyurmak istediği nota değerinden hemen sonra aynı değerde çarpma yaparak kullandığı görülmektedir.

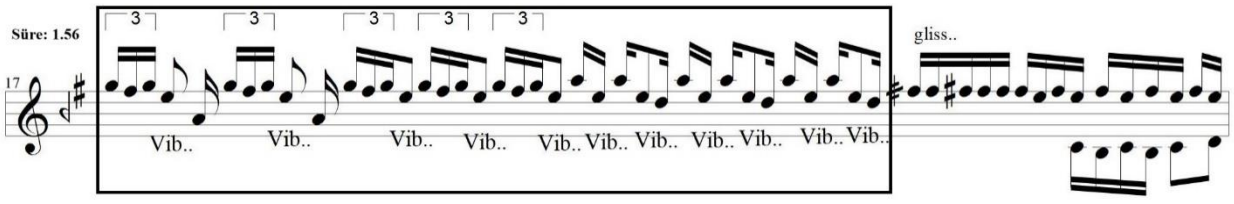
Vibrato Kullanımı



Nota 8. Vibrato Kullanımı.

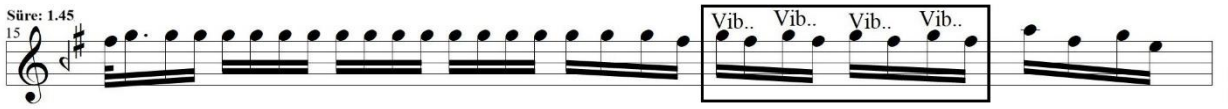


Nota 9. Vibrato Kullanımı.



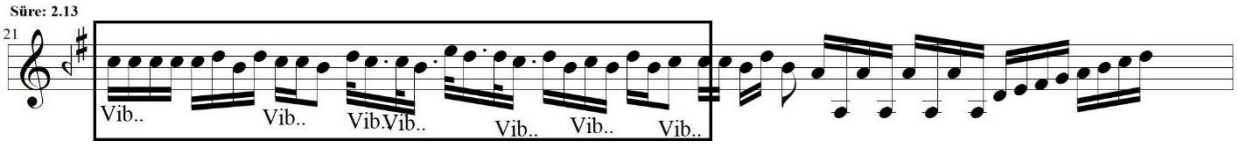
Nota 10. Vibrato Kullanımı.

Nota 8, 9 ve 10'da belirtildiği üzere, Muhayyer taksimin 6. 16. ve 17. dizeklerde Hüseyni perdesinde mandal vibrato kullanımı görülmektedir.

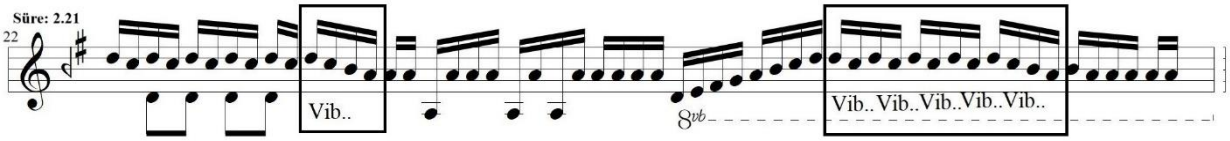


Nota 11. Vibrato Kullanımı.

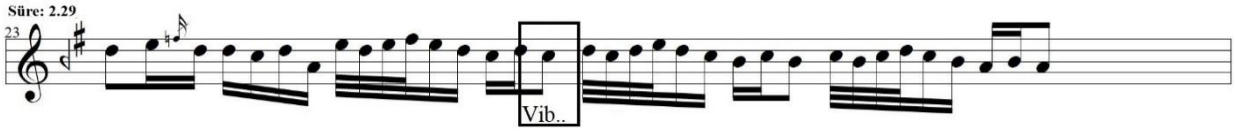
Nota 11'de belirtildiği üzere, Muhayyer taksimin 15. dizeğinde Gerdaniye perdesinde mandal vibrato kullanımı görülmektedir.



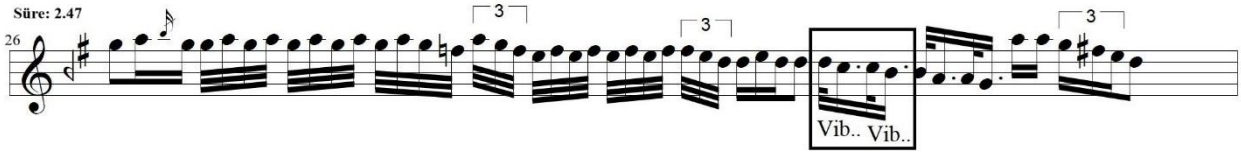
Nota 12. Vibrato Kullanımı.



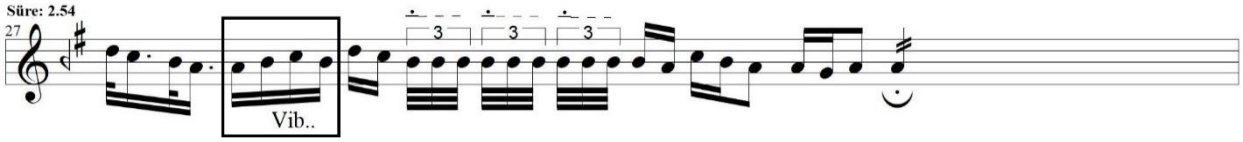
Nota 13. Vibrato Kullanımı.



Nota 14. Vibrato Kullanımı.



Nota 15. Vibrato Kullanımı.

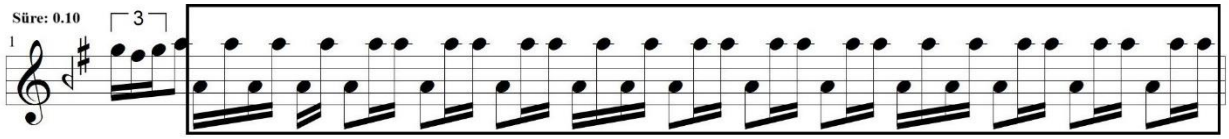


Nota 16. Vibrato Kullanımı.
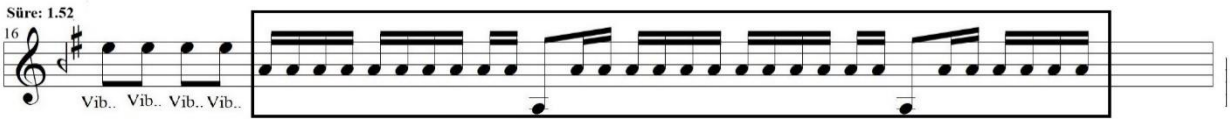
Nota 12, 13, 14, 15 ve 16'da belirtildiği üzere, 21. 22. 23. 26. ve 27. dizeklerde Çargâh perdesinde mandal vibrato kullanımı görülmektedir.

İcracı kanun icrasında kullanılan süsleme tekniklerinden biri olan vibrato tekniğini icrası içerisinde, belirli perdelerde (Hüseyni- Gerdaniye ve Çargâh) kullandığı görülmektedir.

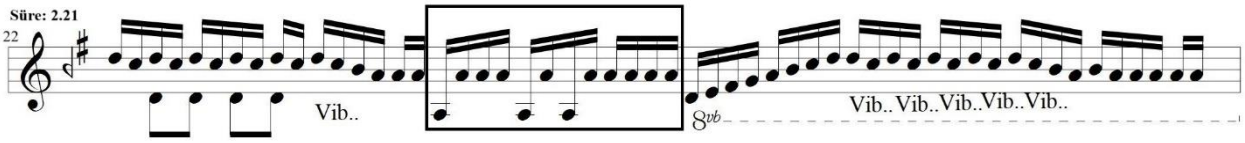
Oktavlı İcra



Nota 17. Oktavlı İcra Kullanımı.



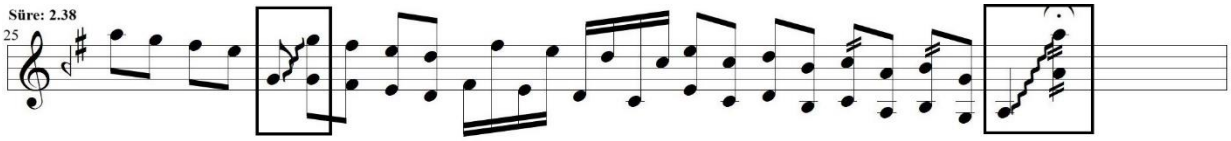
Nota 18. Oktavlı İcra Kullanımı.



Nota 19. Oktavlı İcra Kullanımı.

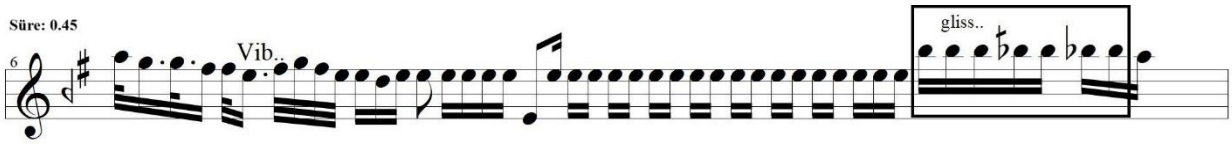
Nota 17, 18 ve 19'da belirtildiği üzere, 1. dizekte Halil Karaduman Muhayyer perdesini tutarken bir alt oktavda Dügah perdesini kullanarak dem ses aldığı ayrıca 16. ve 17. dizeklerde Dügah perdesini tutarken bir alt oktavda Kaba Dügah perdesini kullanarak dem ses aldığı görülmektedir.

Glissando Kullanımı

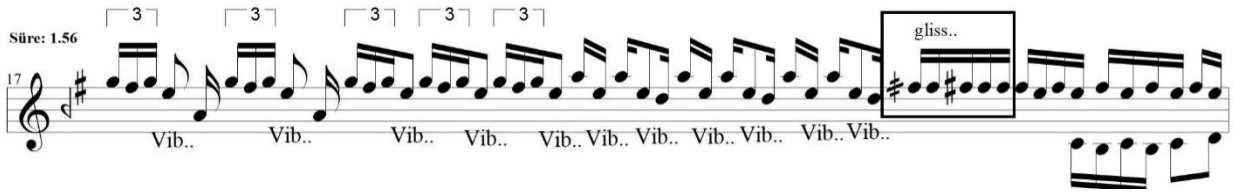


Nota 20. Glissando Kullanımı.

Nota 20'de belirtildiği üzere, 25. dizekte Halil Karaduman Rast perdesinden başlayarak Gerdaniye perdesine glissando yaptığı daha sonra Kaba Dügah perdesinden Muhayyer perdesine glissando yaptığı görülmektedir.
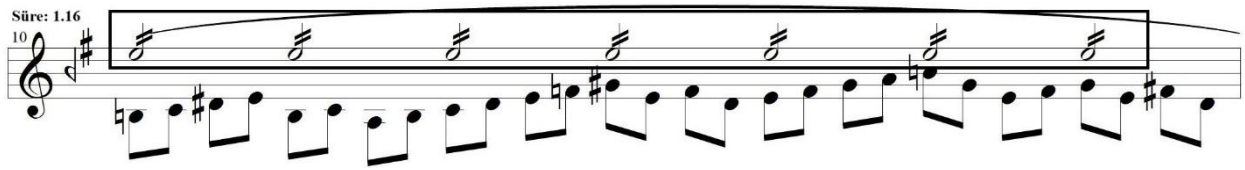


Nota 21. Portamento Kullanımı.



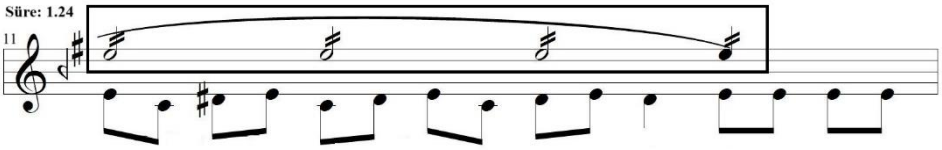
Nota 22. Portamento Kullanımı.

Nota 21 ve 22'de belirtildiği üzere, Halil Karaduman 6. dizekte Tiz Segâh perdesini ile başlayarak Sünbüle perdesine kadar portamento kullandığı ve 17. dizekte Mahur perdesi ile başlayarak Eviç perdesine kadar portamento kullandığı görülmektedir.

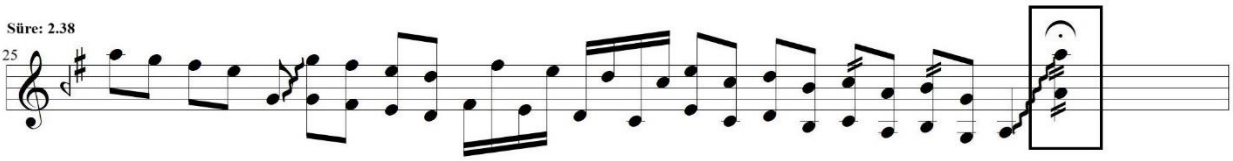
Tremolo Kullanımı
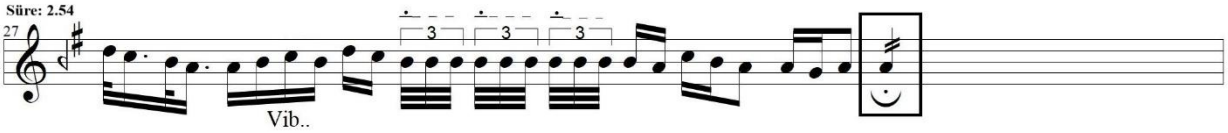


Nota 23. Tremolo Kullanımı.



Nota 24. Tremolo Kullanımı.



Nota 25. Oktavlı Tremolo Kullanımı.

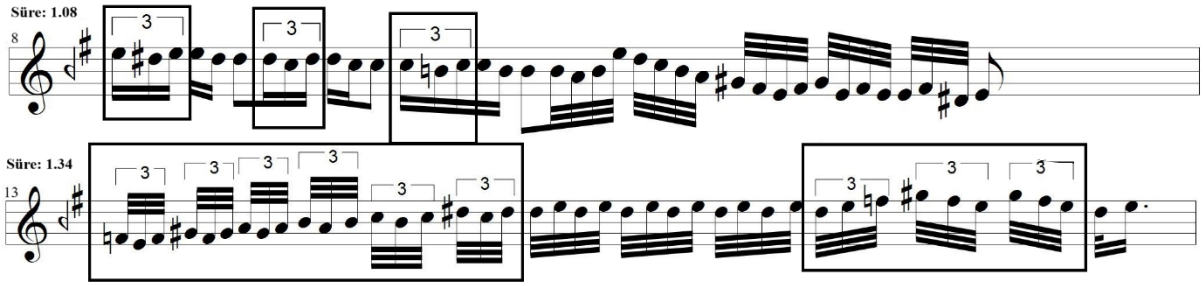


Nota 26. Tremolo Kullanımı.

Nota 23, 24, 25 ve 26' da görüldüğü üzere, 10. ve 11. dizekte sağ el ile Hüseyni perdesinde Tremolo yaptığı sol el de iste alt oktavda ezgi çaldığı görülmektedir. 25. dizekte ise Dügah ve Muhayyer perdelerinde oktav tremolo uyguladığı ve 27. dizekte ise karar sesi olan dügahta perdesinde tremolo uyguladığı görülmektedir.

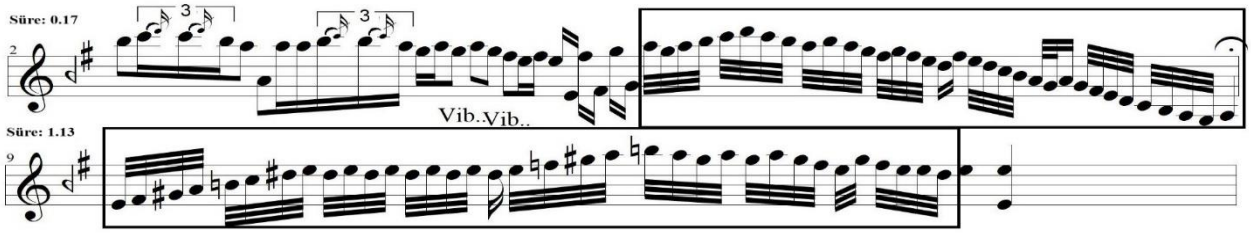
İcracı kanun süsleme tekniklerinden biri olan tremolo tekniğini icrası içerisinde, Hüseyni perdesinde, Muhayyer perdesinde ve Dügah perdesinde uyguladığı, genellikle duyurmak istediği sesi uzatmak ve karar etmek için kullandığı görülmektedir.

Halil Karaduman Muhayyer Taksimde Tartım Kullanımı



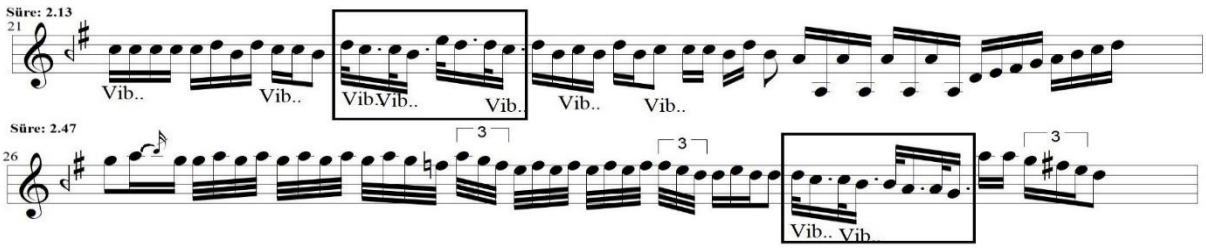
Nota 27. Üçleme Tartımı Kullanımı.

Nota 27'de örneklendirilen ve Halil Karaduman'ın Muhayyer Taksiminde sıkça kullanmış olduğu, bu araştırmada 8. dizekte 16'lık tartımlardan oluşan üçleme ve 13. dizekte 32'lik tartımlardan oluşan üçleme olarak gösterilen tartım kullanım örnekleri görülmektedir.



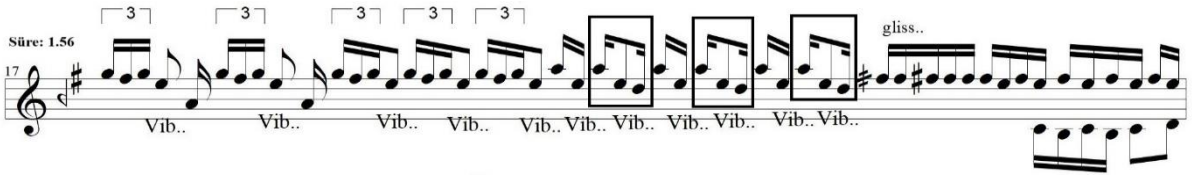
Nota 28. 32'lik Tartım Kullanımı.

Bu araştırmada nota 28'de belirtilen ve Halil Karaduman'ın icrasında sıkça görülen bir diğer tartım kullanımı ise sıralı şekilde gelen 32'lik tartım olarak gösterilen tartım kullanımı olduğu görülmektedir. İcracı bu tartım kalıbını genellikle cümle sonlarında kullandığı söylenebilir.



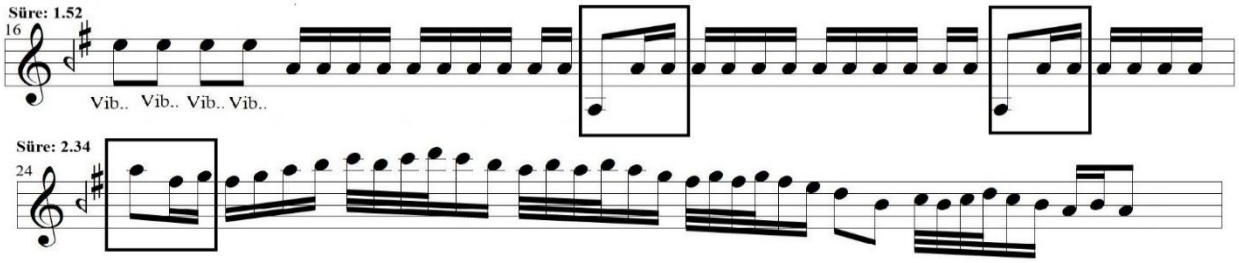
Nota 29. 32'lik Notadan Sonra Gelen Noktalı 16'lık Tartım Kullanımı.

Nota 29'da belirtildiği üzere, bu araştırmada 21. ve 26 dizek örneklerinde 32'lik notadan sonra gelen noktalı 16'lık tartım olarak gösterilen tartım kullanımı görülmektedir. Bu tartım kalıbını icracı taksim içerisinde sık olarak kullandığı söylenebilir.



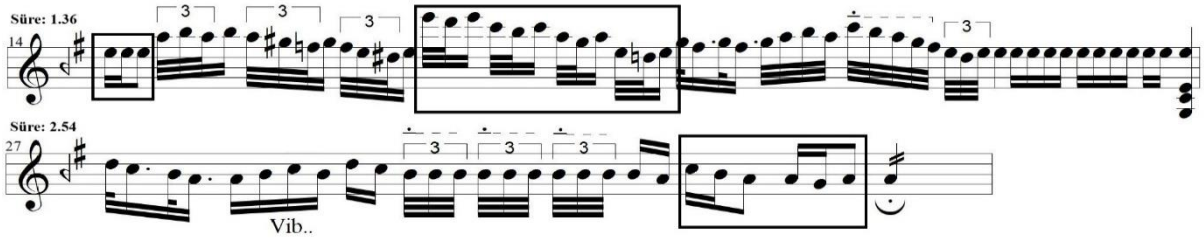
Nota 30. 16'lık- 8'lik-16'lı Tartım Kullanımı.

Nota 30'da belirtildiği üzere, icracı sekvens bir kullanım sergileyerek bu araştırmada 16'lık nota ardına 8'lik nota tekrar 16'lık nota olarak gösterilen tartım kullanımı örneği görülmektedir.



Nota 31. 8'lik Notadan Sonra İki Adet 16'lık Tartım Kullanımı.

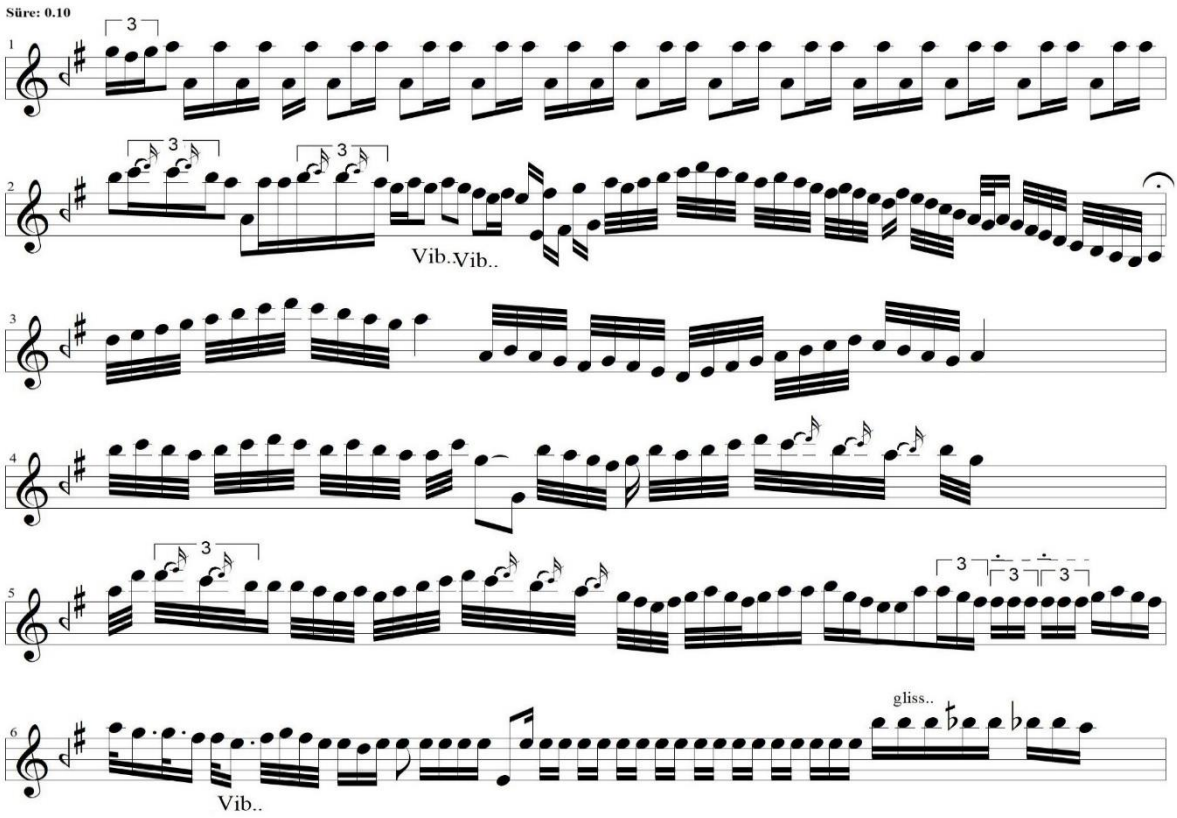
Nota 31'de belirtildiği üzere, icracı 16. ve 24. dizek örneklerinde bu araştırmada 8'lik notadan sonra iki adet 16'lık tartım olarak gösterilen tartım kullanımı görülmektedir. 16. dizek örneğinde icracı dem ses tutabilmek adına bu tartımı kullandığı söylenebilir.



Nota 32. İki 16'lık-32'lik Notadan Sonra 8'lik-16'lık Tartım Kullanımı.

Nota 32'de görüldüğü üzere, 14. ve 27. dizek örneklerinde icracının bu araştırmada 16'lık iki notadan sonra 8'lik tartım kullanımı ve 14. dizek örneğinde ise 32'lik iki notadan sonra 16'lık olarak gösterilen tartım kullanımı yaptığı görülmektedir.

Makam ve Seyir Anlayışı

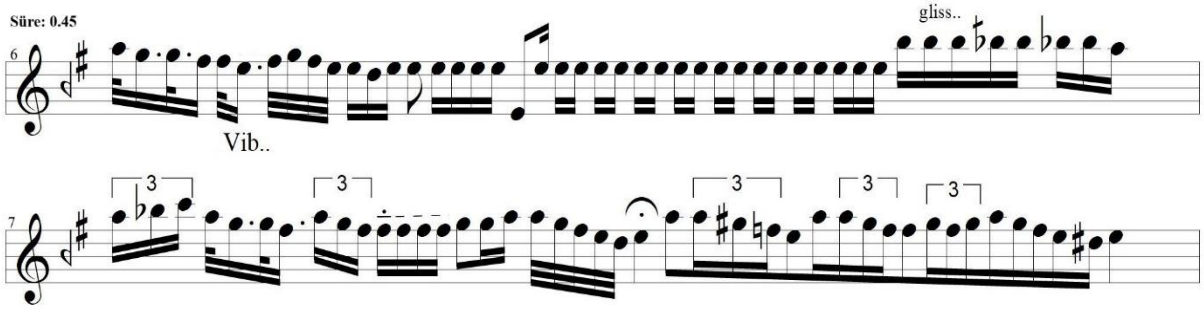


Nota 33. Muhayyer Kısım.

Nota 33 incelendiğinde Halil Karaduman Muhayyer taksiminde Muhayyer perdesi ve civarında seyre başladığı, Tiz Neva perdesine kadar genişleme gösterdiği ve 2. dizek sonunda Kaba Dügâh perdesinde kalış gösterdiği görülmektedir. 3. dizekte Muhayyer perdesinde kalış gösterdiği akabinde ise Yegâh perdesine kadar genişleme göstererek Dügah perdesinde kalış yaptığı görülmektedir. 4. dizekte Tiz Buselik perdesi ile sekvens bir kullanım göstererek seyre başladığı Tiz Neva perdesine kadar genişleme gösterdiği görülmektedir. Karaduman Anadolu Edvar Geleneğine uygun bir şekilde[2] Muhayyer perdesi civarında uşşak yaparak yani ilgili perdeyi merkez ses alarak seyre başlamaktadır. İcracı gelenek tarifleri içerisinde söz konusu olmayan Kaba

[2] Abdulbaki Nasır Dede ise bu makamı "perde-i Muhayyerden Uşşak agaze idüp, Hüseyni karar ider" şeklinde ifade etmektedir (akt. Başer, 1996: 203). Yani Nasır Dede'nin Muhayyer makamını tariften anladığımız üzere Muhayyer perdesinde uşşak seyir edip Hüseyni makamında karar eder şeklinde açıklamak mümkündür. Ayrıca İrden (2021) Muhayyer makamını "Rast perde düzeninde kendi evi olan Muhayyer perdesi ile seyre başlar ve herhangi bir perde de kalış yapmadan seyrine devam edip tekrar Muhayyer perdesinde karar etmektedir. Asıl Muhayyer makamı bu şekilde ifade edilmektedir. Muhayyer terkip ise Muhayyer perdesini merkez alarak Hüseyni asıl makamında seyir edip Uşşak makamında karar etmektedir" şeklinde açıklamaktadır.
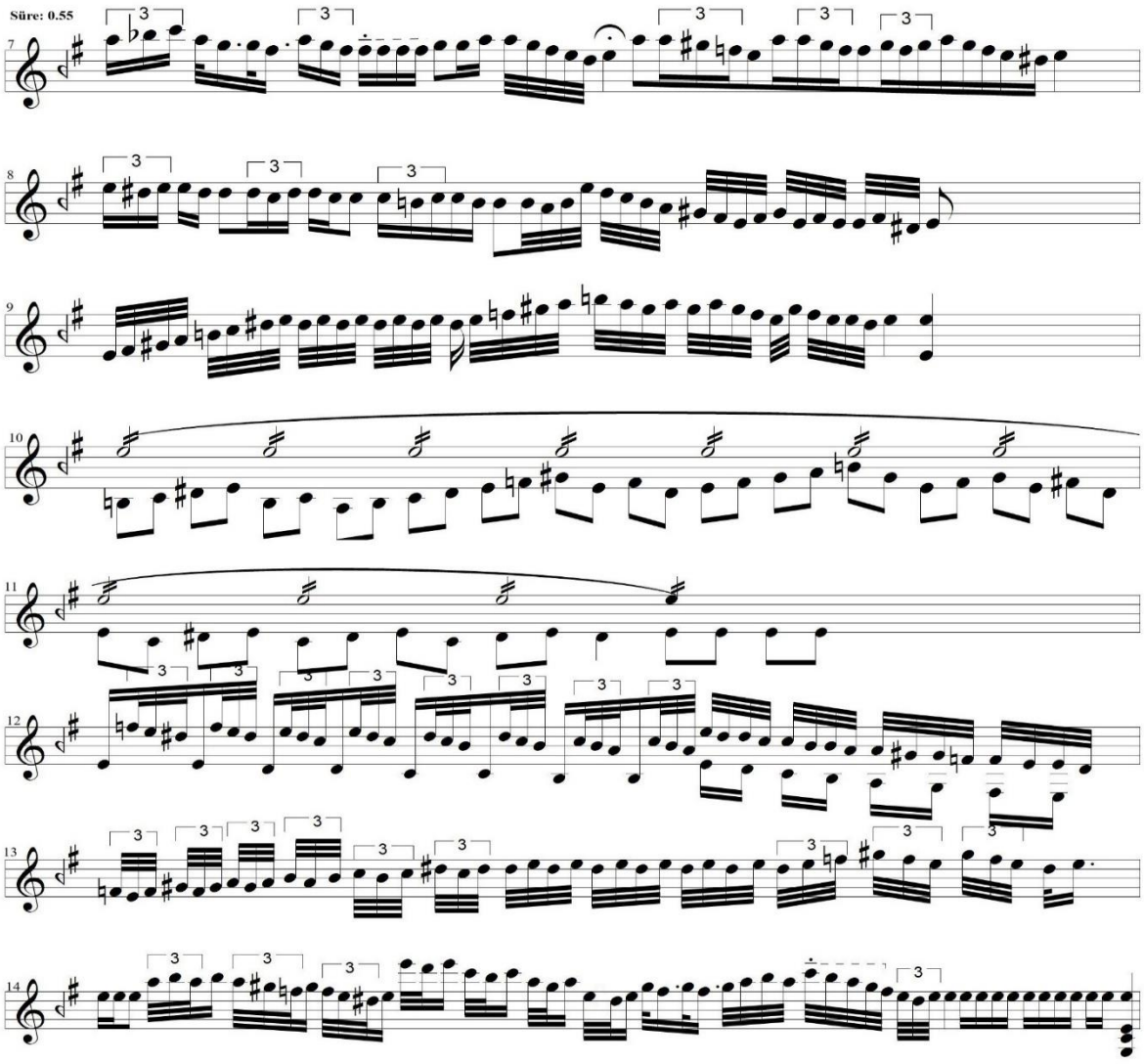
Dügâh perdesi kullanımı kanun sazının geniş ses sahasını ve teknik özelliklerini kullanmak amacıyla seçtiği bir yol olarak görülmektedir.



Nota 34. Hüseyni Kısım.

Nota 34 incelendiğinde, Halil Karaduman 6. dizekte Muhayyer perdesi ile seyre başladığı ve akabinde Anadolu Edvar Geleneği Hüseyni makamı tanımına uygun bir şekilde[3] Hüseyni perdesini merkez alarak Hüseyni makamına geçki yaptığı, bu geçkinin 7. dizekte son bulduğu görülmektedir.
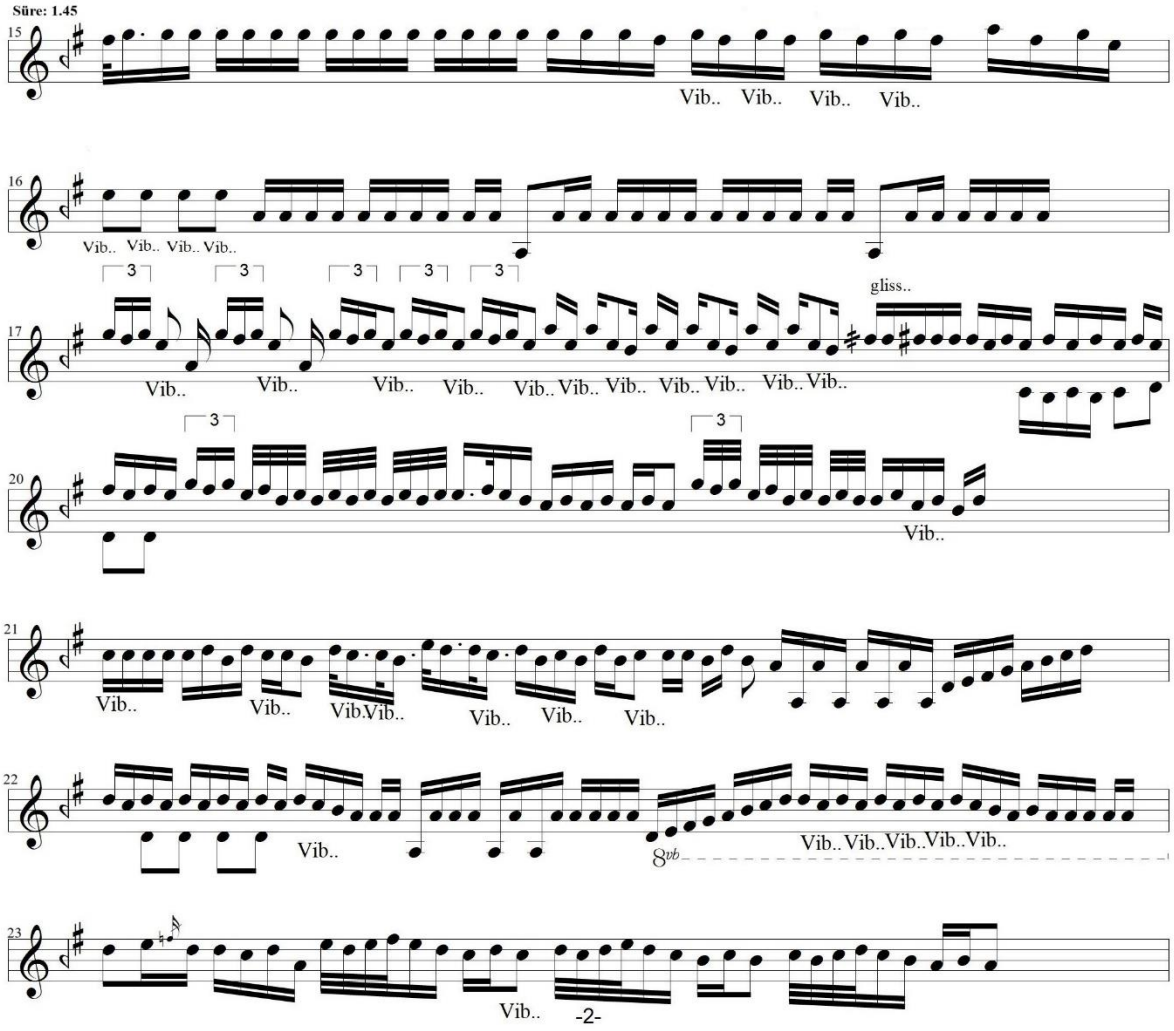
[3] Abdulbaki Nasır Dede Hüseyni makamı seslerini anlatırken Hüseyni perdesini agaz agaz (başlangıç/merkez) ses olarak göstermiş ve dügâh perdesinde karar ettiğini ifade etmektedir (akt. Başer, 1996: 152). Ayrıca İrden (2020) Hüseyni makamını "Rast perde düzeninde Hüseyni perdesini merkez alarak herhangi bir perde de durmadan Dügâh perdesinde karar vermektedir" şeklinde ifade etmektedir.



Nota 35. Suz-i Dil Kısım.

Nota 35 incelendiğinde 7. dizek ile birlikte Nim Şehnaz, Nim Hisar ve Acem perdelerini kullanarak Hüseyni Aşiran perdesi üzerinde Suz-i Dil makamına geçki yaptığı görülmektedir. İcracı 10. dizekte yukarıda tremolo kullanırken aşağıda Kaba Buselik perdesi ile seyre başladığı ve Hüseyni Aşiran perdesinde kalış yaptığı görülmektedir. 12. dizekte Hüseyni Aşiran perdesi ile seyre başladığı Nim Şehnaz perdesine kadar genişlediği ve 14. dizekte Hüseyni Aşiran perdesinde Suz-i Dil geçkiyi tamamladığı görülmektedir. İcracı Anadolu Edvar Geleneğinde Suz-i Dil makamı

tanımına uygun bir şekilde[4] Hüseyni perdesini merkez alarak bu perde üzerinde Hicaz gösterip akabinde Hüseyni Aşiran perdesinde Hicaz gösterdiği görülmektedir.

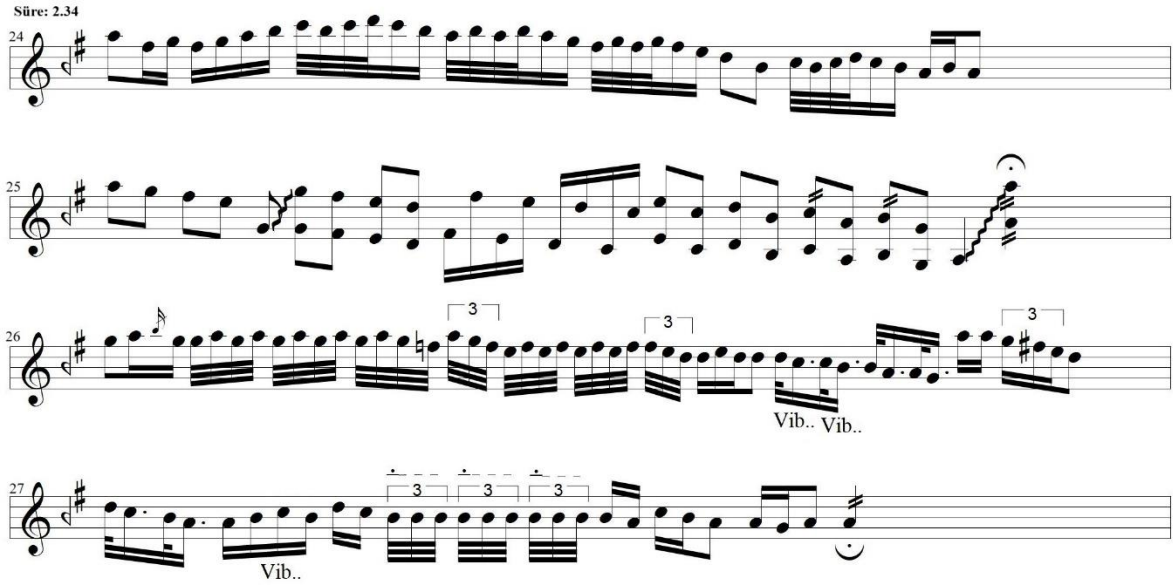


Nota 36. Hüseyni Kısım.

Nota 36 incelendiğinde, 15. dizekte Eviç perdesini kullanarak tekrar Hüseyni makamına geçki yaptığı ve 17. dizekte sekvens bir kullanım ile Gerdaniye perdesinde seyre başladığı ve 21. dizekte Dügah perdesin kalış gösterdiği görülmektedir. Anadolu Edvar Geleneği Hüseyni makamı

[4] Abdulbaki Nasır Dede Suz-i Dil makamını tarif ederken Hüseyni ve Muhayyer perdeleri arasında Hicaz seyir özelliği gösterip Dügâh perdesinde Buselik karar ettikten sonra Aşiran perdesinde Hicaz karar eder şeklinde açıklamaktadır (Kutluğ, 2000: 462). İrden (2020) Suz-i Dil makamını "Suz-i Dil perde düzeninde Hüseyni perdesini merkez alarak Hisar Buselik yapar ve Şed Suz-i Dil (Hüseyni aşiran perdesinde hicaz) karar verir. Bu makam Hüseyni perdesi ile seyre başlar Acem, Şehnaz ve Muhayyer perdelerini gösterip Hüseyni Aşiran perdesinde karar eder" şeklinde ifade etmektedir.

tanımına uygun olarak icracı Hüseyni perdesini merkez aldığı ve dügah perdesinde karar ettiği görülmektedir.



Nota 37. Muhayyer Kısım.

Nota 37 incelendiğinde, icracı 24. dizekte Muhayyer perdesi ile seyre başladığı 25. dizekte Kaba Dügah perdesine kadar genişleme göstererek Dügah ve Muhayyer perdelerinde kalış yaparak asıl makama dönüş yaptığı görülmektedir. 26. dizekte Gerdaniye perdesi ile seyre başladığı ve 27. dizekte Dügah perdesinde karar ettiği görülmektedir. Anadolu Edvar Geleneği Muhayyer makamı tanımına uygun olarak Muhayyer perdesini merkez alarak Dügah perdesinde karar ettiği görülmektedir.

İcracı, Muhayyer taksim içerisinde yapmış olduğu Hüseyni ve Suz-i Dil makamlarına geçki yaptığı görülmektedir. Muhayyer makamı içerisinde az kullanılan bir makam geçkisi olan Suz-i Dil makamı Halil Karaduman'ın müzikal yaratıcılık yönünün geniş olduğunu göstermektedir. İcracı Muhayyer, Hüseyni ve Suz-i Dil makamı kullanımında Abdülbaki Nasır Dede ve İrden'in makam tanımlarına uygun bir şekilde icra örneği gösterdiği fakat Kantemiroğlu'nun Muhayyer ve Hüseyni makamları tariflerine uygun bir icra örneği sergilemediği görülmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Halil Karaduman kanun icrasında kullanılan süsleme tekniklerini ustalıkla göstermektedir. Halil Karaduman'ın Muhayyer taksim örneğinde fiske, çarpma, vibrato, oktavlı icra, glissando ve tremolo gibi süsleme tekniklerini kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. Halil Karaduman icrasında fiske

süsleme tekniğini temiz ve oldukça seri bir tavırla uyguladığı, üçleme tartım kalıbında, inici yönlü sıralı sesler üzerinde ve cümle sonlarında karar perdesine gelmeden önce kalış etkisi vermek için kullandığı tespit edilmiştir. Çarpma süsleme tekniğini kullanımda ise duyurulmak istenen perdeden hemen sonra duyurulan perdenin bir üst sesine mızrap ile çarpma uygulayarak kullandığı tespit edilmiştir. Vibrato süsleme tekniğini ise duyurmak istediği perdeye vurduktan sonra mandal ile seri titreşimler yaparak ve oldukça temiz bir duyum ile kullanıldığı tespit edilmiştir. Halil Karaduman duyurmak istediği perdeyi vurgulamak ve uzun süreli kalış yapabilmek adına sazının getirdiği geniş ses sahasını kullanarak oktavlı icra süsleme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Glissando süsleme tekniğini ise pest seslerden alarak çıkıcı bir hareket ile duyurmak istediği sese doğru mızrabını perdelere sürterek kullandığı ve portamento tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Kanun sazında sık olarak kullanılan tremolo süsleme tekniğini hem tek ses üzerinde hem de oktav tremolo olarak kullandığı, genellikle duyurmak istediği sesi uzatmak ve karar etmek için kullandığı tespit edilmiştir.

Halil Karaduman Muhayyer taksim örneğinde zengin ve çok çeşitli tartım kalıpları kullandığı ve icracı sık olarak bu araştırmada üçleme, 32'lik nota ve noktalı tartımları kullandığı tespit edilmiştir. Bu tartımların haricinde taksim icrasında bu araştırmada 16'lık- 8'lik-16'lık tartım kullanımı, 8'lik notadan sonra iki adet 16'lık tartım kullanımı ve iki 16'lık-32'lik notadan sonra 8'lik-16'lık tartım olarak gösterilen tartım kalıplarını kullandığı tespit edilmiştir.

Halil Karaduman Muhayyer taksim örneğinde makam anlatımını çoğunlukla makam tarifine uygun şekilde kullandığı tespit edilmiştir. Makam içerisinde Hüseyni ve Suz-i Dil geçkilere yer verdiği ve Muhayyer makamı özelinde Suz-i Dil makamı geçki olarak az kullanılan bir makam olmasına rağmen icracının müzikal yaratıcılığının oldukça kuvvetli olmasından dolayı böyle bir makam geçkisini tercih ettiği sonucuna ulaşılmıştır. İcracı Muhayyer, Hüseyni ve Suz-i Dil makamı kullanımında Abdülbaki Nasır Dede ve İrden'in makam tanımlarına uygun bir şekilde icra örneği gösterdiği fakat Kantemiroğlu'nun Muhayyer ve Hüseyni makamları tariflerine uygun bir icra örneği sergilemediği sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırma sonucu doğrultusunda;

- Halil Karaduman'ın icra üslûbunu anlamak için, seyir ve makam kullanımı, kullandığı makamlarda uygulamış olduğu geçkileri ve taksim içerisinde kullanmış olduğu süsleme tekniklerini inceleyen çalışmaların yapılması,

- Öğrencilerin dikte edilen taksim notasından faydalanarak çalışması ve taksimde kullanılan süsleme tekniklerini kendi icralarına aktarmaları,
- Araştırma da kullanılan modelin farklı sazlarda icrası ile ön plana çıkan sanatçılar tarafından icra edilen taksimlerin kayıt altına almak için yapılacak çalışmalara alternatif bir çalışma modeli olması önerilmektedir.

KAYNAKLAR

Akkuş, S. (2004). *Türk Müziğinde Halil Karaduman ve Göksel Baktagir'in Müzik ve Kanun Sazındaki Eğilimleri ve Yönelişleri* (Yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İzmir.

Arıkan, R. (2011). *Araştırma Yöntem ve Teknikleri*. Ankara: Nobel Akademi Yayıncılık.

Başer, F.A. (1996). *Türk Mûsıkîsinde Abdülbâki Nâsır Dede* (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Beşiroğlu, Ş. (1998). *Kanun*. İstanbul: Türk Sanat Müziği. (Cilt 1, s. 112-117).

Caşka, M. (2021). Hasan Ferit Alnar Keman Ve Piyano Süiti Taksim Bölümünün Geleneksel Etki Analizi. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi, 3(2).* 37-50.

Çalhan, N. Yokuş, H. (2019). Kanun Öğrencilerinin Taksim Yapmaya Yönelik Görüşlerinin Değerlendirilmesi, *Eurasian Journal of Music and Dance, 15,* 91-104.

Çini, S. (2024). *Kanun Taksimlerine Yönelik Alıştırmaların Kanun Eğitiminde Kullanılmasına İlişkin Bir Alan Araştırması: Halil Karaduman Örneği* (Doktora tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Erdoğan, C.S. (2023). Kânûnî Hacı Arif Bey'in taksimlerindeki yorum unsurlarının incelenmesi. *Rast Müzikoloji Dergisi, 11(4),* 475-502.

Gürel, M. (2021). Anadolu Edvar Geleneği Yaklaşımıyla Makamı Oluşturan Temel İlke ve Öğeler, Hicaz Perde Düzeninden Doğan Otuz Yedi Makam, *İdil Sanat ve Dil Dergisi,* 85, 1376-1409.

İrden, S. (2020). *Türk Müsikisinde Düzen Perde Makam Terkib Uygulamaları.* Konya: Eğitim Yayınevi.

İrden, S. (2021). *Makamlar*. Konya: Eğitim Yayınevi.

Karaduman, H. (2007). *Kanun Metodu.* İstanbul: ALFA Yayıncılık.

Karakaya, F. (2001). Kanun, *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde. (Erişim adresi: https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/24/C24007907.pdf), (Erişim tarihi: 10.12.2024).

Karasar, N. (2011). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri (31.Basım)*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

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

Kutluğ, F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar.* İstanbul: Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık.

Özalp, M.N. (1986). *Türk Musikisi Tarihi- Derleme 1.Cilt.* Ankara: TRT Müzik Dairesi Basılı Yayınlar Müdürlüğü.

Özbilen, N.Ö. (2007). *Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği'nde Süslemeler* (Sanatta Yeterlik Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Özçelik, S. (2002). Batı Müziği Yazısında Süslemeler, *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi,* 22(3), 77-91.

Özkan, İ.H. (2010). *Taksim, TDV İslam Ansiklopedisi* içinde. Erişim adresi *https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/39/C39012963.pdf.*

Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*. Ankara: I. Kültür Bakanlığı Basımevi.

Öztürk, M. O. (2014). *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri* (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Sarı, A. (2012). *Türk Müziği Çalgıları.* İstanbul: Nota Yayıncılık.

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

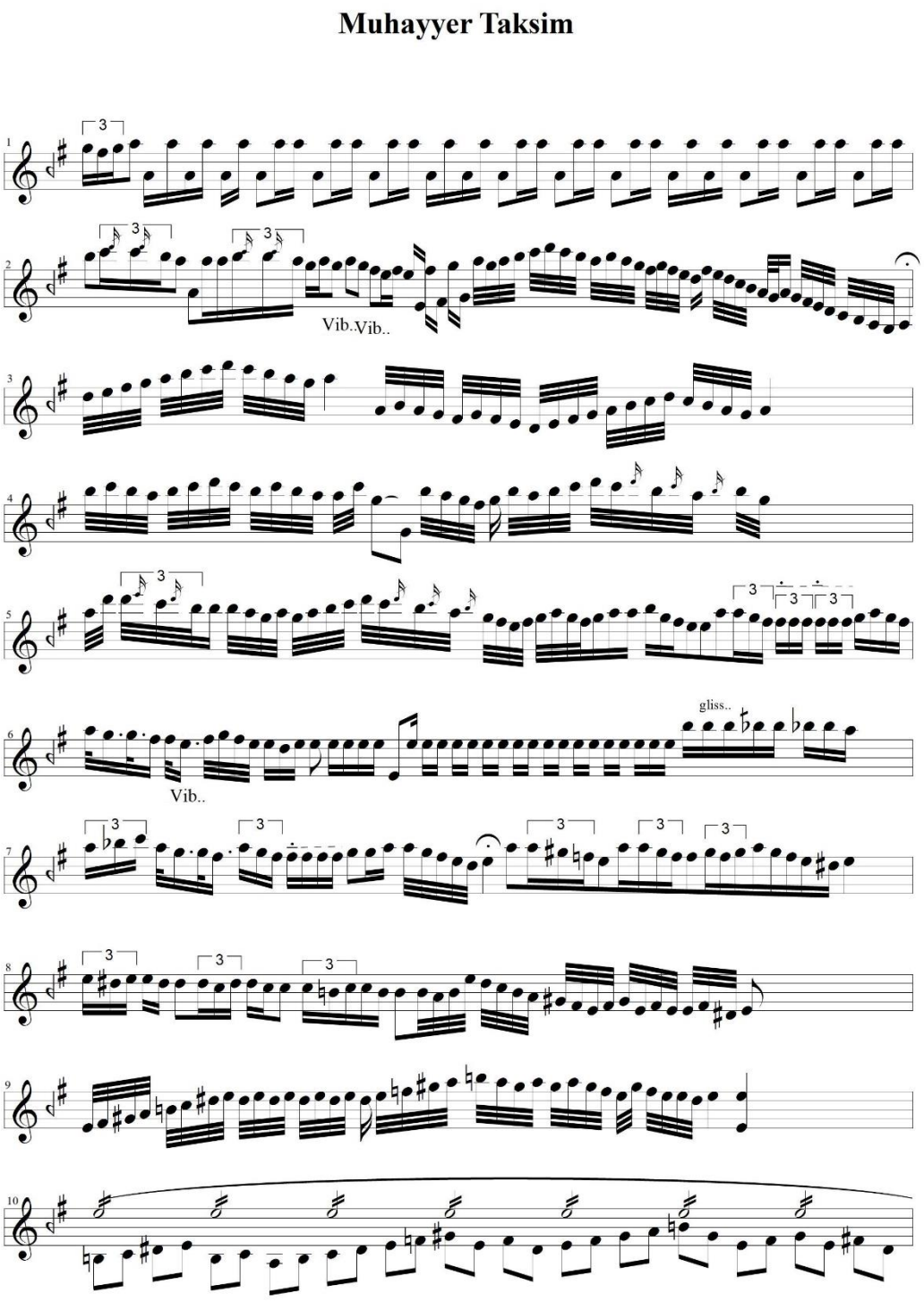
Somakcı, P. (2000). *Mesleki Müzik Eğitimi Yapan Üniversitelerde Başlangıç Düzeyi İçin Kanun Öğretim Yöntemine İlişkin Sistematik Bir Yaklaşım* (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Yeprem, G. (2007). *Dimitri Cantemir Edvarı'nın Makam Kavramı Açısından İncelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
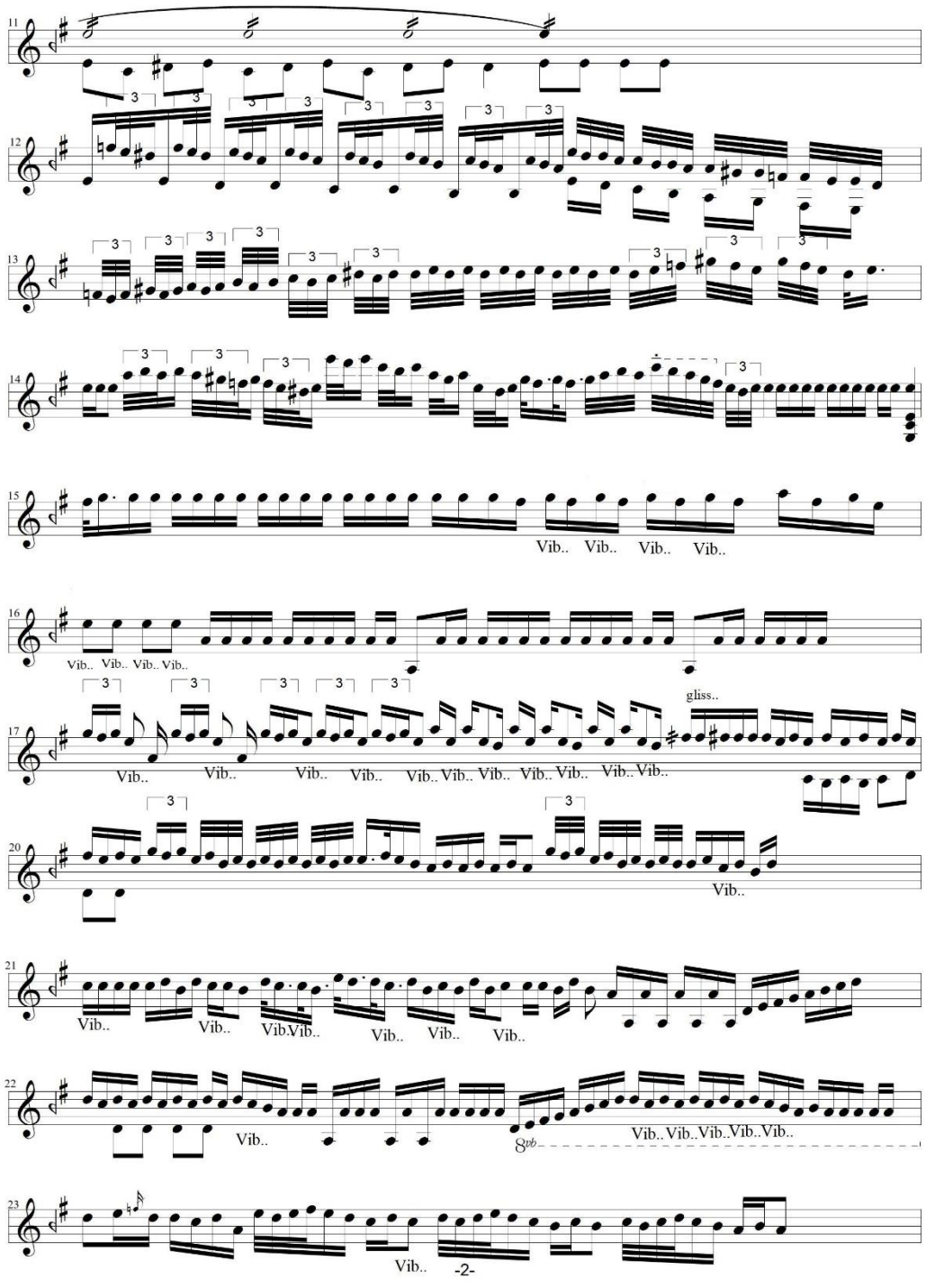
Yıldırım, A. Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
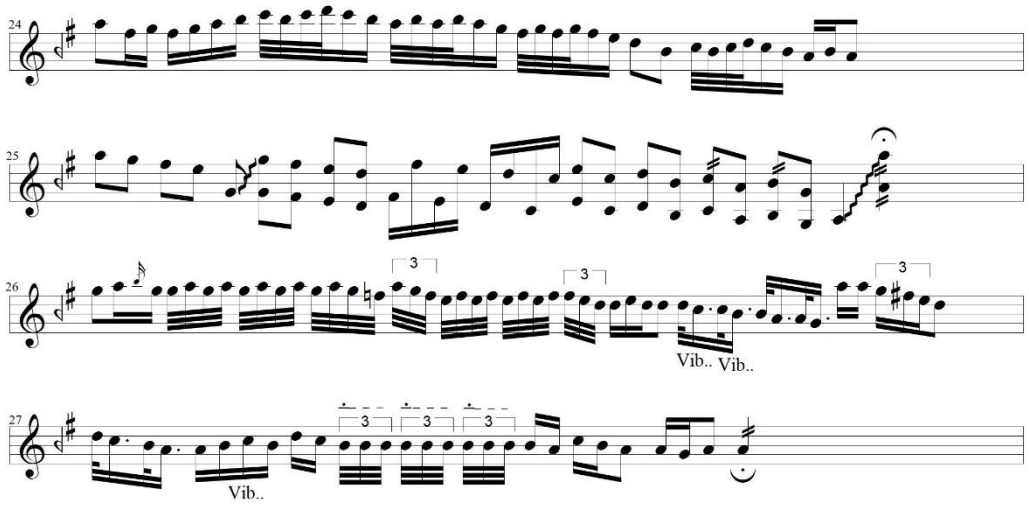
Ekler

Muhayyer Taksim[5]



[5] (Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=j2ymoytgNas), (Erişim tarihi: 15.10.2024).


Vib.. Vib.. Vib.. Vib..
Vib.. Vib.. Vib.. Vib..
gliss..
Vib..
Vib.. Vib.. VibVib.. Vib.. Vib.. Vib..
Vib..
8vb
Vib..Vib..Vib..Vib..Vib..
Vib..
-2-



-3-

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

This name first appears in the book "One Thousand and One Nights" (Beşiroğlu, 1998: 114). It is said that the qanun instrument was inspired by the "kitara" used by the Babylonians and Assyrians, and it is believed to have taken its current form during the Middle Ages (Karakaya, 2001: 327, Öztuna, 1990: 425). The "improvisation" form can be described as a solo improvisational form within musical structures. It is regarded as a tradition due to its role in creating diversity and richness during performances and its use as a preparatory form for the mode to be played (Çalhan & Yokuş, 2019: 94). Halil Karaduman, one of the prominent figures in Turkish music qanun performance, holds great significance. His use of ornamentation techniques and mode knowledge has been a guiding influence for subsequent performers. In this context, "Halil Karaduman was born in 1959 in Urfa. He began taking qanun lessons from his father, Kanuni Fahrettin Karaduman, at the age of five. He had his first stage experience at the age of eleven, and by the age of fourteen, he started performing "fasıl" (classical Turkish music ensemble) with his father. Due to his musical friends, he often performed with them, playing not only Classical Turkish Music but also Western and Arabesque forms. His performances also included influences from Barak and Arab music, stemming from his environment. In 1977, he was accepted into the Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory and graduated in 1981. After graduation, he passed the exams for TRT (Turkish Radio and Television) and several choirs but chose not to pursue them.

Karaduman was influenced by figures such as Ahmet Yatman, Sezgin Kokşa, and Erol Deran. His compositional side developed, and he composed his first piece in 1975. In his early days of playing qanun, he used instruments from Ejder Güleç and later Ömer Akpınar, making significant contributions to completing the missing frets on the instruments. Karaduman worked with major artists of his time and also recorded two vocal albums and three albums in Turkey, two in Greece, and one in the United States. In 2003-2004, he began working on a method, which he completed and published in 2007. Halil Karaduman, who was married with three children, passed away from a heart attack on October 9, 2012, after returning from a tour in Germany" (Çini, 2024: 15).

The research problem statement is "How can Halil Karaduman's qanun improvisation in the Muhayyer mode be analyzed?" This study aims to examine and analyze Halil Karaduman's use of ornamentation techniques and mode understanding in his performance of the Muhayyer mode improvisation, providing examples of performance with a Turkish music-specific approach and practice for qanun performers. To achieve this goal, the study seeks to answer the following questions: "What ornamentation techniques does Halil Karaduman use in the Muhayyer improvisation?", "How does Halil Karaduman use rhythm in the Muhayyer improvisation?", and "What is Halil Karaduman's understanding of mode and melodic flow in the Muhayyer improvisation?"

Method

This research employs the Descriptive Analysis method, a qualitative research method, to investigate the musical and mode structures as well as the technical aspects of Halil Karaduman's performance of the Muhayyer improvisation. In Descriptive Analysis, the data obtained are summarized and interpreted according to pre-established themes (Yıldırım & Şimşek, 2008: 224). Furthermore, the Documentary Survey Model was used due to the transcription of Halil Karaduman's qanun improvisation in the Muhayyer mode. The Documentary Survey Model is a data collection technique involving gathering information from existing records or documents. Data is retrieved from past events, such as photographs, films, sound, and video recordings (Karasar, 2011: 229).

The population refers to the group from which information about individuals' characteristics is obtained and the broader community examined, while the sample is the specific section selected within that group using the chosen method (Arıkan, 2011: 47). In this study, the population consists

of Halil Karaduman's qanun improvisations, and the sample is Halil Karaduman's qanun improvisation in the Muhayyer mode. During data analysis, Halil Karaduman's Muhayyer mode qanun improvisation was transcribed by the researcher. The ornamentation techniques, rhythm patterns, and melodic flow characteristics of this transcribed improvisation were analyzed. The transcribed improvisation was transferred to a computer using the "Finale 2014" program. The transcribed notation was re-performed by the researcher and presented to experts for "Content Validity." It is stated that the study does not require ethics committee approval, as it involves research that does not necessitate such permissions.

Results

Halil Karaduman's qanun performance style showcases mastery in using ornamentation techniques. In his Muhayyer improvisation example, it was found that he used ornamentation techniques such as "fiske" (plucking), "çarpma" (striking), "vibrato", octave playing, "çıkıcı glissando" (ascending glissando), and "tremolo". Karaduman applied the "fiske" technique cleanly and swiftly, using it on ascending sequences of notes in triplet rhythm, and employing it before reaching the tonic to create a lingering effect. He used the "çarpma" technique by striking the note immediately above the one being played with the plectrum. The "vibrato" technique was used by producing rapid vibrations with the plectrum and achieving a clear sound. Karaduman also used octave playing to emphasize and prolong the note by utilizing the instrument's wide tonal range. The "çıkıcı glissando" technique was applied by rubbing the plectrum on the frets, starting from lower notes and moving upward. The *tremolo* technique was frequently used on both single notes and octaves, especially to extend or resolve a note. Halil Karaduman's Muhayyer improvisation also employed a rich and varied set of rhythmic patterns, frequently utilizing triplets, 32nd notes, and dotted rhythms. In addition to these, 16th-8th-16th rhythmic patterns, 16th notes followed by two 16th notes, and 16th-32nd notes followed by 8th-16th patterns were also found to be used. In terms of mode expression, Karaduman predominantly used the Muhayyer mode with an accurate style. He introduced modulations to Hüseyni and Suz-i Dil modes, and despite Suz-i Dil not being traditionally used as a modulation within Muhayyer, his strong musical creativity led him to introduce such a modulation. To better understand Halil Karaduman's performance style, further studies are recommended that examine his use of mode, modulations, and ornamentation techniques within his improvisations. It is also suggested that students work with the transcribed improvisation and incorporate the ornamentation techniques into their own performances.

Moreover, a model based on recording improvisations performed by prominent artists on different instruments could serve as an alternative approach for future research.

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 : 09.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 12.02.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1614965
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.

DEKONSTRÜKSİYON KAVRAMI ÖZELİNDE ANADOLU POP

KAPTAN, Merve Nur[1]

ÖZ

Dekonstrüksiyon kavramı bir metin ya da bir yapının parçalara ayrılması, çeşitli parçalarının yeniden kullanılması ve geri dönüştürülmesini ifade eden felsefi bir anlayış olarak karşımıza çıkar. Bu manada dekonstrüksiyon, geleneksel yıkımın alternatifi olarak düşünülebilir. Bu kavram, bir metnin ya da bir yapının anlamının ortaya çıkarılması dışında bir müzik eserinin anlamının irdelenmesinde de kullanılır. Çünkü Jacques Derrida, müziği yalnızca seslerden meydana gelen bir yapı olarak düşünmez, ona göre müzik de bir tür metindir ve yeniden yorumlanmaya ihtiyacı vardır. Bu doğrultuda yeniden yorumlanan müziğin çeşitliliği ve zenginliği açığa çıkarılmış olacaktır. Konunun merkezinde yer alan Anadolu pop da bu çerçevede değerlendirilebilir. Çünkü bu tür, içerisinde birden fazla kültüre ait unsurlar barındırmakta, bu türle beraber gelenek bir nevi yıkıma uğratılarak, yeni bir yaratım süreci başlatılmaktadır. Ayrıca bu tür aksan, biçem, söz, ezgi ve ritmik yapı, usûl, enstrüman, davranış, tutum, saç ve kıyafet tercihi gibi bazı noktalarda da diğer türlerden ayrılmaktadır. Dolayısıyla Anadolu popu dekonstrüksiyon kavramı özelinde incelemek, bu müziği yorumlamamızı, çeşitliliğini ve zenginliğini anlamamızı sağlayacaktır. Bu minvalde çalışma,

[1] Öğr. Gör. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Bölümü, mnkaptan@nku.edu.tr, https://orcid.org/0000-0001-7887-5921.

Anadolu popun dekonstrüksiyon kavramı özelinde değerlendirilmesine odaklanmaktadır. Bu amaç çerçevesinde araştırmada konuyla ilgili belgeler literatür taramasıyla elde edilmiş, elde edilen verilerin betimsel analizi yapılmış ve yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, popüler müzik, Anadolu pop, Jacques Derrida, dekonstrüksiyon.

ANATOLIAN POP IN THE CONCEPT OF DECONSTRUCTION

ABSTRACT

The concept of deconstruction is a philosophical understanding that refers to the dismantling of a text or a structure, and the reuse and recycling of its various parts. In this sense, deconstruction can be considered an alternative to traditional demolition. This concept is used to examine the meaning of a musical work, as well as reveal the meaning of a text or a structure. Because Jacques Derrida does not think of music only as a structure consisting of sounds, according to him, music is also a kind of text and needs to be reinterpreted. In this direction, the diversity and richness of the reinterpreted music will be revealed. Anatolian pop, which is at the center of the subject, can also be evaluated within this framework. Because this genre contains elements belonging to more than one culture, with this genre, tradition is destroyed in a way and a new creation process is started. In addition, this genre differs from other genres in some points such as accent, style, lyrics, melody and rhythmic structure, tempo, instrument, behavior, attitude, hair and clothing preferences. Therefore, examining Anatolian pop in terms of the concept of deconstruction will enable us to interpret this music and understand its diversity and richness. In this respect, the study focuses on the evaluation of Anatolian pop in terms of the concept of deconstruction. For this purpose, the documents related to the subject were obtained through literature review, and a descriptive analysis of the obtained data was made and interpreted.

Keywords: Music, popular music, Anatolian pop, Jacques Derrida, deconstruction.

GİRİŞ

Derrida tarafından ortaya konulan dekontrüksiyon kavramı bir metin, düşünce, kavram ya da yapının çözümlenmesine odaklanan, başka bir ifadeyle bir metin, düşünce, kavram ya da yapının parçalara ayrılması, çeşitli parçalarının yeniden kullanılması ve geri dönüştürülmesi anlamını

taşıyan felsefi bir anlayıştır (Duman, Yılmaz ve Er, 2021: 1320). Bu kavrama dair açıklamalarda dekontrüksiyonun bir yöntem olmadığına dikkat çekilir. Bu doğrultuda mezkûr kavramı bir yaklaşım biçimi, felsefi anlayış veya çözümleme önerisi olarak ifade etmek yerinde olacaktır. Felsefi bir anlayış ya da çözümleme önerisi olarak dekonstrüksiyona metinlerin ya da yapıların içsel çatışmalarını ve çelişkilerini ortaya çıkarma noktasında önemli bir misyon yüklenir. Dolayısıyla çatışma ve çelişkiler olmadan bağımsız kavramların olması mümkün değildir. Bu bağlamda metinlerin, yapıların ve kavramların değişmez anlamlarının olmadığını ifade etmek gerekir. Bu sebepten ötürü Derrida, tutarlı görünen kavramların çelişkilerini ortaya çıkarmaya çalışır. Dekonstrüksiyon aynı zamanda bir şeyin anlamının o şeyin kendisine değil, dışsal faktörlerde aranması gerektiğini de savunur. Dolayısıyla bir metni ya da düşünceyi anlayabilmek için o metni veya düşünceyi etkileyen diğer metinler ve düşüncelerle ilişkilendirmek yarar sağlayacaktır (Yaşat, 2023: 313).

Derrida, dekonstürksiyonu ifade ederken anlamın değişken ve sonsuz olabileceğini savunur. Başka bir deyişle bir metni ya da düşünceyi çözümlerken her okuma ile yeni bir anlamın ortaya çıkabileceğini, anlamın sabit olmadığını ve yeniden şekillendiğini belirtir. Bu yaklaşım sadece metinleri çözümlemede değil, aynı zamanda edebiyat eleştirisi, dilbilim, iletişim, felsefe, sosyoloji, mimarlık, siyaset felsefesi ve sanat gibi pek çok alanda kendisine yer bulur (Hahn, 2014; Güven, 2022: 23; Aytekin, 2020: 18). Literatüre bakıldığında dekonstrüksiyonun ortaya çıktığı dönemlerde ekseriyetle edebiyat eleştirisi ve dilbilim alanlarında kullanıldığı; fakat bilahare geniş bir yelpazeye yayıldığı görülür. Bu yayılımla beraber sanat eserlerinin anlamları ve çelişkileri de dekonstrüksiyoncu bir yaklaşımla ele alınmaya başlar. Konunun merkezinde yer alan müzik için de dekonstrüksiyon, muhtelif anlam olanaklarının çoğaltılması noktasında kendisini gösterir (Derrida'dan Akt. Yaşat, 2023: 315-323).

Derrida müziği dilsel ifadenin ötesinde, dilsel olmayan bir ifade şekli olarak belirtir. Fakat müziği anlatırken ya da kelimelerle ifade etmeye çalışırken birtakım sınırlar ya da eksikliklerle karşılaşır. Bunun nedenleri ise müziğin kelimelerle ifade edilemeyen anlamlarının olması ve özünün tam anlamıyla dile çevrilememesidir. Bu durumlar, müziğin içsel karmaşıklığını ve ifade gücünün farkındalığını artırmaktadır. Derrida, müzikte de anlam konusunda kayma ilkesinin geçerli olduğunu öne sürer. Bu, müziğin belirli bir anlamından daha ziyade dinleyiciyle etkileşime giren birçok sembol ve ifade katmanına sahip olduğu anlamına gelir. Müzik, her dinleyici için farklı anlamlar taşıyabilir ve bu anlamlar zaman içinde değişkenlik gösterebilir. Nihayetinde Derrida,

müziği sadece ses dizilerinden veya ses ilişkilerinden meydana gelen bir yapı olarak düşünmez. Çünkü müzik, bunun ötesinde metin ve sembollerden oluşur ve sürekli bir değişim ve yeniden yorumlama süreci geçirir. Bu durum müziği bir tür metin olarak görmemize, zenginliğini ve çeşitliliğini daha iyi anlamamıza olanak sağlar (Yaşat, 2023: 315-323).

Literatüre bakıldığında popüler kültürün bir öğesi olan popüler müzik, iki kullanım ile karşımıza çıkar. Bu kullanımlardan ilkinde popüler müzik, halka ait müzik olarak ifade edilir. Bu tanım popüler müziğin halk kültüründen beslendiğini imler. Diğer kullanımda ise popüler müzik, özellikle 19. yüzyıl ve sonrasında benimsenen, çoğunluk tarafından kabul ve ilgi gören bir müzik türü olarak tanımlanır (Camgöz, 2019: 61; Küçükkaplan, 2016: 16). Bu müzik türü ilk dönemlerinden beri geleneksel müziklerle etkileşim içinde olmasından ötürü bünyesinde yerel müzik unsurlarını barındırır. Konunun odak noktasında yer alan Anadolu pop da halk müziği ile Batı müziğinin birleşiminden meydana gelen senkretik veya melez olarak ifade edilen popüler bir müzik türüdür (Bilgin, 2008: 2). Bu çerçevede içerisinde birden fazla kültüre ait unsurları barındırması ve diğer türlerden bazı noktalarda ayrılmasından dolayı Anadolu popu dekonstrüksiyon kavramı ekseninde ele almak mümkün gözükmektedir.

Çalışmanın problem cümlesi "Anadolu pop dekonstrüksiyon kavramı özelinde nasıl ele alınabilir?" olarak belirlenmiştir. Ayrıca çalışmadaki alt problemler ise "Dekonstrüksiyon kavramı özelinde Anadolu popun müziksel ve müzik dışı unsurları nasıl ele alınabilir?" ve "Dekonstrüksiyon kavramı özelinde ele alınan Anadolu pop ile gelenek yeniden nasıl yapılanmıştır?" şeklindedir. Bu çerçevede gerek Türk müziği ve gerekse Batı müziği unsurlarını barındırmasından ötürü Anadolu popu dekonstrüstif bir okumayla incelemek, bu müziği yorumlamamıza, çeşitliliğini ve içeriğini anlamamıza yardımcı olacaktır. Bu amaç ekseninde çalışmada öncelikle dekonstrüksiyon kavramı, Anadolu popun tarihsel gelişimi ve dekonstrüksiyon kavramı özelinde Anadolu popa değinilecektir. Ayrıca çalışma boyunca şemsiye bir terim olarak Anadolu pop kullanılacaktır. Çünkü Anadolu pop yerine Anadolu rock kavramının da kullanıldığı bilinmektedir.

Dekonstrüksiyon Kavramı

Dekonstrüksiyon kavramı etimolojik olarak destrüksiyon ve konstrüksiyon kavramlarının birleşiminden türetilen bir kavram olarak karşımıza çıkar. Semantik olarak ise kavramda bulunan "de" ön eki bir şeyin dışarı atılması, bozulması ve "kon" eki tekrar bir araya getirme anlamını taşır. Bu çerçevede Fransızca bir kelime olarak deconstruction Türkçe'ye dekonstrüksiyon, yapısöküm,

yapıçözüm, yapıbozum, kurgubozum, kurgusöküm, yapısızlaştırma eylemi şeklinde çevrilir ve hem bozmak, yıkmak hem de yapmak, kurmak anlamlarına gelir (Soyluk ve Kutlu, 2018: 216; Saydam, 2009: 160; Terzi, 2023: 14; Karkın, 2005: 6). Farklı bir kaynakta ise dekonstrüksiyonun bahsedilen çevirilerden daha ziyade işaret etmek ve orada olduğunu göstermek anlamlarına daha uygun olduğu belirtilir (Konuk, 2024: 566). Bu çeviriler doğrultusunda dekonstrüksiyonun yanlış anlaşılabileceğini belirtmek gerekir. Çünkü dekonstrüksiyona "dağıtma, bozma, sökme" gibi negatif anlamlar yüklenmektedir. Bu negatif anlamların aksine dekonstrüksiyonun anlamı çok farklıdır (Alpyağıl, 2006: 32).

Literatürde Derrida tarafından ortaya konulan dekonstrüksiyon kavramına dair pek çok tanımlamaya rastlamak mümkündür. Bu çerçevede Derrida, dekonstrüksiyonu anlamın sabit, evrensel, mutlak, tarihten ve kontekstten bağımsız olduğunu savunur. Ona göre dekonstrüksiyon, metinlerin anlamsız olduğunu göstermez; tersine metinler çoğulcu ve çelişik anlamlarla doludur. Bu bağlamda dekonstrüksiyon, metinlerin çoğulcu ve çelişik anlamlarını açığa çıkarma anlayışı olarak düşünülebilir (Mark, 2001: 7). Ayrıca metin içinden sayısız olarak metin üretilebilir. Dekonstrüksiyonda metinler belirsizlikler içerdiği ve farklı biçimlerde yorumlanabileceği için nihaî bir yorumdan bahsedilmez. Dolayısıyla dekonstrüksiyon sonsuz yorum faaliyeti, hiç bitmeyecek bir yorum olarak kabul edilebilir (Karkın, 2005: 7; Demir, 2010: 116).

Dekonstrüksiyon için metin dışında hiçbir şey önemli değildir. Bunun dışında bir metinde bir düşünce tam olarak ortaya konulamaz. Çünkü anlamı açık ve anlaşılır görülen metinler bile *aporia* -çelişki, çıkmaz vb.- larla doludur. Bütün metinlerde bu tür aporialar mevcuttur. Dekonstrüksiyon, buna dikkati çekerek metni okuma çabası içerisine girmektedir (Öz, 2020: 36). Aslında dekonstrüksiyon, metinde ortaya konulmak zorunda olunan şeylerin perde arkasına bakılarak asıl anlatılmak isteneni ortaya çıkarma durumudur (Kaya ve Kaya, 2019: 346).

Dekonstrüksiyon, aynı zamanda bilgiyi kirlilikten arındırmayı da ifade eder. Bu anlamda dekonstrüksiyon, bir yapı ya da bir metni parçalara ayırarak çeşitli malzemelerini ya da kısımlarını yeniden bir araya getirmek veya geri dönüştürmek için kullanılır. Böylece dekonstrüksiyona geleneksel yıkımın alternatifi olarak bir misyon yüklenir (Ayan, 2013: 21). Bir yapı ya da bir metnin ayrıştırılmasını amaçlayan dekonstrüksiyonda bir metnin bütününü meydana getiren yapıların düzensiz olduğuna ve bu yapının her bir parçasının anlamının farklı olduğuna ve bundan dolayı da yeni bir yapının meydana getirilebileceğine dikkat çekilir (Tambay ve Duman, 2017: 1153). Bu yönüyle dekonstrüksiyon edebiyat kuramı, dilbilim, felsefe, hukuk, sosyoloji, kültür

kuramı, mimarlık, sanat gibi pek çok disiplinde yeni açılımlarla karşımıza çıkar (Açımuz, 2013: 27-28).

Heidegger'in sürekli olarak devam eden bir süreç şeklinde ifade ettiği sanat eseri anlayışı ve karşıtlıklardan ortaya çıkan metin kavramı ekseninde Derrida, metinlerin dışında sanat eserlerinin de metin olarak yorumlanabileceğini düşünür. Bu çerçevede metinlerin karmaşık ve birbiriyle ilişkili olması gerektiğini ifade eder (Küçükalp, 2015: 604). Bu bağlamda konunun merkezinde yer alan müziği ve dolayısıyla Anadolu popu da kompleks unsurlarla ilişki içerisinde olan bir metin olarak değerlendirmek mümkündür. Çünkü Anadolu pop, birden fazla kültüre ait unsurun bir arada olduğu sentez bir müzik türüdür. Dolayısıyla bu tür dekonstrüktif bir okumaya, başka bir ifadeyle yorumlanmaya ihtiyaç duymaktadır.

Anadolu Popun Tarihsel Gelişimi

1960'lı yıllarda Türkiye'de popüler müzikte Türkçeleşme eğiliminin başladığı ve bu eğilimin iki koldan ilerlediği görülmektedir. Bunlardan ilki dönemin yabancı şarkılarına Türkçe söz yazmak şeklinde ifade edilen Aranjman, diğeri ise halk müziği eserlerinin Batı enstrümanları ve armonisiyle çok seslendirilip yeniden yorumlanması olarak tanımlanan Anadolu pop müziğidir (Sipahioğlu, 2020: 22). Batı müziği unsurları ile kastedilen şey ise popüler Batı müziği unsurlarıdır. Literatürde Anadolu popa dair pek çok tanımlamaya rastlanmak mümkündür. Genel manada Anadolu pop, 1960'lı yılların sonlarında ortaya çıkan, Türk halk müziğinin melodik, ritmik motifleri ve enstrümanlarını, Batı müziğinin tekniğiyle ve enstrümanlarıyla birleştiren popüler bir müzik türü olarak karşımıza çıkar. Bu doğrultuda Anadolu pop, iki müzik geleneğinin bir arada olduğu hybrid/sentez/melez bir tür olarak tanımlanabilir (Camgöz, 2019: 89; Bilgin, 2008: 5-18). Faklı bir kaynakta bu tür, halk müziğinin popüler kültür ürününe dönüşmesi olarak belirtilir (Orhan, 2002: 52) ve geleneksel motifler ihtiva etmesinden dolayı da Türkiye'ye özgü bir müzik yaratmanın ilk adımı olarak ifade edilir (Alpar, 2014: 7).

Anadolu pop, bu türün önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Moğollar Grubu tarafından ise "modern ve milli bir sanat" şeklinde tanımlanmaktadır (Camgöz, 2019: 113). Bu tanımda modern ve milli bir müzik tarzı ile anlatılmak istenen şey, aslında halk müziğinin Batı armonisiyle çoksesli hale gelmesidir. Başka bir deyişle, bu beraberlik ile bir nevi Doğu-Batı sentezi oluşturmak amaçlanmaktadır. Fakat bu fikrin yeni bir fikir olmadığını belirmek gerekir. Çünkü bu fikir, Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının güdülemesiyle gelişmiştir. Bu doğrultuda Anadolu popu

"…Cumhuriyetin erken yıllarında hedeflenen ancak başarılamayan çoksesli ve modern bir ulusal müziğin (elitist değil ama popüler düzeyde) inşa edilmesi…" olarak ifade etmek mümkündür (Keleş, 2022: 1346). Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikaları devletin ideolojileri ekseninde ve devlet eliyle gerçekleştirilmeye çalışırken Anadolu popta böyle bir şey söz konusu değildir. Çünkü Anadolu pop, otoriteden bağımsız olarak organik bir batılılaşma süreci yaşamıştır (Yol, 2021: 30) Bundaki amaç ise müziğe yerli veya politik bir anlam kazandırmaktır (Erol, 2009: 77).

Anadolu pop ortaya çıktığı dönemde Anadolu rock'ın da içinde olduğu, dönemin genel popüler müziğini anlatan şemsiye bir tabir olarak karşımıza çıkar. Anadolu rock ise bu şemsiye içinde ekseriyetle müziğin politik yönü ekseninde müzisyenler ve şarkılar için kullanılmıştır (Doğan, 2023: 113). 1960'lı yıllarda dünyada icra edilen müzikler pop olarak nitelendirilmektedir. Çünkü rock kavramı bilinmemekte ve dolayısıyla kullanılmamaktadır. Bu yüzden Türkiye'de de pop kavramı üzerinden bir isimlendirme yapılmış ve icra edilen müziğe "Anadolu pop" ismi verilmiştir. 1960'ların sonunda ise dünyada özellikle *psychedelic rock* türünün etkisiyle bu müziğin "Anadolu rock" şeklinde ifade edildiği görülmektedir (Camgöz, 2019: 100). Önceki kısımlarda da belirtildiği üzere bu çalışmada şemsiye bir terim olarak Anadolu pop kullanılacaktır.

Literatüre bakıldığında Anadolu popun çeşitli yönelimlere sahip bir tür olarak gelişimini sürdürdüğü görülmektedir. Bunlardan ilki türkülerin Batı armonisiyle düzenlenmesi; ikincisi âşıkların şiirlerinin Batı müziği enstrümanları ve formlarıyla icra edilmesi ve diğeri ise Anadolu popun müzikal yapısı içerisindeki özgün eserlerdir (Camgöz, 2020a: 1496; 2020b: 307).

Bu türün ortaya çıkmasında ise birtakım gelişmelerin ve değişimlerin etkisinin olduğu bilinmektedir. Bu gelişimler ve değişimler, Türkiye özelinde ele alındığında 1961 Anayasasıyla başlayan demokratikleşme süreci, kentleşme, sanayileşme, radyo, plak vb. vasıtalar ile köylüye yönelme akımı şeklinde sıralanabilir (Gündoğar, 2005: 147; Ela ve Güler, 2016: 4). Bu türün tam olarak ne zaman ortaya çıktığına dair ise birden fazla görüşe rastlamak mümkündür. Bu çerçevede Bilgin (2008: 19), Anadolu popu başlatan grubun Moğollar olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca Moğollardan evvel Tülay German, Erdem Buri gibi müzisyenlerin türküleri batılı enstrümanlar ve batılı tarzda yorumladıklarını; fakat Moğollar ve Tülay German'ın birbirinden bazı noktalarda ayrıldıklarını belirmektedir. Bu farklılıklardan birisi Moğollar'ın daha geniş kitlelere hitap eden ve apolitik bir grup görünümde olması, Tülay German'ın ise elit bir kitleye hitap etmesi ve icra ettiği müziğin politik unsurlar barındırmasıdır. Diğer bir görüş Tülay German'ın seslendirdiği "Burçak Tarlası" adlı türkü düzenlemesinin Anadolu popun başlangıcı olarak kabul edilmesidir (Bilgin,

2008: 19; Şenoğlu, 2024: 29; Baysal, 2018: 207). Ancak Burçak Tarlası'nı ön plana çıkaran sürecin tetikleyici unsurlarını daha önce yapılan çalışmalarda aramak gerekmektedir. Bu tetikleyici unsurlar ise çeşitli türkü düzenlemeleridir. 1960'lı yıllarda Alpay'ın seslendirdiği "Kara Tren" ve "Gelin Ayşe" türküleri, İlham Gencer ve Ayten (Alpman) Gencer tarafından "Yavuz Geliyor Yavuz" adlı türkünün icra edilmesi, Erol Büyükburç'un "Kızılcıklar Oldu Mu", "Köylü Kızı", "Zeynebim", "Eminem" gibi türküleri seslendirmesi, Barış Manço'nun Harmoniler ile çıkardığı "Çıt Çıt Çedene" adlı türkü bu çalışmalardan bazılarıdır (Camgöz, 2019: 105-106).

Bahsi geçen yıllarda Anadolu popun popülerlik kazanmasında bu türe ait eserlerin ezgiler ve hikâyelerle örülü müziksel metinleri, 1968 tarihinde yaşanan olaylar, Anadolu turneleri, Balkan Müzik Festivali, Altın Mikrofon Müzik Yarışması ve Milliyet Liseler Arası Müzik Yarışması gibi bazı yarışma ve festivallerin etkisinin olduğu müşahede edilmektedir (Aydar, 2014: 802; Orhan, 2002: 57-60; Camgöz, 2019: 103; Yıldız, 2024: 49; Işık Dursun, 2022: 8).

1960'lı yıllarda popülarite kazanan Anadolu popun 1970'li yıllardan itibaren siyasal içeriğinin dönemin ruhuna uygunluğunun da etkisiyle egemenliği söz konusudur. Bundan önceki popüler müzik türleri Batıya öykünmeden ibarettir. Anadolu pop ise hem icra şekli hem de sözlerdeki siyasal duruşuyla özgün bir yapı arz etmektedir (Sipahioğlu, 2020: 23).

Mezkûr dönemde öncelikle bu türde orkestrasyon ve armonizasyonun önemli olduğunu ve düzenlemelerde elektrogitar, org, basgitar, baterinin yer aldığını ve bilahare bu enstrümanlara kopuz, kemane, kemençe, mey, zurna, kaval gibi yerel enstrümanların eklendiğini belirtmek gerekir. Ayrıca bu dönemde ve sonraki dönemlerde ön plana çıkan müzisyen ve gruplara da değinmek yerinde olacaktır. Bunlardan bazıları Barış Manço, Cem Karaca, Erol Büyükburç, Ersen, Selda Bağcan, Edip Akbayram, Mavi Işıklar, Moğollar, Modern Folk Üçlüsü, Üç Hürel, Dadaşlar'dır (Orhan, 2002: 65; Hasgül, 1996: 58-59).

Bu türün 1970'li yılların ortalarına doğru peyderpey popülaritesini yitirmeye başladığı görülmektedir. Bu durum ise birkaç nedene bağlanmaktadır. Bu nedenlerden ilki değişen sosyal şartlardır. Bu şartlarla beraber farklı müzik türleri ortaya çıkmıştır. Özellikle arabesk türünün ortaya çıkması ve etkinliğini artırması, Anadolu popun popülaritesinin azalmasına neden olmuştur. Arabesk etkisini artırırken Anadolu pop da politik bir tavır sergilemeye ve başlayarak farklı bir kimlik kazanmıştır. Bu tavrı Cem Karaca, Fikret Kızılok, Esin Afşar, Timur Selçuk ve Özdemir Erdoğan gibi sanatçılarda görmek mümkündür (Camgöz, 2019: 105). Bu müzik türünün popülaritesini yitirmesindeki ikinci neden Anadolu popun neredeyse sadece bir kuşağa özgü

olması, İstanbul'da yaşayan bir grup müzisyen tarafından icra edilmesi ve bu müzisyenlerin devamının olmamasıdır (Bilgin, 2008: 25-26). Diğer neden ise TRT'nin bu türe karşı takındığı negatif tutum (Karşıcı, 2010: 173) ve 1970'lerden sonra eğlence anlayışının değişmesi, gazino kültürünün ortaya çıkmasıdır. Bu durum, Yeşilçam yıldızlarının ve arabesk müziğin ön plana çıkmasının ve Anadolu popun ise ikinci planda kalmasının temel saiğidir (Hasgül, 1996: 72). Bütün bu nedenlerden daha ziyade Anadolu popun popülaritesinin yitirmesinin altında yatan nedenler olarak müzisyenlerin planlı çalışamamaları ve organize olamamaları gibi nedenler gösterilmektedir (Bilgin, 2008: 28).

Mezkûr yıllarda peyderpey grup müziği ve *psychedelic rock, progressive rock* ve *rock'n'roll* sound'lu müzikler ön plana çıkmaya başlar ve Anadolu pop söylem ve biçem açısından sertleşir. Ekseriyetle Anadolu pop-rock olarak ifade edilir hale gelir (Işık Dursun, 2022: 71; Yol, 2021: 30). Bunun nedeni ise bu yıllarda etkisini gösteren politik havadır. Bu duruma Dönüşüm, Bunalım, Haramiler, Siluetler, Moğollar gibi isimler ve "Namus Belası", "Dadaloğlu" "Vur Ha Vur", "Hey Koca Topçu" vb. eserler örnek gösterilebilir. Bu dönem psychedelic rock, progressive rock sound'lu müziklerin yanı sıra özgün eserlerin de ortaya konulduğu bir dönemdir (Camgöz, 2019: 114-117).

1970'li yılların sonuna doğru içtimai hayatta politik bir havanın kendini gösterdiği ve bu bağlamda türkülerin Batı enstrümanlarından daha ziyade sadece tek bağlama ile icra edilmeye başladığı bilinir. Bu yönelimde akla ilk gelen isim Ruhi Su'dur. Ruhi Su'yu Rahmi Saltuk, Sadık Gürbüz, Zülfü Livaneli gibi müzisyenler takip eder (Meriç, 2006: 259). 1980'li yıllarda da Edip Akbayram, Barış Manço, Kurtalan Ekspres, Fikret Kızılok vb. müzisyenler bir süre daha icralarına devam ederler; fakat müzik alanında farklı türler ortaya çıkmaya başlar ve bu durum Anadolu popa negatif anlamda tesir eder (Canbazoğlu, 2009: 42).

12 Eylül 1980 tarihinde meydana gelen askeri darbenin pek çok alanı etkilediği gibi Anadolu popu da etkilediği bilinir. Bu dönemde artık arabesk müzik revaçtadır ve Anadolu pop ikinci plandadır. Hatta bu tür, kimlik değiştirmek durumunda kalmıştır. Bu doğrultuda bahsedilen dönemde Anadolu popun temsilcilerinden az sayıda müzisyen tarafından popa daha yakın eserler üretilmesi, bu türün kimliğinin değişmeye başladığını göstermesi açısından önemlidir (Bilgin, 2008: 28). Bu bağlamda 1980'li yıllarda Anadolu popun önceki dönemlerdeki popülaritesini kaybettiğini ve farklı bir hüviyete büründüğünü söylemek yerinde olacaktır.

1960'lı yılların sonlarında Türkiye'de ortaya çıkan ve 1980'li yıllarda 1980 askeri darbesi, değişen toplumsal dinamikler gibi muhtelif sebeplerden dolayı etkisini kaybeden bu türün 1990'lı yıllarda ikinci dönemini yaşadığı ifade edilmektedir. Bu durumların meydana gelmesindeki en önemli saik ise ülkede yaşanan siyasal değişimlerdir. Bu değişimler içtimai hayatı etkilediği gibi sosyal bilinci de etkilemiş ve böylece ikinci dönem Anadolu pop, ilk dönemlerdeki özelliklerinden farklı bir kimlik kazanmıştır (Yıldız, 2024: 78; Orhan, 2002: 52; Bilgin, 2008: 2-3).

İkinci dönemde Anadolu popun Haluk Levent, Murat Göğebakan, Kıraç gibi müzisyenler tarafından mevcudiyetini sürdürdüğü görülmektedir; fakat bu dönem Anadolu pop-Anadolu rock kavramsallaştırmasına dair çelişkilerin yaşandığı bir dönemdir ve bu tür artık "Anadolu pop (rock)" olarak ifade edilecektir ve apolitikleşecektir. Çünkü pop kelimesi önceki dönemlerdeki anlamından farklıdır ve bundan dolayı da 1990'lı yıllarda pop yerine rock kelimesi tercih edilecektir (Bilgin, 2008: 29; Ela ve Güler, 2016: 7-8).

Bu dönemde Anadolu pop, köyden kente göç eden gençlerin kentleşme süreçlerinin bir parçası olarak karşımıza çıkar. Bu durum dinleyici kitlesinin farklılaştığını gösterir. Ayrıca mezkûr dönemde Anadolu pop dinleyen gençler tarafından Erkin Koray, Moğollar gibi eski müzisyenlere "baba" lakabının eklendiği görülür; fakat ismi geçen kişiler, yani "baba"lar bu "oğul"ları hiçbir zaman kabullenmezler (Bilgin, 2008: 30-31).

Bu dönemde ekseriyetle ilk jenerasyon sanatçıların eserlerinin düzenlemeleri veya türkü düzenlemeleri dikkat çeker. Aslında Anadolu pop -önceki dönemler kadar olmasa da- ilgi görmektedir; fakat bu ilgi azalmıştır. Yine de bu türde bir süreklilikten bahsedilebilir ve bu durum zihinlerde bu müziğin hep var olageldiğini imler. Fakat önceki yüzyıllardaki -1960'lı ve 1970'li yıllardaki- müzik birikiminin sonraki kuşaklara yeterince aktarılamadığı görülür. Bunun saikleri ise bu dönemin müzisyenlerinin önceki jenerasyonun müziğine yabancı kalmaları, söz konusu eserlere ve sanatçılara medyada ulaşamamalarıdır (Yıldız, 2024: 80).

2000'li yıllara gelindiğinde Anadolu pop, 1960'lardaki kimliğinden farklı bir kimliğe evrilir. Dolayısıyla bu türün icracısı ve bestecisi müzisyenleri, Anadolu pop çatısı altında toplayabilmek mümkün görünmemektedir. Bu durumun ortaya çıkmasında Barış Manço ve Cem Karaca'nın ölümü, artan korsan müzik kullanımı yüzünden müzik piyasasının daralması ve Kıraç, Murat Kekilli, Haluk Levent gibi yeni kuşakların arka planda kalması, hatta başka iş kollarına yönelmeleri, ayrıca bu yıllarda rap müziğin yükselişe geçmesi, pop müziğin yozlaşması, sosyal

medyanın gelişim göstermesi ile müziğin daha kolay ulaşılabilir hale gelmesi gibi durumlar etkilidir (Yıldız, 2024: 82; Camgöz, 2019: 122-123).

Günümüzde de dijital müzik platformlarının yaygınlaşması ve plakların yeniden popüler hale gelmesiyle uluslararası müzik platformlarında "*a Turkish psychedelic rock*" ve "*Turkadelica*" gibi isimlerle ifade edilen bu tür Moğollar, Kurtalan Ekspres, Yol Arkadaşları, Haluk Levent, Kıraç, Murat Kekilli, Baba Zula, Replikas, Nekropsi, Altın Gün gibi isimler ve gruplar tarafından icra edilmektedir (Keleş, 2022: 1344-1348; Demirkıran, 2024: 357; Yıldız, 2024: 84).

Dekonstrüksiyon Kavramı Özelinde Anadolu Pop

Bir metnin ya da bir yapının parçalara ayrılarak çeşitli malzemelerinin yeniden kullanılması ya da geri dönüştürülmesi anlamını taşıyan dekonstrüksiyon, muhtelif alanda olduğu gibi sanat alanında da başvurulan bir anlayış olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarihsel sürece bakıldığında ise sanat eserlerinin yeniden yapılandırıldığı görülmektedir. Bunun nedeni ise değişen şartlardır. Bu minvalde eserler dönüşerek yeniden yapılandırılmaktadır. Bu çerçevede eserler değiştirilerek, yani bir nevi yıkıma uğratılarak, yeniyi yaratmak amacıyla eski ortadan kaldırılmakta veya mevcut varlık, yeni bir biçimde yeniden tasarlanmaktadır (İlhan, 2020: 54). Bu durum aslında bir kaygıyı da beraberinde getirmektedir. Bu kaygı ise eserin geleneksel yapısının bozulmasından daha ziyade yeni bir geleneğin oluşmasından dolayıdır. Bu durum tamamen geleneğin yıkılması olarak düşünülmemelidir, aksine geleneğin dinamikleri çerçevesinde yeni bir yaratım sürecinin başlaması olarak düşünülmelidir (Aytekin, 2020: 18-19).

Yeniden yapılandırmaya bağlı olarak eser üzerinden gerçekleştirilen çalışmalar ile katmanlı bir yapıya sahip eserler ortaya konulmaktadır. Bu uygulamalarda farklı dönemlerin ya da farklı toplumların anlayışlarının bir araya getirilmesi, sanatın kavramsal boyutunu genişletmektedir. Bu birleşim, geçmişin referanslarıyla orijinal bir üretimin gerçekleştirilmesini sağlayan itici bir gücü oluşturmaktadır. Sanatsal bir anlatımda eski referansların ve güncel olanın kullanılması ile de eserin etki alanı ya da hitap ettiği kesim genişletilmektedir. Özellikle bu durum modern sanat uygulamalarında karşımıza çıkmaktadır. Bu doğrultuda farklı kültüre ait özellikler sanat eserlerine taşınmakta ve bu anlayışta melez bir sanat eseri üretilmektedir (İlhan, 2020: 57-59). Bu duruma Anadolu pop örnek teşkil etmektedir. Başka bir deyişle Anadolu pop, farklı toplumların unsurlarının bir arada olduğu, yani geçmişin ya da geleneğin referansı olarak kabul edilen Türk halk müziği ile güncel olan Batı popüler müziğinin birleşiminden meydana gelmektedir. Bu

birleşim ile geçmişin koşulları güncel koşullar içinde değerlendirilmekte ve halk müziği modernize edilmeye çalışılmaktadır. Böylece bu müzik, etki alanını ve hitap ettiği dinleyici kitlesini genişletmekte ve melez bir müzik türü ortaya çıkmaktadır.

Önceki bölümlerde bahsedildiği üzere müzik birden fazla yapının bir arada olduğu çoklu bir katman olarak düşünülebilir ve dolayısıyla bir metin olarak okunabilir. Başka bir deyişle müzik, birden fazla öğenin parçalanması ve öğelerin ayrı ayrı, farklı bir bütün olarak yeniden sunulmasıdır. Yani bir türün ya da bir eserin yeniden yorumlanması ya da yapılandırılmasıdır. Bu çerçevede dekonstrüktif bir okuma ile müzik türlerine ya da eserlerine yüklenen anlamlar açığa çıkarılabilir. Dekonstrüksiyon, metin yorumlamada kullanıldığı gibi müzikte ve dolayısıyla Anadolu popta da kullanılabilir. Genel manada bu tür ve özel manada ise bu türe ait unsurlar öncelikle ayrı ayrı parçalara ayrılıp incelenebilir ve daha sonra da bu parçalar değerlendirildikten sonra tekrar birleştirilebilir. Zaten Anadolu popta iki farklı kültüre, Türk ve Batı müziğine dair unsurların olduğu, bu parçalar ayrı ayrı ele alındığında farklı anlamlarının olduğu ve bu parçalar birleştiğinde ise yeni bir bağlamda farklı anlamların ortaya çıktığı görülebilmektedir (Uzunoğlu, 2019: 24). Bahsi geçen unsurlar aslında birer gösterge olarak kabul edilebilir. Literatürde gösterge kavramı "başka bir şeyin yerine gösterilen kendi kimliğinin dışında başka bir kimlik ile var olan biçim, olgu, işaret veya nesneler…" olarak karşımıza çıkar (Sezen ve Küpana, 2024: 49). Bu minvalde dekonstrüksiyon bağlamında Anadolu popa ait her bir göstergenin birer gösterileni olduğunu ifade etmek yerinde olacaktır.

Anadolu pop türü incelendiğinde Batı müziğinden daha ziyade Türk halk müziğinin ön plana çıkarılmak istendiği müşahede edilmektedir. Bu durum ise müziksel ve müzik dışı unsurlar ile sağlanmaktadır. Bu unsurlar aksan, biçem, söz, melodi, usûl, enstrüman, davranış, tutum, saç ve kıyafet tercihi olarak sıralanabilir. Anadolu pop eserlerine bakıldığında gardaş, vay, aman, hey gibi sözcük, ikileme, deyim, atasözü gibi sözcük gruplarına ve yöre ağızlarına yer verilmesi aksan ve biçem açısından Anadolu'yu anımsatan, otantisite isnadı yüklenen söylemler olarak karşımıza çıkmaktadır (Camgöz, 2020: 1503). Bu türün sözlerinde geçen kelimeler ya da tercih edilen aksan ve biçem dekonstrüksiyon kavramı ekseninde ele alındığında ise eserlerde yer alan kelimeler ve icra şekli ile yerel unsurların ön plana çıkarılmak istendiği görülmektedir. Ayrıca bu türde erken Cumhuriyet döneminde olduğu gibi Batı popüler müziği-Türk müziği karşıtlığından ve Batı müziğinin öncelikli ya da üstün olduğundan bahsetmek mümkün değildir. Aksine Türk müziği,

yani halk müziği asli -öncelikli- bir durumdadır. Dolayısıyla bu türle beraber kavram karşıtlıkları -Batı müziği ve Türk müziği- değişen bağlamlarda yeni bir yorumla karşımıza çıkmaktadır.

Anadolu pop icra eden müzisyenlerin münhasıran biçemleri ve eserlerin sözleri dikkate alındığında bu türün politik mesajlar içerdiği sarih bir şekilde görülebilmektedir. Cem Karaca'nın yorumladığı Beni Siz Delirttiniz, Tamirci Çırağı, Dadaloğlu; Moğollar'ın icra ettiği İhtarname, Obur Dünya gibi eserler bu duruma örnek gösterilebilir. Bu türde politik mesajlar içeren sözlerin yanı sıra eleştiri ve hicve yer veren şarkı sözlerine de rastlamak mümkündür. Barış Manço'nun icra ettiği İşte Hendek İşte Deve, Sarı Çizmeli Mehmet Ağa bu örneklerinden bazılarıdır (Çerezcioğlu, 2018: 132). Bunların yanı sıra bazı eserlerde toplumsal eşitsizliklerin, başka bir deyişle karşıtlıkların da olduğu görülmektedir. Bu duruma ise Cem Karaca ve Dervişan tarafından hazırlanan Tamirci Çırağı plağı örnek teşkil eder. Bu eserde ojeli tırnaklar ve nasırlı eller, köy ile kent, elitler ile fakirler anlatılmakta ve bu eşitsizliklere dikkat çekilmektedir (Keleş, 2022: 1347). Bu anlamda dekonstrüksiyon kavramı ekseninde halk müziğinin sözlerinde politik mesajlar, eleştiri, hiciv, toplumsal eşitsizlikler veya karşıtlıkların yer alması durumu, siyasi ve toplumsal dinamiklerin değişmesiyle açıklanabilir. Ayrıca sözlerde bahsi geçen unsurlara dikkat çekilmesi halk müziğinin yeniden inşa edildiğini işaret eder. Başka bir ifadeyle geçmişten günümüze değin kalıplaşmış sözlerde bir yıkımdan bahsedilebilir. Yani özgür bir ortamda, özgür bir şekilde -bahsi geçen unsurların yer aldığı- eserlerin icrası söz konusudur. Bu duruma Tülay German tarafından icra edilen "Burçak Tarlası" adlı eser örnek olarak verilebilir. Bu eserin bir bölümü şöyledir: "Sabahtan kalktım ki ezan sesi var, ezan de sesi değil yar yar burçak yası var, bakın şu adamın kaç tarlası var…" Bu eser dinleyen kişiye ya da topluma göre farklı şekillerde yorumlanabilir. Doğayı, köylü halkın yaşantısını anlatması şeklinde yorumlanacağı gibi içerisinde ezan kelimesinin geçmesinden dolayı politik bir tutum sergilemesi şeklinde de yorumlanabilir. Bu durum dekonstrüksiyon ekseninde ele alındığında ise metinlerin farklı biçimlerde yorumlanabileceği için nihaî bir yorumdan söz edilemeyeceği ve dekonstrüksiyonun sonsuz yorum faaliyeti olmasının müzik eserlerinin yorumu için de geçerli olduğunu imlemektedir.

Anadolu popta aksan, biçem ve sözlerin yanı sıra eserlerdeki motiflere -ezgilere- de değinmek gerekir. Anadolu popu icra eden müzisyenlerin Batılı formda; fakat halka hitap eden, melodik ve sözel olarak yerel motifleri barındıran eserler ürettikleri görülür. Bu durumun meydana gelmesinde Batıda icra edilen ya da bestelenen eserlerde yerel olana yönelme durumunun etkisinin olduğu söylenebilir. Bu yönelim Türkiye özelinde ise Anadolu pop eserlerinde görülebilir (Camgöz, 2019:

113-114). Bu bağlamda eserlerin eski ya da çağdaş âşıkların halk ezgileri ya da onların ezgilerinden mülhem alınan bestelerden meydana geldiğini söylemek mümkündür (Keleş, 2022: 1347). Bu durum aksan ve biçemde olduğu gibi yerel motiflerin ön plana çıkarılmak istenmesiyle açıklanabilir.

Genel olarak Anadolu popun melodik yapısına bakıldığında ilgi çekici olduğu ve bunun çeşitli tartışmaları da beraberinde getirdiği görülür. Bu yapı, hem makamsal hem de armonik yapının bir arada olduğu bir birleşim olmasıyla dikkat çeker. Başka bir deyişle mezkûr yapı, hem Türk müziğine ait çeşitli makamların ve perdelerin kullanıldığı hem de Batı müziğine ait dörtlü ve beşli akor, kadans gibi unsurların bir arada olduğu bir yapıdır (Baysal, 2018: 210). Bundaki amaç ise iki müziği birleştirmek ve halk müziğini modernleştirmektedir. Böylece dekonstrüksiyon bağlamında önceden benzeri görülmemiş yeni bir yorum ortaya çıkacaktır.

Anadolu popun ayırt edici özelliklerinden biri de eserlerde kullanılan usûllerdir. Bu manada eserlerde ekseriyetle 2/4, 3/4, 4/4, 6/8 ve 12/8'lik usûllerin ve nadir olarak 5/8, 7/8, 9/8'lik usûllerin kullanıldığı görülmektedir (Baysal, 2018: 211). Bu doğrultuda Batı müziğinde tercih edilen ritimlerin ön planda olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Yukarıda bahsi geçen unsurlar ekseninde Cem Karaca'ya ait olan "Namus Belası" adlı eserin dekonstrüksiyon kavramı ile analizinin yapılması çalışmanın bilimsel niteliğini artırması açısından önem arz etmektedir. Bu eserin sözleri "…düştüm mapus damlarına öğüt veren çok olur, toplasam o öğütleri burdan köye yol olur, ana baba bacı kardaş dar günümde el olur, namus belasına kardaş döktüğümüz kan bizim…" şeklindedir. Sözlerde mapus, kardaş gibi sözcüklere ve yöre ağızlarına yer verilmesi aksan ve biçem açısından dekonstrüksiyon bağlamında yerel unsurların ön plana çıkarılmak istenmesiyle açıklanabilir. Ayrıca sözlere bakıldığında politik bir mesaj, hiciv ve eleştiri içerdiği görülür. Bu durum da dekonstrüksiyon bağlamında halk müziğinin yeniden inşa edildiğini ve kalıplaşmış sözlerde bir yıkım olduğunu gösterir. Eserin notasına ezgi yapısına bakıldığında ise hem makamsal hem de armonik bir yapıdan söz etmek mümkündür. Bu çerçevede Anadolu pop dekonstrüksiyon özelinde yeni bir yorum olarak karşımıza çıkar. Eserin usûlü 12/8'liktir. Bu usûl, Türk ve Batı müziğinde kullanılan bir usûldür. Bu ise dekonstrüksiyon çerçevesinde karşıtlıkların yıkılmasıyla ifade edilebilir.

Anadolu popta bir diğer bileşen icra esnasında kullanılan enstrümanlardır. Genel manada kullanılan enstrümanların hem yerel müziğe hem de Batı müziğine ait enstrümanlardan meydana geldiği görülür. Bu enstrümanların çeşitliliği ise ilgi çekicidir (Eren, 2017: 149). Bu enstrümanlar bateri,

elektrogitar, bas gitar, org, trompet, flüt, klarnet, saksafon gibi Batı müziği enstrümanları ve bağlama, davul, darbuka, kabak kemane, kemençe, zurna, kaval, bendir, darbuka gibi Türk müziği enstrümanlarıdır (Gündoğar, 2005: 147). Bahsi geçen enstrümanlara bakıldığında Doğu ve Batıya ait enstrümanların birlikteliği dikkat çeker. Bu durum dekonstrüksiyon bağlamında düşünüldüğünde ise karşıtlıkların tersi yönde bir hareketten söz edilebilir. Çünkü kullanılan enstrümanlarda bir karşıtlık ya da öncelikli olma durumu söz konusu değildir. Bu çerçevede bu tür -yerel enstrümanlar ve Batı enstrümanları- ile Anadolu'nun ve dolayısıyla Anadolu popun sentez yapısı ortaya çıkarılmak istenmiş olabilir.

Anadolu popun ortaya çıktığı dönemde ezgilerinin Batı enstrümanlarıyla yeniden yorumlanması, dönemin ruhunu yansıtan politik bir anlam ihtiva eder. Münhasıran popüler müzik parçalarında anlam içeren olguların arasına performans da girer. Dolayısıyla icra esnasında performans ve diğer unsurlar önem arz eder. Bu unsurlar icracının dış görünüşü, mimikleri, tavrı, bedensel devinimi, performans esnasındaki vurguları, parçayı yorumlama biçimi, izleyiciyle olan etkileşimi ve diğer bileşenlerdir. Bir eserin yarattığı etki ise tüm bu etmenlerin bütünüyle meydana gelir (Işık Dursun, 2022: 8). Bu çerçevede bu türde bahsi geçen unsurların yanı sıra performans ve performans esnasındaki diğer unsurların da önemli olduğu göze çarpar ve bu unsurlar, bu türün tamamlayıcı unsurları olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla Anadolu popun bu unsurlarla beraber etki alanını genişlettiğini söylemek mümkündür. Bu doğrultuda önceki dönemlerdeki halk müziğinin dinleyici kesimi ile Anadolu popun dinleyici kesimi mukayese edildiğinde ikisinin farklı kesimlere hitap ettiğinden bahsedebiliriz. Ayrıca Anadolu popun hem ulusal hem de uluslararası bir niteliğe sahip olduğunu ve bu durumda bahsedilen unsurların da etkisinin olduğunu söyleyebiliriz. Bu çerçevede dekonstrüksiyon özelinde bu tür, yeni bir yorum ya da yeni bir ürün olarak dikkat çekmektedir diyebiliriz.

Yukarıda da söz edildiği üzere özellikle ortaya çıktığı dönemlerden günümüze değin olan süreçte Anadolu popta davranışlarda ve sergilenen tutumlarda -asi ve isyankâr- politik bir tavır hâkimdir. Bu çerçevede bu türün müzisyenlerinin müzik alanının süregelen doxasına karşı olduklarını söylemek yerinde olacaktır (Çerezcioğlu, 2018: 128; Eren, 2017: 151). Bu durum dekonstrüksiyon kavramı ekseninde geleneksel yıkımın alternatifi olarak düşünülebilir. Çünkü alışılagelmiş bir duruma karşı çıkış söz konusudur.

Anadolu pop akımı sadece müziksel olarak değil, aynı zamanda ideolojik boyutta da önem arz eder. Bu boyut sözler, biçemin yanı sıra icracıların dış görünüşlerinde -saç ve kıyafet tercihleri- ve

davranışlarında da görülür. Genel manada kıyafetlerde hem Anadolu hem de Batı kültürünün yansıtıldığı görülür. Bunlara örnek olarak icracıların saçlarını uzatmaları ve kıyafetlerde parka, postal, çizme, pelerin, cepken, kaftan, kalpak, kuşak tercih etmeleri gösterilebilir. İcracıların kıyafet tercihleri -özellikle ilk dönemlerde- iki farklı şekilde yorumlanır. Parka ve postallar bir yandan 1960'ların askeri giyim tarzını simgelerken, bir yandan da Batı'daki hippy tarzını yansıtmaktır. Ayrıca Cem Karaca'nın giydiği kalpak, kaftan ve yılan çizmelerinin polisler tarafından Mustafa Kemal Atatürk'ü hatırlatması da farklı bir yorum olarak nakledilebilir. Bu durumlar -farklı yorumların yanı sıra- kimlik edinme sürecini de imler ve kıyafet tercihleri, kimlik edinme sürecinin fiziksel ifadesi olarak karşımıza çıkar (Camgöz, 2020: 1506; Canbazoğlu, 2009: 26; Eren, 2017: 155-156). Bu minvalde Anadolu pop müzisyenlerinin kıyafet tercihlerinin yorumlanması durumu, dekonstrüksiyonun sadece bir metin ya da bir yapının yorumlanmasında kullanılmadığını göstermesi açısından önemlidir. Bu çerçevede kıyafet tercihlerinin kişiye, döneme ya da bölgeye göre farklı bir şekilde yorumlandığını söylemek mümkündür. Ayrıca diğer pek çok unsurda olduğu gibi kıyafet tercihlerinde de sentez bir anlayıştan söz edilebilir.

Bahsi geçen durumlar dışında dekonstrüksiyonda geçmişe ait geleceği çağrıştıran biçimlerin bir arada kullanılmasının renk ve biçimlerin farklılığıyla açıklaması durumuna da değinilebilir (Kırcı, 2004: 141). Anadolu pop da bu bağlamda değerlendirilebilir. Bu tür, yok olmakta olduğuna inanılan veya geçmişte kaldığı düşünülen halk müziğinin, Batı müziğine ait unsurlarla birleştirildiği ve halk müziğinin modernize edilerek devamlılığını sağlamaya çalıştığı bir tür olmasıyla dikkat çeker. Bu sentez oluşumdaki amaç ise Türk toplumunun halk müziği kültürel kimliğinin Anadolu pop üzerinden yeniden inşa edilmek istenmesiyle açıklanabilir (Erol, 2009: 76).

Genel manada dekonstrüksiyon geleneksel karşıtlıkların tersi yönde hareket etme, onların yerlerini değiştirme ve yeniden yorumlama olarak ifade edilir (Öz, 2020: 37). Bu manada Anadolu pop, ortaya çıktığı dönemde karşıtlıkların tersi yönde hareket etmesiyle göze çarpar. Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarında halk müziğinin Batı unsurlarıyla birleştirilip modernize edilmesi ile Anadolu popta halk müziğinin Batı unsurları ile birleştirilmesi durumlarında bazı farklılıklar söz konusudur. Erken Cumhuriyet döneminde gelenek, yani halk müziği Batı unsurları ile modernleştirilir, bir nevi geleneğin canlandırılması hedeflenir; fakat bu hedefte Batı her zaman ön plandadır ve Doğu ötekileştirilir ya da ikinci planda kalır. Anadolu popta böyle bir durum söz konusu değildir. Bu türde Doğu, Batı ayrımı diye bir şey yoktur. Dolayısıyla Anadolu pop, müzik

formu açısından ikilikleri yıkan bir alt yapı üzerinden geliştiği için Doğu ve Batı müziği ayrımının olmamasıyla ve Doğu ve Batının etkileşiminin doğal bir ürünü olmasıyla dikkat çeker (Eren, 2017: 136; Gündoğar, 2005: 147). Başka bir ifadeyle bu türde ne Doğu ne de Batı ön planda değildir. Yani bu kavram karşıtlıklarının birleşiminden meydana gelen Anadolu pop, yeni bir yorum ya da bir ürün olarak ifade edilebilir. Bu çerçevede dekonstrüksiyonun özelliklerinden biri olan geleneksel karşıtlıkların tersi yönde hareket etme, onların yerlerini değiştirme veya yeniden yorumlama durumu Anadolu popta görülmektedir diyebiliriz.

Hülasa dekonstrüksiyon kavramı özelinde Anadolu pop, geleneğin içinde kalarak halk müziğinin Batı armonisi ve enstrümanlarıyla yeniden canlandırılması girişimi olarak düşünülebilir. Bu çerçevede bu türle beraber halk müziğinin bir ihyadan ziyade yeniden yapılandığını veya yeniden şekillendiğini söylemek mümkündür.

SONUÇLAR

Bu çalışmada Anadolu pop müziği ve unsurlarının dekonstrüksiyon kavramı özelinde incelenmesine odaklanılmaktadır. Genel manada Anadolu pop, Türk müziği ve Batı müziği unsurlarının bir arada olduğu, başka bir deyişle halk müziğinin Batı müziği enstrümanları ve armonisiyle modernize edildiği melez bir müzik türü olarak karşımıza çıkar. Bu yapısından dolayı bu türe ait aksan, biçem, söz, melodik ve ritmik yapı, usûl, enstrüman, davranış, tutum, saç ve kıyafet tercihi gibi unsurlar ayrı ayrı parçalara ayrılıp ele alınabilir ve bu parçalar değerlendirildikten sonra tekrar birleştirilebilir. Bu parçalara ayırma ve birleştirme işlemleri neticesinde de bu türün yeni bağlamlarda farklı anlamlarının olduğu söylenebilir.

Anadolu pop, halk müziğinin ön plana çıkarılmak istendiği bir türdür. Bu durum yukarıda bahsi geçen unsurlar çerçevesinde ele alındığında anlaşılabilir. Öncelikle Anadolu popa ait eserler incelendiğinde eserlerde gardaş, gayrı, vay, aman, hey gibi aksan ve sözcüklere, deyimlere, atasözlerine ve yöre ağızlarına yer verilmesi aksan ve biçem noktasında Anadolu'yu, dolayısıyla halk müziğini hatırlatan söylemler olarak dikkat çeker. Eserlerin sözlerinde yer verilen kelimeler ya da tercih edilen aksan ve biçem dekonstrüksiyon kavramı ekseninde ele alındığında ise bu unsurlar ile halk müziğinin ön plana çıktığı söylenebilir. Ayrıca bu türde erken Cumhuriyet döneminde olduğu gibi Batı müziği/Türk müziği karşıtlığı gibi bir durum söz konusu değildir. Tersine Türk müziği, yani halk müziği önceliklidir. Dolayısıyla bu türle beraber kavram karşıtlıkları (Batı/Türk) yeni bir yorumla karşımıza çıkar.

Bu türün eserlerinin sözleri dikkate alındığında politik mesajlar, eleştiri, hiciv, toplumsal eşitsizlikler veya karşıtlıklar görülür. Tamirci Çırağı, Dadaloğlu, İhtarname, Obur Dünya, İşte Hendek İşte Deve, Sarı Çizmeli Mehmet Ağa gibi eserler bu duruma örnek gösterilebilir. Bu eserlerin sözlerinde yer alan unsurlar dekonstrüksiyon kavramı ekseninde siyasi ve toplumsal dinamiklerin değişmesiyle açıklanabilir. Ayrıca bu sözlerle beraber geçmiş dönemlerdeki kalıplaşmış sözlerde bir yıkımdan bahsedilebilir ve halk müziğinin yeniden inşa edildiği söylenebilir.

Genel olarak bu türe ait eserlere bakıldığında kişi ya da topluma göre eserlerin sözlerinin farklı yorumlandığı görülür. Bahsedilen duruma "Burçak Tarlası" adlı eser örnek teşkil eder. Bu eser, doğa tasviri ya da köy yaşantısı olarak ya da politik bir mesaj olarak yorumlanabilir. Bu çerçevede dekonstrüksiyon bağlamında eserlerin sözleri düşünüldüğünde ise sözlerin farklı biçimlerde yorumlanacağını ve nihâi bir yorumdan bahsedilemeyeceğini söylemek mümkündür.

Anadolu popta aksan, biçem ve sözlerin dışında bu türün melodik yapısına değinildiğinde eserlerin âşıkların halk ezgileri ya da onların ezgilerinden ilham alınan bestelerden meydana geldiği müşahede edilir. Bu durum yerel motiflerin ön plana çıkarılmak istendiğini imler. Bunun yanı sıra eserler hem makamsal hem de armonik yapısı ile dikkat çeker. Bu çerçevede dekonstrüksiyon doğrultusunda halk müziğinde Anadolu pop ile yeni bir yorumun ortaya çıktığı söylenebilir. Melodik yapının yanı sıra eserlerde ritim unsurlarının daha çok Batı müziğine ait ritimlerden meydana gelmesi de önemli bir durumdur. Bu durum ise popülerleşmenin bir tezahürü olarak düşünülebilir. Başka bir deyişle tercih edilen ritimlerin bu türün akılda kalıcılığını artırma ve beğeniler ekseninde hareket etme amacının olduğu söylenebilir.

Eserlerin melodik ve ritmik yapısının dışında icra esnasında kullanılan enstrümanlara bakıldığında hem halk müziğine hem de Batı müziğine ait enstrümanların bir arada olduğu bir oluşumdan bahsedilebilir. Bu durum dekonstrüksiyon bağlamında incelendiğinde karşıtlıkların tersi yönde hareket edildiği görülür. Çünkü icra edilen enstrümanlarda bir karşıtlık ya da öncelikli olma durumu söz konusu değildir, aksine bir birliktelik göze çarpar. Bunun sebebi ise Anadolu'nun sentez yapısının ortaya çıkarılmak istenmesidir.

Anadolu pop akımı sadece müziksel olarak değil, aynı zamanda ideolojik boyutta da ele alınabilir. Bu durum icracıların dış görünüşlerinde (saç ve kıyafet tercihleri) kendini gösterir. İcracıların saçlarını uzatmaları ve parka, postal, çizme, pelerin, cepken, kaftan, kalpak, kuşak gibi kıyafetleri tercih etmeleri bu durumu doğrular niteliktedir. Saç ve kıyafet tercihleri ise farklı şekillerde

yorumlanabilmektedir. Bu yorumlardan bazıları saç ve kıyafet tercihlerinin askeri giyim alışkanlığının simgesi, Batı hippy hareketlerinin tezahürü şeklindedir (Eren, 2017: 155). İcracıların saç ve kıyafet tercihleri dekonstrüksiyon bağlamında ele alındığında da -bu tercihler kişiye, döneme ya da bölgeye göre farklı bir şekilde yorumlandığından dolayı- nihai bir yorumdan söz etmek mümkün gözükmemektedir.

Bütün bunlar dışında performans ve icracıların hareketleri, davranışları ve takınılan tutum gibi performansın diğer bileşenleri dikkate alındığında bahsedilen unsurların bu türün tamamlayıcı unsurları olduğu görülür. Bu unsurlarda politik bir tavır dikkat çeker. Bu çerçevede bahsedilen unsurlarla beraber Anadolu popun hitap ettiği kesimi genişlettiğini söyleyebiliriz. Ayrıca Anadolu popun hem ulusal hem de uluslararası bir niteliğe sahip olduğundan da bahsedebiliriz. Bu durumlar dekonstrüksiyon özelinde geleneksel yıkımın alternatifi olarak düşünülebilir. Çünkü alışılagelmiş bir duruma karşı çıkış söz konusudur.

Sonuç olarak Anadolu pop, geçmişe ya da geleneğe ait olduğu düşünülen halk müziği ile günceli ya da geleceği çağrıştıran Batı müziği unsurların bir arada olduğu melez bir müzik türü olarak karşımıza çıkar. Bu melez yapıdan dolayı Anadolu pop, dekonstrüksiyon kavramı ekseninde ele alınmıştır. Özellikle Anadolu popun ortaya çıktığı dönemde karşıtlıkların tersi yönde hareket ettiği görülür. Yani Anadolu popta Doğu/Batı karşıtlığından söz edilemez. Dolayısıyla bu türle beraber karşıtlıkların yıkımından bahsedilebilir. Başka bir deyişle karşıtlıkların birleşiminden meydana gelen Anadolu pop, yeni bir yorum ya da bir ürün olarak ifade edilebilir. Ayrıca bu türün geleneğin içinde kalarak geleneği canlandırma girişimi içinde olduğu ve bunun da Batı tekniği, armonisi, ezgi ve ritmik yapısı, enstrümanları, tercih edilen saç ve kıyafetler aracılıyla yapılmaya çalışıldığı söylenebilir.

KAYNAKLAR

Açımuz, N. (2013). *Mimarlık ve moda tasarımı arakesitinde bir okuma.* (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Mimari Tasarım Programı, İstanbul.

Alpar, A. (2014). *Türk pop müzik kültüründe Anadolu rock müziği temsilcileri ve kullanılan halk türkülerinin analizi.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Müzik Bilimleri ve Teknolojisi Bilim Dalı, Malatya.

Alpyağıl, R. (2006). *Din felsefesinde dekonstrüksiyon.* (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Dinbilimleri Anabilim Dalı, İstanbul.

Aydar, D. (2014). Popüler kültür ve müzik üzerine. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 7*(33), 800-807.

Aytekin, S. (2020). *Resim sanatında yaratıcı bir tavır olarak yapıbozum.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Kastamonu.

Baysal, O. (2018). Reconsidering "Anadolu pop". *Rock Music Studies*, *5*(3), 205-219.

Bilgin, T. (2008). *Moğollar Grubu örneğinde Anadolu pop ve Türkiye'de kültürel modernleşme.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

Camgöz, N. (2019). *Anadolu türkülerinin Anadolu pop rock müzik türüne uyarlanmasının halkbilimsel incelenmesi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı, İstanbul.

Camgöz, N. (2020a). Anadolu pop-rock müzik türünün otantisite kavramı açısından değerlendirilmesi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 13*(32), 1493-1508.

Camgöz, N. (2020b). Anadolu pop-rock müziğinin metinlerarasılık açısından değerlendirilmesi. *Türük Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, (20), 305-319.

Canbazoğlu, C. (2009). *Kentin türküsü: Anadolu pop-rock.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Çerezcioğlu, A. B. (2018). Türkiye'de politik pop. F. Kutluk (Ed.), *Müzik ve politika* içinde (121-158. ss.). İstanbul: H2O Kitap.

Demir, G. Y. (2010). Ertelenmiş adalet: hukuk ve dekonstrüksiyon. H. Ökçesiz, G. Uygur ve S. Üye (Haz.), *Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi, Hukuka Felsefi ve Sosyolojik Bakışlar V Sempozyumu,* İstanbul: İstanbul Barosu Yayınları.

Demirkıran, G. K. (2024). Türkiye'de folk müziğin öncü seslerinden Esin Afşar: müziğinin kökenlerine, kaynaklarına ve anısına dair. *Sosyologca, 2*(3), 355-360.

Doğan, Ö. (2023). *Müzik alanının oluşumu, değişimi ve Türkiye'deki gelişimi bağlamında avangarttan kitlesele müzikte eleştiri.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Kütahya.

Duman, G., Yılmaz, İ. ve Er, A. (2021). Geleneksel yemeklerde dekonstrüksiyon tekniği kullanılarak ürün geliştirme ve duyusal analiz- "Çorum Alaca" örneği (product development and sensory analysis with deconstruction technique from some local meals– "Çorum-Alaca" sample). *Journal of Tourismand Gastronomy Studies, 9*(2), 1318-1338.

Ela, E. D. ve Güler, M. A. (2016). Müziğin izinde: Türkiye'de 1980'den günümüze rock müzik ve sosyal haklar. 1-18. Erişim adresi https://www.researchgate.net/publication/329906419_Muzigin_Izinde_Turkiye'de_1980'den_Gunumuze_Rock_Muzik_ve_Sosyal_Haklar

Eren, O. (2017). Türkiye'de 1960'larda müzik alanı ve protest müziğin ilk nüveleri: Anadolu pop akımı. *İstanbul University Journal of Sociology, 38*(1), 131-162.

Erol, A. (2009). *Müzik üzerine düşünmek.* İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Gündoğar, S. (2005). *Halk şiirindeki protesto geleneğinden günümüz politik şarkılarına muhalif müzik.* İstanbul: Devin Yayıncılık.

Güven, S. (2022). *Çağdaş sanat pratiklerinde yaratıcı bir tavır olarak yapıbozum*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Antalya.

Hasgül, N. (1996). Türkiye popüler müzik tarihinde Anadolu pop akımının yeri. *Folklora Doğru Dergisi,* 62, 51-74.

Işık Dursun, Z. I. (2022). *68 hareketi ve Türkiye'de müzikal değişim: 1961-1980 yılları arasında popüler müzik.* (Yayımlanmamış doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Ankara.

İlhan, S. (2020). *Sanatsal bir eylem biçimi olarak yıkım ve yeniden yapılandırma.* (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Ankara.

Karkın, N. (2005). *Resim sanatında yapıbozma.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Hatay.

Karşıcı, G. (2010). *Folklor/Edebiyat, 16*(61), 169-178.

Kaya, M. ve Kaya, A. (2019). Çingenelerin ötekileştirilmesi bağlamında Korkoro filmi üzerine dekonstrüktif bir okuma. *SineFilozofi, 4*(8), 338-356.

Keleş, A. (2022). Anadolu rock'ın yeniden keşfi. *Ege 7th International Conference on Social Sciences* içinde (24-25. ss.). İzmir.

Kırcı, N. (2004). Eğlenceli mimarlık dekonstrüktivizm ve bizim ortaoyunu Karagöz'ümüz. *Tasarım, 9(*144), 138-143.

Konuk, Ş. B. (2024). Derrida'da dekonstrüksiyonun izinde: egemenlik ve demokrasi. *Çankırı Karatekin Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 14*(2), 562-584.

Küçükalp, K. (2015). Derrida ve dekonstrüksiyon. B. A. Çetinkaya (Ed.), *Doğu'dan Batı'ya düşüncenin serüveni yirminci yüzyıl düşüncesi* içinde (597-625. ss.). İstanbul: İnsan Yayınları.

Küçükkaplan, U. (2016). *Türkiye'nin pop müziği.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Mark, L. (2001). *The reckless mind: intellectuals in politics.* New York: New York Review Books.

Meriç, M. (2006). *Pop dedik: Türkçe sözlü hafif Batı müziği.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Orhan, A. H. (2002). *1960-2000 yılları arası "Anadolu pop/rock" olarak adlandırılan müzik kültürü.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Etnomüzikoloji ve Folklor Ana Bilim Dalı, Ankara.

Öz, M. (2020). Mehmet Kaplan'ın Nazım Hikmet'in "Makinalaşmak" şiiri tahliline dekonstrüktif bir yaklaşım. *Academic Knowledge*, *3*(1), 34-48.

Saydam, O. (2009). Yazında "dekonstrüksiyon" kavramı. *Trakya Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Frankofoni Dergisi,* 21, 159-171.

Sezen, S. ve Küpana, M. N. (2024). Ahmet Yakupoğlu'nun minyatürlerinde müzik unsurunun göstergebilim açısından incelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 12*(155), *46-69.*

Sipahioğlu, H. (2020). *Siyasal iletişimde şarkı kullanımı: 2019 yerel seçimlerinde Ak Parti örneği.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.

Soyluk, A. ve Kutlu, İ. (2018). Dekonstrüktivizm akımının Frank Gehry örneklemi üzerinden mimarlık öğrencileri üzerine etkilerinin incelenmesi, *Atlas Journal*, *4*(8), 215-226.

Şenoğlu, E. O. (2024). *Altın mikrofon yarışmaları ve Anadolu pop- rock.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ve Sahne Sanatları Anabilim Dalı Müzik Bilimi, Ankara.

Tambay, E. ve Duman, N. N. (2017). Yapıbozum (dekonstrüksiyon) akımının moda tasarıma etkileri. H. G. Topdemir, Y. Altınkurt, Ç. Kaya ve E. Iliman Püsküllüoğlu (Haz.), *II. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu* içinde (1153-1166. ss.). Muğla.

Terzi, M. F. (2023). *David Carson'ın tasarımları bağlamında yapıbozum tipografi ilişkisi.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). KTO Karatay Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Grafik Tasarım Anabilim Dalı, Konya.

Uzunoğlu, M. (2019). Yapıbozumcu çağdaş sanat pratikleri. *Yedi*, (21), 21-31.

Yaşat, D. (2023). Derrida ve müzikte yapısöküm. *International Journal of New Trends in Arts, Sport & Science Education, 12*(4), 312-324.

Yıldız, S. (2024). *1960-1980 arası dönemde Anadolu pop-rock müziği üzerindeki Türk halk kültürü etkileri.* (Yayımlanmamış doktora tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Programı, İstanbul.

Yol, K. (2021). *Türkiye'deki halk müziği orkestralarında bateri çalım yaklaşımları*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Müzik ve Sahne Sanatları, İstanbul.

EXTENDED ABSTRACT

The concept of deconstruction, which we encounter with different names such as deconstruction, deconstruction, and deconstruction, is generally seen to mean both breaking and making. In this context, it would be appropriate to say that negative meanings such as breaking and demolishing are loaded to the concept in question; however, it would be appropriate to say that deconstruction, contrary to negative meanings, also contains different meanings. Derrida, who introduced the concept of deconstruction, deals with this concept specifically in texts. According to him, texts are not meaningless. On the contrary, texts carry many contradictory meanings. Therefore, deconstruction tries to reveal these contradictory meanings and what is actually intended to be conveyed in the text. Deconstruction can also be used to separate a structure or a text into pieces and reunite some parts of it. In this sense, in deconstruction, it is thought that the parts of a structure or a text have different meanings and that a new structure or text can be created from these parts. Thus, a new structure or text is created. Derrida uses some oppositions while interpreting or reconstructing a text or structure. He describes this situation as a kind of process of deconstructing the text. In this context, it would be appropriate to state that deconstruction is based on the aforementioned oppositions and that the first element in the oppositions forms the basis for the other elements. Thus, with a deconstructive reading, the oppositions in a text or structure will be revealed and an attempt will be made to resolve them, at least partially. Derrida, who states that the concept of deconstruction, which is used in various disciplines such as literature, linguistics and philosophy, can also be used in the field of art, states that just as texts can be interpreted, works of art can also be interpreted. In this context, it seems possible to evaluate the music at the focal point of the subject and therefore Anatolian pop as a text. Because Anatolian pop is a type of music that synthesizes elements from more than one culture. Therefore, it needs a deconstructive reading, in other words, an interpretation. In general, Anatolian pop is expressed as a popular music genre that emerged in the late 1960s and combines the melodies, rhythmic structure and instruments of Turkish folk music with the technique and instruments of Western music. In this context, it is

possible to define Anatolian pop as a type of music that synthesizes Turkish and Western music. The concept of deconstruction, which is at the center of the subject, can be used in text interpretation as well as in Anatolian pop. In this context, when the musical elements belonging to Anatolian pop are examined one by one, evaluated and recombined, it is seen that they have different meanings. First of all, it is possible to define Anatolian pop as a genre in which folk music is brought to the forefront rather than Western music. This situation is provided by musical and non-musical elements. These elements can be listed as accent, style, lyrics, melody, tempo, instrument, behavior, attitude, hair and clothing preference, and these elements can be considered in terms of the concept of deconstruction. In this context, when the words in the lyrics of the works, accent and style are examined, it can be said that the words in the works and the way they are performed are trying to bring local elements to the forefront. Apart from this, it is not possible to talk about the opposition of Western music and Turkish music in this genre and that Western music is the priority. On the contrary, Turkish music is the priority. Therefore, with this genre, conceptual oppositions -Western music and Turkish music- appear before us with a new interpretation. When the styles of musicians performing Anatolian pop and the lyrics of the works are taken into consideration, it is seen that this genre includes political messages, criticism, satire, social inequalities and oppositions. In this sense, the presence of the elements mentioned in the lyrics of folk music within the axis of the concept of deconstruction can be explained by the change in political and social dynamics. In addition, drawing attention to different situations or events in the lyrics indicates that folk music is being reconstructed. In other words, a destruction or change can be mentioned in the stereotyped lyrics with this genre. Apart from these, the works can be interpreted in different ways by different people. This situation is important in terms of showing that deconstruction, which is expressed as an endless interpretation activity, is also valid for the interpretation of musical works. When the melodic elements in Anatolian pop works are mentioned, it is seen that local motifs are brought to the forefront; Turkish music keys and modes and Western music elements such as chords and cadences are used. This situation can be stated as a new interpretation that has not been seen and tried before -in the context of deconstruction. Western music rhythms are used more than Turkish music tempos in Anatolian pop. The instruments performed are both Eastern and Western music instruments. When this situation is considered in the context of deconstruction, it can be said that there is a movement in the opposite direction of the opposites. Apart from the musical elements, components such as the clothing and

hair preferences of the performers, gestures and facial expressions, and attitude are also important In the concept of this type of deconstruction, it can be expressed as a new interpretation or a new product. As a result, Anatolian pop, while remaining within the tradition, reconstructs folk music with Western music harmony and instruments and tries to revive the tradition. In this context, it is possible to say that folk music has been reshaped with this genre.

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 : 07.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 16.02.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1615143
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.

MAKAMLARIN BATI MÜZİĞİ KÜLTÜR VE EĞİTİMİNE ENTEGRASYONU: TEORİK VE PRATİKTE KÜLTÜREL BİRLEŞİM

KALKAN, Ali[1]

ÖZ

Bu çalışmanın amacı, mikrotonal makam sistemlerinin Batı müziği sistemi ile etkileşimini ve Batı müziği sistemine entegrasyonunu, müzik kompozisyonu, müzikal yaratıcılık ve müzik eğitimi bakımından incelemektir. Orta Doğu, Güney Asya ve ülkemizde kullanılan mikrotonal ve makam sistemleri, Batı müziğinin 12 eşit tampere sistemine entegrasyonu ve aktarımı açısından zengin bir kültürel ilişki ve müzik eğitim sistemi oluşturmaktadır. Bu bağlamda, makamların Batı müziği kompozisyonlarına nasıl dâhil edilebileceği melodik, armonik ve modal değişikliklere odaklanılarak açıklanmıştır. Ayrıca, makamsal, mikrotonal aralıklar ve spesifik modal yapıların yalnızca Batı Müziğindeki yeni yönelimlere değil, aynı zamanda müzik eğitimi çerçevesinde öğrencilere ve eğitim sistemine katkı sunduğu sonucuna ulaşılmıştır. Müzik teorisinde makamlar ve mikrotonal yapılar, Batı müziği sistemine dâhil edildiğinde, öğrenciler farklı kültürel müzik formlarını tanımakta ve bu da onların müzikal esnekliklerini ve yaratıcılık düzeylerini artırmaktadır. Çalışmada betimsel araştırma yöntemi kullanılarak, mikrotonal ve makam

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Güzel Sanatlar Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi. ali.kalkan@mgu.edu.tr, https://orcid.org/0000-0002-4973-2785

sistemlerinin kullanıldığı Batı eserleri incelenmiş ve bu eserlerde uygulanan teknikler analiz edilmiştir. Ayrıca, alan yazında yer alan müzik teorisi kitapları ve bilimsel yayınlar incelenerek kültürlerarası etkileşim için gerekli teorik ve armonik önerilerde bulunulmuştur. Bu çalışmadan elde edilen bilgiler doğrultusunda, mikrotonal ve makam sistemleriyle olan bu etkileşimin Batı müziğine zenginleştirici bir ifade sunduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik teorisi, Batı Müziği, makamsal müzik, müzik eğitimi, mikrotonal.

INTEGRATION OF MODES INTO WESTERN MUSIC CULTURE AND EDUCATION: CULTURAL FUSION IN THEORY AND PRACTICE

ABSTRACT

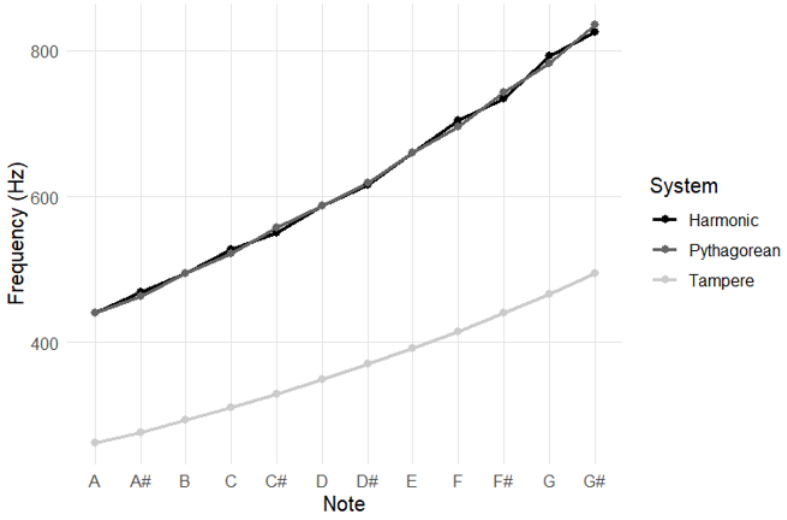
The purpose of this study investigates the interaction and integration of microtonal mode systems with Western music regarding music composition, musical creativity, and music education. The integration and transfer of the microtonal and mode systems used in the Middle East, South Asia, and Turkey to the 12 equal temperament systems widely used in Western music is of great importance in terms of interaction between different musical cultures and music education. In this context, the study explains how the modes can be incorporated into Western music within the framework of melodic, harmonic, and modal changes. In addition, it was concluded that modal and microtonal intervals and specific modal structures not only led to new trends in Western music but also contributed to students and the education system in terms of music education. The data obtained from the research show that the use of modes and microtonal structures in the field of music theory in Western music curricula enables students to identify different cultural musical forms and increases their level of musical flexibility and creativity. Using the descriptive method, this research examined Western theory books and piece notations that included microtonal and mode systems and analyzed the techniques applied in these works. In addition, by examining the scientific publications in the literature, suggestions were made regarding the transfer of tonal and microtonal polyphonic variations, which is one of the sub-problems of the study. In light of the findings obtained from this study, it has been determined that the interaction established with microtonal and mode systems supports Western music with an enriching expression.

Keywords: Music theory, Western music, modal music, music education, microtonal.

GİRİŞ

Kültürlerarası müzikal etkileşim, farklı müzik geleneklerini birleştirir. Bu etkileşimin farklı yol ve yöntemleri mevcuttur. Kültürlerarası etkileşim ve temas yeni müzikal formlar, biçimler ve ifadeler yaratmaya olanak tanır. Uluslararası kültürel ve sanatsal temas hem bestecilerin hem de dinleyicilerin müzik anlayışını zenginleştirir. Farklı kültürlerin melodik, ritmik ve armonik yapılarına yönelik daha derin bir farkındalık kazandırır. Dünyaca ünlü birçok bestecinin eserlerinde de farklı kültürlerin etkilerini görmek mümkündür. Örneğin Mozart'ın eserlerinde alaturka ve mehter müziğinin etkileri en çok bilinen örneklerindendir. Müzik tarihi boyunca, bu tür etkileşimler müzikal biçim ve tekniklerin evriminde belirleyici rol oynamıştır. Yaşadığımız bilgi çağında ise bu etkileşimler dramatik şekilde hızlanmıştır. Her alanda, tüketim hızının arttığı 2020'li yıllarda Batı müziği ile geleneksel makam sistemlerinin birleşimi, bu etkileşimlerin önemli bir örneğini oluşturabilir. Makamsal ve mikrotonal sistemler, Orta Doğu, Güney Asya ve ülkemiz coğrafyasının zengin müzik geleneklerine dayanan, mikrotonal aralıklar ve özgün modal yapılarla karakterize edilen yapılardır. Bu sistemler, Batı müziğinin genellikle 12 yarım (semiton) perdeli eşit tampere sisteminin ötesine geçerek yeni melodik ve armonik imkânlar sunar.

Makamsal sistemlerin sunduğu mikrotonal aralıklar (örneğin, çeyrek tonlar) ve modal perdeler, müzikal ifadeyi genişletir ve bu sayede melodik ifadeler ve yorum teknikleri bakımından zenginlik sağlar. Batı müziği ise tonal sistemler ve akorlar üzerine kuruludur ve tampere sistemi kullanılır.



Şekil 1. Tampere sistem.

Şekil 1'de döngüsel olarak düzenlenen bu düzenli ve nizami sistem, notalar arasındaki sabit frekans ilişkisini gösterir. Müzikte farklı akort sistemleri vardır ve bunlar notaların frekanslarını belirler. Aynı notaların üç farklı sisteminde nasıl farklı frekanslara sahip olduğunu göstermektedir. Armonik sistem, doğal armoniklerin oluşturduğu frekans değerlerini baz alır ancak transpozisyonlarda sorun yaratabilir. Pisagor sistemi, Pisagor tarafından geliştirilen ve beşli aralıkların (C-G-D-A-E gibi) saf oranlara dayandığı bir sistemdir. Ancak, bazı aralıklar tam olarak eşit dağılmaz. Tampere sistem ise hali hazırda modern Batı müziğinde kullanılan sistemdir ve modern çağımızdaki önemi halen devam etmektedir (Can, 2001; 3-4). Oktav 12 eşit aralığa bölünerek, her nota arasındaki oran olarak belirlenmiştir (Apel, 1974: 835). Günümüzde en yaygın ve uygun sistem olarak bilinir. Tablo 1'de yer alan verileri incelediğimizde;

Perde	**Frekans (Hz)**	**Perde**	**Frekans (Hz)**
1. Do	261.63	**13. Do**	523.25
2. Do#	277.18	**14. Do#**	554.37
3. Re	293.66	**15. Re**	587.33
4. Re#	311.13	**16. Re#**	622.25
5. Mi	329.63	**17. Mi**	659.25
6. Fa	349.23	**18. Fa**	698.46
7. Fa#	369.99	**19. Fa#**	739.99
8. Sol	392.00	**20. Sol**	783.99
9. Sol#	415.30	**21. Sol#**	830.61
10. La	440.00	**22. La**	880.00
11. La#	466.16	**23. La#**	932.33
12. Si	493.88	**24. Si**	987.77

Tablo 1.Tampere sistemde notalar ve frekans durumları.

Tablo 1, tampere sisteminin görsel bir temsilidir. Bir oktavın 12 eşit yarım ses aralığına bölündüğü bu sistemde, her bir yarım sesin frekansı bir önceki sesin frekansının 21/122^ {1/12}21/12 katı olacak şekilde artar. Frekans hesaplamalarında Pisagor'dan başlayıp halen günümüzde devam eden güncel çalışmalarda vardır. Titreşime bağlı yapılan hesaplamalarda 12 yarım ses (1 oktav) daha

yüksek frekansta gerçekleşir ve sapın bir yüzeye veya alanına dokundurulması sesi daha iyi iletir. (Rossing vd., 2002: 38). Ayrıca transpozisyon köşeli net sistemden oluşan bu yapıda transpozisyonun ne kadar uygulanabilir olduğunu da görebilmekteyiz. Tüm tonlara uygulanabilir transpozisyon sayesinde de müzik parçalarının farklı anahtarlara aktarılması sırasında armoni korunabilmektedir. Batı müziğindeki nizami yapının müzik açısından en basit ve somut ispatı olan tampere sistem, Batı müziğinde 17. yüzyıldan itibaren standart hale gelmiştir. Bunun devamında ise modern müziğin temel yapı taşlarından biri olarak kabul edilmiş, anahtar kullanımları ve teorik ifadeler netleşmiştir (Loy, 2006: 12). Ülkemizde ise Osmanlı'nın son dönemlerinde müzik açısından yenileşme ve batılılaşma yansımalarından biri sistematik bir yapıya sahip olan 12 semitonlu tampere sisteme köklü değişim ile geçilmesi 1828'lerden sonra başlar (Ayangil, 2008: 1).

Mikrotonal ve makamsal sisteme geldiğimizde, bir oktavı 12 yarım sesten daha fazla bölümlere ayıran bununla beraber daha hassas ses aralıklarını mümkün kılan bir sistemdir. Kültürlere ve uluslara göre mikrotonal ve makamsal sistem kullanımları farklılık göstermektedir. Bu sebeple Batı müziğinde olduğu gibi mikrotonal sistem ya da müzikte kullanılan kesin dizi ve mantıksal yapı net değildir. Ancak geçmişten günümüze müzik teorisyenleri ve bilim insanlarının ortak kabul ettiği bir şekilde mikrotonal sistem bir oktavın Batı müziğinden farklı olarak 12 eşit sesten daha fazla sese bölünmesi sonucunda var olan bir sistemdir. Mikrotonal sistemde standart yarım seslerden farklı olarak semitondan yani yarım sesten daha küçük ve minimal perdeler vardır ve daha küçük aralıklardan oluşmaktadır. Bu yapı, özellikle Batı dışındaki kültürel müziklerde ve modern deneysel müziklerde kullanılmaktadır. Mikrotonlar, notalar arasındaki ince frekans farklılıklarını ortaya koyar ve Batı müziğinde kullanılmayan, ancak daha geniş bir armonik yelpazeyi kullanıma sunar. Her yarım sesin mikrotonlara bölünmesi, karmaşık bir yapı oluşturarak evrensel bir zenginlik katar (Yarman, 2004: 6).

Yaşadığımız son dönemlerde özellikle bazı Batı üniversitelerindeki Batı müziği eğitimcileri ve bestecileri, geleneksel makamları modern kompozisyonlara dahil etmişlerdir. Bu etkileşimle birlikte hem kültürel bir köprü kurulmuş hem de yeni melodik ve armonik olanaklar Batı tarafından keşfedilmeye başlanmıştır. Yaşadığımız dönemde de mikrotonal ve makamsal müzik, Batı müziğinin melodik ve armonik yapılarına yenilikler getirmiş ve ayrıca farklı kültürel unsurları bir araya getirmekle birlikte zengin ve çeşitli bir müzikal gelişimin başlangıcını meydana getirmiştir. Ayrıca yine son zamanlarda tampere sistem ve makamsal sistem arasındaki etkileşim müzik

eğitiminde de oldukça önemli bir yere sahiptir (Nayir, 2015: 1). Son yıllarda, üniversiteler arası misafir akademisyen değişim programları ve projeleri kapsamında Batı üniversitelerinin müzik bölümlerine, makamsal ve mikrotonal müzik sistemlerini tanıtmak amacıyla akademisyenlerimiz görevlendirilmiştir. Bu kapsamda, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi'nden Erasmus öğretim elemanı değişim programı aracılığıyla Almanya ve diğer Avrupa üniversitelerine aktif ders vermek üzere giden misafir öğretim elemanlarımız bulunmaktadır.

.Makamsal müziğin Batı müziğine ve müzik eğitimine entegrasyonu, yalnızca teknik bir yenilik sunmakla kalmaz, aynı zamanda kültürel bir etkileşimin örneğini oluşturur. Aslında yakın tarih bunu kanıtlar niteliktedir. Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerindeki batılılaşma hareketleri müziğimize de yansımıştır. Batı notasyonu ve tampere sisteminin ülkemize gelmesiyle müzik kültürümüz ve eğitim sistemimiz zengin bir perspektife sahip olmuştur. Şu an yaşadığımız dönemde makamsal ve tampere müzik sisteminde oldukça zengin bir yapıya sahibiz. Makamsal müziğe Batı sisteminin aktif entegrasyonu da benzer zenginliğe ve etkileşime katkı sunmaktadır. Makamsal müzik sistemi, Batı müziğine geniş bir melodik palet sunarak, Batı müziğinin sınırlarını genişletir. Mikrotonal yapıların kullanımı, geleneksel armonik ve melodik yapılar üzerinde daha fazla ifade özgürlüğü sağlar. Son 50- 60 yıl içerisinde popüler ve sanatsal müzik türlerinde bazı sanatçılar ve bilim insanları mikrotonal yapılarla ilgilenmeye başlamıştır (Loannidis, Gómez & Herrera, 2011: 1). Popüler müzik temsilcilerin en ünlü gruplarından The Beatles'ın Hint mikrotonal yapılarını ve Klasik Batı Müziği'nin önde gelen bestecilerinden Bela Bartok'un eserlerinde makamsal yapıları kullanması, bu etkileşimin Batı müziğine yaptığı katkıların dramatik örneklerindendir. Bu sebeple, bu çalışmada küreselleşen dünyamızda artık insanlığın bir bütün olarak düşünüldüğü çağdaş düşünce sisteminden yola çıkılarak, çalışmanın müzik açısından bakışı ele alınmıştır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, geleneksel makam sistemlerinin Batı müziğine sağlayacağı müzikal zenginlik ve kültürlerarası etkileşimi incelemek, bu etkileşimin melodik ve armonik yapılar üzerindeki etkilerini belirlemektir. Ayrıca Batı müziği eğitim sistemi bağlamında bestecilere sağladığı yenilikçi olanakların ortaya konulması amaçlanmaktadır. Bu sayede araştırma meydana gelen kültürel etkileşimlerin müzik teorisine ve Batı müziği eğitimine sağladığı katkıları değerlendirmektedir.

Araştırmanın Önemi

Makam sistemleri ile Batı müziği arasındaki etkileşim, sadece teknik bir yeniliği ifade etmez. Bu etkileşim iki farklı müzik geleneğinin müzik ve müzik eğitimi temelinde buluşması anlamına gelmektedir. Bu araştırma, küresel müzik pratiğinde daha kapsayıcı ve dinamik bir müzikal anlayışın gelişimine katkı sağlayarak, farklı müzik gelenekleri ve müzik eğitim sistemleri arasında köprüler kurmanın önemini vurgulamaktadır. Ayrıca, müzik teorisyenlerine ve müzik eğitim sistemlerine yeni ifade yolları sunarak, opsiyonel yaklaşımları da ortaya koymaktadır.

Problem Cümlesi

Bu çalışmanın problem cümlesi, Batı müziği ile geleneksel makam sistemlerinin etkileşimi, bu iki farklı müzik geleneğinin melodik, armonik ve modal yapılarına nasıl etki etmekte ve bu etkileşim, Batı müziğine, teorisine ve eğitim sistemine nasıl katkılarda bulunmaktadır?

Alt Problemler

Geleneksel makam sistemlerinin mikrotonal yapıları, Batı müziğinin 12 yarım sesli eşit tampere sistemiyle nasıl kullanılabilir?

Makam sistemlerinin mikrotonal aralıkları ve süslemeleri, Batı müziği yorumcuları tarafından hangi yöntemlerle kullanılabilir?

Bu etkileşim, Batı müziği bestecilerinin ve eğitim sisteminin melodik ve armonik anlayışlarını nasıl dönüştürmekte ve genişletmektedir?

Batı müziği ve geleneksel makam sistemleri arasındaki kültürel etkileşim, müzikal anlamda ne tür yenilikçi sonuçlar doğurmaktadır?

YÖNTEM

Bu araştırma, geleneksel makam sistemlerinin Batı müziğine entegrasyonunu incelemek amacıyla betimsel analiz yöntemini benimsemektedir. Araştırmada, mevcut kuramsal çerçeve ve uygulamalar incelenerek konunun derinlemesine değerlendirilmesi hedeflenmektedir. Betimsel analiz yöntemi doğrultusunda, literatürdeki veriler sistematik bir şekilde ele alınacak ve yorumlanacaktır. Böylece, makam sistemlerinin Batı müziği ile etkileşimi daha kapsamlı bir perspektiften ortaya konacaktır. Nitel araştırmalarda, örneklem seçimi, ölçeklerin güvenilirliği ve geçerliliği gibi teknik koşulların, nicel araştırmalara göre daha az katı ya da en azından daha esnek olabileceği düşünülmektedir (Aydın, 2023: 25).

Verilerin Toplanması

Verilerin toplanmasında, birincil ve ikincil kaynaklar kullanılmıştır. Birincil veri kaynakları olarak, Batı müziğinde makam sistemlerinden yararlanan bestecilerin eserleri incelenmiştir. Bu eserlerde makamların nasıl kullanıldığı, hangi tekniklerle entegre edildiği analiz edilmiştir.

İkincil veri kaynakları ise, müzik teorisi kitapları, akademik makaleler, tez çalışmaları ve müzik eleştirileri gibi literatür taramasını kapsamaktadır. Bu kaynaklar, makamların Batı müziğinde nasıl bir rol oynadığını anlamak için kullanılacak ve araştırmanın teorik temelini oluşturmaktadır.

Verilerin Analizi

Toplanan verilerin analizi, nitel içerik analizi yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda, veriler belirli kodlar ve temalar çerçevesinde incelenmiştir.

Kodlar

"Melodik yapı", "makam karakteristiği", "mikrotonal kullanım", "süsleme teknikleri", "modal yapı", "Batı müziğinde makam etkisi", "armonide mikrotonalite", "karşılaştırmalı analiz", "besteciler üzerindeki etkiler", "müzikal çeşitlilik".

Temalar

"Makamların Batı müziğindeki yeri", "Mikrotonal perdelerin armoniye etkisi", "Batı müziği ve makam sistemleri arasındaki kültürel etkileşim", "Besteciler ve müzik teorisindeki yenilikler".
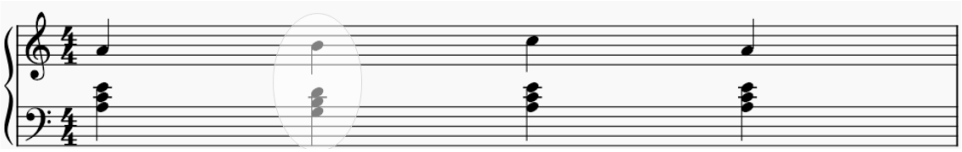
Eserlerdeki melodik yapılar, makamların karakteristik özellikleri, mikrotonal kullanımlar ve süsleme teknikleri detaylı bir şekilde incelenmiş ve analiz edilmiştir. Batı müziği kompozisyonlarındaki makam etkisi; melodi, armoni ve modal yapı açısından değerlendirilerek sistematik bir veri seti oluşturulmuştur. Bu doğrultuda, veriler alt problemler dâhilinde karşılaştırmalı olarak analiz edilmiş ve makamların mikrotonal perdeler aracılığıyla Batı müziğinde nasıl bir yenilik ve çeşitlilik sağladığı üzerine çıkarımlar yapılmıştır. Nitel analiz yöntemi, belirli bir konuyla ilgili mevcut durumu ne kadar iyi anladığımızı ortaya koymak ve farklı durumlar arasındaki benzerlikleri ya da farklılıkları belirlemek açısından uygun bir çerçeve sunmaktadır. Makam sistemlerinin Batı müziğindeki etkisini kapsamlı bir şekilde değerlendirmeyi mümkün kılmıştır (Büyüköztürk vd., 2014: 234). Son olarak, elde edilen bulgular ışığında, Batı müziği ve makam sistemleri arasındaki kültürel ve müzikal etkileşimlerin eğitim sistemi, besteciler ve müzik teorisi üzerindeki etkileri ortaya konmuştur.

BULGULAR

Geleneksel makam sistemleri ve mikrotonal sistemler, Batı müziği melodilerine yeni bir derinlik kazandırmaktadır. Özellikle tampere sistem içerisinde mikrotonal aralıkların kullanımı, melodilerin ifade gücünü artırmaktadır. Makam sistemleri Batı müziğinde alışılmış tonal kalıpların ötesine geçmesine ve yüzyıllardır gelen kendini tekrarlama durumundan çıkarıp yeni ve yaratıcı bir sistemin ortaya çıkmasının önemini artırmıştır. Batı müziğinde genellikle kullanılan yarım ve tam ses aralıklarının dışındaki bu mikrotonal aralıklar, özellikle melodik süslemelerle zenginleştirilmiştir. Batı müziği, makam sistemlerinden aldığı mikrotonal yapılarla, geleneksel melodik sınırlarını geliştirebileceği düşünülmüştür. Bu sayede, müzik eğitimcileri ve besteciler daha geniş bir melodik yelpazeye sahip olmuştur ve üretecekleri içeriklerde farklı ve yeni duygusal derinlikler ve anlamlar oluşturabileceklerdir. Özellikle Arap ve Türk makam sistemlerinden gelen etkiler, Batı müziğinde kendini tekrarlayan tonal dizilerine zengin bir alternatif oluşturacaktır. Betimsel araştırma, belirli bir olgu ya da durumu olduğu gibi tanımlamayı amaçlar ve bu bağlamda, araştırmacı gözlemler, anketler ve doküman incelemeleri gibi yöntemleri kullanarak verileri toplar (Yıldırım & Şimşek, 2018: 45).

1. Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum
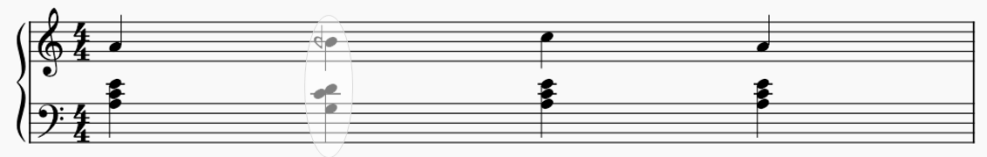
Geleneksel makam sistemlerinin modal yapıları, Batı müziğinin 12 tonlu eşit tampere sistemine farklı teknik ve teorik yöntemler ile uyumlu hale getirilebilmektedir. Aslında geleneksel sistem olarak makamsal bir nazariyat ve makam sistemine sahip olan ülkemizde tam tersi olarak makamsal sistem içerisine tampere sistem zamanla yerleşmiştir. Benzer şekilde Batı müziği içerisine makam sistemlerinin yerleştirilmesi de benzer yöntemlerle sağlanmaktadır. Bunlardan en çok kullanılanları mikrotonal perdeleri köşeli yani tampere sisteme dönüştürerek sağlanır. Nota 1'de işaretlenen bölgede orijinal notasyonunda si perdesi mikrotonal olan notanın tampere sisteme çevrildiği görülmektir. Bu kullanılan yöntemlerden biridir ancak geleneksel yapıdan biraz uzaklaşılabilmektedir.



Şekil 2. Tampere sisteme çevrilmiş makamsal örnek.

Şekil 2'de görüldüğü üzere aslında notasyonda koma olan ses batı tampere sisteme uyarlandığında si naturel olarak değiştirilmiştir. Bu kullanım genellikle mikrotonal perdesi olmayan çalgılar için uyarlanmıştır ya da ilgili ses mevcut çalgı ya da çalgı gruplarında var olsa bile icracıların çalamama durumundan göz önünde bulundurulduğundan olabilmektedir. Ancak son 40-50 yılda, mikrotonal perdesi olmayan çalgılara yönelik olarak ya tüm perdelerin çıkarılması ya da mevcut perdelerin arasına mikrotonal perdelerin eklenmesi gibi yeni teknikler geliştirilmiştir. Bu tür tekniklerin, ilerleyen zamanlarda daha da yaygınlaşması beklenmektedir (Çoğulu, 2018: 7). Diğer bir seçenekte düzenleyen kişinin müzikal düşüncesinden dolayı böyle bir tercihte bulunması söz konusudur.

Diğer bir yöntem mikrotonal seslerin geldiği yerlerde armoninin mikrotonal perdeyi teğet geçerek bu uyum sağlanabilmektedir. Nota 2'de si notasında kullanılan mikrotonal perdenin armonik oluşumunda si koma sesinin teğet geçecek bir akor kurulumu kullanılmaktadır. Orijinalinde sol majör (sol-si-re) olan eşlik akorunun si natürel sesi ile si mikrotonal sesinin uyumuz olmaması için bu tür uyumlama yöntemleri oldukça çok tercih edilir ve kullanımı en efektif olan yöntemdir. Bu yöntem kökenlerini ülke kültüründen alan makamsal eserlerin çok seslendirmeye başlandığı Cumhuriyet döneminden beri kullanılmaktadır.



Şekil 3. Mikrotonal perdeye göre yapılan dikey seslendirme örneği.

Şekil 3'te, geleneksel çalımın orijinalliğini bozmadan ve aynı zamanda çok sesli sistemimize ait bir yapı oluşturmak adına, Kemal İlerici tarafından müziğimize kazandırıldığı düşünülen 7-4 akort sistemleri kullanılmıştır. Aslında bu sistem, tarihsel süreçte yüzyıllardır kulağımızda yer eden bir anlayışın teoriye yansımış hâli olarak değerlendirilebilir. Türk müziğinde kullandığımız dörtlü akort sistemi ya da bağlamada aşağıdan yukarıya doğru sıralanan la-re-sol boş tel sesleri, 7-4 sisteminin bilinçsizce de olsa kulağımızda her zaman var olduğunun bir kanıtıdır. Bu açıdan bakıldığında, geleneksel müziğimizde çok sesliliğin olmadığı yönündeki ifade eksik veya yanıltıcı olabilir.

Makamsal ve mikrotonal sistemlerin Batı müziğine uyarlanmasından kullanılabilecek bir seçenek ise yakında uzağa yöntemi ya da eşleştirme olabilir. Burada makamsal dizilerini Batı müziğinde de sıkça kullanılan Yunan modlarıyla eşleştirilerek daha somut bir aktarım öğretim gerçekleşebilir.

Tablo 2'de Yunan modları ve Batı müziği dizlerinin bizdeki karşılıklarına ait örneklere ve müzikal hislerine yer verilmiştir.

Makamlar	Modlar & Dizi	Dizilim (Tonlar)	Müzikal His
Çargah	Lydian- Major	Do- Re- Mi- Fa- Sol- La- Si	Açık ve neşeli bir ses, parlak ton.
Hüseyni	Dorian	Re- Mi- Fa- Sol- La- Si- Do	Melankolik bir hava, hareketli yapı.
Kürdi	Phrygian	La- Si♭- Do- Re- Mi- Fa- Sol	Duygusal derinlik, doğaçlama için uygun.
Buselik	Locri-La Minör	La- Si- Do- Re- Mi- Fa- Sol	Duygusal yoğunluk,

Tablo 2. Makamlar ve benzer mod eşleşme örnekleri.

Temsili olarak birkaç örnek veri ile tabloda verilen bilgiler, geleneksel makamların ve modların Batı müziğinin 12 tonlu eşit tampere sistemine nasıl adapte edilebildiğini ve bu iki müzik geleneği arasındaki ilişkileri yansıtmaktadır. Makam sistemleri, kendilerine özgü ton dizileri ve duygusal ifadeleri ile tanınırken, Batı modları daha standart bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda, tabloda yer alan Türk makamlarının Batı modlarıyla eşleştirilmesi, bu iki geleneksel müzik sisteminin nasıl bir araya geldiğini ve birbirlerinden nasıl etkilendiğini de göstermektedir.

2. Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum

Makam sistemlerindeki mikrotonal aralıklar ve süsleme teknikleri, Batı müziğine daha çok solo çalgılar ve vokal performanslar aracılığıyla entegre edilmiştir. Orkestrasyon olarak Batı müziğinde tüm çalgıların mikrotonal perdeleri komple icra edememesinden dolayı solo çalgı ve vokal performanslarında bu durum şu zamana kadar mümkün olmamıştır. Özellikle caz, popüler müzik ve çağdaş müzikte bu tür mikrotonal geçişler ve süsleme teknikleri özellikle son zamanlarda aktif olarak kullanılmaktadır (Kılıç, 2022: 5). Mikrotonal perdeler ve diğer aralıklar, piyano gibi sabit tonal aralıklı çalgılarda olmamasından dolayı, yaylı çalgılar gibi mikrotonal sesleri çalmaya müsait çalgılarda ve vokal icralarda mikrotonal kullanımlar, çarpma teknikleri daha uygulanabilir olmaktadır. Hem mikrotonal hem de tampere aralıklar ve süslemelerin kullanılması, Batı müziğinde farklı melodik yapıların ve yaratıcı ezgilerin oluşuma katkı sunmaktadır. Özellikle caz müziği gibi doğaçlamaya dayalı türlerde, makam sistemlerinin sunduğu bu yeni teknikler özgün ve özgür ezgilerin oluşuma katkı sunmaktadır. Batı müziği, mikrotonal süslemelerle birlikte daha

zengin ve esnek bir yapıya kavuşabilmektedir, ayrıca bu sayede melodik süslemeler açısından daha yaratıcı formlar ortaya çıkmaktadır. Batı kaynaklarında yapılan incelemelerde de enstrümanda kullanılan deneysel çalışmalarına rastlamak mümkündür (Bielova, 2020: 4)

Tablo 3'de, mikrotonal aralıkların ve süsleme tekniklerinin çeşitli özellikleri ile bu tekniklerin uygulanma alanları özetlenmiştir.

Özellik	Açıklama	Uygulama Alanları
Mikrotonal Aralıklar	Geleneksel makam sistemlerinde kullanılan çeyrek tonlar ve diğer mikrotonal aralıklar	Yaylı ve nefesli çalgılar, vokal performanslar
Süsleme Teknikleri	Makamların zenginleştirilmesi için kullanılan süsleme ve ornamentasyon teknikleri	Yaylı ve nefesli çalgılar, vokal performanslar
Entegrasyon Yöntemleri	Batı müziğine entegrasyon süreci, mikrotonal geçişlerin ve süslemelerin kullanımı ve benzer tekniklerin eşleştirilip pekiştirilmesi yöntemi ile olabilir.	Caz müziği, çağdaş müzik ve Greek modları.
Duygusal İfade	Mikrotonal süslemeler ve teknikler farklı melodik ifadeler sunar (Kılıç, 2022: 9-11). Bu teknikler duygusal derinlik yaratır, bu da o müziğe ait ifadeleri sürekli dinlemek ve yorumlamakla gerçekleşmektedir	Doğaçlama, melodik çeşitlilik ve sürekli dinleme.
Zorluklar	Piyano gibi sabit tonal aralıklı çalgılarda mikrotonal aralıkların uygulanamaz, bunun yanı sıra kısa süreçte gerçekleşecek bir süreç olmadığı için sabır ve kademeli uygulamalar gerektirmektedir.	----------

Tablo 3. Süsleme teknikleri ve uygulama önerileri.

Tablo 3'de'da yer alan verilere baktığımızda;

Mikrotonal Aralıklar: Geleneksel makam sistemlerinin mikrotonal perde yapısını ifade eder. Bu aralıklar, yaylı, perde mesafesi ayarlanabilen çalgılar ve vokal performanslarda rahatlıkla uygulanabilirken, piyano gibi sabit perdeli tonal çalgılarda uygulanamaz.

Süsleme Teknikleri: Geleneksel makam müziğinde yaygın olan süslemeler ve çarpma teknikleri, Batı müziğine entegrasyon sağlarken, performanslara zenginlik ve derinlik katar.

Entegrasyon Yöntemleri: Caz müziği gibi doğaçlama temelli türlerde mikrotonal süslemelerin kullanımı, iki müzik geleneği arasındaki etkileşimi gösterir. Bu benzerliklerden faydalanmak yakından uzağa yöntemi ile daha planlı bir sistemle yürütülebilir.

Duygusal İfade: Mikrotonal süslemeler, eserlerde duygusal derinlik ve çeşitlilik sağlar, böylece müzikal ifade genişler.

Zorluklar: Batı müziğinin bazı sabit tonal çalgılarında mikrotonal aralıkların uygulanması, müzikal yapı ve uygulanabilirliği açısından zorluklar yaratmaktadır. Yine her yeni yöntemde olduğu gibi sabır ve aşamalı ilerleme gerektiren bir süreç olarak düşünülmelidir.

3. Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum

Makam sistemlerinin Batı müziğine etkileşimi, bestecilerin ve müzik eğitim sisteminin sadece melodik değil, aynı zamanda armonik anlayışlarını geliştirmelerine olanak sağlamaktadır. Özellikle makamların farklı modal yapıları ve nazari seyir rotaları, Batı armonik sistemlerinde yeni akor üretimlerine ve fonksiyonel yapılara ihtiyacı zorunlu kılmaktadır. Bu da gelişim ve üretimi ifade etmektedir. Ayrıca, makamların katmanlı yapıları, çok seslilik içinde yeni uyumlar yaratmak için bir temel oluşturmaktadır. Bu açıdan, tablo 4'de makamların Batı müziği üzerindeki armonik etkilerini ve bu etkileşimin çeşitli yönlerini göstermektedir.

Özellik	Açıklama	Uygulama Alanları
Makamların Modal Yapıları	Farklı makamların modal yapıları, Batı armonik sistemlerinde yeni akor ilişkileri geliştirilmesine olanak tanır.	Armonik besteleme, caz müziği, çağdaş müzik.
Fonksiyonel Olmayan Akorlar	Makamların yapıları, geleneksel majör-minör sistemin dışına çıkarak fonksiyonel olmayan akorların kullanımını teşvik eder.	Deneysel müzik, modal armoni.
Katmanlı Yapılar	Makamların katmanlı yapıları, çok seslilik içinde yeni uyumlar yaratmak için temel oluşturur.	Çok sesli kompozisyonlar, vokal müzik.
Özgün Modal Harmoniler	Geleneksel sistemin dışına çıkarak, Batı müziğinde özgün modal armoniler geliştirilir.	Modern klasik müzik, özgün besteleme.
Yaratıcılık ve Esneklik	Bestecilerin armonik kurgularını daha yaratıcı ve esnek bir şekilde oluşturmalarını sağlar.	Tüm müzik türleri, doğaçlama.

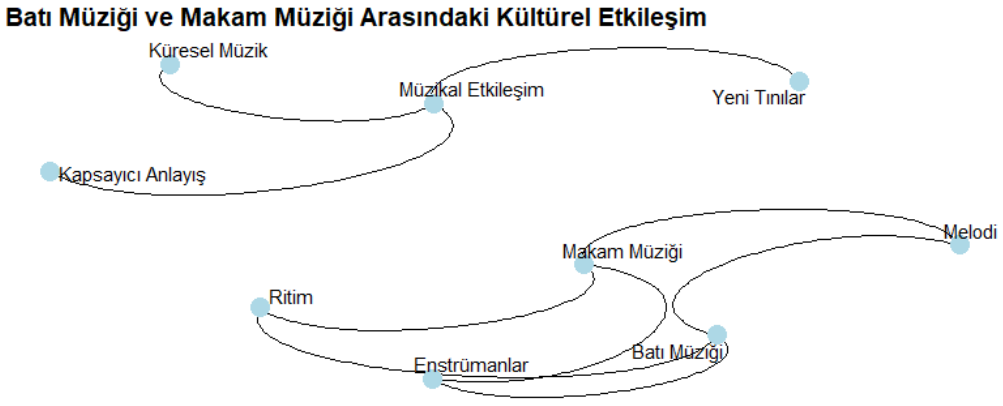
Tablo 4. Makamların Batı müziği üzerindeki armonik etkilerini.

Tablo 4'ü inceldiğimizde makam sistemlerinin Batı müziğine ve eğitim sistemine etkisi, bestecilerin melodik ve armonik anlayışlarını zenginleştirmektedir. Farklı makamların sistemsel yapıları, yeni akor ilişkilerine ve yaratıcı akorlar yapılarının gelişmesine olanak tanımaktadır. Sonuç olarak, makamlar, Batı müziğinde çeşitlilik ve derinlik kazandırarak müzikal ifadenin sınırlarını genişletebilmekte ve müzik eğitim sistemine de yeni bir çalışma sahası açmaktadır.

4. Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum

Batı müziği ve makam sistemleri arasındaki kültürel etkileşim, sadece teknik bir yenilikle sınırlı kalmayacak, aynı zamanda müzikal çeşitliliği artırabilecektir. İki müzik sistemi arasındaki kültürel aktarımlar hem Batı müziğine yeni tınılar katabilir, hem de makam müziğini Batı'da daha fazla tanınır hale getirebilir. Kültürel etkileşimler sayesinde, farklı coğrafyalardan gelen müzik gelenekleri ve müzik eğitim sistemleri bir araya getirilmiş olacak, bu da daha evrensel ve kapsayıcı bir müzik anlayışını beslemek ve geliştirmek açısından öncü bir adım olacaktır. Batı'dan gelen düzen, disiplin ve sistem; Doğu'nun maneviyatı ve ruhuyla birleşerek bir bütün oluşturabileceği açıktır.

Batı müziği ve makam sistemleri arasındaki kültürel etkileşim, iki farklı müzik geleneğinin estetik anlayışlarını bir araya getirebilmektedir. Bu birliktelik ile evrensel müzik ortamında daha kapsayıcı ve bütün bir müzik sistemi de kendini ortaya koyacaktır. Müziğin, sanatın ve bilimin kültürel ve coğrafi sınırları aşarak bütünleşmesi yenilikçi sonuçları beraberinde getirmektedir. Bu süreçte hem eğitimciler hem besteciler hem de dinleyiciler için yeni bir anlayış geliştirilmesine katkı sağlamaktadır. Şekil 4'de bu etkileşimin sağladığı sarmal yapının bir özeti yer almaktadır.



Şekil 4. Kültürel ve müzikal etkileşim.

Şekil 4'de yer alan bağlantıları incelediğimizde Batı müziği ve makam müziği arasında gerçekleşen kültürel etkileşim sistematik ve yüksek korelasyonlu bir durumu ortaya koymaktadır. Düğümler, iki farklı müzik geleneğinin ana unsurlarını temsil ederken, kenarlar bu unsurlar arasındaki bağlantı ve ilişkiyi göstermektedir.

Grafik, iki ana müzik geleneğini merkezde konumlandırarak bu geleneklerin birbirleriyle olan ilişkisini ön plana çıkarmaktadır. Her iki geleneğin de kendi içindeki farklı unsurları ile etkileşim içinde olduğu vurgulanmaktadır. Melodi, ritim ve enstrümanlar, her iki müzik sisteminin ana unsurlarıdır. Batı müziği ve makam müziği arasındaki etkileşimde, melodik yapıların, ritmik birleşimleri ve çalgısal geleneksel tekniklerim birbirini nasıl etkilediği anlaşılmaktadır.

Müzik eğitiminde müzikal ilişkiler odağında ortaya çıkan yeni ezgisel yapılar, Batı müziği ve makam müziği arasındaki zengin yelpazeyi temsil etmektedir. Bu durum, müzikal ifadelere, eğitim sistemine yenilikçi ve çeşitliliği artıran bir boyut kazanmasına olanak sağlamaktadır.

Grafikte yer alan "Kapsayıcı Anlayış" ifadesi, farklı kültürel ve ulusal unsurların bir araya gelerek daha yaygın ve evrensel bir müzik anlayışı oluşmasının pozitif sonucudur. Bu sonuç ve kazanım, dinleyicilere, müzik eğitmenlerine ve bestecilere daha geniş imkanlar sunarak, müziğin evrenselliğini pekiştirir ve destekler.

Son olarak, "Küresel Müzik" diğer bir anlamı ile evrensel müzik ifadesi, Batı müziği ve makam müziği arasındaki etkileşimin, dünya çapındaki müzikal sistemler ve kültürler üzerindeki etkisini vurgular.

Tüm bu bilgiler ve yorumlar sonucunda, Batı müziği ve makam müziği arasındaki etkileşimin zengin ve çok boyutlu yapısını özetlemektedir. Bu kültürel aktarımlarla, yalnız tekniksel bir değişim değil, aynı zamanda her iki müzik geleneğinin zenginleşmesine sağlanmaktadır. Böylece, farklı kültürel geleneklerin bir araya gelmesi, müzikal çeşitliliği artırarak daha evrensel bir müzik ve yenilenmiş müzik eğitim sistemini anlayışının oluşumuna zemin hazırlamaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Batı müziği ve geleneksel makam sistemleri arasındaki ilişki müziğin kültürel ve teknik sınırlarını genişletmektedir. Farklı geleneklerin birleşiminden doğan kültürel tınılar ve yapılar müzikal ifadenin daha evrensel olmasını sağlar. Bu süreç, özellikle Batı müziğine farklı mikrotonal aralıklar ve modal yapılardan kaynaklanan zenginlikleri sağlamaktadır. Bu anlamda, mikrotonal yapıların

ve makamların mikrotonal dokusunun Batı müziğine dahil edilmesi müzikal yenilenmeyi gerçekleştirecektir.

Müzik eğitimi açısından, bu etkileşimin pedagojik yaklaşımlara entegre edilmesi, öğrencilerin yalnızca Batı müziği çerçevesinde sınırlı kalmayıp, farklı kültürel müzik yapıları hakkında derin bir bilgiye sahip olmalarına olanak tanıyacaktır. Batı ülkelerindeki öğrenim programlarında makam sistemlerinin mikrotonal aralıklarının öğretilmesi, öğrencilerin tonal sınırların ötesinde düşünmesini sağlayacaktır. Ayrıca Batı müziğinin geleneksel armonik yapılarının dışına çıkmalarını da destekleyecektir. Bu, sadece teknik değil, aynı zamanda duygusal ve kültürel bir derinliği de geliştirecek bir durumdur. Örneğin, yaylı çalgılar ve vokal performanslar gibi alanlarda mikrotonal süslemeleri kullanmak genç neslin birbirleriyle uluslararası kültür bağını da geliştirecektir.

Yine makam ve Batı müziği modlarının karşılıklı etkileşimi sayesinde, eğitim süreçlerinde farklı modlar arasındaki bağlantılar öğrenciler tarafından kurulabilecektir. Öğrencilere kültürel bir sentez kurma becerisini kazanacaklardır. Örneğin, Çargâh'ın Lydian, Hüseyni'nin Dorian, Kürdi'nin Phrygian, La Minor'ün Buselik makamı ile olan eşleşmelerinin analiz edilmesi, iki farklı müzik kültürünün melodik ve armonik yapılarının karşılaştırılmasına imkân sunacaktır.

Armonik yaratım sürecine etkisi bakımından, makamların çok katmanlı yapılarının öğretim programlarına eklenmesi, öğrencilerin farklı akor ilişkilerini keşfetmesini destekleyecektir. Fonksiyonel olmayan akorları anlamasını yeni dikey seslendirme varyasyonlarını geliştirecektir. Bu da yinelenen müzik teorisi konularının önüne geçerek yeni güncellemelerin olmasını sağlayacaktır.

Tüm bu bulgular doğrultusunda çalışmanın önerileri aşağıdaki gibidir:

Müzik eğitiminde, Batı müziği ve geleneksel makam sistemlerinin etkileşiminden doğan zenginliklerin daha geniş bir çerçevede öğretilmesi oldukça faydalı olacaktır. Bu bağlamda farklı kültürlerin de geniş çapta incelenmesi ve karşılıklı etkileşimde bulunması önerilmektedir. Batı müziğinde öğrenim programlarına makam sistemlerinin mikrotonal yapılarının dahil edilmesi gerekmektedir (Şimşek, 2024: 14). Batı müziğinin geleneksel ton yapılarıyla sınırlı kalmadan, daha geniş bir müzikal ifade çeşitliliğini keşfetme fırsatı sunabilir.

Yakından uzağa öğretim ilkesiyle makamların Batı müziği modlarıyla örtüşen yönlerinin öncelikle daha geniş çerçevede analiz edilmesi ve bu yapıların pratik olarak karşılaştırmalı bir biçimde

öğretilmesi önemlidir. Örneğin, Çargâh'ın Lydian, Hüseyni'nin Dorian ve Kürdi'nin Phrygian modlarıyla olan paralellikler müzik teorisi ve analiz derslerinde incelenebilir.

Müzik kompozisyon ve bestecilik derslerinde, makamların çok katmanlı ve zengin armonik yapıları Geleneksel Batı müziği armonisinin sınırlarını genişleten makam yapılarıyla çalışmak, bestecilik alanında öğrencilere esneklik kazandıracaktır. Bu vesileyle özgün ve yaratıcı eserler ortaya koymalarına imkân sağlayacaktır. Bu tür bir armonik özgürlük, müzik eğitiminde çok seslilik ve modal çeşitliliğin artmasına da önemli bir katkı sağlayacaktır.

Osmanlı döneminden Cumhuriyet'e kadar olan süreçte, sınır komşularımızla yoğun sanatsal ve müzikal etkileşimler yaşanmıştır. Bu kültürel ve müzikal iletişim süreçlerinin incelenmesi, bilimsel ve sanatsal çalışmalarla desteklenerek daha kapsamlı hale getirilmelidir. Geçmişten günümüze aktarılan sanatsal mirasın korunması ve geliştirilmesi amacıyla, bu alandaki akademik araştırmalar teşvik edilmeli ve disiplinler arası iş birlikleri artırılmalıdır. Böylece, bölgesel kültürel etkileşimlerin sanatsal üretim üzerindeki etkileri daha derinlemesine analiz edilebilir ve geleceğe yönelik yaratıcı iş birliklerine zemin hazırlanabilir (Kılıç, 2022: 29).

FC modeli ve benzeri uzaktan müzik öğretim yöntemleri, teorik ve pratik düzeyde kültürel birleştiriciliği destekleyerek, farklı müzik geleneklerinin entegrasyonuna olanak tanıyan yenilikçi pedagojik yaklaşımlar geliştirilmesine zemin hazırlayabilir (Özdamar & Konukman, 2024: 2).

Son olarak, tüm sonuçlar ışığında belirtilen önerilerin hayata geçirilmesi, müzik eğitimi alan öğrencilerin kültürlerarası etkileşimleri ve çeşitliliği müzikal yollarla ifade etmelerini sağlayacaktır. Bu tür bir eğitim, öğrencilere daha açık görüşlü ve evrensel bir hayat görüşünü benimsetirken, aynı zamanda kültürel farklılıkların eşit şekilde değer bulduğu bir ortam yaratır. İşbirlikçi öğrenme yaklaşımı, tüm öğrencilerin katılımını teşvik ederek kültürlerarası eğitimin etkin bir şekilde iletilmesini sağlar ve bu sayede öğrenciler, kazandıkları bu perspektifi diğer alanlara da aktarabilirler (Suárez vd., 2023: 2).

KAYNAKLAR

Apel, W. (1974). *Harvard Dictionary Of Music.* Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.

Ayangil, R. (2008). Western notation in Turkish Music. *Journal of the Royal Asiatic Society, 18(4),* 401–447. https://doi.org/10.1017/S1356186308008651.

Aydın, N. (2023). *Nitel araştırma yöntemleri.* Gaziantep: Özgür Yayınları.

Bielova, Y. (2020). Sound images of percussion instruments: modernity and retrospections. *Aspects of Historical Musicology, 19(19),* 120–139. https://doi.org/10.34064/khnum2-19.07.

Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E., Akgün, Ö. ve Karadeniz, Ş., Demirel, F., (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri.* Ankara: Pegem Akademi.

Can, M. C. (2001). Müzikte Tam Beşli Zincirleri ve Pythagoras Dizileri. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, *21(2),* 143-159.

Çoğulu, T. (2018.). The application of al-Kindi's oud fret measurements to the guitar and an analysis of Enis Gümüş's piece "Al-Kindî. *Ahenk Müzikoloji Dergisi, 3(32), 32-43.*

Loannidis, L., Gómez, E. ve Herrera, P. (2011). Tonal-based retrieval of Arabic and middle-east music by automatic makam description. In Proceedings - *International Workshop on Content-Based Multimedia,* 31–36. https://doi.org/10.1109/CBMI.2011.5972516.

Luque Suárez, M., Gallego de Andrés, E. M., Pascual Luque, R., ve Cuevas Rincón, J. M. (2023). Music as a transmitter of cultural diversity in early childhood education: The view from public and private centers. *The International Journal of Diversity in Education, 23(1),* 87-101. https://doi.org/10.18848/2327-0020/CGP/v23i01/87-101

Loy, G. (2006). *Musimathics: The Mathematical Foundations of Music.* MIT Press.

Kılıç, A. (2022). Klasik Türk Müziği viyolonsel eğitiminde Ermeni bestekârlarin kanto bestelerinin süpürde akortta öğretimi. *Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi. Öğretimi,* 215-245.

Nayir, A. E. (2015). Importance of Mode Tetrachords in The Tonal and Modal Music Education. *Procedia-Social and Behavioral Sciences, 186,* 560–565. https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2015.04.031

Özdamar, D., ve Konukman, G. Y. (2024*).* Piano teaching within the frame work of the flipped classroom model: planning, implementation, and evuluation. *International Journal of Music Education,* 1-13.

Şimşek, M. (2024). Geleneksel müzik ile çağdaş müzik etkilişiminde bir aktör. *Yegah Müzikoloji Dergisi 7(4),* 1014-1032.

Tandoğdu Kılıç, S. (2022). Çağdaş dönem avangart trombon tekniklerinin kullanımı ve icrası üzerine bir analiz. *Rast Müzikoloji Dergisi, 10(3),* 395-412. https://doi.org/10.12975/rastmd.20221035.

Yarman, O. (2009). *Mikrotonlar ve makamsal müziğimiz*. (Erişim adresi: https://www.ozanyarman.com/files/mikrotonlar.pdf), (Erişim Tarihi: 06.02.2025).

Yıldırım, A., ve Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

EXTENDED ABSTRACT

This study is about comprehensively investigating the integration of microtonal modal systems from rich musical traditions such as the Middle East, South Asia and Turkey with Western music structures and its contribution to the musical interaction and Western music system. This study focuses on the adaptation of the microtonal system to the 12 equally ranged frets (semitone) system widely used in Western music, and this integration offers new melodic and harmonic possibilities to Western music, music educators, performers, and individuals receiving music education. At the same time, it is emphasized in this study that it will provide a learning environment that encourages the discovery of different musical cultures.

This cultural and musical synthesis is presented as a new perspective, especially in programs that aim to add creativity to the Western music system and education. Modal systems are characterized by microtonal transitions, unique melodic building blocks, and elaborate ornamentation that are not generally present in Western music. The inclusion of these traditional systems in Western music is of great importance both in terms of performance and in terms of enriching educational programs. The research suggests that modes and microtonal structures may be important tools in increasing the musical flexibility of the Western music sound system and the educational system. In addition, it emphasizes how Western music can be enriched by cultural interactions throughout the historical process and how it can contribute to cultural transmission by transcending its traditional boundaries.

In this study, the richness of expression that microtonal and modal systems have brought and can bring to Western music is investigated and the role of microtonal intervals, melodic and harmonic structures in gaining universal depth is explained.

Within the scope of the study, various findings regarding the use of microtonal melodies in Western music are included. In the results section presented for the sub-problems, theoretical findings on how microtonal frets can be integrated into Western music by converting them to the tamper system or without any intervention are presented and supported by the notation examples created. In

addition, comparative matches were made between Western music and Ancient Greek modes in order to make the meaning of the mode series easier. In order to concretize the pairings, the similarities of the major and minor scales in Western music with their counterparts in the modes Çargâh and Nihâvend (etc.) are discussed with examples. The equivalents of the Greek modes in the modal system are explained through examples. In addition, findings with various explanations were shared regarding the areas in which the ornamentation and performance techniques used in modal music could be applied in Western music. In the last section of the results, the effects of the modes on the harmonic and theoretical structure of Western music are discussed, and the cultural and musical interaction between Eastern and Western music is emphasized.

In the method section of the research, the contributions that microtonal and modal systems can provide to Western music pieces and the techniques that can be applied within the Western music system were analyzed using the descriptive research method. Publications and notation examples in the data set regarding the methods used in the transfer of microtonal pieces to Western music, both nationally and internationally, were examined and interpreted.

In the past, in Western countries, both some academics working at universities and some performers and music groups working in the field of music performance outside of academia have discovered new harmonic and melodic possibilities by using microtonal structures in contemporary music studies. These studies reveal that the combination of microtonal sounds, techniques, and expressions with tonal structures specific to Western music not only provides harmonic enrichment but also enables modal and cultural integration. In this regard, it has been emphasized, supported by previous research, that the use of microtonal structures and modal systems in Western music pieces offers an innovative and comprehensive perspective.

This work addresses not only technical and theoretical innovations but also a deep cultural integration that enhances musical expressiveness. The tonal system traditionally used in Western music expands the boundaries of musical expression by combining it with microtonal intervals. In this sense, the inclusion of microtonal structures of modal systems in Western music education not only provides students and educators with a broader musical perspective but also allows them to develop their creative abilities.

Microtonal intervals, especially quarter tones, offer a richer range of expression in music education. However, while the fact that the microtonal system includes frets smaller than a semitone constitutes a limitation for some instruments in classical Western music (piano, guitar, etc.), string

instruments and the human voice have the advantage of being able to perform these microtonal sounds naturally. This situation reveals the structural differences and technical limitations between microtonal music and Western music.

The findings of the manuscript indicate that modal music can be used as a source for creative adaptations in Western music. This type of interaction opens up new creative spaces for composers by offering alternatives to the tonal sequences frequently repeated in Western music. The fact that some modes overlap with the scales used in Western music will facilitate a better understanding of the connections between the two different musical traditions. The integration of mode scales into Western music offers the opportunity to think about a multi-layered harmonic structure and develop creative ideas.

A music education that combines East and West in Western music will enable music teachers, students, and composers to produce more diverse harmonic and melodic structures. Especially in improvisation-based genres such as jazz, the use of microtonal ornaments and modes plays an important role in providing originality and depth of expression. As a matter of fact, such studies have been increasingly encountered in Europe in recent years.

In conclusion, this study reveals that the cultural interaction between Western music and modal systems is a versatile tool that increases creativity in the field of music education and composition. This combination not only enhances individuals' technical skills but also takes their musical expression to a deeper and more universal level. Such a synthesis could make Western music more inclusive by emphasizing the universal nature and cultural richness of music and lay the foundations for cultural and musical integration for future generations.

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 : 07.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 10.02.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1615071
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.

PROFESYONEL MÜZİK EĞİTİMİ ALAN ÖĞRENCİLERİN GELECEK KAYGILARININ İNCELENMESİ

SAYDAM, Menduh Erman[1]
ADAR, Çağhan[2]

ÖZ

Müzik veya farklı sesler tüm insanların doğduğu andan itibaren maruz kaldığı duyuşsal olaydır. İlköğretim ile birlikte zorunlu olarak başlayan müzik eğitimi insanları farklı müzik türleri ile tanışmaya ve müzik kültürlerinin artmaya başlamasına etki etmektedir. Profesyonel müzik eğitimi almak, genellikle daha derinlemesine bilgi ve beceri kazandırırken, amatör eğitim de kişinin yeteneklerini geliştirmesi ve hobisini sürdürmesi açısından faydalı olabilir. Bu eğitimler ülkemizde ilkokul ile birlikte başlamaktadır. Ortaokul dönemi ile birlikte profesyonel müzik eğitimine devam etmek isteyen öğrenciler bu alanda eğitim veren liseleri daha sonra ise konservatuvarlar, güzel sanatlar fakülteleri, müzik ve sahne sanatları fakülteleri eğitimlerine devam etmektedirler. Lisans düzeyinde profesyonel müzik eğitimi alan öğrenciler mezun olduklarında geniş bir iş alanı ile karşılaşırlar. Bu alanlar, müzik kariyerlerini çeşitli yönlerden geliştirmelerini sağlamaktadır.

[1] Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Türk Sanat Müziği Bölümü, Türk Sanat Müziği ASD, m.erman.saydam@outlook.com, https://orcid.org/ 0000-0002-2365-3325
[2] Prof. Dr. Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Türk Sanat Müziği Bölümü, Türk Sanat Müziği ASD, cadar@aku.edu.tr , https://orcid.org/0000-0002-6096-9054

Devlet Koroları, Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu, Yüksek Öğretim Kurumları, Millî Eğitim Bakanlığı, özel kolejler, müzik evleri, topluluklar ve orkestralar müzik eğitimi almış mezunlara hem icra hem de eğitim alanlarında kariyer yapma imkânı sunar.

Çalışmamız, profesyonel müzik eğitimi veren okullarda okuyan öğrenciler ile yapılmıştır. Çalışmada öğrencilerin bu okulları tercih etme nedenleri, okul memnuniyetleri, gelecek planlamaları ve en önemlisi okuldan mezun olunca ne iş yapacakları konusunda kaygı düzeylerini belirlemek amacıyla yapılmıştır. Bu çalışma ile profesyonel müzik eğitimi alan bireylerin gelecek kaygılarını en aza indirmeyi hedeflemenin yanında bu alandaki iş olanaklarını artırmak için devlet ve özel sektörün ortaklaşa yapabileceği çalışmalara dikkat çekilebileceği düşünülmektedir. Bu tür iş birlikleri, müzik alanındaki profesyonellerin kariyerlerini daha güvenli ve sürdürülebilir hale getirebilir. Çalışmaya veri toplamak amacıyla çevrimiçi anket uygulanmış ve verilerin analizi SPSS26 programı ile yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Konservatuvar, lisans eğitimi, müzik, profesyonel müzik eğitimi, kaygı.

EXAMINING THE FUTURE ANXIETY OF STUDENTS TAKING PROFESSIONAL MUSIC EDUCATION

ABSTRACT

Music or different sounds are sensory events that all people are exposed to from the moment they are born. Music education, which starts compulsorily with primary school, helps people meet different types of music and increases their musical culture. While professional music education generally provides more in-depth knowledge and skills, amateur education can also be beneficial in developing one's talents and continuing one's hobby. These trainings start with primary school in our country. Students who want to continue professional music education with secondary school continue their education in high schools that provide education in this field and then in conservatories, fine arts faculties, music and performing arts faculties. Students who receive professional music education at the undergraduate level will be faced with a wide range of job opportunities when they graduate. These fields offer the opportunity to develop their music careers in various ways. State Choirs, Turkish Radio and Television Corporation, Higher Education Institutions, Ministry of National Education, Private Colleges, Music Houses, Ensembles and Orchestras offer graduates with musical education the opportunity to pursue a career in both performance and education.

Our study was conducted with students studying at schools that provide professional music education. The study was conducted to determine the students' reasons for choosing these schools, their satisfaction with the school, their future plans, and most importantly, their anxiety levels about what they will do after graduating from school. It is thought that this study can draw attention to the joint efforts of the state and private sector to reduce the future concerns of individuals receiving professional music education and to increase job opportunities in this field. Such collaborations can make the careers of music professionals more secure and sustainable. An online survey was applied to collect data for the study and the data was analyzed using the SPSS26 program.

Keywords: Conservatory, undergraduate education, music, professional music education, anxiety.

GİRİŞ

Ses, çevremizde oluşan titreşimler ile meydana gelmektedir. "Madde moleküllerinin titreşimi ile oluşan dalga hareketine ses denir. Titreşen nesneler ortamdaki moleküllerle çarpışarak ses üretir. Ses çıkarabilen her türlü maddeye ses kaynağı denir. Hepimizin bildiği gibi sesin şiddeti, frekansı, tınısı ve diğer özellikleri, çeşitli ses kaynaklarından yayılan sesleri ayırt edebilir"(Baltacan, 2022: 16). Bu titreşimler ile oluşan frekanslar kulağımız ile algılanır ve duymuş olduğumuz frekanslar sesi oluşturur. Bu frekanslardan bazılarını duyabiliriz bazılarını duyamayız. "Doğanın seslerini yansıtan ve kendi seslerini rüzgârın, denizin ve kuşların sesleriyle karşılaştıran ilk insanlar, melodinin doğuşunun ilk adımlarıydı. İnsanoğlu, önce doğayı yansıtacak şekilde seslerini yükseltmiş, sonra yalnızlığı unutup doğanın gücüne tapınmak için mırıldanmaya başlamış, korkuyu yenmek için çığlıklar atmış, ardından ruhsal değişimlerine göre mutlu ve hüzünlü melodiler yaratmıştır" (İlyasoğlu, 1999: 2).

Bebekler doğduktan sonra birçok ses ve melodik yapıya maruz kalmaktadır. Bunların bazıları isteyerek bazıları ise istem dışı gerçekleşmektedir. Okul öncesi dönemde müzikle tanışan çocuk ilkokul ile birlikte müzik eğitimine de başlamaktadır. Özellikle yurt dışında müzik eğitimine beş, altı yaşında başlanırken ülkemizde profesyonel anlamda eğitim daha ileri yaşlarda başlamaktadır. Bu eğitimler ebeveyn yönlendirmesi ya da çocuğun tercihine göre başlamakta ilerleyen dönemlerde farklılıklar gösterilebilmektedir.

Müzik Eğitimi

Eğitim genel anlamıyla toplumun en küçük parçası olan ailede başlar. Ailede başlayan eğitim çocuğun okul çağına gelmesi ile birlikte farklı bir boyut kazanır. Okulda profesyonel eğitimciler ile birlikte devam eden eğitim süreci aile ve sosyal yaşamda da devam etmektedir. "Eğitimin temel görevlerinden birisi de bilgi birikimini sağlamak ve bu toplamın kuşaklar boyu aktarımını ve geliştirilmesini yaratmaktır. Bu haliyle eğitim dinamik bir varlık olan insanı kendi öz-benliğine eriştirmektedir. Hem bilgi birikimi hem gelişimi aynı zamanda aktarımı eğitimin işlevselliğinin özünü oluşturmaktadır" (Özçelik, 1992: 1). Müzik eğitimi, öğrencilerin müzik tercihleriyle günlük etkileşimi içerir (Droe, 2006: 23) ve onların müzik tercihlerini belirler.

Genel ve amatör müzik eğitimleri sonrasında, müziğe ilgi duyan ve bu alanda çalışmak isteyen kişiler müzik eğitimlerine profesyonel olarak devam etmektedirler. "Mesleki müzik eğitimi kapsamında ülkemizde birçok eğitim kurumu mevcut olup bu eğitim kurumlarında profesyonel anlamda müzik eğitimi verilmektedir" (Büyükcengiz, 2019: 8). Türkiye'de Bilkent ve Anadolu Üniversitesi gibi bazı üniversiteler bu eğitime ortaokul seviyesinde başlamaktadır. Ortaokul dönemi sonrasında öğrenciler ister mevcut üniversitenin lise bölümünde isterse güzel sanatlar liselerinde bu eğitime devam edilebilmektedir. Lise eğitimi sonrasında müzik öğretmeni olmak isteyen öğrenciler Öğrenci Seçme ve Yerleştirme Merkezi tarafından yapılan sınavlara girerek eğitim fakülteleri müzik öğretmenliği bölümlerine gidebilmektedirler. Bununla birlikte sanatçı olarak kendini geliştirmek isteyen öğrenciler özel yetenek sınavlarına girerek konservatuvar, müzik ve sahne sanatları fakülteleri ve güzel sanatlar fakültelerinde eğitimlerine devam edebilmektedirler. Bu eğitimler sonrası uygun şartları sağlayan öğrenciler lisansüstü eğitimlerine devam ederek akademisyen de olabilmektedirler.

Ülkemizde Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlar

Ülkemizde mesleki müzik eğitimi geçmişi çok eski dönemlere dayanmaktadır. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu döneminde müzik eğitimi desteklenmiştir. "Bu dönemde özellikle müzik alanında birçok besteci teşvik edilmiş ve müzik eğitim kurumları olan Enderûn-ı Hümâyûn, Musika-ı Hümâyûn, Mehterhâne-yi Hümâyûn, Mevlevîhâneler, Tanzimat sonrası açılan müzik okulları hatta Harem-i Hümayun"da da müzik eğitimleri verilmiştir" (Koçak, 2020: 10). Tanzimat sonrasında açılan Dârülelhan ilk başta Türk müziği eğitimi ile başlamış olsa bile sonra batılılaşma hareketleri ile birlikte nota ve batı müziği eğitimleri de verilmeye başlamıştır.

Atatürk, "Halifeliğin kaldırılmasından sonra Mabeyn orkestrasını, bandosunu ve fasıl heyetini Ankara'ya naklettirmiş ve Atatürk'ün emri ile kurulan Musiki Muallim Mektebi'nde çağdaş anlamda bir eğitim verilebilmesi için bu orkestra ve bando üyeleri görev almışlardır" (Saygun, 1987: 19). Cumhuriyetin ilanından sonra birçok üniversitede konservatuvar, güzel sanatlar fakültesi ve eğitim fakültesi bünyesinde bölümler açılmış ve günümüzde de açılmaya devam etmektedir. Bu okullardan mezun olan öğrenciler sanatçı, akademisyen, öğretmen olabilmekte, kendi müzik kurumlarını açabilmektedirler.

Günümüzde mesleki (profesyonel) müzik eğitimi veren konservatuvarlar müziğin tüm alanlarında eğitimlerine devam etmektedirler. Türk sanat müziği, Türk halk müziği, batı müziği ve sahne sanatları alanlarında sanatçılar yetiştirmektedirler. Çalışmamızın odak noktası sanatçı yetiştiren kurumlar (konservatuvar) olduğu için ülkemizde eğitim faaliyetlerini sürdüren 58 Konservatuvar, 144 Güzel Sanatlar Fakültesi ve 26 müzik öğretmenliği bölümü mevcuttur.

Kaygı

Kaygı insanların anlık ya da gelecek için duymuş oldukları üzüntü, endişe gibi duygusal bir durumdur. "Kaygı üzüntü, mutluluk, öfke gibi temel duygulardan biri olup nedeni belirsiz bir korkudur. Hafif bir tedirginlikten paniğe kadar geniş bir yelpazede görülebilir (Morris, 2001, akt. Göveç ve Başgül, 2017: 2)". Anksiyete, bireylerin rollerinin karmaşıklığı nedeniyle son zamanlarda en sık görülen psikolojik rahatsızlıklardan biridir. Bireyin temel ve çeşitli sorumlulukları, bireyin gelecek yaşamında korku ve kaygılarının artmasına neden olur (Schmid, Phelps & Lerner, 2011, akt., Hammad, 2016: 54).

"Kaygı, en geniş anlamıyla, kişinin algılanan bir tehlikeye hazırlanırken algıladığı çaresizlik duygusunu deneyimlediği duygusal bir durum olarak tanımlanır. Üç farklı kaygı türü vardır: kişilik kaygısı, durumsal kaygı ve olay kaygısı. Bazı kişilerde kalıcı semptomlar olarak ortaya çıkan kişiliğe bağlı korkular insan kişiliğinin bir parçasıdır. Durumsal kaygı, belirli bir duruma belirli bir süre boyunca gösterilen tepkidir. Son olarak önemli bir olayla karşı karşıya kaldığımızda olaya ilişkin kaygı yaşarız" (Ellis, 1994, akt. Aydın ve Zengin, 2008: 84).

Günümüzde özellikle üniversite eğitimi gören birçok genç okuduğu bölüm ve yapacağı meslek konusunda gelecek kaygısı duymaktadır. Özellikle sanat ile uğraşan bireylerde ülkemizdeki iş olanakları ve toplumun sanata bakış açısı nedeniyle kaygı düzeyleri yüksek olabilmektedir. "Anksiyete, çok hafif bir tedirginlik ve gerginlik duygusundan, panik derecesine kadar varan

değişik yoğunlukta yaşanabilir. Anksiyete sonucunda bir müzisyenin, motor duygusal ve düşünsel fonksiyonları negatif yönde etkilenebilir" (Alptekin, 2012: 138). Bu durum ise öğrencinin eğitim sürecini olumsuz yönde etkileyebilir.

Kaygı, süresine ve şiddetine bağlı olarak kişide fizyolojik ve psikolojik değişikliklere neden olabilir. Örnek olarak, yılın bu zamanında her zaman başarısız olacağınız düşüncesi yaygındır. Tamamlanması gereken birçok görev korku ve düşüncelerden dolayı tamamlanamadı veya ertelendi. Korku, bazı aşamalarda başarının katalizörü olabileceği gibi başarısızlığın da en önemli faktörlerinden biri olabilir. Kamu Personeli Seçme Sınavına son aşamada hazırlanan adayların kaygı düzeylerinin yüksek olması başarısızlığa yol açabilmektedir (Dilmaç, 2010: 52). Bu örneklerden yola çıkarak, müzik ile uğraşan bireylerin gelecek kaygısı yaşamaları sonucunda bunun müzik performanslarını da olumsuz etkilediği söylenebilir. Bu durum ise öğrencinin gelecekte iyi bir sanatçı, eğitimci, akademisyen olması yönünde olumsuz bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışma; içeriği, yöntemi ve amacı bakımından tarama modelini esas alan, nicel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı betimsel bir çalışmadır. Betimleme araştırmasıyla konu üzerinde bir durum tespiti yapılmaya çalışılmış, konu var olduğu şekliyle araştırılmıştır. "Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır" (Karasar, 2009: 77).

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı bünyesinde bulunan Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği, Müzik ve Sahne Sanatları bölümlerinin öğrencileri oluşturmaktadır.

Veri Toplama Aracı

Bu araştırma, tarama modelinin kullanıldığı ve nicel verilerin elde edildiği betimsel bir çalışmadır. Araştırmaya veri sağlamak amacıyla hazırlanan 3'lü likert yöntemiyle hazırlanan anket soruları konservatuvarda eğitim veren dört farklı bölüm eğitimcisi ile hazırlanmış ve konservatuvarda dört farklı bölümde eğitim alan öğrencilere uygulanmıştır. "Sorulacak sorular daha önceden

yapılandırılır, araştırmacı sadece bu soruları yüz yüze etkileşim sırasında tek yönlü olarak katılımcıya yöneltir ve katılımcıdan sadece bu sorulara yanıt vermesini bekler" (Ekiz, 2003: 117).

Verilerin Analizi

Öğrencilere uygulanan anket çalışmasında frekans ve yüzde değerleri kullanılarak elde edilen veriler tablolar yardımı ile özetlenmiştir. Çalışmaya gönüllü olarak katılan 89 öğrenciye uygulanan anket verilerinin analizi için SPSS26 programında frekans analizi ve T-testi yapılmış ve sayısal veriler elde edilerek yorumlanmıştır. Yapılan güvenilirlik testinde Cronbach's Alpha: ,754 olarak hesaplanmıştır. Yapılan geçerlilik testinde Kaiser-Meyer ,766 olarak hesaplanmıştır.

Reliability Statistics		
Cronbach's Alpha	Cronbach's Alpha Based on Standardized Items	N of Items
,754	,722	16

Tablo 1. Cronbach's Alpha Test Sonucu Tablosu.

KMO and Bartlett's Test		
Kaiser-Meyer-Olkin Measure of Sampling Adequacy.		,766
Bartlett's Test of Sphericity	Approx. Chi-Square	893,954
	df	325
	Sig.	,000

Tablo 2. Kaiser-Meyer Test Sonucu Tablosu.

Etik Kurul

Çalışma etik kurul izni gerektirdiğinden dolayı, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimleri Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu başkanlığına yapılan başvuru sonucunda, 25.11.2022 tarih ve 2022/344 sayılı karar ile çalışmanın yapılmasında herhangi bir etik sakınca olmadığına karar verilmiştir.

BULGULAR

Araştırmaya veri sağlamak üzeri anket formu oluşturularak çalışmaya katılmayı kabul eden öğrencilere uygulanmıştır. SPSS26 programında verilerin frekans analizleri yapılarak aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

Yaşınız nedir? Sorusuna verilen cevaplar sonucu elde edilen bulgular şu şekildedir;

		Frequency	**Percent**	**Valid Percent**	**Cumulative Percent**
Valid		89	50,0	50,0	50,0
	18-20	36	20,2	20,2	70,2
	21-23	31	17,4	17,4	87,6

	24-26	5	2,8	2,8	90,4
	27-30	5	2,8	2,8	93,3
	31-35	7	3,9	3,9	97,2
	36-46	2	1,1	1,1	98,3
	47-55	3	1,7	1,7	100,0
	Total	178	100,0	100,0	

Tablo 3. "Yaşınız Nedir?" Sorusuna Verilen Cevaplar Sonucu Elde Edilen Bulgular Tablosu.

Cinsiyetiniz nedir? Sorusuna verilen cevaplar sonucu elde edilen bulgular şu şekildedir;

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Kadın	42	23,6	47,2	47,2
	Erkek	47	26,4	52,8	100,0
	Total	89	50,0	100,0	

Tablo 4. "Cinsiyetiniz Nedir?" Sorusuna Verilen Cevaplar Sonucu Elde Edilen Bulgular Tablosu.

Yapılan çalışma sonucunda elde edilen verilere göre, çalışmaya katılan bireylerin %47,2'sini kadın katılımcılar oluştururken, %52,8'ini erkek katılımcıların oluşturduğu görülmektedir.

Okuduğunuz Bölüm Nedir? Sorusuna verilen cevaplar sonucu elde edilen bulgular şu şekildedir;

		TSM Temel Bilimler	TSM Ses Eğitimi	THM Çalgı Eğitimi	THM Ses Eğitimi	Opera	Koro	Piyano	Yaylı Çalgılar	Toplam
Cinsiyet	Kadın	16	8	2	4	3	2	3	4	42
	Erkek	19	4	11	4	3	1	4	1	47
Total		35	12	13	8	6	3	7	5	89

Tablo 5. "Okuduğunuz Bölüm Nedir?" Sorusuna Verilen Cevaplar Sonucu Elde Edilen Kadın-Erkek Öğrenci Bulguları Tablosu.

Elde edilen bulgularda anasanat dalları incelendiğinde kadın öğrencilerin daha çok ses eğitimi alanında eğitim aldıkları görülürken erkek öğrencilerin ise çalgı eğitimi üzerine yoğunlaştıkları bulgularına ulaşılmıştır.

Çalmakta Olduğunuz Enstrüman Nedir? sorusuna verilen cevaplar sonucu elde edilen bulgular şu şekildedir;

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	TSM Klarnet	9	5,1	10,1	10,1
	TSM Keman	5	2,8	5,6	15,7
	Ney	7	3,9	7,9	23,6
	Ud	11	6,2	12,4	36,0
	Klasik Kemençe	1	,6	1,1	37,1
	Kanun	10	5,6	11,2	48,3
	Tsm Viyolonsel	1	,6	1,1	49,4
	Sah. San. Piyano	4	2,2	4,5	53,9
	Koro Piyano	5	2,8	5,6	59,6
	TSM Ritim	1	,6	1,1	60,7
	Müzik - Piyano	7	3,9	7,9	68,5
	Tanbur	2	1,1	2,2	70,8

	Bağlama	16	9,0	18,0	88,8
	Kabak Kemane	5	2,8	5,6	94,4
	Müzik Keman	4	2,2	4,5	98,9
	Müzik Viyolonsel	1	,6	1,1	100,0
	Total	89	50,0	100,0	

Tablo 6. "Çalmakta Olduğunuz Enstrüman Nedir?" Sorusuna Verilen Cevaplar Sonucu Elde Edilen Bulgular Tablosu.

Elde edilen bulgular incelendiğinde, konservatuvarda ankete gönüllü olarak katılan öğrencilerin %18 gibi büyük bir kısmının bağlama çaldığı, %12,4 ise ud çaldığı tespit edilmiştir. En az ise klasik kemençe, viyolonsel, ritim enstrümanlarını öğrencilerin tercih ettiği belirlenmiştir.

Mezun olunca yapmayı düşündüğünüz meslek nedir? Sorusuna verilen cevaplar sonucu elde edilen bulgular şu şekildedir;

		Akademisyen	Müzik Öğretmeni	Müzik Evi Açacağım	Piyasada Çalışacağım	Devlet Kurumlarında TRT, Koro Vb.	Toplam
Cinsiyet	Kadın	20	15	2	1	4	42
	Erkek	25	10	1	2	9	47
Total		45	25	3	3	13	89

Tablo 7. "Mezun Olunca Yapmayı Düşündüğünüz Meslek Nedir?" Sorusuna Verilen Cevaplar Sonucu Elde Edilen Kadın-Erkek Karşılaştırma Bulguları Tablosu.

Elde edilen bulgular incelendiğinde, konservatuvarda ankete gönüllü olarak katılan öğrencilerin %50,6 gibi büyük bir kısmının akademisyen olmak istediği ve bunların çoğunluğunun erkek öğrenciler olduğu belirlenmiştir. Bu veri ile öğrencilerin gelecek için daha bilinçli olarak bu mesleği seçtiklerini göstermektedir. Az bir öğrenci ise kendi müzik okullarını/kurumlarını açacağını ya da serbest olarak piyasada çalışacağını belirtmiştir.

"Konservatuvarı Kendi İsteğim ile Kazandım" ve "Konservatuvarda istediğim bölümde okumaktayım" sorularına verilen cevaplar sonucu elde edilen bulgular şu şekildedir;

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Katılıyorum	88	49,4	98,9	98,9
	Kararsızım	1	,6	1,1	100,0
	Total	89	50,0	100,0	

Tablo 8. "Konservatuvarı Kendi İsteğim ile Kazandım" ve "Konservatuvarda istediğim bölümde okumaktayım" Sorularına Verilen Cevaplar Sonucu Elde Edilen Bulgular Tablosu.

Elde edilen bulgular incelendiğinde, konservatuvarda ankete gönüllü olarak katılan öğrencilerin neredeyse tamamı bu okulu kendi istedikleri için okuduklarını belirtmişler. Bu veri, öğrencilerin bilinçli olarak bu eğitimi almak istediklerini göstermektedir.

"Konservatuvarda istediğim bölümde okumaktayım" Sorusuna verilen cevaplar sonucu elde edilen bulgular şu şekildedir;

Elde edilen bulgular incelendiğinde, konservatuvarda ankete gönüllü olarak katılan öğrencilerin büyük bir bölümü kendi istediği bölümde okuduğunu belirtmiştir. Diğer öğrenciler ise tekrar sınava girmek istemedikleri için ikinci olarak ve daha az istedikleri bölümde okuduklarını belirtmişlerdir. "Konservatuvara gelmeden önce iş olanakları hakkında bilgim olduğu için bir gelecek kaygısı duymuyorum." Sorusuna verilen cevaplar sonucu elde edilen bulgular şu şekildedir;

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Katılıyorum	42	23,6	47,2	47,2
	Kararsızım	32	18,0	36,0	83,1
	Katılmıyorum	15	8,4	16,9	100,0
	Total	89	50,0	100,0	

Tablo 9. "Konservatuvara Gelmeden Önce İş Olanakları Hakkında Bilgim Olduğu İçin Bir Gelecek Kaygısı Duymuyorum" Sorusuna Verilen Cevaplar Sonucu Elde Edilen Bulgular Tablosu.

Elde edilen bulgular incelendiğinde, konservatuvarda ankete gönüllü olarak katılan öğrencilerin yarısına yakını iş olanaklarını bildiği için bir gelecek kaygısı yaşamadıklarını belirtmişlerdir. Fakat %16,9 oranında öğrenci iş olanakları hakkında çok fazla bilgileri olmadıkları için şu an gelecek kaygısı duyduklarını belirtmişlerdir.

"Okuduğum bölümden mezun olunca bölümüm ile ilgili iş olanakları hakkında bilgim var bundan dolayı bir kaygı yaşamıyorum" Sorusuna verilen cevaplar sonucu elde edilen bulgular şu şekildedir;

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Katılıyorum	44	24,7	49,4	49,4
	Kararsızım	29	16,3	32,6	82,0
	Katılmıyorum	16	9,0	18,0	100,0
	Total	89	50,0	100,0	

Tablo 10. "Okuduğum Bölümden Mezun Olunca Bölümüm İle İlgili İş Olanakları Hakkında Bilgim Var Bundan Dolayı Bir Kaygı Yaşamıyorum" Sorusuna Verilen Cevaplar Sonucu Elde Edilen Bulgular Tablosu.

Elde edilen bulgular incelendiğinde, konservatuvarda ankete gönüllü olarak katılan öğrencilerin okulu kazanmadan iş kaygısı ile ilgili verdiği cevaplar okurken verdiği cevaplar ile benzemektedir. Yine öğrencilerin yaklaşık yarısı bir gelecek kaygısı yaşamadığını belirtmişlerdir. Katılımcıların yaklaşım %30'luk kısmı ise ne iş yapacağı konusunda kararsız olduğu için gelecek kaygısı yaşadığını belirtmiştir.

"Mezun olunca bu işi yapmayacağım" Sorusuna verilen cevaplar sonucu elde edilen bulgular şu şekildedir;

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Katılıyorum	4	2,2	4,5	4,5
	Kararsızım	13	7,3	14,6	19,1
	Katılmıyorum	72	40,4	80,9	100,0
	Total	89	50,0	100,0	

Tablo 11. "Mezun Olunca Bu İşi Yapmayacağım" Sorusuna Verilen Cevaplar Sonucu Elde Edilen Bulgular Tablosu.

Elde edilen bulgular incelendiğinde, öğrencilerin yaklaşık %5'i bu işi yapmayacağını belirtmiş. Bu veri ile öğrencinin sadece lisans diploması almak için bu bölümde okuduğu bulgusuna ulaşılmıştır. %80 öğrenci bu mesleği yapacağını belirtirken yaklaşık %15'i ise ne iş yapacağı konusunda kararsız olduklarını belirtmişlerdir.

"Gelecek ile ilgili bir kaygım yok, okulu bitirince düşünürüm" Sorusuna verilen cevaplar sonucu elde edilen bulgular şu şekildedir;

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Katılıyorum	18	10,1	20,2	20,2
	Kararsızım	12	6,7	13,5	33,7
	Katılmıyorum	59	33,1	66,3	100,0
	Total	89	50,0	100,0	

Tablo 12. "Gelecek İle İlgili Bir Kaygım Yok, Okulu Bitirince Düşünürüm" Sorusuna Verilen Cevaplar Sonucu Elde Edilen Bulgular Tablosu.

Elde edilen bulgular incelendiğinde, öğrencilerin %20'si ne iş yapacağını okul bitince seçeceğini söylemiştir. Büyük bir çoğunluk ise şimdiden ne iş yapacağını planlamaya başlamış. Bu çoğunluğun okul tercih ederken gelecek ile ilgili daha bilinçli olduğu görülmektedir.

"Bu meslekte başarısız olma kaygım var" Sorusuna verilen cevaplar sonucu elde edilen bulgular şu şekildedir;

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Katılıyorum	21	11,8	23,6	23,6
	Kararsızım	21	11,8	23,6	47,2
	Katılmıyorum	47	26,4	52,8	100,0
	Total	89	50,0	100,0	

Tablo 13. "Bu Meslekte Başarısız Olma Kaygım Var" Sorusuna Verilen Cevaplar Sonucu Elde Edilen Bulgular Tablosu.

Elde edilen bulgular incelendiğinde, öğrencilerin yarısı bu alanda ve mesleklerinde başarılı olacağını düşünürken bölüm ya da okul tercihlerinde kararsız olup kazanan öğrencilerin mesleklerini yapamayacakları veya yapsalar bile yetersiz olacaklarını düşündükleri bulgularına ulaşılmıştır.

"Mezun olunca iş bulamama kaygısı beni strese sokuyor" Sorusuna verilen cevaplar sonucu elde edilen bulgular şu şekildedir;

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Katılıyorum	60	33,7	67,4	67,4
	Kararsızım	25	14,0	28,1	95,5
	Katılmıyorum	4	2,2	4,5	100,0
	Total	89	50,0	100,0	

Tablo 14. "Bu Meslek İle İyi Bir Gelecek Kuracağımı Düşünüyorum" Sorusuna Verilen Cevaplar Sonucu Elde Edilen Bulgular Tablosu.

Öğrencilerin verdiği cevaplar incelendiğinde, bu mesleği severek yapan ve bu meslek ile gelecekte iyi bir yaşamı olacağını düşünen öğrencilerin oranının yaklaşık %68 olduğu görülmüştür. Yaklaşık %4'lük kesim ise bu meslek ile iyi bir gelecek kuracağı yönünde olumsuz cevap verdiği görülmektedir.

"Ailem bölümüm ile ilgili iş imkânı sağlayacağı için bir kaygı duymuyorum" Sorusuna verilen cevaplar sonucu elde edilen bulgular şu şekildedir;

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Katılıyorum	15	8,4	16,9	16,9
	Kararsızım	22	12,4	24,7	41,6
	Katılmıyorum	52	29,2	58,4	100,0
	Total	89	50,0	100,0	

Tablo 15. "Ailem Bölümüm İle İlgili İş İmkânı Sağlayacağı İçin Bir Kaygı Duymuyorum" Sorusuna Verilen Cevaplar Sonucu Elde Edilen Bulgular Tablosu.

Elde edilen veriler incelendiğinde, öğrencilerin yaklaşık %17'sinin ailesi bu alanda iş imkânı sağlayacağı için kaygı duymadıklarını belirtmişlerdir. Ailesi iş imkânı sağlayamayacak olan öğrencilerin ise bu konuda kaygılı oldukları tespit edilmiştir.

"Hedefim müzik öğretmenliği olduğu için tek kaygım KPSS sınavına çalışmak" Sorusuna verilen cevaplar sonucu elde edilen bulgular şu şekildedir;

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Katılıyorum	19	10,7	21,3	21,3
	Kararsızım	21	11,8	23,6	44,9
	Katılmıyorum	49	27,5	55,1	100,0
	Total	89	50,0	100,0	

Tablo 16. "Hedefim Müzik Öğretmenliği Olduğu İçin Tek Kaygım KPSS Sınavına Çalışmak" Sorusuna Verilen Cevaplar Sonucu Elde Edilen Bulgular Tablosu.

Ankete katılan öğrencilerin %55'i bu görüşe katılmadıklarını belirterek sadece öğretmen olarak değil diğer alanlarda da çalışabileceklerini belirtmişlerdir. %20'lik bir kesim ise öğretmen olmayı düşündükleri için bu sınava çalışarak bu sınavda başarılı olmayı hedeflemişlerdir. Bu nedenle bu sınavda başarısız olabileceklerini düşünerek kaygı duymaktadırlar.

"Aldığım eğitimin yetersiz olduğunu düşündüğüm için okulu bitirince bu alanda çalışmak konusunda kararsızım ve gelecek kaygısı duyuyorum" sorusuna verilen cevaplar sonucu elde edilen bulgular şu şekildedir;

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Katılıyorum	13	7,3	14,6	14,6
	Kararsızım	11	6,2	12,4	27,0
	Katılmıyorum	65	36,5	73,0	100,0
	Total	89	50,0	100,0	

Tablo 17. "Aldığım Eğitimin Yetersiz Olduğunu Düşündüğüm İçin Okulu Bitirince Bu Alanda Çalışmak Konusunda Kararsızım Ve Gelecek Kaygısı Duyuyorum" Sorusuna Verilen Cevaplar Sonucu Elde Edilen Bulgular Tablosu.

Verilen cevaplar incelendiğinde, öğrencilerin %14'ü eğitim aldıkları okulda verilen eğitimin yetersiz olduğunu ve bu nedenle okulu bitirince bu alanda çalışma konusunda kararsız olduklarını belirttiği belirlenmiştir. Bu görüşe katılmayan ve okulda verilen eğitimin yeterli olduğunu ve gelecekte bu işte başarılı olacağını düşünen öğrencilerin oranı ise %73. Bu okulda verilen eğitimin yetersiz olduğunu savunan öğrencilerin bölümlere göre dağılımı ise aşağıdaki gibidir;

"Mezun olunca çalışacağım kurumda aldığım eğitimin yeterli olacağını düşünüyorum ve kaygı yaşamıyorum" sorusuna verilen cevaplar sonucu elde edilen bulgular şu şekildedir;

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Katılıyorum	50	28,1	56,2	56,2
	Kararsızım	27	15,2	30,3	86,5
	Katılmıyorum	12	6,7	13,5	100,0
	Total	89	50,0	100,0	

Tablo 18. "Mezun Olunca Çalışacağım Kurumda Aldığım Eğitimin Yeterli Olacağını Düşünüyorum Ve Kaygı Yaşamıyorum" Sorusuna Verilen Cevaplar Sonucu Elde Edilen Bulgular Tablosu.

Elde edilen veriler incelendiğinde, öğrencilerin %56'sı bu kurumda verilen eğitimin yeterli olduğunu ve mezun olduktan sonra yapacağı işte bu eğitimin yeterli olacağını düşündükleri tespit edilmiştir. %30 olan gurup ise henüz ne iş yapacağından emin olmadığı için bu eğitimin yeterli olup olmayacağı konusunda yorum yapmamıştır. Önceki sorularda eğitimin yetersiz olduğunu düşünen öğrencilerde yine burada yetersiz bir eğitim verildiğini belirtmişlerdir.

"Mezun olduktan sonra iş için gerekli olan sınavları kazanamama korkusu beni kaygılandırıyor" sorusuna verilen cevaplar sonucu elde edilen bulgular şu şekildedir;

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Katılıyorum	44	24,7	49,4	49,4
	Kararsızım	23	12,9	25,8	75,3
	Katılmıyorum	22	12,4	24,7	100,0
	Total	89	50,0	100,0	

Tablo 19. "Mezun Olduktan Sonra İş İçin Gerekli Olan Sınavları Kazanamama Korkusu Beni Kaygılandırıyor" Sorusuna Verilen Cevaplar Sonucu Elde Edilen Bulgular Tablosu.

Çalışmaya katılan öğrencilerin verdikleri cevaplar incelendiğinde, bu öğrencilerin yarısı herhangi bir meslek için yapılacak sınavda başarısız olma kaygısı yaşamaktadır. Aldığı eğitim ve kendine güvenen yaklaşık %25 oranındaki öğrenci ise bu sınavlarda başarılı olacağı ve istediği alanda çalışabileceği görüşünü desteklemektedir.

"Mezun olduğumuzda iş alanlarımız fazla olduğu için bir kaygı duymuyorum" sorusuna verilen cevaplar sonucu elde edilen bulgular şu şekildedir;

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Katılıyorum	19	10,7	21,3	21,3
	Kararsızım	39	21,9	43,8	65,2
	Katılmıyorum	31	17,4	34,8	100,0
	Total	89	50,0	100,0	

Tablo 20. "Mezun Olduğumuzda İş Alanlarımız Fazla Olduğu İçin Bir Kaygı Duymuyorum" Sorusuna Verilen Cevaplar Sonucu Elde Edilen Bulgular Tablosu.

Ankete katılan gönüllü öğrencilerden elde edilen veriler incelendiğinde, öğrencilerin yaklaşık %35'i iş imkânı fazla olduğu için bir kaygı duymadığını belirtmiştir. Öğrencilerin %43'ü ise iş imkânının yeteri kadar çok olmadığını fakat diğer bölümlere göre daha fazla iş imkânı olduğunu belirtmişlerdir. Geri kalan öğrenciler ise bu alanda iş imkânlarının çok sınırlı olduğunu ve iş bulma konusunda sıkıntı yaşayacaklarını belirtmişlerdir.

"Ülkemizde müziğe bakış açılarından dolayı bu meslek ile ilgili gelecek kaygısı duyuyorum" Sorusuna verilen cevaplar sonucu elde edilen bulgular şu şekildedir;

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Katılıyorum	49	27,5	55,1	55,1
	Kararsızım	17	9,6	19,1	74,2
	Katılmıyorum	23	12,9	25,8	100,0
	Total	89	50,0	100,0	

Tablo 21. "Ülkemizde Müziğe Bakış Açılarından Dolayı Bu Meslek İle İlgili Gelecek Kaygısı Duyuyorum" Sorusuna Verilen Cevaplar Sonucu Elde Edilen Bulgular Tablosu.

Elde edilen veriler incelendiğinde, çalışmaya katılan öğrencilerin %55'i bu konuda gelecek kaygısı yaşadığını belirtmişlerdir. %25'lik bir öğrenci gurubu ise müziğe karşı herhangi bir olumsuz durum olmadığı ve kaygı yaşamanın gereksiz olduğunu savunduğu belirlenmiştir. Diğer öğrencilerin ise müziğin yapıldığı ortama göre bu bakış açısının değişebileceğini savuldukları belirlenmiştir.

"Ülkemizde çok fazla konservatuvar açıldığı ve mezun sayısı artacağından dolayı iş olanakları azalacağı için kaygılanıyorum" sorusuna verilen cevaplar sonucu elde edilen bulgular şu şekildedir;

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Katılıyorum	53	29,8	59,6	59,6
	Kararsızım	20	11,2	22,5	82,0
	Katılmıyorum	16	9,0	18,0	100,0
	Total	89	50,0	100,0	

Tablo 22. "Ülkemizde Çok Fazla Konservatuvar Açıldığı Ve Mezun Sayısı Artacağından Dolayı İş Olanakları Azalacağı İçin Kaygılanıyorum" Sorusuna Verilen Cevaplar Sonucu Elde Edilen Bulgular Tablosu.

Ankete verilen cevaplar incelendiğinde, son yıllarda ülkemizde açılan konservatuvar sayısının artması ve mezun olan öğrenci sayısının fazla olması nedeniyle, ankete katılan öğrencilerin yaklaşık %60'ı iş bulmanın zorlaşacağını belirtmişlerdir. Bununla birlikte %18'lik grup ise iyi olduktan sonra her alanda iş bulunabileceğini savunmuştur.

"Yapmış olduğum meslekte iyi olmama rağmen gelecekte başarılı olamama kaygım var" sorusuna verilen cevaplar sonucu elde edilen bulgular şu şekildedir;

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Katılıyorum	33	18,5	37,1	37,1
	Kararsızım	31	17,4	34,8	71,9
	Katılmıyorum	25	14,0	28,1	100,0
	Total	89	50,0	100,0	

Tablo 23. "Yapmış Olduğum Meslekte İyi Olmama Rağmen Gelecekte Başarılı Olamama Kaygım Var" Sorusuna Verilen Cevaplar Sonucu Elde Edilen Bulgular Tablosu.

Öğrencilerin vermiş oldukları cevaplar incelendiğinde, %37'lik bir gurubun bu konuda kaygı yaşadığı görülmektedir. %34 öğrenci ise yapacakları mesleğin türüne göre bu konuda başarılı olup olmayacakları konusunda kararsız olduklarını belirtmişlerdir. %28'lik kesim ise, mesleklerinde iyi olduklarını ve böyle bir kaygı yaşamadıklarını belirtmişlerdir.

"Ailemin isteği ile okuduğum için gelecekte bu işi yapıp yapmayacağım konusunda kaygılarım var" sorusuna verilen cevaplar sonucu elde edilen bulgular şu şekildedir;

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Katılıyorum	3	1,7	3,4	3,4
	Kararsızım	5	2,8	5,6	9,0
	Katılmıyorum	81	45,5	91,0	100,0
	Total	89	50,0	100,0	

Tablo 24. "Ailemin İsteği İle Okuduğum İçin Gelecekte Bu İşi Yapıp Yapmayacağım Konusunda Kaygılarım Var" Sorusuna Verilen Cevaplar Sonucu Elde Edilen Bulgular Tablosu.

Öğrencilerin vermiş olduğu cevaplar incelendiğinde, %91 gibi büyük bir oranda kendi istekleri ile bu okulda okudukları ve bu mesleği yapacakları belirlenmiştir. Yaklaşık %3 oranında bu görüşü kabul etmeyen öğrencilerin ise bu işi yapıp yapmama konusunda kararsız oldukları verilerine ulaşılmıştır.

"Müzik alanında çalışacağım için geçireceğim bir rahatsızlık ile bu işi yapamayacağım kaygısı her zaman beni korkutuyor" sorusuna verilen cevaplar sonucu elde edilen bulgular şu şekildedir;

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Katılıyorum	50	28,1	56,2	56,2
	Kararsızım	19	10,7	21,3	77,5
	Katılmıyorum	20	11,2	22,5	100,0
	Total	89	50,0	100,0	

Tablo 25. "Müzik Alanında Çalışacağım İçin Geçireceğim Bir Rahatsızlık İle Bu İşi Yapamayacağım Kaygısı Her Zaman Beni Korkutuyor" Sorusuna Verilen Cevaplar Sonucu Elde Edilen Bulgular Tablosu.

Elde edilen veriler incelendiğinde, mesleğini sesi veya elleri ile icra eden yapan öğrencilerin yaklaşık %56'sı yaşayacakları rahatsızlık ile mesleklerini icra edip edememek konusunda kaygı duyduklarını belirtmişlerdir. %22'lik bir kesim ise bunu düşüncenin insanı kaygılandıracağını ve bu konuda iyimser olmaları gerektiğini belirtmişlerdir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmaya veri sağlamak üzeri anket formu oluşturulmuş ve çalışmaya katılmayı kabul eden öğrencilere uygulanmıştır. SPSS26 programında verilerin analizleri yapılarak bulgular elde edilmiştir. Elde edilen bulgular sonucunda;

Çalışmaya katılan öğrencilerin büyük bölümünün 18-20 yaş aralığında olduğu bununla birlikte 50 yaş üzeri öğrencilerinde olduğu görülmüştür. Şu an eğitim alan öğrencilerin gelecek planlamaları incelendiğinde öğrencilerin yarısı akademik bir gelecek planladıklarını belirtmişlerdir. İkinci sırada ise müzik öğretmenliği görülmektedir. Bu cevapların en önemli nedeni diğer devlet kurumlarında (devlet koroları, TRT vb.) iş imkânlarının az olması ve işe alınma şartlarının çok ağır olması öğrencileri umutsuzluğa düşürmektedir. Öğretmenliği tercih eden öğrenciler ise akademisyen olma şartlarının ağır olmasından dolayı öğretmenlik mesleğini seçeceklerini belirtmişlerdir.

Elde edilen bulgular incelendiğinde, konservatuvarı kazanan öğrencilerin neredeyse tamamı bu okula kendi isteği ile gelmiş ve kendi istediği bölümde okumaktadır. Öğrencilerin yarısına yakını konservatuvar sınavlarına girmeden önce, bu okuldan ve şu an okuduğu bölümden mezun olunca iş imkânlarının farkında olduklarını belirtmiş ve ne iş yapacaklarını bildikleri için bir gelecek kaygısı yaşamadıklarını belirtmişlerdir. Akgün, Gönen ve Aydın'da yaptıkları çalışmada "öğrencilerin seçtikleri branşların gelecekte yapmak istedikleri meslek konusundaki kaygılarında bir farklılık ortaya koymadığı" sonucuna ulaşmıştır" (2007, s.296). Bu yargıya bakıldığında

yaptığımız çalışmada da okumakta olan öğrencilerin %50'ye yakın kısmının mezun olunca yapacağı meslek konusunda kaygı duyduğu görülmüştür. Bununla birlikte öğrencilerin yaklaşık dörtte biri ise şu an amaçlarının sadece okulu bitirmek olduğunu belirtmişlerdir. Yapacakları meslek ile ilgili olarak okulu bitirince karar verecekleri sonuçlarına ulaşılmıştır. Her meslek alanında olduğu gibi müzik alanında da öğrencilerin başarısız olma kaygıları tespit edilmiştir. Alptekin çalışmasında "Anksiyete sonucunda bir müzisyenin, motor duygusal ve düşünsel fonksiyonları negatif yönde etkilenebilir" (2012, s.138) şeklindeki ifadesi ile öğrencinin kaygı sonucu başarı düzeyinde düşüklük olacağını belirtmiştir. Öğrencilerin yarısı ise bu alanda yeterli bilgi, beceri ve eğitime sahip olduklarını ve herhangi bir sorun yaşamayacaklarını belirtmişlerdir.

Çalışmada, "mezun olunca iş bulamamak beni strese sokuyor" sorusuna verilen cevaplar incelendiğinde, bu alanda gelecek planlayan öğrencilerin bir kaygı yaşadığı görülmektedir. Bunun en önemli nedeni ise ülkemizde müzik alanında istihdam sorunları yaşanması ve özellikle devlette çalışacak olan öğrencilerin gerekli şartları sağlamada zorlanması bu sonucu çıkarmıştır. Dursun ve Aytaç çalışmasında "Üniversite öğrencilerinin son sınıfa yaklaştıkça iş bulma kaygılarının arttığını belirtmekte ve mezun öğrenci sayısı fazla olduğu için eğitimli işgücü eğitimli işsiz oranı fazla olduğundan kaygı ve umutsuzluğun daha da arttığını" (2009, s.81) belirtmişlerdir. Öğrencilerin birçoğunun güzel sanatlar lisesi mezunu olması ya da normal lise olsa bile müzik ile uğraştıkları için Türkçe, matematik gibi derslere ağırlık vermediklerinden dolayı ve devlete yapılacak atamalarda bu tür sınavların olmasından dolayı öğrencilerimiz devlette iş bulma veya işe girebilme kaygısı yaşamaktadırlar. Özellikle Kamu Personeli Seçme Sınavı, Akademik Personel ve Lisansüstü Eğitimi Giriş Sınavı ve yabancı dil sınavlarında müzik eğitimi alan öğrencilerin büyük zorluklar yaşadıkları ve bu sınavları kazanamama korkuları olduğu bilinmektedir. Bu, öğrencilerin profesyonel müzik eğitimini kendileri isteyerek aldıkları ve bu yönde gelecekten umutlu olduklarını göstermektedir. Birçok öğrenci mezun olunca kendi imkânları ile iş bulacağını belirtirken bir grup öğrenci ise ailesinin bu alanda iş imkânı sağlayacağı ve müzik evi ya da özel müzik merkezi açacağını belirtmişlerdir.

Öğrenciler genel olarak ülkemizde çok fazla sayıda konservatuvar ve müzik eğitimi veren kurum olduğu için iş imkânlarının azalacağından şikâyet ettikleri görülmüştür. Surat ve Ceran'da yaptıkları çalışmada "öğrencilerin çoğunluğunun işsizlik kaygısı yaşadığını belirlenmiştir" (2020, s.161). Bunun en önemli sebebi ise gelecekte mezun olacak öğrenci sayısının artması. Özellikle devlet kurumlarında iş istihdamlarının az olması ve sınav şartları öğrencilerin gelecek kaygılarını

artırdığı görülmüştür. Bunun sonucunda öğrenci lisans döneminde başarılı olsa bile gelecekte istediği çalışma ortamlarında olamayacağı ve bu nedenle mesleğinde başarılı olamayacağı kaygısı yaşadığı ortaya çıkmıştır. İş imkânlarının kısıtlı olması nedeniyle bu alanda çalışacak öğrencilerin istediği işe girememesi ve bu nedenle gerekli maddi kazancı sağlayamaması hem ailesine hem de öğrenciye iyi bir gelecek sağlayamama kaygısına neden olacaktır.

Verilen tüm bulgular incelendiğinde ülkemizde profesyonel müzik eğitimi veren kurumlarda okuyan öğrenciler az ya da çok gelecek kaygısı yaşadığı görülmektedir. Özellikle mezun olduktan sonra iş bulma kaygısı yaşan öğrenciler okurken bu stresi yaşamakta ve geleceğe umutla bakamamaktadırlar. Lisans eğitimi sonrasında devlet kurumlarında çalışmayı düşünen öğrencilerin gireceği sınavlar ve kontenjanların az olması nedeniyle de öğrencilerin genel olarak gelecek kaygısı yaşadığı sonuçlarına ulaşılmıştır. Çalışma sonucunda, bu araştırmanın tüm konservatuvarlarda uygulanması ve sonuçların ilgili birimlerle paylaşılması önerilmektedir. Ayrıca öğrencilerin kaygı duydukları mesleki gelecekleri için ülkemizde gerekli istihdam alanlarının açılması gerekmektedir. Önümüzdeki yıllarda açılacak yeni kurumlar ve mezun olacak öğrenci sayısındaki artış nedeniyle az sayıdaki istihdam alanları mezun sayısını karşılayamayacaktır. Bu nedenle bundan sonra müzik eğitimi alanında daha fazla kurum açmamanın doğru bir karar olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

Akgün, A., Gönen, S. ve Aydın, M. (2007), İlköğretim fen ve matematik öğretmenliği öğrencilerinin kaygı düzeylerinin bazı değişkenlere göre incelenmesi. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 6*(20), 283-299. https://dergipark.org.tr/tr/pub/esosder/issue/6134/82271

Alptekin, Gidergi, A. (2012), Müzik performans anksiyetesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 14*(1), 137-148. https://dergipark.org.tr/tr/pub/trakyasobed/issue/30250/326703

Aydın, S., Zengin, B. (2008), Yabancı Dil Öğreniminde Kaygı: Bir Literatür Özeti, *Journal of Language and Linguistic Studies, 4* (1), p.81-94

Baltacan, M. (2022), *Profesyonel ses kullanımında Contralto Profondo kadın tenor ses karakterinin ve eğitim sürecinin incelenmesi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Büyükcengiz, H. (2019), *Eğitim fakültesi güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dalı öğrencilerinin koro eğitimi dersine yönelik tutumlarının incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Dilmaç, O. (2010). Görsel sanatlar öğretmeni adaylarının kaygı düzeylerinin çeşitli değişkenler açısından incelenmesi. Journal of Institute of Fine Arts, 24, 49-65. https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsed/issue/2578/33191

Droe, K. (2006). Music preference and music education: A Review of Literature. *Update: Applications of Research in Music Education, 24*(2), 5-66. https://www.researchgate.net/publication/249839765_Music_Preference_and_Music_Education_A_Review_of_Literature

Dursun, S., Aytaç, S. (2009). Üniversite öğrencileri arasında işsizlik kaygısı. *Uludağ Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 28*(1), 71-84. https://www.uludag.edu.tr/dosyalar/iibfdergi/genel-dokuman/2009_1/ASL04.pdf

Ekiz, D. (2003). *Eğitimde araştırma yöntem ve metotlarına giriş*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Ellis, R. (1994). *The study of second language acquisition*. Oxford: Oxford University Press.

Göveç, Taşpınar, N., Başgül, S. Ş. (2017). Psikodrama ve bilişsel davranışçı terapi yöntemi ile grup çalışmasının sınav kaygısı üzerindeki etkileri. *Bilişsel Davranışçı Psikoterapi ve Araştırmalar Dergisi 2017; 6*(1):22-30. DOI: 10.5455/JCBPR.252747

Hammad, M. A., (2016). Future anxiety and its relationship to students' attitude toward academic specialization. *Journal of Education and Practice, 7*(15), 54-65. https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1103253.pdf

İlyasoğlu, E. (1999). *Zaman içinde müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 5. Baskı.

Karasar, N. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel Yayınları.

Koçak, H. (2020). *Güzel sanatlar liselerinde tanbur eğitimine yönelik eğitmen görüşlerinin incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.

Morris, T. L. (2001). Childhood anxiety disorders: etiology, assessment, and treatment in the new millennium. *Current Psychiatry Reports,* 3, 267-72. https://link.springer.com/article/10.1007/s11920-001-0018-x

Özçelik, İ. (1992). *Eğitime giriş*. Trabzon: Derya kitabevi.

Saygun, A. A. (1987). *Atatürk ve musiki.* Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Schmid, K., Phelps, E., & Lerner, R. (2011). Constructing positive futures: Modeling the relationship between adolescents' hopeful future expectations and intentional sell regulation in predicting positive youth development. *Journal of Adolescence,6* (34), 1127-1135. https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/22118506/

Surat, A., Ceran, D. (2020). Üniversite öğrencilerinin işsizlik kaygısı. *Journal of Social Sciences & Humanities, 4*(3), 145-166. https://doi.org/10.46291/ISPECIJSSHvol4iss3pp145-166.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

Human beings' musical adventure begins in the womb. Scientifically, we know that the baby hears sounds coming from outside and reacts to them. However, “B.C. In 500, Confucius argued that the baby should be prepared for life with health, diet and music (Bıyık, 2007, p.84). The child, who is introduced to music in the pre-school period, also starts music education in primary school. These trainings start according to parental guidance or the child's preference, and may vary in the following periods. The student can continue his education in this field as an amateur or professional, depending on his musical skills. In the study, concerns about finding a job after graduation, which started with professional music education, were examined.

Purpose

The study was conducted to determine the students' reasons for choosing these schools, their school satisfaction, their future planning, and most importantly, their anxiety levels about what I will do when I graduate from school. With the study, the future concerns of individuals who receive professional music education can be determined and it can be determined how the state and private enterprises can work together to improve this situation. In addition, it is thought that it will set an example for researchers who want to work in this field.

Method

The questionnaire questions prepared to provide data for the research were applied to 89 students who were educated in four different departments at the conservatory and participated in the study voluntarily.

The data obtained by using frequency and percentage values in the questionnaire study applied to the students were summarized with the help of tables. For the analysis of the survey data applied to 89 students who participated in the study voluntarily, frequency and crosstab analyzes were performed in the SPSS26 program and numerical data were obtained and interpreted. In the reliability test, Cronbach's Alpha was calculated as ,754. In the validity test, Kaiser-Meyer was calculated as ,766. As a result of these data, validity and reliability tests provide the values necessary for the analysis.

FINDINGS

When the data obtained from the findings were examined, it was seen that the gender ratios of the students participating in the study were close. It has been observed that the majority of students want to be academics, and in second place they want to be teachers. Nearly half of the students who stated that they came to the conservatory willingly and studied in the department of their choice stated that they were informed about job opportunities after graduating from this school and therefore they did not experience anxiety. While most of the students who came to the conservatory with the support of their families were concerned about their family's lack of financial support in terms of job opportunities when they graduated, a small number of them stated that they did not have any concerns because they would open a business with the support of their families. However, the fear of taking the exams required for the job creates anxiety in students. It has been found that students, in particular, are concerned that their job opportunities will decrease with the large number of conservatories and the increase in the number of graduating students.

DISCUSSION & CONCLUSION

A questionnaire form was created to provide data for the study and was applied to students who agreed to participate in the study. Findings were obtained by performing frequency analysis of the data in the SPSS26 program. As a result of the findings obtained;

It was observed that most of the students participating in the study were between the ages of 18-20, however, there were students over 50 years of age. This result showed that Afyon Kocatepe University State Conservatory supported lifelong art education. When the findings were examined, almost all of the students who won the conservatory came to this school voluntarily and were studying in the department they have wanted. Akgün, Gönen and Aydın, in their study, concluded that "the branches chosen by the students do not reveal a difference in their concerns about the profession they want to do in the future" (2007, p.296). When evaluated from this perspective; it was seen in our study that almost half of the students studying at the conservatory were worried about the profession they would pursue after graduation. However, approximately one-quarter of the students stated that their current goal was simply to finish school. As a result of these data, it was concluded that students will determine their professions after graduating school. It had been observed that students generally complained that their job opportunities would decrease because there are too many conservatories and music education institutions in our country. In the study they

conducted in Surat and Ceran, "it was determined that the majority of the students experienced unemployment anxiety" (2020, p.161). It is thought that this research should be implemented in all conservatories and the results should be shared with the relevant units. In addition, it is necessary to open the necessary employment areas in our country for the professional future of the students in which they are worried.

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 : 23.11.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 21.02.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1572499
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.

MÜZİKTE KÜLTÜREL SENTEZ VE YENİLİKÇİ YAKLAŞIMLAR: NECİL KAZIM AKSES'İN ESERLERİNDE MAKAM VE MODERNİZM

ÇELİK, Dilara[1]
GÜNCAN, Özge[2]

ÖZ

Necil Kazım Akses (1908-1999), Türk müzik tarihinde Çağdaş Türk müziğinin kurucularından kabul edilen Türk bestecidir. 20. yüzyılın başlarında, Türkiye'nin Batı müziği ile olan bağlarını kuvvetlendirmek amacıyla yurtdışına gönderilen "Türk Beşleri" arasında yer almaktadır. Necil Kazım Akses'in müziği; Batı'nın armonik yapısını ve formlarını, Türk müziğinin melodik ve ritmik zenginliğiyle harmanlamasıyla çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Necil Kazım Akses, Türk müziğinin makamlarını ve melodik yapılarını modern armoni ile birleştirerek kendine özgü bir dil yaratmıştır. Bestelerinde senfonik yapıların yanı sıra oda müziği, konçertolar ve opera türünde eserlere de yer vermiştir. Anadolu ezgilerini ve halk müziği unsurlarını modern tekniklerle

[1] Doç., Eskişehir, Türkiye, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Opera ASD, dilarac@anadolu.edu.tr, https://orcid.org-0000-0002-5292-2184.
[2] Dr. Öğr. Üyesi, Eskişehir, Türkiye, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Piyano ASD, ozgeguncan@gmail.com, https://orcid.org-0000-0002-6376-5743.

birleştiren Necil Kazım Akses, bir yandan geleneksel kültürü yaşatmış, diğer yandan da bu formları Batı'nın gelişmiş formlarına entegre etmiştir.

Necil Kazım Akses Türk müziğine olan bağlılığını daima sürdürmüş ve arkasında zengin bir müzikal miras bırakmıştır. Onun müziği, Türk müziği ve Batı müziği arasında kurduğu sentezle Türkiye'nin kültürel hayatında kalıcı bir iz oluşturmuştur. Besteleri; sadece Türkiye'de değil, dünyada da yankı bulmuş ve çağdaş müzikte önemli bir yere sahip olmuştur. Müzik algısının batı armonisine ve tampere seslere adapte olduğu bir zamanda geleneksel ezgilerin ve ritim kalıplarının unutulmaması gereğinden yola çıkarak, batı müziğinin akor ve kontrpuanla çoksesli olarak örülen bestecilik anlayışını geleneğin teksesli ve ezgi öncelikli beste anlayışı ile kaynaştırmaya çalışmıştır. Necil Kazım Akses'in müziği; köklerine bağlı bir modernizmi temsil etmekte ve günümüzde hâlâ klasik müzik repertuvarlarında yer bulmaya devam etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Necil Kazım Akses, geleneksel müzik, çağdaş müzik, atonalite, makam.

CULTURAL SYNTHESIS AND INNOVATIVE APPROACHES IN MUSIC: MODE AND MODERNISM IN THE WORKS OF NECIL KAZIM AKSES

ABSTRACT

Necil Kazım Akses (1908-1999) was a Turkish composer who is considered one of the founders of contemporary Turkish music. In the early 20th century, he was among the "Turkish Five" sent abroad to strengthen Turkey's ties with Western music. Necil Kazım Akses' music has a multi-layered structure, blending Western harmonic structure and forms with the melodic and rhythmic richness of Turkish music. Necil Kazım Akses created a unique language by combining the mode and melodic structures of Turkish music with modern harmony. His compositions include chamber music, concertos and operatic works as well as symphonic structures. Combining Anatolian melodies and elements of folk music with modern techniques, Akses kept traditional culture alive while integrating these forms into the advanced forms of the West.

Necil Kazım Akses always maintained his devotion to Turkish music and left behind a rich musical heritage. His music, with its synthesis between Turkish and Western music, has left a lasting mark on Turkey's cultural life. His compositions resonated not only in Turkey but also in the world and had an important place in contemporary music. Based on the necessity of not forgetting traditional melodies and rhythm patterns at a time when the perception of music was adapted to western

harmony and timed sounds, he tried to fuse the polyphonic compositional approach of western music, which is woven polyphonically with chords and counterpoint, with the monophonic and melody-first compositional approach of tradition. Necil Kazım Akses' music represents a modernism connected to its roots and still finds a place in classical music repertoires today.

Keywords: Necil Kazım Akses, traditional music, contemporary music, atonality, mode.

GİRİŞ

Müzikte kültürel sentez, farklı kültürel geleneklere ait müzikal ögelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan yeni bir müzikal yapı veya tarz anlamına gelmektedir. Böyle bir sentez, genellikle bir kültürün müziğinin başka bir kültürün müzik teknikleriyle harmanlanması veya daha geniş bir müzikal dil oluşturması amacını taşımaktadır. Çoksesli müzik tekniklerini kullanan ilk bestecilerimiz 19. yüzyılın ortalarında yapıtlar üretmeye başlamışlardır. Osmanlının üçüncü ve son başkenti olan İstanbul, uzun yıllar varlığını korumuş bu imparatorluğun, yoğun sanat yaşantısına da ev sahipliğini yapmıştır (Karaahmet, 2023: 196). Bir yanda Müzika-i Humayun'da verilen ciddi eğitim, öte yanda İstanbul'a gelen toplulukların kazandırdığı bilgi ve görgü, onlara çoksesli müzik parçaları oluşturmanın, ulaşılabilecek bir hedef olduğunu göstermiştir (Ece, 2002: 95). Bu anlamda kültürel sentez, müzikal kimliğin genişlemesi ve yeni ifadelerin ortaya çıkmasına olanak tanımaktadır. Örneğin, Batı müziğinin armoni ve orkestrasyon tekniklerinin, Doğu'nun makam sistemleri veya geleneksel enstrümanlarıyla birleşmesi, yepyeni ve özgün bir müzikal dil yaratmaktadır. Necil Kazım Akses Türkiye'de bu sentezin öncüsü olarak bilinen besteciler arasındadır. Necil Kazım Akses, Türk makam müziği ile Batı'nın modern müzik tekniklerini bir araya getirerek pek çok başarılı eser miras bırakmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemleri ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Mustafa Kemal Atatürk, geleneksel müziğin evrensel normlara uygun şekilde yeniden yapılandırılması amacıyla sanatçı yetiştiren kurumlar kurmuş ve yetenekli öğrencilerin yurtdışında eğitim almasını sağlayarak ulusal bir müzik anlayışının gelişimine öncülük etmiştir (Dinç, 2022: 109). 6 Mayıs 1908'de İstanbul'da doğan Necil Kazım Akses'in müziğe olan ilgisi genç yaşlarda başlamıştır. Türk Beşleri olarak bilinen grubun üyesi olan Akses, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki kültürel reformların etkisiyle Batı müziği eğitimi almak üzere Avrupa'ya gönderilmiş ve bu eğitimle birlikte Türk müziğiyle Batı'nın armonik ve melodik yapısını kaynaştırmayı hedeflemiştir. 1926 yılında devlet bursuyla gönderildiği Viyana'da Josef Marx ve Franz Schmidt gibi dönemin önemli

hocalarıyla çalışmıştır. Daha sonra Almanya'ya giderek Berlin Müzik Akademisi'nde bestecilik eğitimi almış, bu eğitimle de Türk müziğinin geleneksel makamlarını Batı müziği ile ustaca harmanlayarak kendine özgü müzikal bir dil yaratmıştır (Saydam, 2010: 24). Bu doğrultuda, eserlerinde geleneksel Türk makamlarını kullanarak, Türk müziğinin uluslararası platformda tanınmasına katkıda bulunmuştur.

Necil Kazım Akses, Avrupa'da aldığı bu eğitimle yalnızca Batı klasik müziği üzerine bir birikim kazanmakla kalmamış, aynı zamanda Türk müziğiyle Batı müziği arasındaki köprüleri kurma amacını da güçlendirmiştir. 1934 yılında Türkiye'ye döndüğünde, Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kuruluş çalışmalarında yer almış ve burada öğretim üyeliği yapmıştır. 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kuruluş amacı doğrultusunda çağrılan Paul Hindemith (1924-1963) ile birlikte çalışmalar yapmıştır (Kolçak, 2006: 20). Devamında da uzun yıllar Devlet Opera ve Balesi'nin genel müdürlüğünü yürütmüş, bu anlamda Türkiye'de klasik batı müziğinin gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Necil Kazım Akses aynı zamanda diplomat olarak da Bern ve Bonn'da kültür ataşeliği yapmış, bu görevleri sırasında da Türkiye'nin kültürel diplomasi faaliyetlerinde önemli bir köprü olmuştur (Atatürk Ansiklopedisi, t.y.).

1942 yılında tamamladığı "Ankara Kalesi" adlı senfonik şiiri, Deutche Gramaphon tarafından plağa alınarak yurt dışında kaydı yapılan ilk Türk eseri olmuştur (Çalgan, 2007: 3). Akses, bu eserinde geleneksel Türk müziği ezgilerini, savaşın trajik ve kahramanca havasını yansıtan modern bir orkestrasyonla harmanlamıştır. Bunun yanında "Prelüd ve Füg" (orkestra için), "Konçertant Senfoni", "5. Senfoni" ya da "Atatürk Diyor ki" gibi eserleri bestecinin önemli eserleri arasında gösterilmektedir (Aybulus, 2019: 68).

Necil Kazım Akses Türk müziğindeki geleneksel makam müziğinin zarif melodilerini, Batı'nın armonik ve ritmik çeşitliliği ile birleştiren yenilikçi bir bakış açısına sahiptir. Necil Kazım Akses yalnızca geleneksel Türk müziği motiflerini kullanmakla sınırlı kalmamış; Batı müziği armonisi, orkestrasyon teknikleri ve modern kompozisyon yöntemlerini de içermiştir. Böylelikle, Batı müziğinin disiplinini ve teknik bilgisini, doğduğu toprakların kültürel zenginliğiyle birleştirerek evrensel bir müzik dili yaratmıştır. Özellikle senfonik eserlerinde bu sentez net bir şekilde görülmektedir. Halk müziği unsurlarını ve klasik Türk müziği motiflerini, modern armoni teknikleriyle kaynaştırarak orijinal ve dinamik yeni bir yapı oluşturmuştur. 20. yüzyılın başından sonuna dek var olan Necil Kazım Akses, yurt dışında aldığı müzik bilgisini öğrencilerine aktarmayı amaçlamış, çağdaş müzik ruhunu benimsetmek için çalışmıştır (Kolçak, 2006: 99). Necil Kazım

Akses'in yenilikçi yaklaşımları, onun Batı müziği eğitimi almış olmasının yanı sıra, Türk müziği kültürüne olan derin ilgisinden de kaynaklanmaktadır. Bu çift yönlü bakış açısı, onu hem gelenekselci hem de yenilikçi bir besteci haline getirmiştir. Necil Kazım Akses kendisinden sonra gelen pek çok besteciye ilham kaynağı olmuş ve Türk müziğinde modernist akımın öncülerinden biri olarak kabul edilmiştir. Baydar'ın ifadesiyle;

> "Neoklasik form ile Türk müziği tınısını bir araya getiren Akses, bu yönüyle tamamen kendine has bir yapı oluşturmuştur. Akses, armonideki yatay hatları bağımsız olarak sürdüren ve aynı zamanda, çoğunlukla uyumsuzluk barındıran dikey hatları, geleneksek ve özgün müziğimizle ön plana çıkaran kendi tınısını yaratmıştır." (Baydar, 2022: 331).

Bu çalışmada Necil Kazım Akses'in müziğinde yenilikçi yaklaşımların izlerini sürerek, onun Türk müziğine yaptığı katkıları ve bestecilik kariyerindeki özgün yaklaşımları incelenecektir.

Necil Kazım Akses'in müziğinde yenilikçi yaklaşımların incelenmesi için betimleyici ve analitik bir yöntem kullanılacaktır. İlk olarak, Akses'in müzikal kariyerine ve eğitimine odaklanılarak onun sanatsal gelişiminin arka planı çizilecek, ardından bestecinin eserlerinden seçilen örnekler üzerinde müzikal makam ve modernizm vurgulanarak bir sentez oluşturulacak, özellikle Batı müziği ve Türk müziği arasında kurduğu köprüler ile kullandığı teknik yenilikler ele alınacaktır. Necil Kazım Akses'in modernizmi nasıl benimsediği ve bu doğrultuda geleneksel köklerinden kopmayarak müziğini nasıl geliştirdiği incelenecektir.

Amaç ve Önem

Çalışmanın amacı Türk Beşleri'nin önemli temsilcilerinden biri olan Necil Kazım Akses'in eserlerinde geleneksel Türk makam müziği ile modernist tekniklerin nasıl sentezlendiğini ortaya koymaktır. Akses'in bestelerinde geleneksel müzikal unsurların çağdaş Batı müziği anlayışıyla nasıl harmanlandığı, kompozisyon teknikleri ve estetik yaklaşımları çerçevesinde incelenecektir. Çalışma, Akses'in eserlerinde makam temelli yapıların nasıl kullanıldığını ve bu yapıların modernist müzik anlayışıyla nasıl bütünleştirildiğini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda araştırmanın önemi, Türk müziği ile Batı müziği arasındaki etkileşim sürecinin anlaşılmasına katkı sağlamasıdır. Necil Kazım Akses, Türk müziğinin çağdaşlaşma sürecinde öncü bestecilerden biri olarak, geleneksel müzik unsurlarını modernist yaklaşımlarla sentezleyerek özgün bir müzikal dil oluşturmuştur. Bu çalışmanın sonuçları, Akses'in müziğini daha derinlemesine anlamaya katkı sunarken, genel olarak Türk müziğinde kültürel sentez ve modernleşme süreçlerine dair akademik tartışmalara da ışık tutacaktır. Böylece, Türkiye'de çağdaş müzik üretiminin tarihsel ve estetik bağlamda değerlendirilmesine yönelik yeni bakış açıları sunulması hedeflenmektedir.

Problem Durumu

Türk müziği ve Batı müziği arasındaki etkileşim, 20. yüzyılda özellikle Cumhuriyet dönemi bestecileri tarafından önemli bir konu olarak ele alınmıştır. Bu dönemde yetişen besteciler, Batı müziğinin armonik ve biçimsel yapılarını geleneksel Türk müziğinin melodik ve modal (makamsal) yapılarıyla sentezleyerek özgün bir müzikal kimlik oluşturmayı amaçlamışlardır. Bu bağlamda, Necil Kazım Akses, Türk makam müziğini modernist müzik teknikleriyle bütünleştirerek dikkat çeken eserler ortaya koymuş bir bestecidir. Ancak, Akses'in eserlerindeki makam unsurlarının modernist kompozisyon anlayışıyla nasıl kaynaştırıldığı, hangi tekniklerle işlendiği ve bu sentezin müziksel anlamda nasıl bir yenilik sunduğu yeterince detaylı şekilde incelenmemiştir. Geleneksel Türk müziğinin modal yapılarının Batı müziğinin tonal ve atonal sistemleriyle nasıl bütünleştirildiği, bu sürecin estetik ve teknik açılardan nasıl bir dönüşüm geçirdiği soruları akademik açıdan derinlemesine araştırılması gereken bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışmada, Necil Kazım Akses'in eserlerinde makam müziğinin nasıl işlendiği ve modernist müzik teknikleriyle nasıl sentezlendiği analiz edilerek, Türk müziğinin çağdaşlaşma sürecindeki önemli bir aşama ortaya konulacaktır. Böylece, hem Akses'in müzikal dili daha iyi anlaşılacak hem de Türk müziğinde kültürel sentezin boyutları daha kapsamlı bir perspektifle değerlendirilecektir.

Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni, Necil Kazım Akses'in bestecilik anlayışını ve eserlerinde kullandığı teknikleri incelemek amacıyla, 20. yüzyıl Türk müziğinde geleneksel makam unsurları ile modernist yaklaşımların sentezlendiği tüm eserlerdir. Türk Beşleri ve onların müzikal yaklaşımları da genel bağlamda araştırmanın evrenine dahil edilerek Akses'in müziğini konumlandırmada bir referans noktası oluşturacaktır. Örneklem ise, Necil Kazım Akses'in özellikle makam müziği ile modernist teknikleri sentezlediği belirli eserler üzerinden seçilecektir. Örneklem seçiminde, bestecinin farklı dönemlerini temsil eden ve makam kullanımı açısından dikkat çeken senfonik eserleri, oda müziği eserleri ve vokal eserleri dikkate alınacaktır. Örneklem belirleme sürecinde, eserlerin kompozisyon teknikleri, makamsal unsurların işleniş biçimi ve modern müzik anlayışıyla ilişkisi temel alınarak nitel bir analiz yöntemi benimsenmiştir.

Bu kapsamda, seçilen örneklem üzerinden yapılacak analizler, Necil Kazım Akses'in müziğinde gelenek ve yenilik arasındaki etkileşimi ortaya koyarak, Türk müziğinde kültürel sentez sürecine dair daha geniş bir çerçeve sunmayı amaçlamaktadır.

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, müzikte kültürel sentez ve yenilikçi yaklaşımlar ile Necil Kazım Akses'in eserlerinde makam ve modernizmi araştırmak olduğundan öncelikle Türk müziği ve batı müziğindeki temel özellikler 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 Necil Kazım Akses'in seçilen "minyatürler" eserinin incelenmesi, adı geçen kültürel sentezdeki rolü ve her iki müzik türü arasındaki bağ kurma şekli tasvir edilmeye çalışılmıştır.

BULGULAR VE YORUMLAR

Necil Kazım Akses'in Eğitimi ve Etkilendiği Akımlar

Necil Kazım Akses Türkiye'nin erken Cumhuriyet döneminde yetişmiş ve bu dönemin müzik devrimlerinin bir parçası olmuştur. Onun eğitimi ve etkilendiği akımlar hem geleneksel Türk müziği hem de Batı müziği ile derin bağlantılar içermektedir.

Müzik eğitimine Türkiye'de başlayan Necil Kazım Akses, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde doğmuş olduğundan, genç Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme hamlesi içinde, Batı müziği eğitimi alacak fırsatı bulan kuşağın temsilcilerinden olmuştur. İlk müzik eğitimine Cumhuriyet'in erken döneminde Batı müziği eğitimi vermek amacıyla kurulan Ankara'da başlamıştır. Daha sonra 1926 yılında Cumhuriyet hükümetinin müzik alanında önde gelen öğrencileri Avrupa'ya gönderme programı çerçevesinde Viyana'ya gitmiştir. Burada Viyana Müzik Akademisi'nin ünlü bestecisi aynı zamanda eğitmeni olan Joseph Marx'tan armoni, füg, kontrpuan ve kompozisyon dersleri almış, Viyana'da Batı'nın hem klasik hem de modern müzik

gelenekleriyle tanışmıştır (İşkodralı, 2019: 28). Viyana'daki eğitimini tamamlandıktan sonra ise Prag'a geçmiş ve orada ünlü besteci ve müzik teorisyeni Josef Suk ile çalışmış, ardından da Almanya'da Paul Hindemith ile çalışmalar yaparak modern müzik tekniklerini öğrenmiştir (Aybulus, 2019: 65). Bu dönem, atonal müzik ve dissonansın, henüz yeni keşfedilmesi bunun yanında da müziğe getirdiği yenilikler bağlamında oldukça yoğun kullanıldığı bir dönemdir. Akses'in eserlerinde bu modernist yaklaşımları ustaca kullandığını görmek mümkündür (Tarkum, 2018: 31).

Batının bilinen müzik formlarına bir yenilik arayışı getirmek üzere kullandığı neoklasik akım tam da dönemin içinde olduğu modernleşme algısına hitap ederken Akses, Batı müziğinin modernleşmesi birlikte neoklasik eserler üreten ilk bestecilerden olmuştur. Bu akım, klasik formları ve Batı müziği tekniklerini geleneksel Türk makam müziğiyle sentezleyerek müzikteki yenilik arayışlarından biri olmuştur (Tarkum, 2018: 31).

Akses'in müziğinde yer alan bir diğer tür ise Türk makam müziğidir. Türkiye'nin müzikal mirasına duyduğu derin saygı, eserlerinde makam müziğini kullanarak, geleneksel melodik yapıların, modern armonilerle birleşmesine yol açmıştır. Bu sayede Türk müziğini uluslararası bir çerçevede sunmayı başarmış, Türk ezgilerini dünyanın tanımasına olanak sunmuştur. Türk müziğinin köklerinden beslenerek yeni ve modern bir Türk müziği yaratmayı hedefleyen milli müzik akımından etkilenen Necil Kazım Akses, Türkiye'nin modern müzik anlayışına büyük katkılarda bulunmuştur. Türk Beşleri olarak anılan diğer isimler gibi Akses'de bir an önce toplumu batıya yaklaştırma gayretine düşmüş, ulusaldan evrensele ulaşan çizgide, Çağdaş Türk Müziği'nin ortaya çıkmasını sağlamış, bunu yaparken de önce Türk Halk ve Geleneksel Sanat Müziği'nin melodik, makamsal ve ritmik gereçlerine yer vermiştir (İşkodralı, 2019: 23). Akses, Cumhuriyet dönemi Türk bestecileri arasında yaygın olan milli müzik anlayışını benimseyerek, eserlerinde hem ulusal hem de evrensel ögeleri bir araya getirmiştir.

Cumhuriyet Dönemi Türk Bestecileri Arasındaki Rolü

Necil Kazım Akses, Cumhuriyet dönemi Türk bestecileri arasında önemli ve etkili bir rol oynamıştır. Bu dönem, Türkiye'de müziğin modernleşme sürecini başlatan, geleneksel Osmanlı müzik anlayışını Batı'nın modern müzik teknikleriyle sentezleyen bir dönemi ifade etmektedir. Bu dönem Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinden itibaren, en fazla *modernleşme* düşüncesi etrafında gelişerek devam etmiştir. Fakat Cumhuriyet döneminde aynı düşünce, modernleşmenin

yanında ‘millî devlet’ modeline de bağlı kalınarak, Cumhuriyetin kurucu kadroları tarafından Türk kültürüne dayalı, modern bir millî devlet modeline oturtulmak istenmiştir (Deniz, 2016: 44). Akses, Cumhuriyet’in kültürel devrimlerinde müziğin modernleşmesine katkıda bulunan beş Türk besteciden biri olarak “Türk Beşleri” grubunda yer almaktadır. Deniz’in de belirttiği üzere Türk beşlerinin amacını şöyle ifade etmek mümkündür;

> “Cumhuriyet Dönemi’nin ilk yıllarından itibaren müzik alanında yapılan çalışmalar teorik olarak Batı’nın yüksek müzik tekniğine, millî varlık olarak ise Anadolu’daki halk melodilerine dayandırılmıştır. Bu kapsamda Batı’nın yüksek müzik tekniğini öğrenmeleri, modern millî Türk müziğini oluşturmaları ve yeni besteciler yetiştirerek Çoksesli Çağdaş Türk Müziği ekolünü kurmaları için yurtdışına öğrenciler gönderilmiş ve desteklenmiştir. Bu kapsamda Türk müzik tarihi literatüründe Türk Beşleri olarak anılan Cemal Reşit Rey (1904-1985), Hasan Ferid Alnar (1906-1978), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) ve Necil Kâzım Akses (1908-1999) yurtdışındaki öğrenimlerini başarıyla tamamlayıp ülkemize dönmüşlerdir.” (Deniz, 2016: 45).

Bu grup, Türkiye’deki klasik Batı müziği geleneğinin oluşturulması bağlamında Türk müziğinin modernleşmesi açısından öncülük etmiştir. Necil Kazım Akses, Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar ve Cemal Reşit Rey ile birlikte “Türk Beşleri” arasında yer almaktadır. Türk beşleri, Cumhuriyet’in ilk yıllarında Türk müziğinin Batılı anlamda gelişmesine öncülük etmiş, Batı müziğinin teknik ve formlarını Türk makam müziği ve halk müziği ile harmanlayarak Türk müziğine yenilikler getiren birinci kuşak Türk Müziği bestecileri olmuşlardır. Akses, bu topluluğun bir üyesi olarak aynı zamanda modern Türk müziğinin de kurucularından olmuştur. Türk müziğinde makam gibi geleneksel unsurları kullanırken, Batı müziğinin modern tekniklerini de kullanmış, bu sayede öncü ve deneysel tutumuyla Türk müziğine yeni bir perspektif kazandırmıştır (İşkodralı, 2019: 27). Bu anlamda da Türk Beşleri içinde en modern ve deneysel bestecilerden biri olarak öne çıkmıştır.

Batı müziğindeki atonalite, dissonans ve modern armoni anlayışlarını Türk müziğine entegre eden Necil Kazım Akses, geleneksel Türk müziği ile Batı müziği arasında köprü kurmuş, modern Türk müziğinin temel taşlarını oluşturmuştur. Özellikle armonik ve form unsurlarındaki yenilikler konusunda öncü bir besteci olarak bilinen Akses, batıdaki modern akımlardan etkilenerek atonal müzik, dissonans ve serbest form gibi yenilikçi teknikleri Türk müziğine uyarlamıştır. Necil Kazım Akses bestelediği eserlerinde yerel ezgileri kullanarak, yoğun akorlarla, uzun soluklu ezgilerle geç Romantizmin etkisinde eserlerini yansıtmıştır (Tuçdemir, 2007: 8). Tüm bunların yanında Akses’in eserlerinde ulusal unsurlar daima belirgin olmuştur. Türk halk müziği ve makam sistemini modern orkestrasyon teknikleriyle birleştirerek, Türk müziğine modern bir kimlik kazandırmıştır. Bu sentez, onun müziğinin hem ulusal hem de evrensel nitelik taşımasının yanında, sadece Türkiye’de

değil, dünya çapında modern müziğin önemli temsilcilerinden biri olarak kabul görmesini sağlamıştır.

Akses; Türkiye'ye döndükten sonra devletin kültür politikalarına ve müzik eğitimine büyük katkılarda bulunmuş, Cumhuriyet'in kültür kurumlarının oluşmasında görev alarak Türkiye'de müzik eğitimine yenilikçi bir yön vermiştir. Birinci kuşak Türk bestecilerden biri olarak, Ankara Devlet Konservatuvarı'nda öğretmenlik ve müdürlük yapmış, yeni nesil Türk bestecilerinin yetişmesine katkılar sağlamıştır (Aybulus, 2019: 66). Devlet Operası ve Orkestrası'nın kuruluşunda etkin bir oynayan Akses, Türkiye'de devlet sanat kurumlarının temellerinin atılmasında, bunun yanında Ankara Devlet Opera ve Balesi ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın gelişmesine katkıda bulunmuştur. Bu kurumlar, modern Türk müziğinin sahnelenmesi ve yaygınlaştırılmasında önemli bir rol oynamıştır. Hem Türk Beşleri içindeki rolü hem de Batı modernizmi ile Türk müziği arasında kurduğu sentez, onun müziğini eşsiz kılmıştır (Baydar, 2022: 313). Akses, Cumhuriyet'in müzik politikasına yaptığı katkılar ve sonraki kuşak bestecilere ilham vermesiyle Türk müzik tarihinde kalıcı bir yer edinmiştir.

Necil Kazım Akses'in "Minyatürler" Eserinin Yorumlanması

Necil Kazım Akses'in "Minyatürler" adlı eseri, bestecinin sanat anlayışını ve Türk müziği ile Batı müziği arasında kurduğu yaratıcı bağları somut bir şekilde yansıtan önemli çalışmalarından biridir. "Minyatürler" başlıklı eser, Akses'in Batı'nın müzikal form ve tekniklerine hâkimiyetini, bu yapıları Türk müziğinin melodik, ritmik ve folklorik öğeleriyle zenginleştirme çabasını ortaya koyar. Bestecinin müzik dili, derin armonik yapılar ve yoğun duygusal ifadelerle doludur; ancak eserin adından da anlaşılacağı gibi, Akses bu çalışmasında daha küçük ve özlü formlara yönelmiştir. Eser hem form olarak hem de içeriğiyle bestecinin yaratıcı dehasını gözler önüne seren bir çalışmadır. Türk minyatür sanatından ilham alarak ortaya çıkan bu eserde, Akses'in geleneksel Türk müziği unsurlarını modern Batı müziği ile harmanlama yeteneği kendini gösterir. Eserin melodik, ritmik ve armonik yapısı, Akses'in müziğinde sıklıkla görülen ulusal ve evrensel unsurların dengeli bir bileşimini sunar (Doğan, 2015: 61).

"Minyatürler" küçük formlar içinde büyük anlatılar barındıran, detaylı ve zengin bir eserdir. Akses'in, minyatür sanatının zarif ve incelikli yapısını müziğe başarıyla aktardığı bu eser, Türk müziği ile Batı müziği arasında güçlü bir bağ kurar ve bestecinin modern Türk müzik tarihindeki önemli yerini pekiştirir.

Eserin Genel Yapısı

"Minyatürler"; Akses'in oda müziği yapı anlayışına yönelik olarak bestelenmiş küçük ölçekli, zarif ve yoğun bir eserdir. Besteci, geleneksel Türk minyatür sanatının küçük ama ayrıntılarla dolu doğasından ilham alarak, bu eserde de benzer bir yaklaşımı müziğe taşımıştır. Türk minyatür sanatı, genellikle göz kamaştırıcı detayları, simgesel anlatımı ve ince işçiliğiyle bilinir. Akses; bu sanatsal özellikleri müziğe aktararak, her biri kısa ancak anlam derinliği taşıyan bölümler yaratmıştır.

Eserin küçük parçalar halinde sunulması, dinleyicinin her bir bölümü bağımsız birer müzikal tablo gibi algılamasını sağlamıştır. Her bir bölümde farklı bir tema ya da ruh hali işlenmiştir. Bu da eserin minyatür sanatına olan benzetmesini güçlendirmektedir. Eserin yapısındaki bu incelik ve özen, Akses'in minyatür sanatına olan derin ilgisinin bir yansıması olarak düşünülebilir. Karakteristik olarak küçük formlara sahip olan eser, kısa süreli bölümlerden oluşur. Bu bölümler, tıpkı bir minyatür tablo gibi dikkatle işlenmiş, ayrıntılı ve yoğun melodik dokular içermektedir. Parçaların her biri, birbiriyle ilişkili olsa da bağımsız birer müzikal anlatıya sahiptir. Bu bağlamda, her minyatür adeta müzikal bir anlatı, bir hikâye niteliğindedir. Akses'in bu eserinde, geleneksel Türk müziği unsurlarını ustaca kullandığı görülür. Türk makamları, modal yapıların üzerine kurulan modern armonik yapılarla kaynaşır. Ayrıca, ritmik yapılar da Türk halk müziğinden izler taşır. Bu durum, Akses'in müziğinde sıklıkla gözlemlenen bir yaklaşımdır; besteci, geleneksel Türk melodik yapıları ve ritimlerini modern Batı müziği ile birleştirerek, kendine özgü bir stil oluşturmuştur. Akses'in, Türk Resim Sanatı'ndaki minyatür fikrinden etkilendiği düşünüldüğünde, bu açık ve ayırt edici özelliğin yedi kısa parçaya yansıdığı aynı zamanda da özgün bir üslûpla işlediği görülmektedir. Minyatürler'in ilk baskısı 1936 yılında İstanbul'da Jorj D. Papajorjiu tarafından yapılmıştır ve bu çalışma bu edisyon üzerinden yürütülmüştür (Sarıcan, 2021: 4).

"Minyatürler"in melodik yapısı, Akses'in diğer eserlerinde olduğu gibi geniş ve duygu yüklüdür. Türk müziğinin modlar ve makamlar üzerine kurulu melodik çizgileri, bu eserde de belirgin bir şekilde yer bulmuştur. Akses, yaşadığı dönem itibariyle yapıta yenilikçi ve karmaşık bir özellik verirken, ulusal öğelerden de uzak kalmamıştır (Karabiber, 2016: 42). Ancak Akses bu geleneksel yapıyı modern armonik dil ile zenginleştirmiştir. Eserdeki melodi hem Türk halk müziğinden hem de klasik Türk müziğinden izler taşımaktadır; bu da eserin melodik yapısına çeşitlilik katar.

Armonik yapıda ise özellikle modernist ve kromatik unsurların öne çıktığı görülür. Akses, tonaliteyi zaman zaman genişleterek ya da tamamen terk ederek, daha serbest bir armonik dil yaratmaktadır. Bu da esere dramatik ve sürprizlerle dolu bir karakter kazandırır. Geleneksel formlardan beslenen melodik yapı, Akses'in modern armonik anlayışıyla birleştiğinde, zengin bir ifade gücü ortaya çıkmaktadır.

Akses'in "Minyatürler" eserinde ritim de önemli bir unsurdur. Türk halk müziğinin ritmik çeşitliliği, eserin dinamik yapısına katkıda bulunur. Farklı bölümlerde kullanılan ritmik yapıların çeşitliliği, eserin monotonluktan uzak, hareketli ve canlı bir yapıya sahip olmasını sağlar. Özellikle aksak ritimler, eserin bazı bölümlerinde dikkat çeker. Akses, bu ritmik yapıyı Batı müziğinin daha serbest ve değişken ritimleriyle harmanlayarak eserin ritmik dokusunu zenginleştirir. Akses'in müziği genellikle yoğun duygusal bir anlatıma sahiptir. "Minyatürler" de bu açıdan bir istisna değildir. Eserin her bir bölümüne, belirli bir duygu ya da tema işlenmiş olup, bazen melankolik bazen neşeli ya da dramatik anlatılar öne çıkarılması istenmiştir. Eserin kısa formlardan oluşması, bu duygusal çeşitliliği daha da yoğunlaştırır; dinleyici her bir bölümde farklı bir ruh haliyle karşı karşıya kalır. Akses, minyatür sanatındaki ayrıntıcılığı, müziğin duygusal ifadesine de taşımıştır. Eserdeki melodik ve ritmik detaylar, her bir bölümde farklı duygusal tonlar yaratır. Bu çeşitlilik, eserin zengin bir duygusal yelpazeye sahip olmasına olanak tanımaktadır.

Türk Minyatür Sanatı Üzerine Bir İnceleme

Minyatür sanatı, Orta Çağ'dan itibaren özellikle el yazması kitapları süslemek amacıyla kullanılan, küçük boyutlu ve ince işçilik gerektiren resimleme tekniğidir. Diğer görsel sanatlarda olduğu gibi minyatürü de kaya üzerindeki resimlere dayandırmak mümkündür. Özellikle Orta Asya'da minyatür sanatının geçmişi incelendiğinde, kaya resimlerinden sonra kitap ve yazılı eserlere eklenen minyatürlere rastlanacaktır (Kahraman ve Önal, 2020: 21). Osmanlı İmparatorluğu döneminde altın çağını yaşayan bu sanat, tarih, edebiyat ve kültürle iç içe geçmiş olup görsel hikâye anlatıcılığı ile öne çıkmıştır. Minyatürlerde ayrıntılar ve simgesel anlatım, olayların, kişilerin ve mekânların anlamını zenginleştirmektedir. Bu sanat dalı hem Batı hem de Doğu kültürlerinde farklı gelişim süreçleri yaşamıştır. Türk minyatür sanatı ise Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan göç sürecinde şekillenmiş ve Selçuklular döneminde varlık göstermeye başlamıştır.

Osmanlı minyatür sanatı, 15. yüzyıldan itibaren gelişmeye başlamış ve Kanuni Sultan Süleyman döneminde zirveye ulaşmıştır. Bu dönemde Nakkaşhane adı verilen atölyelerde minyatür ustaları

ve çırakları birlikte çalışırken, el yazması kitapları süsleyen muhteşem eserler üretilmekteydi. Minyatürlerin en önemli örnekleri, genellikle padişahların ve saray mensuplarının himayesinde üretilirdi. Topkapı Sarayı'ndaki Nakkaşhane, minyatür sanatının merkezi haline gelmiş ve burada pek çok usta sanatçı çalışmıştır. Minyatürler, yalnızca estetik bir süsleme öğesi olmaktan öte, tarihi olayları, savaşları, padişahların yaşamlarını, önemli seyahatleri ve çeşitli kültürel faaliyetleri belgeleyen bir araç olarak kullanılmıştır.

Türk minyatür sanatı, kendine özgü bazı belirgin özelliklerle tanınmaktadır. Minyatürlerde Batı sanatında olduğu gibi tek bir odak noktasına dayanan perspektif bulunmamaktadır. Bunun yerine, üst üste yerleştirilmiş ve farklı bakış açıları sunan çoklu perspektifler kullanılmaktadır. Bu, sanatçının bir sahnede birden fazla olayı ve karakteri aynı anda anlatmasına olanak tanır. Minyatürlerde mekân tasviri izleyicinin gözünü her ayrıntıya çekmek amacıyla oldukça zengin ve detaylıdır. Minyatürlerde detaylara büyük bir özen gösterilmektedir. Küçük alanlar üzerine yoğun bir şekilde çalışılarak resimlerin içeriği ayrıntılarla zenginleştirilmektedir. Her bir nesne, figür ya da motif belli bir anlam taşır; bu da minyatürleri simgesel bir anlatım diline sahip olduğunu göstermektedir. Parlak ve canlı renkler, Türk minyatürlerinin en dikkat çeken özelliklerinden biri olmuştur. Renklerin kullanımı, estetik bir tercih olmanın ötesinde, aynı zamanda hikâye anlatıcılığına hizmet etmektedir. Örneğin; mavi, huzur ve sükûneti, kırmızı ise güç ve cesareti ifade etmektedir. İnsan figürleri ince uzun ve sade bir şekilde tasvir edilmektedir. Yüz ifadeleri genellikle abartısızdır ve bu durum minyatür sanatının genel olarak anlatmak istediği olayları ön plana çıkarmayı hedefleyen sade anlatım tarzını desteklemektedir. Geleneksel minyatür sanatını, günümüzde hâlâ birçok sanatçı desteklemektedir. Çağdaş sanatçılar, klasik teknikleri kullanarak modern temalar üzerinde çalışmalar yapmakta ve minyatür sanatını yeniden yorumlamaktadır. Atalay'ın ifadesiyle:

> "Sanatçı doğduğu coğrafyada, var olduğu kültürden etkilenir. Bunları kişisel özellikleriyle yorumlayıp eserlerine yansıtır. Modern sanatta eser üreten sanatçılarımızın, minyatürden etkileşimlerini anlamamız bugünün, sanatını daha iyi yorumlamamızı sağlayacaktır. Bugünün sanatındaki etkileşimleri sanatçılarımızın eserlerinde konu biçim renk gibi birçok tasarım öğesinde görebiliriz. Modern sanatta iz bulan minyatür çalışmaları sanatçılarımızın yorumlamaları ve betimlemeleriyle karşımıza çıkıyor. Buradan sanatçılarımızın geleneksele ait olan bu çalışmaları modernde yorumladıklarını, betimlediklerini ve yeni anlatım yolları seçtiklerini görüyoruz." (Atalay, 2012: 16).

Bu unsurlar, minyatür sanatının modern sanatla buluşmasına ve yeni ifade biçimleriyle zenginleşmesine olanak tanımaktadır. Bazı sanatçılar geleneksel minyatür tekniklerini öğrenip uygularken, diğerleri ise bu sanatı dijital medya gibi modern araçlarla harmanlayarak çağdaş bir

yorum geliştirmiştir. Böylece, Türk minyatür sanatı yalnızca bir tarihi miras olarak kalmamış, aynı zamanda günümüz sanat dünyasında da varlığını sürdürmüştür.

Türk minyatür sanatı, tarih, kültür ve estetik değerlerin buluştuğu zarif bir anlatım biçimidir. Detaycılığı, parlak renk kullanımı, simgesel anlatımı ve çoklu perspektif yaklaşımıyla öne çıkar. Osmanlı döneminde büyük bir gelişim gösteren bu sanat, yalnızca görsel bir süsleme değil, aynı zamanda tarihsel belgeler ve kültürel mirasın korunmasına yönelik bir araç olarak da kullanılmıştır. Günümüzde de bu zarif sanat dalı hem geleneksel hem de modern formlarda varlığını sürdürmeye devam etmekte ve yeni sanatçılar tarafından keşfedilerek yaşatılmaktadır. Minyatür sanatı, geçmişle bugünü buluşturan bir köprü olarak, Türk kültürel mirasının değerli bir parçası olmaya devam etmektedir.

Necil Kazım Akses'in Eserlerinde Kullanılan Örnek Makam Unsurları

Makam, geleneksel Türk müziğinde bir melodik yapı ve sistem olarak tanımlanmalıdır. Makam, geleneksel müziğimizin usûlle birlikte en temel iki oluşturanından biri olarak kabul edilmektedir. Makam müziğimizin sistemleştirilmesi 13. yy müzisyen ve müzik teorisyeni Safiyüddün Abdülmü'min Urmevi'ye ve kendisinden kimi kaynaklara göre 70 kimlerine göre 100 yıl sonra gelen Abdülkadir Merâgi'ye dayandırılmaktadır. Onların bilgilerinin de 9. ve 10. yy'larda yaşamış Kindi, Farabi ve İbni Sina ile beslendiği söylenmektedir (Şenalp vd., 2013: 9). Batı müziğindeki majör veya minör gamlardan farklı olarak, makamlar belirli bir seyir, geçiş ve ifade kurallarına sahip olmaktadır. Her makam, kendine özgü bir duygu dünyası yaratmıştır ve belirli duyguları ifade etmek için kullanılmaktadır. Örneğin, hüzzam makamı melankolik bir ifade taşırken, hicaz makamı genellikle dramatik ve yoğun duygusal bir yapı sunmaktadır. Makamlar, belirli dizide notadan oluşur, ancak notaların dizilişi ve geçişleri makamın karakterini tanımlamaktadır. Süreç içinde makamsal Türk Müziği ve Çoksesli Batı Müziği'nin karşılaşması iki yüz yıldan fazla bir süredir Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti kültür tarihini ilgilendiren en önemli konulardan biri olmuştur (Şenalp, 2016: 1147).

Hicaz: Hicaz makamı, Akses'in eserlerinde sıkça rastlanan bir makamdır. Dramatik ve etkileyici bir duyguya sahip olan bu makam, özellikle duygusal yoğunluk ve ifade gerektiren bölümlerde kullanılmıştır. Hicaz'ın karakteristik melodik yapısını geniş bir orkestral doku içinde kullanarak, makamın kendine özgü dramatik havasını daha da güçlendirmiştir. Hicaz makamı, genellikle dramatik, yoğun ve duygusal bir ifade sunmaktadır. Akses, Hicaz makamını kullanırken Batı

müziğindeki armonik tekniklerle birleşmiş, bu sayede geleneksel Hicaz melodilerinin yeni bir çerçevede duyulmasını sağlamıştır. Örneğin, "Minyatürler" eserinde Hicaz'ın karakteristik melodik kıvraklığı modern armonilerle zenginleştirilmiş şekilde sunulmuştur.

Hüzzam: Hüzzam makamı, melankolik ve derin duygular ifade eden bir yapıya sahiptir. Akses bu makamı kullanarak Türk müziğinin duygusal yoğunluğunu Batı müziğinin geniş armonik yapısıyla birleştirmiştir. Bu şekilde, Hüzzam'ın geleneksel yapısını korurken onu modern müziğin ifadeleriyle daha geniş bir kitleye tanıtmayı başarmıştır. Akses, bu makamı özellikle hüzünlü ve içe dönük temaları işlerken kullanmıştır. Hüzzam'ın melodik seyrini modern armonik yapıların içine yerleştirerek, makamın geleneksel ifadesini korumuş ancak Batı müziği dinleyicisine daha tanıdık bir ses dünyası sunmaktadır.

Nihavend: Nihavend, Türk müziğinde sıklıkla kullanılan bir makamdır ve Akses'in eserlerinde de önemli bir yere sahiptir. Batı müziğinde minör diziye yakın bir yapı sergileyen Nihavend, genellikle melankolik veya dramatik bir his yaratmakta olup duygusal çeşitliliği ve zengin melodik yapısı ile bilinmektedir. Akses, bu makamın minör karakterini modern armonilerle destekleyerek hem geleneksel hem de yenilikçi bir anlatım yaratmıştır. Akses, bu makamı senfonik eserlerinde kullanarak, Batı klasik müziğindeki kontrapuntal ve armonik tekniklerle kaynaştırmış ve bu yolla yeni bir ifade biçimi oluşturmuştur.

Rast: Rast makamı, Türk müziğinde daha neşeli ve dingin bir ifade sunar. Akses, Rast makamını kullanarak geleneksel Türk ezgilerinin rahatlatıcı ve melodik yapısını modern armonik dokularla örmüştür. Bu sayede, Batı müziği dinleyicisinin de anlayabileceği bir dil yaratmış, eserlere evrensel bir boyut kazandırmıştır. Akses'in orkestra düzenlemelerinde Rast makamı, yaylı çalgılar ve nefesli gruplarla genişletilmiş, melodik akışın güzelliği Batı müziğinin armonik zenginliği ile harmanlanmıştır.

Segâh: Segâh makamı, daha derin ve içsel bir ifade taşır. Akses, bu makamı özellikle içsel bir anlatım sunmak istediği eserlerinde kullanmıştır. Segâh'ın karakteristik melodik seyrini modern orkestrasyon teknikleri ile zenginleştirerek, bu makamın derinliğini Batı müziği dinleyicisine de ulaştırmayı başarmıştır.

Uşşak: Uşşak makamı, genellikle daha duygusal ve içsel bir anlatımı olan makamdır. Akses bu makamı, özellikle duygusal yoğunluğun ön planda olduğu eserlerinde kullanmıştır. Uşşak makamının melankolik ve derin ifadelerini modern piyano ve yaylı çalgılar eşliğinde yorumlayarak, gelenekselden modern bir anlatım yaratmıştır.

Necil Kazım Akses'in makam kullanımı, yalnızca geleneksel melodik çizgileri eserlerine taşımaktan ibaret değildir. Akses, makamların melodik yapısını modern armoni ile birleştirirken, geleneksel müzik ile Batı müziği arasında bir köprü kurmuştur. Şenalp'in vurguladığı önemli bir ifade vardır:

> "İnsanların kulakları, müzik algıları batı armonisine ve tampere seslere alışmış olduğu gibi bir yandan da beğenileri geleneksel ezgilere ve ritim kalıplarına hala bağlıdır. Geleneğin teksesli ve ezgi öncelikli beste anlayışı ile batı müziğinin akor ve kontrpuanla çoksesli olarak örülen bestecilik anlayışı tüm bu süre boyunca kaynaştırılmaya çalışılmıştır." (Şenalp, 2016: 1147).

Bu yaklaşım sayesinde, hem geleneksel Türk müziğine yeni bir bakış açısı kazandırılmış hem de Batı müziği anlayışına yeni bir renk getirilmiştir. Örneğin, Akses'in bir eserinde Hicaz makamının belirgin melodik çizgileri ile modern armonik yapıların iç içe geçmesi, eserin hem duygusal derinliğini artırmış hem de dinleyiciye alışılmışın dışında bir ses deneyimi sunmuştur. Makamların belirli kalıplarını kırarak, onları serbest bir armonik yapı içinde yeniden yorumlaması, Akses'in yenilikçi müzik anlayışının bir göstergesidir. Necil Kazım Akses'in makam kullanımı, geleneksel Türk müziğinin zengin melodik yapısını modern Batı müziğiyle harmanlayan yenilikçi bir yaklaşımı yansıtmaktadır. Akses, makamların ifade gücünü modern armonilerle destekleyerek, Türk müziğinin evrensel müzik sahnesine taşınmasına katkıda bulunmuştur. Bu süreci doğrulayan bir ifadede bulunan Şenalp'e göre;

> "Tampere seslerden oluşan Batı Müziği Armonisi'nin Makamsal Türk Müziği'nin asli konularından biri olarak kabul edilmesi, icra ve eğitim alanında olduğu gibi bestecilik alanında da kazanımlara yol açacaktır. Böylelikle bestecilikte ezgi öncelikli üretim dışında armonik dizi öncelikli bir yöntem de tercih edilebilecek ve bu yeni yöntemle dahi makamsal lezzet üretilebilir olacaktır. Hatta günümüzde gençler arasında makamsal bilginin yeniden beste üretiminde kullanıma girmesini, bu armonik diziler kolaylaştırabilir." (Şenalp, 2016: 1148).

Makamların geleneksel yapısını korurken, onların modern bir bağlamda yeniden yorumlanması, Akses'in müziğinde de hem geleneksel hem de çağdaş bir estetiğin bir arada bulunmasını sağlamıştır. Makamlar, geleneksel Türk müziğinde melodik dizileri tanımlayan temel yapılardır ve Akses bu dizileri Batı müziğindeki çok seslilik anlayışıyla harmanlamıştır. Örneğin, "Bayönder" ve "Çanakkale Şehitlerine" adlı eserlerinde makamları kullanırken aynı zamanda modern orkestral düzenlemeler ve armoni teknikleri ile zenginleştirmiştir. Bu hem geleneksel Türk müziğini koruma hem de ona yeni bir ifade biçimi kazandırma arzusunun bir yansımasıdır. Akses'in eserlerinde görülen bu yenilikçi makam kullanımı, Türk müziğinin modern müzik sahnesindeki yerini pekiştirmiş ve Batı müziği ile güçlü bir bağ kurulmasına olanak tanımıştır. Geleneksel melodik

yapıları evrensel bir dilde ifade etme çabası, Akses'in müzikal mirasının en önemli yönlerinden biri olarak kabul edilmektedir.

Necil Kazım Akses'in Müzikal Sentezinde Makam Kullanımı ve Modernizm

Necil Kazım Akses'in eserlerinde, geleneksel Türk makamlarının melodik ve ritmik yapıları modern Batı müziğinin armonik zenginliği ile birleştirmiştir. Bu sentez, Akses'in eserlerine kendine özgü bir kimlik kazandırmaktadır. Türk halk müziğinden ve klasik Türk müziğinden derlediği makamları eserlerine entegre ederken, onların klasik formasyonlarını korumuş ancak modern bir yorum getirmiştir. Necil Kazım Akses, düzenlemelerinde orijinal türküye sadık kalmayı tercih etmiş ve orijinal notayı temel almıştır. Şarkıların sadeliğini korumak için ekleme ve çıkarmalardan kaçınmış, metronom ve nüanslar konusunda dikkatli davranmıştır. Akses, düzenlemelerinde Türk Halk Müziği'nin belirli ögelerini koruyarak, diğer Türk Beşleri'nden farklı olarak özel bir notasyon sistemi kullanmıştır. Armoni anlayışında klasik ve dörtlü armoniyi tercih ederek, eserlerini tonal yerine modal bir yaklaşımla ele almıştır. Akses, makamları kullanırken geleneksel Türk müziğinin melodik ve ritmik özelliklerini korumaya özen göstermiştir. Fakat bu unsurları modern armonik yapı ve orkestra teknikleriyle birleştirerek, Batı müziği formlarında yeni bir ifade biçimi oluşturmuştur. Örneğin, bir senfoni eserinde, makamların kendine özgü melodik seyrini geniş bir orkestrasyonla sunarken, Batı müziğindeki kontrapuntal teknikleri de kullanarak zengin bir ses dokusu yaratmıştır.

Necil Kazım Akses, geleneksel Türk müziği makamlarını kullanırken bunları Batı müziği unsurlarıyla birleştirerek yenilikçi bir yaklaşım sergilemiştir. Örneğin, bir eserinde Hicaz makamını kullanırken, bu makamın karakteristik yarım ses aralıklarını ve melodik kıvraklığını modern armonik yapı ile desteklemiştir. Bu hem geleneksel Türk müziği dinleyicisine tanıdık gelen hem de Batı müziği dinleyicisine hitap eden bir estetik yaratmıştır. Akses, makamsal melodileri genellikle piyano, keman, çello ve nefesli çalgılar gibi Batı enstrümanlarıyla ifade etmiş, bu da makamların farklı bir yenilikçi yaklaşım kültürü ile yeniden yorumlanmasını sağlamıştır. Makamların melodik çizgilerini modern armonilerle destekleyerek, geleneksel müziğin sınırlarını genişletmiştir. Örneğin, "Hüzzam" makamı gibi duygusal yoğunluğu yüksek bir makamı daha geniş bir tonal yelpazede ele almış ve bu sayede melodik yapıların daha etkili bir şekilde öne çıkmasını sağlamıştır.

Necil Kazım Akses, Cumhuriyet dönemi Türk müziğinin öncü bestecilerinden biri olarak, modern müziğin Türkiye'deki gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. 20. yüzyılın başlarında Batı müziği

ile Osmanlı döneminden miras kalan geleneksel Türk müziği arasındaki dengeyi kurma çabaları, Akses'in eserlerinde belirgin bir şekilde görülmektedir. Necil Kazım Akses'in modernizm anlayışı, Batı müziğinin teknik ve estetik unsurlarını Türk müziğinin geleneksel yapılarıyla sentezlemeyi içerir. Akses, modernizmin getirdiği yeniliklere açık olmakla birlikte, müziğin köklü yerel öğelerini de kompozisyonlarına dahil etmeyi başarmıştır. Bu sentez, özellikle makam kullanımı, ritmik yapılar ve enstrümantasyon gibi unsurlarda kendini göstermiştir. Akses, bu sayede hem yerel kültürel değerleri yüceltmiş hem de evrensel bir müzik dili oluşturmayı hedeflemiştir.

Akses'in modern müzik anlayışının en belirgin yönlerinden biri, Batı müziğinde yaygın olarak kullanılan çok seslilik ve armoni tekniklerini benimsemesidir. Geleneksel Türk müziğinde genellikle tek sesli (monofonik) bir yapı bulunurken, Akses, bu yapı üzerine Batılı çok seslilik unsurlarını ekleyerek yeni bir müzikal dil oluşturmuştur. Bu yaklaşım, eserlerine hem derinlik hem de modern bir tını katmış; Türk müziğini evrensel müzik sahnesine taşımıştır. Türk Beşleri arasında yer alan Akses, müziğe olan yenilikçi yaklaşımı ve modernist bakış açısıyla, geleneksel müziği yeniden yorumlama ve Batı müziği tekniklerini Türk müziği ile bütünleştirme amacını yaşam boyu taşımıştır.

SONUÇLAR

Necil Kazım Akses'in müziği, geleneksel Türk makamlarının modern tekniklerle birleştiği yenilikçi bir yaklaşımla şekillenmiştir. Eserlerinde, klasik müzik gelenekleri ile çağdaş müzik pratiklerini harmanlayarak, dinleyiciye derin ve çok katmanlı bir deneyim sunmaktadır. Akses, makamları yalnızca geleneksel biçimleriyle değil, aynı zamanda modernizasyon süreçleriyle de ele alarak, Türk müziğinde yeni bir söylem geliştirmiştir. Necil Kazım Akses, geleneksel Türk müziği makamlarını sadece Batı armonisi ile birleştirmekle kalmamış, aynı zamanda yeni ve özgün müzikal ifadeler geliştirmiştir. Batı müziğinin tonal ve atonal yapılarını makamların özgün melodik ve ritmik özellikleri ile birleştirerek Türk müziğinin sınırlarını genişletmiştir. Bu yenilikçi yaklaşım, hem klasik müzik dünyasında hem de modern Türk müziği tarihinde bir dönüm noktası olmuştur. Özellikle "Minyatürler" gibi eserlerinde, Akses'in bu yenilikçi yaklaşımları daha net gözlemlenir. Klasik Türk minyatür sanatından ilham alarak yarattığı bu küçük müzikal tablolar, aynı zamanda müziğin de görsel sanatlar gibi farklı duyguları ve sahneleri aynı anda aktarabileceğini göstermektedir. Geleneksel müziği Batı enstrümanları ve armonik yapıları ile buluştururken, eserlerinde Türk kültürünün motiflerini evrensel bir sanat dili ile ifade etmiştir. Bu

bağlamda Necil Kazım Akses, sadece Türk müziğinin değil, aynı zamanda modern çağdaş müziğin de önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Onun müzikal dili, gelenek ve modernite arasında güçlü bir köprü kurmuştur ve bu sayede hem Türkiye'de hem de dünya çapında farklı müziksever kitlelere hitap etmektedir. Necil Kazım Akses, Türk müziği ile Batı müziği arasında yaratıcı bir entegrasyon sağlayarak hem geleneksel Türk makamlarını hem de modern Batı müziği tekniklerini kullanan yenilikçi bir müzikal dil geliştirmiştir. Onun müziği, Türk makamlarının melodik zenginliğini Batı'nın armonik ve senfonik yapısıyla buluşturmuştur. Bu yaklaşım, geleneksel ve modern unsurların uyumlu bir şekilde bir araya geldiği zengin bir ifade dünyası gözlemlememizi sağlamıştır.

Necil Kazım Akses, modernizm ile geleneksel Türk müziği arasında bir köprü kurarak, müziğin hem yerel hem de evrensel unsurlarını bir araya getirmeyi başarmıştır. Onun eserlerinde görülen modernist yaklaşım, Batı müziği ile Türk müziğinin sentezini oluştururken, aynı zamanda yerel müzik geleneklerini koruma ve geliştirme çabası olarak da değerlendirilebilir. Akses'in bu yenilikçi tarzı, modern Türk müziğinin gelişiminde önemli bir dönüm noktası olmuş ve sonraki kuşaklar için ilham kaynağı olmuştur. Onun müziği hem Türkiye'nin kültürel kimliğini yansıtmış hem de modern dünyanın müzikal diliyle uyum içinde bir varoluş sergilemiştir. Bu nedenle, Akses'in eserleri, Türk müziğinin modernleşme sürecinde vazgeçilmez bir öneme sahiptir.

Akses'in eserlerinde Türk müziği makamları, sadece nostaljik bir öğe değil, çağdaş müzik dilinin bir parçası olarak kullanılmıştır. Bu sayede Akses, hem geleneksel Türk müziğini yaşatmayı hem de modern müzik dünyasında yenilikçi bir katkı sunmayı başarmıştır. Eserlerinde geleneksel melodilerin yanı sıra, modern armoni ve kontrapuntal yapılarla örülü, zengin bir ses dünyası yaratmıştır. Bu bağlamda, Necil Kazım Akses'in müziği, Türkiye'nin müzikal kimliğinin Batı müziğiyle olan etkileşimindeki önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Onun müzikal dili, doğu ve batı müziği unsurlarını bir araya getirerek, farklı kültürlerin seslerini bütünleştiren bir yapı oluşturmuştur. Akses, bestelerinde geleneksel makamları kullanarak, bu melodik yapıları çağdaş bir bakış açısıyla yorumlamış, böylece Türk müziğinde yenilikçi bir perspektif geliştirmiştir.

Sonuç olarak, Necil Kazım Akses'in eserleri, geleneksel makamların modernizmin etkisiyle nasıl evrildiğini gösteren önemli bir örnek teşkil etmektedir. Akses, müziğinde özgün ve yaratıcı bir dil geliştirmiş, bu sayede Türk müziğine yeni bir soluk getirmiştir. Onun çalışmaları, müziğin hem kültürel mirasını koruma hem de çağdaş dünyanın dinamiklerine yanıt verme becerisinin bir

simgesi olarak değerlendirilebilir. Akses'in yenilikçi yaklaşımları hem müzikal estetik hem de teknik anlamda, Türk müziğinin evrimine önemli katkılarda bulunmuştur.

KAYNAKLAR

Akbulut, N. (2017). *The Turkish Five and Modern Western Music: Perspectives on Musical Synthesis.* Springer.

Aksoy, B. (2002). *Müzikte Modernizm ve Necil Kazım Akses.* Yapı Kredi Yayınları.

Atalay, M. C. (2012). Türk Minyatür Sanatının Tasarım Ögelerinin, Türk Resminde Varlık Bulması, *Akdeniz Sanat Dergisi, 5*(10), 8-20.

Aybulus, Ş. (2019). Necil Kazım Akses'in Besteci ve Eğitimci Kimliği ile 1. Ve 4. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Üzerine İnceleme. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi, 1*(2), 63-76.

Baydar, T. (2022). Necil Kazım Akses ve Viyola Konçertosu'nun Çağdaş Türk Müziğine Katkısı. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1*(50), 311-332.

Çalgan, G. (2007). *Necil KazımAkses'in Yaşam Öyküsü ile "Viyola Konçertosu'nun Müzikal ve Teknik Analizi" Diğer Türk Bestecilerinin Viyola İçin Yazılmış Eserlerine Yönelik Bir Değerlendirme,* (Yüksek Lisans Tezi) Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, Bursa.

Deniz, Ü. (2016). *Millî Mûsikî ve Türk Beşleri,* Gece Kitaplığı.

Dinç, Ş. Ö. (2022). Necil Kazım Akses'in Müzik Stili ve Solo Viyola İçin Yazdığı Kapriçyo Eserinin Form Analizi, *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi, 4*(2), 97-110.

Doğan, Ö. (2015). Necil Kazım Akses'in "Minyatürler" İsimli Solo Piyano Eserinde İzlenimcilik Etkisi, *Fine Arts, 10*(1), 45-74.

Dunn, J. (2005). *Turkish Composers of the 20th Century: A Modernist Approach*. Cambridge University Press.

Ece, S. (2002). Çağdaş Türk Bestecilerinin Viyola Eserleri ve Bu Eserlerin Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlardaki Viyola Eğitimcileri Tarafından Tanınma, Eğitim Amaçlı Kullanılma ve Kullanılmama Durumları. *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi 22*(3), 93-107.

Grove, G. (2013). *Necil Kazım Akses*. Oxford Music Online.

İlyasoğlu, E. (1998). *Necil Kazım Akses; Minyatürden Destana Bir Yolculuk*. Yapı Kredi Yayınları.

İşkodralı, M. E. (2019), Cumhuriyet, Türk Müziği ve Türk Beşlileri. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi, 1*(1), 23-30.

Kahraman, M. E. & Önal, H. (2020). Minyatür Sanatının Evrimi, *Pearson Journal os Social Sciences & Humanities, 5*(9), 19-25.

Karaahmet, S. (2023). Bir Tiyatro İnşa Eden Kadın: Yıldız Kenter, *Tykhe, 8*(15), 195-206.

Karabiber, O. (2016). Necil Kâzım Akses'in Allegro Feroce Adlı Yapıtında Makamsal Öğeler, Akor Yapıları ve Biçim. *İdil*, *6*(28), 31-44.

Kolçak, O. (2006). *Necil Kazım Akses.* Kaştaş Yayınevi.

Kutlu, H. (2011). Türk Beşleri ve Modernizm: Necil Kazım Akses'in Bestecilik Serüveni. *Müzik ve Sanat Araştırmaları Dergisi.*

Lawson, C. (2015). Innovation in Music: The Legacy of Necil Kazım Akses. *Journal of Contemporary Music Studies,* vol. 12.

Özdemir, M. (2001). Necil Kazım Akses and the Influence of Turkish Makam in Western Music Composition. *International Journal of Musicology, 8*(3), 46-55

Sarıcan, S. (2021). Necil Kâzım Akses'in Piyano İçin Bestelediği Minyatürleri Üzerine Yorum Analizi ve Yapısal Çözümleme, *Fine Arts, 16*(1), 1-15.

Say, A. (1998). *Cumhuriyet Dönemi Türk Müziği*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (1998). *Türkiye'nin Müzik Atlası,* Ofset Yapımevi.

Saydam, E. (2010). *Cumhuriyetten Günümüze Mezzo Soprano İçin Yazılmış Eserlerin İncelenmesi ve Karşılaştırılması,* (Sanatta Yeterlik Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı Opera Sanat Dalı, İstanbul.

Şenalp, T. (2016). Makamsal Türk Müziği Eğitimi ve İcrasında Batı Armonisi *idil, 5*(24). 1145-1152.

Şenalp, T. & Doğrusöz Dişiaçık, N. (2013). 1950'lerden Bugüne Türk Makam Müziği Nasıl Değişti? Sözlü Tarih Çalışması, *Akademik Bakış Dergisi, 38*(3), 1-13.

Tarkum, E. (2018). Türk Müziği ve Batı Müziğinin Yapısal Özellikleri ve Çokseslilik Açısından İncelenmesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *20*(1), 31-43.

Tekelioğlu, O. (2009). Cumhuriyet Dönemi Bestecileri: Necil Kazım Akses Üzerine Bir İnceleme. *Müzikolog Dergisi*, *6*(4), 78-99

Tuçdemir, İ. (2007). Cumhuriyet Dönemi Müzik Kültürünün Oluşmasında Rol Oynayan Sanatçılarımız ve Türk Müziğine Katkıları. *16. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi Konferansı içinde* (1-9. ss.) Türkiye: Tokat.

Uçan, A. (2007). *Makamdan Çok Sesliliğe: Türkiye'de Müzik Kültürü ve Necil Kazım Akses*. Pan Yayıncılık.

Yıldırım A. ve Şimşek H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*: Seçkin Yayıncılık, Ankara.

İnternet Kaynakaları

Atatürk Ansiklopedisi, (t.y.), (Erişim adresi: https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/necil-kazim-akses-1908-1999/?pdf=3437), (Erişim tarihi: 29.01.2025).

EXTENDED ABSTRACT

Akses created a unique musical language by combining the modes and melodic structures of Turkish music with modern harmony. His compositions include not only symphonic structures but also works in chamber music, concertos, and opera. By blending Anatolian melodies and folk music elements with modern techniques, Akses managed to preserve traditional culture while integrating these forms with the advanced structures of classical music. Necil Kazım Akses maintained his commitment to Turkish music throughout his life, leaving behind a rich musical legacy. His music, with its synthesis between Turkish and classical music, has made a lasting impact on Turkey's cultural life. His compositions resonated not only in Turkey but also gained recognition worldwide, securing a significant place in contemporary music.

Musical cultural synthesis refers to the creation of a new musical structure or style by combining musical elements from different cultural traditions. Such a synthesis typically aims to merge the music of one culture with the musical techniques of another, or to create a broader musical language.

Necil Kazım Akses had an innovative approach, combining the elegant melodies of traditional Turkish modal music with the harmonic and rhythmic diversity of classical music. His innovative understanding was not limited to merely using traditional Turkish motifs; it also encompassed classical harmony, orchestration techniques, and modern compositional methods. In doing so, he created a universal musical language by blending the discipline and technical knowledge of classical music with the cultural richness of his homeland. This synthesis is particularly evident in his symphonic works, where folk music elements and classical Turkish motifs are merged with modern harmony techniques to form an original and dynamic new structure.

This study will explore the traces of innovative approaches in Necil Kazım Akses's music, examining his contributions to Turkish music and the unique approaches in his compositional career. A descriptive and analytical method will be used to analyze the innovative elements in Akses's music. First, the focus will be on his musical career and education, drawing the background

of his artistic development. Subsequently, selected examples from his works will be analyzed, emphasizing the synthesis of musical modes and modernism, especially the bridges he built between classical and Turkish music, and the innovative techniques he employed. The study will also explore how Akses embraced modernism while maintaining his traditional roots, further developing his music.

In his quest for innovation in the well-known forms of classical music, Akses was one of the first composers to produce neoclassical works, a trend that fit perfectly with the era's sense of modernization. This movement aimed to create novelty in music by synthesizing classical forms and musical techniques with traditional Turkish modal music. Another genre present in Akses's music is Turkish modal music. His deep respect for Turkey's musical heritage led him to use modal music in his works, resulting in the merging of traditional melodic structures with modern harmonies. This allowed him to present Turkish music within an international framework, enabling the world to become familiar with Turkish melodies. Drawing from the roots of Turkish music, Necil Kazım Akses, who was influenced by the national music movement that aimed to create a new and modern Turkish music, made significant contributions to the modern musical understanding in Turkey. Akses adopted the national music approach, which was common among Turkish composers of the Republican era, bringing together both national and universal elements in his works.

Necil Kazım Akses played an important and influential role among the Turkish composers of the Republican period. This period marked the beginning of the modernization process in music in Turkey, which involved synthesizing the traditional Ottoman music understanding with modern classical music techniques. Akses was part of the "Turkish Five," a group of five composers who contributed to the modernization of music during the cultural revolutions of the Republic. This group pioneered the establishment of the classical music tradition in Turkey and the modernization of Turkish music.

Necil Kazım Akses's work "Minyatürler" ("Miniatures") is one of his important compositions that concretely reflects his artistic understanding and the creative connections he established between Turkish and classical music. The work titled "Minyatürler" demonstrates Akses's command over classical music forms and techniques, along with his effort to enrich these structures with the melodic, rhythmic, and folkloric elements of Turkish music. The musical language of the composer is characterized by deep harmonic structures and intense emotional expression; yet, as the title of

the work suggests, Akses leaned towards smaller and more concise forms in this piece. This work showcases the composer's creative genius, highlighting his ability to blend traditional Turkish music elements with modern classical music. Drawing inspiration from Turkish miniature art, the work reflects Akses's skill in harmonizing traditional Turkish music with classical music structures. Turkish miniature art is a delicate form of expression that brings together history, culture, and aesthetic values. It is characterized by its detailed work, use of bright colors, symbolic expression, and multiple perspective approaches. This art form, which flourished during the Ottoman period, was not only a visual decoration but also served as a tool for preserving historical documents and cultural heritage. Today, this delicate art continues to exist in both traditional and modern forms and is kept alive by new artists. As a bridge between the past and the present, miniature art remains a valuable part of Turkish cultural heritage.

By ensuring a creative integration between Turkish and classical music, Necil Kazım Akses developed an innovative musical language that used both traditional Turkish modes and modern classical music techniques. His music brought together the melodic richness of Turkish modes with the harmonic and symphonic structures of classical music. This approach added both depth and a modern sound to his works, bringing Turkish music to the global stage. As a member of the Turkish Five, Akses maintained a lifelong goal of reinterpreting traditional music and integrating classical musical techniques with Turkish music through his innovative approach and modernist perspective.

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 : 02.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 19.02.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1611496
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.

AKTİF MÜZİK TERAPİDE TERAPİST VE DANIŞAN ARASINDA KURULAN TERAPÖTİK İLİŞKİNİN TERAPİST GÖRÜŞLERİ DOĞRULTUSUNDA İNCELENMESİ

CAN, Ümit Kubilay[1]
SEZEN, Saide[2]

ÖZ

Bu çalışma, aktif müzik terapide terapist ve danışan arasında kurulan terapötik ilişkiyi terapist görüşleri doğrultusunda incelemek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Müzik terapi, bireylerin fiziksel, zihinsel, duygusal, bilişsel ve sosyal ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla müziğin sistematik ve kanıta dayalı bir şekilde kullanıldığı bir disiplindir. Çalışmada aktif müzik terapi metotlarının terapist tercihleri ve uygulama süreçlerindeki belirleyici unsurlar detaylı olarak ele alınmıştır. Araştırmanın problemini, terapistlerin danışanın ihtiyaçlarına göre uygulanacak metot seçimi, terapötik ilişkinin kurulması ve süreçte karşılaşılan zorluklara yönelik çözüm önerileri oluşturmuştur. Nitel araştırma yaklaşımı ile ele alınan bu çalışmada, ölçüt örnekleme yöntemiyle seçilen dört terapistten görüşler alınmıştır. Veriler, yarı yapılandırılmış görüşme formu ile

[1] Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, kubican_gitar@hotmail.com, https://orcid.org/000-0001-9197-2240
[2] Yüksek Lisans Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çalgı Eğitim Anabilim Dalı Türk Müziği Programı, saide.sezen@ogr.sakarya.edu.tr, https://orcid.org/0000-0001-5838-5546

toplanmış ve katılımcıların detaylı deneyimlerini yansıtacak şekilde sunulmuştur. Görüşmelerde terapistlerin aktif müzik terapi sürecinde metodoloji, müzikal araç seçimi, oturum süreleri ve terapötik ilişkinin dinamiklerine ilişkin deneyimleri değerlendirilmiştir. Araştırma sonuçları, terapistlerin uygulayacağı metotu danışanın durumu ve terapötik hedefler doğrultusunda seçtiğini göstermiştir. Ayrıca, güven ve empatiye dayalı terapötik ilişkinin sürecin başarısını artırdığı belirlenmiştir. Müzikal araçlar arasında gitar, piyano ve perküsyon gibi çalgıların sıklıkla tercih edildiği görülmüştür. Terapötik sürecin bireyselleştirilmesi gerektiği ve danışanın ihtiyaçlarına uygun yöntemlerin önem taşıdığı vurgulanmıştır. Bu çalışma, müzik terapi alanında terapistlerin deneyimlerinden yola çıkarak, uygulama süreçlerinin daha etkin hale getirilmesine yönelik bilgiler sunmaktadır. Elde edilen bulgular, müzik terapinin sağlık ve eğitim alanlarında multidisipliner bir anlayışla ele alınması gerektiğine işaret etmektedir. Çalışma, terapötik süreçte karşılaşılan güçlüklerin üstesinden gelinmesi için terapistlere yol gösterici öneriler sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Aktif müzik terapi, müzik terapi uygulamaları, müzik terapi, terapötik ilişki, terapist, danışan.

EXAMINATION OF THE THERAPEUTIC RELATIONSHIP ESTABLISHED BETWEEN THE THERAPIST AND THE CLIENT IN ACTIVE MUSIC THERAPY BASED ON THERAPISTS' PERSPECTIVES

ABSTRACT

This study was conducted to examine the therapeutic relationship established between the therapist and the client in active music therapy based on therapists' perspectives. Music therapy is a discipline in which music is systematically and evidence-based used to address individuals' physical, mental, emotional, cognitive, and social needs. The study comprehensively analyzes the determining factors in therapists' preferences for active music therapy methods and their implementation processes. The research problem focuses on how therapists select intervention methods according to the needs of clients, establish therapeutic relationships, and address challenges encountered during the process. Employing a qualitative research approach, this study gathered data from four therapists selected through criterion sampling. Data were collected using a semi-structured interview form and were presented to reflect the participants' detailed

experiences. During the interviews, therapists evaluated their experiences regarding methodology, selection of musical instruments, session durations, and the dynamics of the therapeutic relationship within the active music therapy process. The findings indicate that therapists select intervention methods based on the client's condition and therapeutic goals. Additionally, it was determined that a trust- and empathy-based therapeutic relationship enhances the success of the process. Among musical instruments, guitar, piano, and percussion were found to be frequently preferred tools. The findings emphasize the necessity of individualizing the therapeutic process and employing methods tailored to the client's specific needs. This study provides valuable insights into optimizing the implementation of music therapy practices based on therapists' experiences. The results highlight the importance of adopting a multidisciplinary approach in addressing music therapy within health and education fields. Furthermore, this study offers guidance for therapists in overcoming challenges encountered during the therapeutic process, thereby contributing to the effectiveness of music therapy interventions.

Keywords: Active music therapy, music therapy practices, music therapy, therapeutic relationship, therapist, client.

GİRİŞ

Müzik, tarih boyunca hem psikolojik hem de fizyolojik sorunların iyileştirilmesinde kullanılmıştır. Müzik yoluyla insanları tedavi etmek tıp ilmi kadar eskiye dayanmaktadır. Eski Yunan mitolojisinde Apollon hekimliğin tanrısı olarak bilinmektedir. Apollon'un aynı zamanda müziğin tanrısı olduğu ve lir çalarak hastaları iyileştirip, insanları sıkıntılarından uzaklaştırdığı anlatılmaktadır (Kor ve Adar, 2016: 193). Müziğin, insanların psikolojileri üzerinde olumlu etkisinin olduğu kabul görmüş ve geçmişten günümüze pek çok bilim insanının çalışma alanını oluşturmuştur (Sezer, 2019: 1).

Müzik ile terapi kelimesinin birleşmesi sonucu oluşan müzik terapi kavramı müzik yoluyla iyileştirmek anlamına gelmektedir. Müzik terapi yeni bir kavram olarak karşımıza çıkmasına rağmen kökeni ilk çağlara dayanmaktadır (Ünal, 2021: 16). İnsanların duygu ve düşüncelerine hitap eden müziğin kendine özgü ifade dili olan ritim, armoni, melodi unsurları tedavi amaçlı kullanmaktadır (Karamızrak, 2014: 54).

İbrani kaynaklarında Hz. Davut'un rebap çalarak, Kral Saul'un histeri hastalığından dolayı asabi tavrını giderdiği, onu iyileştirdiği, Hz. Musa'nın ise hem hekimlik hem de musiki bilgisinin var olduğu bu bilgileri ise Mısırlılardan öğrendiği anlatılmaktadır (Çoban, 2020: 32).

Eski Yunan'da yaşamış düşünürler de müzik üzerinde pek çok çalışma yapmışlardır. Bunların en önemlilerinden biri Sisamlı Pythagoras'dır. Müziğin bir matematiksel uyum içinde bulunduğunu keşfetmiştir. Bu anlayıştan yola çıkarak da müzikte var olan bu matematiksel uyumun hayatın içinde de var olduğu düşüncesini savunur. Pythagoras, sinirlilik ve taşkınlık hallerinin müzikteki bazı melodiler ile düzeltilip düzeltilemeyeceğini araştırmıştır. Müzik ile tedavi fikrini ilk ortaya atan kişinin Pythagoras olduğu söylenmektedir. Hipokrat'ın ise o dönemde bile hastaları ilahiler ile tapınağa götürdüğü anlatılmaktadır (Birkan, 2014: 37). Platon ise bu anlayışı daha da ileri götürerek insanın ruhunun da bu müzikteki oran ve uyum içerisinde olduğunu ileri sürmektedir. Aristoteles ise müzik için ruhsal tutkuların dillendirilmesidir görüşüne sahiptir. Dinlenilen müzikler insanların ruhlarını etkiler, kötü müzik dinlenince kötü duygular harekete geçerken, dinlenilen iyi müzik ile iyi duygular harekete geçecektir. Buna ETNOS denir (İlyasoğlu, 2001: 6). Celsus ve Areteus Eski Roma'da ruh hastalarını tedavi içmek için müzikten yararlanmanın gerekli olduğunu savunmuşlardır. Bu nedenle Eski Roma'da sara, kekemelik, böcek ısırmaları, ateşli hastalıklar gibi pek çok rahatsızlığın iyileştirilmesinde müzikten yararlandıkları bilinmektedir (Çoban, 2020: 33).

Eski Çin'in filozofu olarak tanınan Konfüçyüs, insanların iletişiminde müziğin etkisi üzerinde durmuş ve gergin müziklerin insanları gerginleştirdiği, sakin müziklerin ise insanları sukûnetli kıldığını savunmuştur. Müziğin insan bünyesinde olumlu etki oluşturduğu aynı zamanda kanın vücuttaki dolanımını ve hareketini sakinleştirdiğini ifade ederek müziğin tedavi etme özelliğini vurgulamıştır. Eski Mısır'da insanları sakinleştirmek için ameliyattan önce müzik dinlettikleri anlatılmaktadır. Ortaçağ Avrupası'nda tarantula adı verilen bir böceğin insanları ısırması sonucunda kişilerin melankolik bir ruh haline büründükleri ve kendilerinden geçtikleri görülmüştür. Bu duygu durumundan kurtulmalarını sağlamak için bu kişilere bazı müzik türleri dinletildiği bilinmektedir (Ak, 2006: 39).

Geçmişten günümüze kadar her toplum müziği hayatın yer aşamasında kullanmıştır. Savaşlarda, düğünlerde, inançlarına göre tanrıya seslerini duyurmak için müzikten yararlanmışlardır. Müziğin en önemli kullanılma maksadı ise şifa bulmak ve iyileşmek için kullanılmasıdır (Yıldırım, 2021: 477). Zamanla müzik bir tedavi aracı olarak kabul görmüş ve kliniğe girmiştir.

Philippe Pinel, müzik yoluyla tedaviyi kliniğe sokan ilk kişidir. Ünlü bir nörolog olarak Fransa da yaşayan Philippe Pinel 1792 yılında ihtilal komitesinin izni ile iki kilisede bulunan akıl hastalarını dışarıya çıkartmıştır. Bu akıl hastalarının güneşi görmesini ve ayaklarındaki bağlı zincirlerden kurtulmasını sağlayan Pinel daha sonra Bicetre hastanesinde çalıştığı dönemde insanlara moral vermesi için müzik dinletilmesini teklif etmiştir (Güvenç, 1985: 12). Dr. Willer Van de Wall ise Amerika da müzikle tedavi konusunda ilk araştırmaları gerçekleştiren hekimdir. 1920 yılında New York eyalet hastanesi ve hapishanesindeki kişilere müzik dinleterek psikolojilerine etkisini incelemiştir (Yıldırım, 2021: 482). Bir psikolog olan Althuler 1938 yılında zihinsel engelli insanları tedavi etmek için Detroit Eloise Hastanesinde müzikle tedaviyi başlatmıştır (Sezer, 2019: 38).

I. ve II. Dünya Savaşı sonrasında gazilerin duygusal ve psikolojik rahatsızlıklarını tedavi etmek amacıyla müzisyenlerden yardım alınması müzik terapinin daha görünür olmasını sağlamıştır. Tedaviye destek sağlamak amacıyla müzisyenlerden yardım alınması müzisyenlerin bu alanda eğitim ihtiyacının doğmasına neden olmuştur. Bu ihtiyaç sonucunda ilk müzik terapi 1944 yılında Michigan Devlet Üniversitesinde başlamıştır (Karahasanoğlu ve Çevirme, 2020: 592).

Özellikle II. Dünya Savaşından sonra insanları rehabilite etmek için müzik terapi uygulamalarının kullanılması mesleki ve akademik bir kimlik kazanmasına neden olmuştur (Torun, 2022: 2). 1950 sonrasında Japonya'da ise müzik terapi psikologlar, öğretmen ve psikiyatristler tarafından ilgi görmeye başlamıştır. 1960'lı yıllarda ise bir psikolog olan Dr. Yamamatsu, bir psikiyatrist olan Dr. Matsui ve psikiyatrist aynı zamanda da profesyonel bir müzisyen olan Dr. Murai tarafından müzik terapi uygulamaları gerçekleştirilmiştir. İngiltere de Juliete Alvin tarafından 1958 yılında "Büyük Britanya Müzik Terapi Topluluğu (The Bristish Society for Music Therapy-BSMT)" adında bir dernek, 1976 yılında ise "Müzik Terapist Derneği (The Association of Professional Music Therapists- APMT) adında profesyonel müzik terapistlerin ihtiyacına cevap vermek amacıyla bir dernek kurmuştur (Uçaner ve Jelen, 2015: 37). Juliete Alvin aynı zamanda Japonya'ya 1967 yılında bir ziyaret gerçekleştirmiş daha sonra 1969 yılında ikinci ziyaretini gerçekleştirmiştir. Zihinsel engelli çocuklara müzik terapi seansları uygulamış ve üniversitelere müzik terapi yaklaşımını anlatan konferanslar düzenlemiştir (Karahasanoğlu ve Çevirme, 2020: 599).

1940'lı yıllardan sonra İngiltere, Kanada ve ABD gibi pek çok ülkede müzik terapi alanında yayınlar yapılmış ve bu alanda dernekler kurulmaya başlanmıştır. Günümüzde ise pek çok

üniversitede bilimsel anlamda çalışmalar gerçekleştirilmektedir (Özyıldız ve Uçaner Çifdalöz, 2019: 577).

Daha sonraki dönemlerde yapılan araştırmalar da müziğin insanı ruhsal olarak ve psikolojik olarak etkilediği aynı zamanda vücuttaki endorfin, dopamin, adrenalin ve seratonin gibi hormonları olumlu etkilediği; fizyolojik olarak da kan basıncını etkileyip, solunumu düzenlediği yönündedir (Gezer, 2020: 105).

Müzik terapinin tanımlanıp kavramsallaşması zaman almıştır. Gün geçtikçe müzik terapi tanımında ve müzik terapiye olan yaklaşımda değişiklikler ve yenilikler olmuştur. 1990'lı yıllar ise artık bu anlamda klinik çalışmaların yapıldığı, insanlar üzerinde müzikle tedavinin sonuçlarının hem psikolojik hem de fiziksel anlamda tek başına önemli bir rol üstlendiğini göstermiştir (Sezer, 2019: 42).

Tarihsel süreçte bu kadar değişen ve gelişen müzik terapi tanımsal olarak da değişmiş ve doğru olan ifade bulunmaya çalışılmıştır. Ne şekilde ifade edilirse edilsin asıl ifade edilmek istenen müziğin iyileştirici gücünün varlığıdır. Juliete Alvin; müzik terapiyi, fiziksel, duyusal ve zihinsel rahatsızlığı bulunan bireylerin tedavi edilmesinde müziğin kontrollü kullanılmasıdır şeklinde tanımlarken; Rolando Benenzon ise müzik terapiyi hastayı hayata kazandırmak için iletişim kanallarını açmak adına müzikten ve sesten yararlanmadır şeklinde tanımlamıştır. Helen Bonny ise; müzik terapiyi, danışanın fiziksel ve duyusal anlamda değişiklik yaratmak için terapist tarafından sistemli olarak müzikten yararlanmadır şeklinde tanımlamıştır (Bruscia, 2016: 316).

American Music Therapy Association (AMTA) müzik terapisini, "eğitimli bir müzik terapisti tarafından bireylerin sağlık ve yaşam kalitesini artırmak için müziğin klinik ve kanıta dayalı bir şekilde kullanılması" olarak açıklamaktadır (AMTA, 2025). World Federation of Music Therapy (WFMT) ise müzik terapisini, "müziğin, bireylerin psikolojik, fiziksel, bilişsel ve sosyal gelişimini desteklemek amacıyla profesyonel müzik terapistler tarafından kullanılan disiplinlerarası bir müdahale yöntemi" olarak tanımlamaktadır (Bruscia, 2014).

Müzik terapide en önemli rolü müzik terapistleri üstlenir. Müzik terapisti danışan ile sağlıklı bir ilişki kurmalıdır. Devamında ise danışanın duygusal anlamda tepkilerini kontrol eder, fiziksel olarak sağlığını, sosyal anlamda becerilerini müzikal tepkileri ile ölçer. Müzik ve buna eşlik eden dans gibi müzik temelli uygulamalar ile bunu destekler, devamında ise danışanı takibe alarak başka bilimler ile tedavisini planlar (Çoban, 2020: 90).

Müzik terapisi, geleneksel ve modern yaklaşımlar olmak üzere çeşitli metodolojilere sahiptir. Müzik terapi, psikoloji, tıp, eğitim ve sosyal bilimler gibi disiplinlerarası bir yaklaşımla ele alınan ve giderek daha fazla akademik ilgi gören bir alan olarak öne çıkmaktadır. Kanıta dayalı uygulamaları sayesinde hem bireysel hem de grup terapilerinde önemli bir müdahale yaklaşımı olarak kabul edilmektedir.

Müzik terapi dünyanın pek çok yerinde kabul görmüş ve kliniğe de girmeyi başarmıştır. Alman doktorlar Licht (1947), Zanker ve Glatt (1956) müzik terapide hem Almanya'da hem de dünyada tanınmış kişilerdendir. Onlar müzik terapiyi aktif müzik terapi ve pasif (reseptif) müzik terapi şeklinde ikiye ayırmışlardır (Grebene, 1978: 22).

Aktif Müzik Terapi; bireyler müziği pasif olarak dinlemek yerine, aktif katılım göstererek müzik yapma süreçlerine dahil olurlar. Katılımcıların çalgı çalma, şarkı söyleme, doğaçlama yapma, müzik besteleme veya ritmik hareketler gibi etkinliklere katılmasını içerir (Duran Orlowski, 2021: 40) ve bireyin fiziksel, duygusal, bilişsel ve sosyal gelişimini desteklemeyi amaçlar. Bruscia (2014); aktif müzik terapisini, terapötik süreçte bireyin müzikal katılımını merkeze alan bir yaklaşım olarak tanımlamaktadır.

Araştırmalar, aktif müzik terapinin nörolojik, psikolojik ve fiziksel sağlık üzerinde olumlu etkileri olduğunu göstermektedir (Altenmüller ve Schlaug, 2015; Särkämö vd., 2014; Gold vd., 2011; Schneider vd., 2010; Geretsegger vd., 2014; Raglio vd., 2015; Robb vd., 2011). Giderek daha fazla klinik ortamda kullanılan aktif müzik terapisi, bireylerin sosyal etkileşimlerini, öz ifadelerini ve genel yaşam kalitelerini artırmada önemli bir rol oynayabilmektedir.

Pasif (Reseptif) Müzik Terapi; bireyler müziğe doğrudan katılım göstermeden, müziği bilinçli bir şekilde dinleyerek terapötik bir deneyim yaşarlar (Wigram vd., 2002). Pasif müzik terapide bireyin duygusal, bilişsel, fiziksel ve sosyal ihtiyaçlarını desteklemek amacıyla müzik dinleme üzerine yoğunlaşılmaktadır. Pasif müzik terapide farklı teknikler kullanılmaktadır. Grocke ve Wigram (2007), pasif müzik terapisini Rehberli müzik dinleme (Guided Music Listening), Müzik eşliğinde gevşeme (Music-Assisted Relaxation) ve Otomatik çağrışımlarla müzik dinleme (Associative Music Listening) teknikleri olarak ele almışlardır.

Klinik uygulamalarda stres yönetimi, nörolojik rehabilitasyon, psikolojik iyileşme ve ağrı yönetimi gibi alanlarda etkili olduğu kanıtlanmıştır (Särkämö vd., 2014; Maratos vd., 2008; Bradt vd., 2016; Chang vd., 2008; Nilsson, 2009). Günümüzde, pasif müzik terapisi palyatif bakım,

psikiyatri, yoğun bakım ve nörolojik rehabilitasyon gibi birçok tıbbi ve psikolojik alanda uygulanmaktadır. Bu uygulamalar sonucunda görülen olumlu etkiler yapılan araştırmaların artmasına neden olmaktadır.

Müzikteki deneyimleri anlamak müzik terapiyi anlamak için gereklidir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken önemli noktalardan biri de literatürde geçen terimlerin karıştırılmasıdır. Burada metot kelimesi ile ifade edilmek istenen, danışanın müzik deneyimine terapötik amaçla dahil olma sürecidir. Bu sürece dahil olma yöntemi 'metot' olarak adlandırılırken, metot içinde kullanılan farklı yaklaşımlar 'uygulama biçimi' olarak ifade edilir. Danışanın bu sürece katılımını sağlamak için terapistin izlediği her adım ise 'prosedür' olarak tanımlanır. (Bruscia, 2016: 129). Bu nedenle müzik terapi kavramına baktığımızda içinde pek çok metot, model, teknik ve yöntemi barındırmaktadır. Washington'da düzenlenmiş olan 3. Müzik terapi kongresinde aşağıdaki ana başlıklar ile ifade edilen müzik terapi metotları üzerinde durulmuştur (Kitirci, 2018: 25). Ancak bu kadar çok müzik terapi yaklaşımını bir başlangıç oluşturup bütünlüğü devam ettirmek amacıyla Washington'da 1999 yılında düzenlenen 9. Dünya Müzik Terapi Kongresi'nde uluslararası düzeyde bilinen ve yaygın olarak kullanılanların tanıtılmasına karar verilmiştir (Tülübaş, 2019: 25). Bu karar içeriğinde yer alanlar:

- Yönlendirilmiş (Güdümlü) İmgelem ve Müzik (Guided İmagery and Music), Helen Bonny
- Analitik Müzik Terapi (Analytical Music Therapy), Mary Priestley.
- Yaratıcı Müzik Terapi (Creative Music Therapy),Paul Nordoff ve Clive Robbins.
- Benenzon Müzik Terapi, Rolanda Benenzon
- Davranışsal Müzik Terapi (Behavioural Music Therapy), Clifford K. Madsen ve Vance Cutter (İşıkçı, 2018: 43).

Problem Durumu

Müzik terapide terapötik ilişki, müzik terapisti ile danışan arasında güvene dayalı, empatik ve destekleyici bir etkileşim sürecidir. Bu ilişki, danışanın duygusal, bilişsel, sosyal, fiziksel ihtiyaçlarını anlamak ve desteklemek için kurulur. Müziğin terapötik etkisinden yararlanarak bireyin iyileşme sürecine rehberlik eder (Bruscia, 2014; Wheeler, 2015). Terapötik ilişki, yalnızca sözel olmayan iletişim yollarını değil, aynı zamanda müzik aracılığıyla duygu ifadesi, kendini keşfetme ve iyileşme süreçlerini de kapsayan bütüncül bir yapıdır (Aigen, 2005).

Aktif müzik terapide, terapötik ilişki müzik aracılığıyla kurulur ve geliştirilir. Bu süreçte danışan çalgı çalma, şarkı söyleme, doğaçlama yapma veya müzik besteleme gibi etkinliklere katılarak kendini ifade eder (Wigram vd., 2002). Pasif müzik terapide, terapötik ilişki müzik dinleme süreci üzerinden şekillenir. Danışan aktif olarak müzik üretmez, ancak müzik dinleyerek terapötik sürece dahil olur (Grocke ve Wigram, 2007).

Müzik terapide terapötik ilişki, terapistin danışanı anlaması, empati kurması ve güvenilir bir ortam sağlaması açısından kritik bir unsurdur. Kültürel farklılıklar, terapötik ilişkinin doğasını ve etkinliğini büyük ölçüde etkileyebilir (Kim, 2013; Hadley, 2013). Terapistin, danışanın kültürel kimliği, değerleri, inançları ve müzikal geçmişi hakkında farkındalık sahibi olması, terapötik sürecin başarılı bir şekilde ilerlemesi için temel bir gerekliliktir (Bradt vd., 2013).

Aktif ve pasif müzik terapi, müzik terapide kullanılan iki temel yaklaşımdır. Bu yaklaşımlar, farklı terapötik hedeflere ulaşmak amacıyla çeşitli uygulama tekniklerini içermektedir. Her teknik, terapötik sürecin dinamiklerine bağlı olarak farklı şekillerde uygulanmaktadır ve danışanın bireysel ihtiyaçlarına göre uyarlanabilmektedir. Bu araştırma aktif müzik terapide terapist ve danışan arasındaki bu terapötik ilişkiye odaklanmaktadır. Kurulan terapötik ilişki her ne kadar danışanın yürüttüğü belirli prosedürleri kapsasa da terapistin tedaviye karar verme, süreci planlama, kullanacağı müzikal araçlar, raporlanmayan unsurlar vb. konuları terapistlerin nasıl ele aldığı bu araştırmanın problemi olarak belirlenmiştir.

Amaç

Bu çalışmada aktif müzik terapide terapist ve danışan arasında kurulan terapötik ilişkinin terapist görüşleri doğrultusunda incelenmesi amaçlanmıştır.

Bu anlamda araştırmada aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır.

1. Müzik terapide hasta ihtiyaçlarına göre belirlenen uygulama metotlarının (aktif ve pasif) kararında, müzik terapistler için belirleyici unsurlar nelerdir?

2. Aktif müzik terapi metodunun uygulanma sürecinde, terapi ve oturumların süresi, müzik tercihlerinin belirlenmesi ve uygulama aşamalarının planlanması nasıl şekillenmektedir?

3. Aktif müzik terapide terapistlerin en çok tercih ettiği müzikal araçlar nelerdir ve bu araçların terapötik süreçteki rolü nedir?

4. Terapist ile danışan arasında kurulan terapötik ilişkide karşılaşılabilecek olası sorunlar ve bu bağlamda terapistin hassasiyet göstermesi gereken temel unsurlar nelerdir?

5. Aktif müzik terapi sürecinde, terapistin doğrudan raporlayamadığı ancak gözlem yoluyla fark ettiği soyut unsurlar nelerdir ve bu unsurlar terapötik sürece nasıl etki etmektedir?

6. Aktif müzik terapide anlamlı sonuçlar elde edilen ve model teşkil edebilecek başarılı bir terapi süreci nasıl şekillenmektedir?

Önem

Müzik terapide sürecin uygulayıcıları olan terapistler alanının etkin yürütücüleridir. Bu bakımdan yaşadıkları deneyimlerin tespit edilmesinin önemli olduğu düşünülmektedir. Bu çalışmada müzik terapistlerin aktif müzik terapi sürecinde danışan ile arasında kurdukları terapötik ilişkiye yönelik elde edilen verilerin müzik terapi alanının güncel durumunun tespiti ve alanın geliştirilmesi açısından yol göstereceği özellikle genç müzik terapistlere alanda çalışan uzmanların yöntemleri ile yol gösterebilmesi, fikir vermesinin de bir boyut olduğu düşünülmektedir.

YÖNTEM

Araştırma Modeli

Bu araştırma, bireylerin deneyimlerini ve terapötik süreçteki etkileşimlerini derinlemesine incelemek amacıyla nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde yürütülmüştür. Nitel araştırma, bireylerin deneyimlerini, algılarını, tutumlarını ve sosyal olguları derinlemesine anlamayı amaçlayan bir araştırma yöntemidir. Bu araştırma türü, insan davranışlarını ve toplumsal olayları doğal ortamlarında, bütüncül bir bakış açısıyla inceler (Denzin ve Lincoln, 2018). Nitel araştırmalar genellikle açık uçlu sorular, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi yöntemler kullanarak, katılımcıların deneyimlerini anlamaya ve yorumlamaya odaklanır (Creswell ve Poth, 2018). Bu çalışmanın amacı, aktif müzik terapide terapist ve danışan arasında kurulan terapötik ilişkinin terapist görüşleri doğrultusunda incelenmesidir. Bu amaçla uzmanların görüşleri nitel bir anlayışla ortaya konulmaya çalışılmıştır. Araştırmacı tarafından yarı yapılandırılmış bir görüşme formu hazırlanmıştır. Bu çalışmada veriler yapılandırılmış mülakat yoluyla toplanmıştır.

Çalışma Grubu

Nitel araştırma yöntem ve tekniklerinin kullanıldığı çalışmalar, genel olarak küçük bir örnek grubu üstünde uygulanabilmektedir. Bazı durumlarda ise araştırmacının isteği doğrultusunda yaptığı çalışma yönünde (n=1) kişi üzerinde de gerçekleşebilir (Türnüklü, 2000: 548). Bu araştırmada, amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme tercih edilmiştir. Amaçlı örnekleme, sınırlı

kaynakların en etkin kullanımı için bilgi bakımından zengin vakaların belirlenmesi ve seçilmesi için nitel araştırmalarda yaygın olarak kullanılan bir tekniktir. Bu örnekleme yöntemi, ilgilenilen konu hakkında bilgili ve deneyimli bireylerin ya da grupların tanımlanması ve seçilmesini içerir (Yağar ve Dökme, 2018: 4). Ölçüt örnekleme ise önceden belirlenmiş bir dizi ölçütü karşılayan bütün durumların çalışılmasıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 112).

Araştırma kapsamında seçilen katılımcıların tercih edilme sebebi, mesleklerini müzik terapist olarak gerçekleştirmeleridir. Ülkemizde müzik terapi bir disiplin haline gelmemiş olması ve Sağlık Bakanlığı tarafından verilen sertifikanın uluslararası kuruluşlar tarafından da dünya standartlarında kabul edilmediği gerekçesiyle uluslararası eğitim almış ve mesleğini profesyonel olarak yürüten terapistler çalışmaya dahil edilmiştir. Ayrıca terapötik ilişkide kültürel farklıkların öneminden dolayı terapistlerin farklı ülkelerde çalışıyor olmasına da dikkat edilmiştir. Kültürel farklılıklar, müzik terapide danışan ile terapist arasındaki ilişkinin temel yapı taşlarından biridir. Terapistin kültürel duyarlılık geliştirmesi ve danışanın kültürel müzik geçmişini anlaması, terapötik ilişkinin daha sağlam ve etkili olmasını sağlar. Çalışmada yer alan uzmanların sahip olduğu mesleki deneyimin çalışmanın probleminin çözümüne geniş bir görüş yelpazesi kazandırdıkları düşünülmektedir. Araştırmanın çalışma grubunun oluşturulmasında beş adet müzik terapist tespit edilmiştir. Müzik terapistler ile görüşmeler sonuncunda dört adet terapist çalışmaya dahil olabilmiştir.

Katılımcı No	**Ülke**	**Mesleki Deneyim (Yıl)**
U1	Almanya	5-10
U2	Almanya	5-10
U3	İspanya	5-10
U4	Hollanda	5-10

Tablo 1 Araştırmanın çalışma grubunu oluşturan müzik terapist listesi

Verilerin Toplanması ve Çözümlenmesi

Bu araştırmada derinlemesine görüşme tekniği kullanılmıştır. "Derinlemesine görüşme, araştırılan konular üzerinde detaylı ve bütün boyutlarını ele alan açık uçlu sorulara yer verilen bir görüşme tekniğidir" (Tekin ve Tekin, 2006). Çalışmada mevcut durumu açıklamak için yarı yapılandırılmış altı açık uçlu sorudan oluşan bir görüşme formu hazırlanmıştır. Sorular amaca uygun olarak hazırlanmıştır. Formun hazırlanmasında müzik terapide yöntem ve metotların seçimi, terapinin uygulama prosedürünün belirlenmesi, bu süreçte tercih ettikleri müzikal araçlar, danışan ile

terapötik ilişki kurarken yaşanılabilecek olası sorunların neler olduğu gibi süreci ortaya koyan konulara yönelik alt başlıklar dikkate alınmıştır. Araştırma kapsamında oluşturulan görüşme formu bu alanda çalışma yapan müzik terapistler tarafından cevaplanmıştır.

Derinlemesine görüşmelerde katılımcıların verdikleri yanıtların doğrudan sunulup sunulmaması, araştırmanın amacı, yöntemi, etik ilkeleri ve akademik yazım kurallarına bağlı olarak değişir. Nitel araştırmalarda katılımcı ifadeleri genellikle doğrudan alıntılar, tematik analizler veya özetlenmiş anlatılar şeklinde sunulabilir (Creswell ve Poth, 2018). Katılımcıların söylediklerinin doğrudan alıntılanması, araştırmanın güvenilirliğini ve şeffaflığını artıran önemli bir yöntemdir (Lincoln ve Guba, 1985). Doğrudan alıntılar, katılımcının deneyimlerini ve perspektifini olabildiğince özgün şekilde aktarmaya yardımcı olur (Smith vd. 2009). Uzmanlar, görüşme sorularına deneyimlerini ve düşüncelerini ayrıntılı bir şekilde aktardıkları için araştırma verilerinin, uzmanlardan elde edildiği şekliyle doğrudan sunulması tercih edilmiştir.

Araştırmanın Etik İzinleri

Etik değerlendirmeyi yapan kurul adı: Kocaeli Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Etik Kurulu
Etik değerlendirme kararının tarihi: 20.09.2024
Etik değerlendirme belgesi sayı numarası: E-94094268-605-655440

BULGULAR

Araştırmanın 1. Alt amacı "Müzik terapide hasta ihtiyaçlarına göre belirlenen uygulama metotlarının (aktif ve pasif) kararında, müzik terapistler için belirleyici unsurlar nelerdir?" ile ilgili bulgular,

> *"Öncelikle hastanın bedensel zihinsel ve ruhsal olarak hangi hastalıkta olduğu belirleyici oluyor. Sadece bedensel engelde değil kişinin aktif olarak terapiye katılmak istememesi, travmatik olarak bir hastalığının bulunması, korkusunun yüksek olması, psikolojik olarak aktif terapiye hazır olmaması gibi durumlarda ise reseptif bir uygulama tercih ediliyor. Bunlar hastanın durumu açısından değerlendirilen noktalar. Bunun dışında terapistin ise hastanın ihtiyacı olan müdahale şekli ne ise gözlemleyerek hastaya bu müdahaleyi uygulamayı planlaması terapide aktif ya da pasif metodu tercih etmede belirleyici oluyor. "* **(U1)**
>
> *"Teşhisler, mevcut ruh hali, hareketlilik, bilişsel beceriler vb. Örneğin, yürüyemeyen demans hastayla tanışırsam, onunla aktif olarak şarkı söyler ve mevcut bilişsel ve fiziksel becerilerini (alkış, sallama, küçük perküsyon vb.) teşvik ederim."* **(U2)**
>
> *"Seçilecek aktiviteler hastanın veya grup çalışması ise hastaların fiziksel, bilişsel ve ruhsal durumuna göre, ayrıca hastalar için düşünülmüş hedef ve amaçların doğrultusunda belirlenir. En belirleyici*

özelliğin hastanın fiziksel durumu olduğuna inanıyorum. Seanslara başlamadan önce yapılan görüşmede kendisine sağlığı ile ilgili sorular sorarım. Kullandığı tüm ilaçları, rahatsızlıklarını, varsa görmekte olduğu tedavileri, geçirdiği ameliyatları bilmek isterim. Hasta ile ilgili yeterli bilgiyi topladıktan sonra terapi seanslarımız için kısa ve uzun sureli hedefleri belirler, aktiviteleri oluştururum." **(U3)**

"Bir terapist olarak en önemli unsur terapötik hedefin ne olduğunu belirleyip onunla yola çıkıp metot seçimi önemlidir. Diğer unsur da danışanın bedensel ve ruhsal imkanlarıdır. Mesela bir danışan bedensel bir engelinden dolayı çalgı kullanımını sağlayamıyorsa, reseptif müzik terapi seçeneğinde bulunulabilir. Ama kesinlikle danışanın durumu ve terapötik hedefe bağlı bir seçim yapılmalıdır." **(U4)**

Araştırmanın 2. Alt amacı "Aktif müzik terapi metodunun uygulanma sürecinde, terapi ve oturumların süresi, müzik tercihlerinin belirlenmesi ve uygulama aşamalarının planlanması nasıl şekillenmektedir?" ile ilgili bulgular,

"Müzik terapi metoduna karar vermek için, öncelikle hasta popülasyonuna bakmak gerekiyor. Örneğin yoğun bakım hastalarında, prematüre bebeklerde, bedensel engelli bireylerde pasif terapi uygulaması tercih ediliyor. Demans hastalarında tercih edilen metot ise genelde aktif müzik terapi şeklinde oluyor. Gençler ve çocuklar; özellikle çocuklar ile çalışmalarda aktif müzik terapi uygulaması tercih ediliyor. Zaten çocuklar müzik terapide aktif yer almak istiyorlar. Çocuklarda müzik terapi uygularken; çocukların tanıdığı bildiği şarkıları kullanmayı tercih ediyoruz. Terapi esnasında çocuğu olayın içine almak ve kendini olayda nasıl görüyor anlamak veya farkındalıkla algılamasını artırabilmek amacı ile emprovizyon (doğaçlama) tarzı müzikler tercih ediliyor. Çocuklarla uygulamalarda terapinin başlangıcını, terapinin bittiğini belirtmek için bir selamlama tarzı müzik (giriş müziği) bir de bitiş müziği ile yapmak çocukların başlama ve bitişi algılayabilmesi için önemli. Demans hastalarında hedefimiz, hastanın geçmişini hatırlamasına yardım etmek olduğu için daha çok müzikal biyografi çalışmaları gerçekleştiriliyor. Burada ise tercih edilen müzik doğaçlama değil daha çok hastanın geçmişinde önemli olan, geçmişi ile ilişki kurabileceği müzikleri tercih etme yönünde oluyor.

Besteleme, doğaçlama, müzikal diyalog ve bunun dışında müzik oyun terapisi, orff vb. aktif müzik terapinin birer öğesi olarak bulunuyor. Biz bu öğelerin hangisini tercih edeceğimizi yine hasta popülasyonuna bakarak tercih ediyoruz. Bu tercihi belirledikten sonra oturumların sürelerini belirlemek bu süre içerisinde terapist olarak bizim hedeflerimizin neler olduğu belirleniyor.

Bu çalışmaların süreleri ise genel anlamda bireysel terapilerde ve çocuklarda 45-50 dakika, grup terapilerinde 50-55 dakika şeklinde oluyor. Gerekli olması halinde 5 dakika daha uzatılabiliyor.

Hastanın durumuna göre uygulanan metotlar ve süreler değişkenlik gösterebiliyor. Genel anlamda terapiler kısa ve uzun vadeli müzik terapi şeklinde planlanıyor. Kısa vadeli müzik terapi süresi 6 ay iken uzun süreli müzik terapi ise 2 – 3 sene sürebiliyor." **(U1)**

"Genel olarak, yaşlılarla bireysel terapi, ders kitabına göre 20 ile 50 dakika sürmelidir. Bireysel müzik terapisinin gerçek süresi bu nedenle hastanın dayanıklılığına bağlıdır. Yaşlılar için şarkı seçimi zaten

verilmiştir, çünkü yaşlılar çoğunlukla halk müziği ve eski hit parçalar ile sosyalleşir. Bu tür seçimler danışanlara, hikayelerini hemen ilişkilendirmeye ve paylaşmaya başladıkları geçmiş yılları hatırlatır." **(U2)**

"Müzik tercihleri, hastalarla terapiye başlamadan önce yapılan görüşmede belirlenmeye başlar. Yaş, grup çalışmaları, hedefler diğer unsurlardır. Seanslar boyunca hastalardan müzik tercihlerine dair birçok ipucu yakalamak mümkündür. İlk haftalarda yapılan seanslarda gözlem büyük bir önem taşır ve nelerin daha etkili/yararlı olduğu, seçilmiş olan surenin verimliliği ve nasıl kullanılacağı iyice netleşir. Böylece ilk haftalarda yapılan gözlemlere ve edinilen bulgulara göre gerekli değişikler/modifikasyonlar yapılabilir. Hatta ilk haftalardan sonra kısa sureli hedeflerle uzun süreli hedeflerde bile güncelleme yapılabilir." **(U3)**

"Aktif veya reseptif müzik terapi için oturum süresi aynıdır (30 dakika). Tabi çalıştığınız hasta grubunun odaklanma süresinin de bir etkisi var ama çoğunlukla bireysel seans için 30 dakika yeterlidir. Eğer grup terapisi uygulanıyorsa, 45 dakika uygundur. Veya herhangi bir neden ile 30 dakika danışan için uzun bir süre ise daha kısa sunulabilir (20 dakika). Gözlem sürecinde uygun olan metotlar, müzikal tercihler veya müzikal aletler belirlenir. Ve yeniden terapötik hedef öne sürülerek kararlar alınır." **(U4)**

Araştırmanın 3. Alt amacı "Aktif müzik terapide terapistlerin en çok tercih ettiği müzikal araçlar nelerdir ve bu araçların terapötik süreçteki rolü nedir?" ile ilgili bulgular,

"Aktif müzik terapide en çok kullanılan müzik aletinin; terapistin en hakim olduğu çalgı olması gerekir. Ancak bu çalgının solo çalgı olmaması gerekir. Daha çok eşlik çalgıları kullanılmalıdır. Benim ana çalgım yan flüttür. Ancak yan flüt bir solo çalgı olduğu için daha çok gitar kullanmayı tercih ediyorum. Bunun dışında temel piyano bilmekte önemlidir. Perküsyon çalgılarını da çalmak ve mümkün olduğu kadar çok çalgı tanıyıp kullanabilme yetkiniz terapi için iyidir. Şarkı söyleyebilme de büyük bir avantajdır.

Bunların hepsi sizin terapide tercih edeceğiniz çalgı ve müzik açısından belirleyicidir. Tabi ki hastanın durumu da önemli bir belirleyicidir. Çocuklarla çalışmalarda müzikal diyaloğu kullanırım, bestelemeyi kullanırım, demans hastalarında ise müzikal biyografiden yararlanır ve gitarı kullanmayı tercih ederim." **(U1)**

"Müzik terapi seanslarım ağırlıklı olarak gitarla grup ortamında gerçekleşir. Ancak bir piyano veya başka bir çalgıyla farklı ortamlarda icra etme imkanı da vardır." **(U2).**

"Kendim için piyano, ukulele, hastalarım için Orff perküsyon çalgıları, frog guiro, kalimba, rainstick, boom whackers vb. gibi mümkün olduğunca farklı çeşitlerde çalgılar." **(U3)**

*"Piyano veya gitar. Gitar pratik olduğu için ve kolay bir müzikal altyapı sağlaya bildiği için. Bazen ukulele ve perküsyon çalgılarını da tercih ederim. Tercihler kesinlikle terapötik hedefe göre bağlıdır. O an benim rahat hissettiğim çalgının önemi yoktur. Danışan veya hastanın durumu da müzikal araçların kullanımında büyük bir etkisi vardır."***(U4)**

Araştırmanın 4. Alt amacı "Terapist ile danışan arasında kurulan terapötik ilişkide karşılaşılabilecek olası sorunlar ve bu bağlamda terapistin hassasiyet göstermesi gereken temel unsurlar nelerdir?" ile ilgili bulgular

"Terapist ile hasta arasında terapötik ilişki kurarken hassasiyet gösterilmesi gereken unsurların başında; hastaya güven vermek gelir. Bu güven yaşanılanların ve konuşulanların hepsinin o odanın içerisinde kalacağı teminatını bilmek ister. İkincisi hastaya olan yaklaşımın, empatinin büyük bir önemi vardır. Hastaya değer verme, söylediği her cümlenin önemli olduğunu, onun değerli olduğunu hissettirme ve bunun dışında yargılamama, hastayla kurulacak terapötik ilişkinin temellerini oluşturur. Bunun dışında dikkat etmemiz gereken hatta düşmememiz gereken tuzaklar vardır. Bunlar; hastaya kendi fikirlerimizi aktarmamak, hastayı yönlendirmemek, hastayı manipüle etmemek şeklindedir." ***(U1)***

"Bir terapist olarak yaşlılarla çalışırken, genellikle "ölüm" konusuyla karşılaşılır. Alman yaşlılar arasında genellikle İkinci Dünya Savaşı konusuna, Yahudilere yapılan zulme, Nazi rejimine rastlıyoruz." **(U2)**

"Hasta veya hastalar her seansta ayni ruh hali ve fiziksel durumda olmazlar. Ağrıları artmış olabilir, kendilerini kötü hissediyor olabilir, öfkeli olabilir veya o gün çok enerjik ve iyi hissediyor olabilirler. O yüzden her seansa bir B planı ile giderim. O günkü grup enerjisi veya hastanın durumuna bağlı olarak planladığım aktiviteyi gerçekleştirmem mümkün olamayabilir. Böylece B planı bana gerekli değişikliği yapmam için yardımcı olur. Bir başka konu da aktivite sırasında çıkabilecek zorluklardır. Hasta bir anda yapmak istemeyebilir, ilgisini kaybedebilir, morali bozulabilir. Böyle bir durumla karşılaşıldığında hastayı ikna etmeye çalışmak veya zorlamak doğru olmayacağından, O'nun o sırada yapabileceği şeyi bulmak ve yapabilmesi için yardımcı olmak gereklidir. Bu ancak hastaları iyi tanımakla, deneyimle, emprovizasyon konusunda hızlı olabilmekle mümkün olur." ***(U3)***

"Bence en önemli unsurlardan biri kendi sınırlarını bilmek. Profesyonel bir ilişki içerisinde de cesaret edip o sınırları belirlemek. Eğer danışanınız hoşlanmadığınız bir davranışta bulunursa bunu paylaşmak. Hassas olduğu veya henüz paylaşmak istemediği konularda her zaman saygı ile karşılamak. Bazen kendi duygularımız da bu süreci etkileyebilir. Böyle zamanlarda duygularımızı kişisel olarak paylaşmadan, profesyonel bir şekilde ifade etmek daha sağlıklı bir terapötik ilişkiye altyapı sunabilir." ***(U4)***

Araştırmanın 5. Alt amacı "Aktif müzik terapi sürecinde, terapistin doğrudan raporlayamadığı ancak gözlem yoluyla fark ettiği soyut unsurlar nelerdir ve bu unsurlar terapötik sürece nasıl etki etmektedir?" ile ilgili bulgular,

"Aktif müzik terapide raporlanamayan kısımlar yoktur. Çünkü terapide raporlama kısmı terapinin en önemli kısmıdır. Raporlamayı yaparken terapist kendi yorumunu eklemez sadece gözlemlediklerini yazar. Bu nedenle beden dili ile gözlemlenerek (insanın; beden dili, düşüncesi ve ruhsal olarak ne hissettiği bunların bütününü oluşturur. Terapist raporlama yaparken bunların hepsini bir bütün olarak

ele almalıdır) raporlama yapılır. Nörolojik açıdan bakınca da bazı testler uygulanır ve raporlar buna göre hazırlanır." ***(U1)***

"Genel olarak geriatrik müzik terapi çalışmalarında farklı etkilerle karşılaşılmaktadır. Fiziksel olarak çok doğrudan gösterilebilen kabul ve reddetmenin yanı sıra, meta düzeyde de farklı etkilerle karşılaşılabilir. Terapist-hasta ilişkisinde hastalar arasında olası "raporlanamayan" etkiler ortaya çıkabilir, ancak aynı zamanda bastırılmış duygular, duyumlar veya yeniden ortaya çıkabilecek davranış kalıpları gibi etkiler de olabilir." ***(U2)***

"Bu konuda şu an aklıma gelen bir bilgi olmadı, eğer hatırlarsam daha sonra size gönderebilirim." ***(U3)***

"Hayır yoktur, eğer danışanın kesinlikle paylaşmak istemediği bir konu var ise buna hassasiyet gösterilebilir. Ama danışanın terapötik alanda ilerlemesi için kesinlikle bütün unsurların ve gelişmelerin rapor edilmesi gerektir. Multidisipliner (diğer terapistler: psikolog, speech therapist, ergoterapist, fizik terapist) çalışıyorsanız bu önemlidir." ***(U4)***

Araştırmanın 6. Alt amacı "Aktif müzik terapide anlamlı sonuçlar elde edilen ve model teşkil edebilecek başarılı bir terapi süreci nasıl şekillenmektedir?" ile ilgili bulgular,

"Beni çok etkileyen olaylardan biri YouTube platformunda da yayınlanan 8 yaşında konuşamayan, oral beslenmesi olmayan, motor hareketlerini yapamayan Pierre Robin Sendromlu bir hastamın aktif müzik terapi içinde 6 ay sonra ilk defa, ben mızıka çalarken mızıkaya doğru yönelerek ellerini hareket ettirerek katılım sağlamaya çalışması anıdır. Bu yönelme psikososyal anlamda da "ben de bir bireyim" deme şekli olarak önemli bir adımdı ve benim için anlamlıydı." ***(U1)***

"Hastanede geriatri servisinde müzik terapistiydim ve hastalarıma bakıyordum ki bir fizyoterapist yanıma gelip önceki düşüşü ve sonrasındaki ameliyatı nedeniyle kalkmaktan korkan bir hastası olduğunu söyleyerek yatakta hapsolmuş vaziyetteki hastasını harekete geçirmek için yardım etmemi istedi. Fizyoterapist ile beraber hastanın odasına gittiğimde yatakta yorganı boynuna kadar çekmiş ve zar zor hareket eden hastayı gördüm. Hastanın yanına gidip konuştuğumda elimdeki gitarı görüp müzisyen olduğumu anladı. Bende hastaya eski bir Alman şarkısını çalmaya başladım, o da yatarken şarkıya eşlik etti. Oturmak isteyip istemediğini sordum çünkü bu ona daha fazla hava ve daha güçlü bir ses verecekti. Yatağın kenarına oturdu ve oradan şarkıya eşlik etti. Fizyoterapist yanına oturdu ve onunla birlikte şarkı söyledi. Yatağının yanında bir yürüteç fark ettim ve ayakta durup şarkı söylemeyi teklif ederek onu harekete geçirmeye çalıştım ama reddetti. Sonra "Up on the yellow car" şarkısını söyledim (rolatör böylece "sarı araba" olarak sembolize edilir). Fizyoterapist yardımıyla hasta ayağa kalktı ve yürüteci ile odanın içinde dolaşırken şarkının altı kıtasını söyledi. Bu şekilde hastayı ayağa kalkmaya teşvik edebildik ve aynı zamanda hareketliliğini de destekledik." ***(U2)***

"Benim için en güzel deneyimlerden biri müzik terapisti olarak çalıştığım fibromiyalji hastalarının hayatlarına müziği iyileştirici bir unsur olarak entegre edebilmek oldu. Yaptığımız aktivitelerin, onların normal hayatlarının içinde ihtiyaç duyduklarında da kullanabildikleri birer araca dönüşmesini istedim.

Bunun en güzel örneği seanslar sırasında grup olarak birlikte bestelediğimiz bir şarkinin, hastalardan birinin doğum günü partisinde ailesi ile birlikte söyleyip dans ettiği videoyu izlemek oldu. Sezon sonlarında seanslarda kullandığımız şarkıları bir CD içinde hediye ettim, bir hatırlatıcı olarak hep yanlarında bulunsun istedim." ***(U3)***

"Demans hastalığı yaşayan insanlara aktif müzik terapi uygulayıp onların anılarını yeniden paylaşması ve gençliğinden kalan şarkıları hatırlaması çok güzel. Bu insanlar çoğu zaman bakım personelini hatırlayamadığı halde müzik terapistini hatırlamaları her zaman çok mucizevi. Veya danışanlar grup içerisinde terapi alınca yeniden etrafını keşfetmeleri ve gruptaki diğer danışanlar ile pozitif iletişim kurmalarını görmek çok mutlu edici.

Bazen yatalak hastalarımıza müzik terapi uygulayıp onların küçük bir gülümsemeleri veya çalgıya dokunmaları bile sözler içerisinde anlatılacak şeyler değil. Bunları ancak o anda terapist olarak yaşayabiliyoruz.

Ama güzel bir sonuç elde etmek için kesinlikle bir müzik terapist olarak bir veya iki hasta grubuna odaklanmalıdır. Terapistin deneyimi arttıkça daha iyi sonuçlar elde edebileceğini düşünüyorum. Ve en önemlisi kesinlikle iyi bir eğitim. Sadece bu işi uygulamak için değil ama kendimizi ve terapimizin kalitesini geliştirmek için sürekli yeni kaliteli eğitimler alınmalıdır." ***(U4)***

SONUÇ ve TARTIŞMA

Bu araştırmada elde edilen bulgular, aktif müzik terapide terapist ve danışan arasında kurulan terapötik ilişkinin önemini vurgulamaktadır. Terapötik ilişkinin güven, empati ve kişisel sınırların belirlenmesi temelinde geliştirilmesi gerektiği, çalışma kapsamında katılımcılar tarafından da dile getirilmiştir. Bruscia (2014) ve Wheeler (2015) tarafından ortaya konulan teorik çerçeve ile uyumlu olarak, terapistin danışanı anlamaya ve empati kurmaya yönelik farkındalığının, sürecin başarılı olmasında belirleyici olduğu görülmüştür.

Araştırmanın ilk amaç cümlesine ilişkin bulgulara göre; terapistler, aktif ve pasif müzik terapi metotlarını belirlerken, danışanın bilişsel, fiziksel ve duygusal durumunu dikkate almaktadır. Pasif terapi genellikle stres bozukluğu, travma ve ciddi fiziksel rahatsızlıklar gibi durumlar da tercih edilirken, aktif terapi bireyin terapi sürecine doğrudan katılımını gerektiren uygulamalarla öne çıkmaktadır (Bruscia, 2016). Bulgular, aktif terapi sürecinde danışanın duygusal düzenleme ve kendini ifade becerilerini geliştirdiğini göstermektedir (Altenmüller ve Schlaug, 2015). Bruscia (2016), Grocke ve Wigram (2007) tarafından vurgulanan bireyselleştirilmiş terapi yaklaşımına uygun olarak, terapistler aktif ve pasif terapiler arasında seçim yaparken danışanın ihtiyaçlarına odaklanmaktadır.

Araştırmanın ikinci amaç cümlesine ilişkin bulgulara göre; terapistler, oturum sürelerini ve müzik tercihlerini danışanın katılım düzeyine ve terapötik hedeflere göre belirlemektedir. Bireysel terapiler genellikle 30-50 dakika sürerken grup terapilerinde süre 45-55 dakikaya kadar çıkabilmektedir. Sezer'e (2019) göre terapi süreleri ve dinletilecek müziklerin belirlenmesinde hastanın ruh hali, fiziki durumu, hasta hikayeleri gibi bireysel anlamda etkili olan özellikler asıl belirleyicilerdir (s. 6). Müzik seçimlerinde, danışanın geçmişine ve müzikal yatkınlıklarına uygun tercihler yapılmaktadır. Terapistler, demans hastaları için nostaljik şarkıları, çocuklarla yapılan terapilerde ise oyun tabanlı ve doğaçlama temelli yaklaşımları benimsemektedir. Bu bulgular, Maratos ve diğ. (2008) tarafından yürütülen çalışmalarla tutarlıdır. Terapistlerin danışan ile kurduğu ilişkide empati, güven ve bireyselleştirilmiş müzik tercihleri gibi unsurların belirleyici olduğunu ortaya koymuştur. Terapistler, danışanların özellikle geçmiş deneyimlerine dayalı müzik seçimleri yaparak, terapötik bağlamda aidiyet ve bağlanma hissini desteklemektedir (Hadley, 2013). Nostaljik müziklerin kullanılması, demans hastaları ve ileri yaş gruplarında bellek uyarımını destekleyen olumlu etkiler sağlamaktadır (Särkämö vd., 2014).

Araştırmanın üçüncü amaç cümlesi ile ilgili bulgulara göre; terapistler danışanın müzikal yatkınlıklarını ve terapötik hedefleri dikkate alarak araçları seçmektedir. En çok tercih edilen müzikal araçlar arasında gitar, piyano ve perküsyon yer almaktadır. Gitar ve piyano, danışanın vokal veya ritmik katılımını desteklemek için kullanılırken, perküsyon çalgıları bireyin fiziksel hareketliliğini ve ritmik düzene adapte olma becerisini güçlendirmektedir. Terapistler, bu çalgıların danışan ile terapötik etkileşimi arttırmak için etkili bir araç olduğunu belirtmektedir. Özellikle eşlik çalgılarının, danışanın müzikle etkileşimini artırmada etkili olduğu vurgulanmıştır. Alvin (1969) ve Gold ve diğ. (2011) tarafından yapılan çalışmalar, terapistin kendi uzmanlık alanındaki çalgıları kullanmasının terapi etkinliğini artırdığını vurgulamaktadır.

Araştırmanın dördüncü amaç cümlesi ile ilgili bulgulara göre; terapistler, terapötik ilişkinin temelini güven, empati ve danışanı yargılamama prensiplerinin oluşturduğunu belirtmişlerdir. Terapistlerin, müzik seçimlerinde danışanın geçmişini ve hassasiyetlerini göz önünde bulundurması gerektiği vurgulanmıştır. Ayrıca, terapistlerin profesyonel sınırları koruması ve danışanı manipüle edici davranışlardan kaçınması gerektiği ifade edilmiştir. Bruscia (2016) tarafından terapötik ilişkinin sağlıklı bir terapi süreci için kritik olduğu vurgulanmıştır. Terapistlerin terapötik ilişki kurarken karşılaştıkları sorunlar arasında, danışanın duygusal hassasiyetleri, kültürel farklılıklar ve terapistin profesyonel sınırlarını koruma gerekliliği yer

almaktadır. Bruscia (2016) ve Hadley (2013), terapistin danışanı manipüle etmekten kaçınmasının ve kişisel fikirlerini yöneltmemesinin önemli olduğunu belirtmektedir.

Araştırmanın beşinci amaç cümlesi ile ilgili bulgulara göre; terapistler, raporlanamayan unsurların terapötik süreçte önemli bir yer tuttuğunu belirtmişlerdir. Örneğin, danışanın beden dili, yüz ifadeleri ve emosyonel tepkileri terapistin gözlemleriyle değerlendirilmekte ve terapötik planlamada kullanılmaktadır. Bu durum, Sezer (2019) tarafından belirtilen, terapistlerin gözlem becerilerinin terapötik sürecin başarısında önemli bir rol oynadığına dair bulgularla uyumludur. Ayrıca bilişsel ve duygusal terapi modellerinde de vurgulanan bedensel ve sözel olmayan çıktıların terapinin yönlendirilmesine yardımcı olduğuna dair bulgularla tutarlıdır (Bradt vd., 2016).

Araştırmanın altıncı amaç cümlesi ile ilgili bulgulara göre; terapistler, terminal dönem kanser hastalarından demans hastalarına kadar birçok farklı grup üzerinde olumlu sonuçlar elde ettiklerini belirtmişlerdir. Demans hastalarının hafıza geri kazanımı, terminal dönem hastalarının yaşam kalitesinin artması gibi etkiler bulunmaktadır. Örneğin, bir terminal dönem kanser hastasında müzik terapiyle yaşam kalitesinin artırılması, müziğin iyileştirici gücünü somut bir şekilde ortaya koymaktadır. Müzik terapi uygulamalarının hastaların iyileşme sürecini hızlandırdığı ve hasta ile kurulan terapötik ilişkinin sonucunda bu iyileşmenin gözlenebilir düzeyde olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Terapistlerin aktardığı vakalar, müzik terapinin bireylerin duygusal ve bilişsel işlevlerini desteklediğini göstermektedir (Geretsegger vd., 2014). Raglio ve diğ. (2015) tarafından yürütülen çalışma, müzik terapinin psikolojik ve fiziksel sağlığa olumlu katkılarını destekleyen bulgular sunmaktadır.

Genel bir değerlendirme yapıldığında, aktif müzik terapinin bireyin fiziksel, zihinsel ve duygusal iyileşme sürecine katkıda bulunduğunu göstermektedir. Terapist-danışan ilişkisi, terapötik sürecin başarısında merkezi bir rol oynamaktadır. Terapistlerin müzikal araç seçiminden metodolojik yaklaşımlara kadar süreci yönetme becerisi, müzik terapinin etkinliğini artırmaktadır. Bulgular, bireyselleştirilmiş müzik terapi uygulamalarının danışanlar üzerindeki olumlu etkilerini ortaya koymuş ve müzik terapinin multidisipliner bir yaklaşımla ele alınmasının önemini vurgulamıştır.

Öneriler

Danışanların müzikal deneyimleri, geçmiş travmaları ve terapiye duyarlılık seviyeleri terapötik sürecin başarısını doğrudan etkileyebilir. Bireyselleştirilmiş müzik terapiler, danışanın geçmişine

uygun müzik seçimleri yapılarak daha etkili hale getirilebilir. Terapötik hedeflerin belirlenmesi için hasta geçmişi ve müzikal tercihleri üzerine daha detaylı veri toplanabilir.

Danışanların terapötik sürece uyum sağlayabilmesi için standart terapi yaklaşımlarından çok bireysel ihtiyaçlara yönelik planlamalar gerekmektedir. Bu, terapistin terapi sırasında danışanın gelişimine bağlı olarak süreci revize etmesine olanak tanır ve terapötik başarı oranını artırır. Terapistlerin terapi sürecini planlarken bireyselleştirilmiş yaklaşımlar geliştirmesi ve hastanın terapiye katılım düzeyine göre esnek bir plan oluşturması önerilmektedir.

Farklı müzik çalgıları farklı duygusal, motor ve bilişsel tepkileri tetikleyebilir. Terapistlerin bu çeşitliliği kullanabilmesi için müzikal eğitimlerinin kapsamlı olması gerekmektedir. Terapistlerin melodik ve ritmik özelliği olan birden fazla çalgıya hakim olması sağlanmalı ve terapötik hedeflere en uygun çalgıların seçilmesine yönelik eğitimler düzenlenmelidir.

Eşlik çalgıları, bireylerin aktif katılımını teşvik ederek terapötik süreci destekleyebilir. Farklı müzikal müdahalelerin etkinliğini belirlemek için bilimsel araştırmalar artırılmalıdır. Eşlik çalgılarının terapötik sürece katkıları daha fazla araştırılmalı ve farklı çalgıların kullanımına yönelik uygulamalar geliştirilmelidir.

Terapötik ilişki sırasında etik sınırların korunması, terapistin danışana güvenli bir ortam sunmasını sağlaması açısından önemlidir. Terapistlerin, danışan hakları, mahremiyet ve profesyonel sınırlar gibi konularda eğitim alması, terapötik süreçte güven ilişkisini güçlendirecek ve etik ihlallerin önüne geçecektir. Terapistlerin terapötik ilişkiyi güçlendirmek için etik kurallar konusunda daha fazla eğitim almaları sağlanabilir.

Terapistlerin danışanların terapi sürecinde yaşayabilecekleri zorlukları anlamaları ve bunlara yönelik çözüm yolları geliştirmeleri gereklidir. Danışanların terapötik süreçte karşılaşabilecekleri potansiyel sorunlara yönelik önceden hazırlanmış rehberler oluşturulmalıdır.

Terapötik süreçte gözlemlenen ancak standart raporlama teknikleri ile tam olarak ifade edilemeyen duygusal ve davranışsal değişimlerin kayıt altına alınması gereklidir. Terapistlerin gözlemlediği jestler, yüz ifadeleri, beden dili ve sözel olmayan tepkiler, terapi sürecinin yönlendirilmesi açısından kritik öneme sahiptir. Standart raporlama araçları ile bu gözlemler daha sistematik hale getirilebilir. Terapistlerin, terapötik sürecin soyut yönlerini raporlamada kullanabilecekleri daha yapılandırılmış gözlem araçları geliştirilmelidir.

Danışanlar terapi sürecinde sözel olmayan duygusal ve fiziksel iletişim şekilleri yansıtabilir. Özellikle konuşma güçlüğü çeken veya duygusal ifadelerini kelimelerle açıklamakta zorlanan

danışanlarda, terapistin beden dilini doğru analiz edebilmesi gerekebilir. Bu doğrultuda, eğitim programları artırılmalıdır. Sözsüz iletişim ve beden dili üzerine yapılan çalışmalar artırılarak terapistlerin bu alandaki yetkinlikleri desteklenmelidir.

Farklı kültürlerden gelen bireyler, müziğe ve terapi sürecine farklı anlamlar yükleyebilir. Terapistlerin, danışanlarının kültürel geçmişlerini anlaması ve müzikal tercihlerine duyarlılık göstermesi, terapötik ilişkinin daha etkili ve kapsayıcı olmasını sağlayacaktır. Kültürel farklılıkların terapötik ilişkiye etkisi daha kapsamlı bir şekilde incelenmelidir.

Müzik terapinin etkinliğinin kanıta dayalı yöntemlerle desteklenmesi önemlidir. Özellikle uzun vadeli takip çalışmaları, müzik terapinin klinik etkinliğini daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır. Müzik terapi alanındaki akademik ve klinik çalışmalar arttırılmalıdır. Terapötik ilişkinin bilimsel temelleri daha kapsamlı ele alınarak, uzun vadeli çalışmalarla desteklenmelidir.

Müzik terapistlerinin yetkinliklerini sürekli olarak güncellemeleri gerekmektedir. Güncel terapi teknikleri ve disiplinlerarası iş birlikleri, terapötik sürecin daha etkin olmasını sağlayacaktır. Müzik terapistlerin mesleki eğitimleri ve sürekli gelişimi desteklenmelidir. Terapistler, yeni terapötik teknikler ve multidisipliner yaklaşımlar konusunda eğitilmelidir.

KAYNAKLAR

Aigen, K. (2005). *Music-centered music therapy*. Barcelona Publishers.

Ak, A. Ş. (2006). *Avrupa ve Türk-İslam medeniyetinde müzikle tedavi: tarihi gelişimi ve uygulamaları*. (Genişletilmiş 2. baskı). İstanbul: Ötüken Yayınları.

Altenmüller, E., ve Schlaug, G. (2015). Apollo's gift: new aspects of neurologic music therapy. *Progress in Brain Research*, 217, 237-252.

Birkan, Z. I. (2014). Müzikle tedavi, tarihi gelişimi ve uygulamaları. *Ankara Akupunktur ve Tamamlayıcı Tıp Dergisi*, 2(1), 37-49.

Bradt, J., Dileo, C. ve Potvin, N. (2013). Music for stress and anxiety reduction in coronary heart disease patients. *Cochrane Database of Systematic Reviews*, 12.

Bradt, J., Dileo, C., Grocke, D., & Magill, L. (2016). Music interventions for improving psychological and physical outcomes in cancer patients. Cochrane Database of Systematic Reviews, (8), 1–172.

Bruscia, K. E. (2014). *Defining music therapy* (3rd Ed.). University Park, Illinois, USA: Barcelona Publishers.

Bruscia, E. K. (2016). *Müzik terapiyi tanımlamak.* (3. Baskıdan Çeviri). Uçaner Çifdalöz B (ed.) Torun Ş, Albasan DK, Deliduman C, Kara NH, Kaplan A, Jelen B, Gürkan B. Ankara: Nobel Yaşam Yayınları.

Chang, M. Y., Chen, C. H. ve Huang, K. F. (2008). Effects of music therapy on psychological health of women during pregnancy. *Journal of Clinical Nursing,* 17(19), 2580-2587.

Creswell, J. W. ve Poth, C. N. (2018). *Qualitative Inquiry and research design: Choosing among five approaches* (4th ed.). SAGE Publications.

Çoban, A. (2020). *Ruh ve beden sağlığı için müzik terapi,* 3. Basım, İstanbul: Timaş Yayınları.

Denzin, N. K., ve Lincoln, Y. S. (2018). *The SAGE handbook of qualitative research* (5th ed.). SAGE Publications.

Duran Orlowski, D. (2021). *Müzik terapinin demans tanılı geriatrik psikiyatrı hastalarında duygudurumu, bilişsel ve sosyal davranışları üzerindeki etkileri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

Gezer, M. (2020). *Müzik terapisi ders notları*, İstanbul: Akademik Kitaplar.

Geretsegger, M., Elefant, C., Mössler, K. A. ve Gold, C. (2014). Music therapy for people with autism spectrum disorder. *Cochrane Database of Systematic Reviews,* 6.

Gold, C., Mössler, K., Grocke, D., Heldal, T., Tjemsland, L. ve Assmus, J. (2011). Individual music therapy for mental health care clients with low therapy motivation: Multicentre randomized controlled trial. *Psychotherapy and Psychosomatics,* 80(3), 141-149.

Grebene, B. (1978). *Müzikle tedavi*. Ankara: Güven Kitabevi Yayınları.

Grocke, D. ve Wigram, T. (2007). Receptive methods in music therapy: techniques and clinical applications for music therapy clinicians, educators and students. *Jessica Kingsley Publishers.*

Güvenç, R.O. (1985). *Türklerde ve dünyada müzikle ruhi tedavinin tarihçesi ve günümüzdeki durumu*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa Tıp Fakültesi, İstanbul.

Hadley, S. (2013). Experiencing race as a music therapist: Personal narratives. *Barcelona Publishers.*

İlyasoğlu, E. (2001). *Zaman içinde müzik başlangıcından günümüze örneklerle batı müziğinin evrimi.* 6. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İşıkçı, M. (2018). *Müzik terapinin kolonoskopi öncesi hastaların fiziksel ve ruhsa parametreleri üzerine etkisinin incelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Medipol Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Karahasanoğlu, S. ve Çevirme, C. (2020). Müzikle tedavide yöntemler: davranışsal ve yaratıcı terapi, serbest doğaçlama. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13(69), 591-606.

Karamızrak, N. (2014). Ses ve müziğin organları iyileştirici etkisi. *Koşuyolu Heart Journal*, 17(1), 54-57.

Kim, S. (2013). Cultural influences in music therapy practice: A literature review. *Voices: A World Forum for Music Therapy*, 13(2).

Kitirci, B. (2018). *Palyatif bakım ünitelerinde uygulanan müzik terapi çalışmaları üzerine bir araştırma.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.

Kor, G. ve Adar, Ç. (2016, Mayıs 28-30). Mim kemal öke ve müzik terapi üzerine düşünceleri, *VII. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu,* Kütahya, https://hisarlıahmet.org/

Lincoln, Y. S., ve Guba, E. G. (1985). *Naturalistic inquiry.* SAGE Publications.

Maratos, A., Gold, C., Wang, X. ve Crawford, M. (2008). Music therapy for depression. *Cochrane Database of Systematic Reviews,* 1.

Nilsson, U. (2009). The effect of music intervention in stress response to cardiac surgery in a randomized clinical trial. *Heart & Lung: The Journal of Acute and Critical Care,* 38(3), 201-207.

Özyıldız, A. ve Uçaner Çifdalöz, B. (2019). Bağımlılıkla mücadelede müzik terapi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 12(63), 576-587.

Raglio, A., Bellelli, G., Mazzola, P., Bellandi, D., Giovagnoli, A. R., Farina, E. ve Trabucchi, M. (2015). Music, music therapy and dementia: A review of literature and the recommendations of the Italian Psychogeriatric Association. *Maturitas,* 81(4), 349-355.

Robb, S. L., Burns, D. S. ve Carpenter, J. S. (2011). Reporting guidelines for music-based interventions. *Music and Medicine,* 3(4), 273-280.

Särkämö, T., Tervaniemi, M., Laitinen, S., Numminen, A., Kurki, M., Rantanen, P. ve Peretz, I. (2014). Music listening enhances cognitive recovery and mood after middle cerebral artery stroke. *Brain,* 131(3), 866-876.

Schneider, S., Schönle, P. W., Altenmüller, E. ve Münte, T. F. (2010). Using musical instruments to improve motor skill recovery following a stroke. *Journal of Neurology,* 257(1), 187-194.

Sezer, F. (2019). *Müzik terapi tarihi-etkileri model ve teknikler.* 1. Baskı, Ankara: Nobel Yayınları.

Smith, J. A., Flowers, P. ve Larkin, M. (2009). *Interpretative phenomenological analysis: Theory, method and research.* SAGE Publications.

Tekin, H. H., ve Tekin, H. (2006). Nitel araştırma yönteminin bir veri toplama tekniği olarak derinlemesine görüşme. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi,* 3(13), 101-116.

Torun, Ş. (2022). Kanıta dayalı müzik terapisi uygulamalarında müziğin rolü. *Anadolu Tıbbı Dergisi*, 1(2), 1-12.

Tülübaş, R. (2019*). Kemoterapi alan kanser hastalarına uygulanan müzik terapinin bulantı kusma üzerine etkisinin incelenmesi. (*Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Acıbadem Mehmet Ali Aydınlar Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Türnüklü, A. (2000). Eğitimbilim araştırmalarında etkin olarak kullanılabilecek nitel bir araştırma tekniği: görüşme. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi Dergisi,* 24(24), 543-559.

Uçaner, B. ve Jelen, B. (2015). Müzik terapi uygulamaları ve bazı ülkelerdeki eğitimi, *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 21(81), 35-46.

Ünal, C. (2021). *Müzik terapide kullanılan vurmalı çalgıların üst ekstremite kasları ile ilişkisi.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

Wigram, T., Pedersen, I. N. ve Bonde, L. O. (2002). *A Comprehensive guide to music therapy: Theory, clinical practice, research and training.* Jessica Kingsley Publishers.

Wheeler, B. L. (2015). *Music Therapy Handbook*. Guilford Press.

Yağar, F. ve Dökme, S. (2018). Niteliksel araştırmaların planlanması: Araştırma soruları, örneklem seçimi, geçerlik ve güvenirlik. *Gazi Sağlık Bilimleri Dergisi,* 3(3), 1-9.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2006). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yıldırım, M. (2021). Müzikle tedavi: Tarihi, gelişimi, bağımlılıklarda uygulanışı ve Türkiye'deki müzik terapi uygulamaları, *Türk Akademik Araştırmalar Dergisi*, 6(2), 476-497.

İnternet Kaynakları

AMTA (2025). American Music Therapy Association,
(Erişim adresi: https://www.musictherapy.org), (Erişim tarihi:06.02.2025).

(Erişim Adresi: https://www.saglik.gov.tr), (Erişim tarihi:02.10.2023).

EXTENDED ABSTRACT

This study aims to examine the therapeutic relationship established between the therapist and the client in active music therapy based on therapists' perspectives. Music therapy is a discipline that systematically and evidence-based utilizes music to address individuals' physical, mental, emotional, cognitive, and social needs. The study comprehensively analyzes the factors

determining therapists' preferences for active music therapy methods and their implementation processes. The research problem focuses on how therapists select intervention methods according to clients' needs, establish therapeutic relationships, and address challenges encountered during the process. A qualitative research approach was employed in this study, with data collected from four therapists selected through criterion sampling. A semi-structured interview form was used to collect the data, which was presented to reflect the participants' detailed experiences. During the interviews, therapists evaluated their experiences regarding methodology, musical instrument selection, session durations, and the dynamics of the therapeutic relationship within the active music therapy process. The findings indicate that therapists select intervention methods based on the client's condition and therapeutic goals. Additionally, it was determined that a trust- and empathy-based therapeutic relationship enhances the success of the process. Among musical instruments, guitar, piano, and percussion were found to be the most frequently preferred tools. The findings emphasize the necessity of individualizing the therapeutic process and employing methods tailored to the client's specific needs. This study provides valuable insights into optimizing the implementation of music therapy practices based on therapists' experiences. The results highlight the importance of adopting a multidisciplinary approach when addressing music therapy within health and education fields. Furthermore, this study offers guidance for therapists in overcoming challenges encountered during the therapeutic process, thereby contributing to the effectiveness of music therapy interventions.

Introduction

Music has been historically utilized as a tool for psychological and physiological healing. Since ancient times, music has been acknowledged for its therapeutic effects on human psychology, as evidenced in Greek mythology, where Apollo, the god of healing, was also depicted as the god of music. Various cultures and civilizations, including ancient Greece, Rome, China, and the Middle East, have employed music as a healing modality. Over time, music therapy has evolved into a clinical and evidence-based discipline, gaining scientific recognition worldwide.

Modern music therapy integrates various theoretical frameworks and intervention methods to address cognitive, emotional, and physical well-being. The therapeutic relationship established between the therapist and the client plays a crucial role in ensuring the effectiveness of the process. The dynamic interplay of trust, empathy, and structured interventions significantly impacts the

therapeutic outcomes. This study seeks to investigate how therapists construct and navigate these relationships in active music therapy settings.

Research Problem and Objectives

The primary research question guiding this study is: How do therapists establish and sustain a therapeutic relationship with clients in active music therapy? The research also aims to answer the following sub-questions:

What factors influence therapists' decisions in selecting active and passive music therapy methods based on patient needs?

How do therapists determine the structure of therapy sessions, including duration, music selection, and application procedures?

What musical instruments are most commonly preferred in active music therapy, and what role do they play in the therapeutic process?

What are the potential challenges encountered in establishing a therapeutic relationship, and what sensitivities should therapists consider?

What non-verbal or intangible aspects of therapy are observed but not explicitly documented, and how do they impact the therapeutic process?

How can an effective and exemplary therapy process be structured based on meaningful therapeutic outcomes?

Methodology

This study adopts a qualitative research approach, which is particularly suitable for exploring the depth of human experiences, emotions, and interactions. Criterion sampling was employed to select four professional therapists who have extensive experience in active music therapy. The study prioritizes therapists with international training and professional certification due to the lack of standardized music therapy regulations in certain regions. The participants were from Germany, Spain, and the Netherlands, representing diverse cultural backgrounds.

A semi-structured interview form was developed to gather in-depth insights into therapists' experiences, including decision-making in therapy methodologies, interaction with clients, and reflections on the therapeutic process. Data were analyzed through thematic coding, ensuring the reliability and validity of the findings. Direct quotations were incorporated to provide authenticity and depth to the narratives presented.

Results and Discussion

The findings underscore the central role of the therapist-client relationship in active music therapy. Therapists emphasized the need for individualized approaches, highlighting that therapy methods should be adapted based on the client's cognitive, physical, and emotional states. Passive music therapy was preferred in cases of trauma, stress disorders, or severe physical limitations, whereas active therapy was deemed more suitable for clients capable of engaging directly in musical activities. These findings align with prior research demonstrating the therapeutic benefits of personalized music interventions (Bruscia, 2016; Altenmüller & Schlaug, 2015).

Session duration and music selection were also identified as crucial elements influencing therapeutic outcomes. Individual sessions typically lasted 30–50 minutes, while group therapy extended up to 55 minutes. The selection of music was tailored to the client's familiarity and emotional connection with specific genres, reinforcing previous studies on the efficacy of nostalgic and culturally relevant music in therapy (Särkämö et al., 2014).

Regarding musical instrument selection, guitar, piano, and percussion were the most frequently utilized tools, with therapists indicating that these instruments facilitated client engagement and emotional expression. This corroborates findings by Gold et al. (2011) that suggest the effectiveness of rhythm-based interventions in music therapy.

Challenges in establishing a therapeutic relationship included issues of trust, cultural sensitivity, and professional boundaries. Therapists noted the importance of maintaining ethical standards, avoiding manipulation, and ensuring a non-judgmental approach in sessions. These results align with the broader literature emphasizing the necessity of ethical training for therapists to foster effective therapeutic relationships (Bradt ve ark, 2013).

Finally, the study revealed that non-verbal communication, body language, and emotional cues played a significant role in therapy but were often underreported. Participants highlighted the necessity of developing standardized observation tools to document these elements systematically.

Recommendations

Based on the findings, the study proposes the following recommendations:

Personalized Approaches: Therapists should conduct comprehensive assessments of clients' musical preferences, past experiences, and emotional needs before selecting therapy methods.

Flexible Therapy Planning: Standardized therapy models should be supplemented with adaptable structures based on clients' responsiveness and engagement levels.

Comprehensive Musical Training for Therapists: Training programs should equip therapists with proficiency in multiple musical instruments, prioritizing those that enhance client participation.

Ethical Training: Therapists should receive continuous training on professional ethics, ensuring that therapeutic relationships remain respectful and non-manipulative.

Documentation of Non-Verbal Elements: Standardized tools should be developed to capture and analyze body language, facial expressions, and emotional responses within therapy sessions.

Cultural Awareness in Therapy: Therapists should develop cultural competence to ensure inclusivity and effectiveness in diverse client populations.

Further Research: Longitudinal studies should be conducted to assess the long-term impact of active music therapy on different psychological and medical conditions.

Conclusion

This study contributes to the growing body of research on active music therapy by providing in-depth insights into the therapist-client relationship. The findings underscore the importance of individualized interventions, ethical considerations, and the role of non-verbal communication in therapeutic success. By addressing the challenges and best practices identified in this study, music therapy can be further refined to enhance its impact within health and education fields.

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 : 03.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 16.02.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 31.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1612634
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.

JOHN FIELD'IN H. 46 VE H. 37 PİYANO NOKTÜRNLERİNİN ANALİZİ*

KELEŞ, Özlem[1]
SAĞIRKAYA, Burak[2]

ÖZ

Noktürn formunun buluşçusu olarak olarak kabul edilen John Field, özellikle Romantik dönem piyano müziğine öncülük eden eserleriyle tanınmaktadır. Bu araştırmada, J. Field'ın piyano edebiyatındaki önemi, H.37 ve H.46 numaralı noktürnler üzerinden ele alınmıştır. Bu doğrultuda noktürnler hem teknik hem de müzikal açıdan incelenmiş olup literatüre yeni bir bilgi akışı sağlanmaya çalışılmıştır. Araştırmada, *Polskie Wydawnictwo Muzyczne* (PWM) tarafından 1978'de yayımlanan *Field Dua Nokturny* adlı edisyon temel kaynak olarak kullanılmıştır. Bu edisyonun, J. Field'ı yorumlayan piyanistler arasında yaygın olarak tercih edildiği ve onun eserlerine erişimde yaygın kullanılan bir kaynak olduğu tespit edilmiştir. Yapılan taramada H.37 ve H.46 noktürnlerinin, J. Field'ın eserleri arasında sıklıkla icra edildiği, ancak alanyazında yeterince derinlemesine incelenmediği belirlenmiştir. Araştırmanın ilk bölümünde, J. Field'ın biyografisi üzerinden piyano literatürüne olan katkıları ele alınmıştır. Araştırmanın ikinci

*Bu makale, Şırnak Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı bünyesinde yapılmış olan "John Field'ın H. 46 ve H. 37 Piyano Noktürnlerinin Teknik ve Müzikal Açıdan İncelenmesi" adlı yüksek lisans tez çalışması geliştirilerek hazırlanmıştır. Makalede tez çalışmasında farklı olarak, alanyazın ve yöntem geliştirilmiş olup tartışma kısımı ilave edilerek kaleme alınmıştır.

[1]Müzik Öğr., Şırnak İl Milli Eğitim Müdürlüğü, ozlemkelesozlem@gmail.com, https://orcid.org/0009-0005-9996-9253.
[2]Dr. Öğr. Üyesi, Şırnak Üniversitesi, GSF, Müzik ASD, burak.sagirkaya@sirnak.edu.tr, https://orcid.org/0000-0001-5244-957X.

bölümünde ise H.37 ve H.46 numaraları noktürnler detaylı bir biçimde incelenmiştir. Bu analiz süreciyle hem eserlerin tematik yapıları ve armonik yapılarıhem de teknik zorlukları ve dönemsel özellikleri tek bir kaynak altında ortaya konulmaya çalışılmıştır. Araştırmada ortaya konulan bulgularının, piyanistler ve teorisyenlerin yararlanabilecekleri bir kaynak olacağı düşünülmektedir. Ayrıca araştırmanın bu alanda yapılacak gelecekteki araştırmalara ışık tutacağı düşünülmektedir. J. Field'ın eserleri üzerine yapılacak her bir yeni araştırma ile günümüz Romantik dönem müziğine dair anlayışın daha da derinleşeceği öngörülmektedir.

Anahtar Kelimeler: John Field, piyano, noktürn, eser incelemesi, müzikte romantizm.

ANALYSIS OF JOHN FIELD'S PIANO NOCTURNES H.46 AND H.37

ABSTRACT

John Field, widely regarded acknowledged as the inventor of the nocturne form, is particularly renowned for his works that paved the way for piano music in the Romantic period. This study examines the significance of J. Field in piano literature through an analysis of his nocturnes H.37 and H.46. Within this scope, the nocturnes are both technically and musically explored, aiming at the same time to contribute fresh insights to the literature. The primary source for this study is the *Field Dua Nokturny* edition published by Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM) in 1978. This edition has been identified as a commonly preferred resource among pianists interpreting J. Field's works and as a widely used reference for accessing his compositions. Despite being extensively performed among J. Field's works, the review found that the nocturnes H.37 and H.46 have not received enough in-depth analysis in the existing literature. In the first part of the study J. Field's contributions to piano literature are addressed through an overview of his biography. The second part provides a detailed analysis of nocturnes H.37 and H.46. Through this analysis process, both the thematic and harmonic structures of the works, as well as their technical difficulties and periodic features, have been tried to be revealed under a single source. The findings presented in this study are expected to serve as a valuable resource for pianists and theorists. Furthermore this research is anticipated to shed light on future studies in this field. Each new examination into J. Field's works is foreseen to deepen contemporary understanding of the music in the Romantic period.

Keywords: John Field, piano, nocturne, musicalanalysis, romanticism in music.

GİRİŞ

Romantik dönem (Romantizm), 18. yüzyılda bir düşünce akımı olarak ortaya çıkmıştır. Jean-Jacques Rousseau'nun "Ben herkesten farklıyım, belki daha iyi değilim ama yine de farklıyım" sözü ile Romantik dönemin özünün ifade edildiği söylenebilir (Mimaroğlu, 1999: 79). Dönem sanatçılarının, hayal gücü ve duygusal deneyimlere odaklanan eserler ürettikleri görülmektedir. Nitekim görsel sanatlarda duygular resimle yansıtılırken, edebiyatta insani duyguların ön planda olduğu eserlerin yazılması amaçlanmıştır (Farago, 2020: 16). Kısaca Romantik dönemin temel ilkesinin, bireyin iç dünyasını temel alarak yeni eserler oluşturma idealine dayandığı söylenebilir. Romantik döneme müzik sanatı açısından bakıldığında ise duygusal derinlik ve ifadesel zenginliğin ön planda olduğu söylenebilir (Bali, 2018: 22). Say, dönem bestecilerini düşler ve imgeler aracılığıyla içsel duygularını eserlerine yansıtan sanatçılar olarak tanımladığı gibi müziği de dramatik ifade, duygusal estetik, armonik zenginlik ve enstrüman tınılarının çeşitliliği olarak ifade etmiştir. Ona göre Romantik dönem müziğinin özü, biçimsel mükemmeliyetten ziyade (Barok ve Klasik dönemler) duyguların etkili bir şekilde esere aktarılmasıdır (2003: 337-340). Schonberg, Romantik dönem müziğini estetik inceliklerle dolu, duygusal ve renkli bir ses dünyası olarak tanımlamaktadır (2013). Besteciler, müziğin biçimsel yapısından çok, içsel seslerini melodilerle harmanlayarak dinleyiciye sunmayı tercih etmişlerdir. Bu anlayış doğrultusunda eserler veren önemli isimlerden birisi de John Field'dır.

J. Field (1782-1837), piyano için yazdığı eserlerle Romantik dönem ruhunu, duygu yoğunluğunu ve estetik inceliklerini derinlemesine yansıtarak piyano literatürüne lirik bir form olan noktürn formunu (nocturne) kazandırmıştır. Piyano edebiyatına 18 noktürn armağan eden J. Field bu yönüyle Chopin, Liszt, Brahms, Schumann ve Debussy gibi pek çok önemli besteciyi etkilemiştir (Tecimer-Kasap, 2005: 26).

Romantik Dönem ve Müzik

Müzikte Romantizm terimi, ilk kez Hoffmann tarafından Beethoven'in eserlerini incelendiği bir makalede kullanılmıştır. Nitekim Beethoven, Romantik dönem müziğinin temelini atarken, çağın geleneksel düzenini değiştirip klasik müziği toplumsal bir unsur haline getirebilmiştir (Todd, 2004: 17). Bu konuda Say, Romantik dönem ile klasik müziğin aristokratların salonlarından halk kitlelerine taşındığını, bestecilerin doğanın ses ve özelliklerini müzikle betimlemeye çalışarak müziği adeta bir resim sanatı gibi kullandığını belirtmiştir (2003:338). İlyasoğlu, ise Liszt,

Paganini, Chopin, Schumann, Verdi, Wagner, Bruckner, Brahms gibi bestecilerin dönemin önemli bestecileri olarak özgün bir müzik anlayışı ile yapıtlar verdiklerini vurgular. Bunun yanında enstrüman kullanımında çeşitlilik, ritmik özgürlük, esnek müzik formları, zengin armonik yapılar, detaylı nüans kullanımı, ritmik ve tını çeşitliliğinin Romantik dönemin karakteristik özellikleri arasında olduğundan bahseder (2003: 77-85).

Romantik dönemde ritmik anlayış, kişisel tercihlere dayalı olarak değişkenlik göstermiştir. Besteciler, doğayı ve evreni içsel bir müzikle ifade etmeyi amaçlamış ve doğal seslere benzer tınılar kullanmışlardır (Erlich, 1990: 42). Buna örnek olarak av borusunun, flütün ve klarnetin belirli temalar için kullanılması sayılabilir (Say, 2003: 341). Besteciler, klasik formları yeniden şekillendirerek armoni, ritim ve tını alanlarında önemli yenilikler yapmıştır. Schubert, Schumann ve Wagner gibi isimler şiirsel eğilimleri enstrümantal müziğe entegre ederek Romantik müzik kültürüne farklı bir boyut kazandırmışlardır (İlyasoğlu, 2003: 81).

Romantik Dönemde Piyano Müziği

19. yüzyılın başlarında besteci ve yorumcular yeni çalma teknikleri, yeni ifade arayışları ve tuşe gelişimleri üzerine bir arayış sürecine girmiştir. Nitekim Piston, Romantik dönemin ikinci yarısında Clementi, Czerny gibi bestecilerin piyano tekniğinin ve eğitiminin temel yapı taşlarını oluşturduklarından Chopin, Liszt gibi bestecilerin ise özgün yaklaşımlarıyla yeni bir piyano çalma tarzını geliştirdiklerine değinir (1941: 95).

Erlich, piyanonun ifade çeşitliliği ve zenginliğinin yanında geniş ses aralığı ve dinamik imkanlarıyla anlatımların en etkili şekilde gerçekleştirilebildiği bir enstrüman haline geldiğine değinmiştir (1990:45). Nitekim piyano çalma stilleri de bu dönemde çeşitlenmiş Clementi ekolü teknik ve müzikal ifadeyi dengelemeye çalışırken, Gottschalk ekolü daha gösterişli bir tarz benimsemiştir. Liszt ve Rubinstein gibi virtüözler teknik mükemmeliyet ve parlaklığa odaklanırken Chopin ise piyanoda yeni nüanslar arayışına girmiştir (Crocker, 2014:73).

John Field (1782-1837)

İrlanda doğumlu bir piyanist ve besteci olup, özellikle piyano için yazdığı *Noktürn*(*nocturne*) formu ile tanınmaktadır. Romantik dönemin erken evrelerinde önemli bir figür olarak değerlendirilen J. Field, Londra, St. Petersburg ve Moskova gibi müzik merkezlerinde etkin olmuştur (Davis, 1973: 31). J. Field, 26 Temmuz 1782'de Dublin'de doğmuş ve müzisyen bir ailede yetişmiştir. Müzik yeteneği beş yaşında keşfedilen J. Field, piyano eğitimine dedesiyle başlamış

ve ardından Giordani'nin öğrencisi olmuştur (Moynihan, 2009: 32). 1793'te ailesi Londra'ya taşındıktan sonra, ünlü piyanist ve besteci Clementi'nin öğrencisi olmuştur. Clementi, J. Field'ın teknik gelişimine büyük katkı sağlamış ve onu eğitmiştir (Gillespie, 1972: 249). J. Field'ın 1801'de Clementi'ye ithaf ettiği Opus I adlı üç piyano sonatı, kariyerinin erken dönemindeki başarılarını pekiştirmiştir. Clementi'nin desteğiyle J. Field, Paris'teki kültürel çevrelerle tanışmış ve daha sonra Saint Petersburg'a yerleşmiştir. St. Petersburg'da icra kalitesiyle tanınarak geniş bir çevre edinmiş ve burada General Marklovsky'nin himayesinde yaşamıştır. Rusya'daki ünü, Avrupa'nın müzik merkezlerine kadar yayılmıştır. Özellikle Glinka'ya piyano dersleri vermesi onun müziğe yön vermesine dair önemli bir anekdottur (Brown, 1974: 98). J. Field'ın Moskova yıllarında pedagojik yaklaşımı ve piyano tekniği üzerine düşünceleri öğrencileri tarafından takdir edilmiştir (Buttall, 2005: 14). 1831'de Paris'te verdiği konserlerle büyük beğeni kazanmış, ancak sağlığı giderek kötüleşmiştir. 1835'te Moskova'ya geri dönmüş ve 1837'de burada hayatını kaybetmiştir (Piggott, 1968: 73).

J. Field'ın besteciliğini melodik, geniş dinamik aralıklarla piyanistliğini ise parmak kullanımı konusunda titiz bir yaklaşım benimsemesi ile ifade etmek mümkündür (Moynihan, 2009: 33). Bunun yanında J. Field, piyano için geniş bir repertuar bırakmıştır. Bu repertuar, yedi piyano konçertosu, piyano ve flüt için iki divertimento, piyano ve telli çalgılar için bir kuintet, piyano için rondo, dört elle çalınan piyano parçaları, piyano sonatları, on sekiz noktürn ve şarkıları içermektedir. Hopkinson, 1961 yılında J. Field'ın eserlerini ayrıntılı bir şekilde kataloglamış ve toplamda 67 piyano eseri tespit etmiştir. (Bkz: Kaynakça)

John Field'ın Noktürnleri

Noktürn teriminin ilk olarak 18. yüzyıl İtalyası'nda çalgı toplulukları için yazılan notturno adlı eserlere verilen teknik bir isim olduğu söylenebilir (EngülvePirgon, 2022: 976). 19. yüzyılda ise noktürn formu bir piyano müziği olarak J. Field, tarafından şekillendirilmiş, sonraları ise Chopin tarafından geliştirilmiştir (Krummel, 1963: 221). Noktürnler, duygusal melodilerin zengin harmonilerle birleştiği kısa piyano eserleridir. Lirik yapısından kaynaklı olarak gece müziği şeklinde de adlandırılmaktadır. Noktürn formu lirik melodilere sol el arpejlerinin eşlik ettiği, süsleme ve legato tekniklerinin baskın olarak kullanıldığı özgün bir form olarak değerlendirilebilir. Genellikle ABA veya ABAB formuna sahip noktürnlerde, tekrarlar süslemelerle zenginleştirilmektedir (Brown, 1970: 46).

J. Field'ın noktürnleri, teknik detaylardan çok duygusal ifadeye odaklanmış melodik bir çizgide ilerleyen, legato tekniğinin ustaca kullanımıyla öne çıkan eserlerdir. J. Field, noktürn formunda ile eserini 1814 yılında bestelemiştir. J. Field'ın noktürn formunu belirli bir yapıya oturtmaktan ziyade lirik bir ifade aracı olarak kullandığı görülmektedir. İlk önceleri noktürn yerine eserlerinde pastoral, serenad ve romans gibi başlıklar kullanmışsa da en nihayetinde noktürn ismi üzerinde karar kılmıştır. Ostinato yapıları ve melodik tekrarlarıyla J. Field, noktürnleri duygu dolu bir atmosfer oluşturmaktadır (Clark, 2023: 285). J. Field, noktürnlerinde iki bölümlü bir yapı tercih etmiştir (Gillespie, 1972: 250). Noktürn formu için kısaca; teknik ve estetik açıdan Romantik dönem piyano literatüründe önemli bir yere sahiptir denilebileceği gibi, Romantik dönemin ilk sözsüz şarkıları olarak da nitelendirilebilirler (Tecimer-Kasap, 2005: 26). J. Field, bestelediği noktürnler 1859 yılında Liszt tarafından yayınlanmıştır (Hinson, 2000). Günümüzde ise J. Field'ın tüm noktürnleri Ricordi, Peters ve G. Schirmer gibi uluslararası yayınevleri tarafından basılmaktadır. Tablo 1'de J. Field'ın tüm noktürnleri listelenmiştir.

Eser No	Tonalite	Ölçü Sayısı	Tempo
1	Mi Bemol Majör	12/8	Molto moderato
2	Do minör	3/8	Moderato e moltoexpressivo
3	La Bemol Majör	6/8	Un poco allegretto
4	La Majör	4/4	Pocoadagio
5	Si Bemol Majör	12/8	Andantino
6	Fa Majör	6/8	Andante
7	Do Majör	3/4	Moderato
8	La Majör	6/8	Andante
9	Mi Bemol Majör	6/8	Andantino
10	Mi minör	12/8	Adagio
11	Mi Bemol Majör	12/8	Moderato
12	Sol Majör	6/8	Lento
13	Re minör	3/4	Lento
14	Do Majör	4/4	Molto moderato
15	Do Majör	4/4	Molto moderato
16	Fa Majör	3/4	Molto moderato
17	Mi Majör	6/8	Lento
18	Mi Majör	2/4	Allegretto

Tablo 1. John Field'ın noktürnleri.

Amaç ve Önem

Bu araştırmada besteci J. Field'ın H. 46 ve H. 37 numaralı noktürnlerinin teknik ve müzik açıdan incelenmesi ve değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Bu kapsamda öncelikle literatür taraması yapılmıştır. J. Field'ın yaşamı, sanatsal yaklaşımı, piyano üzerindeki etkisinin ve yaşadığı dönemin müzik atmosferinin incelenmesinin, noktürn formunun teknik ve estetik temellerini anlamak için

önemli olduğu düşünülmektedir. J. Field'ın noktürnlerine dair ulaşılan bilgilerin, araştırmacı ve yorumcuların ulaşabileceği önemli bir kaynak olacağı düşünülmektedir.

Problem Durumu

John Field'ın H. 46 ve H. 37 numaralı noktürnleri, piyanistler tarafından sıkça yorumlanmakla birlikte, bu eserlerin teknik ve biçimsel özelliklerine yönelik literatürde yeterli teorik ve analitik kaynak bulunmamaktadır. Söz konusu boşluk, eserleri icra eden piyanistlerin ve bu alanda çalışma yapan araştırmacıların, eserlerin teknik zorluklarını ve karakteristik özelliklerini anlamalarını zorlaştırmaktadır. Bu eksiklik, eserlerin icra ve analizi sırasında bilgiye dayalı yorumların geliştirilmesini sınırlamaktadır. Bu bağlamda problem durumuna dair geliştirilen şu sorulara odaklanılmıştır.

J. Field'ın H. 46 numaralı noktürnünün teknik ve biçimsel özellikleri nelerdir?

J. Field'ın H. 37 numaralı noktürnünün teknik ve biçimsel özellikleri nelerdir?

Sınırlılıklar

Bu araştırma *Polskie Wydawnictwo Muzyczne* (PWM) adlı edisyon firması tarafından 1978 yılında *Field Dua Nokturny* adıyla yayınlanmış albüm içerisinde bulunan H. 46 ve H. 37 numaralı noktürnlerin incelenmesi ile sınırlıdır.

Araştırmanın Modeli

Araştırmanın modeli doküman incelemesidir. Eser üzerinde yapılan biçimsel ve teknik inceleme yoluyla eser analizi gerçekleştirilmiştir.

YÖNTEM

Araştırmada müzikal içerik analizi yapılmış olup, tarihsel bilgiler doküman incelemesi yoluyla elde edilmiştir. Araştırmanın bulguları için orijinal notasyona en yakın olması sebebi ile piyanistler tarafından en sık tercih edilen edisyon üzerinde inceleme (analiz) yapılmıştır. Araştırma verileri ise eserin form yapısı, armonik yapısı üzerinden çözümlenmiştir.

İncelenen Verilerin Genel Özellikleri

H.46 Mi Minör No:10 noktürnünform yapısına dair tablo aşağıda sunulmuştur.

Bölüm	Ölçüler	Tonalite	Açıklamalar
Giriş	1-6	Mi Minör	Motif ve pedal sesi ile açılış
A Teması	7-12	Mi Minör	Tema sunulur, eksiltilmiş akorlarla çeşitlenir

Geçiş	13-21	Sol Majör	Kromatik hareketlerle Sol majöre geçiş
A1 Teması	22-29	Mi Minör	A temasının varyasyonu, ritmik değişikliklerle
Coda	30-37	Mi Minör	Kromatik kadanslarla final çözülüşü

Tablo 2. H.46 Noktürn Form Yapısı.

Noktürnün akor derecelerine dair tablo aşağıda sunulmuştur.

Ölçüler	Akor Dereceleri
1-6	I - V - I - IV - V7
7-12	I - II - V/V7 - V - I
13-15	I - V7 - I - IV
16-21	V/V - V7 - I
22-29	I - IV - V - I
30-37	V7 - I - IV - I

Tablo 3. H.46 Noktürn Akor Dereceleri.

H.37 Si Bemol Majör No:5 noktürnün form yapısına dair tablo aşağıda sunulmuştur.

Bölüm	Ölçüler	Tonalite	Açıklamalar
A Teması	1-9	Si Bemol Majör	Tema Alberti bas eşliği ile sunulur
Geçiş	10-18	Si Bemol Majör	Eksiltilmiş akorlar ve figüratif hareket
A1 Teması	19-37	Si Bemol Majör	Geliştirilmiş A1 teması, ritmik ve armonik varyasyonlarla
Coda	38-43	Si Bemol Majör	Kromatik armonilerle sonlanan kadans

Tablo 4. H.37 Noktürn Form Yapısı.

Noktürnün akor derecelerine dair tablo aşağıda sunulmuştur.

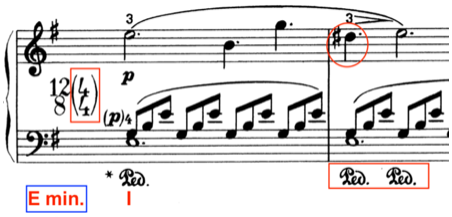
Ölçüler	Akor Dereceleri
1-9	I - V - IV - I - V7
10-18	II - I - V - I - IV
19-26	I - II - V7 - I
27-32	V7 - I - IV - V
33-43	V - I - IV - I

Tablo 5. H.37 Noktürn Akor Dereceleri.

BULGULAR

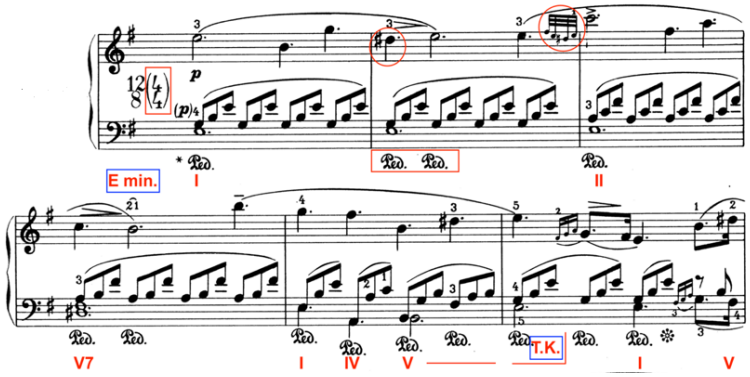
H.46 Mi Minör No:10 Numaralı Noktürnünün İncelemesi

Mi minör tonunda, Adagio tempoda ve 12/8'lik ölçü biriminde bestelenmiş olan noktürn, toplamda 37 ölçüden meydana gelmektedir. Her ne kadar eser 12/8'lik birimde yazılmış olsa da 4/4'lük ölçüyle çalınması önerilmektedir. Genel yapısı A ve A1 temalarının yinelenmesi üzerine kuruludur. A1 teması, türetme yoluyla çeşitlendirilmiş olsa da A temasına belirgin bir benzerlik taşımaktadır. Özellikle eserin girişindeki ilk iki ölçü boyunca sunulan motif noktürn genelinde çeşitli varyasyonlarla geliştirilmiştir.
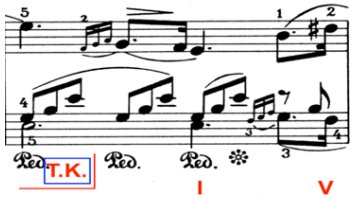


Nota1. İlk iki ölçü motif.

Motifi destekleyen Alberti bası (Bassed'Alberti), bir oktavlık aralık içinde düzenlenmiştir. Bu eşlik, ana tonun eksen sesi olan Mi notasını pedal sesi olarak kullanarak güçlendirilmiştir. Minör tona eşlik eden lirik yapı, A temasının sonunda yer alan tam durak ile belirgin bir şekilde vurgulanmıştır. Ayrıca, ikinci ölçünün kuvvetli zamanında yer alan Re# notası, legato'nun sonunda çeken ses kullanılarak motife karakteristik bir derinlik kazandırmıştır.



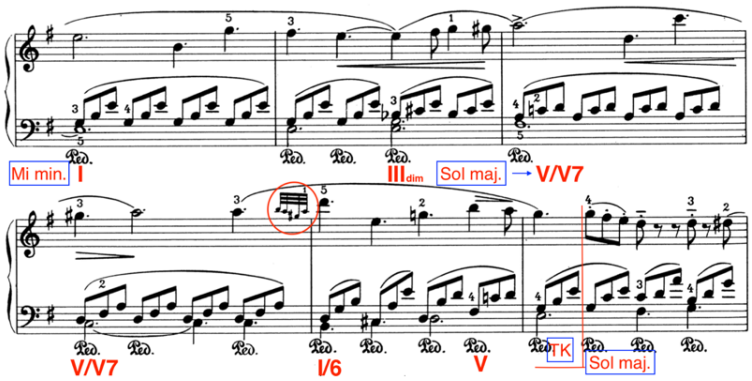
Nota 2.1-6 ölçüler arası A temasının armonik yapısı.

A temasının birinci cümlesindeki tam kalışın ardından, Mi minör akoru ve bunu takip eden çeken akor ile birlikte 6. ölçüde A temasının ikinci cümlesine geçilmiştir.
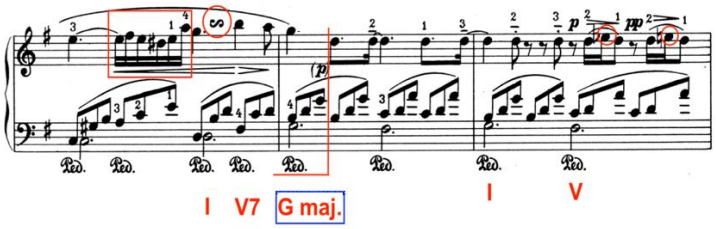


Nota 3. A temasının 2. cümlesine geçiş (6. ölçü).

İkinci cümle Mi minör tonalitesinde ilerlemektedir. Bu cümlede yer alan akorlar eserin duygusal gerilimini belirgin bir şekilde artırmaktadır. 8. ölçüde kullanılan diminished akor ardından gelen Sol majör tonunun V/V7'li akoru ile birleşerek 12. ölçüde gerçekleşecek Sol majör tonalitesine geçiş için bir hazırlık işlevi görmüştür. Çeken akorlar, eserin armonik yapısını zenginleştirmektedir. 12. ölçünün ilk vuruşunda, Sol majör tonalitesin içinde bir çeken-eksen duruş açıkça duyulmaktadır.



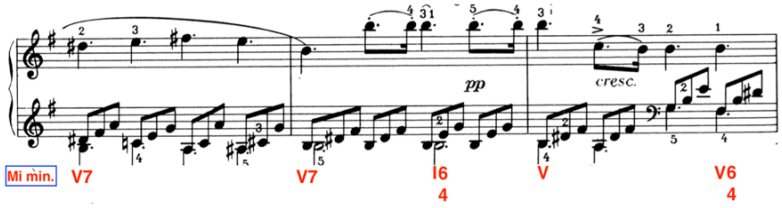
Nota 4.7-12 ölçüler arası A temasının 2. cümlesi.

13. ölçüden itibaren, ezgisel zenginliği artırmak amacıyla ilk kez kullanılan onaltılık notalar ve gurbetto süslemesiyle duraklama tekrar edilmiş ve yeni tona tamamen geçiş sağlanmıştır. 14. ve 15. ölçüler Sol majör tonalitesindeki çeken-eksen akorları üzerine inşa edilmiştir. Bu iki ölçüdeki çeken-eksen ilişkili bas partisi, 16. ölçüde de devam etmiş ve onaltılık kromatik çıkıcı notalarla desteklenerek, tekrar dönecek olan minör ton öncesinde melodik yapının zirveye ulaşmasını mümkün kılmıştır.



Nota5.13-15 ölçü arası, Sol majör tonalitesine geçiş.

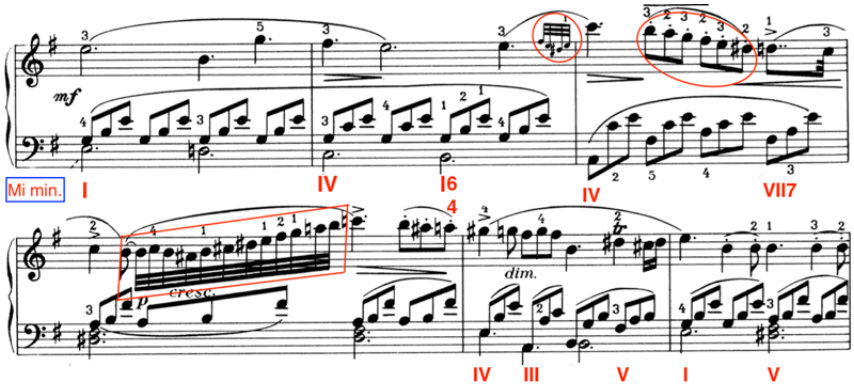
17 ve 18. Ölçüler Sol majör tonalitesinde ilerlemeye devam etmiş ancak 19. ölçü itibarıyla, ana ton olan Mi minörün çeken sesi yeniden duyulmaya başlanmıştır. 20. ölçüde Mi minör tonalitesinin çeken sese ulaşılarak çeken-eksen ilişkisinin pekiştirilmesi sağlanmıştır. Bu yürüyüşle ana temanın tekrarına hazırlık yapıldığı anlaşılmaktadır.



Nota 6.19-21ölçüler arası A^1 temasına geçiş kesiti.
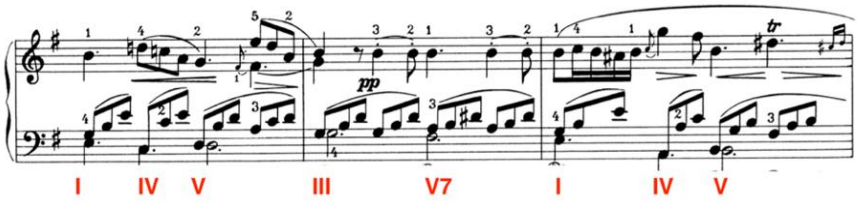
22 ölçüde, A1 temasının ana tonu olan Mi minör tonu belirmektedir. A temasının birinci cümlesinin, ilk ölçüdeki A temasından farklı olarak ritmik yapısı değiştirilmiş ve inici melodik hareketlerle zenginleştirilmiştir. Otuz ikilik notaların ilk kez kullanıldığı A1 temasının birinci cümlesi, çıkıcı hareketiyle kadans bölümünün habercisi niteliğindedir. 27. ölçünün ilk vuruşunda,

A temasının birinci cümlesine benzer şekilde, Mi minör tonunda bir tam kalış gerçekleştirilmektedir.
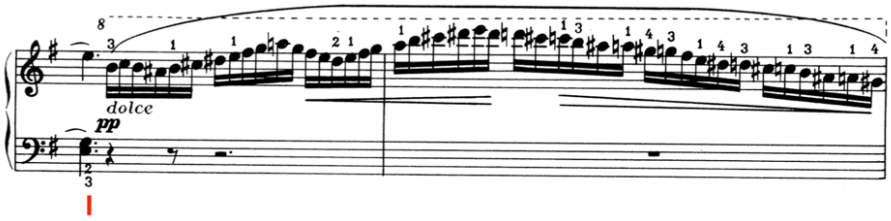


Nota 7.22-27 ölçüler arası A temasının tekrardan gelişi.

A[1]temasının 1. cümlesinin sonuna ek olarak eksen-çeken-altçeken fonksiyonlarındaki üç ölçü ve ardından gelen yine tam kalışile eserin lirik dokusu 29. ölçüye kadar devam etmektedir.



Nota 8.28-30ölçüler arası A[1] temasının devamı.

33. ölçüyle birlikte kromatik kadans hareketleri 35. ölçüye kadar devam etmektedir.



Nota 9. 33-34ölçüler arası kadans bölümüne giriş.

36. ve 37. ölçülerdeki kadans akorları ana tonaliteye çözülerek eser son bulmaktadır.

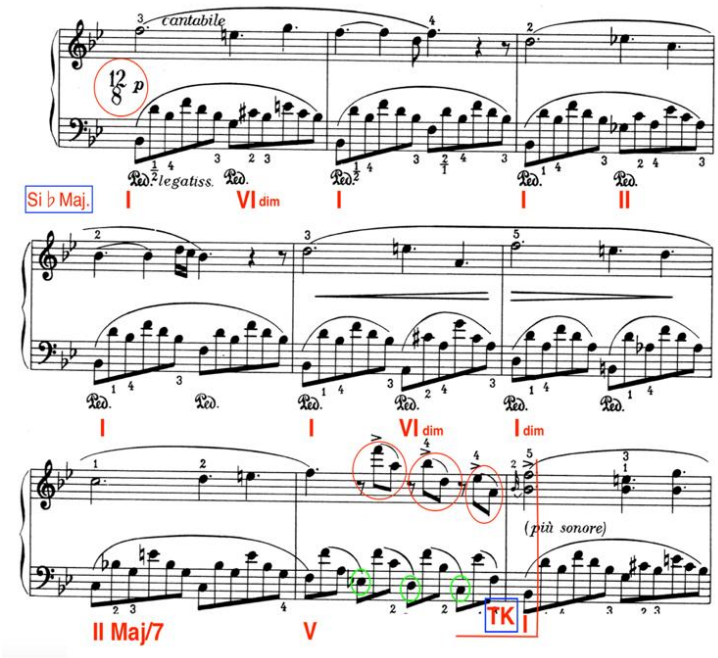
H.37 Si Bemol Majör No:5 Numaralı Noktürnünün İncelemesi

J. Field'ın H.37 numaralı Nocturne'u, Si bemol majör tonunda, andantino tempoda ve 12/8 ölçü biriminde yazılmış olup toplam 43 ölçüden oluşmaktadır. Eserin genel formu, A temasının ardından bir geçiş köprüsü ve A1 temasının gelişimiyle tekrar edilerek sonlanmakta ve bir kapanış kesiti ile tamamlanmaktadır.

Besteci, eserin *Cantabile* (şarkı söyler gibi) ifadesiyle çalınmasını istemiştir. J. Field, bu eserinde de kendine has tarzını yansıtarak sakin ve hareketli zıt tınıları ustaca harmanlamıştır. Eserin eşlik kısmı iki grup halinde düzenlenmiş altı sekizlik notadan oluşmakta olup *Alberti Bası*

(Bassed'Alberti) yapısını içermektedir. Bu bas figürü, eserin genel yapısına hâkim olarak melodiyi desteklerken melodik katman olarak ön plana çıkmaktadır. Her iki bölümün sonunda, ana tonalite temelinde tekrarlanan ve sekizlik notalarla örülmüş figüratif bir hareket vardır.

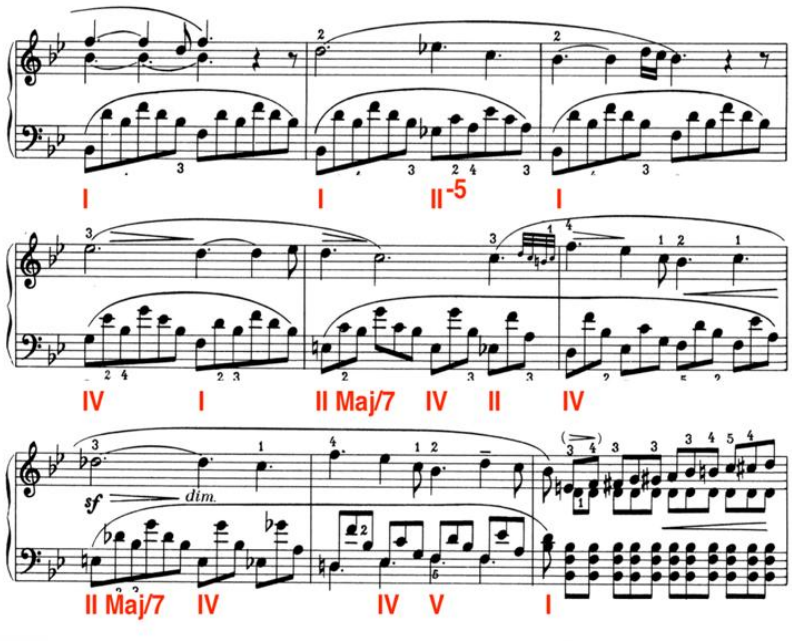
A teması, 4+4 ölçülük bir yapıya sahip olup öncül ve soncul ilişkisi olmayan sekiz ölçüden oluşmaktadır. Sekizlik vuruştan oluşan iki nota grubunun hâkim olduğu altı notalık kırılmış akorlar, geçiş pasajları dışında eserin ana karakteristik özelliklerinden biridir. Armonik açıdan oldukça zengin bir yapıya sahip olan ana tema *Diminished* (eksiltilmiş) ve majör yedili akorlar içermektedir. Bu yürüyüşe klasik armoniden farklı olarak Romantik dönem armonisinde sıklıkla rastlanmaktadır. Yine bas partisinde yer alan arpejler oldukça geniş aralıklarda (on birli aralık) bestelenmiştir. İlk cümlesel yapı, eksiltilmiş içerikli akorlar sayesinde Si bemol majör tonunun (eksen perdesinde) sonlanmaktadır.



Nota 10. 1-9 ölçüler arası ana tema.

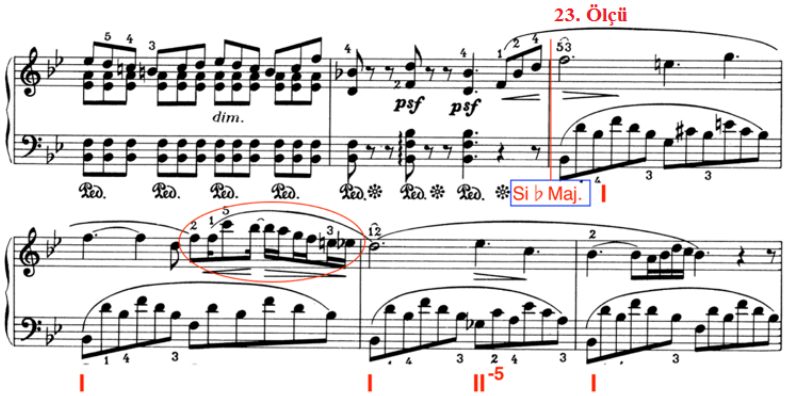
8. ölçüde sağ elin ikişerli gruplar halinde, inici sekizlik notalardan oluşan figüratif yapısı oldukça dikkat çekicidir. Çeken sesinden eksen sesine doğru gerçekleşen bu inici hareket 9. Ölçüde ana tonalite olan Si bemol majör tonuna tam olarak evrilir. Birinci cümle ana temadaki gibi 4 ölçüden oluşmakta olup yapısal ve armonik açıdan büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. İkinci cümlede ise 4+4 ölçülük cümle yapısı bozulmuş ve 13-17. ölçüler arasında beş ölçüden oluşan bir melodik yapı ortaya çıkmıştır. Ana temadaki akorların hâkim olduğu bu ikinci cümlenin sonunda bas seslerde altçeken-çeken hareketi 18. ölçünün birinci zamanında kalışa zemin hazırlamaktadır. Si

bemol majör tonunda gerçekleşen bu kalış *Più Sonare* ibaresiyle başlamaktadır. Besteci, sforzando gürlük terimini özellikle belirtmiş ve kalış öncesindeki duygusal melodi çizgisinin diminuendo ile sönerek kaybolmasını istemiştir (16. ölçü).



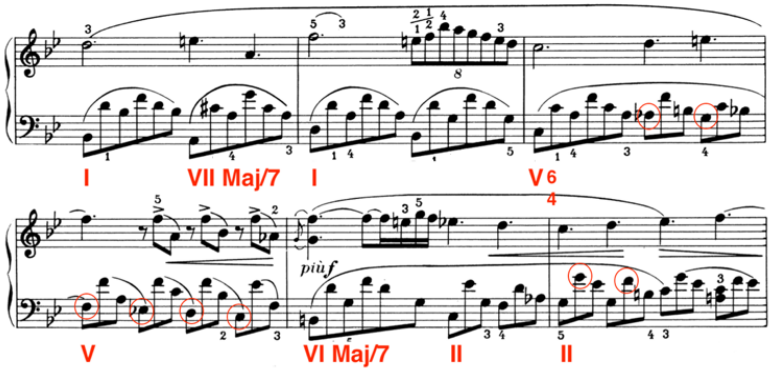
Nota11. 10-18 ölçüler arası ana temanın tekrarı.

18. ve 22. ölçüler arasındaki köprü bölümü ritmik yapısı bakımından eserin genel yapıdan farklılık göstermektedir. Bas partisinde ısrarlı bir Si bemol majör tonunun hâkim olduğu bu bölüm, eserin sonunda tekrar edilerek bir küçük *Interlude* (ara bölüm) olarak değerlendirilebilir. Tamamen ana ton üzerine kurgulanan bu geçiş müziği, arpejlenen akorlar aracılığıyla A temasının geliştirilmiş tekrarına geçişi kolaylaştırmaktadır. 23. ölçüden itibaren başlayan A1 temasının motif yapısı ana temadan türetilmiştir. İnişli senkoplu melodik yapı, eserde ilk kez bu noktada kullanılmıştır. Temanın ilk cümlesi ise 23. ve 26. ölçüler arasında yer alan 4 ölçülük bir yapıya sahiptir.
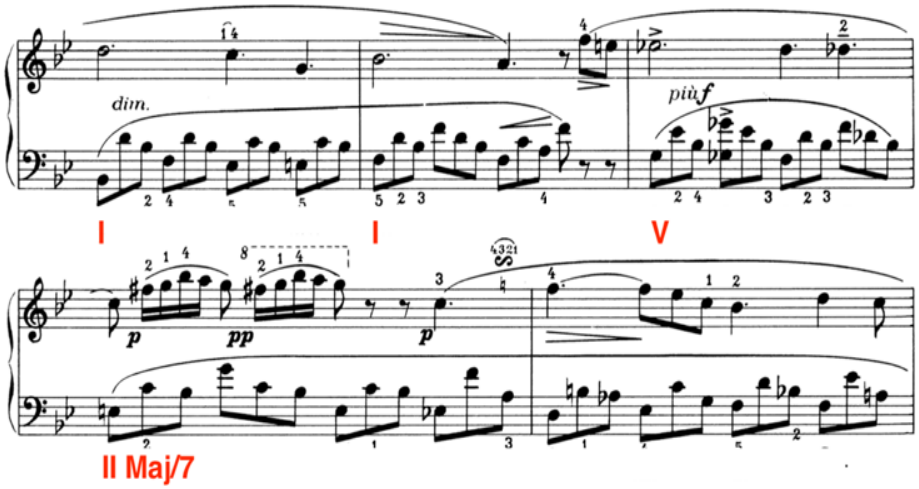


Nota12.23-26 ölçüler arası ana temaya giriş.
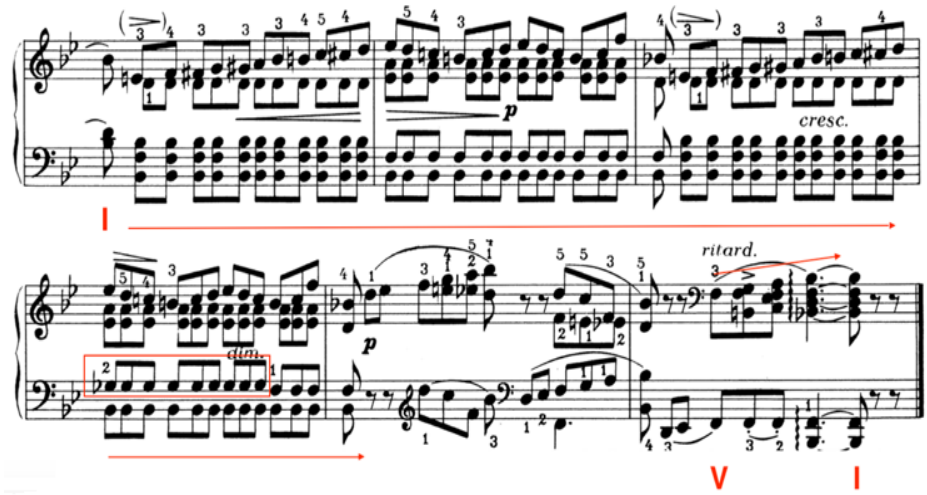
27. ölçüde başlayan A1 temasının ikinci cümlesi ana temanın ikinci 4 ölçüsüyle yapısal açıdan oldukça benzerlik göstermektedir. Fakat eserin bu bölümü eksen akoruna tam olarak çözülmeyip Si bemol yerine Si natürel sesindedir. Buradaki melodik yapının ana tonun yan derece akorları temel alınarak kurgulandığı görülmektedir.



Nota 13.27-32 ölçüler arası A1 teması.

A1 temasının son cümlesi 31. ve 37. ölçüler arasında 7 ölçü uzunluğunda olup ritmik ve melodik olarak ezgi çizgisinin zirveye ulaştığı bir yapıdadır. 38. ölçüden sonra gelen 5 ölçü daha önce interlude olarak adlandırılan bölümün tekrarıdır. 42. ve 43. ölçülerde yer alan final bölümünün son iki ölçüsü Si bemol majör tonalitesinde yoğunlaşan yedili akorlarla ve kromatik armonilerle oluşturulmuş bir yapıya sahiptir.





Nota14.33-43 ölçüler arası H.37 nocturne finali.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu araştırma, J. Field'ın H.46 Mi Minör No:10 ve H.37 Si Bemol Majör No:5 noktürnlerini analiz ederek bestecinin Romantik döneme ve piyano literatürüne yaptığı katkıları kapsamlı bir şekilde ortaya koymaktadır. J. Field'ın noktürn formuna getirdiği yenilikler hem teknik hem de ifade açısından değerlendirildiğinde, bu eserlerin yalnızca kendi dönemine değil, sonrasındaki bestecilik anlayışına da yön verdiği anlaşılmaktadır. İncelenen eserler, Klasik dönem piyano estetiği ile Romantik dönemin duygusal ve armonik zenginliği arasında bir köprü işlevi görmektedir.

H.46 Mi Minör No:10'un lirik ve dramatik unsurların ön planda olduğu, yoğun duygusal ifadeler içeren bir yapı sergilediği görülmektedir. Alberti basının hâkim olduğu eserin, ritmik varyasyonlarla zenginleştirilmiş bir tematik bütünlüğe sahip olduğu görülmektedir. Özellikle kromatik kadanslar ve karmaşık modülasyonların eserin armonik derinliğini artırarak dramatik karakterini pekiştirdiği görülmektedir. H.46'nın, Romantik dönemin duygusal yoğunluğunu ve teknik karmaşıklığını tam anlamıyla yansıtan bir örnek olduğu sonucuna varılmıştır.

H.37 Si Bemol Majör No:5'in ise daha sade ve pastoral bir karaktere sahip olduğu görülmektedir. Sağ eldeki lirik melodilerin ve sol eldeki arpejlerin eserin daha yalın bir armonik yapıya ulaşmasını sağladığı görülmektedir. Bununla birlikte eserde eksiltilmiş akorlar, tematik varyasyonlar ve senkoplu melodik yapının müzik temelli ifadeyi güçlendirdiği görülmektedir. Kromatik kadanslarla sonlandırılan bu eserin, teknik sadeliği ile Romantik dönem estetiğinin tüm özelliklerini tam anlamıyla yansıtan bir örnek olduğu sonucuna varılmıştır.

Her iki noktürn karşılaştırıldığında H.46 melankolik ve dramatik bir anlatım sunarken, H.37'nin daha dingin ve pastoral bir yapıda olduğu görülmektedir. Armonik zenginlik açısından H.46, teknik ve ifade derinliği ile öne çıkarken, H.37'nin sade bir anlatım çizgisinde ilerlediği görülmektedir. J. Field'ın bu noktürnleri süsleme teknikleri, kromatik dizileri, rubato kullanımı ve pedal teknikleri açısından Romantik dönem piyano yorumculuğuna ilişkin rehber niteliği taşıdığı görülmektedir. Her iki noktürnün, Klasik ve Romantik dönem arasında bir geçiş eseri olduğu sonucuna varılmıştır. Tecimer-Kasap (2005) ve Brown (1970) J. Field noktürnlerinin dramatik yapısı ile Romantik dönemin estetik anlayışını ileriye taşıyan bir derinlik sunduğunu söylemektedir. Nitekim H.46 Mi Minör No:10, karmaşık modülasyonları, Alberti bas tekniği, ritmik varyasyonları ve kromatik kadanslarla zenginleşen melodik yapısıyla dramatik anlatımın ön planda olduğu bir eser olarak değerlendirilebilir. Clark (2023) ise eksiltilmiş akorlar ve senkoplu melodilerin dramatik yoğunluktan uzak bir dinginlik sunduğunu söylemektedir. H.37 Si Bemol Majör No:5, H.46'ya göre daha sade armonik yapısı, sağ eldeki lirik melodiler ve sol eldeki arpej eşlikleriyle pastoral bir anlatım örneği olarak değerlendirilebilir.

J. Field'ın noktürn tarzında yazdığı eserlerin Chopin gibi daha sonraki bestecileri önemli şekilde etkilediği bilinmektedir. Branson (1972) J. Field'ın noktürnlerinin Romantik dönemin duygusal yoğunluğunu yansıtan ve özellikle Chopin'in noktürnlerinde belirgin hale gelen bir lirik anlatımın ilk örneklerini oluşturduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda H.46 Mi Minör No:10'un dramatik yapısının bu düşüncenin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Piggott (1968) ve Valera (1982) J. Field'ın noktürnlerinin, yalnızca Chopin değil, aynı zamanda Schumann ve Liszt gibi besteciler üzerinde de etkili olduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda H.46 ve H.37, duygusal yoğunlukları ve teknik yaklaşımlarıyla, Romantik dönemin daha ileri safhalarında ortaya çıkan piyano repertuarına yönelik prototipler olarak değerlendirilebilir. Öte yandan, Clark (2023) J. Field'ın Rusya'daki müzik çevresinin ve doğal yapının eserlerine olan etkisini vurgulamıştır. H.37'nin pastoral ve dingin karakteri bu bağlamda değerlendirilebilir.

Tyson (1966) J. Field'in karmaşık parmak hareketleri ile lirik besteler üretebilecek kadar yetenekli olduğunu söylemektedir. Temperley (1975) ise J. Field'ın noktürnlerini, Klasik dönemin formalizmini yumuşatarak Romantik dönemin serbest anlatımına geçiş sağlayan bir köprü olarak nitelendirmiştir. H.46'daki kromatik kadanslar ve karmaşık modülasyonlar bu geçiş sürecinin örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. H.37'nin ise daha sade ve huzurlu yapısı ile Romantik dönemin duygusal ve lirik çeşitliliğini yansıttığı söylenebilir. Brown (1970) noktürn formunun

yenilikçi yapısının özellikle melodi ve eşlik arasındaki ilişkiye dayandığını belirtmiştir. H.46'da kullanılan Alberti basları ve kromatik geçişler, Brown'ın vurguladığı şekilde, bu formun dramatik potansiyelini ortaya koyduğu görülmektedir. H.37'deki sade arpej eşlikleri ve sağ eldeki melodik eşlikler ise J. Field'ın stilindeki temel öğelerden biri olarak değerlendirilebilir.

Bu eserlerin notasyonlarındaki detaylar, Kelly (1944) tarafından, Romantik dönemin piyano icra tekniklerinin erken örnekleri olarak değerlendirilmiştir. Tecimer-Kasap (2005) J. Field'ın noktürnlerinin, sadece piyano repertuarına değil, aynı zamanda müzikal ifadeye yönelik pedagojik yaklaşımlara da önemli katkılar sunduğunu belirtmektedir. Davis (1973) ise J. Field'ın noktürnlerinin yalnızca teknik yeniliklerle değil, aynı zamanda piyano yorumculuğu üzerindeki etkileriyle de incelenmesi gerektiğini ifade etmektedir. Walker (2015) J. Field noktürnlerinin bestelediği bütün piyano eserlerinde kullanılan ifade tekniklerinin birer kısa incelmesi olduğuna değinmiştir. Bu noktada H.46 ve H.37, rubato ve pedal kullanımına dair yeni teknikler sunduğu söylenebilir. Sonuç olarak J. Field'ın H.46 ve H.37 noktürnlerinin farklı ifadesel biçimleri ortaya koyarak, Klasik dönem ve Romantik dönem arasında bağlayıcı niteliğe sahip eserler olduğu görülmektedir.

J. Field, noktürnlerinin farklı edisyonları incelenerek yeni araştırmaların alanyazına kazandırılmasının önemli olduğu düşünülmektedir. Böylece bu incelemenin piyano literatüründe yer alan diğer noktürnlerin incelenmesi adına teorisyenlere önemli bir başlangıç kaynağı sunduğu düşünülmektedir. Yine bu incelemenin Romantik dönem piyano müziği üzerine çalışan piyanistler için referans kaynağı olabileceği düşünülmektedir. Alanyazında aynı anda hem yorumculara hem de teorisyenlere yönelik J. Field ve noktürn üzerine bir kaynağa ulaşılamamıştır. Bu yüzden J. Field'ın noktürnlerinin hem yorumculuk hem de teorisyenlik açısından karşılaştırmalı incelemesine ihtiyaç olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

Bali, S. (2018). *Müzikte romantik dönem bestecileri.*(1. Baskı). İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.

Branson, D. (1972). *John Field and Chopin*. London, England: Barrie and Jenkins Pub.

Brown, E. E. (1970). John Field: Forgotten innovator of the nocturne. *American Music Teacher, 20*(2), 23–46.

Buttall, P. (2005). *The piano concertos of John Field (1782–1837)*. Plymouth, UK: PRB Msc.

Clark, K. (2023). John Field's Russian landscape and the early nineteenth-century piano nocturne. *Nineteenth-Century Music Review*, 20(2), 285–304.https://doi.org/10.1017/S1479409822000209

Crocker, R. L. (2014). *A history of musical style.* NY, USA: Dover Publications.

Davis, R. (1973). John Field, Chopin and others. *The musical times*, 114(1559), 31–32.

Engül, D. D. ve Pirgon, Y. (2022). Stephan Beneking'in 24 nocturneforyoungpianists adlı kitabının içerdiği hedef davranışlar açısından incelenmesi. *International Academic SocialResourcesJournal*, 7(41),976-983. http://dx.doi.org/10.29228/ASRJOURNAL.64200

Erlich, C. (1990). *The piano: a history*. NY, USA: Clerendon Press.

Farago, F. (2020). *Sanat.* (Çev.Ö. Doğan). (4. Basım). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Gillespie, J. (1972). *Five centuries of keyboard music*. NY, USA: Dover Publications.

Hinson, M. (2000). *Guide to the pianist's repertoire* (3rd ed.). USA: Indiana University Press.

Hopkinson, C. (1961). *A bibliographical thematic catalogue of the works of John Field, 1782–1837*. London, England: Basım Yazarın Kendisi. https://archive.org/details/FieldJohnABibliographicalThematicCatalogueOfTheWorksOfJohnField17821837/mode/2up

İlyasoğlu, E. (2003). *Zaman içinde müzik*. (7. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kelly, M. (1944). John Field. Studies: An Irish quarterly review. *Messenger Publications*, 33(132), 516–526.

Krummel, D. W. (1963). *A bibliographical thematic catalogue of the works of John Field, 1782–1837* (John Field Review of the book, by C. Hopkinson). 20(2), 221–222.

Mimaroğlu, İ. (1999). *Müzik tarihi*. (6. Basım). İstanbul: Varlık Yayınları.

Moynihan, F. (2009).*Considerations for a modern performance of John Field's piano sonata op. 1 no. 1 in E-flat major.* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Dublin City Uni., İrlanda.

Piggott, P. (1968). John Field and the Nocturne.*In Proceedings of the Royal Musical Association* 95, 55-65. İngiltere: Cambridge University Press.

Piston, W. (1941). *Harmony* (3rd ed.). NY, USA: W W Norton & Co.

Say, A. (2003). *Müzik tarihi*. (5. Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Schonberg, H. C. (2013).*Büyük besteciler*. (Çev: A. F. Yıldırım) İstanbul: Doğan Kitap.

Tecimer Kasap, B., (2005). John Field'dan Frederic Chopin'e kalan bir miras: Noktürnler. *Süleyman Demirel Üniversitesi, Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6(10), 23-36.

Temperley, N. (1975). John Field and the first nocturne. *Music &Letters,* 56(3/4), 335–340.

Todd, L. (2004). *Nineteenth-century piano music*. New York, USA: Routledge.

Tyson, A. (1966). John Field's earliest compositions. *Music &Letters,* 47(3), 239–248.

Valera, T. (1982). John Field, 1782–1837. *Dublin Historical Record,* 35(4), 134–147.

Walker, M. E. (2015). *John Field's piano concerto No. 1.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). North Dakota State University, ND, USA.

EXTENDED ABSTRACT

The fundamental principle of Romanticism is grounded in the idea of creating new works by focusing on the inner world of the individual. Music, in particular, reached its pinnacle during this period in terms of emotional depth and expressive richness. Composers of the Romantic era can be described as artists who reflected their inner emotions in their works through dreams and imagery. During this time, dramatic expression, emotional aesthetics, harmonic richness, and diversity in instrumental timbres came to the forefront. Rather than prioritizing formal musical structures, composers sought to blend their inner voices with melodies, presenting them directly to the listener. One of the prominent figures who composed works in line with this understanding was John Field. J. Field profoundly captures the spirit, emotional intensity, and aesthetic refinement of Romanticism through his piano compositions. He holds a significant place in piano literature as the inventor of the nocturne, a lyrical form designed to evoke deep emotional resonance in the listener. J. Field's nocturnes are characterized by their focus on emotional expression rather than technical intricacy, featuring melodic lines that emphasize the masterful use of the legato technique. As the first composer to establish the nocturne as an independent compositional form, J. Field played a pioneering role in the development of this genre, profoundly shaping the Romantic era's approach to emotional expression in music.

John Field's Nocturnes: Nocturnes are short piano compositions where emotional melodies blend with rich harmonies. Due to their lyrical nature, they are also referred to as "night music." The defining characteristics of this genre include lyrical melodies, the utilization of the piano's wide range of possibilities, and the use of legato and ornamentation techniques. The nocturne form was introduced by J. Field in the early 19th century and later refined by Chopin. J. Field composed his

first nocturne in 1814. Although he initially titled his works with names such as pastoral, serenade, or romance, he eventually settled on the term nocturne.

This study aims to examine and evaluate J. Field's nocturnes H.46 and H.37 from both technical and musical perspectives. Within this scope, a comprehensive literature review was conducted. It is believed that analyzing the musical atmosphere of the period in which J. Field lived, along with his life, artistic approach, and influence on piano music, is crucial for understanding the technical and musical foundations of the nocturne form. The findings and insights regarding J. Field's nocturnes are expected to serve as a valuable resource for researchers and performers alike.

The two nocturnes that form the focus of this study were identified as frequently performed by pianists. However, theoretical resources concerning these works were not found in the existing literature. For this reason, the study focuses on the following research questions:

- How should the technical and musical features of J. Field's Nocturne H.46 be analyzed?
- How should the technical and musical features of J. Field's Nocturne H.37 be analyzed?

This research is limited to the analysis of Nocturnes H.46 and H.37, included in the album *J. Field Dua Nokturny*, published by Polskie Wydawnictwo Muzyczne in 1978. The research design is based on musical and technical examination, with a detailed analysis of the nocturnes presented in the findings section. The historical dimension of the study was conducted through document analysis. The data in this study were analyzed across five primary areas: formal analysis, tonal analysis, harmonic analysis, rhythmic analysis, and melodic analysis.

Analysis of Nocturne H.46 in E Minor, No. 10: Composed in the key of E minor, Nocturne H.46 is written in Adagio tempo and a 12/8 time signature, consisting of a total of 37 measures. Although the work is notated in 12/8, it is recommended to be performed as if in 4/4 time. The overall structure is built on the repetition of themes A and A1. While the A1 theme is developed through variation, it retains a clear resemblance to the A theme. Notably, the motif introduced in the first two measures serves as the basis for development throughout the nocturne, appearing in various forms of variation.

The analysis of Nocturne H.37 in B-flat Major, No. 5: J. Field's Nocturne H.37 is composed in B-flat major, in Andantino tempo, and uses a 12/8 time signature, spanning 43 measures in total. The general form of the piece consists of the A theme, followed by a transitional bridge, the development of the A1 theme, and ends with a closing section. The composer marked the piece to be performed with a *Cantabile* expression, emphasizing lyrical and expressive playing. At the end

of both sections, a figurative motion woven with eighth notes is presented, reiterating the principal tonality.

Conclusion

Nocturne H.46 exhibits a structure where lyrical and dramatic elements take center stage, characterized by intense emotional expression. The work is dominated by Alberti bass patterns, enriched with rhythmic variations that contribute to thematic cohesion. Chromatic cadences and intricate modulations enhance the harmonic depth of the piece, reinforcing its dramatic character. Consequently, H.46 is recognized as a quintessential example of Romantic music, reflecting the era's emotional intensity and technical complexity.

In contrast, Nocturne H.37 possesses a simpler and more pastoral character. The lyrical melodies in the right hand and the arpeggiated accompaniment in the left hand contribute to a more straightforward harmonic structure. Nevertheless, the use of diminished chords, thematic variations, and syncopated melodic lines strengthens the musical expression. Ending with chromatic cadences, this piece demonstrates technical simplicity while fully embodying the aesthetic ideals of Romanticism.

When comparing the two nocturnes, H.46 presents a melancholic and dramatic narrative, while H.37 conveys a calmer and pastoral tone. In terms of harmonic richness, H.46 stands out with its technical and expressive depth, whereas H.37 follows a more restrained and straightforward stylistic approach. Both works, however, showcase J. Field's mastery in ornamentation, chromatic passages, rubato, and pedal techniques, offering valuable insights into Romantic piano performance practice. Ultimately, these nocturnes serve as transitional works between the Classical and Romantic periods, bridging the two eras' stylistic and aesthetic principles.

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 : 16.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 23.02.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1621470
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.

GÜZEL SANATLAR LİSELERİNDE ÖĞRENİM GÖREN ÖĞRENCİLERİN ÇALGI EĞİTİMİ DERSİNE YÖNELİK TUTUMLARININ ÇEŞİTLİ DEĞİŞKENLER AÇISINDAN İNCELENMESİ

KARA, Nadir[1]
YEŞİLGÜL ALAY, Aslı[2]

ÖZ

Bu araştırmada Güzel Sanatlar Liseleri'nde öğrenim gören öğrencilerin çalgı eğitimi dersine yönelik tutumlarının çeşitli değişkenler açısından incelenmesi amaçlanmıştır. Müzik insan hayatında çok boyutlu yönleriyle önemli yer tutmaktadır. Bu anlamda müzik bazen insanlar için bir rehabilite aracı olmuş bazen de günlük hayatımızda yaşadığımız her ana şahit olmuştur. İşte bu nedenle insan hayatının şekillenmesinde önemli rol oynayan müzik eğitim anlamında da hayatın merkezinde yer edinmiştir. Araştırmada öncelikle literatür taraması yapılmış ve çalışma bu anlamda desteklenmiştir. Yöntem olarak ise, betimsel tarama modeli ile bağımlı değişkenlerin bağımsız değişkenler üzerindeki etkisi çeşitli istatistiksel verilerle analiz edilmiştir. Araştırma

[1]Doktora Öğrencisi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği ASD, nadirmail@hotmail.com, https://orcid.org/0000-0003-0142-756X.
[2] Doktora Öğrencisi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği ASD, ayesilgul_84@hotmail.com, https://orcid.org/0009-0004-4099-8482.

doğrudan örneklem üzerinde uygulanmış olup, veri ölçme aracı olarak da SPSS 21.0 analiz programı kullanılmıştır. Değişkenler arasındaki anlamlı farklılığın tespiti için p<,05 değeri esas alınmıştır. Ayrıca verilerin yorumlanmasında aritmetik ortalama ($\bar{x}$)'da dikkate alınmıştır. Özellikle cinsiyet ve sınıf değişkeni açısından t testi ve varyans analizine göre anlamlı farklılıkların olduğu görülmüştür. Verilerin analiz edilmesi sonucu öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı çoğunlukla olumlu bir tutum içinde olduğu ancak geliştirilebilir yönlerinde tespit edildiği söylenebilir. Sonuç olarak rehberlik servislerince öğrencilere zaman zaman ders bazında dersin önemi ile ilgili olarak bilgilendirmeler yapılması, öğrencilere almış olduğu müzik aletinin gelecekte hem iş istihdamı hem de kariyer yapma noktasında kendilerine olumlu yönde dönüt sağlayacağını bilmeleri hususunda okulda kariyer günleri yapılması önerilebilir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, müzik eğitimi, çalgı eğitimi, güzel sanatlar lisesi, tutum.

INVESTIGATION OF THE ATTITUDES OF STUDENTS RECEIVING INSTRUMENTAL EDUCATION IN FINE ARTS HIGH SCHOOLS FROM THE PERSPECTIVE OF VARIOUS VARIABLES

ABSTRACT

This study aims to examine the attitudes of students studying at Fine Arts High Schools toward instrumental training courses in terms of various variables. Music holds a significant place in human life due to its multidimensional aspects. In this regard, music has sometimes served as a means of rehabilitation for individuals and has sometimes been present in every moment of daily life. Therefore, music, which plays a crucial role in shaping human life, has also become central in the field of education. In the study, a literature review was first conducted to support the research. As a methodology, the descriptive survey model was employed, and the effects of dependent variables on independent variables were analyzed using various statistical data. The research was conducted directly on the sample group, and SPSS 21.0 analysis software was used as a data measurement tool. A significance level of $p < .05$ was adopted to determine significant differences between variables. Additionally, the arithmetic mean ($\bar{x}$) was taken into account in the interpretation of the data. Significant differences were observed, particularly in terms of gender

and grade level, based on t-tests and variance analysis. The analysis of the data indicates that students generally have a positive attitude toward instrumental training courses; however, areas for improvement have also been identified. As a result, it is recommended that guidance services periodically provide students with information about the importance of each course. Additionally, career days should be organized in schools to help students understand that the musical instrument they are learning can provide them with positive outcomes in terms of both employment opportunities and career development in the future.

Keywords: Music, music education, instrumental education, fine arts high school, attitude.

GİRİŞ

Eğitim, insanın doğumuyla başlayıp hayat boyu devam eden bir süreçtir. Bu süreç bazen formal bazen de informal bir düzen içerisinde gerçekleşir. Hayatta amaçların gerçekleşmesi için eğitim şarttır. Bu nedenle amaca ulaşmış insan kendisini mutlu ettiği gibi çevresini de mutlu eder. Aynı zamanda eğitimli insan kendisiyle ve toplumla barışık bir hayat sürer.

Eğitim, insanı sosyal hayata adapte eden bir sistem bütünüdür (Gutek, 2001: 5). Eğitim, bireyin deneyim ve etkileşimleri yoluyla, belirli bir amaç doğrultusunda, bireysel gelişimini destekleyerek istenilen davranış değişikliklerini ortaya çıkarma sürecidir. Bu süreç, kasıtlı olarak gerçekleştirilen yönlendirmeler ve öğrenme aktiviteleri aracılığıyla, bireyin bilişsel, duygusal ve psikolojik düzeyde dönüşümünü hedefler. Sonuç olarak eğitim, insanın planlı yöntemler yolu ile olumlu davranışlar kazandığı bir süreç olarak düşünülmektedir (Ertürk, 1998: 12). Eğitimin bir parçası olan müzik, insanoğlunun varlığı ile birlikte süregeldiği düşünülen önemli bir unsur olup, insanların yaşadığı acı ve sevinçlerle şekillenen bir sanat dalıdır (Yeşilgül Alay ve Batmaz, 2023: 36). Duygu ve düşüncelerin belirlenmiş ya da belirlenmemiş kurallar çerçevesinde ifade edilmesine olanak tanıyan müzik, günümüzde aynı zamanda sektörel bir güç olarak büyük bir öneme sahiptir. Müzik, insan deneyimlerini anlamlandıran ve yansıtan, kültürel ve toplumsal etkileri olan bir sanat formu olarak tanımlanabilir (İmik ve Haşhaş, 2020: 197). Bu bağlamda müzik, sanat formu olmasının yanı sıra özü itibarıyla eğitsel bir nitelik taşır; zira herkes, müzikle ilişkisinin biçimine, yönüne, kapsamına ve derecesine göre ondan bir şey alır, bir şey edinir ve bir şey kazanır (Uçan, 1996: 30). Bu özellik, müziğin yalnızca estetik bir değer taşımadığını, aynı zamanda bireylerin gelişimine katkıda bulunan bir araç olduğunu da ortaya koymaktadır.

Güzel Sanatlar Liseleri (GSL) müzik programları, ortak, seçmeli ve alan dersleri olmak üzere üç ana bölümden oluşmakta ve bu dersler içinde çalgı eğitimi büyük bir öneme sahiptir. Çalgı eğitimi, yalnızca öğrencinin enstrümanı kullanabilmesini sağlamanın ötesinde, aynı zamanda bireyin sosyal etkileşim kurma becerisini geliştirmesine ve çağdaşlaşma sürecine katkı sunmasına yardımcı olmaktadır. Bu süreçte, sanat eğitimi aracılığıyla öğrencilere kazandırılmaya çalışılan estetik beğeni ve değer yargılarının, toplumun kültürel ve sanatsal seviyesini yükseltmeye yönelik bir amaca hizmet ettiği vurgulanmaktadır (Kılınçer ve Karkın, 2010: 357). GSL'deki çalgı eğitimi, öğrencilerin müzikal becerilerini geliştirmelerinin yanı sıra onların genel kültürel gelişimlerine de önemli katkılar sağlar. Bu eğitim, öğrencilere sadece teknik müzik bilgisi kazandırmakla kalmaz, aynı zamanda estetik değerler ve yaratıcı düşünme becerileri kazandırarak öğrencilerin duyusal algılarını zenginleştirir. Ayrıca, grup çalışması ve sahne deneyimi gibi unsurlar, öğrencilerin iletişim becerilerini artırırken toplumsal sorumluluk duygusunu da geliştirir. Sonuç olarak, çalgı eğitimi, bireylerin sadece sanatsal anlamda değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel anlamda da daha bilinçli ve duyarlı bireyler olmalarını sağlar.

Tutum ve davranış genel anlamda ifade edildiğinde bireylerin bir nesneye bir olaya ve bir duruma karşı olumlu veya olumsuz tavır sergilediği davranış kalıplarıdır (Genç vd. 2013: 1164). Bireylerin özellikle eğitimsel anlamda öğrenme etkinlerinde önemli bir yer tutar. Çünkü birey, ihtiyaçlarını karşılayan objelere karşı genellikle olumlu tutumlar sergilemektedir. Bu nedenle, bireyin tutumlarını değiştirmek amacıyla öncelikle onun ihtiyaçları ve beklentileri anlaşılmalıdır. Dolayısıyla, bir bireyin bir objeye yönelik tutumlarının olumlu olması, o objenin bireyin mevcut ihtiyaçlarını tatmin ettiğine işaret eder (Nakaş, 2007: 47). Bir ölçme aracı olarak tutum, öznel ve bireye özgü bir özellik taşır. Kelime anlamı itibarıyla tutum, bir kişinin bir nesneye, duruma veya olaya karşı olumlu ya da olumsuz bir şekilde davranma eğilimidir. Tutum, bireyin kendisiyle ya da çevresindeki herhangi bir nesne, toplumsal konu ya da olayla ilgili deneyim, bilgi, duygu ve güdülerine dayalı olarak oluşturduğu zihinsel, duygusal ve davranışsal bir tepki eğilimidir (İnceoğlu, 2010: 13). Bireylerin tutumlarını değerlendirmek amacıyla kullanılacak bu tür bir ölçüm aracı, müzisyenlerin daha iyi anlaşılmasına, belirli kişisel özelliklerinin ortaya konulmasına, güçlü ve zayıf yönlerinin tespit edilmesine olanak tanıyacaktır. Bu sayede, elde edilen veriler eğitim süreçlerine ve bireylerin yaşamlarına etkin bir şekilde aktarılabilir (Turan Engin, 2019: 33).

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmada GSL'lelerde öğrenim gören öğrencilerin çalgı eğitimi dersine yönelik tutumlarının çeşitli değişkenler açısından incelenmesi amaçlanmıştır. Literatür taraması yapıldığında GSL müzik bölümüne ait derslerle ilgili birçok ölçek çalışması yapılmıştır. Ancak tutumu ölçmeye yönelik çalışmaların nispeten sınırlı olduğu görülmüştür. Çalgı eğitimi dersi GSL'lelerde belirli bir müfredat kapsamında dört yıl boyunca eğitimi verilen ana dal derslerinden biridir. Bu eğitim süresi sonunda öğrencinin akademik anlamda belirli bir seviyeye getirilmesi hedeflenmektedir. Bu hedefe ulaşabilmek için öğrencilerin dersini aldıkları çalgıya karşı geliştirdikleri olumlu ya da olumsuz tutumları öğrencinin başarısını önemli ölçüde etkilediği düşünülmektedir. Araştırma öğrencilerin başarılarının artırılması ve kullanılan öğretim programının geliştirilmesine katkı sunması bakımından önemli görülmektedir.

Problem

Araştırmanın problem cümlesi GSL'lelerde okumakta olan öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı olan tutumları nasıldır? Öğrenciler açısından önem arz eden bu ders için onların tutumlarının problem olarak görülmesi bu araştırmanın içeriğini ortaya koymuştur.

Alt Problemler

1. Alt Problem: Cinsiyet değişkenine göre öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı olan tutumları arasında bir fark var mıdır?
2. Alt Problem: Sınıf değişkenine göre öğrencilerin çalgı eğitimim dersine karşı olan tutumları arasında bir fark var mıdır?
3. Alt Problem: Yaş değişkenine göre öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı olan tutumları arasında bir fark var mıdır?
4. Alt Problem: Önceden çalgı eğitimi dersini alma değişkenine göre öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı olan tutumları arasında bir fark var mıdır?
5. Alt Problem: Çalgıyı severek çalma değişkenine göre öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı olan tutumları arasında bir fark var mıdır?
6. Alt Problem: Ders saatini yeterli bulma değişkenine göre öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı olan tutumları arasında bir fark var mıdır?
7. Alt Problem: Günlük çalışma saati değişkenine göre öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı olan tutumları arasında bir fark var mıdır?

Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Araştırmanın evrenini Türkiye'deki Güzel Sanatlar Lisesi müzik bölümü öğrencileri, örneklemini ise Doğu Anadolu Bölgesi'ndeki Elâzığ Kaya Karakaya Güzel Sanatlar Lisesi, Malatya Abdulkadir Eriş Güzel Sanatlar Lisesi ve Tunceli Güzel Sanatlar Lisesi müzik bölümünde eğitim gören toplam 130 öğrenci oluşturmaktadır. Araştırma doğrudan örneklem üzerinde uygulanmıştır.

Verilerin Toplanması

Araştırmayla ilgili daha önceden yapılan bazı tutum ölçekleri, ilgili araştırmaların bulguları ve sonuçları bu araştırmaya katkı sağlaması noktasında derinlemesine incelenmiştir (Karakuş ve Çelenk, 2020; Küçükosmanoğlu vd. 2016; Nurlu ve Gülden, 2017; Kılınçer ve Karkın, 2010). Veri toplama aracı olarak Tufan ve Güdek tarafından geliştirilen tutum ölçeği kullanılmıştır (Tufan ve Güdek, 2008: 89-90). Ölçeğin kullanımı için ilgili Milli Eğitim Müdürlüklerinden gerekli izinler alınmış, ölçeklerin uygulanacağı okulların uygunluk durumları dahilinde bir takvim belirlenmiş ve öğrencilere ölçekler hakkında gerekli bilgiler verilerek formların cevaplanması sağlanmıştır. Ölçek formu iki bölümden oluşturulmuştur. Birinci bölümde öğrencilere ait kişisel bilgilere, İkinci bölümde ise öğrencilerin çalgı eğitimi dersine yönelik tutumlarını ölçen ve 30 maddeden oluşan sorulara yer verilmiştir.

Kullanılma Sıklığı ve Puan Aralığı		
1	Hiç Katılmıyorum (1)	**1.00-1.80**
2	Katılmıyorum (2)	**1.81-2.60**
3	Kısmen Katılıyorum (3)	**2.61-3.40**
4	Katılıyorum (4)	**3.41-4.20**
5	Tamamen Katılıyorum (5)	**4.21-5.00**

Tablo 1:Her Bir Davranışın Kullanılma Sıklığı ve Puanları.

Tablo 1'te görüldüğü gibi ölçekteki bağımlı değişkenleri ölçmek üzere 5'li likert ölçeği kullanılmıştır. Sorulara katılma derecesi; "Hiç Katılmıyorum, Katılmıyorum, Kısmen Katılıyorum, Katılıyorum, Tamamen Katılıyorum" şeklinde oluşturulmuştur. Değer aralıkları, olumsuzdan olumluya doğru; "Hiç Katılmıyorum (1)", Katılmıyorum (2)", Kısmen Katılıyorum (3)", Katılıyorum (4)", Tamamen Katılıyorum (5)", şeklindedir. Araştırmada yazar/yazarlar Munzur

Üniversitesi'nin 26.12.2024 toplantısı 25 nolu kararı ile etik açıdan hiçbir sakıncası olmadığını etik kurul izin belgesi ile beyan etmektedir.

Verilerin Analizi

Araştırmaya ait ölçekler uygulatıldıktan sonra tasnif aşamasına geçilmiş ve 130 ölçeğin analize tabi tutulmaya uygun olduğu görülmüştür. Araştırmaya ait veriler SPSS 21.0 paket programı kullanılarak analiz edilmiştir. Bağımlı değişkenlere ait maddeler için ilk önce ön test yapılmıştır. 50 kontrol grubu üzerinde yapılan ön testte ölçme aracının Cronbach's Alpha güvenirlik katsayısı (,783) çıkmıştır. 130 kontrol grubu üzerinde uygulanan son testte Cronbach's Alpha güvenirlik katsayısı (,776) çıkmıştır. İkili karşılaştırma yapılması için "Independent Sample t Testi" ve çoklu değişkenler arasında da "One-Way Anova" testinden faydalanılmıştır. Değişkenler arasındaki anlamlı farklılığı ifade etmek için *:p<,05 değerine bakılmıştır.

Sınırlılıklar

Araştırma sadece GSL müzik bölümü öğrencileriyle sınırlı tutulmuştur. Bu anlamda araştırmanın ölçeği Elâzığ Kaya Karakaya GSL, Malatya Abdulkadir Eriş GSL ve Tunceli GSL müzik bölümü öğrencilerine uygulanmıştır.

YÖNTEM

Bu araştırma Munzur Üniversitesi Rektörlüğü Etik Kurulu tarafından 26.12.2024 tarihinde, 25 nolu karar sayısı ile onaylanmıştır. Araştırmada ilişkisel tarama modeli kullanılmıştır. İlişkisel tarama modeli veri toplama araçları tarafından toplanan birden fazla özelliğin kendi aralarındaki ilişkilerini ifade edilmesidir (Büyüköztürk ve diğerleri, 2016: 100). Ayrıca bu araştırmada mevcut durumları kendi koşulları içinde açıklamaya çalışan tarama modeli de kullanılmıştır. Çalışma GSL müzik bölümünde öğrenim gören öğrencilerin çalgı eğitimi dersine yönelik tutumlarını incelemeyi amaçlayan betimsel bir araştırmadır.

BULGULAR

Araştırmanın bu bölümünde GSL'lelerde öğrenim gören müzik bölümü öğrencilerinin çalgı eğitimi dersine yönelik tutumlarını ölçmeyi amaçlayan ölçeğin istatistiksel analizlerine yer verilmiş, bu analizler özellikle aritmetik ortalama ve standart sapma üzerinden yorumlanarak karşılaştırmalı testler de kullanılarak tablolar halinde sunulmuştur.

	Değişkenler	f	%
Cinsiyetiniz	Bay	65	50,0
	Bayan	65	50,0
Sınıfınız	9	47	36,2
	10	28	21,5
	11	27	20,8
	12	28	21,5
Yaşınız	13-14	32	24,6
	15-16	65	50,0
	17-18	33	25,4
Çalgı eğitimi dersinde hangi çalgıyı öğreniyorsunuz?	Bağlama	44	33,8
	Viyola	28	21,5
	Çello	9	6,9
	Flüt	13	10,0
	Klarnet	4	3,1
	Ritim/Perküsyon	5	3,8
	Kanun	6	4,6
	Gitar	21	16,2
Çalgınızı kaç yıldır çalıyorsunuz?	1 yıldan az	31	23,8
	1-2 yıl	30	23,1
	2-4 yıl	50	38,5
	Daha fazla	19	14,6
Ailenizde sizden başka herhangi bir çalgı aleti çalan başka birey var mı?	Evet	72	55,4
	Hayır	58	44,6
Güzel Sanatlar Lisesine girmeden önce herhangi bir çalgı aleti dersi aldınız mı?	Evet	87	66,9
	Hayır	43	33,1
Çalgınızı severek çalıyor musunuz?	Evet	118	90,8
	Hayır	12	9,2
Haftalık size ayrılan çalgı eğitimi ders saatini yeterli buluyor musunuz?	Evet	56	43,1
	Hayır	74	56,9
Günde ortalama olarak kaç saat çalgınıza çalışıyorsunuz?	1 saatten az	22	16,9
	1-2 saat	80	61,5
	2-4 saat	22	16,9
	Daha fazla	6	4,6
	Evet	47	36,2

Okulunuzda veya şehrinizde yapılan konser ya da dinletilerde hiç çalgınızla yer aldınız mı?	Hayır	83	63,8
Çalgı öğretmeniniz öğreniminiz süresince hiç değişti mi?	Evet	27	20,8
	Hayır	103	79,2

Tablo 2: Kişisel Bilgiler.

Madde No	Görüşler	$\bar{X}$	SS
2	Çalgı eğitimi dersi ile ilişkili her şeye merak duyarım.	4,44	,835
1	Çalgı eğitimi dersine hevesle gelirim.	4,39	,999
20	Çalgı eğitimi dersi benim için her zaman önemli olmuştur.	4,20	1,024
23	Çalgı eğitimi dersiyle ilgili etkinliklere severek katılırım.	4,20	1,039
12	Çalgı eğitimi dersini hiç kaçırmak istemem.	4,13	1,062
27	Çalgı ve çalgı eğitimi dersiyle ilgili konuşmaktan büyük zevk alırım.	4,10	1,051
3	En sevdiğim ders çalgı eğitimi dersidir.	4,06	1,125
8	Çalgı eğitimi dersini sabırsızlıkla beklerim.	4,05	1,108
25	Çalgı eğitimi dersinde verilen ödevleri severek yaparım.	4,05	1,115
18	Çalgı eğitimi derslerinde verilen her eseri ayırt etmeksizin zevkle çalışırım.	4,03	1,044
6	Çalgı eğitimi ders saatlerinin artmasını isterim.	4,03	1,206
28	Çalgı eğitimi dersinin saatlerinin daha fazla olmasını isterim.	4,03	1,232
17	Diğer tüm derslerin de çalgı eğitimi dersi gibi olmasını isterim.	3,98	1,181
7	Beni müziğe bağlayan, çalgı eğitimi dersidir.	3,98	1,092
15	Çalgı eğitimi dersinde huzur bulurum.	3,92	1,242
10	Çalgı eğitimi dersini her zaman almak istemişimdir.	3,86	1,199
14	Çalgı eğitimi derslerine katılamadığımda üzülürüm.	3,80	1,239
22	Çalgı eğitimi dersine geç kalmak bile beni çok rahatsız eder.	3,64	1,256
5	Çalgı eğitimi dersi olmaksızın tamamlanacak bir eğitimin yetersiz olacağını düşünüyorum.	3,60	1,439
9	Çalgı eğitimi dersi seçmeli bir ders olsa çok sevinirim.	2,98	1,478
21	Çalgı eğitimi dersinden sonra kendimi bıkkın hissederim.	2,00	1,171
16	Çalgı eğitimi dersinden keyif almıyorum.	2,00	1,408
29	Çalgı eğitimi dersinin benim yeteneğimi ortaya çıkaramadığını düşünürüm.	1,93	1,233
26	Çalgı eğitimi dersinin beklentilerime cevap vermediğini düşünürüm.	1,81	1,032
30	Çalgı eğitimi dersi sıkıcı bir derstir.	1,66	1,178
19	Çalgı eğitimi derslerinin neden zorunlu olduğunu anlayamıyorum.	1,64	,947
24	Çalgı eğitimi dersinin önümde bir engel gibi olduğunu hissederim.	1,62	1,043
13	Liseyi bitirdikten sonra asla çalgı eğitimi dersi ile ilgili bir şey görmek istemiyorum.	1,56	1,019
4	Çalgı eğitimi dersi hiçbir zaman ilgimi çekmedi.	1,54	,981
11	Çalgı eğitimi dersinin GSL öğrencileri için gereksiz olduğunu düşünüyorum.	1,39	,867

Tablo 3: Çalgı Eğitimi Dersine Yönelik Tutum Ölçeği.

Tablo 3'de araştırmaya katılan GSL müzik bölümü öğrencilerinin çalgı eğitimi dersine yönelik tutumlarını içeren maddelere verdikleri cevaplara yer verilmiştir. Cevaplar sıralanırken aritmetik ortalaması en yüksek olandan en düşük olana doğru sıralanmıştır.

Alt Problemlere İlişkin Bulgular

Araştırmanın bu bölümünde alt problemlere ilişkin olarak çalgı eğitimi dersine karşı öğrencilerin tutumunu içeren testlere yer verilmiştir. Anlamlı farklıkların olup olmadığı p değeri ile açıklanmış ve aritmetik ortama puanı üzerinden de anlamlı farklılığın yorumu yapılmıştır.

Cinsiyet değişkenine göre öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı olan tutumları arasında bir fark var mıdır? Alt Problemine İlişkin Bulgular

Ölçek	Cinsiyet Değişkeni	n	x̄	sd	t	df	p
Çalgı Eğitimi Dersi Tutum Ölçeği	Erkek	61	3,15	,383	-2,010	121	0,47
	Kadın	62	3,30	,445			

*:p<,05

Tablo 4: Cinsiyet Değişkenine Göre Öğrencilerin Çalgı Eğitimi Dersine Yönelik Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin t Testi Tablosu.

Tablo 4'te öğrencilerin çalgı eğitimi dersine yönelik tutumlarının cinsiyet değişkenine göre t testine bakıldığında (t=-2,010; p>,047) aralarında anlamlı bir farklılık bulunmamıştır.

Sınıf değişkenine göre öğrencilerin çalgı eğitimim dersine karşı olan tutumları arasında bir fark var mıdır? Alt Problemine İlişkin Bulgular

Ölçek	Sınıf	n	x̄	sd	df	F	p	Tukey HSD
Çalgı Eğitimi Dersi Tutum Ölçeği	(a) 9. Sınıf	46	3,26	,452	3	1,828	,146	
	(b) 10. Sınıf	26	3,28	,265				
	(c) 11. Sınıf	23	3,31	,420	119			
	(d) 12. Sınıf	28	3,07	,462	122			
	Toplam	**123**	3,23	,420				

*:p<,05

Tablo 5: Sınıf Değişkenine Göre Öğrencilerin Çalgı Eğitimi Dersine Yönelik Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Varyans Analizi Tablosu.

Tablo 5'te öğrencilerin çalgı eğitimi dersine yönelik tutumlarının sınıf değişkenine göre varyans analizine bakıldığında (F=1,828; p>,146) anlamlı farklılık bulunmamıştır.

Yaş değişkenine göre öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı olan tutumları arasında bir fark var mıdır? Alt Problemine İlişkin Bulgular

Ölçek	Yaş	n	x̄	sd	df	F	p	Tukey HSD
Çalgı Eğitimi Dersi Tutum Ölçeği	(a) 13-14	30	3,30	,407	2 120 122	,733	,483	
	(b) 15-16	61	3,22	,424				
	(c) 17-18	32	3,17	,430				
	Toplam	**123**	3,23	,420				

***:p<,05**

Tablo 6: Yaş Değişkenine Göre Öğrencilerin Çalgı Eğitimi Dersine Yönelik Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Varyans Analizi Tablosu.

Tablo 6'da yaş değişkenine göre de varyans analizine bakıldığında (F=,733; p>,483) anlamlı farklılık görülmemiştir.

Önceden çalgı eğitimi dersini alma değişkenine göre öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı olan tutumları arasında bir fark var mıdır? Alt Problemine İlişkin Bulgular

Ölçek	Dersi Daha Önceden Alma Durumu	n	x̄	sd	t	df	p
Çalgı Eğitimi Dersi Tutum Ölçeği	Evet	85	3,28	,409	1,993	121	,049
	Hayır	38	3,12	,430			

***:p<,05**

Tablo 7: Dersi Daha Önce Alma Durumu Değişkenine Göre Öğrencilerin Çalgı Eğitimi Dersine Yönelik Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin t Testi Tablosu.

Tablo 7'de bu dersi daha önceden alma değişkenine göre yapılan t testinde (t=1,993; p>,049) aralarında anlamlı bir farklılık olmadığı görülmüştür.

Çalgıyı severek çalma değişkenine göre öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı olan tutumları arasında bir fark var mıdır? Alt Problemine İlişkin Bulgular

Ölçek	Çalgıyı Severek Çalma Durumu	n	x̄	sd	t	df	p
Çalgı Eğitimi Dersi Tutum Ölçeği	Evet	111	3,29	,376	5,060	121	**,000***
	Hayır	12	2,70	,453			

***:p<,05**

Tablo 8: Çalgıyı Severek Çalma Durumu Değişkenine Göre Öğrencilerin Çalgı Eğitimi Dersine Yönelik Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin t Testi Tablosu.

Tablo 8'de çalgı aletini severek çalma değişkenine göre bakıldığında aralarında (t=5,060; p<,000) yüksek düzeyde anlamlı bir farklılık görülmüştür. Çalgı aletini severek çalanların, hayır diyen gruba göre bu derse karşı olan tutumlarının yüksek olduğu görülmüştür.

Ders saatini yeterli bulma değişkenine göre öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı olan tutumları arasında bir fark var mıdır? Alt Problemine İlişkin Bulgular

Ölçek	Ders Saatini Yeterli Bulma Durumu	n	x̄	sd	t	df	p
Çalgı Eğitimi Dersi Tutum Ölçeği	Evet	53	3,01	,422	-5,492	121	**,000***
	Hayır	70	3,39	,341			

***:p<,05**

Tablo 9: Ders Saatini Yeterli Bulma Durumu Değişkenine Göre Öğrencilerin Çalgı Eğitimi Dersine Yönelik Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin t Testi Tablosu.

Tablo 9'da ders saatini yeterli bulma değişkenine göre yapılan t testinde (t=5,492; p<,000) evet ve hayır diyen gruplar arasında yüksek düzeyde anlamlı bir farklılık bulunmuştur. Ders saatini yeterli bulmayanların, evet diyen gruba göre bu derse karşı olan tutumlarının yüksek olduğu görülmüştür

Günlük çalışma saati değişkenine göre öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı olan tutumları arasında bir fark var mıdır? Alt Problemine İlişkin Bulgular

Ölçek	Sınıf	n	x̄	sd	df	F	p	Tukey HSD
	(a) 1 saatten az	21	2,93	,547	3	6,642	**,000***	a-b
	(b) 1-2 saat	74	3,23	,364	119			a-c

						a-d
Çalgı Eğitimi Dersi Tutum Ölçeği	(c) 2-4 saat	22	3,41	,351	122	
	(d) 4 saat ve üzeri	6	3,52	,213		
	Toplam	**123**	3,27	,368		

***:p<,05**

Tablo 10: Günlük Çalışma Saati Değişkenine Göre Öğrencilerin Çalgı Eğitimi Dersine Yönelik Tutumlarının Karşılaştırılmasına İlişkin Varyans Analizi Tablosu.

Tablo 10'da günlük çalışma saati değişkenine göre bakıldığında (F=6,642; p<,000) bu dersi çalışma saatleri arasında anlamlı farklılık görülmüştür. Bu farklılığın bu dersi günlük 1 saatten az çalışan grup tarafından kaynaklandığı ve bu anlamda bu grubun çalgı eğitimi dersine karşı diğer gruplara göre daha az bir tutum içinde olduğu söylenebilir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Sonuçlar

GSL'lelerde öğrenim gören müzik bölümü öğrencilerinin çalgı eğitimi dersine karşı tutumlarının çeşitli değişkenler açısından incelemeyi amaçlayan bu araştırmayla benzerlik taşıyan çalışmalar incelendiğinde öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı benzer tutum içerisinde oldukları görülmüştür. Araştırmanın bulgu ve sonuçlarıyla ilgili aritmetik ortalamalar genel anlamda dikkate alındığında öğrencilerin bu derse karşı tutumlarının olumlu yönde olduğu ve olumsuz tutum sergileyen davranışları pek kabul etmedikleri söylenebilir (Saygı, 2010:5456; Özmenteş ve Özmenteş 2009:357; Bemnenutty ve Zimmerman, 2003:7). Yine araştırmada bağımlı değişkenlerin bağımsız değişkenleri etkileme düzeyini içeren analizlere bakıldığında birçok bağımlı değişkenin bağımsız değişkeni etkileme düzeyi arasında istatiksel anlamda, anlamlı farklılıkların olduğu da görülmüştür.

Cinsiyet değişkenine göre öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı olan tutumları arasında bir fark var mıdır? Alt Problemine İlişkin Sonuçlar

Cinsiyet değişkeni açısından öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı tutumlarının karşılaştırılmasına yönelik yapılan t testinde cinsiyet grupları arasında anlamlı bir farklılık olmadığı görülmüştür. Araştırmaya katılan erkek ve kız öğrencilerin dağılımın eşit oranda olduğu görülmüş ve maddelere verilen cevaplarında aritmetik ortalama bazında birbirine yakın olmasından dolayı çalgı eğitimi dersine yönelik olarak eşit düzeyde bir tutum sergiledikleri söylenebilir.

Sınıf değişkenine göre öğrencilerin çalgı eğitimim dersine karşı olan tutumları arasında bir fark var mıdır? Alt Problemine İlişkin Sonuçlar

Öğrencilerin okuduğu sınıf değişkenine göre çalgı eğitimi dersine karşı tutumlarını belirlemek için yapılan varyans analizinde dört sınıf grubu arasında anlamlı bir farklılığın olmadığı ortaya koyulmuştur.

Yaş değişkenine göre öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı olan tutumları arasında bir fark var mıdır? Alt Problemine İlişkin Sonuçlar

Yaş değişkenine göre yapılan varyans analizinde öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı tutumlarına yönelik olarak aralarında anlamlı bir farklılık bulunmamıştır. Öğrencilerin yaş gruplarına göre aritmetik ortalamalarına bakıldığında tüm yaş grubundaki öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı aynı tutum içinde oldukları görülmektedir.

Önceden çalgı eğitimi dersini alma değişkenine göre öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı olan tutumları arasında bir fark var mıdır? Alt Problemine İlişkin Sonuçlar

Çalgı eğitimi dersini daha önceden alma değişkenine göre yapılan t testinde evet ve hayır diyen öğrenciler arasında anlamlı bir farklılık olmadığı görülmektedir. Bu bağlamda bu dersi daha önceden alıp almama durumunun derse karşı tutum oluşturmada etkili olmadığı şeklinde bir çıkarım yapılabilir.

Çalgıyı severek çalma değişkenine göre öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı olan tutumları arasında bir fark var mıdır? Alt Problemine İlişkin Sonuçlar

Çalgı aletini severek çalma değişkenine göre evet ve hayır cevabını veren öğrencilerin tutumlarının karşılaştırılması için yapılan t testinde iki grup arasında anlamlı farklılığın olduğu tespit edilmiştir. Ortalamalara bakıldığında çalgı eğitimi dersini sevenlerin sevmeyenlere göre yüksek bir ortalama puana sahip oldukları görülmektedir. Ortalaması yüksek olana grubun çalgı eğitimi dersine karşı yüksek düzeyde bir tutum içinde oldukları söylenebilir. Bu sonuç, öğrencilerin çalgıyı severek çalma tutumlarının, derse olan motivasyonlarını ve katılım isteklerini artıran önemli bir faktör olduğunu göstermektedir.

Ders saatini yeterli bulma değişkenine göre öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı olan tutumları arasında bir fark var mıdır? Alt Problemine İlişkin Sonuçlar

Çalgı eğitimi dersinin haftalık işlenme saatinin yeterliliği noktasında öğrencilerin tutumunu ölçen bu maddede yapılan karşılaştırma t testinde ders saatini yeter bulan grup ile yeterli bulmayan grup arasında yüksek oranda anlamlı bir farklılık olduğu görülmüştür. Çalgı eğitimi dersinin haftalık işleniş saatini yeterli bulmayan öğrencilerin puan ortalamasına bakarak bu gruptaki öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı yüksek düzeyde bir tutum içinde oldukları noktasında bir değerlendirme yapılabilir. Bu bulgular, günlük çalışma süresinin arttıkça, öğrencilerin çalgı eğitimi dersiyle ilgili konuşmaktan aldıkları zevkin de arttığını göstermektedir. Öğrencilerin çalgı eğitimi dersine daha fazla zaman ayırdıklarında, derse olan ilgilerinin ve motivasyonlarının arttığını ve dolayısıyla bu dersle ilgili daha fazla konuşma isteği duyduklarını gösterdiği söylenebilir.

Günlük çalışma saati değişkenine göre öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı olan tutumları arasında bir fark var mıdır? Alt Problemine İlişkin Sonuçlar

Öğrencilerin çalgı eğitimi dersine yönelik olarak günlük çalışma saatleri değişkenine göre yapılan varyans analizine göre gruplar arasında yüksek düzeyde bir anlamlı farklılık olduğu tespit edilmiştir. Çalgı eğitimi dersine günlük 1 saatten daha az çalışan öğrencilerin puan ortalamasının diğer gruplara göre çok düşük olduğu ve bu anlamda bu gruptaki öğrencilerin bu derse karşı tutumunun da çok düşük bir düzeyde olduğu söylenebilir.

Sonuç olarak söylenebilir ki, GSL'lelerde özellikle rehberlik servislerince öğrencilere zaman zaman ders bazında dersin önemi ile ilgili olarak bilgilendirmeler yapmaları gerekebilir. Bu durum öğrencilerin bölüm derslerine ilişkin olarak farkındalık düzeyini artırabilecektir. Her şeyden önce öğrencilerin hem okullarına hem de derslerine ilgilerinin artması için gerekli olan pedagojik yönlendirmelerin yine rehberlik servisi ve ders öğretmenlerince yapılması gerekebilir. Öğrenciler çalmış olduğu müzik aletinin gelecekte hem iş istihdamı hem de kariyer yapma noktasında kendilerine olumlu yönde dönüt sağlayacağını bilmeleri hususunda okulda kariyer günleri kapsamında müzik öğretmenleri, akademisyenler ve kültür bakanlığı ya da TRT saz ve ses sanatçıları davet edilerek faaliyetler yapılması önerilmektedir. Öğrencilerin çalmış oldukları çalgılara daha fazla zaman ayırmalarını teşvik etmek amacıyla çalgı eğitimi dersi öğretmenleri tarafından okul ders saatleri dışında egzersiz kursları ve dinleti etkinlikleri yapılarak öğrencilerin

enstrüm0anlarıyla daha fazla zaman geçirmeleri ve performans sergileme fırsatları sağlanması önerilmektedir.

Öneriler

Cinsiyet değişkenine göre öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı olan tutumları arasında bir fark var mıdır? Alt Problemine İlişkin Öneriler

Cinsiyet değişkeni bazında öğrencilerin çalgı eğitimi dersine yönelik tutumlar arasında anlamlı bir fark olmadığı görülmüştür. Erkek ve kız öğrencilerin tutumları benzer seviyelerde olup, her iki grup da derse karşı eşit düzeyde bir tutum sergilemektedir. Bu bağlamda, öğretim stratejilerinin tüm cinsiyetlere eşit şekilde hitap edecek şekilde tasarlanması önerilmektedir.

Sınıf değişkenine göre öğrencilerin çalgı eğitimim dersine karşı olan tutumları arasında bir fark var mıdır? Alt Problemine İlişkin Öneriler

Farklı sınıf düzeylerinde öğrencilerin müzik eğitimi dersine karşı tutumları arasında anlamlı bir fark bulunmamıştır. Bu, öğrencilerin tutumlarının sınıf düzeylerine göre tutarlı olduğunu göstermektedir. Gelecekte yapılacak araştırmalar, öğretim stratejileri veya sınıf ortamları gibi diğer faktörleri inceleyerek tutum farklılıklarını daha iyi anlayabilir.

Yaş değişkenine göre öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı olan tutumları arasında bir fark var mıdır? Alt Problemine İlişkin Öneriler

Yaş gruplarına göre yapılan varyans analizinde, müzik eğitimi dersine karşı tutumda anlamlı bir fark bulunmamıştır. Tüm yaş gruplarındaki öğrenciler benzer tutumlar sergilemektedir. Bu durum, yaşın öğrencilerin tutumlarını şekillendiren önemli bir faktör olmadığını göstermektedir. Öğrencilerin tutumlarını daha iyi anlamak için bireysel tercihler veya bilişsel yetenekler gibi diğer değişkenlere odaklanmak faydalı olabilir.

Önceden çalgı eğitimi dersini alma değişkenine göre öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı olan tutumları arasında bir fark var mıdır? Alt Problemine İlişkin Öneriler

Daha önceden çalgı eğitimi almış ve almamış öğrenciler arasında tutum farkı bulunmamıştır. Bu, çalgı eğitimi geçmişinin öğrencilerin tutumlarını etkilemediğini gösterir. Bununla birlikte, tutum oluşumunda etkili olabilecek diğer faktörlerin, örneğin öğretim yöntemleri veya kişisel ilgi gibi unsurların daha ayrıntılı bir şekilde incelenmesi faydalı olabilir.

Çalgıyı severek çalma değişkenine göre öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı olan tutumları arasında bir fark var mıdır? Alt Problemine İlişkin Öneriler

Çalgı çalmayı seven öğrenciler ile sevmeyen öğrenciler arasındaki tutum farkı anlamlı bulunmuştur. Çalgı çalmayı seven öğrenciler, derse karşı daha pozitif bir tutum sergileyen öğrenciler olarak daha yüksek puanlar almıştır. Bu, öğrencilerin çalgı çalmaya yönelik ilgilerinin, motivasyonlarını ve derse olan katılım isteklerini artırabileceğini göstermektedir. Öğrencilerin çalgılara olan ilgilerinin artırılması, müzik eğitimi dersine yönelik tutumlarını iyileştirebilir.

Ders saatini yeterli bulma değişkenine göre öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı olan tutumları arasında bir fark var mıdır? Alt Problemine İlişkin Öneriler

Haftalık müzik eğitimi saatlerinin yeterli olup olmadığına dair yapılan t-testi sonucunda, saatleri yetersiz bulan öğrencilerin tutumlarının daha güçlü olduğu görülmüştür. Bu durum, öğretim süresinin artırılmasının öğrencilerin derse olan ilgilerini ve dersle ilgili tutumlarını iyileştirebileceğini gösteriyor. Eğitim politikalarının müzik eğitimi için daha fazla süre ayrılması gerektiği önerilmektedir.

Günlük çalışma saati değişkenine göre öğrencilerin çalgı eğitimi dersine karşı olan tutumları arasında bir fark var mıdır? Alt Problemine İlişkin Öneriler

Günlük çalışma saatlerine göre yapılan varyans analizinde, müzik eğitimi dersine yönelik tutumda anlamlı bir fark bulunmuştur. Günde bir saatten az çalışan öğrencilerin tutumları, daha fazla çalışan öğrencilere göre daha düşük çıkmıştır. Bu, müzik eğitimi dersine daha fazla zaman ayrılmasının, öğrencilerin derse olan tutumlarını iyileştirebileceğini vurgulamaktadır. Eğitim programlarının, öğrencileri derslerine daha fazla zaman ayırmaya teşvik etmesi önerilmektedir.

KAYNAKLAR

Bembenutty, H., Zimmerman, B. J. (2003). The Relation of Motivational Beliefs And Self-Regulatory Processes To Homework Completion And Academic Achievement. *American Educational Research Association* Toplantısında Sunulan Bildiri.

Büyüköztürk, Ş., Çakmak Kılıç, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2016). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri.* Ankara: Pegem Akademi.

Ertürk, S. (2013). *Eğitimde" program" geliştirme.* Ankara: Meteksan.

Genç, E., Batmaz, H. Ç., Coşkuner, Z., Pala, R., Çınar, V., & Biçer , S. Y. (2013). Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi, Spor Bölümü Öğrencilerinin Sayısal Derslere Karşı Tutumları (Elazığ

Örneği). *The Journal Of Academic Social Science Studies, 6*(3), 1163-1177. http://dx.doi.org/10.29228/JASSS.77751

Gutek, G. (2001). *Eğitime felsefi ve ideolojik yaklaşımlar.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

İmik, Ü., & Haşhaş, S. (2020). Müzik Nedir Hayatımızın Neresindedir. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 197. Doi: 10.22252/ijca.1473601

İnceoğlu, M. (2010). *Tutum algı iletişim.* İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınları.

Karakuş, M., & Çelenk, K. (2020). GSL Müzik bölümleri Müfredatındaki Türk ve Batı Müziği Derslerine Yönelik Tutum Ölçeği Geliştirme Çalışması. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 26(Müzik Özel Sayısı)*, 327-337. DOI: 10.5152/ArtVis.2023.22071

Kılınçer, Ö., & Karkın, A. M. (2011). Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Müzik Bölümlerine Piyano Dersine Yönelik Tutumlar Üzerine Bir Araştırma. *Fine Arts*, 357. http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2021.16.2.D0273

Küçükosmanoğlu, H. O., Babacan , E., Babacan, M. D., & Yüksel, G. (2016). Müzik Eğitiminde Bireysel Çalgı Çalışma Alışkanlıkları Ölçek Geliştirme Çalışması. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 16(İpekyolu)*, 2350-2367. https://doi.org/10.17240/aibuefd.2024..-1334705

Nakaş, H. (2007). *Öğretmen ve Yöneticilerin İnternet Kullanımına Yönelik Tutumlarının İncelenmesi.* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi) Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Ensitüsü. İstanbul.

Nurlu, M., & Gülden, B. (2017). Kültür Aktarımı Çerçevesinde Ortaokul Öğrencilerinin Türk ve Yabancı Müziklere Bakışının İncelenmesi. *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 17*(1), 9-24.

Özmenteş, S., & Özmenteş, G. (2009). Çalgı Çalışmaya İlişkin Tutum, Bireysel Özellikler Ve Performans Düzeyi İlişkileri. *Kastamonu Eğitim Dergisi* 17(1), 353-360. https://doi.org/10.24106/kefdergi.1628219

Tufan, E., & Güdek, B. (2008). Piyano Dersi Tutum Ölçeğinin Geliştirilmesi. *GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 75-90. https://doi.org/10.17152/gefad.1283020

Turan Engin, D. (2019). Çalgı Tutum Ölçeği'nin (Ç.T.Ö) Geçerlik Ve Güvenirlik Çalışması. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 30-42. https://doi.org/10.53444/deubefd.1397231

Saygı, C. (2010). Attitude scale development study in relation to music teaching course, *Procedia Social and Behavioral Sciences*, 2(2), 5451–5457. DOI 10.1016/j.sbspro.2010.03.889

Uçan, A. (1996). *İnsan ve Müzik, İnsan ve Sanat Eğitimi.* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Yeşilgül Alay, A., & Batmaz, H. Ç. (2023). Milli Kimliğin Devamında Müziğin Etkisi (Türk Müziği Örnekleri). *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 37. http://dx.doi.org/10.29228/iletisimvesanat.74334.

EXTENDED ABSTRACT

This study aims to examine the attitudes of students enrolled in fine arts high schools towards instrumental music education, considering various variables. Music plays a significant role in human life, both in its multifaceted nature and its capacity to serve as a rehabilitative tool or witness to everyday moments. Therefore, music has established itself at the center of life, especially in the context of music education, which plays a crucial role in shaping human lives. The research begins with a literature review to support the study, followed by a methodological approach based on descriptive survey design. The relationship between dependent and independent variables was analyzed using various statistical data. The study was directly applied to a sample group, with the SPSS 21.0 software used for data analysis. A p-value of <0.05 was considered for identifying statistically significant differences between variables. Arithmetic mean ($\bar{x}$) was also taken into account in the data interpretation. Notably, t-tests and variance analysis revealed significant differences in terms of gender and grade level.

The results suggest that students generally display a positive attitude toward instrumental music education, although areas for improvement were identified. It is recommended that guidance counselors provide periodic information to students regarding the importance of the course and its potential for future career development, including the positive impacts it could have on employment opportunities. Career days involving music teachers, academicians, and professionals from cultural institutions could also be organized to reinforce these ideas.

Education is a process that adapts individuals to social life, involving interactions and experiences that foster individual development and the achievement of desired behavioral changes. Music, as an integral part of education, is a significant art form that has existed since the dawn of humanity, reflecting the joys and sorrows experienced by individuals and society. Music allows the expression of emotions and thoughts according to established or unestablished rules and serves as a cultural and societal force today.

Music education, therefore, not only provides aesthetic appreciation but also contributes to cognitive, emotional, and psychological transformation, shaping individuals into more conscious and sensitive members of society. Fine Arts High Schools (GSLs) offer music programs with

courses in common, elective, and specialized areas, with instrumental education being of utmost importance. Instrumental music education enhances students' social interaction skills and supports their contribution to modernization processes, ultimately serving to elevate the cultural and artistic level of society.

Attitudes and behaviors refer to patterns of action that individuals exhibit toward objects, events, or situations, either positively or negatively. In educational settings, understanding students' attitudes is crucial, as individuals generally express positive attitudes toward objects that satisfy their needs. Changing attitudes requires understanding the needs and expectations of the individual. Attitude, as a subjective and individual characteristic, represents an individual's mental, emotional, and behavioral response to objects, situations, or events based on experience, knowledge, feelings, and motivations.

The study used the attitude scale developed by Tutan and Güdek (2008) as a data collection tool. The scale was divided into two parts: the first section collected personal information, while the second section assessed students' attitudes towards instrumental music education through 30 items. The research utilized a relational survey model to express the relationships between multiple characteristics collected through the data collection tools.

The results of the study indicate that students' attitudes toward instrumental music education were generally positive, with significant statistical differences observed between dependent and independent variables. Gender differences were significant in terms of students' discomfort with being late to class, with male students showing higher levels of anxiety regarding tardiness. As for grade levels, 12th-grade students exhibited less interest in the course, likely due to exam-related stress and university preparation. Furthermore, students who had prior instrumental music education were found to be more strongly connected to music through the course, with a significant difference observed in their attitudes.

The study also showed that a majority of students consider instrumental music education to be an essential and valuable experience, with their attitudes toward the course positively correlated with their love and interest in playing their instruments. Significant differences were found in terms of participation in activities related to instrumental education, with students who had more time to practice showing higher levels of satisfaction and engagement.

The results suggest that increasing students' involvement in music-related activities can enhance their appreciation for music education. It is recommended that schools organize extracurricular programs such as workshops, performances, and practice sessions to encourage students to spend more time with their instruments. Additionally, guidance counselors should provide regular updates on the significance of the course to help raise awareness among students.

Overall, this study provides valuable insights into the attitudes of students toward instrumental music education in fine arts high schools. The findings suggest that creating a supportive environment that emphasizes the importance of music education, fostering a deeper connection to music, and providing ample opportunities for practice and performance can significantly enhance students' engagement with the course. Educational policies and practices that highlight the social, cultural, and career benefits of music education are crucial for the development of well-rounded and skilled individuals.

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 : 03.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 25.02.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1612605
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.

JOHN CAGE VE FLUXUS SANAT HAREKETİNİN DOĞUŞU

UZUNONAT, Ezgi Nihan[1]
BELLER, Aslı[2]

ÖZ

Bu araştırmada, Fluxus hareketinin şekillenmesine etki eden sanat akımları ele alınmış, ancak John Cage daha ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Cage'in bu çalışmada detaylı olarak ele alınmasının nedeni, deneysel sanat anlayışının Fluxus hareketinin estetik ve kavramsal temelleriyle örtüşmesi ve 1957–1959 yılları arasında yürüttüğü "Deneysel Kompozisyon" sınıfında yer alan sanatçıların, ilerleyen süreçte Fluxus'un oluşumunda önemli rol üstlenmesidir. Ayrıca çalışmada, Fluxus hareketinin ortaya çıkışı ve sanat anlayışı kapsamlı bir şekilde değerlendirilmiş; kolektif üretim, ticari kaygılardan uzak sanat anlayışı ve izleyici katılımı gibi temel ilkelerin günümüz sanatçıları tarafından nasıl farklı biçimlerde yorumlandığı tartışılmıştır. Bu bağlamda, Fluxus'un çağdaş sanat üzerindeki etkisinin dönüşümüne yönelik analizlere yer verilmiştir. Araştırmanın sonuç bölümünde, günümüzde Fluxus ile bağlantılı performanslar gerçekleştiren sanatçılar incelenmiş ve

[1] Doç. Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü, Yaylı Çalgılar ASD, celist_83@hotmail.com, ezgink@anadolu.edu.tr, https://orcid.org/0000-0002-4502-532x.
[2] Doç. Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü, Yaylı Çalgılar ASD, aslibeller@anadolu.edu.tr, https://orcid.org/0000-0001-5803-7154.

Fluxus hareketinin günümüz sanat pratikleri bağlamında daha iyi anlaşılmasına yönelik öneriler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: John Cage, Fluxus, George Maciunas, 20. yüzyıl müziği, 20. yüzyıl sanat akımları.

JOHN CAGE AND THE BIRTH OF THE FLUXUS ART MOVEMENT

ABSTRACT

This study examines the artistic movements that influenced the formation of the Fluxus movement, with a particular focus on John Cage. The primary reason for emphasizing Cage in this research is the alignment of his experimental artistic approach with the aesthetic and conceptual foundations of Fluxus, as well as the transformative impact of his Experimental Composition class (1957–1959) on artists who later played key roles in the movement's development. Additionally, the study provides a comprehensive analysis of the emergence of Fluxus and its artistic philosophy, exploring how fundamental principles such as collective production, non-commercial artistic practice, and audience participation have been reinterpreted by contemporary artists. In this context, the research evaluates the evolution of Fluxus' influence on contemporary art. The conclusion section examines contemporary artistic performances associated with Fluxus and offers insights into the movement's relevance within present-day artistic practices.

Keywords: John Cage, Fluxus, George Maciunas, 20th century music, 20th century art movements.

GİRİŞ

20. yüzyılın başlarında sanat, geleneksel biçimleri sorgulayan ve toplumda yeni izleyici kitleleri ile ifade biçimleri yaratan hareketlerle şekillenmiştir. Dadaizm, Konstrüktivizm, Fütürizm, Sürrealizm gibi birçok yenilikçi sanat akımı ve eğilim, sanatı farklı alanlara taşıyarak dönemin estetik algısını dönüştürmüştür. Bu bağlamda Fluxus, bu yeni yaklaşımları daha radikal, sorgulayıcı ve deneysel bir düzleme taşıyan bir sanat hareketi olarak dikkat çekmiştir. Fluxus'un oluşum sürecinde, varoluşçu felsefenin sanatta bireyselliğe ve tekelleşmeye yönelik eleştirileri ile özgün ve yenilikçi yaklaşımları teşvik eden düşünsel temeller önemli bir rol oynamıştır. (Cançat, 2022: 24).

Fluxus, Pop-Art, Soyut Ekspresyonizm, Taşizm ve İnformel Sanat gibi hareketlerle tarihsel bağlar taşımakla birlikte, tamamen farklı bir sorgulama anlayışıyla şekillenmiştir. Bununla birlikte, Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm hem sanatsal uygulamalar hem de düşünsel altyapıları açısından Fluxus için önemli öncüller olmuştur. (Arapoğlu, 2009: 101).

Fütürizm, Filippo Tommaso Marinetti'nin 1909'da yayımladığı manifestoyla ortaya çıkmış; hız, teknoloji ve modern yaşamı yücelten bir akım olarak sanatta hareket ve dinamizmi vurgulamıştır. Endüstriyel çağın enerjisini sanata taşıyan bu akım, bireysel iradeyi ve yenilikçiliği savunurken, geleneksel formları reddetmiştir. Avangart sanat akımları içerisinde özellikle İtalya'da etkin olan bu akım, sanatın yanı sıra edebiyat, müzik ve görsel sanatlar gibi alanlarda da etkili olmuştur. (Cebe, 2014: 313). Fütürist yazarlar, geleneksel dil yapısını aşarak yeni bir anlatım dili geliştirmişler; süratli, sert ve devrimci bir üslupla yazılan eserlerde kelime oyunları, tipografik denemeler gibi serbest çağrışımlara yer vermişlerdir. Fütürist ressamlar, eserlerinde hareketi ve enerjiyi göstermek için keskin çizgiler, ritmik tekrarlamalar ve dinamik formlar kullanmışlardır. İtalyan besteciler, makinelerin ses ve gürültüsünden esinlenerek endüstriyel çağın tüm karmaşasını müziğe yansıtmayı amaçlamışlardır. Ressam ve besteci Luigi Russolo, 1913 yılında "Gürültü'nün Sanatı" isimli manifestosunda, geleneksel müziği reddederek makinelerin çıkardığı sesleri kullanmayı önermiş ve özel enstrümanlar tasarlamıştır. (Dönmez ve Kurtuluş, 2017: 320).

Dadaizm, Birinci Dünya Savaşı'nın yıkıcılığına tepki olarak 1916'da Zürih'te doğmuştur. Geleneksel sanat anlayışına karşı çıkan ve anlamsızlık, saçmalık, rastlantısallık, protesto ve toplumsal eleştiri gibi unsurları ön plana çıkaran avangart bir sanat akımıdır. Birinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkilerine tepki olarak ortaya çıkan Dadaistler, sanatı planlı ve mantıklı olmaktan çıkarıp tesadüf ve rastgelelik temeline oturtmuşlardır. Kolajlar, rastgele kelime oyunları ve hazır nesneler gibi yenilikçi teknikler kullanarak sanatsal eserler üretmişlerdir. Sanatı bir protesto dili olarak gören Dadaistler, müze ve sanat galerileri gibi geleneksel sanat kurumlarını eleştirerek sanatı toplumun estetik kalıplarından kurtarmayı amaçlamışlardır. Kapitalizm, milliyetçilik ve burjuva değerlerine karşı durarak enternasyonalizmi savunmuş ve savaş karşıtı bir duruş sergilemişlerdir. Marcel Duchamp'ın sıradan bir pisuvarı "Çeşme" adıyla sanat eseri olarak sunması, bu akımın sanat anlayışını kökten değiştiren ikonik bir örnektir. (Mansuroğlu, 2022: 80).

Sürrealizm ise 1920'lerde André Breton öncülüğünde şekillenmiş, bireysel ve toplumsal bilinçaltını açığa çıkarmayı amaçlayan bir sanat akımıdır. Sigmund Freud'un rüya ve bilinçaltı teorilerinden esinlenen sürrealistler, insanların bastırılmış duygularını, arzularını ve korkularını

sanatsal ifadeye dönüştürmeye çalışmışlardır. Rüya ve gerçeklik arasındaki sınırları zorlayarak, gerçeküstü imgelerle izleyiciyi sıradan dünyanın ötesine taşımışlardır. Otomatik yazı tekniğiyle düşünceleri sansürsüz şekilde ifade eden sanatçılar, bilinçaltını özgür bırakmayı ve rasyonel engelleri aşmayı hedeflemişlerdir. (Aktan, 2018: 552). Sürrealizm, mantığı ve geleneksel anlam sistemlerini reddederek kuralsızlığı ve rastlantısallığı benimsemiştir. Düşsel imgelerle semboller oluşturarak izleyiciyi bu imgelerin ardındaki anlamları keşfetmeye davet etmişlerdir. 1920'lerde, Birinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı toplumsal ve psikolojik travmaların etkisiyle gelişen bu akım, Dadaizm'le hem çelişen hem de onun bazı unsurlarını sürdüren bir sanat anlayışı olarak ortaya çıkmıştır. (Özer, 2018: 8).

Tüm bu akımların birbirlerinden ilham alması ve kendine özgü yaklaşımları, sanat tarihinde önemli bir yer edinmelerini ve Fluxus hareketinin temellerinin atılmasına uygun estetik zeminin hazırlanmasını sağlamıştır. Savaşların ve modernizmin etkisiyle şekillenen bu hareketler, sanatın ifade alanını genişleterek estetik ve anlam anlayışını kökten değiştirmiştir. Aynı dönemde, müzik, heykel, dans ve şiir gibi farklı sanat dallarından sanatçıların bir araya gelmesi, kültürel ve disiplinler arası bir etkileşim yaratarak Fluxus'un yenilikçi anlayışlarının filizlenmesini sağlamıştır. Bu birliktelik, sanatı gündelik hayata dahil eden, oyun ve mizah öğelerini içeren ve sanat ile yaşam arasındaki çizgiyi ortadan kaldırmayı amaçlayan bir hareketin temellerini oluşturmuştur.

Özellikle Amerikalı besteci John Cage, müzik alanındaki deneysel çalışmalarıyla Fluxus hareketine derin bir katkı sunmuştur. Cage'in 1950'lerde verdiği "Deneysel Kompozisyon" dersleri, yalnızca müzikte değil, tüm sanat disiplinlerinde sıra dışı yaklaşımları teşvik eden bir zemin hazırlamıştır. Cage, rastlantısallık, sessizlik ve performansın sınırlarını zorlayan eserleriyle sanatı geleneksel çerçevelerden çıkararak yeni bir kavrayış geliştirmiştir. (Cançat, 2022: 24). Bestecinin "4'33" adlı sessizlik performansı, dinleyiciyi aktif bir katılımcı haline getirerek Fluxus'un etkileşimci doğasına ilham vermiş ve Fluxus'un birçok performansında alıntılanmış ya da parodi edilmiştir. (Nyman, 1999: 3).

Amaç

Bu araştırmanın amacı, Fluxus sanat hareketinin tarihsel gelişimini, sanat anlayışını ve günümüz sanatına etkilerini incelemektir. John Cage'in Fluxus'un oluşumundaki rolü ve hareketin şekillenmesinde etkili olan sanat akımları incelenerek, mevcut literatürdeki eksiklikler

belirlenmeye çalışılacaktır. Araştırma, Cage'in sanat anlayışının Fluxus'un temel dinamiklerine olan etkilerini analiz etmeyi ve teorik düzeyde katkılar sunmayı hedeflemektedir. Ayrıca, Fluxus'un ilkeleri ve çağdaş sanat üzerindeki dönüşümü ele alınarak, sanatın sınırlarını sorgulayan bu hareketin günümüzde nasıl yorumlandığı açıklanacaktır. Fluxus'un tarihsel gelişimi ve günümüzdeki yansımaları bir bütün olarak değerlendirildiğinde, harekete dair daha kapsamlı bir anlayış sunulması amaçlanmaktadır. Bu araştırma aracılığıyla elde edilecek bulgular, ilgili alandaki bilgi birikiminin artmasına katkı sağlamayı da hedeflemektedir.

Önem

Fluxus, sanatı sadece estetik bir üretim alanı olmaktan çıkarıp izleyici katılımına açık, deneysel ve ticari kaygılardan uzak bir yapıya dönüştürerek, çağdaş sanat anlayışının şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu bağlamda, araştırma hem sanat tarihi hem de müzikoloji açısından önemli bir boşluğu doldurmaktadır. John Cage'in deneysel sanat anlayışının Fluxus üzerindeki etkisini değerlendirmek, yalnızca Fluxus'un kökenlerini anlamamızı sağlamakla kalmayıp, aynı zamanda günümüzdeki sanat üretim süreçleriyle olan ilişkisini kavramamıza da yardımcı olacaktır. Fluxus'un disiplinler arası doğası, günümüz sanat pratiklerinde nasıl bir dönüşüm geçirdiğinin anlaşılmasını sağlayarak akademik literatüre katkı sunacaktır.

Sınırlılıklar

Fluxus hareketinin merkezinde yer alan sanatçılar, George Maciunas tarafından "fluxfriends" olarak adlandırılmıştır. Ancak bu sanatçıların bireysel biyografilerinin detaylandırılması, çalışmanın kapsamını aşacağından, araştırma genel hatlarıyla Fluxus grubunun tarihine odaklanmaktadır. Bunun yanı sıra, Fluxus'un geniş ve disiplinler arası bir yapıya sahip olması, hareketin tüm yönlerini kapsamlı bir şekilde ele almayı mümkün kılmamaktadır. Özellikle Fluxus'un farklı coğrafyalardaki yansımaları ve çağdaş sanatçılar üzerindeki etkileri, daha detaylı saha araştırmaları gerektiren konular olarak kalmaktadır. Çalışmada, sanatçılarla birebir görüşmeler ya da performans analizleri yapılmamış, daha çok yazılı kaynaklar ve akademik literatür üzerinden bir değerlendirme gerçekleştirilmiştir. Bununla birlikte, Fluxus'un günümüzde halen etkisini sürdüren ve önemli kabul edilen performansları ve sanatçıları, çalışmanın sonuç bölümünde ele alınarak tarihsel ve güncel boyutlarıyla bir bütün olarak değerlendirilmiştir. Bu çalışmada kullanılan nitel yöntemlerin çeşitli avantajları olmakla birlikte, belirli sınırlılıkları da

bulunmaktadır. Özellikle, nitel araştırmaların yorumlayıcı doğası gereği subjektif sonuçlar üretebilme olasılığı, çalışmanın sınırlılıklarından biri olarak değerlendirilmektedir.

Problem cümlesi

Fluxus hareketinin çağdaş sanat üzerindeki etkilerini ve John Cage'in bu hareketin oluşum sürecindeki belirleyici rolünü nasıl anlamlandırabiliriz?

Alt Problemler

John Cage'in hayatı, sanat pratiği ve deneysel yaklaşımının temel özellikleri nelerdir?

John Cage'in 1957-1959 yılları arasında verdiği "Deneysel Kompozisyon" dersleri, Fluxus sanatçılarının sanatsal yaklaşımlarını nasıl şekillendirmiş ve Cage'in deneysel sanat yaklaşımı, hareketin oluşum sürecinde nasıl bir rol oynamıştır?

Fluxus'un sanat anlayışı, kolektif üretim, ticari kaygılardan uzak sanat yaklaşımı ve izleyici katılımı gibi temel ilkelerle nasıl tanımlanmaktadır?

Günümüz sanat dünyasında Fluxus'un dönüşen etkileri, sanatı gündelik hayatla bütünleştirme çabası ve süreç odaklı sanat anlayışı, günümüz sanatçıları tarafından nasıl yorumlanmaktadır?

YÖNTEM

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden tarihsel analiz ve kaynak tarama yöntemlerini temel almaktadır. Fluxus hareketinin oluşumu, gelişimi ve etkileri, dönemin sanat manifestoları, ikincil kaynaklar üzerinden analiz edilerek ortaya konmuştur. Fluxus'a ilişkin ve Fluxus'un oluşumunu ve gelişimini içeren alan yazınsal araştırma ve yorumlamalardan elde edilen veriler kullanılmıştır. Araştırmada, John Cage'in Fluxus hareketine etkisini anlamak için hayatını, eserlerini ve sanat anlayışını inceleyen bir yaklaşım benimsenmiştir. Çalışmada, Fluxus hareketinin sanat tarihindeki yeri ve günümüzdeki etkisi, teorik çerçeve ve alan yazını taranarak değerlendirilmiştir. Araştırmanın güvenirliğini ve geçerliliğini sağlamak amacıyla betimsel analiz yöntemi uygulanmıştır. Tüm veri toplama ve analiz süreçleri, etik kurallar gözetilerek gerçekleştirilmiş, Fluxus hareketinin tarihsel sürecine ve sanat dünyasındaki yerine ilişkin akademik bir katkı sunmak amacıyla çeşitli kaynaklardan elde edilen veriler, analitik bir bakış açısıyla yorumlanmıştır.

BULGULAR

John Cage

5 Eylül 1912'de Los Angeles'ta dünyaya gelen ve ailenin tek çocuğu olan John Cage, müzik hayatına teyzesi Phoebe James ile piyano çalışarak başlamış ve iki yıl süren Panama Koleji'ndeki üniversite yıllarında Liberal Sanatlar dersi almıştır. Ancak üniversitenin ikinci senesinde okulu bırakmış ve eğitimine devam etmek için 1930'da Avrupa'ya gitmeye karar vermiştir. (Haskins, 2012: 22). Önce Houston daha sonra Fransa'nın kuzeybatısındaki Le Havre şehrine giderek, kaldığı bir yıl boyunca modern mimari, gotik sanatlar, modern resim ve modern müzik ile ilgili incelemelerde bulunmuş ve eğitimler almıştır. Pablo Picasso, Paul Klee, Henri Matisse gibi modernist ressamlardan ve sanat galerilerindeki yeni ve çarpıcı çalışmalardan ilham alarak denemelerde bulunmuş, Paris Konservatuvarı'nda Lazare Levy ile piyano çalışırken Igor Stravinsky, Alexsandr Scriabin, Bela Bartok ve Paul Hindemith gibi çağdaş bestecilerden etkilenmiştir. (Şar, 2019: 3-4).

1931 yılında geri döndüğü Amerika'da yaşanılan ekonomik kriz nedeniyle geçimini sağlamak adına yaptığı girişimler ve araştırmalar, onu resimde Piet Mondrian, müzikte ise Arnold Schoenberg ile tanıştırmıştır. Schoenberg'in müziği ile ilgili birçok araştırma yapmasına rağmen hiçbir kayıda ulaşamamış ve Schoenberg'in eserlerini çalan piyanist Richard Buhlig ile iletişime geçerek piyano dersi almaya başlamıştır. John Cage, Buhlig ile iletişime geçtiği süreci "For the Birds" adlı kitabında şu sözleriyle anlatmaktadır:

> "Önce size Richard Buhlig'den bahsetmeliyim. Schoenberg'i seslendiren ilk Amerikalı piyanistti. Richard Buhlig'in Schoenberg'in "Opus 11 ilk üç piyano parçası"nı çalan ilk kişi olduğunu öğrenmiştim. Onu görmek için Santa Monica'dan Los Angeles'a büyük bir aceleyle yolculuk ettim. Ama kapısını çaldığımda cevap veren olmadı. On iki saat evinin önünde bekledim, beni görmeyi kabul etti. Bir sonraki derste Schoenberg'in parçalarını çalmasını istedim. Ancak "kesinlikle hayır" diye cevap verdi. Sonra ondan bana kompozisyon öğretmesini istedim. Bana kompozisyon değil, piyano öğreteceğini, ancak yine de elinden gelenin en iyisini yapmayı kabul edeceğini söyledi. Onunla birkaç ay çalıştıktan sonra bana artık yardım edemeyeceğini ve bestelerimi Henry Cowell'a göndermem gerektiğini söyledi." (Cage, 1981: 69-71).

Henry Cowell, yenilikçi müzik teknikleriyle tanınan bir bestecidir ve Cage'in müzikal gelişimde etkili olmuştur. Cowell'ın New York'ta yaşayan Adolp Weiss'e Cage'in eserlerini göndermesi, Weiss'in Cage'i öğrencisi olarak kabul etmesine ön ayak olmuştur. (Can, 2002: 6). Sonrasında Cage, Arnold Schoenberg ile tanışmış ve Schoenberg, Cage'e hayatını müziğe adayacağına söz vermesi halinde ücretsiz ders vermeyi kabul etmiştir. Bunun üzerine Cage, yazarlık ve ressamlığı bir kenara bırakıp kendini tamamen müziğe yoğunlaştırmıştır. (Özkul, 2019: 361). Cage'in müzik

eğitimi geleneksel armoni kurallarından çok deneysel ve ritmik bir yapı üzerine olduğundan, Schoenberg onun bestecilik yapabilmesi için armoni ve kontrpuan öğrenmesi gerektiğini söylemiştir. Cage, Schoenberg'in müzikal analiz sınıfına girerek kompozisyon, notasyon ve kontrpuan konusunda kendini geliştirmeye başlamıştır. (Cage, 1981 :71).

"For the Birds" kitabında Daniel Charles ile yaptığı röportajda Cage, Schoenberg ile armoni konusunda yaptığı konuşmasını şu şekilde anlatır;

> "Schoenberg, benim armoni konusunda herhangi bir hisse sahip olmadığımı en az benim kadar iyi biliyordu. Ancak bir gün, birlikte çalışırken armoniyi öven bir şekilde konuştu. Ona göre, asla beste yapamayacaktım; çünkü her zaman önümde, asla aşamayacağım bir duvar olarak duran armoniyle karşı karşıya kalacaktım. Bunun üzerine, hayatımı o duvara başımı vurarak geçireceğimi söyledim." (Cage, 1981 :72).

Bu diyaloğun üzerine de geleneksel armoniden uzaklaşarak ritmik yapı, sessizlik, şans teknikleri üzerine yoğunlaşarak kendi müzikal kimliğini oluşturmuş ve 1938 yılında Arnold Schoenberg ile çalışmalarını tamamlamıştır.

Cage, Seattle'daki Cornish School'da modern dans sınıfında besteci ve eşlikçi olarak çalışmaya başlamıştır. Bu süreçte dansçı Syvilla Ford, koreograf Merce Cunningham, ressamlar Morris Graves ve Mark Tobey ile tanışmıştır. Bu sanatçılarla kurduğu ilişkiler, Cage'in modern sanat anlayışına olan ilgisini derinleştirerek, ona yeni keşifler yapma fırsatı sunmuştur. 1940 yılında, San Francisco'daki Mills College'da yine modern dans eşlikçiliği yaparken, aynı zamanda Lou Harrison ile birlikte "Dans İçin Müzik" adlı bir ders programı da yürütmüştür. (Elivar, 2015: 385). 1940 yılında, dansçı Syvilla Fort, mezuniyet resitali için Cage'den vurmalı çalgılar orkestrası için bir beste yapmasını istemiştir. Ancak, Fort'un resitalinin gerçekleştirileceği sahne, orkestra için küçük olduğundan, Cage eseri piyano için yazmak zorunda kalmıştır. Bu durum, Cage'in, hazırlanmış piyano için ilk eseri "Bacchanale"in ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Fort'un dansı için Afrika tarzı bir eşlik uygun olacağı için, Cage, eseri bestelerken Afrika müziğinden etkilenerek oluşturduğu on iki ton dizisini kullanmayı tercih etmiştir. Ayrıca, piyano tellerinin arasına vida, pencere bandı, cıvata, lastik parçaları ve somun gibi malzemeler yerleştirerek, piyanonun perdelerini ve tınılarını değiştirmiş ve böylece piyanoyu adeta bir vurmalı orkestraya dönüştürmüştür. "Bacchanale"in prömiyeri 28 Nisan 1940'ta Cornish Dans Okulu'nda gerçekleştirilmiştir. (Kaya, 2023: 293).

Cage, armonik veya melodik kurallardan uzaklaşıp tamamen rastlantısal ya da mekanik yapıyı öne çıkaran yeni bir kompozisyon yöntemi olan Gamut tekniğini geliştirmiştir. Bu tekniği 1946-48 yılları arasında hazırlanmış piyano için bestelediği "Sonatas and Interludes" adlı eserinde

kullanmış ve bu en ilgi çeken eserlerinden biri olmuştur. 1950 yılında Gamut tekniği ile ritmik yapıyı birleştirmeyi denediği hazırlanmış piyano ve oda orkestrası için konçertosunda, ses derinliklerini dikdörtgen biçimindeki grafiksel çizimlere göre ayarlayarak bu çizimler üzerinde geometrik şablonlar yerleştirmiş ve sürekliliği kazandırmayı hedeflemiştir. Hazırlanmış piyanoyla birlikte çalan yirmi beş kişilik orkestrada, radyo, kaydedilmiş jeneratör sesi, metal bir sepet, su gongu gibi materyaller de kullanmıştır. (Silverman, 2010: 194).

Cage'in farklı tınılar elde etme merakı, elektronik teknolojinin içerdiği sesleri de eserlerine katma isteğini doğurmuş ve elektronik müzikle ciddi anlamda ilgilenmesi, manyetik şerit teknolojisi ve amplifikatörlerin geliştiği 1940'lı yıllarda başlamıştır. Cage, elektronik müziği, seslerin manipülasyonu ve kontrolü açısından bir özgürlük alanı olarak görmüş ve sentezleyiciler sayesinde, insan müdahalesi olmadan kendi kendine oluşan ses düzenlerini yaratmayı amaçlamıştır.

Elektronik müzikle deneysel çalışmalarını yansıttığı eseri "Imaginary Landscape" serisini, 1939-52 yılları arasında beş eser olarak yazmış ve her bir eser, sentezleyiciler, perküsyon aletleri ve diğer yenilikçi unsurlar kullanılarak oluşturulmuştur. "Imaginary Landscape No:1", Cage'in elektronik müzik alanındaki ilk bestesi; "Imaginary Landscape No:5" ise Amerika'da üretilmiş ilk bant müziğidir ve bu eser Cage'nin geleneksel müzik anlayışını sorgulayan ve yeni ses olanaklarını keşfeden yaklaşımını temsil etmektedir. (Özkul, 2019: 369).

Cage, Dada ve Zen Budizmi'ne olan ilgisinin nasıl başladığını "Silence" adlı kitabında şu sözleriyle anlatmaktadır:

> "Eleştirmenler, konserlerime katıldıklarında ya da konferanslarımı dinlediklerinde sık sık "Dada" diye bağırıyorlar. Diğerleri ise Zen Budizmi'ne olan ilgimden yakınıyor. Hayatımda dinlediğim en etkileyici konferanslardan biri, Seattle'daki Cornish School'da Nancy Wilson Ross tarafından verilen "Zen Budizmi ve Dada" başlıklı konuşmaydı. Zen ve Dada arasında bir bağlantı kurmak elbette mümkündür; ancak ne Dada ne de Zen, sabit ve somut kavramlardır. Her ikisi de zaman ve mekana göre değişir ve farklı bağlamlarda eylemlere canlılık katar. 1920'lerde Dada olarak kabul edilen şey, bugün (Marcel Duchamp'ın eserleri hariç) yalnızca sanat olarak değerlendirilmektedir. Yaptıklarımın doğrudan Zen'e bağlanmasını istemem. Ancak, Zen ile olan etkileşimim Alan Watts ve Daisetz Suzuki'nin derslerine katılmam, ilgili literatürü okumam olmasaydı, bugün yaptığım işleri yapıp yapamayacağımı bilmiyorum. Alan Watts'ın, eserlerim ile Zen arasındaki ilişkiyi sorguladığı söyleniyor. Bunu, Zen'in eylemlerimden sorumlu tutulmaması adına ifade ediyorum. Yine de çalışmalarımı sürdürmeye devam edeceğim. Sıklıkla vurguladığım gibi: Günümüzde Dada, geçmişte sahip olmadığı bir boşluk, bir açıklık içermektedir. Peki, 20. yüzyılın ortalarındaki Amerika'da Zen bugün ne anlama geliyor?" (Cage, 1961: xi).

Cage, Taoist düşüncede yer alan "doğal akışa uyum" ve "müdahalesizlik" ilkelerini müziğinde rastgelelik ve belirsizliğin önemi olarak yansıtmış ve Taoist metinlerden, özellikle Tao Te Ching'den ilham alarak bu metinlerdeki "doğa ile uyum" fikrini, müziğinde doğadaki sesleri

kullanarak belirginleştirmiştir. Cage'in Zen Budizmi'ne olan ilgisi, müziğinde rastlantısallık ve belirsizlik ilkelerine yönelmesinde önemli rol oynamıştır. (Gülfırat, 2023: 118).

Antik bir Çin kehanet kitabı olan "I Ching"i bir kompozisyon aracı olarak kullanan Cage, bir eserin hangi notalarla veya hangi sürelerle ilerleyeceği gibi kararları bu kitap aracılığıyla belirlemiştir. Bu yöntemle bestelediği ilk solo piyano eseri olan "Music of Changes" 1951 yılında ortaya çıkmış ve rastlantısallık konseptini müzikte ilk kez tam anlamıyla bu çalışmada uygulamıştır. (Jensen, 2009: 97).

Zen Budizmi'nin, anın farkındalığı, kavramsal olmayanın anlaşılması ve sadelik gibi öğelerinden etkilenerek yazdığı "4'33", en tartışmalı eserlerinden biri olarak görülmüştür. Bu eserde Cage'in amacı sessizliğin içindeki anlık seslere dikkat çekerek anın farkındalığını vurgulamaktır. Eser, üç bölümden oluşur ve toplamda 4 dakika 33 saniye sürer. Bu süre zarfında icracılar enstrümanlarını çalmaz; böylece dinleyiciler, çevredeki rastlantısal sesleri deneyimler. (Akan, 2020: 12).

Cage'in "4'33" adlı eseri, modern müzik ve sanat dünyasında büyük bir etki yaratarak, birçok sanat akımını ve yaklaşımı derinden etkilemiş ve hem müzikte hem de diğer disiplinlerde yeni yaklaşımların doğmasına katkıda bulunmuştur. (Campbell, 1992: 84)

Fluxus ve John Cage'in Rolü

John Cage, 20. yüzyılın en etkili bestecilerinden biri olarak, Fluxus hareketinin oluşumunda ve gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. 1957-1959 yılları arasında, George Brecht, Al Hansen, Allan Kaprow, Jackson Mac Low, Dick Higgins, La Monte Young'ın içinde bulunduğu New School for Social Research'te verdiği "Deneysel Kompozisyon" dersleri, bu sanatçıların Fluxus hareketinin çekirdek kadrosunu oluşturmaları yönünden de önemlidir. (Galliano, 2006: 252).

Cage, derslerinde rastlantısallık, doğaçlama ve günlük objelerin müzikte ve sanatta nasıl kullanılabileceğini öğretirken, öğrencileri deneysel ve yenilikçi çalışmalar yapmaları konusunda teşvik etmiş, kalıpların dışına çıkmalarını sağlamıştır. (Yavuz, 2004: 15,16). Doğu felsefesi ve Zen Budizmi'nden etkilenerek geliştirdiği yaşam felsefesi; sanatın, hayatın içinde bir eylem olması gerektiğini savunmuş, hayatın kendisinin bir sanat olduğunu vurgulamıştır. (Higgins, 2002: 1).

Cage'in sanat dünyasındaki en etkili fikirlerinden biri de "ses ve süre"dir. Onun uzun ve verimli kariyeri boyunca değişen teknik, kültürel, politik ve sanatsal koşullar içinde, büyük bir özveri, yaratıcılık ile geliştirdiği bu düşünceler, "Deneysel Kompozisyon" derslerinde de özellikle üzerinde durduğu konulardan biridir. (Kahn,1997: 556). Sesin beş boyutundan biri olan süre

kavramı üzerinde durulmuştur. Burada yapı, süre üzerine kuruludur ve öğrenciler ses materyali olarak sıra dışı materyallere yönelmekte serbesttir. Ses ve sessizlik de eşit öneme sahiptir. Müzikal kompozisyonda zamanın en önemli yapı taşlarından biri olarak kullanıldığı çalışmalarına örnek olarak "4'33" ve "Water Walk" eserleri verilebilir. Bu eserlerde belirlenen süre içinde görme ve dinleme eylemleri iç içe geçerek kaybolur. Üç bölümden oluşan ve icracıların enstrüman çalmadığı "4'33" eseri de tam olarak bu fikri kullandığı çalışmasıdır. (Akçakmak, 2020:184).

Zamana dayalı bu anlayışının devamı niteliğinde olan diğer bestesi "Water Walk" (1959) İtalyan televizyonu için bestelenmiştir. Suyla ilgili çeşitli eylemleri içermesiyle dikkat çeken eserde, bir düdüklü tencereden buhar salınması, buzun karıştırılması, bir bardak suyun dökülmesi ve içilmesi, küçük bir gongun su dolu bir leğene daldırılması gibi öğeler yer alır. Bunun yanı sıra, Cage elektronik sesleri de kompozisyonuna dahil ederek bir teyp kaydediciden ve beş radyodan gelen sesleri kullanmıştır. (Ballengee, 2020: 158).

Dinleyicilere çevresel sesleri dinleme farkındalığı kazandırmak, arka plan seslerinin aslında bir performansın aktif parçası olabileceğini göstermek için tasarlanmıştır. Dinleyici, sessizlik içinde çevresindeki sesleri fark etmeye ve onları bir tür doğaçlama müzik olarak değerlendirmeye teşvik edilmiştir. Fluxus hareketindeki sanatçılar da Cage'in bu eserinden ilham alarak kendi doğaçlama performanslarında gündelik yaşamın eylemlerini sanatsal bağlamda yorumlayarak projelerine dahil etmişlerdir. (Doğan, 2023: 9).

Cage'in derslerinde yer alan sanatçılar, onun rastlantısallık, indeterminasyon ve sessizlik kavramlarını sanat pratiğine nasıl dahil ettiğini bu dersler aracılığıyla deneyimlemişlerdir. Özellikle George Brecht'in "Event Score" anlayışı, Cage'in "4'33" adlı eserinden ve Duchamp'ın "hazır nesne" anlayışından ilham alarak geliştirilmiş ve kısa performans konseptlerini içermektedir. (Robinson, 2018: 203).

İlk olarak Allan Kaprow tarafından kullanılan "Happening" terimi, sanatsal etkinliklerin önceden belirlenmiş bir senaryoya bağlı kalmaksızın doğaçlama, katılımcılık ve rastlantısallık gibi unsurları içerecek şekilde gerçekleşmesini ifade etmektedir. (Kaprow, 1966). Happening'ler, geleneksel sahne sanatlarının sınırlarını aşarak sanatçıyı ve izleyiciyi aynı yaratıcı sürecin parçası haline getirmiştir. Kaprow'un Happening anlayışı, John Cage'in deneysel müzik ve performans sanatına getirdiği yeniliklerden etkilenmiştir. Özellikle Cage'in 1952 yılında Black Mountain College'da gerçekleştirdiği "Theater Piece No. 1" adlı performansı, çeşitli disiplinleri bir araya getirerek Happening'lerin gelişiminde önemli bir örnek teşkil etmiştir (Kirby, 1965: 31). Jackson Mac Low

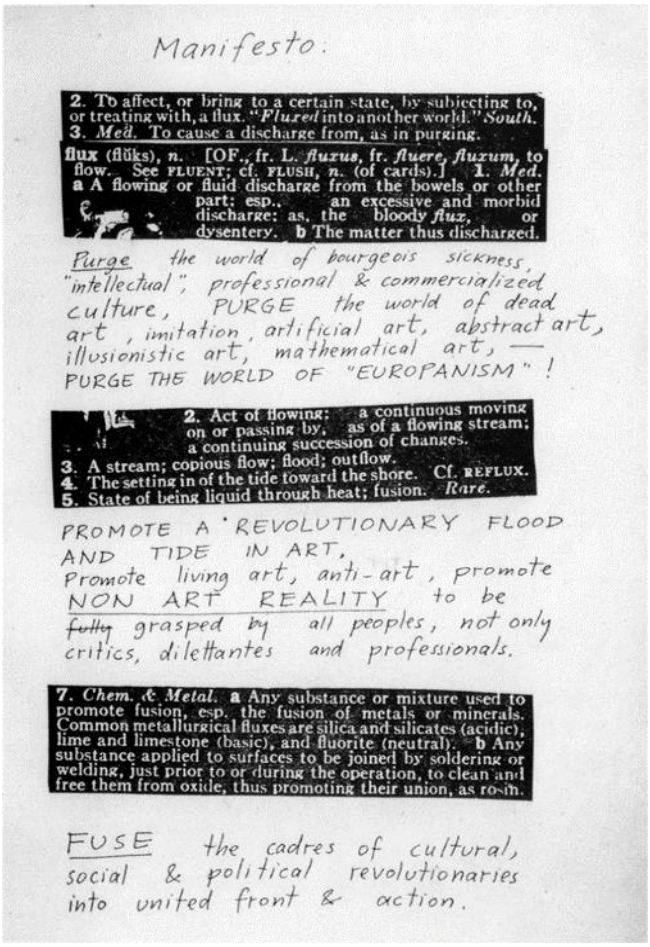
ise Cage'in rastlantısallık tekniklerini şiir ve müzik alanında uygulamış, bu yöntemlerle yenilikçi çalışmalar üretmiştir. Dick Higgins, Cage'in disiplinler arası sanat yaklaşımını geliştirerek Fluxus hareketinde önemli bir figür olmuş ve "Intermedia" kavramını ortaya atmıştır. Al Hansen, Cage'in derslerinden aldığı ilhamla günlük objeleri ve rastlantısallığı sanata dahil eden performanslar gerçekleştirmiştir. Nam June Paik, Cage'in elektronik müzik ve deneysel sanat anlayışından derinden etkilenmiş ve video sanatının öncüsü olmuştur. La Monte Young, minimalist müziğin öncülerinden biri olarak Cage'in derslerinde öğrendiği fikirleri minimalist ve tekrara dayalı eserlerine yansıtmıştır. Toshi Ichiyanagi, Japon besteci olarak Cage'in yenilikçi müzik anlayışını Japon müzik kültürüne adapte etmiştir. Yoko Ono, doğrudan Cage'in derslerine katılmasa da, onun fikirlerinden dolaylı olarak etkilenmiş ve Fluxus hareketinin önde gelen isimlerinden biri olmuştur. Robert Rauschenberg de Cage ile yakın ilişki içinde bulunmuş, performans ve görsel sanatlarda Cage'in rastlantısal yaklaşımını uygulamıştır. (Higgins, 2002: 2).

Cage'in, Fluxus'un oluşum sürecinde hareketin resmi bir üyesi olmadığı ve doğrudan yapısal süreçlere dahil olmadığı belirtilmelidir. George Maciunas'ın Fluxus'u belirli bir çerçevede örgütleme çabaları, Cage'in deneysel yaklaşımıyla her zaman örtüşmemiştir. Maciunas, Cage'in metodolojisini Fluxus sanatçıları için bir başlangıç noktası olarak görse de, hareketin doğrudan lideri olarak Cage'i konumlandırmamıştır. Ancak Cage'in "her şey müziktir" anlayışı ve geleneksel sanat pratiklerine meydan okuması, Fluxus'un disiplinler arası yaklaşımını doğrudan etkilemiştir. Rastlantısallık ve katılımcılık fikirleri, Fluxus sanatçılarının oyun, mizah ve gündelik yaşam unsurlarını sanatın bir parçası olarak benimsemesine ilham vermiş, belirsizlik ve deneysel yaklaşımı da minimalist ve kavramsal sanat gibi birçok modern sanat akımını etkilemiştir.

Fluxus

Fluxus, 20. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan, disiplinler arası avangart bir sanat hareketi ve topluluğudur. Litvanya kökenli Amerikalı grafik tasarımcısı ve mimar olan George Maciunas, hareketin kurucusu olarak kabul edilmektedir. Latince "akış" anlamına gelen ve hareketin dinamik, değişken yapısını ifade eden Fluxus terimini, New York'ta Litvanyalılar Kültür Derneği için çıkarılması düşünülen dergiye isim ararken bulan Maciunas, bu ismi ilk kez 1961'de kullanmıştır. (Rothman, 2015: 311). Aynı zamanda Fluxus hareketinin dönüm noktalarından biri olarak kabul edilen ve toplumsal bir eleştiri niteliği taşıyan Fluxus Manifestosu'nu da 1963'te yayımlamıştır. (Görsel 1'de görülen Manifestoda yer alan temel hedefler, sanatı demokratikleştirmek, hayata dahil

etmek, yeniden tanımlamak ve eğlenceli hale getirmektir. Aynı zamanda Fluxus'un mevcut olan felsefesini derleyip bir çerçeveye oturtması ve ideolojik bir bütünlük ve görünürlük kazandırması açısından da önemlidir. Manifesto yayımlandıktan sonra Fluxus sanatçıları arasındaki fikir birliği ve iş birliği daha da pekişmiştir.



Görsel 1. George Maciunas Fluxus Manifesto 1. 1963

George Maciunas, John Cage'in 1957-1959 yılları arasında New School for Social Research'te verdiği "Deneysel Kompozisyon" derslerine katılan sanatçılarla 1960'ların başında tanışmıştır. Ancak, Fluxus hareketine dahil olan sanatçılar arasındaki etkileşim, yalnızca bu döneme özgü değildir. 1960'lardan önce de birbirleriyle sanatsal iletişim kuran ve ortak projeler geliştiren sanatçılar bulunmaktadır. Örneğin Dick Higgins ve Al Hansen, 1956 yılında Happening'in gelişiminde önemli bir rol oynayan New York Audio-Visual Group'u kurmuşlardır. Bu oluşum,

1956'dan itibaren sanatsal üretimlerine devam eden aktif bir platform olarak işlev görmüş ve performans sanatının gelişiminde önemli bir zemin hazırlamıştır. (Friedman ve Smith, 2005: 310). California Minimalizmi'nin önde gelen isimlerinden La Monte Young, 1960-1961 yıllarında Yoko Ono'nun stüdyosunda "Chamber Streets Series" adıyla performanslar ve etkinlikler düzenlemiştir. Bu süreçte, George Maciunas, Almus Salcius ile birlikte A/G Gallery'yi açarak deneysel performanslara ve avangart sanat etkinliklerine destek vermiştir. Aynı dönemde, La Monte Young'un editörlüğünü üstlendiği ve uluslararası avangart sanatçıların çalışmalarını bir araya getiren "An Anthology" isimli kitabın hazırlıkları başlamış, ancak bu eser ancak 1963 yılında yayımlanabilmiştir. (Arapoğlu, 2009: 21-22).

1962 yılında A/G Galerisi'nin kapanmasının ardından George Maciunas, kişisel borçları nedeniyle Avrupa'ya taşınmış ve burada Nam June Paik ile tanışmış ve bu tanışma, Fluxus festivalleri ve yayınlarının hız kazanmasına yol açmıştır. Paik sayesinde Karlheinz Stockhausen, Emmett Williams ve Mary Bauermeister gibi avangart sanatçılarla bağlantı kurarak 1962'de Wiesbaden'de düzenlenen "Fluxus Uluslararası Yeni Müzik Festivali" (Fluxus Internationale Festspiele Neuster Musik) ile başlayan bir dizi konser organize etmiştir. (Smith, 1998: 47). Performanslar ve deneysellik üzerine odaklanan festival, Fluxus hareketinin ilk resmi etkinliği olarak kabul edilmiş ve Fluxus'un uluslararası bir sanat hareketi olarak Avrupa'da kök salmasına ve uluslararası sanat çevrelerinde tanınmasına önemli bir katkı sağlamıştır. Bu konser serisi, Avrupa'da "Festum Fluxorum" başlığıyla Kopenhag ve Paris'te (1962), ardından Düsseldorf, Amsterdam, Lahey ve Nice'te (1963) düzenlenmiştir. (Sucuoğlu, 2014: 28-31). Aynı dönemde Maciunas, performansların yapılması ve nesne temelli sanat üretimlerinin sergilenip satılması için "Fluxhall ve Fluxshop" adını verdiği bir mekan kiralamış, mekanın bir kısmında performanslar gerçekleştirilirken, diğer kısmında ise "V Tre" dergisinin sayıları ve A-Yo'nun "Finger Box" gibi çalışmaları sergilenmiştir. Fluxhall'un ilk konser serisi ise 11 Nisan - 23 Mayıs 1964 tarihleri arasında düzenlenerek Fluxus'un performans, sergi ve nesne temelli üretimlerini bir araya getiren yenilikçi bir model ortaya koymasını sağlamıştır. (Harren, 2016: 52).

Fluxus'un sanatsal ve ideolojik yönlerini tanıtmayı amaçlayan bir yayın konsepti "Fluxus Review-Preview", 1963'te Maciunas tarafından hazırlanmıştır. Yayının içeriğinde Fluxus sanatçılarına ait performanslar ve etkinliklerin detayları, Fluxus'un anti-kurumsal ve anti-ticari felsefesini yansıtan makaleler, Fluxus projelerinin ön izlemeleri (preview) ve geçmiş etkinliklerin değerlendirmeleri

(review) bulunmaktadır. “Fluxus Review-Preview”, hem bir belgeleme hem de bir eleştiri aracı olması açısından sanat tarihine önemli bir katkı sağlamıştır. (Arapoğlu, 2009: 31).

Fluxus Hareketinde Sanat Anlayışı

Geleneksel sanat anlayışına meydan okuyarak, estetik deneyimlerin demokratikleşmesini savunan Fluxus hareketi, sanat ile yaşam arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı hedefleyen bir anlayış benimsemiştir. Sanatçılar, gündelik objeleri, performansları ve sıradan olayları sanatın bir parçası haline getirerek, sanat ile hayatın birliğini vurgulamışlardır. Performans sanatı, Fluxus’un merkezinde yer almış ve izleyiciyi pasif bir gözlemci yerine aktif bir katılımcı haline getirmiştir. (Yavuz, 2004: 18).

Bu yaklaşım, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkinin yeniden tanımlanmasını sağlamıştır. Fluxus sanatçıları; müzik, video, yazı ve performans gibi birçok disiplini birleştirerek geleneksel sanat formlarını terk etmiş ve yenilikçi, deneysel yöntemler benimsemişlerdir. Minimalizm ve mizah, hareketin temel unsurlarından biri olarak öne çıkmıştır. Sanatçılar, “sanat için sanat” anlayışını reddetmiş ve sanatın eğlenceli, basit ve herkes için erişilebilir olması gerektiğini savunmuşlardır. Eserlerini genellikle minimalist ve mizahi bir tarzda sunmuşlardır. (Cançat, 2022: 33).

Fluxus hareketi, ticari kaygılardan uzak bir yaklaşım benimseyerek sanat piyasasına eleştirel bir duruş sergilemiş, bu bağlamda, sanat eserleri genellikle düşük maliyetli ve günlük materyallerle üretilmiştir. Hareket, bu özellikleriyle sanatın hem kavramsal hem de toplumsal boyutunda radikal bir değişim yaratmıştır.

Fluxus sanatçıları eserlerini planlamadan, tesadüfü yaratım süreçlerine dahil ederek sanat kavramını reddetmiş ve kendilerini sanatçı olarak adlandırmaktan kaçınmışlardır. Popüler kültürü desteklemek yerine toplumsal olaylara odaklanarak burjuva sistemine karşı bir tavır takınmışlardır. Sanatın belirli bir alana hapsolmasına karşı çıkarak farklı disiplinlerden sanatçılara yenilikçi bir alan sunmuşlardır. Sanat kategorilerindeki sınırların tamamen kaldırılması gerektiğini savunarak yenilikçi sanatçıları bir araya getiren, dönemin normlarına aykırı bir birlik olarak çalışmayı hedeflemişlerdir. Geleneksel sanatı tamamen yıkamasalar da sürece ve ana odaklanan, günlük yaşamı sanata dahil eden, artık malzemeleri kullanan ve felsefi bir yaklaşımı benimseyen bir sanat anlayışı geliştirmişlerdir. (Sucuoğlu, 2014: 27).

Fluxus hareketinde yer alan sanatçılar oldukça geniş bir yelpazeye yayılmış ve farklı disiplinlerden gelmişlerdir. Robert Filliou, Joseph Beuys, Dick Higgins, Nam June Paik, Yoko Ono, Charlotte

Moorman, George Brecht, Wolf Vostell, La Monte Young ve Alison Knowles gibi isimler bu hareketin önemli figürleri olmuştur. Her biri farklı alanlarda uzmanlaşmış bu sanatçılar arasında kimyagerlikten mühendisliğe, edebiyattan müziğe kadar çeşitli meslek gruplarına ait bireyler bulunmaktadır. (İnal, 1996: 92). George Brecht kimya, Yoko Ono edebiyat ve müzik, Robert Watts mühendislik, Dick Higgins grafik ve müzik, Nam June Paik ise hem bestecilik hem de akademik çalışmalarla ilgilenmiştir. Alison Knowles ressam, Emmett Williams şair, Charlotte Moorman viyolonsel sanatçısı ve Benjamin Patterson bas gitarist olarak sanat dünyasında yer almıştır. Fluxus sanatçıları, sadece sanat eserleri üretmekle kalmamış, aynı zamanda yazarlık, tartışma ve yayıncılık gibi alanlarda da etkili olmuşlardır. Örneğin, Joseph Beuys, George Brecht, Robert Filliou, Dick Higgins, Milan Knizak, Nam June Paik ve Yoko Ono, sanat teorisi ve eleştirisi üzerine yazılar yazmış ve tartışmalara katılmışlardır. Ayrıca Wolf Vostell, Dick Higgins, George Maciunas, Ken Friedman gibi sanatçılar, kataloglar, antolojiler ve koleksiyonların editörlüğünü üstlenmişlerdir. Fluxus'un zengin yapısı, farklı yeteneklere ve disiplinlere sahip sanatçıların bir araya gelmesiyle şekillenmiştir. Örneğin, Dick Higgins ve Ken Friedman profesyonel olarak yayıncılık ve editörlük yapmış, Fluxus'un geniş bir kitleye ulaşmasını sağlamışlardır. Bu çeşitli katkılar, Fluxus'un çok yönlü bir sanat hareketi olmasını ve sanat ile hayat arasındaki sınırlarının kaybolmasını sağlamıştır. (Gül, 2014: 87).

SONUÇ VE ÖNERİLER

Fluxus hareketi, sanat ve yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırmayı amaçlayan yaklaşımıyla çağdaş sanatın dönüşümünde önemli bir rol oynamıştır. Sanatı günlük yaşama dahil etme çabası, performans sanatı ve katılımcı sanat pratiklerinde güçlü bir yankı bulmuş; nesne merkezli sanat anlayışından süreç odaklı bir yaklaşıma geçişi teşvik etmiştir.

Müziğin rastlantısallık, doğaçlama ve belirsizlik ilkeleri çerçevesinde yeniden ele alınmasında Fluxus'un etkisi belirgindir. John Cage'in deneysel müzik anlayışı, hareketin kavramsal temelini oluşturmuş ve özellikle ses sanatı, deneysel müzik ve performans müziği gibi alanlarda belirleyici olmuştur. Günümüzde rastlantısal ses kullanımı, gündelik nesnelerin enstrüman olarak değerlendirilmesi ve izleyici katılımına dayalı müzikal performanslar, Fluxus'un mirasının çağdaş sanat pratiklerinde nasıl yeniden yorumlandığını göstermektedir.

Dijital sanatın gelişimi, Fluxus'un sanatın demokratikleşmesi ve erişilebilirliğine yönelik vurgusunu daha da genişletmiştir. Sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik ve interaktif sanat gibi yeni

medya yaklaşımları, Fluxus'un deneysel ve süreç odaklı yapısını günümüz sanatında yeniden üretmektedir. Fluxus yalnızca tarihsel bir avangart hareket olarak değil, çağdaş sanatın disiplinler arası doğası, süreç odaklı üretimi ve katılımcı estetiği açısından bugün de geçerliliğini koruyan bir düşünsel zemin olarak ele alınmalıdır. Hareketin, sanatı estetik bir nesne üretiminin ötesinde bir deneyim ve etkileşim alanı olarak değerlendiren anlayışı, çağdaş sanatın temel dinamiklerinden biri olmaya devam etmesini sağlamaktadır.

Kronos Quartet, Laurie Anderson, Brian Eno ve Aphex Twin gibi sanatçılar, doğrudan Fluxus sanatçısı olmasalar da, hareketin sanatı katılımcı ve süreç odaklı bir deneyim olarak ele alan anlayışını farklı biçimlerde yorumlamışlardır. Kronos Quartet'in geleneksel yaylı çalgılar dörtlüsü formatına getirdiği yenilikçi ve disiplinler arası yaklaşım, özellikle repertuvar seçimlerinde Cage ve diğer deneysel bestecilere yer vermesiyle Fluxus'un etkisini dolaylı olarak taşımaktadır. Benzer şekilde, Laurie Anderson'ın multimedya performansları, ses manipülasyonu ve izleyici katılımını teşvik eden anlatı teknikleri, Fluxus'un disiplinler arası ve izleyiciyi sürece dahil eden sanat anlayışıyla örtüşmektedir. Ancak, Fluxus'un kolektif yapısı ve doğrudan sanatsal aktivizm anlayışı ile Anderson'ın bireysel sanatçı kimliği arasında bir ayrım yapılması gerekmektedir.

Fluxus'un rastlantısallık ve süreç odaklı sanat anlayışı, elektronik müzik ve ses sanatı alanlarında da etkisini sürdürmektedir. Brian Eno'nun ambient müzik yaklaşımları, John Cage'in rastlantısal kompozisyon anlayışından etkilenmiş olup, müziği statik bir formdan çıkarıp, dinleyici tarafından şekillendirilebilen bir deneyim alanına dönüştürmeyi amaçlamaktadır. Benzer şekilde, Aphex Twin'in algoritmik kompozisyon ve doğaçlama teknikleriyle oluşturduğu eserler, Fluxus'un tesadüf ilkesine dayalı müzik anlayışını elektronik müzik bağlamında yeniden yorumlamaktadır. Ancak, bu sanatçıların ticari müzik endüstrisi içinde yer almaları, Fluxus'un sanatı ticarileşmeden uzak tutma ilkesinden ayrıldıkları noktalardan biridir.

Günümüzde Christian Marclay, Yoko Ono, Ryoji Ikeda ve Carsten Nicolai (sahne adı, Alva Noto) gibi sanatçılar, Fluxus'un temel ilkelerini farklı disiplinlerde devam ettirmektedirler. Marclay'in ses kolajları ve "The Clock" gibi zaman temelli çalışmaları, sanatı bir süreç olarak ele alma anlayışını sürdürmektedir. Yoko Ono'nun performans sanatı ve katılımcı projeleri, Fluxus'un sanatı yaşamla bütünleştirme hedefinin çağdaş sanat pratiklerindeki sürdürülebilirliğini ortaya koymaktadır. Öte yandan Ryoji Ikeda ve Carsten Nicolai; rastlantısallık, minimalizm ve algoritmik kompozisyon anlayışlarını dijital medya araçlarıyla birleştirerek Fluxus'un estetik ve deneysel yaklaşımını çağdaş ses sanatına taşımaktadırlar.

John Cage'in müziği bir süreç olarak ele alan anlayışı, Fluxus'un performans temelli üretim biçimiyle birleşerek, günümüzde ses sanatı ve deneysel müzik alanlarında etkisini sürdürmektedir. Fluxus sanatçılarının sanatı belirli bir sonuca ulaşmak için değil, bir deneyim ve süreç olarak değerlendirmesi, günümüzde interaktif sanat, dijital performanslar ve yeni medya sanatında kendini göstermektedir. Fluxus'un "anı yaşama" ve "sanatı geçici bir deneyim olarak görme" fikri, özellikle dijital çağdaş sanatsal üretimin dönüşen doğasına uyum sağlamaktadır.

Fluxus'un geniş kapsamlı ve disiplinler arası doğası, hareketin farklı yönlerinin daha ayrıntılı olarak incelenmesini gerekli kılmaktadır. Türkiye'de Fluxus ile doğrudan veya dolaylı ilişkisi olan sanatçılar ve performans pratikleri üzerine yapılacak derinlemesine araştırmalar, hareketin küresel etkisini daha bütünlüklü bir çerçevede değerlendirmeye olanak tanıyacaktır. Yerel sanatçılarla yapılacak söyleşiler ve arşiv belgelerinin incelenmesi, hareketin Türkiye'deki etkilerini daha görünür hale getirebilir.

Fluxus'un dijital ve yeni medya sanatındaki rolü de önemli bir araştırma alanıdır. Günümüzde sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik ve yapay zeka destekli sanat pratikleri, Fluxus'un deneysel ve katılımcı sanat anlayışıyla örtüşmektedir. Bu bağlamda, Fluxus'un dijital sanat üzerindeki etkisini ele alan analizler, çağdaş sanat anlayışına katkı sağlayacaktır. Benzer şekilde, Fluxus'un çağdaş müzik ile olan ilişkisine dair daha derinlemesine incelemelere ihtiyaç duyulmaktadır. Elektronik müzik, ses sanatı ve performans müziği gibi alanlarda Fluxus'un izleri açıkça görülse de, günümüz müzik festivallerinde ve sahne performanslarında bu etkilerin nasıl dönüştüğüne dair detaylı müzik analizleri ve sanatçı söyleşilerine dayalı çalışmaların artırılması gerekmektedir.

Bununla birlikte, Fluxus'un sosyo-politik boyutu da dikkatle ele alınmalıdır. Hareketin sanatı demokratikleştirme ve ticari kaygılardan arındırma çabası, sanatın politik ve toplumsal dönüşümlerle nasıl bir etkileşim içinde olduğunu anlamak açısından önemli ipuçları sunmaktadır. Fluxus sanatçılarının protest sanat ve aktivizm ile ilişkisi ele alındığında, hareketin çağdaş sanat ve toplumsal olaylar bağlamındaki konumu daha iyi anlaşılabilir.

Performans sanatı, Fluxus'un temel ifade biçimlerinden biri olmakla birlikte günümüzde de sanat pratiği içinde önemli bir yer tutmaktadır. Performans sanatının dönüşümü ve Fluxus'un bu değişime etkisi üzerine yapılacak karşılaştırmalı analizler, sanatın evrimini anlamak açısından değerli olacaktır. Fluxus'un günümüz sanatına ve müziğine etkileri halen araştırmaya açık bir konudur. Hareketin disiplinler arası doğası, sanat tarihçileri, müzikologlar, performans sanatçıları ve yeni medya araştırmacıları için geniş bir çalışma alanı sunmaktadır. Gelecekte yapılacak

araştırmalar, Fluxus'un etkilerini daha geniş bir perspektiften ele alarak sanat dünyasına ve akademik literatüre önemli katkılar sağlayacaktır.

Sonuç olarak, Fluxus hareketi, günümüz sanatında disiplinler arası etkileşim, demokratiklik ve deneyim odaklı üretim anlayışıyla sanat dünyasına yön vermeye devam etmektedir. Hareketin sanatı günlük yaşamla bütünleştirme çabası, sanatın bireylerin katılımına açık bir alan olarak yeniden tanımlanmasını sağlamıştır. Fluxus'un mirası, sanatın geleneksel sınırları aşarak sürekli dönüşüm içinde olduğu yaratıcı bir ortamın temel taşlarından biri olarak varlığını sürdürmektedir.

KAYNAKLAR

Akan, N. (2020). John Cage ve rastlamsallık: *Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi,* (15), 1-17.

Akçakmak, B. H. (2020). Fluxus'ta müzik-eylem ve nitelikleri: *Mersin Üniversitesi Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 8* (109), 180-191.

Aktan, G. (2018). Dada, sürrealizm ve bilinçaltı: *Asos Journal, 6* (74), 545-554.

Arapoğlu, F. (2009). *Sosyal süreçleriyle Fluxus ve ötesi.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

Ballengee, O. (2020). John Cage, Fluxus and the musicality of Nam June Paik: *Roczniki Humanistyczne Annales de Lettres et Sciences Humanies Annals of Arts, 68* (12), 155-164.

Cage, J. (1961). *Silence.* New England: Wesleyan University press.

Cage. J. (1981). *For the birds in conversation Daniel Charles.* London: Marion Boyars.

Campell, M. R. (1992). John Cage's 4'33: Using aesthetic theory to understand a musical notion: *Journal of Aesthetic Education, 26* (1), 83-91.

Can, B. S. (2002). *John Cage'in "hazırlanmış piyano"su ve endonezya geleneksel orkestrası "gamelan".* (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Cançat, A. (2022). Fluxus okumalar: *İstanbul Gelişim Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 2* (1), 22-35.

Cebe, R. (2014). Fütürizm'in müziğe etkileri ve yeni çalgılar*: Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 13* (49), 312-323.

Doğan, D. (2023). John Cage ve eserlerinde ifade ettiği "belirsizlik" ögesinin incelenmesi: *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, 8* (17), 1-11.

Dönmez, B. M. ve Kurtuluş, M. (2017). Luigi Rossolo fütürizmi'nin ideolojik ve üslupsal temelleri: *Ijoess, 8* (26), 318-332.

Elivar, K. D. (2015). John Cage ve Music of Changes adlı eserin yorum analizi: *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 8* (39), 384-389.

Friedman, K. ve Smith O. F. (2005). History, historiography and legacy. *Visible Language, 39* (3), 308- 317.

Galliano, L. (2006). Toshi Ichiyanagi, japanese composer and Fluxus: *Perspectives of New Music, 44* (2), 250-261.

Gül, S. (2014). *Sanatta devrimsel bir hareket Fluxus.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Gülfırat, D. (2023). Cage örneği üzerinden müzikte "sessizlik" olgusu ve yaratma cesareti: *Eurasian Journal of Music and Dance*, (22), 111-125.

Harren, N. (2016). Fluxus and the transitional commodity: *Art Journal, 75* (1), 44-69.

Haskins, R. (2012). *John Cage.* London: Reaktion Books Ltd.

Higgins, H. (2002). *Experience Fluxus.* California: University of California Press.

İnal, İ. (1996). *Fluxus Sanat Akımı.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Jensen, M. G. (2009). John Cage, chance operations and the chaos game: Cage and the "I Ching": *The Musical Times, 150* (1907), 97-102.

Kahn, D. (1997). John Cage: Silence and silencing: *The Musical Quarterly, 81* (4), 556-598.

Kaprow, A. (1966). *Assemblages, environments & happenings*. New York: Harry N. Abrams.

Kaya, D. (2023). John Cage: Prepared piano (hazırlanmış piyano)'nun yirminci yüzyıl müziğindeki etkileri: *Sobider Sosyal Bilimler Dergisi, 10* (67), 290-301.

Kirby, M. (1965). *Happenings: An illustrated anthology*. New York: E. P. Dutton.

Mansuroğlu, A. (2022). Dadaizm'den sürrealizm'e: Aykırı bir görüşü üretime dönüştüren sürrealizm akımının incelenmesi: *Star Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 3* (5), 78-92.

Nyman, M. (1999). *Experimental music.* New York: Cambridge University press.

O'Neill, R. (1994). In the spirit of Fluxus: *Art Journal, 53* (1), 90-93.

Özer, G. G. (2018). *Sürrealizm bağlamında moda marka sanat ilişkisi.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Altınbaş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Özkul, K. M. (2019). Geleneğe bağlı bir devrimci: John Cage: *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, 12* (24), 359-371.

Rothman, R. (2015). Fluxus, or the work art in the age of information: *Symploke, 23* (1-2), 309-325.

Silberman, R. (1993). Minneapolis: In the spirit of Fluxus: *The Burlington magazine, 135* (1083), 432-433.

Silverman, K. (2010). *Begin again.* New York: Knopf, Borzoi Books.

Smith, O. F. (1998). *Fluxus: The history of an attitude.* San Diego: San Diego State University Press.

Sucuoğlu, M. (2014). *Fluxus bağlamında hazır nesne kullanımı ve Joseph Beuys örneğinde araştırılması.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.

Şar, E. (2019). *John Cage'in yaratıcılığı ve intederminizm.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Yavuz, S. (2004). *Yapı-bozum bağlamında Fluxus hareketi.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

EXTENDED ABSTRACT

At the beginning of the 20th century, art was shaped by movements that challenged traditional forms and created new audiences and modes of expression. Innovative art movements and trends such as Dadaism, Constructivism, and Futurism transformed the aesthetic perceptions of the era by extending art into various domains. In this context, Fluxus emerged as an art movement that carried these new approaches to a more radical, inquisitive, and experimental level.

Among the factors that paved the way for Fluxus were the critiques developed by Existentialism against individualism and monopolistic tendencies in art, alongside its emphasis on original and innovative perspectives. Although Fluxus bore historical ties to movements like Pop Art, Abstract Expressionism, Tachisme, and Informalism, it was shaped by a completely distinct understanding of inquiry. Moreover, movements like Futurism, Dadaism, and Surrealism served as significant

predecessors for Fluxus, both in their artistic practices and philosophical foundations. These movements inspired one another while maintaining their unique approaches, solidifying their place in art history. Influenced by wars and modernism, these movements expanded the scope of artistic expression, fundamentally altering the concepts of aesthetics and meaning.

Futurism's opposition to static forms, its advocacy for individual will and innovation, and its rejection of traditional forms in favor of erasing boundaries between art and life; Dadaism's stance devoid of aesthetic concerns, questioning societal values, and its ironic, absurd, and random nature that challenged traditional art institutions and rationality; and Surrealism's emphasis on irrational images as art, rejecting rational thought, and expressing the hidden worlds of individuals through illogical and surreal imagery-all laid the groundwork for the liberation of Fluxus.

During the same period, the collaboration of artists from different disciplines, such as music, sculpture, dance, and poetry, fostered cultural and interdisciplinary interaction, facilitating the germination of Fluxus's innovative ideas. This collaboration formed the foundation of a movement that sought to integrate art into everyday life, incorporating elements of play and humor and aiming to dissolve the boundary between art and life.

Two key influences on the development of Fluxus were the intersections of music, poetry, and graphic design. Notably, the experimental work of American composer John Cage significantly contributed to the Fluxus movement. Cage's experimental composition classes in the 1950s provided fertile ground for unconventional approaches not only in music but across all art disciplines. His works, which challenged the boundaries of chance, silence, and performance, removed art from traditional frameworks and introduced a new understanding. His silent performance piece "*4'33"* transformed the audience into active participants, inspiring the interactive nature of Fluxus. This piece was frequently referenced or parodied in numerous Fluxus performances.

Fluxus, with its core principle of eliminating the boundaries between art and life, has become a significant part of contemporary art. By integrating art into daily life, the movement has resonated in contemporary performance art and participatory art projects, fostering a direct relationship between art and its audience. Fluxus artists have transformed everyday actions into art, demonstrating that art is not merely about producing objects. This approach continues to influence contemporary art forms that encourage individual creativity and actively involve the audience as participants.

Fluxus efforts to free art from commercial concerns and democratize it have become even more impactful in the digital age. The internet and digital platforms have made art more accessible to a broader audience. Fluxus belief that “art is for everyone” has removed art from being exclusive to elites, allowing it to reach diverse segments of society and encouraging individuals to participate as active creators. Today, this perspective has become a crucial feature of contemporary art.

By addressing the concepts of time and space as elements of art, Fluxus has shown how these ideas can be transformed within contemporary art. Virtual reality, augmented reality, and digital platforms, which extend art beyond physical boundaries, exemplify the modern continuation of Fluxus influence. Notably, the Fluxus ideas of “living in the moment” and considering art as a temporary experience are evident in such technological art forms. The concept of ephemerality aligns with the constantly evolving nature of digital art projects.

Pioneers of experimental music, such as John Cage, played a significant role in Fluxus development and helped shape its core principles. Cage’s innovative approach to music, focusing on silence and randomness, inspired Fluxus artists and encouraged the creation of performance-based, boundary-defying works. Fluxus embraced music as an experiential domain, incorporating random sounds and everyday objects into musical compositions. This influence remains evident today in both electronic music and sound art, where artists explore new forms of expression using instruments ranging from electronic devices to natural sounds. Fluxus emphasis on music as a performative element supports live performances where the audience becomes part of the creative process. Laurie Anderson’s performances, blending sound, speech, and visual elements, exemplify how Fluxus interdisciplinary spirit continues to thrive in a contemporary context.

Fluxus influence is visible in both contemporary classical and popular music through interdisciplinary projects and innovative compositions. While contemporary classical music reflects Fluxus impact with modern and experimental forms, popular music incorporates performance and randomness to engage broader audiences. Groups like Kronos Quartet continue Fluxus' experimental and collective spirit in modern classical music. Similarly, electronic music figures such as Brian Eno and Aphex Twin echo Fluxus “innovative musical concepts” while Pauline Oliveros "Deep Listening" practice transforms listening into an art form. Contemporary music festivals showcasing improvisation and interactive performances further demonstrate the ongoing influence of Fluxus. The movement's legacy in music, characterized by randomness and

participation, continues to transform music into a space for interaction and creativity, inspiring contemporary artists across various forms.

Fluxus interdisciplinary nature promotes collaboration among artists, engineers, scientists, and designers, rejecting traditional artistic forms and encouraging the creation of complex, aesthetically innovative projects. These interdisciplinary collaborations contribute to the collective nature of contemporary art, offering audiences both aesthetic and intellectual experiences. Multimedia works, inspired by Fluxus original interdisciplinary ideas, continue to thrive today. Artists like Ryoji Ikeda combine sound and visual art using digital data, while Christian Marclay's sound collages created from everyday objects reflect Fluxus idea that "everything is an instrument". In conclusion, the Fluxus movement continues to shape the contemporary art world with its emphasis on interdisciplinarity, democracy, and experience-centered creation. Its efforts to integrate art with everyday life have redefined art as a participatory space open to all. The legacy of Fluxus remains a cornerstone of creative environments where traditional boundaries are constantly challenged and transformed. Today, both in music and visual and digital arts, the impact of Fluxus is evident in projects that transform the audience from passive observers to active participants.

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 : 14.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 25.02.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1619154
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.

"HEZİN HEZİN GİR KAPIDAN" ADLI ESERİN AFYONKARAHİSAR YÖRESİNDE YAPILAN İCRA ÇEŞİTLERİNİN TESPİTİ VE KARŞILAŞTIRILMASI

KACAR, Ömer Faruk[1]
İNCE, Kenan Serhat[2]

ÖZ

Türk halk müziği eserlerini mahalli sanatçılardan dinleyerek öğrenmek yörenin tavır ve üslubunu öğrenebilmek açısından önemlidir. Mahalli sanatçılar; içinde bulunduğu toplumun ve coğrafyanın kültür unsurlarını; geleneklerini, örf-adetlerini, halkın duygu ve düşüncelerini müzik ile yansıtmaktadır. Yörelerde mahalli sanatçıların varlığı düşünüldüğünde, eserlerin birden fazla icra şeklinin ve varyantının olabileceği de aşikârdır. Bir kaynak kişi aynı eseri farklı zamanlarda farklı şekilde icra edebilmektedir. Afyonkarahisar yöresine ait "Hezin Hezin Gir Kapıdan" adlı eserin Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) repertuvarına ait nota künyesinde, kaynak kişinin Abdullah Uluçelik olduğu görülmektedir. Meşk ortamında alınan başka bir kayıtta Uluçelik'in, eseri TRT repertuvarına ait notaya göre daha farklı icra ettiği tespit edilmiş olup, çalışmanın problem durumu olarak saptanmıştır. Aynı şekilde Abdullah Uluçelik'in talebesi olan mahalli sanatçı Ömer Yarşi'nin albüm kaydındaki icrasının; hem TRT repertuvarına ait notaya göre hem de hocası Abdullah Uluçelik'in albüm kaydındaki icrasına göre farklı olduğu tespit edilmiştir. Buradan hareketle Uluçelik ve Yarşi'nin kayıtları kullanılıp,

[1] Yüksek lisans öğrencisi, Kocaeli Üniversitesi, Türk Müziği Bölümü, omerfkacar@gmail.com, https://orcid.org/0009-0008-9780-1379.
[2] Doç., Kocaeli Üniversitesi, Türk Müziği Bölümü, Türk Halk Müziği ASD, kenan.ince@kocaeli.edu.tr, https://orcid.org/0000-0002-0242-200X.

yenilerinin tespiti için yörede tarafımızca yapılan alan araştırması yöntemiyle eserin çeşitli icra örnekleri ve varyantları kayıt altına alınmıştır. Yapılan alan araştırması neticesinde, Fikret Güzeldemir ve Nevzat Topuzlu (Altındağ)'dan alınan kayıtlarla birlikte toplam beş farklı icra örneği tarafımızca notaya alınmış, ezgi ve söz farklılıklarını ortaya koymak amacıyla karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırmada TRT repertuvarında yer alan nota referans olarak belirlenmiştir. Her bir icra referans nota ile kıyaslanarak analiz edilmiştir. Bu çalışma; eserin Afyonkarahisar merkez, Çay ve Bolvadin ilçelerindeki icra örnekleri ile sınırlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk halk müziği, TRT, Afyonkarahisar, varyant, Hezin Hezin Gir Kapıdan, Abdullah Uluçelik.

DETERMINATION AND COMPARISON OF THE TYPES OF PERFORMANCES OF "HEZİN HEZİN GİR KAPIDAN" IN AFYONKARAHİSAR REGION

ABSTRACT

It is important to learn Turkish folk music works by listening to local artists in order to learn the attitude and style of the region. Local artists reflect the cultural elements of the society and geography in which they live; traditions, customs, customs, feelings and thoughts of the people through music. Considering the presence of local artists in the regions, it is obvious that there may be more than one performance style and variant of the works. A source person can perform the same work differently at different times. In the sheet music of the piece "Hezin Hezin Gir Kapıdan" from the Afyonkarahisar region, which belongs to the Turkish Radio and Television Corporation (TRT) repertory, it is seen that the source person is Abdullah Uluçelik. In another recording taken in an Meşk environment, it was determined that Uluçelik performed the piece differently than the note belonging to the TRT repertoire, and this was determined as the problem situation of the study. Likewise, it has been determined that the performance of local artist Ömer Yarşi, who is a student of Abdullah Uluçelik, in the album recording is different both according to the notation belonging to the TRT repertoire and according to the performance of his teacher Abdullah Uluçelik in the album recording. From this point of view, Uluçelik and Yarşi's recordings were used and various performance examples and variants of the work were recorded by the field research method carried out by us in the region to determine new ones. As a result of the field research, a total of five different performance examples, including the recordings taken from Fikret Güzeldemir and Nevzat Topuzlu (Altındağ), were notated by us and compared in order to reveal the differences in melody and lyrics. In this comparison, the

notation in the TRT repertoire was used as a reference. Each performance was analyzed by comparing with the reference note. This study is limited to the performance examples of the piece in Afyonkarahisar center, Çay and Bolvadin districts.

Keywords: Turkish folk music, TRT, Afyonkarahisar, variant, Hezin Hezin Gir Kapıdan, Abdullah Uluçelik.

GİRİŞ

Türk halk müziğini ve kültürünü bütünsel olarak ele alabilmek için halk bilimi çerçevesinden değerlendirmenin faydalı olacağı düşünülmektedir. Bu çerçeveye göre öncelikle halkbiliminin anlamına ve konularına değinilmelidir. Halkbilimi: halkın; tarihi, coğrafyası, edebiyatı, müziği, dansı, oyunu, gibi birçok öğeleri barındıran yani halkın örf-adet-anane gibi tüm kültürel unsurlarını yansıtan bir bilim dalıdır. Kısaca *"halkbiliminin konusu halka ait olan her şeydir*" (Evliyaoğlu, Baykurt, 1988:23). Artun (2019) halkbilimini şu şekilde anlatmaktadır:

> *"Halkbilimi, doğumdan ölüme kadar insanların yaşamında yer alan maddi ve manevi bütün kültür ögelerini bilimsel olarak derleyen, araştıran, değerlendiren ve bunların sistematik bir açıklamasını yaparak insanlığın kültür tarihini ve özellikle halk kültürünün genel gelişme kurallarını inceleyen, kültürler arasındaki benzerlik ve farklılıkları belirleyip ortaya koyan, gerektiğinde de bu bilimsel sonuçları halkın yararına olacak biçimde düzenleyip halka aktaran bir bilim dalıdır"* (s. 3).

Buradan hareketle Türk halk müziği de halkbiliminin araştırma alanına girmektedir. Halk müziği ise: halkın; duygularını, düşüncelerini ve tüm kültürel unsurlarını ele alarak sanatsal bir kaygı olmadan icra ile ifade etme şeklidir. *"Muzaffer Sarısözen, halkın sahibini bilmeden çalıp söylediği geleneksel ezgilere halk müziği dendiğini belirtmektedir"* (Büyükyıldız, 2015:109).

Her yörenin kendine has özelliklerinin varlığı halk müziğinin çeşitliliğini ortaya çıkarmaktadır. Türk halk müziği ürünleri; yapılan derleme çalışmaları ve alan araştırmaları sayesinde kaybolmaya yüz tutmaktan kurtulmuş ve kuşaktan kuşağa aktarılarak günümüze kadar ulaşmıştır.

Türk Halk Müziğinde eserlerin birçok varyantı[3] veya çeşitli icra örnekleri olabilmektedir. Elçi (2011) 'e göre "*Müzik kalıpları geniş bir coğrafyaya has bazı temel özellikleri içinde barındırırken, o coğrafya içindeki daha küçük bölgelerin kültürel tercihlerine bağlı olarak "yöreye has" farklılıklar gösterebilir"* (s.132). Bu çeşitliliğin sebepleri arasında göç unsuru, kaynak kişilerin farklı yerlerden etkilenmiş olması ve kişisel icra farklılıklarının da etkisi olduğu düşünülmektedir. Bir eseri yöresine uygun icra edebilmek için sadece bir icra örneğine

[3] "Belli bir müzik parçasının, özünden ve ana özelliklerinden ayrılmadan, değişi söz, ezgi, ölçü ile yeniden üretme; bu şekilde oluşturulmuş ürün, çeşitleme, çapraz, varyasyon" (Özbek, 2012:43).

ya da notaya bağlı kalınması yörenin müzik kültürünü tam anlamıyla karşılamayabilmektedir. Bu düşünce ile "Hezin Hezin Gir Kapıdan" adlı eserin Afyonkarahisar yöresinde yapılan icra çeşitlerinin tespiti ve karşılaştırılması yapılmıştır. İncelenen eser; genellikle düğünlerde, eğlence ortamlarında, gezeklerde[4] icra edilen ve kaşık ile oynanan bir zeybektir[5]. Bu türkü, yörede halk tarafından "Gırık (kırık) hava[6]" olarak adlandırılmaktadır. Eserin TRT repertuvarında yer alan nota künyesinde kaynak kişi Abdullah Uluçelik, derleyen ve notaya alan ise Muzaffer Sarısözen olarak görülmektedir. Fakat Muzaffer Sarısözen'in yaptığı derleme çalışmasındaki ses kaydına ulaşılamamıştır. Afyon Eğitim Vakfı Kültür ve Sanat Yayınları'na ait "Afyonkarahisar'ın Sesli Tarihi Afyon Türküleri 1950-1973 Arşiv Kayıtları" albümünde Abdullah Uluçelik'in "Hezin Hezin Gir Kapıdan" adlı eserin meşk ortamında alınan icra kaydı bulunmuştur. Kayıt dinlendiğinde, Uluçelik'in yorumunun TRT repertuvarına ait notaya göre farklı olduğu tespit edilmiştir. Yine aynı yayının "Afyon Türküleri" albümünde, Ömer Yarşi'nin icrasına ait kayıt incelendiğinde, TRT repertuvarındaki notaya kıyasla icra farklılıkları problem durumu olarak saptanmıştır. Bu problem durumundan yola çıkarak eserin tespit edilen örneklerinin ve bunlar arasındaki farklılıkların ortaya konulması amaçlanmıştır. "Hezin Hezin Gir Kapıdan" adlı eser, alan araştırması yöntemiyle yöredeki başka mahalli sanatçılardan dinlenip, incelenmiştir. Yapılan çalışmada; Abdullah Uluçelik'in ses kaydı, Ömer Yarşi'nin ses kaydı, Fikret Güzeldemir ve Nevzat Altındağ ile gerçekleştirilen görüşmeler esnasında alınan ses kayıtları tarafımızca notaya alınmıştır. Bu icralar karşılaştırılarak analiz edilmiştir.

YÖNTEM

Bu çalışmada alan araştırması, görüşme ve literatür taraması yöntemleri kullanılmıştır. Söz konusu görüşme yöntemi; Kocaeli Üniversitesi Rektörlüğü Sosyal ve Beşerî Bilimler Etik Kurulu'ndan 15.10.2024 tarihli, E.666882 sayılı etik kurul onay belgesi alınarak yapılmıştır. Yöredeki mahalli sanatçıların ve akademisyenlerin yönlendirmeleri neticesinde Fikret Güzeldemir ve Nevzat Altındağ kaynak kişi olarak tespit edilmiştir. Fikret Güzeldemir ile görüşme 04.11.2024 tarihinde Afyonkarahisar'daki evinde yapılmıştır. Nevzat Altındağ ile görüşme 06.11.2024 tarihinde Afyonkarahisar'ın Çay ilçesinde kendine ait müzik dükkanında yapılmıştır. Görüşme yapılan kişilerden, imzalı aydınlatılmış gönüllü onamları alınmıştır. Bu

[4] "Afyonkarahisar'da kışların çok soğuk geçmesi ve gecelerin uzun olması nedeniyle çeşitli yaş veya meslek grupları, akrabalar, yarenler yani akrenler ile 18 yaşından büyük gruplar arasında olmak üzere genellikle evlerde yapılan sohbet toplantılarıdır" (Uzun, 2015:158-159).

[5] "Ağırlıklı olarak Ege ve Akdeniz'in batı kesimlerinde oynanan, daha çok dokuz süreli usul yapısıyla öne çıkan halk oyunu ve bu oyuna eşlik eden ezgi" (Duygulu, 2014: 486-487).

[6] "Afyonkarahisar merkez ve çevresinde daha çok 9/8'lik ritmik yapıdaki oyun karakterli örnekler için kullanılan bir terimdir" (Yaşar, 2019:21).

görüşmeler ses ve video kaydı ile gerçekleşmiştir. Kaynak kişilerden alınan ses kayıtları tarafımızca notaya alınmıştır. Bu notalar dijital ortama aktarılmıştır. Beş ayrı icra örneği karşılaştırılarak analiz edilmiştir.

Afyonkarahisar'ın Halk Müziği Kültürü

Afyonkarahisar ili, Ege Bölgesi'nin iç batı kısmında yer almakta olup; Eskişehir, Kütahya, Uşak, Denizli, Burdur, Isparta ve Konya illeri ile çevrilidir. Afyonkarahisar ili kendine has halk müziği türlerinin yanı sıra çevre illerin halk müziği kültürlerini de barındırmaktadır. Örneğin; Burdur iline komşu olan Dinar ilçesinde Kerem havaları[7] ile Teke havaları[8] birlikte varlık göstermektedir. Emirdağ ilçesinin Orta Anadolu bölgesinde yer almasından dolayı kaşık havalarının[9], merkezde ise Ege Bölgesi etkisiyle kaşıklı kırık(kıvrak)[10] zeybeklerin olması görülmektedir. Bunun neticesinde Afyonkarahisar yöresinin zengin bir halk müziği kültürüne sahip olduğundan söz edilebilir.

TRT repertuvarı incelendiğinde; Afyonkarahisar yöresine ait 92 tanesi sözlü kırık hava olmak üzere 2 tane oyun havası ve 3 tane uzun hava ile birlikte toplam 97 tane eser bulunmaktadır. Afyonkarahisar yöresi, icra edilen çalgılar bakımından çeşitliliğe sahiptir. *"Afyonkarahisar'da geleneksel halk müziğinde kullanılan müzik aletleri; davul-zurna, klarnet, kabak kemane, saz, cura, cümbüş, def ve tahta kaşıktır. Düğünlerde, kına gecelerinde kadınların çaldığı "delbek" adı verilen bir çeşit def kullanılır. Delbeği çalan kadına da "Delbekçi" denir"*.[11]Yöre türkülerinin konuları incelendiğinde ise genellikle aşk, sevda, gelin-güvey ve kara koç için yakılmış türkülerin ve kına türkülerinin var olduğu anlaşılmaktadır.

Her yörenin kendine has geleneksel sohbet toplantıları bulunmaktadır. Bu toplantılar her yörede farklı isimlerle adlandırılmaktadır. Örneğin; Balıkesir'de "Barana", Konya'da "Barana" veya "Oturak Alemi", Şanlıurfa'da "Sıra Gecesi", Elazığ'da "Kürsübaşı" olarak bilinmektedir. Afyonkarahisar'da ise bu toplantılara "Gezek" adı verilmektedir. Uzun, gezek ile ilgili şu ifadeleri anlatmaktadır:

> "*Gezeklerde belli başlı etkinlikler vardır ve bunlar sırayla yapılır. Öncelikle akşam yemeği yenir ve yemek yendikten sonra çalgılar çalınır; cümbüş, ut, keman gibi sazlarla eğlenceler yapılır. Bu sazları çalanlar da topluluğun içindeki kişilerdir, ayrıca çalgı çalınması için çalgıcılar çağrılmaz. Gezeklerde çalgı çalınması sadece eğlence amaçlı değildir, burada aynı zamanda*

[7] "Aşık Kerem'in hikayesi ve bu hikayelere dayalı söyledikleri toplumda değişik biçimde yankı bulmuştur. Yurdumuzun değişik yerlerinde müziğimizin belirli bir söyleme biçimine, bir dizi içinde çığrılan havalara Kerem denilmektedir." (Bursalıoğlu, 1992: 69)

[8] "Teke zotlatması ya da teke zortlatması denen oyunlara eşlik eden, 4 vuruşlu, 9 süreli ezgi." (Özbek, 2014: 179)

[9] "Kaşıkla oynanan halk oyununa eşlik eden ezgi" (Duygulu, 2014: 272).

[10] "Batı Anadolu ve özellikle Güneybatı Anadolu Bölgesi zeybek havalarının canlı ve hareketli olanı" (Özbek, 1998: 116)

[11] Erişim adresi: https://afyon.ktb.gov.tr/TR-63455/muzik-kulturu.html

> *küçük bir koro çalışması yaparak, Afyonkarahisar türküleri ağırlıklı olmak üzere çeşitli yörelerden türküler de icra edilir. Afyonkarahisar'ın kırık havaları, kaşık havaları çalınırken herkes sağdıcı ile beraber kırık hava oynar, oyunları bittikten sonra oyun oynayan sağdıç ellerindeki kaşıkları oturan başka bir sağdıca vererek onları oyuna davet eder, böylece gezeğe katılanlar ellerinde kaşıkla ve sağdıçlarıyla birlikte sırayla oynamış olurlar"* (Uzun, 2015: 159).

Afyonkarahisar'ın mahalli sanatçılarına örnek verilecek olursa bazıları: Abdullah Uluçelik, Hulusi Yamaner, Cemal Altıniğne, Süleyman Boyacıoğlu, Mehmet Özkınık, Abdullah Cantez, Mehmet Dilek, Halil Rıfat Aydemir, Ali Yarşi, Ömer Yarşi, Tılı Murat, Fikret Güzeldemir, Nevzat Altındağ'dır.

Çalışmaya Konu Olan Mahalli Sanatçılar

Abdullah Uluçelik

Abdullah Uluçelik'in Afyonkarahisar yöresinin önemli mahalli sanatçılarından olduğu bilinmektedir. Sanatçının TRT repertuvarında kaynaklık ettiği 9 adet türkü bulunmaktadır. Hafız ve mevlithan olması sebebiyle icra tavrının kendine has bir üslubu olduğu düşünülmektedir. Bursalıoğlu'nun çalışmasında Uluçelik ile ilgili şu bilgilere yer verilmiştir:

> *"1903 yılında Afyon'da doğan Hafız-Mevlithan Abdullah Uluçelik, Afyonkarahisar türkülerimizi en iyi okuyan sanatçılarımızdandı. Mahalli türkülerimizin çoğunu Ankara Radyosundaki "Yurttan Sesler" programında seslendirmiştir. Afyon Zafer haftalarında Radyoda türkülerimizi okuyarak yıllarca halkımıza seslenmiştir. Eski Afyon Halkevinde musikiye devam ederek müzik kurslarında değerli saz ve ses üstatlarımızdan Feyz alan Abdullah Uluçelik, bilhassa Reşat Hoca, Neyzen Feyzi Dede gibi sanatçılarımızdan usul ve makam dersleri almıştır"* (Bursalıoğlu, 1992:13).

Abdullah Uluçelik, 1986 yılında Ankara'da vefat etmiştir.

Ömer Yarşi

Ömer Yarşi Afyonkarahisar yöresinin mahalli sanatçısı olarak bilinmektedir. Afyonkarahisar türkülerini bağlamasıyla icra etmiştir. Yarşi *"1940 yılında Afyonkarahisar'ın merkeze bağlı Marulcu mahallesinde Sultan ve Hüseyin Yarşi çiftinin çocukları olarak dünyaya geldi"* (Yaşar, 2019:31). *"Ömer Yarşi, 1960 yılında yirmi yaşındayken, İstanbul Radyosu'nda açılan bağlama sanatçısı sınavına girer…Yapılan bağlama sınavını başarıyla tamamlar ve İstanbul Radyosu'nda üç ay stajyer sanatçı olarak çalıştıktan sonra tekrar Afyonkarahisar'a geri dönmek zorunda kalır."* (Uzun, 2015:12). *"Afyonkarahisar'a derleme çalışması için gelen Özay Gönlüm ile tanışır. Feracem de Dört Duvarda türküsünü Ömer Yarşi 'den dinleyen Özay Gönlüm notaya alarak TRT Türk Halk Müziği arşivine kazandırır. Ortaya koyduğu çalışmalardan ötürü 2011 yılında Kültür Bakanlığı Mahalli Sanatçısı unvanını alır."* (Yaşar, 2019:31-32). Ömer Yarşi, 23 Kasım 2022 tarihinde Afyonkarahisar'da vefat etmiştir.

Fikret Güzeldemir

Fikret Güzeldemir Afyonkarahisar yöresi mahalli sanatçısı olarak bilinmektedir. Yöre eserlerini bağlamasıyla icra etmektedir. Güzeldemir, görüşme neticesinde yaşamı ile ilgili şu bilgileri vermiştir: *"01.03.1954 Afyonkarahisar/Merkez doğumluyum. İlkokulu, Kadınana ilkokulunda ve Cumhuriyet ilkokulunda okudum. Ortaokulu Şemsettin Karahisari okulunda okudum. Müziğe burada flüt çalarak başladım. Çocukluğum berber çıraklığı yaparak geçti. Askerliğimi acemi birliği Balıkesir/ Burhaniye'de, usta birliğini Kırklareli/Pınarhisar 'da yaptım. Askerlik dönüşü toprak mahsul ofisinde memur olarak çalıştım. Bir taraftan müziğe devam ettim. 1979 da Almanya'ya çalışmaya gittim, beş sene orada kaldım. 1984 'te Türkiye'ye döndükten sonra kaset dükkânı daha sonra da saz dükkânı açtım. Uzun yıllar hıdırlık çay bahçesinin işletmeciliğini yaptım. "Şen Kelebekler" adıyla bir müzik ekibi kurup, düğünlerde müzisyenlik yaptım. Bağlama çalmayı 15, 16 yaşlarında kendi kendime öğrendim. Ancak eniştem Afyon'un yöresel bağlama sanatçısı Mehmet Dilek'in faydasını gördüm.*" Güzeldemir, Afyonkarahisar yöresinde müzik hayatına aktif olarak devam etmektedir.

Nevzat Topuzlu (Altındağ)

Nevzat Topuzlu (Altındağ) Afyonkarahisar yöresi mahalli sanatçısı olarak bilinmektedir. Altındağ, görüşme neticesinde yaşamı ile ilgili şu bilgileri vermiştir: *"15.11.1958 yılında Afyonkarahisar'ın Çay ilçesinde doğdum. Asıl soyadım Topuzlu, takma soyadım Altındağ'dır. Müziğe, 10-12 yaşlarımda bağlama çalarak başladım. Halen devam ediyorum. Bağlamayı bana öğreten bir hocam olmadı. 1996, 1997 ve 2000'li yıllarda Afyonkarahisar türkülerini seslendirdiğim albüm çalışmalarım oldu. 2018 yılında Kültür Bakanlığı Mahalli Sanatçı unvanını aldım. Afyonkarahisar'ın ilçe ve köylerinde derleme çalışmaları yapıyorum. Yerel ve ulusal televizyon programlarında konuk sanatçı olarak katılıyorum. Afyonkarahisar'ın yerel düğünlerinde de müzisyenlik yapıyorum. Afyonkarahisar Belediyesi Türk halk müziği korosunda bağlama icracısı ve solist olarak görev alıyorum."* Altındağ, Afyonkarahisar yöresinde müzik hayatına aktif olarak devam etmektedir.

BULGULAR

Abdullah Uluçelik ve Ömer Yarşi'ye ait icra kayıtları bulunmuş, Fikret Güzeldemir ve Nevzat Altındağ ile yapılan görüşmeler sonucunda elde edilen ses kayıtlarıyla birlikte tüm kayıtlar tarafımızca notaya alınmıştır. "Bolvadin Oyun Havası" adlı eserin bir varyant olabileceği düşünülerek analiz edilmiştir. Beş farklı icra örneğinin metronom, ölçü sayısı, ses aralığı, form yapısı ve şiir açısından farklılık gösterdiği tespit edilmiştir. Elde edilen bu veriler tablolar

halinde incelenmiştir. Ayrıca çalışmada "Saz Bölümü İncelemeleri", "Söz Bölümü İncelemeleri" ve "Eserin Şiir Bakımından İncelenmesi" başlıkları altında değerlendirmeler yapılmıştır.

Hezin Hezin Gir Kapıdan Adlı Eserin Analizi

Bu çalışmada söz konusu eserin icra farklılıklarının karşılaştırılmasının daha anlaşılır olabileceği düşünüldüğünden dolayı ana nota olarak TRT repertuvarına ait nota belirlenmiştir. Her bir kaynak kişi icrası TRT'ye ait nota nüshası ile saz bölümü, söz bölümü incelemeleri ve söz bölümünün edebi bakımından incelenmesi olarak üç başlık altında karşılaştırılmıştır. Yapılan çalışma; eserin ana saz, ara saz, birinci dörtlük, bağlantı ve ikinci dörtlük kısımları ile sınırlandırılmış olup, Nevzat Altındağ'ın icrasında eserin kendi içerisinde farklı bir saz bölümü ve söz bölümü tespit edilemediğinden dolayı sadece bu kısım ana saz, ara saz ve birinci dörtlük olarak incelenmiştir. Mahalli sanatçı Nevzat Altındağ, kendisiyle yapılan görüşmede eser ile ilgili şu bilgiyi vermektedir: *"Eser Afyonkarahisar'ın Bolvadin ve Çay ilçelerinde "Bolvadin Oyun Havası" ismiyle icra edilir".* Söz konusu eserin icra kayıtları incelendiğinde hem ezgi hem de söz bakımından "Hezin Hezin Gir Kapıdan" adlı eserle benzerlik gösterdiğinden dolayı varyant(çatal) olabileceği düşünülmüştür. Ancak farklılıkların kıyas edilemeyecek kadar fazla olduğu tespit edildiğinden, bu icra örneğinin de literatürde yer alması amacıyla çalışmaya dahil edilmiştir.

Söz konusu eserin kaynak kişi kayıtlarında tespit edilen sekizlik nota değerindeki tempoları, ölçü sayıları ve ses aralıkları aşağıdaki tabloda gösterilmiştir. Eser "la" karar sesinde notaya alınmıştır. Aşağıda gösterilen ses aralıkları frekans karşılığı olarak değil bağlamadaki perde isimlerine göre belirtilmiştir.

KAYNAK	METRONOM	ÖLÇÜ SAYISI	EN PES SES	EN TİZ SES	SES ARALIKLARI
TRT	———	42	FA#	DO	12 ses
Abdullah Uluçelik	100 bpm	76	FA#	RE	13 ses
Ömer Yarşi	100 bpm	62	FA#	DO	12 ses
Fikret Güzeldemir	130 bpm	59	SOL	DO	11 ses
Nevzat Altındağ	140 bpm	84	RE	LA	12 ses

Tablo 1. "Hezin Hezin Gir Kapıdan" adlı eserin kaynak kişi icralarına ait farklılıkların tablosu.

Çalışmaya konu olan eser; formu, ezgi ve söz farklılıkların tespiti bakımından analiz edilmiştir. Analizde kullanılan harflerin hangi bölümü ifade ettiği aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

"A"	Eserin saz bölümünü temsil etmektedir.
"B"	Eserin söz bölümünü temsil etmektedir.
"C"	Eserin ara saz bölümünü temsil etmektedir.
"D"	Eserin söz bölümünde yer alan farklı bir yapıyı (melodi ve söz farklılığı) temsil etmektedir.

Tablo 2. Eser analizinde kullanılan harflerin gösterge tablosu.

Analizde kullanılan harflerin yanında yer alan sayıların hangi anlama geldiğinin karşılığı aşağıdaki tabloda örnek olarak gösterilmiştir. "A" harfi temsili olarak belirtilmiştir.

"A_4"	"A" bölümünün dört ölçü olduğu gösterilmektedir.
"$2A_4$"	Dört ölçülük "A" bölümünün iki defa icra edildiği gösterilmektedir.
"A^1"	"A" bölümü ile aynı olmayan fakat bizce küçük olduğu düşünülen farklılıkların olduğu gösterilmektedir.

Tablo 3. Eser analizinde kullanılan sembollerin gösterge tablosu.

Söz konusu eserin formu; saz ve söz bölümü olarak iki kısımda incelenmiştir. Aşağıdaki tabloda TRT repertuvarına ait notanın analizi başta olmak üzere sırasıyla; Abdullah Uluçelik, Ömer Yarşi, Fikret Güzeldemir ve Nevzat Altındağ'ın icralarına ait form analizleri gösterilmektedir.

KAYNAK	SAZ	SÖZ
TRT	$2A_4$	$B_{14} + C_5 + D_{19}$
Abdullah Uluçelik	———	$B_{16} + C_5 + D_{18} + C_6^{I} + B_7^{I} + C_5^{II} + D_{14} + C_5^{III}$
Ömer Yarşi	A_4	$B_{16} + C_4 + D_{18} + C_7^{I} + B_{16}^{I}$
Fikret Güzeldemir	A_5	$B_{16} + C_8 + D_{11} + C_4^{I} + B_{17}^{I}$
Nevzat Altındağ	A_{10}	$B_{16} + C_{13} + B_{16}^{I} + C_{13} + B_{16}^{II}$

Tablo 4. "Hezin Hezin Gir Kapıdan" adlı eserin form analizi tablosu.
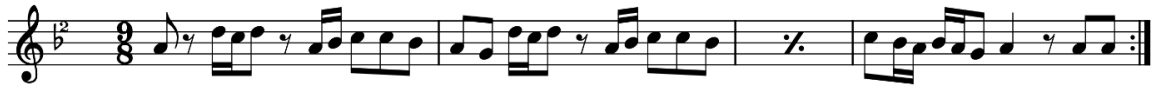
Saz Bölümü İncelemeleri

Söz konusu eserde giriş sazı ile söz aralarında yer alan ara saz icraları farklılık göstermektedir. Dolayısıyla giriş sazı ve ilk kıtadan sonra icra edilen ara saz icrası bu bölümde incelenmiştir. TRT repertuvarına ait referans notaya göre farklı perde ve süsleme işaretlerinin kullanıldığı kümeler ele alınmıştır. Bu farklılıklar kırmızı belirteçler ile gösterilmiştir. Ölçü numaraları ise eserin kendi içerisinde yer alan asıl numaralardır. Her icra notasının ölçü sayıları farklılık teşkil
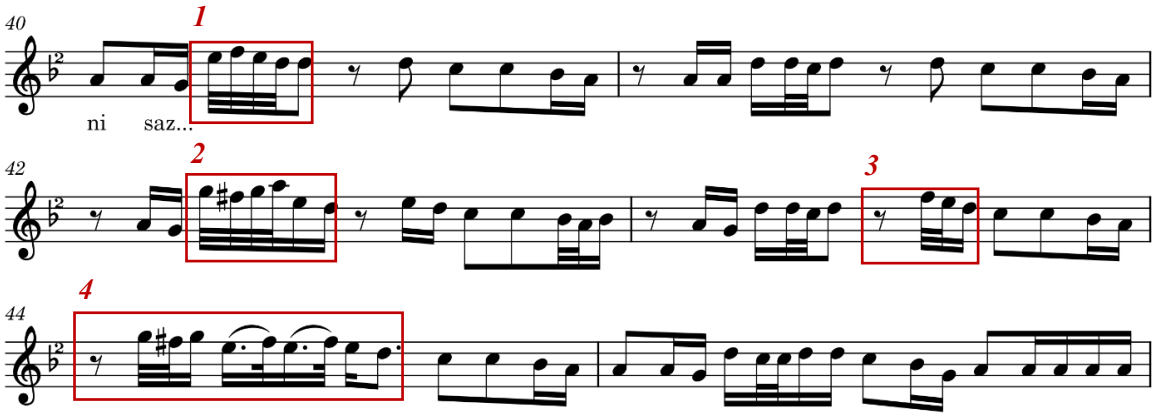
ettiğinden dolayı karşılaştırma çalışmasında yeniden farklı bir ölçü numarası yazılmamıştır. Dolayısıyla iki farklı notayı kıyas edebilmek bakımından kırmızı belirteçler numaralandırılmıştır.

TRT ve Abdullah Uluçelik'in Ana Saz İcralarının Karşılaştırılması

TRT repertuvarına ait notada kaynak kişinin Abdullah Uluçelik olduğu görülmektedir fakat bu notaya ait icra kaydı bulunamamıştır. Afyon Eğitim Vakfı Kültür ve Sanat Yayınları'na ait albüm kaydında Abdullah Uluçelik'in icrasının TRT repertuvarına ait notaya göre daha farklı olduğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla iki farklı icranın kıyaslanabilmesi ve anlaşılabilir olması açısından nota görseli açıklamalarına TRT ve Abdullah Uluçelik olarak yazılmıştır.



Nota 1. TRT repertuvarına ait ana saz icrası.
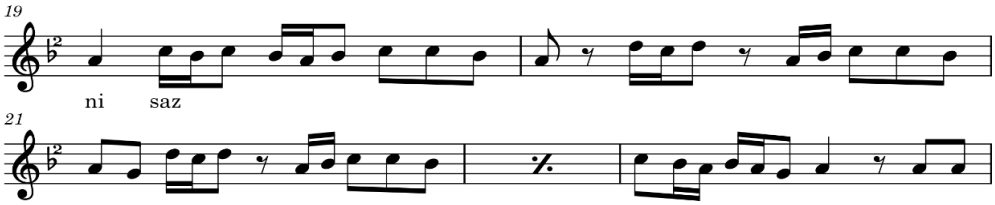


Nota 2. Abdullah Uluçelik'e ait ana saz icrası.

Abdullah Uluçelik'in icra kaydı incelendiğinde kaydın meşk ortamında alındığı anlaşılmaktadır. Eser, keman taksiminden sonra Abdullah Uluçelik'in şan icrası ile başlamaktadır. Dolayısıyla saz icralarının kıyaslanabilmesi bakımından, ara saz icralarında bulunan en farklı icra çeşidi olduğunu düşündüğümüz kısım (C_6^I) burada ana saz olarak ele alınmıştır. TRT repertuvarına ait notanın saz kısmının dört ölçü, Abdullah Uluçelik'in albüm kaydındaki icrasında yer alan saz kısmının ise altı ölçü olduğu tespit edilmiş olup bu durumun önemli bir farklılık olduğu düşünülmektedir. Abdullah Uluçelik'in albüm kaydındaki saz icrası TRT repertuvarına ait referans notaya göre kıyaslandığında; birinci, ikinci, üçüncü belirteçlerde ve dördüncü belirtecin ilk kümesinde farklı perdelerin ajilite[12] tekniği ile daha küçük değerlerle,

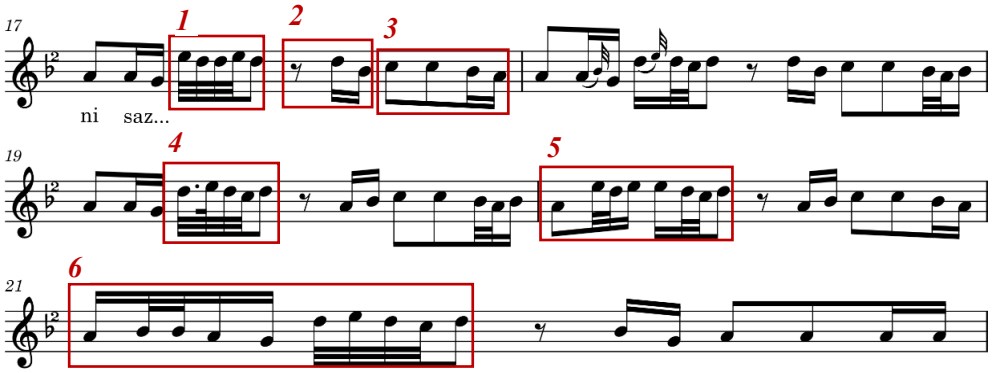
[12] "Akıcılık." (Kruntyaeva, Molokova, Stypel, 1985: 8)

dördüncü belirtecin ikinci kümesinde ise farklı perdelerin noktalı değerlerle legato[13] tekniği ile başka bir ezgi cümleciğinin icra edildiği tespit edilmiştir.

TRT ve Abdullah Uluçelik'in Ara Saz İcralarının Karşılaştırılması
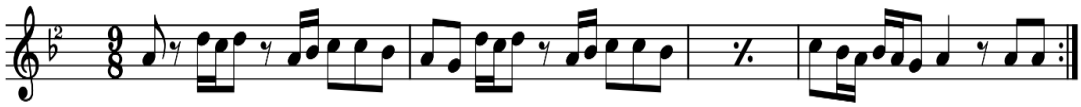


Nota 3. TRT repertuvarına ait ara saz icrası.



Nota 4. Abdullah Uluçelik'e ait ara saz icrası.
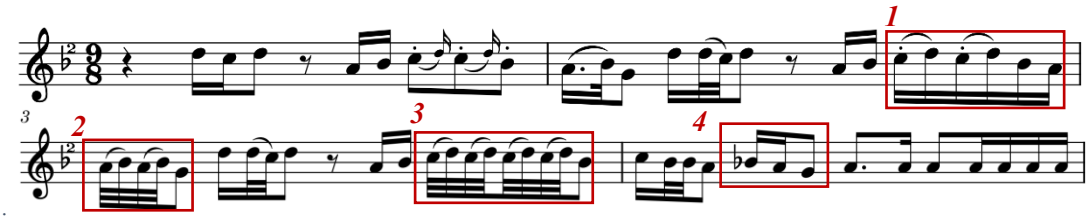
Her iki icranın ara saz bölümünün de beş ölçü olduğu görülmektedir. Abdullah ULUÇELİK'in albüm kaydındaki ara saz icrası, TRT repertuvarına ait referans notaya göre kıyaslandığında; birinci belirteçte farklı perdelerin ajilite tekniği ile daha küçük değerlerle, ikinci belirteçte başında sekizlik nota değeri olan bir sus ve farklı perde ile bir ezgi cümleciği, üçüncü belirtecin karar sesinin farklılığı, dördüncü belirteçte aynı perdelerle fakat noktalı ve daha küçük değerlerle ajilite tekniği ile bezeklendiği[14], beşinci ve altıncı belirteçlerde başka bir ezgi cümleciğinin bezeklenerek icra edildiği tespit edilmiştir.

TRT ve Ömer Yarşi'nin Ana Saz İcralarının Karşılaştırılması



Nota 5. TRT repertuvarına ait ana saz icrası
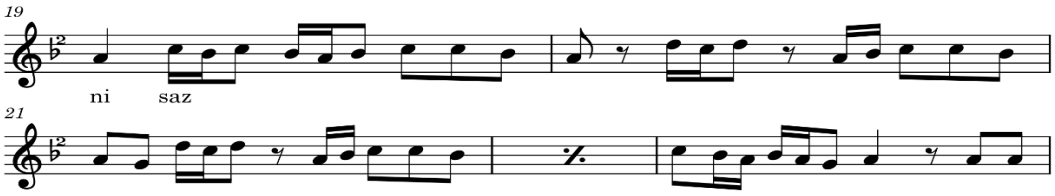
[13] "Notaları birbirine bağlı seslendirmek." (Aktüze,2003:317)
[14] "Bir ezgide anlatımı güzelleştirmek ve zenginleştirmek üzere esas sese katılan, süs notaları, bunların oluşturduğu öbek." (Özbek,1998: 29)
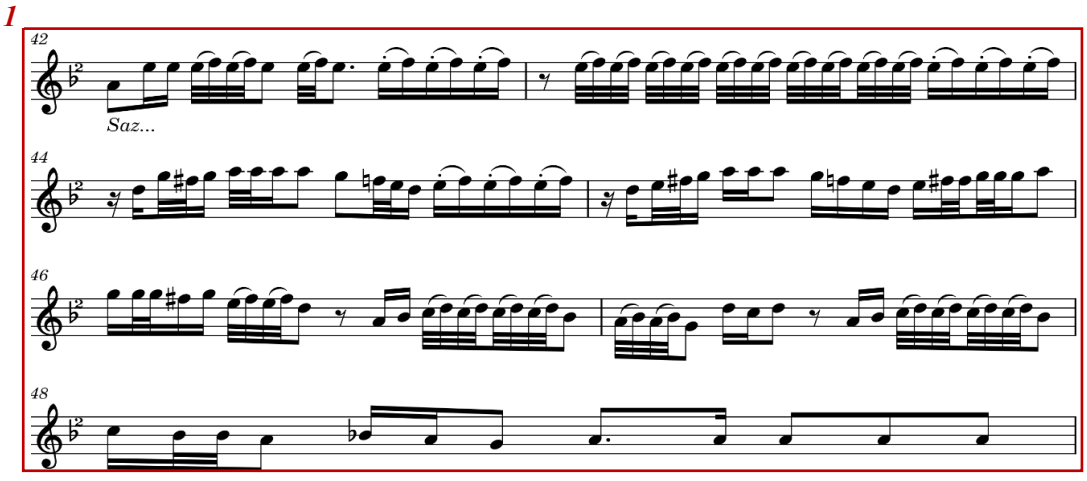


Nota 6. Ömer Yarşi'ye ait ana saz icrası.

TRT repertuvarına ait notanın saz kısmının dört ölçü olduğu ve iki defa icra edildiği ($2A_4$), Ömer Yarşi'nin icrasında ise dört ölçülük sazın bir defa icra edildiği (A_4) görülmektedir. Ömer Yarşi'nin ana saz icrası TRT repertuvarına ait referans notaya göre kıyaslandığında; birinci belirteçte staccato[15], legato tekniklerinin kullanımı ve karar sesinin farklılığı, ikinci ve üçüncü belirteçlerde aynı perdelerin ajilite ve legato teknikleri ile daha küçük değerlerle bezeklenerek icra edildiği, dördüncü belirteçte ise donanımda yazmayan ve eserin genelinde olmayan "si♭" perdesinin kullanımı tespit edilmiş olup, bu durumun eserin ezgisini değiştirdiği düşünülmektedir.

TRT ve Ömer Yarşi'nin Ara Saz İcralarının Karşılaştırılması



Nota 7. TRT repertuvarına ait ara saz icrası.
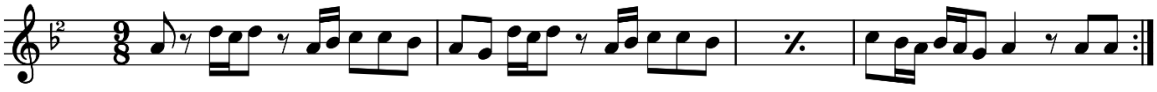


Nota 8. Ömer Yarşi'ye ait ara saz icrası.

TRT repertuvarına ait nota ve Ömer Yarşi'nin icraları incelendiğinde ara saz kısımlarındaki ezginin tamamen farklı olduğu görülmektedir. TRT repertuvarına ait notada beş ölçülük ara sazın (C_5), Ömer Yarşi'nin icrasında ise yedi ölçülük ara sazın (C_7) icra edildiği, küçük
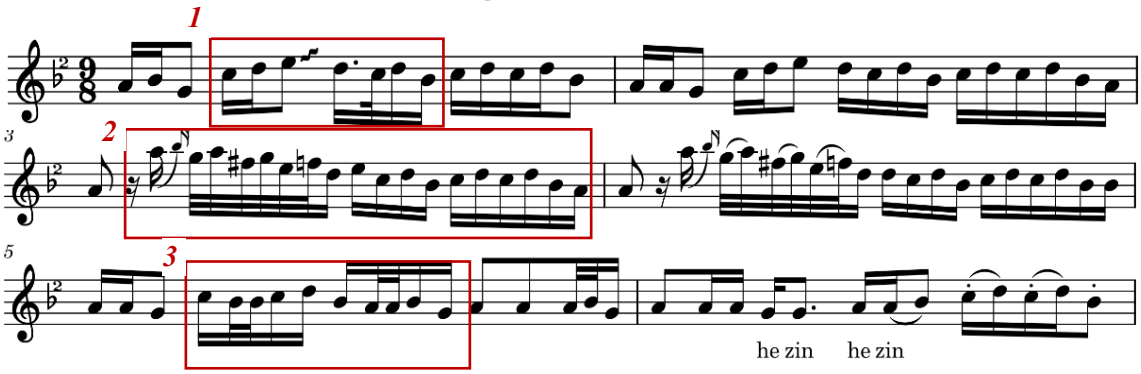
[15] "Sesleri kesik kesik duyurmak." (Aktüze,2003:554)

değerdeki nota kalıpların sıklıkla bezeklendiği, staccato, legato tekniklerinin ve son ölçüde "si♭" perdesinin kullanımı görülmekte olup, Ömer Yarşi'nin icrasında yer alan ara sazın TRT repertuvarına ait notada olmadığı tespit edilmiştir.

TRT ve Fikret Güzeldemir'in Ana Saz İcralarının Karşılaştırılması
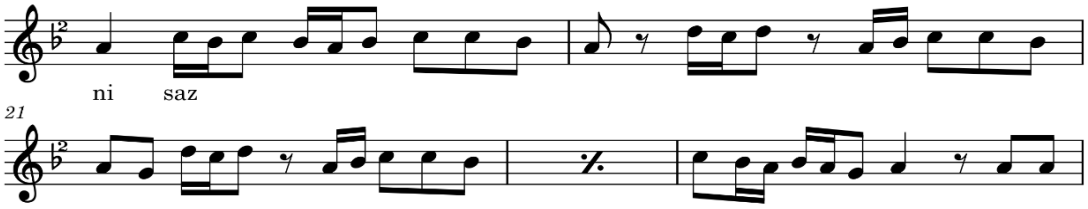


Nota 9. TRT repertuvarına ait ana saz icrası.



Nota 10. Fikret Güzeldemir'e ait ana saz icrası.
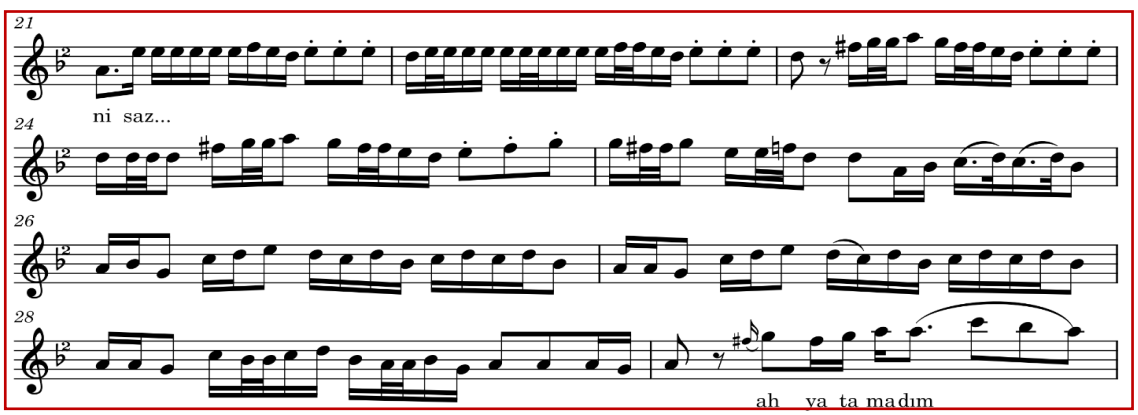
TRT repertuvarına ait notada dört ölçülük giriş sazının iki defa icra edildiği ($2A_4$), Fikret Güzeldemir'in icrasında ise beş ölçülük giriş sazının bir defa icra edildiği (A_5) görülmektedir. Fikret Güzeldemir'in icrasında ana saz bölümü, son ölçüsündeki ilk kümeye taştığından dolayı ölçü sayısına dahil edilmemiştir. Fikret Güzeldemir'in ana saz icrası TRT repertuvarına ait referans notaya göre kıyaslandığında; birinci belirteçte farklı perdelerin ve ilk kümesinin tize doğru glissando[16] tekniği ile kullanımı, ikinci ve üçüncü belirteçlerde farklı perdelerin daha küçük değerlerle bezeklenerek icra edildiği tespit edilmiştir.

TRT ve Fikret Güzeldemir'in Ara Saz İcralarının Karşılaştırılması



Nota 11. TRT repertuvarına ait ara saz icrası.
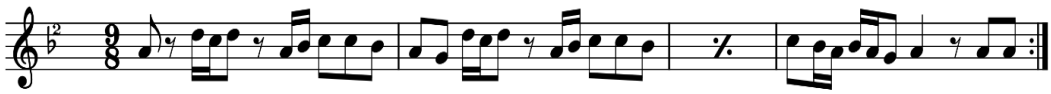
[16]"Fransızcada glisser kelimesinden türetilmiştir ve Türkçe karşılığı kayma/kaymak anlamına gelir." (Kruntyaeva, Molokova, Stypel, 1985: 60)
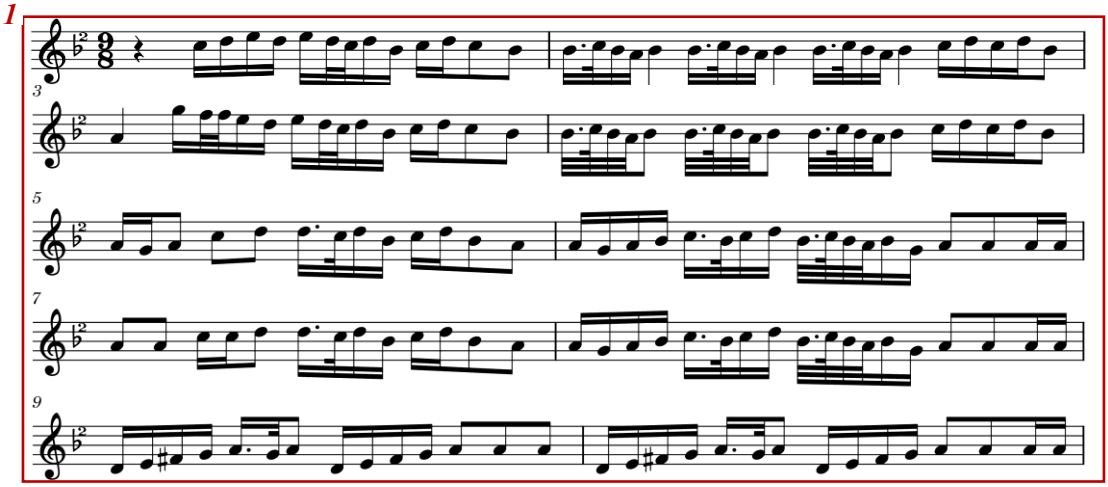


Nota 12. Fikret Güzeldemir'e ait ara saz icrası.

TRT repertuvarına ait notada beş ölçülük ara sazın icra edildiği (C_5), Fikret Güzeldemir'in icrasında ise sekiz ölçülük ara sazın icra edildiği (C_8) ve ara saz bölümü, son ölçüsündeki ilk kümeye taştığından dolayı ölçü sayısına dahil edilmemiştir. TRT repertuvarına ait nota ve Fikret Güzeldemir'e ait icra incelendiğinde ara saz kısımlarındaki ezginin tamamen farklı olduğu görülmektedir. TRT repertuvarına ait notada beş ölçülük ara sazın (C_5), Fikret Güzeldemir'in icrasında ise sekiz ölçülük bir ara sazın icra edildiği (C_8), TRT'ye ait notada yer almayan ve donanımda yazmayan perdelerin farklı bir ezgiyi oluşturduğu, küçük değerdeki nota kalıpların bezeklendiği, legato ve staccato tekniklerinin kullanılması görülmekte olup, Fikret Güzeldemir'in icrasında yer alan ara sazın TRT repertuvarına ait notada olmadığı tespit edilmiştir.

TRT ve Nevzat Altındağ'ın Ana Saz İcralarının Karşılaştırılması
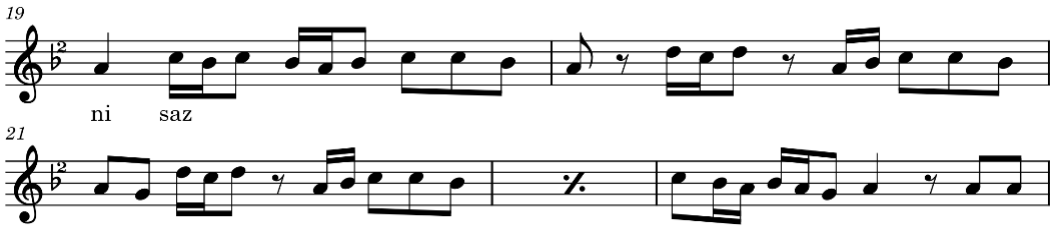


Nota 13. TRT repertuvarına ait ana saz icrası.
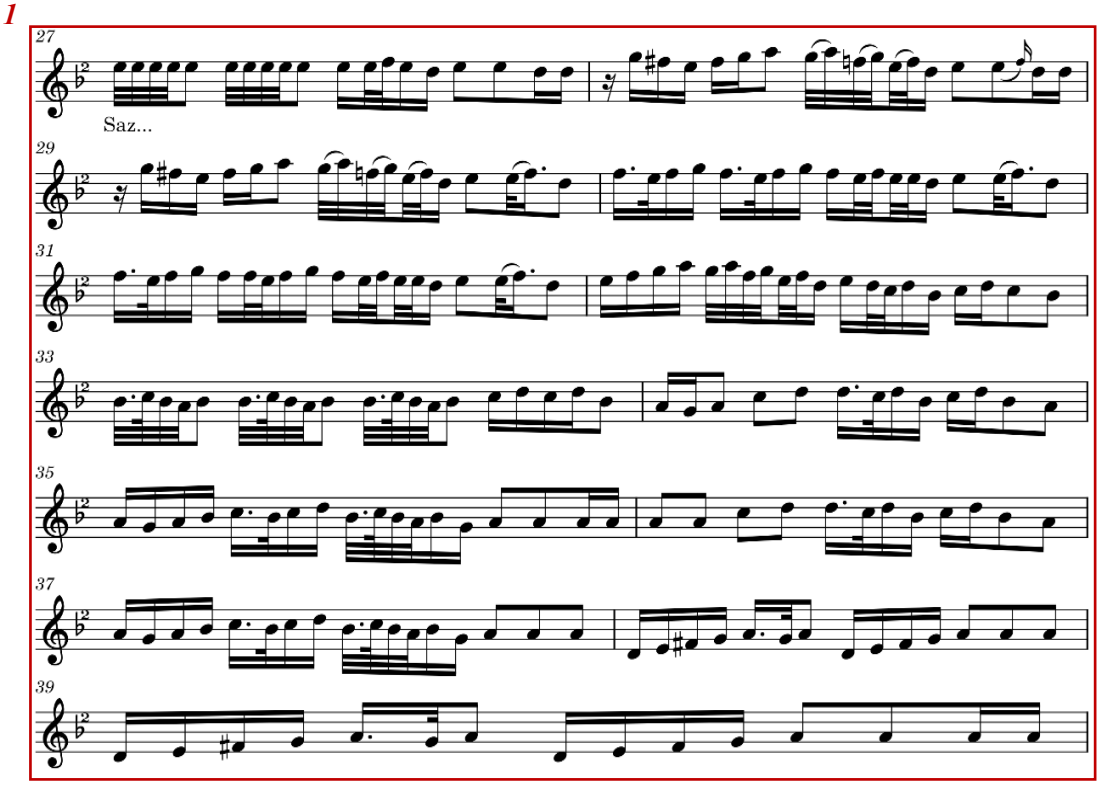


Nota 14. Nevzat Altındağ'a ait ana saz icrası.

TRT repertuvarına ait nota ve Nevzat Altındağ'a ait icra incelendiğinde, ezgilerin birbirinden farklı olarak tanımlanacak nitelikte olduğu görülmektedir. Bu farklılığın görünürlüğünü vurgulamak için ezginin ana saz bölümü notaya alınarak eklenmiştir. Bu örneğin tamamen varyant olduğu düşünüldüğünden, ezgi tamamen farklılık teşkil etmektedir. Bu yüzden ölçü ve küme olarak kıyaslanmamıştır. TRT repertuvarına ait notada dört ölçülük giriş sazının iki defa icra edildiği ($2A_4$) görülmektedir. Nevzat Altındağ'ın icrasında ise on ölçülük giriş sazının icra edildiği (A_{10}), küçük değerdeki ve noktalı nota kalıplarının bezeklenerek sıkça kullanıldığı tespit edilmiştir.

TRT ve Nevzat Altındağ'ın Ara Saz İcralarının Karşılaştırılması



Nota 15. TRT repertuvarına ait ara saz icrası.



Nota 16. Nevzat Altındağ'a ait ara saz icrası.
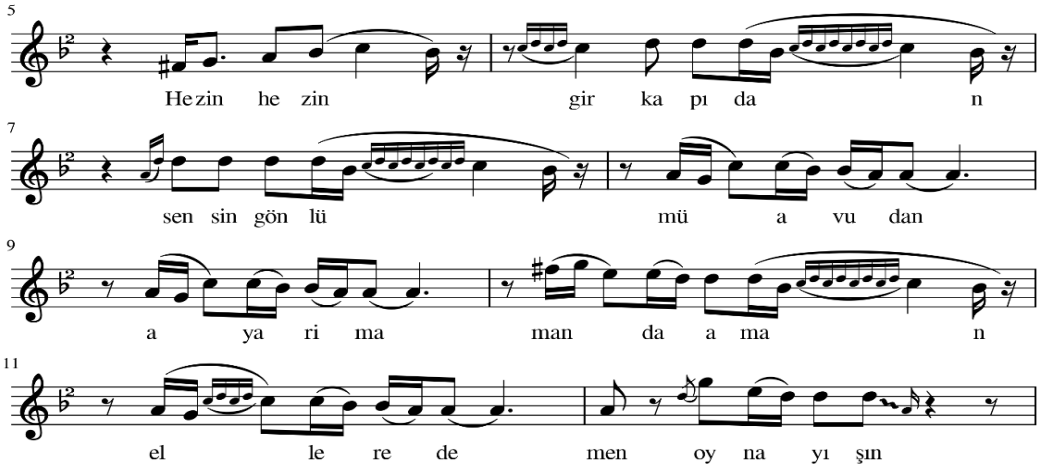
TRT repertuvarına ait nota ve Nevzat Altındağ'a ait icra incelendiğinde, ara saz bölümündeki ezginin tamamen farklı olduğu görülmektedir. TRT repertuvarına ait notada beş ölçülük ara sazın (C_5), Nevzat Altındağ'ın icrasında ise on üç ölçülük ara sazın (C_{13}) icra edildiği, küçük

değerdeki ve noktalı nota kalıplarının bezeklenerek sıkça kullanıldığı, bazı ölçülerin başlarında on altılık değerde sus işareti olduğu tespit edilmiştir.

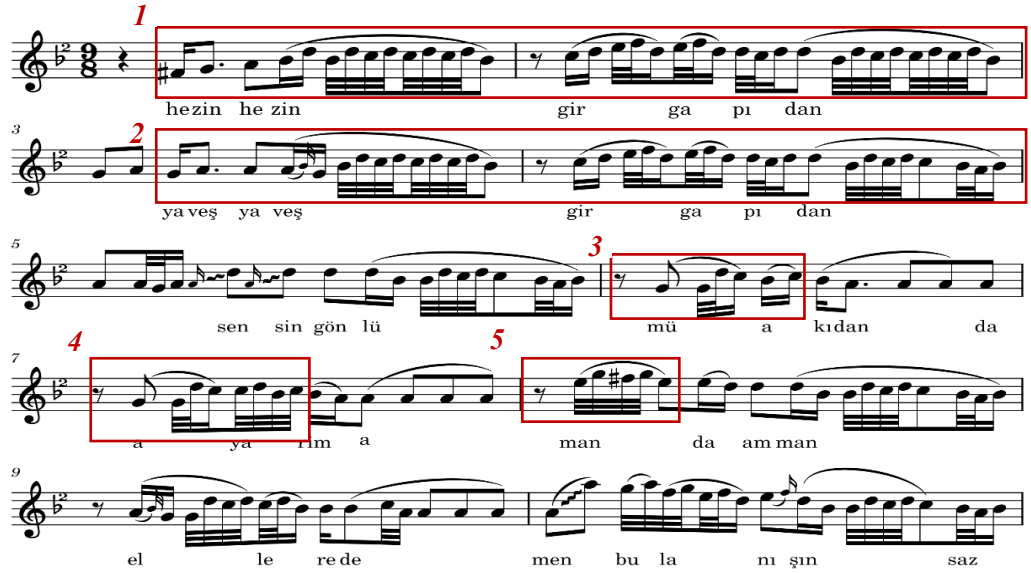
SÖZ BÖLÜMÜ İNCELEMELERİ

TRT repertuvarına ait nota, Abdullah Uluçelik, Ömer Yarşi ve Fikret Güzeldemir'in icraları; birinci dörtlük, bağlantı ve ikinci dörtlük kısımları ile sınırlandırılmıştır. Nevzat Altındağ'ın icrası ise tekrar eden bir bağlantı bölümü tespit edilemediğinden yalnızca birinci dörtlük kısmı incelenmiştir. Karşılaştırmada TRT repertuvarına ait referans notaya göre farklı perde ve süsleme işaretlerinin kullanıldığı kümeler ele alınmıştır. Bu farklılıklar kırmızı belirteçler ile gösterilmiştir. Ölçü numaraları ise eserin kendi içerisinde yer alan asıl numaralardır. Dolayısıyla karşılaştırma çalışmasında yeniden farklı bir ölçü numarası yazılmamıştır. İki farklı notayı kıyas edebilmek bakımından kırmızı belirteçler numaralandırılmıştır.

TRT ve Abdullah Uluçelik'in Birinci Dörtlük İcralarının Karşılaştırılması



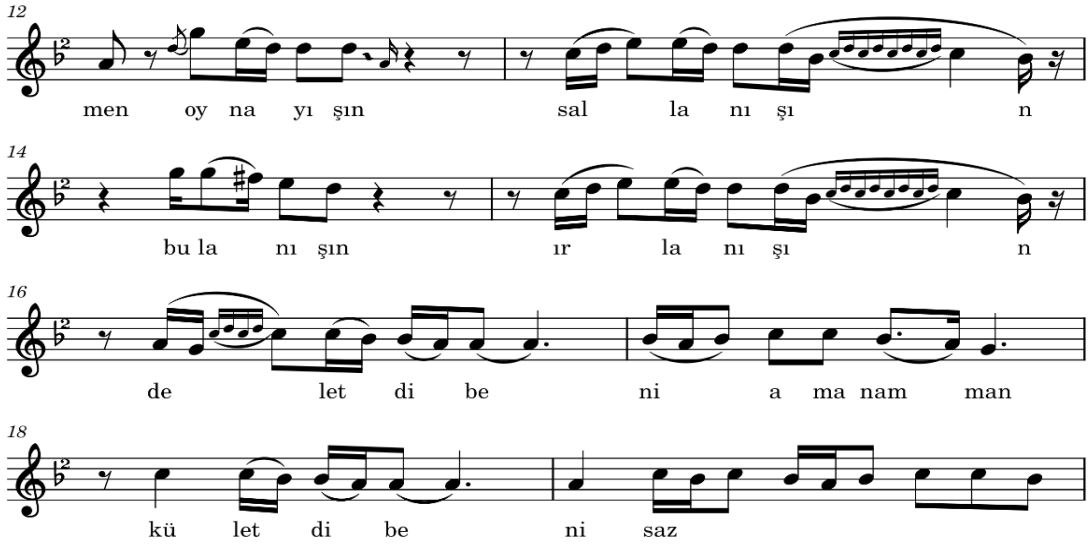
Nota 17. TRT repertuvarına ait birinci dörtlük bölümü icrası.
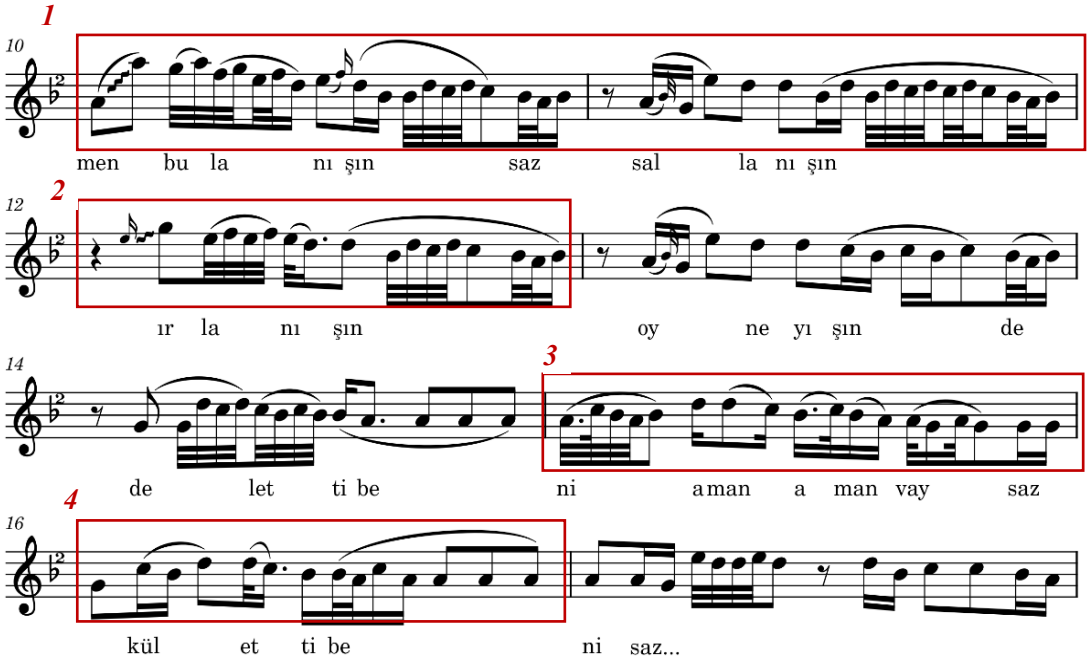


Nota 18. Abdullah Uluçelik' ait birinci dörtlük bölümü icrası.

Her iki icrada da birinci dörtlük bölümünün, son ölçülerdeki ilk kümeye taşmakta olduğu ve bağlantı kısmına geçiş yapıldığı görüldüğünden, karşılaştırmaya son ölçüler dahil edilmemiştir. Bu bağlamda birinci dörtlük bölümünün TRT'ye ait notada yedi ölçü, Abdullah Uluçelik'in dikte edilen icrasına ait notada ise dokuz ölçü olduğu anlaşılmaktadır. Abdullah Uluçelik'in albüm kaydındaki icrası TRT repertuvarına ait referans notaya göre kıyaslandığında; ikinci belirteçte, birinci belirtece benzer bir ezgi yapısının referans notada olmaması; birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci belirteçlerde farklı perdelerin küçük değerdeki nota kalıpları ile bezeklenerek icra edildiği tespit edilmiştir.

TRT ve Abdullah Uluçelik'in Bağlantı İcralarının Karşılaştırılması



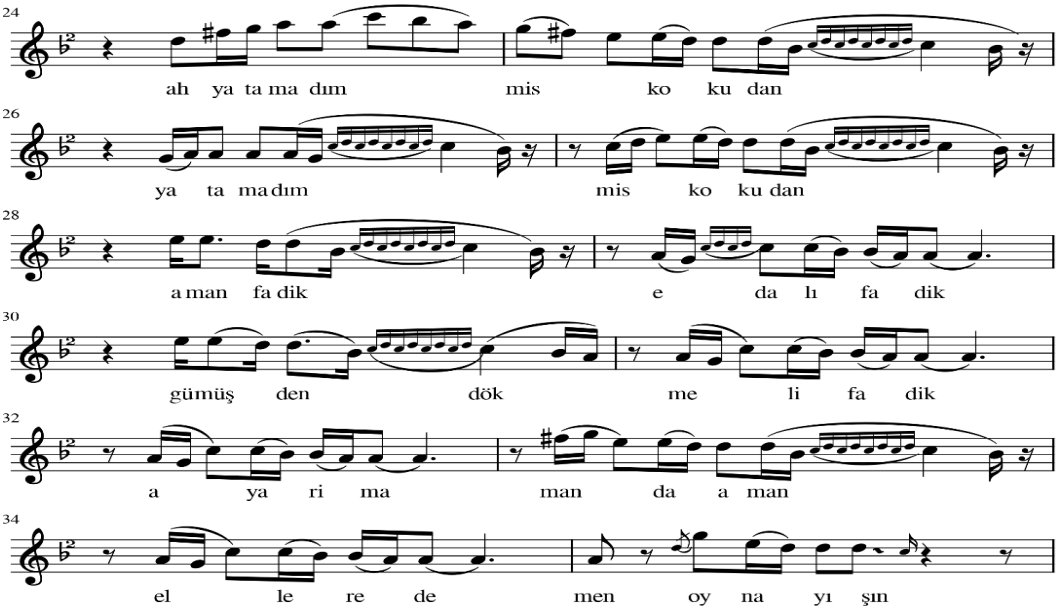
Nota 19. TRT repertuvarına ait bağlantı icrası.
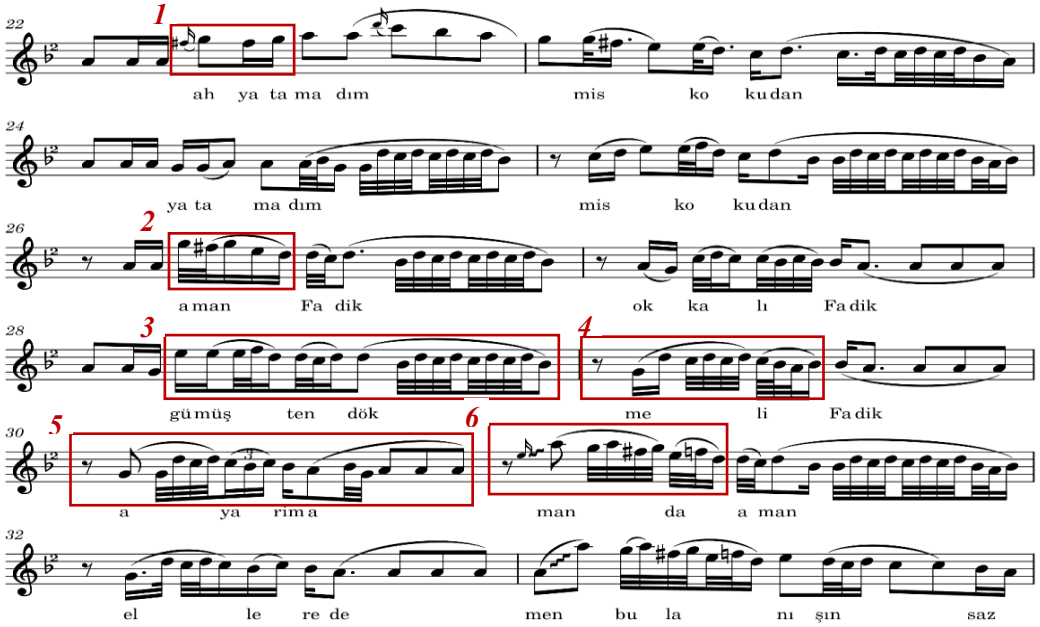


Nota 20. Abdullah Uluçelik'e ait bağlantı icrası.

Her iki icrada da bağlantı bölümünün, son ölçülerdeki ilk kümeye taşmakta olduğu ve ara saz kısmına geçiş yapıldığı görüldüğünden dolayı karşılaştırmaya son ölçüler dahil edilmemiştir. Bunun neticesinde bağlantı bölümünün iki notada da yedi ölçü olduğu görülmektedir. Abdullah Uluçelik'in albüm kaydındaki icrası TRT repertuvarına ait referans notaya göre kıyaslandığında; birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü belirteçlerde farklı perdelerin varlığı ve küçük değerdeki nota kalıplarının kullanımı, birinci belirtecin ilk kümesinde oktav perdelerin glissando tekniği ile icrası, ikinci belirteçteki üçüncü ve dördüncü kümenin daha uzun ve farklı perdelerle bezeklendiği tespit edilmiştir.

TRT ve Abdullah Uluçelik'in İkinci Dörtlük İcralarının Karşılaştırılması



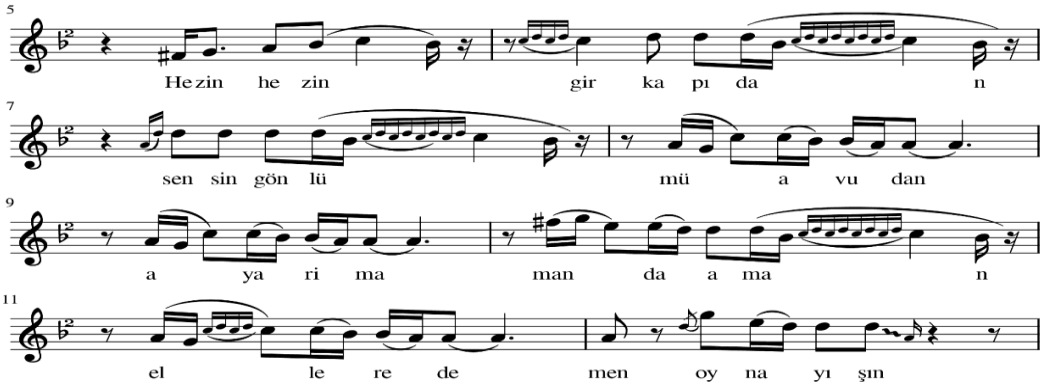
Nota 21. TRT repertuvarına ait ikinci dörtlük bölümü icrası.
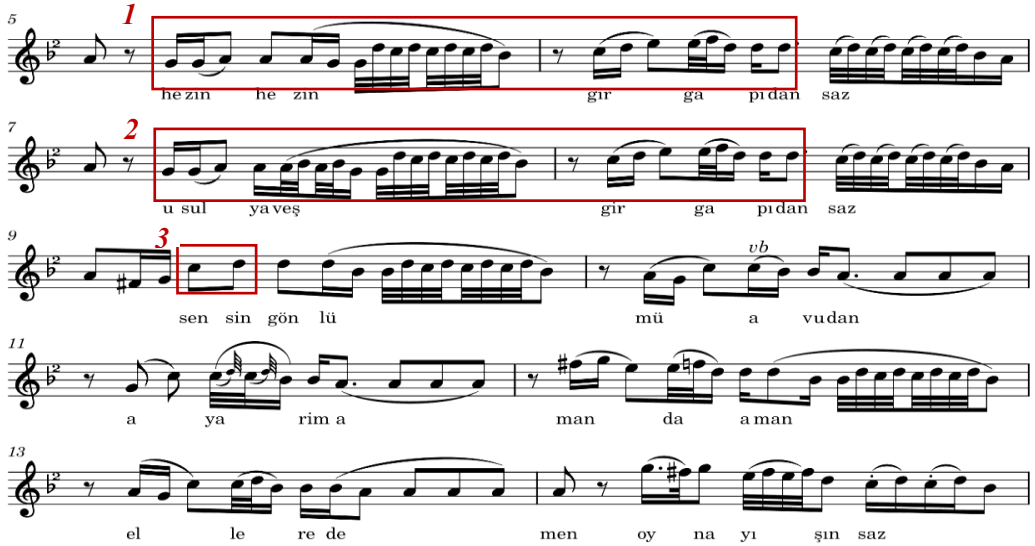


Nota 22. Abdullah Uluçelik'e ait ikinci dörtlük bölümü icrası.

Her iki icrada da ikinci dörtlük bölümünün, son ölçülerdeki ilk kümeye taşmakta olduğu ve bağlantı kısmına geçiş yapıldığı görüldüğünden dolayı karşılaştırmaya son ölçüler dahil edilmemiştir. Bunun neticesinde ikinci dörtlük bölümünün iki notada da on bir ölçü olduğu görülmektedir. Abdullah Uluçelik'in albüm kaydındaki icrası TRT repertuvarına ait referans notaya göre kıyaslandığında; birinci belirteçte ilk perdenin farklılığı, ikinci belirteçte küçük değerli notalar ile farklı perdelerin bezeklenerek icra edildiği, üçüncü belirteçte aynı perdelerin küçük değerli nota kalıplarıyla kullanımı ve kalış sesinin farklı olduğu bir ezgi cümleciği, dördüncü belirteçte farklı perdelerin bezeklenerek icra edildiği, beşinci belirteçte farklı perdelerin ve eserin genelinde olmayan triole[17] kalıplı başka bir ezgi cümleciği, altıncı belirteçte farklı perdelerin küçük değerli nota kalıplarıyla bezeklenerek icra edildiği tespit edilmiştir.

TRT ve Ömer Yarşi'nin Birinci Dörtlük İcralarının Karşılaştırılması



Nota 23. TRT repertuvarına ait birinci dörtlük bölümü icrası.

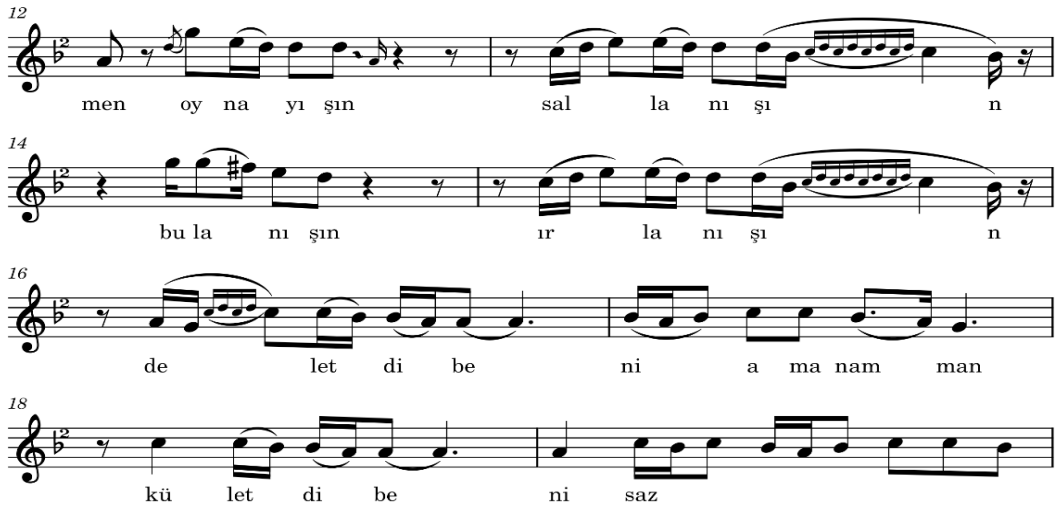


Nota 24. Ömer Yarşi'ye ait ikinci dörtlük bölümü icrası.

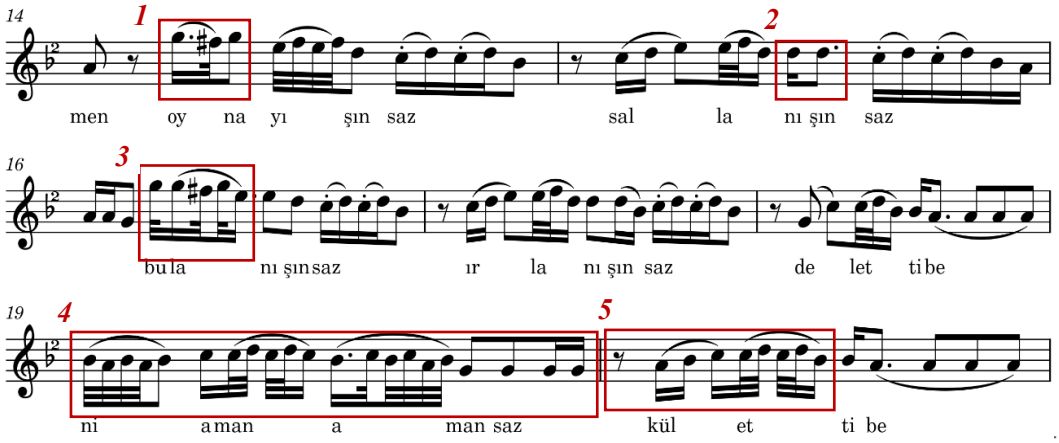
[17] "Üçleme" (Aktüze,2003:610)

Her iki icrada da birinci dörtlük bölümünün, son ölçülerinin ilk kümesine taşmakta olduğu ve bağlantı kısmına geçiş yapıldığı görüldüğünden dolayı karşılaştırmaya son ölçüler dahil edilmemiştir. Bunun neticesinde birinci dörtlük bölümünün; TRT repertuvarına ait notada yedi ölçü, Ömer Yarşi'nin icrasına ait notada ise dokuz ölçü olduğu anlaşılmaktadır. Ömer Yarşi'nin icrası TRT repertuvarına ait referans notaya göre kıyaslandığında; ikinci belirteçte, referans notada olmayan ve birinci belirtece benzer bir ezgi cümleciğinin icra edilmesi, birinci ve ikinci belirteçlerde farklı perdelerin bezeklenerek icra edildiği, üçüncü belirteçte bir perdenin farklı olduğu başka bir ezgi cümleciğinin icra edildiği tespit edilmiştir.

TRT ve Ömer Yarşi' nin Bağlantı İcralarının Karşılaştırılması



Nota 25. TRT repertuvarına ait bağlantı bölümü icrası

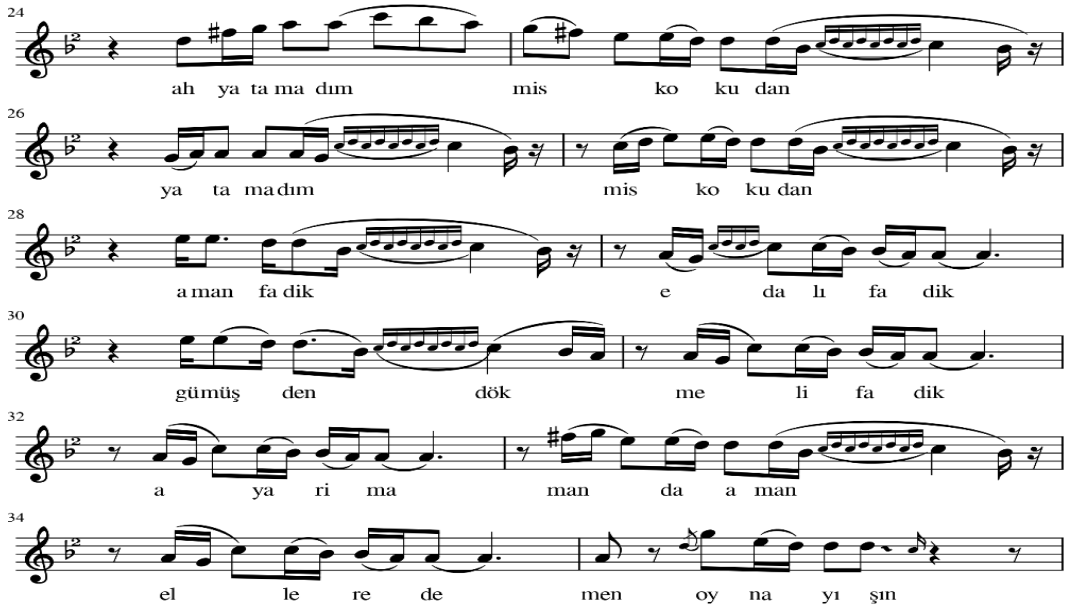


Nota 26. Ömer Yarşi'ye ait bağlantı bölümü icrası.
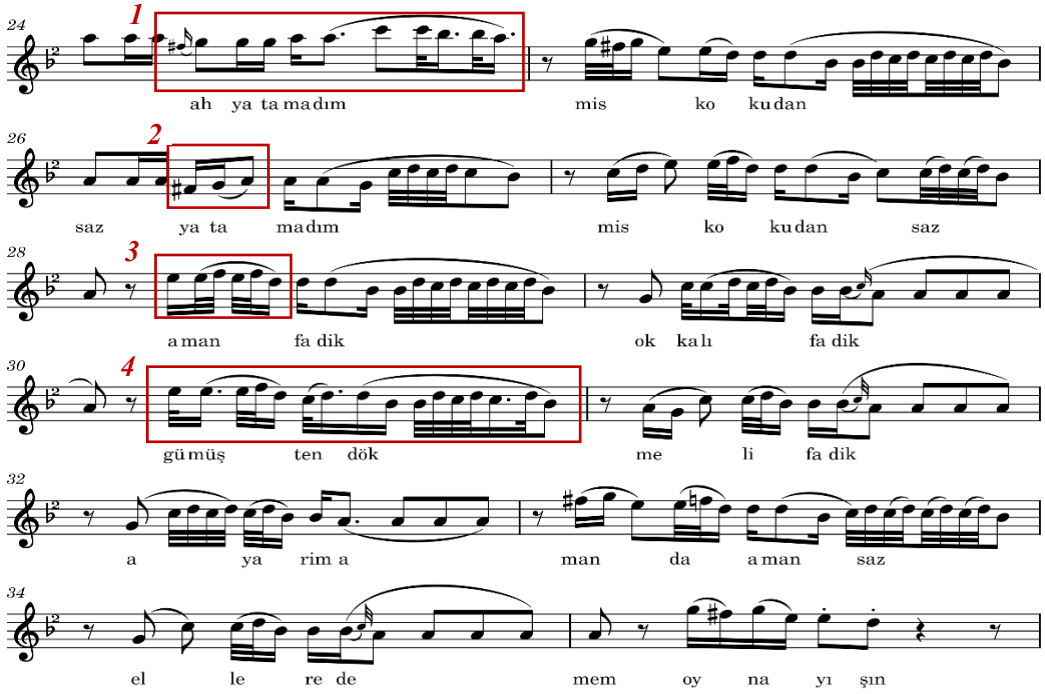
TRT repertuvarına ait nota incelendiğinde bağlantı bölümünün, son ölçüdeki ilk kümeye taşmakta olduğu ve ara saz kısmına geçiş yapıldığı görüldüğünden dolayı karşılaştırmaya son ölçü dahil edilmemiştir. Bunun neticesinde her iki notanın bağlantı bölümü de yedi ölçüyü kapsamaktadır. Ömer Yarşi'nin icrası TRT repertuvarına ait referans notaya göre kıyaslandığında; birinci belirteçte donanımda olmayan farklı perdenin varlığı, ikinci belirteçte

referans notadan daha kısa ve farklı perdede kalış yapıldığı, üçüncü belirteçte senkop[18] kalıplı farklı perdelerin kullanımı, dördüncü ve beşinci belirteçlerde farklı perdelerin küçük değerli nota kalıplarıyla bezeklenerek kullanımı tespit edilmiştir.

TRT ve Ömer Yarşi'nin İkinci Dörtlük İcralarının Karşılaştırılması



Nota 27. TRT repertuvarına ait ikinci dörtlük bölümü icrası.
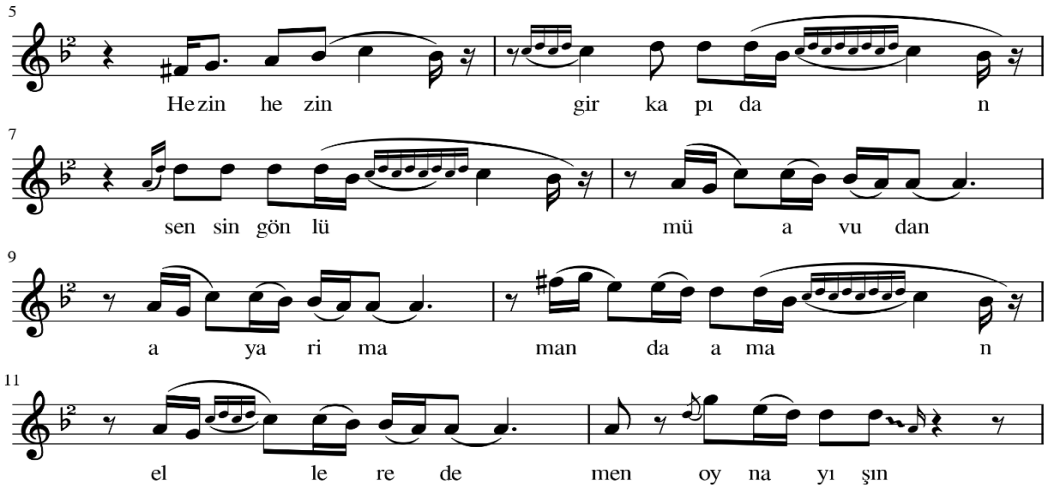


Nota 28. Ömer Yarşi'ye ait ikinci dörtlük bölümü icrası.

Her iki icrada da ikinci dörtlük bölümünün, son ölçülerdeki ilk kümeye taşmakta olduğu ve bağlantı kısmına geçiş yapıldığı görüldüğünden dolayı karşılaştırmaya son ölçüler dahil
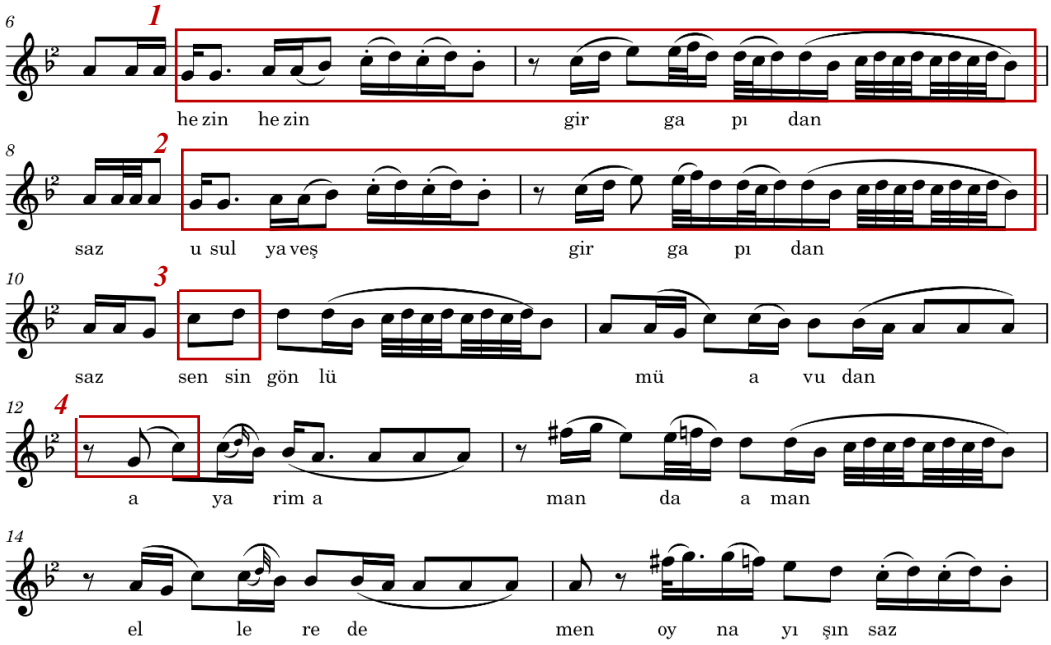
[18] "Ölçüde güçlü bir vuruş yerine zayıf vuruşun güçlü vuruş yerine devam etmesi." (Aktüze,2003:518)

edilmemiştir. Bunun neticesinde ikinci dörtlük bölümünün iki notada da on bir ölçü olduğu görülmektedir. Ömer Yarşi'nin icrası TRT repertuvarına ait referans notaya göre kıyaslandığında; birinci belirtecin ilk kümesinde farklı perdenin varlığı, üçüncü kümesinde noktalı nota kalıpları ile kullanımı, ikinci belirteçte farklı perdenin kullanıldığı, üçüncü belirteçte farklı perdelerin daha küçük değerli nota kalıpları ile bezeklenerek icra edildiği ve dördüncü belirteçte aynı perdelerin küçük değerli nota kalıplarıyla kalış sesinin farklı olduğu bir ezgi cümleciği tespit edilmiştir.

TRT ve Fikret Güzeldemir' in Birinci Dörtlük İcralarının Karşılaştırılması



Nota 29. TRT repertuvarına ait birinci dörtlük bölümü icrası.
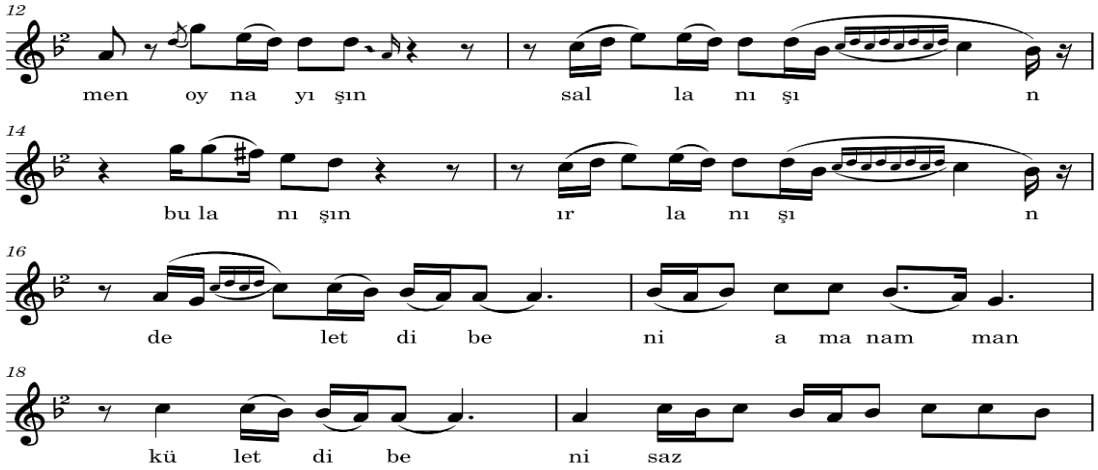


Nota 30. Fikret Güzeldemir'e ait birinci dörtlük bölümü icrası.

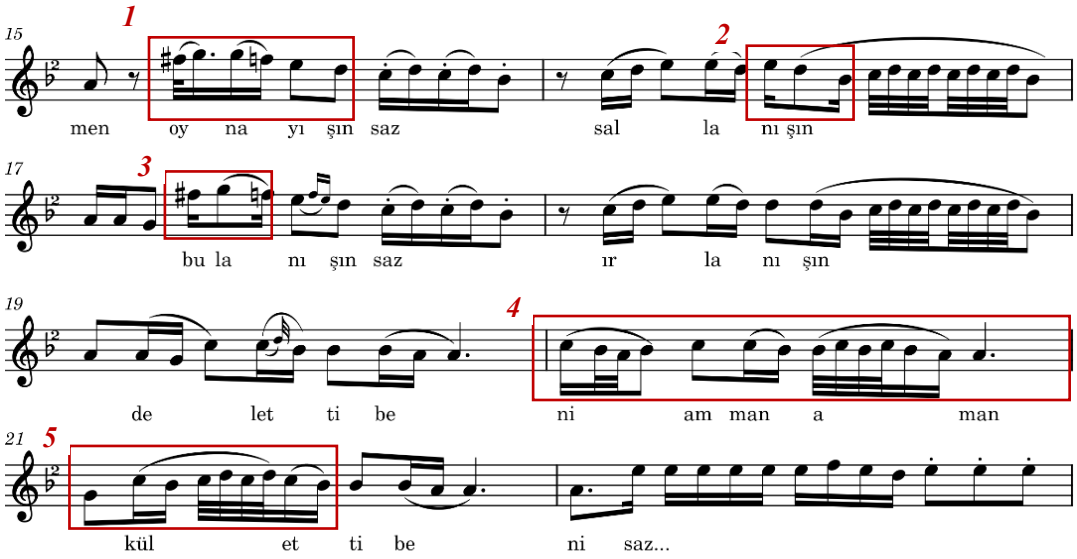
Her iki icrada da birinci dörtlük bölümünün, son ölçülerdeki ilk kümeye taşmakta olduğu ve bağlantı kısmına geçiş yapıldığı görüldüğünden dolayı karşılaştırmaya son ölçüler dahil

edilmemiştir. Bu bağlamda birinci dörtlük bölümünün TRT repertuvarına ait notada yedi ölçü, Fikret Güzeldemir'e ait notada ise dokuz ölçü olduğu anlaşılmaktadır. Fikret Güzeldemir'in icrası TRT repertuvarına ait referans notaya göre kıyaslandığında; ikinci belirteçte, referans notada olmayan ve birinci belirtece benzer bir ezgi cümleciğinin icra edilmesi, üçüncü ve dördüncü belirteçlerde farklı perdenin kullanımı tespit edilmiştir.

TRT ve Fikret Güzeldemir'in Bağlantı İcralarının Karşılaştırılması
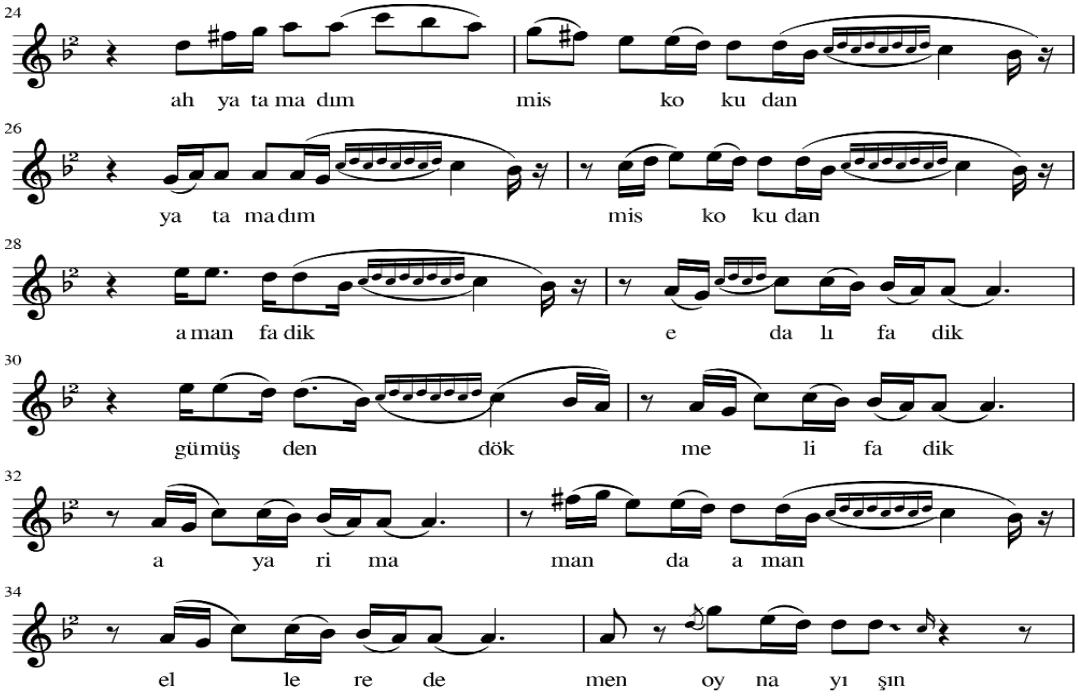


Nota 31. TRT repertuvarına ait bağlantı bölümü icrası.
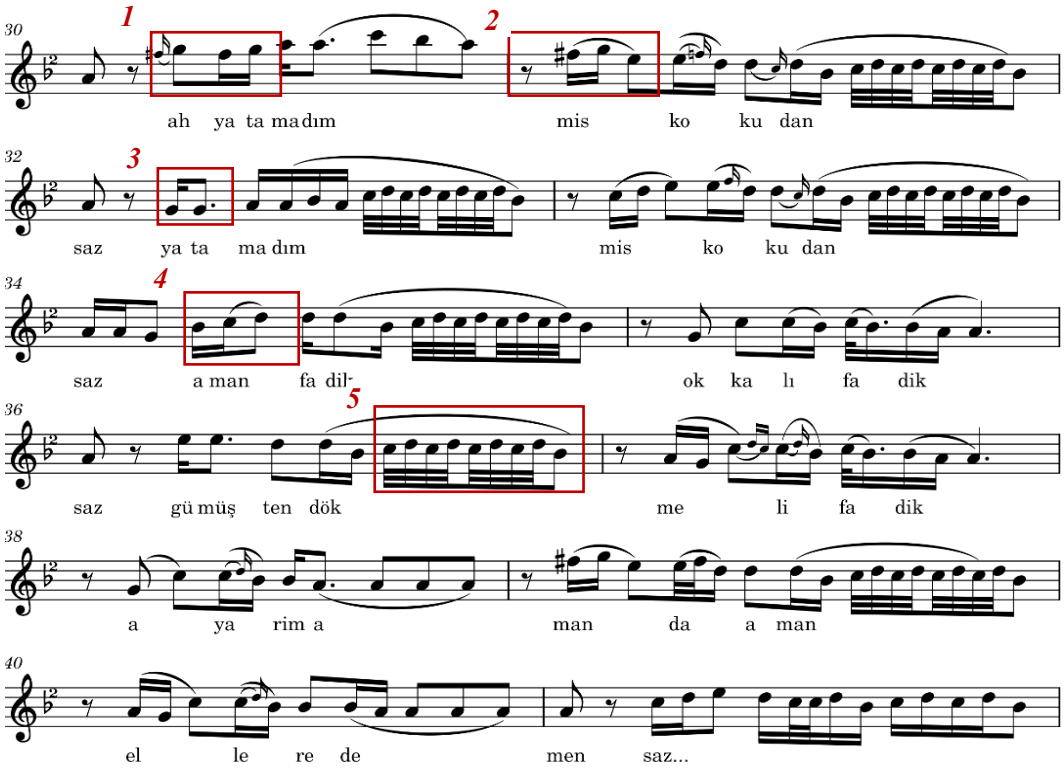


Nota 32. Fikret Güzeldemir'e ait bağlantı bölümü icrası.

Her iki notada da bağlantı bölümünün, son ölçülerindeki ilk kümeye taşmakta olduğu ve ara saz kısmına geçiş yapıldığı görüldüğünden, karşılaştırmaya son ölçüler dahil edilmemiştir. Her iki notanın bağlantı bölümü yedi ölçüyü kapsamaktadır. Fikret Güzeldemir'in icrası TRT repertuvarına ait referans notayla kıyaslandığında; birinci, ikinci ve üçüncü belirteçlerde farklı perdelerin kullanıldığı, dördüncü ve beşinci belirteçlerde ise farklı perdelerin küçük değerli nota kalıpları ile bezeklenerek icra edilen ezgi cümlecikleri tespit edilmiştir.

TRT ve Fikret Güzeldemir'in İkinci Dörtlük İcralarının Karşılaştırılması



Nota 33. TRT repertuvarına ait ikinci dörtlük bölümü icrası.

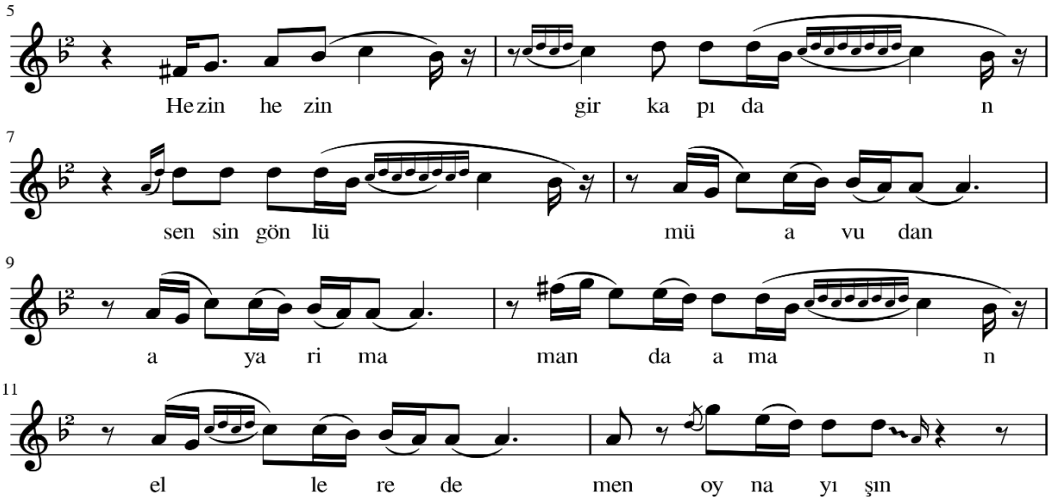


Nota 34. Fikret Güzeldemir'e ait ikinci dörtlük bölümü icrası.

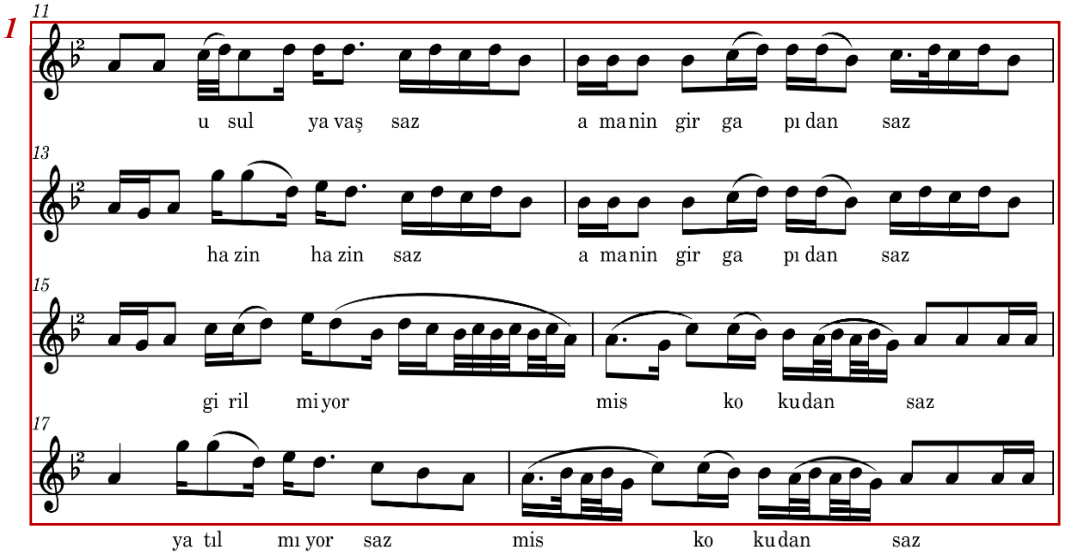
Her iki notada da ikinci dörtlük bölümünün, son ölçülerindeki ilk kümeye taşmakta olduğu görüldüğünden, karşılaştırmaya son ölçüler dahil edilmemiştir. Her iki notanın bağlantı bölümü on bir ölçüyü kapsamaktadır. Eser, TRT repertuvarına ait notada bağlantı kısmı ile, Fikret Güzeldemir'in icrasında ise saz kısmı ile devam etmektedir. Fikret Güzeldemir'in icrası TRT

repertuvarına ait referans notayla kıyaslandığında; birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü belirteçlerde farklı perdelerin varlığı, beşinci belirteçte ise kalış sesinin farklı olduğu tespit edilmiştir.

TRT ve Nevzat Altındağ'ın Birinci Dörtlük İcralarının Karşılaştırılması



Nota 35.TRT repertuvarına ait birinci dörtlük bölümü icrası.



Nota 36. Nevzat Altındağ'a ait birinci dörtlük bölümü icrası.

TRT repertuvarına ait nota ve Nevzat Altındağ'a ait icra incelendiğinde, ezgilerin birbirinden farklı olarak tanımlanacak nitelikte olduğu görülmektedir. Söz konusu çeşitliliğin görünürlüğünü vurgulamak için ezginin birinci dörtlük bölümü notaya alınarak eklenmiştir. Nota 36'da gösterilen icra örneğinin varyant olduğu düşünüldüğünden, ezgi tamamen farklılık teşkil etmektedir. Bu yüzden ölçü ve küme olarak kıyaslanmamıştır.

ESERİN ŞİİR BAKIMINDAN İNCELENMESİ

TRT	**Abdullah Uluçelik**	**Ömer Yarşi**
Hezin hezin gir kapıdan Sensin gönlümü avudan A yârim aman da aman Ellere demen Bağlantı: Oynayışın sallanışın Bulanışın ırlanışın Del etti beni aman aman Kül etti beni Ah yatamadım mis kokudan Yatamadım mis kokudan Gümüşten dökmeli fadik A yarim aman da aman ellere demen Bağlantı Kapıyı açtım aman fadik kaçtı İnce belden şalvar uçdu A yarim aman da aman Ellere demen Bağlantı **Redif:** "-ışın", "-tı" **Uyak:** "-an" (tam uyak) "-lan" (zengin uyak), "-ç" (yarım uyak)	Hezin hezin gir kapıdan Yaveş yaveş gir kapıdan Sensin gönlümü avudan A yârim aman da aman Ellere demen Bağlantı: Bulanışın sallanışın Irlanışın oyneyışın Del etti beni aman aman Kül etti beni Ah yatamadım mis kokudan Yatamadım mis kokudan Aman fadik okkalı fadik Gümüşten dökmeli fadik A yârim aman da aman Ellere demen Bulanışın sallanışın Oyneyışın ırlanışın Del etti beni aman aman Kül etti beni Gökyüzünde parlıyanlar Gökyüzünde parlıyanlar da Yıldız değil mi aman aman Yıldız değil mi Ah beni baştan çıkaranlar Beni baştan çıkaranlar da Bir kız değil mi aman aman Bir kız değil mi Bulanışın sallanışın Oyneyışın ırlanışın Del etti beni aman aman Kül etti beni **Redif:** "Gir Kapıdan, -lı Fadik, -ışın" **Uyak:** "-an", (tam uyak) "-lan" (zengin uyak)	Hezin hezin gir kapıdan Usul yaveş gir kapıdan Sensin gönlümü avudan A yârim aman da aman Ellere demen Bağlantı: Oynayışın sallanışın Bulanışın ırlanışın Del etti beni aman aman Kül etti beni Ah yatamadım mis kokudan Yatamadım mis kokudan Aman fadik okkalı fadik Gümüşten dökmeli fadik A yarim aman da aman ellere demen Bağlantı Kapıyı açtım aman fadik kaçtı İnce belden şalvar düştü A yarim aman da aman Ellere demen Bağlantı **Redif: :** "Gir Kapıdan", "-lı Fadik", "-ışın", "-tı, tü" **Uyak:** "-an" (tam uyak), "-lan" (zengin uyak)

Fikret Güzeldemir	**Nevzat Altındağ**
Hezin hezin gir kapıdan Usul yaveş gir kapıdan Sensin gönlümü avudan A yârim aman da aman Ellere demen Bağlantı: Oynayışın sallanışın Bulanışın ırlanışın Del etti beni aman aman Kül etti beni Ah yatamadım mis kokudan Yatamadım mis kokudan Aman fadik okkalı fadik Gümüşten dökmeli fadik A yarim aman da aman ellere demen Gapıyı açtı fadik gaçtı Gapıyı açtı fadik gaçtı İnce belden şalvar düştü A yârim aman da aman Ellere demen Bağlantı **Redif:** "gir kapıdan", "-ışın", "-lı fadik", **Uyak:** "-an" (tam uyak), "-lan" (zengin uyak)	Usul yavaş amanin gir kapıdan Hazin hazin amanin gir kapıdan Girilmiyor mis kokudan Yatılmıyor mis kokudan Sensin beni bu yerlerden sapıdan Sensin beni bu yollardan sapıdan Benim benim edalı yârim Eller sarmış vay benim yârim Gökte yıldız urgam urgam Yıldız gökte urgam urgam Üstümüzde telli yorgan Üstümüzde telli yorgan Seveceksen işte de işte gerdan Seveceksen işte de işte gerdan Benim benim edalı yârim Eller sarmış vay benim yârim Fadik gaçtı gız gapıları açtı Ak göbekten şalvar düştü Benim gönlüm bir yosmaya düştü Benim gönlüm bir ala göze düştü Benim benim edalı yârim Eller sarmış vay benim yârim **Redif:** "gir kapıdan, mis kokudan, fadik, sapıdan, yârim, düştü" **Uyak:** -

Tablo 5. "Hezin Hezin Gir Kapıdan" adlı eserin şiir tablosu.

"Hezin Hezin Gir Kapıdan" adlı eserin araştırma sonucunda elde edilen icraları incelendiğinde söz farklılıklarının olduğu tespit edilmiştir. Nazım birimi serbest olduğu anlaşıldığından hece ölçüleri farklılık göstermektedir. Dolayısıyla hece ölçüleri yazılmamıştır. Sadece ezgi yapılarının değil edebi anlamda söz farklılıklarının da incelenmesi bizce önem arz ettiğinden bu bölüm çalışmaya dahil edilmiş olup, kelimeler yöresel ağızda kullanıldığı şekliyle yazılmıştır. Bulunan redif ve uyaklar yukarıdaki tabloda gösterilmiştir. Elde edilen icraların söz kısımları TRT repertuvarına kayıtlı notanın söz kısımlarıyla kıyaslandığında, tüm nüshalarda farklılık tespit edilmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırma "Hezin Hezin Gir Kapıdan" adlı eserin icra çeşitlerini ve varyantlarını tespit etmek amacıyla beş farklı icra örneği ile ele alınıştır. Eserin TRT repertuvarına ait nota örneği, Abdullah Uluçelik'in albümünde yer alan ses kaydı, Ömer Yarşi'nin albümünde yer alan ses kaydı, yörede yapılan alan araştırması neticesinde görüşülen Fikret Güzeldemir ve Nevzat Altındağ'ın ses kayıtlarıyla toplam beş adet icra örneği tarafımızca notaya alınıp, incelenmiştir. Eser, saz ve söz bölümleri olmak üzere ayrı başlıklar halinde ele alınmıştır. Bu incelemeler sonucunda edinilen tespitler şu şekildedir:

- TRT repertuvarına ait notada eserin temposunun belirtilmediği görülmektedir. Abdullah Uluçelik'in albüm kaydı ve Ömer Yarşi'nin icralarında temponun 100 bpm olduğu, Fikret Güzeldemir'in icrasında 130 bpm ve Nevzat Altındağ'ın icrasında ise 140 bpm olduğu tespit edilmiştir.
- Beş farklı nota nüshasında da ölçü sayılarının ve ses genişliklerinin farklılık gösterdiği tespit edilmiştir.
- Beş nota nüshasında da ezgi formlarının farklılık gösterdiği tespit edilmiştir.
- Abdullah Uluçelik'in albüm kaydında giriş sazının olmadığı tespit edilmiştir.
- Beş farklı nota nüshasında da ana saz bölümlerinin birbirinden farklı olduğu tespit edilmiştir.
- Ana saz bölümünde eserin donanımında ve genelinde olmayan "si♭" perdesinin sadece Ömer Yarşi'nin icrasında olduğu tespit edilmiştir.
- TRT repertuvarına ait notada yer alan ara saz bölümünün diğer mahalli sanatçıların icralarında olmadığı ve ezgi olarak referans notadan tamamen farklı olduğu ancak mahalli sanatçı icralarının birbiriyle benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Çalışma icra farklılıklarının tespiti üzerine olduğundan, benzerlikler incelemeye alınmamıştır.

- Abdullah Uluçelik'in albüm kaydında, Ömer Yarşi ve Fikret Güzeldemir'in icralarında var olan söz bölümünün, TRT repertuvarına ait notada olmadığı tespit edilmiştir.
- TRT repertuvarına ait notada, Abdullah Uluçelik'in albüm kaydı, Ömer Yarşi ve Fikret Güzeldemir'in icralarında var olan bağlantı bölümünün, Nevzat Altındağ'ın icrasında olmadığı tespit edilmiştir.
- TRT repertuvarına ait notada, Abdullah Uluçelik'in albüm kaydı, Ömer Yarşi ve Fikret Güzeldemir'in icralarında var olan ikinci dörtlük bölümünün, Nevzat Altındağ'ın icrasında olmadığı tespit edilmiştir.
- Eser şiir bakımdan incelendiğinde; beş nota nüshasında da farklı sözlerin var olduğu tespit edilmiştir.
- Nevzat Altındağ'a ait icranın, saz bölümü ve söz bölümü bakımından diğer dört örnekten tamamen farklı olduğu tespit edilmiştir.
- Abdullah Uluçelik'in şan icrasının, diğer mahalli sanatçılara nazaran farklı bir tavır ve üslupta olduğu tespit edilmiştir. Abdullah Uluçelik'in mevlithan olması ve dini musiki ile ilgilenmesinin, söz konusu eserin icrasına etki ettiği düşünülmektedir.
- Ömer Yarşi'nin, Abdullah Uluçelik'in talebesi olduğu bilinmektedir. Buna rağmen Yarşi'nin icrası hem TRT'ye ait nota örneğinden hem de Abdullah Uluçelik'in albüm kaydındaki icrasından farklı olduğu tespit edilmiştir. Bunun sebebinin, Yarşi'nin bireysel icra yorumunu esere yansıtmış olabileceği ya da yöredeki farklı sanatçılardan da etkilenmiş olabileceği düşünülmektedir.

Bu tespitlerden hareketle, bir eserin aynı yörede icra çeşitlerinin ve varyantlarının varlığı, incelenen albüm kayıtları ve yapılan alan araştırması sonucunda ortaya konmuştur. Tespit edilen farklılıkların, yörenin karakteristik müzik özelliklerinin anlaşılması ve buna uygun icranın yapılması bakımından önem arz etmektedir. Bir türkünün icra çeşitliliği, yörenin müzik kültürü ve Türk halk müziğinin zenginliği bakımından kıymetlidir. Bir eser özelinde yapılan çalışmamızın, aynı yöredeki farklı eserler üzerinde uygulanabileceği tavsiye edilmektedir. Ayrıca farklı yörelerde varyant olabileceği düşünülen eserlerde de benzer çalışmalar gerçekleştirilebilir. Bir türkünün örneklerinin birden fazla yöreyi kapsayabileceği göz önünde bulundurulduğunda, araştırmamızda olduğu gibi kaynak kişi icra kayıtlarının incelenerek müzikal ve söz bakımından ele alınması önerilmektedir. Bu çalışmanın, yapılacak yeni bilimsel ürünlere örnek teşkil edebileceği ve alana katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

Aktüze, İ. (2003). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık:102.

Artun, E. (2019). *Türk Halkbilimi*. Adana: Karahan Yayınları.

Bursalıoğlu, N. (1992). *Afyonkarahisar Yöresi Türküleri.* Afyon: Özen Ofset Matbaacılık.

Büyükyıldız, Z. (2015). *Türk Halk Müziği (Ulusal Türk Müziği).* İstanbul: Arı Sanat Yayınevi.

Elçi, A. C. (2011). *Sözsel ve Müzikal Varyantlaşma: Manilerin Türkü İçindeki Dönüşümleri.* Milli Folklor, 23(91).

Evliyaoğlu S., Baykurt Ş. (1988). *Türk Halkbilimi.* Ankara: Ofset Reprodüksiyon Matbaacılık.

Folklorik Değerlerimiz. (2024). Müzik Kültürü, Halk Müziği Sazları. (Erişim adresi: https://afyon.ktb.gov.tr/TR-63455/muzik-kulturu.html), (Erişim tarihi: 15.11.2024).

Kruntyaeva. T, Molokova N. & Stypel A. (1985). *Словарь Иностранных Музыкальных Терминов (Slovar İnostranıh Muzıkalnıh Terminov)*. Leningrad: "Muzıka" Нажать 5.

Özbek, M. (2014). *Türk Halk Müziği El Kitabı I Terim Sözlüğü.* Ankara: Atatürk kültür merkezi Yayını:437.

Uluçelik, A. (2002). *Afyonkarahisar'ın Sesli Tarihi Afyon Türküleri 1950-1973 Arşiv Kayıtları*. Afyonkarahisar: Afyon Eğitim Vakfı Kültür ve Sanat Yayınları: Mas Matbaacılık.

Uzun, H. (2015). *Afyonkarahisarlı Mahali Sanatçı Ömer Yarşi (Kültür Bakanlığı Sanatçısı).* Afyon: Afyonkarahisar Belediyesi Kültür Yayınları.

Yarşi, Ö. (2004). *Afyonkarahisar'ın Sesli Tarihi Afyon Türküleri.* Afyonkarahisar: Afyon Eğitim Vakfı Kültür ve Sanat Yayınları: Lider Ajans Matbaacılık.

Yaşar, S. (2019*). Afyonkarahisar Sanat ve Müzik Ansiklopedisi Afyonkarahisar Geleneksel Halk Müziği.* Afyonkarahisar: (cilt 3) kültür yayınları.

Kişisel Görüşmeler

Güzeldemir, F., (2024, Kasım 04). Kişisel görüşme, Afyonkarahisar.

Topuzlu Altındağ, N., (2024, Kasım 06). Kişisel görüşme, Afyonkarahisar.

EXTENDED ABSTRACT

In order to talk about Turkish folk music, the meaning and subjects of folklore should be mentioned first. Folklore: folklore is a branch of science that includes many elements such as history, geography, literature, music, dance, dance, game, in other words, it reflects all cultural elements of the people such as customs, traditions and traditions. In short, 'the subject of folklore is everything that belongs to the people' (Evliyaoğlu, Baykurt, 1988:23). Artun (2019) describes folklore as follows:

> "*Folklore is a branch of science that scientifically compiles, researches, evaluates and evaluates all material and immaterial cultural elements in the life of people from birth to death, examines the cultural history of humanity and especially the general development rules of folk culture by making a systematic explanation of them, determines and reveals the similarities and differences between cultures, and when necessary, organises and transfers these scientific results to the public for the benefit of the public*." (s. 3).

From this point of view, Turkish folk music also falls within the research field of folklore. Folk music, on the other hand, is a way of expressing the feelings, thoughts, and all cultural elements of the people through performance without any artistic concern. 'Muzaffer Sarısözen states that traditional melodies played and sung by the people without knowing their owner are called folk music.' (Büyükyıldız, 2015:109). The existence of unique characteristics of each region reveals the diversity of folk music. Turkish folk music products have been saved from being lost thanks to compilation studies and field research and have survived to the present day by being passed down from generation to generation.

In Turkish Folk Music, there may be many variants or various performance examples of the works. Adhering to only one performance or note in a work may not fully meet the musical culture of the region. With this in mind, the determination of the performance differences of the work named 'Hezin Hezin Gir Kapıdan' in the zeybek genre belonging to the Afyonkarahisar region and the comparison of various performances in the region were made. The analysed piece is a zeybek that is usually performed at weddings, entertainment and played with a spoon. This folk song is called 'Gırık (kırık) hava' by the people in the region. In the notation tag of the work in the TRT repertory, the source person is Abdullah Uluçelik, and the compiler and notator is Muzaffer Sarısözen. However, the sound recording of Muzaffer Sarısözen's compilation work could not be reached. In the album 'Afyonkarahisar's Sound History Afyon Türküleri 1950-1973 Archive Records' of Afyon Education Foundation Culture and Art Publications, Abdullah Uluçelik's performance recording of 'Hezin Hezin Gir Kapıdan' was found, and when the recording was listened to, it was determined that Uluçelik's interpretation was different from the notation belonging to the TRT repertoire. Again, in the 'Afyon Folk Songs' album of the same publication, when the recording of Ömer Yarşi's performance was analysed, the differences in performance compared to the note in the TRT repertoire were determined as a problem situation. Based on this issue, with the aim of revealing various examples of the work and the differences between them, the work was also listened to and analysed by other local artists in the region with the field research method.

In this study; Ömer Yarşi's voice recording, the voice recordings taken during the interviews with Fikret Güzeldemir and Nevzat Altındağ were notated by us. These performances were analysed by comparison method. Local artist Nevzat Altındağ gives the following information

about the piece in the interview with him: ‘The piece is performed in Bolvadin district of Afyonkarahisar under the name of ‘Bolvadin Oyun Havası’. When the performance records of the work in question were examined, it was thought that it could be a variant since it was similar to the work named ‘Hezin Hezin Gir Kapıdan’ in terms of both melody and lyrics. However, it was determined that the differences were too much to be compared, and this performance example was included in the study in order to be included in the literature.

In order to determine the various performance forms and variants of the work named ‘Hezin Hezin Gir Kapıdan’, the sound recording in the album of the source person Abdullah Uluçelik, the sound recording in the album of Ömer Yarşi and the sound recordings of Fikret Güzeldemir and Nevzat Altındağ, who were interviewed as a result of the field research in the region, were notated and analysed by us. The work was analysed under separate headings as instrumental and lyric sections. The findings obtained as a result of these analyses are as follows: It is seen that the tempo of the piece is not specified in the score of TRT repertoire. It was determined that the tempo was 100 bpm in Abdullah Uluçelik's album recording and Ömer Yarşi's performances, 130 bpm in Fikret Güzeldemir's performance and 140 bpm in Nevzat Altındağ's performance. It was determined that the number of measures and sound widths differed in five different note copies. It was determined that the melody forms differed in five different notation copies. It has been determined that the main instrumental parts are different from each other in five different sheet music copies. In the na instrumental part, it has been determined that the ‘B♭’ pitch, which is not in the hardware and in the whole piece, is only in Ömer Yarşi's performance. It has been determined that the intermediate instrumental part in the note belonging to the TRT repertoire is not present in any of the performances of other local artists and the melody is completely different from the reference note, but the performances of the local artists are similar to each other. Since the study is on the determination of performance differences, similarities are not analysed. When the work was analysed in terms of poetry, it was determined that there are different lyrics in all five notation copies.

Based on these findings, it has been revealed as a result of the analysed album records and field research that a work has many performance types and variants in the same region. The identified performance differences are important in terms of understanding and performing the characteristic musical features of the region. It is thought that the study can set an example for new studies and contribute to the field.

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 : 02.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 26.02.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1612092
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.

THE TRANSFORMATION OF THE ROLE OF THE FRENCE HORN FROM A SOCIO-MUSICOLOGICAL PERSPECTIVE: FOCUSING ON SYMPHONIES OF THE CLASSICAL AND ROMANTIC PERIODS

ZHANG, Jingmin[1]

PARK, Byung-Kyu[2]

ABSTRACT

This study examines the role of the French horn in symphonic music during the Classical and Romantic periods through a socio-musicological lens. By analyzing works by composers such as Beethoven, Mozart, Haydn, Berlioz, Mahler, and Strauss, the research explores how technological advancements (e.g., valve systems) and sociocultural shifts influenced the horn's evolution from a harmonic support instrument to a tool for emotional and thematic expression. The study integrates theories from Theodor W. Adorno, Tia DeNora, and Georg Simmel to reveal the interplay between music, social class, and cultural identity. Findings highlight the horn's symbolic significance in

[1] Dr., Zhumadian Preschool Education Collegey,No. 2658 Panlongshan Road, Zhumadian City, Henan Province, 463000, China. zhangjingmin0407@gmail.com, https://orcid.org/0009-0008-5202-1985.

[2] Corresponding Author, Prof., Ph.D., Department of Applied Music, College of Tourism and Culture, Kyonggi University, 24, Kyonggidae-ro 9-gil, Seodaemun-gu, Seoul, Republic of Korea, 03746. bkmusic@kgu.ac.kr, https://orcid.org/0000-0008-1091-1912.

aristocratic culture, its democratization during the Romantic era, and its role in reflecting broader societal changes. The research concludes by advocating for further interdisciplinary studies on the horn's sociocultural impact in other musical genres and periods.

Keywords: Horn symphony, performance techniques, romanticism, classicism, socio-musicology.

SOSYO-MÜZİKOLOJİK BİR PERSPEKTİFTEN FRANSIZ KORNO'SUNUN ROLÜNÜN DÖNÜŞÜMÜ: KLASİK VE ROMANTİK DÖNEM SENFONİLERİNE ODAKLANARAK

ÖZ

Bu çalışma, Fransız kornosunun Klasik ve Romantik dönemlerdeki senfonik müzikteki rolünü sosyo-müzikolojik bir bakış açısıyla incelemektedir. Beethoven, Mozart, Haydn, Berlioz, Mahler ve Strauss gibi bestecilerin eserlerini analiz ederek, teknolojik gelişmelerin (örneğin, valf sistemleri) ve sosyo-kültürel değişimlerin, kornonun armonik bir destek aracından duygusal ve tematik bir ifade aracına nasıl evrildiğini araştırmaktadır. Çalışma, Theodor W. Adorno, Tia DeNora ve Georg Simmel'in teorilerini birleştirerek müzik, sosyal sınıf ve kültürel kimlik arasındaki etkileşimi ortaya koymaktadır. Bulgular, kornonun aristokratik kültürdeki sembolik önemini, Romantik dönemdeki demokratikleşme sürecini ve toplumsal değişimlerin yansıması olarak oynadığı rolü vurgulamaktadır. Çalışma, Fransız kornosunun diğer müzik türleri ve dönemlerdeki sosyo-kültürel etkilerini araştırmak için daha fazla disiplinlerarası çalışma yapılması gerektiğini savunarak sona ermektedir.

Anahtar Kelimeler: Horn senfonisi, performans teknikleri, romantizm, klasisizm, sosyo-müzikoloji.

INTRODUCTION

This study[3] aims to explore the evolution and socio-cultural importance of the French horn in symphony during the classical and romantic periods. The French horn, a key brass instrument in

[3] This study was produced from JINGMIN ZHANG's PhD thesis.

the symphony orchestra, has undergone a remarkable transformation from classicism to romanticism. Advancements such as valve technology and improved performance techniques significantly expanded its expressive scope and function in symphonic compositions.

The evolution of the French horn began with the early natural horn, which was initially limited in range due to its reliance on hand-stopping techniques. However, with the introduction of valve technology in the 19th century, composers such as Berlioz and Mahler could employ the horn for complex emotional narratives，the expressive power of the French horn in terms of range and timbre was significantly enhanced, making it an important instrument in symphonic and orchestral music (SnedeKer, 2021) .Composers used the unique sound of the French horn to create rich musical expressions, which helped establish its significant role in symphonies. For example, Haydn, Symphony No. 6 opened up new possibilities for the French horn's performance in symphonies through his innovative use of hand-stopping techniques; Mozart further developed the expressive power of the French horn, particularly in his four French horn concertos, showcasing the instrument’s potential as a solo instrument; Beethoven fully exploited the musical function of the French horn in his symphonic works, making it an indispensable element of the symphony.

During the Romantic period, composers like Berlioz further expanded the role of the French horn, using it to express emotions, shape dramatic atmospheres, and reinforce musical themes. With technological advancements, the French horn's range, timbre, and expressive power became more diversified, allowing it to handle more complex musical structures and emotional expressions.

From the perspective of socio-musicology, this study analyzes the interaction between the role of French horn in symphony and sociocultural background. socio-musicology (the study of music within social contexts) emphasizes the relationship between music and social structure, power relations and cultural values, and believes that music is not only a form of artistic expression, but also a social phenomenon. By analyzing the evolution process of French horn, this study will explore how technological progress and social and cultural background can drive each other to jointly promote the evolution of French horn's role in symphony. The technological innovation, such as the introduction of the valve system, makes its role in the symphony more diverse. Since the classical period, the French horn has played multiple roles in symphonies, which can not only support harmony, but also lead melodic lines. Especially in the Romantic period, the expressive power of the French horn reached a new peak, and it became an important tool for composers to express emotions and change themes. By analyzing the works of major composers, this thesis aims

to reveal the musical function and social significance of the French horn in different historical periods, and show how French horn has become an irreplaceable element in symphony through the interaction of technological progress and cultural trend.

This study argues that the horn's transformation mirrors broader societal transitions, offering insights into the interdependence of music and culture.Through this study, we can more comprehensively understand how French horn continues to develop and grow in symphony through technological innovation and sociocultural changes. In addition, the research will also reveal how the French horn influences orchestral arrangements and composers' creative intentions, as well as the diversity and depth of musical expression in different historical periods.

THEORETICAL FRAMEWORK

The early forms of the French horn originated from materials found in nature, such as animal horns, bones, and shells listed in Photo 1, and was mainly used for signal transmission in hunting, war, and ritual activities. The early French horn was simple in design, limited in range, and was not equipped with valves or sliding devices. The Scandinavian lur and the European hunting French horn were early French horn-like instruments widely used in military and hunting (Heater, 1995). By the Middle Ages and Renaissance, metal French horns gradually appeared and were used for signal transmission. In the classical era, Joseph Hampel's hand stop technique expanded the pitch and expressive power of the French horn (Stephen, 2010), which was widely used by composers such as Haydn, Mozart, and Beethoven. As a result, the timbre and playing style of the French horn changed significantly. In the 17th century, the French horn was introduced into orchestras and quickly became an important instrument. During the Romantic period, the valve French horn became standard (West & Ramsey, 2020), and composers such as Berlioz and Mahler used the valve French horn to express rich emotions and dramatic effects, promoting the transformation of the French horn from a simple signal tool to a central instrument of symphony and chamber music. With the introduction of valve technology, the French horn's range and expressive power have been significantly enhanced, and it has become one of the core instruments in modern symphony.

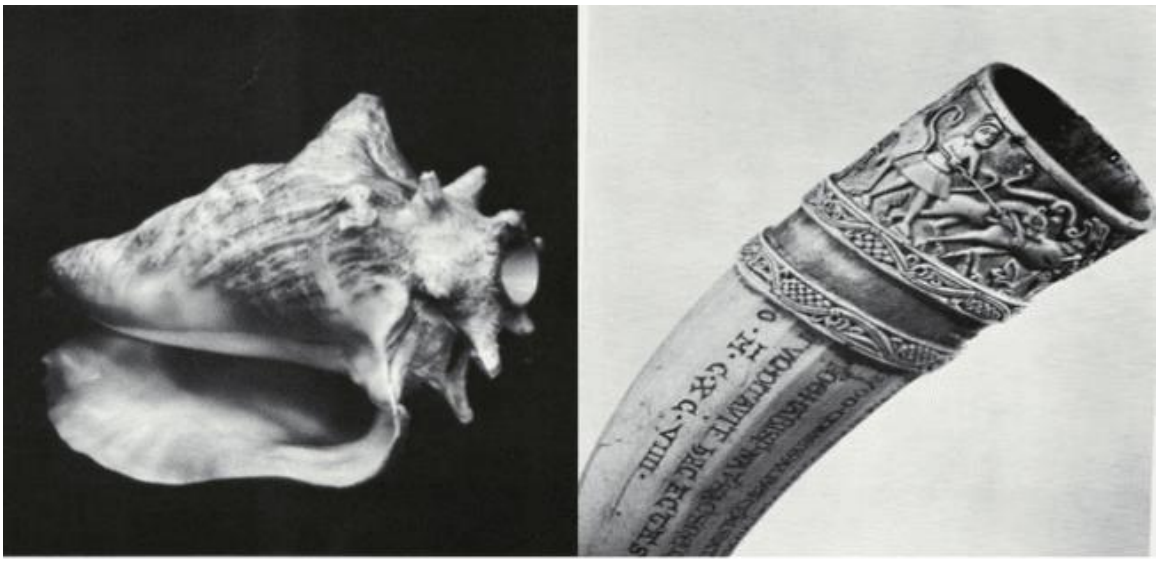


Photo 1.Conch shell horn and hunting horn.

According to the French Hornbostel-Sachs (Hornbostel-Sachs classifies instruments by sound production method; horns are aerophones). Classification, the French horn is an airy instrument with a softer timbre than the trumpet (Lee, D 2019) Modern French horns are divided into single horn, double horn and triple horn, which can adapt to different performance needs. Performers and composers can choose the appropriate type according to specific musical needs, expanding the expressive power and applicability of the French horn (Snedeker, 2021).The combination of technological advances, social changes, and cultural contexts have propelled the French horn's development and shaped its musical role in different historical periods.

socio-musicology explores the multiple functions of music as a cultural product and social phenomenon by critically assessing its role in society (Shepherd, 2003). Music is not only artistic expression, but also a core form of social interaction, cultural norms, and power dynamics. This part explores a variety of social factors, such as sound environment, consumption, media technology, local culture and musical identity, musical heritage and demographic influence, emphasizing the uniqueness of musical experience. The socio-musicology reveals how music reflects and builds cultural identity through the social dynamics of creation, dissemination, and consumption. The changes in the use of French horn in the history of music reflect the changes of social class and cultural capital. In the classical period, the French horn symbolized the exquisite taste of the upper class and embodied the cultural capital (Bourdieu, 1984) of the society (DeNora, 2023). During the Romantic period, the role of French horn changed into a tool of emotional

expression, adapting to the rise of the middle class and the trend of popularization of art (Palmer, 2020). This change shows the interaction between music, social structure, and class. socio-musicology provides a profound theoretical framework for understanding the multiple functions of music in society, and through an interdisciplinary analytical perspective, it reveals how music plays an important role in social life.

socio-musicology is an essential field for understanding the profound connection between music and society. The theoretical contributions of several researchers provide a logical approach to exploring how music is created, disseminated, and consumed in society. This study will focus on the theories of Theodor W. Adorno, Simon Frith, Tia DeNora, and Georg Simmel, exploring the diverse theories within socio-musicology.

Theodor W. Adorno argues that the commercialization of art, particularly in popular culture and the music industry, suppresses creativity and critical thinking, which helps in understanding the changing role of the French horn in society. Adorno (1976) posits that cultural products reinforce social hierarchies.In the Classical period, Mozart's horn concertos demanded elite technical skill, reflecting aristocratic exclusivity.

Simon Frith emphasizes how popular music reflects and shapes the values and identities of social groups。Simmel (1909) highlights music's power to unify social groups. Haydn's use of hunting motifs in symphonies reinforced aristocratic solidarity.

Tia DeNora explores how music influences emotions and cultural identity. DeNora (2003) emphasizes music's role in shaping identity. The Romantic horn became a medium for individual emotion, as seen in Berlioz's Symphonie Fantastique.

Additionally, Georg Simmel discusses the impact of modern society on musical experience, offering important insights into the significance of the French horn in contemporary society and the changes in musical experience.

Overall, these discussions provide a useful framework for understanding the importance of the French horn in different social, cultural, and historical contexts. This study integrates these perspectives to explore the relationship between the French horn in the Classical and Romantic periods and social influences, highlighting the multifaceted interaction between music and society. Adorno, Simmel, DeNora, and Frith offer unique and complementary perspectives in socio-musicology, emphasizing the different roles that music plays in society. Adorno highlights the important function of high art music, Simmel focuses on music as a medium of social relationships,

DeNora explores the role of music in everyday life and identity formation, and Frith analyzes the cultural production and social significance of popular music. Each of them has made a distinct contribution to understanding the social functions of music, identity formation, and cultural dynamics (Table 1).

Distinctions	Adorno	DeNora	Frith	Simmel
Research Topic and Scope	Art Music as a Means of Social Criticism	Using Music as a Daily Self-Technique	Exploring the Role of Popular Music in Social Identity	Music as a Medium of Social Relations
The Role of Music	The Critical Power to Reveal Social Truths	A Tool for Emotional Regulation and Self-Expression	A Cultural Practice for Forming Social Identity	A Medium for Social Cohesion and Differentiation
The Relationship Between Music and Social Identity	Promoting Critical Awareness and Resistance	Helping Individuals Form Their Identity	Reflecting and Challenging Social Norms	Promoting Social Connections and Identity Formation
Music and Sociocultural Dynamics	Criticism of Capitalist Society and Commodification	Influencing Social Integration and Personal Well-being	Exploring the Interaction Between Music Production, Consumption, and Social Significance	Maintaining Social Ties and Cultural Development
Criticism and Limitations	Neglecting Popular Music and Lack of Practical Solutions	Overlooking Larger Structural Impacts	Sometimes Overlooking the Role of Art Music	Abstracted, with Insufficient Focus on Commercialization

Table 1.Comparison and Analysis of Characteristics in socio-musicology Research.

RESULTS AND DISCUSSION

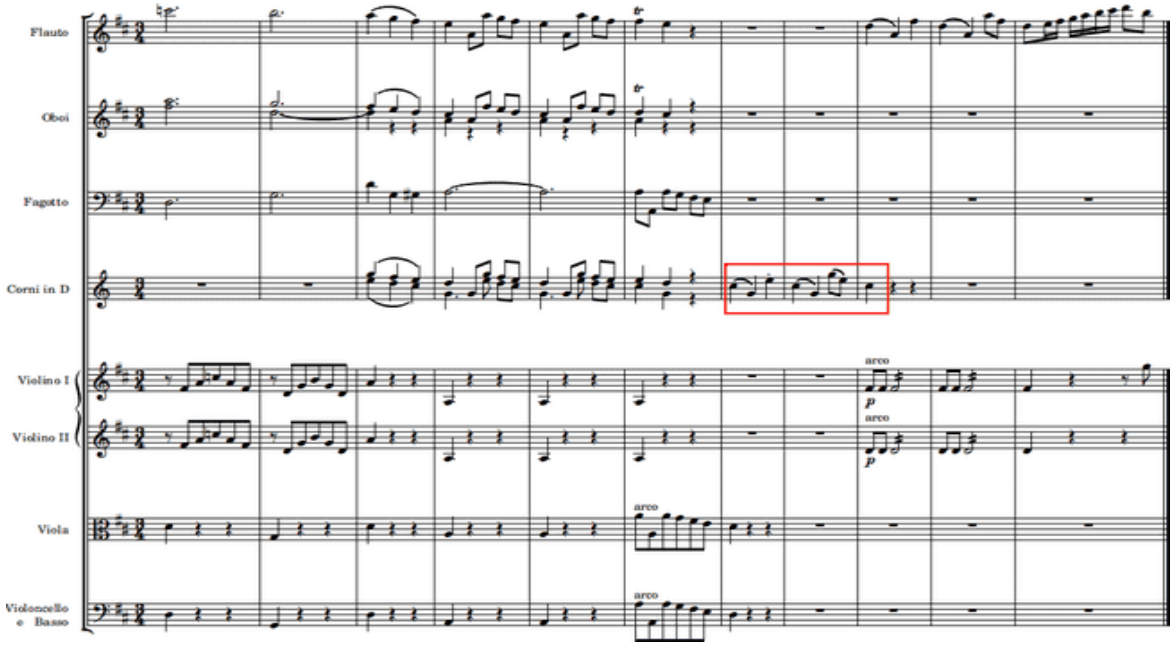
French horns in symphonies at different periods

During the classicism period, the French horn gradually developed from a harmonic support tool for the orchestra to an important instrument with an independent melodic function. With the expansion of orchestra size and organization, the status of French horn has been significantly improved, and it has become an indispensable instrument in symphony (Atwell, 1999). Composers such as Haydn, Mozart, and Beethoven explored the multiple functions of the French horn,

especially the dual role of harmony and melody. By using French horns of different keys, the composers increased the richness of harmony and created various melodic lines, especially in the configuration of four French horns, which further expanded its harmonic and melodic functions (Bergman, 2016). There was also important development in the playing technique of the French horn, especially the application of the palm stop technique, which enabled it to create melodies in the middle region and reduced the use of the treble trumpet, enhancing expressiveness and flexibility. The timbre of the French horn is closely related to the aristocratic outdoor activities and hunting traditions, strengthening its social symbolism in the music of the classical period. The contrast with strings and woodwinds allows the French horn tone to add texture and depth to the piece while helping to express the structure and theme of the music. In the classical period, the French horn not only provided harmonic support for orchestras but also became an irreplaceable melodic tool in symphony and chamber music, expanding the diversity and expressive power of musical works.

Franz Joseph Haydn was the first composer of the classical period to use two pairs of French horns in different keys on a large scale, an innovation that worked particularly well in minor works. Through the use of French horns in different keys, Haydn expanded the available harmonic resources, created more complex harmonic structures, and enabled the French horn to play full melodies. In Haydn's works, the French horn not only assumes the role of harmonic support, but also plays melodies independently, especially in the distribution of melodies between two pairs of French horns with different keys, which enhances the expressive power and layering of music Haydn, Haydn's use of the French horn was greatly influenced by the Esterhazy family (his main sponsor), and the French horn was often used to strengthen rhythm, sense of ritual and express the aristocratic hunting activities. In Haydn's symphonies, the French horn is used not only to enhance the social and symbolic nature of the music but also to add color and depth by contrasting with the other instruments of the orchestra. Haydn’s Symphony No. 6 used paired horns in different keys to expand harmonic complexity while evoking aristocratic hunting traditions. For example, the French horn in Morning Mood plays ascending triads (C-E-G) that mimic the sound of a hunting horn, successfully creating the mood of the early morning (Score 1).
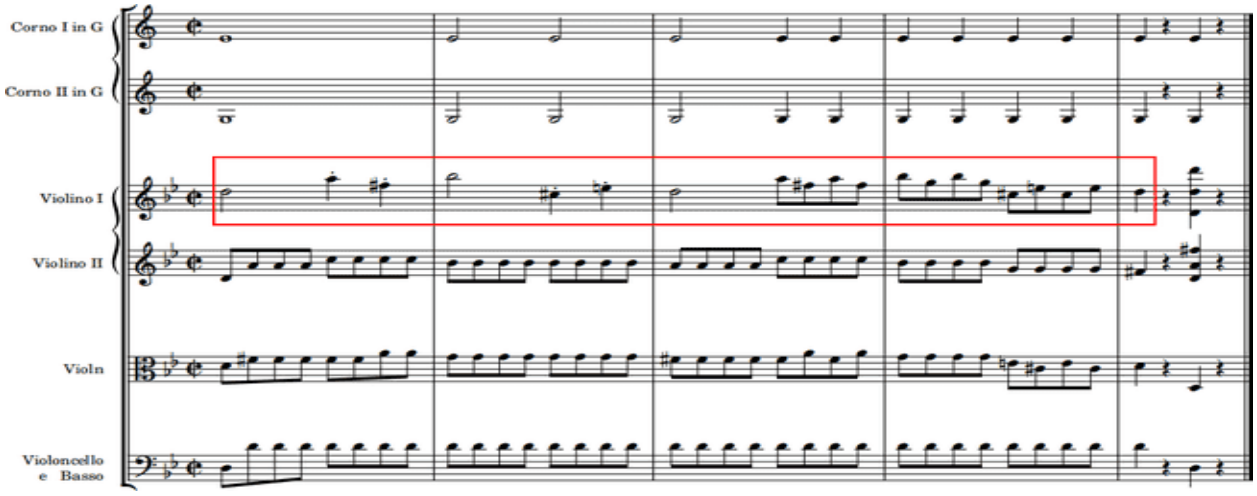
Score 1.Haydn, Symphony No. 6, mvt 1, mm. 81–91.
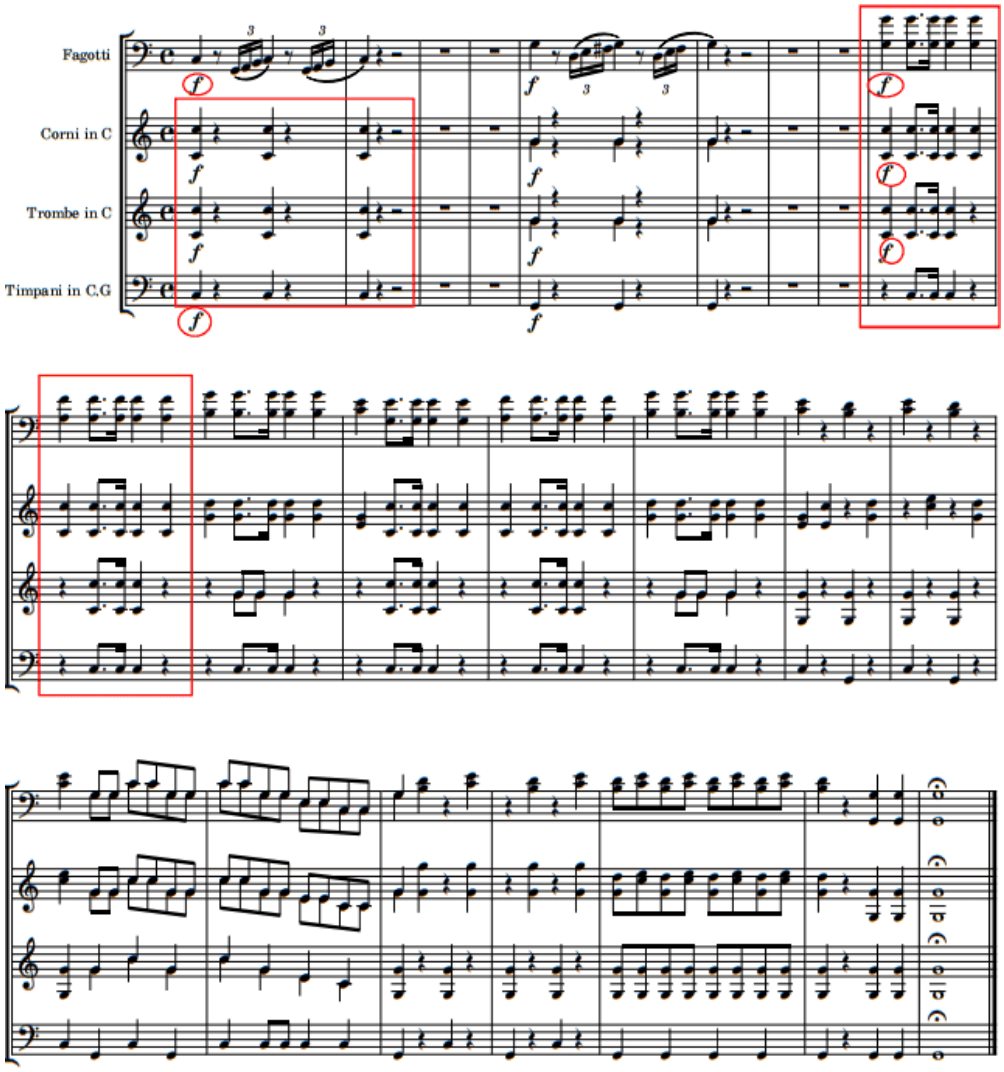


In the symphony Hunting, the use of French horns is closely related to hunting activities in aristocratic life, which strengthens the social and cultural significance of music. Although the hand stop technique became popular in Haydn's time, he still mainly used the natural overtone series to create the melody of the French horn, maintaining the purity and clarity of the French horn timbre in the classical period. Haydn's skilled use of French horn not only showed his skills in music creation, but also reflected how he expressed and catered to the social background of his sponsors through music, further consolidating the position of French horn in symphony. Haydn's use of the French horn not only promoted the development of musical instrument technology, but also provided unique sound and meaning for the expression of symphony and the presentation of aristocratic culture, which greatly influenced the music creation in the classical period and later.

Wolfgang Amadeus Mozart was sponsored in many ways throughout his career, which reflected the social recognition and support for art at that time. Early on, he worked as a court musician under the patronage of the Archbishop of Salzburg, which provided Mozart with creative freedom and allowed him to balance traditional aristocratic support with the emerging public concert scene (Son, Hyun-Kyung, 2015) In terms of music creation, Mozart not only used French horns in symphonies, but also composed four French horn concertos, which fully demonstrated the skills and lyrical potential of the French horn. Through the design of different movements, he integrated the historical background and timbre characteristics of the French horn into his works. In Mozart's Symphony No. 40 in G minor composed in 1788, the use of French horns is mostly the traditional

accompaniment role, strengthening rhythm and harmony (score 2). Unlike his previous works, this work expresses the social chaos and uneasiness of the time through intense emotion and deep tonal palette (ton al palette) (Bryan, 2002). In particular, the use of the French horn played an important role in enhancing the dramatic effect of the music. In the last symphony, Symphony No. 41 'Jupiter' in C major, composed in 1788, the French horn played a more diverse role, more than strengthening the performance of melody, but also enhancing the sense of drama and layering (score 3). Mozart shows his lyrical beauty in the slow movement through the French horn, and gives full play to the expressive power of the French horn in the complex movement structure. Mozart's horn concertos (e.g., K. 495) demanded virtuosity, reflecting the cultural capital of the elite (Bryan, 2002). It reflects the ideal of social unrest and enlightenment at the end of 18th century, and has profound symbolic significance and artistic value.
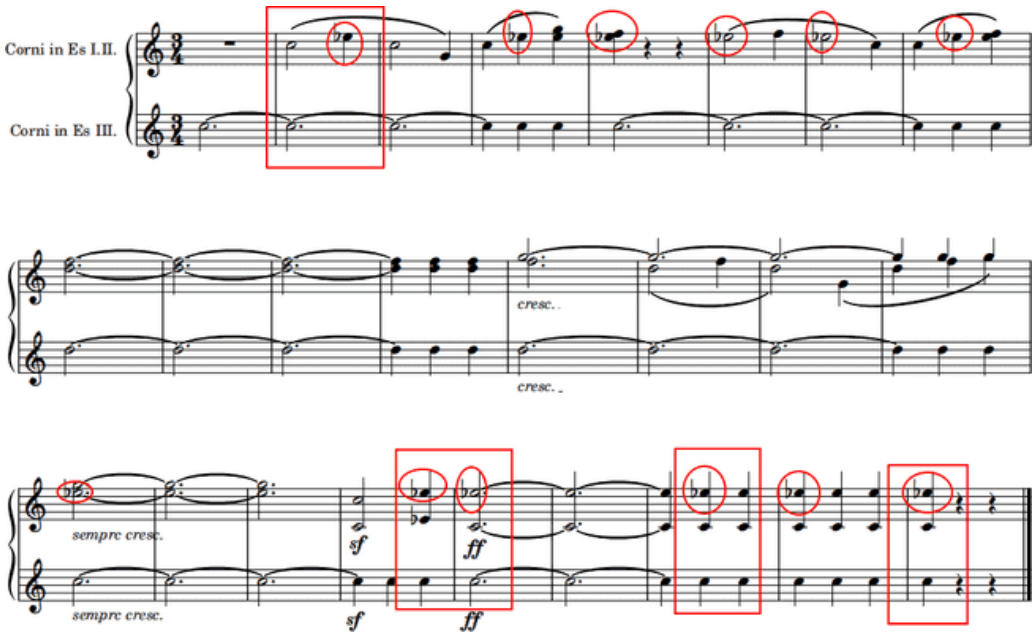


Score 2.Mozart, Symphony No. 40 in G minor, K. 550. mvt1, mm.221-226.



Score 3.Mozart, Symphony No. 41 in C major, K. 551, mvt 1, mm. 1-23.

Beethoven revolutionized the role of the French horn in his symphonies, breaking through the traditional functions of harmony and accompaniment and developing it into an important tool for expressing emotion and symbolism. In The Symphony No.3 in E flat major， Op.55 19, the French horn conveys heroic ideals and inner drama through solo forms and innovative techniques such as hand stops and semi-blocking tones, especially in the first movement and scherzo, which enhance the expressive power of the music (Score 4).



Score 4.Beethoven, Symphony No. 3, mvt. 1, mm. 342—366.
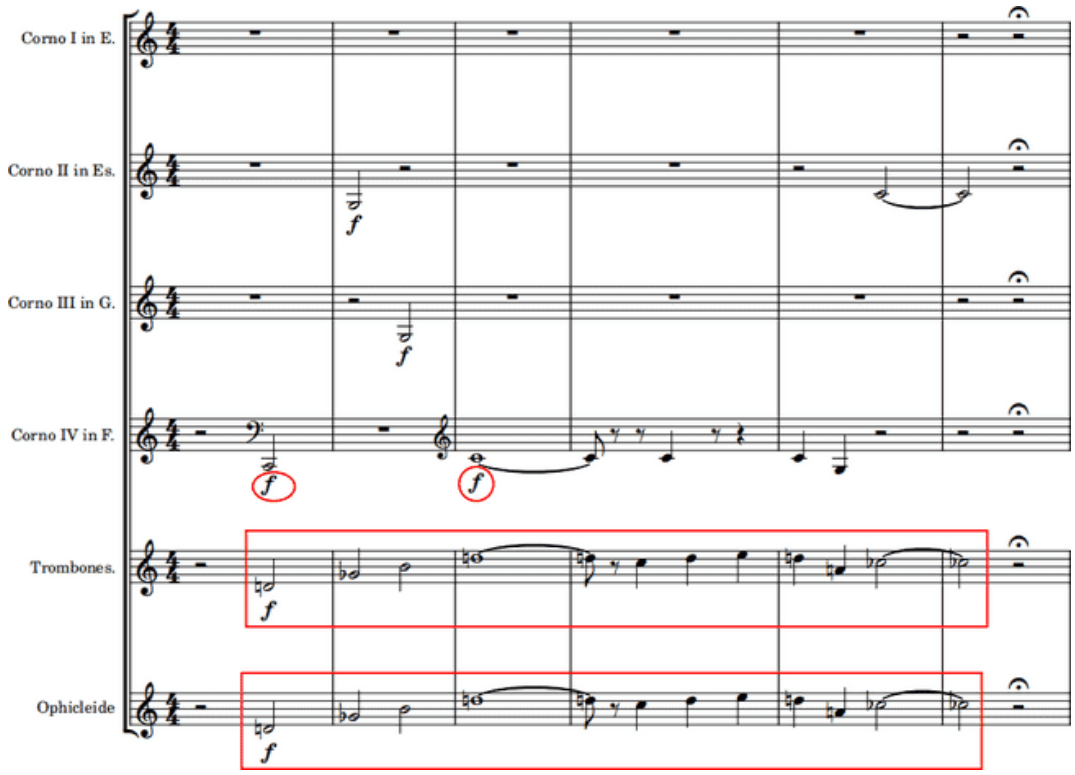
In classical symphony, the French horn is not only a tool of musical expression, but also carries profound social symbolic significance. According to Adorno's critical theory, the French horn reflects the exclusivity and inequality of aristocratic culture. For example, Mozart's French horn Concerto reveals the culture of aristocratic privilege by demanding excellent skill from the player, while Beethoven's Symphony No.3 in E flat major， Op.55 conveys a new heroic image of freedom and equality through the French horn, symbolizing the desire for social change. The timbre and technique of the French horn criticized social class and inequality by emphasizing the privilege of the aristocracy (Jung, Woo-Jin 2009).

From Simmel's perspective, the French horn plays a role in social cohesion and differentiation in classical symphony. The timbre of the French horn symbolizes the authority of the aristocracy, strengthens the social identity and status, and at the same time shows the cultural capital of the aristocratic class through the requirements of its playing skills. This made the French horn a medium of aristocratic culture and social relations, strengthened the unity among aristocrats, and promoted social and cultural differentiation. The French horn in the classical period not only existed as a musical element, but also became a tool of social criticism through its relationship with aristocratic culture and social class, revealing social contradictions and inequality. The use of French horn plays multiple roles in expressing social values, conveying critical information and

reflecting the background of the times, which proves the profound interaction between music and society.

During the Romantic period, the French horn not only got innovation in technology, but also reached a new height in its role in emotional expression and music creation. With the development of valve technology, the French horn's range has been greatly expanded, allowing it to express a variety of emotions and acoustics more freely. The warm timbre of the French horn and its symbolic connection with nature, make it an ideal instrument for Romantic composers to express sublime, pastoral, and heroic feelings. Under the background of romantic music, composers emphasize individuality and free expression of emotions (Ray et al,.2015). Break through the structural restrictions of classical music, and explore more complex and changeable forms and contents. In the Romantic period, French horn not only served as a part of symphony orchestra, but also became a key tool for individualized expression and emotional depth, which embodied the core spirit of romantic music in pursuing emotional freedom and individual expression.
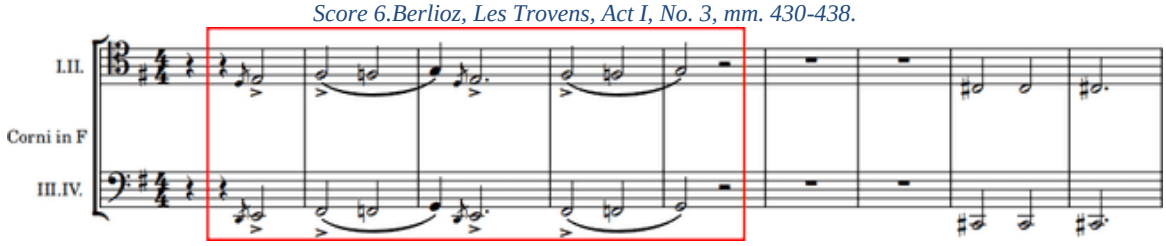
Hector Berlioz's symphonic work was deeply influenced by the political turmoil and romantic nationalism of nineteenth-century France, especially his innovative use of the French horn, which reflected his talent as a master orchestral arranger. Berlioz's musical works reflect the romantic characteristics of revolutionary spirit and individualism. In Symphony of Fantasy, he shapes dramatic and surreal musical narratives through the French horn. In this work, the French horn not only fosters an atmosphere of passion, heroism and supernatural, but also showcases the variety of timbres, with the French horn playing a key role in enhancing emotional exchange and dramatic moments. In the introduction (score 5), it can be seen how Berlioz uses the French horn as a unified part. The entire musical line appears in consistent unison in the trombone and ophicleide sections, while reinforced in a strong open-tone unison form by any one French horn that can complement each note in the line. Berlioz's fine sensitivity to the timbre of French horn enabled him to use different pitches and techniques in music creation and create unique emotional effects. In his works, the French horn is usually not played solo, but as part of an ensemble, enhancing the overall musical expression and emotional depth.



Score 5.Berlioz, Roméo et Juliette, Part One, m. 78-83.

Berlioz's use of French horn in The Trojan further shows his innovative spirit, especially in the combination of natural French horn and valve French horn, which presents supernatural and dramatic effects. In the first part, La prise de Troie (score 6), Berlioz combines French horns in $G^{\flat}$ and $D^{\flat}$ with French horns in E and B in a unified semitone passage based on a timbre perfect for suggesting impending doom. Especially when describing the scene of Trojan Horse, through strong melody and rhythm, the French horn successfully enhances the sense of threat and urgency of the scene. He exquisitely combined timbre and emotion in orchestral arrangement, endowed the French horn with a deeper narrative function and strengthened the close connection between music and plot. This work cleverly combines natural French horns and valve French horns, showing Berlioz's innovation in instrumental use and depth in his exploration of timbre. Berlioz's innovation is not only reflected in the technique and expressiveness of the French horn, but also reflects the freedom and individuality of art in the Romantic period. Through the diversity and expression of French horns, he combined personal emotions with the spirit of the times, and promoted the important position of French horns in symphonies and orchestras.
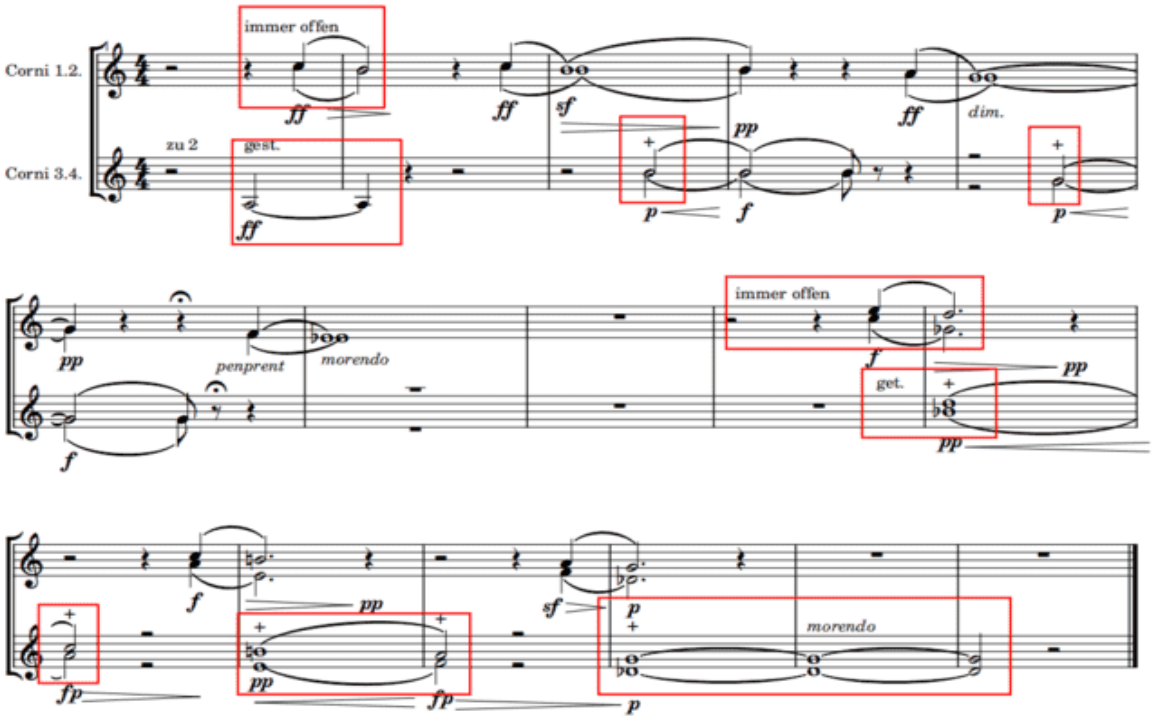
Score 6.Berlioz, Les Trovens, Act I, No. 3, mm. 430-438.



Mahler's Symphony No. 9 in D major was his final major symphonic work, completed in 1909 during the later stages of his life. The symphony consists of four movements and delves deeply into Mahler's reflections on death and his inner emotions. The first movement, Andante comodo, serves as the overture to the symphony, where the French horn presents a dramatic and reflective theme, creating an atmosphere of sorrow and contemplation. The horn's melody conveys Mahler's profound exploration of death and fate, deeply moving the audience. Mahler revisits similar concepts, contrasting the subtle blending of horn sounds. (Score 7) Through the horn's different sections layering open and stopped passages, and through their fusion, the stopped passages emerge from the open tones, with Mahler dramatically emphasizing the descending second

interval, thereby increasing the tension in the music.
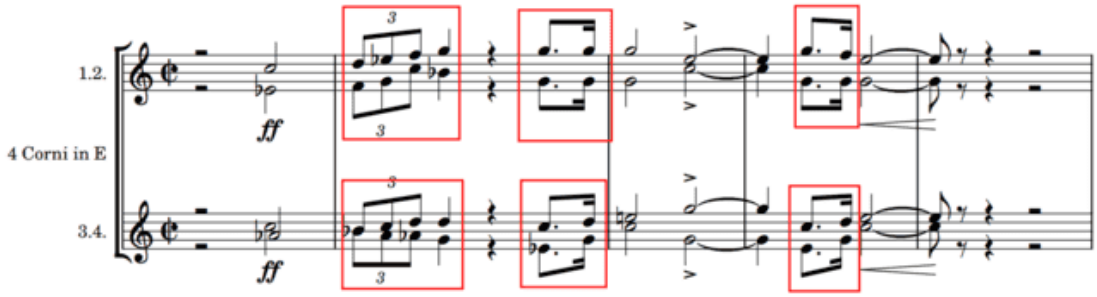
Score 7.Gustav Mahler, Symphony No. 9 mvt 1, mm. 239-252.



Strauss's use of the French horn reflects his profound understanding of the instrument and innovative techniques. He excelled at expressing the characteristics of the horn through extended

lyrical melodies and technically demanding passages. In his works, the use of the French horn goes beyond traditional performance techniques, including the occasional employment of an unusually large number of horn players and the innovative use of the Wagner tuba—a special brass instrument that enhances the sonic color of the composition.

In Don Juan, the French horn presents a powerful and passionate theme, heralding the entrance of Don Juan with a fanfare-style melody. (Score 8) At this point, the horn plays a strong melody, emphasizing Don Juan's adventurous and bold character.



Score 8.Strauss, Don Juan, Op. 20, mm.1-5.

In the Romantic period, the role of French horn in symphony far exceeded that of a simple musical instrument, and it became an important tool for artists to express their personal feelings, social criticism and cultural reflection. The composer conveys complex social, cultural and philosophical connotations through the French horn, which embodies the multi-dimensional and dynamic characteristics of Romantic music (CooK, .2001). The French horn of this period was an important medium used by artists to express personal feelings, criticize social contradictions, and explore philosophical ideas and cultural values. Its multiple symbolic meanings and social functions revealed that Romantic music is a dynamic art form closely linked with social, cultural and philosophical background.

Through the analysis of Adorno's theory on the role of the French horn in Romantic symphonies, we can see that the French horn is not merely a tool for music, but a medium that reflects contemporary social and cultural conditions, functioning through social critique and individualized expression. In Romantic music, the French horn musically expresses social contradictions through opposing elements such as ideals and reality, harmony and dissonance, while resisting the standardized language of music. This reflects the composers' intention to pursue individuality. The diverse use of the French horn in Romantic symphonies proves that music is not simply a static artistic creation, but a dynamic entity that continuously interacts with society and reflects the historical context.

From Tia DeNora's theoretical perspective, analyzing the role of the French horn in Romantic symphonies, we can see that the French horn is not just a tool for music, but a medium for expressing personal identity formation and social conflicts. The French horn musically demonstrates the tension between the free individual expression sought by Romantic artists and the social norms, helping to understand the social atmosphere of the Romantic period and the inner world of the artists.

Applying Georg Simmel's theories of cultural forms and symbols to analyze the role of the French horn in Mahler's symphonies reveals the horn as a medium for showcasing the cultural values, ideals, and social contradictions of the Romantic period. In Mahler's symphonies, the French horn symbolically expresses concepts such as nature, human finitude, and death, reflecting the Romantic artists' pursuit of an ideal world and their profound reflections on human existence. During the Romantic period, industrialization and urbanization heightened feelings of alienation and unease among humans. In response, artists viewed nature as an ideal world and sought the meaning of human existence through their interaction with nature.

The Technological Progress Of The French Horn And Its Multidimensional Role In Social Culture

The technical development and social culture reflection of the French horn can be divided into two main periods: classicism and romanticism. During the classicist period, the French horn was mainly used as a harmonic background or functional instrument, and its timbre was associated with scenes such as the army, nature and hunting, taking on a rational, balanced and elegant style (Campbell, .2019). Because the natural French horn has no valve, the player can only expand the range through hand blocking technique and pipe adjustment, although this technique still has limitations in timbre and volume. On this basis, composers try to expand the expressive ability of French horn and explore its possibility as a solo instrument through skills and innovation. In the Romantic period, the technology of the French horn got developed significantly, and the most important progress is the introduction of the valve system, which greatly enhanced the expressive power of the French horn. This technological advancement has made the French horn an important tool for emotional expression and dramatic presentation. Composers in the Romantic period gave full play to the new technology of French horn, using its rich timbre and playing skills to express complex emotional and psychological conflicts, reflecting individualism, freedom and the

exploration of inner world. In Romantic music, French horn is not only the support of harmony, but also the transmitter of emotion and narration, and has become the core instrument to show personal emotion and the spirit of the times. The technological progress of the French horn and the change of sociocultural context are closely linked. From its functional and symbolic role in the classicist period, to its emotional and dramatic expression as a solo instrument in the Romantic period, the playing and expressive power of the French horn experienced a dramatic expansion, reflecting the evolution of musical styles and sociocultural values in different eras (Hyun, Taek-Soo, 1996).

From the historical point of view, the changes of the French horn in different musical eras not only reflect the changes of musical expression, but also present the profound transformation of social and cultural background. In the classical period, the French horn, as a symbol of aristocratic culture, mainly served the ceremony and entertainment of aristocrats, and strengthened the distinction and class privilege of social classes (Brown, 1980). In the Romantic period, with the rise of individualism and emotional expression, the French horn gradually transformed into an important tool to convey individual emotions, inner conflicts and nature worship, and became the carrier of emotional depth and individual expression. The changes of the French horn in different musical eras not only reflect the changes of musical expression, but also present the profound transformation of social and cultural background. In the classical period, the French horn, as a symbol of aristocratic culture, mainly served the ceremony and entertainment of aristocrats, and strengthened the distinction and class privilege of social classes. In the Romantic period, with the rise of individualism and emotional expression, the French horn gradually transformed into an important tool to convey individual emotions, inner conflicts and nature worship, and became the carrier of emotional depth and individual expression. By comparing the social function and musical role of French horn in Classical and Romantic periods, it can be seen that the French horn is a part of musical structure, and more importantly, its symbolic significance is closely related to the changes of social structure and cultural consciousness. From a tool to strengthen class privilege, to a medium to express one's feelings and inner world, the evolution of the French horn reflects the process of society's transition from feudal to modern. Finally, the historical changes of the French horn highlight the interaction between music, society and culture, and show how music, as a mirror image of social culture, evolves with the changes of the times.

According to Georg Simmel's sociological theory, art and cultural activities are important mediators for forming relationships between social members. As a collective experience, music has the power to create and strengthen a sense of community within specific social groups (Spykman, 2017). The French horn was widely used in the communal activities and rituals of the aristocracy, and its timbre evoked the collective memory of aristocratic hunting scenes, symbolizing the lifestyle and cultural identity of the aristocracy. In the events of royal or noble families, the French horn, through its distinctive timbre and symbolic meaning, transported the audience back to the everyday life and social activities of the aristocracy, reinforcing the cohesion within the noble class. This musical resonance not only enhanced the sense of identity within the aristocratic group but also helped solidify their dominant position in society, strengthening the cohesion and sense of community in the noble class.

From the perspective of Adorno's critical theory, the use of the French horn during the Classical period can be interpreted as a cultural symbol reflecting the social inequalities and class structures of the time. Adorno's critical theory emphasizes how cultural products play an ideological role in society, maintaining and reproducing existing social structures and power relations (Simmel, 1909). Specifically, in the Classical period, the use of the French horn in symphonic music was not only a part of artistic expression but also a means to embody and reinforce social inequalities.

The interaction of the French horn between technological innovation, social change and musical expression, especially the evolution from classicism to romanticism. With the introduction of the valve system, the French horn's range and technical flexibility have been greatly expanded, transforming it from its original harmonic support and signal function to an instrument with solo ability and emotional expression(Fitzpatrick, 1964) Whereas during the classicist period, the French horn mainly assumed the role of harmonic support, by the Romantic period, the varied timbre and extended range of the French horn used it as a central tool for expressing emotions and portraying complex narratives. Changes in social background, especially the industrial revolution and urbanization process, make the French horn serve as the main medium to express personal emotions and inner world. Romanticism emphasizes individual emotions and emotional expression, and the French horn has become an important tool to convey these emotional depth and social information. Technological progress and social change complement each other, promoting the transformation of French horn from an instrument exclusive to the aristocratic to an integral part of popular music, and accelerating the democratization of music enjoyment (Rosen, 1998) At the

same time, the evolution of the French horn also reflects the change of the social role of music, from aristocratic sponsorship to independent artists, which promotes the social status of French horn players and expands the freedom of music creation. Composers use the French horn to express different emotional levels and social ideals in their creations, which reflects the interweaving of technological progress and social and cultural values. The development of the French horn is not only driven by technological innovation, but also deeply influenced by social background and cultural values. It has become an important musical tool reflecting the romantic spirit and social ideals, with a continuous influence on future music creation and performance.

This study provides a new perspective and approach to musicological research by reexamining the musical and sociocultural value of the French horn in symphonic music. At the same time, we hope that this research will draw more attention and recognition to the French horn in both music education and live performances. However, this study primarily focuses on the role of the French horn in the Classical and Romantic periods, with limited exploration of its role in other periods or musical genres. Future research should further expand the analytical framework and methods of socio-musicology to explore the role of the French horn in different periods and musical styles, comprehensively revealing its sociocultural significance, and delving deeper into the experiences and perceptions of horn players, as well as the associated social and cultural issues.

CONCLUSION

This study profoundly discusses the changing musical role of the French horn in symphony during classicism and romanticism and its social and cultural significance. By analyzing the interaction between French horn technological innovation and social change, the research reveals a significant expansion of French horn musical expressiveness and an increase in composers' creative dimensions. In particular, the innovation of valve system not only enriches the range and timbre of French horn, but also opens up a new way for emotional depth and dramatic musical expression. This technological progress has promoted the development of music art, and reflected the social and cultural pursuit of innovation and progress. At the same time, the transformation of social sponsorship system and the popularization of music education have gradually changed the French horn from the symbol of aristocratic society to the core component of public music life, which reflects the influence of social and cultural changes on music practice. This suggests integrating sociocultural analysis into music education curricula.

From the perspective of socio-musicology, the research emphasizes the importance of French horn in social and cultural aspects outside music, including factors such as the player's background and role in orchestra. Through this perspective, the research not only expands the understanding of the history and development of the French horn, but also provides a new way of thinking for musicology research, prompting us to re-examine the unique position of the French horn in social culture.

With the help of the theories of music sociologists such as Adorno, Denola and Simmel, this study analyzes the role and significance of the French horn in social and cultural background. The French horn not only plays a role as a musical tool, but also is a cultural symbol reflecting the social values, aesthetic taste and cultural identity at the very time. Through the study of the changing professional identity of French horn players, the complex relationship between society, culture and musical practice is revealed, especially the transition from aristocratic funding to independent artists, showing how musical practice is deeply influenced by social factors. This study underscores the interplay between technological innovation (e.g., valve systems) and sociocultural shifts (e.g., middle-class rise). Future research should explore the horn’s role in contemporary genres (e.g., film scores) and non-Western contexts, incorporating performer perspectives to enrich sociomusicological analysis.

LIMITATIONS

Although this study explores the evolution of the role of the French horn during the Classical and Romantic periods from the perspectives of technological development, social change, and musical expression, it has certain limitations. Firstly, the study focuses on the time frame of the Classical and Romantic periods, without delving into the development of the French horn in modern music or other musical cultures. Secondly, the research primarily relies on literature and score analysis, without incorporating interviews with performers or field investigations, which may lead to an incomplete understanding of the dynamic relationship between technological development and musical practice. Furthermore, the application of sociological theory is mainly centered on the European musical tradition, with limited applicability to non-Western cultural contexts. These limitations provide directions for further research expansion.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to express my sincere gratitude to Kyonggi University for its valuable support throughout the entire project. Special thanks are extended to my doctoral thesis advisor, Professor BYUNG-KYU PARK, for his invaluable feedback and guidance in the course of this research. His expertise and insightful comments have greatly contributed to the development of this study.

This research is adapted from the author's doctoral dissertation, and all authors have contributed to the study. I also declare that there are no conflicts of interest in this research.

REFERENCES

Adorno, T. W. (1976). Introduction to the sociology of music. Continuum.

Atwell, B. W. (1999). History of the natural French horn quartet in selected works from the symphonic literature, chamber music, and opera: from the Baroque to the Romantic period. University of Cincinnati.

Bergman, J. (2016). A comparative analysis of Haydn's French horn concerto and Trumpet concerto (Doctoral dissertation, University of North Texas).

Bryan, P. R. (2002). Mozart's Use of French horns in B□ and the Question of Alto-Basso in the Eighteenth Century. Historic Brass Society Journal, 14, 165-92.

Campbell Marlane Elizabeth, "Historically Informed French horn Playing in the Early Eighteenth Century Tradition", (Ph. Dr. Diss., University of Sydney, 2019)

Charles Rosen, The Romantic Generation, (Harvard University Press, 1998).

CooK, D. (2001). Adorno on Mass Societies. Journal of social philosophy, 32(1),75-93.

DeNora, Tia. Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803.University of California Press, 1995.

DeNora, Tia. (2003). After Adorno: Rethinking music sociology. Cambridge University Press.

Eva Marie Heater, "Early hunting French horn calls and their transmission: Some new discoveries. "Historic Brass Society Journal 7 (1995): 123-141.

Hugh Fitzpatrick, "The Valveless French horn in Modern Performances of Eighteenth-Century Music," Proceedings of the Royal Musical Association, Vol. 91. (January 1964), 45-60.

Hyun, Taek-Soo. "Sociology of 19th Century Opera and Symphony." Romantic Music, (1996), 107-134.

Jung, Woo-Jin. (2009). "Adorno and Beethoven: Towards an Immanent Musical Analysis." Aesthetics, 58, 79-112.

Lee, D. (2019). French Hornbostel-Sachs classification of musical instruments. Knowledge Organization, 47(1), 72-91

Mele, V. (2011). Origin, meaning and relevance of Georg Simmel's sociological aesthetics. Sociology, Asthetics & the City, 31-57.

Palmer, R. J. (2020). The Modern Application of Natural French horn Technique in French horn Performance (Doctoral dissertation, The Florida State University).

Ray A, Douglas C, Nancy H, Jeffrey T. (2015). Music: It's language, history, and culture. Kendall Hunt Pub Co; Revised edition.

Simmel, G. (1909). The problem of sociology. American Journal of Sociology, 15(3), 289–320.

Snedeker, J. (2021). French horn teaching at the Paris Conservatoire, 1792 to 1903: the transition from natural French horn to valved French horn. Routledge.

Son, Hyun-Kyung. (2015). An Analysis and Performance Techniques of Mozart's Horn Concerto, K.495. Master's Thesis, Dankook University.

Stephen, J. D. (2010). Haydn: the French horn, the Hunt, and Hand-stopping. Historic Brass Society Journal, 22, 55-74.

Shepherd, J. (2003). [Translation] Sociology of Music. Romantic Music, 1-28.

Tom Brown, "The Hunting French horn and the Classic Style," The French horn Call, 10 (1980), 38-51.

West, N., & Ramsey, G. (2020, December). Physics of the French horn. In Proceedings of Meetings on Acoustics (Vol. 42, No. 1). AIP Publishing.

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

Bu çalışma, klasik ve romantik dönemlerde Beethoven, Mozart, Haydn, Mahler gibi önde gelen bestecilerin eserlerini analiz etmeye odaklanmakta ve müzik sosyolojisi teorisi kullanarak kornonun senfoni orkestralarındaki kabulünü ve kullanımını incelemektedir. Çalışma, bestecilerin yaratıcı süreçlerinde sergiledikleri niyetleri, karşılaştıkları sosyal bağlamı ve toplumla nasıl etkileşimde bulunduklarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Ayrıca, kornonun tarihsel evrimini ve toplumsal kültürel anlamını yeniden değerlendirmektedir.

Bu araştırmanın amacı, Haydn, Mozart, Beethoven ve Mahler gibi başlıca bestecilerin senfonik eserlerinde kornonun rolünü analiz ederek, bu bestecilerin müzikal niyetlerini, sosyal bağlamlarını ve toplumla olan etkileşimlerini ortaya koymaktır. Senfoni orkestralarındaki kornonun önemli rolünü ve sosyal kültürel etkisini derinlemesine tartışmak da bu amaca hizmet etmektedir. Müzik

sosyolojisi teorisi kullanılarak, kornonun sosyal ve kültürel bağlamda rolü açıklanabilir ve bu enstrümanın uzun geçmişi ve geniş toplumsal etkileri gün ışığına çıkarılabilir.

Bu dönemin tarihi ve sosyal bağlamını, özellikle Aydınlanma, burjuvazinin yükselişi, sanayi devrimi, milliyetçilik, bireycilik ve duygusal ifadenin dönüşümünü incelemek, bu faktörlerin senfoni eserlerinin yapısını ve ifade biçimlerini nasıl etkilediğini anlamaya yardımcı olacaktır. Haydn, Mozart, Beethoven ve Mahler gibi bestecilerin kullandığı teknik ilerlemeler ve vantril teknolojisinin tanıtılması, kornonun evrimini incelemek açısından önemlidir. Bu teorik çerçeve, klasik senfoni orkestralarındaki kornonun uyumu, yapısı, tema gelişimi ve romantik dönemde kornonun genişleyen rolünü, duyguları ifade etme ve dramatik kontrast yaratma işlevlerini analiz edecektir. Bu metodoloji, nota yazıları ve modern eleştiriler gibi temel kaynakları kullanarak tarihsel müzik bilimleri ve sosyolojik analizle birleşerek, senfoni orkestralarındaki kornonun rolüne derinlemesine bir bakış sunacaktır. Ayrıca, müzik pratiği ve sosyal bağlamın nasıl birbirini etkilediğini ve yansıttığını gösterecektir. Bu, müzik sosyolojisinin klasik ve romantik dönemde senfonilerdeki kornonun rolünü analiz etmek için teorik bir çerçeve sunduğunu göstermeyi amaçlamaktadır.

Bu araştırma, senfoni orkestralarındaki kornonun sosyal ve kültürel önemini keşfetmeyi hedeflemektedir. Teknolojinin gelişimiyle birlikte, korno müzik tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Klasik dönemde romantizme kadar, korno senfonilerde birçok farklı şekilde kullanılmıştır. Bu araştırma, kornonun bu gelişim süreciyle sosyal kültürel etkiler arasındaki ilişkiyi derinlemesine incelemeyi amaçlamaktadır. Kornonun senfoni orkestralarındaki rolü, klasik dönemden romantizm dönemine geçtikçe hem önemi hem de karmaşıklığı artmıştır. Müzik sosyolojisi perspektifinden bu gelişmeleri daha iyi anlayabiliriz. Müzik tarihi, insan toplumuyla yakından ilişkilidir ve kültür, düşünce ve dini bağlamları yansıtır. Max Weber tarafından başlatılan ve Theodor W. Adorno tarafından geliştirilen müzik sosyolojisi, müziğin sosyal boyutlarına ve evrimine vurgu yapmaktadır.

Araştırmalar, teknolojik ilerlemelerin kornonun müzikal rolünü ve ifade gücünü artırdığını doğrulamaktadır. 19. yüzyılda icat edilen vana sistemi, kornonun yarım tonlu gamları çalabilmesini sağlamış ve ses aralığını genişletmiştir. Böylece, besteciler korno ile daha fazla müzik tarzı çalmayı mümkün kılmıştır. Korno, orkestra içinde sadece arka planda akor çalan bir enstrüman olmaktan çıkmış, ana tema melodilerini çalan önemli bir enstrüman haline gelmiştir. Bu teknik yenilikler, kornonun müzik tarzını genişleterek senfoni orkestralarının gelişimine katkıda bulunmuştur.

Ayrıca, sosyal ve kültürel değişiklikler de kornonun senfoni orkestralarındaki rolünü ve anlamını etkilemiştir. Klasik dönemde korno daha çok saraylar, aristokrat eğlenceleri, dini törenler ve askeri alanda kullanılıyorken, rolü sınırlıydı. Ancak romantik dönemde, sanayi devrimi ve şehirleşmenin etkisiyle orta sınıfın yükselmesi, kamusal konserler ve ticari opera salonlarının ortaya çıkması, müzik sponsorluk sistemini soylulardan halka kaydırmıştır. Kornonun rolü, aristokratik bir kullanım şekli yerine halkın beklentilerine uygun hale gelmiştir. Müzik, bestecilerin kişisel duygularını ve iç dünyalarını ifade etme aracı olarak yeniden değerlendirildiği için, korno, insan duygularını ve doğaya olan özlemi ifade etmek için uygun bir enstrüman olarak kabul edilmiştir.

Müzik sosyolojisi perspektifiyle yapılan analiz, kornonun müzikal rolünü ve toplumsal kültürel anlamını anlamamıza yardımcı olur. Kornonun rolündeki değişiklik, müziğin ve toplumun etkileşimini gösterir; müzik yalnızca bir sanat ifadesi değil, aynı zamanda toplumsal gerçeklikleri, kültürel değerleri ve idealleri de yansıtır. Klasik ve romantik dönemdeki senfonilerde kornonun evrimini müzik sosyolojisi çerçevesinde incelemek, kornonun müzikal ve sosyal kültürel önemine dair daha derin bir anlayış sunmaktadır. Bu yöntem, sadece kornonun senfonideki katkılarını anlamaya yardımcı olmakla kalmaz, aynı zamanda bu müzik eserlerinin ortaya çıktığı daha geniş kültürel ve toplumsal bağlamı da yansıtır.

İki dönemin senfoni orkestralarındaki korno rolündeki değişiklikleri karşılaştırarak, teknolojik ilerlemeler, toplumsal değişiklikler ve müzikal ifade arasındaki ilişkiyi görmek mümkündür. Klasik dönemde, teknik ve sponsorluk sistemlerinin sınırlamaları nedeniyle korno, ritmi pekiştirmek, armonik arka plan sağlamak, fanfare ve işaret sesleri çalmak için kullanılıyordu. Ancak romantik dönemde, vantril teknolojisindeki gelişmeler ve toplumsal değişimler, kornonun müzikal ifadesini güçlendirmiş ve onu daha yüksek zorluktaki melodiler, süslemeler ve özel tonlar çalabilecek hale getirmiştir. Bu yenilikler, kornonun bakır boru çalgılarının sınırlarını aşarak, tahta nefesli çalgıların özelliklerini sergilemesine olanak tanımıştır. Besteciler, onu duygusal ifade ve müzikal renklendirme için bir enstrüman olarak kullanmaya başlamışlardır. Böylece korno, senfoni orkestralarında önemli bir yer edinmiştir.

Sonuç olarak, bu araştırma, kornonun tarihini ve gelişimini yeniden inceleyerek, müzik biliminde yeni bir bakış açısı sunmakta ve kornonun müzik ve toplumsal kültür içindeki önemini vurgulamaktadır. Bu, müzik eğitimi ve performansında kornonun rolünü daha iyi anlamamıza yardımcı olacak ve değerini artıracaktır. Ayrıca, araştırma, kornonun gelişimi ve teknik

yeniliklerinin toplumsal kültürel faktörlerle sıkı bir şekilde bağlantılı olduğunu göstererek, müzik ve toplum arasındaki etkileşimi anlamamıza yeni bir bakış açısı kazandırmaktadır.

Gelecekteki araştırmalar, kornonun diğer dönemler ve müzik türlerindeki rolünü incelemeye devam etmeli ve müzik sosyolojisi analizini daha da geliştirmelidir. Böylece, kornonun toplumsal kültürel anlamını daha fazla açıdan anlayabileceğiz. Ayrıca, korno çalgıcılarının deneyimlerini ve duygularını araştırmak, korno performansına dair toplumsal kültürel sorunlara dair analizler sunabilir. Bu yolla, kornonun müzikal anlamı ve toplumsal kültürel değerini daha iyi anlayarak, onun müzik tarihindeki rolünü ve anlamını daha derinlemesine keşfedebiliriz ve modern müzikteki uygulama ve gelişim yönlerini inceleyebiliriz.

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 : 17.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 27.02.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1621837
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 HALK MÜZİĞİNDE DİVAN TÜRÜ: ADIYAMAN DİVANI ÜZERİNE BİR İNCELEME

GÜLER, Emirhan[1]

ÖZ

Divan, Türk halk müziğinde usûllü giriş ve ara sazları içeren, vokal seslendirmelerinde serbest okunan bir uzun hava türüdür. Bu araştırma, söz konusu türün genel özelliklerini inceleyerek "Bir Peri Gördüm Oturmuş Kuşe-i Meyhanede" adlı Adıyaman divanı örneği bağlamında divan türünün özelliklerini yörenin halk müziği repertuarında nasıl bir biçimde yer bulduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırma, alanyazın tarama yöntemlerinden biri olan betimsel tarama yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Veriler, ilgili literatür taraması yoluyla elde edilmiştir. Divan türünün özelliklerini bu türün müzikal, edebi ve kültürel bağlamdaki yerini belirlemek amacıyla alanyazında yer alan kitaplar, makaleler, tezler ve diğer akademik çalışmalar incelenmiştir. Literatür taramasının ardından, Adıyaman ilinde önemli bir yer tutan ve yörenin halk müziği repertuarında öne çıkan bir eser seçilmiştir. Bu eser araştırmanın örneklemi olarak belirlenmiş ve analiz edilmiştir. Araştırma sonucunda, divan türünün edebi ve müzikal ifade biçimi olarak Türk

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Adıyaman Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü, eguler@adiyaman.edu.tr, https://orcid.org/0000-0003-2772-2772.

halk müziği ve edebiyatında önemli bir yer tuttuğu, sözlü ve melodik öğelerin birleşimiyle halkın tarihsel deneyimlerini, duygusal halleri ve toplumsal değerlerini müzikal bir anlatıma dönüştürdüğü, Adıyaman halk müziği pratiğinde ise bağlama, cümbüş, keman, bendir ve def gibi eşlik sazlarıyla icra edilerek "Bir Peri Gördüm Oturmuş Kuşe-i Meyhanede" örneğinde divan türünün bölgesel özelliklerini başarılı bir şekilde yansıttığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk halk müziği, uzun hava, Divan, Adıyaman, Adıyaman müzik kültürü.

DİVAN FORM IN TURKISH FOLK MUSIC: A STUDY ON ADIYAMAN DİVANI

ABSTRACT

The "Divan" is a type of Turkish folk music long melody that includes rhythmic introductions and interludes, with vocals performed freely. This study aims to examine the general characteristics of this genre and to explore how the divan form is represented in the folk music repertoire of the region, using the Adıyaman divan example "Bir Peri Gördüm Oturmuş Kuşe-i Meyhanede". The study was conducted using the descriptive survey method, one of the literature review techniques. The data was obtained through an in-depth review of the relevant literature. Books, articles, theses, and other academic works in the literature were meticulously examined to determine the musical, literary, and cultural context of the divan genre. Following the literature review, a prominent piece from Adıyaman's folk music repertoire, which holds significant cultural value in the region, was selected as the study's sample and analyzed in detail. This work was chosen as the sample for the study and analyzed. The research concluded that the divan genre holds a significant place in Turkish folk music and literature as both a literary and musical form of expression, transforming the historical experiences, emotional states, and societal values of the people into a musical narrative through the combination of verbal and melodic elements. Furthermore, it was found that in Adıyaman's folk music practice, the divan genre is performed with accompaniment instruments such as baglama, cümbüş, violin, bendir and tanbourine, and in the example of "Bir Peri Gördüm

Oturmuş Kuşe-i Meyhanede" the regional characteristics of the divan genre are successfully reflected.

Keywords: Turkish folk music, uzun hava, Divan, Adıyaman, Adıyaman music culture.

GİRİŞ

Türk Halk Müziği, zengin repertuvarı ve bünyesinde barındırdığı çeşitli türleriyle Türkiye'nin en önemli ve köklü müzik geleneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Bu köklü müzik geleneğinin hem icra özellikleriyle hem de halkın ortak duygu ve düşüncelerini müzik yoluyla ifade etme biçimiyle önemli bir konuma sahip olduğu düşünülmektedir. Halk müziğini Fransız bilimci Michell Benet şu şekilde tanımlanmaktadır: "halk tarafından benimsenen ve sözlü gelenek biçiminde kulaktan kulağa yayılan ezgilerdir" (Hoşsu, 1977: 4).

Türk halk müziği ise birçok araştırmacı tarafından şu şekilde tanımlanmaktadır: "Türk halkının yaşantısından etkin olayları, duygu ve düşüncelerini, kendi ruhundaki kültür ve sanat anlayışı çerçevesi içerisinde musikî yoluyla ifadesidir" (Ataman, 2009: 59). "Türk halk müziği; Türk milletinin sosyo-kültürel yaşamındaki bütün olayları söz-müzik yoluyla dile getiren ayrıca kendine has geliştirdiği çeşitli yöresel ağız, usûl, üslûp, tavır, ses sistemi, ezgisel yapı, kullanılan çalgılar gibi unsurlar ile de müzikal karakterini belirleyen bir halk müziği türüdür" (Haşhaş, 2022: 15).

Farklı tanımlardan da anlaşılacağı üzere, Türk Halk Müziği, halkın duygu ve düşüncelerini müzik yoluyla ifade ettiği bir müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk halk müziği, farklı akademik yaklaşımlar doğrultusunda çeşitli sınıflandırmalara tabi tutulmuştur. Sarısözen (1962) Türk halk müziğini genel hatlarıyla uzun havalar ve kırık havalar şeklinde iki ana gruba ayırmıştır (s.4). Arseven (2000) ise bu müzik türünü sözlü ve sözsüz olmak üzere iki temel başlık altında incelemiştir (s.15). Şenel (2000) ise daha kapsamlı bir sınıflandırma sunarak, Türk halk müziğini üç ana grup altında değerlendirmiştir: enstrümantal müzik, vokal müzik (sözlü müzik) ve vokal-enstrümantal müzik (s.65-66). Haşhaş (2022) ise Türk halk müziğini hem söz unsuru hem de usûl özellikleri açısından ele alarak çift yönlü bir sınıflandırma yapmıştır. Söz unsuru açısından, müziği sözlü ve sözsüz (enstrümantal) türler olarak ikiye ayırmış; usûl özellikleri bakımından ise kırık havalar, uzun havalar ve karma havalar olmak üzere üç ana başlık altında toplamıştır (s.21). Bu

bağlamda, Haşhaş'ın sınıflandırması, geçmişten günümüze aktarılan bilgilerin derli toplu bir şekilde sunulması bakımından önemli bir katkı olarak değerlendirilmektedir.

Bu araştırma, Türk Halk Müziği'nin uzun hava türlerinden biri olan divan türünün genel özelliklerini ortaya koymayı ve bu türün yapısal ve icra özelliklerini detaylı bir şekilde açıklamayı amaçlamaktadır. Araştırma divan türünün özellikleri, melodik ve ritmik özellikleri ile sözel içerikleri üzerine odaklanacak ve bu bağlamda Adıyaman Divanı örneği üzerinden türün müzikal unsurlarına dair derinlemesine bir inceleme sunacaktır. Özellikle "Bir peri gördüm oturmuş kuşe-i meyhanede" adlı Adıyaman divanı örneği bu türün özgün melodik yapısı, ritmik düzeni ve sözel içeriğiyle birlikte ele alınarak divan türünün müzikal özelliklerine ışık tutulacaktır. Bu örneklem üzerinden yapılan analiz türün bölgesel farklılıklarını, icra tekniklerini ve tematik yapısını daha kapsamlı bir şekilde ortaya koymayı hedeflemektedir.

Divan Türünün Edebi Özellikleri

"Divan" terimi, farklı disiplinlerde birden fazla anlam taşıyan çok yönlü bir kavramdır. Türkçe Sözlük'te Parlatır (1998: 385) "divan", "Yüksek düzeydeki devlet adamlarının kurduğu büyük meclis. Divan edebiyatı şairlerinin şiirlerini topladıkları eser. Sedir." şeklinde tanımlanmıştır. Özbek (2014:62-63) ise bu kavramı müzik bağlamında ele alarak divanı şu şekilde açıklamaktadır:

> "Bir halk müziği makamı; kulakta Hüseyni makamı tadı bırakan kendine özgü ezgisiyle divan biçimindeki şiirlerle uzun hava tarzında okunan eser. Halk müziğinde 18 perdelik ses alanı, oktav. Bağlama ailesi çalgılarından divan sazının kısa adı: Halk müziğinde 18 perdelik ses alanına divan denmektedir."

Bu tanımlamalar "divan" teriminin tarihsel, edebi ve müzikal boyutlarını ortaya koyarak Türk kültüründe ne denli geniş bir anlam yelpazesine sahip olduğunu göstermektedir.

Halk edebiyatında yer alan divan türü hem hece ölçüsünün 15'li kalıbıyla hem de aruz ölçüsünün "fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün" kalıbıyla yazılan 2, 4, 5 veya 6 dizeli bentlerden oluşan bir şiir formu olarak tanımlanmaktadır (Özbek, 2014: 61). Bu tür, dil yapısı açısından Arapça ve Farsça sözcükler ile tamlamalar bakımından oldukça zengin olup Osmanlıca adı verilen yazı diliyle oluşturulmuştur (Arslan, 2006: 2). Divan şiirleri, halk edebiyatının geleneksel yapısıyla divan edebiyatının estetik anlayışını bir araya getirerek iki farklı edebi yapının etkileşimini yansıtan önemli bir örnek teşkil etmektedir. Âşıklar arasında "divanî" olarak da adlandırılan bu şiirler 17.

yüzyılda okuma-yazma bilen âşıkların divan edebiyatına duyduğu hayranlık ve bu edebiyatın etkisiyle ortaya çıkmıştır. Divan şiirine öykünme amacıyla yazılan bu eserler, aruz ölçüsüne dayalı bir yapı arz ederken halk şiirinin saz eşliğinde icra edilme geleneğini de sürdürmüştür. Bu türde kullanılan "fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün" kalıbı, divan şiirinin ritmik yapısını halk müziğiyle birleştirmiş ve böylece hem sözlü hem yazılı kültürün bir ürünü haline gelmiştir (Köroğlu, 2024: 15). Bu yönüyle divan türü, halk şiirinde bir geçiş formu olarak değerlendirilmekte ve dönemin kültürel dinamiklerini yansıtan önemli bir edebi tür olarak öne çıkmaktadır.

Türk Halk Müziğinde Divan Türü

Türk halk müziği (THM) içinde önemli bir yere sahip olan divan türü hem melodik hem de edebi özellikleriyle halk müziği geleneğinde özgün bir konuma sahiptir. Divan, halk şairlerinin genellikle 11'li ve 15'li hece ölçüleriyle söyledikleri şiirlerin ifade biçimini tanımlamakta olup, bu şiirler için özel olarak bestelenmiş ezgilerle icra edilmektedir (Duygulu, 2014: 157). Bununla birlikte, hece sayısı 14 ve 16 olan divan örneklerine de rastlanmaktadır. Bu tür eserler genellikle dörtlüklerden oluşur ve en az üç kıtanın icra edilmesi geleneksel bir uygulama olarak kabul edilir. Divan türünün yaygın olduğu bölgeler arasında Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde görülmektedir: Şanlıurfa, Elazığ, Diyarbakır, Erzurum ve Kerkük gibi şehirler bu bağlamda öne çıkmaktadır (Haşhaş, 2022: 287).

Melodik açıdan, divan türünün bu özgün konumu halk şairlerinin eserlerinden seçilen şiirlerin üzerine bestelenmiş usûlsüz ezgilerden oluşan bir uzun hava formuna dayanmasından kaynaklanmaktadır. Divan türündeki bu eserler (Örneğin; Ben Şehid-İ Badeyem Dostlar Demim Yad Eyleyin, Ey Rüzigar Gidersen Canana Söyle Beni, Silmedin Göz Yaşını Aşkın ile Ağlayanın vb.), THM'nin hem sözlü hem de çalgısal unsurlarını bir araya getirerek zengin bir müzikal yapı sunmaktadır. "Divan uzun havaları genellikle "ayak" olarak adlandırılan usûllü çalgısal bölümlerin ardından icra edilmekte olup ayak kısmı hem müzikal yapıyı zenginleştirir hem de şiirin etkisini artırır" (Say, 2002: 158). Bu özellikleriyle divan türü, THM içinde hem melodik hem de edebi derinliğiyle dikkat çeken ve kültürel bir zenginlik sunan önemli bir uzun hava türü olarak değerlendirilmektedir.

Divanlar, genelde usûlsüz bir uzun hava türü olarak bilinse de müzikal açıdan bu türde yer alan usûllü çalgısal bölümler ve bu bölümlere bazen sözlerin de eklenmesi divanların usûllü ve usûlsüz

türler arasında değerlendirilmesine olanak tanınmaktadır (Emnalar, 1998: 342). Bu özellik divan türünü sadece bir vokal eser olarak değil aynı zamanda çalgısal ve vokal unsurların bir arada yer aldığı karma bir form olarak konumlandırmaktadır. "Bu çalgısal bölümler 2/4 ya da 4/4'lük ölçülerde olur. Bazıları uzun ve zengin melodik yapılarıyla nedeniyle tek başlarına enstrümantal parçalar olarak da icra edilebilirler" (Emnalar, 1998: 342).

Divan türü, farklı yörelerde çeşitli biçimsel ve müzikal özellikler sergileyerek yerel müzik gelenekleri doğrultusunda farklılıklar gösterebilmektedir. Bu bağlamda bazı örnekler klasik divan formundan sapmalar içerse de yerel terminoloji içinde divan olarak adlandırılmaya devam etmektedir. Haşhaş (2022:289) konuyla ilgili şunları söylemektedir: "Bazı yörelerde vokal ve çalgısal açıdan normal tek bölümlü uzun hava özellikleri gösteren ancak divan olarak adlandırılan örneklere de rastlamak mümkündür. Örneğin; Erzurum yöresine ait "Ey Rüzigar Giderisen Canana Söyle Beni" adlı eser tamamen tek bölümlü uzun hava özelliği göstermektedir."

Bu bağlamda divan türü Türk Halk Müziği'nde hem melodik hem de edebi açıdan önemli bir yer tutmaktadır. Hem vokal hem de çalgısal unsurların bir arada yer aldığı bu tür müzikal açıdan zengin bir yapıya sahip olup hem usûlsüz hem de usûllü öğelerin birleşiminden doğan karma yapısı ile halk müziğinin özgün ve önemli bir uzun hava türünü temsil etmektedir.

Problem Durumu

Türk Halk Müziği'nde önemli bir yere sahip olan uzun hava türlerinden divan, melodi, icra ve sözlü gelenek açısından zengin bir kültürel birikimi yansıtmaktadır. Ancak divan türü üzerine yapılan çalışmalar sınırlıdır ve bölgesel çeşitlilikleri ile icra gelenekleri yeterince detaylı bir şekilde ele alınmamıştır. Bu bağlamda "Bir Peri Gördüm Oturmuş Kuşe-İ Meyhanede" adlı Adıyaman divanı türün karakteristik özelliklerini anlamak ve bölgesel varyasyonlarını incelemek için önemli bir örnek teşkil etmektedir. Bu araştırmada, divan türünün genel özellikleri ile Adıyaman divanının yeri ve önemi araştırılacaktır. Bu doğrultuda araştırmanın temel problem cümlesi şu şekilde belirlenmiştir: "Adıyaman'da divan türünün icrası nasıldır ve Adıyaman divanının melodik, ritmik ve form özellikleri nasıl şekillenmektedir?"

Araştırmanın Önemi

Divan türünün genel özelliklerini ele alan bu araştırma, Türk Halk Müziği'nde divan türü üzerine yapılan mevcut çalışmalara katkı sağlamak ve bu türün daha derinlemesine anlaşılmasına olanak tanımak açısından önemli bir yer tutmaktadır. Çalışmada divan türünün müzikal yapısı, sözlü geleneği ve icra özellikleri detaylı bir biçimde incelenerek, türün genel özellikleri üzerinde kapsamlı bir değerlendirme yapılmıştır. Ayrıca araştırmada örneklem olarak alınan "Bir peri gördüm oturmuş kuşe-i meyhanede" adlı Adıyaman divanı, bu türün bölgesel ve yerel anlamda taşıdığı özel nitelikleri ortaya koyma bakımından büyük bir öneme sahiptir. Adıyaman divanı, sadece müzikal yapısının ve icra tekniklerinin yanı sıra bölgeye özgü temalar, dil ve kültürel izler açısından da türün çeşitliliğini ve derinliğini yansıtan önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırma, hem divan türünün müzikal ve edebi özelliklerini kapsamlı bir şekilde ele almayı hem de Adıyaman divanının, bu türün bölgesel çeşitlilikleri ve kültürel bağlamdaki özel rolünü derinlemesine incelemeyi amaçlamaktadır. Divan türünün yapısal özellikleri, icra biçimleri ve sözlü geleneği üzerinde durularak türün Türk halk müziğindeki yeri ve önemi daha iyi anlaşılmaya çalışılacaktır. Ayrıca Adıyaman divanının melodik, ritmik ve tematik yapısı, yerel kültürle olan etkileşimi ve bölgesel müzik pratiğindeki yeri detaylandırılacaktır. Bu bağlamda Adıyaman divanı örneği üzerinden yapılan analiz, türün halk müziği içindeki kültürel rolünü bu tür özelinde yörenin müzikal özelliklerini ortaya koymayı hedeflemektedir.

YÖNTEM

Bu araştırma nitel araştırma yöntemine uygun şekilde gerçekleştirilmiştir. Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir" (Yıldırım ve Şimşek, 2011:39).

Araştırmanın deseni, nitel araştırma yöntemleri çerçevesinde betimsel araştırma deseni olarak yapılandırılmıştır. "Betimsel araştırma, var olan bir olayı nicel ya da nitel yönden betimleyen araştırma türüdür" (McMillan ve Schumacher, 1984:26).

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, Türk halk müziğindeki divan türü oluştururken, örneklemini ise Adıyaman iline ait "Bir peri gördüm oturmuş kuşe-i meyhanede" adlı divan örneği oluşturmaktadır.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmada, veriler ilgili literatür taraması aracılığıyla elde edilmiştir. Divan türünün özellikleri, bu türün müzikal, edebi ve kültürel bağlamdaki yerini belirlemek amacıyla alan yazında yer alan kitaplar, makaleler, tezler ve diğer akademik çalışmalar titizlikle incelenmiştir. Bu incelemeler sırasında divan türüne ilişkin kuramsal çerçeve ve daha önce yapılmış benzer çalışmaların bulguları dikkate alınarak türün biçimsel ve tematik unsurları detaylandırılmıştır. Literatür taramasının ardından Adıyaman ilinde önemli bir yer tutan ve bölgesel halk müziği repertuarının bir parçası olarak öne çıkan bir eser seçilmiştir. Eser, Adıyaman ilinin önde gelen mahalli sanatçılarından biri olan Mustafa Kahtalı (Kahtalı Mıçe)'nın ses kaydından hareketle notaya alınmıştır. Bu çalışma kapsamında eser araştırmanın örneklemi olarak seçilmiş; bu doğrultuda veri toplama süreci yürütülerek elde edilen bulgular analiz edilmiştir.

BULGULAR

Araştırmanın bu bölümünde Adıyaman ilinde divan icrası ve araştırmada örneklem olarak ele alınan "Bir peri gördüm oturmuş kuşe-i meyhanede" adlı Adıyaman divanın müzikal özellikleri incelenecektir.

Adıyaman İlinde Divan İcrası

Adıyaman hem kültürel yapısı hem de farklı kültürlerle olan etkileşimi sayesinde zengin bir kültürel mirasa sahiptir. Bu zengin kültürel dokuda müzik önemli bir yer tutmakta ve özellikle halk müziği şehrin kültürel yaşamında belirgin bir rol oynamaktadır. Adıyaman halk müziği, Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin genel müzikal özelliklerini yansıtarak bölgenin özgün müzik türlerinden olan gazel, barak, hoyrat ve divan türündeki uzun havaları içermektedir. Bu türler halk müziğinin geniş repertuvarı içinde önemli bir yer edinmiş olup özellikle uzun hava icrası bölgedeki müziksel geleneklerin sürekliliğini sağlamaktadır.

Türk halk müziği repertuvarının önemli bir bölümünü oluşturan kırık hava ve uzun havalar, özellikle 1952 yılına kadar yapılan derleme çalışmalarıyla kayıt altına alınmıştır. Bu süreçte, dönemin idari yapısına bağlı olarak 1954 yılına kadar Malatya iline bağlı bir ilçe olan Adıyaman'ın halk ezgileri de büyük ölçüde Malatya'nın kültür mirası içinde değerlendirilmiştir. Ancak 1954 yılında il statüsü kazanan Adıyaman, Türk halk müziği derleme çalışmaları ve saha araştırmalarından yeterince faydalanamamış; bu durum yöreye özgü birçok anonim halk müziği eserinin zamanla unutulmasına veya komşu bölgelerin halk müziği repertuvarına dahil edilmesine neden olmuştur (Turhan ve Akbıyık, 2012: 30).

Adıyaman'da uzun hava türleri arasında divanlar kendine özgü bir yer bulmuştur. Divanlar, özellikle halk şairlerinin aruz ölçüsüyle yazılmış şiirlerinin çeşitli melodik formlarla icra edilmesiyle tanınan bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu müzikal form hem sözel hem de melodik zenginlik taşıyan bir yapı sunmaktadır. Divanlar, halk müziğinin en önemli türlerinden biri olarak adeta halkın duygusal ve kültürel katmanlarını müzikal bir dille ifade etme aracı olarak görülmektedir. Bu türlerin seslendirilmesinde kullanılan çeşitli çalgılar divanın icrasına estetik bir katkı sağlamaktadır.

Araştırmamızda örneklem olarak ele aldığımız "Bir Peri Gördüm Oturmuş Kuşe-i Meyhanede" adlı Adıyaman divanı şehri sıkça duyulan ve söylenen divanlar arasında yer almaktadır. Bu eser, divan türünün Adıyaman'daki özgün ifadesini ve halk müziği içindeki yerini daha yakından gözler önüne sererken şehrin müzikal geleneklerini anlamak açısından da önemli bir örnek teşkil etmektedir. Adıyaman'da divanların icrasında genellikle bağlama, cümbüş, keman, bendir ve def gibi eşlik sazları kullanılmaktadır. Bu sazlar, divanların seslendirilmesinde temel bir rol oynamakta ve müziğin hem ritmik hem de melodik dokusunun zenginleşmesini sağlamaktadır. Ayrıca sözlü müziğin melodik yapısına uyum sağlayarak divanın duygusal derinliğini ve anlatım gücünü artırmaktadır.

Bu bağlamda Adıyaman'daki divanlar sadece müzikal bir tür olarak değil aynı zamanda kültürel bir ifade biçimi olarak da büyük bir öneme sahiptir. Bu türler, şehrin halk müziği geleneğinde önemli bir yer tutmakta olup hem geçmişin hem de günümüzün müzikal mirasını yaşatmaktadır.

Bir Peri Gördüm Oturmuş Kuşe-i Meyhanede (Adıyaman Divanı)

Araştırmanın bu bölümünde, Adıyaman ilinde yaygın bir şekilde okunan ve "Bir Peri Gördüm Oturmuş Kuşe-i Meyhanede" Adıyaman divanı olarak bilinen eserin divan türünün özellikleri dikkate alınarak incelenmesi amaçlanmıştır. Söz konusu divanın kaynak kişisi Mehmet Kızılyaprak (Kirazın Oğlu) olup, şiirin sahibi kesin olarak bilinmemektedir. Divan, Mehmet Kızılyaprak tarafından derlenmiştir. Turhan ve Akbıyık (2012: 181-183), eserin mevcut sözlerine ilişkin olarak şu değerlendirmelerde bulunmuştur: "Önceki kayıtlarda eserin Haydar Efendi'ye atfedildiği görülmekle birlikte Şemsettin Bilgin tarafından hazırlanan Adıyamanlı Şairler adlı eserde Haydar Efendi'nin böyle bir şiirine yer verilmediği belirtilmiştir. Yapılan araştırmalar neticesinde bu metnin tek bir şaire ait olmadığı ve birden fazla şairin katkısıyla oluşturulduğu kanaatine varılmıştır. Ayrıca daha önce yanlış bir şekilde okunan dördüncü beyit yapılan detaylı incelemeler sonucunda düzeltilmiştir." Adıyaman divanın sözleri şu şekildedir:

"Bir peri gördüm oturmuş kuşe-i meyhanede
Şarkı söyler mey içer ey suret-i rindanede
Ellerim peymanede kaldı gözlerim sakide kaldı
Demedim mi uçacak göksümün kafesinden
Bülbülüm bir gün uçacak demedim mi heyran
Aman Allah aman Allah ne temaşadır
Bu senin dürri kudretin esrarın senin heyran
Sana şahım münacaatım değil bir rızk için haşa
Huda Rızık-ı Alem'dir rızıksız kul yaratmaz ya
Ay lımın aman aman aman aman aman" (Turhan ve Akbıyık, 2012: 181-183).

Şiir incelendiğinde divan edebiyatı geleneği ile tasavvufî düşüncenin ortak imgelerini bir araya getirerek estetik bir yapı ortaya koyduğu görülmektedir. Metaforlar ve semboller aracılığıyla dünyevî ve ilahî aşk arasında bir ilişki kuran eser okuyucuyu fiziksel güzellikten manevi hakikate yönlendiren derin ve çok katmanlı bir anlam dünyası sunmaktadır. Kullanılan imgeler yalnızca dünyevi güzellik ve hayranlıkla sınırlı kalmayıp tasavvufî derinliğe sahip bir anlam çerçevesi

sunmaktadır. Bu bağlamda eserin klasik Türk edebiyatında sıkça rastlanan aşk, hayranlık ve ilahi hakikati anlama temalarını barındıran bir söyleme sahip olduğu düşünülmektedir.

Şiirinizin mısraları, fâilâtün / fâilâtün / fâilâtün / fâilün aruz kalıbına tam uyum sağlamamaktadır. Her bir mısra için belirlenen hece yapısı kalıbın öngördüğü düzeni bazen ihlâl etmektedir. Özellikle uzun ve kısa hece dizilimi açısından metin belirgin bir ölçü uyumsuzluğu sergilemektedir. Bu uyumsuzluk hem aruz ölçüsünün katı kurallarından sapma hem de halk müziği geleneği gibi unsurların etkisiyle söz konusu olabilmektedir.
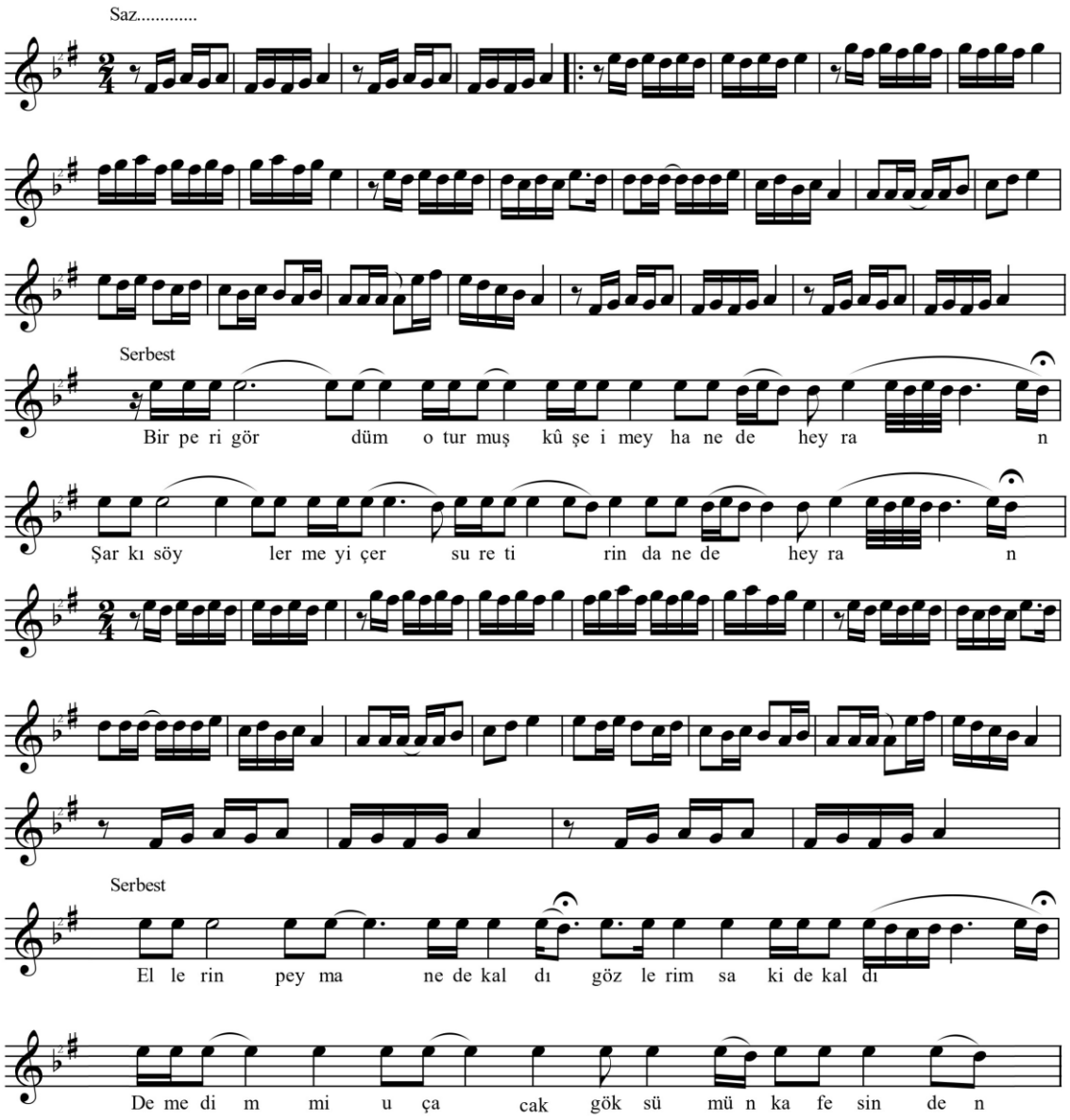
Şiirin mısralarındaki aruz ölçüsüne tam uyum sağlanamaması, yalnızca aruzun katı kurallarından sapmalarla açıklanabilecek bir durum değildir. Bu uyumsuzluk, aynı zamanda şiirin müzikle uyumlu hale getirilmesi amacıyla sözlerinde yapılan bilinçli değişikliklerden de kaynaklanıyor olabilir. Halk müziği ve halk edebiyatı geleneğinde şairler ve bestekârlar şiirlerin melodik yapıya ve müziksel ritme daha uygun hale gelmesi için aruz ölçüsünde esnemelere başvurabilir ya da hece sayısında düzenlemeler yapabilirler. Bu süreç sözlerin melodiyi doğru bir şekilde ifade edebilmesi ve eserin melodik yapısına uyum sağlaması açısından estetik bir gereklilik olarak değerlendirilebilir. Ayrıca şiirlerde görülen ölçüsel sapmalar geleneksel aruz kurallarındaki esnekliklerin ve halk müziği geleneğiyle uyum sağlama çabalarının bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Bu sapmalar şiirin anlam derinliğini ve müzikal uyumunu sürdürebilmesi adına yapılan bilinçli müdahalelerdir. Böylece şiir ve müzik arasındaki güçlü ilişki, her iki sanat dalının birbirini tamamlayan bir biçimde etkileşime girdiğini ve bu etkileşimin her iki öğenin de daha güçlü bir estetik ifade bulmasına olanak tanıdığını göstermektedir.
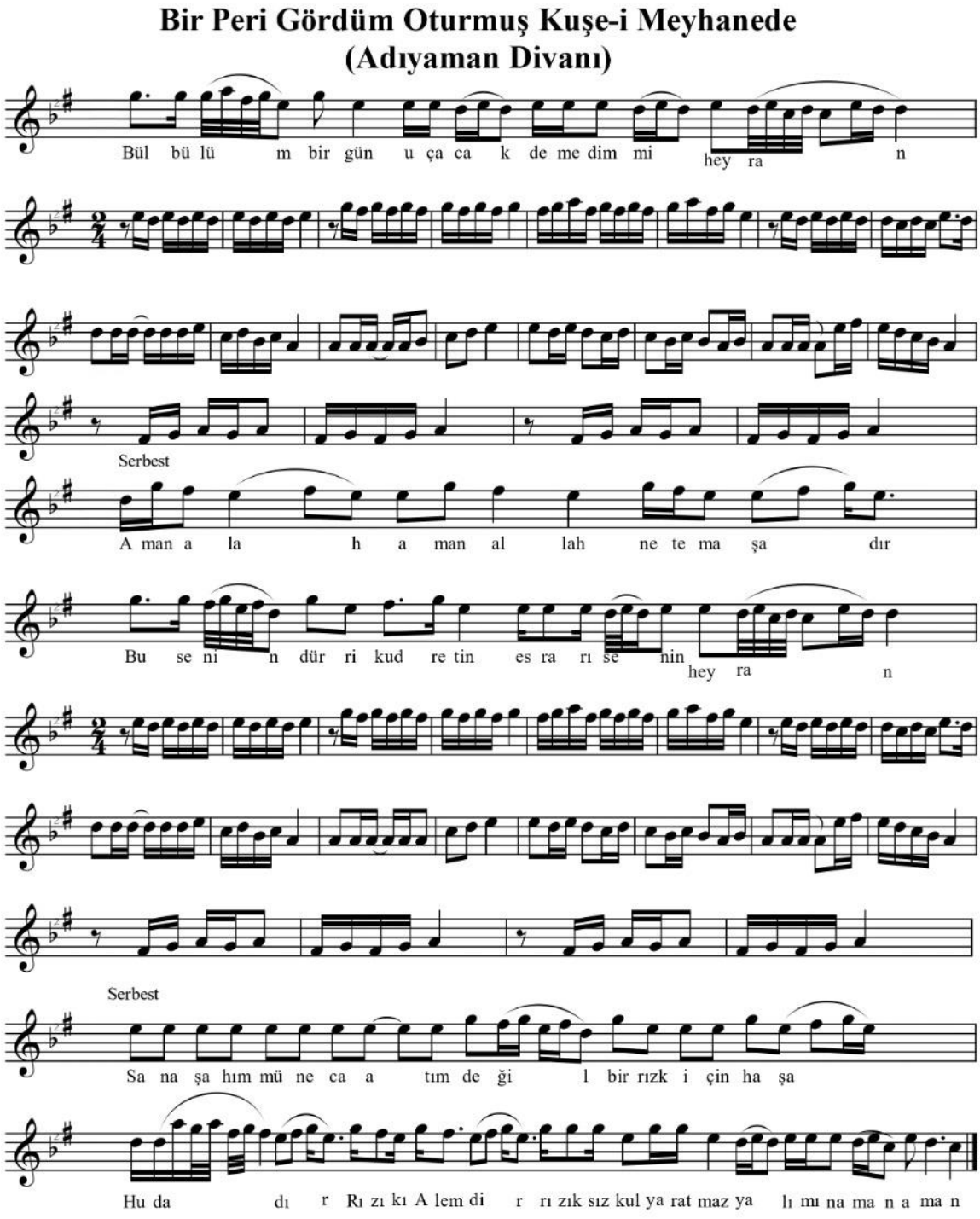
Bir Peri Gördüm Oturmuş Kuşe-i Meyhanede
(Adıyaman Divanı)

Notaya Aktaran: Emirhan GÜLER

Kaynak Kişi: Mehmet KIZILYAPRAK

İcracı: Mustafa Kahtalı (Kahtalı Mıçe)





Nota 1. Bir peri gördüm kuşe-i meyhanede (Adıyaman divanı).

Nota 1'de, Adıyaman iline ait "Bir Peri Gördüm Oturmuş Kuşe-i Meyhanede" adlı divan örneği yer almaktadır. Bu eser Adıyaman ili müzik kültürüne önemli katkıları olan Mustafa Kahtalı (Kahtalı Mıçe) yorumuyla notaya aktarılmıştır. İncelenen eserde Türk halk müziği uzun hava türlerinden biri olan divanın belirgin özelliklerinden biri olan giriş ve ara sazların "Divan Ayağı" olarak bilinen usûllü ezgilerle başladığı gözlemlenmektedir. Ayrıca, vokal seslendirmelerin serbest bir biçimde uzun hava tarzında icra edildiği görülmektedir. Bu divanın temel karakteristiklerinden biri olarak kabul edilir ve eserde bu özelliğin tam anlamıyla yansıtıldığı söylenebilir.

Divanların yapısında özellikle her bölümde belirli makamsal geçişlerin bulunması yaygın bir özellikken söz konusu divan örneğinde bu tür makamsal geçişlere rastlanmamaktadır. Eser, baştan sona kadar Hüseyni makamında bir seyir izlemekte olup bu da eserin yapısal özelliklerinden bir diğer dikkat çeken noktadır.

Eserde, ayrıca bölgesel halk müziği geleneğine özgü olan katma sözlerin (örneğin aman, heyran, ay lımınan) kullanıldığı dikkati çekmektedir. Bu tür ifadeler Adıyaman bölgesine ait halk müziği repertuarının karakteristik özelliklerini yansıtarak eserin yerel kültüre olan bağını kuvvetlendirmektedir. Eser bir oktav içerisinde seyir etmektedir. Ancak divan türündeki eserlerin genellikle bir oktavı aşan bir seyir izlediği bilinen bir özelliktir. Bu durum eserin melodik yapısının daha dar bir aralıkta kalarak daha öz bir biçimde şekillendiğini bununla birlikte türün geleneksel yapısına göre bir farklılık gösterdiğini ortaya koymaktadır.

Divanın eşlik sazlarına gelindiğinde ses kaydının incelenmesi sonucunda yörede sıkça kullanılan çalgılardan cümbüş, keman, ud, kanun, bağlama, bendir, zilli def ve darbuka gibi enstrümanların kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu enstrümanlar Adıyaman ilindeki halk müziği icrasında önemli bir yere sahip olup divanın ritmik ve melodik yapısına katkı sağlamaktadır. Çeşitli enstrümanların bir arada kullanılması eserin zengin bir müzikal dokusunun oluşmasına olanak tanımaktadır.

Bu bağlamda eser Adıyaman ilinde yaygın olarak icra edilen ve halk müziği divan türüne ait pek çok temel öğeyi bünyesinde barındıran bir örnek teşkil etmektedir. Giriş ve ara sazları vokal yorum, makamsal yapı, yöresel katma sözler ve kullanılan enstrümanlar gibi unsurlar eserin hem Türk halk müziği geleneğiyle olan bağını pekiştirmekte hem de yerel halk müziği icra biçiminin bir yansıması olarak öne çıkmaktadır. Bu durum eserin hem türsel hem de bölgesel açıdan önemli bir temsil örneği olduğunu göstermektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Divan terimi, Türk kültüründe hem edebi hem de müzikal açıdan derin bir anlam yelpazesi sunmaktadır. Halk edebiyatında yer alan divan türü hem dil yapısındaki zenginlik hem de ölçüsel özellikleriyle dikkat çekerken divan edebiyatının etkisiyle şekillenmiş bir şiir formu olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda bu türün halk müziği bağlamında uzun hava biçiminde icra edilmesi halk müziği repertuarında özgün bir yer edinmesini sağlamaktadır. Divan şiirleri aruz ölçüsüne dayalı ritmik yapısı ve saz eşliğinde icra geleneğiyle halk şiiri ile divan edebiyatı arasında bir köprü işlevi görmüş ve kültürel etkileşimi derinleştirmiştir. Bu bağlamda divan türü, hem bir edebi tür hem de müziksel bir ifade biçimi olarak Türk halk müziği ve edebiyatında önemli bir yere sahiptir ve halk kültürünün evrimini yansıtan değerli bir unsurdur.

Divan türü, Türk halk müziğinde hem melodik hem de edebi açıdan benzersiz bir konuma sahiptir. Hem halk şairlerinin sözlü ifadesini hem de çalgısal zenginliği bir arada sunan bu tür uzun hava geleneğinin önemli bir parçasını oluşturur. Usûlsüz ezgilerle icra edilen divan türü müzikal yapı açısından karmaşık bir form sergileyerek vokal ve çalgısal unsurların etkileşimini yansıtır. Divan türünün yaygın olduğu coğrafi bölgeler bu geleneğin halk müziği içindeki çeşitliliğini ve derinliğini ortaya koymaktadır. Ayrıca divan türündeki “ayak” gibi usûllü çalgısal bölümler türün melodik ve ritmik yapısına zenginlik katmakta ve müziğin etkisini artırmaktadır. Bununla birlikte bazı yörelerde tek bölümlü uzun hava örneklerinin de “divan” olarak adlandırılması türün esnek yapısını ve halk müziği içindeki dönüşümünü gösteren önemli bir unsurdur. Bu yönleriyle divan türü Türk Halk Müziği'nde kültürel ve müzikal bir köprü işlevi görmekte ve halk müziğinin özgün sesini oluşturan temel bileşenlerden biri olarak varlığını sürdürmektedir.

Adıyaman'daki divanlar, yalnızca bölgesel müzik geleneğini yansıtmakla kalmayıp aynı zamanda halkın duygusal ve kültürel ifadelerinin müzikal bir dile dönüşmesini sağlayan önemli bir sanat formudur. Bu türler halk müziği repertuarının vazgeçilmez bir parçası olarak şehrin kültürel kimliğini hem geçmişte hem de günümüzde yaşatmakta büyük bir rol oynamaktadır. Divanlar, özellikle sözlü ve melodik öğelerin birleşimiyle halkın tarihsel deneyimlerini, duygusal halleri ve toplumsal değerlerini müzikal bir anlatıma dönüştürürken kullanılan çalgılarla da bu anlatımın zenginleşmesini sağlamaktadır.

Adıyaman halk müziğinde divan türünün icrasında bağlama, cümbüş, keman, bendir ve def gibi eşlik sazları yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu çalgılar hem ritmik hem de melodik yapıyı güçlendirerek divanın duygusal derinliğini ve anlatım gücünü artırmaktadır. Özellikle bağlama ve cümbüş divanın melodik yapısına uyum sağlayarak eserlerin icrasına estetik bir katkı sunarken keman ve bendir gibi çalgılar ise eserin ritmik yapısını destekleyerek müzikal bütünlüğü sağlamaktadır. Adıyaman halk müziği geleneğinde divan türü, sadece bir müzikal tür olarak değil aynı zamanda kültürel bir ifade biçimi olarak da büyük bir öneme sahiptir. Bu türler şehrin halk müziği geleneğinde önemli bir yer tutmakta olup hem geçmişin hem de günümüzün müzikal mirasını yaşatmaktadır.

"Bir Peri Gördüm Oturmuş Kuşe-i Meyhanede" eseri divan edebiyatı geleneği ile halk müziği arasındaki etkileşimi gözler önüne sermektedir. Şiir dünyevî ve ilahî aşkı metaforlar ve sembollerle birleştirerek derin bir anlam dünyası oluştururken aruz ölçüsündeki sapmaların halk müziğiyle uyum sağlamak amacıyla yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu ölçüsel esneklik şiir ve müziğin birbirini tamamlayan bir biçimde etkileşime girdiğini ve her iki sanat dalının estetik bir bütün oluşturduğunu göstermektedir.

"Bir Peri Gördüm Oturmuş Kuşe-i Meyhanede" adlı divan örneği, Adıyaman ilinin halk müziği geleneği ve divan türünün özelliklerini başarılı bir şekilde yansıtmaktadır. Eser, giriş ve ara sazları, serbest vokal seslendirme, Hüseyni makamında seyir gibi temel divan karakteristiklerini taşırken, bölgesel halk müziği geleneğine özgü katma sözler ve enstrümantasyonla yerel kültürle de güçlü bir bağ kurmaktadır. Ayrıca eserin melodik yapısının bir oktavda sınırlı kalması divan türünde genellikle daha geniş bir oktav aralığına sahip olan yapıya kıyasla eserin geleneksel divan formundan saparak farklı bir melodik yapı sergilediğini göstermektedir. Bu unsurlar eserin hem müzikal hem de kültürel açıdan önemli bir temsil örneği sunduğunu ortaya koymaktadır.

Araştırma bulguları ışığında Adıyaman'daki divan türüne yönelik yapılan müzikal incelemeler şehrin kültürel ve müzikal kimliğini derinlemesine anlamada önemli veriler sunmakta olup bu doğrultuda aşağıdaki önerilerde bulunulmaktadır:

Divan türünün hem edebi hem de müzikal yönlerinin daha kapsamlı bir şekilde incelenmesi, bu türün halk müziği içindeki özgün yerini ve evrimini anlamak açısından önemlidir. Divan türünün halk müziği repertuarındaki yerini güçlendirecek akademik çalışmalar ve müzikal analizler

yapılmalıdır. Bu bağlamda divan türüne ait farklı coğrafyalarda icra edilen örneklerin karşılaştırmalı incelemeleri türün bölgesel farklılıklarını ortaya koyabilir.

Divan türü hakkında daha fazla bilgi ve teknik beceri kazanılması için yerel müzik okulları ve konservatuvarlar aracılığıyla eğitim programları düzenlenebilir. Bu tür programlar geleneksel halk müziği formlarının korunmasına ve yeni nesiller tarafından öğrenilmesine olanak tanıyacaktır. Ayrıca öğrencilere divan türünün tarihsel ve kültürel bağlamı hakkında bilgi vermek bu geleneği daha derinlemesine kavrayabilmelerine yardımcı olacaktır.

Divan türünün mevcut icra biçimleri dışında farklı yörelerdeki ve farklı müzikal geleneğe sahip topluluklar arasında müzikal etkileşimlerin teşvik edilmesi bu türün daha zengin bir repertuarla icra edilmesine olanak sağlayabilir. Böylece divan türü hem geleneksel bağlamda hem de modern halk müziği sahnesinde daha geniş bir kabul görebilir.

Yöre bazlı divan türündeki eserlerin sistematik bir şekilde derlenmesi ve analiz edilerek TRT repertuarına dahil edilmesi bu müzikal geleneğin daha geniş bir kitleye ulaşmasını sağlayabilir. Bu eserler sadece yerel halk müziği pratiğini değil aynı zamanda her bölgenin kendine özgü kültürel kimliğini ve duygusal ifadelerini yansıtan önemli miraslar olarak değerlendirilmelidir. Bu tür eserlerin TRT repertuarına dahil edilmesi hem halk müziği geleneklerinin korunmasına katkı sağlar hem de bu geleneklerin yaygınlaştırılması için güçlü bir platform sunmaktadır.

Adıyaman yöresine ait "Bir Peri Gördüm Oturmuş Kuşe-i Meyhanede" adlı divan dışında bölgeye özgü diğer divan türlerinin notalarının sistematik bir şekilde çıkarılması ve bu eserlerin gelecek kuşaklara aktarılması büyük bir önem taşımaktadır. Bu tür bir çaba Adıyaman halk müziği geleneğinin korunması ve yaşatılması açısından kritik bir rol oynamaktadır.

KAYNAKLAR

Arseven, V. (2000). Türk halk müziğinin ezgisel yapısı üzerine. S. Turhan (Ed.) *Türk halk müziğinde çeşitli görüşler* (s.15-28). T.C. Kültür Bakanlığı.

Arslan, K. (2006). Elazığ - *Harput divan eserleriyle Türk sanat müziğinde bulunan divan formundaki eserlerin karşılaştırılması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Ataman, A. (2009). *Bu toprağın sesi (halk musîkimiz).* İstanbul: Türk Edebiyat Vakfı.

Duygulu, M. (2014). *Türk halk müziği sözlüğü.* İstanbul:Pan Yayıncılık.

Emnalar, A. (1998). *Tüm yönleriyle Türk halk müziği ve nazariyatı.* İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Haşhaş, S. (2022). *Türk halk müziği thm bilgileri uzun havalar kırık havalar.* İstanbul: Efe Akademi Yayınları.

Hoşsu, M. (1997). *Geleneksel Türk halk müziği nazariyatı.* İzmir: Peker Ambalaj.

Köroğlu, A.H. (2024). *Gevherî divanında divan şiiri unsurları* (Yayımlanmamış doktora tezi). Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.

McMillan, J.H., Schumacher, S. (1984). *Research education: a conceptual introduction.* Boston and Toronto Little Brown and Company.

Özbek, M. (2014). *Türk halk müziği el kitabı I terim sözlüğü.* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

Parlatır, İ., Gözaydın, N., Zülfikar, H., Aksu, T., Türkmen, S., ve Yılmaz, Y. (1998). Türk dil kurumu Türkçe sözlük. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Sarısözen, M. (1962). *Türk halk musikisi usulleri.* Ankara: Resimli Posta Matbaası.

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

Şenel, S. (2000). Türk halk musikisinde uzun hava tanımları ve bu tanımlar etrafında ortaya çıkan problemler. S. Turhan (Ed.) *Türk halk müziğinde çeşitli görüşler* (s.55-80). T.C. Kültür Bakanlığı.

Turhan, S. ve Akbıyık A. (2012). *Adıyaman türküleri ve oyun havaları.* Ankara: Cem Web Ofset.

Yıldırım, A., ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri.* Ankara: Seçkin Yayıncılık.

EXTENDED ABSTRACT

Divan is a musical form within the repertoire of Turkish folk music that holds a significant place among long song types, characterized by its unique features. This genre stands out with its rhythmic introductions and interludes, while its vocal performances are defined by a freely sung melodic

structure, providing the performer with a broad expressive scope. Divans, possessing rich musical and literary content, enable the public to express their historical, social, and personal emotions through art. Within the tradition of Turkish folk music, the divan genre typically embodies deep lyricism combined with a powerful emotional narrative, leaving a lasting impression on listeners.

This study aims to examine the general characteristics of the divan genre and to uncover its place and significance in the regional folk music repertoire by focusing on its musical and literary structure. The central focus of this study is the Adıyaman folk song "Bir Peri Gördüm Oturmuş Kuşe-i Meyhanede". This piece, which exemplifies the defining features of the divan genre is particularly valuable as it demonstrates how this genre is performed within the tradition of regional folk music. Through the analysis of this work, the study delves into the musical structure of the divan, the relationship between lyrics and melody, and its place in the cultural context. Consequently, the research offers insights into both the significance of the divan genre within traditional folk music and how it integrates into regional musical practices, especially in the Adıyaman region. The main goal of this research is to identify the functionality of the divan genre within folk music culture and its role in collective memory. By analyzing the song "Bir Peri Gördüm Oturmuş Kuşe-i Meyhanede" the study aims to demonstrate how the divan genre serves not only as a musical form but also as a historical and cultural narrative medium, reflecting its meaning in people's lives.

The research was conducted using the descriptive survey method, one of the literature review techniques. This method is employed to comprehensively analyze the current state of a subject and systematically review the related literature. The study involved an extensive review of the relevant literature to determine the general characteristics of the divan genre and its place within musical, literary, and cultural contexts. Books, articles, theses, reports, and other academic studies that provide information about the divan genre were thoroughly examined. Additionally, to develop a broader understanding of the divan genre's place in the historical and regional contexts of Turkish folk music, an interdisciplinary approach was adopted.

Following the literature review, a work unique to Adıyaman and holding a significant place in the regional folk music repertoire was selected. This piece, "Bir Peri Gördüm Oturmuş Kuşe-i Meyhanede" was chosen as the sample for the study. Its selection was based on its representation

of the fundamental qualities of the divan genre and its prominent role in regional musical practices. The melodic structure of the piece its lyrical content, the accompanying instruments, and performance techniques were analyzed in detail. During the analysis the contributions of Adıyaman's unique musical style to the divan genre and how this genre is shaped by regional characteristics were also explored.

The results of the study reveal that the divan genre holds a significant and enduring position in Turkish folk music and literature as both a musical and literary form of expression. This genre's ability to seamlessly combine lyrical and melodic elements allows it to serve as a powerful narrative tool, reflecting the historical experiences, emotional states, cultural values, and daily lives of the people it represents. Each divan carries a unique story, blending poetic eloquence with intricate melodies to create a vivid portrayal of societal norms, struggles, and aspirations. Furthermore, the divan genre acts as a cultural bridge, facilitating the transmission of emotional and intellectual heritage across generations and ensuring the continuity of collective cultural memory.

In the context of Adıyaman's folk music practices, it was observed that the divan genre is richly integrated into the region's musical fabric not only as a performance tradition but also as a representation of the local identity. The instrumentation accompanying divan performances such as the baglama, cümbüş, violin, bendir, and tanbourine adds to the depth and texture of the music, highlighting the interplay between the genre and regional musical aesthetics. The use of these instruments emphasizes the communal aspect of divan performances, where musicians and listeners engage in a shared cultural experience. Moreover, the regional adaptations of the divan genre in Adıyaman showcase its flexibility and the dynamic nature of folk traditions allowing the genre to remain relevant and deeply embedded within the cultural practices of the community. Through its integration with local music and its ability to convey profound emotional and cultural narratives the divan genre continues to stand as a cornerstone of Turkish folk music and literature, preserving the spirit and identity of the regions it thrives in. In particular the piece "Bir Peri Gördüm Oturmuş Kuşe-i Meyhanede" serves as a compelling example of how the divan genre encapsulates regional characteristics in both its musical structure and literary content. The melody and lyrics of this piece reflect the stylistic nuances, poetic richness, and unique performance traditions associated with the Adıyaman region, highlighting the deep connection between local culture and

the divan genre. Through an analysis of this work, it becomes evident that the divan genre has played a significant role in shaping performance practices, offering insight into the traditional expressions of the community. Furthermore, the incorporation of the divan genre into the broader Turkish folk music repertoire demonstrates its enduring relevance and adaptability, bridging regional traditions with national cultural identity. This study emphasizes the divan genre's role not only as a medium for artistic expression but also as a vital element in preserving cultural diversity, ensuring that the rich musical and literary heritage of the region is passed down to future generations.

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 : 20.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 27.02.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1623491
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.

GENİŞLETİLMİŞ TEKNİKLER VE NOTASYON ODAĞINDA HELMUT LACHENMANN'IN *MUSIQUE CONCRÈTE INSTRUMENTALE* ANLAYIŞI*

BİÇAK, Ufuk[1]

ÖZ

Alman besteci Helmut Lachenmann'ın geliştirdiği *Musique Concrète Instrumentale* kavramı 1960'lı yılların sonlarından günümüze dek gelişimini sürdürmekte olan bir müzikal estetik anlayıştır. Bu anlayış, ortaya çıktığı tarihten günümüze dek birçok bestecinin müziklerini doğrudan ya da dolaylı olarak etkilemiştir ve etkilemeye devam etmektedir. Lachenmann'ın *musique concrète instrumentale* anlayışıyla bestelediği müziklerin incelenmesinde geleneksel analiz yöntemleri çoğunlukla yetersiz kalmaktadır. Bu makale *musique concrète instrumentale* anlayışını genişletilmiş teknikler ve notasyon yönleriyle ele almaktadır. Böylelikle sözü edilen anlayışla bestelenmiş müzikler incelenirken mutlaka ele alınması gereken genişletilmiş teknikler ve notasyon uygulamalarının bu anlayış içerisindeki önemine ve uygulama yöntemlerine açıklık

* Bu makale, yazar tarafından Haziran 2023 tarihinde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Bestecilik ve Orkestra Şefliği Programı'nda tamamlanan "*Musique Concrète Instrumentale* Kavramı Bağlamında H. Lachenmann'ın *Schreiben* Adlı Eseri ile Koro ve Orkestra İçin *Kadim* Adlı Beste" başlıklı sanatta yeterlik eser metninden üretilmiştir.

[1] Öğr. Gör., İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Müzik Teorisi Bölümü, Müzik Teorisi ABD, bicakufuk@gmail.com, https://orcid.org/0009-0001-2517-2189.

getirilmesi hedeflenmiştir. Bu bağlamda öncelikle sözü edilen anlayışın ortaya çıkışında etkili olan unsurlar, bu konu hakkında daha önce yapılmış olan çalışmalar ve Lachenmann'ın konu ile ilgili verdiği röportajlar üzerinden incelenerek tarihsel süreçleriyle birlikte ele alınmıştır. Sonrasında kendisinden önceki *art concrète* ve *musique concrète* kavramlarıyla benzerlik ve farklılıkları üzerinden *musique concrète instrumentale* anlayışına açıklama getirilmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda, *musique concrète instrumentale* anlayışında önemli bir yer tutan genişletilmiş teknikler ve bu tekniklerin notasyon üzerinde gösterilme yöntemleri, Lachenmann'ın farklı notasyon uygulamalarını içeren solo çello için *Pression*, solo piyano için *Guero*, yaylı dörtlü için *Gran Torso*, yaylı dörtlü için *Reigen Seliger Geister* ve solo perküsyon ve büyük orkestra için *Air* adlı müziklerinden alınan kesitler veya açıklamalar üzerinden örneklenerek incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Lachenmann, musique concrète instrumentale, genişletilmiş teknikler, grafik notasyon, modern müzik.

HELMUT LACHENMANN'S *MUSIQUE CONCRÈTE INSTRUMENTALE* IN THE FOCUS OF EXTENDED TECHNIQUES AND NOTATION

ABSTRACT

German composer Helmut Lachenmann's *Musique Concrète Instrumentale* is a musical aesthetic understanding that has continued to develop since the late 1960s until today. This understanding has directly or indirectly influenced and continues to influence the music of many composers since its emergence. Traditional methods of analysis are often insufficient for the study of Lachenmann's *musique concrète instrumentale*. This article discusses the *musique concrète instrumentale* in terms of extended techniques and notation. In this way, it is aimed to clarify the importance and application methods of extended techniques and notation practices in this understanding, which must be addressed when analyzing music composed with the aforementioned understanding. In this context, first of all, the factors influential in the emergence of the aforementioned conception are examined through previous studies on this subject and interviews given by Lachenmann on the subject and discussed together with their historical processes. Afterwards, the concept of *musique concrète instrumentale* was explained through its similarities and differences with the previous concepts of *art concrète* and *musique concrète*. In line with the findings obtained, extended techniques, which have an important place in the concept of *musique concrète instrumentale*, and

the methods of displaying these techniques on notation are examined by exemplifying them through excerpts or explanations taken from Lachenmann's music *Pression* for solo cello, *Guero* for solo piano, *Gran Torso* for string quartet, *Reigen Seliger Geister* for string quartet and *Air* for solo percussion and large orchestra, which include different notation applications.

Keywords: Lachenmann, musique concrète instrumentale, extended techniques, graphical notation, modern music.

GİRİŞ

Alman besteci Helmut Lachenmann (1935), günümüz çağdaş müziğinin en dikkate değer isimlerinden biri olarak kabul edilir. Lachenmann, 1960'ların sonlarından itibaren bestelediği müziklerde sergilediği özgün müzikal yaklaşımı *musique concrète instrumentale* olarak isimlendirmiştir. *Musique concrète instrumentale* Türkçe'ye *çalgısal somut müzik* olarak çevrilebilir ancak bu çalışmada çevirisi yapılmadan kullanılacaktır. Lachenmann'ın *musique concrète instrumentale* adıyla tanımladığı bu yeni müzik dili, müzik sanatında özgün bir estetik anlayışın oluşmasına öncülük etmiştir. Bu müzik estetiği onu takip eden birçok bestecinin müzikal estetik anlayışını doğrudan veya dolaylı olarak etkilemiştir ve etkilemeye devam etmektedir.

Lachenmann'ın *musique concrète instrumentale* anlayışıyla bestelenmiş eserlerin incelenmesinde geleneksel analiz yöntemleri çoğunlukla yetersiz kalmaktadır. Sözü edilen eserlerde genişletilmiş tekniklerin yoğun bir şekilde kullanımı ve bu tekniklerin notasyon üzerinde gösterilebilmesi için kullanılan farklı yöntemler dikkat çekmektedir. Bu makalede, *musique concrète instrumentale* anlayışının tam olarak kavranabilmesinde ve bu anlayışla bestelenmiş eserlerin incelenebilmesinde önemli rol oynayan genişletilmiş teknikler ve notasyon konularının sözü edilen kavram içerisindeki ele alınış şekline odaklanılacaktır.

Musique concrète instrumentale Lachenmann'ın 1968 yılında flüt, vokal ses ve çello için bestelediği *TemA*'dan günümüze dek bestelediği tüm müziklerin estetiğini isimlendirmek için kullandığı kavramdır. Bu kavram bağlamında solo çalgılardan geniş çalgı topluluklarına, vokal eserlerden geniş orkestra müziklerine dek çalgısal müziğin pek çok türünde eserler üretmiştir.

Musique concrète instrumentale kavramı zaman içerisinde Lachenmann'ın ardından gelen besteci kuşaklarını da etkilemiştir ve bu kavramla ilişkilendirilebilecek müzikler günümüzde yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Lyotard'ın da söylediği gibi, Lachenmann'ın müzikal dili "*modernlik*

çizgisinde yürümekle birlikte, modernliğin son dönemi değil, doğmakta olan modernliğin kendisidir." (Ramaut-Chevassus, 2011: 63).

YÖNTEM

Bu çalışmada, Helmut Lachenmann'ın *musique concrète instrumentale* anlayışı, bu anlayış içerisinde önemli yer tutan genişletilmiş teknikler ve notasyon konularına odaklanılarak nitel araştırma yöntemiyle ele alınmıştır. Bu doğrultuda öncelikle *musique concrète instrumentale* anlayışıyla ilgili geçmiş çalışmaları kapsayan bir literatür taraması yapılmış ve burada elde edilen verilerden yararlanılarak öncelikle sözü edilen anlayışın ortaya çıkışındaki etmenler tarihsel bir süreç içerisinde incelenmiştir. Sonrasında *musique concrète instrumentale* anlayışı, öncesindeki *art concrète* (somut sanat) ve *musique concrète* (somut müzik) anlayışlarıyla benzerlik ve farklılıkları ortaya konularak tanımlanmıştır. Son olarak elde edilen bulgular doğrultusunda, Lachenmann'ın farklı notasyon uygulamalarını içeren çeşitli besteleri üzerinden *musique concrète instrumentale* anlayışında genişletilmiş tekniklerin rolü ve notasyon uygulamaları açıklanmıştır.

Musique Concrète Instrumentale Anlayışının Tarihsel Süreçleri

Musique concrète instrumentale anlayışı, Lachenmann'ın bu anlayışı ortaya koyuşuna kadarki bestecilik deneyimlerinden izler taşır. Lachenmann, ilk kompozisyon öğretmeni Johann Nepomuk David ile ilgili "*David besteci olarak beni çok fazla ilgilendirmedi.*" açıklamasını yapar (Szendy, 1993, s. 4). Bununla birlikte geleneksel müziğin inceliklerinin yanı sıra İkinci Viyana Okulu müziğini David ile öğrendiğini belirtir. Lachenmann'ın icra edilmiş en eski eserleri arasında olan ve 1956 yılında bestelenen *Fünf Variationen über ein Thema von Franz Schubert* (Franz Schubert'in Bir Teması Üzerine Beş Çeşitleme), bestecinin eğitimini David ile sürdürdüğü dönemde bestelediği bir müziktir ve Schubert'in D. 643 numaralı Do diyez minör *Alman Dansı*'nın (1819) teması üzerine solo piyano için yapılmış bir çeşitlemedir. Lachenmann'ın Musikhochschule Stuttgart'da David'le çalıştığı dönemde geleneksel besteleme tekniklerini öğrendiğini ancak henüz kendi müzik dilinden uzak olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Lachenmann'ın müzikal dilinin gelişiminde asıl önemli rolü oynayan kişi İtalyan besteci Luigi Nono (1924-1990) olmuştur. Lachenmann 1958-1960 yılları arasında Venedik'te, Luigi Nono'nun ilk özel öğrencisi olarak kompozisyon eğitimini sürdürmüştür. Nono'nun müzik sanatını ele alış şekli, Boulez (1925-2016) ve Stockhausen (1928-2007) gibi dönemin diğer önemli bestecilerinin müziklerini takdir etmenin

yanı sıra onlara getirdiği eleştiriler ve aynı zamanda politik anlayışı, Lachenmann üzerinde büyük etki bırakmıştır. Lachenmann'ın bir söyleşisinde aktardığına göre;

> "Nono, Stockhausen ve Boulez'in müzikal gelişimlerinde, -bu yüzyılın tüm felaketlerinden sonra nihayet arınmış bir bilincin, yenilenmiş bir kültürün öncüleri tarafından yükseltildiğini görmeyi umarken-, "burjuvazinin" cazibelerinin rehabilitasyonunun kokusunu almaktaydı." (Szendy, 1993: 4). "Nono, Stockhausen'ın *Gruppen'*ına hayrandı, ama aynı zamanda, onları barok stile bir dönüş olarak gördü; Boulez'in çalışmasına saygı duyuyordu, ama aynı zamanda süslemeli jestlerini reddediyordu…" (Szendy, 1993: 4).

Lachenmann'ın, Nono ile ilgili olarak aktarmış olduğu bu ve benzer düşünceleri, onun farklı söyleşilerinde yinelediğini görmek mümkündür. Nono'nun, bestecilerin müziklerinde uyguladıkları çeşitli yöntemleri burjuvazi zevklerine hitap etmekle ilişkilendirmesi, Lachenmann'ın müziğe bakış açısını derinden etkilemiş ve kendisinden önceki müzik geleneğinin unsurlarından arınmış bir müzik dili arayışına yönelmesinin en önemli sebeplerinden biri olmuştur. Ancak burada bahsedilen etkilenmenin fikirsel bir boyutta olduğunu ve Lachenmann'ın *musique concrète instrumentale* anlayışı ile bestelediği müzikler ile Nono'nun müzikleri arasında kurulacak bağın ancak fikirsel ortaklıklarla ele alınabileceğini söylemek yanlış olmayacaktır (Feneyrou, 2003). Lachenmann 1963-1964 yıllarında Stockhausen'in Köln'de vermiş olduğu derslere katılmıştır. Bu dönemde deneysel müzik alanında tecrübeler edinmiştir. Yalnızca Stockhausen'ın değil, aynı zamanda dönemin önde gelen diğer bestecilerinin müziklerini de inceleyerek, genişletilmiş teknikler ve yeni notasyon çalışmaları hakkında fikir sahibi olduğunu ve bu konular üzerindeki düşüncelerini yoğunlaştırdığını bir söyleşisinde şu şekilde aktarmaktadır:

> "…üretim olanakları ile Aloys Kontarsky, Frederick Rzsewsky, Cristoph Caskel gibi sanatçılarla doğrudan bağlantı kurarak; notasyon problemleri, mekânsal düzenleme, çalgı teknikleri ve diğer estetik ve teorik durumlarla ise, elbette Stockhausen üzerinden ama aynı zamanda Dieter Schnebel, Henri Pousseur, ve Amerikan sahnesindeki John Cage, Alvin Lucier, Earle Brown örnekleri üzerinden yüzleşmek durumunda kaldım." (Szendy, 1993: 4).

Lachenmann ayrıca "*Cage'den her zaman etkilenmiştim.*" sözü ile kompozisyon anlayışının *musique concrète instrumentale* anlayışına doğru evrilmesinde Cage'in ve deneysel müzik alanında kendisinden önce yapılan çalışmaların pay sahibi olduğunu belirtir (Ryan, 1999: 21). Bununla birlikte, Lachenmann'ın sözü edilen bu dönemde ve öncesinde Nono ile çalıştığı dönemde bestelemiş olduğu müzikler serializmin ve rastlamsal müziğin izlerini taşır. Lachenmann, bu dönemlerde bestelemiş olduğu *Fünf Strophen* (1961), *Interversion I* (1963) ve *Interversion II* (1964) adlı eserlerinden bahsederken "*Orada, önceden planlanarak hazırlanan seriel ve rastlamsal teknikleri muhafaza ettim."* açıklamasını yapmaktadır (Szendy, 1993: 5).

Musique concrète instrumentale kavramına doğru gidilen süreçte Lachenmann'ın kat edeceği son aşama, 1965 yılında Belçika'nın Ghent şehrinde IPEM'in (Institute for Phsycoacoustics and Electronic Music) elektronik müzik stüdyosunda yapacağı çalışmalar olacaktır. Aynı yıl Lachenmann teyp müziği olan *Scenario'*yu bestelemiştir. Bu onun hayatı boyunca besteleyeceği tek teyp müziği olacaktır. O dönemlerde elektronik müziğin ortaya çıkardığı yeni ses olanakları birçok besteci üzerinde etki bırakmıştır. Bu yenilikler Lachenmann'ı da etkilemiştir ancak Lachenmann elektronik müzik türünde eserler üreten bir besteci olmamıştır. Lachenmann bu konuyla ilgili görüşlerini şu şekilde açıklar:

> "…elektronik müzik benim için ilginç değildi, çünkü duyduğunuz şey bir hoparlörün aynı membranından geçen voltajdan ibaretti. Hoparlör tamamen steril bir alettir. Dünyanın en heyecan verici sesleri bile bir hoparlör üzerinden yansıtıldıktan sonra artık o heyecanı yitirir. Onun içinde artık bir tehlike yoktur. Ben 30 yaşındayken Ghent'te elektronik müzik stüdyosunda çalıştım ve bugün tüm öğrencilerimin stüdyoda çalışmalarını zorunlu tutarım çünkü bu onların zihinlerini, sesin ve zamanın tüm boyutlarına açmalarına yardımcı olur." (Steenhuisen, 2004: 10).

Lachenmann'ın, elektronik müziğin olanaklarıyla ortaya çıkan yeni ses dünyasından ve deneysel müzik alanında geçmişte öğrendiklerinden yararlanarak, akustik çalgı ortamında yeni tınılar elde edebilmenin yollarını araştırmaya başlaması, *musique concrète instrumentale* kavramını ortaya çıkaran en önemli unsurlardandır. Yapmış olduğu çalışmaların sonucunda Lachenmann, sözü edilen kavramla ilişkilendirilen ilk müziği *TemA*'yı 1968 yılında bestelemiştir.

TemA sonrasında Lachenmann, *musique concrète instrumentale* anlayışının erken dönem örnekleri olarak kabul edilen geniş orkestra ve solo perküsyon için *Air* (1968-69), geniş orkestra için *Kontrakadenz* (1970-71) gibi geniş kadrolu eserlerin yanı sıra, çalgıların tüm ses üretme olanaklarını araştırarak genişletilmiş teknikler konusuna bambaşka bir boyut kazandıran, solo çello için *Pression* (1969-70/ rev. 2010) ya da solo piyano için *Guero* (1970) gibi solo çalgı müzikleri de bestelemiştir. Lachenmann'ın ortaya koyduğu bu yeni müzikal yaklaşım müzik otoritelerince kolay kabullenilmemiştir. Lachenmann'ın çalgıların ses üretme potansiyellerini sonuna kadar zorlaması, çalıcıları geleneksel eğitim yoluyla edinmiş oldukları çalma alışkanlıklarının dışına çıkmaya zorlar. Aynı zamanda ses perdelerini geleneksel bağlamından koparıyor oluşu, dinleyiciyi de müzik algısını değiştirmeye zorlar. Bu sebepler Lachenmann'ın müziğinin başlangıçta kolay kabul gören bir müzik olmamasında etkili olmuştur. Lachenmann'ın bundan sonraki bestecilik yaşantısı, inandığı bu yeni müzik kavramını geliştirmekle birlikte kavramın estetik yapısını açıklayabilme ve kabul ettirebilme mücadeleleri ile geçmiştir. Lachenmann 2019 tarihinde Sarah Willis ile gerçekleştirdiği bir konser söyleşisinde "*İngiltere'de bugün halen 'sol kanat gürültü*

yapıcısı' olarak tanımlanıyorum." ("Helmut Lachenmann", 2019) demektedir. Bu mücadele içerisinde *musique concrète instrumentale,* söz konusu yeni müzikal estetiği tanımlamak için Lachenmann'ın kullandığı isim olmuştur.

Musique Concrète Instrumentale **Kavramı**

Musique concrète instrumentale kavramı tarihsel olarak daha önce resim sanatında görülen *art concrète* ve elektronik müzikte görülen *musique concrète* akımlarıyla bazı yönlerden benzer yaklaşımlar içerir. *Art Concrète* (somut sanat) terimi ilk olarak 1930 yılında Hollandalı sanatçı Theo van Doesburg tarafından, kendi sanat görüşü ile dönemin diğer *soyut* (abstract) sanatçılarının görüşleri arasındaki farklılıkları ifade etmek için kullanılmıştır. Aynı yıl Doesburg ve kendisi ile benzer estetik kaygıları taşıyan sanatçılar Otto G. Carlsund, Jean Hélion, Léon A. Tutundjian ve Marcel Wantz, *Art Concrète* adlı bildiriyi yayımlamışlardır. Bu bildiride rengin resim sanatındaki göreviyle ilgili olarak şunlar söylenmektedir: "*Resimde, hiçbir şey renk kadar gerçek değildir. Renk, başka bir rengin zıtlığıyla ayrışmış sabit bir enerjidir. Renk resimde birincil malzemedir; kendisinden başka bir anlamı yoktur.*" (Van Doesburg vd., 1930: 3). *Art Concrète* sanatçılarının burada vurguladıkları, resim sanatının temel malzemesi olan rengin kompozisyon içerisinde temsil ettiği unsurlarla değil, doğrudan kendi varlığıyla anlamlı ve güçlü bir öge olduğudur. Yani rengin "somut" olarak varlığı onun resimdeki en güçlü yanını oluşturur. Lachenmann da *musique concrète instrumentale* düşüncesinde sesin müzik sanatındaki işlevini benzer bir yaklaşımla ele alır. Ona göre "*çellonun Do telindeki yırtıcı fortissimo bir pizzicato artık uyuşumlu ya da uyuşumsuz ya da bir şekilde fonksiyonel olan bir aralık değildir; bunun yerine bir patlama, fiziksel dünyanın yine fiziksel olarak kontrol edilen 'doğal' bir olayıdır.*" (Ryan, 1999: 21). Bu açıklamada Lachenmann'ın müzik kompozisyonu içerisinde sesi geleneksel bağlamının dışında, somut bir öge olarak düşündüğü görülmektedir. Bu açıdan Lachenmann'ın düşünsel olarak *art concrète* sanatçıları ile ortak bir çizgide buluştuğu söylenebilir. Ancak her ne kadar Lachenmann sesi somut bir öge olarak ele alıyor olsa da onun kompozisyonlarında kullandığı ses çoğunlukla bağlamından koparılmış bir sestir. Sesin bağlamından koparılması Fransız besteci Pierre Schaeffer'in (1910-1995), akustik ortamda üretilen seslerin kaydedilmesi ve sonrasında bu kayıtlı seslerin çeşitli işlemlerden geçirilmesiyle müzik eserinin elde edilmesi düşüncesini içeren elektronik müzik akımı *musique concrète*'de karşımıza çıkar. Schaeffer bu düşünce doğrultusundaki ilk ürünlerini 1948 yılında vermeye başlamıştır.

> "Schaeffer'in teorisine göre, kaydedilerek bağlamından kopartılan ve değişime uğratılan ses somut bir nesne gibi algılanmalıdır. Yine aynı teoriye göre, bestecinin çıkış noktası olan bu duysal nesne – Schaeffer'in adlandırması ile *objet sonore* – bir görsel malzeme gibi ele alınmalıdır. Böylece besteci, kâğıt üzerine yazdığı soyut notalar yerine, ressam ya da heykeltıraşın boya ya da kille yaptığı gibi bizzat sesleri şekillendirerek bestesini oluşturma olanağına kavuşur." (Boran, 2007: 44).

Pierre Schaeffer, duysal nesneleri (objet sonore) elde etmek için uyguladığı değiştirme yöntemlerini "manipülasyon" başlığı altında toplar. Manipülasyon ile potansiyelleri ortaya çıkarma düşüncesi Lachenmann'ın *musique concrète instrumentale* anlayışıyla da ilişkilendirilebilir. Daha önce değinildiği gibi Lachenmann, elektronik müzikle ortaya çıkan yeni ses olanaklarına ilgi duymaktadır. Ancak bu seslerin bir hoparlör aracılığıyla dinleyiciye ulaşmasının, ortaya konulan tüm bu yeni seslerin heyecanını kaybetmesine yol açtığını da düşünmektedir. Bu noktada Lachenmann, elektronik müzik alanında eserler üreten *musique concrète* bestecilerinin kayıt altına almış oldukları sesler üzerinde gerçekleştirdikleri manipülasyon işlemini akustik ortamda gerçekleştirebilmenin olanaklarını arar. Akustik ortamdaki manipülasyon işlemini genişletilmiş teknikler sağlayacaktır. Böylece genişletilmiş teknikler sonucu elde edilen bağlamından koparılmış ses dünyası yorumcular tarafından hayata geçirilebilir ve dinleyiciler manipülasyon işlemine eşzamanlı olarak tanıklık edebilirler.

Lachenmann bir söyleşisinde *musique concrète instrumentale* anlayışını şu sözleriyle açıklamaktadır:

> "Ben seslerin enerji görünümleri ile çalışıyorum. Pizzicato bir Do notası yalnızca Do Majör için uyuşumlu bir olay ya da Do bemol Majör için uyuşumsuz bir olay değildir. Bu belirli bir gerginlikle çekilip tuşa çarptırılan bir tel olabilir. Ben bunu enerjiyle ilgili bir süreç olarak duyuyorum. Böyle bir algılama, gündelik hayat açısından da normaldir. Eğer iki arabanın birbirine çarpmasını duyacak olursam, belki bazı ritimler veya belirli frekanslar duyabilirim, ancak yine de 'A, ne ilginç sesler!' demem. Bunun yerine 'Ne oldu?' derim. Akustik olarak gerçekleşen bir olayın 'Ne oldu?' bakış açısıyla gözlemlenmesi: işte, benim *musique concrète instrumentale* diye tanımladığım bu." (Steenhuisen, 2004: 9).

BULGULAR VE YORUMLAR

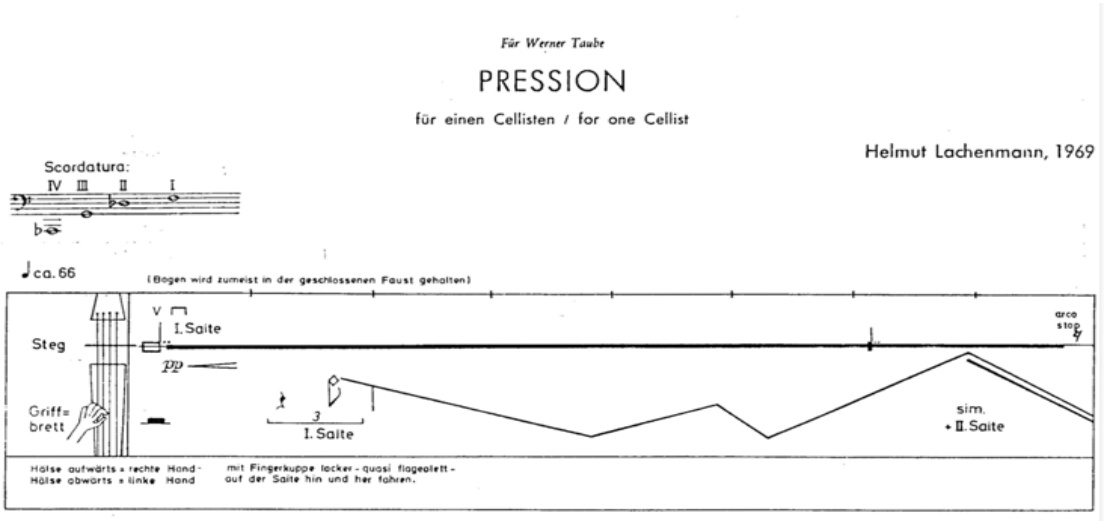
Musique Concrète Instrumentale Anlayışında Genişletilmiş Teknikler ve Notasyon

Lachenmann'ın *musique concrète instrumentale* düşüncesi, temelde akustik ortamda gerçekleştirilen bir müziği ifade eder. Ancak Lachenmann ortaya koyduğu bu müzik anlayışını tanımlarken "akustik" kelimesi yerine "çalgısal" (*instrumentale)* kelimesini tercih etmiştir (*musique concrète acoustique* yerine *musique concrète instrumentale*). Bu tercihin bir nedeni kimi eserlerinde mikrofon desteği kullanıyor olması olabilir. Ama daha önemli bir etken olarak, onun çalgıya karşı yeni bakış açısını ele almak daha doğru olacaktır. Tonal sistemin etkin olduğu

yaklaşık olarak 1650-1900 yılları arası dönem müzikleri için kullanılan çalış teknikleri geleneksel çalış teknikleri olarak adlandırılabilir (Başak ve Bağcı, 2021). Lachenmann'ın *musique concrète instrumentale* anlayışındaki bakış açısına göre ise çalgılar, sadece geleneksel çalış yöntemleri ile müzikal sesleri üreten araçlar değildir. Çalgının somut bir nesne olarak bütünü ve bu bütün üzerinden elde edilebilecek tüm potansiyel sesler müziğin malzemesi olarak kullanılabilirler. Öyleyse besteci *musique concrète instrumentale* anlayışla bir eser bestelediğinde, çalgının olası tüm ses potansiyellerini araştırmak, çalgı üzerinde yeni keşifler yapmak ve bu keşiflerini yorumcu tarafından icra edilebilecek şekilde notasyon üzerinde göstermekle yükümlüdür. Çalgıların tüm ses üretme olanakları araştırılarak bu yolla üretilebilen seslerin kompozisyon içinde temel ses ögeleri olarak kullanılması, Lachenmann'ın *musique concrète instrumentale* düşüncesinin temel özelliklerinden biridir. Çalgılardan veya insan sesinden alışılagelmiş çalış veya söyleme yöntemlerinden farklı yöntemlerle elde edilen bu sesler müzik literatüründe genel olarak "genişletilmiş teknikler" (*extended techniques*) tanımlamasıyla ifade edilir (Okcebe, 2024). İşte bu teknikler *musique concrète instrumentale* düşüncesi içerisinde Schaeffer'in *musique concrète*'inde manipülasyon başlığı altında ele aldığı sesin bağlamından koparılması görevini üstlenir. Genişletilmiş teknikler Lachenmann ile başlamamıştır. Ancak onun "alışkanlığın reddi" (*refusal of habit*) düşüncesi ile birlikte, genişletilmiş teknikler daha önce hiçbir bestecide olmadığı şekilde Lachenmann'ın müziklerinin temel malzemesi haline gelmiştir. "*Alışkanlığın reddi', 'musique concrète instrumentale' pratiğiyle ortaklaşa geliştirilen bir düşüncedir. Zira bu düşünce, basit bir olumsuzlama olmanın ötesinde, beklentiyi kırarak algıyı genişletme yönünde bir pratiğe işaret etmektedir.*" (Williams, 2013: 77).

Musique concrète instrumentale anlayışıyla bestelenmiş bir eser, yorumcu tarafından gerçekleştirilecek bir müziktir. Bu durumda eserin tüm ayrıntısıyla nota üzerinde gösterilmesi gereklidir. Bunun bir sonucu olarak, *musique concrète instrumentale* kavramının bestecilik alanına getirdiği en önemli katkılardan ikisinin genişletilmiş teknikler ve notasyon alanlarında gerçekleştiği söylenebilir.

Lachenmann, *musique concrète instrumentale* anlayışı doğrultusunda çalgılar üzerinde keşfettiği yeni genişletilmiş teknikleri partisyon üzerinde gösterebilmek için farklı notasyon yöntemleri kullanmıştır.

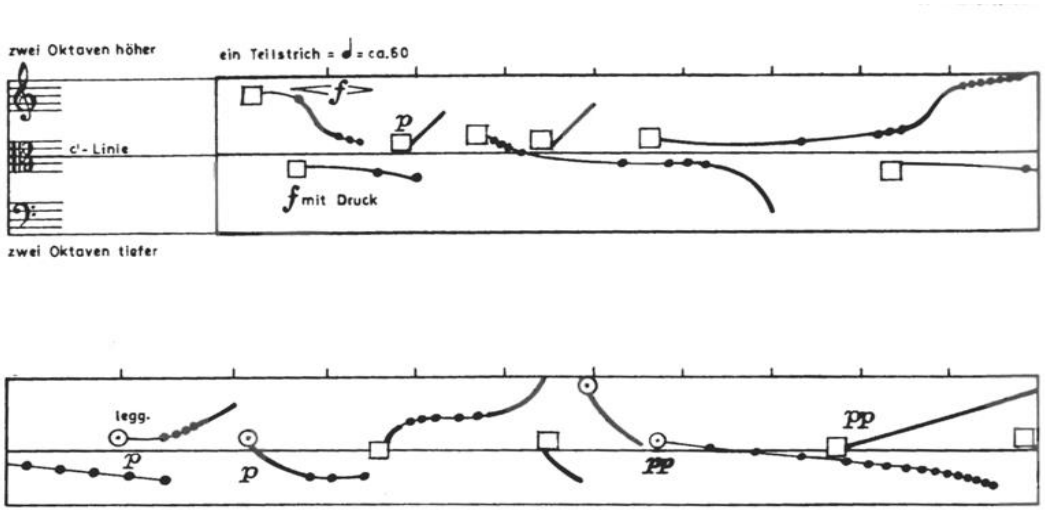


Şekil 1. Solo çello için "Pression", birinci sistem.

Lachenmann'ın solo çello için bestelediği *Pression* (1969) adlı müziğinde kullanılan notasyon grafik notasyondur. Eser boyunca perdesi belirli notalar nadiren duyulurlar. Yorumcunun genişletilmiş tekniklerle çelloda üreteceği sesler için gerçekleştirmesi gereken hareketler partisyon üzerinde şekilsel olarak gösterilmiştir. Notasyonda köprü (Alm. *steg*) hizasında yer alan çizgi ve yukarısı sağ elin, onun altında kalan bölüm ise sol elin gerçekleştireceği uygulamaların gösterildiği alandır. Bununla birlikte, yorumcunun eser boyunca yapacağı jestlerle ilgili olarak Lachenmann'ın nota üzerinde sıklıkla yazılı yönlendirmelere başvurduğu görülür. Örnek olarak verilen sayfada belirtildiğine göre, çalıcı yayı kapalı bir yumruk ile tutmalıdır (Alm. *Bogen wird zumeist in der geschlossenen Faust gehalten*) (Şekil 1.). İcracının sol eli tel üzerinde parmak ucu ile yarı flajole basışı yapmalıdır ve önce birinci, sonra hem birinci hem ikinci teller üzerinde yapacağı hareketleri grafik olarak gösterilen şekillere uygun bir şekilde gerçekleştirmelidir. *Pression, musique concrète instrumentale* düşüncesinin başlangıç dönemi eserlerindendir ve Lachenmann'ın manipülasyon ile çalgıların ve seslerin geleneksel bağlamından kopartılması uygulamasına etkili bir örnektir.

Lachenmann 1970 yılında bestelediği solo piyano müziği Guero'yu da *Pression'*a benzer şekilde grafik notasyonla yazmıştır. Örnek olarak verilen sayfada görüleceği üzere piyanistin klavye üzerinde gerçekleştirmesi gereken hareketler grafik ögelerle ifade edilmiştir (Şekil 2.). Klavyedeki orta Do notasının konumu ortadan geçen çizgi ile tanımlanmış ve sırasıyla sağ el ve sol el ile tuşlar üzerinde gerçekleştirilen figürler bestecinin açıklama sayfasında tanımladığı sembollerle gösterilmiştir. Bestecinin açıklama sayfasında belirttiğine göre "kare sembol" tuşların piyaniste bakan kısmını, "yuvarlak sembol" ise tuşların yukarıya bakan kısmını ifade eder. Piyanist

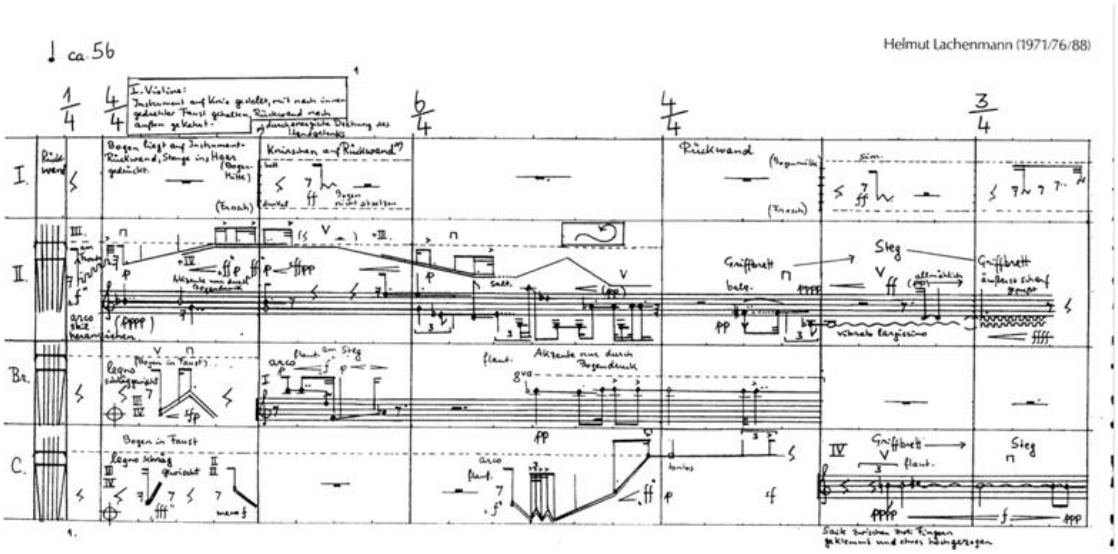
notasyondaki grafiksel gösterime uygun olacak şekilde doğru elinin tırnaklarını tuşların istenilen bölgesine sürterek icrasını gerçekleştirmelidir.



Şekil 2. Solo Piyano için "Guero", ilk iki sistem.

Lachenmann *Guero*'da eser boyunca tuşlara basılarak ses üretilmesini kasıtlı olarak istememiştir. Aynı besteleme yaklaşımı frekansı belirli notaların çok nadir kullanıldığı *Pression*'da gözlemlenir. Bu iki örnek, Lachenmann'ın *musique concrète instrumentale* anlayışının erken döneminde kendisini yoğun bir şekilde gösteren "alışkanlığın reddi" düşüncesini de açıklar. Solo piyano eseri dinleyen bir dinleyici, geçmişten gelen dinleme alışkanlığının doğal bir sonucu olarak, piyanonun tuşlarına basılarak elde edilen seslerle tasarlanmış bir kompozisyon duymayı bekler. Aynı beklentiye eseri seslendirecek yorumcunun da sahip olduğunu söylemek gerekir. Ancak Lachenmann *Guero*'da, ne dinleyicinin ne de piyanistin beklentilerini karşılar. Onun buradaki amacı, piyanonun sahip olduğu farklı ses potansiyellerini ortaya çıkarmak ve geçmişten gelen alışkanlıkları reddederek yeni bir bakış açısı ortaya koymaktır.

Pression ve *Guero,* Lachenmann'ın grafik notasyon alanındaki denemelerinin örnekleri olarak da ele alınabilir. Fakat grafik notasyonun, Lachenmann'ın *musique concrète instrumentale* anlayışıyla bestelediği müzikler için kullandığı temel yöntem olduğunu söylemek doğru olmaz. Lachenmann'ın sözü edilen anlayış doğrultusunda bestelediği müzikler incelendiğinde, bunların büyük çoğunluğunun geleneksel beş çizgili dizek kullanılarak notaya alındığı görülür. Bazı eserlerinde ise grafik notasyon ve geleneksel notasyonun bir arada yer aldığı gözükmektedir. Bu uygulamayı bestecinin farklı yıllarda yazmış olduğu iki yaylı çalgılar dörtlüsü müziğiyle örneklendirmek mümkündür.



Şekil 3. Yaylı dörtlü için "Gran Torso",1-7. ölçüler.

Lachenmann *Gran Torso*'yu 1971 yılında bestelemiş 1976 ve 1988 yıllarında ise revize etmiştir. Bu eserde grafik notasyonu ve geleneksel notasyonu bir arada kullanmıştır (Şekil 3.). Burada Lachenmann'ın yaylı çalgı notasyonunda önemli bir rol oynayacak olan "köprü anahtarı"nın (bridge clef) da kullanıldığı görülmektedir. Lachenmann bu anahtarın ne işe yaradığını eserin açıklamalar sayfasında yazmıştır (Şekil 4.).

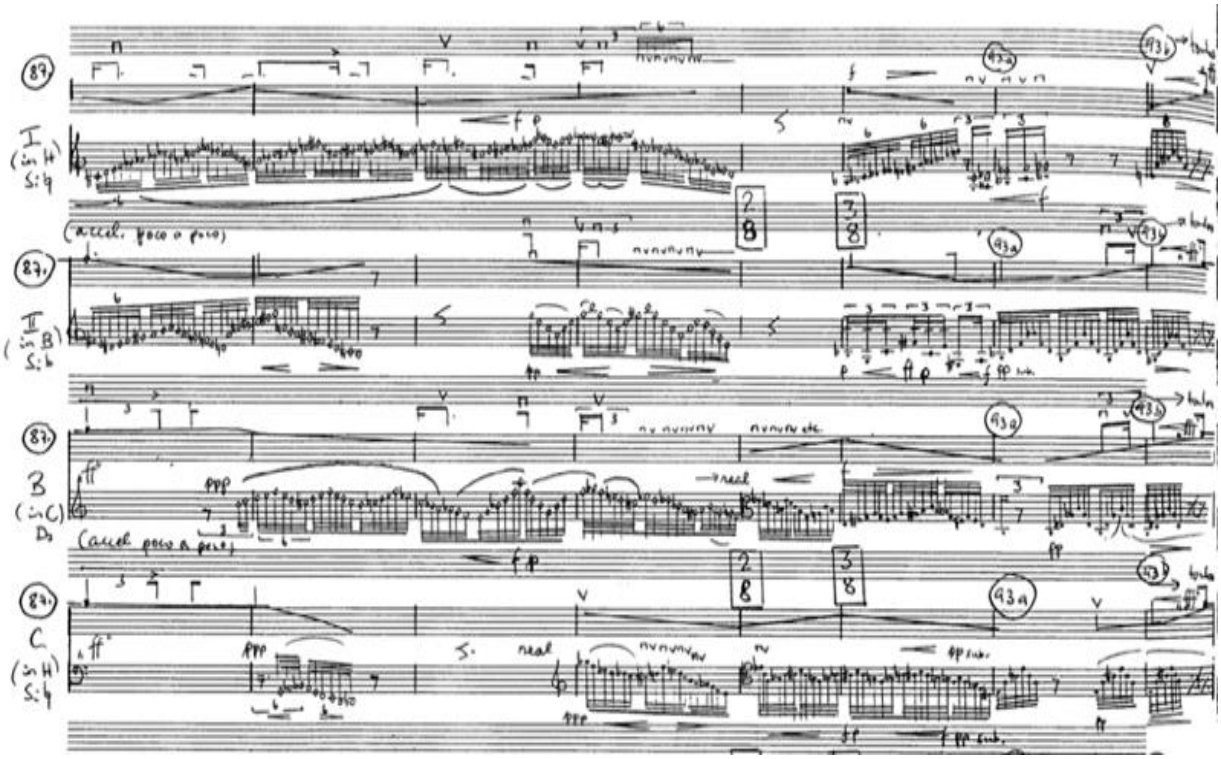


Şekil 4. Lachenmann'ın "Gran Torso" adlı müziğindeki köprü anahtarı.

Lachenmann'ın yapmış olduğu açıklamaya göre; köprü anahtarı çalgının kuyruğu ile tuşenin ortaları arasındaki bölgeyi ifade eder ve yayın çalgıya temas edeceği noktanın köprüye olan mesafesini gösterir. Aynı zamanda köprü ve tuşenin ortaları arasında yayın itme/çekme yönlerinin tanımlanmasını sağlar.

Lachenmann'ın partisyonlarında icracıyı yönlendiren yazılı açıklamalar da önemli yer tutar. Lachenmann eser içerisinde yaygın olarak kullanılan sembol ve uygulamaları eserlerin açıklamalar sayfasında belirtir. Bununla birlikte bazı özel çalış tekniği gerektiren açıklamaları doğrudan nota üzerinde yazılı olarak yapar.

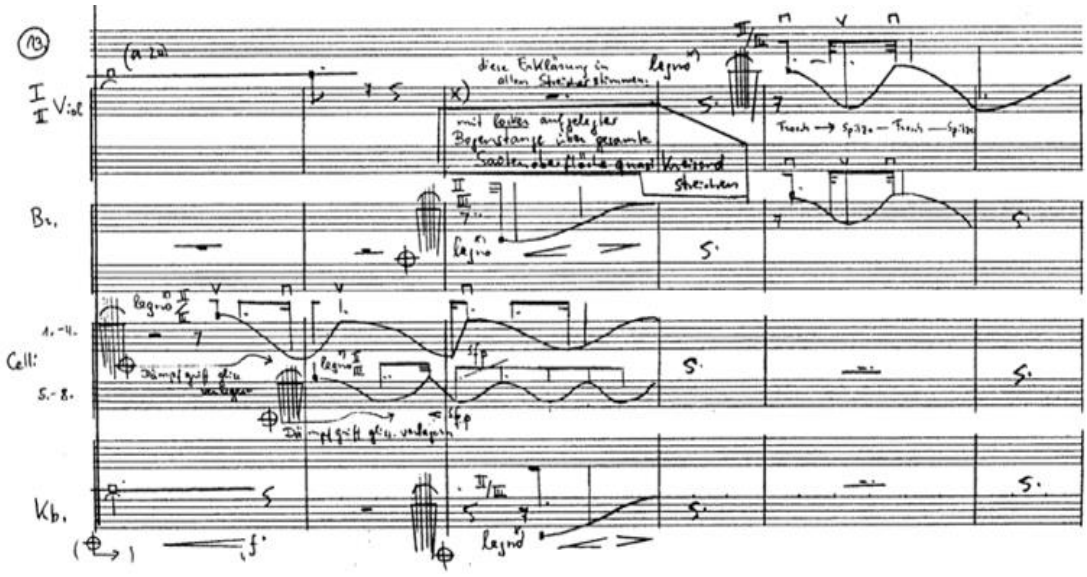
Lachenmann'ın bir diğer yaylı çalgılar dörtlüsü müziği olan *2. Yaylı Dörtlü* "*Reigen Seliger Geister"*i 1989 yılında bestelemiştir. Daha önce ele alınan *Gran Torso* ile kıyaslandığı zaman *Reigen Seliger Geister*'de perdeleri belirli olan seslerin yoğunluğunun arttığı görülür (Nota 1.).



Nota 1. Yaylı dörtlü için "Reigen Seliger Geister", 87-93. ölçüler.

Reigen Seliger Geister'de perdesi belirli seslerin yoğun olmasının bir sonucu olarak geleneksel notasyon tüm eserde kullanılmıştır. Bununla birlikte yayın itme ve çekme yönleri ile köprü ve tuşe arasında gerçekleştireceği hareketler, çalgıların partileri üzerindeki ikinci bir partide şekilsel olarak gösterilmiştir. Her ne kadar *Reigen Seliger Geister*'in partisyonunda perde belirliliği olan notaların kullanımının artmış olduğu gözlemlense de bu sesler, kullanılan çalış tekniklerinin bir sonucu olarak, tekil perdelerin ötesinde birer tınısal kompleks olarak işitilir.

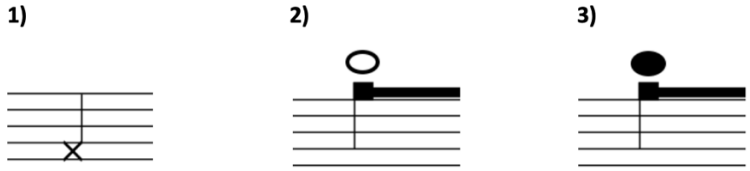
Lachenmann'ın kullandığı genişletilmiş teknikler, solo çalgı ve oda müziği toplulukları için yazmış olduğu müziklerde olduğu gibi, orkestra müziklerinde de müziğin ses dünyasının tasarımında önemli görev üstlenir. Lachenmann orkestra müziklerinde kullandığı genişletilmiş teknikleri yaygın olarak dizek üzerinde notaya almıştır.



Nota 2. Büyük orkestra ve solo perküsyon için "Air", yaylı çalgılar grubu 13-18. ölçüler.

Lachenmann'ın *musique concrète instrumentale* anlayışıyla bestelediği ilk orkestral müziği, 1969 yılında kaleme aldığı ve 1994 yılında revize ettiği büyük orkestra ve solo perküsyon için *Air'*dir. Lachenmann'ın *Air*'de de köprü anahtarını kullandığı ancak daha önce verilen *Gran Torso* örneğinden farklı olarak bu anahtarı dizek üzerinde konumlandırdığı görülmektedir (Nota 2.). Köprü anahtarı doğrudan bir ses perdesini tanımlamadığı için, çalıcıların hangi tel üzerinde çalmaları gerektiği tel numaraları ile belirtilmiş, elin tel üzerinde gerçekleştirmesi gereken hareketler ve bu hareketlerin yönüyse grafiksel olarak gösterilmiştir.

Reigen Seliger Geister örneğinde, perde belirliliği olan notaların, kullanılan çalış tekniklerinin bir sonucu olarak geleneksel çalma yöntemleri ile elde edilecek sonuçlardan farklı sonuçlar verdiğine değinilmişti. Bu önermeyi, Lachenmann'ın müzikleri için genellemek yanlış olmayacaktır. Lachenmann'ın partisyonlarında, geleneksel dizek üzerinde Sol, Fa veya Do anahtarları ile doğrudan bir perdeye referans olarak kullanılan notalar sıklıkla yazılmış olsalar bile, bu sesler çoğunlukla genişletilmiş teknikler ile bağlamından koparılmış seslerdir. Hatta genellikle perdeleri duyuş olarak tanımlamak bile mümkün değildir. Lachenmann eser boyunca yoğun olarak kullanılacak genişletilmiş teknikleri dizek üzerinde farklı sembollerle gösterir ve bu sembolleri eserin açıklamalar sayfasında açıklar. Bu uygulamaya örnek olarak, *Air* içerisindeki flüt partilerinin notasyonunda kullanılan farklı nota sembollerine ve Lachenmann'ın bu semboller için eserin açıklamalar sayfasında yaptığı tanımlamalara bakılabilir.



Şekil 5. Büyük orkestra ve solo perküsyon için "Air" içerisinde kullanılan flüt teknikleri.

Lachenmann *Air* adlı eserinde flütün dört farklı çalış şekli olduğunu belirtmektedir. Eserin açıklamalar sayfalarında belirttiğine göre, geleneksel şekilde yazılan notaların geleneksel çalış yöntemiyle seslendirilmesi gerekir. Yukarıda yer alan şekilde 1 numaralı örnekteki gibi notaya alınmış sesler tam olarak olmasa da neredeyse perdesiz bir sonuç verir. Bu sesin elde edilebilmesi için flütün ağızdan belli bir mesafe uzakta tutulması gerekir. Dolayısıyla üfleme sesi yazılı olan perdenin sesinden daha baskın duyurulur. 2 ve 3 numaralı örneklerde gösterilen şekilde yazılmış notalarda ise perdeyi ayırt edecek şekilde duymak olanaksızdır. Her iki yazımda da ağızlığın içerisine doğrudan üflenmesi istenmiştir. Ancak 2. örnekteki gibi yazılmış notalarda flüte dar bir ağız boşluğu ile üflenmesi istenirken, 3. örnekteki gibi yazılmış notalarda ise çok kuvvetli bir şekilde ve kemerli bir ağız boşluğu ile üflenmesi gerektiği belirtilmiştir.

SONUÇLAR

Musique concrète instrumentale kavramı, Lachenmann'ın bu kavramı ortaya koyduğu tarihten daha önce var olan birçok müzik estetiğinden esinlenmeler taşır. Nono'nun geçmişin burjuva zevklerinden uzak bir müzik ideali, Cage'in veya Kagel'in çalgı çalma pratiğine getirdiği yenilikçi yaklaşımlar, Stockhausen'ın tınısal yapıları ön planda tutan kompozisyonları ve elbette Schaffer'in *musique concrète*teki manipülasyon işlemleriyle elde ettiği ses dünyası, Lachenmann'ın *musique concrète instrumentale* anlayışını doğrudan etkilemiştir.

Lachenmann *musique concrète instrumentale* düşüncesi içerisinde sesleri somut birer öge olarak ele almaktadır. Bu anlayış doğrultusunda bestelediği müziklerinde kullandığı ses materyalleri çoğunlukla manipülasyon ile bağlamından koparılmış seslerdir. Bu sesleri elde edebilmek için çalgıların geleneksel ses üretme yöntemleri dışında ses üretme olanaklarını araştırır ve bu sesleri müziğin ses malzemesi olarak kullanır. Müzik literatüründe genişletilmiş teknikler olarak isimlendirilen ve çalgıların geleneksel çalma yöntemleri dışında kalan uygulamalar yoluyla ses üretmesini içeren bu teknikler her ne kadar ilk olarak Lachenmann tarafından uygulanmamış

olsalar da onun *musique concrète instrumentale* anlayışı doğrultusunda bu anlayışla bestelenen müziklerin temel malzemesi haline gelmişlerdir.

Lachenmann'ın *musique concrète instrumentale* anlayışıyla bestelediği müzikler akustik ortam müzikleridir. Bu müzikler yorumcularla gerçekleştirileceği için müziklerin ayrıntılı bir şekilde notaya alınması gerekmektedir. Lachenmann müziklerini notaya alırken, ihtiyaçları doğrultusunda birbirinden farklı notasyon yöntemleri kullanmıştır. *Pression* ve *Guero*'daki gibi grafik notasyon, *Gran Torso*'daki gibi grafik notasyon ve dizekli notasyonun birlikte kullanımı veya *Air*'deki gibi doğrudan dizekli notasyon kullanımı Lachenmann'ın müzikleri için kullandığı notasyon yöntemleridir. Bununla birlikte hangi notasyon yöntemini kullanıyor olursa olsun, müziklerinde önemli bir yer tutan genişletilmiş teknikler için notasyonlarında yeni sembollere ve çok sayıda açıklamaya yer verdiği görülmektedir.

Lachenmann'ın *musique concrète instrumentale* anlayışı doğrultusunda çalgılar üzerinde yaptığı araştırmalar, ortaya çok sayıda yeni genişletilmiş tekniğin çıkmasını sağlamıştır. Lachenmann ayrıca bu tekniklerin nota üzerinde gösterilebilmesi için de çözümler üretmiştir. Onun müziklerinde kullandığı yeni genişletilmiş teknikler ve notasyon yöntemleri, bestecilik sanatında kendisinden sonra gelen bestecilerin de yararlanabileceği yeni ses malzemeleri ve yeni notasyon örnekleri sağlamıştır.

KAYNAKLAR

Başak, N., Bağcı, H. (2021), 20. Yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerinin eğitimde kullanım durumunun incelenmesi. *Konservatoryum-Conservatorium, 8(1), 63-83*. https://doi.org/10.26650/CONS2021-900016

Boran, İ. (2007). *Elektronik müzikte analog dönem ve Bülent Arel'in Stereo Electronic Music No:1 adlı yapıtı*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Carlsund, O. G., van Teosburg, T., Hélion, J., Tutundjian, L. A., Wantz, M. (1930). *Art Concret*. Paris: J. Helion.

Okcebe, E. D. (2024), *Genişletilmiş tekniklerin 20. yüzyilda müziğin değişen parametreleri bağlaminda incelenmesi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Feneyrout, L. (2003). ...écoute cet instant...: Helmut Lachenmann/Luigi Nono. *Musiques contemporaines* 13/2, 51-79.

Helmut Lachenmann in conversations with Sarah Wills (2019, 23 Mart). [video]. (Erişim adresi: https://www.digitalconcerthall.com/en/concert/51856), (Erişim tarihi: 05.10.2021).

Ramaut-Chevassus, B. (2011). *Müzikte postmodernlik.* (Çev. Usmanbaş, İ.). İstanbul: Pan Yayıncılık. (Orijinal yayın tarihi, 1998)

Ryan, D. (1999). Composer in interview: Helmut Lachenmann. *Tempo, New Series, 210,* 20-24.

Steenhuisen, P. (2004). Interview with Helmut Lachenmann Toronto 2003. *Contemporary music review, 23,* 9-14.

Szendy, P (1993). Des Paradis Éphémères-Entreiten avec Helmut Lachenmann. [Konser Kitapçığı]. (Erişim adresi: https://www.festival-automne.com/storage/medias/Publish__archive_pdf__FAP_1993_MU_07_PRGS.pdf), (Erişim tarihi: 17.03.2021).

Williams, A. (2013). *Music in Germany since 1968.* New York: Cambridge University Press.

Görsel Kaynaklar

Şekil 1.
H. Lachenmann, "Pression" für einen cellisten/for one çellist,1969, edition Breitkoph & Härtel, Wiesbaden.

Şekil 2.
H. Lachenmann, "Guero" für klavier,1969, edition Breitkoph & Härtel, Wiesbaden.

Şekil 3.
H. Lachenmann, "Gran Torso" Musik für Streichquartet,1971/76/88, edition Breitkoph & Härtel, Wiesbaden.

Şekil 4.
H. Lachenmann, "Gran Torso" Musik für Streichquartet,1971/76/88, edition Breitkoph & Härtel, Wiesbaden.

Nota 1.
H. Lachenmann, II. Streichquartet "Reigen Seliger Geister",1989, edition Breitkoph & Härtel, Wiesbaden.

Nota 2.
H. Lachenmann, "Air" Musik für großes Orchester und Schlagzeug-Solo,1968/69 (rev. Neufassung 1994), edition Breitkoph & Härtel, Wiesbaden.

EXTENDED ABSTRACT

The German composer Helmut Lachenmann (1935) is one of the most important figures in contemporary music today. Since the late 1960s, Lachenmann has called his original musical

approach in his music *musique concrète instrumentale*. This new musical language, which Lachenmann called *musique concrète instrumentale*, pioneered the formation of a new aesthetic understanding of the art of music. This musical aesthetic has directly or indirectly influenced and continues to influence the musical aesthetics of many composers who came after him.

The concept of *musique concrète instrumentale* is the common denominator of all the music Lachenmann has produced from *TemA*, composed for flute, voice, and cello in 1968, to the present day. He has adapted the basic principles of this concept to the developments and changes in his musical language and has never abandoned this understanding. In the context of this concept, he has produced works in many genres of instrumental music, from solo instruments to large ensembles, from vocal works to large orchestral music.

The concept of *musique concrète instrumentale* is inspired by many musical aesthetics that preceded Lachenmann's introduction of this concept. Nono's ideal of music far from the bourgeois tastes of the past, Cage's or Kagel's innovative approaches to instrumental playing, Stockhausen's compositions that prioritize timbral structures, and of course Schaffer's sound world achieved through *manipulation* processes in *musique concrète*, all had a direct influence on Lachenmann's concept of *musique concrète instrumentale*.

The concept of *musique concrète instrumentale* is historically similar in some ways to the *art concrète* movement in painting and the *musique concrète* movement in electronic music. It is seen that Lachenmann treats sound as a concrete element in music composition outside of its traditional context. In this respect, it can be said that Lachenmann intellectually meets in a common line with the artists of *art concrète* who treated color as a concrete element in painting. However, even though Lachenmann treats sound as a concrete element, the sound he uses in his compositions is mostly a sound that is taken out of its context. The decontextualization of sound is found in French composer Pierre Schaeffer's electronic music movement *musique concrète*, which involves the idea of recording sounds produced in an acoustic environment and then obtaining a musical work by passing these recorded sounds through various processes. The playing techniques used for the music of the period roughly between 1650 and 1900, when the tonal system was effective, can be called traditional playing techniques (Başak & Bağcı, 2021). From Lachenmann's point of view, instruments are not only instruments designed to produce musical sounds with traditional playing methods. The whole of the instrument as a concrete object and all the potential sounds that can be obtained through this whole can be used as the material of music. Therefore, when a composer

composes a work with a *musique concrète instrumentale* approach, he is obliged to investigate the possible sound potentials of the instrument, to make new timbre discoveries and to show these discoveries on the notation in a way that can be performed by the performer. One of the main features of Lachenmann's idea of *musique concrète instrumentale* is to investigate all the sound-producing possibilities of instruments and to use the sounds that can be produced in this way as the basic sound elements in the composition. These sounds, which are obtained from instruments or human voices with methods different from the usual playing or singing methods, are generally referred to as "extended techniques" in the music literature (Dündar Okçebe, 2024). Within the idea of *musique concrète instrumentale*, these techniques undertake the task of decontextualizing the sound, which Schaeffer discusses under the title of manipulation in his *musique concrète*.

Musique concrète instrumentale is music to be performed by the performer. In this case, it is necessary to show the piece on the score with all its details. In Lachenmann's idea of *musique concrète instrumentale,* decontextualized sounds obtained by manipulating the instruments in their environment play an important role. As a result, it can be said that two of the most important contributions of the *musique concrète instrumentale* concept to the field of composition were realized in the fields of extended techniques and notation.

The music Lachenmann composed with the idea of *musique concrète instrumentale* is acoustic ambient music. This necessitates a detailed notation of the music. While notating his music, Lachenmann did not hesitate to use the different notation methods he needed. Graphic notation as in *Pression* and *Guero,* the combination of graphic notation and traditional notation as in *Gran Torso*, or direct traditional notation as in *Air* are the notation methods Lachenmann used for his music. However, no matter which notation method he used, it is seen that he included new symbols and numerous explanations in his notations for the extended techniques he introduced as a result of his discoveries on the instruments.

The concept of *musique concrète instrumentale* has had and continues to have an increasing impact on the art of music since its inception.

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 : 14.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 02.03.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI :https://doi.org/10.51576/ymd.1619729
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.

BAŞLANGIÇ DÜZEYİ SOLFEJ EĞİTİMİNDE KULLANILAN KAYNAKLARDA ÖĞRENCİNİN SESİNİ KULLANABİLMESİNE YÖNELİK ÇALIŞMALARIN YER ALMA DURUMU VE SES ÖĞRETİM YÖNTEMLERİ

KENDÜZLER, Mustafa[1]

ÖZ

Solfej öğrencilere müzikal okuryazarlık, işitsel algı, müziksel okuma ve yorumlama becerilerini sistematik bir şekilde kazandırarak profesyonel müzik eğitiminin temelini oluşturur. Bu eğitim, müzik teorisi ve pratiğin etkileşimini derinleştirerek, öğrencilerin müzikle ilgili kavramları anlamalarını sağlar. Solfej, sadece teknik bir beceri değil, aynı zamanda yaratıcı düşünme ve müziksel anlatımın temel bir aşamasıdır. Öğrenciler bu sayede eserleri analiz etme, yaratıcı doğaçlama yapma ve teknik yeterliliklerini geliştirme imkânı bulur. Başlangıç düzeyi solfej eğitimi, seslerin doğru üretilmesi, doğru seslerle solfej yapılması ve doğru diyafram kullanımı gibi becerilerin kazanıldığı kritik bir süreçtir. Bu hedeflerin başarılmasının, kullanılan kaynak metotların niteliğiyle yakından ilişkili olduğu düşünülmektedir. Bu araştırmada, başlangıç düzeyi solfej eğitiminde kullanılan kaynaklarda öğrencinin sesini doğru kullanabilmesine yönelik çalışmaların (doğru diyafram gerginliği, entonasyon ve aralık çalışması) yer alma durumları ve ses

[1] Dr., Gazi Üniversitesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, kenduzlermustafa@gmail.com, https://orcid.org/0000-0001-8426-2443.

öğretim yöntemleri analiz edilmiştir. Doküman analizi yöntemiyle 20 başlangıç düzeyi solfej metodu değerlendirilmiş ve veriler frekans ile yüzde analizleriyle incelenmiştir. Bulgular, kitapların %30'unda entonasyon, %50'sinde aralık eğitimine yer verildiğini, ancak doğru diyafram kullanımına yönelik hiçbir çalışmanın bulunmadığını göstermiştir. Ses öğretimi genellikle iki veya üç ses öğretimi şeklinde sıralı yöntemlerle yapılmıştır. Sonuç olarak, başlangıç düzeyi solfej kitaplarının öğrencinin sesini kullanabilmesine yönelik çalışmalar bakımından yetersiz olduğu belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik eğitimi, solfej eğitimi, diyafram, entonasyon çalışması, aralık çalışması.

THE PRESENCE OF STUDIES ON STUDENTS' ABILITY TO USE THEIR VOICE AND VOICE TEACHING METHODS IN RESOURCES USED FOR BEGINNER-LEVEL SOLFEGE EDUCATION

ABSTRACT

Solfege forms a basis professional music education by systematically equipping students with musical literacy, auditory perception, musical reading, and interpretative skills. This training deepens the interaction between music theory and practice, enabling students to comprehend musical concepts more effectively. Beyond being a technical skill, solfege is a basic stage for fostering creative thinking and musical expression. Through this process, students gain the ability to analyze works, engage in creative improvisation, and enhance their technical proficiency. Beginner-level solfege training is a critical process in which essential skills such as accurate sound production, proper solfege execution with correct pitches, and proper diaphragm usage are developed. The achievement of these objectives is considered to be closely related to the quality of the instructional methods used. This study analyzes the presence of exercises aimed at helping students use their voices correctly such as proper diaphragm tension, intonation, and interval training as well as the voice instruction methods employed in the resources used for beginner-level solfege education. Using document analysis, 20 beginner-level solfege books were evaluated, and the data were analyzed using frequency and percentage methods. The findings indicate that intonation training is included in 30% of the books and interval training in 50%**,** whereas no

exercises on proper diaphragm usage were found. Voice instruction is generally conducted through sequential methods involving the teaching of two or three sounds at a time. In conclusion, it has been determined that beginner-level solfege books are insufficient in terms of exercises aimed at helping students use their voices effectively.

Keywords: Music education, solfege education, diaphragm, intonation practice, interval practice.

GİRİŞ

Profesyonel müzik eğitimi bağlamında solfej, müzikal bilgi ve yetkinliklerin temellerinin inşa edildiği en önemli derstir. Solfej, dizek üzerinde çeşitli türlerde anahtarlarla yazılmış notaları ve eserleri; ses, süre değerleri, aralık, hız, ton ve nüanslarıyla birlikte okuma veya okuma becerisi kazandırmayı amaçlayan vokal çalışmalar olarak tanımlanabilir (Köksal, 2021: 292).

Solfej çalışmaları, öğrencilerin notaları doğru bir biçimde algılayıp, müzikal yapıların anlamını kavrayarak bu yapıları doğru bir şekilde ifade etmelerini mümkün kılar. Aynı zamanda, solfej eğitimi işitsel algıyı güçlendirir, bu da öğrencilerin farklı tonları ayırt etme, farklı yükseklikteki notaları algılama ve duyduğu sesleri doğru frekansta verebilme (entonasyon) becerilerini geliştirir. Solfej eğitimi, müzik teorisi ile pratiğin etkileşimini artırarak, öğrencilerin müzikle ilgili kavramları ve yapıları daha derinlemesine anlamalarına imkân tanır. Bu süreç temel anlamda *müzik okuryazarlığı* ile başlayıp, gelişmiş anlamda *müzikal okuryazarlık* ile neticelenmektedir. Solfej eğitimi, nota okuma, süre değerlerini anlama, ritimsel algı, işitsel algı ve tonların öğrenimi gibi müzik teorisine yönelik davranışların kazanımı bakımından temel anlamda *müzik okuryazarlığı* ile ilişkilendirilmektedir. Fakat solfej eğitimi öğrencilere müzik okuryazarlığı kazandırmanın ötesinde müziği anlama, analiz etme ve yorumlama gibi ileri düzey becerileri de sistematik bir şekilde kazandırır. Bu bakımdan solfej eğitimi, *müzikal okuryazarlık* ile ilişkilendirilmektedir. Bu eğitimle öğrenciler, teknik müzikal yeterliliklerini geliştirmenin yanı sıra, müzikal eserleri daha derinlemesine analiz edebilme ve yaratıcı bir biçimde doğaçlama yapabilme yeteneği de kazanırlar. Neticede, solfej eğitimi, profesyonel müzik eğitiminde müzikal becerilerin her yönünü güçlendirerek, öğrencilerin kapsamlı bir müzikal gelişim göstermelerini sağlar. Müzik eğitiminde başarılı olarak kabul görecek seviyelere ulaşmak için her öğrencinin iyi derecede solfej yapabilme becerisine sahip olması gerekmektedir. Acay (2015:3)'a göre, "Müziği öğrenmek için solfej okumak; müziği iyi öğrenmek için çok solfej okumak; müziği çok iyi öğrenebilmek için daha çok solfej okumak gerekir."

Solfej eğitiminin en kritik aşaması, öğrencilerin sesleri doğru bir şekilde üretmeyi ve doğru seslerle solfej yapmayı öğrendiği başlangıç aşamasıdır. Bu süreçte, öğrencilerin ses şiddetine uygun diyafram yoğunluğu kullanma, entonasyon ve aralık çalışmaları üzerine yoğun pratik yapmaları gerekmektedir. Ancak bu hedeflerin gerçekleşmesinin, solfej eğitiminde kullanılan kaynak metotların niteliğiyle doğrudan ilişkili olduğu düşünülmektedir.

Doğru Diyafram Gerginliği ve Kontrolü

Öğrencinin sesini kullanabilmesiyle kastedilen, tamamen entonasyon ve aralığa yönelik olarak öğrencinin hem duyduğu hem de solfej parçalarındaki seslerin yükseklik derecelerine göre kendi sesini bu aralıkta (kusursuz bir doğrulukla/aynı frekansta) inceltebilmesi (‘tiz’lik durumu), kalınlaştırabilmesi (‘pes’lik durumu) ve verdiği sesi kontrol edebilmesidir (Kendüzler, 2023:451). Ses yüksekliğinin algılanması, bir sesin inceliğinin ya da kalınlığının ayırt edilmesidir. Sesin ince ve kalın olma durumu, yani yüksekliği, titreşen nesnenin frekansına bağlıdır. Frekans arttıkça sesler incelir, frekans azaldıkça ise sesler kalınlaşır (Karolyi, 2016: 10). Başlangıç düzeyi solfej eğitiminde, öğrencinin duyduğu seslerin yüksekliğine göre doğru miktarda hava basıncı ile doğru bir diyafram gerginliği uygulayabilmeyi ve bunu kontrol edebilmeyi öğrenmesi gerekmektedir. Yani, öğrencinin duyduğu sesin yüksekliğine ve sahip olduğu frekansa göre doğru miktarda hava basıncı kullanıp, o sesi doğru bir şekilde verebilmeyi öğrenmesi gerekmektedir. Kendüzler (2023: 3) "Başlangıç Düzeyi Solfej Eğitiminde Öğrencinin Sesini Kullanabilmesine Yönelik Bir Model Önerisi" başlıklı doktora tezinde, insan sesinin kullanımı ile trompet eğitimindeki ses üretme prensibinin benzer olduğunu belirtmiştir. Bir trompet öğrencisi, üretmek istediği ses yüksekliğine göre doğru diyafram gerginliği ve doğru miktarda hava basıncı kullanarak trompet üzerinde hiçbir pozisyon değiştirmeden, tek bir pozisyonda farklı sesler üretebilmektedir. Başlangıç düzeyi solfej eğitiminde de tıpkı trompet eğitiminde olduğu gibi, öğrenciye üretmek istediği ses yüksekliğine göre doğru diyafram gerginliği ve doğru miktarda hava basıncı kullanmayı öğretmeye yönelik egzersizler yaptırılması gerektiği düşünülmektedir. Böylece öğrenci, kendi sesini kullanmayı öğrenir ve duyduğu sesleri doğru şekilde vererek solfej yapma becerisi kazanır. Şan derslerinin temelinde doğru bir diyafram kullanımı yattığı görülebilir. Nefesini doğru kullanabilen kişi, ses çıkışlarını ve ses aralığını iyi ayarlar ve çıkarmak istediği sesi doğru nefes kontrolü ile kolaylıkla çıkarabilir ("Ses Eğitimi Nedir, Nasıl Yapılır", 2021). Uygun fonasyonun (ses üretme) oluşabilmesi için yeterli ve denetimli hava desteği, vokal foldların yakınlaşması, şekli ve gerginliği, zihinsel
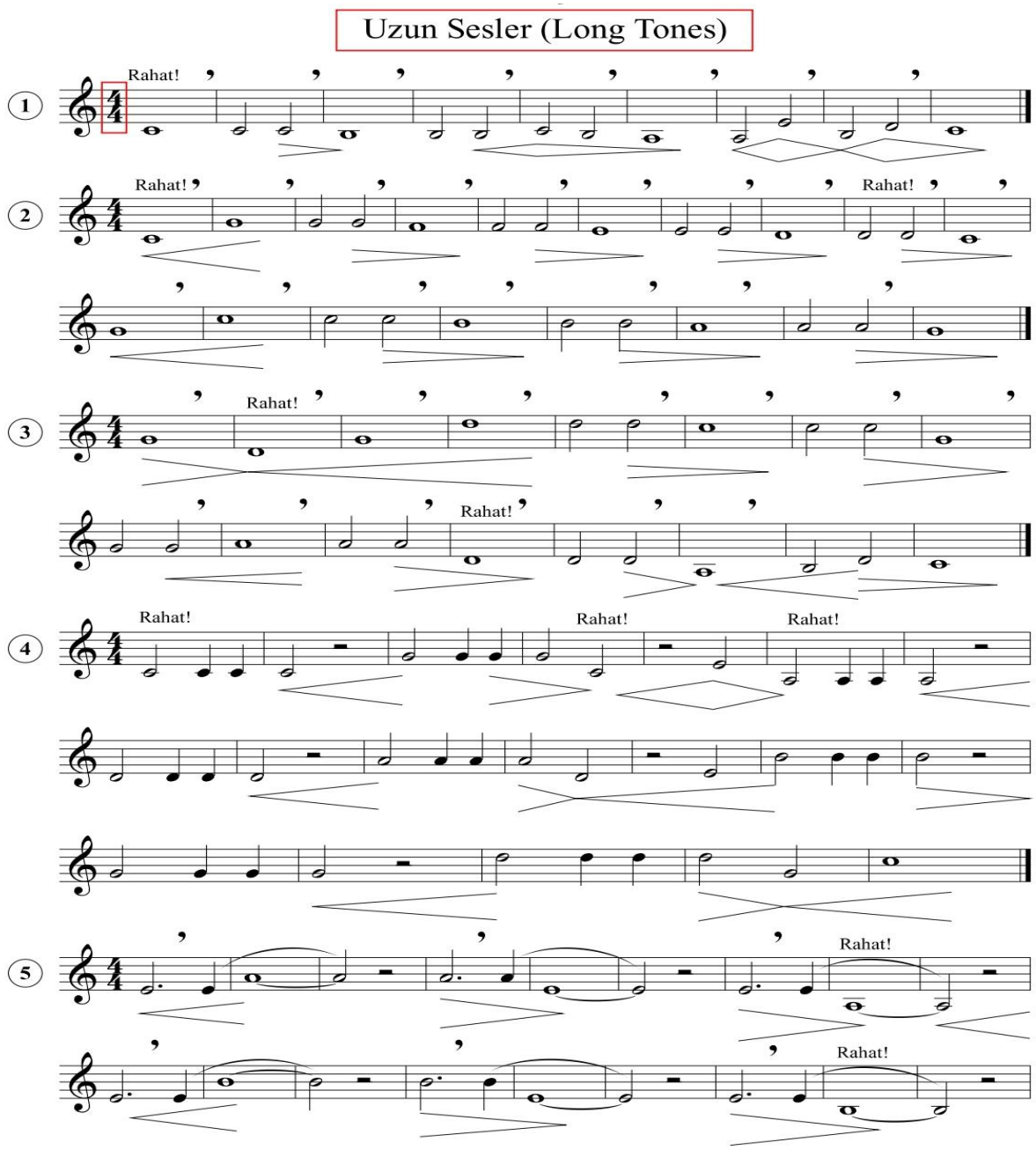
gevşeme ile birlikte; uyanık bir dikkat ve psikolojik olarak şarkı söylemeye hazır olma durumu ön koşuldur. Dengeli kullanılan ses ataklarıyla ses üretme, rezonatörlerin kullanımı, entonasyonun denetimi, ses gücünün dengelenmesi, cümleleme bilinci ve müzikal duyarlılık arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur (Çevik, 2013, aktaran Özaydın ve Yiğit, 2016: 186).

Entonasyon

Entonasyon, ses yüksekliklerinin kusursuz bir şekilde verilme becerisidir (Karolyi, 2016: 13). Yani entonasyon, üretilmek istenen ses yüksekliğine göre öğrencinin kendi sesini aynı yükseklikte (aynı frekansta) kusursuz bir doğrulukla kullanabilmesidir. Entonasyon, tona ve akora göre sesin temizliği, rengi ve uyumu, ses tutarlılığıdır (Uluç, 2002, aktaran Akgün, 2006: 1). Entonasyonu geliştirmek için sesleri iyi duymanın yanı sıra, özellikle tiz grup çalışmaları ve doğru ses tekniklerinin dikkatli bir şekilde kullanılması gerekmektedir. Entonasyon problemini aşabilmek için, öncelikle bu problemin varlığından herkesin haberdar edilmesi ve bu problemi aşabilmeyi sağlayacak çözüm yönteminin ortaya konulması gerekmektedir (Akgün, 2006: 1).

Entonasyon kelimesine karşılık olarak Öztürkçe "duruluk, ton içindelik, tonötüm, titremleme veya seslem" kelimeleri önerilmiş fakat çok fazla tercih edilmemişlerdir. Başka bir tanıma göre entonasyon, müziğe bir "renk" ve "değişen ruh hali" verir. Müziğe önemli ve etkileyici imkanlar sunar. Entonasyon, bir müzik parçası icra edilirken frekansların tek tek notalara ayrılma biçimidir ve parçadaki temel anlamı korumayı garanti eder (Angı ve Hamzaoğlu Birer, 2013: 51-52). Sözer'e göre entonasyon, insan sesinin ya da herhangi bir çalgının, istenen perdeyi (ton) tam ya da tamına yakın verebilmesidir (Sözer, 1986, aktaran Ergen ve Bilen, 2010: 25).

Başlangıç seviyesindeki solfej kitaplarında entonasyon çalışmaları, öncelikle uzun süreli sesler üzerinde yoğunlaşarak sesin doğru perdede tutulmasını sağlamalıdır. Öğrenci, uzun seslerde kontrol kazandıkça, kademeli olarak daha kısa süre değerlerine geçerek ses hakimiyetini geliştirmelidir. Aşağıda yer alan şekilde uzun seslerle ilgili entonasyon çalışmasına dair örnek çalışmalar yer verilmiştir. Aşağıda yer alan örnek notalar, Kendüzler'in doktora tezinden (2023: 43-71) ve *A New Solfege Teaching Model* adlı kitabından (Kendüzler, 2024: 44-68) alınmıştır.



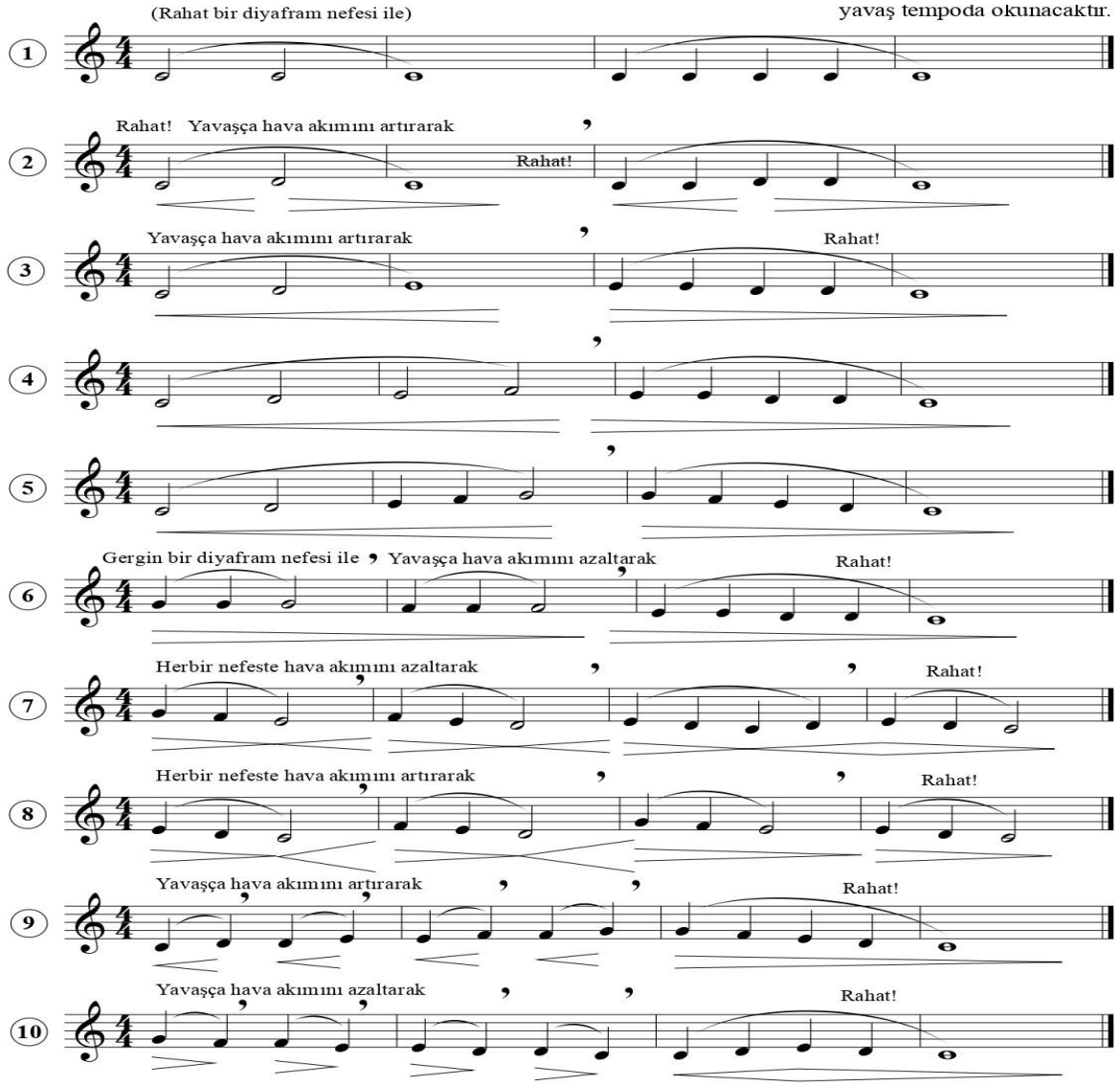
Nota1. Uzun Seslerle (Long Tones) entonasyon çalışmasına örnek. Kendüzler, M. (2023). Başlangıç düzeyi solfej eğitiminde öğrencinin sesini kullanabilmesine yönelik bir model önerisi. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Aralık

Öğrenciye entonasyon ile ilgili çalışmalar yaptırılırken aynı zamanda aralık çalışması da yaptırılmalıdır. Aralık, iki ayrı ses yüksekliği arasındaki fark şeklinde tanımlanmaktadır. (Karolyi, 2016: 58). Aralıklar, ses mesafeleridir. Diatonik mesafe aralıkların isimlerini (2'li, 3'lü vs.) belirler.

Örneğin, birinci sesten ikinci sese (do-re); iki aralık, birinci sesten üçüncü sese (do-mi); üçlü aralık şeklinde tanımlanırlar. Ancak aralıklar sadece do sesinden değil her sesten başlatılıp tanımlanabilirler (Michels ve Vogel, 2015: 85). Aralıklar; büyük-küçük, tam-eksik-artık şeklinde nitelendirilirler. Entonasyon çalışmalarının etkili olabilmesi için, alıştırmalarda her aralık türü ile ilgili (2'li aralık, 3'lü aralık vb.) yeterli çalışmanın verilmiş olması gerekmektedir. *Solfege Des Solfeges 1A* kitabının girişinde yer alan çalışmalar buna örnek olarak gösterilebilir fakat bu çalışmaların sayıca yeterli olmadığı düşünülmektedir. Aşağıda 2'li aralıklar ile ilgili hem aralık hem de entonasyon çalışmasını kapsayan örnek bir çalışma verilmiştir.

2'li Aralıklar ile İlgili Alıştırmalar



Nota 2. İkili aralıklar ile ilgili entonasyon çalışmasına örnek. Kendüzler, M. (2024). A new solfege teaching model for beginning level solfege education. Ankara: Eğitim.

Problem Durumu

Başlangıç düzeyi solfej eğitiminde kullanılan materyallerin çeşitliliğine rağmen, birçok kaynak doğrudan ses öğretimine odaklanmaktadır. Oysaki bu kaynaklarda, öğrencinin sesini kullanabilmesine yönelik doğru diyafram gerginliği, entonasyon ve aralık çalışmalarının birbirini destekler nitelikte yeterli şekilde bulunması oldukça önemlidir. Bu eksikliğin, öğrencilerin doğru sesler üretememesi ve solfej parçalarını doğru bir şekilde okuyamaması gibi sorunlara yol açtığı, dolayısıyla öğrencilerin solfej eğitiminde istenen başarı düzeyine ulaşamadığı düşünülmektedir. Literatür taraması, başlangıç düzeyi solfej eğitiminde öğrenciye sesini kullanabilmeyi kazandırmaya yönelik doğru diyafram gerginliği, entonasyon ve aralık çalışması gibi çalışmaların yeterli olmadığını, bazı kaynaklarda bu konulara ya hiç değinilmediğini ya da sadece bazılarına yer verildiğini ortaya koymaktadır. Ayrıca bu konuyla ilgili literatürde çok az sayıda çalışmanın yer aldığı görülmektedir.

Araştırmanın konusu ile ilgili çalışmalardan birisi Köksal (2021) tarafından yapılmış "Başlangıç Düzeyi Solfej Kitapları Üzerine Bir İnceleme" başlıklı bir makale çalışmasıdır. Köksal (2021) tarafından yapılan bu çalışmada başlangıç düzeyi solfej eğitiminde kullanılan 8 adet solfej kitabının önceden belirlenmiş kategorilere göre içerik analizi yapılmıştır. Yapılan analize göre incelenen solfej kitaplarında aralık ve entonasyon çalışmalarına yer verildiği fakat diyafram kontrolüne yani doğru diyafram gerginliğine yönelik çalışmalara yer verilmediği görülmektedir. İlkay (2004) tarafından hazırlanan "Türkiye'deki Müzik Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı Müzik Teorisi ve İşitme Eğitimi Dersinde Okutulan Solfej Kitaplarının Müzik Eğitimine Uygunluğu Açısından İncelenmesi" başlıklı yüksek lisans tezinde, 7 adet solfej kitabı ve bu kitaplarda yer alan toplam 914 tane solfej parçası önceden belirlenmiş 5 ölçüte (ses sınırı, tonalite, ölçü birimi, anahtarlar ve nota değerleri) göre analiz edilmiştir. Bu çalışmada da öğrencinin sesini kullanabilmesine yönelik çalışmaların var olup olmadığına değinilmemiştir.

Yazan (2007) tarafından hazırlanan "Konservatuvar Şarkıcılık Lisans Programlarında Solfej Eğitiminde İzlenen Kaynak ve Yöntemlerin Analizi" başlıklı yüksek lisans tezinde öğrencilerin çoğunluğunun notaların gerektirdiği sesi doğru çıkarma yani entonasyon konusunda zorluk yaşadıkları ifade edilmiş ve derslerde aralık çalışmalarına (aralıkların saptanması ve söyleme yetisinin güçlendirilmesi) daha çok önem verilmesi gerektiğinin altı çizilmiştir. Yine çalışma kapsamında solfej öğretim elemanlarının çoğunluğunun, öğrencilerine okuma parçalarında

seslerini nasıl kullanmaları gerektiği konusunda eğitim verdiklerinden bahsedilmiştir. Fakat çalışmada verilen bu eğitimin bir kaynak kitap veya metot ile değil ilgili öğretim elemanının bireysel yönlendirmesiyle gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Ayrıca çalışmada, öğretim elemanlarının derslerinde birtakım yöntemlerle entonasyon problemlerine ilişkin bireysel çözüm ürettiklerinden bahsedilmiştir. Entonasyon sorununu azaltma yönünde mevcut çalışmaların geliştirilmesi veya yeni ve etkin yöntemlerin oluşturulması gerektiği belirtilmiştir.

Bu bağlamda, bu problemin varlığının somut bir şekilde ortaya konulabilmesi için başlangıç düzeyi solfej eğitiminde kullanılan kaynaklarda öğrencinin sesini kullanabilmesine yönelik çalışmalar ile ses öğretim yöntem ve tekniklerinin incelenmesi gerekmektedir.

Problem Cümlesi

"Başlangıç düzeyi solfej eğitiminde kullanılan kaynaklarda öğrencinin sesini kullanabilmesine yönelik çalışmaların (doğru diyafram gerginliği, entonasyon ve aralık çalışması) yer alma durumu ve bu kaynaklarda ses öğretim yöntem ve teknikleri nasıldır?"

Alt Problemler

1. Başlangıç düzeyi solfej eğitiminde kullanılan kaynaklarda, entonasyon çalışmasına yönelik egzersizlerin yer alma durumu nasıldır?
2. Başlangıç düzeyi solfej eğitiminde kullanılan kaynaklarda, aralık çalışmasına yönelik egzersizlerin yer alma durumu nasıldır?
3. Başlangıç düzeyi solfej eğitiminde kullanılan kaynaklarda, öğrencinin sesini kullanabilmesine yönelik egzersizlerin (doğru diyafram gerginliği) yer alma durumu nasıldır?
4. Başlangıç düzeyi solfej eğitiminde kullanılan kaynaklarda, ses öğretim yöntem ve teknikleri nasıldır?

Amaç ve Önem

Bu araştırmanın temel amacı, başlangıç düzeyi solfej eğitiminde kullanılan kaynaklarda, öğrencinin sesini kullanabilmesine yönelik çalışmaların (doğru diyafram gerginliği, entonasyon ve aralık çalışması) yer alma durumlarıyla birlikte, bu kaynaklarda kullanılan ses öğretim yöntem ve tekniklerini incelemektir. Araştırma, başlangıç düzeyi solfej eğitimindeki kaynaklarda sesin doğru kullanımıyla ilgili çalışmalar ve öğretim tekniklerine dair bilgi sunan ilk çalışma olması açısından önem taşımaktadır.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada, *Genel Tarama Modeli* kullanılmıştır. Karasar'ın belirttiği üzere, genel tarama modelleri, "çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacıyla, evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir" (Karasar, 2003: 79).

Araştırmada nitel veri toplama yöntemlerinden biri olan doküman analizi kullanılmıştır. Yıldırım ve Şimşek (2018) doküman incelemesini, "araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar... Eğitimle ilgili bir araştırmada şu tür dokümanlar veri kaynağı olarak kullanılabilir: eğitim alanındaki ders kitapları, program (müfredat) yönergeleri, öğrenci ve öğretmen elkitapları..." (s.189) şeklinde tanımlamaktadır. Araştırma kapsamında, ulaşılabilen toplam 20 adet solfej metodu doküman analizi yöntemiyle incelenmiştir. Elde edilen veriler, tablolar halinde sunulmuştur. Araştırmanın odak noktalarından olan öğrencinin sesini kullanabilmesine yönelik çalışmaların (doğru diyafram gerginliği, entonasyon ve aralık çalışması) yer alma durumları ve ses öğretim yöntem teknikleri konusunda verilerin daha iyi anlaşılabilmesi amacıyla, her bir kitap için ayrı ayrı tablolarla gösterilmiştir.

Çalışma Grubu

Başlangıç düzeyi solfej eğitiminde kullanılan 20 adet solfej metodu araştırmanın çalışma grubunu oluşturmaktadır.

1. Muammer Sun solfej 1
2. Albert Lavignac Solfege Des Solfege 1A
3. Albert Beaucamp Contemporain 1
4. Yalçın İman Solfej Eğitimi
5. André Waignein Solfege Elementaire
6. Jean-Jacques Buron 26 Leçons De Solfege Extraites Du Repertoire
7. Vladimir Nikolayeviç Kalmıkov ve Grigoriy Abramoviç Fridkin Solfedjio Odnogolosye Çaşti 1
8. Agajanov Artem Petroviç Solfedjio Kursu Çaşti 1
9. André Waignein Nous Apprenons La Cle De Fa

10. A.A. Saygun Toplu Solfej
11. Sefai Acay Nota Öğretimi (Solfej Eğitimine Giriş)
12. M. Sadi Solfej Kitabı
13. Fuat Koray Orta Solfej ve Bilgileri I
14. Mine Mucur Solfej Kitabı
15. Mine Mucur İlk Adım Solfej-1A
16. Oğuz Karakaya Türk Makam Müziği Teorisi ve Solfeji I
17. Cenk Şahin ve M. Erhan Yiğiter Türk Halk Müziği Dizileriyle Solfej Eğitimi
18. Ali Sevgi ve Erdal Tuğcular Halk Ezgileriyle Solfej
19. Ahmed Adnan Saygun Töresel Musiki
20. Mehmet Gönül Türk Müziği Solfej-Makam-Usul-Dikte Alıştırmaları

Verilerin Toplanması ve Analizi

Bu araştırmada, başlangıç düzeyi solfej eğitiminde kullanılan 20 adet solfej metoduna yönelik verilerin toplanması süreci, doküman analizi yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Araştırma kapsamında belirlenen kaynaklar, öğrencinin sesini doğru kullanabilmesine yönelik çalışmaların (doğru diyafram gerginliği, entonasyon ve aralık çalışması) yer alma durumlarını ve ses öğretim yöntemlerini incelemek amacıyla analiz edilmiştir.

İnceleme sürecinde her bir solfej metodu için *ses öğretim yöntemleri, entonasyon çalışmaları, aralık çalışmaları* ve *öğrencinin sesini doğru kullanabilmesine yönelik egzersizlerin* varlığı detaylı olarak değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular tablolar halinde düzenlenerek, verilerin daha iyi anlaşılmasını sağlamak amacıyla sistematik bir yapıya kavuşturulmuştur. Ses öğretim yöntemleri başlığı karşısında kitaplarda öğretilen sesler, bilimsel nota adlandırma sistemine (scientific pitch notation) uygun şekilde dördüncü oktav Do sesi C4 kabul edilerek numaralandırılmıştır. Ses öğretim yöntemi ile kastedilen, vokal eğitim temelli bir çalışma değil, yalnızca entonasyon odaklı bir nota öğretim yöntemidir. Burada metotlarda notaların hangi yaklaşımla öğretildiği, başlangıçta kaç nota ile eğitime başlandığı analiz edilmektedir.

Verilerin istatistiksel olarak analiz edilmesi aşamasında frekans (f) ve yüzde (p) hesaplamaları yapılmış olup, bu işlemler Microsoft Office Excel programı kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Elde edilen bulgular, başlangıç düzeyi solfej eğitiminde kullanılan kaynaklarda öğrencinin sesini kullanabilmesine yönelik çalışmaların yer alma durumlarını karşılaştırmalı olarak değerlendirmek

amacıyla tek bir tabloda birleştirilmiştir. Analiz edilen veriler doğrultusunda araştırmanın sonuçları oluşturulmuştur. Araştırma kapsamında ulaşılabilen solfej metotlarının analiz edilmesinde aşağıdaki tablodan faydalanılmıştır.

Kitap Adı	A. Lavignac Solfege Des Solfeges 1A
Ses Öğretim Yöntemi	Si4-Mi5 aralığındaki on bir sesin tamamının öğretimi.
Entonasyon Çalışması • Long Tones (Uzun Süreli Seslerle)	Birlik notalarla entonasyon çalışması.
Aralık Çalışması	2'li, 3'lü, 4'lü, 5'li, 6'lı, 7'li, 8'li aralıklar ile ilgili alıştırmalar.
Öğrencinin Sesini Doğru Kullanabilmesine Yönelik Çalışmalar • Verilecek sesin yüksekliğine uygun olacak şekilde doğru miktarda/kuvvetle hava akımı kullanma, doğru diyafram gerginliği. • Hava akımını, verilecek sesin yüksekliğinde ve süresince kontrol edebilme. • Diyafram nefesi kullanma ve doğru diyafram gerginliği sağlama.	Öğrencinin sesini doğru kullanabilmesine yönelik egzersizlere yer verilmemektedir. Kısa bir entonasyon çalışmasının ardından doğrudan Si4-Mi5 ses aralığında okuma egzersizlerine başlanmaktadır.

Tablo 1. A. Lavignac Solfege Des Solfeges 1A kitabında "öğrencinin sesini kullanabilmesine" yönelik çalışmaların yer alma durumunun incelenmesi.

BULGULAR

Araştırmanın Alt Problemlerine Yönelik Bulgular

Bu başlık altında yer alan tablolar, araştırmanın alt problemlerine yönelik kapsamlı bir değerlendirme sunmak amacıyla hazırlanmıştır. Araştırma kapsamında incelenen 20 solfej metodu, her bir alt probleme karşılık gelen başlıklar çerçevesinde detaylı olarak analiz edilmiştir. Elde edilen veriler, konu bütünlüğünü korumak ve anlaşılabilirliği artırmak amacıyla, her bir kaynak için ayrı ayrı değerlendirilmiş, ancak tüm veriler tek bir tablo üzerinde birleştirilerek sunulmuştur. Bu tablolar, öğrencinin sesini kullanabilmesine yönelik çalışmaların (doğru diyafram gerginliği, entonasyon ve aralık çalışmaları) solfej metotlarındaki yer alma durumlarını bütünsel bir şekilde ortaya koymaktadır.

Kitap Adı	Muammer Sun Solfej 1
Ses Öğretim Yöntemi	Üç ses (do-re-mi), Dört ses (do-re-mi-fa), Beş ses (do-re-mi-fa-sol), On iki ses (la4-mi5) öğretimi.
Entonasyon Çalışması • Long Tones (Uzun Süreli Seslerle)	Entonasyon çalışmasına yönelik herhangi bir egzersize yer verilmemiştir.
Aralık Çalışması	2'li, 3'lü, 4'lü, 5'li, 6'lı, 7'li, 8'li aralıklar ile ilgili alıştırmalar.
Öğrencinin Sesini Doğru Kullanabilmesine Yönelik Çalışmalar • Bu kısım, Tablo 1 ile aynıdır.	Öğrencinin sesini doğru kullanmasına yönelik herhangi bir egzersiz veya uygulama bulunmamaktadır.

Tablo 2. Muammer Sun Solfej 1 kitabında "öğrencinin sesini kullanabilmesine" yönelik çalışmaların yer alma durumunun İncelenmesi.

Tablo 2'e göre, Muammer Sun Solfej 1 kitabında ses öğretimi, üç sesten başlayarak La4-Mi5 aralığında on iki sese kadar ilerlemektedir. Entonasyon çalışmalarına yönelik egzersizler yer almazken, aralık çalışmalarına özel bir bölüm ayrılmış ve 2'li ile 8'li aralıklar arasında alıştırmalar sunulmuştur. Ancak, kitapta öğrencinin ses kullanımını geliştirmeye yönelik spesifik egzersizler bulunmamaktadır.

Kitap Adı	A. Lavignac Solfege Des Solfeges 1A
Ses Öğretim Yöntemi	Si4-Mi5 aralığındaki on bir sesin tamamının öğretimi.
Entonasyon Çalışması • Long Tones (Uzun Süreli Seslerle)	Birlik notalarla entonasyon çalışması.
Aralık Çalışması	2'li, 3'lü, 4'lü, 5'li, 6'lı, 7'li, 8'li aralıklar ile ilgili alıştırmalar.
Öğrencinin Sesini Doğru Kullanabilmesine Yönelik Çalışmalar • Bu kısım, Tablo 1 ile aynıdır.	Öğrencinin sesini doğru kullanabilmesine yönelik egzersizlere yer verilmemektedir. Kısa bir entonasyon çalışmasının ardından doğrudan Si4-Mi5 ses aralığında okuma egzersizlerine başlanmaktadır.

Tablo 3. A. LavignacSolfegeDesSolfeges1A kitabında "öğrencinin sesini kullanabilmesine" yönelik çalışmaların yer alma durumunun incelenmesi.

Tablo 3'e göre, A. Lavignac'ın *Solfege Des Solfeges 1A* kitabında ses öğretimi, doğrudan Si4-Mi5 aralığındaki on bir sesle başlamaktadır. Kitabın girişinde kısa bir entonasyon çalışmasının ardından, doğrudan Si4-Mi5 ses aralığında okuma egzersizlerine yer verilmiştir. Aralık çalışmaları ise 2'li, 3'lü, 4'lü, 5'li, 6'lı, 7'li ve 8'li aralıklarla ilgili alıştırmalarla desteklenmiştir. Ancak, kitabın içeriğinde öğrencinin sesini doğru kullanabilmesine yönelik egzersizler bulunmamaktadır. Ayrıca, sesini kullanmayı bilmeyen ve sesin yüksekliğine göre doğru hava akımı ile diyafram gerginliğini ayarlayamayan başlangıç düzeyindeki öğrenciler için Mi5 sesini vermek oldukça zorlayıcı olabilmektedir. Bu durum, öğrencinin sesinin çabuk yorulmasına, kısılmasına ve ilerleyen dönemlerde ses tellerinde çeşitli problemlere yol açabilir. Mi5 sesi, pek çok öğrenci için tiz seslerde rahatlıkla okunabilen ses sınırını aşmaktadır.

Kitap Adı	Albert Beaucamp Contemporain 1
Ses Öğretim Yöntemi	Si4-Mi5 aralığındaki on bir sesin tamamının öğretimi.
Entonasyon Çalışması • Long Tones (Uzun Süreli Seslerle)	Entonasyon çalışmasına yönelik herhangi bir egzersize yer verilmemiştir.

Aralık Çalışması	Aralık çalışmasına yönelik herhangi bir egzersize yer verilmemiştir.
Öğrencinin Sesini Doğru Kullanabilmesine Yönelik Çalışmalar • Bu kısım, Tablo 1 ile aynıdır.	Öğrencinin sesini doğru kullanabilmesine yönelik egzersizlere yer verilmemektedir. Kısa bir entonasyon çalışmasının ardından doğrudan Si4-Mi5 ses aralığında okuma egzersizlerine yer verilmektedir.

Tablo 4. Albert Beaucamp Contemporain Solfej Seviye 1 kitabında "öğrencinin sesini kullanabilmesine" yönelik çalışmaların yer alma durumunun incelenmesi.

Tablo 4'e göre, Albert Beaucamp'ın *Contemporain Solfej 1* kitabı, ses öğretimine doğrudan Si4-Mi5 aralığındaki on bir sesle başlamaktadır. Ancak kitapta entonasyon ve aralık çalışmalarıyla ilgili herhangi bir egzersiz bulunmamaktadır. Özetle, *Contemporain Solfej 1* kitabında öğrencinin sesini kullanabilmesine yönelik egzersizler yer almamaktadır.

Kitap Adı	Yalçın İman Solfej Eğitimi
Ses Öğretim Yöntemi	Bir sesten başlayarak on sekiz sese kadar, Sol3-Do6 aralığındaki seslerin öğretilmesi.
Entonasyon Çalışması • Long Tones (Uzun Süreli Seslerle)	Entonasyon çalışmasına yönelik herhangi bir egzersize yer verilmemiştir.
Aralık Çalışması	2'li, 3'lü, 4'lü, 5'li, 6'lı, 7'li, 8'li aralıklar ile ilgili alıştırmalar.
Öğrencinin Sesini Doğru Kullanabilmesine Yönelik Çalışmalar • Bu kısım, Tablo 1 ile aynıdır.	Öğrencinin sesini doğru kullanmasına yönelik herhangi bir egzersiz veya uygulama bulunmamaktadır.

Tablo 5. Yalçın İman Solfej Eğitimi kitabında "öğrencinin sesini kullanabilmesine" yönelik çalışmaların yer alma durumunun incelenmesi.

Tablo 5'e göre, Yalçın İman'ın *Solfej Eğitimi* kitabında ses öğretimi, bir sesten başlayıp artarak Sol3-Do6 aralığındaki on sekiz sese kadar yapılmaktadır. Kitapta entonasyon çalışmasına dair herhangi bir egzersiz bulunmamaktadır. Aralık çalışmasına ise ayrı bir bölüm ayrılmış ve 2'li, 3'lü, 4'lü, 5'li, 6'lı, 7'li ve 8'li aralıklarla ilgili alıştırmalar verilmiştir. Özetle, *Yalçın İman Solfej Eğitimi* kitabında öğrencinin sesini kullanabilmesine yönelik egzersizler yer almamaktadır.

Kitap Adı	André Waignein Solfege Elementaire
Ses Öğretim Yöntemi	İki ses (do-sol), üç ses (do-mi-sol), Dört ses (do-re-mi-fa), Beş ses (do-re-mi-fa-sol) … Dokuz ses (si4-do5), On beş ses (sol3-sol5) Öğretimi.
Entonasyon Çalışması • Long Tones (Uzun Süreli Seslerle)	Entonasyon çalışmasına yönelik herhangi bir egzersize yer verilmemiştir.
Aralık Çalışması	Aralık çalışmasına yönelik herhangi bir egzersize yer verilmemiştir.
Öğrencinin Sesini Doğru Kullanabilmesine Yönelik Çalışmalar • Bu kısım, Tablo 1 ile aynıdır.	Öğrencinin sesini doğru kullanmasına yönelik herhangi bir egzersiz veya uygulama bulunmamaktadır.

Tablo 6. André Waignein Solfege Elementaire kitabında "öğrencinin sesini kullanabilmesine" yönelik çalışmaların yer alma durumunun incelenmesi.

Tablo 6'ya göre, André Waignein'in *Solfège Élémentaire* kitabında ses öğretimi, iki ses (do-sol), üç ses (do-mi-sol), dört ses (do-re-mi-fa), beş ses (do-re-mi-fa-sol), dokuz ses (si4-do5) ve on beş ses (sol3-sol5) şeklinde uygulanmaktadır. Kitapta entonasyon ve aralık çalışmasına dair herhangi bir egzersiz bulunmamaktadır. Özetle, *Solfège Élémentaire* kitabında öğrencinin sesini kullanabilmesine yönelik egzersizler yer almamaktadır.

Kitap Adı	Jean-Jacques Buron 26 Leçons De Solfege Extraites Du Repertoire
Ses Öğretim Yöntemi	Kitapta, klasik müzik repertuvarından parçaların kesitleriyle solfej Çalışmaları yapılmakta olup, ayrıca ses öğretimine yer verilmemektedir.
Entonasyon Çalışması • Long Tones (Uzun Süreli Seslerle)	Entonasyon çalışmasına yönelik herhangi bir egzersize yer verilmemiştir.
Aralık Çalışması	Aralık çalışmasına yönelik herhangi bir egzersize yer verilmemiştir.
Öğrencinin Sesini Doğru Kullanabilmesine Yönelik Çalışmalar • Bu kısım, Tablo 1 ile aynıdır.	Öğrencinin sesini doğru kullanmasına yönelik herhangi bir egzersiz veya uygulama bulunmamaktadır.

Tablo 7. Jean-Jacques Buron 26 Leçons De Solfege Extraites Du Repertoire kitabında "öğrencinin sesini kullanabilmesine" yönelik çalışmaların yer alma durumunun incelenmesi.

Tablo 7'ye göre, Jean-Jacques Buron'un*26 Leçons de Solfège Extraites du Répertoire* kitabında ses öğretimine ayrıca yer verilmediği, doğrudan bilindik parçalardan kesitlerle solfej çalışmaları yapıldığı görülmektedir. Kitapta entonasyon ve aralık çalışmasına dair herhangi bir egzersiz bulunmamaktadır. Özetle, *26 Leçons de Solfège Extraites du Répertoire* kitabında öğrencinin sesini kullanabilmesine yönelik egzersizler yer almamaktadır.

Kitap Adı	Vladimir Nikolayeviç Kalmıkov ve Grigoriy Abramoviç Fridkin Solfedjio Odnogolosye Çaşti
Ses Öğretim Yöntemi	Beş ses (do4-sol4), sekiz ses (do4-do5), dokuz ses (do4-re5), on ses (do4-mi5), on bir ses (si4-mi5), on iki ses (la4-mi5) öğretimi.
Entonasyon Çalışması	Entonasyon çalışmasına yönelik herhangi bir egzersize yer verilmemiştir.

• Long Tones (Uzun Süreli Seslerle)	
Aralık Çalışması	Verilen alıştırmalarda sırasıyla 2'li, 3'lü, 4'lü ve 5'li aralıklarla ilgili çalışmalar yaptırıldıktan sonra, daha uzak aralıklar olan 6'lı ve 8'li aralıklarla ilgili çalışmalar yapılmaktadır.
Öğrencinin Sesini Doğru Kullanabilmesine Yönelik Çalışmalar • Bu kısım, Tablo 1 ile aynıdır.	Öğrencinin sesini doğru kullanmasına yönelik herhangi bir egzersiz veya uygulama bulunmamaktadır.

Tablo 8. Vladimir Nikolayeviç Kalmıkov ve Grigoriy Abramoviç Fridkin Solfedjio Odnogolosye Çaşti 1 kitabında 1öğrencinin sesini kullanabilmesine" yönelik çalışmaların yer alma durumunun incelenmesi.

Tablo 8'e göre, Vladimir Nikolayeviç Kalmıkov ve Grigoriy Abramoviç Fridkin'in *Solfedjio Odnogolosye Çaşti 1* kitabında ses öğretimi, beş ses (do4-sol4), sekiz ses (do4-do5), dokuz ses (do4-re5), on ses (do4-mi5), on bir ses (si4-mi5) ve on iki ses (la4-mi5) şeklinde uygulanmaktadır. Kitapta entonasyon çalışmasına dair herhangi bir egzersiz bulunmamaktadır. Alıştırmalar kapsamında sırasıyla 2'li, 5'li, 4'lü ve 3'lü aralıklarla ilgili çalışmalar yapıldıktan sonra, daha uzak aralıklar olan 6'lı ve 8'li aralıklarla ilgili çalışmalar yapılmaktadır. Özetle, *Solfedjio Odnogolosye Çaşti 1* kitabında öğrencinin sesini kullanabilmesine yönelik egzersizler yer almamaktadır.

Kitap Adı	Agajanov Artem Petroviç Solfedjio Kursu Çaşti 1
Ses Öğretim Yöntemi	Sekiz ses (do4-do5), dokuz ses (si4-do5), on ses (si4-re5), On bir ses (si4-mi5), on üç ses (si4-sol5), on beş ses (sol3-sol5) öğretimi.
Entonasyon Çalışması • Long Tones (Uzun Süreli Seslerle)	Birlik ve ikilik notalarla entonasyon çalışması.
Aralık Çalışması	Verilen alıştırmalarda önce 2'li, 8'li ve 5'li aralıklarla ilgili çalışmalar, ardından sırasıyla 3'lü, 4'lü, 6'lı ve 7'li aralıklarla ilgili çalışmalar yaptırılmaktadır.

Öğrencinin Sesini Doğru Kullanabilmesine Yönelik Çalışmalar • Bu kısım, Tablo 1 ile aynıdır.	Öğrencinin sesini doğru kullanmasına yönelik herhangi bir egzersiz veya uygulama bulunmamaktadır.

Tablo 9.Agajanov Artem Petroviç Solfedjio Kursu Çaşti 1 kitabında "öğrencinin sesini kullanabilmesine" yönelik çalışmaların yer alma durumunun incelenmesi.

Tablo 9'a göre, Agajanov Artem Petroviç'in *Solfedjio Kursu Çaşti 1* kitabında ses öğretimi; sekiz ses (do4-do5), dokuz ses (si4-do5), on ses (si4-re5), on bir ses (si4-mi5), on üç ses (si4-sol5) ve on beş ses (sol3-sol5) şeklinde uygulanmaktadır. Kitapta birlik ve ikilik notalarla entonasyon çalışması yapılmaktadır. Alıştırmalar kapsamında önce 2'li, 8'li ve 5'li aralıklarla, ardından sırasıyla 3'lü, 4'lü, 6'lı ve 7'li aralıklarla ilgili çalışmalar yaptırılmaktadır. Özetle, *Solfedjio Kursu Çaşti 1* kitabında öğrencinin sesini kullanabilmesine yönelik egzersizler yer almamaktadır.

Kitap Adı	André Waignein Nous Apprenons La Cle De Fa
Ses Öğretim Yöntemi	Üç ses (fa3-sol-la), beş ses (fa3-sol-la-si-do), sekiz ses (do3-do4), on bir ses (do3-fa4), on üç ses (la3-fa4), on beş ses (la3-la5) ve yirmi ses (do2-la5) öğretimi.
Entonasyon Çalışması • Long Tones (Uzun Süreli Seslerle)	Birlik notalarla entonasyon çalışması.
Aralık Çalışması	Aralık çalışmasına yönelik herhangi bir egzersize yer verilmemiştir.
Öğrencinin Sesini Doğru Kullanabilmesine Yönelik Çalışmalar • Bu kısım, Tablo 1 ile aynıdır.	Öğrencinin sesini doğru kullanmasına yönelik herhangi bir egzersiz veya uygulama bulunmamaktadır.

Tablo 10. André Waignein Nous Apprenons La Cle De Fa kitabında "öğrencinin sesini kullanabilmesine" yönelik çalışmaların yer alma durumunun incelenmesi.

Tablo 10'a göre, André Waignein'in *Nous Apprenons La Clé de Fa* kitabında ses öğretimi; üç ses (fa3-sol-la), beş ses (fa3-sol-la-si-do), sekiz ses (do3-do4), on bir ses (do3-fa4), on üç ses (la3-fa4),

on beş ses (la3-la5) ve yirmi ses (do2-la5) şeklinde uygulanmaktadır. Kitapta birlik notalarla entonasyon çalışması yapılmaktadır. Ancak aralık çalışmasına dair herhangi bir egzersiz bulunmamaktadır. Özetle, *Nous Apprenons La Clé de Fa* kitabında öğrencinin sesini kullanabilmesine yönelik egzersizler yer almamaktadır.

Kitap Adı	A. Saygun Toplu Solfej
Ses Öğretim Yöntemi	Do4-Do5 aralığındaki (bir oktav) seslerin tamamının öğretimi.
Entonasyon Çalışması • Long Tones (Uzun Süreli Seslerle)	Belirli bir ölçü sayısına ve nota değerine bağlı kalmadan yapılan entonasyon çalışması.
Aralık Çalışması	Alıştırmalar içerisinde 8'li aralık çalışmasından başlayarak sırayla 3'lü, 4'lü, 5'li, 6'lı ve 7'li aralık çalışması.
Öğrencinin Sesini Doğru Kullanabilmesine Yönelik Çalışmalar • Bu kısım, Tablo 1 ile aynıdır.	Öğrencinin sesini doğru kullanmasına yönelik herhangi bir egzersiz veya uygulama bulunmamaktadır.

Tablo 11. A. Saygun Toplu Solfej kitabında "öğrencinin sesini kullanabilmesine" yönelik çalışmaların yer alma durumunun incelenmesi.

Tablo 11'e göre, A. Saygun'un *Toplu Solfej* kitabında ses öğretimi, Do4-Do5 ses aralığındaki (bir oktav) tüm seslerin öğretimi şeklinde uygulanmaktadır. Kitapta, belirli bir ölçü sayısına ve nota değerine bağlı kalmadan bir oktav içerisindeki notalarla entonasyon çalışmaları yapılmaktadır. Alıştırmalar, 8'li aralık çalışmasıyla başlayıp sırasıyla 3'lü, 4'lü, 5'li, 6'lı ve 7'li aralık çalışmalarını içermektedir. Özetle, *Toplu Solfej* kitabında öğrencinin sesini kullanabilmesine yönelik egzersizler yer almamaktadır.

Kitap Adı	Sefai Acay Nota Öğretimi (Solfej Eğitimine Giriş)
Ses Öğretim Yöntemi	Üç ses (la-sol-fa), dört ses (la-sol-fa-mi), beş ses (la-sol-fa-mi-re)... on iki ses (la4-mi5) öğretimi.

Entonasyon Çalışması • Long Tones (Uzun Süreli Seslerle)	Entonasyon çalışmasına yönelik herhangi bir egzersize yer verilmemiştir.
Aralık Çalışması	2'li, 3'lü, 4'lü, 5'li, 6'lı, 7'li, 8'li, 9'lu, 10'lu, 11'li ve 12'liaralıklar ile ilgili alıştırmalar.
Öğrencinin Sesini Doğru Kullanabilmesine Yönelik Çalışmalar • Bu kısım, Tablo 1 ile aynıdır.	Öğrencinin sesini doğru kullanmasına yönelik herhangi bir egzersiz veya uygulama bulunmamaktadır.

Tablo 12. Sefai Acay Nota Öğretimi (Solfej Eğitimine Giriş) kitabında "öğrencinin sesini kullanabilmesine" yönelik çalışmaların yer alma durumunun incelenmesi.

Tablo 12'ye göre, Sefai Acay'ın *Nota Öğretimi (Solfej Eğitimine Giriş)* kitabında ses öğretimi, üç ses (la-sol-fa), dört ses (la-sol-fa-mi), beş ses (la-sol-fa-mi-re)... on iki ses (la4-mi5) şeklinde uygulanmaktadır. Entonasyon çalışmasına dair herhangi bir egzersiz bulunmamaktadır. Aralık çalışmasına ise ayrı bir bölümde yer verilmiş olup 2'li, 3'lü, 4'lü, 5'li, 6'lı, 7'li, 8'li, 9'lu, 10'lu, 11'li ve 12'li aralıklarla ilgili alıştırmalar sunulmuştur. Özetle, *Nota Öğretimi (Solfej Eğitimine Giriş)* kitabında öğrencinin sesini kullanabilmesine yönelik egzersizler yer almamaktadır.

Kitap Adı	M. Sadi Solfej
Ses Öğretim Yöntemi	Si4-Mi5 aralığındaki (on bir ses) seslerin tamamının öğretimi.
Entonasyon Çalışması • Long Tones (Uzun Süreli Seslerle)	Entonasyon çalışmasına yönelik herhangi bir egzersize yer verilmemiştir.
Aralık Çalışması	2'li, 3'lü, 4'lü, 5'li, 6'lı, 7'li ve 8'liaralıklar ile ilgili alıştırmalar.
Öğrencinin Sesini Doğru Kullanabilmesine Yönelik Çalışmalar • Bu kısım, Tablo 1 ile aynıdır.	Öğrencinin sesini doğru kullanmasına yönelik herhangi bir egzersiz veya uygulama bulunmamaktadır.

Tablo 13. M. Sadi Solfej kitabında "öğrencinin sesini kullanabilmesine" yönelik çalışmaların yer alma durumunun incelenmesi.

Tablo 13'e göre, M. Sadi'nin *Solfej* kitabında ses öğretimi, Si4-Mi5 aralığındaki (on bir ses) tüm seslerin öğretimi şeklinde uygulanmaktadır. Entonasyon çalışmasına dair herhangi bir egzersiz bulunmamaktadır. Kitapta, 2'li, 3'lü, 4'lü, 5'li, 6'lı, 7'li ve 8'li aralıklarla ilgili alıştırmalar yer almakta ve her bir aralık çalışmasının ardından bir okul şarkısı sunulmaktadır. Özetle, *Solfej* kitabında öğrencinin sesini kullanabilmesine yönelik egzersizler yer almamaktadır.

Kitap Adı	Fuat Koray Orta Solfej ve Bilgileri I
Ses Öğretim Yöntemi	Ses öğretimine, Do dizisinin tonik ve dominant sesleri olan do, sol ve oktav do sesleri ile başlanmış, ardından do majör akorunu oluşturmak için medyant (mi) ve medyant oktavı (mi5) sesleri öğretilmiştir. Daha sonra, dizinin ikinci derecesi olan (re) ve altıncı derecesi olan (la) sesleri eklenmiş ve pentatonik dizi amacıyla (sol3), (re5) ve (sol5) sesleri öğretilmiştir. Ardından, dizinin alt dominantı olan (fa) ve yeden sesi olan (si) öğretilerek do dizisi (gam) tamamlanmıştır.
Entonasyon Çalışması • Long Tones (Uzun Süreli Seslerle)	Entonasyon çalışmasına yönelik herhangi bir egzersize yer verilmemiştir.
Aralık Çalışması	Aralık çalışmasına yönelik herhangi bir egzersize yer verilmemiştir.
Öğrencinin Sesini Doğru Kullanabilmesine Yönelik Çalışmalar • Bu kısım, Tablo 1 ile aynıdır.	Öğrencinin sesini doğru kullanmasına yönelik herhangi bir egzersiz veya uygulama bulunmamaktadır.

Tablo 14. Fuat Koray Orta Solfej ve Bilgileri I kitabında "öğrencinin sesini kullanabilmesine yönelik çalışmaların yer alma durumunun incelenmesi.

Tablo 14'e göre, Fuat Koray'ın *Orta Solfej ve Bilgileri I* kitabında ses öğretimi şu şekilde uygulanmıştır: Ses öğretimine, Do dizisinin tonik ve dominant sesleri olan do, sol ve oktav do

sesleri ile başlanmış, ardından do majör akorunu oluşturmak amacıyla medyant (mi) ve medyant oktavı (mi5) sesleri öğretilmiştir. Daha sonra, dizinin ikinci derecesi olan (re) ve altıncı derecesi olan (la) sesleri eklenerek pentatonik dizi kapsamında (sol3), (re5) ve (sol5) sesleri öğretilmiştir. Ardından dizinin alt dominantı olan (fa) ve yeden sesi olan (si) öğretilerek do dizisi (gam) tamamlanmıştır. Entonasyon ve aralık çalışmalarına dair herhangi bir egzersiz bulunmamaktadır. Özetle, *Orta Solfej ve Bilgileri I* kitabında öğrencinin sesini kullanabilmesine yönelik egzersizler yer almamaktadır.

Kitap Adı	Mine Mucur Solfej Kitabı
Ses Öğretim Yöntemi	Do majör dizisi kapsamında 8 ses (do4-do5) ve si4 sesi; La minör dizisi kapsamında ise on iki ses (la4-mi5) öğretimi.
Entonasyon Çalışması • Long Tones (Uzun Süreli Seslerle)	Belirli bir ölçü sayısına bağlı kalmadan, Do majör ve La minörde birlik notalarla entonasyon çalışması.
Aralık Çalışması	Alıştırmalar içerisinde 2'li, 3'lü, 4'lü, 5'li, 6'lı, 7'li ve 8'li aralık çalışmaları.
Öğrencinin Sesini Doğru Kullanabilmesine Yönelik Çalışmalar • Bu kısım, Tablo 1 ile aynıdır.	Öğrencinin sesini doğru kullanmasına yönelik herhangi bir egzersiz veya uygulama bulunmamaktadır.

Tablo 15. Mine Mucur Solfej kitabında "öğrencinin sesini kullanabilmesine" yönelik çalışmaların yer alma durumunun incelenmesi.

Tablo 15'e göre, Mine Mucur'un *Solfej Kitabı*'nda ses öğretimi, Do majör ve La minör tonaliteleri kapsamında, La4-Mi5 aralığındaki (on iki ses) tüm seslerin öğretimi şeklinde uygulanmaktadır. Belirli bir ölçü sayısına bağlı kalmadan, Do majör ve La minör tonalitelerinde birlik notalarla entonasyon çalışması yapılmaktadır. 2'li, 3'lü, 4'lü, 5'li, 6'lı, 7'li ve 8'li aralıklarla ilgili çalışmalar, kitapta yer alan alıştırmalar içinde sunulmuştur. Özetle, solfej kitabında öğrencinin sesini kullanabilmesine yönelik egzersizler bulunmamaktadır.

Kitap Adı	Mine Mucur İlk Adım Solfej-1A
Ses Öğretim Yöntemi	Sol majör ve mi minör dizileri kapsamında On iki ses (la4-mi5) öğretimi.
Entonasyon Çalışması • Long Tones (Uzun Süreli Seslerle)	Entonasyon çalışmasına yönelik herhangi bir egzersize yer verilmemiştir.
Aralık Çalışması	2'li aralıklardan 8'li aralıklara kadar teorik çalışma.
Öğrencinin Sesini Doğru Kullanabilmesine Yönelik Çalışmalar • Bu kısım, Tablo 1 ile aynıdır.	Öğrencinin sesini doğru kullanmasına yönelik herhangi bir egzersiz veya uygulama bulunmamaktadır.

Tablo 16. Mine Mucur İlk Adım Solfej-1A kitabında "öğrencinin sesini kullanabilmesine" yönelik çalışmaların yer alma durumunun incelenmesi.

Tablo 16'ya göre, Mine Mucur'un *İlk Adım Solfej-1A* kitabında ses öğretimi, Sol majör ve mi minör dizileri kapsamında 12 ses (la4-mi5) ile sınırlıdır. Kitapta entonasyon çalışmalarına dair egzersiz bulunmamakta, aralıklarla ilgili yalnızca teorik bilgi sunulmaktadır. Özetle, bu kitapta "öğrencinin sesini kullanabilmesine" yönelik uygulamalı egzersizler yer almamaktadır.

Kitap Adı	Oğuz Karakaya Türk Makam Müziği Teorisi ve Solfeji I
Ses Öğretim Yöntemi	Üçses (do-re-mi), dört ses (do-re-mi-fa), beş ses (do-re-mi-fa-sol), altı ses (do-re-mi-fa-sol-la), yedi ses (do-re-mi-fa-sol-la-si), sekiz ses (do4-do5) öğretimi.
Entonasyon Çalışması • Long Tones (Uzun Süreli Seslerle)	Entonasyon çalışmasına yönelik herhangi bir egzersize yer verilmemiştir.
Aralık Çalışması	Aralık çalışmasına yönelik herhangi bir egzersize yer verilmemiştir.
Öğrencinin Sesini Doğru Kullanabilmesine Yönelik Çalışmalar	Öğrencinin sesini doğru kullanmasına yönelik herhangi bir egzersiz veya uygulama bulunmamaktadır.

• Bu kısım, Tablo 1 ile aynıdır.	

Tablo 17. Oğuz Karakaya Türk Makam Müziği Teorisi ve Solfeji I kitabında "öğrencinin sesini kullanabilmesine" yönelik çalışmaların yer alma durumunun incelenmesi.

Tablo 17'ye bakıldığında, Oğuz Karakaya'nın *Türk Makam Müziği Teorisi ve Solfeji I* kitabında ses öğretimi; üç ses (do-re-mi), dört ses (do-re-mi-fa), beş ses (do-re-mi-fa-sol), altı ses (do-re-mi-fa-sol-la), yedi ses (do-re-mi-fa-sol-la-si) ve sekiz ses (do4-do5) şeklinde yapılmaktadır. Ancak, kitapta entonasyon ve aralık çalışmalarına dair herhangi bir egzersiz bulunmamaktadır. Özetle, *Türk Makam Müziği Teorisi ve Solfeji I* kitabında "öğrencinin sesini kullanabilmesine" yönelik egzersizler yer almamaktadır.

Kitap Adı	Cenk Şahin ve M. Erhan Yiğiter Türk Halk Müziği Dizileriyle Solfej Eğitimi
Ses Öğretim Yöntemi	"Sol kararlı dizilerde solfej alıştırmaları" başlığı altında Sekiz ses (sol4-sol5) ile solfej alıştırmaları
Entonasyon Çalışması • Long Tones (Uzun Süreli Seslerle)	Entonasyon çalışmasına yönelik herhangi bir egzersize yer verilmemiştir.
Aralık Çalışması	Aralık çalışmasına yönelik herhangi bir egzersize yer verilmemiştir.
Öğrencinin Sesini Doğru Kullanabilmesine Yönelik Çalışmalar • Bu kısım, Tablo 1 ile aynıdır.	Öğrencinin sesini doğru kullanmasına yönelik herhangi bir egzersiz veya uygulama bulunmamaktadır.

Tablo 18. Cenk Şahin ve M. Erhan Yiğiter Türk Halk Müziği Dizileriyle Solfej Eğitimi kitabında "öğrencinin sesini kullanabilmesine" yönelik çalışmaların yer alma durumunun incelenmesi.

Tablo 18'e bakıldığında, Cenk Şahin ve M. Erhan Yiğiter'in *Türk Halk Müziği Dizileriyle Solfej Eğitimi* kitabında ses öğretimi, "Sol Kararlı Dizilerde Solfej Alıştırmaları" başlığı altında sekiz ses (sol4-sol5) ile solfej alıştırmaları şeklinde uygulanmaktadır. Kitapta entonasyon ve aralık çalışmasına yönelik egzersizler bulunmamaktadır. Özetle, bu kitapta "öğrencinin sesini kullanabilmesine" yönelik herhangi bir egzersiz yer almamaktadır.

Kitap Adı	Ali Sevgi ve Erdal Tuğcular Halk Ezgileriyle Solfej
Ses Öğretim Yöntemi	Makam ve karar sesleri farklı Türk halk müziği eserlerinden kesitlerle solfej alıştırmaları (alıştırmaların makam ve karar seslerine göre her bir alıştırmada farklı sayıda ses öğretilmiştir).
Entonasyon Çalışması • Long Tones (Uzun Süreli Seslerle)	Entonasyon çalışmasına yönelik herhangi bir egzersize yer verilmemiştir.
Aralık Çalışması	Aralık çalışmasına yönelik herhangi bir egzersize yer verilmemiştir.
Öğrencinin Sesini Doğru Kullanabilmesine Yönelik Çalışmalar • Bu kısım, Tablo 1 ile aynıdır.	Öğrencinin sesini doğru kullanmasına yönelik herhangi bir egzersiz veya uygulama bulunmamaktadır.

Tablo 19. Ali Sevgi ve Erdal Tuğcular Halk Ezgileriyle Solfej kitabında "öğrencinin sesini kullanabilmesine" yönelik çalışmaların yer alma durumunun incelenmesi.

Tablo 19'a bakıldığında, Ali Sevgi ve Erdal Tuğcular'ın *Halk Ezgileriyle Solfej* kitabında ses öğretimi, farklı Türk halk müziği eserlerinden alınan kesitlerle, makam ve karar seslerine göre her bir alıştırmada farklı sayıda ses öğretilerek uygulanmaktadır. Kitapta entonasyon ve aralık çalışmasına yönelik egzersizler bulunmamaktadır. Özetle, bu kitapta "öğrencinin sesini kullanabilmesine" yönelik herhangi bir egzersiz yer almamaktadır.

Kitap Adı	Ahmed Adnan Saygun Töresel Musiki
Ses Öğretim Yöntemi	Üç ses (la5-re5-mi5 ve bu seslerin sekizlileri), Dört ses (la5-sol4-mi4-re4 ve bu seslerin sekizlileri), Beş ses (la5-sol4-mi4-re4-do4) ve iki tetrakorddan oluşan Sekiz ses (do dizisi: mi4-la5, si5-mi5) öğretimi

Entonasyon Çalışması • Long Tones (Uzun Süreli Seslerle)	Entonasyon çalışmasına yönelik herhangi bir egzersize yer verilmemiştir.
Aralık Çalışması	Aralık çalışmasına yönelik herhangi bir egzersize yer verilmemiştir.
Öğrencinin Sesini Doğru Kullanabilmesine Yönelik Çalışmalar • Bu kısım, Tablo 1 ile aynıdır.	Öğrencinin sesini doğru kullanmasına yönelik herhangi bir egzersiz veya uygulama bulunmamaktadır.

Tablo 20. A. A. Saygun Töresel Musiki kitabında "öğrencinin sesini kullanabilmesine" yönelik çalışmaların yer almadurumunun incelenmesi.

Tablo 20'ye göre, A.A. Saygun'un *Töresel Musiki* kitabında ses öğretimi; üç ses (la5-re5-mi5 ve bu seslerin sekizlileri), dört ses (la5-sol4-mi4-re4 ve bu seslerin sekizlileri), beş ses/pentaton (la5-sol4-mi4-re4-do4) ve iki tetrakorddan oluşan sekiz ses (do dizisi: mi4-la5, si5-mi5) şeklinde uygulanmaktadır. Kitapta, entonasyon ve aralık çalışmasına yönelik egzersizler bulunmamaktadır. Özetle, *Töresel Musiki* kitabında "öğrencinin sesini kullanabilmesine" yönelik egzersizler yer almamaktadır.

Kitap Adı	Mehmet Gönül Türk Müziği Solfej-Makam-Usul-Dikte Alıştırmaları
Ses Öğretim Yöntemi	Rast makamı dizisi kapsamında sekiz ses öğretimi.
Entonasyon Çalışması • Long Tones (Uzun Süreli Seslerle)	Birlik, ikilik ve bağlı notalarla entonasyon çalışması.
Aralık Çalışması	Aralık çalışmasına yönelik herhangi bir egzersize yer verilmemiştir.

Öğrencinin Sesini Doğru Kullanabilmesine Yönelik Çalışmalar • Bu kısım, Tablo 1 ile aynıdır.	Öğrencinin sesini doğru kullanmasına yönelik herhangi bir egzersiz veya uygulama bulunmamaktadır.

Tablo 21. Mehmet Gönül Türk Müziği Solfej-Makam-Usul-Dikte Alıştırmaları kitabında "öğrencinin sesini kullanabilmesine" yönelik çalışmaların yer alma durumunun incelenmesi.

Tablo 21'e bakıldığında, Mehmet Gönül Türk Müziği Solfej-Makam-Usul-Dikte Alıştırmaları kitabında ses öğretimi; Rast makamı dizisi kapsamında sekiz ses öğretimi şeklinde uygulanmaktadır. Birlik, ikilik ve bağlı notalarla entonasyon çalışması, farklı makam dizileri içerisinde ise aralık çalışması yaptırılmaktadır. Örnek: Rast aralık çalışması, Mahur aralık çalışması vs. Özetle, Mehmet Gönül Türk Müziği Solfej-Makam-Usul-Dikte Alıştırmaları kitabının içerisinde "öğrencinin sesini kullanabilmesine" yönelik egzersiz/egzersizler yer almamaktadır.

Araştırmanın Problem Cümlesine Yönelik Elde Edilen Bulgular

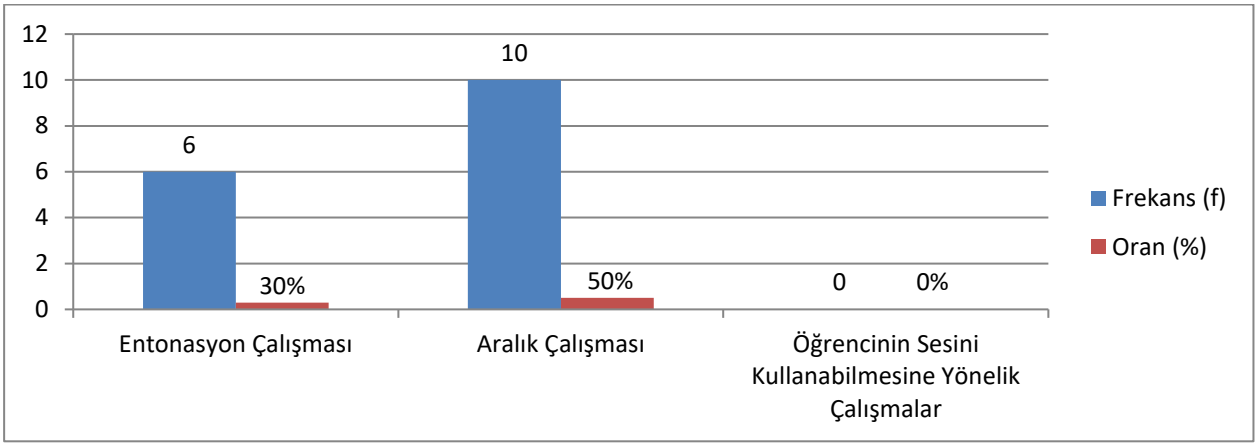
Aşağıdaki tabloda, araştırmanın problem cümlesi olan "Başlangıç düzeyi solfej eğitiminde kullanılan kaynaklarda öğrencinin sesini kullanabilmesine yönelik çalışmaların (doğru diyafram gerginliği, entonasyon ve aralık çalışması) yer alma durumu ve bu kaynaklarda ses öğretim yöntem ve teknikleri nasıldır?" sorusunun çözümüne yönelik elde bulguların yüzde oranlarına yer verilmiştir.

Toplam Kitap Sayısı (N)	**Entonasyon Çalışması (f)**	**Entonasyon Çalışması (%)**	**Aralık Çalışması (f)**	**Aralık Çalışması (%)**	**Öğrencinin Sesini Doğru Kullanabilmesine Yönelik Çalışmalar (f)**	**Öğrencinin Sesini Doğru Kullanabilmesine Yönelik Çalışmalar (%)**
20	6	30%	10	50%	0	0%

Tablo 22. Entonasyon, aralık ve öğrencinin sesini kullanabilmesine yönelik yer alan çalışmaların yüzde oranları.

Bu çalışma kapsamında analiz edilen 20 solfej metodunun analiz edilmesi sonucunda, entonasyon çalışmaları, aralık çalışmaları ve öğrencinin sesini doğru kullanabilmesine yönelik egzersizlerin yer alma oranları incelenmiştir.

Tabloya 22'ye göre, 20 solfej metodunun yalnızca 6'sında (%30) entonasyon çalışmaları yer almaktadır**.** Aralık çalışmaları ise 10 kaynakta (%50) bulunmaktadır, bu da incelenen metotların yaklaşık yarısında aralık algısının ve nota ilişkilerinin geliştirilmesine yönelik egzersizlerin yer aldığını göstermektedir. Öğrencinin sesini doğru kullanabilmesine yönelik çalışmalara ise hiçbir metotta yer verilmemiştir.



Grafik 1. Entonasyon, aralık ve öğrencinin sesini doğru kullanabilmesine yönelik yer alan çalışmaların grafiksel gösterimi.

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Bu başlık altında araştırmanın sonuç, tartışma ve önerilerine yer verilmiştir.

Sonuç

Başlangıç düzeyi solfej eğitiminde kullanılan kitapların yalnızca %30'unu oluşturan 6 kitapta entonasyon çalışmalarına yer verilmiştir. Bu kitaplar arasında *Albert Lavignac Solfege Des Solfeges 1 A, Agajanov Artem Petroviç Solfedjio Çasti 1, Andre Waignein Nous Apprenons La Cle De Fa, A. A. Saygun Toplu Solfej, Mine Mucur Solfej Kitabı ve Mehmet Gönül Türk Müziği Solfej-Makam-Usul-Dikte Alıştırmaları* yer almaktadır.

Başlangıç düzeyi solfej eğitiminde kullanılan kitapların %50'sini oluşturan 10 kitapta aralık çalışmalarına yer verilmiştir. Bu kitaplar arasında *Muammer Sun Solfej 1, Albert Lavignac Solfege Des Solfeges 1 A,Yalçın İman Solfej Eğitimi, Vladimir Nikolayeviç Kalmıkov ve Grigoriy Abramoviç Fridkin Solfedjio Odnogolosye Çasti, Agajanov Artem Petroviç Solfedjio Çasti 1, A. A.*

Saygun Toplu Solfej, Sefai Acay Nota Öğretimi (Solfej Eğitimine Giriş), M. Sadi Solfej, Mine Mucur Solfej Kitabı, Mine Mucur İlk Adım Solfej-1A yer almaktadır.

Başlangıç düzeyi solfej eğitiminde kullanılan kitaplarda, öğrencinin sesini doğru kullanabilmesine yönelik çalışmalara yer verilmemiştir.

İncelenen 20 solfej metodunda, farklı ses öğretim yöntemleri benimsenmiştir. Muammer Sun, Yalçın İman, Mine Mucur ve Sefai Acay metotlarında**,** belirli ses dizileri üzerinden kademeli bir ilerleme sunarak, genellikle 12 ila 18 seslik bir öğretim yöntemi kullanmaktadır. A. Lavignac, Albert Beaucamp ve M. Sadi gibi kaynaklar, Si4-Mi5 aralığında 11 sesin öğretimini esas alırken**,** André Waignein ve Agajanov Artem Petroviç metotlarında daha geniş ses aralıkları (Sol3-Sol5, Do2-La5 gibi) kapsanmıştır**.** Jean-Jacques Buron, Ali Sevgi & Erdal Tuğcular ve Cenk Şahin & M. Erhan Yiğiter gibi kaynaklar ise belirli müzik repertuvarı veya halk müziği kesitleri üzerinden ses eğitimi sunmakta ve belirli bir sistematik ses öğretim yöntemi içermemektedir. Fuat Koray'ın metodu do majör ve pentatonik dizi temelli öğretimi kullanırken, Mehmet Gönül ve A. A. Saygun gibi Türk müziği odaklı kaynaklar**,** makam dizileri üzerinden ses öğretimini esas almaktadır. Sonuç olarak, incelenen solfej metotlarının bir kısmı ses genişliğini artırmaya yönelik sistematik çalışmalar içerirken**,** diğerleri mevcut müzik repertuvarı üzerinden ses eğitimi sunmayı amaçlamaktadır**.**

Tartışma

Solfej eğitiminin en hassas aşaması olan başlangıç düzeyi solfej eğitiminde hedeflenen başarı düzeyine ulaşabilmek için öncelikle öğrencinin sesini doğru şekilde kullanmayı öğrenmesi ve bu becerinin mutlaka entonasyon ve aralık çalışmaları ile desteklenmesi büyük önem taşımaktadır. Sesini kullanma, entonasyon ve aralık konularında yeterli çalışma yapmamış bir öğrenci, solfej dersinde hedeflenen başarı düzeyine ulaşmakta güçlük çekmekte ve doğru seslerle solfej yapma konusunda ciddi zorluklarla karşılaşmaktadır.

Bu araştırmada, başlangıç düzeyi solfej eğitiminde kullanılan 20 farklı metodunun ses öğretim yöntemi, entonasyon çalışmaları, aralık çalışmaları ve öğrencinin sesini doğru kullanabilmesine yönelik egzersizler açısından değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Elde edilen bulgular, solfej eğitiminde kullanılan metotların belirli açılardan eksiklikler içerdiğini göstermektedir.

Araştırma kapsamında incelenen 20 solfej metodundan yalnızca %30'unda entonasyon çalışmalarına yer verildiği, %50'sinde ise aralık çalışmaları bulunduğu tespit edilmiştir. Özellikle

entonasyon çalışmaları, müzik eğitiminin temel unsurlarından biri olmasına rağmen, metotların çoğunda bu konunun ya tamamen ihmal edildiği ya da sınırlı bir çerçevede ele alındığı görülmektedir. Bu durum, işitsel algının gelişimi açısından bir eksiklik teşkil edebilir.

Aralık çalışmaları, işitsel algının gelişmesi açısından kritik bir unsurdur ve metotların çoğunda bu çalışmalara yer verilmiş olması olumlu bir durum olarak değerlendirilebilir. Ancak, geri kalan %50'lik dilimde yer alan metotların aralık algısı üzerine herhangi bir özel çalışma içermemesi**,** başlangıç düzeyinde eğitsel bütünlük açısından bir eksiklik olarak değerlendirilebilir.

En dikkat çekici bulgu ise**,** öğrencinin sesini doğru kullanabilmesine yönelik çalışmaların (doğru diyafram gerginliği) hiçbir metotta yer almamasıdır**.** Solfej eğitimi, yalnızca nota okuma becerisi kazandırmakla kalmayıp, aynı zamanda doğru ses üretimi, nefes kontrolü ve diyafram kullanımı gibi teknikleri de içermelidir**.** Ancak, analiz edilen kaynaklarda sesin kullanımı ile ilgili temel unsurların göz ardı edildiği görülmektedir.

Mevcut bulgular, literatürde solfej eğitimi üzerine yapılan çalışmalarla karşılaştırıldığında benzer sonuçlar ortaya koymaktadır. Solfej eğitiminde kullanılan metotlarda entonasyon ve aralık çalışmalarına kısmen yer verildiği (yeterli değil)**,** ancak doğru diyafram kullanımına yönelik egzersizlere hiç yer verilmediği görülmektedir.

Öneriler

Başlangıç düzeyi solfej eğitimi kapsamında, öğrencilerin seslerini etkin bir şekilde kullanabilmelerini sağlamak amacıyla, doğru diyafram kullanımı, entonasyon ve aralık çalışması gibi temel unsurları içeren, öğrencilerin seslerini kullanabilme ve doğru seslerle solfej yapabilme becerilerini geliştirmeye yönelik kapsamlı bir solfej metodu hazırlanmalıdır.

KAYNAKLAR

Acay, S. (2013). *Nota öğretimi (solfej eğitimine giriş)*. Ankara: Evrensel.

Angı, Ç. E. ve Hamzaoğlu Birer, A. R. (2013). Keman öğretiminde karşılaşılan entonasyon problemleri ve çözüm önerileri. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 1(2), 48-69. https://doi.org/10.7816/sed-01-02-04

Beaucamp, A. (1953). *Le solfegecontemporain*. Paris: Pierre Noel.

Buron, J. J. (t.y.). *20 leçons de solfegeextraitesdurepertoire*. Mouscron: Dernoncourt.

Fridkin, G. A. ve Kalmıkov, V. N. (2005). *Solfedjio odnogolosye çaşti 1*. Moskova: CCCP Ministerstvo Kulturı.

Gönül, M. (2017). *Türk müziği solfej-makam-usul-dikte alıştırmaları*. Ankara: Gece.

İlkay, H. (2004) *Türkiye'deki müzik eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik öğretmenliği anabilim dalı müzik teorisi ve işitme eğitimi dersinde okutulan solfej kitaplarının müzik eğitimine uygunluğu açısından incelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

İman, Y. (2012). *Solfej eğitimi*. Ankara: Arkadaş.

Karakaya, O. (2012). *Türk makam müziği teorisi ve solfeji I*. Konya: Aybil.

Karasar, N. (2003). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel.

Karolyi, O. (2016). *Müziğe giriş* (Çev. M. Nemutlu). İstanbul: Pan.

Kendüzler, M. (2023). *Başlangıç düzeyi solfej eğitiminde öğrencinin sesini kullanabilmesine yönelik bir model önerisi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Kendüzler, M. (2024). *A new solfege teaching model for beginning level solfege education.* Ankara: Eğitim.

Koray, F. (1954). *Orta solfej ve bilgileri I*. Ankara: Örnek.

Köksal, S. (2021). Başlangıç düzeyi solfej kitapları üzerine bir inceleme. *Eurasian Journal of Music andDance*, (18), 289-315. https://doi.org/10.31722/ejmd.956636

Lavignac, A. (1910). *Solfege des solfeges 1A*. Paris: Henry Lemoine.

Michels, U. ve Vogel, G. (2015). *Müzik atlası* (Çev. S. Uçar). İstanbul: Alfa.

Mucur, M. (2005). *Solfej kitabı*. İstanbul: Bemol Müzik.

Mucur, M. (2013). *İlk adım solfej-1A*. İstanbul: Bemol Müzik.

Petroviç, A. A. (1985). *Solfedjio kursu çaşti 1*. Moskova: Pyotr İlyiç Çaykovski Devlet Konservatuvarı.

Sadi, M. (1934). *Solfej*. İstanbul: Kanaat.

Sadi, M. (1936). *Solfej*. İstanbul: Kanaat.

Saygun, A. A. (1966). *Toplu solfej*. İstanbul: Milli Eğitim.

Saygun, A. A. (1967). *Töresel musiki*. İstanbul: Milli Eğitim.

Sevgi, A. ve Tuğcular, E. (2013). *Halk ezgileriyle solfej*. Ankara: Müzik Eğitimi.

Şahin, C. ve Yiğiter, M. E. (2018). *Türk halk müziği dizileriyle solfej eğitimi*. Ankara: Pegem.

Yazan, E. İ. (2007). *Konservatuvar şarkıcılık lisans programlarında solfej eğitiminde izlenen kaynak ve yöntemlerin analizi.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin

Waignein, A. (1981). *Nous apprenons la cle de fa*. Bruxelles: ByEditions.

Waignein, A. (1992). *Solfege elementaire*. Brussels: SchottFreres.

Web Kaynakları

Akgün, G. (2006). Korolarda entonasyon. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 20(20), 29-31. (Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub/pauefd/issue/11123/133024), (Erşim tarihi: 20.01.2025).

Ergen, D. ve Bilen, S. (2010). İlköğretim düzeyinde eşlikli çalma ya da yalın keman eğitiminin entonasyon, özgüven ve tutum üzerindeki etkisi. *Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi*, *1*(1), 23-32. (Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/en/pub/baebd/issue/3342/46247), (Erişim tarihi: 19.02.2025).

Özaydın, N. ve Yiğit, N. (2016). Şan eğitimi alanlarda karşılaşılan şarkı sesi sorunları. *Uluslararası Eğitim Bilimleri Dergisi*, *3*(9), 185-199. (Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub/inesj/issue/40032/476031), (Erişim tarihi: 20.02.2025).

Ses eğitimi nedir, nasıl yapılır. (Erişim adresi: https://www.ozeldersalani.com/ses-egitimi-nedir-nasil-yapilir), (Erişim tarihi: 13.01.2025).

EXTENDED ABSTRACT

Solfege is a fundamental component of professional music education, laying the groundwork for students' musical knowledge and competence. Beyond fostering musical literacy, solfege systematically develops skills in musical reading, auditory perception, and interpretation. Through solfege training, students learn to perceive notes accurately, understand musical structures, and express them effectively. This process also enhances auditory awareness, enabling students to differentiate between various tones and intonations. By deepening the interaction between music theory and practice, solfege allows for a comprehensive understanding of musical concepts and structures. It is not merely a technical skill but a vital stage for fostering creative thinking and musical expression. Solfege education helps students improve their technical proficiency, analyze musical works in depth, and engage in creative improvisation. Ultimately, solfege strengthens every aspect of musical skills, supporting holistic development in professional music education.

Students must become proficient in solfege in order to succeed in music education and attain a satisfactory level of competence.

The most critical phase of solfege education is the beginner level, where students learn to produce accurate sounds and perform solfege with correct pitches. This stage requires intensive practice in diaphragm control, intonation, and interval exercises. However, achieving these objectives depends heavily on the quality of the instructional materials used in solfege education.

Despite the variety of materials used in beginner-level solfege education, most resources focus on sound teaching without providing exercises to improve students' vocal usage, intonation, and interval training. This limitation often leads to challenges for students who struggle to produce accurate sounds and read solfege pieces efficiently. Consequently, students fail to achieve the desired level of success in solfege education. The review of the literature reveals a lack of studies on vocal training methods (such as diaphragm control, intonation, and interval exercises) in beginner-level solfege education. Furthermore, existing materials fail to address these critical aspects.

The primary aim of this study is to examine the extent to which beginner-level solfege materials include exercises that develop students' ability to use their voices effectively, with a focus on diaphragm control, intonation, and interval exercises. Additionally, the study investigates the teaching methods and techniques employed in these materials. This research is significant as it is the first study to systematically evaluate the presence of vocal training-focused exercises and teaching techniques in beginner-level solfege materials.

This study employs a general survey model and utilizes document analysis as a qualitative data collection method. A total of 20 beginner-level solfege textbooks were analyzed through document analysis. The data obtained were systematically evaluated using frequency (f) and percentage (p) analyses and processed through Microsoft Excel. To better understand the presence of vocal training-focused exercises (diaphragm control, intonation, interval training) and teaching techniques in these materials, each textbook was analyzed and presented in detailed tables.

The tables provide clear and systematic information about how these materials address the development of students' vocal usage skills. By presenting data for each book individually, the analysis sheds light on the effectiveness of the teaching methods and highlights deficiencies in beginner-level solfege materials. The findings also enable a more in-depth analysis of the techniques that are either missing or insufficient for supporting students' vocal training and usage.

The analysis revealed that only 30% (6 out of 20) of the beginner-level solfege textbooks included exercises related to intonation. Interval training was covered in 50% (10 out of 20) of the materials. However, none of the textbooks included exercises aimed at developing students' ability to use their voices effectively, such as diaphragm control. The teaching of sounds in these materials was generally based on step-by-step methods, such as introducing two or three notes at a time or teaching all notes within a scale as a whole.

The lack of emphasis on vocal training and usage skills in beginner-level solfege textbooks creates considerable challenges for students. Without mastering the basics of vocal usage, students struggle to produce accurate sounds and achieve the intended outcomes of solfege education. The findings underscore the need for instructional materials that prioritize vocal training, including diaphragm control, intonation, and interval exercises, to support students in developing their vocal and solfege skills.

The study foregrounds the inadequacy of beginner-level solfege textbooks in addressing critical aspects of vocal training, such as diaphragm control, intonation, and interval exercises. To address these gaps, the study recommends developing a new solfege method that includes systematic exercises designed to improve students' ability to use their voices effectively. This method should focus on fundamental elements like diaphragm control, intonation, and interval training, enabling students to perform solfege with accurate pitches.

Furthermore, it is suggested that this new solfege method be implemented at the introductory stage of solfege education, prior to engaging students in reading pieces. The duration of these exercises should be tailored to the needs of the students and the expertise of the instructor but should not be excessively long. By incorporating such a method, students will be better equipped to achieve the desired level of proficiency in solfege and overcome challenges in vocal training.

In conclusion, this study emphasizes the importance of integrating vocal training into beginner-level solfege education and provides a foundation for future research and practice in this area. The findings and recommendations serve as a guide for educators and curriculum developers to enhance the quality and effectiveness of solfege education.

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 : 23.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 02.03.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1625932
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 MAKAM MÜZİĞİ ÇEVRELERİNDE "KOMA" TERİMİNİN KULLANIMINA ELEŞTİREL BİR BAKIŞ

GÜNALÇİN, Serkan[1]

ÖZ

Terimler, çeşitli olguların anlamlarının zihindeki karşılıkları olan kavramların dildeki temsilleri olan sözcüklerdir. Kavramların doğru anlaşılması ve doğru terimlerle ifade edilmesi bilgiyle doğru orantılıdır. Öte yandan kavramların bilimsel amaçları dışında kullanılmaları ise bulundukları disiplin içerisinde çeşitli kavram yanılgılarına yol açabilmektedir. Bu yanılgıların önüne geçmek ise bireysel yanlış anlamaların düzeltilmesinden çok daha zor bir sürece yayılmaktadır. Bu araştırmada, 20. yüzyılda "koma" teriminin Türk makam müziği disiplini içerisine dahil edilmesiyle ortaya çıkan ve hem teoriyi hem de icrayı olumsuz etkileyen bir kavram yanılgısına odaklanılmaktadır. "Koma" teriminin Türk makam müziği teorisi içerisinde bilimsel karşılığı tam olarak irdelenmeden kullanılmış olması ve bu müzik geleneğinin temelini oluşturan perde kavramıyla doğrudan ilişkilendirilmesi söz konusu kavram yanılgısının ortaya çıkışının başlıca nedeni olmuştur. "Türk makam müziğinde komalar vardır!" şeklinde ifade edilen algının kaynağı da aslında bu kavram yanılgısıdır. Bu araştırmada Türk makam müziğinin teorik kaynaklarında

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzik Teorisi Bölümü, serkangunalcin@mgu.edu.tr, https://orcid.org/0000-0001-8307-7297.

benimsenen yaklaşımların ses sistemi kavramı çerçevesinde ele alınarak perde kavramının doğru tanımlanmasıyla söz konusu kavram yanılgısının net biçimde ortaya konulması amaçlanmıştır. Türk makam müziği teorisinde "koma" teriminin aralık ve perde kavramlarıyla ilişkilendirmesinin doğru bir yaklaşım olup olmadığının sorgulandığı araştırma, betimsel nitelikte olup, veri toplama ve çözümleme süreci literatür araştırmasına dayanmaktadır. Araştırma sürecinde "koma" teriminin bilimsel tanımlamalarının hatırlatılmasıyla bu terimin gerek Türk makam müziği teorisine gerekse bu geleneğin teori-icra ilişkisinin temelini oluşturan perde kavramına ne denli uzak olduğu tespit edilmiştir. Bu tespitlere ek olarak araştırmada perde kavramının çalgılarla ilişkisi üzerinde de durulmakta ve bu geleneğin aktarımı konusunda çeşitli önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk makam müziği, perde, koma, ses sistemleri, Türk makam müziği teorisinde kavram yanılgıları.

A CRITICAL LOOK AT THE USE OF THE TERM "COMMA" IN TURKISH MAQAM MUSIC CIRCLES

ABSTRACT

Terms are words that are the linguistic representations of concepts, which are the mental equivalents of the meanings of various phenomena. Correct understanding of concepts and expressing them with the right terms are directly proportional to knowledge. On the other hand, using concepts out of their scientific purposes can lead to various misconceptions within their discipline. Preventing these misconceptions is a much more difficult process than correcting individual misunderstandings. This research focuses on a misconception that emerged with the inclusion of the term "comma" into the Turkish maqam music discipline in the 20th century, which negatively affected both theory and performance. The main reason for the emergence of this misconception is that the term "comma" has been used in Turkish maqam music theory without fully examining its scientific equivalent and has been directly associated with the concept of pitch, which forms the basis of this musical tradition. This misconception is also the source of the perception expressed as "There are commas in Turkish maqam music!" The aim of this research is to examine the approaches adopted in the theoretical sources of Turkish maqam music within the framework of the concept of tuning system and to clearly reveal the misconception in question by correctly defining the concept of pitch. The research, which questions whether it is a correct

approach to associate the term "comma" with the concepts of interval and pitch in Turkish maqam music theory, is descriptive in nature and the data collection and analysis process is based on literature research. By presenting the scientific definitions of the term "comma" during the research process, it can be determined how distant this term is from both the theory of Turkish maqam music and the concept of pitch, which forms the basis of the theory-performance relationship of this tradition. In addition to these findings, the research also focuses on the relationship between the concept of "pitch" and musical instruments, and various suggestions are being made regarding the transmission of this tradition to new generations.

Keywords: Turkish maqam music, perde, comma, tuning scales, misconceptions in Turkish maqam music theory.

GİRİŞ

Bilim, teknik, sanat, spor, zanaat gibi çeşitli uzmanlık alanlarına ait kavramları tanımlayan bir sözcük olan "terim", etimolojik olarak; Latince'de "sınır", "son" anlamında kullanılan "*terminus*" kelimesine dayanmaktadır. Terim; uzmanlık alanına özgüdür ve "tek anlamlılık" niteliğine sahip olması öngörülür. Terimler, uluslararası ve standart nitelikleriyle bilim, sanat ve meslek dallarının temsilcileri arasında ortak bir anlaşma zemini oluşturur. İtalya'da kültür ve sanatta bir yenilenme akımı olarak gelişen Rönesans'la birlikte terimler, Avrupa'da, bağımsız bir dal olarak ele alınmaya başlanmış ve bu faaliyetler, Yunanca ve Latince dillerinde temellendirilmiştir. Türkçe'de "terim" sözcüğünün yaygınlaşmasından önce Osmanlı döneminde, aynı anlamda, Arapça "ıstılah" kelimesi kullanılmıştır. Türk dili içinde Türklerin İslamiyet'i kabulüyle birlikte 10. yüzyıldan itibaren, uzun bir süre, Arapça ve Farsça terimler kullanılmış; 18. yüzyılda Tanzimat'la birlikte de Avrupa dillerinde geçerli olan terimler kullanılmaya başlanmıştır. Türkiye'de, "terimbilim" (*terminology*) ve "sözlükbilim"in (*lexicography*) akademik düzeyde gelişememiş olması nedeniyle terimlerin aktarım sürecinde bilimsel bir yol izlenememiş ve terimler, herhangi bir sınıflandırma ilişkisi kurulmadan Türkçeye dâhil olmuştur. Bu yöntem eksikliği ise, terimlerin kavranmasında çeşitli güçlükler doğurmaktadır (Sağlam, 2007: 169-170).

Terimin temel unsuru; nesnelerin, insan zihnindeki tasarımı olan "kavram"lardır. Kavramların dildeki temsili, terimlerle mümkün olmaktadır (Girişen, 2019: 32). Kavram; varlık, olay ve düşüncelerin, benzerliklerine göre gruplanmasını ifade eder. Kavramlar, her yaşta öğrenilen ve zihinde yapılanarak kalıcı duruma gelen soyut düşüncelerdir (Bahçeci ve Kaya, 2010: 30). Anlamın

zihinde somut bir karşılığa dönüşmesi olan kavram; anlama ait özelliklerin, semboller veya kelimelerle ifade edilmesidir. Kavramlar, felsefede, Sokrates'ten itibaren dile getirilen bir konudur. Platon tarafından "gerçek"le özdeşleştirilmişse de kavramın, temelde gerçeklik özelliği taşımadığı ve soyut olduğu kabul edilir. Kavramlar, zihinde, birer "akıl yürütme" yöntemi olarak "tümdengelim", "tümevarım" veya "analoji" yoluyla önce oluşturulur ve sonra adlandırılırlar. Tümevarım yönteminde, bazen, bütünü oluşturan parçalar üzerinden, bütün hakkında karar verilir. Bu durum, "eksik tümevarım" olarak değerlendirilir. Analoji ise; aralarında benzerlik bulunan iki olgudan biri hakkında yapılan değerlendirmenin, diğeri için de geçerli kılınmasıdır. Bilgiyle doğru orantılı olan kavram, bilgideki artışla değişiklik gösterebilir. Bilgide meydana gelen değişime göre anlamı farklılaşabilir; yanlış anlamlar ortaya çıkabilir ya da yanlışlığı ortaya konulan bilgiler düzeltilebilir. Kavramsal açıklamanın başarısı, ilgili kavramı diğerlerinden farklı kılan özellikleri yansıtmasıyla ilişkilidir. Kavramlar arasındaki ilişkilerin bilinmesi, doğru anlamlandırmaya önemli ölçüde katkı sağlayacaktır (Girişen, 2019: 4-8).

Kavramların açıklanmasında olduğu gibi öğrenilmesinde de çeşitli güçlüklerle karşılaşılmaktadır. Bu güçlükler; "ön bilgi yetersizliği", "ortam yetersizliği" ve "kavram yanılgısı" başlıkları altında açıklanır (Köksal, 2006: 477). Bunlar arasında kavram yanılgısı, bu çalışma için önem arz etmektedir. "Alternatif kavrama" olarak da tanımlanan kavram yanılgısı, kısaca, "bilimsel bilgiye yanlış anlam yüklenmesi" şeklinde tanımlanabilir. Öğrenilen kavramların zihinde yeterince şekillenememesi ve bilimsel anlamı dışında kullanılması, kavram yanılgısının temel nedenidir. Kavram yanılgısı kazanmış bireyler, genellikle, bu yanılgının düzeltilmesine de direnç göstermektedir (Bahçeci ve Kaya, 2010: 30). Kavram yanılgıları, rastgele yapılan hatalardan farklı özellikler taşır. Bireyler, temel olarak, yaptıkları hataları fark etmekte ve düzeltmekte sorun yaşamamaktadır. Ancak bir kavram yanılgısı söz konusu olduğunda bireyler özellikle hata yaptıkları konusunda uyarıldıklarında savunma mekanizmalarını devreye sokmaktadır. Bu nedenle bireylerin, doğru şekilde bilgilendirilerek, bu yanılgılarının düzeltilmesi gerekmektedir. Fisher'e göre kavram yanılgılarının çoğu kişide bulunabilme, beraberinde alternatif inanışlar getirme, ortadan kaldırılmaya direnme ve eski deneyimlere dayanma gibi ortak özellikleri bulunmaktadır (akt. Meşeci, Tekin ve Karamustafaoğlu, 2013: 20-21). Kavram yanılgılarının ortaya çıkış nedenleri arasında öğrenilen kavramların yanlış anlaşılması, günlük dilde kullanılan kavramların bilimsel dilde farklı işlevlerinin olması, kavram öğretimi için uygun ortamın olmaması ve kavramların birbirleriyle ve günlük hayatla ilişkilerinin kurulamaması gösterilebilir (Köksal, 2006:

477). Ayrıca bireyler, çoğu kez, yaşantıları içerisinde bilimsel doğruluğu olmayan bilgilerle de karşılaşabilmektedirler. Öğrenim ortamıyla da ilişkili olarak düşünülebilecek bu durum da, kavram yanılgısının önde gelen nedenlerinden birini oluşturmaktadır. Kavram yanılgılarını tespit etmenin ve düzeltmeye çalışmanın güçlüğü dikkate alındığında, kavramların ilk öğretildikleri anda önlemler almanın daha kolay ve doğru bir yöntem olduğu açıktır (Bahçeci ve Kaya, 2010: 30).
Girişen'in (2020) kavram, terminoloji ve tanımla ilgili olarak verdiği bilgilere göre kavramları ve kavramların dildeki karşılıklarıyla ilgilenen bilim dalı, "terminoloji" olarak adlandırılır (s. 55-59). Terimler, bilim dilini meydana getiren temel ögelerdir. Bilgi aktarımında terimlerle birlikte tanımları da etkin rol oynar. Tanım; kavramı oluşturan özellikler ile anlam bileşenlerinin belirtilmesidir ve terimin anlamının tam olarak kavranmasını sağlar. Tanım konusu, ülkemizde, kuramsal çalışmalardan çok uygulamalı çalışmalar içerisinde ele alınmıştır. Bu eksiklik, tanımlarda çeşitli kusurların oluşmasına yol açmaktadır ve bilimsel çalışmaların kilit noktası olan standartlaşmaya zarar vermektedir. Tanımlama, dikkatli ve tutarlı bir biçimde, bilinen ile bilinmeyeni açıklama yöntemiyle yapılmalı ve terimin yer aldığı sözlük ya da yazılı eserin kullanıcısının beklentisini karşılamalıdır. Bu amacı gerçekleştirebilmek için tanımlar kısa ve anlaşılabilir olmalı, basit sözcüklerle anlatılmalıdır. Tanımlanan kavramın ait olduğu kavramlar sistemindeki yeri ve bu kavramlarla ilişkileri belirtilmelidir.

Problem Durumu

Farklı çeşitleri bulunmakla birlikte temelde bir aralık çeşidi olan, birçok yazılı kaynakta yanlış tanımlandığı görülen ve aslında Türk makam müziği geleneğinde yer almayan "koma" terimi; 20. yüzyıldan itibaren çeşitli yazılı ve sözlü anlatımlarda bu müzik açısından kavramsal bir sembol haline getirilerek düzeltilmesi güç yanılgılara yol açmıştır. Bu yanılgılara hem eğitim hem alanyazın hem de icra alanlarında rastlamak mümkündür. Bu durum, Türk makam müziği geleneğindeki teori-icra ilişkisinin anlaşılmasına ve aktarımına zarar vermektedir. Söz konusu terim kendi anlamı itibariyle yanlış anlaşılmakla birlikte, teorik kaynakların çözümlenmesinde hatalı ilişkilendirmeler yapılarak kullanılmış ve Türk makam müziğinin en önemli unsuru olan perde kavramının anlaşılmasını olumsuz etkilemiştir. Diğer taraftan, perde kavramının doğru teorik çözümlemelerle sunulamaması da belirli frekanslara sabitlenen seslerin arasında kalan ses bölgelerinin bölünerek adlandırılması fikrini doğurmuş ve "koma" teriminin perde kavramıyla doğrudan ilişkilendirilmesine zemin hazırlamıştır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Türk makam müziği terminolojisi içinde sıklıkla yer verilen Yunanca kökenli bir kelime olup Türkçe'ye ödünçleme[2] yöntemiyle geçen "koma" (*comma*; "kopma, kesinti") teriminin tanımlanması ve kullanılmasındaki yanlışlıklara dikkat çekilerek, bu terimin ve bu terimle ilişkilendirilen kavramların doğru tanımlarının ortaya konulmasıdır.

Problem Cümlesi

Araştırma sürecinde Türk makam müziği teorisinde "koma" teriminin aralık ve perde kavramlarıyla ilişkilendirmesinin doğru bir yaklaşım olup olmadığı sorgulanmaktadır. Bu temel problem doğrultusunda araştırmada; Türk makam müziğinin teorik kaynaklarında perde kavramının hangi yöntemlerle ele alındığı, bu yöntemlerinin ses sistemi kavramıyla nasıl ilişkilendirilebileceği, perde kavramının teorik olarak nasıl ifade edilmesi gerektiği, koma teriminin bu kavramların içerisinde ne boyutta yer aldığı ve bu terimin perde kavramıyla ilişkilendirilip ilişkilendirilemeyeceği sorularına yanıt aranmaktadır.

YÖNTEM

Araştırma betimsel nitelikte olup, veri toplama ve çözümleme süreci literatür araştırmasına dayanmaktadır. Türk makam müziğinin teorik kaynaklarının incelenmesinde, ses sistemi kavramının ve yöntemlerinin açıklanmasında, koma teriminin ve farklı çeşitlerinin tanımlanmasında belgesel tarama modeli esas alınmıştır. Araştırmanın konusu hem "müzik teorisi" hem de "ses sistemleri" alanlarını ilgilendirdiğinden "koma" terimiyle ilgili kavram yanılgılarını açıklayabilmek adına öncelikle bu konulara ilişkin kavram ve terimlere değinmek yararlı olacaktır. Bu bağlamda doğru ilişkilendirmeler ve karşılaştırmalar yapılabilmesi için öncelikle makam teorisinin temel unsurları olan perde ve seyir kavramlarının üzerinde dikkatle durulması gerekmektedir.

Makam Olgusunun Ana Unsurları: Perde ve Seyir

Türk makam müziğinde "makam" kavramı, kendine özgü ezgi hareketi ve tizlik-pestlik özellikleriyle, duyumsal kimliğini özgün biçimde fark ettiren ezgisel yapı olarak tanımlanabilir[3].

[2] Ödünçleme: Herhangi bir dile ait birimin başka bil dilde kullanılır olması (Girişen, 2019: 43).

[3] Abdülbaki Nasır Dede makamı şu ifadelerle tanımlar: […] makam asıl unsurlarıyla işitildiğinde, kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara bölünmesi mümkün olmayan ezgidir"(2006: 35).

Bu yapı içinde gelişen tüm hareket tarzları seyir kavramıyla açıklanır. Tizlik ve pestlik; "perde" kavramıyla ilişkilidir ve seyir, perdelerle tarif edilir. Teori tarihi içinde makamın açıklanmasında perde ve seyir kavramları, temel unsurlar olarak öne çıkar. İşlevleri itibariyle seyir; ezgi hareketini; perde ise tizlik ve pestlikteki değişimi ifade eder. Akustik açıdan perde; sabit bir frekans olarak anlaşılabilmekle birlikte, kültürel açıdan, icradaki entonasyon[4] değişimini de karakterize eder. Entonasyon ise seyir esnasında belirli perdelerde, tizleşme veya pestleşme şeklinde gerçekleşen bağlamsal değişimlerdir. Perdeler göçürme[5] uygulamalarında ve müzik yazılarında[6] belirli bir frekans alanı dahilindeki muhtelif ses konumlarının sembolü olarak da kullanılmıştır.

Türk makam müziği terminolojisi içerisinde sıklıkla kullanılan "nağme" terimi, farklı anlamlarda kullanılması bakımından dikkat gerektirir. Zaman içinde, çeşitli teorisyenlerce; "perde", "ezgi" ve "aralık" anlamlarında kullanıldığı görülen nağme terimi, yaygın olarak, "ezgi" anlamında kullanılmaktadır. Farabi ve İbn Sina'nın açıklamalarında perde yerine kullanılan nağme terimi, Farabi'ye (2020) göre; belli bir zaman içerisinde gerçekleşen seslerdir (s. 71). Aralık ise; aynı anda ya da farklı zamanlarda işitilen, biri tiz biri pest olan iki nağmenin toplamıdır (2020: 74). İbn Sina; hissedilir bir zaman süresinde devam eden sesi, nağme olarak tanımlar. İbn Sina'ya göre bitişik iki nağme veya aralarına bir nağme girecek iki nağme, aralığı oluşturur (2004: 10). Safiyüddin Abdülmümin Urmevi'ye göre nağme; tizlik-pestlik özelliğine sahip sestir (Uygun, 1999: 66). Bu tanımlardaki "nağme", ezgiyi değil, akustik bağlamda perdeyi ifade eder. Kantemiroğlu, nağme terimini, "seslerin hareket hali" şeklinde açıklayarak, ezgi anlamında kullanmıştır (2001, c. I: 39). Abdülbaki Nasır Dede'nin anlatımları incelendiğinde terimin farklı anlamlarda kullanıldığı görülür. Nasır Dede, nağmelerdeki uyumluluk ve uyumsuzluğu, ezginin bir özelliği olarak belirtir. Tek bir sesin uyumluluk veya uyumsuzluğu söz konusu olmadığından, bu açıklamadaki nağme terimi (2006: 30), aralık ya da ezgi anlamında kullanılmıştır. Nağmenin Nasır Dede tarafından perde karşılığındaki diğer bir kullanımı da "süsleyici perdeler" konusu içerisindedir. Nasır Dede'ye göre makamlar az sayıda nağmeye sahip olmaları nedeniyle süsleyici nağmelere ihtiyaç duyar

[4] Gazimihal, Türkçe'ye "seslem" olarak çevirdiği "entonasyon"u (*intonation*); "bir sesin tam isabetle perdeyi duyurması" olarak tanımlar (1961: 229).

[5] "Göçürme" (*transposition*) terimi; bir diziyi, aralıklarını muhafaza ederek, başka bir perdeye nakletme anlamına gelir (Öztuna, 2000: 136).

[6] Türk makam müziğinde Avrupa notasının kullanımı 20. yüzyılda yaygınlaşmıştır. Metinde "müzik yazısı" olarak kastedilen, öz olarak, müziğe ait unsurların (perde, ritim, tempo, vb.) muhtelif tercihler doğrultusunda işaretlere dönüştürülmesidir. Bu tür uygulamalara ışık tutan başlıca kaynaklar arasında; Safiyüddin Urmevi, Abdülkadir Meragi, Kantemiroğlu, Abdülbaki Nasır Dede ve Hamparsum Limonciyan'a ait olanlar özellikle sayılmalıdır.

(2006: 35). Rauf Yekta Bey'e göre melodiler, nağmelerden oluşur ve Türk musikisinde, ilk sesin sekizlisiyle birlikte yirmi dört nağme bulunur (1997: 8, 90, 91). Perde, aralık ve ezgi anlamlarında kullanılması nedeniyle yazılı eserlerin incelenmesinde terimin hangi bağlamda kullanıldığının doğru anlaşılması önem arz eder.

Türk makam müziği alanyazını içinde "perde" kavramı, "*nagm*/nağme" bağlamıyla El Kindi'ye kadar uzanmakta; "seyir" kavramının ise 15. yüzyıl Türkçe nazariyat eserleriyle birlikte kullanılmaya başlandığı görülmektedir. 18. yüzyıl nazariyatçılarından Kantemiroğlu, "müfred makam"ı[7]; "kutup" olarak nitelediği perde etrafındaki ezgi hareketi olarak tanımlar. Her makam, kendi ezgi hareketiyle, diğer makamlardan, şüphe duyulmayacak şekilde ayrılır. Bu hareket boyunca duyurulan perdeleri de her makam için ayrıca tanımlar (2001, c. I,: 48-111). Nasır Dede, makamları, "makam" ve "terkip" olarak sınıflandırır ve ona göre de makam; kendine özgü kişiliği olan ve benzeri olmayan ezgidir. Bu ezginin hareketi ise perdelerle anlatılır (2006: 35). Rauf Yekta'nın makam kavramıyla ilgili açıklamalarında da seyir kavramı önemli rol oynar. Rauf Yekta'ya göre "seyir" ve "karar", makamın kimliğini ortaya koyan hayati unsurlardır (1986: 68). Suphi Ezgi, makamda, dizinin muhtelif nağmelerinin seslendirildiği ezgisel bir seyir ve karar bulunduğunu belirtir (1933: 48). Sadettin Arel ise, makamı tarif ederken seyir terimini kullanmamakta; ezginin inicilik-çıkıcılık özelliğine göre sınıflandırmaktadır. Makam anlatımları içerisinde "örnek öz" adı altında örnek ezgilere yer vermesi, aslında Arel'in de seyir olmadan, makamın tam olarak tarif edilemeyeceği düşüncesinde olduğunu göstermektedir (Akdoğu, 1991). Perdeler, makam seyrinin anlatımında referans noktaları olup, seyrin içeriğini tanımlamaktadır. Gerek anlamı gerek elde ediliş yöntemi gerekse de makamsal fonksiyonu itibariyle perde kavramı, bu çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır. Aralık kavramı ile doğrudan ilişkili olması nedeniyle her iki kavramın birlikte değerlendirilmesi gerekir.

Perde ve Aralık Kavramları

Perde algısını oluşturan tizlik-pestlik olgusunun temelinde, ses kaynağının titreşim özelliği yer alır ki bu özellik, fizikte, "frekans" olarak adlandırılır. Frekans arttıkça ses tizleşmekte, azaldıkça da pestleşmektedir. Bu bağlamda perde (pitch), frekansın, müzik terminolojisindeki karşılığıdır (Zeren, 2007: 52). Aralık ise iki perde arasındaki tizlik-pestlik farkıdır. Aralıklar, iki sese ait

[7] Kantemiroğlu, makamları; "müfred" ve "mürekkeb" olarak sınıflandır. Bunlardan mürekkeb olanlar, müfred makamların çeşitli şekillerde birleşmelerinden oluşurlar (2001, c. I: 41).

frekansların birbirine oranlanmasıyla ölçülür. Frekans oranları aynı olan herhangi iki ses, daima, aynı aralık olarak işitilir. Aralıkların birbirine eklenmesiyle oluşan yeni aralıkların frekans oranları, çarpma işlemiyle bulunur. Aralıkların çıkarılmasında da frekans oranları arasında bölme işlemi yapılır. Bir aralığın ölçülebilir sayısal ifadesi olan frekans oranı ile söz konusu aralığın tel üzerinde elde edildiği nokta arasında, doğrusal bir ilişki bulunur. Bu bağlamda "frekans oranı" ile "tel bölünme oranı" arasında ters orantı vardır[8] (Zeren, 2007: 296).

Türk makam müziğinde perde terimi, zaman içinde, icra ve teori ilişkisi çerçevesinde farklı bir kavram haline gelmiştir. Teoride "sabit" bir frekans olarak ele alınan perde, icra boyutunda entonasyon değişimlerini de içerir durumdadır. Makam teorisinde perdeler; makamlara özgü seyirlerin gerçekleştiği, "dizi"[9] veya "düzen"[10] olarak ifade edilen ses alanları içindeki noktalar olarak yer alır. Perdelerin, söz konusu ses alanları içindeki yerleşimleri, tarihsel süreçte keşfedilen yöntemlerle yakından ilgilidir. Öncelikle bu yöntemlere değinmek, konunun daha iyi anlaşılması açısından önem arz eder.

Perde ve Aralıkların Elde Edilmesinde Temel Yöntemler

Müzikte ses sistemleri konusunda, perde seçimleri bakımından önemli bir ölçüt oluşturan uyumluluk ve uyumsuzluk niteliği; "frekans oranı", "doğuşkanlar" ve "vuru" kavramlarıyla yakından ilgilidir. Aralıkların uyumu konusu, perdelerin elde edilmesi ve kullanımlarıyla ilgili çalışmaların en dikkate değer konusudur. Uyumluluk ve uyumsuzluk algısı, bir müzik türünün ait olduğu bölgenin sosyal ve kültürel özelliklerinden etkilenmektedir. Bu koşullar dışında uyumluluk-uyumsuzluk konusunun matematiksel ve fiziksel bakımdan çeşitli kuralları bulunmaktadır. Bu konuda bilinen en eski kural, "küçük sayılar kuralı" olarak bilinen ve aralık oranlarının küçük tam sayılara dayalı olmasının, uyumluluk niteliğini arttıracağına yönelik inanıştır. Büyükten küçüğe doğru aralıkların uyum sırası: unison (1/1), oktav (2/1), beşli (3/2), dörtlü (4/3) ve büyük üçlü (5/4) şeklinde azalarak devam eder. Euler'in "uyum teorisi"; bir akoru oluşturan aralık oranlarının en küçük ortak katının, uyumluluk derecesini belirlediği düşüncesine dayanırsa da bu teorinin yanlışlığı matematiksel olarak ispatlanmıştır. D'Alambert'e ait bir diğer uyum teorisi, bir sesin,

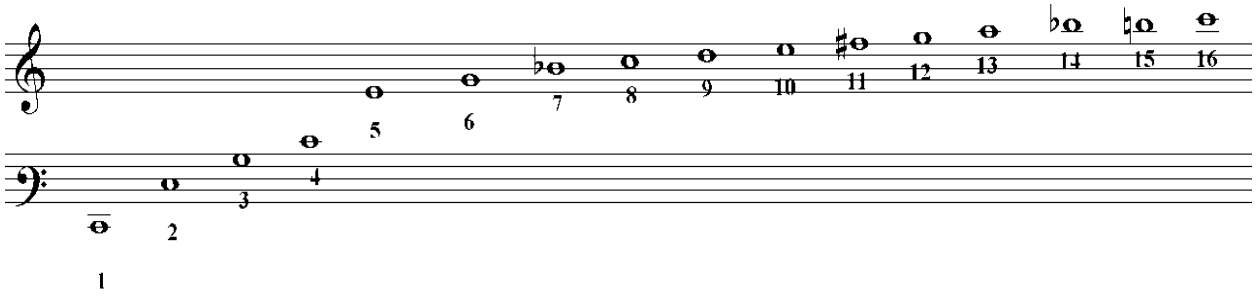
[8] Bu ilişkiyi basit bir örnekle açıklamak mümkündür: Telli bir çalgıda herhangi bir telin "açık/boş" pozisyonunun titreştirilmesinden elde edilen frekans, o telin tam orta noktasına parmakla basıldığında elde edilen frekansın yarısıdır. Frekansı, ilkinin iki katı olan ses, tel üzerinde, bu frekans oranının bölünmesinden (1/2'sinden) elde edilir.

[9] "Herhangi bir perdeden yukarı veya aşağı doğru herhangi bir diziliş" (Öztürk, 2022: 15).

[10] "Perdelerin, tamlık ve na-tamamlık niteliklerine göre seçilip sıralanmalarıyla elde edilen özel diziliş veya ayarlanışlardır" (Öztürk, 2022: 12).

kendi doğuşkanlarını içeren seslerle birlikte duyulmasının, uyumluluğu sağlayacağı düşüncesine dayanır (Can, 1995: 23-26).

Bütün sesler, frekansları birbirinin tam katı olan doğuşkanlardan oluşurlar. Bir sesin taşıdığı toplam enerji doğuşkanlar arasında paylaşılmıştır. Birinci doğuşkan toplam enerjinin büyük bir kısmına sahiptir. İkinci doğuşkan, üçüncü doğuşkan ve diğerleri gitgide azalan miktarlarda enerjiye sahiptir (Zeren, 2008: 2). Doğuşkanların sıra numaraları arasındaki oran, oluşturdukları aralığın frekans oranıdır. Örneğin; ilk iki doğuşkan arasındaki aralık 2/1, 2. ve. 3. doğuşkan arasındaki aralık 3/2 frekans oranına sahiptir. Bu sıralama 1/2, 2/3, 3/4, 4/5 … şeklinde düzgün biçimde devam eder (Dizi 1). Bu matematiksel ilişki süperpartiküler oran olarak adlandırılır.



Dizi 1. Bir temel sesin doğuşkanlarının dizek üzerinde gösterimi.

Helmotz'a göre uyumsuz aralık oluşturan sesler birlikte duyulduğunda, "vuru" adı verilen dalgalanmalar meydana gelir ve uyumsuzluk oluşur (Can, 1995: 23-26). Bu teoriye göre iki ses arasındaki doğuşkanların çakışması, vuru sayısını azaltır ve uyumluluk artar. 2/1 oranına sahip "oktav" aralığında vuru frekansları birbirinin iki katıdır ve doğuşkanlar, tam olarak çakıştığından vuru oluşmaz. Doğuşkanlar arasındaki aralık küçüldükçe, çakışan doğuşkan sayısı azalır ve vuru hissedilmeye başlar (Zeren, 2007: 286). Bu yaklaşım hem "küçük sayılar kuralı" ile hem de D'Alambert'in "uyum teorisi" ile benzerlik taşır. Helmotz'un teorisine göre uyumluluk; doğuşkanların oluşturduğu aralıklarda meydana gelen vuru sayısına bağlı olarak, aralık küçüldükçe azalmaktadır.

Teorik açıdan bir müzik türünde kullanılan sesler ve bu seslerin elde edilme yöntemleri, "ses sistemi" (*tonal system; sound system*) kavramı içerisinde açıklanır. Söz konusu seslerin bir sekizli içerisinde sıralanması, ilgili türün ses sisteminin sembolik bir gösterimi olarak kullanılır. Türk makam müziğinde bu sesler perde terimiyle ifade edilirler ve tarihin çeşitli dönemlerinde her perde belirli kurallara göre ayrı ayrı isimlendirilmiştir. Ses sistemi terimi iki şekilde kullanılmaktadır. İlk kullanım biçimi herhangi bir müzik türünde kullanılan seslerle ilgilidir. Alanyazında "Türk Makam

Müziği ses sitemi yirmi dört aralıktan oluşur", "Avrupa Müziği ses sistemi on iki aralıklıdır" gibi ifadelere rastlamak mümkündür. Ancak "ses sistemi" terimi daha genel bir kavramı ifade eder. Ses sistemi terimi, esas olarak, seslerin elde edilmesinde kullanılan matematiksel veya fiziksel yöntemi tanımlamaktadır. "Sistem" yaklaşımıyla seslerin elde edilmesinde "Pythagoras", "doğal" (*just/pure intonation*) ve "tamperaman" (*temperament*) olmak üzere üç temel yöntem kullanılmaktadır. Müzik teorisinde perde odaklı açıklamaların anlaşılabilmesi ve sağlıklı değerlendirilebilmesinde öncelikle bu temel yöntemlerin kavranması önemli bir gereklilik arz eder.

Pythagoras Yöntemi

Bu yöntem, M.Ö. 6. yüzyılda yaşamış olan Samos'lu Pythagoras'a atfedildiği için bu adla anılmaktadır. Pythagoras öğretisinde, "tetraktys" olarak nitelendirilen 1, 2, 3 ve 4 önemli sayılmakta ve aralıkları açıklamakta kullanılmaktadır. Pythagoras'un yönteminde sesler, günümüzde "tam beşli" olarak adlandırılan ve üçüncü ile ikinci doğuşkanlar arasında oluştuğu için "uyumlu" kabul edilen aralığın üst üste eklenmesiyle elde edilir. Ulaşılan her ses, bir oktav içine taşınarak, "ses dizisi" oluşturulur. Bu yöntemde ilk sesin tam katlarına (üst oktavlarından herhangi birine) erişme imkânı yoktur. Ancak on ikinci adımda, ilk sesin tam katı olan bir sese oldukça yaklaşılır. Bu yakınlık, "bir Pythagoras koması" olarak adlandırılır ve 23,46 cent[11] büyüklüğündedir. Bu durum,"sistemin açıklığı" şeklinde ifade edilir. Kısaca "tam beşlilerin katlanması" şeklinde tanımlanan bu yöntemde tam beşli aralığına bağlı olarak elde edilen çeşitli aralıklar arasında toplama ve çıkarma işlemleri yapılabilmektedir. Sistemdeki açıklık, giderilme bakımından, farklı yolların kullanımını zorunlu kılmaktadır. Pythagoras yöntemiyle oluşturulan dizilerde, istenilen perdelere ulaşıldıktan sonra perde elde etme adımlarına son verilir (Karaosmanoğlu, 2017: 137).

Pythagoras yöntemi, "monokord" adı verilen tek telli bir çalgı üzerinde, telin iki ve üç sayılarının katları oranında bölünerek seslerin elde edilmesine dayanır. Bu işlemlerde iki ve üç dışındaki asal sayılar kullanılmaz. Oktav aralığının frekans oranı 2/1, beşli aralığının frekans oranı ise 3/2'dir. Tüm diğer aralıklar, bu temel aralıklar arasındaki toplama ve çıkarma işlemleriyle elde edilir. Diğer

[11] "Batı müziğinde kullanılan tampere kromatik dizide birbirine eşit 12 yarım ses vardır. Yarım seslerin her biri 100 cent olarak düşünülürse sekizli aralığı 1200 cent olur. Cent birimi, Batı müziğinde tampere dizide kullanılan seslerin her birini tam ve kolay akılda kalan sayılarla ifade edebilmek amacıyla A. J. Ellis tarafından önerilmiş ve sonra bütün dünyada özellikle bilimsel araştırmalarda kullanılmaya başlanmıştır (Zeren, 2007: 298)".

yöntemlere kıyasla Pythagoras yönteminde en geniş ikili ve üçlü aralıklar ile en dar ikili aralığa ulaşılır (Lindley, 2001: 1).

Pythagoras yöntemiyle elde edilen aralıklar arasında; 3/2, 4/3, 9/8 oranları dışındaki tüm aralıklar, "uyumsuz"dur. Çeşitli müzik kültürlerinde "*tonos*" veya "tanini" olarak adlandırılan aralık, 3/2 (beşli) ve 4/3 (dörtlü) arasında bulunmaktadır. İki adet tanininin dörtlüden (4/3) çıkarılması sonucunda "*limma*" ya da "bakiye" olarak adlandırılan ve 256/253 oranına sahip, uyumsuz nitelikte bir aralık elde edilir. Uyumsuzluğu ve eklendiği herhangi bir uyumlu aralığı uyumsuz hale getirmesi dışında en dikkate değer nokta, bu aralığın, tanini aralığının yarısı olmadığıdır. İki bakiyenin birbirine eklenmesiyle oluşan aralık, taniniden, bir Pythagoras komması kadar küçüktür. Bu aralıklar bugün Avrupa müziğinde kullanılan büyük ve küçük ikiliye benzetilse de, bu sistemdeki aralık büyüklüklerinin, bu şekilde tanımlanmaması gerekir. Yöntemin ilk kullanıldığı dönemlerde, söz konusu "tam" ve "yarım" ifadelerinin kullanıldığı on iki eşit aralıklı ses sisteminin henüz gelişim göstermemiş olması nedeniyle, Pythagoras yöntemiyle elde edilen aralıkların nitelendirilmesinde tam ve yarım ifadelerinden kaçınılması gerekmektedir.

Pythagoras yöntemi, ortaya çıktığı dönemden 17. yüzyıla kadar etkisini sürdürmüştür. Antik Yunan müziğinde kullanılmaya başlanan bu yöntem, Avrupa dışındaki müzik kültürlerinde varlığını korumaktadır. Avrupa'da ise 10. ve 14. yüzyıllar arasında, "erken polifoni dönemi"nin sonuna kadar, sorunsuz olarak görülegelmiştir. Pythagoras yöntemiyle elde edilen ve uyumsuz kabul edilen üçlü ve altılı aralıklarının[12] kullanımından 15. yüzyıla kadar kaçınılmış; bu dönemde ise bu aralıklar müzik pratiğine dahil edilerek uyum sorunlarına çözüm arayışları geliştirilmeye başlanmıştır. Çokseslilliğin gelişimiyle birlikte Pythagoras yöntemi, klavyeli ve perdeleri çalgılarda çözüm bekleyen bir sorun haline gelmiştir. Bu sorunları çözmeye yönelik ilk girişim ise, "tam/saf entonasyon" yönteminin kullanılmaya başlanmasıdır (Şenel, 2021: 355-357).

Doğal Yöntem

Doğal yöntem, doğuşkanlar arasında oluşan ve "doğal" olarak nitelendirilen aralıkların kullanımına dayanmaktadır. Doğal yöntemde 5/4 aralığının kullanımıyla, Pythagoras yönteminde yer alan 3/2, 4/3 ve 9/8 oranına sahip doğal aralıkların ötesine geçilerek; 5/4, 6/5, 7/6, 8/7, 10/9, 11/10, 12/11,

[12] Pythagoras yönteminde, 3/2 oranındaki "saf beşli"lerin katlanması aşamasında ilk beş basamakta oluşan diyatonik dizideki üçlü ve altılı aralıklar, saf üçlü ve saf altılı aralıklarından bir "sentonik koma" uzaktır. Bu farklılaşma, Rönesans döneminin uyum ölçütleri olarak benimsenen "mükemmellik" ve "birlik" ölçütlerine de aykırı bir durum oluşturur (Lindley, 2001a: 1).

13/12, 14/13, 15/14, 16/15 şeklinde küçülerek devam eden diğer aralıklar da kullanılmaktadır (Can, 1995: 34). Bu yöntemin öncüsünün, M.S. 2. yüzyılda yaşayan Batlamyus olduğu bilinmektedir. Bu yöntemle elde edilen aralıklar, doğuşkanlar tarafından oluşturulduğundan, uyumsuzluk oldukça azalmaktadır (Karaosmanoğlu, 2017: 125). Doğal yöntem, "tam/saf entonasyon" (*just/pure intonation*)" olarak da adlandırılmaktadır. Pythagoras yönteminde olduğu gibi doğal yöntemde de sistemin kapanması mümkün değildir. Seslerin elde edilme biçimi, matematiksel olarak, "süperpartiküler oran"la [(n+1)/n] ifade edilir. Doğal yöntemde, 3/2 aralıklarının birbirine eklenmesine ek olarak, 5/4 aralığı da dahil edilir.

Doğal yöntemle oluşturulan 2/1, 3/2, 4/3 ve 9/8 oranlarındaki aralıklar, Pythagoras yöntemiyle ortaktır. Bu yöntemdeki hesaplamalara "5" ve üzerindeki tam sayılar dahil edildiğinden, Pythagoras yönteminden farklı olarak, 5/4 oranındaki "saf üçlü" ve 8/5 oranındaki "saf altılı" gibi aralıklara ulaşılır. Saf üçlü aralıklar, Pythagoras yöntemiyle elde edilen üçlü aralığından daha dardır. Buna bağlı olarak 9/8 ve 10/9 olmak üzere iki farklı "ikili aralığı" da meydana gelir (Lindley, 2001a: 1).

Doğal yöntemin Avrupa'daki ilk savunucuları, İngiliz teorisyenler Theinred of Dover[13] ve Walter Odington[14]'dur. Dover ve Odington, üçlü aralığı için 81/64 yerine 5/4 oranını önermişlerdir. Saf oranlarda küçük değişiklikler yapılmasına yönelik uygulamaları Rönesans müzik düşüncesiyle tanıştıran kişi Ramis de Pareia[15] olmuştur. Pareira, bu yöntemle monokord üzerinde deneysel çalışmalar yapmış; oluşturduğu dizilerin iyi ve sakınılması gereken aralıkları hakkında önerilerde bulunmuştur. Avrupa müziğinde doğal yöntemi benimseyen bir başka isim ise, 16. yüzyılın önde gelen teorisyeni ve bestecisi Gioseffo Zarlino'dur. Zarlino, eşliksiz icra yapan ses icracılarının, Batlamyus'un dörtlü dizi örneklerinde yer alan doğal aralıklara uyum sağladığını savunmuş; eşlikli icrada ise çalgı entonasyonlarına bağlı kaldıkları fikrini öne sürmüştür. Zarlino'ya göre ses icrasındaki esneklik, icracıları, basit oranlardan oluşan doğal aralıklara ulaştıracak ve onları, sesleri

[13] Theinred of Dover *(Theinredus Doverensis),* 12. yüzyılda yaşamış olan İngiliz din adamı ve müzik teorisyenidir. Dover, toplam üç kitaptan oluşan *De legitimis ordinibus pentachordorum et tetrachordorum* adlı eserinde aralık oranları ve aralıkların uyumluluk-uyumsuzluk ilişkileriyle ilgili konulara değinmiş, üçlü ve altılı aralıkların organumda kullanılması konusunda Boethius'un görüşlerini takip ederek saf üçlü aralıkları önermiştir (Snyder, 2001: 1).

[14] Walter Odington (1298-1316), İngiliz müzik teorisyeni ve bilim adamıdır. *Summa de speculationemusice* adlı eseri dönemin en sistematik ve kapsayıcı çalışmasıdır. Eserin ikinci bölümünde sayılarla müzik arasındaki ilişkileri ele alan Odington, 6/5 ve 5/4 oranlarındaki üçlüleri uyumlu olarak nitelendirir (Hammond, 2001: 1).

[15] Ramis de Pareia (*Ramos de Pareja),* 15. yüzyılda yaşamış olan İspanyol besteci ve teorisyendir. Pareia, *Musica Practica* adlı eserinde, Boethius'un görüşlerine karşı çıkarak saf üçlü oranlarının (6/5 ve 5/4) oranlarının pratikte uygulanabileceğini, ancak teoride ifade edilmelerinin güç olduğunu belirtmiştir. Onun bu düşüncesi "ortalanmış ton" (*mean tone*) sisteminin öncüsü niteliğindedir (Dean, 2001: 1, 2).

sabitlenmiş dizilerde oluşan uyum problemlerinden koruyacaktır. Bu düşünce, sonraki üç yüz yıl boyunca birçok bilim insanını etkilemiştir (Lindley, 2001b: 1). Galileo, Caus ve Kepler gibi birçok bilim insanı küçük tamsayı oranlarının uyumun göstergesi olması düşüncesini desteklemişlerdir. Doğal yöntemin entonasyondaki mükemmelliğine rağmen bu yöntemle oluşturulan bir dizi başka bir sese aktarıldığında seslerde değişiklik meydana gelmektedir. Bu nedenle Avrupa müziğinde sorunsuzca uygulanması mümkün olamamıştır (Şenel, 2021: 358).

Tamperaman Yöntemi

Perdesiz çalgılarda sorunsuz uygulanabilen doğal yöntem, perdeli çalgılar için sorunlar barındırmaktadır. Bu sorunların çözümü, yeni bir sistem arayışı yerine "tamperaman" olarak adlandırılan ve bazı doğal aralıkların büyüklüklerine müdahale edilerek sistemin kapatılması ilkesine dayanan farklı yöntemlerde aranmıştır. Bu yöntemlerin ilk örneği, "ortalanmış ton" (*mean tone*) sistemidir. Ortalanmış ton sistemi, Rönesans müziğinde önem arz eden saf üçlüleri korumak amacıyla saf beşlilerin daraltılması şeklinde açıklanabilir. Bu yöntem de çeşitli eksikliklere sahip olduğundan kalıcı bir çözüm oluşturamamış ve bu yöndeki çalışmalar devam etmiştir (Şenel, 2021: 358-360).

Terim olarak "tamperaman", genellikle, zihinlerde "eşit bölünme" düşüncesini çağrıştırır. Oysa tamperaman, kavramsal açıdan, oktavın eşit bölünmesi işlemini ifade etmez[16]. Tamperaman, öz olarak, seslerin konumlarının, çeşitli yöntemlerle değiştirilmesine dayanır. Bu değişikliğin yapılmasındaki ana amaç; "göçürme" işlemlerinin kusursuzluğunun sağlanabilmesi için sistemin kapatılmasıdır. Tamperaman yöntemiyle konumları değiştirilen sesler arasındaki aralıklar, doğallıklarını ve dolayısıyla uyumluluklarını kaybeder. Buna karşılık tamperaman yöntemi; sistemin kapatılması, göçürme kusursuzluğu, çalgı tasarımında kolaylık ve notasyonda sadelik gibi faydalar sağlar. Bu yöntemle eşit aralıklı ses dizileri elde edilebildiği gibi, yapılan değişiklikler neticesinde eşit aralıklı olmayan diziler de ortaya çıkabilmektedir. Doğal nitelikteki bir aralık, bir miktar daraltılır ve bu aralığın katlanmasıyla istenilen sesler elde edilir ve sistem kapatılırsa, bu işlem, "düzenli tamperaman" olarak adlandırılır. Düzensiz tamperamanlarda, dizideki aralıklardan bazılarında değişiklik yapılır (Karaosmanoğlu, 2017: 157). Eşit aralıklı olmayan tamperamanların,

[16] Rauf Yekta Bey, aralıklarda yapılan değişikliklerle oluşturulan ses sistemi yaklaşımını, "tadil sistemi" olarak tanımlamıştır. Rauf Yekta Bey'e göre tadil sistemlerinde iki yöntemin kullanılır. Dizide seslerin bazılarına yapılan tadilatlarla oluşan sistem "gayri müsavi (eşit olmayan) tadil sistemi" (*temperament inegal*), aralıkların tümünde yapılan tadilatlarla oluşan sistem ise "müsavi (eşit) tadil sistemi" (*temperament egal*) olarak tanımlanır (2008: 57).

kendilerine özgü hesaplama yöntemleri vardır. Eşit tamperamanlar ise bir oktavın eşit sayıda küçük aralığa bölünmesiyle elde edilir. Eşit aralıklı bir dizideki en küçük aralığın frekans oranı, oktavı belirleyen "2" sayısının, dizideki eşit aralıkların sayısına göre kökünün hesaplanmasıyla bulunur (Karaosmanoğlu, 2017: 177).

Eşit aralıklı tamperaman yönteminin ilk tanımlanması, 16. yüzyılda yaşayan Giovani Mario Lanfanco'ya dayanmaktadır. Lanfanco'nun yaklaşımı, beşlilerin kulağa rahatsızlık vermeyecek şekilde daraltılması, üçlülerin ise genişletilmesi şeklindedir. Oktavın on iki parçaya bölünmesi şeklindeki tanım ise Salinas'a aittir. Günümüzdeki tanımlarda kullanılan; 2'nin 12. dereceden kökünün alınması şeklindeki matematiksel hesaplamayı ise, Hollandalı matematikçi ve mühendis Simon Stevin (1548-1620) yapmıştır. Bu yöntemin pratikteki uygulaması, 16. yüzyılda, Vincenzo Galilei ile başlamıştır. On iki eşit aralıklı tamperaman ile akortlama/ayarlama (*tuning*) konusundaki en kapsamlı çalışmalar, 17. yüzyılda, Marin Mersenne tarafından yapılmıştır. Matematiksel yöntemlerin güçlüğü, 19. yüzyılın sonuna doğru Alexander J. Ellis'in geliştirdiği "*cent*" ölçeğiyle son bulmuştur. Eşit aralıklı tamperamanın piyanoda, gerçek anlamda ilk uygulaması, 1917'de, William Braid White adlı bir akustik mühendisinin geliştirdiği yöntemle mümkün olabilmiştir (Kalender ve Akgül Barış, 2022: 342-343).

Tamperaman terimi, çeşitli bağlamlarda kullanılabilmektedir. Ellis, bu terimi; her bir parçasını 100 cent olarak ele aldığı ve 1200 cent büyüklüğündeki oktavı, on iki eşit aralığa bölen ses dizgesini tanımlamak için kullanmıştır. Fakat bu sistemin sembol çalgısı olarak görülen piyanonun akortçuları açısından bu tanım, tam olarak geçerli değildir. Piyano akordunda oktav aralığı, 1200 centi geçebilmektedir. Bu farklılık, piyanonun muhtelif ses bölgelerinde değişiklik gösterebilmektir. Ayrıca üçlü ve altılı aralıklarındaki uyumsuzluğun en aza indirilebilmesi için küçük ikili aralıkları da 100 centten farklı büyüklükler oluşturabilir. Nefesli ve yaylı çalgılar ile gitar icracıları da farklı entonasyonlar sergileyebilmektedir. Ses icrasında da benzer bir durumla karşılaşılmaktadır. Bu nedenle on iki eşit aralıklı yapı, icracılar açısından bir entonasyon şeması ölçeği yerine, kromatik dizi için basit bir model olarak algılanmaktadır. Ayrıca eşit aralıklı tampere yaklaşımı, 17. ve 18. yüzyıllarda üzerinde çalışmalar yapılan düzensiz tamperamanlarla da karıştırılabilmektedir (Lindley, 2001c: 1).

Müzik türleri arasında farklı ses sayıları içeren kullanımlar görülse de, söz konusu seslerin elde edilmeleri, temelde bahsi geçen üç yönteme dayanmaktadır. Bu yöntemler, bir tür içinde, gerek teoride gerekse uygulamada tek başına kullanılabildiği gibi, bir birliktelik halinde de

kullanılabilmektedir. Konunun daha iyi anlaşılması, benzerlik ve farklılıklarının birlikte algılanması için ses sistemlerinde kullanılan üç temel yöntem, Tablo 1'de karşılaştırmalı olarak gösterilmiştir. Türk makam müziğinde "perde" teriminin kavramsal olarak doğru tanımlanması, önemli ölçüde, perde kavramı hakkında yapılan teorik açıklamalar ile icradaki kullanımlarının, ses sistemi bağlamında, yöntemsel bakımdan değerlendirilmesine bağlıdır.

Pythagoras	**Tam Entonasyon**	**Tamperaman**
Yöntem: 3/2 oranındaki beşli aralığının katlanmasına dayalı olarak, aralıkların birbirine eklenmesi veya birbirinden çıkarılması yöntemiyle yeni sesler elde edilir. Sistem açıktır ve ses sayısı sınırsızdır. Formül: $(3/2)^n$	Yöntem: Doğal dizilerdeki sesler doğuşkanların oranlarına göre belirlenir. Sistem açıktır ve ses sayısı sınırsızdır. Formül: (n+1) / n	Yöntem: Çeşitli doğal aralıkların büyüklüklerinin düzenli veya düzensiz olarak değiştirilmesi yöntemiyle sistem kapatılır. Eşit Bölünmeli Olmayan: Aralıkların eşit olması gerekmez. Belirlenen aralığa yapılan müdahale, düzenli veya düzensiz şekilde gerçekleşir. Eşit Bölünmeli: Oktav eşit büyüklükteki aralıklara bölünür. En küçük aralığın formülü: $\sqrt[n]{2}$

Tablo 1. Ses sistemlerinde temel yöntemler.

Türk Makam Müziğinde Perde ve Aralıklar

Türk makam müziği literatüründe yer alan teorik açıklamalar; ses sistemi ve perdelerin elde edilme yöntemleri çerçevesinde değerlendirildiğinde, öne çıkan özelliklerine göre, dört ana teorik yaklaşımdan söz edilebilir. Söz konusu yaklaşımlar ve önde gelen temsilcileri Tablo 2'de gösterildiği gibidir.

Temel Özellikler	**Temsilciler**
Nağme/Buud/Cins	Kindi, Farabi, İbn Sina
Nağme/Buud/Cins/Daire	Safiyüddin Urmevi, Kutbeddin Şirazi, Abdülkadir Meragi, Ahmetoğlu Şükrullah, Ladikli Mehmet Çelebi, Fethullah Şirvani, Abdülaziz Çelebi, Mahmud bin Abdülaziz
Perde/Seyir	Yusuf Kırşehri, Bedri Dilşad, Hızır bin Abdullah, Kadızade Tirevi, Seydi, Kantemiroğlu, Nayi Osman Dede, Tanburi Küçük Artin, Kemani Hızır Ağa, Abdülbaki Nasır Dede, Haşim Bey
Perde/Cins/Dizi/Seyir	Rauf Yekta, Suphi Zühtü Ezgi, Hüseyin Sadettin Arel

Tablo 2. Türk makam müziğinde teorik yaklaşımlar[17].

[17] Makam teorisindeki çalışmalar Arel'den sonra da devam etmiştir. Ekrem Karadeniz, Kazım Uz ve Mildan Niyazi Ayomak'ın çalışmaları bu çabanın göstergesidir. Mildan Niyazi Ayomak, elli üç eşit aralıklı diziyi temel alarak,

İslam dünyasında ses sistemi alanındaki çalışmalar, Farabi'den itibaren gelişme kaydetmiştir. Farabi ve İbn Sina'nın açıklamalarında cins[18] ve aralık çeşitliliği öne çıkar. Cinslerin oluşumunda, doğal yöntem ile Pythagoras yönteminin her ikisinin de kullanılmış olduğu görülmektedir. Bu teorisyenler, aralıkları ve aralıkların uyumunu, süperpartiküler orana göre değerlendirmiştir. Nağmeler, sayısal verilerle, çalgılar üzerinde gösterilmiş ve parmak isimleriyle ilişkilendirilerek açıklanmıştır[19]. Cinslerin seslendirilebilmesiyle perde kullanımı arasında yakın bir ilişki bulunmaktadır. Farabi, bazı perdelerin, icrada değişiklik gösterebileceğini belirtirken, İbn Sina da, "orta parmak perdesi" olarak nitelendirdiği perdelerin, farklı cinslere göre değişiklik gösterebileceğini açıklamıştır.[20] Bu dönemdeki teori, Pythagoras yöntemi ve doğal yönteme dayalı aralıklardan oluşan cins çeşitliliği ve bu çeşitliliğe bağlı olarak sayıları değişen ya da bir başka deyişle konum değiştiren sesler şeklindedir (Günalçin, 2019).

Safiyüddün Urmevi'yle birlikte Türk makam müziği ses sisteminin on yedi aralıklı perde dizgesiyle temsil edildiği yeni bir dönemin başladığı söylenebilir. Safiyüddün Urmevi, perdelerin konumlarını tel bölünme oranlarıyla açıklamıştır. Bu açıklamalar incelendiğine hesaplamaların, Pythagoras yöntemine dayandığı anlaşılır. Tanini aralığının bölünmesi "bakiye+bakiye+ Pythagoras koması" şeklindedir. Oktavın bölünmesinde bu aralıklar kullanılır. İkinci oktavdaki perde dizilimi ilk oktavın simetriğidir. Bu dizilim, ilk bakışta, on yedi aralıkla sınırlandırılmış bir Pythagoras sistemi görünümündedir. Urmevi'nin açıkladığı perdelerin bir oktav içindeki görünümü Şekil 1'de

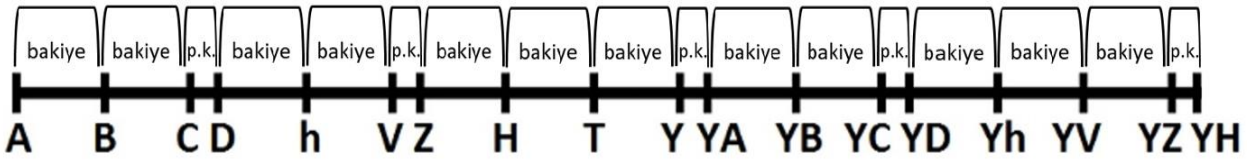
makamları ve perdeleri harflerle sembolize ederek açıkladığı bir yöntem geliştirmiştir (Çakar, 1997: 17-25). Ayrıca Ayomak, Türk müziğinin armonilenmesi konusundaki ilk çalışmalara imza atan teorisyendir (Tamay ve Gençoğlu, 2020). Kazım Uz'un 1964 yılında yayınlanan "Musiki Istılahatı" adlı eserinde, Türk makam müziğini, batı müziğiyle karşılaştırmalar ve ilişkilendirmeler yaparak anlatmaktadır (Kolukırık, 2011). Karadeniz (1983), "Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları" adlı çalışmasında Rast dizisini temel almış ve kırk bir aralıklı bir ses sistemi önerisinde bulunmuştur. Eserde Karadeniz, detaylı makam tariflerine yer vermektedir.

[18] Cins kelimesinin kökeni, Yunanca "*genos*" kelimesidir. Genus terimi, antik Yunan müziğinde, bir dörtlü aralığı içinde "oynak/hareketli" nitelikteki iki sese göre değişen düzenlenişleri tanımlar (Mathiesen, 2001). İbn Sina'ya göre cins; üç aralığa bölünen dörtlüdür (2004: 35). Urmevi'ye göre ise; bir dörtlü aralık içerisinde dört doğal sesle oluşan üç aralık, cinstir (Arslan, 2004: 247) .

[19] İbni Sina, pestten tize doğru; "bam", "mesles", "mesna", "zir" ve "had" olarak adlandırdığı ud tellerinden elde edilen perdeleri parmak isimlerine göre; "ilk perde (el destan-ı el ahir)", "işaret parmağı komşu perdesi (mücenneb el sebabe)", "işaret parmağı perdesi (el sebabe)", "eski farisi orta parmak perdesi (vusta el farisi el kadime)", "zelzel orta parmak perdesi (vusta zelzel)", "yüzük parmağı perdesi (el bınsır)" ve "serçe parmak perdesi (el hınsır)" şeklinde adlandırmıştır (İbn Sina, 2004: 113).

[20] İbni Sina'nın, "[s]onraki müzisyenler gelerek orta parmak için, işaret ve serçe parmaklar arasında ortaya yakın bir yere perde bağladılar. Onlardan kimi bunu biraz aşağı çekti, kimi biraz yukarıya yükseltti. Bundan çeşitli cinsler çıkar […]" şeklindeki ifadeleri perde kullanımı ve cinsler arasındaki ilişkiyi açıkça ortaya koymaktadır (İbn Sina, 2004: 109).

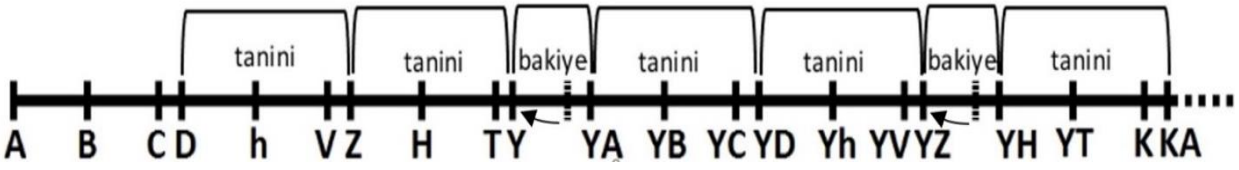
gösterilmiştir. Urmevi perdeleri harflerle göstermiştir. Şekildeki harfler bahsi geçen Arap harflerinin latince karşılıklarıdır.



Şekil 1. Urmevi'de perdeler.

Aralıklar ve cinsler Farabi ve İbn Sina'da olduğu gibi Pythagoras yöntemi ile doğal yönteme dayanmaktadır. Aralıkların uyumu, yine, süperpartiküler orana bağlıdır. Cinsler birleşerek "daire" olarak adlandırılan dizileri oluşturmakta; bu dizilerin göçürme işlemlerinin de kusursuz gerçekleştiği varsayılmaktadır. Bu varsayım Urmevi'nin açıkladığı perdelerin konumlarının sabit olarak ele alınmamış olabileceğini akla getirmektedir (Günalçin, 2019).

Urmevi, "tabakalar" olarak adlandırdığı tablolarda dairelerin, on yedi nağmeye göçürümü ile bu göçürümlerin nasıl yapılacağını göstermiştir. Bu uygulamalarda tüm göçürümler mevcut perdelerle ifade edilmiştir (Uygun, 1999: 99-110). Şekil 2'de, Uşşak dairesinin perde dizgesindeki dördüncü perde üzerine göçürümü, bu uygulamalara örnek olarak gösterilmiştir. Bu örnekte, Uşşak dairesi (tanini + tanini + bakiye + tanini + tanini + bakiye + tanini) D perdesi üzerine göçürülmektedir. Perdelerin mevcut konumlarıyla karşılaştırıldığında (Şekil 2) bu uygulamanın gerçekleşebilmesi için ilave perdelerin gerektiği fark edilmektedir. Bu gereklilik, Y perdesinin T perdesi yönünde ve YZ perdesinin YV perdesi yönünde 66.77 sent büyüklüğünde bir konum değişikliği yapmasıyla giderilmiş görünmektedir.

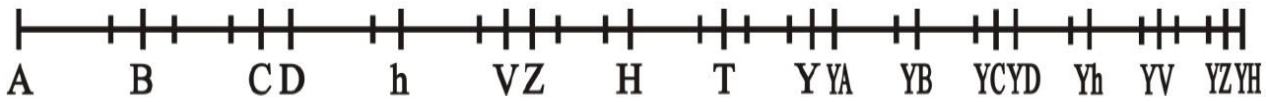


Şekil 2. Urmevi'de göçürme.

Tura, Urmevi'nin göçürme işlemlerinde uyguladığı bu tutumu sistemin belirli basamaklarında yapılan tadilatlar olarak tanımlamaktadır.[21] Tura'ya göre matematiksel olarak açık olan sistem,

[21] Tura, Urmevi'nin konuya ilişkin yaklaşımını şöyle yorumlamaktadır: "[b]una mukabil, şedd ve tabakat cetvellerinin incelenmesi, bu sistemin, kapalı bir sistem olarak düşünüldüğünü açıkça ortaya koymaktadır. 66,77 cents'lik bir fark

perdelerde yapılan konum değişiklikleriyle, açıklığı[22] ortadan kaldırılmış kapalı bir sisteme dönüşür. Tura'ya göre bu kapanma işlemleri mücenneb aralığının pratikteki kullanımına bağlıdır (2017: 338-341). Urmevi'nin perde dizgesi incelendiğinde mücenneb aralığının iki bakiye aralığından oluştuğu gözlemlenir. Bu dizgedeki mücenneb perdeleri; C, V, Y, YC ve YZ perdeleridir. Bu perdeler göçürme işlemlerinde konum değiştirmekte ve sistemin kapanmasında rol oynamaktadır. Ancak, Urmevi'nin gerçekleştirdiği göçürme uygulamaları incelendiğinde, dizgedeki tüm perdelerin bu özelliğe sahip olduğu görülür. Şekil 3'te mevcut perdeler harflerle, Urmevi'nin tabakat tablolarındaki tüm göçürme uygulamalarının gerçekleştirilebilmesi için gereken ilave perdeler ise kısa çizgilerle gösterilmiştir. Şekilde görüldüğü gibi ilave perdelerin elde edilmesi için tüm perdelerin konum değiştirmesi gerekmektedir. Bu bağlamda sistemin kapanmasının yalnızca mücenneb aralığıyla ilişkili bir durum olmadığı fark edilebilmektedir (Günalçın, 2019: 43). Farabi ve İbn Sina'nın anlatımlarında tabakat kavramına yer verilmemiştir. Farabi'nin anlatımları geniş bir cins çeşitliliği içerir. Bu cinsler, tanini aralığının da katılımıyla iki oktavlık bir ses alanı içerisinde, muhtelif kombinasyonlarda sıralanırlar. Dolayısıyla cinsler, ses alanının çeşitli konumlarına aktarılabilirler (2020: 104,105). İbn Sina'nın açıklamalarında da aynı yaklaşımın devam ettiği görülür (2004: 10). Bu iki teorisyenin yaklaşımlarında dairelerin göçürmeleri konu edilmez, ancak cinslerin farklı perdeler üzerine sorunsuz aktarımı söz konusudur.



Şekil 3. Urmevi'nin göçürme uygulamaları için gereken perdeler.

Makam teorisinde 15. yüzyıldan itibaren makam seyirlerinin perdelerle anlatıldığı bir yaklaşım kullanılmaya başlanmıştır. Bu yaklaşımı benimseyen en önemli teorisyenler; Yusuf Kırşehri, Kantemiroğlu, Abdülbaki Nasır Dede, Tanburi Küçük Artin, Hızır Ağa ve Haşim Bey'dir. Önceleri harflerle temsil edilen teorik nağmeler, zamanla isimlendirilerek, pratiğe özgü perde niteliği kazanmış; sayısal verilerden arındırılmış, "tam" ve "nim" esaslı bir sınıflandırma içinde açıklanır

nasıl göz ardı edilmekte, nasıl yok sayılmaktadır? İnsan kulağının hele bir musikişinas kulağının bu farkı işitmemesi mümkün değildir. Bu sorunun bir tek cevabı vardır: bu fark herhangi bir şekilde giderilmekte, yani sistemde bir düzenleme yapılmakta, sistem bazılarının hiç hoşlanmayacağı bir tabirle tempere edilmektedir" (Tura, 2017: 338).

[22] Bahsi geçen "açıklık" kavramı göçürme uygulamalarının mevcut perdelerle sağlanamaması, ilave perde gerekliliğinin ortaya çıkması ve perde sayısının artmasını ifade eder.

olmuştur[23]. Bu yaklaşımda sayısal verilere yer verilmemesi nedeniyle, perdelerin elde edilme yöntemi konusunda karar vermek güç görünse de "tam perde" ve "nim perde" ayrımının, sistem kavrayışıyla ilişkilendirilmesi, konuya açıklık getirecektir. Tam perde olarak nitelendirilen perdeler, pestten tize, sırasıyla, "tanini - mücenneb - mücenneb" aralıklarından oluşan Rast cinsine dayalı Rast makamının perdeleridir[24]. Bu cins, "9/8 - 10/9 - 16/15" oranlarıyla, Farabi'den beri teorik metinlerde yer almaktadır. Bu durum, sistem kavrayışında doğal yöntemin tercih edildiğinin somut bir göstergesidir (Günalçin, 2019). Bu tercihin önemli bir nedeninin de 256/243 oranındaki "bakiye" aralığının süperpartiküler olmaması ve Farabi'den beri "uyumsuz" olarak nitelendirilmiş olmasıdır. Safiyüddin Urmevi, kendinden önceki teorik yaklaşımlara uygun olarak, uyumluluğu esas alan anlayış doğrultusunda, bakiye aralığının uyumsuz oluğu kanısındadır. Bu düşünce, mücenneb aralığının kullanımını öne çıkarmakta; cinsler ve dairelerin oluşturulmasındaki tercihleri de temelinden etkilemektedir.

Farabi - İbn Sina - Urmevi çizgisi dışında 15. yüzyılla birlikte gerçekleşen ve Öztürk tarafından "batıni anlayış"[25] olarak nitelendirilen teorik yönelim içinde de bakiye aralığı, "uyumsuz" olarak görülmeye devam etmiş; bu aralığı içeren makamların, gerek sıralama gerekse tariflerindeki varlığına yansımış ve makam teorisinde de kaçınılan bir unsur haline gelmiştir (2014: 11). Makam açıklamalarında bir perdenin farklı konumları ifade etmekte kullanıldığını gösteren kanıtlara rastlamak mümkündür. Örneğin; Kantemiroğlu[26] ve Abdülbaki Nasır Dede'nin[27]

[23] Öztürk'e göre perdeler, tam/tamam ve na-tamam/tam olmayan perdeler şeklinde sınıflandırılır. Na-tamam perdeler nim ve girift perdelerdir. Nim perdeler tam perdelerin konum değiştirmeleriyle elde edilirler. Girift perdeler ise tam perdelerin arasında konumlanan ilave perdelerdir (2022: 16).

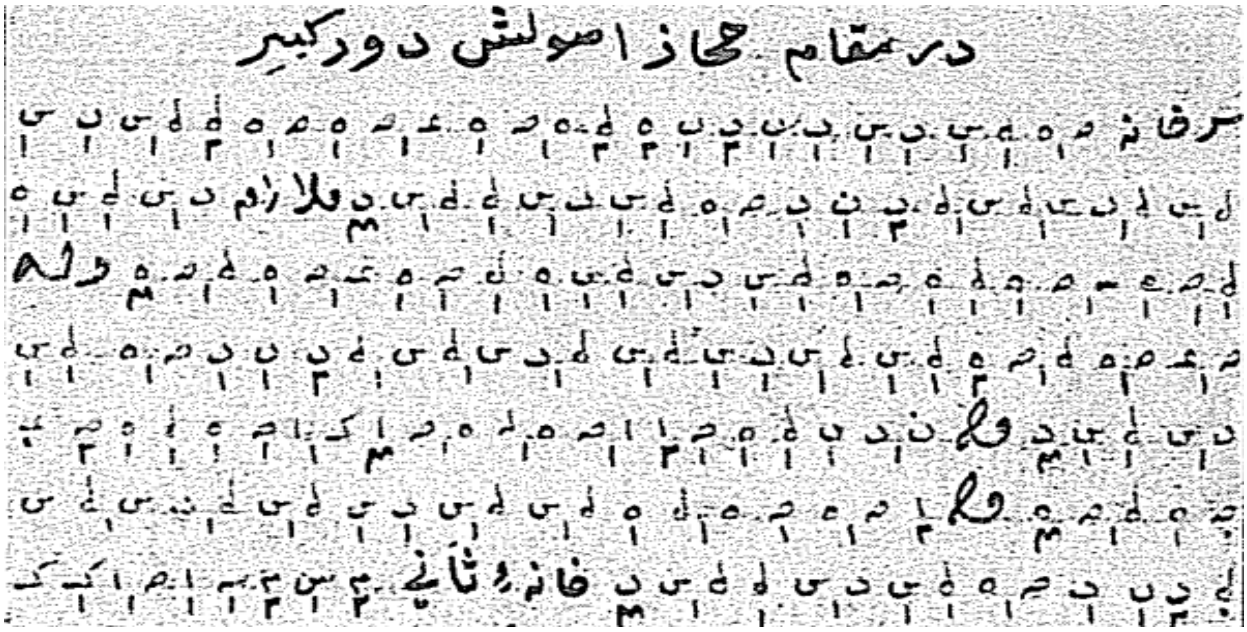
[24] Rast perde düzenini tam perdelere dayanır. Rast düzeni, doğru düzenleniş niteliğindedir ve tam perdelerin çift-sekizli dahilinde sıralanmasına dayanır (Öztürk, 2022: 20).

[25] Batıni anlayış, kozmoloji ve astroloji temelli bir bakış açısının, makam teorisine yansımasıdır. 15. yy. ile 18. yy. arasında yaşamış Türk makam müziği teorisyenlerinin çoğunun eserlerinde, bu anlayış hâkimdir (Öztürk, Beşiroğlu, Bayraktarkatal, 2014: 17-18).

[26] Örneğin, Kantemiroğlu, Şehnaz makamı seyrini; "Ses verme hareketine Muhayyer perdesinden başlayıp Şehnaz perdesine iner, Şehnaz perdesinden Gerdaniye perdesini atlayıp Evc'e düşer. Oradan Hüseyni'ye ve Neva'ya gelip Uzzal perdesine basar. Uzzal'dan Çargâh perdesini atlayıp Segâh'a düşer oradan da Dügâha inip karar kılar (2001: 77-78)" şeklinde anlatmaktadır. Şehnaz makamı seyrinin, günümüzde, hüseyni ve dügah perdeleri üzerinde hicaz nağmeleri olarak kullanıldığı uygulamaya göre bu tanımdaki evc perdesinin günümüzdeki dik acem, segâh perdesinin ise günümüzdeki dik kürdi perdelerine karşılık geldiği açıkça görülmektedir. Bu anlatım biçimi, Kantemiroğlu'nun, perdeyi, yer değiştirme fonksiyonuna sahip bir unsur olarak algıladığını ortaya koyar.

[27] Abdülbaki Nasır Dede, Hicaz makamını; "Neva perdesinden başlayıp Hicaz'a sonra Dügâh perdesine gelip orada karar verir" ifadeleriyle; Segâh makamını ise; "Segâh perdesinden başlayıp Dügâh ve Rast perdesine iner, dönüp Dügâh, Segâh, Çargâh ve Neva perdesine çıkar, sonra Neva'dan Çargâh, Segâh ve Kürdi perdesine inip Kürdi perdesinden dönüp Segâh perdesini gösterip orada karar verir" ifadeleriyle tarif etmektedir (2006: 36-37). Günümüzdeki uygulamaya göre her iki makamda da kullanılan segah perdesi farklı konumlardadır. Bu konumlar, teori kaynaklarında, 20. yüzyıla kadar, aynı isim altında gösterilmiştir.

eserlerinde Hicaz, Nikriz, Segâh, Rast, Uşşak, Hüseyni ve Isfahan makamlarının tümü, segâh perdesiyle anlatılmıştır. Bu perdenin, dügâhla arasında bulunan "mücenneb" aralığının, tüm bu makamlarda farklı genişlikte kullanıldığı bilindiğinden, perdeye özgü konum değiştirme fonksiyonunun, bu teorik yaklaşımda da önemli bir bileşen olduğu açıktır. Bu yaklaşımda perdeler sayısal yöntemlerle açıklanmamakla birlikte, teorik anlatımlardan, on yedi perdeli yapının devam ettiği ve açık sistem anlayışının benimsendiği anlaşılmaktadır. Şekil 4'te, Kantemiroğlu'nun kendi müzik yazısıyla aktardığı Hicaz peşrevin, "serhane" ve "mülazime" bölümlerine yer verilmiştir. Kantemiroğlu, bu yazıda, dügâh için "dal", segâh için ise "sin" harfini kullanmaktadır. İki perde arasında "nihavend" olarak adlandırdığı perdeyi ise (ﻑ) sembolüyle göstermiştir (2001, c. I: XLII, XLIII). Kantemiroğlu'nun, bu bölümde, eseri, segâh perdesiyle yazdığı görülmektedir. Günümüzde hicaz makamında "dik kürdi" perdesi kullanılırken, bu perde, Kantemiroğlu'na göre, segâh perdesinin farklı bir konumudur. Eserde yer alan perdeler ve sembolleri; dügâh (د), segâh (س), uzzal (ﻝ), neva (ه), hüseyni (ح), acem (ع) şeklindedir.



Şekil 4. "Der Makam-ı Hicaz usuleş Devr-i Kebir": Hicaz makamında Devr-i Kebir usulünde peşrev (2001, c. II: 417).

Bahsi geçen tüm bu uygulamaların, on yedi (ilk sesin oktavıyla birlikte on sekiz) perdeyle gerçekleşemeyeceği açıkça fark edilmektedir. Bu yapıda da perdeler Farabi ve İbn Sina'nın anlayışında olduğu gibi yer değiştirme fonksiyonuna sahiptir ve sistem, aslında, kapanmış değildir. On yedili yapıda, üzerinde dikkatle durulması gereken nokta, Pythagoras komasının varlığıdır. Bu

aralık, hiçbir cins veya daire bünyesinde yer almadığı gibi, aralıkların uyumluluk bakımından sınıflandırmasında da adı geçmemektedir. Bu gerçek, bu aralığın, yalnızca perde dizgesi içinde bulunduğu, fakat makam seyri içinde yer almadığı anlamına gelmektedir. On yedi aralıklı perde dizgesi ve perdelerin gösterimsel tanımı[28] Şekil 5'te gösterilmiştir:

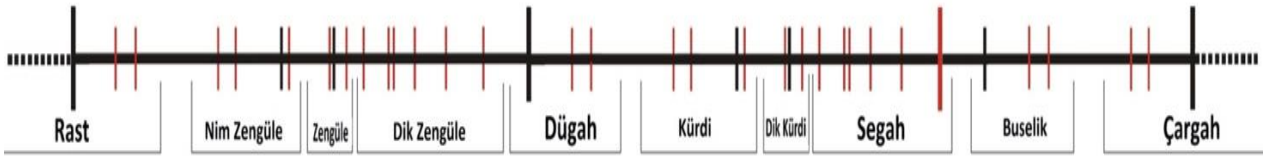


Şekil 5. On yedi aralıklı ses sistemi.

20. yüzyıl başlarında ses kayıt teknolojisinin müzik hayatına girmesi ve o dönem yapılan taş plak kayıtlarının günümüze ulaşması, ses sistemi kavramının icrayla ilişkisini anlama yolunda aydınlatıcı veriler sağlamıştır. Türk makam müziğinin önde gelen icracılarından olan Tanburi Cemil Bey'in icrası incelendiğinde perde kavramının konum değiştirme fonksiyonu ve cins kavramıyla ilişkisi açıkça fark edilmektedir. İcracılığının yanında *Rehber-i Musiki* adlı eseri yazarak teorisyen kimliği de kazanan Cemil Bey, perdelerin icra içerisinde farklı makamlarda farklı frekanslarda kullanılması gerektiğini yazılı ifadeleriyle de aktarmaktadır. Taksimlerindeki entonasyonunun incelendiği ölçümlerde[29] Cemil Bey'in farklı cinsleri makam seyri içerisinde değişimli bir şekilde seslendirdiği belirlenebilmiştir (Günalçin, 2019). Bu tespitler perdenin konum değiştirme fonksiyonu için yeni bir tanımlamayı gerekli kılmaktadır. Perde, makamın ses alanını temsil eden, buna ek olarak makam seyri içerisinde seyre bağlı olarak değişen cinslerin gerektirdiği aralıklara göre icracının ustalığına ve çalgının imkanlarına bağlı olarak entonasyon değiştiren bir kavram olarak tanımlanmalıdır. Şekil 6'da perde kavramı gösterimsel olarak tanımlanmaktadır. Şekilde, teorik açıklamalarda adlandırılan perdeler ve perdelerin konum değiştirme fonksiyonu gereği bulunabileceği noktalar görülmektedir.

[28] Gösterimsel tanımlama: Nesneye işaret ederek yapılabileceği gibi sözlüklerde resim veya fotoğraf kullanarak illüstrasyon yoluyla yapılan tanım (Girişen, 2020: 63).

[29] Örneğin "mücenneb-mücenneb-tanini" aralıklarıyla tanımlanan yapıya bağlı olarak seyirlerinin geliştiği Uşşak, Hüseyni, Neva ve Isfahan makamlarındaki taksimlerinde Cemil Bey; 14/13, 13/12, 12/11, 11/12, 11/10, 10/9, 9/8, 16/15 oranlarındaki aralıklardan oluşan cins kombinasyonlarını portamento tekniği içerisinde değiştirerek kullanmaktadır. Cemil Bey'in entonasyonunda dikkat çeken bir diğer nokta ise bakiye aralığından uzaklaşma yaklaşımıdır. Cemil Bey bakiye aralığı içerdiği bilinen Acemaşiran, Ferahfeza gibi makamlarda dahi bu aralığı genişletmekte ya da daraltmaktadır. Onun icrasında teoride var olan bakiye aralığı neredeyse yok olmuştur (Günalçin, 2019). Kullandığı cins farklılıkları içerisinde Farabi ve İbn Sina'nın verdiği frekans oranlarına rastlanması Türk makam müziğindeki perde yaklaşımının bin yılı aşkın bir süredir devam ettiğini göstermektedir.



Şekil 6. Perde kavramının gösterimsel tanımı.[30]

Şekil 6'da renkli olarak gösterilen perdeler[31] cinslerin seslendirilebilmesi için icrada kullanılan perdelerdir ve doğal aralıklar oluştururlar. Frekans oranlarıyla belirlenen bu aralıkların, eşit aralıklı bir sistemle ya da koma sayılarıyla ifade edilmeleri mümkün değildir. Siyah renkle gösterilen perdeler ise Pythagoras yöntemiyle açıklanan perdelerdir. Tüm perdeler (Pythagoras/doğal) icrada dönüşümlü olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle "perde" teriminin, kavramsal olarak, icra içinde belirli ses bölgelerindeki alt seslerin ortak adı olarak anlaşılması gerektiği düşünülmektedir. Söz konusu alt sesler tek başlarına duyulduklarında duyumsal olarak bir anlam kazanmazlar. Bir perdenin alt sesleri makam seyrinin gerektirdiği şekilde duyulması istenen aralıkları seslendirmek için seçilirler.

Tura, konuya mücenneb aralıklarının kullanımı bağlamında açıklık getirmektedir. Tura'ya göre Urmevi'nin açıkladığı perdelerle; tanini (9/8), bakiye (256/243), dar mücenneb (2187/2048), geniş mücenneb (65536/59049) oranındaki aralıklar elde edilebilmekte, ancak; 14/13, 13/12 ve 12/11 gibi doğal aralıklar elde edilememektedir. Bu aralıkların kullanımının hesaplamalarla mümkün

[30] Şekil 7'deki perde adlandırmasının ve yirmi dört aralıklı dizinin ilk defa Rauf Yekta Bey tarafından kullanıldığı görüşü hakimdir. Rauf Yekta Bey bu perde dizgesini 1899 yılında İkdam gazetesinde yayınlanan makalesinde açıklamıştır Bu makalede çargah perdesinin bir Pythagoras koması pestinde yer alan ve Arel sisteminde "dik buselik" olarak adlandırılan perde yer almamaktadır (Çergel, 2007: 63). Rauf Yekta Bey 1907 yılında İkdam gazetesinde yayınlanan, Tanburda Nagamatın Mevaki-i Fennniyesi adlı yazısında, yirmi dört aralıklı perde dizgesini açıklamaktadır. Bu açıklamalarda dizgeye dik buselik perdesi eklenerek yirmi dört aralıklı dizi tam olarak şekillenmiştir (2007: 262,263). Bu dizide dikkat çeken nokta perde isimlerindeki değişikliklerdir. Rauf Yekta Bey bahsi geçen makalede perde adlandırması konusunda Risâletü's-Şehâbiyye fi's-Sınâati'l-Mûsikiyye adlı eserdeki adlandırmadan yararlandığını belirtmektedir (2007: 261, 262). Bu eser Şeyh Muhammed el-Attar'ın öğrencisi Mikail Meşakka tarafından kaleme alınmıştır. Meşakka'nın açıkladığı perdeler, oktavın yirmi dört eşit aralığa bölünmesini esas alır. Bu dizi, perde sayısı ve perde adedi bakımından Rauf Yekta'nın açıkladığı diziye benzese de, seslerin elde edilmesinde kullanılan yöntem bakımından Pythagoras aralıklarına dayanmaktadır ve yirmi dört eşit aralıklı yapıdan farklıdır (Öztürk, 2020: 187-189). Nitekim Rauf Yekta Bey, 1932 yılında gerçekleşen Kahire Müzik Kongresi' nde yirmi dört eşit aralıklı diziye karşı çıkmaktadır (Öğüt, 2010: 41). İkdam gazetesinde açıkladığı yirmi dört aralıklı dizi Rauf Yekta Bey'in Türk Musikisi adlı eserinde de görülür (Rauf Yekta Bey, 1986: 59). Bahsi geçen dizi Rauf Yekta Bey'in ifadelerine göre kendi buluşu değildir ve eski zamanlardan beri doğu müziğinde kullanılmaktadır (Öncel ve Yahşi, 2023: 476).

[31] Bu perdeler, Türk makam müziğinde, Farabi, İbn Sina, Safiyüddin Urmevi ve Ladikli Mehmet Çelebi gibi teorisyenlerin tanımladığı cinslerin doğal aralıklardan oluşan önemli bir kısmının, icra içinde kullanılmasını sağlamaktadır. Bu kullanımların belirlenmesi, Tanburi Cemil Bey'in entonasyonunun incelenmesine dayanmaktadır (Günalçin, 2019).

olmadığını, oysaki Urmevi tarafından uygulamada kullanıldıklarının açıkça beyan edildiğini sözlerine eklemektedir. Tura'ya göre sisteme mücenneb aralığının ve dolayısıyla bu aralığı oluşturan perdelerin eklenmesinin temel nedeni hem bahsi geçen doğal aralıkların elde edilmesini sağlamak hem de göçürümleri olanaklı kılmaktadır (2017: 341, 342). 65536/59049 oranı Pythagoras yöntemiyle elde edilir ve uyumlu değildir. İcra esnasında bu oran yerine 10/9 oranındaki doğal aralık esas alınmaktadır. Bu durum ses perde dizgesindeki mücenneb perdelerinin en tiz konumunun icra esnasında hiç yer almadığı anlamına gelir. Bu nedenle perde kavramının yalnızca mücenneb aralığının değişimi şeklinde değerlendirilmesi yerine, Şekil 7'de gösterildiği gibi tüm perdelerin belirli ses bölgeleri dahilinde konum değiştirebildiğini öngören bir yaklaşım bağlamında ele alınmasını gerekli kılmaktadır.

Türk makam müziği icracılarının entonasyon konusundaki hassasiyetleri, perde kavramının ses-aralık ilişkisiyle bağlantısının vurgulanması bakımından önem arz eder. Niyazi Sayın'ın uzlaşımsal entonasyonun sağlanmasının oldukça güç olduğu bilinen ney icrası alanında gerçekleştirdiği çalışmalar, konuya önemli bir örnek teşkil etmektedir. Türk makam müziğini; "iki ses arasındaki manevi münasebet" olarak tanımlayan Sayın'a göre, ney icrası için çeşitli perde pozisyonları geliştirme ihtiyacının nedeni bu düşüncedir (Tan, 2008: 49). Bu açıklamalar, Türk makam müziğinde aralıkların seslendirilmesindeki hassasiyetin, icra açısından ne denli önemli olduğunu açıkça göstermektedir.

Bu bağlamda, Farabi'nin yüzyıllar önce benimsediği teorik yaklaşımın da bu düşünceden farklı olmadığı söylenebilir. Farabi'ye göre icracılar, "ihtiyaçları doğrultusu"nda, yerleri kesin olarak belirlenemeyen sesler kullanırlar. İhtiyaç duyulan sesler, ud üzerinde, farklı parmak pozisyonlarından çıkarılır. Bunlar, perdeler arasındaki uyuşumun aranmasıyla belirlenir (2020: 152).

20. yüzyılda Türk makam müziğinde "yirmi dört aralıklı perde dizgesi" olarak bilinen ve Rauf Yekta Bey'in teorik çalışmalarıyla gündeme gelen sistem yaklaşımı, mücenneb aralığının en dar ve en geniş biçimlerinin, "küçük mücenneb" ve "büyük mücenneb" adlarıyla tanımlanmasıyla şekillenmiştir. Bu gelişmeyle birlikte Rauf Yekta Bey'in açıklamalarında sayısal verilerin tekrar kullanıldığı ve cins kavramıyla ilgili anlatımlara geri dönüldüğü fark edilmektedir.[32] Ses sistemi

[32] Rauf Yekta Bey' in teori çalışmaları büyük ölçüde Urmevi ve Meragi'nin eserlerine dayanmakta ve 15. yüzyıldan itibaren yazılan teori kitapları bu çalışmaların dışında bırakılmaktadır. Rauf Yekta Bey, deney ve ölçümlere bağlı olarak gerçekleştirdiği çalışmaların eski teori kitaplarındaki bilgilerle ilişkilendirilmesinin en güvenilir yöntem olduğu inancındadır (Öztürk, 2020: 185, 186).

bakımından ele alındığında, on yedi aralıklı Pythagoras bölünümünün, yirmi dört aralıklı Pythagoras bölünümü haline geldiği görülmektedir. Rauf Yekta Bey, bu oktav bölünüşünü oluşturan aralıkların, icrada da geçerli olan, gerçek değerler olduğunu savunmaktadır. Bu durumda teoride on yedi perdeyle ifade edilen ancak uygulamada özgür ve açık olan ses sistemi, yirmi dört aralıklı kapalı bir sisteme dönüştürülmüş olmaktadır. Rauf Yekta, elbette, bu dönüşümün farkındadır ve makamların oluşumunu Safiyüddin Urmevi'ye atıfta bulunarak doğal aralıklarla oluşan cinslere dayandırmıştır (Günalçin, 2018). Saba makamıyla ilgili olarak; "Şimdiye kadar saba perdesi namı verilen nağmedir ki (12/11 oranındaki aralık) nazariyemizde arızi nağmelere verdiğimiz isimlerin intizamını muhafaza için bundan böyle dik hicaz namıyla tesmiyesini münasip gördük" şeklindeki açıklamasıyla Rauf Yekta Bey'in, icradaki farklılıkların perdelerle gösterilmediğinin ve sistemin açıklığının bilincinde olduğu anlaşılmaktadır (2007: 15). Benzer bir yaklaşım, yirmi dört aralıklı sistemin bir diğer temsilcisi olan Suphi Ezgi'nin açıklamalarında da görülmektedir. Ezgi, perdelerin, icrada farklı olduğunu; teoride, göçürme sorunları nedeniyle ihmal edilerek yirmi dört perdenin kullanıldığını ve bu perdelerin kullanılmasının, duyumu bozmayacağını belirtmektedir (1933: 139). Bu teorisyenlere göre perde kavramının gösterimsel ifadesi, Şekil 7'deki gibidir. Ancak, iki yazarın da, Pythagoras yöntemiyle oluşturulan aralıkları "tahkiki"; doğal yöntemle oluşturulan aralıkları ise "takribi" olarak nitelendirmeleri; her iki yöntemi de birer seçenek olarak değerlendirmeleri ve ayrıca, Suphi Ezgi'nin, yalnızca yirmi dört perdenin kullanımının duyumu bozmayacağı düşüncesi; iki yöntemin teori-icra ilişkisi bağlamında iç içe kullanıldığı ve ses kullanımlarının sınırsız olduğu gerçeğinin, yavaş yavaş unutulmaya başlanmasına yol açtığını söylemek mümkündür.



Şekil 7. Yekta ve Ezgi'ye göre yirmi dört aralıklı ses sistemi.[33]

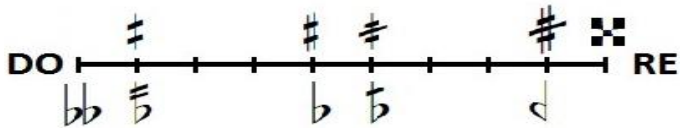
Bu teorinin son temsilcisi olan Hüseyin Sadettin Arel'in açıklamalarında perde, aralık ve cinsler, yalnızca Pythagoras yöntemiyle açıklanmaktadır. Perdenin konum değiştirme fonksiyonuyla ilgili herhangi bir açıklama veya ipucu mevcut değildir. Göçürmeler sınırlandırılmış ve sistem kapatılmıştır (Akdoğu, 1991). Böylece bu teoride perde, Farabi'den 20. yüzyıla kadar sahip olduğu

[33] "Zengüle" kelimesi Ezgi'nin açıklamalarında "Zirgüle" olarak geçmektedir (Ezgi; 1933).

kavramsal ve pratik özelliklerini kaybetmiş görünmektedir. Bu anlayışa göre perdenin gösterimsel tanımı Şekil 8'de gösterilen yapıya dönüşür ve böyle algılanmaya başlar. Anlatılan bu uzun tarihi süreç içinde "koma" terimine, makam seyri ve perdeyle ilgili açıklamalarda yer verilmemiş olduğu açıkça gösterilmiştir. Bu tarihi ve bilimsel gerçeğin, 20. yüzyıl Türk makam müziği teori ve icrasında perde teriminin kavranmasındaki yanılgılara engel olamaması, dikkat çekicidir.

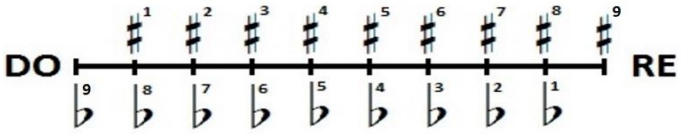
Türk Makam Müziği Teorisinde "Koma" Terimi

Hüseyin Sadettin Arel'in ortaya koyduğu yaklaşım[34] 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren oldukça etkilidir. 1950 sonrasında yazılan teori kitaplarının büyük çoğunluğu, Arel yaklaşımının devamı şeklindedir. Ancak bu teoriye, artık, ses sistemi konusunda gerçekleşen temel bir kavram yanılgısı eklenmiş durumdadır. Yirmi dört aralıklı dizge, yine, tarif edilmekte, ancak diziler, cinsler, aralıklar, değiştirme işaretleri, hatta çalgılar dahi "koma" terimiyle tarif edilir olmuştur ve bu yaklaşım, tanımlamanın, bilinenden yola çıkarak bilinmeyeni anlatma ilkesinden çok uzaktır. Bu yanılgının sembolleşmiş gösterimi Şekil 8'de görülmektedir.



Şekil 8. Do-Re aralığında, Arel teorisi değiştirme işaretleri.

Halk müziği notasyonunda ise, her bir koma için, Avrupa notasyonunda kullanılan diyez ve bemol işaretlerine rakamların eklendiği semboller kullanılmaktadır (Şekil 9). Bu kullanımın ilk örneklerine Kemal İlerici'nin çalışmalarında rastlanmaktadır (İlerici, 1981).

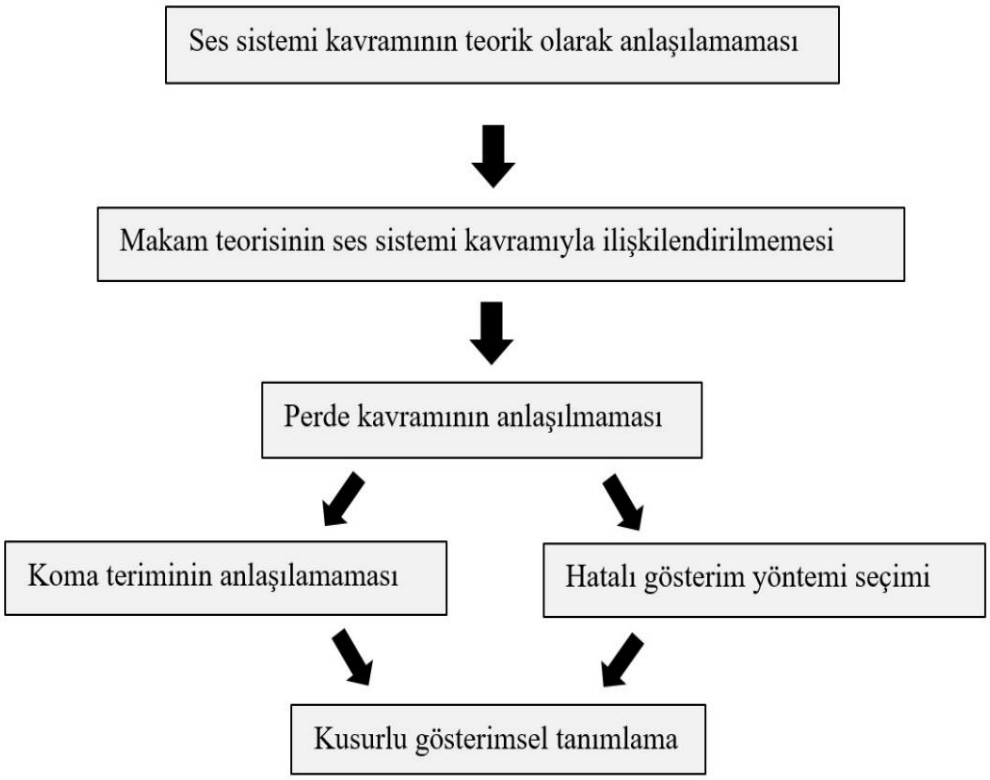


Şekil 9. Do-Re aralığında değiştirme işaretleri.

Türk makam müziğindeki perde kavramını, sayısal ifadelerle anlatma çabası taşıyan bu gösterimler, ilgili kavramın anlatımını gerçekleştirebilmekten tamamen uzaktır. Bu gösterim

[34] Yirmi dört aralıklı perde dizgesinin anlatıldığı bu yaklaşım, çeşitli kaynaklarda, "Arel Sistemi" veya "Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi" olarak da geçmektedir. Arel teorisinin şekillenme sürecinde katkısı olan isimler, Suphi Zühdü Ezgi ile fizikçi Salih Murad Uzdilek'tir.

anlayışı, 20. yüzyıldan itibaren bir büyük ikilinin, her biri "koma" olarak tanımlanan dokuz eşit aralıktan oluştuğu varsayımından hareketle, Türk makam müziği ses sitemini kusurlu biçimde dönüştürmüş ve bu gelenek hakkında, gittikçe büyüyen bir kavram yanılgısına neden olmuştur. Bu yanılgının nedeni, öğrenenin hatasından ziyade, öğretim yöntemindeki bilimsel doğruluğu olmayan bilgidir. Ses sisteminin genel bir kavram olarak ele alınmaması, Türk makam müziği teorisini bu kavrayıştan uzak tutmuş ve perde kavramının matematiksel olarak ifade edilmesinde hatalara neden olmuştur. Söz konusu eksiklikler, bu geleneğin, kavramsal bakımdan yeterince irdelenmeyen bir terim olan "koma" terimiyle ifade edilmesine yol açmıştır. Şekil 10 bu kusurların nedenlerini özetler niteliktedir:



Şekil 10. Kusurlu gösterimsel tanımlamanın nedenleri.

Ses sistemi kavramı genellikle müzik teorisi alanının özel bir çalışma alanı olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle Türk makam müziği teorisinin öğretiminde, öncelikli olarak ele alınan bir konu değildir. Arel teorisini temel alan öğretim süreci, perdelerin ve aralıkların açıklanmasıyla başlamakta, perde isimleri öğretildikten sonra aralıkların tanımlanmasına geçilmektedir. Bu süreç ses sistemi kavramıyla herhangi bir ilişkilendirme içinde ele

alınmamaktadır. Türk makam müziğinde Avrupa notasının kullanılması da öncelikle bu notasyonun kurallarını öğrenmeyi gerekli kılar ve süreç iki müziği karşılaştırarak öğretme sürecine dönüşür. Bu süreçte göz ardı edilen konu Türk makam müziği teorisinde açıklanan ve uygulamasında kullanılan aralıkların oluşmasında tercih edilen yöntemlerin, Avrupa müziğinin ve notasyonunun gelişiminden çok daha önce var olduğudur. Bu nedenle, öğretim sürecinde ortaya çıkabilecek söz konusu tanımlama hatalarının önlenmesi adına, makam teorisindeki aralık bilgisinin ve perde kavramının anlaşılabilmesi için öncelikle ses sistemi kavramının öğretilmesinin ve makam teorisinin ses sistemi kavramıyla ilişkilendirilmesinin önemli katkılar sağlayacağı açıktır.

Çeşitli uzmanlık alanlarına ait alanyazında terimlerin tanımlamasında birtakım düzensizlikler bulunabilmektedir. Bu düzensizliklerin nedeni, tanımlarda karşılaşılan kusurlardır. Bir terim, ait olduğu alanla ilgili bilimsel ve teknik bir sözlükte tüm anlamlarıyla tanımlanmıyorsa, okuyucunun bilgilenme ihtiyacına cevap verememekte ve durum, bir tanımlama kusuru olarak nitelendirilmektedir (Girişen, 2020: 65-66). Türk makam müziğinde koma terimi, yeterince anlaşılamamış olması nedeniyle kendi anlamı dışında, çok farklı kavramları ifade etmek için kullanılmıştır. Bu nedenle bu terimin, kaplamsal bir tanımının[35] yapılması, söz konusu yanılgının düzeltilmesi açısından önemli bir gereklilik arz eder.

Koma Nedir?

"Koma" teriminin literatürde tıp ve müzik alanlarında iki farklı anlama sahip olduğu görülür. Bu iki farklı anlam bir terimin tek anlamlı olma ilkesine aykırı bir durum oluşturmaktadır[36]. Türk Dil Kurumu sözlüğünde "koma" terimi tıp alanında; "bazı hastalıklar, yaralanmalar, zehirlenmeler sırasında görülen anlama, duyma ve hareketin büsbütün veya az çok kaybolmasıyla beliren bilinç kaybı durumu şeklinde tanımlanmaktadır (TDK, 2024).

Müzik alanında "koma" küçük bir aralığı ifade eder. Bu terim, genellikle on iki eşit aralıklı tampere sistemde tanımlanan küçük ikiliden daha dar olan aralıkları ifade etmek için kullanılır. Koma aralığı, aralıkların büyüklüklerinin değiştirildiği tampere sistemlerin oluşturulmasında önem arz eder. Örneğin, doğal yöntemle ortaya çıkan çeşitli aralıklarda oluşan farklılıklar "koma" terimiyle

[35] Kaplamsal tanım: Genel bir kavram içerisinde yer alan tüm kavramların tanımlanması (Girişen, 2020: 62).

[36] TDK'nın sözlüğünde yer alan "koma" terimleriyle açıklamalar da farklı bir yanılgıya işaret eder. Türkçe'de tıpta ve müzikte iki anlama sahip gibi görünen "koma" terimi" için, İngilizce'de farklı terimler kullanılmaktadır. İngilizce kaynaklarda bu terimin tıp alanındaki anlamı "coma" (Redhose, 1986:186), müzik alanındaki anlamı ise "comma" şeklinde ifade edilmektedir (Greated, 2001: 1).

ifade edilir. Bu farklılığın çeşitli müdahalelerle giderilmesi koma aralığının tampere edilmesi şeklinde tanımlanır. Böylelikle, birbirleri arasında koma aralığı kadar mesafe bulunan sesler aynı notayla ifade edilir (Dumitrescu, 2014: 4).

Türk müziği kaynaklarında "koma" teriminin duyum algısıyla ilişkili olarak tanımlandığı ifadelere rastlanmaktadır. Özkan, bu terimi "sesin kulakla fark edilebilen çok küçük bir parçası" olarak tanımlamaktadır (2006: 44). İnsan kulağının duyma sınırı ve frekans algılama becerisi kişiye ve frekans aralığına göre değişiklik gösterir (Yayla, 2006: 33). Bu nedenle insanın duyum algısıyla ilişkilendirilerek yapılan bu tanımlamanın kusurlu olduğu anlaşılmaktadır.

"Koma" terimiyle ilgili diğer bir tanımlama şekli parça bütün ilişkisine dayanır. Uz, bu terimi doğal dizi içerisindeki tam aralığı oluşturan dokuz eşit parçadan her biri şeklinde tanımlar (Kolukırık, 2011: 106). Ayomak da, komayı benzer bir yaklaşımla, tam ikili aralığının dokuz eşit parçasından biri olarak tanımlar ve bu aralığa "minik" adını verir (Çakar, 1997: 20,21). İlerici'ye (1981) göre koma; tam sesi oluşturan dokuz küçük parçadan her biridir (s. 5). Öztuna'ya göre; "bir tam sesin dokuzda birine eşit küçük aralık"tır (2000: 199). Benzer bir tanım, Özkan'ın eserinde; "[m]usikide tam ikili aralık, küçük küçük birbirine eşit dokuz parçanın birbirine birleşmesinden meydana gelmiştir", şeklinde yer alır (2006: 44). Bu tanımlamalardaki yaklaşım, Türk makam müziğine ilişkin eserler ve söylemlerdeki temel hatanın nedenidir. Bu tanımlarda ifade edilen aralık, "Holder koması" adı verilen ve M.Ö. 200'de, Çin'de, Ching Fang tarafından geliştirilen; Almanya'da, 17. yüzyılda, Nicholas Mercator tarafından tekrar incelenen ve bir sekizlinin, elli üç eşit aralığa bölündüğü, bir çeşit eşit tamperamanlı sistemin, en küçük parçasıdır (Karaosmanoğlu, 2017: 181). Bu ses sistemine, Türk makam müziği teorisinde Farabi'den Arel'e kadar, hiçbir teorisyenin eserinde yer verilmemiştir. Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinin mimarlarından biri olarak bilinen Salih Murad Uzdilek, *İlim ve Musiki: Türk Musikisi Üzerinde İncelemeler* adlı eserinde, elli üç eşit aralıklı yapının Türk musikisine ait olmadığını ve bu yapının, yalnızca, Uzdilek'in kendi deyimiyle, "ameli ve umumi işler" olarak nitelendirdiği "pratik hesaplamalar" için kullanılabileceğini belirtmiştir (1977: 33). Bu pratik hesaplama yöntemi, ne yazık ki bir kavram yanılgısı içinde, birçok teori kitabında yer almış ve "Türk müziğinde komalar vardır!" kanaatinin yerleşmesine neden olmuştur. Bu kanaat, Türk makam müziğinin on iki eşit aralıklı tamperaman sistemiyle seslendirilemeyeceğini anlatmak için bir ifade aracı olarak da kullanılmıştır. Sayan, *Müziğimize Dair* adlı eserinde, Türk makam müziği ses sisteminin Avrupa müziğindekinden farklı olduğunu; bu farklılığın nedeninin koma aralığı olduğunu; bir komanın rahatlıkla duyulabildiğini

ifade etmekte ve bu düşüncesini "Türk Müziği var, koma aralığı var. Koma aralığı yok, Türk Müziği yok", sözleriyle özetlemektedir (2003: 117). Bu ve buna benzer yaklaşımlardaki temel hatalar, koma aralığının tek bir çeşit olmadığı; bu nedenle, çeşidinin belirtilerek kullanılması gerektiği; Türk makam müziği aralıklarının, kendi içinde ve Avrupa müziğindeki aralıklarla küçük ölçülere kadar farklılaşabildiği;[37] bu farklılaşmanın rahatlıkla duyulabildiği, fakat koma aralığıyla ilgili olmadığıdır. Dikkat edilirse makam müziği terminolojisinde, hiçbir cinsin yapısında, "fazla aralığı" olarak bilinen ve bir Pythagoras komasını ifade eden aralık bulunmamaktadır. Bu durum, aralıkları koma sayısıyla tanımlayan yazarlarca da belirtilmiştir.[38] İcra esnasında aralıklar, entonasyon bakımından sürekli değişiklik göstermektedir. Ancak bu değişiklikler, doğal aralıkların frekans oranlarına bağlıdır ve koma sayısıyla ölçülemeyecek çeşitliliktedir. Bu nedenle Türk makam müziğinin Avrupa müziğinden farklılığı, komanın varlığı ve sayısıyla değil, aralık çeşitliliğiyle açıklanabilir. Perde kavramıyla ilgili açıklamalar dikkate alındığında (Şekil 7), bu aralık çeşitliliğinin de dokuz eşit parçayla gösterilebilmesi mümkün görünmemektedir.

Tura, *Türk Musikisinin Meseleleri* adlı eserinde, "koma" terimini kapsamlı olarak ele almaktadır. Koma terimi, Yunan dilinde; "kesinti" ve "kopukluk" anlamında kullanılan "*koptein*" kelimesinden gelmektedir. Tura'ya göre, hakkında tam bir görüş birliği olmasa da "koma" teriminin yaygın kullanımı, küçük ezgisel aralıkların hesaplanması ve karşılaştırmasında kullanılan bir ölçü birimi şeklindedir. Sesler arasındaki küçük frekans farklılığını ifade eden komanın, birden fazla çeşidi bulunmaktadır. 3/2 oranındaki saf beşli aralığının on iki kez katlanması ve ilk sesle aynı oktava indirilmesi sırasında ilk sesle arasında oluşan fark, bir Pythagoras komasıdır. 9/8 ve 10/9 frekans oranlarındaki aralıklar arasındaki fark ise, "sentonik koma" olarak adlandırılır. Tura, bu iki tür komaya ek olarak, pratik hesaplamalarda, bir sekizlinin elli üç eşit aralığa bölünmesinden; eşit aralıklardan her birinin bir koma olarak adlandırılmasından; fakat bu bir komanın diğer koma çeşitlerinden farklı bir değeri olduğundan bahsetmiştir (2017: 111).

[37] Türk makam müziği teorisinde, Pythagoras yöntemine bağlı olarak tanini ve büyük mücenneb aralıkları arasında bir Pythagoras koması (23,46 cent) kadar fark vardır. Büyük mücenneb aralığının icradaki en büyük değeri, doğal bir oran olan 10/9 frekansına sahiptir ve bu aralığın, tanini aralığıyla farkı, bir "sentonik koma"dır (21,51 cent). On iki eşit aralıklı sisteme göre ele alınırsa büyük mücenneb aralığının, teorik açıklamalarda ifade edilen genişliği (180,45 cent), büyük ikiliden (200 cent), 19,55 cent farklıdır.

[38] Özkan'ın "Eksik bakiye aralığı üç komalık değere sahiptir. Ayrı diyez ve bemolü yoktur. Çünkü bu aralık, koma aralığı gibi tek başına kullanılmayıp öteki aralıkların elde edilmesinde kullanılır ve bazı makamların oluşumunda yer alır (2006: 48)" şeklindeki ifadesi konuya örnek teşkil etmektedir.

Sentonik (*syntonic*) koma[39]; "Didymus koması" ya da "Batlamyus koması" (*Ptolemaic comma*) olarak da adlandırılır. Sentonik koma; saf beşlinin dört kez katlanması ve iki oktav pestleştirilmesi yoluyla elde edilen üçlünün, saf büyük üçlüyle arasındaki fark olarak da tanımlanabilir. Bu fark, 21.51 cent değerindedir. Pythagoras koması (*Pythagorean comma*) ise, "ditonik (*ditonic*) koma" olarak da ifade edilmektedir (Greated, 2001: 1). Bu tanımlamalardan anlaşıldığı gibi, koma teriminin türleri bulunmakta ve bu nedenle bu terimin, tür adıyla birlikte kullanılması gerekmektedir. Konuşma dilinde ve alanyazında gerçek anlamı bilinmeden kullanılan bu terimin, makam müziğinde bir ifade aracı olarak yer almaması gerektiği de açıktır.

Koma teriminin kullanımıyla ilgili dikkat çeken başka bir mesele, Türk makam müziği ile Avrupa müziğinin karşılaştırılmasında ortaya çıkmaktadır. Bu meseledeki temel yanılgı, gerek on iki eşit tamperamanlı Avrupa müziğinde gerek makam seyri aralık çeşitliliğine bağlı olarak gelişen ve Türk makam müziğinde yer almayan koma teriminin, bu karşılaştırmada bir ölçüt olarak kullanılmasıdır. Bu karşılaştırmadaki ilk hata, Türk makam müziğindeki tanini aralığının, bir Avrupa müziği terimi olan "büyük ikili" aralığıyla özdeşleştirilmesidir (Şekil 9 ve Şekil 10). Bilindiği gibi Türk makam müziğinde notalar değil, perdeler bulunmaktadır. Avrupa müziğindeki büyük ikili aralığı da tanini aralığı da dokuz Holder komasına eşit değildir ve Holder koması, tamamen farklı bir ses sisteminin parçasıdır. Bu hatalı yaklaşım, küçük ikili aralığının da 4,5 koma olarak ifade edilmesini beraberinde getirmiştir.[40]

Makam müziğini, Avrupa müziğiyle ilişkilendirerek açıklama yöntemi, 20.yüzyıl öncesinde de benimsenmiştir. Haşim Bey, sık sık, makamları, Avrupa müziğinde kullanılan tonlarla ilişkilendirmektedir (Tırışkan, 2000: 21).[41] Rauf Yekta Bey de, anlatımlarında, hem icra hem de teori alanlarında karşılaştırmalara başvurmuştur. Rast makamı için; "Avrupa musikisinin Sol Majör tonundan başka bir şey değildir", ifadesiyle Rauf Yekta Bey, Haşim Bey gibi, dizisel bir benzetme yoluna gitmiştir (1986: 69). Rauf Yekta Bey'in icraya yönelik karşılaştırması ise, biri doğulu diğeri batılı iki kemancının gerçekleştireceği entonasyon varsayımları üzerinedir (1986: 38). Bu

[39] Sentonik koma 81/80 frekans oranında oluşan, 21,5 cent büyüklüğündeki müzikal aralıktır. On iki eşit aralıklı tampere sistemdeki küçük ikili aralığından belirgin bir şekilde dardır, ancak insan kulağıyla rahatlıkla algılanabilir (Dumitrescu, 2014: 10).

[40] "İşte tam ses iki ses arasında dokuz komalık uzaklık olan aralıklardır. Batı musikisindeki yarım ses ise iki ses arasında 4,5 komalık uzaklık olan aralıklardır ki bundan da batı musikisinin tampere sistemi doğmuştur. Do gamında mi-fa ve si-do aralıkları yarım ses yani 4,5 koma olarak kabul edilmiştir. Türk Musikisinde ise yine tabii do gamında mi-fa ve si-do aralıkları 4 komadır" (Özkan, 2006: 45).

[41] Örneğin Rast makamının seyrini açıkladıktan sonra Haşim Bey; "bu makam alafrangada dahi mevcud olduğundan sol tona tabir ederler", ifadesiyle, Rast makamını Sol Majör tonuna benzetmektedir (Tırışkan, 2000: 21).

karşılaştırma ve ilişkilendirmeler de ses sistemiyle ilgili olmakla birlikte, ifadelerde "koma" teriminin kullanılmadığı görülmektedir.

Perde - Çalgı İlişkisi

Perde kavramının icrada hayat bulması, kuşkusuz, çalgıların imkanlarıyla yakından ilgilidir. Perdesiz çalgılar, perde kavramının tüm fonksiyonlarını yerine getirmek bakımından elverişlidir. Ancak perde kavramının yeterince anlaşılamaması ve hatalı teorik yaklaşımların etkisinde kalınması, perdeli çalgıların üretimini ve öğrenimini olumsuz yönde etkilemiştir. Teorik açıklamalarda sabit noktalar olarak görülen perdelerin, perdeli çalgılara aynı şekilde yerleştirilmesi; perde kavramının, icraya yansımasını imkânsız hale getirmiştir. Aslında perdeli çalgılardaki perdelerin de perde kavramında açıklanan yer değiştirme fonksiyonuna uygun biçimde kullanılabildiği bir gerçektir.

Tanburi Cemil Bey'in, aşağıdaki ifadeleri ve tanburda sergilediği entonasyon, konuya örnek teşkil etmektedir:

"[…] Esvat-ı mezkurenin mevkii perdeler vasıtasıyla muayyendir. Bu perdeler mandolin ve gitarda olduğu gibi sap üzerinde tesbit edilmiş olmayıp iki tarafa hareket edecek surette yağlandığından ve sapın tuli dahi müsait bulunduğundan tanbura her istenilen perde ilave edilebilir. Bu cihetle tanbur perdesiz sazlara mahsus vesaiti haizdir" (1993: 22).

Cemil Bey'in günümüze ulaşan fotoğraflarında görülen tanburundaki perde sayısı, oldukça sınırlıdır. Bu sınırlılığa rağmen sergilediği entonasyon, kendisinin, tanburla ilgili ifadelerini doğrular niteliktedir.

Konuyla ilgili başka bir örneğe, Signell'in, Tanburi Necdet Yaşar'ın entonasyonunu incelediği çalışmada rastlanır. Signell (2006), tanburu şu sözlerle anlatmaktadır:

> "Yaşar'ın çalgısı olan Tanbur bir çeşit ön inceleme amacı için ideal bir çalgı gibi görünmektedir. Çok uzun sapında her bir aralık için yeterinden fazla perde bağı vardır ve böylece çok küçük fakat farklı perdeleri çıkartmaya müsaittir. Perde bağlarının kaydırılabilir oluşu musikici arzu ettikçe aralıkların hassas ayarlarına olanak verir" (s.144).

Yaşar'ın icra öncesi yaptığı hazırlığı ise Signell (2006), *"[h]er ölçme yapılmadan önce Yaşar'dan müziksel bir bağlamda aralığın doğruluğunu saptaması istendi. Bu Yaşar'ın perde bağlarını hafifçe ayarlamasına yol açmaktaydı. Ölçüm kendisi aralığın çalınışının doğruluğundan emin olunca yapıldı*." şeklinde açıklamıştır (s. 145).

Bağlamaların saplarındaki perde yerleşimi de halk müziği notasyonunda görülen dokuz eşit aralıklı yapıdan oldukça farklıdır (Şekil 10). Bağlamalardaki perdeler, yirmi dört eşit aralıklı tamperaman sistemine uygun bir yapı sergilemektedir. Dolayısıyla bağlama üzerinde si bemol 2 için kullanılan perde, 2 komalık aralığı ya da fa diyez 3 için kullanılan 3 komalık aralığı karşılamaz (Karaosmanoğlu, 2017: 238).

Tura, bağlama perdelerinin yerlerini; 18/17, 12/11, 9/8 şeklinde, doğal frekans oranlarıyla açıklamakla birlikte, 256/243 oranındaki bakiye aralığının da perdeler arasında oluştuğunu belirtir. Tura'ya göre ilk küçük aralık, 98,95 cent'tir ve bu genişlik iki eşit aralıklı dizgedeki 100 cent'lik küçük ikiliden farklıdır. 150 centlik aralık ise üç çeyrek değil, 12/11 oranındaki aralıktır. Tura, bu yapının, Farabi'nin "Horasan tanburu"nda var olan ve Safiyüddin'in teorisinde detaylı olarak açıklanan on yedili ses sistemine bağlı olduğunu açıklamaktadır (2017: 143).

Öztürk'e göre bağlamalarda bir tanini aralığı; "yarım + çeyrek + çeyrek" ve "çeyrek + çeyrek + yarım" şeklinde iki farklı bölünme gösterir. Ancak bu bölünme, icra esnasında ihtiyaç duyulacak farklı entonasyonlara engel oluşturmaz. Perdeler, entonasyon ihtiyaçlarına göre arttırılabilirler. Bu değişiklikler sistemsel değil, pratik ihtiyaçlardan kaynaklanmaktadır (2022: 49). Öztürk, tanini aralığının bölünmesindeki çeyrek ton aralığının, günümüzde karşılaşılan eşit aralıklı bir sisteme yönelimle ilişkili olduğunu belirtmekle birlikte, bu yapının, temelde, Farabi ve sonrasında Safiyüddin Urmevi'nin çalışmalarıyla gelişen on yedili perde yapısına dayandığı görüşündedir. Bu nedenle Öztürk, koma sayılarıyla yapılan adlandırmaya karşı çıkmaktadır (2009: 14).

Neşet Ertaş'ın, kullandığı perdelerle ilgili olarak aşağıdaki anlatımı ise, "usta" bir icracının, perde kavramını nasıl algıladığı hususunu, açıkça ortaya koymaktadır:

"[B]enim sazımda perdelerim çoktur. Duygusal çaldığım için kendi duyguma göre çalıyorum bağlamamı ve çok perdem olması gerekiyor. Belli bir perde hedeflemem. O anda çaldığım havanın duygusu hangi perdeyi icap ediyorsa içimden nereye basmak geliyorsa, yüreğimden gelen sesin perdesine basar öyle çalarım" (Özavcı, 2014: 56-57).

İcracıların aynı zamanda çalgı yapımcısı olmaları da çalgılardaki perdelerin sayıları ve konumlarının kontrolü bakımından önemli bir olanaktır. "Parmak bağlama" olarak adlandırılan icra tekniğinin ilk temsilcilerinden Ramazan Güngör'ün aynı zamanda yapımcı olması ve kendi icrasındaki çeşitli ihtiyaçlara göre perde sayısını arttırması konuya iyi bir örnek teşkil etmektedir. Güngör, "kopuz" olarak adlandırdığı üç telli bağlamayı, önce dört tel ve yedi perdeli olarak

üretmiştir, zaman içerisinde de bu çalgıyı üç telli ve on bir perdeli olarak geliştirmiştir. Güngör'e göre bu değişikliğin nedeni icrasının gerektirdiği perde ihtiyacıdır (Gökçe, 2023: 262-263).

Türk makam müziğinde icracıların, perdelerine müdahale etmesinin en zor olduğu çalgı, kuşkusuz kanundur. Kanunda perde değişikliği sağlayan mandalların yerleri icracının bu yönde bir tecrübesi yoksa yapımcılar tarafından belirlenmektedir. Kanunun üretim aşamasında mandalların, eşit aralıklı bir yapı benimsenmeden, Türk makam müziğindeki perde kavramı bağlamında açıklandığı gibi, icranın gerektirdiği frekans aralıklarını sağlayacak şekilde yerleştirilmesiyle, çeşitli modeller geliştirilerek iyileştirmeler yapılabilmekte ve bu güçlüğün üstesinden gelinebilmektedir (Günalçin, 2019). Bununla birlikte icra esnasında kullanılan "fiske" ve "portamento" teknikleriyle istenen entonasyon sağlanabilmekte; çeşitli akortlama seçenekleriyle de göçürme olanakları arttırılabilmektedir.

Ses Sistemlerinde Yeni Yaklaşımlar

20. yüzyılda Arel teorisi dışında ses sistemi alanında çeşitli çalışmalar ve önerilere rastlamak mümkündür. Bu önemli çalışmalar arasında; Ekrem Karadeniz, Kemal İlerici, Gültekin Oransay, Mildan Niyazi Ayomak, Nail Yavuzoğlu, Erol Sayan ve Ozan Yarman'ın çalışmaları öne çıkmaktadır (Karaosmanoğlu, 2017). Bu çalışmaların başlıca sebebi, yirmi dört aralıklı ses sisteminin icrayı karşılamakta yetersiz olduğu kanaatidir. Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin kapalı bir sistem olduğu dikkate alındığında, bu kanaat teorik olarak yanlış değildir. Bu bakış açısıyla şekillenen, teorinin icrayı kusursuz olarak karşılaması gerektiği düşüncesi, perde sayısının arttırıldığı çeşitli ses sistemlerinin önerilmesinin temel nedeni sayılabilir. Bu öneriler içinde, ses sistemlerinde kullanılan yöntemlerin (Pythagoras, doğal, tamperaman) tümünden yararlanıldığı görülmektedir. Bazı önerilerde, bu yöntemlerden yalnızca bir tanesi kullanılmış; bazıları ise, belirtilen yöntemlerin, farklı biçimlerde birlikte kullanılmalarıyla geliştirilmiştir. Ses sistemi önerisi niteliğindeki çalışmalarda fark edilen ortak çaba, sistemin kapatılması düşüncesidir. Ancak, Arel öncesi geliştirilen teorilerde, böyle bir amacın benimsenmediği anlaşılır. Bununla birlikte icra içerisinde de bu düşünceye yönelik bir endişe hissedilmemektedir. Bu nedenle, sistemi kapatma yaklaşımı, hangi koşulda olursa olsun, perde kavramının fonksiyonel özelliğine zarar vermektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Türk makam müziğinde 20. yüzyılda ortaya çıkan ve zaman içerisinde kalıcı olarak yerleşen "Türk müziğinde komalar vardır!" kanaatinin, doğru bir anlayış olmadığı ve çeşitli kavram

yanılgılarından kaynaklandığı, somut olarak görülmektedir. Bu yanılgılar, Türk makam müziği teorisinde, ses sistemi ve perde kavramının anlaşılamaması nedeniyle ortaya çıkmış ve bu müzik kültürünün, meseleyle ilgisi bulunmayan bir konu olarak "koma" terimiyle anlatılmaya çalışılmasına neden olmuştur. Bu terimin, kavramsal olarak algılanmasında da farklı yanılgılara rastlanmaktadır.

Bu yanılgıların düzeltilebilmesi için, Türk makam müziği öğretiminden önce, ses sistemi konusu üzerinde durulması, sağlıklı bir yaklaşım olacaktır. Bu konu, Avrupa müziği teorisinden çok önce gelişmeye başladığı için, bu müzik türüyle ilişkilendirilmesi, ilk aşamada, doğru bir yaklaşım değildir. Bu nedenle "bilinenden bilinmeyene doğru tanımlama" ilkesi gereğince, öncelikle müzik-matematik - fizik ilişkisi çerçevesinde ses, aralık, frekans oranı ve tel bölünme oranı kavramlarının öğrenilmesi gereklidir. Pythagoras'un öğretileri, matematik öğreniminde yer aldığı gibi müzik öğreniminde de yer almalıdır. Bu aşamadan sonra, Türk makam müziği teorisi ses sistemi konusuyla ilişkilendirilmeli ve perde kavramı, bu ilişkiye dayalı olarak açıklanmalıdır.

Türk makam müziğinde, perde kavramının, tüm fonksiyonlarıyla tanımlanması, ses sistemini tanımlamanın en önemli boyutunu oluşturmaktadır. Perde kavramı, tarihi süreçte geliştirilen tüm teorilerde göçürme, müzik yazısı, notasyon ve teorik anlayıştaki farklılıklara bağlı olarak, konum değiştirme yanında, makam seyrinde kullanılan aralıklar ve cinslerin özelliklerine bağlı olarak entonasyon değiştirme özellikleriyle de tanımlanmıştır. Bu tanımlamaya yönelik ifadelerin, teorik açıklamalar içinde açıkça ya da metinler arasına gizlenmiş biçimde gerçekleştiği görülmektedir. Bu ifadeler, ses sistemi çerçevesinde değerlendiğinde, Türk makam müziğinin açık bir ses sistemine sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu özellik, bu müziğin kavranmasında, üzerinde dikkatle durulması gereken bir konudur. Konunun doğru anlaşılması, Türk makam müziği alanında gerçekleştirilecek eğitim-öğretim faaliyetleri ile teori çalışmalarına olumlu katkılar sağlayacaktır. Bu çalışmada üzerinde durulan kavramların doğru bir şekilde anlaşılması ve önerilen yöntemlerin dikkate alınması, bu müzikle ilgili kavram yanılgılarının düzeltilmesine katkıda bulunacaktır. Söz konusu yanılgıların ortadan kalkması, doğru tanımlamaların yapılmasını sağlamakla birlikte, Türk makam müziği ve diğer müzik kültürleri arasında yapılan karşılaştırmalar, yanında teori-icra ilişkileri ve bu kültürlerin tarihsel gelişimindeki tercihlerin anlaşılmasını da kolaylaştıracaktır.

KAYNAKLAR

Abdülbâkî Nasır Dede (2006). *Tedkik ü tahkik*. (Y. Tura, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık (Orjinal yayın tarihi 1794).

Akdoğu, O. (1991). *Türk musikisi nazariyatı dersleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Arslan, F. (2004). *Safiyyüddin Abdülmümin el-Urmevi er-risalet'ş-şerefiyye'si*. (Yayımlanmamış doktora Tezi). Ankara Üniversitesi İslam Tarihi ve Sanatları Türk Din Musikisi Anabilim Dalı, Ankara.

Bahçeci, D., Kaya, V. H. (2010). Kavramsal algılamalar ve kavram yanılgıları. *Bilim ve Teknik Dergisi*, Yıl: 2010, Sayı: Ekim, 30-33.

Can, C. (1995). *Çeşitli kültürlerin müziklerinde ses sistemleri*, Ankara.

Çakar, Ş. (1997). *Mildan Niyazi Ayomak'ın hayatı ve eserleri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Çergel, M., A. (2007). *Rauf Yekta Bey'in ikdam gazetesinde neşredilen Türk musikisi konulu makaleleri*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Dean, J. (2001). *Ramis [Ramus] de Pareia, Bartolomesus.* (Erişim adresi: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22848. (Erişim tarihi: 12.06.2024).

Dumitrescu, S. (2014). Portraits of commas in 31edo. Department of Composition and Music Theory (Composition). Sibelius Academy.

Ezgi, S. (1933). *Nazari ve ameli Türk mûsikîsi*, Cilt:1, İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.

Farabi. (2020). *Kitabu'l mûsika'l-kebir*. (A. Kızılcık, N. Tercan Çev.). İstanbul: Türksoy Yayınları.

Gazimihal, M., R. (1961). *Musiki sözlüğü.* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Girişen, N. (2020). Terminolojide tanım ve tanım çözümleme ölçütleri. *Uluslararası Disipliner Arası Dil Araştırmaları Dergisi*. Cilt:1, Sayı:1, 53-73. http://doi.org/10.48147/dada.9.

Girişen, N. (2019), *Terminolojide tanım tipolojisi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Gökçe, E., N. (2023). Ramazan Güngör (Topal Ramazan), *Güzel Sanatlar Alanında Akademik Çalışmalar*. Bölüm 13. Ankara: Gece Kitaplığı.

Günalçin, S. (2019). *Kanun'un mandal düzeneğinin Türk mûsikîsi perde anlayışına uyarlanabilirliğ*i. (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Günalçin, S. (2018). *Rauf Yekta Bey'in nazari anlayışında cins ve perde ilişkisi*. (Erişim adresi: https://tumac.org/rauf-yekta-beyin-nazari-anlayisinda-cins-ve-perde-iliskisi/), (Erişim tarihi: 06.06.2024).

Greated, C. (2001). *Comma.* (Erişim adresi: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06186). (Erişim tarihi: 12.06.2024).

Hammond, F., M.(2001). *Odington, Walter.* (revised by Lefferts P., M.) (Erişim adresi: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20252). (Erişim tarihi: 12.06.2024).

İbni Sînâ. (2004). *Mûsikî.* (A. H. Turabi, Çev.) (1. Baskı) İstanbul: Litera Yayıncılık.

İlerici, K. (1981). *Bestecilik bakımından Türk müziği ve armonisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Kalender C., Akgül Barış D. (2022). Tamperemanın tarihçesine kısa bir bakış. *Sanat&Tasarım Dergisi*, Sayı:12, Sayfa:331-346.

Kantemiroğlu, D. (2001). *Kitabu ilmi'l- musiki ala vechi'l-hurufat* (1). (Y. Tura Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat (Orjinal yayın tarihi 1691).

Karaosmanoğlu, M. (2017). *Müzik aritmetiği ve ses sistemleri,* İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.

Karadeniz, M. E. (1983). *Türk musikîsinin nazariye ve esasları* (1.Basım). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kolukırık, K. (2011). Muallim Kazım Uz'un "musiki nazariyatı" adlı eserinin incelenmesi. *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 16:2, 101-114.

Köksal, M. S. (2006). Kavram öğretimi ve çoklu zeka teorisi. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, Cilt:14, No: 2, 473-480.

Lindley, M. (2001a), *Pythagorean ıntonation.* (Erişim adresi: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22604). (Erişim tarihi: 13.06.2024).

Lindley, M.(2001b), *Just ıntonation.* (Erişim adresi: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14564). (Erişim tarihi: 13.06.2024).

Lindley, M. (2001c), *Equal temperament.* (Erişim adresi: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08900). (Erişim tarihi: 12.06.2024).

Mathiesen, T. J. (2001), *Genus.* (Erişim adresi: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.527769. (Erişim tarihi: 12.06.2024).

Meşeci, B., Tekin, S., Karamustafaoğlu, S. (2013). Maddenin tanecikli yapısıyla ilgili kavram yanılgılarının tespit. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl: 5, Cilt:14, Sayı:9, 20-40.

Öncel, M., Yahşi, T. (2023). Raûf Yektâ Bey Türk mûsikîsi'nin 24'lü ses sistemini risâletü'ş-şihâbiyye'den mi almıştır? *Cumhuriyet Teology Journal* 27(2), 459-479. https://doi.org/10.18505/cuid.1325151.

Özavcı, K. (2014). *Sanat ve icra tekniği açısından Neşet Ertaş ile Muharrem Ertaş arasındaki farklılıklar*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.

Özkan, İ., H. (2006). *Türk musikisi nazariyatı ve usulleri, kudüm velveleleri*. Ötüken Neşriyat. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Öztuna, Y. (2000). *Türk musikisi kavram ve terimleri ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Öztürk, O., M. (2022). *Türk müziğinin temeli olarak halk müziği teorisi ve uygulaması I.* Ankara: Bilge Sistem Bilişim ve Yayıncılık Hiz. Ltd. Şti.

Öztürk, O., M. (2014). Makam, avaze, şube ve terkib: Osmanlı mûsikî nazariyatında Pisagorcu "kürelerin uyumu/mûsikîsi" Anlayışının Temsili. *Rast Müzikoloji Dergi*si, Cilt: I, Sayı: 1, 1-49.

Öztürk, O. M. (2020). Türk Müziğinde Yekta, Ezgi ve Arel teorilerinin pozitivist inşası: kısa fakat eleştirel bir tarihçe, *Eurasian Journal of Music and Dance*, Sayı:16, s. 171-215. https://doi.org/10.31722/ejmd.757313.

Öztürk, O. M., Beşiroğlu, Ş., Bayraktar, M. E. (2014), Makamı anlamak: makam nazariye tarihinde başlıca modeller. *Porte Akademik*, Sayı:10, 9-36.

Öztürk, O., M. (2009). Onyedi'den yirmidört'e: bağlama ailesi çalgılar ve geleneksel perde sistemi, *Folklor Edebiyat Dergisi*, Cilt:15, Sayı:58, 63-68.

Sağlam, M. Y. (2007). Türkçe'deki terim sorunsalı. *Türkbilig*, Yıl:2006, Cilt:14, 168-176.

Sayan, E. (2003). *Müziğimize dair/görüşler analizler öneriler*. Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş.

Signell, K., L. (2006). *Makam [1977]*. (İ. Gökçen Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Şenel, O. (2021). Müzikte mükemmelin göreceliği: akort sistemlerinin evrimi ve eşit tampere sistemin yükselişi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt:14, Sayı:76, 352-369.

Snyder, J. L. (2001), *Theinred of Dover*.
(Erişim adresi: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27784). (Erişim tarihi: 15.06.2024).

Tamay S., Gençoğlu, M., S., H., E. (2020). *Mildan Niyazi Ayomak'ın Türk müziği armonisi ve müzik fiziği notları*. Ankara: Akademisyen Kitapevi A. Ş..

Tan, A. (2008). *Niyazi Sayın'ın ney tavrında perde pozisyonları*. (Yayımlanmamış yüksek tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü., İstanbul.

Tanburi Cemil Bey (1993). *Rehber-i musiki [1904]*. (H. Cevher Çev.). (1. Baskı). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

TDK Türkçe Sözlük. (2024). (Erişim adresi: http//sozluk.gov.tr).(Erişim tarihi: 17.06.2024).

Tırışkan (2000). *Haşim Bey'in edvar*ı. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tura, Y. (2017). *Türk mûsikîsinin meseleleri* (3. Baskı). İstanbul: İz Yayıncılık.

Uygun, M. N. (1999). *Safiyüddin Abdülmümün Urmevî ve kitabü'l edvârı* (1.Baskı). İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Uzdilek, S. M. (1977). *İlim ve musiki / Türk musikisi üzerine incelemeler* (1.Basım). İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Yayla, F. (2006). Müziksel işitmenin temel prensipleri. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergis*i, Sayı:12, 28-38.

Rauf Yekta Bey (2007). Türk Musikisi Nazariyatı. (G. Paçacı Çev.) *Musikişinas*. *Sayı: 9*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayını (Orijinal yayın tarihi 1924).

Rauf Yekta Bey (2008). Türk Musikisi Nazariyatı. (G. Paçacı Çev.) *Musikişinas*. *Sayı: 10*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayını (Orijinal yayın tarihi 1924).

Rauf Yekta Bey (1986). *Türk musikisi [1913]*. (O. Nasuhioğlu Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Redhouse (1986). *Redhouse sözlüğü.* İstanbul: Redhouse Yayınevi.

Zeren, A. (2008). *Müzikte ses sistemleri* (2. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Zeren, A. (2007). *Müzik fiziği* (4. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.

EXTENDED ABSTRACT

Turkish maqam music has been discussed with various theoretical approaches throughout history, and this diversity continues today. Both the melodic movement of the concept of maqam and the tuning system used in this movement have been tried to be revealed with different approaches. In the history of theory, although there are numerical data-based explanations among these

approaches, explanations based solely on texts also have an important place. From this perspective, it is possible to talk about four main periods in the history of Turkish maqam music theory.

In the first period, shaped by the theoretical approaches of Kindi, Farabi and Ibn Sina, the concepts of tetrachord and interval came to the fore. In this period, numerical data were in the foreground. The second period, known as the period of systematics, developed with the works of Safiyüddin Abdülmümin Urmevi. In this period, where narratives supported by numerical data continued, the concept of tetrachord remained effective, although the tuning system and makam scales were discussed theoretically. In the third period, in which Kantemiroğlu and Abdülbaki Nasır Dede were among the important actors, approaches focusing on melodic movements were developed. In this period, narratives based on numerical data observed to have lost their effectiveness. Although in the period developed with the works of Rauf Yekta Bey towards the beginning of the 20th century, narratives that were a return to the systematic period were encountered, the perspective on the concept of pitch moved away from tradition and an understanding in which the pitch system was standardized dominated the theory. When the theoretical approaches developed in the history of Turkish maqam music are examined, it is seen that two main methods stand out in obtaining pitches and intervals. The method attributed to Pythagoras, which is based on obtaining pitches by adding pure fifths to each other, forms the basis of the methods used by all theorists from El Kindi to Hüseyin Sadettin Arel to obtain pitches and intervals. Although the formation of the tuning sequence is in accordance with the Pythagorean method, there are spectacular points that differ from this method, especially in the explanations of Farabi and Ibn Sina. What distinguishes these two theorists from others is that they clearly declare intervals based on just intonation, explain the frets used to obtain these intervals on instruments, and relate these frets to tetrachords. According to these data, it is understood that both the Pythagorean method and just intonation were used effectively in the theory of maqam music in the early period. In the theory developed by Urmevi, the pitches were explained only by the Pythagorean method, but just intonation method continued to exist in the explanations of intervals and tetrachords. Since the theory in the third period, in which there are expressions based on melodic movements, does not include explanations based on numerical data, it is difficult to interpret this period in terms of the tuning scales. However, when the relationships between the pitches are examined, it can be said that the approach of the previous period continues. In the first three periods, it is seen that the theory-performance relationship was given intensive place in theoretical expressions. In the last period, the Pythagorean method began

to dominate the theory, and expressions based on the natural method began to be hidden among the texts. The theory developed by Hüseyin Sadettin Arel, Suphi Ezgi and Salih Murat Uzdilek, which was adopted recently after Rauf Yekta Bey, is based entirely on the Pythagorean method and it is not possible to find any data on the theory-performance relationship, especially in Arel's explanations. Throughout this historical process, a wide range of terminology has emerged in maqam music theory that needs to be resolved by relating it to the concept of the tuning system. This terminology could not be addressed with scientific approaches, especially in theoretical explanations in the twentieth century, and it caused misunderstandings.

Terms are words that are the linguistic representations of concepts, which are the mental equivalents of the meanings of various phenomena. Correct understanding of concepts and expressing them with the right terms are directly proportional to knowledge. On the other hand, using concepts out of their scientific purposes can lead to various misconceptions within their discipline. Preventing these misconceptions is a much more difficult process than correcting individual misunderstandings.

This research focuses on a misconception that emerged with the inclusion of the term "comma" into the Turkish maqam music discipline in the 20th century, which negatively affected both theory and performance. The main reason for the emergence of this misconception is that the term "comma" has been used in Turkish maqam music theory without fully examining its scientific equivalent and has been directly associated with the concept of pitch, which forms the basis of this musical tradition. This misconception is also the source of the perception expressed as “There are commas in Turkish maqam music!”

In music literature, the term “comma” conceptually refers to a unit of interval. There are different types of “comma” depending on the tuning system it belongs to. The comma that is closely related to the theory of makam music is the Pythagorean comma with a size of 23.46 cents. This interval is located between Tanini and Mücenneb intervals in maqam theory. The most important thing to note about the comma is that it is not used in performance. However, the comma interval is not included in the structure of the tetrachords. With the use of European music notation in Turkish maqam music, “comma” was defined as an interval by Rauf Yekta Bey and later theorists, and it began to be associated with an alteration sign. With these developments, using the term of “comma” became a way of explaining the difference between Turkish maqam music and European music in an erroneous approach. With this approach, intervals in Turkish maqam music also began to be

expressed with commas. These errors brought about a misconception that the Turkish music tuning system was defined within a tuning system of 53 equal intervals. In the 20th century, theoretical explanations were largely influenced by these misconceptions.

The aim of this research is to examine the approaches adopted in the theoretical sources of Turkish maqam music within the framework of the concept of tuning system and to clearly reveal the misconception in question by correctly defining the concept of pitch. The research, which questions whether it is a correct approach to associate the term "coma" with the concepts of interval and pitch in Turkish maqam music theory, is descriptive in nature and the data collection and analysis process is based on literature research. By presenting the scientific definitions of the term "comma" during the research process, it can be determined how distant this term is from both the theory of Turkish maqam music and the concept of pitch, which forms the basis of the theory-performance relationship of this tradition. In addition to these findings, the research also focuses on the relationship between the concept of "pitch" and musical instruments, and various suggestions are being made regarding the transmission of this tradition to new generations.

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 : 21.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 03.03.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1623671
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.

MAKAMSAL SOLFEJ EĞİTİMİNE DAYALI PİYANO EŞLİKLEME MODEL ÇALIŞMALARINA YÖNELİK UZMAN GÖRÜŞLERİ

YÜREK, Erşan [1]

ÖZ

Müzik eğitiminde piyano eşlik çalışmaları oldukça önemli olarak bilinmektedir. Bireysel piyano öğrencilerinin lisans düzeyinde solfej, armoni ve Türk müziği çok seslendirme derslerinde piyano eşlik becerilerini geliştirmeleri, eşlik dersleri aracılığıyla mümkün olabilmektedir. Bu araştırmada müzik eğitimi anabilim dallarında lisans müfredatında yer alan makamsal işitme eğitimi dersinde yer alan solfej okuma parçalarının öğretiminde kullanılmak üzere; piyano ekseninde farklı eşlik modelleri hazırlanması ve hazırlanan bu eşlik modellerinin müzik eğitimi lisans öğrencileri tarafından piyano eşlik derslerinde kullanımı amaçlanmıştır. Araştırmada müzik eğitimi anabilim dalları lisans ders programında yer alan Türk müziği çok seslendirme, makamsal işitme gibi dersler esas alınmıştır. Bu dersleri kapsayan hicaz, hüseyni ve buselik makamlarına sırasıyla üç sesli, dört sesli ve karma armoni eşlik yöntemleri oluşturulmuştur. Araştırmacı tarafından makamların yapısına uygun olarak uzman görüşü çerçevesinde ezgiler hazırlanmıştır. Hazırlanan bu ezgilere üç sesli, dört sesli, karma çok seslilik yaklaşımlarına yönelik eşlik modelleri oluşturulmuştur. Son

[1] Öğr. Gör. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı/Çalgı Eğitimi, ersan.yurek@hbv.edu.tr , https://orcid.org/0000-0003-0741-7581.

test kontrol grupsuz deneme modelinde yürütülen çalışmada, oluşturulan bu eşlik modelleri tekrar uzmanların onayına sunulmuş ve bireysel çalgısı piyano olan öğrencilere 8 haftadan oluşan program dahilinde uygulama yapılmıştır. Araştırma sonucunda elde edilen verilerin değerlendirilmeleri ise farklı üniversitelerden 3 uzman tarafından yapılmıştır. Araştırma sonucunda elde edilen verilere göre makamsal solfejlere eşlikte, dört sesli armoni çok seslilik yaklaşımı ve karma armoni çok seslilik yaklaşımlarının üç sesli armoni çok seslilik yaklaşımına göre anlamlı bir farklılık ortaya koyduğu sonucuna varılmıştır. Araştırma sonucunda müzik eğitiminde piyano eşlikli derslerde yer alan makamsal ezgiler ile solfejlere farklı eşlik modellerinin uygulamalı olarak verilmesi, yaygınlaştırılması, ayrıca Türk müziği ezgilerine eşlik modellerinin tampere sistemi ile bir bütün olarak verilmesi önerilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik eğitimi, makam, piyano eşlik, armoni, çok seslilik.

EXPERT OPINIONS ON PIANO ACCOMPANIMENT MODEL STUDIES BASED ON MODAL SOLFEGE EDUCATION

ABSTRACT

The importance of piano accompaniment studies in music education is important. It is possible for individual piano students to improve their piano accompaniment skills in solfege, harmony and Turkish music polyphony courses at undergraduate level through accompaniment lessons. In this study, it aims to prepare different accompaniment models on the piano axis to be used in the teaching of solfege in the modal hearing education course in the undergraduate curriculum of music education departments; and to use these accompaniment models prepared by music education undergraduate students in piano accompaniment lessons. In the research, courses such as Turkish music polyphony and modal hearing in the undergraduate curriculum of music education departments were taken as basis. The three-part, four-part, and mixed harmony accompaniment methods were created for the Hicaz, Hüseyni, and Buselik modes, respectively. The researcher prepared melodies in accordance with the structure of the modals within the framework of expert opinion. Accompaniment models for three- part, four-part and mixed polyphony approaches were created for these melodies. In the study, which was carried out in the post-test without control group experimental model, these accompaniment models were submitted to the approval of the experts again and the application was made to the students whose individual instrument was the

piano within the programme consisting of eight weeks. The data obtained as a result of the research were evaluated by three experts from different universities. According to the data obtained through the research, it was concluded that four-part harmony polyphony approach and mixed harmony polyphony approaches revealed a significant difference compared to three-voice harmony polyphony approach in accompaniment to modal solfege. As a result of the research, it is suggested that different accompaniment models should be applied to modal melodies and solfege in piano accompaniment lessons in music education. It is also recommended that accompaniment models for Turkish music melodies should be given as a whole with the tamper system.

Keywords: Music education, modal, piano accompaniment, harmony, polyphony.

GİRİŞ

İnsanoğlu tarih boyunca yaşadığı dönemdeki toplumun şartları doğrultusunda bir gelişim ve değişim sürecinde yer almıştır. İnsanoğlu bu süreçte kendini yenileyen, geliştiren, öğrenme ve öğretme sürecine dahil olarak günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Bu konular özelinde eğitim çok önemli yer tutmaktadır. Eğitim bireylerin çocukluktan olgunluğa kadar bazı davranışları, tutumları öğrenmesi süreci olarak bilinmektedir. Bu süreçte eğitimin insanlara kazandırdığı çok önemli özellikler uzun süre hayatlarının kolaylaşmasını sağlamaktadır.

Müzik kavramının ortaya çıkışını, insanoğlunun var olduğu ilk zamanların başlarına dayandırmak mümkündür. Eski çağlardaki ilk insanlar kendi aralarında iletişim kurdukları dil ile manasız heceleri ezgiler halinde söyleyerek, ilkel çalgılardan elde ettikleri sesler aracılığıyla iletişim kurma yolunu seçmişlerdir. O zamanlarda insanlığın gelişim sürecini o dönemlerdeki şartlara göre ele almak mantıklı olacaktır. Eski çağdaki insanların müziği dini törenlerde bir iletişim aracı olarak kullandığı bilinmektedir. Bu insanların kendi gelenek ve göreneklerine göre bazı melodiler aracılığıyla dans ettikleri, kendi aksanlarıyla ezgiler ürettiği ve müzik yaparken dini duygularının etkisiyle bir estetik anlayışı oluşturdukları o döneme ait resimlerde görülmektedir. İnsanoğlunun duygu ve düşüncelerine yönelen, "Güzel Sanatlar" olarak ifade ettiğimiz sanatın, müzik, resim, dans, heykel, edebiyat, şiir gibi önemli alanların dini törenlerde oluştuğu bazı kaynaklarda ifade edilmektedir. 11.yüzyıl ile 13.yüzyıl arasında, yavaş yavaş kilise baskısından kurtularak Avrupa derebeylerinin şato ve kalelerinde şarkı söyleyip şiir okuyan gezgin müzisyenler yaşam sevinciyle yüklü dünyevi ezgiler ortaya çıkarmışlardır. Bu gezgin müzisyenler bir çeşit saz şairi, aşıktır. Henüz insanların, şehirden şehre gidip gezme olanağı

yokken, Orta Çağ 'ın gezgin müzisyenleri, bir anlamda bugünün medya gücüne sahiptiler (İlyasoğlu 2013: 24-25).

Müzik, en eski zamanlardan bu yana insanoğlu için vazgeçilmez bir unsur olmuştur. Her toplumun müzik kültürü, kendine ait bir takım belirgin özellikler göstermektedir. Günümüz dünyasında toplumların gelenek ve göreneklerine, örf ve adetlerine uygun bir müzik kültürü geliştirdikleri de bilinmektedir. Bu bağlamda müziğin kültür açısından insanoğlunun hayatında önemli bir yer tuttuğu ifade edilebilir. Günümüzde müziğin tanımı olarak duygu, düşünce ve imgeleri birçok ses yoluyla anlatmak mümkündür. Ancak müziği detaylı incelemek için tonal sistemde seslerden oluşan yapıtların çalınıp söylenmesi, notaların birer temel yapı taşları olduğunu müzik yoluyla ifade etmek önemle vurgulanmıştır. Günümüzde müzik eğitiminin insanlar üzerindeki etkileri üzerinde birçok araştırma olduğu gözlemlenmektedir. Bu bağlamda müzik eğitiminin insanların beyin fonksiyonlarını geliştirdiği bilinmektedir. Özellikle öğrenme ve hafızayı güçlendirme konusunda bireylerde sayısal zekayı geliştirdiği bilinmektedir.

Müziğin sosyo-ekonomik ve kültürel bağlamda insan yaşamına doğrudan etkisi olduğu muhakkaktır. Mesela; müzik hem etkili bir eğitim aracı hem de profesyonel bir eğitim alanıdır. Ya da bir sektör olarak, arz talep doğrultusunda; hatırı sayılır anlamda ekonomik girdisi çıktısı olan önemli bir olgudur (Albuz, 2020: 374).

Müzik eğitimi lisans müfredatında yer alan makamsal solfej derslerinde uygulanmakta olan piyano eşlik çalışmaları oldukça önemlidir. Bu araştırmada, müzik eğitimi lisans programlarında yer alan Türk müziği çok seslendirme, eğitim müziği besteleme gibi derslerde öğrencilerin piyano eşlik konusunda faydalanabileceği modeller oluşturmak tasarlanmıştır. Tasarlanan eşlik modellerinin çok sesli armoni yoluyla makamsal ezgilere yönelik uygulanabileceği düşünülmektedir.

Müzik Eğitimi

Müzik eğitimi, temelde, bir müzikal davranış kazandırma, bir müziksel davranış değiştirme veya bir müziksel davranış değişikliği oluşturma, bir müziksel davranış geliştirme sürecidir. Bu süreçte daha çok, eğitim gören bireyin kendi müziksel yaşantısı temel alınır, bu temelden yola çıkılarak belirli amaçlar doğrultusunda planlı, düzenli ve yöntemli bir yol izlenir ve bu yolla belirli hedeflere erişilir (Uçan, 1997: 33).

Her kültürün kendi var oluş dokusu içerisinde bir iletişim biçimi olarak da kullandığı müzik, aynı zamanda evrenseldir. Dilin evriminde fonogenetiksel anahtar rolü oynayan müzik, etkileşim, grup koordinasyonu ve bağlılık davranışlarında önemli işlevlere sahip olmakla birlikte insan hayatında en

temel ve en eski sosyobilişsel temellere dayanan alanlardan da biridir (Çuhadar, 2016: 219). Bu bağlamda müzik eğitiminin öğrencilerin gelişiminde önemli katkıları bulunmaktadır. Enstrüman çalan çocukların özgüvenlerinin yüksek olduğuna ilişkin araştırmalar mevcuttur (Demirel ve Terzioğlu: 2022).

Müzik eğitimi öğrenme-öğretme sürecini kapsayan ve içerisinde öğretim yaklaşımları barındıran çok önemli bir kavramdır. Müzik eğitiminde kullanılmakta olan dört ana yaklaşım bilinmektedir. (Kodaly, Dalcroze, Orf, Suzuki) Bu bağlamda, bu ana dört öğrenme yaklaşımları çocukların gelişiminde önemli bir yer tutmaktadır.

Yapılan bir araştırmada yenilikçi müzik öğretim yöntemlerinin çocukların müziksel gelişimine katkı sunduğu ortaya konmuştur (Albuz, Herdem, Demirel, Demirel, 2025).

Genel eğitimdeki vurguyu yansıtan birçok dergi yayını, çok kültürlü bir perspektiften müzik öğretimine odaklanmıştır. Bunlar, farklı kültürlere ait müziklerin sınıflarda uygulanmasından, müzik derslerinde dünya görüşünün önemine ve çeşitli müzik kültürlerinin incelenmesi gerektiğine kadar uzanmaktadır.

Türk Müziği Çok Seslilik Çalışmaları

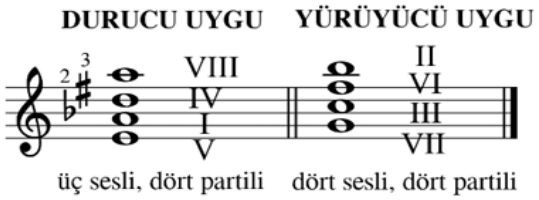
Türk müziğinde makamsal yapı detaylı incelendiğinde, armonik çok seslilik yaklaşımına yönelik olarak solo ezgiler (Hüseyni, Hicaz, Buselik) geleneksel hali ile aynı kalmasıyla birlikte piyano eşliğinde bu makamlara yönelik komalı perdeler kullanılmamaktadır. Türk müziği sisteminin çok seslendirilmesi açısından birçok zorluk yaşanılması kaçınılmazdır. Makamsal yapı, eşlik piyano ile birlikte düşünüldüğünde Türk müziğinin çok sesli olarak icra edilmesi teknik açıdan oldukça zorlaşmaktadır.

Türk müziği çok seslilik yaklaşımlarında eşlik olarak piyano çalgısı en önemli görevi yerine getirmektedir. Piyano eşlik çok seslendirmede müzikal bir ezgiye eşlik ederken hem armoniyi hem de bas yürüyüşlerini geliştirmektedir. Bu durum hem bir çalgıya eşlik yaparken hem de vokal müziğine eşlik yaparken belirgin olarak eserlerde göze çarpmaktadır.

Sun'a göre, gelinen noktada geleneksel müzikler gerektiği gibi korunamadığı, batı müziğinin de yeterince yaygınlaşamadığı, Çok Sesli Türk Müziğinin ise ulusal bir müzik olarak henüz yurt çapında kurumsallaşamadığı ifade edilmektedir. Bu bağlamda ise bestecilerin ve eserlerin azlığı, bunların topluma yeterince sunulamayışı, tespit edilen en önemli eksik noktaların başında gelmektedir (Albuz, 2020: 375). "İlerici, kitabında Türk müziğine ait nazariyat bilgilerine yer vermiş ve Hüseyni makamı üzerinden genellemelerde bulunarak kendine ait ve Türk müziğinde kullanılmasını önerdiği bir armoni sistemi geliştirmiştir" (Özdemir, 2017: 17).

Günümüzde müzik eğitimcileri arasında en çok bilinen çok seslilik kitaplarının başında, Milli Eğitim Basımevi tarafından 1970 yılında basılmış olan aynı zamanda Kemal İlerici tarafından yazılan "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" adlı özel armoni kuramıdır.

> "Çok sesli Türk müziği yaratma sürecinde 1944 yılına dek üçlü armoni ve üçlü armoninin soyutlaması olarak ortaya çıkan dörtlü armoniyle polifonik biçem ve yaratma tekniklerinin kullanıldığı, ortaya konulan çok sayıda eserden anlaşılmaktadır. Bunula birlikte ilk kez 1944 yılında Kemal İlerici Türk müziği sistemiyle örtüştüğünü, Hüseyni makamının iç işleyiş yasalarının ortaya koyduğunu iddia ettiği ve dörtlü aralıklara dayalı akorların armonik gücünü üçlü çember devinimiyle oluşan bağlantılarla açıkladığı Türk müziğinde özel bir armoni önermesi geliştirmiştir" (Sağlam, 2001).



Şekil 1. Kemal İlerici'nin Durucu ve Yürüyücü Örneği.

Kemal İlerici "Güçlü" ve "Alt Güçlü" tanımlarını şöyle açıklamıştır: "Durağın üç üstünde, dizinin yürüyücü seslerinden kurulu uyguya ve rengini temsil ettiği üçüncü dereceye (GÜÇLÜ = Dominante); üç altındakine (ALT GÜÇLÜ = Sous Dominante) denir. (...) ALT GÜÇLÜ: durak uygusunun güçlü olarak görevlendirildiğinde kendisine çözüldüğü ve orada dinlenim bulduğu önemli bir derecedir." (Bayraktarkartal, 2020: 338). Kemal İlerici'nin bu çok seslilik anlayışının Kantemiroğlu'nun makam anlayışına dayandığı bilinmektedir. Kantemiroğlu'nun görüşlerinin kaynağı ise Yusuf Kırşehrî olarak bilinmektedir.

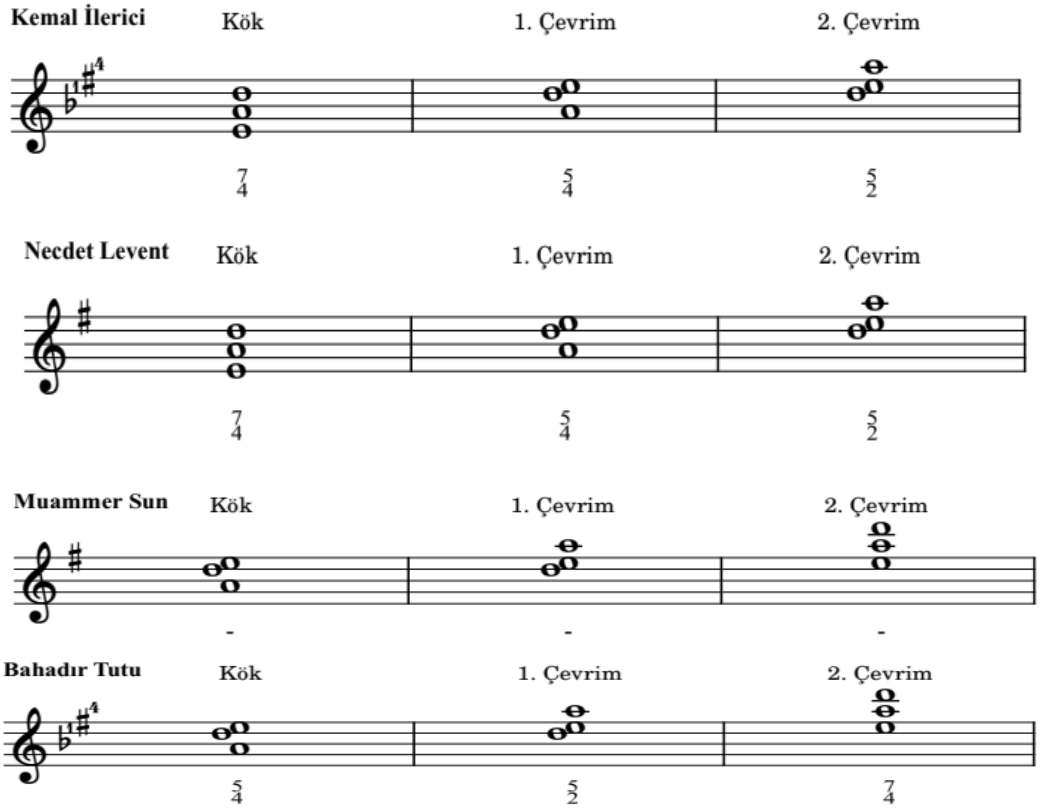
Üçlü Armoni Çok Seslilik Yaklaşımı

Piyano çalgısı aracılığıyla, Türk müziği çok seslendirme çalışmalarına yönelik bilinmesi gereken majör-minör kavramları ile akor kuruluşlarının yanında makam ve makam dizisi bilgisinin olması beklenmektedir.

Üçlüsel uyum dizgesinde; makamın belirlenmesi, belirlenen makamın tampere dizisi sesleri üzerine kurulan majör-minör ilişkili üçlü akorların kurulması ve bunların belirli kurallara göre bağlanması; süreci oluşturmaktadır. Burada dikkat edilecek unsur, ezgideki akor sesleri ile basamak seslerinin armonizasyonunu, tonal armoninin imkanlarıyla yapmaktır (Çokamay, 2020: 52).

Üçlü armoni yapısının çok seslendirilmesinde bilinmesi gereken önemli konular göze çarpmaktadır. Özellikle tonal sistemde var olan majör ve minör dizilerinin derecelendirilmesinde I. IV. V.

Derecelerinin üzerine tonik, subdominant ve dominant olarak da bilinen akorsal yapının kurulumu dikkate alınmalıdır.

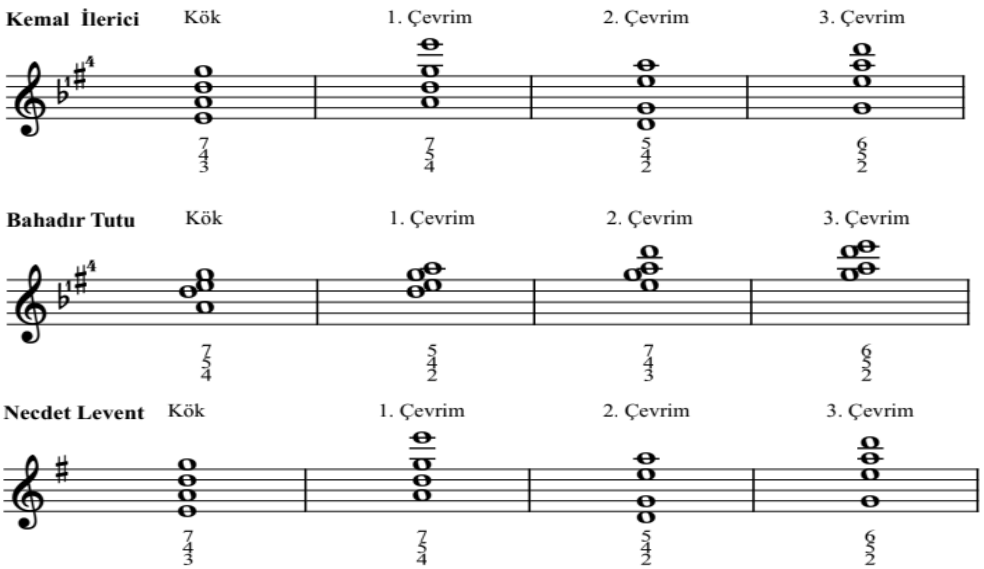


Nota 1. Dörtlü Armoni Kök ve Çevrim Akorları ve Şifreleri (Yalçın,2012: 222).

Şekil 2'de görüldüğü gibi, dörtlü armoni sistemine göre üç sesli akorların temel (kök), birinci çevrim ve ikinci çevrim durumundaki gösterilişlerinde farklılıklar vardır. İlerici ve Levent, dörtlü aralıklar ile oluşturulan 7 4 akorunu kök akor olarak kabul etmiş ve tüm çalışma bu aralık anlayışı ile geliştirilmiş, işlenmiş ve çevrim akorları bu kök akorunun çevrimlerinden elde edilmiştir. Bunun yanı sıra, verilen örneklerde kadans bölgelerinde dizinin temel sesi bas partisine gelecek şekilde akorlar kullanılmıştır (V-IV). Sun ve Tutu ise, kök akor olarak V-IV akorunu kabul ettiği ve örneklerde de son akor olarak kullandıkları görülmüştür (Yalçın, 2012: 222).

Dörtlü Armoni Çok Seslilik Yaklaşımı

Dörtlü armoni dikey çok seslilik yaklaşımı dikkate alındığında, tampere sistemine uygun olarak kullanılmakta olan makam dizilerinin ve derecelerinin sırasıyla birinci dördüncü ve beşinci sesleriyle kurulan akorların, tampere sistemine uygun kurallar çerçevesinde gerçekleştirildiği çok seslilik yaklaşımı olarak bilinmektedir.



Nota 2. Dörtlü Armoni Kök ve Çevrim Akorları ve Şifreleri (Yalçın, 2012: 223).

Şekil 18'de dört sesli (yedili) akorların temel (kök), birinci çevrim, ikinci çevrim ve üçüncü çevrim durumundaki gösterilişlerinde yazarlara göre farklılıklar olduğu görülmektedir. İlerici ve Levent, dörtlü aralıklar ile oluşturulan "yedi-dört-üç" akorunu kök akor olarak kabul etmişlerdir. Birinci çevrim akoru ve şifresi "yedi-beş-dört", ikinci çevrim "beş-dört-iki" ve üçüncü çevrim "altı-beş-iki" olarak kabul edilmiştir Tutu'nun ise, kök akor olarak "yedi-beş-dört"ü kabul ettiği ve çevrimleri de bu kök akorun çevrimlerine göre kullandığı görülmektedir. Muammer Sun çalışmasında dört sesli (yedili) akorlarını kullanmıştır. Üç sesli kök akorunu "beş-dört" akoru olarak kullanılmasından yola çıkarak, dört sesli kök akorunu da "yedi-beş-dört" olarak kullandığı söylenebilir (Yalçın, 2012: 223).

Araştırmanın Amacı

Bu araştırma, lisans düzeyinde mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda bireysel çalgı eğitimi alan öğrencilere;

- Makamsal solfejlere farklı eşlik modelleri (üçlü armoni, dörtlü armoni, karma armoni) uygulamaları için alternatif bir çalışma modeli geliştirmeyi,
- Makamların (Hicaz, Hüseyni, Buselik) karar seslerini piyanoya uygun olarak belirlemeyi,
- Öğrencilerin mesleki hayatlarında yararlanabilecekleri makamsal ezgileri daha derinden tanıyıp uygulayabilmelerine katkı sağlamayı,
- Piyano ile eşlik becerilerini geliştirmeyi, öğrencilerin araştırmada ele alınan makamlar dışında farklı makamsal ezgilere de eşlik yapabilmelerini kolaylaştırmayı amaçlamaktadır.

Araştırmada, çalışma grubunu oluşturan öğrencilere, Tampere sistemle uyumlu makamsal solfejlerin eşliklendirilmesine yönelik çalışma modeli uygulanmıştır. Araştırmada elde edilen veriler, ilgili başlıklar altında tablolaştırılarak bu alanla ilgilenen müzik eğitimci ve öğrencilerine katkıda bulunması da amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Araştırma;

- Mesleki müzik eğitiminde makamsal solfejlere piyano ile eşlikte yeni bir bakış açısı ve yaklaşım kazandıracak olması,
- Bireysel çalgısı piyano olan ve makamsal müzik ile ilgilenen müzik eğitimi öğrencilerine Tampere sistemle uyumlu makamsal solfejlerin eşliklendirilmesinde farklı seçenekler sunması,
- Müzik eğitimi kurumlarındaki piyano öğrencilerinin; hüseyni, hicaz ve buselik gibi makamlarda farklı eşlik modellerini (üçlü, dörtlü, karma) kullanabilmeleri,
- Araştırmada hazırlanan eşlik modellerinden yola çıkarak farklı makam ve modellerde de eşlik modellerinin hazırlanması bakımından önem taşımaktadır.

Problem Durumu

Türk müziği solfej ve Türk müziği çok seslendirme dersleri müzik eğitiminin önemli dersleri arasında yer almaktadır. Bu derslerin içeriğinde yer alan solfejlere, piyano ile eşlik konusu dersin temel gereklilikleri arasında yer almaktadır. Müzik eğitimi lisans öğrencilerinin makamsal ezgilere piyano ile eşlik yapma sorunu bilinen bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. Öğrencilerinin yararlanabileceği farklı eşlik modellerinin yeterince olmaması bir problem olarak görülmektedir. Bundan hareketle; araştırmamızın problem cümlesi; "Makamsal Solfej Eğitimine Yönelik Piyano Eşlik Modelleri Neden Önemlidir ve Nasıl Olmalıdır?" şeklinde belirlenmiştir.

Alt Problem

- Makamsal Solfej Eğitimine Dayalı Piyano Eşlikleme Model Çalışmalarına yönelik uzman görüşleri nasıldır?

YÖNTEM

Araştırma Tasarımı

Bu araştırma; doktora tezinden üretilmiş olup, Gazi Üniversitesi Rektörlüğü Etik Kurulu tarafından 21.03.2023 tarihinde, 05 nolu karar sayısı ile onaylanmıştır.

Araştırmada hem nitel veriler hem de nicel veriler olduğu için karma yöntem kullanılmıştır. Araştırmanın alt problemi kapsamında nitel veriler Olgubilim (Fenomenoloji) nicel veriler ise son test kontrol gruplu deneysel desen şeklinde uygulanmıştır. Karma yöntemler farklı metot, metodoloji ve paradigmaları bir arada kullanarak araştırma sorularına cevap arama imkânı veren bir yaklaşımdır (Toraman, 2021: 1).

Yaşanılan dünyadaki olaylar, deneyimler, algılar, yönelimler, kavramlar ve durumlar çeşitli biçimlerde ortaya çıkabilir. Olgubilimi deseninde deneyimlerin anlamı araştırılarak konu hakkında analizler yapılır (Yıldırım ve Şimşek, 2013:66). Bu araştırma makamsal solfej eğitimine dayalı piyano eşlikli model çalışmalarına yönelik uzman görüşleri, olgubilim (fenomenoloji) deseni kullanılarak tasarlanmıştır.

Araştırmada model olarak, deneme öncesi modellerinden "Tek Grup Son Test Model" kullanılmıştır. "Tek grup son test model: Gelişigüzel seçilmiş bir tek gruba bağımsız değişkenin uygulanması ve etkinin bağımlı değişken üzerinde ölçülmesi, tek gözlemli modeli oluşturur" (Karasar, 2005: 96).

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu, Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi lisans 3. ve 4.cü sınıf öğrencilerinden seçilen 8 öğrenci oluşturmaktadır.

Uzmanlar üç farklı üniversitenin konservatuvar ile müzik eğitimi fakültelerinde görev yapmakta olup, her biri en az 15 yıllık deneyim sahibi olarak bu araştırmaya katkıda bulunmuşlardır. Uzmanların temel alanlarından piyano, piyano eşlik, solfej, teori, dikte, Türk müziği çok seslendirme, Türk müziğinde çok seslilik yaklaşımları ve eğitim müziği besteleme gibi birçok ders alanında çalışmalar yaptığı ve bu çalışmaları bilimsel olarak yayınladığı gözlemlenmiş ve bu yayınlardan araştırmada literatür taraması olarak da faydalanılmıştır.

Uzmanlar, araştırmanın başından sonuna kadar çeşitli aşamalarda katkı sunmuşlardır. Bu aşamaların başında;

- Araştırma için seçilen makamların uygun olması
- Makamsal yapının bozulmadan çok seslendirilmesine ilişkin uygunluk
- Öğrencilere başarı testi oluşturulması için yapısal geçerlik
- Öğrencilerin video kayıtlarının başarı testi ile puanlanması yer almaktadır.

Araştırmaya katılan uzmanların demografik verilerine ilişkin bilgiler aşağıda yer almaktadır.

Sıra	Yaş	Ünvan	Uzmanlık Alanları	Mesleki Deneyim	Çalıştığı Kurum
1	45	Prof. Dr.	Piyano, İşitme, Armoni, Müzikoloji.	22	Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı
2	50	Prof. Dr.	Piyano, Armoni, Türk Müziği Çok seslendirme.	30	Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi ABD
3	45	Doç. Dr.	Piyano, Armoni, Kompozisyon.	15	Ankara Müzik Ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

Tablo 1. Görüş Alınan Uzmanların Demografik Bilgileri.

Araştırmaya katılan uzmanlar en az 15 en fazla 30 yıldır ilgili alanda uzmanlıklarını sürdürmektedirler. Araştırmaya katılan uzmanların bu özellikleri ile niteliksel olarak uygun olduğu değerlendirilmiştir.

Verilerin Toplanması

Araştırmada öncelikle makamsal solfej eğitimine dayalı piyano eşlikleme model çalışmalarına yönelik uzmanların görüşleri, verileri nitel olarak toplanmıştır. Görüşmede yarı yapılandırılmış formdaki sorular ile toplanan veriler veri havuzunda toplandıktan sonra temalar oluşturularak analize hazır hale getirilmiştir.

Nicel veriler ise, öğrencilerin ses ve görüntü kayıtları video kayıt cihazıyla arşivlenerek analize hazır hale getirilmiştir. Alan uzmanlarına öğrencilerin ses kayıt arşivleri gönderilerek başarı puanları verileri havuzu oluşturulmuştur. Bu sayede hem nitel hem de nicel verilerin analizi için hazırlıklar tamamlanmıştır.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada uzmanların Makamsal Solfej Eğitimine Dayalı Piyano Eşlikleme Model Çalışmalarına yönelik görüşleri "Görüşme Formu-1" kullanılarak alınmıştır. "Uzman Görüşleri Formu-2" araştırmacı ve danışman tarafından oluşturulmuştur. Her iki formun da yapısal geçerliği uzman görüşleri ile doğrulanmıştır.

Araştırma kapsamında seçilen makamların (Hüseyni, Hicaz, Buselik) piyanoya uygunluğu uzmanlar ile birlikte değerlendirilerek görüş birliği sağlanmıştır. Bu makamlarda yazılmış olan farklı ezgilerin duyuş ve tını açısından da uygun olduğu uzmanlar tarafından onaylanmıştır. Hazırlanmış olan bu ezgilere uygulanmış olan farklı eşlik modellerinin de uzmanlar tarafından Türk müziğinde farklı çok seslilik yaklaşımlarına (Üçlü armoni, Dörtlü armoni, Karma armoni) yönelik uygun olduğu ifade edilmiştir.

Video ve ses kayıtları, görüntü ve ses işleme cihazıyla alınmıştır. Alınan bu kayıtlar uzmanlar tarafından değerlendirilmek üzere sınıflandırılmıştır.

Genel başarı testi, alan uzmanlarıyla birlikte hazırlanan bu araç, öğrencilerin makamsal piyano eşliğindeki başarı durumlarını alt problemdeki temalara göre değerlendirmek üzere tasarlanmıştır. Uzmanlar ile birlikte hazırlandığı için yapısal geçerliği sağlanmıştır.

Verilerin Analizi

Nitel veriler tematik analiz yöntemi ile analiz edilmiştir. Tematik analiz, bir dizi veriyi okumayı ve temaları bulmak için verilerin anlamındaki örüntüleri aramayı içeren bir nitel veri analiz yöntemidir (Toker, 2022:319). Uzmanlardan alınan nitel veriler bu kapsamda analiz edilmiştir.

Öğrencilerin başarı puanlarından oluşan havuzdaki veriler istatistik programıyla analiz edilmiş olup oluşturulan modelin ilişkiselliği araştırılmıştır.

Araştırmada varyans analizi (Anova) testleri yapılmıştır. Araştırmada çalışma grubunun ortalamaları, öğrenciler arası varyasyonların hesaplanması ve öğrencilerin başarı puanlarının makamlar ile uzmanlar arasındaki farklılıklarını analiz etmek için kullanılan istatistiksel modeller koleksiyonu olarak Anova analizinden yararlanılmıştır.

Araştırmada değişkenler arasındaki ilişkiyi, matematiksel bağlantısını analiz etmek için Korelasyon analizinden yararlanılmıştır. Çalışma grubunda öğrencilerin çalışma süresi ile ulaşmış oldukları istatistik notları arasında anlamlı bir ilişkinin olup-olmadığını ortaya koymak için bu analiz sistemi kullanılmıştır.

Güvenirlik ve Geçerlik

Nitel veriler için Miles Huberman Güvenirlik = Görüş Birliği / (Görüş Birliği + Görüş Ayrılığı) güvenirlik testi uygulanmıştır (Miles & Huberman, 1994). Buna göre seçilen makamların araştırma için kullanılması %100 görüş birliği ile uygun bulunmuştur. Diğer yandan araştırma için yazılan ezgilerin uygunluğu 90,46 olarak ölçülmüş olup araştırmada kullanılabilecek düzeydedir.

Nicel verilerin güvenirliği ise Cronbach-Alpha güvenirlik yöntemi ile ölçülmüştür (Kılıç, 2016: 47-48).

Alt Boyutlar	Cronbach's Alpha	Genel Cronbach's Alpha
Uzman 1	,814	,953
Uzman 2	,853	
Uzman 3	,895	

Tablo 2. Geçerlik Güvenirlik Testi.

3 uzman görüşünün ayrı ayrı ortalama puanları ve 3 uzmanın tek puan ortalamalarını tespit etmek için yapılan korelasyon analizine göre; 1. Uzmanın iç tutarlılık katsayısı .814, 2. Uzmanın iç tutarlık katsayısı .853 ve 3. Uzmanın iç tutarlık katsayısı .895 olarak hesaplanmıştır. Uzmanların

genel Cronbach alfası ise 953'tür. Cronbach Alpha değerinin 0,70'nin üzerinde olması beklenmektedir (Gürbüz & Şahin, 2014: 317; Nakip & Yaraş, 2017: 196). Bu bağlamda çıkan sonuçlara bakıldığında ölçeğin "güvenilir" düzeyde olduğu söylenebilir.

Güvenirlik katsayısı (Cronbach alfa)	Yorum
≥0.9	Mükemmel
0.7≤α<0.9	İyi
0.6≤α<0.7	Kabul edilebilir
0.5≤α<0.6	Zayıf
α<0.5	Kabul edilemez

Tablo 3. Güvenirlik Katsayısı.

BULGULAR

Araştırmada seçilen makamların (Buselik, Hicaz, Hüseyni) piyano eşlikleme çalışmalarına uygunluğu uzmanlar tarafından belirtilmiştir. Bu bölümde piyano eşlik modellerinden üçlü, dörtlü ve karma armoni yaklaşımların uygunluğuna ilişkin bulgulara yer verilmiştir. Makamsal Solfej Eğitimine Dayalı Eşlikleme Model Çalışmalarına Yönelik Uzman Görüşlerine Dair Bulgu ve Yorumlar;

Makam Adı	Uygunluk Durumu		Çok seslilik Yaklaşımı									Çalışma Yöntemi	
	Uygun	Değil	3.lü			4.lü			Karma			Uygun	Değil
			T	K	H	T	K	H	T	K	H		
Buselik	✓			✓			✓		✓			✓	
Hüseyni	✓			✓		✓			✓			✓	
Hicaz	✓			✓			✓		✓			✓	

T: Tamamen, K: Kısmen, H: Hiç

Tablo 4. Uzman Görüş Formu.

Araştırmada ders materyali olarak kullanılması planlanan Hüseyni makamının yapısal olarak daha uygun olduğu 3 uzman tarafından onaylanmıştır. Hüseyni makamındaki 3'lü armoni eşlik modelinin uygulanabilirliği 1.numaralı uzman tarafından "Kısmen" olarak belirtilmiştir. 2.numaralı uzman Hüseyni makamındaki 3'lü armoni eşlik modelinin uygulanabilirliğini "Hiç" olarak işaretlemiştir. 3. numaralı uzman ise, Hüseyni makamındaki 3'lü armoni eşlik modelinin "Tamamen" uygun olduğunu işaretlemiştir. Uzmanların, Hüseyni makamındaki 3'lü armoni eşlik modeline yönelik görüşlerinin farklılık gösterdiği söylenilebilir.

Hüseyni makamında 4'lü armoni eşlik modelinin araştırmada uygulanabilirliği üç uzman tarafından "Tamamen" onaylanmıştır. Uzmanların hepsi, dörtlü armoni eşlik modelinin hüseyni makamının koma yapısına eşlik olarak uygun olduğunu ifade etmişlerdir. Hüseyni makamında

4’lü armoni eşlik modelinin ders materyali olarak kullanılmasına uzmanların çoğunluğunun olumlu görüşe sahip olduğu söylenilebilir.

Hüseyni makamında Karma armoni eşlik modeli (serbest armonizasyon) üç uzman tarafından “Tamamen” uygun olarak işaretlenmiştir. Karma armoni eşlik modelinde akorsal eşlik ile kontrpuan yürüyüşünün Hüseyni makamının koma yapısını bozmadan, tını ve duyuş açısından uygulanmasına yönelik uzmanların hepsi olumlu görüş bildirmiştir. Sonuç olarak, Karma armoni eşlik modelinin ders materyali olarak kullanımının en uygun eşlik modeli olduğu söylenebilir.

Makam Adı	Uygunluk Durumu		Çok seslilik Yaklaşımı									Çalışma Yöntemi	
	Uygun	Değil	3.lü			4.lü			Karma			Uygun	Değil
			T	K	H	T	K	H	T	K	H		
Buselik	✓				✓	✓			✓			✓	
Hüseyni	✓				✓	✓			✓			✓	
Hicaz	✓				✓		✓		✓			✓	

T: Tamamen, K: Kısmen, H: Hiç

Tablo 5. Uzman Görüş Formu.2.

Araştırmada ders materyali olarak kullanılması planlanan Hicaz makamının yapısal olarak uygun olduğu 3 uzman tarafından onaylanmıştır. Hicaz makamındaki 3’lü armoni eşlik modelinin uygulanabilirliği 1.numaralı uzman tarafından “Kısmen” olarak işaretlenmiştir. 2. numaralı uzman Hicaz makamındaki 3’lü armoni eşlik modelinin uygulanabilirliğini “Hiç” olarak işaretlemiştir. 3. numaralı uzman ise, Hicaz makamındaki 3’lü armoni eşlik modelinin “Tamamen” uygun olduğunu işaretlemiştir. Uzmanların, Hicaz makamındaki 3’lü armoni eşlik modeline yönelik görüşlerinin farklılık gösterdiği söylenilebilir.

Hicaz makamında 4’lü armoni eşlik modelinin araştırmada uygulanabilirliği üzerine 1. ve 2. uzman “Kısmen” olarak işaretlemiş olup, 3.uzman ise Hicaz makamında 4’lü armoni eşlik modelinin “Tamamen” uygun olduğunu belirtmiştir. 3.numaralı uzman dörtlü armoni eşlik modelinin Hicaz makamının koma yapısına eşlik olarak uygun olduğunu ifade etmiştir.

Hicaz makamında Karma armoni eşlik modeli (serbest armonizasyon) üç uzman tarafından “Tamamen” uygun olarak işaretlenmiştir. Karma armoni eşlik modelinde akorsal eşlik ile kontrpuan yürüyüşünün Hicaz makamının koma yapısını bozmadan, tını ve duyuş açısından uygulanmasına yönelik uzmanların hepsi olumlu görüş bildirmiştir. Sonuç olarak, Karma armoni eşlik modelinin ders materyali olarak kullanımı en uygun eşlik modeli olarak söylenebilir.

Makam Adı	Uygunluk Durumu		Çok seslilik Yaklaşımı									Çalışma Yöntemi	
	Uygun	Değil	3.lü			4.lü			Karma			Uygun	Değil
			T	K	H	T	K	H	T	K	H		
Buselik	✓		✓			✓			✓			✓	
Hüseyni	✓		✓			✓			✓			✓	
Hicaz	✓		✓			✓			✓			✓	

T: Tamamen, K: Kısmen, H: Hiç

Tablo 6. Uzman Görüş Formu.3.

Araştırmada ders materyali olarak kullanılması planlanan Buselik makamının yapısal olarak uygun olduğu 3 uzman tarafından onaylanmıştır. Buselik makamındaki 3'lü armoni eşlik modelinin uygulanabilirliği 1.numaralı uzman tarafından "Kısmen" olarak işaretlenmiştir. 2.numaralı uzman Buselik makamındaki 3'lü armoni eşlik modelinin uygulanabilirliğini "Hiç" olarak işaretlemiştir. 3. numaralı uzman ise, Buselik makamındaki 3'lü armoni eşlik modelinin "Tamamen" uygun olduğunu işaretlemiştir. Uzmanların Buselik makamındaki 3'lü armoni eşlik modeline yönelik görüşlerinin farklılık gösterdiği söylenilebilir.

Buselik makamında 4'lü armoni eşlik modelinin araştırmada uygulanabilirliği üzerine 1.uzman "Hiç" olarak işaretlemiş olup, 2. ve 3.uzman ise, Buselik makamında 4'lü armoni eşlik modelinin "Tamamen" uygun olduğunu belirtmiştir. Uzmanlar Hicaz makamındaki 4'lü armoni eşlik modelini makamın yapısına ve eşlikleme model çalışmalarına çoğunlukla uygun buldukları söylenebilir.

Buselik makamında Karma armoni eşlik modeli (serbest armonizasyon) üç uzman tarafından "Tamamen" uygun olarak işaretlenmiştir. Karma armoni eşlik modelinde akorsal eşlik ile kontrpuan yürüyüşünün Buselik makamının koma yapısını bozmadan, tını ve duyuş açısından uygulanmasına yönelik uzmanların hepsi olumlu görüş bildirmiştir. Sonuç olarak, Karma armoni eşlik modelinin ders materyali olarak kullanımı en uygun eşlik modeli olarak söylenebilir.

SONUÇLAR

Türk müziği kaynaklı çok seslilik yaklaşımlarının ele alındığı bu araştırmada, üçlü armoni, dörtlü armoni ve karma armoni sisteminde yapılan çok seslilik çalışmaları üzerinde durulmuştur. Araştırmada uygulanmak üzere müzik eğitimi öğrencilerinin makamsal altyapılarına yönelik Hicaz, Hüseyni ve Buselik makamlarında yazılan ezgilere sırasıyla üçlü armoni, dörtlü armoni ile karma armoni çok seslilik yaklaşımlarına uygun piyano eşlik modelleri araştırmacı tarafından kontrol edilmek üzere uzmanların görüşü alınarak tasarlanmıştır. Araştırmada ele alınmış olan

Hicaz, Hüseyni ve Buselik makamlarının yapısına uygun ezgiler uzmanlar tarafından araştırmacı ile birlikte tartışılmıştır. Bu bağlamda müzik eğitimi öğrencilerinin kullanabileceği makamsal ezgiler üzerinde düşünülmüştür. Daha sonra bu ezginin yapısı bozulmadan alt partisyonda dikey çok seslilik çalışmaları denenmiştir. Bu bağlamda Hicaz, Hüseyni ve Buselik makamlarındaki ezgilere yönelik sırasıyla 3'lü, 4'lü ve Karma armoni eşlik modelleri oluşturulmuştur. Hazırlanmış olan makamsal ezgilerin akorsal eşlik yapıları üç farklı üniversitede görev yapan ve Türk müziği çok seslilik yaklaşımlarına yönelik dersleri yürüten aynı zamanda alan çalgısı piyano olan üç uzmandan görüşler alınmıştır.

Araştırma kapsamında görüşü alınan uzmanlar piyano metotlarında, eşliklendirilmiş makamsal eserler ya da etütlerin daha çok yer alması gerektiğini, müzik eğitimi öğrencilerinin, piyano eşliğiyle birlikte müzik yaparak, müziksel becerilerin kazanılmasında büyük öneme sahip olduğunu belirtmişlerdir. Geleneksel müziklerimizden yola çıkarak piyano çalgısına uygun makamların armoni ve kontrpuan yoluyla Türk müziği çok seslendirme yaklaşımlarında kullanılması vurgulanmıştır. Türkü, Saz Semaisi, Peşrev, Longa, Sirto gibi türlerin tampere sisteme uyarlana bileceğini, geleneksel müziklere dayalı, yeterli sayı ve nitelikte etüt, solfejlerin çok az düzeyde olduğunu belirtmişlerdir. Bu nedenle çalgı dağarcık gelişimine katkı sağlamak bakımından müzik eğitimi öğrencilerinin çalgı öğretiminde, geleneksel müziklere ilişkin çok seslilik denemelerinin yapılması uzmanlar tarafından önemle vurgulanmıştır.

Sonuçlara bakıldığında araştırmaya katkıda bulunan uzmanlar, piyano eşlikli makamsal-modal eserler ve etütlerin müzik eğitiminde kullanılmasının uygun olduğu düşüncesindedir. Uzmanlar, müzik eğitimi lisans programlarında yer alan Türk müziği çok seslendirme derslerinin sürecinde öğrenilen makamsal ezgileri birlikte seslendirme ve eşlikli ders materyallerinden faydalanılması gerektiği düşüncesindedir.

KAYNAKLAR

Albuz, A. (2020). Türk müziğinde çokseslilik yaklaşımlarına genel bir bakış. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 392.

Albuz, A., Herdem, D. Ö., Demirel, S., Demirel, B. (2025). Implementation and evaluation of the Prodigies music education program at the 6th grade level. *Online Journal of Music Sciences, 10*(1), 58-68. https://doi.org/10.31811/ojomus.1612463.

Bayraktarkartal, E. (2020). *Türk Müzik Yaşamında Kemal İlerici.* Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi.

Çokamay, B. (2020). *Türk Müziğinin Çok Seslendirilmesinde Tonal Armoni.* İstanbul: Eğitim.

Çuhadar, H.C. (2016). *Müzik ve Müzik Eğitimi. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi S219, 217-230.*

Demirel, S., & Terzioglu, A. M. (2022). Instrument-playing students' self-concepts. *Shanlax International Journal of Education,* S10, 54-63.

Gürbüz, S., Şahin, F. (2014). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri.* Ankara: Seçkin.

Ilyasoğlu, E. (2013). *Zaman İçinde Müzik*. 10.Baskı, Istanbul: Remzi Kitabevi.

Karasar, N. (2005). *Bilisem Araştırma Yöntemi.* Ankara: Nobel.

Kılıç, S. (2016). Cronbach's alpha reliability coefficient. *Psychiatry and Behavioral Sciences, 6(1), 47., 6*(1), 47-48.

Miles, M. B., Huberman, A. M. (1994). *Qualitative Data Analysis: An Expanded Sourcebook.* Sage.

Nakip, M., Yaraş, E. (2017). *SPSS Uygulamalı Pazarlama Araştırma Teknikleri (Dördüncü Baskı).* Ankara: Seçkin.

Özdemir, G. (2017). *İlerici armonisine giriş.* Ankara: Anı.

Sağlam, A. (2001). *Türk Müziğinde Çokseslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi.* İstanbul: Pan.

Toker, A. (2022). Sosyal bilimlerde nitel veri analizi için bir kılavuz. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(51), 319-345.

Toraman, S. (2021). Karma Yöntemler Araştırması: Kısa Tarihi, Tanımı, Bakış Açıları ve Temel Kavramlar/Mixed Methods Research: A Brief History, Definitions, Perspectives, and Key Elements. *Nitel Sosyal Bilimler, 3*(1), 1-29.

Uçan, A. (1997). *Müzik eğitiminde temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar.(Genişletilmiş İkinci Basım).* Ankara: Müzik Ansiklopedisi.

Yalçın, G. (2012). Dörtlü Armoni Sistemi Uygulamalarını İçeren Armoni Kitaplarının Karşılaştırılmalı Analizi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* , 221-234.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (9:Baskı),.* Ankara: Seçkin.

EXTENDED ABSTRACT

In this research, in which polyphony approaches originating from Turkish music are discussed, polyphony studies in three-part harmony, four-part harmony and mixed harmony system are emphasised. In order to be applied in the research, piano accompaniment models suitable for three-part harmony, four-part harmony and mixed harmony polyphony approaches were prepared in advance by the researcher for the melodies written in the modes of Hicaz, Hüseyni and Buselik for the modal knowledge of music education students. A sample melody suitable for the structure of Hicaz, Hüseyni and Buselik modes was created and then vertical polyphony studies were tried in the lower part without disturbing the structure of this melody. In this context, three-voice, four-voice and mixed harmony accompaniment models were created for the melodies in Hicaz, Hüseyni and Buselik modes respectively. The chord and accompaniment structures of the prepared modal melodies were analysed by three experts who work in three different universities and conduct courses on polyphony approaches in Turkish music and whose field instrument is piano.

Within the scope of the research, the experts underlined that piano methods should include more accompanied modal pieces or etudes. It was emphasised by the experts that music education students have a great importance in the development of musical skills by making music with piano accompaniment. Based on our traditional music, the experts emphasised the use of modes suitable for the piano instrument in Turkish music polyphony approaches through harmony and counterpoint. It has been stated by the experts that works such as Türkü, Saz Semaisi, Peşrev, Longa, Sirto can be adapted to the tampered system. It was emphasised by the experts that there are very few etudes and note reading pieces in sufficient number and quality based on our traditional music. For this reason, in order to contribute to the development of instrumental

repertoire, polyphony experiments related to our traditional music in the instrument teaching of music education students is one of the issues emphasised by the experts.

In the accompaniment models applied to the students, a significant relationship was found especially in the modes of Hicaz. It was interpreted by the experts that the melody structure in the mode of Hicaz is suitable for the chordal structure in terms of accompaniment in terms of hearing and timbre. In three different accompaniment models in Hicaz mode, high scores were obtained from the students according to the melodic structure without disturbing the structure of the mode melody. Considering the harmony in the piano accompaniment models, it was determined that the chordal accompaniment was not harmonious in the ternary harmony in the mode of Hüseyni and the coma structure was not harmonious in the accompaniment of the modal melody. In the chordal accompaniment of the melody written in the mode of Buselik, it was determined that the quartet harmony accompaniment was not suitable for the structure of the melody. It was evaluated by the experts that the quartet harmony accompaniment for the melody in the mode of Buselik does not completely reflect the main melody.

In the accompaniment models applied to the students, a significant relationship was found especially in Hicaz. It was interpreted by the experts that the melody structure in Hicaz is suitable for the chordal structure in terms of accompaniment in terms of hearing and timbre. In three different accompaniment models in Hicaz, high scores were obtained from the students according to the melodic structure without disturbing the structure of the modal melody. Considering the harmony in the piano accompaniment models, it was determined that the chordal accompaniment was not harmonious in the ternary harmony in the makam of hüseyni and the coma structure was not harmonious in the accompaniment of the modal melody. In the chordal accompaniment of the melody written in Buselik, it was determined that the quadruple harmony accompaniment was not suitable for the structure of the melody. It was evaluated by the experts that the quartet harmony accompaniment for the melody in Buselik does not completely reflect the main melody.

When the results are considered, the experts who contributed to the research think that it is appropriate to use piano-accompanied modal-tonal pieces and etudes in music education. Experts think that in the process of Turkish music polyphony courses in music education undergraduate programmes, it is necessary to sing the learned modal melodies together and benefit from piano-accompanied course materials.

It was found that there was a positive relationship between harmony approaches in Hicaz, Hüseyni and Buselik. As a result, it is stated by the experts that the success scores did not reach the targeted level with the application of the ternary harmony accompaniment model to the students in all of the accompaniment models between the modes. The reason for this is that there are differences between the students in the chordal accompaniment model in ternary harmony. It can be stated that the melodies between modal are inadequate in the ternary harmony accompaniment model in terms of both hearing and timbre, while the success scores of the students increase in the quartet and mixed harmony accompaniment model.

In the ANOVA analyses, it was concluded that there was no statistically significant difference between the experts in the accompaniment models applied to the students. This significant detail in ANOVA analyses indicated that the experts gave similar scores to each other and as a result, the analyses used in the research were reliable. In the study, score reliability was demonstrated by calculating Cronbach's alpha (α) reliability and test-retest reliability. As seen in the results obtained in the correlation analyses, the scores between the experts were similar to each other. For the repeatability of the analyses and construct validity, score reliability, Cronbach's alpha (α) reliability and test-retest reliability were calculated.

As a result of the research, it is recommended that different polyphony studies in Turkish music should be included in harmony lessons in the music education curriculum. In music education, it was concluded that experiments should be made on different modal and scales in Turkish Music Hearing lessons. It is concluded that it is appropriate to include different modes within the scope of Turkish music polyphony approaches (three- part, four-part and mixed harmony) in addition to the Hicaz, Hüseyni and Buselik modes discussed in the research. It is thought that this study is important in terms of creating materials that can be used in Turkish Music Hearing and Turkish Music Polyphony courses in the music education curriculum. It is recommended by the experts to include more piano accompaniment studies with piano to modal melodies in instrument education. It was emphasised that it is important to include more modal pieces or etudes accompanied with mixed harmony system in solfege books. In music education, it is recommended that students whose individual instrument is piano should be encouraged to apply the mixed/quartet accompaniment models, which were applied in the research and whose success scores were high. It is suggested that the modal melodies prepared in the research can contribute to the dictation studies applied in Turkish music hearing lessons in music education.

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 : 02.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 07.03.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1612070
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.

OKUL ÖNCESİ EĞİTİMDE MÜZİK KULLANIMI: MEVCUT ÇALIŞMALARIN DEĞERLENDİRİLMESİ

ERGÜN, Gülşah[1]

ÖZ

Okul öncesi eğitime önem vermek ve geliştirmek toplumların ilerleyişine önemli katkılar sağlar. Yapılan araştırmalar erken yaşta kaliteli bir eğitim almanın, çocukların sosyal ve bilişsel gelişimini olumlu yönde etkilediğini ortaya koymaktadır. Kaliteli bir eğitim sayesinde özgüvenli ve yaratıcı çocuklar yetiştirmek okul öncesi eğitimin hedeflerinden biridir. Bütün bunlar göz önüne alındığında, okul öncesi eğitim döneminde müzik dersi doğru yapılandırılmalı ve çocuklar için eğitici-öğretici bir şekilde işlenmelidir.

Bu araştırma okul öncesi dönemde müzik eğitiminin yeri ve öneminin değerlendirilerek farklı bir bakış açısı sunulmasını amaçlamıştır. Bu çalışma, derleme yöntemi ile hazırlanmış ve mevcut literatür sistematik bir biçimde analiz edilmiştir. Makalede yapılan literatür taraması, inceleme ve araştırmadan elde edilen bulgular, okul öncesi dönemde müzik eğitiminin çocukların çok yönlü gelişimine katkı sağladığını ortaya koymaktadır. Müzik eğitimi, çocukların bilişsel, sosyal-

[1] Doç., Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Yaylı Çalgılar ASD, gbakal@anadolu.edu.tr, https://orcid.org/0000-0002-7600-066X .

duygusal ve motor becerilerini desteklerken aynı zamanda etkili öğrenme süreçlerini güçlendiren önemli bir araç olarak öne çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Okul öncesi, müzik dersi, eğitim, çocuk gelişimi, etkili öğrenme.

USE OF MUSIC IN PRE-SCHOOL EDUCATION: EVALUATION OF EXISTING STUDIES

ABSTRACT

Giving importance to and developing preschool education contributes significantly to the progress of societies. Research shows that receiving a quality education at an early age positively affects children's social and cognitive development. One of the goals of preschool education is to raise self-confident and creative children through a quality education. Considering all these, music lessons in preschool education should be structured correctly and should be taught in an educational and instructive way for children. This study aims to present a different perspective by evaluating the place and importance of music education in the preschool period. This study was prepared by review method and the existing literature was analyzed systematically. The findings obtained from the literature review, examination, and research conducted in this article reveal that music education in the preschool period contributes to the all-round development of children. Music education supports children's cognitive, social-emotional, and motor skills while at the same time motivating an effective learning process.

Keywords: Preschool, music lesson, education, child development, effective learning.

GİRİŞ

Eğitim; toplumların gelişimde ve ilerleyişinde önemli bir yere sahiptir. Temel anlamda yetkin insan yetiştirme sanatı olarak düşünülen eğitim uzun bir süreçtir ve günümüzde yaşam boyu eğitim felsefesi kabul gören bir söylem haline gelmiştir. Bu süreci bütün yönleri ve dalları ile ele alarak programlamak, eğitimin kalitesinin artmasını sağlar. Sanat da bu süreçte eğitim kalitesini arttırmak için kullanılan en önemli alanlardan biridir. Sanat ile ilgilenen bireylerin yaşam kalitesi pozitif yönde artar. Bu noktada çağdaş toplumların sanata ilgi duyan bireyler yetiştirmesi ve sanat eğitimi vermesi gereklidir. Bu gereklilik eğitimin en erken noktasında başlamalıdır ve eğitim de anne

karnından başlayarak hayat boyu sürer. Bu düşünce doğrultusunda okul öncesi eğitimin ilk basamağında uygulanan müzik dersleri çocukların sanat eğitimi ile karşılaştıkları ilk noktadır.
Müzik geçmişten günümüze eğitim sisteminde önemli bir yapıtaşı olarak yer alır. Eğitimin her safhasında olduğu gibi okul öncesi eğitim döneminde de çocukların zihinsel ve sosyal gelişiminde önemli rol oynamaktadır. Müziğin çocuklar üzerindeki gelişimini 4 başlık altında toplayabiliriz bunlar;

- Dil gelişimi
- Bilişsel gelişim
- Duygusal ve sosyal gelişim
- Bedensel ve psikomotor gelişim' dir (Sun ve Seyrek, 2002: 31-34).

Müziğin bir çocuğun gelişimine etkileri, çocuğun müziksel becerilerinin geliştirilmesi ve müzik eğitimi yoluyla müzik dışı becerilerinin de geliştirilmesi olmak üzere iki yönlü düşünülmelidir (Akdoğan, 2013: 94). Müzik dışı becerilerinin gelişimi, pek çok açıdan incelenebilir. Dikkat, konsantrasyon, sabır gibi davranışsal becerilerin yanında sözcük dağarcığının artması, ingilizce, matematik gibi eğitim, bilgi ve becerileri de artırılabilir. Bu yönü ile bakıldığında müzik çok yönlü bir eğitim materyalidir. Yapılan araştırmalar bu dönemdeki gelişmelerin çocuğun daha sonraki öğrenme ve büyüme yeteneklerini önemli ölçüde etkilediğini göstermektedir. Bloom'un yaptığı araştırmalara göre 17 yaşına kadar olan zihinsel gelişmelerin %50'si dört yaşına, %30'u dört yaşından sekiz yaşına kadar, %20'si ise sekiz yaşından 17 yaşına kadar oluşmaktadır (Yıldırım, 2008: 91). Bütün bu oranlar okul öncesi eğitimin ne denli önemli olduğunun birer göstergesidir. Bu nedenle okul öncesi eğitim programının şekillendirilerek belirli amaçlar doğrultusunda uygulanması gerekmektedir. Geçmişte okul öncesi eğitimde zaman geçirmek ve belki de sadece eğlenmek amacı ile kullanılan müzik, günümüzde okul öncesi dönemde artık bir eğitim materyali olarak kullanılabilir. Ancak doğru planlanmış bir eğitim programı ile öğrencinin teşvik edilerek eğitime güdülenmesi sağlanmalıdır. Güdülenme, öğrenmesi için bireyi harekete geçiren güç kaynağıdır. Güdüleme stratejisi ise öğrenmeye karşı ilgiyi artırmada, yeni ve önceki bilgiyi bütünleştirmede yardımcı olmaktadır (Yeşilyurt, 2021: 5130). Bu öğrenme stratejisini öğrencilerde harekete geçirebilen eğitmen hedeflediği öğretim planını hayata geçirerek başarıya ulaşabilir. Ancak elbette öğrencinin derse güdülenmesinin yanında öğretmenin de güdülenmesi gereklidir. Bütün eğitim safhaların da olduğu gibi okul öncesi eğitimde de doğru planlamanın önemi tartışılamaz. Bu doğrultuda öğretmenin stratejisi başarıyı etkileyen temel faktörlerden biridir.

Derse istekle gelen ve doğru planlamayı yapan öğretmenin başarılı olması kaçınılmazdır. Bu araştırmada okul öncesi müzik eğitimine farklı bir bakış açısı katmak amaçlanmıştır.

Amaç ve Önem

Bu araştırmanın amacı, okul öncesi dönemde müzik eğitiminin çocukların gelişimindeki yerini ve önemini detaylı bir şekilde incelemektir. Müzik eğitimi, çocukların bilişsel, duygusal, sosyal ve motor becerilerini geliştirmenin yanı sıra, onların estetik ve kültürel farkındalıklarını artırır. Bu çalışmada, okul öncesi eğitimde müzik derslerinin nasıl yapılandırılması gerektiği, farklı disiplinlerin öğrenilmesinde müziğin nasıl kullanılabileceği ve çocuklara müziğin eğitim yaklaşımı olarak nasıl kazandırılabileceği konuları ele alınacaktır.

Araştırmanın önemi, erken yaşta müzik eğitiminin çocuklar üzerindeki olumlu etkilerini ortaya koyarak, müzik eğitimcilerine yol gösterici olabilecek literatürün zenginleştirilmesine katkıda bulunmaktır. Bu araştırma, okul öncesi dönemde müzik eğitiminin yapılandırılması ve uygulanması konusunda eğitmenlere, eğitim politikacılarına ve ailelere yol gösterici olmayı hedeflemektedir. Derleme yöntemi ile gerçekleştirilen bu çalışma, müzik eğitiminin çocuk gelişimindeki kritik rolünü vurgularken, bu alanda yapılacak olan gelecek araştırmalara da katkı sunacaktır.

Sınırlılıklar

Bu araştırmanın bazı sınırlılıkları bulunmaktadır. İlk olarak, derleme yöntemiyle elde edilen veriler, mevcut literatür ve raporlarla sınırlıdır. Bu, bazı güncel bilgilerin ve yeni araştırma bulgularının gözden kaçma olasılığını artırabilir. Daha geniş bir veri toplama yöntemi ile desteklenen çalışmalar, daha kapsamlı sonuçlar elde edebilir.

İkinci olarak, araştırma, belirli bir zaman dilimindeki (0-6 yaş) müzik eğitimine odaklanmıştır. Çocukların müzik eğitimi sürecindeki uzun vadeli değişimleri ve etkileri bu çalışmanın kapsamı dışında kalmıştır. Uzun vadeli etkilerin incelenmesi için daha uzun süreli boylamsal çalışmalar yapılması gereklidir.

YÖNTEM

Bu araştırma, okul öncesi dönemde müzik eğitiminin yeri ve önemini değerlendirmek amacıyla "derleme yöntemi" ile gerçekleştirilmiştir. Derleme yöntemi, belirli bir konuda mevcut literatürü

sistematik bir biçimde analiz ederek, ilgili alandaki bilgi birikimini sentezlemeye dayalı bir araştırma yaklaşımıdır (Yılmaz, 2021: 1461).

Araştırmada, okul öncesi müzik eğitiminin çocukların bilişsel, sosyal-duygusal ve motor gelişimlerine etkisini inceleyen ulusal ve uluslararası akademik çalışmalar, kitaplar, tezler ve hakemli dergilerde yayımlanmış makaleler analiz edilmiştir. İlgili literatür, sistematik bir şekilde taranarak müzik eğitiminin erken çocukluk dönemindeki rolünü açıklayan, güncel yaklaşımlar ortaya konulmuştur.

Veri toplama sürecinde, eğitim bilimleri, çocuk gelişimi ve müzik eğitimi alanlarında yapılmış araştırmalardan yararlanılmıştır. Araştırmalar, okul öncesi müzik eğitiminin çocukların dil gelişimi, dikkat ve hafıza süreçleri, sosyal etkileşim becerileri ve duygusal zekâ üzerindeki etkilerini inceleyen çalışmalardan seçilmiştir.

Veri analizi aşamasında, elde edilen bilgiler betimsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Müzik eğitiminin çocuk gelişimine katkılarını ele alan çalışmalar karşılaştırmalı olarak incelenmiş, bu araştırmaların sonuçları göz önüne alınarak bütüncül bir çerçeve oluşturulmuştur. Bu bağlamda, bulguların güvenilirliğini artırmak amacıyla farklı kaynaklardan elde edilen veriler çapraz olarak karşılaştırılmıştır.

Araştırmanın temel sınırlılığı, yalnızca mevcut literatür ile sınırlandırılmış olmasıdır. Deneysel veya nicel veri toplama yöntemleri kullanılmadığından, bulgular daha çok literatürde mevcut bilgilerin sentezlenmesine dayanmaktadır. Bununla birlikte, alan yazında yer alan güncel çalışmalara dayanarak kapsamlı bir analiz sunulmuş ve müzik eğitiminin erken çocukluk dönemindeki önemine dair geniş bir bakış açısı sağlanmıştır.

Okul öncesi dönemde müzik eğitiminin yeri ve önemi hakkında kapsamlı ve derinlemesine bilgi edinilmesi hedeflenmiştir.

BULGULAR

Müziğin Çocuk Gelişimine Etkisi

Müzik, insan hayatının her alanında önemli bir yer tutar. Çocuklarda ise bu etkisi daha da belirgindir. Müzik çocukların bilişsel, duygusal, sosyal ve motor becerilerinin gelişimini sağlar ve genel olarak çocukların eğitim hayatında kritik bir rol oynar. Bu nedenle müzik eğitimi çocuk gelişimine katkıları gereğince okul müfredatlarında yerini alır. Özellikle müzik eğitiminin gelişimin ve öğrenmenin en hızlı olduğu okul öncesi dönemde müfredata katkıları paha

biçilmezdir. Ayrıca okul öncesi çocukların bilişsel gelişimlerinin hızı ve önemi düşünüldüğünde müziğin bilişsel gelişim açısından pozitif etkileri oldukça fazladır. Çocuklar, müzik eğitimi alırken beynin hem sağ hem de sol lobunu kullanarak zihinsel aktivitelerini artırarak öğrenme, anlama ve problem çözme becerilerini geliştirmektedir. Bununla birlikte müzikle ilgili aktiviteler, dil gelişimini destekler ve matematiksel becerileri güçlendirir. Örneğin yapılan meta-analiz çalışmaları ile müzik eğitiminin çocukların uzaysal-zamansal yeteneklerinde belirgin bir artış sağladığı ortaya konmuştur (Hetland, 2000: 185). Bu konuda yapılan diğer bir çalışma ise, erken yaşta müzik eğitimi alan çocukların matematiksel düşünme ve problem çözme becerilerinin geliştiğini göstermiştir (Rauscher & Zupan, 2000: 220).

Müzik, çocukların duygusal ve sosyal gelişimini de olumlu yönde etkiler. Müzik dinlemek, çocukların duygusal zekâ ve empati becerilerini geliştirmekte ayrıca, grup müzik eğitimi, çocukların iş birliği ve iletişim becerilerini artırmaktadır. Müzikle ilgili sosyal etkinlikler, çocukların birbirleriyle daha iyi iletişim kurmalarını sağlamaktadır. Hallam'ın çalışması, müzik eğitiminin çocukların kendini ifade etme, özgüven ve sosyal beceriler üzerinde olumlu etkilerini ortaya koymuştur (Hallam, 2010: 275). Buna ek olarak, Koelsch ise müziğin çocukların sosyal bağlarını güçlendirdiğini ve grup içi uyumunu artırdığını göstermiştir (Koelsch, 2013: 232).

Çocukların motor becerilerini geliştirmek için de müziğin kullanımı yaygın bir yöntem ve önemli bir araçtır. Özellikle, müzik aletleri çalarken el becerileri ve ritim becerileri gelişmekte ayrıca koordinasyon ve hareket becerileri de artmaktadır. Bu da genel motor becerilerini ve beden dili gelişimini desteklemektedir. Müzik aleti çalmanın çocukların ince motor becerilerini geliştirdiği ve el-göz koordinasyonunu artırdığı gözlemlenmiştir (Welch et al., 2009: 225). Ayrıca, müzikle ilgili fiziksel aktiviteler, çocukların genel beden farkındalığını ve hareket becerilerini geliştirir. Müzik aleti çalabilmek elbette okul öncesi yaşlardaki çocuklar için zorlayıcı bir eylemdir. Ancak bu bilgiler ışığında bir müzik aleti ile zaman geçirmenin de faydalarının çokluğu görülmektedir. Bu noktada Carl Orff'un çocuklar için geliştirdiği Orff Schulwerk yöntemi güzel bir örnek teşkil eder. Ritim ve doğaçlamaya dayanan bu yöntem ile çocukların müzik dersini daha etkin yapmaları hedeflenmiştir. Orff Schulwerk metodunda vurmalı çalgıları kullanmıştır. Bu metot da vurmalı çalgıları kullanmasının en önemli nedeni bu çalgıların diğer pek çok çalgıya göre kolayca çocuklar tarafından çalınabilmesidir.

Müzik, çocukların bilişsel, duygusal ve sosyal gelişimini, motor becerilerini ve genel olarak eğitim hayatlarını olumlu yönde etkilemektedir. Müzik eğitimi, çocukların tüm alanlarda daha sağlıklı ve

verimli bir gelişim sürecinde ilerlemelerini sağlamaktadır. Çocuk gelişimine olan bu kapsamlı etkileri göz önünde bulundurularak, eğitim programlarının müzik eğitimi ile zenginleştirilmesi gerektiği de açıktır.

Okul Öncesi Dönemde Çocuk ve Müzik

Çocuklar, daha ilk doğdukları andan itibaren genellikle evde anneleri ve kitlesel iletişim araçları vasıtasıyla müzikle ve dolaylı olarak çocuk şarkıları ile tanışırlar. Bu etkileşimin niteliği ve niceliği çocukların gelişimlerinde fark yaratır. Bu konu ile ilgili, araştırmasında Kabataş şu ifadelere yer vermiştir: Çocukların okul öncesi dönemde dil gelişimi ile ilgili müziğin önemine ilişkin çokça kaynak vardır. Bu gelişimi destekleyen en güzel araç ise şarkılar ve tekerlemelerdir (Kabataş, 2017: 196).

Bu noktada görüyoruz ki; dil gelişim süreci okul öncesi çocuklarda uzun süre devam eder ve iletişimin ilk basamağı olan konuşma evresine müziğin katkısı kaçınılmazdır. Örneğin; okul öncesi eğitimin ilk yıllarında dil gelişim sorunu yaşayan öğrencilerle söylenen çocuk şarkılardaki sözler, kalıcı olarak kelime dağarcığına eklenir. Bu yönüyle çocuk şarkıları çocukların sözcük sayısının artmasını sağlar. Bu nedenle, müzik eğitiminin önemli materyallerinden biri olan çocuk şarkılarının etkin planlaması gereklidir. Ancak öncelikle öğretmen "Çocuk şarkıları nasıl söylenmeli?" sorusunun cevabına sahip olmalıdır. Bu bilgi birikimine sahip olan öğretmen, öğrencilerinin şarkılardaki artikülasyonu, doğru ritim, melodi icrası ve birlikte aynı anda şarkı söyleme alışkanlığı kazanmalarına dikkat ederse, sınıfta şarkı söyleme alışkanlığı her öğrencide gelişebilir. Öğrenciler rol model aldıkları öğretmenlerini taklit edeceklerdir ve bu noktada öğretmenin artikülasyonu, şarkı söyleme biçimi ve öğrenciler ile şarkı söyleme esnasındaki mimik ve hareketleri yoluyla kurduğu bağ öğrenme ortamının başarısını yükseltir.

Öğretmenlerin eğitim yılı içerisinde uyguladıkları bir plan vardır. Bu plan doğrultusunda hareket eden öğretmenler çocuk şarkılarını bu planlarına dahil ederler. Örneğin o günün matematik konusu sayı saymak ise o günkü etkinlikte kullanılan "Sayılar" şarkısı öğrenmenin pekişmesini sağlayacaktır. Bütün bu bilgiler ışığında öğretmenin dersteki planı ve düşünce sistemi, dersin öğrenme etkisini artırır. Öğrenmede etkili öğrenme kavramı üzerine yapılmış birçok çalışma bulunmaktadır ve bu çalışmaların bazılarında çeşitli tezler ve hipotezlerle etkili öğrenmede müziğin nasıl bir rolü olduğu tartışılmıştır. 'İşitsel yapı iskelesi hipotezi' bunlardan bir tanesidir. Bu hipotez çeşitli bilimsel çalışmalardan elde edilen kanıtlara dayanan bir teoridir. Bu çalışmaya

göre tüm duyular etkili öğrenme söz konusu olduğunda eşit değildir, öğrenmede daha çok işitsel duyuların merkezi bir rol oynadığı düşünülmektedir. Deneysel çalışmalarda araştırmacılar, insanların ses yoluyla, aynı bilginin görsel veya kinestetik yollarla sunulmasına göre iki kata kadar daha etkili öğrendiklerini kanıtlamışlardır (Conway, Pisoni ve Kronenberger, 2009: 276). Bu teori çerçevesinde bakıldığında, okul öncesi eğitiminde "Müziğin bir eğitim aracı olarak kullanılması ya da eğitim materyalinin aslında bir çocuk şarkısı olması mümkün olabilir mi?" sorularının yanıt olarak aranması ile gereklidir. Teori incelendiğinde; okul öncesi müzik derslerinin etkili öğrenme kavramı çerçevesinde tasarlanması, etkili öğrenmenin oluşmasını sağlar. Okul öncesi dönemin öğrenmenin en hızlı olduğu dönem olması nedeni ile de etkili öğrenme kavramı üzerinde düşünülmeli ve bütün derslerde etkin olarak kullanılmalıdır. Bu şekilde planlanan bir müzik dersinde çocukların etkili öğrenme materyali çocuk şarkıları olabilir.

Erken Yaşta Müzik Eğitiminin Faydaları

Erken yaşta müzik eğitimi, çocukların gelişiminde kritik bir rol oynar. Müzik, sadece müzikal becerilerin gelişimini değil, aynı zamanda çocukların dil ve iletişim becerilerinden hafıza ve konsantrasyona, yaratıcılık ve hayal gücüne kadar geniş bir yelpazede gelişimlerini destekler. Müzik eğitimi, çocukların genel akademik başarılarını artırmakla kalmaz, aynı zamanda onların duygusal ve sosyal gelişimlerini de destekler. Bu kapsamda, müzik eğitiminin önemi göz ardı edilmemeli ve her çocuğun bu değerli eğitimden faydalanması sağlanmalıdır. Erken yaşta müzik eğitimin faydalarını üç başlık altında değerlendirebiliriz;

- Dil ve İletişim Becerileri
- Hafıza ve Konsantrasyon
- Yaratıcılık ve Hayal Gücü

Dil ve İletişim Becerileri

Erken yaşta müzik eğitimi, çocukların dil ve iletişim becerilerini önemli ölçüde geliştirir. Müzik, ritim ve melodi yoluyla çocukların dil farkındalığını artırır ve kelime dağarcığını genişletir (Bolduc & Lefebvre, 2012: 496). Müzik dersleri sırasında öğrenilen şarkılar, çocukların kelime bilgilerini genişletmelerine yardımcı olurken aynı zamanda dil bilgisinin öğrenilmesini kolaylaştırmaktadır. Çalışmalar müzikal aktivitelerin, çocukların dil algısını ve fonolojik farkındalığını geliştirdiğini göstermektedir (Gordon, Fehd ve McCandliss, 2015: 3). Fonolojik farkındalık, çocukların okuma

ve yazma becerilerinin temelini oluşturur ve bu becerilerin gelişiminde müzik önemli bir araçtır. Aynı zamanda, grup halinde yapılan müzik çalışmaları, çocukların sosyal iletişim becerilerini pekiştirir ve onların grup içi iletişim yeteneklerini artırır bu da okul öncesi dönemde kritik bir öneme sahiptir. Haftada bir saat müzik eğitimi alan bir çocuğun dil becerisinde önemli bir artış olduğu görülürken bu eğitim, yabancı bir dilin öğreniminde dilbilgisi, konuşma dili ve sözcük dağarcığı gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır (Tandoğdu Kılıç, 2023: 1506). Erken çocukluk döneminde müzik eğitimi almış kişiler müzik eğitimi almamış yetişkinlere göre yabancı dilleri daha hızlı ve daha verimli bir şekilde öğrenebilmektedir.

Hafıza ve Konsantrasyon

Şarkı ezberleme, ritim takip etme ve müzikal aktiviteler, çocukların kısa ve uzun vadeli hafızalarını geliştirir (Rodrigues, Loureiro ve Caramelli, 2014: 230). Müzik, tekrar ve hatırlama yoluyla hafızayı geliştirmektedir. Müziğin, özellikle karmaşık melodilerin ve ritimlerin öğrenilmesi sürecinde, çocukların dikkat ve konsantrasyon yeteneklerini artırdığı yapılan çalışmalarda gözlemlenmiştir (Hallam, 2010: 269). Müzik eğitimi sırasında notaları okuma ve enstrüman çalma, çocukların dikkatini bir noktaya yoğunlaştırma becerisini artırmaktadır. Bu yönüyle müzik eğitimi; çocukların öğrenme süreçlerinde daha uzun süre odaklanabilmelerini sağlar (Schellenberg, 2005: 318). Bu durum, çocukların akademik başarılarına da olumlu katkılar sağlamaktadır. Bunun en büyük nedeni daha iyi odaklanabilen çocukların derslerde daha başarılı olmalarıdır.

Yaratıcılık ve Hayal Gücü

Erken yaşta müzik eğitimi, çocukların yaratıcılıklarını ve hayal güçlerini önemli anlamda geliştirmektedir. Müzik, çocukların kendilerini ifade etmeleri için yeni yollar açar ve onların yaratıcı düşünme becerilerini teşvik eder (Koopman, 1998: 15). Müzik yapma süreci, çocukların problem çözme yeteneklerini ve yaratıcı düşünme becerilerini geliştirir. Müzik, duygusal ifade ve estetik duyarlılığı geliştirir, bu da çocukların sanatsal gelişimlerine katkıda bulunur (Barrett, 2016: 45). Ayrıca, müzik eğitimi, çocukların hayal güçlerini kullanmalarını teşvik eder. Örneğin, çocuklar farklı enstrümanları çalarak veya kendi melodilerini oluşturarak yaratıcılıklarını ortaya koyarlar. Bu süreç, onların yeni fikirler üretme yeteneklerini artırır. Yaratıcılık, yaşamın tüm noktasında her yaştan bireyin bir oluşuma, kendilerinden kattıkları özgün parçalar olmakla birlikte özellikle çocuklarda daha çok kendini göstermektedir. Bunun sebebi ise çocukların hayal güçlerinin çok zengin oluşu, hayallerini serbest bırakışları ve yaratmada sınır tanımamalarıdır.

Yaratıcılığın müzik eğitimi ve öğretimindeki payı oldukça büyüktür. (Baş Seçilmiş, Karagöz Dursun, 2023: 5).

Eğitimciler İçin Stratejiler ve Yöntemler: Okul öncesinde uygulanan müzik dersinin etkili bir biçimde planlanması

Öğretme- öğrenme sürecinin başarılı olabilmesi için doğru bir planlama şarttır. Dersin her aşaması düşünülmeli, gerekli materyaller temin edilmeli ve eğitmen derse hazır olarak gelmelidir. Elbette ki, eğitimin her basamağında hazırlık süreci farklıdır. Bu basamaklardan ilki olan okul öncesi eğitimde de ders planlaması için ayrıntılı düşünülmeli ve hazırlanılmalıdır. Bu bağlamda müzik dersinin de etkin bir biçimde planlanması, dersin verimini artıracaktır. Okul öncesi müzik eğitimi, ekseninde çokça çalışma vardır. Konu farklı bakış açıları ile ele alınmıştır ancak müfredat ve yöntemi ele almanın dışında öncelikle uygulamayı gerçekleştiren eğitmenin tutumunu ele almak yaralı olabilir. Eliason & Jenkins okul öncesi müzik eğitiminde öğretmenin rolünü belirli başlıklar altında toplayarak bu konu üzerine dikkat çekmişlerdir. Bu başlıkların bazılarının detaylı ele alınması konunun anlaşılması için önem akseder (Dikici Sığırtmaç, 2005: 21).

- Öğretmen her zaman etkinliklere başlarken neşesini ve heyecanını yansıtmalıdır (Dikici Sığırtmaç, 2005: 21).

İletişim eğitimin her seviyesinde oldukça önemlidir. Öğretmen ve öğrenci arasında kurulan iletişimde öğretmenin kontrolü ve tutumu dersi şekillendirir. Okul öncesi müzik etkinliklerine başlarken neşeli ve heyecanlı olmak, çocuk dünyasına hitap etmeye yardımcı olacaktır. Motive olmuş bir öğrenci öğrenmekten zevk alır, öğrenmek için sorumluluk alır ve sürekli çaba sarf eder. (Yeşilyurt, 2021: 5130). Gergin ve sinirli bir ruh haliyle müzik etkinliği yapılamaz. Okul öncesi dönemde yapılan ders içi etkinliklerde öğretmenin enerjisi derse yön verir. Monoton bir ders etkinliğinde öğrenciler konsantrasyonlarını kaybederek işledikleri ders ile olan ilgilerini kaybederler. Bu noktada eğitmenin enerjisi dersin işlenişini önemli ölçüde etkiler. Özellikle müzik dersinde öğretmenin bir enstrüman kullanması ya da Orff Schulwerk yöntemi ile (vurmalı çalgılar) derse eşlik etmesi dersin daha enerjik geçmesine katkı sağlar.

- Eğitmen çocukların kendi kendilerine yarattıkları ve başlattıkları müzik etkinliklerine ilgi göstermelidir (Dikici Sığırtmaç, 2005: 21).

Buluşun, yeniliğin söz konusu olduğu yaratıcılıkta, zihnin tüm yetileri, düşünme süreçleri, imgelem, duygular etkileşim halindedir. Yaratıcılık tüm zihinsel yetileri geliştirmede rol oynar

(Temizyürek & Bulut, 2016: 151). Yaratıcılık çocuk dünyasının bir parçasıdır. Doğdukları andan itibaren müzik ile tanışan çocuklar müzik konusunda oldukça yaratıcılardır. İlgili ve ilgisiz zamanlarda, kendi kendine bir müzik etkinliği başlatabilen okul öncesi çocuklar, doğaçlama yoluyla müzik yapmak konusunda çok yeteneklidirler. Bu yönleri ile teşvik edilmelidirler. Bu konuda eğitmen davranışı çok önemlidir. Eğitmen doğaçlama yapmalarına teşvik ederek çocukların müzik yaratıcılıklarına katkı sağlar.

- Müzik etkinliği için uygun zamanı ayarlamalıdır. Sadece müzik dinleme ve şarkı söyleme değil, çeşitli etkinliklerle ve aktif katılımla müziğin gücünden faydalanılmalıdır (Dikici Sığırtmaç, 2005: 21).

Müzik etkinliği için "çocukların uyku, açlık ve yorgunluk durumları göz önüne alınarak" uygun zaman dilimi seçilmelidir. Seçilen ders saati, sınıf ve öğretmenin en aktif olduğu zaman aralığında olmalıdır ki ders verimli geçsin.

- Öğretmenin kendine güveni olmalıdır (Dikici Sığırtmaç, 2005: 21).

Öğretmenin özgüveni eğitimin kalitesini belirleyen faktörlerden biridir. Ancak bir konu hakkında bilgi birikimi olmayan kişinin özgüveninin olması oldukça zordur. Bu nedenle öğretmenin güveninin olması için müzik eğitimini iyi almış olması gereklidir. Müzik konusunda yetkin bir okul öncesi öğretmeni çocuklarla gerçekleştirdiği etkinliklerde özgüvenli hissedecektir.

- Her gün için plan yapmalı, etkinlikler arası geçişlerde müzik etkinliklerini kullanmalıdır. Gün içerisinde esnek bir şekilde müziği kullanmalıdır (Dikici Sığırtmaç, 2005: 21).

Dersin iyi planlanması verimliliği artıracaktır. Ancak her derste yapılacak müzik etkinliği belirlenmelidir. Örneğin, uzun zaman müzik dersinde sadece şarkı söylemek sıkıcı olacaktır. Ders planlanırken bu durum göz önüne alınarak müzik etkinlikleri çeşitlendirilmelidir. Ders aralarında küçük müzik etkinlikleri ile geçiş yaparak gün içerisinde yapılan etkinlikler ilgi çekici ve yaratıcı olabilir.

- Müzik etkinlikleri için yeterli alan sağlamalıdır (Dikici Sığırtmaç, 2005: 21).

Müzik eğitiminin yapıldığı mekân bazı özelliklere sahip olmalıdır ki ders daha verimli geçsin. Öncelikle müzik dersliği; çocukların oturacakları ve aynı zamanda kalkıp hareket edebilecekleri büyüklükte bir alana sahip olmalıdır. Gerekli ışık ve temiz hava derslikte sağlanmalıdır. Müzik dersinde birlikte söyleme eylemi gerçekleşeceği için temiz hava önemli bir koşuldur. Bir org ya da piyanoya sahip bir sınıfta çocukların seslere ulaşması sağlanacaktır. Seslerle birlikte melodilere ulaşan çocukların müzik eğitimi kaliteli bir düzeye taşınabilir. Ayrıca Orff çalgılarının da

bulunduğu bir müzik dersliği, materyal konusunda oldukça elverişli kabul edilmelidir. Ancak bütün bu enstrümanların olmadığı durumlarda da öğretmen farklı materyaller ile Orff çalgılarını kendisi yapabilir. Örneğin; bir yoğurt kutusu ilkel bir davul haline gelebilir ve etkinliklerde kullanılabilir. Bu noktada öğretmenin yaratıcılığı devreye girmektedir.

- Çocukların duygu ve düşüncelerini özgürce ifade etmelerine olanak sağlamalı ve etkinliklere katılmaları için çocukları zorlamamalıdır (Dikici Sığırtmaç, 2005: 21).

Derste etkili bir iletişim dili kullanılmalıdır. Çocukların kendilerini ifade etmesi sağlanmalı bu doğrultuda derse yön verilmelidir. Derse katılım noktasında isteksiz olan öğrencilerin nedenleri üzerinde düşünülerek derse katılıma daha istekli olmasını sağlayabilmek için planlama yapılmalıdır ancak hiçbir öğrenci derste etkinliklere katılmaya zorlanmamalıdır.

- Çocukların çalışmalarını değerlendirirken mükemmeliyetçilikten kaçınmalı, kendi istek ve beklentilerine göre eleştiriler yapmamalıdır (Dikici Sığırtmaç, 2005: 21).

Okul öncesi eğitimde; öğrenci ve öğretmen arasında iletişimin kritik rolü vardır. Doğru modellenmiş bir eğitimde eğitmen ben dilinden uzak durmalıdır. Özellikle, müzik öğretmeninin hoşgörülü, sabırlı, açık fikirli, anlayışlı, cesaretlendirici, destekleyici, sorun çözücü, güvenilir, güler yüzlü, şakacı, yeniliklere açık bir kişilikte olması, okulda müzik eğitimi anlamında olumlu bir atmosferin yaratılmasına ve derslerin daha verimli olmasına neden olacaktır (Akbulut, 2006: 20). Ayrıca yapıcı bir iletişim için aile desteği ile çocuk hakkında bilgi alışverişinde bulunularak iletişimin niteliği artırılmalıdır. Teşvik edilen çocuğun kendini geliştirmesi amaçlanarak küçük mesafeler bile önemsenmelidir.

- Planlanan etkinliğe uygun materyalleri sağlayarak çocukları yaratıcı düşünme ve harekete sevk etmelidir (Dikici Sığırtmaç, 2005: 21).

Planlanan müzik etkinliğinde çocukların yaratıcı fikirler sunmalarına uygun ortam sağlamak için ders planlaması üzerinde eğitmen durmalıdır. Örneğin, Orff Schulwerk eğitimi almış bir eğitmen, çocukların doğaçlama ritimler yaparak müzik eşliği yapmalarını sağlayabilir. Bu yöntem ile kendi ritimlerini icra eden çocuğun yaratıcı icrasının gelişmesi sağlanır. Bu konuda eğitmenin rolü önem taşır. Orff Schulwerk öğretiminde birey yaparak ve yaşayarak öğrenir. Fikirler üretir, sorunlara çözüm bulmayı düşünür. Eğitmen rehber edici konumdadır. Yanlış yapmaktan korkmaması gerektiğini vurgular (Çevik, 2007: 99).

- Bireysel ya da grup olarak çocukların motivasyonunu artıracak sözel yönergelerle çocukların yaptıklarının farkında olduğunu hissettirmelidir (Dikici Sığırtmaç, 2005: 21).

Eğitim de öğrenci ve öğretmen motivasyonu paralel bir biçimde önemlidir. Her bir tarafın kendi içinde farklı motivasyon yöntemleri vardır. Bu konuda oldukça fazla araştırma yapılmıştır ancak en sade tanımlardan biri şöyledir: Tucker, Edmondson ve Spear'ın tanımlamalarına göre motivasyon, çocuğun eğitime ilişkin bağlılığını şekillendiren zihinsel, duygusal ve davranışsal belirleyicileridir (Ergin ve Karataş, 2018: 868). Bu tanım doğrultusunda bakıldığında eğitim uygulamalarında motivasyonun, önemli bir şart olduğu düşünülmelidir. İletişimin ön koşulu olan sözel yönergelerle çocuklar desteklenmelidir.

- Müzik programı etkinliklerin bir derlemesi değildir. Öğrenme deneyimlerine yol gösterecek beceri ve bilgilerin ardışık şekilde tanımlanmış bir planı olmalıdır (Dikici Sığırtmaç, 2005: 21).

Müzik eğitiminde yapılan en büyük yanlışlardan biri plansız bir eğitimdir. Müzik dersi sadece işitsel bir zaman aralığı olarak görüldüğünde, bir bilim ve sanat etkinliğinden çok uzakta kalır. Müzik dersi etkili öğrenme stratejisi olarak kullanılmalıdır.

- Deneyimler mücadeleyi gerektirmeli fakat eğlenceli ve kişisel memnuniyet yaratacak şekilde olmalıdır (Dikici Sığırtmaç, 2005: 21).

Tasarlanan müzik aktivitelerini, çocukların eğlenerek deneyimlemesi gereklidir. Müzik aktivitelerinin zorluk seviyesi zaman içinde artırılmalıdır. Çocukların kişisel memnuniyetleri ve gelişimleri ayrıntılı olarak ele alınmalıdır.

Müzik Dersinin Eğitim Programındaki Rolü

Müzik, çocukların bilişsel, duygusal, sosyal ve fiziksel gelişiminde önemli bir yere sahiptir. Eğitim programlarında müziğin kullanımı, sadece estetik bir deneyim sunmakla kalmaz, aynı zamanda çocukların genel öğrenme süreçlerine de katkı sağlar. Bu bağlamda, müzik dersinin eğitim programındaki rolü, uygulamalı müzik aktivitelerinden, müzikle diğer derslerin entegrasyonuna kadar geniş bir yelpazeyi kapsar. Aşağıda, müzik dersinin eğitim programındaki yerini ve önemini vurgulayan çeşitli başlıklar altında açıklamalar yer almaktadır.

Uygulamalı Müzik Aktiviteleri

Uygulamalı müzik aktiviteleri, çocukların müziği deneyimlemeleri ve öğrenmeleri için önemli bir araçtır. Bu aktiviteler, öğrencilere müziksel kavramları ve becerileri doğrudan uygulamalı bir şekilde öğretirken, aynı zamanda onların yaratıcı düşünme ve ifade becerilerini de geliştirir.

Uygulamalı müzik aktiviteleri içinde ilk olarak "Çocuk Şarkıları Söyleme" uygulamasına değinebiliriz. Çocuk şarkıları söylemek, özellikle erken yaşlarda çocukların müzikle tanışmalarını sağlayan etkili bir yöntemdir. Bu şarkılar, çocukların hafızalarını güçlendirmelerine, ritim duygularını geliştirmelerine ve dil becerilerini ilerletmelerine yardımcı olur (Hargreaves & North, 2001, s. 112). Ayrıca, çocuk şarkılarının öğretici bir yanı da vardır; her şarkı, genellikle bir hikâye veya öğretici bir içerik barındırır, bu da çocukların sosyal ve duygusal becerilerini destekler.

İkinci olarak "Orff Schulwerk ve Ritim Uygulamaları" yaklaşımını ele alabiliriz. Orff Schulwerk yaklaşımı, müzik eğitiminin bir parçası olarak ritmik aktiviteleri ve hareketi içerir. Bu yöntem, çocukların müziği keşfetmelerini sağlarken, aynı zamanda motor becerilerini de geliştirir. Orff Schulwerk yaklaşımında, müzik aletleri ve çeşitli ritmik oyunlar aracılığıyla çocuklar hem grup çalışması yapmayı hem de bireysel yaratıcılıklarını ifade etmeyi öğrenir (Salmon, 2016: 44). Bu tür aktiviteler, çocukların müziksel algılarını ve ritmik anlayışlarını güçlendirir.

Bir diğer uygulamalı müzik aktivitesi de "Dans ve Hareket İçeren Müzik Uygulamaları" dır. Müzik ve dansın birleşimi, çocukların motor becerilerini ve koordinasyonlarını geliştirmelerine yardımcı olmaktadır. Dans ve hareket, aynı zamanda çocukların duygusal ifadelerini artıran önemli bir araçtır. Müzikle dans etme, çocukların ritmi hissetmelerine, müzikal yapıyı anlamalarına ve estetik algılarını geliştirmelerine olanak tanır. Ayrıca, dans aktiviteleri sosyal becerilerin gelişimine de katkı sağlar, çünkü grup halinde yapılan hareketler, takım çalışması ve iletişim becerilerini teşvik etmektedir.

Son olarak "Müzikli Oyun Uygulamaları" da uygulamalı müzik aktivitelerine verilecek örnekler arasında yer alabilir. Müzikli oyunlar, çocukların müziği eğlenceli bir şekilde öğrenmelerini sağlayan etkinliklerdir. Bu oyunlar, çocukların yaratıcı düşünme becerilerini geliştirirken, aynı zamanda motor becerilerini, dikkat sürelerini ve grup içi etkileşimlerini artırır (Berk, 2009: 128). Müzikli oyunlar, çocukların sosyal beceriler kazanmalarına yardımcı olurken, aynı zamanda müzikle bağ kurmalarını sağlamaktadır.

Müziğin Diğer Derslerle Entegrasyonu

Müzik, diğer derslerle entegrasyonu sayesinde, öğrencilerin farklı disiplinler arasında bağ kurmalarına olanak tanır. Müzik, sadece sanatsal bir ifade biçimi değil, aynı zamanda diğer akademik alanlarda da öğretimi destekleyen bir araçtır. Müziği kullanarak dil öğrenimi, matematik öğrenimi, değerler eğitimi ve beden eğitimi aktiviteleri yapılabilir.

Bu eğitim ve öğretimlere kısa kısa değinmek gerekirse ilk olarak müzikle dil eğitimine değinebiliriz; müzik, dil öğrenme sürecini destekleyen güçlü bir araçtır. Şarkılar, çocukların kelime dağarcıklarını genişletmelerine, cümle yapılarını öğrenmelerine ve dil becerilerini geliştirmelerine yardımcı olur (Gordon, 2012, s. 82). Özellikle şarkı söyleme ve ritmik tekrarlar, çocukların dil becerilerini pekiştiren eğlenceli ve etkili yöntemlerdir. Ayrıca, müzikle dil öğretimi, çocukların hafızalarını güçlendirir ve onları daha dikkatli dinleyiciler haline getirir.

Müzik uygulaması ile desteklenebilen bir diğer uygulama müzikle matematik uygulamalarıdır; müzik ve matematik arasındaki ilişki, oldukça güçlüdür. Müzikal ritimler, çocukların sayı ve zaman anlayışlarını geliştirmelerine yardımcı olur. Ritim, zaman ölçüleri ve armoni, matematiksel düşünme becerilerini geliştiren faktörlerdir (Gardner, 1983, s. 101). Örneğin, bir müzik parçası üzerinde çalışırken, çocuklar sayılarla ve oranlarla ilgili kavramları öğrenebilirler. Müzik, çocuklara matematiksel ilişkileri soyut bir şekilde değil, somut ve yaratıcı bir şekilde sunar.

Müzikle değerler eğitimi de müziğin diğer derslere entegre kullanılmasında uygulanan yöntemlerden birisidir; değerler eğitimi açısından da müzik önemli bir araçtır. Şarkılar ve müzikli aktiviteler, çocuklara empati, paylaşma, iş birliği gibi sosyal ve etik değerleri öğretme fırsatı sunar. Müzik, çocukların sosyal sorumluluklarını anlamalarına ve kültürel farkındalık kazanmalarına yardımcı olur (Bamford, 2006, s. 78). Ayrıca, müzikle yapılan grup çalışmaları, birlikte çalışma ve karşılıklı saygı gibi değerlerin gelişmesini destekler.

Tüm bu uygulamaların yanında fiziksel olarak da katkı sunan müzikle beden eğitimi aktiviteleri de yararlı ve aynı zamanda eğlenceli bir uygulama olarak sayılabilmektedir; beden eğitimi aktiviteleri, müzikle birleştiğinde çocukların fiziksel gelişimlerini pekiştirir. Bu gelişimin müzik ile birlikte uygulanması çocukların hem eğlenip hem de öğrenmelerini sağlamaktadır. Müzik eşliğinde yapılan hareketler, çocukların denge, koordinasyon, esneklik ve güç gibi fiziksel becerilerini artırır. Ayrıca, müzikle beden eğitimi aktiviteleri, çocukların duygusal ifadelerini açığa çıkararak, özgüvenlerinin de artmasını sağlar (Ginsburg, 2007: 185).

Müzik, eğitim programlarının önemli bir parçasıdır ve farklı disiplinlerle entegrasyonu sayesinde çocukların gelişimine kapsamlı bir katkı sağlar. Uygulamalı müzik aktiviteleri ve diğer derslerle entegrasyonu, çocukların yaratıcı düşünme, dil, matematik ve sosyal becerilerini destekler. Bu nedenle, müzik eğitimi sadece bir sanat dersi olmanın ötesine geçerek, çocukların tüm yönlü gelişimine katkıda bulunan bir eğitim aracıdır.

Aile Katılımının Önemi

Müzik eğitimi, çocukların bilişsel, duygusal, sosyal ve motor becerilerini geliştirmenin yanı sıra, onların estetik ve kültürel farkındalıklarını da artırmaktadır. Bu süreçte, ailelerin aktif katılımı ve desteği, çocukların müzik eğitimi deneyimlerinin zenginleştirilmesi ve derinleştirilmesi açısından büyük önem taşır. Araştırmalar, ebeveynlerin çocuklarının müzik eğitimine katılımının, çocukların müzikal yeteneklerinin yanı sıra genel akademik başarılarını da olumlu yönde etkilediğini göstermektedir (Knott, 2018: 54). Aile katılımı, çocukların müzikle olan bağlarını kuvvetlendirerek ve müziğin sunduğu öğrenme fırsatlarını en üst düzeye çıkarmaktadır. Bu bağlamda, ebeveynlerin çocuklarıyla birlikte müzikal etkinliklere katılması, onların müzik sevgisini pekiştirmekte ve müzik eğitimine olan ilgilerini artırmaktadır.

Evde Müzik Etkinlikleri

Ailelerin evde çocuklarıyla birlikte gerçekleştirdikleri müzikal etkinlikler, çocukların müzikal gelişimine önemli katkılar sağlar. Araştırmalar, ebeveynlerin evde çocuklarına şarkılar söylemeleri, ritim çalışmaları yapmaları ve müzikli oyunlar oynamalarının çocukların müzik yeteneklerini geliştirdiğini göstermektedir (Knott, 2018: 54-55). Bu tür etkinlikler, çocukların müzikle olan bağlarını kuvvetlendirirken, onların sosyal ve duygusal gelişimlerine de katkıda bulunur (Johnson & Memmott, 2006: 295). Müzik eğitimi, çocukların yaratıcılığını ve ifade yeteneklerini geliştirir. Evde yapılan müzik aktiviteleri, çocukların özgüvenini artırır ve onların kendilerini rahatça ifade edebilmelerini sağlar. Ayrıca, müzikle uğraşan çocuklar, okul ortamında daha başarılı olma eğilimindedir çünkü müzik, disiplin, odaklanma ve iş birliği gibi önemli becerilerin gelişmesine katkıda bulunur (Samuel, 2014: 80).

Aile ve Çocuk Arasında Müzik Yoluyla Etkileşim

Müzik, aile ve çocuklar arasında güçlü bir iletişim aracı olarak kullanılabilir. Ebeveynlerin çocuklarıyla birlikte müzik yapması, onların duygusal bağlarını güçlendirir ve çocukların kendilerini ifade etmelerine yardımcı olur (McPherson, 2008: 92). Örneğin, birlikte şarkı söylemek veya enstrüman çalmak, çocukların duygusal ifadelerini geliştirmelerine yardımcı olur ve aile içi ilişkileri pekiştirir (Samuel, 2014: 82). Müzikal etkinlikler, çocukların empati geliştirmelerine ve duygusal farkındalıklarını artırmalarına yardımcı olur. Aile içi müzikal etkileşimler, çocukların sosyal becerilerini geliştirir ve onların başkalarıyla daha sağlıklı ilişkiler kurmalarını sağlar (Daučianskaitė Kubilevičienė, 2019: 53). Ebeveynlerin çocuklarıyla birlikte müzik yapmaları,

onların duygusal gelişimini destekler ve aile içi iletişimi kuvvetlendirir. Bu tür etkinlikler, çocukların kendilerini daha güvenli ve rahat hissetmelerine yardımcı olur ve onların duygusal sağlığını destekler (McPherson, 2008: 92).

Ailelerin Müzik Eğitimine Katılımı ve Destekleme Yolları

Ailelerin çocuklarının müzik eğitimine aktif katılımı, çocukların bu alandaki başarılarını artırır. Ebeveynlerin, çocuklarının müzik derslerine ilgi göstermeleri ve onları desteklemeleri, çocukların müzikal becerilerinin gelişimine olumlu katkılar sunar (Daučianskaitė Kubilevičienė, 2019: 52). Ailelerin, çocuklarının müzik etkinliklerine katılması, evde müzik çalışmaları yapmaları ve çocuklarını müzikle ilgili faaliyetlere teşvik etmeleri, onların müzikal gelişimlerini destekler (McPherson, 2008: 95). Ailelerin çocuklarının müzik eğitimine katılımı, onların bu süreçte motivasyonlarını artırır ve müzikal başarılarını destekler. Ailelerin müzik eğitimindeki rolü ve katılımı, çocukların müzikal gelişimini ve genel eğitim başarılarını önemli ölçüde etkilemektedir. Evde gerçekleştirilen müzikal etkinlikler, aile ve çocuk arasındaki duygusal bağları güçlendirirken, çocukların müziğe olan ilgilerini ve yeteneklerini geliştirmektedir. Ailelerin aktif desteği, çocukların müzik eğitiminden maksimum fayda sağlamalarına olanak tanımakta ve müziğin hayatlarının önemli bir parçası haline gelmesine yardımcı olmaktadır. Bu nedenle, ebeveynlerin çocuklarının müzik eğitimine olan katılımının teşvik edilmesi ve desteklenmesi büyük önem taşımaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Eğitim bilimlerinde; geçmişten günümüze farklı eğitim yöntemleri benimsenmiş ve üzerinde farklı bakış açıları geliştirilmiştir. Her bir disiplin kendi içinde yaş ve kademe gözeterek planlanmıştır. Amaç, her zaman öğrenme etkinliğini artırarak yetkin bireyler yetiştirebilmek olmuştur. Eğitim bilimlerinin önemli disiplinlerinden biri olan müziğin de eğitimin başlangıç evresinden itibaren okullarda etkin planlanmalıdır. Bu planlama süreci, okul öncesi eğitimde müziğin çocukların bilişsel, duygusal, sosyal ve motor becerilerini geliştirmede oynadığı kritik rol göz önünde bulundurularak yapılmalıdır. Okul öncesi dönemde müzik eğitiminin erken yaşlarda başlaması, dil ve iletişim becerilerinin güçlenmesine, hafıza ve konsantrasyonun artmasına, yaratıcılık ve hayal gücünün gelişmesine katkı sağlamaktadır.

Bu bilgiler ışığında bu çalışma, okul öncesi dönemde müzik derslerinin müfredatta yer almasının ve doğru planlanmasının, çocukların genel eğitim başarılarını ve yaşam boyu öğrenme becerilerini nasıl olumlu yönde etkilediğine dikkat çekmeyi amaçlamıştır. Ayrıca, eğitimcilerin ve ailelerin, çocukların müzikal deneyimlerini zenginleştirmek için çeşitli stratejiler ve yöntemler kullanmasının önemi üzerinde durulmuştur. Etkili müzik eğitimi yöntemleri ve ailelerin müzikal etkinliklere katılımı, çocukların müzikle olan bağlarını kuvvetlendirmekte ve onların sosyal ve duygusal gelişimlerini desteklemektedir.

Müzik eğitiminin erken yaşlardan itibaren teşvik edilmesi, çocukların gelecekteki akademik ve kişisel başarılarına katkıda bulunacaktır. Bu nedenle, eğitim politikalarının ve programlarının, müzik derslerinin etkin bir şekilde uygulanmasına yönelik stratejiler geliştirmesi büyük önem taşımaktadır. Okul öncesi eğitimde müzik dersi, çocukların tüm gelişim alanlarını besleyen, kapsamlı bir eğitim aracı olarak değerlendirilmelidir.

Araştırmanın sonucunda benimsenen öneriler şu şekildedir:

- Eğitim fakülteleri; öğretmen adaylarına verdikleri müzik eğitiminin nitelikleri üzerinde durmalı ve bu konuda (temel müzik eğitimi, çalgı eğitimi ve müziğin farklı disiplinlerle ilişkisi) güncel yaklaşımlar geliştirmelidir.
- Okul öncesi öğretmenleri, müzik dersindeki yaklaşım ve tutumlarını, dersin bir parçası olarak görmelidirler. Pozitif yaklaşım çocukların müzik dersine olan ilgisine katkı sağlayacaktır.
- Müzik üzerine yapılan araştırmalar, müziğin etkili öğrenme konusunda faydalı bir eğitim materyali olduğu görüşündedir. Böylece farklı disiplinlerde, müzik etkili öğrenme aracı olarak kullanılabilir. Ancak bu noktada eğitmenin bilgisi, yaratıcılığı ve bakış açısı yapılan derslerin verimliliğini artırabilir.

KAYNAKLAR

Akbulut, E. (2006). Günümüz Müzik Eğitimcisi Nasıl Olmalıdır? *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 20(20), 23-28.

Akdoğan, F. N. (2014). *Müziğin İletişimdeki Rolü.* (Yayınlanmış yüksek lisans tezi), Ankara Üniversitesi Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Bamford, A. (2006). *The WOW factor: Global research compendium on the impact of the arts in education*. Waxmann Verlag.

Barrett, M. S. (2016). Attending to 'Culture in the Small': A Narrative Analysis of the Role of Play, Thought and Music in Young Children's World-Making. *Research Studies in Music Education, 38*(1), 41-54.

Baş Seçilmiş, H., & Karagöz Dursun, B. (2023). Müzik Eğitiminde Yaratıcı Uygulamalar: Soundpainting. *19 Mayıs Sosyal Bilimler Dergisi, 4*(1), 4-14. https://doi.org/10.52835/19maysbd.1268450

Bolduc, J., Lefebvre, P., & Pirkenne, C., (2012) Using nursery rhymes to foster phonological and musical processing skills in preschoolers. *Creative Education, 3*(4), 459-502. http://dx.doi.org/10.4236/ce.2012.34075

Berk, L. E. (2009). *Child development (8th ed.).* Pearson Education.

Conway, C. M., Pisoni D. B., Kronenberger W. G. (2009). The Importance of Sound for Cognitive Sequencing Abilities the Auditory Scaffolding Hypothesis. *Current Directions in Psychological Science, 18*(5), 275-279.

Çevik, D. B. (2007). Müzik Öğretim Yöntemlerinden, Orff Müzik Öğretisine Genel Bir Bakış. *Balıkesir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi, 9*(1), 95-100.

Daučianskaitė Kubilevičienė, A. (2019). Parental involvement in a child's musical education. *Holistinis mokymasis, 4*. 51-63. 10.7220/2351-7409.4.4.

Dikici Sığırtmaç, A. (2005). *Okul Öncesi Dönemde Müzik Eğitimi (1.Baskı).* İstanbul: Barış Matbaası

Ergin, A. ve Karataş, H. (2018). Üniversite öğrencilerinin başarı odaklı motivasyon düzeyleri. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, *33*(4), 868-887.

Fidan, N. ve Erden M. (1993). *Eğitime giriş*. Ankara: Meteksan Matbaacılık.

Gardner, H. (1983). *Frames of mind: The theory of multiple intelligences*. Basic Books.

Ginsburg, K. R. (2007). The role of play in promoting healthy child development and maintaining strong parent-child bonds. *Pediatrics, 119*(1), 182-191.

Gordon, E. E. (2012). *Learning Sequences in Music: A Contemporary Music Learning Theory*. GIA Publications.

Gordon, R. L., Fehd, H. M., and McCandliss, B. D. (2015). Does Music Training Enhance Literacy Skills? A Meta-Analysis. *Front. Psychol. 6*,1777. doi: 10.3389/fpsyg.2015.01777

Hallam, S. (2010). The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people. *International Journal of Music Education, 28*(3), 269-289.

Hargreaves, D. J., & North, A. C. (2001). *The social and applied psychology of music.* Oxford University Press.

Hetland, L. (2000). Learning to make music enhances spatial reasoning. *Journal of Aesthetic Education, 34*(3/4), 179-238.

Johnson, C. M., & Memmott, J. E. (2006). Examination of relationships between participationin s chool music programs of differing quality and standardized test results. *Journal of Resear ch in Music Education, 54*(4), 293-307. https://doi.org/10.1177/002242940605400403

Kabataş, M. (2017). Çocuğun Motor. Algısal, Sosyal, Duygusal, Bilişsel ve Dil Gelişimi Dönemlerinde Müziğin Önemi. *Uluslararası Eğitim Bilimleri Dergisi*, 4(11), 191-202.

Koelsch, S. (2013). Striking a chord in the brain: Neurophysiological correlates of music-evoked positive emotions. In T. Cochrane, B. Fantini, & K. R. Scherer (Eds.*), The emotional power of music: Multidisciplinary perspectives on musical arousal, expression, and social control* içinde (227–249 ss.). Oxford University Press.

Koopman, C. (1998). Music Education: Aesthetic or "Praxial"? *Journal of Aesthetic Education, 32*(3), 1–17. https://doi.org/10.2307/3333302

Knott, E. (2018). How important is parental involvement in a child's musical education for the achievement of musical success. *Durham Undergraduate Reserarch in Music & Sience, 1*, 54-61. https://musicscience.net/wp-content/uploads/2018/10/knott.pdf

McPherson, G. (2008). The role of parents in children's musical development. *Psychology of Music, 37*. 91-110. 10.1177/0305735607086049.

Rauscher, F. H., & Zupan, M. A. (2000). Classroom keyboard instruction improves kindergarten children's spatial-temporal performance: *A field experiment. Early Childhood Research Quarterly, 15*(2), 215-228.

Rodrigues, A.C., Loureiro, M.A., & Caramelli, P. (2013). Long-term musical training may improve different forms of visual attention ability. *Brain and Cognition, 82*, 229-235.

Schellenberg, E. G. (2005). Music and Cognitive Abilities. *Current Directions in Psychological Science, 14*(6), 317-320.

Salmon, S. (2016). How the Orff approach can support inclusive music teaching. In: Blair, D.V. and McCord, K.A. (Ed.), *Exceptional Pedagogy for Children with Exceptionalities:International Perspectives* içinde (39-49 ss.). Oxford University Press.

Samuel A. M. (2014). Music in the Home: New Evidence for an Intergenerational Link. *Journal of Research in Music Education. 62*. 78-88. http://dx.doi.org/10.1177/0022429413520008

Sun, M., Seyrek, H. (2002). *Okul Öncesi Eğitimde Müzik*. İzmir: Mey Müzik Eserleri Yayınları.

Tandoğdu Kılıç, S. (2023). Etkili Bir Öğrenme Aracı Olarak Müziğin Kullanımı. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi(13)*, 1502-1516. https://doi.org/10.51531/korkutataturkiyat.1377217

Temizyürek, F., Bulut, K. (2016). Çocuğun Dil Gelişiminde Yaratıcı Yazmanın Önemi. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi, 13(1), 146-163. http://efdergi.yyu.edu.tr

Welch, G. F., Himonides, E., Saunders, J., Papageorgi, I., & Vraka, M. (2009). Researching the impact of the National Singing Programme 'Sing Up' on singing behaviour and attitudes in England. *Psychology of Music*, *37*(3), 213-240.

Yeşilyurt, E. (2021). Öğrenme Stratejileri. *OPUS International Journal of Society Researches, 18(Eğitim Bilimleri Özel Sayısı),* 5116-5139. https://doi.org/10.26466/opus.901943

Yıldırım, C. (2008). Avrupa Birliği Ülkelerinde ve Türkiye'de Okulöncesi Eğitim. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 25, 91.

Yılmaz, K. (2021). Sosyal Bilimlerde ve Eğitim Bilimlerinde Sistematik Derleme, Meta Değerlendirme ve Bibliyometrik Analizler. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi, 10*(2), 1457-1490. https://doi.org/10.33206/mjss.791537

EXTENDED ABSTRACT

Education is a cornerstone of societal development and individual growth, a critical foundation for lifelong learning. Preschool education holds unique significance among its stages, as it corresponds with a period of rapid cognitive, social, emotional, and physical development. During this formative phase, music education emerges as an essential component, providing a multifaceted tool for promoting holistic child development. This study explores the role and importance of music education during the preschool years, highlighting its developmental benefits, integration into the curriculum, and broader implications for lifelong learning.

The study's primary objective is to evaluate the impact of music education on children's development during the preschool years. The research adopts a qualitative approach, utilising the document review method to analyse existing literature, educational materials, and theoretical frameworks. Through this analysis, the study aims to provide insights into how music lessons can be structured and integrated into preschool curricula to maximise their developmental potential.

Music education offers substantial benefits across various developmental domains in preschool-aged children. From a cognitive perspective, music activates both brain hemispheres, enhancing mental processes such as memory, attention, and problem-solving. Activities like learning songs, practicing rhythms, and engaging in musical games aid in language acquisition and vocabulary

expansion. These experiences also strengthen mathematical understanding through patterns, sequences, and spatial-temporal reasoning. Research has demonstrated that children exposed to music education significantly improve problem-solving skills and academic performance.

Emotionally and socially, music plays a pivotal role in shaping children's interpersonal and intrapersonal skills. Participating in group music activities, such as singing or playing instruments, fosters emotional expression, empathy, and collaboration. These activities promote self-confidence and help children develop positive social behaviours, creating a sense of belonging and mutual respect within a group setting. Music's capacity to evoke and manage emotions further supports the development of emotional intelligence, which is crucial for overall well-being and resilience.

The physical benefits of music education are equally significant. Engaging with musical instruments and participating in rhythmic activities enhance fine and gross motor skills, coordination, and bodily awareness. Approaches such as the Orff Schulwerk method integrate rhythm, movement, and improvisation, providing young children with age-appropriate opportunities to explore music creatively. These experiences not only support physical development but also encourage active learning and engagement.

Beyond its direct developmental benefits, music serves as a versatile educational tool that supports learning in other disciplines. For instance, in language education, songs and rhythmic exercises promote phonological awareness, linguistic fluency, and vocabulary growth. Music can also enhance mathematical learning by reinforcing concepts such as counting, patterns, and temporal relationships. Additionally, music is an effective medium for teaching cultural and ethical values, offering children opportunities to explore empathy, cooperation, and respect through thematically rich content.

The effectiveness of music education in preschool settings heavily depends on the role of educators. Teachers play a critical role in designing and delivering music lessons that are engaging, developmentally appropriate, and aligned with broader learning goals. Professional development programs for preschool educators should prioritise foundational training in music education, equipping teachers with the skills and confidence to integrate music effectively into their teaching practices. Teachers who approach music education with enthusiasm and creativity can inspire children to engage fully, enhancing the overall quality of the learning experience.

Parental involvement also plays a vital role in enriching children's musical experiences. Families that actively engage in musical activities at home, such as singing songs, exploring rhythms, or

playing instruments, strengthen children's emotional connection to music and strengthen its developmental benefits. Collaborative efforts between educators and families are essential to maximising the impact of music education. By fostering a shared commitment to musical learning, parents and teachers can create a supportive and enriching environment for children.

The study's findings underscore the necessity of including music education as a core component of preschool curricula. Music lessons should be carefully structured to address interdisciplinary learning objectives, ensuring that children benefit from music's wide-ranging developmental impacts. Recommendations include enhancing teacher training in music education, developing curricula that integrate music across various subjects, and encouraging family participation in musical activities.

Music education plays a vital role in preparing children for future academic and personal success. The skills and qualities nurtured through music, such as creativity, critical thinking, emotional intelligence, and collaboration, are essential for thriving in an increasingly complex world. Prioritising music education during the preschool years lays a strong foundation for lifelong learning, enabling children to approach future challenges with confidence and resilience.

In conclusion, music education is a vital component of early childhood education, offering comprehensive benefits across cognitive, emotional, social, and physical domains. By integrating music into preschool curricula effectively, educators and policymakers can create a more holistic approach to child development. Encouraging music education from an early age enhances developmental outcomes and prepares children for future academic and personal achievements. Societies that prioritise music education in early childhood stand to nurture creative, confident, and well-rounded individuals, contributing to a brighter and more inclusive future.

This study highlights the importance of strategic planning and implementation of music education in preschool settings, calling for collaborative efforts among educators, families, and policymakers. By recognising music as more than an artistic discipline but also a powerful educational tool, the potential of preschool education can be maximised, benefiting children and society alike.

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 : 23.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 08.03.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1625886
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.

CLAUDE DEBUSSY'NİN YAYLI ÇALGILAR DÖRTLÜSÜ, OP. 10 ESERİNİN İNCELENMESİ: SEMBOLİST Mİ İZLENİMCİ Mİ?

ÖZBEK, Elif[1]

ÖZ

Claude Debussy yaşadığı dönem itibariyle hem Romantik Dönem ile 20. yüzyıl geçiş müzisyenleri arasında sayılır, hem de izlenimci ve sembolist müzisyenler arasında görülmektedir. Bestecinin müzikal kimliği de elbette tüm bu dönem ve akımlardan etkilenmiş, döneminin baskın sanat yönelimlerinden etkilendiği gibi zaman içinde kendi müzikal kimliğini keşfetme yolculuğunda özgünlüğüyle sanata yön vermeyi başarmıştır. Claude Debussy'nin Yaylı Çalgılar Dörtlüsü izlenimcilik ve sembolizm akımlarının müzikteki yansımalarını barındıran önemli bir eser olarak kabul edilir. Bu araştırma, dörtlünün bu iki sanat akımı temelinde kavramsal olarak değerlendirilmesini amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda izlenimcilik ve sembolizm sanat akımlarının özellikleri tanımlanmış, Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Op. 10 ile ilgili yapılmış araştırmalar incelenmiştir. Sanat akımlarının özellikleri temel alınarak eserin güncel repertuvardaki yönelimi tespit edilmeye çalışılmıştır. Debussy'nin izlenimcilik akımından etkilenerek armonik yenilikler sunduğu ve atmosferik anlatım tekniklerini benimsediği; sembolizm akımından ise soyut imgeler

[1] Doç., Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Yaylı Çalgılar ASD, eerkli@anadolu.edu.tr, https://orcid.org/0000-0003-0152-2102.

ve sezgisel bir anlam yaratma anlayışını benimsediği anlaşılmaktadır. Bestecinin müziği klasik dörtlü formunun ötesine geçerek 20. yüzyıl müziğinin öncülerinden biri olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Claude Debussy, Yaylı çalgılar dörtlüsü, izlenimcilik, sembolizm, Fransız besteci.

ANALYSIS OF CLAUDE DEBUSSY'S STRING QUARTET, OP. 10: SYMBOLIST OR IMPRESSIONIST?

ABSTRACT

Debussy is considered to be among the musicians of the Romantic Period and the 20th century transition and is also seen among the impressionist and symbolist musicians. The composer's musical identity was of course influenced by all these periods and movements, and while he was influenced by the dominant artistic trends of his period, he managed to give direction to art with his originality in his journey to discover his own musical identity over time. Claude Debussy's String Quartet is considered an important work that contains the reflections of impressionism and symbolism movements in music. This research aims to evaluate the quartet conceptually on the basis of these two art movements. For this purpose, the characteristics of impressionism and symbolism art movements are defined, and the researches made on String Quartet Op. 10 are examined. An attempt is made to determine the direction of the work in the current repertoire based on the characteristics of art movements. It is understood that Debussy was influenced by the impressionism movement and introduced harmonic innovations and adopted atmospheric narrative techniques; and he adopted abstract images and an intuitive understanding of creating meaning from the symbolism movement. The composer's music went beyond the classical quartet form and became one of the pioneers of 20th century music.

Keywords: Claude Debussy, String quartet, impressionism, symbolism, French composer.

GİRİŞ

Claude Achille Debussy 1862-1918 yılları arasında yaşamış Fransız bestecidir. Debussy yaratıcı ve yenilikçi sanat anlayışına sahip, korkusuz ve zevklerine göre hareket etmekten çekinmeyen, vizyonu kendi zamanının ilerisinde bir sanatçıdır. 20. yüzyıl müziğine yön veren, duygularını ve izlenimlerini eserlerine yansıtmaktan çekinmeyen bir müzisyen olarak kabul görmüştür. Besteci

Fransız kültürünü incelikli ve üstün görmesine karşın farklı kültürlerin müziklerine karşı da son derece ilgili olmuş ve zaman zaman baskın müzik kültürünün içinde kendine yer bulurken kimi zaman da yenilikçi ve çoğunlukla değeri sonradan anlaşılacak eserleriyle dikkatleri üzerinde toplamayı başarmıştır. Debussy yakın olduğu sanat çevrelerinden etkilenmiş, özellikle sembolist şair ve edebiyatçıların dolaylı ifade biçimlerini, yarattıkları çağrışımları ve belirsizliği anlamlı bulmuştur. Bestelerini yaparken sembolist şairlerin dizelerinden esinlenmiş, müzikteki tını, renk ve ton seçimleriyle edebi eserlerin dil üzerinde yarattığı dönüşümü müzik yazısında yaratmaya gayret etmiştir. Sol Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Op. 10 hem müzik yazısı hem de virtüözite gerektiren yapısı sebebiyle döneminde özgün ve gerektirdiği teknik beceriler sebebiyle de zor bulunmuştur. Genel kabule göre "izlenimci" olarak tanımlanmasına karşın Debussy bu tanımdan hoşlanmamış ve tanımın yanlış anlaşıldığını ifade etmiş, genellikle kendisini sembolist edebi eserlere daha yakın görmüştür. Bu araştırmada Debussy'nin müzikal kimliğinin sembolizm ve izlenimcilik sanat akımları ile olan ilişkisi sorgulanmış, Yaylı Çalgılar Dörtlüsü eseri bu bağlamda değerlendirilmiştir. Müziğin zengin içeriği, farklı ifade yöntemlerinin kullanımı, renk arayışları, tonal kararsızlığın getirdiği asılı kalma hisleri bestecinin sanat akımları arasında gezinen keskin zekasının ürünleridir.

Amaç

Bu araştırmanın temel amacı, Claude Debussy'nin Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Op. 10 eserinin izlenimcilik ve sembolizm akımları temelinde incelenmesi ve bestecinin sanatsal yaklaşımlarının ve müziğindeki kişisel yöntem ve uygulamaların ortaya konulmasıdır. Araştırmada Debussy'nin müzik anlayışındaki ifade biçimleri ile bu ifade biçimlerinin izlenimci ve sembolist sanat akımlarındaki paralellikleri incelenmiştir.

Önem

Debussy'nin eserleri, 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında müzikte yaşanan estetik dönüşümü anlamak için kritik bir öneme sahiptir. Bu araştırma, Debussy'nin Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nün izlenimcilik ve sembolizmle ilişkisini inceleyerek, eserin kavramsal temellerden nasıl beslendiğini göstermesi açısından önemlidir. Hem müzikteki modernleşme sürecinin daha iyi kavranmasına hem de eseri icra edecek sanatçılara katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Debussy'nin Fransız müziğine olan etkisini ve sanatçının farklı disiplinlerle kurduğu bağları ortaya çıkaracak bu çalışma disiplinler arası bir bakış sunmayı hedeflemesi açısından da önemlidir.

Sınırlılıklar

Bu araştırmada eserin formuyla ilgili bir analiz sunulmamış, kavramsal bir araştırma yapılmıştır. Sanat akımlarının özellikleri olarak ortaya çıkan çeşitli kavramlar üzerine temellendirilmiş bir gözlem sunulmuş, duyulan müzikal öğeler kavramlarla ilişkilendirilmiş ve literatürdeki araştırmalarla bu gözlemler desteklenmiştir.

YÖNTEM

Bu araştırma, Claude Debussy'nin Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nü izlenimcilik ve sembolizm akımları çerçevesinde inceleyen nitel bir araştırmadır. Araştırmada ilk olarak izlenimcilik ve sembolizm akımlarının temel ilkeleri tanımlanmış ve bu akımların 19. yüzyıl sonlarındaki sanatsal etkileri ortaya konulmuştur. Literatür taramasında Debussy'nin müzikal dili ve çeşitli eserleri üzerine yapılmış araştırmalar incelenmiş, sembolizm ve izlenimciliğin Debussy'nin bestecilik anlayışındaki yeri tartışılmıştır. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Op. 10'da kullanılan tını, renk, ifade ve çalma tekniklerinin sanat akımlarının özellikleriyle olan benzerlikler ortaya konmuştur. Kaynak taraması yapılarak alan yazındaki benzer çalışmalar tespit edilmiş, elde edilen bulgularla karşılaştırmalı bir değerlendirme sunulmuştur.

BULGULAR

İzlenimcilik ve Sembolizm Akımlarının Müzik Sanatına Yansımaları

Fransa 19. yüzyılda geleneksel sanata ve akademilere tepkinin artmasıyla beraber modern sanat akımlarının temellerinin atıldığı bir ülke haline gelmiştir (Alıcı, 2017: 2981). Paris Güzel Sanatlar Akademisinin yozlaşması ve yaratıcılıktan uzaklaşmaya başlamasından sonra Paris Salonu'na kabul edilmeyen ressamlar Reddedilenler Salonu'nda eserlerini sergilemişlerdir. Dönemin idealize edilmiş genel güzellik algısının yerine gerçek görünümleri yansıtan eserler uzunca bir süre eleştirilere maruz kalmıştır (Ricci, t.y.). Claude Monet'nin Paris Salonu'nda yer almak için başvurduğu fakat jüri tarafından reddedilen eseri olan *İzlenim: Gün Doğumu* tablosu Reddedilenler Salonu'nda yer almış ve bu sanat akımına ismini kazandırmıştır (Thomson, 2000: 128; Rubin, 2015: 32). "Doğayı, gerçekte olduğu gibi bütün ayrıntılarına bağlı kalarak değil, ondan edinilen izlenimin ölçüsüne göre anlatan, doğrudan doğruya gerçeği, nesneyi değil de onun sanatçıda uyandırdığı duyumları veren sanat akımı" olarak tanımlanan izlenimcilik doğadaki görünümlerin anlık değişimlerini ışık, renk ve zaman kavramlarından yola çıkarak aktarmaya çalışmaktadır (Türk

Dil Kurumu, t.y.). Doğanın anlık değişim gücünün sanatçı üzerinde bıraktığı etki ve bu etkiden beslenen duygusal izler elbette ki özneldir. "Öte yandan izlenim bir bakış gibi, algılayan kişinin imgeyi anlama dönüştürmeden önceki ilk algısını da kasteder" (Rubin, 2015: 32).

İzlenimcilik akımı, "gerçeğin doğaya uygun biçimde yansıtılmasını amaçlayan sanat akımı" (TDK, t.y.) olan natüralizmin ileri bir seviyesidir. Resimde tanınırlığını yitiren nesneler titreşimlere dönüşür ve dağılıp gider. Bütün sanat dallarını etkilemeyi başaran izlenimcilik akımı "sanatta dış etkilerin içe yansımasını, içte izlenimler bırakmasını veya bu izlenimlere dayanarak sanat eseri meydana getirilmesini savunan bir akımdır" (Alıcı, 2017: 2983, 2985). İzlenimci resimde kısaltma ve sadeleştirme ayırt edici bir özelliktir, resme uzaktan bakıldığında bazı bölümlerin eksik yapıldığı fark edilir. Resmin kendi olanakları ve araçlarıyla, yaratılacak çeşitli renk tonları aracılığıyla konu işlenir (Hauser, 1984: 354).

Sanat akımları ortaya çıktıkları dönemlerdeki diğer sanat dallarını etkileme becerisine sahip olmuştur. Sanatçılar da yaşadıkları dönemin baskın sanatsal anlayışından ve içinde oldukları sanatsal çevrenin eğilimlerinden etkilenmişlerdir. Sanat çevrelerinin iç içe geçtiği bir ortamda elbette ki müzik de izlenimci ifadeye kapı aralamıştır.

Müzikte izlenimcilik ve sembolizm, Paris'te realizm ve 19. yüzyıl sonu romantizmine tepki olarak ortaya çıkmıştır (Hwang, 2017: 86). Richard Wagner ve Ludwig van Beethoven gibi müzisyenlerin yaptığı Alman Romantik müziğinin tam tersi olan izlenimci müzik, sonat formu, icra tekniği, tema gibi geleneksel Alman çerçeveleri üzerine temellendirilmemiştir. İzlenimci sanat gibi izlenimci müzik de renk, uyum ve form kullanarak bir ruh halini veya atmosferi yakalamayı amaçlamaktadır (Bengtsson, 2023: 7). Selanik, izlenimci müziklere "elle tutulamayan bir kumaş gibi hafif" benzetmesi yapar (1996: 255). Müzikteki temel öğeler olan ezgi, ritim ve armoni müzikte giderek birbirine karışır, masalsı bir ifade ortaya çıkar. Ressamların ışığı parçacıklara bölerek oluşturdukları mikro düzeydeki yapılar gibi besteciler de kullandıkları yeni çözümleme tekniklerinde akorları parçalayıp bölmüşlerdir (İlyasoğlu, 1996: 199). Müzisyenler bir hikâyeyi doğrudan betimlemek yerine onun zihinde bıraktığı etkiyi gözler önüne sermişlerdir. Kromatik ve egzotik ses dizileri ile klasik armoni kurallarını tersine çevirmiş, birbirinden bağımsız parçaları ifadenin temeline koymuşlardır (Alıcı, 2017: 2989). Tam tonlu gamların, pentatonik gamların ve minör tonların kullanımı yaygındır (Bengtsson, 2023: 7).

Sembolizm akımı da tıpkı izlenimcilik gibi bir tepkinin ürünüdür. İzlenimciliğin resim sanatındaki güzellik algısını belirli kriterler içine hapsetme eğiliminde olan baskın otoritelere karşı kendine bir

alan yaratması gibi sembolizm de gerçekçiliğin çizdiği keskin sınırları reddeden bir edebi yazın fikrinden doğmuştur.

Sembolizm akımı 19. yüzyılın sonlarına doğru, geleneksel Fransız şiirini tema ve teknik açıdan belirleyen kurallara bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. "Sanat eserinin değerini, gerçeğin olduğu gibi aktarılmasında değil, duygu ve düşüncelerin, işaret ve biçimlerin uygunluk içinde düzenlenişinde gören, ayrıca kelimelerin müzik ve simge değerine dayanılarak en anlatılmaz duygu inceliklerinin bile sezdirilebileceğini savunan edebiyat ve sanat akımıdır" (Türk Dil Kurumu, t.y.). Simgeler ve örtük bir anlatımla bireyin duygusal yaşantısını ifadelendirmeye dayanır. Sembolizmde mantıksal ifadeyi sembollerle yaratmanın çoğunlukla imkânsız olduğunu fark etmek önemlidir. Ancak sembolizm akımının öncüsü olan Fransız şair Stéphane Mallarmé bu zorlukla karşılaşmış olmasına karşın hissin akıldan daha önemli olduğundan emin olarak, mantıksal olarak belirsiz olmayı tercih etmiştir (Philips,1931: 298). "Sembolistler, dile getirilmesi güç sezgi ve izlenimleri canlandırmaya, şairin ruhsal durumunu ve gerçekliğin belirsiz ve karmaşık birliğini dolaylı biçimde yansıtacak özgür ve kişisel eğretileme ve imgeler aracılığıyla varoluşun gizemini aktarmaya çalışmışlardır" (Alıcı, 2017: 2987). Sembolist şiirler kendi içinde bir ahenk ve müzik barındırır, bu sebeple "kelimenin yarattığı his, renk ve ses önemlidir" (Alıcı, 2017: 2990). Anlam olarak belirsiz, telafuz olarak ise oldukça müzikal ve çoğunlukla zengin kafiyeli olan sembolist şiirde bir duygu hemen ardından gelen ikinci bir duygu ile önem ve etki kazanmaktadır (Philips, 1931: 301).

Sembolistler, mantıksal yapıyı bir kenara atarak, kendilerini müzisyen yapmak istedikleri heyecan verici bir ortam yaratmak için duygusal gerçekleri ve bir zaman-desen yapısını kullanırlar, ancak müzikte olandan farklı bir ses ortamı kullanmak isterler (Philips, 1932: 307). Sembolist şiirde çağrışım gücü yüksek, belirsiz ya da farklı anlamları olan ya da tercih edilmeyen kelimelerin kullanımı ile sık karşılaşılır. Kelime seçimlerinde ses benzerliği ile yakalanacak fonetik ritmik düzensizlikler şiirin müzikal yönünü meydana getirir. Seçilen kelimelerdeki ses ilişkileri tınısal bir bütüne dönüşmesinin yanı sıra şiirin anlamıyla da ilişkilidir (Çöloğlu, 2016: 156-160).

Gerçeğin gözle görünenin ötesinde olduğu ve bunun farklı bir yaklaşımla kavranabileceği düşüncesinden hareket eden sembolistler doğru bir kavrayışın sezgisel yaklaşımla yapılabileceğini düşünürler (Bakır, 2020: 10). Bu yüzdendir ki sembolizmde anlam değil ahenk vardır ve şiir anlaşılmak için değil duyulmak içindir. Duygularla özümsenebilmelidir, doğrudan adlandırmak yerine çağrıştırılmalıdır.

Claude Debussy'nin Müzikal Dili

Claude Debussy 22 Ağustos 1862'de Paris'in dışındaki Saint-German-en-Laye'de doğmuştur. Fransa-Prusya Savaşı ve Paris Kuşatması sırasında küçük bir çocuktur (Parker, 2008). On yaşında konservatuvara kabul edilen Debussy oldukça yetenekli bir piyanisttir. Konservatuvara kabul edilmesinin üstünden birkaç sene geçmişken beste çalışmaları yapmaya başlamıştır. Müzikal fikirleri ve besteleme teknikleri açısından asi olarak nitelendiriliyor olmasına karşın yeteneği kabul edilen bir bestecidir. Bestecinin yeteneği 1884 yılında Prix de Rome ile ödüllendirilmiş ve Roma'da üç yıl eğitim görmüştür (Schonberg, 2020: 538, 539). Debussy 1887'de Paris'e döndüğünde, kendisini garip bir şekilde müzikal olarak bölünmüş, Alman müzik kültürüyle tuhaf bir aşk-nefret ilişkisi yaşar halde bulmuştur (Parker, 2008). Floransa, Venedik, Moskova ve Viyana ziyaretleri sırasında Alexander Borodin ve Modest Musorgski müziklerine hayranlık duyan besteci 1887'de Beyrut'a yaptığı ziyaret sonrası Uzakdoğu müziğine ilgi duymaya başlamış ve bestecilik çalışmalarına hız vermiştir. Rus halk müziğinin pentatonik modal öğelerini başta Musorgski olmak üzere Rus beşleri aracılığıyla özümseyen Debussy'nin eserlerinde akorlar, armonik işlev için değil renk ve ruh halini ifade etmek için kullanılmaktadır. Bu sebeple bestecinin geleneksel akor işlevlerine bağlı kalmayan müziği, hareket eden ve akan birçok renk değişimini içermektedir (Hwang, 2017: 87).

Debussy'nin müzikal kimliği yakın çevresinin fikirlerinden de etkilenmiştir. Erik Satie, Debusy ile olan anılarında şöyle aktarır, "Debussy ile ilk karşılaştığımda Musorgski ile doluydu ve bilinçli bir biçimde, bulunması kolay olmayan bir yol arıyordu. Debussy'ye […] kendi müziğimize sahip olmamız gerektiğini açıkladım. Claude Monet, Cézanne, Toulousse-Loutrec ve diğerlerinin tanıttığı araçları neden kullanmayalım? Bu araçları müziğe neden aktarmayalım?" (Schonberg, 2020: 540). Bu ifadelerden de anlaşılmaktadır ki Satie "izlenimci" ressamların sanatsal ifadelerinin müziğe aktarılması gerektiğini belirtmekte ve bu konuda fikirleriyle Debussy'i etkilemeye çalışmaktadır.

Besteci Fransızca dilinin ritmik serbestliği ve akışından etkilenmiştir. Müzikal kimliğini meydana getiren ilham kaynakları şiir, edebiyat, resim ve doğa izlenimleri olmuştur. Son dönem eserlerinde majör ya da minör modları belirgin bir ton hissi vermeden havada bıraktığı bilinçli bir tonal belirsizlik yarattığı görülmektedir (Turan, 2009: 3-4). Bu belirsizlikte özellikle kaçındığı ton yoktur, önemli olan müzikal düşünce yapısının inşa edilmesidir. Yasak kabul edilen akorları kullanarak yeni renk ve tınılar aramış böylece farklı bir müzik yaratmaya çalışmıştır (Dindar,

2019). Genel kabul görmüş armonik yapıların yerine tını güzelliğini tercih eden bestecilerin azlığı onu rahatsız etmiş ve yakınmasına sebep olmuştur (Say, 2003: 456).

Debussy sonat formuyla nadiren çalışan bir bestecidir, üstelik senfoninin de öldüğüne inanmaktadır. Pek çok akademisyenin "formsuz" diye tanımladığı duyusal bir müzik anlayışı vardır ve bu anlayış tonal kalıpları yıkacak yeni bir müzik olarak nitelendirilebilir. Son derece duyarlı bir işitme kabiliyetine sahip olan bestecinin eserlerinde doğru renk tonunu yaratacak akoru seçecek yanılmaz bir içgüdüsü vardır. Debussy'nin eserlerini benzersiz kılan da bu renk tonlarını yansıtma becerisinden kaynaklanmaktadır (Schonberg, 2020: 546).

Debussy uzun yıllar müzikal estetiği üzerine düşünmüş ve otuzlu yaşlarına gelene kadar önemli eserler yazmamıştır. Çünkü besteci müzisyenler tarafından sömürülmeyecek, okullardaki geleneklerden uzak, tüm dünyayı harekete geçirecek kapsayıcılıkta olan ve doğanın kendisi gibi bir sanat hayal etmektedir (Philips, 1932: 303). 1893'te Sol Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Op. 10'u yazmasından itibaren üzerinde çalıştığı eserlerinde eski stillerden sıyrılmaya, yeni ve kendine özgü bir müzik diliyle izlenimci eserler vermeye başlamıştır. Debussy'nin izlenimci tonal dili, genellikle birbirine paralel olan saf beşlilerin kullanımından, hazırlık veya çözülme olmaksızın yedili ve dokuzlu akorların kullanımından, tam tonlu ve pentatonik gamlardan, minör tonlardan ve uzun akan melodilerden gelmektedir (Bengtsson, 2023: 7). Debussy'nin eserleri izlenimcilik akımı ile ilişkilendiriliyor olmasına karşın besteci İzlenimcilik ifadesinden hoşlanmadığını şu sözlerle açıklar. "Farklı bir şey yapmaya çalışıyorum – bir gerçeklik efekti, bazı aptalların izlenimcilik dediği şey bu; bu terim genellikle yanlış kullanılır" (Schonberg, 2020: 549). Empresyonist benzetmesi Debussy'nin 1887 yılında bestelediği Printemps adlı eserini karakterize etmek için aşağılayıcı bir şekilde kullanılmıştır, Debussy tarafından bu benzetme ve aşağılayıcı yorumlar 1908'de açıkça reddedilmiştir (Pasler, 2012: 209). Besteci yapmaya çalıştığı müzikal yeniliklerin ve özgün fikirlerinin derin anlamlarını bir terimin ifade sınırları içine hapsetmeyi reddetmektedir.

İzlenimciliğin ardından ortaya çıkan ve özellikle şiirde kendini gösteren sembolizm akımı Debussy'nin sanatsal kimliğine ve arayışında olduğu yeni ve özgün müzikal güzelliklere yaklaşmasında ona ilham vermiştir. Debussy yakın olduğu sanatsal çevredeki şairlerin sözcüklerin ses özellikleri ile oynayarak şiirlerinde yarattıkları müziğe hayranlık duymuştur. Onun bu hayranlığı ile doğan müzik de sembolist şiirin özlemini duyduğu müzik haline gelmiştir (Yarar Koçer ve Aladağ, 2021: 65; Çöloğlu, 2016: 177).

Debussy'nin arkadaşı Mallarmé'nin şiirinden etkilenerek bestelediği *Prélude à l'après-midi d'un faune (Bir kır tanrısının öğleden sonrasına prelüd)* isimli senfonik şiiri farklı tınılar ve renklerin bir araya geldiği, şiirdeki atmosferin müziğe yansıtıldığı (Dindar, 2019: 13), sembolizm unsurlarından esinlenmiş ve izlenimlerle şekillendirilmiş bir eserdir. Debussy'nin sembolist şiirler için yaptığı besteler onun sembolizmle doğrudan olan ilişkisini işaret etmesine karşın aslında bestecinin sembolizm ile olan ilişkisi daha derindir. Debussy'nin klasik üslubu devrimci bir biçimde dönüştürmeye çalışması onun müzik dilinin sembolist şiir ile ortak özelliğidir. Sembolist şairlerin şiiri ve sözcükleri yeniden yorumladıkları gibi Debussy de müziğinde yeni ve işlevsel olmayan bir tonalite arayışındadır. Şiirde kelimeleri uzlaşılmış anlamlardan kurtararak yeni anlamlar yüklenmesi gibi müzikte de uzlaşılmış işlevden uzaklaşılması tonalite ve sonat üslubundan sıyrılmakla mümkün olmaktadır (Çöloğlu, 2016: 164-165).

Debussy sadece söyleyecek şeyleri olan bir besteci değil, aynı zamanda çağdaşlarına göre devrimci yöntemlerle kendini ifade eden bir bestecidir. Şairler dizelerini müziğe dönüştürmeye çalışırken, Debussy eserini 'edebileştirmeye' çalışmıştır. Sembolistlerin kelimeleri farklı bir fikrin simgesi haline getirmeleri gibi Debussy de yeni bağlamlarda bilinen akorları kullanarak yeni akorlar yaratmıştır (Philips, 1932: 302, 306, 307). Debussy'nin sembolist eserleri ile izlenimci eserleri ortak yönleri açısından birbirlerine benzemektedir. Keskin bir çizgiyle birbirlerinden ayrılamayan bu eserlerde Debussy'nin müziğini sembolist olarak tanımlamamızı sağlayan unsurlar bestecinin hayal gücünün masalsı ve hayali bir atmosfer yaratacak şekilde yansıtılmasıdır (Liebich, 1908: 62). Bu çok yönlü ve devrimci bestecinin ismi "çeşitli disiplinlerin -müzikal, edebi, sanatsal, felsefi ve psikolojik- tek ve son derece bütünleşik bir sanatsal anlayışa nasıl dahil edilebileceğini örneklemektedir" (Antokoletz & Wheeldon'dan akt., Pasler, 2012: 208)

Sol Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Op. 10'un İzlenimcilik ve Sembolizm Bağlantıları

Sol Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Debussy'nin 1893 yılında bestelediği ilk önemli oda müziği eseridir ve ilk olgunluk eseri olarak da kabul edilmektedir. Bu eseri ünlü kemancı Eugêne Ysaye'nin birinci kemancı olarak çaldığı oda müziği grubuna ithaf etmiştir. Kuartet ilk kez 29 Aralık 1893 yılında seslendirilmiştir (Schonberg, 2020: 662). Prömiyer Paris'te, Viyana klasiklerinin koyduğu yüksek standartlara göre yeni eserleri yargılayan bir izleyici kitlesinin önünde yapılmıştır. Eser maalesef olumlu tepkiler almamış, dörtlü için en iyi söylenen şey "özgün, çekici ve şeytanca zor" olmuştur (Parker, 2008).

Debussy'nin yakın arkadaşı olan devlet adamı Ernest Chausson da bu eseri önce pek ciddiye almamıştır. Debussy bu duruma üzülerek "Sizin için […] yeni bir kuartet yazacağım ve formun daha soylu, ağırbaşlı olmasına çalışacağım" diyerek ikinci bir kuartet üzerinde çalışmaya başladıysa da eserin ilk iki bölümünü tamamlayabilmiştir (Schonberg, 2020: 662). Eser bestecinin Opus numaralı tek eseri olması açısından da önemlidir. Debussy'nin ironik sınıflandırması olan "Op. 10" onun aynı dönemde bestelediği diğer eserleri arasında belirgin bir anormalliği temsil etmektedir. Dörtlüsü ile aynı dönemde bestelediği diğer eserleri edebiyattaki sembolist hareketle yakından ilişkiliyken dörtlüsünde de sembolist unsurlar olmasına karşın opus numarası vererek Beethoven'e bir gönderme yapması bunun anormal bulunmasının sebebidir (Wenk, 1983: 54'den aktaran Code, 2007: 262).

Dörtlünün ilk seslendirilişinden sonra müzik dünyasında çeşitli yorumlar ortaya çıkmıştır. Fransız besteci Guy Ropartz dörtlünün Rus etkisinde kaldığını düşünmüştür. Oysa kendinden önceki Rus bestecilerden Aleksandr Glazunov ve Aleksandr Borodin'in dörtlülerinde orkestra stilini benimsemiş olmasının aksine, Debussy Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Op. 10 eserinde egemen yapı olarak tınısal rengi kullanmayı tercih etmiştir (Aktüze, 2005: 662). Müzik eleştirmeni Maurice Kufferath ise eserle ilgili "Dört bölümden oluşan bu dörtlüde bazen büyüleyici, bazen de sinir bozucu bir sesler topluluğu var. Gündelik ya da sıradan değil; aksine, çok seçkin, ancak insan onu nasıl yakalayacağını bilmiyor. Bir rüyadan çok bir halüsinasyon. Bir eser mi? Birisi söyleyebilir mi? Müzik mi? Belki!" sözleriyle ifade etmektedir (Code, 2007: 258). Sabaneev ve Pring (1929:29-30) ise "Debussy dörtlüsünün sesi şaşırtıcıdır; telli çalgılardan oluşan bir dörtlü değil, bilinmeyen bir minyatür orkestradır. Tüm tını, renklendirme ve rezonans çeşitliliğinin yalnızca bu mütevazı dört telli çalgılardan elde edilmesi nereden geliyor?" sorusu ile eserin kendi dönemindeki yaratıcı ve yenilikçi unsurlarına dikkat çekmektedir. "Eser değişken tını yüzeyleri, uçucu çizgileri, zarif imaları, pastel renkleri, titreyen armonisiyle ilk bakışta bir fanteziyi andırsa da geleneksel dört bölümlü oluşu, bölümlerin karakteri, temaların karşıtlığının klasik örneklere göre ele alınışı ve Cesar Franck'ın dönemsel (cyclic) formuyla varyasyon formunun kaynaştırılmasıyla başka bir anlam kazanır" (Aktüze, 2005: 662).

Parker (2008) eserin Alman enstrüman geleneğini işaret etmesine rağmen başarısız olmasını garipser çünkü bu geleneğe duyulan saygının bir göstergesi olarak eser 4 bölümden oluşmaktadır ve alışılmış enstrüman grupları için yazılmıştır. İlk bölüm belirgin bir sonat formundadır. Debussy'nin sonat formunu kullanmasına rağmen dinleyicinin izlenimi eserin romantik nitelikte

olmadığı yönündedir. Bengtsson bu durumu tonal dilin kullanımına bağlamaktadır. Tema Frigyen gamıyla yazılmış olup, hazırlık veya çözülme olmaksızın tam tonlu gamlar, kilise modları, yedili ve dokuzlu akorları, ayrıca modülasyon amacı olmayan sadece renk işlevi gören kromatik inişler kullanmıştır. Kesintisiz bir akışa sahip olan müzik, kesin akor ilerlemelerinden oluşmaz ve net modülasyonlarla ilişkilendirilemez. Debussy bu dörtlüyü tüm bölümlerde tekrar eden döngüsel bir tema ile yazmıştır (Bengtsson, 2023: 10-15).

Birinci bölüm olan *Animé et très décidé (Canlı ve çok kararlı)* canlı ve kararlı çalınacak güçlü ana temayı işaret eder, tema tüm enstrümanlarda çalınır. Bu bölümde iki ana tema vardır, bu temalardan ilki dört bölümü bir araya getirmek için kullanılır (Jensen ,2014:172). Jensen Op. 10 eserinin başarısını büyük ölçüde birincil temanın doğasına bağlamaktadır. Temanın hücresel ve dönüşüme iyi uyum sağlayan yapısı ve karşıtlıkları barındıran özü dörtlünün çeşitliliğinin temelini oluşturmaktadır. Tematik materyal beceriklilikle işlenmekte, özellikle de kusursuz bir şekilde entegre edilmektedir (Jensen, 2014: 174). Kemanda ilk ölçünün sonunda duyulan figür mistik doğu ezgilerini çağrıştırır. Eserin tonu sol minör olarak belirtilmiş olmasına rağmen alışıldık bir minör dizisiyle karşılaşılmaz. Tonal müziğin armonisi yerine modal müziğin öğelerinin tercih edildiği görülür. Temanın armonik yapısı da bunun geleneksel minör olmadığını göstermektedir (Turan, 2006: 16). Bölüm dinamik bir nüans ile başlar, bölümün ismindeki "kararlı" ifadesi aksanlı notalarda ön plana çıkar. Ana tema bölüm boyunca değişim geçirerek yeni biçimlere dönüşür. Minör dizisinin tercih edilmesi ve egzotik ses dizilerinin varlığı, ritmik zenginlik izlenimci müziğin öğelerini; atmosferi ve tınıyı güçlendirmek için kullanılan kromatikler ve nüansların belirgin değişimleri ise sembolizmi çağrıştırmaktadır.

İkinci bölüm *Assez vif et très rythmé (Oldukça canlı ve çok ritmik)* canlı ve iyi ritimlidir. Bölümde Cava Gamelan müziğinin egzotik etkisi hissedilmektedir. Bu bölümde kullanılan pizzicatolar Beethoven'in geç dönem yaylı dörtlülerini ve scherzolarını anımsatır. Ana tema ikinci bölümde dönüştürülerek yeniden kullanılmıştır ve bölümler arası tematik ilişki olabildiğince açık bir şekilde gösterilmiştir. Melodik başkalaşımlar, beklenmeyen hızlı ritmik değişimler yaşanır ve gizemli bir atmosferde bölüm sona erer (Aktüze, 2005: 663; Turan, 2009: 22). Bu bölüm Beethoven scherzolarını anımsatması yönüyle Romantik Dönem'e göz kırparken, Cava Gamelan müziklerinden etkilenen bestecinin izlenimci tarafını göstermekte, nüansların zenginliği ile yaratılan gizemli atmosfer sembolizmi temsil etmektedir.

Üçüncü bölüm *Andantino, doucement expressif (Andantino, yumuşak ifadeli)* yavaş ve zengin melodi ve tatlı bir anlatım diğer bölümlere kontrast oluşturur. Bölümün atmosferi trans halinde gibidir. Lied formundaki bölümün orta kısmında yavaş yavaş sıkıştırarak ve gerginliği artırarak doruğa ulaşılır. Sürdinli ve sul tasto çalınması gereken yerler eserin tınısal fikri ve renk arayışlarının bir temsili niteliğindedir (Aktüze, 2005: 663). Bölüm mümkün olan en hafif nüansta masalsı bir şekilde biter. Edebiyatta kelimelerin ses ilişkileri ile yaratılan tınısal yapı gibi bu bölümde sürdinle yaratılan ses renkleri, hayali ve masalsı atmosfer ve özellikle eşlik konumundaki enstrümanların tını arayışında nüansların en uç sınırlarını kullanmaları sembolizmin etkisini yoğun şekilde hissettirir.

Dördüncü bölüm *Très modéré (Çok ılımlı)* üçüncü bölümün tonalitesinden hareketle yazılmış bir ara sunuş/bağlantı ile başlar. Oldukça sakin yapıda olan bu 4 zamanlı sunuş birinci bölümdeki temanın alıntılanmasıdır ve tamamlanma hissiyle 12/8'lik canlı yapıdaki finale bağlanır. Dördüncü bölüm önceki bölümlerin bir sentezi niteliğinde, birinci bölümdeki gibi canlı ve kararlı bir yapıya sahiptir. Ana tema kısa parçalar halinde birbirinden kopuk bir biçimde ortaya çıkar. Leon Vallas bu bölümü Beethoven 9. Senfoni'nin finaline benzetir (Aktüze, 2005: 664). Parker da (2008) benzer bir şekilde Beethoven 9. Senfoniyi işaret eden geçmiş bölümlerin anılarıyla bezenmiş bir final bölümü olduğunu düşünür. "Özgürlükle kurallar arasındaki savaş" benzetmesi yapan Aktüze savaşın kazanıldığını belirtir (Aktüze, 2005: 664). Debussy'nin kurallardan özgürleşme çabası müzik hayatının temelindedir ve bu eser bunun yansımasıdır. Duyulan pasajlar özgün temanın çeşitli dönüşümleridir. Eser tematik açıdan tutarlıdır ve eser boyunca birinci bölümün açılış melodisine atıfta bulunulur ve melodi sürekli olarak dönüştürülür. Bu bölüm Beethoven'ın senfonisine benzetiliyor olmasıyla Romantik Döneme bir gönderme yaparken, dörtlünün diğer bölümleriyle kurduğu bağ ve temayı dönüştürürken sesleri katman katman yerleştirilmesiyle sembolizm ve izlenimciliğin sınırlarında gezinir. Kelimeleri simgeleştirerek bambaşka anlamlar kazandırılması gibi bu bölümde katman katman yerleştirilen tema dönüşümleri de artık bir önceki bölümleri hatırlatacak bir simge olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda tanınırlığını yitiren nesnelerin titreşimlere dönüşmesi gibi tema dönüşümlerinin önceki bölümlerin bir izlenimini sunuyor olması izlenimciliği işaret etmektedir.

SONUÇLAR

Debussy müzik yaşamında keskin kırılımlardan ziyade yumuşak ve meraklı geçişler yapmış bir besteci olarak nitelendirilebilir. Bu yumuşak geçişler bestecinin farklı kültürleri tanıma merakının ve farklı sanat dallarına olan ilgisinin bir sonucu olarak gelişmiş, dayatılmış kuralları ve genel beğenileri kırma isteği uyandırmıştır. Bu istekle yeni bir müzik yaratma çabasına giren Debussy zamanına göre deneysel sayılabilecek, belirli kurallar çerçevesinde şekillenmiş besteleme tekniklerinin aksine sanatçının duygularını işe koştuğu saydam ve sezinlenebilir eserler yaratmayı önemsemiştir. Besteci aldığı müzik eğitiminin sınırlarına ve etkilendiği bestecilerin eserlerine saygı duymuş fakat yeni deneyimlere de açık olmuştur. Eserlerinde hem Alman romantik müziğinin izleri hem romantik müziğin izlerinden kurtulmaya çalışan bir mücadele, hem de dönemin sanat akımlarının izlerini görmek mümkündür.

Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Op. 10'da sonat formunun ve alışıldık enstrüman gruplarının tercih edilmesi romantik müziğe duyulan saygının göstergesidir. Aynı zamanda eserin izlenimci ve sembolist müzikal özellikler üzerine temellendirildiği de görülmektedir. Debussy'nin yeni bir tını yaratma çabaları dönemin sanat akımlarından etkilenmiş ve bu sanat akımlarını kendi müziğini geliştirmek için bir araç olarak kullanmıştır.

Debussy Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Op. 10 eserinde daha güçlü bir müzikal atmosfer yaratmak için modal yapının zenginliklerini, diyalog hissini yansıtmak için zamansal değişiklikleri, kararlı ve güçlü bir ifade için aksanları, farklı müzikal renkler yakalamak için kromatik dizileri ve nüansları, çalgıların tüm teknik imkanlarını, farklı tınılar ve canlılık için pizzicatoyu, ritmik zenginlik için iki zamanlı ve üç zamanlı ritimleri aynı anda kullanmayı tercih etmiştir.

Eserlerinde planlanmış bir hikâye anlatmak yerine dinleyicilere izlenimler vermeyi ve duygularla sezinlenebilmesini ön planda tutmuş, eserlerinin duyular ile algılanmasını istemiştir. Debussy'nin izlenimcilik ve sembolizm sanat akımlarından aldığı ilhamla bu sanat akımlarının felsefelerini ve öğelerini bir araya getirip bütünleştirmesi onun sadece sembolist ya da sadece izlenimci olarak tanımlanmasının mümkün olmadığını göstermektedir.

Bestecinin yenilikçi yaklaşımları, yaşadığı dönemde bir aykırılık ve keskin bir değişiklik olarak nitelendirilmiş olmasına rağmen onun vizyonu 20. yüzyıl müziğinin şekillenmesine katkı sağlamış, kendinden sonraki bestecilere ilham vermiştir.

KAYNAKLAR

Aktüze, İ. (2005). *Müziği Okumak.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Alıcı, S. (2017). 19. Yüzyılda Sanatın Başkenti Paris ve İzlenimcilik Akımı. *İdil Sanat ve Dil Dergisi, 6* (38), 2977-2998. (Erişim adresi: https://idildergisi.com/makale/pdf/1506602830.pdf), (Erişim tarihi: 02.01.2025).

Bakır, S. (2020). *İki Sembolist Opera ve Maurice Maeterlinck: Pellêas et Mêlisande ve Mavi Sakal'ın Şatosu.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Bengtsson, H. (2023). *Debussy stråkkvartett op.10* [Pdf sunusu]. (Erişim adresi: https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1763735/FULLTEXT01.pdf), (Erişim tarihi: 20.12.20204).

Code, D. (2007). Debussy's String Quartet in the Brussels Salon of "La Libre Estétique*". 19th-Century Music, 30*(3), 257-287. University of California Press.

Çöloğlu, M. E. (2016). Debussy'nin Müziği ve Sembolist Şiir. *Sanat ve Tasarım Dergisi, 6*(2), 150-178. https://doi.org/10.20488/www-std-anadolu-edu-tr.292716

Dindar, S. (2019). *Claude Debussy ve Maurice Ravel'in Eserlerinde Empresyonist Yaklaşımlar ve Flüt Müziğine Etkileri.* (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Jensen, E. F. (2014). *Debussy.* Oxfod University Press.

Hauser; A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hwang, S. (2017). Synthesis and Symbolism in Debussy's Sonata for Cello and Piano. *International Journal of Musicology, New Series Vol.3,* 85-101. Peter Lang AG.

İlyasoğlu, E. (1996). *Zaman İçinde Müzik.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Liebich, M. (1908). *Claude-Archille Debussy,* London: John Lane.

Parker, R. (2008, 21 Ocak). Debussy-Quartet in G minor, Op.10. Gresham College. (Erişim adresi: https://www.gresham.ac.uk/watch-now/debussy-quartet-g-minor-op-10), (Erişim tarihi: 14.12.2024).

Pasler, J. (2012). Debussy the Man, His Music, and His Legacy: An Overview of Current Research. *Notes,69*(2), 197-216. Music Library Association.

Philips, C. H. (July, 1932). The Symbolists and Debussy. *Music and Letters, 13* (3), 298-311. Oxford University Press.

Ricci, B. (t.y.). The Shows That Made Contemporary Art History: The Salon Des Refusés, *Artland Magazine.* (Erişim adresi: https://magazine.artland.com/the-shows-that-made-contemporary-art-history-the-salon-des-refuses/), (Erişim tarihi: 12.12.2024).

Rubin, J. H. (2015). *İzlenimcilik Nasıl Okunur Bakma Biçimleri.* (Çev. F. T. Kazancı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Sabaneev, L. & Pring, S. W. (1929). Claude Debussy. *Music and Letters, 10*(1), 1-34. Oxford University Press.

Say, A. (2003). *Müzik Tarihi.* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Schonberg, H. C. (2020). *Büyük Besteciler.* (Çev. A. F. Yıldırım). Vakıfbank Kültür Yayınları.

Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni.* İstanbul: Doruk Yayınları.

Thomson, B. (2000). *Impressionism,* New York: Thames & Hudson Inc.

Turan, A. (2009). *Claude Debussy ve Maurice Ravel Yaylı Çalgılar Dörtlülerinin Karşılaştırmalı İncelemesi.* (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi) Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

Türk Dil Kurumu. (t.y.). İzlenimcilik. *Sözlük.gov.tr Güncel Türkçe Sözlük* içinde. (Erişim adresi: https://sozluk.gov.tr/?ara=izlenimcilik), (Erişim tarihi: 10.01.2025).

Türk Dil Kurumu. (t.y.) Doğalcılık. *Sözlük.gov.tr Güncel Türkçe Sözlük* içinde. (Erişim adresi: https://sozluk.gov.tr/?ara=doğalcılık), (Erişim tarihi: 03.03.2025).

Türk Dil Kurumu. (t.y.). Simgecilik. *Sözlük.gov.tr Güncel Türkçe Sözlük* içinde. (Erişim adresi: https://sozluk.gov.tr/?ara=simgecilik), (Erişim tarihi: 10.01.2025).

Yarar Koçer, B. ve Aladağ, Ç. (2021). Debussy'nin Madame Vasnier Melodileri Üzerine Bir Analiz. *Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, 6* (12), 57-88.

EXTENDED ABSTRACT

Claude Achille Debussy was a French composer who lived between 1862-1918. Debussy was an artist with a creative and innovative understanding of art, fearless and unafraid to act according to his tastes, and whose vision was ahead of his time. He was accepted as a musician who shaped 20th century music and who did not hesitate to reflect his feelings and impressions in his works. Although the composer saw French culture as sophisticated and superior, he was also extremely interested in the music of different cultures and while he sometimes found a place for himself within the dominant musical culture, he sometimes managed to attract attention with his innovative and often valuable works that would later be understood. Debussy was influenced by the artistic

circles he was close to, and found the indirect forms of expression, the associations and ambiguities of especially the symbolist poets and writers meaningful. He was inspired by the lines of the symbolist poets while composing his compositions, and tried to create the transformation that literary works created on language in his musical writing with his tone, color and tone choices.G Minor String Quartet Op. 10 was considered original in its time due to its structure requiring both musical writing and virtuosity and also difficult due to the technical skills it required. Although it is generally defined as "impressionist", Debussy did not like this definition and stated that the definition was misunderstood, and generally saw himself closer to symbolist literary works.

Debussy's works are of critical importance for understanding the aesthetic transformation in music in the late 19th and early 20th centuries. This research is important in terms of examining the relationship between Debussy's String Quartet and impressionism and showing how the work is nourished by conceptual foundations. It is thought that it will contribute both to a better understanding of the modernization process in music and to the artists who will perform the work. This study, which will reveal Debussy's influence on French music and the artist's connections with different disciplines, is also important in terms of offering an interdisciplinary perspective.

In this research, an analysis of the form of the work was not presented, but conceptual research was conducted. An observation based on various concepts that emerged as characteristics of art movements were presented, the musical elements heard were associated with the concepts, and these observations were supported by research in the literature.

This research is a qualitative study that examines Claude Debussy's String Quartet Op. 10 within the framework of impressionism and symbolism movements. In the research, firstly, the basic principles of impressionism and symbolism movements are defined and the artistic effects of these movements in the late 19th century are revealed. In the literature review, studies on Debussy's musical language and various works are examined and the place of symbolism and impressionism in Debussy's understanding of composition is discussed. The similarities between the tone, color, expression, and playing techniques used in String Quartet and the characteristics of artistic movements are revealed. A comparative evaluation is presented with similar studies in the literature by conducting a source review.

France became a country where the foundations of modern art movements were laid in the 19th century with the increasing reaction to traditional art and academies. After the Paris Academy of Fine Arts became corrupt and began to drift away from creativity, painters who were not accepted

to the Paris Salon exhibited their works in the Salon of the Rejected. The works that reflected real appearances instead of the idealized general perception of beauty of the period were subject to criticism for a long time. Claude Monet's Impression: Sunrise painting in the Salon of the Rejected gave this art movement its name.

Symbolism, like impressionism, is a product of a reaction. Just as impressionism created a space for itself against dominant authorities that tended to confine the perception of beauty in painting within certain criteria, symbolism also emerged from the idea of a literary writing that rejected the sharp boundaries drawn by realism. It emerged towards the end of the 19th century as a reaction to the rules that determined traditional French poetry in terms of theme and technique.

Art movements have had the ability to influence other branches of art in the period they emerged. Artists have also been influenced by the dominant artistic understanding of the period they lived in and the tendencies of the artistic environment they were in. In an environment where art circles were intertwined, music has of course opened the door to the forms of expression of art movements. Debussy is a composer who rarely works with sonata form, and he also believes that the symphony is dead. He has a sensual understanding of music that many academics describe as “formless”, and this understanding can be described as a new music that will break tonal patterns. The composer, who has an extremely sensitive hearing, has an unerring instinct to choose the chord that will create the right color tone in his works. What makes Debussy’s works unique is his ability to reflect these color tones.

Debussy's preference for sonata form and familiar instrument groups in his String Quartet Op. 10 is an indication of his respect for romantic music. However, it is also seen that the work is based on impressionist and symbolist musical characteristics. In the first part of the quartet, the preference for the minor scale and the presence of exotic sound scales and rhythmic richness evoke elements of impressionist music; while the chromatics used to strengthen the atmosphere and tone and the distinct changes in nuances evoke symbolism. The second part of the quartet is reminiscent of the Romantic Period, as it is reminiscent of Beethoven's scherzos. It also shows the composer's impressionistic side, influenced by Javanese Gamelan music, and represents symbolism with its rhythmic richness and mysterious atmosphere. In the third movement, the tone colors created with surdine create an imaginary and fairytale-like atmosphere, while the influence of symbolism is felt in the search for tone of the accompanying instruments. In the last section, the theme is transformed

by establishing a relationship with the other sections of the quartet. The sounds placed in layers evoke impressionism and symbolism at the same time.

Debussy's efforts to create a new sound were influenced by the artistic movements of the period and even used these artistic movements as a tool to develop his own music. Thus, the composer managed to become a source of inspiration for artists who came after him.

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 : 28.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 09.03.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1628666
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.

CREATIVE ECONOMY AND SUSTAINABILITY: THE CASE OF THE MUSIC INDUSTRY

ÇARDAK Belgin Rana[1], DOĞAN Deniz Umut[2], ARSLAN Serdal[3], KURNAZ ARSLAN Gül[4]

ABSTRACT

This study examines the role and possible impact of the music industry on sustainable development goals in the context of the creative economy. While the music industry stands out as a tool to promote cultural diversity and social integration, it is also considered as an important economic sector. The creative industry and creative economy define the transformation of individual creativity into an economic resource and have the potential to increase social welfare and indirectly support environmental sustainability. In the study, which was designed on the axis of case study, one of the qualitative research method designs, the sustainability practices and policies of various actors of the music industry in the last three years within the framework of the United Nations Sustainable Development Goals (SDGs) were analyzed and interpreted through document analysis method. The findings of the study reveal that there are differences in the approaches of the selected

[1] Araştırma Görevlisi, Başkent Üniversitesi, Ticari Bilimler Fakültesi, Muhasebe ve Finans Yönetimi Bölümü branacardak@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-3519-4576.
[2] Prof.,Başkent Üniversitesi,Ticari Bilimler Fakültesi, Muhasebe ve Finans Yönetimi Bölümü,duerhan@baskent.edu.tr, https://orcid.org/ 0000-0001-5909-0045.
[3] Dr.,serdalarslan89@gmail.com, https://orcid.org/ 0000-0001-5803-9010.
[4] Sürdürülebilirlik Denetçisi,YMM, gulkurnazarslan@gmail.com, https://orcid.org/0000-0001-8294-7473.

music industry companies towards the SDGs. In particular, it was observed that "Decent Work and Economic Growth", "Gender Equality", "Climate Action" and "Peace, Justice, and Strong Institutions" were adopted as priority issues by the analyzed companies. However, goals such as "End Poverty", "Clean Water and Sanitation" and "End Hunger" are not among the priorities, and companies may need to make more efforts in these areas. In addition, it was found that some companies have taken steps towards social sustainability goals such as "Quality Education" and "Reducing Inequality". In conclusion, it is emphasized that the music industry is an important player contributing to sustainable development. Sustainability standards for the music industry can be developed. The study aims to contribute to an in-depth understanding of the relationship between sustainability and the music industry as an important element of the creative economy

Keywords: Music industry, creative economy, culture industry, sustainability, sustainable development goals.

YARATICI EKONOMİ VE SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK: MÜZİK ENDÜSTRİSİ ÖRNEĞİ

ÖZ

Bu çalışma, yaratıcı ekonomi bağlamında müzik endüstrisinin sürdürülebilir kalkınma hedefleri üzerindeki rolünü ve olası etkisini incelemektedir. Müzik endüstrisi, kültürel çeşitliliği ve toplumsal bütünleşmeyi teşvik eden bir araç olarak öne çıkarken, aynı zamanda önemli bir ekonomik sektör olarak da kabul edilmektedir. Yaratıcı endüstri ve yaratıcı ekonomi, bireysel yaratıcılığın ekonomik bir kaynağa dönüşümünü tanımlar ve toplumsal refahı artırma ve dolaylı olarak çevresel sürdürülebilirliği destekleme potansiyeline sahiptir. Nitel araştırma yöntem tasarımlarından biri olan vaka çalışması ekseninde tasarlanan çalışmada, Birleşmiş Milletler Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri (SKH) çerçevesinde müzik endüstrisinin çeşitli aktörlerinin son üç yıldaki sürdürülebilirlik uygulamaları ve politikaları dokuman analizi yöntemi ile analiz edilmiş ve yorumlanmıştır. Çalışmanın bulguları, seçilen müzik endüstrisi şirketlerinin SKH'lere yönelik yaklaşımlarında farklılıklar olduğunu ortaya koymaktadır. Özellikle, analiz edilen şirketler tarafından "İnsana Yakışır İş ve Ekonomik Büyüme", "Cinsiyet Eşitliği", "İklim Eylemi" ve "Barış, Adalet ve Güçlü Kurumlar"ın öncelikli konular olarak benimsendiği görülmüştür. Ancak "Yoksulluğa Son", "Temiz Su ve Sanitasyon" ve "Açlığa Son" gibi hedefler öncelikler arasında yer almıyor ve şirketlerin bu alanlarda daha fazla çaba sarf etmesi gerekebilir. Ayrıca bazı şirketlerin "Kaliteli Eğitim" ve "Eşitsizliği Azaltma" gibi sosyal sürdürülebilirlik hedeflerine yönelik adımlar attığı tespit edildi. Sonuç olarak müzik endüstrisinin sürdürülebilir kalkınmaya katkıda bulunan önemli bir aktör olduğu vurgulanmaktadır. Müzik endüstrisi için sürdürülebilirlik standartları geliştirilebilir. Çalışma, sürdürülebilirlik ile yaratıcı ekonominin

önemli bir unsuru olarak müzik endüstrisi arasındaki ilişkinin derinlemesine anlaşılmasına katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzik endüstrisi, yaratıcı ekonomi, kültür endüstrisi, sürdürülebilirlik, sürdürülebilir kalkınma hedefleri.

INTRODUCTION

Music has found its place in all cultures as a universal language and has maintained its ontological space since the beginning of human history. It serves as a common bond that connects individuals and societies through its capacity to foster intercultural interaction and understanding. Historically, this interaction has crossed geographical boundaries, leading to the spread and blending of musical styles and traditions across different cultures. It has also contributed to the emergence of a rich musical diversity, with local musics preserving their identity (Nettl,1975:71; UNCTAD & UNDP, 2010; Barton,2018; Weng & Chen, 2020; Grant et al. 2022).While individuals construct their social identities through songs, the music industry has turned this cultural phenomenon into an economic activity. In addition to its cultural importance, music has become a dynamic industry that plays an important role in the world economy. Especially after 2004, digital technologies have led to radical changes in the music industry. It can be said that the music industry, which creates employment and income for millions of people, has found an important place in global trade. In this context, music can be considered as both a form of artistic expression and an economic force (Naveed et al., 2017).

The music industry is rapidly adopting to digital transformation and changes in consumer behavior. Projections for 2030 predict that the industry will reach a size of 131 billion dollars. This striking figure demonstrates the future potential and economic importance of the music industry. If it is supported by governments with the right policies, this sector can contribute to economic growth as well as cultural enrichment (International Finance Corporation (IFC), n.d).

According to Deloitte's study on the future of the creative economy, the creative economy employment in Turkey reached approximately 600,000 people in 2018, with the IT and music industries composing of the largest share of this employment (Deloitte, 2021). In the UK, the gross value added of music, performing arts, and visual arts, which are important components of the creative industry, is estimated to be 11.2 (£ billion) in 2022 (Lords Library, 2024). In parallel with this, in PWC's "Global Entertainment and Media Outlook 2024-2028 Perspectives" study, the entertainment and media industry is gaining momentum in real-life events such as music

performances, theater, cinema and sports. Live music revenues increased by 26% in 2023, and it is stated to form of more than half of the overall music market. Furthermore, this growth can be attributed to the impact of large-scale tours organized by artists such as Taylor Swift, Beyoncé, Coldplay and Elton John (PWC, 2024).

In addition to their economic and social benefits, Creative Industries enhance the attractiveness of cities and regions to encourage investment and talent attraction. These sectors generate economic benefits through tax revenues, job creation and innovation. It also offers social benefits such as increased well-being and social cohesion. As governments restructure their growth models, they can promote more equitable and inclusive growth through culture-driven regeneration and development strategies (OECD, 2022).

The aim of this study is to analyze the contribution of the music industry, which is one of the important components of the creative economy, to sustainable development and to evaluate the approaches of leading music industry companies in line with the United Nations Sustainable Development Goals (SDGs). In the study, five selected global companies such as Yamaha, Sony, Warner Music Group, Universal Music Group and Spotify were analyzed in order to reveal the sustainability strategies and policies of the music industry. Within the scope of the research, the sustainability reports and sustainability policies of these companies were analyzed to determine which SDGs were prioritized and which goals were ignored. Thus, the contribution of the music industry to economic growth and social welfare as well as its impact on environmental sustainability were evaluated. With this study, it is aimed to identify the missing areas in the context of sustainable development in the music industry, to contribute to future policy-making processes and to provide guidance for industry leaders.

Transition from Cultural Industry to Creative Industry

The creative economy is positioned at the intersection of culture, creativity and commerce, supporting economic activities both locally and globally through knowledge-based assets. This dynamic structure has shaped the foundation of the creative economy by introducing the concept of cultural industry. Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, prominent figures of the Frankfurt School, first introduced the concept of “culture industry” in their 1947 work Dialectics of Enlightenment (Horkheimer and Adorno, 2002). Adorno defines the concept of “culture industry” as the process of culture industry in which cultural products (film, music, television, etc.) that

appeal to the masses are produced in a standardized manner by large companies and consumed by large masses (Garnham, 2005; Flew,2011:61).

In this process, the authenticity and diversity of culture is lost and the masses are shaped according to a certain ideology. Adorno defines this situation as the "commodification of culture" and thinks that cultural products, just like other consumer goods, can be transformed into objects that are produced and consumed for profit. It is asserted that the commodification and mass production of cultural products undermines the authenticity of cultural expressions, limiting creativity and reducing cultural diversity (Barker, 2004; Garnham, 2005; Hesmondhalgh & Pratt,2005; O'Connor, 2010: 12; Moore, 2014; Benett,2024:561).

A 2010 report by UNCTAD and UNESCO emphasized that traditional cultural expressions form an important part of a society's cultural identity and should therefore be recognized as valuable assets. The report states that cultural heritage is not only a tool to be used for economic gain, but also a treasure that reflects a society's history, values and identity. In a global world, with the increasing tendency to commercialize culture, the need to preserve cultural heritage and pass it on to future generations is gaining importance. In this context, it is stated that cultural policies should be realized to enrich the cultural life of the society and thus both preserve cultural identity and contribute to economic growth. It is also underline that policies such as protecting cultural heritage, promoting cultural diversity and developing creative industries are important elements that complement each other (UNCTAD & UNDP, 2010). In this framework, it is understood that Adorno's criticism of the commodification of cultural products and the transformation of cultural producers into wage workers in increasingly concentrated large-scale companies by emphasizing the originality of music and art is also supported by UNCTAD and UNESCO.

The transition to the creative industry represents a multidimensional transformation in both the economic and cultural spheres. This transformation has been triggered by a number of factors, including the growing role of culture in the national and global economy, rapid developments in digitalization technologies, and the deep integration of cultural production into the global economic system (Flew, 2011:53; Soini and Birkeland,2014; Purnomo, 2020). The interdisciplinary nature of the creative industry has been further strengthened by the possibilities offered by digital technologies. The collaborative work of individuals from different disciplines, bringing together their knowledge, skills and experience, encourages the emergence of innovative and original products (Flew, 2019; Moirano, et al., 2019).

Digital platforms provide a global reach for artists and other creative professionals, significantly supporting growth in the music industry. According to World Bank data, revenues from digital music streaming are growing rapidly, not only in developed countries but also in developing regions such as Africa. From USD 100 million in 2017, this figure is expected to reach USD 500 million by 2025. Globally, streaming services account for more than half of the music industry's total revenues. Similarly, demand for online platforms such as YouTube and Spotify is growing rapidly, and in 2020, the number of online video subscribers worldwide increased by 26% year-on-year, with the economic size generated by subscription fees reaching $1.1 billion. This data demonstrates the transformative power of digital platforms in the music industry and their central role in the global entertainment sector (The Creative Economy Takes Center Stage, 2021).

Creative Industry and Creative Economy

After the 1990s, creativity was not only seen as an individual talent, but also as an important resource for economic growth and development. This new perspective has played a decisive role in shaping economic policies (Moore, 2014; Benett,2024:562). The concept of creative industry first emerged in the UK in 1997 to cover sectors that transform individual creativity and skills into economic value. The UK Department for Culture, Media and Sport, which officially defined this concept for the first time, considers many fields such as music, advertising, architecture, art, fashion, film, etc. as creative industries (DCMS, 2015). Creative industries can also be defined as a multifaceted ecosystem that brings together a wide range of actors operating in fields such as culture and arts, and transforms human creativity and innovation into economic value. This ecosystem includes various creative industries such as film and television, publishing, museums, music and performing arts, computer programming, crafts, architecture and design (DCMS, 2001; Hawkes,2001:9; UNCTAD, 2010; Flew,2011:83; Bakhshi et al., 2013).

Markusen et al. (2008) and Reese et al. (2010) define creative industries based on the categories of industry and occupation. In both studies, the creative industry includes basic creative professions such as artists, musicians and writers. This scope has been expanded to include not only education and high-tech industries, but also individuals applying their creative talents and skills in different fields (Reese et al., 2010). The creative economy is recognized as an important driver of cultural and economic development, encompassing both specific industrial activities and individual creativity spread across the wider economy (Boccella & Salerno, 2016; Deloitte, 2021).

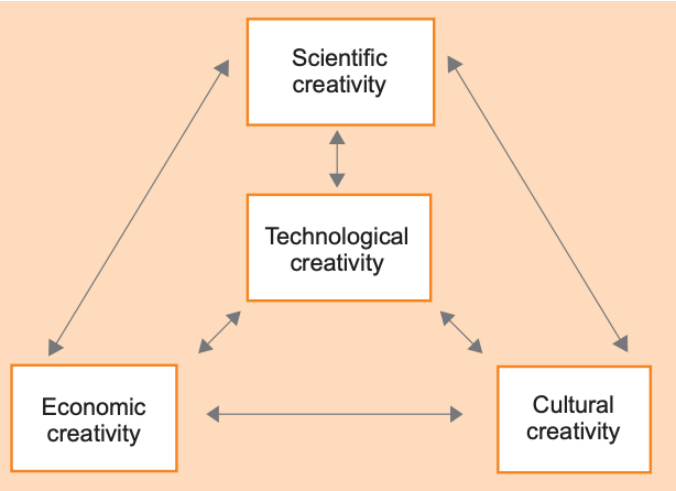


Figure 1. Creativity in Today's Economy. (UNCTAD & UNDP, 2010).

Technological creativity has a significant impact on cultural, scientific and economic creativity, all of which interact with each other, as shown in Figure 1.1. It is clear that creativity plays a fundamental role in defining the scope of the creative industries and the creative economy (UNCTAD & UNDP, 2010). Cultural and creative industries are sectors that operate in a wide range of fields, including arts, culture, design and media, and are an important engine for economic growth. These industries encompass all actors involved in the production, distribution and consumption of cultural goods and services and, as mentioned above, have reached a significant economic volume worldwide (Thorsby,2001:112; Belussi & Sedita, 2011:3). They have contributed to the revitalization of international trade and increased the competitiveness of countries by providing employment for approximately 30 million people worldwide and generating USD 2.25 billion in revenue (UN, 2021).

The rapid development of the creative industry has led to the emergence of the concept of the creative economy. Marisa Henderson, Head of the Creative Economy Program at UNCTAD, states that the creative economy "is being recognized as a tool for sustainable development". UNCTAD defines this "creative economy" as the sum of all elements of the creative industries: trade, labor and production. The organization has tracked trade in creative goods and services for nearly 20 years and found that the growth rate of creative economy exports has consistently outpaced the growth rate of other industries (The Creative Economy Takes Center Stage, 2021).

METHOD

Creswell (2016:14) defines a case study as a research design in which an event, process or action is analyzed. Yıldırım and Şimşek (2016:72) state that the purpose of a case study is to reveal results for a specific situation. The study examines the effects of five companies selected from the music

industry on sustainable development goals over a three-year period. The selection of companies was based on their strong position in the global market and their publicly available comprehensive sustainability reporting. In this context, the case study, one of the qualitative research methods, constitutes the method of the study

The document analysis method is used in the data collection and analysis part of the study. Document analysis covers the analysis of written sources containing information about the situation under investigation (Yıldırım & Şimşek, 2016:189). Content analysis is defined as bringing together the concepts and contexts that emerge as a result of in-depth analysis, organizing and interpreting them in a way that readers can understand (Yıldırım & Şimşek, 2016:242). Sustainability reports have recently become an important data source published annually by companies that have undertaken environmental and social responsibilities. For this purpose, the 2021, 2022 and 2023 sustainability reports, which include the contributions of the selected music industry companies to sustainable development goals, were comparatively analyzed and interpreted.

FINDINGS AND PRESENTATION

Sustainability Performance of the Music Industry

In Today's, sustainability is not just a popular concept, it is recognized as a vision of the future that redefines the relationship between humans and nature. In addition to environmental concerns, sustainability is also critical to the long-term success of businesses. (Olsson et al.,2014; Salvado et al., 2015; Kim & Kang, 2022). The development of the music industry into an economic power has also found its place in studies on sustainability. Especially the universality of the music industry emphasizes the necessity of producing global solutions rather than local ones. Sustainability triggers an inevitable transformation in the music industry as in all sectors. The economic power of the music industry can be shaped depending on the adoption and effective implementation of environmental sustainability principles. By developing sustainability-oriented strategies, companies and artists can both increase their competitiveness in the industry and fulfill their social responsibilities. Not only companies and artists, but also all actors of the music industry can make significant contributions to this transformation by making conscious choices about sustainability. As a global market, the music industry is directly or indirectly related to the SDGs in different aspects, from energy production to festivals, from employment to employee remuneration. As Shain Shapir, a member of the Media Compact on Sustainable Development Goals, clearly states,

the music industry plays an important role in promoting the SDGs and raising awareness (United Nations Regional Information Centre, 2024). Examples of sustainability reporting on this industry are also increasing each passing day.

The European Commission is of the view that the music sector plays an important role in preserving Europe's cultural diversity and enhancing its competitiveness (European Commission, 2018). Additionally music is accepted as a universal communication tool, it also promotes creativity and social integration at the societal and individual level. The music sector ranks third among the cultural and creative industries in the European Union in terms of its capacity to provide employment. The dynamic and innovative structure of the sector, which is extensively composed of small and medium-sized enterprises, shows that it has significant growth potential. The European Commission supports the music sector with a holistic approach in a project called "Music Moves Europe" (European Commission, 2021).

The Brussels-based IMPALA association, which represents independent music labels in Europe, has taken a groundbreaking step towards environmental sustainability in the music industry and developed a sustainability audit system that allows companies to measure their carbon footprint. This system will contribute to music companies taking an important step towards reducing their negative environmental impact (United Nations Regional Information Centre, 2024). The music industry can raise awareness about sustainability and mobilize audiences by reaching out to a wide and diverse cultural audience. Thus, it can contribute to environmental sustainability and thus be a powerful factor in tackling a global problem such as the climate crisis.

These developments have gained acceleration to companies in this field to focus on sustainability and to work on this issue. For example, the Murmur platform was developed by large-scale independent record labels such as Beggars Group and other industry stakeholders to reduce the environmental impact of the music industry. This platform provides tools and resources to help record labels reduce their carbon footprint in all areas from packaging, transportation, logistics, studio work, engineering and production. This pioneering move can be considered an important step towards sustainability in the music industry (United Nations Regional Information Centre, 2024; n.d; Murmur Earth, n.d.; Beggars Group, n.d; Beggars Group, 2023).

Corporate Sustainability from the Perspective of Social Change and Stakeholder Theory

Social Exchange Theory (SET) suggests that relationships between individuals, groups and institutions are shaped on the basis of mutual exchange and interaction (Cook et al., 2013:62-63;

Wang et al, 2018). SET considers social interactions as a process in which individuals or institutions try to balance the mutual benefits and costs. According to SET, relationships are sustained when the rewards (benefits) obtained by the parties exceed the costs incurred. The main components of SET include reward-cost trade-off, trust and reciprocity (Wang et al, 2018; Saglam et al., 2022; Marquina et al., 2024). This theory provides an important framework for understanding the interaction of institutions with social dynamics.

Instead of focusing solely on economic outputs, organizations must also respond to the social, cultural and environmental needs of society. This process redefines the relationship between organizations and society and shapes their sustainability strategies. In addition to SET, the stakeholder theory approach can also help to understand the concept of corporate sustainability. Stakeholder theory has also supported this perspective and expanded the scope of corporate responsibility.

Stakeholder theory argues that the interests of all stakeholders, such as employees, customers, suppliers and society, should be included among corporate priorities (Freema et. al., 2010). This approach goes beyond the traditional shareholder-centric model and supports a broader understanding of corporate strategy that encompasses all stakeholders affected by business operations (Awa et al., 2024). The integration of Corporate Social Responsibility (CSR) and Stakeholder Theory into corporate strategies has not only transformed business practices, but has also brought significant benefits such as improved consumer perception, increased brand loyalty and the potential for competitive advantage (Kalra, 2024).

The application of SET and stakeholder theories to business sustainability strategies requires organizations to consider their relationships with their stakeholders. Businesses can consider SET principles in their interactions with employees, consumers, investors and other stakeholders. For instance; within the framework of SET theory, a music company can organize sustainability trainings for its employees, which can both increase their motivation (reward) and contribute to the achievement of the organization's sustainability goals (benefit) by raising their awareness of sustainability.

The primary stakeholders in the music industry include artists, listeners, digital platforms, local governments and civil society organizations. Collaboration and coordination among these stakeholders is important to achieve the SDGs. Artists can raise public awareness by integrating sustainability messages into their work. For example, songs on themes such as climate change or

gender equality can create behavioral change in listeners. Platforms such as Spotify can use renewable energy to reduce their carbon footprint. It can also contribute to the economic empowerment of artists through fair distribution of royalties. Renewable energy and recyclable food & beverage materials can use so as to reduce the environmental impact of music festivals and concerts.

This approach also supports the core principle of stakeholder theory: stakeholders' interests. Both theories provide an important framework for understanding businesses'sustainability strategies and their relationships with stakeholders. By balancing the costs and benefits of sustainability practices, businesses seek to protect their own interests and contribute to the well-being of society and the environment. In this way, music companies can contribute to individuals by creating social awareness.

Sustainable Development Goals and Priorities in the Music Industry

In 2015, world leaders adopted 17 Sustainable Development Goals (SDGs) for a better world by 2030. With the power to end poverty, tackle inequality and address the climate change crisis, these Global Goals aim to build a better future for all (UN, 2015). Businesses should also adopt a responsible production and consumption model, meeting the expectations of current stakeholders while respecting the right of future generations to access resources (WCED, 1987). It also requires striking a long-term balance between economic growth and environmental and social sustainability and integrating sustainability principles into the core of business strategies. In this regard, governments, businesses, civil society organizations and the general public should act in a joint effort. The 17 goals and 169 sub-goals of the Global Goals provide a comprehensive framework for achieving this goal (Center for Music Ecosystems. (n.d.). In line with this, the United Nations General Assembly, at its 74th session in 2019, declared 2021 as the "International Year of the Creative Economy for Sustainable Development" (UNCTAD, 2021). It is foreseen that the music industry, as one of the main components of the creative economy, will play an important role in achieving both sustainable development and social transformation of sustainable development goals.

Music is a powerful tool for raising awareness and promoting the Sustainable Development Goals (SDGs). Changing and improving the way the music industry operates can contribute to achieving the SDG targets and indicators. This is because all elements of the music industry are directly related to the SDGs, from energy production to the organization of festivals, from fair wages to

working conditions (Brennan,2020). By optimizing the impact of the music industry, which is a global market, on sustainability, it can become a model that can set an example for other sectors (United Nations Regional Information Centre (UNRIC), 2024). In this context, there is significant potential for the success of the SDGs. In particular, the universal language of music and its power to reach large audiences can be used effectively in spreading sustainability awareness and accelerating social transformation.

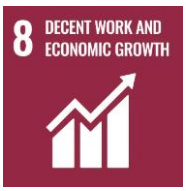
Sustainability reporting is considered an important tool that increases the credibility of stakeholder relations by increasing the transparency and accountability of businesses. By reducing information asymmetry, these reports enable stakeholders to better understand the economic, environmental and social performance of the business and thus help them make more informed decisions (Gonzalez et al., 2017). The standard GRI (Global Reporting Initiative) guidelines, which are widely used for sustainability reporting, assess issues that reflect significant economic, environmental and social impacts or significantly affect stakeholders' assessments and decisions within the framework of "materiality". By adopting the "materiality" principle, businesses that aim for lasting sustainability should first identify which Environmental, Social and Governance issues are of strategic importance to them. This approach increases the effectiveness of reporting processes, enabling the business to improve its sustainability performance and build stronger relationships with stakeholders (Global Reporting Initiative (GRI 3), 2021; Nordic Music Materiality Report, 2024).

According to GRI's guidelines, material issues should be analyzed through stakeholder consultation and a strategic assessment of the opportunities and risks associated with sustainability aspects. The guidelines recommend the use of a "*materiality matrix"* to rank these aspects in terms of their importance in terms of their impact on both stakeholders and the company. This matrix is useful for identifying and prioritizing which issues are worth reporting on (Global Reporting Initiative (GRI 3, 2021; Calabrese et al., 2017). For example, according to the Scandinavian Music Materiality Report for 2024, the materiality matrix for the music industry states that social issues should be prioritized. In particular, it is emphasized that more efforts should be made in areas such as diversity, fair remuneration, equality and inclusion, job security, work-life balance, health and well-being. Improvements in these areas will both increase the social impact of the industry and ensure its sustainability (Nordic Music Materiality, 2024).

Given the power of the music industry to influence public perception, it can be argued that it needs further development in environmental, social and governance issues. The music industry contributes directly to some of the United Nations Development Goals and indirectly to others. In this direction, the following table was created by the authors by classifying the contribution of the music industry to the SDGs within the framework of the information obtained from the "*Center for Music Ecosystems*" report as direct and direct impact.

UN Development Goals	Contribution of Music to Sustainable Development Goals	Step Towards the Future
Goal 1 No Poverty 	Increases the value of intellectual property. Involves youth. Expands freedom of expression.	**Direct Impact** • Inclusive/ Strong Intellectual Property Infrastructure: • Music piracy is rampant due to policies that do not protect intellectual property. WIPO and UN agencies should strengthen IP protections in all government strategies and ensure that IP is treated as property. • Inclusion of music rooms when building new schools and providing recycled instruments to those in need. **Indirect Impact** • Prohibition of secondary ticket sales and implementation of fair pricing policies in all venues.
Goal 2: Zero Hunger 	Food Distribution Creates Opportunities Creates Awareness	**Direct Impact** • In cooperation with markets and catering companies, unused food can be added to the local supply chain and delivered to those in need. Concerts adopting a 'zero waste' policy creates social benefits by preventing food waste. • By distributing food at concerts and recycling excess food, music venues can support local community kitchens. **Indirect Impact** • Concerts can be organized and supported to raise awareness about hunger and inequality. • Most cities in the world have stadiums; whether they are in use or not, these infrastructural spaces are valuable for creating community gardens.

Goal 3: Good Health and Well-Being 	Helps Us Live Longer Reduces Stress	**Direct Impact** • Music can support mental health and community cohesion, its accessibility should be increased, especially in the post-quarantine period • Music and Welfare Policies Form • Launching Music Programs in Aged and Care Facilities. As countries face aging and care crises, music can improve the health and well-being of older people by slowing down problems like dementia and loneliness **Indirect Impact** • Building Partnerships with Insurers and Phone Providers. In the UK, some insurance companies offer discounts if customers can prove they go to the gym every week
Goal 4: Quality Education 	Music education improves all educational processes. Music increases cognitive power. Improves memory and verbal intelligence	**Direct Impact** • Music Education Should Be Compulsory and Fundable • Music Education in Developing Countries Should be Expanded. Music teaching is not only about music; it is also a tool for developing communication, literacy, math and reading skills. **Indirect Impact** • Learning different types of music supports brain development, increases cultural understanding and strengthens empathy. This approach can promote peaceful communication. • Children should be taught the music they listen to
Goal 5: Gender Equity 	Provides educational opportunities for women and girls	**Direct Impact** • Gender Balance Must Be Monitored. An international audit system should be established to increase gender equality in the music industry • Provide more educational opportunities for women in music. Scholarships, internships and study programs should be increased to encourage women to become more involved in the music industry. • Fight Harassment. Real change will not be possible until harassment in the music industry is completely eradicated. • Completely eliminate all forms of harassmen. **Indirect Impact** • Women's representation in the music industry should be increased and an international monitoring mechanism should be established. • Monitoring Mechanisms for Gender Equality

Goal 6: Clean Water and Sanitation 	Can support the water supply of the festival infrastructure.	**Direct Impact** • By limiting plastic water bottles and installing filtration stations at festivals, it can prevent water waste and raise funds for clean water projects. **Indirect Impact** • Favor festivals and music venues that monitor and manage their environmental impact • Monitor and Manage the Impact of Festivals and Music Venues • Participants should be encouraged to prioritize concerts and festivals that monitor and manage their environmental impact. This ensures that organizations that do not engage in such initiatives also move in this direction
Goal 7: Affordable and Clean Energy 	Uses renewable energy as an example in activities.	**Direct Impact** • By installing solar panels in music venues, excess energy can be sold to the grid, reducing energy costs and emissions for neighbors **Indirect Impact** • Expand Festival Infrastructure with Permanent Projects: • Infrastructure such as permanent solar panels or renewable energy grids at festival sites can be used to support local communities beyond the events themselves. • Building sustainable festival infrastructure
Goal 8: Decent Work and Economic Growth 	Creates wealth by recognizing the value of music rights. Diversifying economies	**Direct Impact** • Ensure that every country has functioning, transparent copyright institutions • Recognize all artists as small businesses. Artists offer their work as a product and should have access to finance, micro-credit and training opportunities similar to other businesses. • Copyright systems should be strengthened • Every country should have a functioning, transparent copyright collection system. Music should be recognized and protected as a property right.
Goal 9: Industry, Innovation and Infrastructure	Creates wealth and social benefit by generating more offline experiences. Stimulates the need for access to the internet.	**Direct Impact** • Invest in Music Technologies: Artificial intelligence, data analytics and other innovative technologies used in music production should be further supported. • Making decisions to promote cultural infrastructure plans. **Indirect Impact** • Music should be a tool for developing countries: Innovative music technologies can be used to improve

		infrastructure and modernize industry in developing countries • Making Internet Access a Human Right and Enabling More People to Listen • Increasing online and offline earning opportunities for musicians should be supported by training programs that encourage innovation
Goal 10: Reduced Inequalities 	Music is a tool that amplifies marginalized voices.	**Direct Impact** • Music education should be accessible: Opportunities for music education for disadvantaged groups should be increased. **Indirect Impact** • More global music collaboration: Increasing events that bring together musicians from different countries can strengthen cultural understanding and social ties. • Create permanent music development programs in all communities. • Make music support independent of the genre of music
Goal 11: Sustainable Cities and Communities 	Music supports resilience planning. Music is used as a conflict resolution tool.	**Direct Impact** • Resilience plans for Music Venues to become carbon neutral, recycle waste and integrate into cities, ensuring sustainability in achieving SDG11 • More Support for Music Venues: Policy support for the sustainability of music venues in cities should be increased. • More Music in Public Spaces: Regular music events in public spaces such as parks and squares should be encouraged. • - Develop music tourism strategies everywhere: Every country has a story to tell, empower and celebrate through music. By telling each country's story, music tourism promotes cultural heritage, encourages living culture and creates employment opportunities
Goal 12: Responsible Consumption and Production 	Music can drive digital transformation and sustainable supply chains.	**Direct Impact** • Implement Zero Waste Policies at Festivals: Minimize waste and increase recycling rates. • Invest in Environmentally Friendly Technologies in Music Production: Environmentally friendly music equipment and production processes should be encouraged

Goal 13: Climate Action 	Develops cross-sector collaborations. Standardizes climate-friendly processes.	**Direct Impact** • Tours and festivals should be made more sustainable. Reduce travel emissions on tours, use energy from local sources and minimize environmental impacts. **Indirect Impact** • Sustainability certificates should be widespread in the music industry: Event organizers and music labels could be awarded certificates for adopting sustainable practices. • Link climate action requirements to public funding. • Stop public investments in companies that do not act on climate.
Goal 14: Life Below Water 	Music can lead advocacy and fundraising efforts. Responsible music tourism encourages responsible tourist behavior.	**Direct Impact** • Ban single-use plastics and provide reusable alternatives. **Indirect Impact** • Educational programs should be developed with the theme of the sea: Create educational programs that combine ocean conservation issues with music. • Develop island music tourism plans
Goal 15: Life on Land 	Music can support source monitoring processes.	**Direct Impact** • Collaborate with carbon offset programs for music events: Collaboration with afforestation projects to reduce the carbon footprint of festivals. **Indirect Impact** • Nature-themed music projects should be encouraged: Music projects for nature conservation and biodiversity enhancement can be supported. Crowdsource the development of terrestrial life-themed music plans. • Create incentive mechanisms to promote the protection of terrestrial life
Goal 16: Peace,Justice and Strong Institutions 	Increases wealth through intellectual property. Supports rehabilitation and reconciliation processes.	**Direct Impact** • Support Songs on Justice and Human Rights: Invest in music projects that address human rights, social justice and equality. • Include music programs in all mitigation strategies. **Indirect Impact** • Peace-themed music events should be increased: Increase music festivals and events that bring together diverse communities and promote messages of peace. • Ensure compliance with global copyright rules.

Goal 17: Partnerships For the Goals 	Music can be used as a final partnership tool in cities and regions Music policies and expertise can be integrated into SDG offices.	**Direct Impact** • **Promote global cooperation through music:** Music projects that support sustainable development goals can foster greater cooperation between countries. • **Fundraising events:** Music-themed fundraising events can both raise awareness and support development projects. **Indirect Impact** • Investments in music should be part of recovery processes. • Create a Global Observatory for Music and the SDGs. • Establish a Global Music Development Bank

Table 1. Classification of UN Development Goals Contribution to the Music Industry. Center for Music Ecosystems (n.d.).

Analysis of Sustainability Reports of Selected Music Industry Companies in the Scope of United Nations Sustainable Development Goals

Sustainability Priorities of Companies

Businesses disclose the economic, environmental and social impacts of their activities through sustainability reporting. In addition to the economic impact of business activities, they should also report their impacts on the environment and social life, and identify and disclose their impacts on all stakeholders.

It is important to determine the stakeholders affected by the activities of the enterprises and included in the value chain. In sustainability reports, materiality matrices should be created by considering the issues that are significant for stakeholders and the business together in determining material issues. By identfiying substantial issues, explanations should be made and also their impacts should be transparently reported.

This study examines the material issues of Yamaha, Sony, Warner Music Group, Universal Music Group and Spotify operating in the music industry and their compliance processes with the United Nations Development Goals. These companies were selected because of their influence in the global market and their extensive sustainability reporting. In addition, these companies were selected because of their comprehensive presence in the global market and publicly available sustainability reports that allow for comparative analysis. Material issues are disclosed in the sustainability reports of companies. For 2021, 2022 and 2023; material issues were identified based on the information obtained from the publicly disclosed sustainability reports and the table below was created (Yamaha Corporation Sustainability Report, 2021; Yamaha Corporation Sustainability Report,2022; Yamaha Corporation Sustainability Report, 2023; Yamaha Corporation Make Waves

	YAMAHA	SONY	WARNER MUSIC GROUP	UNIVERSAL MUSIC GROUP	SPOTIFY
Environmental	Response to climate change (E)	Climate Change (E)	Waste (E) (High Priority)	Greenhouse Gas Emissions (GHG) (High Priority) (E)	Climate Impact (E)
	Sustainable use of timber (E)	Resource Conservation (E)	Transportation (E) (Medium Priority	Sustainable Products (E) (High Priority)	
	Resource savings, reduction of waste and hazardous substances (E)	Chemical Substances (E)		Climate and Energy (E) (High Priority)	
		Biodiversity (E)		Environmental Justice (E)(High Priority)	
Social	Contribution to an equal society and comfortable lives (S)	Diversty, Equity and Inclusion (S)	Relations with Artists-Equality (Highest Priority) (S)	Attactionan and Retention of Artists(S) (Very High Priority)	Diversty, Equity&Inclusion(S)
	Respect for human rights in the value chain (S)	Talent Development and Employee Engagement(S)	Artist's Health & Wellbeing (Top Priority) (S)	Employee Attraction and Retention (S) (High Priority)	
	Spread and development of music culture (S)	Occupatıonal Healty&Safety(S)	Freedom of Expression (S) (High Priority)	Diversity Equtity and Inclusion (S) (High Priority)	
	Increase job satisfaction(S)	Recpect For Human Rights (S)	Employee Satisfaction (S) (High Priority)		
	Respect for human rights, diversity, equality and inclusion (S)	Community Engagement (S)	Responsible Sourcing (S) (High Priority		

			Content Responsibility (S) (High Priority)		
			ESG Related Advocacy (S) (High Priority)		
Governance	Where employees can proactively address challenges, create a corporate culture based on open communicatio n.(G)	Quality Costumer Servise(G)	Ethical Behavior (High Priority) (G)	Privacy and Cybersecurit y (G) (High Priority)	Content&Moder ation Policy(G)
		Responsible Supply Chain(G)	Compatible Values (G) (High Priority)	Supply Chain Management (G) (High Priority)	Data Protection Privacy(G)
		Ethics and Compliance(G)	Transparency & Reporting (G) (High Priority)	Piracy and Content Protection (G) (High Priority)	Ethical Business Practices, Including The Prevention of Corruption(G)
			IP & Piracy (G) (High Priority)		Sustaniable Business Practices (G)
			ESG Governance (G) (High Priority)		
			Investor Governance Expectations (G) (Medium Priority)		
			Digital Accessibility (G) Medium Priority)		
			Data Privacy and Security (Highest Priority) (G)		

Table 2. Music Industry Selected Companies Priority Topics Table.

2.0: Materiality Overview, 2023; Sony Group Corporation, Sustainability Report, 2021; Sony Group Corporation, Sustainability Report, 2022; Sony Group Corporation,Sustainability Report, 2023; Warner Music Group. Environmental, social & governance (ESG) report 2021; Warner Music Group. Environmental, social & governance (ESG) report 2022; Warner Music Group. Environmental, social & governance (ESG) report 2023; Spotify Technology S.A. Annual report, 2021; Spotify Technology S.A. Annual report, 2022; Spotify Technology S.A. Annual report, 2023; Spotify Technology S.A. Equity impact report 2023).

The data in the reports were analyzed to understand the relationship between the 17 goals of the SDGs and the Material Issues, where companies identify the issues that are important to their stakeholders and themselves. The data obtained is presented in Table 2. This analysis allows us to understand which SDGs companies focus more on and how they contribute to achieving these goals. The sustainability reports of leading companies in the music industry reveal the importance given to environmental, social and governance (ESG) issues and their relationship with the United Nations Development Goals (SDGs).

The priorities of the selected music companies in the analysis showed that they focus on different ESG issues:

- Yamaha and Sony: Emphasis on environmental and social issues.
- Warner: Emphasizes governance and social issues.
- Spotify: Focuses on governance issues.
- Universal: Balances environmental, social and governance issues.

Since the selected companies are globally operating companies, it is seen that social issues related to artists and employees are chosen as priority issues rather than social issues. It is understood that “Contribution to an equal society and comfortable life” in Yamaha company and “Social Interaction” in Sony company are included in the social priority issues.

Alignment with Sustainable Development Goals

Based on the identified material issues, it is aimed to examine the alignment of the material issues of 5 selected companies operating in the music industry with the United Nations Development Goals. For this purpose, Sustainability Reports and Integrated Reports of these companies were analyzed. 17 United Nations Development Goals, the following data were obtained regarding compliance with the United Nations Development Goals.

Top Headlines	UN Development Goals	Y-2021	Sny-2021	W-2021	U-2021	Sptfy-2021	Y-2022	Sny-2022	W-2022	U-2022	Sptfy-2022	Y-2023	Sny-2023	W-2023	U-2023	Sptfy-2023
Poverty Reduction, Social Projection Educatin Basic Services	1															
	4	X	X	X	X		X		X	X		X	X	X	X	
	6															
Decent Work For All	8	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	10	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X
Healty Lives, Nutriton Well Being	2															
	3	X	X	X	X		X		X	X		X	X	X	X	
Gender Equalty Women's Empowerme	5	X	X	X		X	X	X	X		X	X	X	X	X	X
Economic Transformati on, Financing For Development	9											X			X	
	11	X		X			X					X				
	12	X	X	X	X		X	X	X	X		X	X	X	X	
	17	X		X			X	X	X			X			X	
Climate Action, Biodiversity Preservation, Reduced Pollution	7	X		X	X		X		X	X		X		X	X	
	13	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	14	X	X				X					X	X		X	
	15	X	X				X					X	X		X	
Peaceful Societies Inclusive Governance	16		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

Table 3. Alignment of the Priority Issues of the Analyzed Companies with the United Nations Development Goals. (Yamaha Corporation Sustainability Report ,2021; Yamaha Corporation Sustainability Report ,2022; Yamaha Corporation Sustainability Report,2023; Yamaha Corporation Make Waves 2.0: Materiality Overview, 2023; Sony Group Corporation,Sustainability Report, 2021 ;Sony Group Corporation,Sustainability Report, 2022; Sony Group Corporation,Sustainability Report, 2023; Warner Music

Group. Environmental, social & governance (ESG) report 2021; Warner Music Group. Environmental, social & governance (ESG) report 2022; Warner Music Group. Environmental, social & governance (ESG) report 2023; Spotify Technology S.A. Annual report ,2021; Spotify Technology S.A. Annual report ,2022; Spotify Technology S.A. Annual report ,2023; Spotify Technology S.A. Equity impact report 2023).

Based on the data above, it is seen that all of the selected 5 companies operating in the music industry prioritized the United Nations goals of Decent Work and Economic Growth, Gender Equality, Climate Action and Peace, Justice and Strong Institutions in 2021-2022 and 2023. In addition, it is understood that the goals of No Poverty, Clean Water and Sanitation, and No Hunger, which the UN allocates a large share of in the allocation of resources to sustainability goals, are not included in the priority issues by the music companies in question.

The United Nations aims to achieve 17 key goals by 2030. To achieve these goals, partnerships need to be established at the global level. It is important that companies with high impact are involved in this process. Companies are expected to contribute to the achievement of the goals by incorporating these goals into their activities. For this purpose, highly influential music companies are expected to integrate the United Nations Development Goals into their activities concerning the society and include them in their priorities.

It is also understood from the sustainability reports of the companies that the Quality Education and Health and Quality Life goals, which concern society, were determined as a priority issue by Yamaha, Sony, Warner and Universal, and the Reduction of Inequality goal was determined as a priority issue by Yamaha, Warner, Universal and Spotify (Yamaha Corporation Sustainability Report ,2021; Yamaha Corporation Sustainability Report ,2022; Yamaha Corporation Sustainability Report,2023; Yamaha Corporation *Make Waves 2.0: Materiality Overview*, 2023; Sony Group Corporation,Sustainability Report, 2021; Sony Group Corporation,Sustainability Report, 2022; Sony Group Corporation,Sustainability Report, 2023; Warner Music Group. Environmental, social & governance (ESG) report 2021; Warner Music Group. Environmental, social & governance (ESG) report 2022; Warner Music Group. Environmental, social & governance (ESG) report 2023; Spotify Technology S.A. Annual report, 2021; Spotify Technology S.A. Annual report,2022; Spotify Technology S.A. Annual report, 2023; Spotify Technology S.A. Equity impact report 2023). When the percentages of the United Nations' resources allocated to the goals in 2022, 2023 and 2024 are examined below, it is understood that the three largest shares are presented for the realization of the goals of ending hunger, healthy and quality life and ending poverty. The table below is based on a study by the United Nations United Nations. (n.d.).

			Available Resources Distribution		
		UN Development Goals	**2022**	**2023**	**2024**
Poverty Reduction, Social Projection, Education, Basic Services	1	End Poverty	10,60%	10,50%	10,90%
	4	Qualified Education	6,40%	7,30%	9,40%
	6	Clean Water and Sanitation	2,90%	4,30%	3,50%
			19,90%	22,10%	23,80%
Decent Work for All	8	Decent Work and Economic Growth	3,10%	3,40%	3,80%
	10	Reducing Inequality	2,80%	3,40%	3,50%
			5,90%	6,80%	7,30%
Healthy Living, Nutrition, Wellbeing	2	End Hunger	27,40%	23%	17%
	3	Health and Quality of Life	23,70%	18,10%	19,30%
			51,10%	41,10%	36,00%
Gender Equality Women's Empowerment	5	Gender Equality	6,40%	8,10%	6,30%
			6,40%	8,10%	6,30%
Economic Transformation, Financing for Development	9	Industry, Innovation and Infrastructure	1,50%	2,40%	4,40%
	11	Sustainable Cities and Communities	2,60%	3,10%	2,70%
	12	Responsible Production and Consumption	0,60%	0,60%	0,90%
	17	Partnerships for Purposes	2,00%	3,00%	2,80%
			6,70%	9,10%	10,80%
Climate Action, Biodiversity Conservation, Pollution Reduction	7	Accessible and Clean Energy	0,90%	1%	2%
	13	Climate Action	1,90%	2,40%	3,60%
	14	Life in Water	0,50%	0,50%	0,60%
	15	Terrestrial Life	1,20%	1,30%	1,80%
			4,50%	5,20%	7,60%
Peaceful Societies Inclusive Governance	16	Peace, Justice and Strong Institutions	5,60%	7,50%	8,20%
			5,60%	7,50%	8,20%
			100%	100%	100%
		TOTAL AVAILABLE RESOURCES	$ 22.500.000.000	$ 27.940.000.000	$ 17.410.000.000

Table 4. UN Resource Allocation 2022-2023 United Nations. (n.d.).

Based on the data, it is understood that the five companies operating in the music industry are not among the primary objectives of the UN's sustainability perspective, such as ending hunger and ending poverty. It is also seen that some companies indirectly support these goals despite the fact that the goals of ending hunger and ending poverty are not prioritized. Yamaha's AMIGO project is a good example of this indirect support. The project draws attention to the lack of technical knowledge to perform maintenance and repair services in contrast to the quantitative increase in musical instruments. The aim is to train technicians who have the appropriate maintenance knowledge to ensure the long-term use of musical instruments and the uninterrupted continuity of organization in the world. The basic approach of this project includes the goals of quality education, decent work and growth, responsible production and consumption, peace and justice, and partnerships for strong institutions and causes. It can also be said that it indirectly supports the goal of ending poverty as it provides jobs for individuals.

Nevertheless, there is a need to address why these issues are not prioritized. Considering the fact that music companies are for-profit organizations, the fact that ending hunger is related to access to food and nutrition, and the economic problems at the global level, it may be more difficult to identify these goals as priority issues than other goals. It is important for music companies to draw attention to these issues on a global level, raise awareness and direct resources to this area.

For a sustainable world, it can be stated that it would be right for music industry companies to increase their awareness of achieving UN goals through music and to include these goals in their priorities. Our study shows that although music companies prioritize economic growth and climate action, they do not give enough importance to social sustainability issues such as poverty and hunger. Given that the United Nations allocates a high level of funding to the goals of ending hunger and poverty and makes efforts to achieve these goals, collaborations with the UN can be developed and music companies can help to achieve these goals more easily by raising awareness through their activities.

CONCLUSION

As a universal means of communication, music has a strong impact on promoting creativity, integration and cultural expression at societal and individual level, and also represents an important economic sector (European Commission, 2021). In this context, it has the potential to enhance awareness of and to promote the adoption of the United Nations Sustainable Development Goals. The recognition of culture as a human right and the creative industries as an economic force is increasingly important today. Shain Shapiro argues that the development of an SDG advocating for culture as an economic actor would be a crucial step in this direction. Shapiro suggests that this goal, which addresses the economic value of culture in a broader framework, could be called "SDG 18". This proposal can be considered as a remarkable step to strengthen the place of culture and

creative economies in sustainable development (United Nations Regional Information Centre (UNRIC), 2024).

UNESCO's leading role in policy development and implementation in the field of culture and sustainability is instrumental in guiding the realization of these goals. Under UNESCO's guidance, the contribution of culture to economic, social and environmental sustainability can have a wider impact (United Nations Regional Information Centre [UNRIC], 2024). Within the scope of our study, the priority targets set by 5 companies operating in the music industry in line with the United Nations Sustainable Development Goals (SDGs) as of 2023 were analyzed. The findings show that all of these companies prioritize "*Decent Work and Economic Growth*", "*Gender Equality*", "*Climate Action*" and "*Peace, Justice and Strong Institutions*". This reveals that the music industry has developed sensitivity to global issues such as gender equality and climate change in addition to economic growth, and is striving to build a sustainable structure through strong institutions.

In parallel to this situation, it has been determined that 3 goals such as "*End Poverty*", "*Clean Water and Sanitation*", "*End Hunger*" are not among the priorities of these companies. This suggests that the music industry has less impact in terms of some SDGs or that these goals are not directly related to their field of activity. The fact that only Yamaha, Sony, Warner Music Group and Universal Music Group have adopted "*Quality Education*" and "*Health and Quality of Life*" goals that have an impact on social life and society, and that Yamaha, Sony, Warner Music Group, Universal Music Group and Spotify have adopted "*Reducing Inequality*" goal as a priority issue reveals that these companies are aware of and committed to reducing social inequalities. A large proportion of the world's population faces hunger and poverty, and achieving the United Nations 2030 goals on these sub-targets seems impossible. Therefore, we believe that it would be beneficial to prioritize achieving these goals through music companies that raise social awareness.

As a result, although the music industry has taken important steps in terms of certain SDGs, increasing the work towards other goals and integrating these goals more comprehensively into company strategies will further strengthen the impact of the industry within the scope of sustainability. Sustainability reporting is the process of assessing and reporting the environmental and social impacts of companies. In this context, it may be useful for public authorities and leading companies in the industry to develop more comprehensive strategies in cooperation. Standards for sustainability reporting have been developed in different sectors, and initiatives such as the Global Reporting Initiative - GRI are leading this process. In addition, the fact that there is no sustainability

reporting standard specifically for the music industry can be considered as a significant deficiency in this area. Establishing standards for the sector can contribute to improving the sustainability performance of the music industry by increasing comparability and transparency for both stakeholders (investors, employees, consumers, etc.) and reporting companies. In addition, it may be useful to consider culture as an economic value within the scope of sustainable development goals and to define a new goal as SDG 18 (United Nations Regional Information Centre (UNRIC), 2024). Strengthening the role of culture in the creative economy and expanding sustainable development goals in this area can increase the impact of creative sectors on development. In this context, developing new standards for the music industry and defining a new goal such as SDG 18 can put the relationship between sustainability and culture on a more solid foundation. It is also recommended that music industry leaders establish dedicated sustainability funds to support social causes aligned with the Sustainable Development Goals.

Strategies that the music industry should implement to achieve the SDGs,

- Sustainable Event Management: Concerts and festivals should be planned to minimize environmental impacts. For example, waste management, energy efficiency and the use of public transportation should be encouraged.
- Fair Revenue Distribution: Arrangements should be made to ensure that artists receive a fair income from digital platforms. This is in line with the SDG goal of "quality jobs and economic growth".
- Education and Awareness Campaigns: The music industry should raise public awareness by organizing educational programs and campaigns on sustainability.
- Stakeholder Collaborations: The industry should establish collaborations between public institutions, and the private sector to implement sustainability projects.
- End hunger: Music companies can organize festivals and concerts and send the proceeds to regions that have difficulty in accessing basic foodstuffs. They can also support campaigns to raise awareness on this issue (e.g. music for campaigns).

The music industry can play an supportive role in achieving sustainable development goals. Practices within the framework of stakeholder theory and SET can help the industry become more economically, socially and environmentally sustainable. In this process, the active participation and cooperation of all stakeholders is of great importance. Music should not only be used as a

means of entertainment, but also as a powerful tool for social transformation and sustainable development.

REFERENCES

Awa, H.O., Etim, W. & Ogbonda, E. Stakeholders, stakeholder theory and Corporate Social Responsibility (CSR). Int J Corporate Soc Responsibility 9, 11 (2024). https://doi.org/10.1186/s40991-024-00094

Bakhshi, H., Freeman, A., & Higgs, P. (2013). *A dynamic mapping of the UK's creative industries*.

Barker, C. (2004). *The SAGE dictionary of cultural studies*. SAGE Publications Ltd, https://doi.org/10.4135/9781446221280

Barton, G. (2018). *The relationship between music, culture, and society: meaning in music. ın: music learning and teaching in culturally and socially diverse contexts*. Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-319-95408-0_2

Boccella, N., & Salerno, I. (2016). Creative economy, cultural industries and local development. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 223, 291-296.

Belussi, F., & Sedita, S. (Eds.). (2011). *Managing situated creativity in cultural industries* (1st ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315873664.

Bennett, T. (2024). The music ındustry does exist. In: Arditi, D., Nolan, R. (eds) *The palgrave handbook of critical music ındustry studies*. Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-031-64013-1_33

Brennan, M. (2020). The environmental sustainability of the music ındustries. In: Oakley, K., Banks, M. (eds) *Cultural Industries and the Environmental Crisis*. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-49384-4_4

Calabrese, A., Costa, R., Levialdi Ghiron, N., & Menichini, T. (2017). Materiality analysis in sustainability reporting: a method for making it work in practice. *European Journal of Sustainable Development*, 6(3), 439. https://doi.org/10.14207/ejsd.2017.v6n3p439

Creswell, W. J. (2016), *Araştırma deseni nitel, nicel ve karma yöntem yaklaşımları*. Çvr: Selçuk Beşir Demir, Ankara: Eğiten Kitap.

Cook, K.S., Cheshire, C., Rice, E.R.W., Nakagawa, S. (2013). Social exchange theory. In: DeLamater, J., Ward, A. (eds) *Handbook of social psychology. handbooks of sociology and social research. Springer,* Dordrecht. https://doi.org/10.1007/978-94-007-6772-0_3

J. Hawkes, *The fourth pillar of sustainability: culture's essential role in public planning* Common Ground P/L, Melbourne (2001) ISBN: 1 86335 049 7

Hesmondhalgh, D., & Pratt, A. C. (2005). Cultural industries and cultural policy. *International*

Journal of Cultural Policy, 11(1), 1–13. https://doi.org/10.1080/10286630500067598

Kalra, P. (2024). Corporate socıal responsıbılıty and stakeholder theory: an integrated review. *journal of management & entrepreneurship.* https://doi.org/10.13140/RG.2.2.32886.82243

Kim, J., & Kang, M. Y. (2022). Sustainable success in the music industry: empirical analysis of music preferences. *Journal of Business Research*, 142, 1068–1076. https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2022.01.021

Flew, T. (2011). *The creative industries: Culture and policy.*

Flew, T. (2019). From policy to curriculum: drivers of the growth in creative industries courses in the UK and Australia. *Creative Industries Journal*, 12(2), 167–184. https://doi.org/10.1080/17510694.2019.1583036

Freeman, R. E., Harrison, J. S., Wicks, A. C., Parmar, B. L., & de Colle, S. (2010). Stakeholder theory and corporate social responsibility. *In stakeholder theory: the state of the art* (pp. 235–264). chapter, Cambridge: Cambridge University Press.

González, M., del Mar Alonso-Almeida, M., & Dominguez, D. (2017). Mapping global sustainability report scoring: a detailed analysis of Europe and Asia. *Quality & Quantity*, 1-15.

Grant, C., Bartleet, B. L., Barclay, L., Lamont, J., & Sur, S. (2022). Integrating music and sound into efforts to advance the sustainable development goals in the Asia-Pacific: case studies from Indonesia, Vanuatu and Australia. *International Journal of Cultural Policy*, 28(4), 499-512.

Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2002). *Dialectic of enlightenment: philosophical fragments* (E. Jephcott, Trans.). Stanford University Press. (Original work published 1944). Retrieved November 21, 2024, from https://monoskop.org/images/2/27/Horkheimer_Max_Adorno_Theodor_W_Dialectic_of_Enlightenment_Philosophical_Fragments.pdf

Markusen, A., Wassall, G. H., DeNatale, D., & Cohen, R. (2008). Defining the creative economy: Industry and occupational approaches. *Economic Development Quarterly*, 22(1), 24–45

Marquina, M. V. H., Dain, M. L., Joly, I., & Zwolinski, P. (2024). Exploring determinants of collaboration in circular supply chains: A social exchange theory perspective. Sustainable Production and Consumption, 50, 1–19. https://doi.org/10.1016/j.spc.2024.07.017

Moore, I. (2014). Cultural and Creative Industries concept–a historical perspective. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 110, 738-746.

Moirano, R., Sánchez, M. A., & Štěpánek, L. (2019). Creative interdisciplinary collaboration: A systematic literature review. *Thinking Skills and Creativity*, 35, 100626. https://doi.org/10.1016/j.tsc.2019.100626

Naveed, K., Watanabe, C., & Neittaanmäki, P. (2017). Co-evolution between streaming and live music leads a way to the sustainable growth of music industry – Lessons from the US experiences. *Technology in Society,* 50, 1–19. https://doi.org/10.1016/j.techsoc.2017.03.005

Nettl, B. (1975). *Music in primitive cultures: Iran, a recently developed nation*. In C. Hamm, B. Nettl, & R. Byrnside (Eds.), Contemporary music and music cultures (pp. 71–100). Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.

O'Connor, J. (2010), *The cultural and the creative* ındustries*: a literature review*, Creativity, Culture and Education Newcastle

Olsson, P., Galaz, V., & Boonstra, W. J. (2014). Sustainability transformations: a resilience perspective. *Ecology and Society*, 19(4). http://www.jstor.org/stable/26269651

Garnham, N. (2005). From cultural to creative industries: an analysis of the implications of the "creative industries" approach to arts and media policy making in the United Kingdom. *International journal of cultural policy*, 11(1), 15-29.

Purnomo, B. R. (2020). Artistic orientation in creative industries: conceptualization and scale development. In B. R. Purnomo, *Journal of Small Business & Entrepreneurship* (Vol. 35, Issue 6, p. 828). Taylor & Francis. https://doi.org/10.1080/08276331.2020.1794690

Reese, L. A., Faist, J. M., & Sands, G. (2010). Measuring the creative class: do we know it when we see it? *Journal of Urban Affairs*, 32(3), 345–366. doi:10.1111/j.1467–9906.2010.00496.x

Saglam, Y. C., Çankaya, S. Y., Golgeci, I., Sezen, B., & Zaim, S. (2022). The role of communication quality, relational commitment, and reciprocity in building supply chain resilience: a social exchange theory perspective. *Transportation research part e logistics and transportation review*, 167, 102936. https://doi.org/10.1016/j.tre.2022.102936

Salvado, M. F., Azevedo, S. G., Matias, J. C., & Ferreira, L. M. (2015). Proposal of a sustainability index for the automotive industry. *Sustainability*, 7(2), 2113-2144.

Soini, K., & Birkeland, I. (2014). Exploring the scientific discourse on cultural sustainability. Geoforum, 51, 213–223. https://doi.org/10.1016/j.*Geoforum*.2013.12.001

Throsby, D. (2001). *Economics and culture*. The Press Syndicate of theUnversity of Cambridge.

Wang, Y., Xiang, D., Yang, Z., & Ma, S. (2018). Unraveling customer sustainable consumption behaviors in sharing economy: A socio-economic approach based on social exchange theory. *Journal of cleaner production*, 208, 869–879. https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2018.10.139

WCED- World commission on environment and development (1987). *Brundtland Commission. Our Common Future.* Oxford University Press: Oxford.

Weng, S. S., & Chen, H. C. (2020). Exploring the role of deep learning technology in the sustainable development of the music production industry. *Sustainability*, 12(2), 625.

Wu, L., Chuang, C. H., & Hsu, C. H. (2014). Information sharing and collaborative behaviors in enabling supply chain performance: A social exchange perspective. *International journal of production economics*, 148, 122-132.

Yıldırım A. Şimşek H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık

Web Resources

Beggars Group. (n.d.). Sustainability. (Access adress: https://beggars.com/sustainability), (Access date: 29.12.2025).

Beggars Group. (2023). *Beggars Group 2023 Carbon Report*. (Access adress: https://s3.eu-west-1.amazonaws.com/cfcdn.beggars.com/beggars/wpcontent/uploads/2024/12/13154059/Beggars-Group-2023-Sustainability-report-v2.0.pdf#page=4.09), (Access date: 29.12.2024).

Center for Music Ecosystems. (n.d.).Your guide to music and the SDGs.(Access adress: https://centerformusicecosystems.com),(Access date:12.12.2024).

Department for Culture, Media and Sport (DCMS). (2001). Creative industries mapping document 2001 (Access adress:https://assets.publishing.service.gov.uk/media/5a7b11d440f0b66eab99ec2a/2001part1-foreword2001.pdf),(Access date: 18.11.2024).

Department for Culture, Media and Sport (DCMS). (2015). Creative industries economic estimates: January 2015 (Access adress:https://assets.publishing.service.gov.uk/media/5a75c589e5274a545822e183/Creative_Industries_Economic_Estimates__January_2015.pdf), (Access date: 18.11.2024).

Deloitte. (2021). Future of the creative economy report.(Access adress:https://www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/uk/Documents/technology-media-telecommunications/deloitte-uk-future-creative-economy-report-final.pdf),(Access date:18.11.2024).

European Commission. (2021). Music (Access adress:https://culture.ec.europa.eu/cultural-and-creative-sectors/music), (Access date:17.11.2024).

European Commission. (2018). Proposal for a regulation of the European Parliament and of the Council establishing the Creative Europe programme (2021 to 2027) [COM (2018) 366 final].(Access adress: https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=COM%3A2018%3A366%3AFIN), (Access date:17.11.2024).

Global Reporting Initiative. (2021). GRI 3: Material topics 2021.(Access adress: https://www.globalreporting.org/standards/) ,(Access date: 28.12.2024)

PwC. (2024.). _Insights and perspectives from the Global Entertainment & Media Outlook 2024–2028 (Access adress: [https://www.pwc.com/gx/en/issues/business\-model\-), (Access date:18.12.2024).

The creative economy takes center stage. (2021). IFC. (Access adress: https://www.ifc.org/en/stories/2021/the-creative-economy-takes),(Access date:13.11.2024).

International Finance Corporation. (n.d.). Creative industries. International Finance Corporation. (Access adress:https://www.ifc.org/en/what-we-do/sector-expertise/creative-industries),(Access date:13.11.2024).

Lords Library. (2024). _Contribution of the arts to society and the economy. UK Parliament. (Access adress: [https://lordslibrary.parliament.uk/contribution\-of\-the\-arts\-to\-society\-and\-the\-economy/#heading\-3]), (Access date:18.11.2024).

Murmur Earth. (n.d.). Homepage. (Access adress: from https://www.murmur.earth/),(Access date: 24.11.2024).

NEW ECONOMICS FOR SUSTAINABLE DEVELOPMENTCREATIVE ECONOMY. (n.d.) In United Nations Economist Network.(Access adress: https://www.un.org/sites/un2.un.org/files/orange_economy_14_march.pdf),(Access date: 17.11.2024).

OECD. (2020). Local economic and employment development (LEED). (Access adress:https://www.oecd.org/en/publications/local-economic-and-employment-development-leed_19901097.html), (Access date: 18.11.2024).

Sony Group Corporation. (2021). Sustainability report 2021. (Access adress: https://www.sony.com/en/SonyInfo/csr/library/reports/SustainabilityReport2021_E.pdf),(Access date: 30.11.2024).

Sony Group Corporation. (2022). Sustainability report 2022.(Access adress:https://www.sony.com/en/SonyInfo/csr/library/reports/SustainabilityReport2022E.pdf),(Access date: 30.11.2024).

Sony Group Corporation. (2023). Sustainability report 2023.(Access adress: https://www.sony.com/en/SonyInfo/csr/library/reports/SustainabilityReport2023_sustainability_E.pdf), (Access date: 30.11.2024).

Spotify Technology S.A. (2021). Annual report 2021(Access adress: https://www.lifeatspotify.com/reports/Spotify-Equity-Impact-Report-2021.pdf),(Access date: 30.11.2024).

Spotify Technology S.A. (2022). Annual report 2022 (Access adress: https://www.lifeatspotify.com/reports/Spotify-Equity-Impact-Report-2022.pdf),(Access date: 30.11.2024).

Spotify Technology S.A. (2023). Annual report 2023(Access adress: https://downloads.ctfassets.net/e66ejtqbaazg/5CvEHET09PVeYCF1T5N1J2/76d2169d6bfe99602e49078df7f67360/Annual_Report_2023.pdf), (Access date: 24.11.2024).

Spotify Technology S.A. (2023). Equity impact report 2023.(Access adress: https://www.lifeatspotify.com/reports/Spotify-Equity-Impact-Report-2023.pdf),(Access date: 24.11.2024).

Teosto. (2024). Nordic music materiality report (September 2024). (Access adress: https://www.teosto.fi/wp-content/uploads/2024/10/Nordic-Music-Materiality-Report-Sept-2024.pdf#page=6.09),(Access date: 20.11.2024).

UN-United Nations (2015). Transforming our world: The 2030 agenda for sustainable development (Access adress: https://sustainabledevelopment.un.org/post2015/transformingourworld/publication),(Access date: 24.11.2024).

UNCTAD & UNDP. (2010). Creative economy report 2010: A feasible development option. (Access adress:file:///Users/belginranacardak/Downloads/CER2010.pdf),(Access date: 18.11.2024).

UNCTAD. (2021). 2021 Year of the Creative Economy (Access adress: from https://unctad.org/topic/trade-analysis/creative-economy-programme/2021-year-of-the-creative-economy),(Access date: 18.12.2024).

United Nations. (n.d.). United Nations information centre. (Access adress: https://uninfo.org (Access date: 25.12.2024).

United Nations Regional Information Centre. (2021). *SDGs and music: Agents of change in action*. Retrieved from https://unric.org/en/sdgs-and-music-agents-of-change-in-action/ Retrieved December 25, 2025(Access date: 24.11.2024).

United Nations. (2024, September 13). How the music industry can keep advancing the SDGs. United Nations Western Europe. (Access adress:https://unric.org/en/how-the-music-industry-can-keep-advancing-the-sdgs/), (Access date: 24.11.2024).

Universal Music Group. (2021). Annual Report 2021.(Access adress: https://assets.ctfassets.net/e66ejtqbaazg/4LshyzyjnBKetcCZQqOcCh/2a36034254abdbdaa4100af3448908aa/UMG_-_2022_AGM_-_Item_4_-_Annual_Report_2021__including_Financial_Statements_2021.pdf),(Access date: 8.12.2024).

Universal Music Group. (2022). Annual Report 2022. (Access adress: https://downloads.ctfassets.net/e66ejtqbaazg/6QtGc2JKWEuryUgu0H4Jee/5f614e24af881f193b6034c434a647b9/UMG_2022_Annual_Report.pdf), (Access date: 8.12.2024).

Universal Music Group. (2023). Annual Report 2023.(Access adress: https://downloads.ctfassets.net/e66ejtqbaazg/5CvEHET09PVeYCF1T5N1J2/76d2169d6bfe99602e49078df7f67360/Annual_Report_2023.pdf), (Access date: 8.12.2024).

Warner Music Group. (2021). Environmental, social & governance (ESG) report 2021. Access adress: https://www.wmg.com/wp-content/uploads/pdf/WMG_ESG_2021_Report_v1.pdf (Access date: 10.12.2024).

Warner Music Group. (2022). Environmental, social & governance (ESG) report 2022. (Access adress: https://www.wmg.com/wp-content/uploads/2023/01/WMG-ESG-2022-Report.pdf),(Access date: 10.12.2024).

Warner Music Group. (2023). Environmental, social & governance (ESG) report 2023 (Access adress: https://www.wmg.com/wp-content/uploads/2024/01/WMG-ESG-2023-Report.pdf), (Access date: 10.12.2024).

GLOBAL MUSIC REPORT 2024. (2024).(Access adress: https://ifpi-website-cms.s3.eu-west 2.amazonaws.com/IFPI_GMR_2024_State_of_the_Industry_db92a1c9c1.pdf#page=3.12) ,(Access date: 14.11.2024).

Yamaha Corporation. (2021). Sustainability report 2021.(Access adress: https://www.yamaha.com/en/sustainability/download/pdf/sr_2021_en.pdf), (Access date: 15.12.2024).

Yamaha Corporation. (2022). Sustainability report 2022.(Access adress: https://www.yamaha.com/en/sustainability/download/pdf/sr_2022_en.pdf), (Access date: 15.12.2024).

Yamaha Corporation. (2023). Sustainability report 2023.(Access adress: https://www.yamaha.com/en/sustainability/download/pdf/sr_2023_en.pdf), (Access date: 15.12.2024).

Yamaha Corporation. (2023). Make Waves 2.0: Materiality overview. (Access adress: https://www.yamaha.com/en/sustainability/overview/materiality/images/MakeWaves2.0_ 20230601_2.pdf), (Access date: 15.12.2024).

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

Müzik insanların kimliklerini ifade etmelerine, topluluklara aidiyet duyguları geliştirmelerine ve bunun beraberinde nesiller arası kültürel sürdürülebilirliğin devamlılığına katkı sağlamaktadır. Bunun yanı sıra, insanlık tarihi boyunca tüm kültürlerde yer edinmiş evrensel bir dil ve güçlü bir sosyal bağ kurma görevi görmüştür. Ayrıca, toplumun kültürel mirasının önemli bir parçası olma misyonu, sosyal ve politik değişimleri etkileme gücü de bulunmaktadır. Sürdürülebilir Kalkınma Amaçları Küresel Eylem Festivali'nin gerçekleştirilen beşinci etikliğinde BM Sürdürülebilir Kalkınma Amaçları Eylem Kampanyası Direktörü Marina Ponti'nin, Japon müzisyen Miyavi'nin, müziğin dönüştürücü gücü hakkında "Müziğin dünyayı değiştirebileceğini düşünmüyorum, ancak müzik insanları değiştirebilir ve insanlar da dünyayı değiştirebilir" ifadesini kullanmıştır (United

Nations Regional Information Centre (UNRIC), 2021). Japon müzisyenin ifadesinden müziğin toplumsal değişimi tetikleme potansiyelini ve müziğin insanları dönüştürerek dolaylı olarak dünyayı değiştirme gücüne sahip olduğunu söyleyebiliriz. Müziğin tarih boyunca coğrafi sınırları aşan yayılımı, toplumsal hafızayı ve kültürel mirası gelecek nesillere aktararak bireyler ve toplumlar arasında köprü görevi görmesine yol açmıştır. Bu durum, kültürler zenginliğe ve müzik çeşitliliğinin oluşmasına olanak sağlamıştır (UNCTAD & UNDP, 2010; Weng and Chen, 2020). Müziğin kültürel öneminin yanı sıra, evrensel bir iletişim aracı olarak, toplumsal ve bireysel düzeyde yaratıcılığı, bütünleşmeyi ve kültürel ifadeyi teşvik eden güçlü bir etkiye sahip olduğu bilinmektedir. Bu özelliklerin yanı sıra hem önemli bir ekonomik sektörü temsil etmekte hem de dünya ekonomisinde önemli bir rol oynayan dinamik bir endüstrinin parçasını oluşturmaktadır. Dijital teknolojilerdeki gelişmeler, müzik endüstrisinde meydana gelen köklü değişimlere yol açarak milyonlarca insan için istihdam ve gelir kaynağı yaratmıştır. Bu çerçevede müzik hem sanatsal ifade hem de ekonomik güç olarak değerlendirilmelidir (Naveed et al., 2017; European Commission, 2021). Müziğin bu güçlü özellikleri, sürdürülebilirlik bilinci ve Birleşmiş Milletler Sürdürülebilir Kalkınma Amaçları (SKA) hakkında farkındalık yaratılmasını ve benimsenmesini teşvik etme potansiyeline sahiptir. Sound Diplomacy Grup CEO'su, müziğin sürdürülebilir kalkınma hedeflerine ulaşmada önemli bir rol oynayabileceğini ve dünyayı daha iyi bir yer haline getirmeye katkıda bulunabileceğini belirtmiştir. Benzer bir bakış açısıyla UNRIC Müdür Yardımcısı Caroline Petit tarafından müzik endüstrisinin "küresel hedeflerin ilerlemesinde fark yaratabilecek" güçlü bir ağ olduğu ifade edilmiştir (UNRIC, 2021). Bu görüşler, müziğin ve müzik endüstrisinin insanları bir araya getirme gücüne, toplumsal dönüşümdeki etkisine ve sürdürülebilir kalkınma hedeflerine ulaşmak için araç olarak kullanılabileceğini desteklemektedir. Ayrıca, kalkınma amaçlarına ulaşmada önemli bir etkiye sahip olduğuna da vurgu yapılmıştır.

Yaratıcı ekonomi ve müzik endüstrisi, günümüzde hızla gelişen ve dönüşen alanlardır. Bu alanların incelenmesi hem ekonomik hem de kültürel açıdan büyük önem taşımaktadır. Yaratıcı ekonomi, küresel ekonomide önemli bir hacme sahiptir ve günden güne büyüdüğü bilinmektedir. Kültürün insan hakkı olması ve yaratıcı endüstrilerin ekonomik bir güç olarak tanınması, günümüzde giderek artan bir önem taşımaktadır. Shain Shapiro, kültürün ekonomik bir aktör olarak ele alınmasını savunan bir SKA'nın geliştirilmesinin, bu alanda önemli bir adım olacağını ileri sürmektedir. Shapiro, kültürün ekonomik değerini daha geniş bir çerçevede ele alan bu hedefin "SKA 18" olarak adlandırılabileceğini önermektedir. Bu öneri, kültür ve yaratıcı ekonomilerin sürdürülebilir

kalkınmadaki yerini güçlendirmek adına dikkat çekici bir adım olarak değerlendirilebilir (United Nations Regional Information Centres (UNRIC), 2024). Bu durum aynı zamanda ekonomik büyüme, kültürel zenginlik ve sürdürülebilir gelecek için de önemlidir.

Yapılan çalışmada, yaratıcı ekonomi içerisinde önemli bir yere sahip olan müzik endüstrisinin sürdürülebilir kalkınmaya olan katkısını analiz etmeyi ve bu çerçevede önde gelen müzik şirketlerinin Birleşmiş Milletler Sürdürülebilir Kalkınma Amaçları (SKA) doğrultusunda benimsedikleri yaklaşımları değerlendirmeyi amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda, Müzik üretiminde ve dağıtımında kritik bir rol oynayan müzik şirketlerinin faaliyetleri araştırma kapsamına dahil edilerek, etkinin daha kapsamlı bir şekilde analiz edilmesi sağlanmıştır. Bu duruma ek olarak toplumun müzik şirketlerinin en önemli paydaşları olduğu kabul edilir. Sürdürülebilirlikte işletmeler ve paydaşları için önemli olan konular, önceliklendirme matrisi yapılarak belirlenmektedir. Nitel araştırma yöntemi desenlerinden durum çalışması niteliği taşıyan araştırmamızda, Yamaha, Sony, Warner Music Group, Universal Music Group ve Spotify gibi beş küresel müzik şirketi örneklem olarak seçilmiş ve bu şirketlerin son üç yıllık (2021, 2022 ve 2023 yılları) süreçte yayınlamış oldukları sürdürülebilirlik raporları ile sürdürülebilirlik politikaları dokuman analizi yöntemiyle incelenmiştir. Seçilen şirketlerinin sürdürülebilirlik raporları incelenirken bu raporlarda yer alan öncelikli konular da incelemeye dahil edilerek çalışmanın kapsamı genişletilmiştir. Bu çerçevede, müzik şirketlerinin Birleşmiş Milletlerin 17 Kalkınma Amacına ne ölçüde katkı sağladıkları ve bu 17 amacının hangilerinin öncelikli konuları arasına alındığı analiz edilerek belirlenmiştir. SKA'ların hangi alanlarda önceliklendirildiği ve hangi hedeflerin göz ardı edildiği tespit edilerek, müzik endüstrisinin ekonomik büyüme ve toplumsal refaha katkısının yanı sıra çevresel sürdürülebilirliğe olan etkileri değerlendirilmiştir. Bu kapsamda, kültürün ekonomik değer olarak ele alınmasının gerekliliği ve Birleşmiş Milletler Kalkınma Amaçlarına yeni bir perspektiften bakılmasının yararlı olabileceğine vurgu yapılmıştır. Ayrıca, 17 kalkınma amacına ek olarak kültürün toplumsal ve ekonomik değer olarak göz önünde bulundurulduğu SKA 18 gibi yeni bir amaç belirlenmesinin yararlı olabileceği üzerinde durulmuştur (United Nations Regional Information Centre (UNRIC), 2024).

Çalışma, müzik endüstrisinde sürdürülebilir kalkınma bağlamında eksik kalan alanları belirleyerek gelecekteki politika oluşturma süreçlerine katkı sağlamayı ve endüstri içerisinde öncü şirketler için yol gösterici öneriler sunmayı hedeflemektedir. Bu çerçevede sektörün öncü şirketleri tarafından yapılan yenilikçi adımlar toplumsal algının da değişmesine katkı sağlayacaktır. Analiz sonucunda

elde edilen bulgular çerçevesinde, müzik endüstrisinin Birleşmiş Milletler Kalkınma Amaçlarına ulaşmasına yol gösterecek öneriler sunulmuştur.

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 : 25.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 09.03.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1627064
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.

POLONYALI KADIN BESTECİ-KEMAN VİRTÜÖZÜ BACEWİCZ'İN HAYATI VE İKİ KEMAN İÇİN HALK MÜZİĞİ TEMALARI ÜZERİNE DÜETLERİNİN İNCELENMESİ

GÖRSEV KILIÇ, Gonca[1]

ÖZ

Grazyna Bacewicz hem konser kemancısı hem de besteci olarak ün kazanmış, özellikle keman ve yaylı çalgılar repertuvarına birçok eser kazandırmış Polonyalı kadın sanatçıdır. Yaşadığı yıllara denk gelen II. Dünya Savaşı öncesi ve sonrası dönemdeki politik gerginlik, savaş ortamı ve ülkesindeki Sovyet hakimiyetine rağmen üretken bir sanatçı olarak dünyanın birçok yerinde önemli orkestralar eşliğinde konserler vermiş ve uluslararası keman yarışmalarına jüri olarak davet edilmiştir. Kısa süren yaşantısında bestelediği eserlerle yaşadığı dönemde uluslararası camiada ün kazanmış ve ödüller almış ilk Polonyalı kadın besteci olarak kabul edilmektedir. Eserleri Avrupa ve Amerika'da beğeni kazanan besteci 20. Yüzyıl Polonya Müziğinde de önemli rol oynamıştır.
13 yaşındayken başlayan bestecilik yaşamı, henüz 60 yaşına bile girmeden 1969 yılındaki ölümüyle son bulmuştur. Kısa süren yaşamına rağmen içinde 40'a yakın keman eserinin, senfonilerin ve oda müziği eserlerinin bulunduğu iki yüzden fazla eser bestelemiştir.

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Çalgı Eğitimi Bölümü, gagorsev@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-3390-6269.

Bacewicz'in yaşadığı dönemde önemli başarılar kazanmasına ve eserlerinin sıklıkla seslendirilmesine rağmen ölümünden sonraki yıllardan günümüze kadar olan dönemde eserlerinin hak ettiği ilgiyi görmediğine dair genel görüş mevcuttur. Ayrıca ülkemizde Bacewicz adına yapılmış bir araştırmaya rastlanılmamıştır. Dolayısıyla bu araştırmada bestecinin ve eserlerinin tanınması adına önem arz etmektedir.

Araştırmada Bacewicz'in hayatı kronolojik olarak sunulmuş ve keman eserleri genelinde ele alınan, bestecinin öğrencileri için bestelediği düşünülen İki Keman İçin Halk Müziği Temaları Üzerine Kolay Düetleri incelenmiştir. Kitaptaki düetlerin her biri biçimsel ve teknik açıdan incelenmiş, düetlerden örneklerle sunulmuştur. Keman eğitiminin ilk yıllarında edinilmesi beklenen temel sağ ve sol el tekniklerini içermesinin yanı sıra müzikal anlamda da geliştirici olması bakımından, bu düetler başvurulacak önemli bir kaynak olarak görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Bacewicz, keman, yaylı çalgılar, Polonya müziği, 20.yüzyıl bestecileri.

THE LIFE OF POLISH FEMALE COMPOSER-VIOIN VIRTUOSO BACEWICZ AND ANALYSIS OF HER EASY DUETS ON FOLK THEMES FOR TWO VIOLINS

ABSTRACT

Grazyna Bacewicz was a Polish female artist renowned both as a concert violinist and a composer, particularly for her contributions to the violin and string repertoire. Despite the political tensions, wartime environment, and Soviet dominance in her country during the pre- and post-World War II era, she remained an exceptionally productive artist. She performed with prominent orchestras worldwide and was invited as a jury member for international violin competitions. Bacewicz is recognized as the first Polish female composer to gain international acclaim and receive awards during her lifetime, with her works earning distinction even within her relatively short life. Her compositions, celebrated in Europe and America, played a significant role in 20th-century Polish music.

Her compositional career, which began at the age of 13, ended with her death in 1969, before she even turned 60. Despite her short life, she produced over 200 works, including nearly 40 violin pieces, symphonies, and chamber music compositions.

While Bacewicz achieved significant success during her lifetime and her works were frequently performed, a general consensus exists that her compositions have not received the attention they deserve in the years following her death. Moreover, no significant studies on Bacewicz have been identified in Turkey. For this reason, this research aims to contribute to the recognition of the composer and her works.

The study examines Bacewicz's life chronologically and focuses on her violin compositions, particularly analyzing her *Easy Duets on Folk Themes for Two Violins*, believed to have been composed for her students. Each duet in the book has been analyzed formally and technically, with examples provided. These duets are seen as an important source to be used in terms of not only containing the basic right and left-hand techniques expected to be acquired in the first years of violin education but also being musically developing.

Keywords: Bacewicz, violin, string instruments, Polish music, 20th century compositors.

GİRİŞ

Grazyna Bacewicz (1909-1969), yirminci yüzyıl Polonya ve Avrupa müziğinde eserleriyle önemli izler bırakmış öncü kadın bestecisi ve keman virtüözüdür. Polonyalı müzikolog Malgorzata Gasiorowska (2019: 66), antik Yunan döneminin önemli kadın şairi ve müzisyeni Sappho'ya gönderme yaparak, I. ve II. Dünya savaşları arasındaki yıllarda, erkek bestecilerin başarılarına denk eserler yaratabilecek çok az sayıda kadın bestecinin olduğu bir dönemde, Bacewicz'in Sappho gibi sıra dışı bir şahsiyet olduğunu belirtmiş ve onu "Polonyalı Sappho" olarak adlandırmıştır. Dickson ise sanatçının 1969 yılında vefat ettiğini; kısa hayatında dört senfoni, on dört konçerto, üç bale, bir opera, üç kantat, on bir sonat ve yedi yaylı kuartetin bulunduğu iki yüzden fazla eseri ardında bıraktığını ifade etmiştir (1992: 2).

Bacewicz'in günümüzde orkestra, yaylı çalgılar ve özellikle keman için yazmış olduğu besteleri Avrupa müziği repertuvarının önemli eserlerindendir. Özellikle Polonya halk müziğinin karakteristik öğelerini ve folklorik unsurlarını temel aldığı, sanatsal yönü yüksek birçok virtüözik (ileri seviye icra) keman eseri bulunmaktadır. Bu eserlerin yanı sıra, hayatının bazı dönemlerinde ders vermesi sebebiyle keman eğitimine yönelik birçok eğitimsel içerikli besteler de yazmıştır.

Ambache (2022: 51-52), olağanüstü keman icracılığı sayesinde, bestelerinde derinden hissedilen bir ustalık anlayışı bulunduğunu ve ayrıca çalgıya ait müzikal dili son derece başarılı bir şekilde kullandığını belirtmiştir. Eserlerinde kullandığı halk müziği unsurları yaratıcılığına ulusal bir

kimlik kazandırmış ve müziği, öğrencilerini keman çalmaya teşvik edici biçimde kullanma gayretinde olmuştur.

Bu çalışmanın ilk bölümünde literatür taraması ile elde edilen kaynaklara göre Grazyna Bacewicz'in hayatı ve genel olarak eserleri hakkında bilgiler verilmiştir. Bulgular bölümünde ise bestecinin öğrencilere yönelik, iki keman için bestelediği *"İki Keman için Halk Müziği Temaları Üzerine Kolay Düetler" (Easy Duets on Folk Themes For Two Violins)* adlı eseri icra teknikleri ve biçimsel açıdan incelenmiştir.

Grazyna Bacewicz'in Hayatı



Fotoğraf 1. Grazyna Bacewicz http1

"Grazyna Bacewicz, 1909'da Polonya Lodz'ta doğmuş, Litvanyalı baba Vincas Bacevicius ve Polonyalı anne Maria Modlinska'nın 3. çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Ailesi düzenlediği konserlerle şehrin müzikal hayatında aktif rol oynamıştır" (Billing, 2006: 12).

I. Dünya savaşına denk gelen ilk çocukluk yıllarında evdeki konservatuvar ortamında ve babasının düzenlediği akşam konserlerinde müzikal deneyim kazanmıştır. 25 Haziran 1916'da henüz 7 yaşındayken ilk konserini, halka açık bir meydanda piyano ve keman icrasıyla vermiştir. Savaş sonrasında 10 yaşındayken, Helena Kijenska konservatuvarına gitmeye başlamış ve aynı zamanda Lodz Gimnazjum ortaokuluna da kaydolmuştur.

Bacewicz, 1923 yılında Lodz'daki eğitimini tamamladıktan sonra Varşova'ya taşınmış ve bir yıl sonrasında bugün "Fryderyk Chopin Müzik Üniversitesi" olarak bilinen Varşova konservatuvarında eğitim almaya başlamıştır. Konservatuvarda, Josed Jarzebski ile keman ve Josef Turczynski ile piyano çalışmıştır. Ayrıca besteciliğe olan yönelimi doğrultusunda Kazimiers Sikorski'den de ders almaya başlamıştır (Jarosz, 2020: 11).

Bestecilik sınıfına katılması sonrasında, eğitim gördüğü piyano programını ise yarıda bırakmıştır. 1932 yılında ise en yüksek dereceyle keman ve bestecilik bölümlerinden mezun olmuştur. Ayrıca konservatuvardaki çalışmaları sırasında hayatı boyunca ona büyük etki edecek olan ünlü Polonyalı piyanist ve besteci Karol Syzmanowski ile tanışmıştır. Mezun olduktan kısa bir süre sonra, Syzmanowski ve seyahatlerinden etkilenerek, Polonya'daki politik durum nedeniyle sınırlı olan sanatsal olanaklarını genişletmek için Paris'e taşınmıştır. Dönemin Polonya başbakanı, piyanist ve besteci Ignact Paderewski'nin bursu sayesinde eğitimine École Normale de Musique'te devam etmiş ve burada Nadia Boulanger'den bestecilik, André Touret'ten keman dersleri almıştır. 1933'te Paris'teki Kadın Besteciler Yarışması'na katılmış ve bu yarışmada "Aide aux femmes de professions libres" birincilik ödülünü kazanmıştır.

Sonrasında Polonya'ya dönerek çocukluğunda öğrenim gördüğü Lodz'daki okulda armoni, kontrpuan ve keman dersleri vermeye başlamıştır. Kısa bir süre sonra öğretmenliğin besteleme ve konser vermek için harcamak istediği zamandan çok daha fazla vakit aldığını fark etmiştir. Bunun sonucunda 1934 yılında yeniden Paris'e dönmüş ve Boulanger ile ileri düzey bestecilik dersleri almaya başlamıştır. Aynı yıl büyük Macar kemancı ve pedagog Carl Flesch (1873-1944) ile de çalışma fırsatı bulmuştur (Chung, 2011: 10).

Ambache (2022: 17), 1935 yılının mart ayında Varşova'da Wieniawski'nin doğumunun 100. yılı onuruna düzenlenen yarışmada Bacewicz'in ünlü kemancı David Oistrakh ile tanışıp arkadaş olduğunu belirtmiştir. Chung (2011: 10-11), Ginete Neveu'nun birincilik, David Oistrakh'ın ikincilik Bacewiz'in ise mansiyon ödülü kazandığı yarışmaya 170 adayın katıldığı göz önünde bulundurulduğunda, verilen mansiyon ödülünün onun olağanüstü kemancılık becerilerini kanıtladığını ifade etmiştir. Ayrıca Gasiorowska, yarışmanın birinci aşamasında, Bacewicz'in göstermiş olduğu performans sonrasında yarışmayı birinci olarak kazanmasının beklenildiği, ancak; ikinci aşamadan önceki gün dairesinin hırsızlar tarafından soyulması sonucunda uzun saatler polis merkezinde kaldığı ve bunun sonucunda yaşamak zorunda kaldığı stresin, performansını olumsuz etkilediğini belirtmiştir.

Ambache (2022: 18-19), Bacewicz'in 1935 yılında Varşova'da kaldığı süre boyunca *Yaylı Çalgılar için Sinfonietta* (1935) eserini tamamlamış ve bu eser "Polonya Radyo Orkestrası" tarafından seslendirilmiştir. *Sinfonietta*, Polonya Müzik Yayıncılığı tarafından mansiyon ödülü kazanmıştır. Bacewicz sonraki yıllarda eşi olacak başarılı doktor Andrzej Biernacki (1903-1963) ile bu dönemde tanışmış ve çift 6 Eylül 1936 yılında Varşova'da evlenmiştir.

Polonya'nın müzik hayatına önemli katkılar sağlayan, 1923-1935 yılları arasında Varşova Filarmoni orkestrasının şefliğini yapmış ve Bacewicz'in de yakın arkadaşı olan Polonyalı şef, kemancı ve besteci Grzegorz Fitelberg dönemin önemli isimlerindendir. 1935 yılında, "Polonya Ulusal Radyo Senfoni Orkestrasını (PNSRO)" kurmuş ve en iyi sanatçıları programlarına davet etmiştir. Bacewicz de bu orkestrada başkemancılık görevini kabul etmiş ve iki yıl boyunca bu orkestrada çalışmıştır. Orkestradaki pozisyonu, orkestrasyonu daha iyi anlamasına ve kendi eserlerini de seslendirme fırsatı bulmasına olanak sağlamıştır. Keman konçertosu no.1'in ilk seslendirilişini radyo orkestrası ile 1938 yılında gerçekleştirmiştir. Gasiorowska (2019: 71), keman konçertosunu Fransız stilinde neo-klasizme örnek, dengeli bir formda, muhteşem bir anlatımı olan, folklorik esintiler barındıran bir eser olarak tanımlamıştır. Bacewicz, konçertonun ilk yıllardaki başarısına rağmen sonraki yıllarda bu eseri yeniden seslendirme konusunda isteksiz davranmıştır. Ayrıca bu yıllarda bestelediği birinci konçerto ve diğer birçok eserin yeterince olgunlaşmadığını düşünerek bu eserleri yayınlatmamış ve resmi eser kataloğunda bu eserlere hiç yer vermemiştir. Bu eserler, kardeşi Wanda tarafından biriktirilmiş ve korumaya alınmıştır.

Ambache'ye göre (2022: 21) Bacewicz 1939 yılının ocak ayında kendi eserlerinin çalınacağı konser hazırlıkları için Paris'e gitmiştir. 26 Nisan'da Ecole Normale de Musique'te 1 no'lu yaylı kuartetin *(String Quartet, 1938)* prömiyerinin yanı sıra Obua Triosu (*Oboe Trio, 1935)* ve Obua Sonatı *(Oboe Sonata, 1936)* obua sanatçısı ve Paris konservatuvarı profesörü Louis Bleuzet ve Porto Rikolu kardeşlerden oluşan Figueroa Kuartet (Jose, Jaime, Guillermo ve Rafael) tarafından seslendirilmiştir. Bacewicz, I. Dünya savaşından iki ay önce Polonya'ya dönmüştür.

Chung (2011:11), 1942 yılında kızı Alina doğmuş ve bu durum kendisinin de üyesi olduğu Polonya Direniş Gücünün başlattığı ve Almanlar tarafından Varşova'nın yakılmasıyla bastırılan ayaklanmanın sonrasında Almanya'ya sınır dışı edilmesine engel olmuştur. Bu olaydan sonra kendisi ve ailesi evsiz kalmış ve 1945 yılında savaş bitene kadar Varşova'ya geri dönememişlerdir. Bacewicz II. Dünya savaşı yıllarında da beste yapmaya devam etmiştir Ambache (2022: 24-25), sanatçının bestelemiş olduğu *Piyano İçin Üç Prelüd, Keman Sonatı No: 1 (1941), Senfoni No: 1 (1942-1945), Yaylı Kuartet No: 2 (1942), Uvertür (1943*) adlı eserlerin bu yıllarda tamamladığını ifade etmiştir.

Savaş sonrası yıllarda "3. Wieniawski Uluslararası Keman Yarışması" ve "1. Tchaikovsky Yarışması" gibi birçok önemli uluslararası yarışmada jüri üyesi olarak görev yapmış ve "Polonya

Besteciler Birliğinin (Polish Composers Union)" bir üyesi olmuştur (Chung, 2011: 11). 1945 yılında Lodz Müzik Akademisinde keman ve müzik teorisi dersleri vermiştir (Jarosz, 2020: 12). 1946 ve 1947 yıllarında, sanatçının Paris'te birçok farklı salonda konserler verip büyük başarılar kazandığı belirtilmiştir. Kuşkusuz en büyük başarısı Paul Kletzki yönetimindeki Lamoureux orkestrası ile Karol Syzmanowki'nin konçertosunu çaldığı konser olmuştur (Gasiorowska, 2019: 72).

Billing (2006: 19), Bacewicz için 1948 yılının özellikle çok verimli bir yıl olduğunu; ödül alan Yaylı Çalgılar İçin Konçerto'sunun yanı sıra Londra olimpiyat oyunları için *Olimpik Kantata (Olympic Cantata)* adlı eseri bestelediğini vurgulamıştır.

Yine 1948 yılında bestelediği ünlü "*Yaylı Çalgılar İçin Konçerto, Keman Konçertosu No:3 (1948), Piyano Konçertosu (1949), Keman* ve *Piyano için Sonat (1949/50*)" adlı eserler, 1940'lı yıllardaki en önemli başarılarındandır. *Yaylı Çalgılar için Konçerto* Bacewicz'in en sık icra edilen eseri ve dinleyicilerin favorisi olmuştur. Birinci bölümdeki (*doryen d'*deki modal Allegro) açılış teması, bestecinin stilinin simgesi haline gelmiştir. Ambache ise *Yaylı Çalgılar İçin Konçerto'*nun yanı sıra *Keman Konçertosu No:3'ün* de eserleri içerisinde en ünlü ve en beğenilenlerden olduğunu ifade etmiştir. Bu konçertoyu, Podhale folklor dansı elementlerini (Tatra dağlarında oynanan halk oyunları) temel alarak bestelemiştir (Gasiorowska, 2019: 73).

Chung (2011: 24) yine 1949 yılında bestelediği *"Polish Capriccio"* adlı eserinin dramatik yoğunluk ve enerjiyle dolu olduğunu, keman solosu için yazmış olduğu besteler arasında en sık icra edilenlerden biri olduğunu belirtmiştir.

Yine Chung'a göre (2011: 12), 1949 yılında bestelediği iki eser büyük başarı kazanmıştır. *Piyano Konçertosu*, Varşova'da Chopin beste yarışmasında ikincilik kazanmıştır. 1951 yılında ise yine Varşova'da Polonya müzik festivalinde "*Keman ve Piyano için Sonat No:4"* adlı eseri birincilik ödülü kazanmıştır. 1952 yılında, bestelediği Yaylı *Kuartet No:4, Keman Konçertosu No: 4 ve Keman ve Piyano Sonatı No: 4* ile "*Ulusal Ödül*" e layık görülmüştür. Bu başarı sonrasında besteci, kendisi için yeni bir müzik türü olan bale müziği türünde *Köylü Kral'ı (The Peasant King*) tamamlamıştır. Bu bale eserinin konusu Piotr Baryka tarafından yazılmış on yedinci yüzyıldan kalma bir komediye dayanmaktadır. Ayrıca Billing'e göre, (2006: 19-20) bu yıl içinde yazdığı ve abisi Kiejstut ile ilk seslendirişini yaptığı *Keman ve Piyano için Sonat No:4* adlı bestesi büyük beğeni kazanmış, Avrupa ve Amerika'nın birçok farklı şehrinde seslendirilmeye başlanmıştır. 1949

yılının sonuna doğru dört keman için eğitimsel içerikli bir eser yazmıştır. Bu kuartet, *Londra Kraliyet Müzik Akademisi* gibi birçok farklı eğitim kurumunun müfredatına girmiştir.

1950 yılı, konser programlarının yoğun geçtiği bir dönemdir. Bu süreçte Bacewicz, çok fazla eser besteleyememiştir. Fakat; izleyen yılda birçok klasik eserini besteleyerek önceki yılı telafi etmiştir. 1951 yılında *Çello Konçertosu No: 1'i, Büyük Senfonisi No: 3*'ü bestelemiş ve bu senfoni 1952 yılının Eylül ayında Krakow'da seslendirilmiştir (Ambache, 2022: 42). Senfonisi gibi *Keman Konçertosu No: 4* ve keman için bestelediği *Mazovian Dance ve Oberek No: 2'* de oldukça verimli geçen bu yıl içerisinde bestelenmiştir. Bunun yanı sıra 1951 yılında 5 no'lu sonatını abisi Kiejstut ile Krakow'da seslendirmiştir.1941-45 yıllarında yazmış olduğu beş keman-piyano sonatı günümüzde Avrupa müziğinin başlıca eserlerinden olmuştur. Ayrıca bu sonatlar, bestecinin her iki çalgıya da yönelik kapsamlı bilgisini gösterir niteliktedir ve bestecinin ününe katkı sağlamıştır. 1954 yılında Kiejstut ve Krakow kuartet tarafından seslendirilen *Piyanolu Beşli No: 1* adlı eseri büyük bir başarı kazanmış ve 20. yüzyıl Polonya oda müziğinin en önemli eserlerinden olmuştur (Ambache, 2022: 43). Bacewiz'in verimli olduğu yıllarda Sovyet rejimi baskısı, Polonya'daki sanatçılar üzerinde de büyük bir baskı oluşturmuştur. Rejimin kültürel politikası sanatçıların hayal gücü ve yaratıcılığını bastırmış, kamusal gereklilikleri ortaya koymuştur. Sanatçılardan bireysellikten uzak durmaları ve kitleleri eğitmek amacıyla eser bestelemeleri istenmiştir.

Dickson (1992: 17), 1949 yılında Stalin kendi politikasıyla uyumlu çalışacak Boleszaw Bierut'u Polonya Partisinin başına getirmiş ve sonrasında Sovyet Komünist Partisi "Ulusal Biçimde Sosyalist İçerik" şeklindeki ideolojisini yayınlatmıştır. Ayrıca Stravinsky, Prokofiev, Shostakovich, Haçaturyan ve Kabalevski gibi bestecilerin müziğini de aforoz ettirmiştir. Bu duruma ilaveten 5-8 Ağustos 1949 tarihlerinde Kültür Bakanı yardımcısı Wzodzimierz Sokorski bestecilerle bir konferans düzenleyip, Polonya'nın Sovyet ideolojileri olan "biçimcilik" -biçimin içerikten ayrılması- ve "sosyalist gerçekçilik" (kitlelerin komünistçe eğitilmesine uygun olarak gerçeğin sanatsal tasviri) ilkeleriyle uyumlu olacağını duyurmuştur.

Ambache (2022: 45), bu durumla bağlantılı olarak *Keman Konçertosu No:4'ün* Stalin Rejimi altında yazıldığını ve 1952 yılında Krakow'da prömiyerinin gerçekleştirildiğini belirtmiştir. Bacewicz'in yine de o günkü kültür politikalarıyla sınırlı kalmadığını, konçertodaki armonik renklerin, yüksek enerjili, kırsal, slav hissini uyandırdığını belirtmiştir. Ayrıca Polonya Sosyalist Hükümetinin, yaratıcılık, bireysellik ve içgüdüsel sanatsal anlayışı bastıran kamusal kurallarına

rağmen, Bacewicz bu tarz baskıları iyi bir şekilde yöneterek, programlı olmayan müziğin önde gelen temsilcisi olduğunu ve savaş sonrasını izleyen on yıl boyunca yaylı çalgılar kuartet türünü canlı tuttuğunu vurgulamıştır. Yine bu dönemde Polonyalı Besteciler Birliği (The ZKP), Liege'deki Yaylı Kuartet Yarışmasına sunulması için Bacewicz'den eser sipariş etmiştir. Eylül 1951'de *4. Yaylı Kuartet'i* ilk kez düzenlenen Birinci Uluslararası Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Bestecileri Yarışması'nda *(The Quatuor Municipal de Liège)* birincilik ödülünü kazanmıştır.

Sovyet rejiminin tüm baskıcı uygulamalarına rağmen Bacewicz son derece aktif ve üretken bir sanatçı olarak üretimlerine devam etmiştir. Ambache, 1950'li yılların başında Bacewicz'in Polonya'daki baskıcı politik sisteme rağmen olağanüstü bir besteci ve parlak bir virtüöz kemancı profili yaratmayı başardığının altını çizmektedir (2022: 52). Çok sık konser vermesine ve önemli bir konser kemancılığı kariyeri olmasına rağmen Gasiorowska (2019: 81), bestecinin yine bu yıllarda, kendindeki yaratıcı potansiyelin büyüklüğünün farkında olarak radikal bir karar verdiğini ve konser kemancılığı kariyerini sonlandırdığını belirtmiştir. Son konserini ise Bohdan Wodiczko yönetiminde Krakow filarmoni orkestrası ile 4. keman konçertosunu icra ederek vermiştir.

1953 yılından itibaren Polonya, sanat anlamında yüzünü dünyaya çevirme fırsatı bulmuş ve Polonyalılar "Varşova Sonbaharı" sayesinde 20. yüzyıl müziklerine ve önemli bestecilere kapılarını açmıştır.

Stalin'in 1953'teki ölümünden sonra, Sovyet baskısı olan ülkelerde yeni sanatsal faaliyetler gerçekleşmeye başlamış, bununla beraber Polonya da daha bağımsız bir rota izlemiştir (Ambache, 2022: 53).

Gasiorowska (2019: 88), Sovyet sosyalist gerçekçilik akımının son bulması, Polonya'nın batıya ve sonrasında da tüm dünyaya açılmasıyla beraber yeni bir besteci kuşağının varlığını göstermeye başladığını belirtmiştir. Bacewicz için bu dönem, hızla değişen dünyada besteci olarak yerini ararken kendi içinde yaşadığı sanatsal ikilemleri çözmeye çalıştığı bir süreç olmuştur.

1956 yılı Ekim ayında "Varşova Sonbaharı" (Warsaw Autumn) adı altında çağdaş bestelerin yer aldığı bir festival gerçekleştirilmiştir. Stravinsky, Schoenberg, Berg, Bartok, Shostakovich, Prokofiev gibi dönemin birçok önemli bestecisi eserlerini bu festivalde sunmuştur. Szymanoski, Lutoslawski, Malawski ve Spisak gibi diğer Polonyalı bestecilerin de katıldığı etkinlikte Bacewicz, üç eser sunmuştur. Besteleri büyük bir başarı kazanmış ve sonrasında birçok festivalde de seslendirilmiştir. Önceki yıllarda savaşlar ve istikrarsız siyasi ortam nedeniyle Polonyalıların ülke dışındaki bestecilerin eserlerini dinleme olanağının çok az olmasından dolayı "Varşova Sonbaharı"

adlı festival, Polonyalıların 20. yüzyıl müziğiyle tanışmasında kritik bir rol oynamıştır (Chung, 2011: 12-13).

Rosen, Varşova Sonbaharını izleyen süreçte Bacewicz'in etrafında gerçekleşen yeni müzikal ifadelerden etkilendiğini ama bunları kendi müzik diline nasıl dâhil edebileceğinden emin olmadığını ve bu durumun beste yapma hızını yavaşlattığını belirtmiştir. Bacewicz'in bu dönemde kafasının karışık olmasına karşın, sanatsal stilinde üç alanda fark edilir değişiklik olduğu belirtilmiştir: Bunlardan ilki tonaliteden uzaklaşması, ikincisi çalgısal renge daha fazla önem vermesi ve üçüncüsü ise ritmik yapıları zenginleştirmesidir (Chung, 2011: 12-13).

Yine Chung (2011: 14), öncesinde de bahsedilen 1960'lı yıllarda yaşadığı ikilemin üstesinden gelmesinin akabinde, birçok önemli bestesinin bu süreçte ortaya çıktığını belirtmiştir. Örneğin *Yaylı Kuartet No: 6* (1960), en başarılı ve sıklıkla seslendirilen eserlerinden birisi olmuştur. Gasiorowska'ya göre (2011: 98) bu kuartet, diğer eserleri içinde bir dönüm noktası olmuştur. Dokuz ay boyunca kuartet üzerinde çalıştığını ve daha önceki eserlerinde müziğini belirleyen tonaliteden uzaklaşmak için serializmden yararlandığını belirtmiştir. Bu kuarteti bu şekilde yazabilmesinin, öncesinde bestelediği *5. Kuartet* ve *Trompet ve Vurmalı Çalgılar için Müzik* eserlerindeki yaşadığı müzikal evrim sayesinde olduğunu dile getirmiştir. Yine bu dönemde diğer önemli eserlerinden *Pensieri Notturni (1961), Orkestra için Konçerto (1961), Çello Konçertosu No: 2 (1962)* ve *Dört Çello İçin Kuartet (1964*)'i bestelemiştir.

1965 yılı, yine besteci adına verimli bir yıl olmuş ve *Musica Sinfonica in Tre Movimenti, Yaylı Kuartet No: 7, Keman Konçertosu No: 7, Piyano Kuintet No: 2, Piyano için Üç Küçük Tablo, Yaylı Orkestrası için Divertimento* adlı besteleri büyük ses getirmiştir.

Chung (2011: 14), yaşamının son yıllarında *Viyola konçertosu* ve *Org için Eskiz* gibi sipariş üzerine bestelediği birçok eseri tamamladığını belirtmektedir. Son eseri ise Picasso'nun oyunundan etkilenerek bestelediği "*Desire*" balesidir. Kendisi bu konuda "Picasso'yu tüm bilgisi ve onayıyla onurlandırmak adına tam uzunlukta bir bale yazıyorum" açıklaması yapmıştır.

Gasiorowska (2009: 101), kız kardeşi Wanda'nın belirttiği üzere Bacewicz'in aşırı sinirsel bir gerginlik içerisinde bale eseri üzerinde çalıştığını ve son yıllardaki yoğun çalışma temposunun sağlığını bozduğunu belirtmiştir. Ayıca 1963 yılında uzun süren bir hastalığın peşine vefat eden eşinin kaybıyla da başa çıkmak zorunda kalmıştır. 1966 yılında Yüksek Müzik Okulunda (günümüzdeki Fryderyk Chopin Üniversitesi) bestecilik bölümünde ders vermeyi kabul etmiş, aynı

zamanda ders müfredatı üzerine de çalışmıştır. 1968' in sonlarına doğru, fiziksel ve ruhsal durumunun kötü olmasına ve balesinin bitmemiş notalarını masasında bırakmasına rağmen, bir grup misafirle birlikte Ermenistan'daki Polonya Müzik Festivali'ne katılmıştır. Seyahatten dönüşünden sonra sağlığı hızla kötüleşmiştir. Aldığı iyi tıbbi bakıma rağmen, grip ve kalp krizi sonrası oluşan komplikasyonlar sonucunda Grazyna Bacewicz, 17 Ocak 1969 tarihinde vefat etmiştir.

Amaç ve Önem

Bu araştırma, ülkemizde Grazyna Bacewicz hakkında yapılmış bir çalışmaya rastlanılmaması açısından büyük önem arz etmektedir. Uluslararası literatürde dâhi bestecinin ve eserlerinin yeterince tanınmadığı ve hak ettiği değeri görmediğine dair görüşler mevcuttur. Bacewicz hakkında son yıllarda yapılmış en kapsamlı araştırmada (Ambache, 2022: 1), bir keman virtüözü olarak yaylı çalgılar için çok güzel bestelerinin olmasına rağmen, yaylı çalgı müzisyenlerinin bile eserlerini tanımadığı şaşırtıcı bulunmuştur. Yine besteci hakkında yazılmış ilk önemli araştırmalardan birisi olan ve 1992 yılında yapılan tez çalışmasının önsözünde Grazyna Bacewicz'in doğumunun 75. yıl dönümü olan 1984'te, Polonya ve Avrasya'da ünlü bir besteci, kemancı ve piyanist olarak tanınsa da batı dünyası tarafından hala nispeten tanınmadığı belirtilmiştir (Dickson, 1992). Billing ise besteci ve konser kemancısı olarak zamanında başarısı yeterince belgelenmiş ve birçok prestijli ödüle lâyık görülmüş olmasına karşın ölümünden sonra hem Polonya'da hem de Polonya dışında ününü kaybettiğini belirmiştir (2006: 9). Chung (2011), Bacewicz'in keman eserlerini müzik performansı yönünden incelediği doktora tezinin özet kısmında, bu konuyu daha genel kapsamda ele almıştır. Savaşların Polonya'yı büyük yıkıma uğrattığını dile getiren yazar, savaşların bitimiyle ülkenin yirminci yüzyıl bestecilik kavramlarıyla tanıştığını, Polonyalıların bu kavramları benimseyip kendilerine özgü müzikler yarattıklarını, birçok muhteşem besteci yetiştirdiklerini ancak; bu bestecilerin hak ettikleri takdire ulaşamadıklarını belirtmiştir. Ayrıca Chung, araştırmasının sonuç kısmında (2011: 13) Bacewicz'in notalarını ve kayıtlarını Amerika Birleşik Devletleri kütüphaneleri ve müzik mağazalarında bulmanın zorluğuna dikkat çekmiş, bestelerinin değer gördüğünü ama kolay erişilemediğini vurgulamıştır.

Yukarıda da belirtildiği üzere uluslararası kaynaklarda Bacewicz'in daha çok tanınması ve eserlerinin daha fazla icra edilmesi gerektiğine yönelik genel bir kanı mevcuttur. Ülkemizde ise Bacewicz hakkında hiç çalışma yapılmamış olmaması, bestecinin ve eserlerinin tanınması

açısından bu araştırmayı önemli kılmaktadır. Ayrıca *İki Keman için Halk Müziği Temaları Üzerine Kolay Düetler" (Easy Duets on Folk Themes For Two Violins)* adlı eserinin biçimsel ve teknik anlamda incelenmesinin, ülkemizde yapılan keman eğitimine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Problem Durumu

Ülkemizde besteci ve keman virtüözü Grazyna Bacewicz'in hayatı ve eserleri üzerine herhangi bir çalışmanın yapılmamış olması, araştırmanın problem durumunu ortaya koymaktadır. Araştırmanın problem cümlesi ise, Grazyna Bacewicz'in "*İki Keman İçin Halk Müziği Temaları Üzerine Kolay Düetler"* adlı eserinin incelemesi nasıldır?" sorusuna yanıt aranmak üzere oluşturulmuştur. Ayrıca araştırmanın alt problemleri, aşağıdaki şu sorularla belirlenmiştir;

1) İki Keman İçin Halk Müziği Temaları Üzerine Kolay Düetler'in biçimsel yönden özellikleri nasıldır?

2) İki Keman İçin Halk Müziği Temaları Üzerine Kolay Düetler'in sağ ve sol el teknikleri yönünden özellikleri nasıldır?

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, Grazyna Bacewicz'in bestelediği keman eserlerinin tümü, örneklemini ise "*İki Keman için Halk Müziği Temaları Üzerine Kolay Düetler"* oluşturmaktadır.

Tanımlar

Serializm

12-ton yönteminin ve tekniğinin uygulandığı besteleme biçimi (Sözer, 2005: 636).

Mordan

Mordent, ısırma, kapma. Bir süsleme biçimi: Asıl sesle komşusu arasındaki çok hızlı gidiş geliş yoluyla asıl sesin belirginleşmesini amaçlar (Say, 2002: 352).

Kısa Basamak

Kısa basamak notası (it. acciaccatura, ing. grace note): Üstü bir çizgi ile çizilmiş küçük bir notadan oluşan melodi süsleme türüdür. Müzik yazısında basamak notaları gibi gösterilirler ve onlarla aynı fonksiyonları taşırlar (Özçelik, 2002: 86).

İki Bölmeli Şarkı

İki Bölmeli Şarkı Formu, aralarında bağlantı bulunan, birbirini tamamlayarak bütün haline gelen iki dönemden oluşur. Birinci bölme (A) çoğunlukla tam ya da yarım kararla biterken, İkinci bölme (B) her zaman tam kararla biter (Hökelek ve Tuğcular, 2023: 10).

Üç Bölmeli Şarkı

Üç Bölmeli Şarkı Formu, birinci ve üçüncü bölmeleri çoğu zaman birbirinin aynı ya da benzeri olan üç dönemden oluşan formdur. Çeşitli şarkı formları arasında en çok tercih edileni bu formdur. Üç bölmeli şarkı formunun şeması çoğunlukla A-B-A şeklindedir (Hökelek ve Tuğcular, 2023: 10).

Pizzicato

Yaylı çalgılarda yay kullanmaksızın tel (ler)in parmakla çekilmesiyle elde edilen ses (Say, 2002: 430).

Martele

Kemanda "ısırtılı-kesintili çalma" tekniğine uluslararası keman müziği dilinde "martele çalma" tekniği denir. Martele tekniğine Türkçede "çekiçleme" veya "kakma" da denir (Uçan, 2005: 90).

İlgili Araştırmalar

Bacewicz hakkında yapılan ilk araştırma, 1984 yılında Judith Rosen tarafından yazılan *"Grazyna Bacewicz, hayatı ve eserleri (Grazyna Bacewicz her life and works)"* adlı kitaptır. Bu araştırma Bacewicz'in biyografisinin yer aldığı ve eserlerinin de incelendiği ilk İngilizce kaynaktır.

Mills ise 1986 yılına ait "Grazyna Bacewicz: Seçilmiş Klavye Çalışmalarının Stilistik Analizi ve Değerlendirmesi" başlıklı doktora tezinde bestecinin *Children's Suit For Piano, Sonata for Piano II, Nr. II and VIII from Ten Etudes ve Little Triptych* eserlerini biçimsel olarak incelemiş ve pedagojik değerlendirmesini yapmıştır.

1985 yılında ise Thomas'ın yazarlığında "Grazyna Bacewicz: Oda Müziği ve Orkestral Müzik" başlıklı kitap kaleme alınmıştır. Kitabın ilk bölümü, tarihsel bir bakış açısıyla ele alınmış, 1960 yılından sonra Polonya'nın çağdaş müzikteki başarıları değerlendirilmiştir. Araştırmanın ikinci bölümünde ise Bacewicz'in müziğindeki değişim ve gelişime yönelik bir görüşte bulunulmuş, Bacewicz'in müzikal yaratıcılığı üç farklı döneme ayrılmıştır: 1932-44 Birinci dönem, 1945-59

İkinci dönem ve 1960-69 Üçüncü dönem. Kitabın üçüncü bölümünde ise II. Dünya savaşının bitiminden bestecinin ölümüne kadar bestelediği 11 önemli eser incelenmiştir.

Dickson ise 1992 yılında tamamladığı "Grazyna Bacewicz'in Müziğinde Yapısal Bir Öğe Olarak Keman Tınısı" başlıklı doktora tezinde Bacewicz'in müziğini tınısal yönden detaylı olarak ele almış, bestelerinin karakteristik özelliklerini ve kullandığı besteleme tekniklerini incelemiştir. Bunun yanı sıra kemanın tınısal özelliklerinden yola çıkarak, bestelediği keman için dört kaprisi detaylı bir biçimde ele almıştır. Ayrıca bestecinin kardeşi Wanda Bavewicz'den elde edilen veriler doğrusunda Bacewicz'in detaylı bir biyografisi de bu araştırmada yer almaktadır.

Yine 1992 yılında yayınlanan Shafer tarafından yazılan "Grazyna Bacewicz'in (1960-1969) Polonya Müziğine Katkıları" adlı kitapta ise Bacewicz'in 1934 ile 1956 yılları arasında yazmış olduğu 12 şarkının analizi sunulmuştur. Şarkılar; metin, melodik çizgi ve vokal aralığı, biçimsel yapı, armoni, doku ve tonalite dikkate alınarak incelenmiştir.

Lee 2010 yılında tamamladığı "Viyola İçin Dört Yirminci Yüzyıl Eserinde Müzikal Ödünç Alma: Hindemith, Bloch, Bacewicz ve Shostakovich" başlıklı doktora araştırmasında, Bacewicz'in viyola konçertosunu incelemiştir. Araştırmada bu eserdeki bestecinin diğer eserlerinden yapmış olduğu alıntılamalar ve müzikal olarak ödünç almalar konusu işlenmiştir.

Billing, 2006 yılında tamamladığı "Bacewicz- Keman Konçertoları" başlıklı doktora tezinde bestecinin hayatını, yaşadığı dönemdeki tarihi ve sosyal olayları sanatçının gözünden incelemiştir. Ayrıca Bacewicz'in keman konçertoları, müzikal dili, kullandığı teknikler ve biçimsel yapılar detaylı olarak analiz edilmiştir.

Chung, 2011 yılında tamamladığı "Grazyna Bacewicz ve Keman Eserleri: Müzik Performansı Bakışı" konulu doktora tezinde bestecinin farklı dönemlerde bestelediği, *"Polish Capiccio (1949), Sonata No.4 For Violin and Piano, String Quartet no.6 ve Four Caprices"* eserlerindeki stil farklılıklarını detaylı olarak incelemiştir.

Jarosz'un 2020 yılında tamamladığı "Grazyna Bacewicz ve Çello Repertuvarına Katkıları" başlıklı doktora araştırması ise normalde keman için bestelenen fakat; Polonyalı çellistler ve pedagoglar tarafından çelloya uyarlanan (*Kaprys Polski, Taniec Mazowiecki, and Sonata da camera*) üç eser ve orijinal olarak çello için bestelenmiş iki konçertosu üzerinedir. Araştırmada, çello eserlerindeki müzikal özellikler tespit edilmiş ve eserlerdeki teknik özellikler belirlenerek çellistler için bir performans ve öğretim kılavuzunun oluşturulması amaçlanmıştır.

Gasiorowska 2019 yılında yayınlamış olduğu "Grazyna Bacewicz- Polonyalı Sappho" başlıklı araştırma makalesinde, Bacewicz'in eserlerini ve sanatsal kariyerini, bestecinin kişisel hayatındaki olayları ele almıştır. Ayrıca 20. yüzyılın ilk yetmiş yılında Polonya ve Avrupa tarihinde gerçekleşen önemli hadiseleri de arka planda incelemiştir.

Ambache tarafından 2022 yılında basılan "Grazyna Bacewicz, Polonya Müziğinin First Leydisi" isimli kitap, besteci hakkında şimdiye kadar yapılmış en detaylı araştırma olarak göze çarpmaktadır. Kitabın bölümlerinde, kronolojik olarak Bacewicz'in hayatı, müzikal yaratım süreci, eserleri ve yaşadığı dönemdeki Avrupa tarihinde yaşanan önemli olaylar ele alınmıştır.

YÖNTEM

Bu araştırma betimsel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı nitel bir çalışmadır. Çalışma kapsamında öncelikle Grazyna Bacewicz'in hayatı, sanatsal gelişimi ve eserleri hakkında veriler elde edilmiş, uluslararası akademik araştırma veri tabanları taranarak ilgili literatür incelenmiştir.

"Tarama modelleri geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu biçimiyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır şeklinde açıklanmaktadır" (Karasar, 2014: 77).

Sonrasında ise bestecinin "*İki Keman İçin Halk Müziği Temaları Üzerine Kolay Düetleri"* başlıklı eserinin biçimsel ve teknik analizi yapılmış ve her birinin tanımlayıcı başlığı altında bulunan yedi düet, müzikal açıdan detaylı olarak incelenmiştir.

BULGULAR VE YORUMLAR

1945-1946 yıllarında Bacewicz, Lodz'taki Helena Kijenska Dobkiewicz Konservatuvarında öğretmen olarak çalışmıştır (Ambache, 2022: 27). Bu yıllarda bestelediği eserler arasında Halk Müziği Temaları Üzerine Kolay Düetler *(Easy Duets on Folk Themes)* ve Keman ve Piyano İçin Konçertino (*Concertino for Violin and Piano in first and third positions*) yer almaktadır. Bu eserlerin Lodz'taki öğretmenlik yıllarında öğrenciler için yazıldığı düşünülmektedir.

Greive (1997: 67), Bacewicz'in müzikal yazısında birçok yaylı çalgı öğretmeninin 20. yüzyıl eserlerinden beklentileri olan; öğrencinin müzikal gelişimini desteklemek için uygun, teknik becerilerini geliştirecek ve kültürel ufkunu genişletecek, öğrenci ve öğretmenin yanı sıra dinleyende de müzikal tatmin sağlayacak tüm öğeleri barındırdığını belirtmiştir. Ayrıca Grieve'e göre Bacewiz'in öğrenciler için yazdığı eserleri farklı kılan şey, eğitimsel içerikli olarak teknik

gelişimin belirli aşamalarına göre bestelenmiş olsa bile bestecinin solistik düzeyde bestelediği eserlerle aynı kaliteye sahip olmasıdır.

Dolayısıyla öğrenciler için bestelenmiş olan hem müzikal hem de teknik gelişimleri adına önemli görülen "Halk Müziği Temaları Üzerine Kolay Düetler" de bu nitelikli eserlerden biridir. "Halk Müziği Temaları Üzerine Kolay Düetler" her biri tanımlayıcı başlığı olan 7 düetten oluşmaktadır: Prelüd *(Preludium),* Birinci Krakowiak *(I Krakowiak),* Noktürn *(Nokturn),* Kujawiak *(Kujawiak),* İkinci Krakowiak *(II Krakowiak),* Şarkı *(Piosenka),* Grotesk Marş *(Marsz groteskowy).*

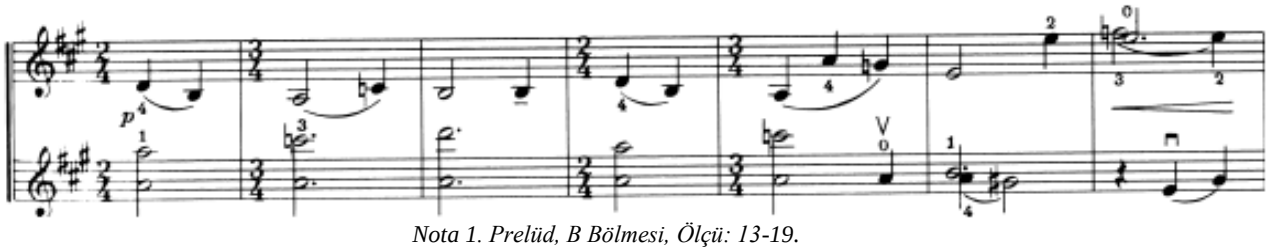
Araştırmada kullanılan nota örnekleri https://es.scribd.com/ dijital kütüphanesinden temin edilmiştir (http2).

Prelüd 'ün Biçimsel Yönden İncelenmesi

Prelüd, "Giriş parçası" özelliğinde çalgı müziği eseri" olarak tanımlanmaktadır (Say, 2002: 436). Kitaptaki ilk düet olması sebebiyle Prelüd, düetler içinde giriş anlamındaki yerini aldığı söylenebilir. La majör tondadır ve düet boyunca 2/4'lük ve 3/4'lük tartım değişimleri bulunmaktadır. Biçimsel olarak ise ABA formunda yazıldığı görülmektedir. B bölmesi la minör tonuna yapılan yönelmeyle beraber, 31. ölçüde A bölmesine dönüş ile düet La Majör tonda son bulur.

Tartım	**2/4 ve 3/4**
Ölçü Sayısı	43
Temposu	Allegretto
Tonu	La Majör
Biçimsel Yapısı	A1 B13 A31
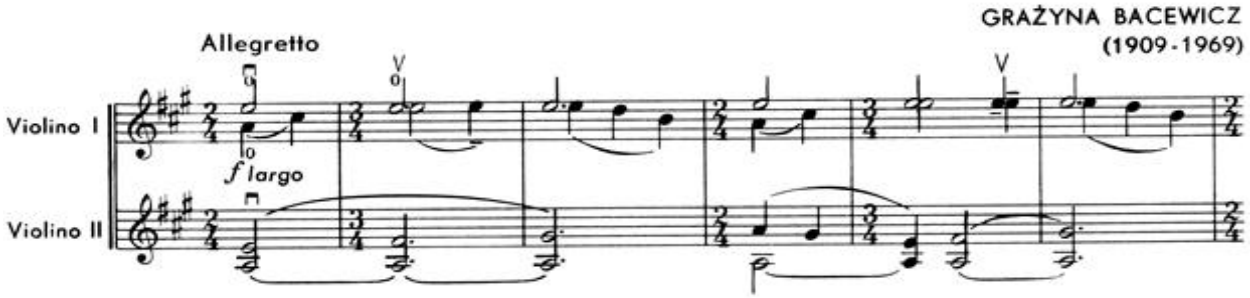
Tablo 1. Prelüd 'ün Biçimsel Yapısı.



Nota 1. Prelüd, B Bölmesi, Ölçü: 13-19.

Prelüd'ün Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi

Prelüd'ün sağ el teknikleri bakımından legato çalma ve yayı bölümleme tekniklerini içerdiği görülmektedir. Sol el teknikleri bakımından incelendiğinde ise; çift ses çalma, pozisyon değiştirme (I-IV) ve parmak kaydırma tekniklerinin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Düetin iki partide de büyük ölçüde çift sesten oluştuğu dikkat çekmektedir. Özellikle 4. parmağın telde basılı bir şekilde sesi tutmasının amaçlandığı unison seslerden oluşan çift sesler de bulunmaktadır.



Nota 2. Prelüde, Çift ses çalma ve Legato çalma Tekniği, Ölçü:1-6.

Birinci Krakowiak

Krakowiak, Polonya'nın eski başkenti Krakow bölgesine ait ulusal bir danstır. Oldukça canlı ve hareketli bir yapıya sahip olan ve ikili ölçüde olan bu dans, çiftler tarafından oynanmaktadır. Senkoplu ritmik örüntülerden oluşan karakteristik özelliği bu dans formunun kolayca tanınmasını sağlamaktadır (http3). Bu düet de adını aldığı canlı halk dansından da anlaşılacağı üzere kemanın parlak tınılarını ortaya çıkaran, iki keman partisinde de melodik bir diyalog içinde olan canlı ve hareketli bir yapıdadır.
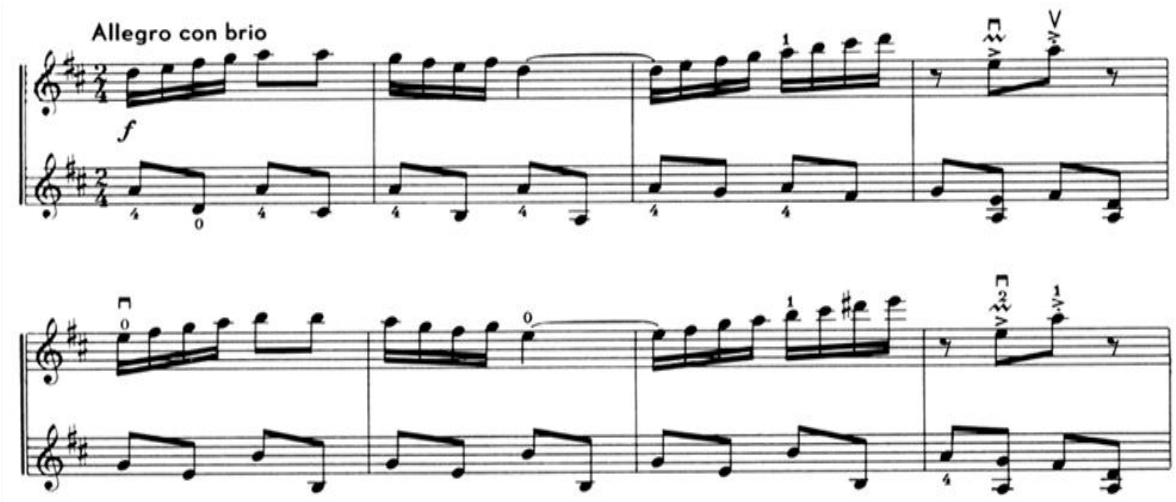
Birinci Krakowiak'ın Biçimsel Yönden İncelenmesi

Kitabın ikinci düeti olan Birinci Krakowiak "Rondo (ABACA)" formunda bestelenmiştir. Rondo formu, "Ana temanın, aralara karşıt karakterdeki bölmelerin yerleştirilmesiyle tekrar ettiği form" olarak tanımlanmaktadır (Bennett: 1995, s. 280).

Tartım	2/4
Ölçü Sayısı	73
Temposu	Allegro con brio
Tonu	Re Majör
Biçimsel Yapısı	A^{1} B^{13} A^{29} C^{46} A^{62}
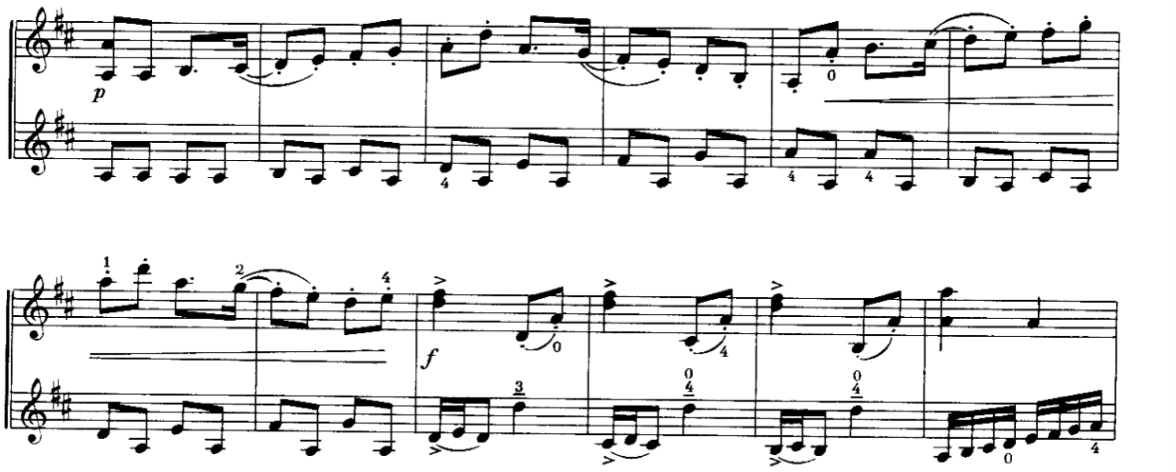
Tablo 2. Birinci Krakowiak'ın Biçimsel Yapısı.

Düetin A bölmesinde yer alan ana tema (A), Nota 3.'te verildiği üzere 1. keman partisinde seslendirilir ve 8 ölçüden oluşmaktadır. Ardından dört ölçülük bir köprü sonrasında 13. ölçüde ise yine Re Majör tonda B Bölmesi teması başlar ve 21. ölçüye kadar devam eder (Nota 4.).



Nota 3. Birinci Krakowiak, A Bölmesi Teması, Ölçü: 1-8.
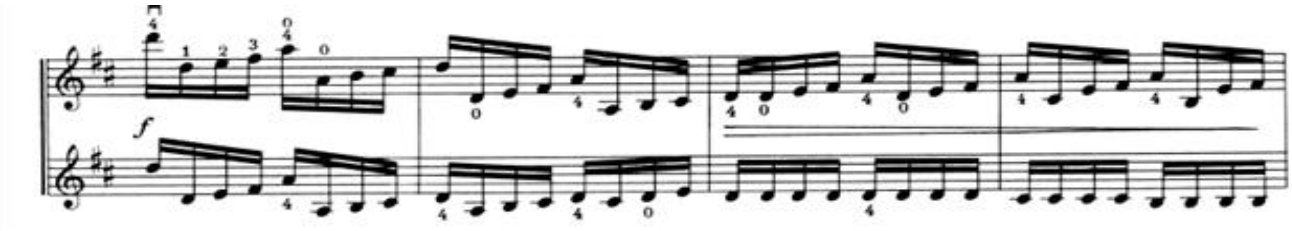
21. ölçü sonrasında yine 8 ölçülük bir geçişle 29. ölçüde A bölmesine geri dönülmüştür. Sonrasında ise 45. ölçünün son sekizliğinden itibaren C bölmesi başlar. C bölmesi ana temadan motifler içermekte olsa da belirgin olarak Mi minör tonda geçmektedir ve karakter olarak legato olmasıyla ana temadan farklıdır. Düet 62. ölçüden itibaren A'ya dönülmesiyle beraber 73. ölçüde son bulmaktadır.



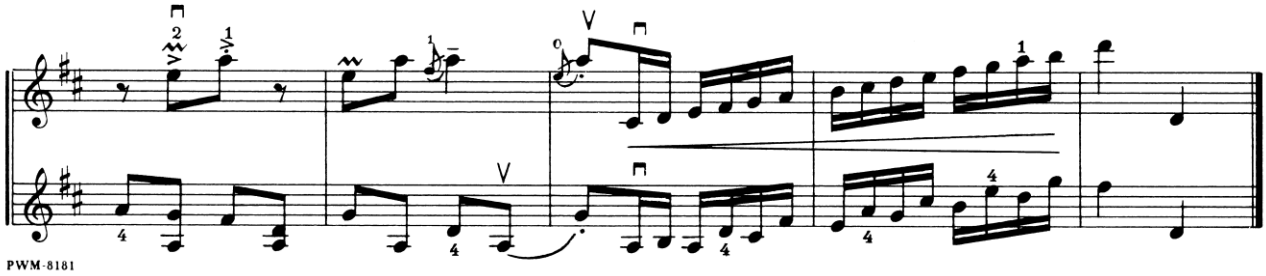
Nota 4. Birinci Krakowiak, B Bölmesi Teması, Ölçü: 13-24.

Birinci Krakowiak'ın Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi

Birinci Krakowiak, sağ el teknikleri bakımından incelendiğinde; detaşe çalma (Nota 5.), bağlı çalma, staccato çalma ve bağlı staccato çalma gibi keman eğimi başlangıcında önemli kabul edilen temel yay tekniklerini içerdiği anlaşılmaktadır. Sol el teknikleri bakımından ise pozisyon değiştirme (I-IV), çift ses çalma, flajole çalma, ayrıca Nota 6.'da gösterildiği üzere süsleme tekniklerinden mordan ve kısa basamak çalma tekniklerini içerdiği dikkat çekmektedir.



Nota 5. Birinci Krakowiak, Sağ el tekniklerinden detaşe çalma tekniği, Ölçü: 9.-12.



Nota 6. Birinci Krakowiak, Sol süsleme el tekniklerinden mordan ve kısa basamak, Ölçü: 69-73.

Noktürn
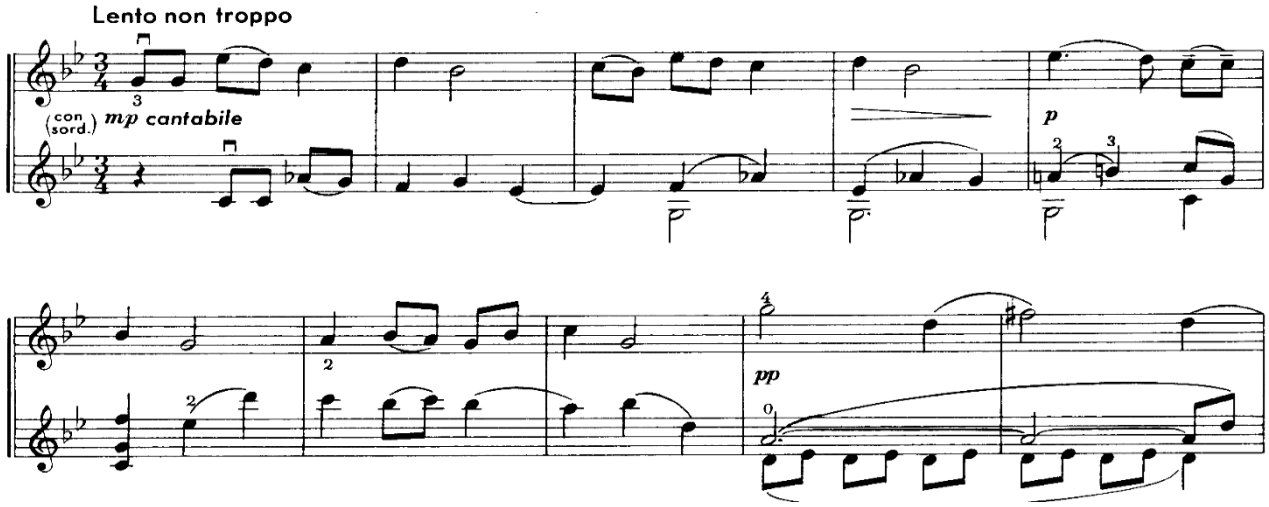
Noktürn gece müziği anlamındadır. Tarihteki ilk piyano için noktürn'ün 1814 yılında İrlandalı besteci John Field tarafından bestelendiği bilinmektedir (Temperley, 1974: 4). İzleyen yıllarda başta ünlü besteci ve piyano virtüözü Chopin olmak üzere birçok Romantik dönem bestecisi piyano için noktürnler bestelemiştir. Bacewicz'in bu düete "Noktürn" başlığını vermesindeki esin kaynağının tüm dünyada severek icra edilen, kendisi gibi Polonyalı olan Chopin'in Noktürnleri olduğu düşünülmektedir.

Noktürn'ün Biçimsel Yönden İncelenmesi

Tartım	3/4
Ölçü Sayısı	36
Temposu	Lento non troppo
Tonu	Sol minör
Biçimsel Yapısı	Serbest Form
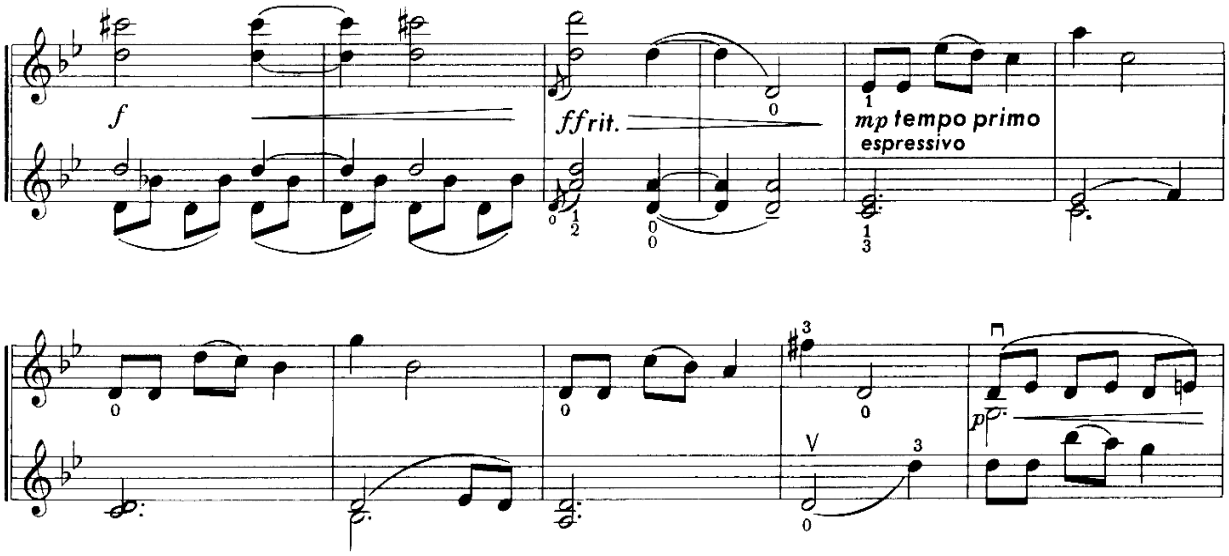
Tablo 3. Noktürn'ün Biçimsel Yapısı.

Kitabın üçüncü düeti olan Noktürn'ün genel olarak romantik dönem şarkı formunda bestelenmiş noktürnlerden farklı olarak serbest formda bestelendiği görülmektedir. Ana tema, köprü görevi gören ve melodik yapıda olmayıp tonal arayış içinde olan bir bölüm sonrasında yine ana temaya dönülmüştür.



Nota 7. Noktürn, Ana Tema, Ölçü: 1-8.

Düetin tonu Sol minör olmasına rağmen 2. keman partisinde tekrarlayan la bemol ile ana tema Mi bemol Majör tonda sergilenmiştir ve 8 ölçü boyunca devam etmektedir (Nota 7. ve Nota 8.)
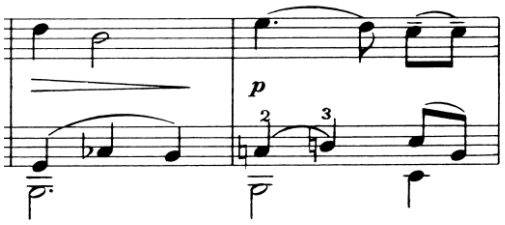


Nota 8. Noktürn, Ana Tema Tekrarı, Ölçü: 16-26.

Ana tema sergilendikten sonra 9. ve 19. ölçüler arasında bir geçiş bölümü bulunmaktadır. 20. ölçüden itibaren *tempo primo* ibaresiyle beraber ana temaya geri dönülmüştür. Ana tema bu defa

ilkinden farklı olarak Sol minör tonda geçmektedir ve bu sayede düetin ana tonuna geri dönülmüştür.
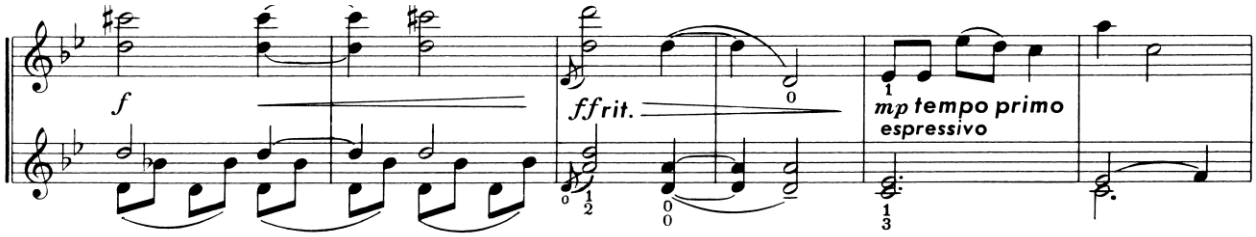
Noktürn'ün Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi

Noktürn sağ teknikleri açısından incelendiğinde; detaşe çalma, legato çalma ve portato çalma (Nota 9.) tekniklerini içerdiği anlaşılmaktadır.



Nota 9. Noktürn, 5. Ölçü 1. Keman Partisinde Portato Tekniği, Ölçü: 4-5.

Sol el teknikleri bakımından ise pozisyon değiştirme (I-III), çift ses çalma ve kısa basamak çalma *(Nota 10.)* tekniklerini içerdiği dikkat çekmektedir.



Nota 10. Noktürn, pozisyon değiştirme (I-III), çift ses çalma ve kısa basamak tekniği, Ölçü: 16-21.

Kujawiak
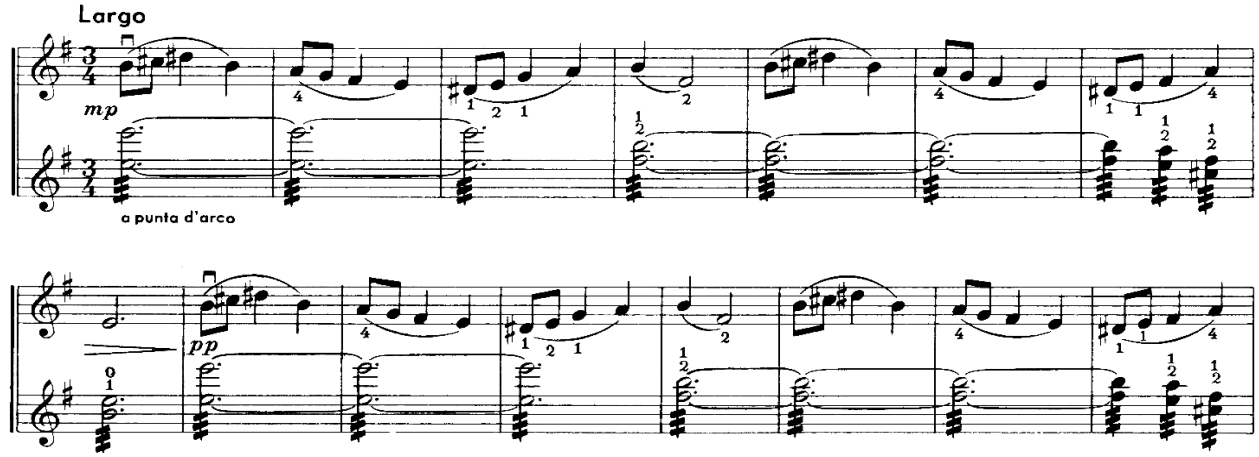
Kujawiak Polonya'nın Kuvayi bölgesine ait, üç zamanlı bir halk dansıdır. Danstaki ritmik aksan ikinci ya da üçüncü vuruş olmak üzere değişkendir. Yine Polonya halk dansı olan Mazurka ve Oberek'e kıyasla daha yavaş, yürüme temposunda bir dans türüdür (Chung, 2011: 23). Goldberg ise araştırmasında Kujawiak şarkılarının şefkat ve lirizm içeren doğa imgeleriyle yakın ilişkide olduğunu belirtmiştir. Noskowski'nin Kujawiak'ın çevresel kökenlere odaklanan bir tür olarak, kültürün güçlü coğrafi ve iklimsel köklerini barındırdığını belirtmiştir (2016:233). Stephen Downes'e göre genel form ABA olmak üzere üç bölmelidir. Genel tempoya kıyasla daha hızlı bir orta bölüm vardır ve kadansa doğru bir hızlanma söz konusudur. Tempo değişikliklerinin günlük yaşamdaki uyku ve avlanma gibi aktivitelerin karakter özelliklerini yansıtmaktadır (Chung, 2011: 23).

Kujawiak'ın Biçimsel Yönden İncelenmesi

Kujawiak ABA formuna örnektir.
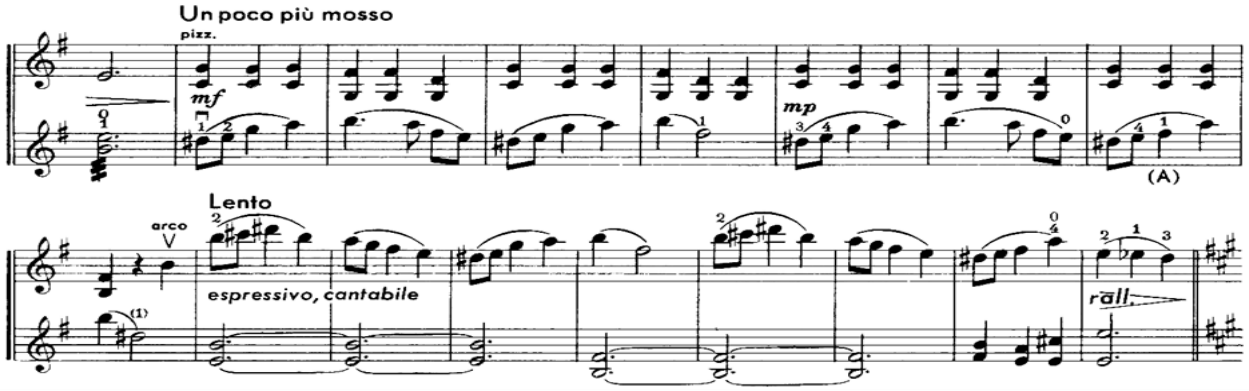
Tartım	**3/4**
Ölçü Sayısı	48
Temposu	Largo- Un poco piu mosso- Lento-Vivo
Tonu	Mi minör/ La Majör
Biçimsel Yapısı	ABA + Coda

Tablo 4. Kujawiak' ın Biçimsel Yapısı.
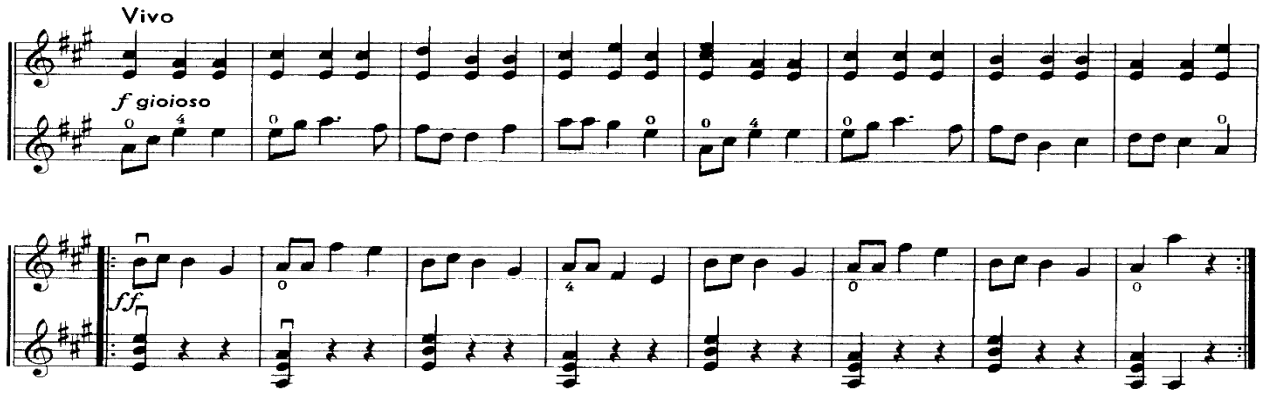


Nota 11. Kujawiak, A Bölmesi Teması, Ölçü: 1-15.

Öncesinde de dansın karakteristik özelliklerinde belirtildiği üzere oldukça yavaş *(largo*) bir tempoda, lirik bir melodiyle 1. Keman partisinde Mi minör tonda A Bölmesindeki Tema sergilenmiştir. 8 ölçüden oluşan A temasının (Nota 11.) tekrarından sonra B Bölmesi (Nota 12.) başlamaktadır.



Nota 12. Kujawiak, B Bölmesi Teması ve A Teması tekrarı, Ölçü: 16-31.
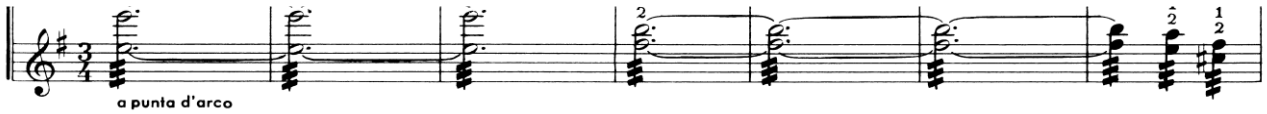


Nota 13. Kujawiak, Vivo, Ölçü: 33-48.
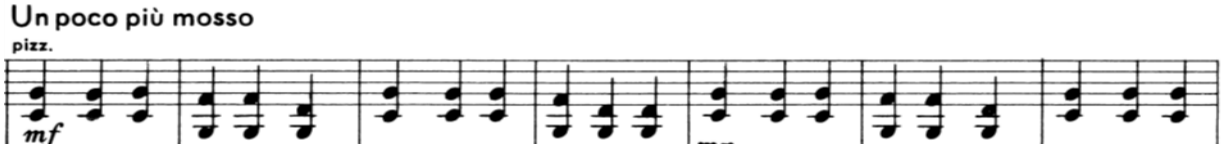
B teması 17. ölçüde *(Nota 12.)* yine lirik bir melodiyle bu sefer de 2. keman partisinde sergilenmektedir. Ayrıca A temasına kıyasla daha hızlıdır *(Un poco piu mosso*). 8 ölçüden oluşan B temasının ardından 25. ölçüde A temasına (*Lento)* geri dönülür. A teması yine 1. keman partisinde, bu defa bir oktav tiz olarak sergilenmiştir ve daha yavaş tempodadır. Sonrasında 33. ölçüde *(Nota 13.)* oldukça hızlı tempoda (*Vivo*) koda işlevi gören bir bölüm başlamaktadır. La Majör tonda olan bu bölümde öncesinde sergilenmiş temaların aksine canlı ve hareketli bir karakterle 2. keman partisinde başlamaktadır. Soru-cevap niteliğinde olan bu temanın 1. keman partisinde geçmesiyle düet son bulmaktadır.

Kujawiak'ın Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi

Kujawiak sağ el teknikleri bakımından incelendiğinde; önceki düetlerde yer almayan tremolo çalma (*Nota 14.*), pizzicato çalma (Nota 15.) gibi tekniklerin yer aldığı dikkat çekmektedir. 2. keman partisinde Tremolo geçen ölçülerde (Ölçü: 1-16) yayın ucunda *(a punta d'arco)* çalınması beklenmektedir ve bu sayede yumuşak bir ton elde edilmesi amaçlanmaktadır. Bu iki sağ el tekniğinin yanı sıra detaşe çalma ve legato çalma teknikleri de bulunmaktadır.
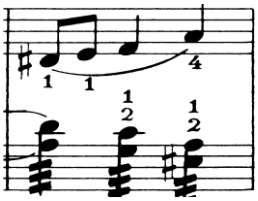


Nota 14. Kujawiak, Tremolo Çalma Tekniği, Ölçü: 1-7.
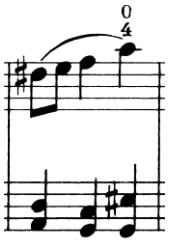


Nota 15. Kujawiak, Pizzicato Çalma Tekniği, Ölçü: 17-23.

Kujawiak sol el teknikleri bakımından incelendiğinde ise pozisyon değiştirme (I-V), çift ses çalma, parmak kaydırma (*Nota 16.*) ve flajole çalma (*Nota 17.*) tekniklerini içerdiği anlaşılmaktadır.



Nota 16. Kujawiak, 1. Keman Partisinde 1. Parmakta kaydırma tekniği, Ölçü: 7.



Nota 17. Kujawiak, 1. Keman Partisinde flajole çalma tekniği, Ölçü: 31.

İkinci Krakowiak

İkinci Krakowiak öncesinde de belirtildiği üzere Polonya'nın Krakow şehrine ait halk dansıdır. Kitapta iki adet Krakowiak başlıklı düet olması sebebiyle İkinci Krakowiak (*II Krakowiak)* olarak adlandırılmıştır.
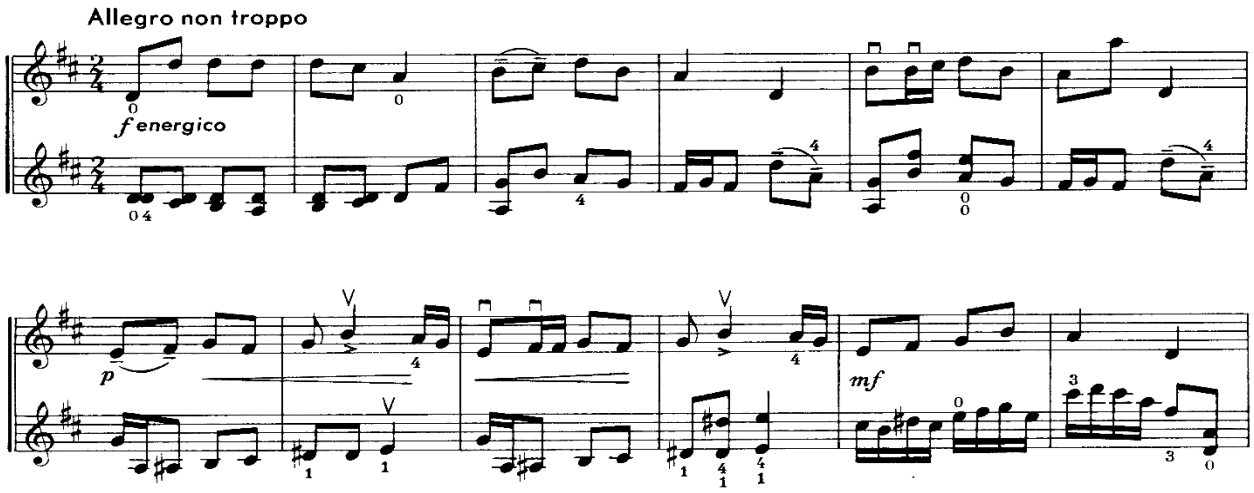
İkinci Krakowiak'ın Biçimsel Yönden İncelenmesi

İkinci Krakowiak, Birinci Krakowiak'tan farklı olarak ABA formunda bestelenmiştir.

Tartım	2/4
Ölçü Sayısı	47
Temposu	Allegro non troppo
Tonu	Re Majör
Biçimsel Yapısı	A^{1} B^{15} A^{33}
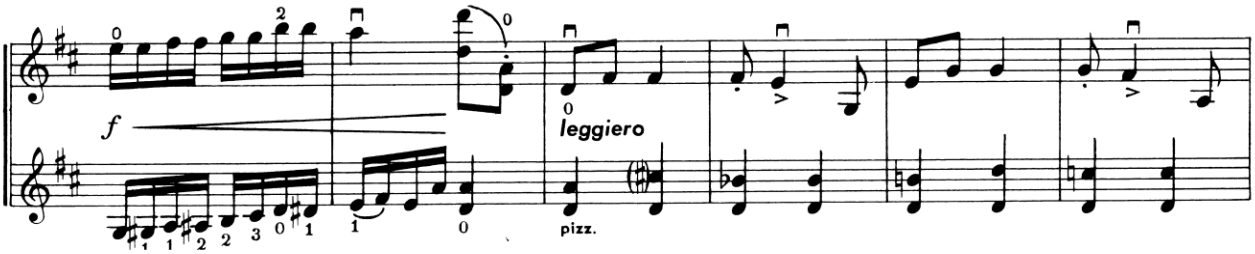
Tablo 5. İkinci Krakowiak'ın Biçimsel Yapısı.

Düetin ana teması A bölmesinde tema Re Majör tonda canlı ve hareketli bir karakterle 1. keman partisinde (Nota 18.) sergilenmektedir. 12 ölçü süren A bölmesinin bitiminde iki ölçülük köprü sonrası B bölmesi başlar.
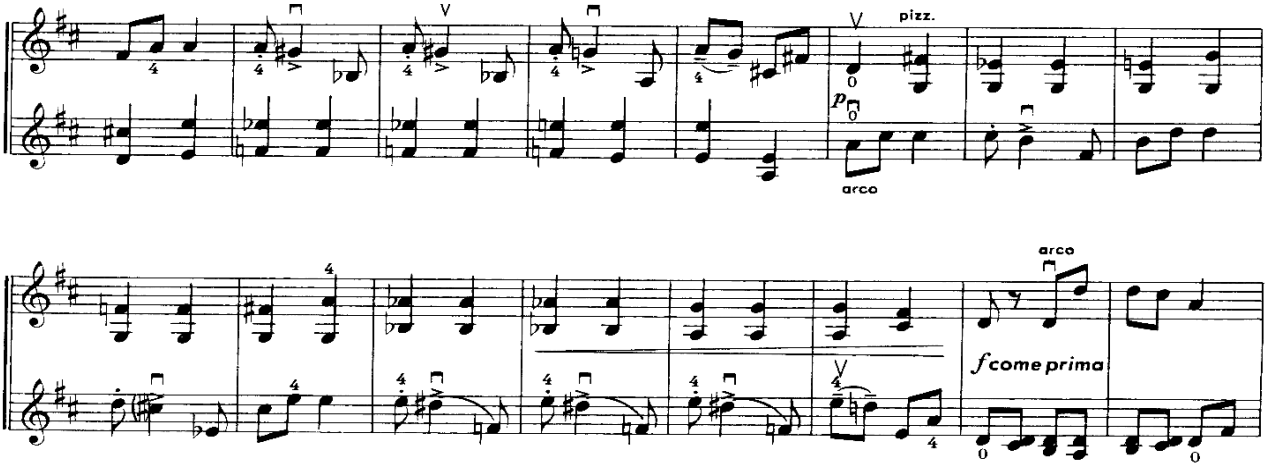


Nota 18. İkinci Krakowiak, A Bölmesi Teması, Ölçü: 1-12.

B bölmesi teması yine 1. keman partisinde 15. ölçüde sergilenmeye başlar *(leggiero). Leggiero* "hafif ve çabuk" anlamındadır (Say, 2002: 321). Bu bölmede A temasına kıyasla daha dingin bir melodik yapı söz konusudur *(Nota 19).*



Nota 19. İkinci Krakowiak, B Bölmesi Teması, Ölçü: 13-18.
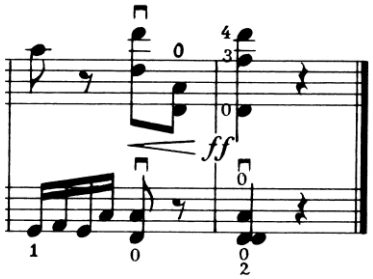
1. keman partisinde başlayan tema 24. ölçüde bu sefer Re majörün tam beşli paralelinde *(arco)* 2. keman partisine geçer ve gelişerek 9 ölçü boyunca devam eder. 33. Ölçüde *(come primo)* A bölmesindeki ana temaya geri dönülür ve düet tamamlanır *(Nota 19 ve Nota 20).*



Nota 20. İkinci Krakowiak, B Bölmesi Temasının Devamı ve A Bölmesine Dönüş, Ölçü: 19-34.

İkinci Krakowiak'ın Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi

İkinci Krakowiak sağ el teknikleri bakımından incelendiğinde detaşe çalma, legato çalma, staccato çalma, portato çalma, pizzicato çalma ve öncesinde incelenen düetlerden farklı olarak akor çalma (*Nota 21.)* tekniklerini içermektedir.



Nota 21. İkinci Krakowiak, Akor çalma tekniği, Ölçü: 46-47.

İkinci Krakowiak sol el teknikleri bakımından incelendiğinde ise pozisyon değiştirme (I-III), çift ses çalma tekniklerini içerdiği anlaşılmaktadır.

Piosenka

Piosenka'nın lehçedeki şarkı, şarkı söyleme, aşk şarkısı gibi anlamları bulunmaktadır (http4).

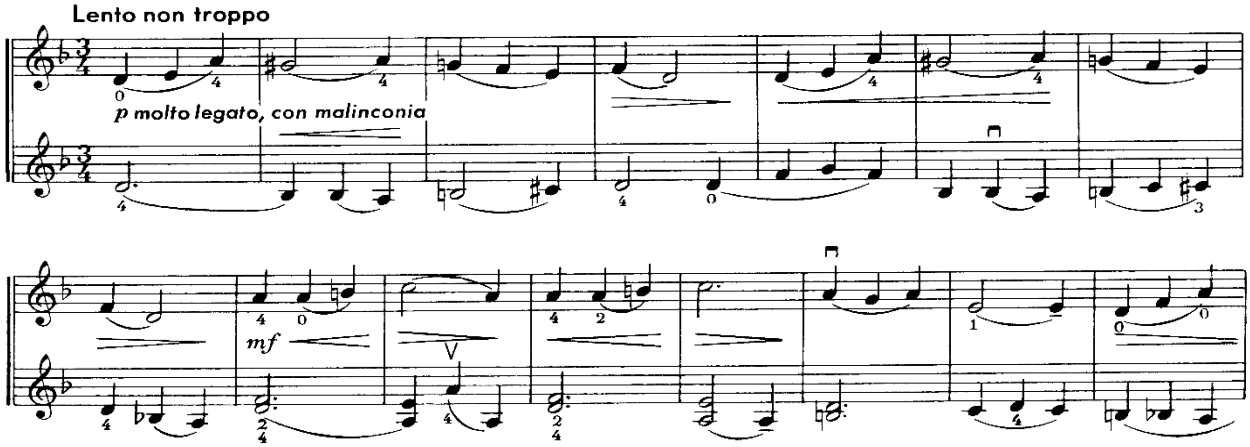
Piosenka'nın Biçimsel Yönden İncelenmesi

Kitaptaki en kısa düet olan Piosenka ağır bir tempoda *(lento non troppo)* ve İki bölmeli şarkı formunda yazılmıştır.

Tartım	3/4
Ölçü Sayısı	48
Temposu	Lento non troppo
Tonu	Re minör/ La Majör
Biçimsel Yapısı	A^1 B^{17}
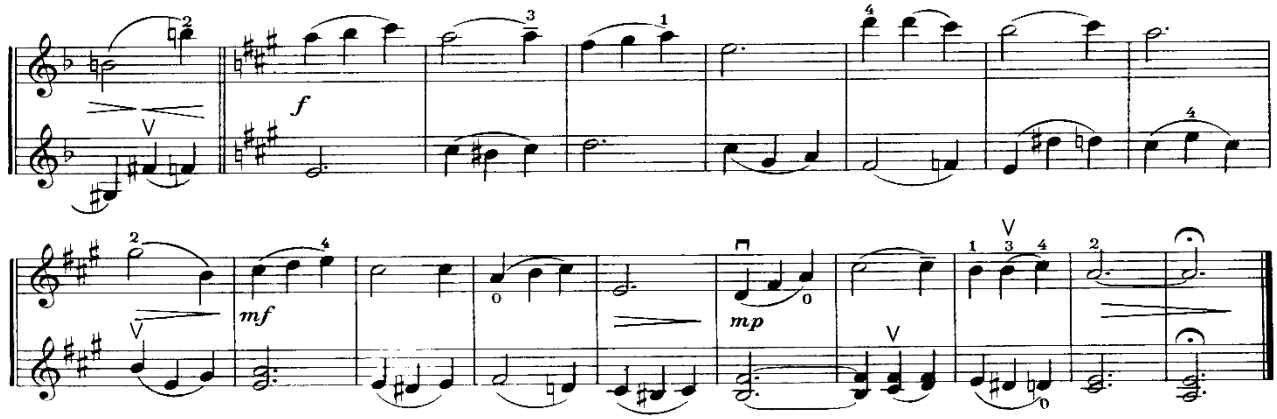
Tablo 6. Piosenka'nın Biçimsel Yapısı.

Bu düette oldukça ağır olan melankolik *(molto legato con malinconia)* bir temayla A Bölmesi 1. keman partisinde başlamıştır. Aslında ton Re minör olmasına rağmen tema Re minör-La minör arasında seyretmektedir *(Nota 22).*



Nota 22. Piosenka, A Bölmesi, Ölçü: 1-15.
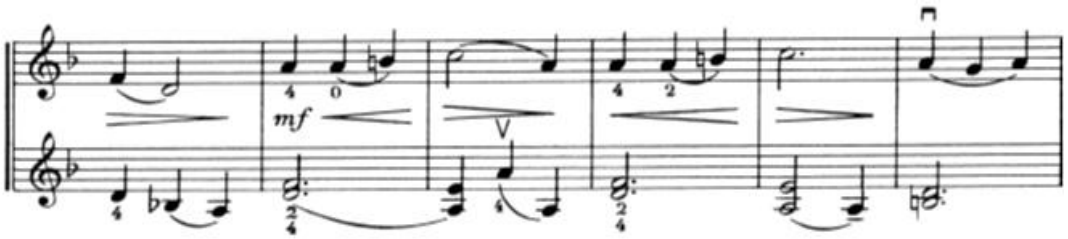
A bölmesinin sergilenmesinin peşine 17. ölçüde B bölmesindeki tema yine 1. Keman partisinde bu sefer La majör tonda sergilenmiştir. 17 ölçü boyunca süren B bölmesi La Majör tonda temanın tamamlanmasıyla son bulmuştur *(Nota 23).*



Nota 23. Piosenka, B Bölmesi Teması, Ölçü: 16-33.

Piosenka'nın Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi

Piosenka sağ el teknikleri bakımından incelendiğinde düet boyunca legato tekniğinin kullanıldığı dikkat çelmektedir. Sol el teknikleri bakımından incelendiğinde ise, pozisyon değiştirme (I-III) ve ~~özellikle~~ 2. kemanda temaya eşlik eden partide çift ses çalma tekniklerini içerdiği görülmektedir *(Nota 24).*



Nota 24. Piosenka, çift ses çalma tekniği, Ölçü: 8-13.

Grotesk Marş

Aktulum (2020:15), Grotesk'i şu şekilde tanımlamıştır: "Grotesk, sıklıkla yinelenen en genel özelliği norm karşıtı olmasıdır. Örneğin; parçalanmış, doğal görünümünden sapmış bir beden grotesk sayılır. Bedenin hayvan ya da bitki görünümleriyle karıştırılması, biçimsizleştirilmesi bir başka grotesk imge yaratır. Uzlaşıları sarsan, doğal olanın dışına taşan, çirkin, biçimsiz her görünüm groteski ile buluşur". *Türk Dil Kurumunun sözlüğünde ise "Eski Çağ Roma yapılarında bulunan tuhaf, gülünç figürlerden oluşmuş süsleme üslubu"* biçiminde açıklanmaktadır (http5). Bacewicz'in kitabının son düetini Grotesk Marş olarak adlandırması, grotesk kavramının anlamı düşünüldüğünde, eserdeki beklenmedik müzikal dinamiklerle ilişkilendirilebilir. Önceki düetlerle kıyaslandığında bu düetin oldukça farklı bir müzikal yapıda olması dikkat çekicidir.
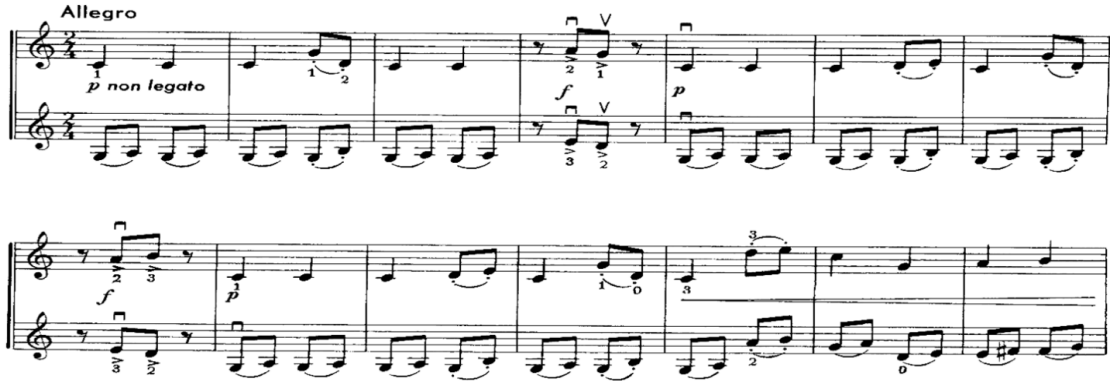
Grotesk Marşın Biçimsel Yönden İncelenmesi

Grotesk Marş Üç Bölmeli Şarkı Formunda bestelenmiştir.

Tartım	2/4
Ölçü Sayısı	58
Temposu	Allegro
Tonu	Do Majör
Biçimsel Yapısı	A^{1} B $^{17}A^{43}$
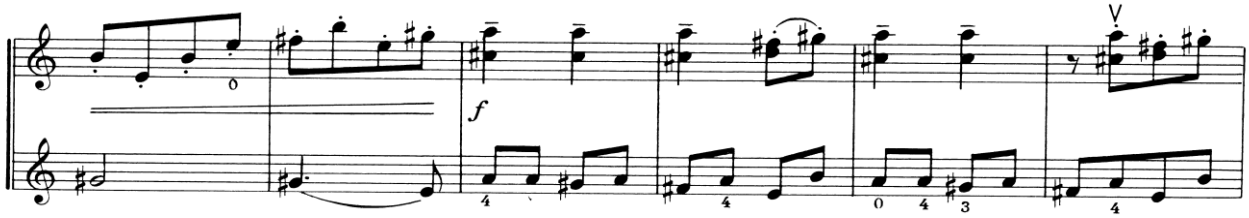
Tablo 7. Grotesk Marş'ın Biçimsel Yapısı.

Kitabın son düetinde A bölmesindeki tema 1. keman partisinde sergilenmiştir. Tema Do Majör'dür ve piano nüansının belirtilmesine rağmen, 4. ve 8. ölçülerdeki ansızın forte ve aksanlı çalınmasının belirtildiği sekizlik notalar beklenmedik ve şaşırtıcıdır (Nota 25). Dolayısıyla bu beklenmedik nüanslar, parçanın tanımlayıcı başlığı olan Grotesk ile bağlantısını ortaya koymaktadır. A bölmesi 16 ölçü boyunca devam eder ve sonrasında B bölmesine geçilir.
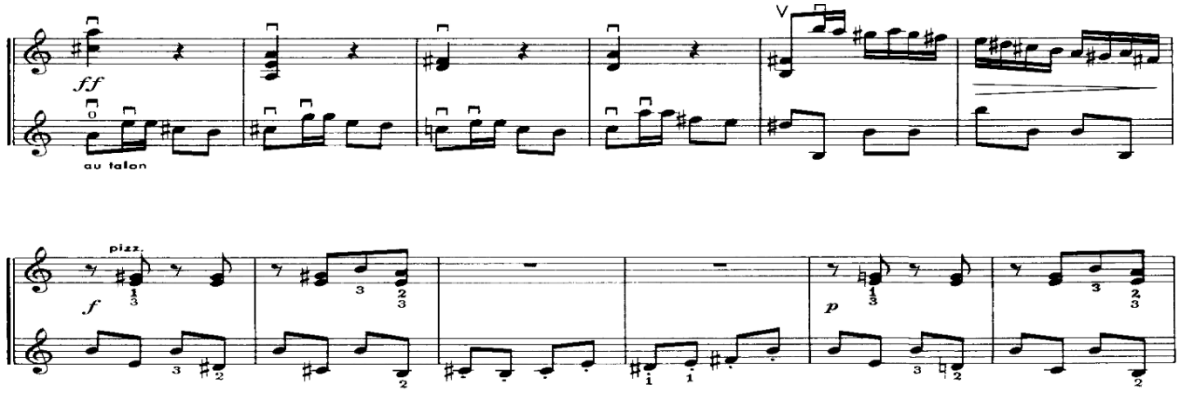


Nota 25. Grotesk Marş, A Bölmesi Teması, Ölçü: 1-14.

Düette melodik ve tonal anlamda değişim ve gelişimlerin bulunduğu B bölmesi ilgi çekicidir. B bölmesinde 2 farklı tema bulunmaktadır. Öncelikle 2. keman partisinde sonrasında ise 1. Keman partisinde sergilenen iki farklı tematik yapı görülmektedir. Aşağıda Nota 26'da 2. keman partisinde 17. ölçüde başlayan Tema I gösterilmiştir.
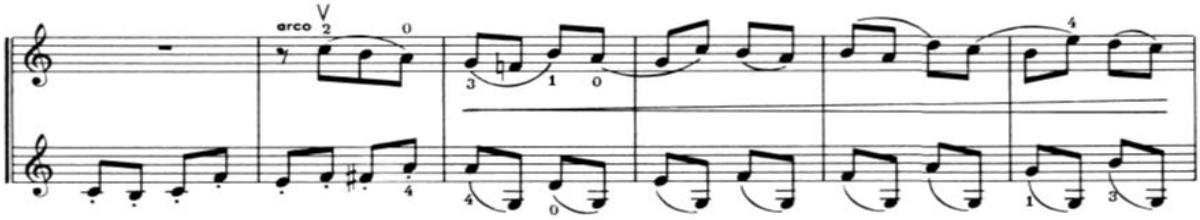


Nota 26. Grotesk Marş, B Bölmesi, Tema I, Ölçü: 15-20.

B bölmesinde 2. kemanda başlayan Tema I, yine 2. keman partisinde 34. ölçüye kadar devam etmektedir. Tema iki partide de birçok değiştirici işaret olmasına rağmen temelde La minör tondadır (Nota 27).
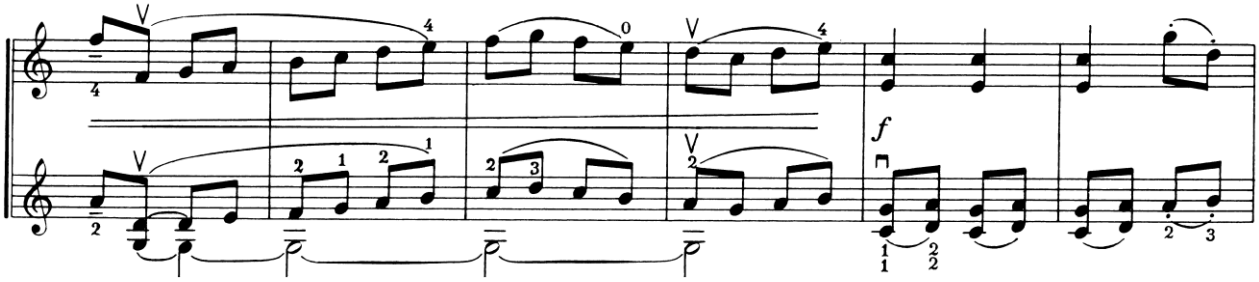


Nota 27. Grotesk Marş, B Bölmesi, Tema I Devamı, Ölçü: 21-32.

Tema I'i izleyen 34. Ölçüden itibaren Tema II bu defa 1. Keman partisinde sergilenir (Nota 28.)



Nota 28. Grotesk Marş, B Bölmesi, Tema II, Ölçü: 33-38.
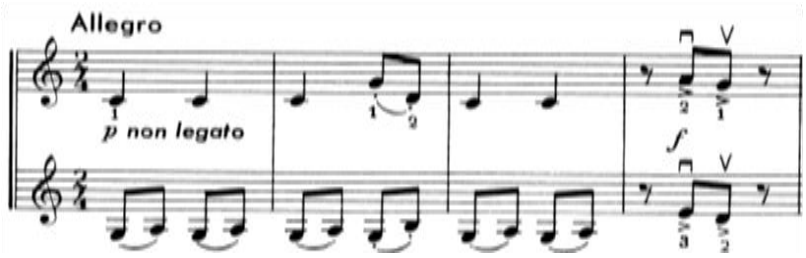
Tema I'in staccato karakterinin tersine legato yapıdadır. Tema II gelişerek iki partide yer alan çıkıcı dizilerin (Ölçü: 39-42) öncesinde başlayan büyük bir crescendo ile Do Majör'e çözülmesiyle tamamlanır (Nota 29). 43. ölçüdeki Do Majör'e dönüş ile beraber A bölmesinin yeniden sergisi başlamaktadır. Grotesk Marş 16 ölçülük bir A bölmesinin tekrarıyla son bulmuştur.



Nota 29. Grotesk Marş, B Bölmesi, Tema II Devamı ve A Bölmesine Dönüş, Ölçü: 39-44.

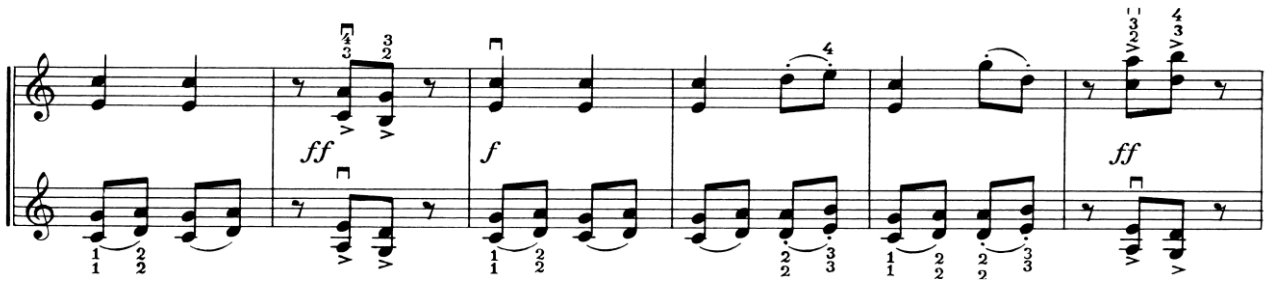
Grotesk Marşın Sağ ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi

Halk Müziği Temaları Üzerine Düetler kitabının son düeti olan Grotesk Marş birçok farklı sağ ve sol el tekniğini içermektedir ve önceki düetlerde yer alan tüm tekniklerin bir özeti gibidir. Grotesk Marş sağ el teknikleri bakımından detaşe çalma, yayın dibinde/ topuk kısmında (au talon) detaşe çalma, bağlı çalma, staccato çalma, bağlı staccato çalma, akor çalma, pizzicato çalmanın yanı sıra martele çalma (Nota 30.) tekniğini de içermektedir. Özellikle düetin başında yazılı olan ve genelde yaylı çalgılar için kullanılan *non legato* ibaresi ile düetin genel olarak bağlı olmayan bir karakterde çalınması belirtilmektedir. *Non legato* yay tekniği detaşe tekniğine çok benzerdir ama yayın durdurularak her nota arasında küçük boşluklarla çalınması beklenmektedir. Detaşe tekniğinden farkı, detaşe tekniğinde notaların tam süre değeri ile çalınmasıdır.



Nota 30. Grotesk Marş, 4. Ölçüde Martele Çalma Tekniği, Ölçü:1-4.

Düette sol el teknikleri bakımından ise pozisyon değiştirme (I-V), çift ses çalma tekniklerinin yer aldığı anlaşılmaktadır (Nota 31).



Nota 31. Grotesk Marş, 2. Keman partisinde tam beşli çift ses çalma tekniği, Ölçü: 45-50.

Çift seslerde özellikle 2. Keman partisinde tam beşli seslerin sıklıkla yer aldığı dikkat çekmektedir. Tam beşli çift sesleri çalarken parmağın iki tele birden basması ve iki teli de iyi bir şekilde kapatması için, parmakların dik basmadan ziyade yatay basması gerekmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada Polonyalı kadın besteci ve keman virtüözü Grazyna Bacewicz'in hayatı ve iki keman için bestelediği "Halk Müziği Temaları Üzerine Kolay Düetler" ele alınmıştır. Düetlerin biçimsel ve teknik olarak detaylı analizi yapılmıştır.

Çalışmada oluşturulan 1. alt problemde düetler biçimsel yönden incelenmiştir: İlk düet olan *Prelüd*'ün Üç Bölmeli Şarkı (ABA) Formunda, *Birinci Krakowiak'*ın Rondo (ABACA) formunda, *Noktürn'*ün serbest formda, *Kujawiak*'ın (ABA+Koda) ve *İkinci Krakowiak'*ın (ABA) yine Üç Bölmeli Şarkı formunda, *Piosenka*'nın ise İki Bölmeli Şarkı Formunda, kitabın son düeti olan *Grotesk Marş*'ın ise yine Üç Bölmeli Şarkı Formunda yazıldığı tespit edilmiştir.

Araştırmanın 2.alt probleminde ise düetler sağ ve sol el teknikleri açısından incelenmiştir. Düetler sağ el teknikleri bakımından incelendiğinde detaşe çalma, staccato çalma, bağlı staccato çalma, legato çalma, martele çalma, portato çalma, pizzicato çalma, akor çalma, tremolo çalma ve yayı bölümleme tekniklerini; sol el teknikleri bakımından incelendiğinde ise çift ses çalma, pozisyon değiştirme (I-III, I-IV) ve parmak kaydırma, flajole çalma, süsleme tekniklerinden mordan ve kısa basamak çalma teknikleri içerdiği sonucuna varılmıştır.

Düetlerde kullanılan sağ ve sol el teknikleri keman eğitiminin başlangıç yıllarında edinilmesi beklenen temel becerilerdir. Düetlerde sağ tekniklerinden temel yay teknikleri, sol el tekniklerinden ise genel olarak I-III pozisyon geçişleri bulunmaktadır. Ayrıca keman eğitiminde başlangıçtan bu yana beraber müzik yapmanın ve çok sesliliğe alışmanın önemi yadsınamaz bir gerçektir. Bu bakımdan da iki keman için düetler önemlidir. Bacewicz Halk Müziği Temaları Üzerine Kolay Düetlerini keman öğretiminin ilk yıllarında keman eğitimcilerinin öğrencileriyle beraber çalışması bakımından faydalı görülmektedir. Ayrıca düetlerin halk temalarını içeren melodik yapısı sayesinde öğrenci ve öğretmen tarafından severek seslendirileceği düşünülmektedir.

Bunlara ek olarak uluslararası literatürde yapılan araştırmalar Grazyna Bacewicz'in iki yüzden fazla eser bestelemesine ve yaşadığı dönemde önemli başarılar elde etmesine rağmen yeterince tanınmadığı görüşündedir. Ülkemizde ise Grazyna Bacewicz ve besteleri üzerine herhangi bir

araştırma yapılmadığı anlaşılmaktadır. Bu araştırmada bestecinin eğitimsel amaçlarla yazdığı düşünülen Halk Müziği Temaları Üzerine Kolay Düetler'i incelemiştir. Fakat Dört Keman için Kuartet, Keman ve Piyano İçin Konçertino (*Concertino for Violin and Piano in first and third positions*) gibi öğrencileri için yazdığı eğitimsel amaçlı diğer eserleri de bulunmaktadır. Ayrıca başta konçertolar ve sonatlar olmak üzere yaylı çalgılar için birçok eser bestelemiştir. Bundan sonraki yapılacak çalışmalarda Bacewicz'in bestecilik anlayışıyla incelenmesi ve diğer eserleri üzerinde de çalışılması önerilmektedir.

Dolayısıyla bu araştırmanın ulusal literatürde bir ilk olarak Bacewiz'in sanatsal kişiliğinin ve eserlerinin tanınması adına önemli bir kaynak olacağı ve bundan sonraki çalışmalara ışık tutacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

Ambache, D. (2022). *Grazyna Bacewicz, The 'First Lady of Polish Music'*. Cambridge University Press.

Aktulum, K. (2020). Sanatsal Bir Biçim Olarak Grotesk Nedir?. *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Uluslararası Filoloji ve Çeviribilim Dergisi*, *2*(1), 1-35.

Bennett, Roy. (1995). Music Dictionary. New York: Cambridge University Press.

Billing, S. (2006). *Bacewicz: the violin concertos* (Doctoral dissertation, City University London).

Chung, H. Y. (2011). Grażyna Bacewicz and Her Violin Compositions: From a Perspective of Music Performance. (Doktora tezi). https://repository.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:182808

Gąsiorowska, M. (2019). Grażyna Bacewicz–The Polish Sappho. *Musicology Today*, *16*(1), 65-102. https://sciendo.com/downloadpdf/journals/muso/16/1/article-p65.pdf

Goldberg, H. (2016). Nationalizing the *Kujawiak* and Constructions of Nostalgia in Chopin's Mazurkas. *19th-Century Music*, *39*(3), 223–247. https://www.jstor.org/stable/26348863

Greive, T. (1997). Grazyna Bacewicz's String Teaching Repertoire. *American String Teacher*, *47*(4), 67-73.

Dickson, L. D. (1992). *Violin timbre as a structural element in the music of Grazyna Bacewicz (1909-1969)*. (Doktora tezi). The University of Texas at Austin. (Erişim adresi: https://es.scribd.com/document/253269399/Bacewicz-Folk-Dances-Duets-Violin), (Erişim tarihi: 20.02.2025).

Hökelek, T., & Tuğcular, E. (2023). Ahmet Adnan Saygun'un "Gençliğe Şarkılar" Kitabındaki Eserlerin Form Yapıları. *Online Journal of Music Sciences*, *8*(1), 7-24. https://dergipark.org.tr/en/pub/ojomus/article/1220094

Jarosz, K. (2020). *Grażyna Bacewicz and Her Contributions to the Cello Repertoire* (Doctoral dissertation, The University of Nebraska-Lincoln). https://www.proquest.com/docview/2399760213?pqorigsite=gscholar&fromopenview=true&sourcetype=Dissertations%20&%20Theses

Karasar, N. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemi.* Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık

Lee, S. (2010). *Musical borrowing in four twentieth-century works for viola by Hindemith, Bloch, Bacewicz, and Shostakovich*. University of Cincinnati. (Doktora Tezi). https://www.proquest.com/docview/751926534?pqorigsite=gscholar&fromopenview=true&sourcetype=Dissertations%20&%20Theses

Mills, C. R. (1986). *Grazyna Bacewıcz: A Stylıstıc Analysıs And Evaluatıon Of Selected Keyboard Works (Poland)* (Doctoral Dissertation, University Of Northern Colorado).

Özçelik, S. (2002). Batı müziği yazısında süslemeler. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, *22*(3). https://dergipark.org.tr/en/pub/gefad/issue/6764/90999

Rosen, J. (1984). *Grażyna Bacewicz, her life and works* (No. 2). Los Angeles: Friends of Polish Music, University of Southern California School of Music.

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

Shafer, S. G. (1992). *The Contribution of Grażyna Bacewicz (1909-1969) to Polish Music*. Edwin Mellen Press.

Sözer, V. (2005). *Müzik Ansiklopedik Sözlük*. İstanbul: Remzi Kitabevi

Temperley, N. (1975). John Field and the first nocturne. Music &Letters, 56(3/4), 335–340.

Thomas, A. (1985). Bacewicz: Chamber and Orchestral Music. *Los Angeles: Polish Music Reference Center*.

Uçan, A. (2005). Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri İçin Keman Ders Kitabı Lise 1 (1. Baskı). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı**.**

Web Kaynakları

http1 University of South California Polish Music Center, Grazyna Bacewicz: Her Life and Works by Judith Rosen. (Erişim Adresi: https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol5no1/grazyna-bacewicz-life-and-works/), (Erişim Tarihi, 11.12.2024).

http2 Scribd Dijital Belge Kütüphanesi. (1997). Easy Duets on Folk Themes by Grazyna Bacewicz. (Erişim adresi: https://es.scribd.com/document/253269399/Bacewicz-Folk-Dances-Duets-Violin), (Erişim Tarihi, 01.09.2024).

http3 University of South California Polish Music Center, Essay by Maja Trochimczyk. (Erişim Adresi: https://polishmusic.usc.edu/research/dances/krakowiak/), (Erişim Tarihi, 04.10.2024).

http4 (Erişim adresi: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-polish/song), (Erişim Tarihi, 04.10.2024).

http5 (Erişim adresi: https://sozluk.gov.tr/, (Erişim Tarihi: 10.10.2024).

EXTENDED ABSTRACT

Grazyna Bacewicz was a Polish female artist renowned both as a concert violinist and a composer, particularly for her contributions to the violin and string repertoire. Despite the political tensions, wartime environment, and Soviet dominance in her country during the pre- and post-World War II era, she remained an exceptionally productive artist. She performed with prominent orchestras worldwide and was invited as a jury member for international violin competitions. Bacewicz is recognized as the first Polish female composer to gain international acclaim and receive awards during her lifetime, with her works earning distinction even within her relatively short life. Her compositions, celebrated in Europe and America, played a significant role in 20th-century Polish music.

She was a pioneering female composer and violin virtuoso who left a significant mark on 20th-century Polish and European music. Polish musicologist Malgorzata Gasiorowska (2019: 66), referencing the prominent poet and musician Sappho from Ancient Greece, described Bacewicz as an extraordinary figure akin to Sappho. She noted that during the interwar years, when there were very few women capable of producing works on par with their male counterparts, Bacewicz stood out and was even referred to as the "Polish Sappho."

Her compositional career, which began at the age of 13, ended with her death in 1969, before she even turned 60. Despite her short life, she produced over 200 works, including nearly 40 violin pieces, symphonies, and chamber music compositions.

While Bacewicz achieved significant success during her lifetime and her works were frequently performed, a general consensus exists that her compositions have not received the attention they

deserve in the years following her death. Moreover, no significant studies on Bacewicz have been identified in Turkey. For this reason, this research aims to contribute to the recognition of the composer and her works.

Today, her compositions for orchestra, strings, and especially the violin are considered significant contributions to the European music repertoire. Many of her highly artistic and virtuosic violin works are rooted in the characteristic elements and folkloric features of Polish folk music. In addition to these compositions, she wrote numerous educational pieces for violin, driven by her periods of teaching.

The study examines Bacewicz's life chronologically and focuses on her violin compositions, particularly analyzing her *Easy Duets on Folk Themes for Two Violins*, believed to have been composed for her students. Each duet in the book has been analyzed formally and technically, with examples provided. These duets are considered valuable for violin education due to their inclusion of fundamental right- and left-hand techniques.

In the first section of this study, information about Grazyna Bacewicz's life and general works is provided, based on sources obtained through a literature review. In the findings section, her work *Easy Duets on Folk Themes for Two Violins*, written for students, is analyzed in terms of performance techniques. All duets are also analyzed in terms of musical forms.

In the first sub-problem created in the study, duets were analyzed in terms of form: It was determined that the first duet, Prelude, was written in 3-Part Song (ABA) Form, First Krakowiak in Rondo (ABACA) form, Nocturne in free form, Kujawiak (ABA+Coda) and Second Krakowiak (ABA) were also written in 3-Part Song form, Piosenka in 2-Part Song Form, and the last duet of the book, Grotesk March, was again written in 3-Part Song Form. In the second sub-problem of the study, duets were analyzed in terms of right and left hand techniques: When duets were analyzed in terms of right hand techniques; detache, staccato, legato- staccato, legato, martele, portato, pizzicato, chords, tremolo and bow division techniques; when examined in terms of left hand techniques; It was concluded that it included the techniques, double stops, changing positions (I-III, I-IV) and finger sliding, flageolets, mordants and appoggiatura from ornamentation techniques. The right and left hand techniques used in duets are the basic skills expected to be acquired in the beginning years of violin education. Since duets include basic bow techniques and generally I-III positions in the left hand, it is believed that using *Easy Duets on Folk Music Themes* in violin education will contribute to the teaching process.

This study examines Easy Duets on Folk Music Themes, which are thought to have been written by the composer for educational purposes. However, she also has other educational works such as Quartet for Four Violins, Concertino for Violin and Piano in first and third positions, which he wrote for his students. He also composed many works for stringed instruments, especially violin concertos and sonatas. It is recommended that in future studies, Bacewicz's understanding of composition should be examined and his other works should be studied. Therefore, it is thought that this research will be an important source for the recognition of Bacewicz's artistic personality and works, as a first in international literature, and will shed light on future studies.

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 : 30.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 11.03.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1630124
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.

ENDÜLÜS'TE MÜSLÜMAN, HIRİSTİYAN, YAHUDİ MÜZİK KÜLTÜRLERİNİN GELİŞİMİ VE MÜZİK TÜRLERİ

BAKIR, Seda[1]

ÖZ

Bu makale, Endülüs'te yedi yüzyıl boyunca bir arada yaşayan Müslüman, Hristiyan ve Yahudi topluluklarının müzik kültürlerine yaptıkları katkıları incelemektedir. Endülüs, İslam, Hristiyan ve Yahudi geleneklerinin kaynaştığı çok kültürlü bir ortam sağlamış ve bu etkileşim, müzik ve şiir türlerinin gelişimini önemli ölçüde etkilemiştir. Arap-Endülüs müziği, özellikle Muvaşşah ve Zecel gibi özgün nazım ve müzik türleriyle tanınmaktadır. Bu türler, yalnızca İber Yarımadası'nda değil, aynı zamanda Kuzey Afrika ve Avrupa'da da etkili olmuş, Orta Çağ Avrupa şiiri ve müziğini biçimlendirmiştir.

Muvaşşah, 10. yüzyılda Endülüs'te ortaya çıkan bir şiir türü olup, Arap-Romence ve İbranice gibi farklı dillerin harmanlandığı, müzikal bir yapıya sahiptir. Zecel ise daha popüler ve halk diline yakın bir form olup, özellikle İbn Kuzman gibi şairler tarafından geliştirilmiştir. Her iki tür de Endülüs'ün çok kültürlü yapısını yansıtmakta ve Batı Avrupa edebiyatında *trubadur* şiirinin doğuşuna katkı sağlamaktadır. Endülüs müzik ekolünün gelişimi, özellikle Ziryab gibi

[1] Dr., Akdeniz Üniversitesi, Akdeniz Uygarlıkları Araştırma Enstitüsü, Akdeniz Ortaçağ Araştırmaları Anabilim Dalı, sedabinler@hotmail.com, https://orcid.org/0000-0003-1819-001X.

müzisyenlerin katkılarıyla daha sistematik bir hale gelmiş ve saray müziğinden halk müziğine kadar geniş bir alana yayılmıştır.

Endülüs müziği, yalnızca İslam dünyasında değil, Avrupa'da da müzik anlayışına büyük etkilerde bulunmuş ve Hristiyan, Yahudi ve Müslüman toplulukların kültürel etkileşimini yansıtan önemli bir sanat formu haline gelmiştir. Bu etkileşim, Mozarab müziği, Sefarad müziği ve Kastilya villancico türü gibi formlar üzerinde kalıcı izler bırakmıştır. Sonuç olarak, Endülüs müziği ve edebiyatı, İslam ve Batı kültürleri arasında bir köprü işlevi görerek Orta Çağ boyunca sanatsal ve kültürel etkileşimin en önemli unsurlarından biri olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Orta Çağ, Endülüs müziği, Muvaşşah, Zecel, kültürel sentez.

THE DEVELOPMENT OF MUSLIM, CHRISTIAN, JEWISH MUSICAL CULTURES AND MUSICAL GENRES IN ANDALUSIA

ABSTRACT

This article examines the contributions to musical culture of the Muslim, Christian and Jewish communities that coexisted in Andalusia for seven centuries. Andalusia provided a multicultural environment in which Islamic, Christian and Jewish traditions fused, and this interaction significantly influenced the development of music and poetry. Arab-Andalusian music is particularly known for its unique verse and music genres such as the Muwashshah and the Zajel. These genres were influential not only in the Iberian Peninsula but also in North Africa and Europe, shaping medieval European poetry and music.

Muvashshah is a genre of poetry that emerged in Andalusia in the 10th century and has a musical structure that blends different languages such as Arabic-Romance and Hebrew. Zajel, on the other hand, is a more popular and colloquial form, developed especially by poets such as Ibn Kuzman. Both genres reflect the multicultural nature of al-Andalus and contributed to the emergence of troubadour poetry in Western European literature. The development of the Andalusian school of music became more systematized, especially with the contributions of musicians such as Ziryab, and spread from court music to folk music.

Andalusian music had a great impact on the understanding of music not only in the Islamic world but also in Europe and became an important art form reflecting the cultural interaction of Christian, Jewish and Muslim communities. This interaction left lasting traces on forms such as Mozarab music, Sephardic music and the Castilian villancico genre. As a result, Andalusian music and

literature functioned as a bridge between Islamic and Western cultures and became one of the most important elements of artistic and cultural interaction throughout the Middle Ages.

Keywords: Medieval, Andalusian music, Muvashshah, Zecel, cultural synthesis.

GİRİŞ

Endülüs, farklı etnik ve dini grupların bir arada yaşadığı, tarih boyunca büyük kültürel etkileşimlerin yaşandığı bir bölge olmuştur. Müslümanların 710 yılında İber Yarımadası'nı fethetmesiyle birlikte başlayan süreç, 1492 yılına kadar devam etmiş ve bu süre zarfında Müslüman, Hristiyan ve Yahudi topluluklarının etkileşimi sonucu benzersiz bir kültürel sentez oluşmuştur. Müziğin, fetih sonrası dönemde kısıtlamalarla karşılaşmasına rağmen, halkın sanata olan ilgisi sayesinde saray ve sosyal yaşamın vazgeçilmez bir unsuru haline gelmiştir. Bunun sonucu olarak da Endülüs müziği, Arap, Berberî, Latin ve yerel halkların katkılarıyla Avrupa ve İslam dünyasında derin etkiler bırakmıştır.

Amaç ve Önem

Bu çalışmanın amacı, Endülüs'teki farklı dini ve etnik grupların müzik kültürleri üzerindeki etkilerini incelemek ve bu kültürel etkileşimlerin müzik tarihine katkısını analiz etmektir. Endülüs, Doğu ve Batı müzik geleneklerinin birleştiği, farklı kültürel öğelerin kaynaştığı bir merkez konumundadır. Çalışmada, müzik aracılığıyla topluluklar arasındaki kültürel alışverişin boyutları değerlendirilecek ve Endülüs müziğinin günümüz müzik anlayışına olan etkileri vurgulanacaktır. Endülüs müzik ekolü, klasik Arap müziği ile Avrupa müziği arasında köprü oluşturan bir miras olarak önem taşımaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışma, Endülüs'te Müslüman, Hristiyan ve Yahudi topluluklarının müzik kültürlerine yaptığı katkıları tarihsel ve edebi kaynaklar çerçevesinde ele almaktadır. Çalışmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş olup, tarihsel kaynak taraması yapılmıştır. Çalışmada ikincil kaynaklardan faydalanılmıştır. İkincil kaynaklar arasında tarihçiler, müzikologlar ve edebiyat araştırmacılarının çalışmaları bulunmaktadır. Özellikle *Philip K. Hitti, Roger Boase, Amnon Shiloah, Maria Rosa Menocal, Raymond P. Scheindlin* ve *Michael Sells* gibi araştırmacıların eserlerinden faydalanılmıştır. Elde edilen veriler betimsel analiz yöntemi ile incelenmiş, Endülüs müziğinin

tarihsel süreçte nasıl geliştiği, farklı kültürel unsurların nasıl etkileşimde bulunduğu değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, müzikal yapılar, nazım formları ve toplumsal dinamikler üzerinden bir çözümleme yapılmıştır. Endülüs müziğinin Arap-İslam dünyası, Avrupa ve Yahudi müzik gelenekleri üzerindeki etkisi karşılaştırmalı analiz yöntemi ile ele alınmıştır. Muvaşşah ve zecel gibi nazım türlerinin, Orta Çağ Avrupa şiiri ve müziği üzerindeki etkilerini incelemek için tarihsel bağlantılar ve örnekler üzerinde durulmuştur. Çalışmada kullanılan kaynakların güvenilirliği, tarihsel kaynaklara dayalı akademik çalışmalar ve uluslararası yayınevleri tarafından basılan eserler üzerinden sağlanmıştır. Kaynakların çoğunluğu tarihsel belgeler ve akademik makalelerden oluşmaktadır.

Bu yöntem çerçevesinde, Endülüs müzik kültürünün tarihsel gelişimi, farklı topluluklar arasındaki kültürel etkileşim bağlamında ele alınarak, günümüz müzik anlayışına etkileri değerlendirilmiştir.

BULGULAR

İspanyolca'ya Andalucia şeklinde geçen ve tarihin ilk dönemlerinde Arapların, "Müslümanların İspanyası" olarak adlandırdıkları Endülüs kelimesinin nereden geldiği tam olarak bilinememektedir. Müslümanlar Endülüs ismini kısa bir süre fethettikleri ve hakimiyetleri altında olan toprakların hepsi için kullanmışlardır. Ancak 718 yılında Hristiyanların, yaklaşık sekiz asır süren "Endülüs'ü Müslümanlardan geri alma" hareketinin bir neticesi olarak ve bu hareketin git gide çökmesi sonucu bu ismin kapsadığı geniş alan daralmış ve en sonunda Endülüs ismi sadece küçük Ben-i Ahmer bölgesindeki topraklara özgü kalmıştır. Andalucia denilen bölge Almeria, Granada, Jaen, Cordoba, Sevilla, Huelva, Malaga ve Cadiz gibi bölgeleri kapsayan büyük bir alanı ifade etmektedir (Kahyaoğlu ve Mısır, 2019: 67). Endülüs'te 700 yıl boyunca bir arada yaşayan Müslüman, Hıristiyan ve Yahudilerin gerek kendi müzik kültürlerine gerekse ortak müzik kültürüne çeşitli açılardan katkıda bulunmuşlardır.

Orta Çağ İslam İspanyası, mimari, edebiyat, şiir ve bilim gibi alanların yanı sıra müzik alanında da Avrupa ve Orta Doğu'ya kalıcı bir miras bırakmıştır. Endülüs müziği, dönemin Avrupa ve Kuzey Afrika müzik geleneklerini etkileyerek bu bölgelerde yayılmış, ancak Fars ve Osmanlı müziğinde sınırlı bir etkiye sahip olmuştur.

Arap-Endülüs müziği (*el-mūsīqā el-andalusiyya*), Orta Doğu'nun en köklü sanat müziği geleneklerinden biri olup, özellikle *Muvaşşah* ve *Zecel* gibi strofik forma sahip vokal türleri ile tanınır. Bu müzik türü, Müslüman, Hristiyan ve Yahudi toplulukları arasında popüler olmuş,

Yahudi şairler Arapça ve İbranice eserler bestelemiştir. İbn Haldun, muvaşşahların hem seçkinler hem de halk tarafından ilgi gördüğünü ifade etmiştir.

Endülüs'teki Arap Müslümanlar; 8. yüzyılın başlarından itibaren Orta Çağ Avrupası'nın entelektüel antik zamanlarının görkemli, ışıltılı ve parlak dönemlerinden birini kaleme almıştır. 8. yüzyılın ortaları ve 13. yüzyılın başlangıcı arasındaki çağ boyunca, Arapça konuşan Müslüman halk; dünya çapında kültür, bilgi ve medeniyet meşalesinin başlıca taşıyıcılarından biri olmuştur (Dahami, 2022: 955).

Müslüman ordularının 710 yılında İber Yarımadası'nı fethetmesinden, Granada'daki son Nasrî Krallığı'nın 1492 yılında düşmesine ve aynı yıl Yahudilerin bölgeden sürgün edilmesine kadar geçen 700 yılı aşkın süre boyunca, bölgede kültürel etkileşim önemli bir ivme kazanmıştır. İber Yarımadası, farklı ırk, din ve sosyal sınıflardan gelen toplulukların bir arada yaşadığı ve etkileşimde bulunduğu dinamik bir kültürel yapıya ev sahipliği yapmıştır (Shiloah, 2009: 298). Endülüs, Arapça, İspanyolca, Berberîce, Portekizce, Fransızca, Katalanca ve Latince gibi çeşitli dillerin konuşulduğu, çok kültürlü bir toplumsal yapı sunmuştur (Kahyaoğlu ve Mısır, 2019: 69). Bu zengin etkileşim ortamı, İslam, Hristiyanlık ve Yahudilik gibi farklı inançların ve geleneklerin bir araya gelerek özgün bir kültürel üslup oluşturmasına olanak tanımıştır.

Fetihten hemen sonra çok çeşitlilik kazanmış bu bileşik toplum imajı, hâkim Müslüman bileşeni bile etkileyen bir gerçekti; bunlardan ikincisi yeni- Müslümanlardan, yani İslamiyet'e geçmiş olan İspanyol-Müslümanlardan, güçlü bir Kuzey Afrikalı Berberîler'den, önemli sayıda Zencilerden ve Doğu ve Batı Avrupa'dan serbest bırakılmış kölelerden oluşuyordu. Saf ırk Araplar küçük bir azınlığı, ancak aristokratların önemli bir kısmını teşkil ediyordu. Şöyle ki bunlar din değiştirmeyi reddedenler, yani Mozarablar diye bilinen Hıristiyan ve Yahudilerdir. Buna nüfusun diğer unsurları da eklenmelidir. Her iki topluluğa ibadet özgürlüğü ve kısıtlı iç ayrıcalıklar verildi.

Mozarablar, oluşumları Müslüman fethinden önce gelen eşsiz ayin ve müziklerini geliştirmeye devam etmişlerdir. Saygın âlim H. Angels'e göre Yahudilerin de o zamanlarda kendi müzikleri vardı fakat somut müzikal belgeler eksikliği nedeniyle kesin niteliğini ayırt edilememektedir.

Mozarabik müzik, Alfonso VI döneminde Roma ayiniyle değiştirilene kadar varlığını sürdürmüş ve günümüze *León Antiphoner* gibi önemli belgelerle ulaşmıştır. Yahudi cemaatlerinde gelişen Sefarad müziği ise İslam egemenliği döneminden izler taşımaktadır. Orta Çağ İberya'sında Berberî müziğinin varlığına dair ise sınırlı kanıt bulunmaktadır (Menocal vd., 2000: 63).

Endülüs'te Müzik Kültürü: Orta Çağ İslam İspanyası ve Endülüs Müzik Geleneği

Orta Çağ İslam İspanyası, mimari, edebiyat, felsefe, şiir, dini düşünce ve bilim gibi birçok alanda Avrupa ve Orta Doğu'ya kalıcı bir miras bırakmıştır. Bu kültürel etkileşim, müzik alanında da kendini göstermiştir. Endülüs müzik geleneği, dönemin sosyal ve kültürel hayatında önemli bir yer edinmiş, kuzey komşularının müzik anlayışını etkilemiş ve zamanla Kuzey Afrika'ya taşınarak orada gelişimini sürdürmüştür. Aynı zamanda Doğu Arap dünyasında da hızla kök salan bu müzik, özellikle Muvaşşah ve Zecel gibi kendine özgü vokal türleriyle tanınmaktadır. Ancak, bu gelenek Arapça konuşulan dünyanın doğu sınırlarında yayılmasını durdurmuş, Fars ve Osmanlı müzik kültürlerinde sınırlı bir etkiye sahip olmuştur (http2).

Endülüs'te ortaya çıkan müzik gelenekleri, Muvaşşah ve zecel gibi strofik[2] form vokal türlerinin yanı sıra, bu türlerle ilişkili enstrümantal formları da içermektedir. Her ne kadar bu müzik türleri çoğunlukla Müslüman seçkinlerin saray geleneği ile ilişkilendirilse de mezhepsel ve sosyal sınırları aşarak geniş bir kesime ulaşmıştır. Yahudi müzisyenler Müslüman saraylarında performans sergilemiş, Yahudi şairler ise İbranice ve Arapça Muvaşşah bestelemiştir. Bununla birlikte, bu gelenek muhtemelen Araplaşmış Hristiyanlar, Berberîler ve daha az ayrıcalıklı sosyal sınıflar arasında da yayılmış olsa da bu konuda tarihsel kanıtlar sınırlıdır. İbn Haldun (ö. 1406), Muvaşşah türünün "anlaşılma kolaylığı ve üslubunun aşinalığı nedeniyle hem seçkinler hem de halk tarafından büyük ilgi gördüğünü" belirtmektedir (Menocal vd.,2000: 60).

Bu bağlamda, Endülüs müziği, kültürel çeşitliliğin ve etkileşimin güçlü bir göstergesi olarak, yalnızca İber Yarımadası'nda değil, Kuzey Afrika ve Orta Doğu'da da müzik tarihine yön veren önemli bir gelenek olarak varlığını sürdürmüştür.

Endülüs'te İslam devletinin kurulmasıyla beraber, İber Yarımadası'nda Hristiyan, Yahudi ve Müslüman kültürler birlikte yaşamaya başlarlar. Araplar, İber Yarımadası'na geldiklerinde buradaki toplumlara İslâmiyeti öğretmeye çalışırlar ve bir dönem müzikle uğraşmalarını yasaklarlar. Esasen müzik, Endülüs'te din âlimlerince meşruluğu sorgulanan bir alan olmakla birlikte; saraydan, sıradan halkın evine kadar müziğin yaşam alanı bulması, Endülüs halkının şiir ve müziğe olan ilgisinin göstergesi olmuştur.

[2] Strofik form, bir müzik biriminin, kıta veya dize olarak tekrar edilmesidir. Bu birime aynı zamanda strof da denir. Genellikle bir müzik parçasının veya şarkının tamamını oluşturacak şekilde üç veya daha fazla kez tekrarlanır. Daha yaygın olarak *Away in a Manger* adıyla bilinen *Cradle Song*, strofik forma örnek teşkil eder (http 3).

Dinsel müzik açısından Mozarablar, Müslüman Endülüs'teki İspanyol ayinlerini mozarabik ilahilerle yeniden şekillendirirler. Papa Gregor'un 6. yüzyılda dini ritüel müziklerini birleştirme çabasıyla birlikte 5. yüzyıla dek kendi ayin geleneği olan İspanya Hıristiyanlarının mozarabik ilahileri, Roma tarzına uyarlanması yönünde baskıya uğrar (Erdal, 2018: 1818).

"Araplar İber Yarımadası'na ilk ayak bastıkları dönemde, Mekke ve Medine'de bile henüz şarkı okulları mevcut değildi. Araplar İspanya'daki Hıristiyanlar'a ve daha önceden yarımadaya yerleşmiş olan Yahudi ve çingenelere İslam'ın kurallarını öğretip bir süre müzikle uğraşmalarını engellediler, müzisyenliği ahlaksız meslek grupları arasında gördüler. Daha sonra sadece kölelerin ve çingenelerin müzikle uğraşmalarına izin verildi. İslam yasaları gereği şarkıcıların mahkemede şahitliği geçersizdi. Bazı Arap yöneticiler şarkı söylemeyi kınamış, kölelerin alım satımında da "iyi şarkı söyler" özelliği taşıyanların satışını yasaklamıştı". İlerleyen zamanlarda ön yargılar kırılarak ibadethanelerde ezgisel ağıtların işitilmesine izin verilmeye başlanmıştır.

Endülüs Emevîleri Döneminde Müzik Kültürü ve Gelişimi

Endülüs Emevî halifeleri, müzik sanatına büyük önem vermiş ve bu alanda faaliyet gösteren müzisyenleri destekleyerek teşvik etmiştir. Hakem bin Hişam (796-822) döneminde, Allun ve Zirkun adlı şarkıcıların Endülüs'e gelen ilk profesyonel müzisyenler arasında yer aldığı bilinmektedir (Düzenli, 2014: 284). Bu sanatçılar tarafından icra edilen eserler, kısa sürede yerel halk arasında popülerlik kazanmış ve Arap müziğinin İber Yarımadası'nda tanınmasına zemin hazırlamıştır.

Bu dönemde Endülüs'te müzik yaşamı, saray kültürünün önemli bir parçası haline gelmiş ve özellikle Bağdat Sarayı'nın bir yansıması olarak gelişmiştir. II. Abdurrahman (822-852), müziğin saray içinde daha sistematik bir şekilde icra edilmesini sağlamak amacıyla kadın şarkıcılar için özel bir bölüm oluşturmuştur. Aynı zamanda, dönemin en önemli müzisyenlerinden biri olan İshak el-Mavsili'nin öğrencisi Ebu Hasan Ali İbn Nafi (Ziryab), bu süreçte Bağdat'tan Kurtuba'ya göç etmiş ve Endülüs müziğinin gelişiminde dönüm noktası niteliğinde bir etki yaratmıştır (Erdal, 2018: 1819).

Ziryab'ın Kurtuba'ya gelişi, Endülüs müzik ekolünün şekillenmesinde kritik bir rol oynamış, saray müziğinde yeni repertuar ve icra teknikleri geliştirilerek Arap-İslam müzik geleneği ile yerel unsurların sentezlenmesine katkı sağlanmıştır. Bu gelişmeler, Endülüs'ün müzik kültürünü

yalnızca İspanya'da değil, Kuzey Afrika ve Avrupa müzik geleneklerinde de etkili kılmış ve bölgenin kültürel mirasına önemli bir katkıda bulunmuştur.

Endülüs müzik ekolünün temelleri, 755 yılında Emevi hanedanlığının hayatta kalan son üyelerinden biri olan I. Abdurrahman'ın Endülüs'e gelmesiyle atılmıştır. Abdurrahman, Cordoba'da sanat ve bilimin gelişimini teşvik eden parlak bir kültürel merkez olan Mervânî krallığını kurmuş ve bu süreçte Medine'den şarkıcılar getirterek klasik Arap müzik geleneklerinin sürdürülmesini sağlamıştır.

Endülüs müzik üslubunun gelişiminde en önemli dönüm noktası, 822 yılında Tunus'tan Cordoba'ya gelen ünlü şair ve müzisyen Ziryab'ın (Ebu'l-Hasan Ali bin Nâfi) etkisiyle gerçekleşmiştir (Shiloah, 2009: 299). Büyük müzik üstadı İshak el-Mavsili'nin öğrencisi olan Ziryab, müzik tarihinde udu en iyi icra eden sanatçılar arasında kabul edilmiştir.

Ziryab'ın Endülüs'e gelişi ve sarayda baş müzisyen olarak görevlendirilmesi, bölgedeki müzik anlayışında köklü değişiklikler yaratmıştır. Bu dönemde, daha önce baskın olan Hicaz müziği etkisini kaybetmiş, yerini Irak müzik geleneklerine bırakmıştır. Ziryab'ın öncülüğünde başlayan bu değişim, mahalli unsurların da katkısıyla Endülüs müziğinin kendine özgü bir yapıya kavuşmasını sağlamış ve bölgenin müzik tarihinde önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur (Karaelma, 2010: 34).

Sonuç olarak, Endülüs müzik ekolü, Arap müziğinin klasik unsurlarını koruyarak yerel kültürle harmanlanmış ve Ziryab'ın katkılarıyla daha sistematik bir yapıya kavuşarak Avrupa ve İslam dünyasında önemli bir etki yaratmıştır.

Ziryab dışında, Endülüs müzik yaşamında öne çıkan başka kimlikler de dikkat çekmektedir. Bu kimliklerin önde gelenleri şöyle sıralanabilir:

Abbas b. Firnas (810–887): Abbas ibn Firnas, Endülüs müziğine önemli katkılarda bulunmuş çok yönlü bir bilim insanıdır. Müziğin icrasında hassasiyeti artırmak amacıyla erken dönem metronom benzeri bir cihaz geliştirdiği bilinmektedir. İbn Firnas, müzik teorisi ve enstrümantasyon alanında yaptığı yeniliklerle Endülüs müziğine kalıcı etkiler bırakmıştır (Samsó, 1992: 112-114).

İbn Bacce: Endülüs'ün en tanınan müzik ustasıdır, ud çalmıştır. Hıristiyan şarkıları ve doğu ezgilerini birleştirerek iki yeni müzik formu geliştirmiştir. Endülüs'ün küçük emirlikler döneminde İbn Bacce Zaragoza'da konservatuvar kurmuştur (Karaelma, 2010: 37).

Muhiyiddin İbn Arabi:13. yüzyılda "Cevaplar Kitabı" adlı eserinde, müzik teorisi, İslâm'ın içselleştirilmesinde tasavvuf ve ondan beslendiği için Endülüs'te son kez parıldayan müzik

yaşamını ortaya koymuştur. 1031' de Kurtuba'nın düşüşüyle Endülüs müziğinin yaratıcılığı durma noktasına varmıştır (Garaudy, 2010: 271).

Müslüman Endülüs, her alanda olduğu gibi müzik alanında da Avrupa'yı etkiler. Endülüs kültürü'nde kullanılan tek dil Arapça değildir. Latince, Arapça ve Latince-Arapça karışımı bir dille yazılan Endülüs Şiir Sanatı bulunmaktaydı. Yahudiler ise İbranice-Arapça yazı kullanmaktadır.

Ortak noktaları ise, klasik Arapçayı kullanarak yazılan "Muvaşşah" ve sokak lehçesiyle yazılan "Zecel" dir (Shiloah, 2009: 400). Hem edebi hem de müzikal bir tarzı arz eden "Muvaşşah", klasik Arap Şiiri'yle Endülüs-Latin folkloru arasında bir bağlantı girişimi olarak görülmektedir

Philip K. Hitti, *History of the Arabs (Arapların Tarihi)* adlı eserinde, "Arap İspanyası'nın" Avrupa kültürüne önemli katkılarda bulunduğunu vurgulamaktadır. Bu katkılar arasında şiir, Arap kültürünün Avrupa üzerindeki etkisinin en belirgin örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Hitti'ye göre, Arap toplumunda şiirsel kompozisyona olan ilgi son derece güçlüdür ve Arapça şiir türleri sayısız varyasyona sahiptir. Şiir, nesilden nesile sözlü olarak aktarılmış ve toplumun tüm kesimlerinden ister yüksek ister düşük gelir grubuna ait, ister zengin ister fakir olsun büyük bir ilgi ve hayranlık görmüştür (Hitti, 1964: 562).

Arap dili, şiir, musiki ve keskin bir vurguyu (aruz ölçüsünü) bünyesinde barındıran zengin bir edebi geleneğe sahiptir. Bu özellikler sayesinde, Endülüs'teki Arap Müslümanlarının şiiri, zaman içerisinde doğanın ve çağın estetik yönlerini anlatmada yeni bir çekim merkezi haline gelmiş ve çeşitli yeni ölçü biçimlerinin gelişmesine olanak tanımıştır. Gelişen bu şiir türleri, saray çevresindeki şairlerin de ilgisini çekmiş ve onların eserlerinde önemli bir yer edinmiştir.

Avrupa'da Orta Çağ öncesinde *balad*lar başta olmak üzere, aşk temalı şiirler romantik bir duygu yoğunluğu ortaya koymaktaydı. Ancak, mevcut yerel şiir gelenekleri, Arap şiirinin etkisiyle birlikte dönüşüme uğramış ve bu etki, özellikle İspanyol Arap şairlerinin Müslüman Doğu'da daha önce bilinmeyen yeni lirik şiir biçimleri yaratmasında kendini göstermiştir. Bu yeni biçimler erken dönem İspanyol Hristiyan şiirini etkilemiş ve muhtemelen Batı Avrupa edebiyatında da iz bırakmıştır (Dahami, 2022: 139).

Tarihsel kanıtlar, "Orta Çağ İberyası'nda" Arap ve Hristiyan müzik gelenekleri arasındaki doğrudan etkileşimi gösteren birçok bağlamı belgelemektedir. Bu etkileşim, belirli aktarım vakalarıyla desteklenmekte olup, müzik kültürleri arasındaki karmaşık etki meselesine dair sınırlı da olsa bazı çıkarımlar yapılmasına olanak tanımaktadır. Müziğin aktarımı ve kültürel alışverişin en belirgin bağlamları arasında, kraliyet ve aristokrat aileler arasındaki evlilikler, elçilik heyetleri

ve diplomatik müzakereler, uzun süreli esaret dönemleri, farklı saraylarda eğitim alan şarkıcı kadınlar ve profesyonel müzisyenlerin hareketliliği yer almaktadır. Ayrıca, farklı mezheplere mensup geniş İber nüfusunun günlük yaşamda bir araya gelmesi de müzikal etkileşimi artıran unsurlardan biridir.

Ancak, kültürel temasın doğrudan bir etki anlamına gelmediği de göz önünde bulundurulmalıdır. Müzik, diğer kültürel olgulardan farklı olarak mezhepsel ve dilsel sınırları aşma konusunda daha esnek bir yapı sergileyebilse de aynı zamanda bir topluluğun kimliğinin korunmasında güçlü bir araç olarak da işlev görmüştür. Bu bağlamda, "Orta Çağ İberyası'ndaki" müzikal temasların, bazı durumlarda sentez yaratırken, bazı durumlarda ise toplulukların kültürel bütünlüklerini muhafaza etmeleri açısından belirli sınırlar içinde kaldığı görülmektedir (Menocal vd.,2000: 74).

Muvaşşah

Muvaşşah kelimesi, "kadınların kullandığı değerli taşlarla süslü kuşak" anlamına gelen "vişâh" kelimesinden türemiştir. Muvaşşah söyleyene "veşşah" denir. Muvaşşah türü şiir söylemeye "tevşih" sanatı adı da verilmektedir. Müvaşşah aşk, ağıt, övgü, yergi gibi her konuda beste ile söylenen bir şiir türüdür. Lügat anlamı ise, kadınların omuzlarından çapraz şekilde taktıkları inci ve değerli taşlarla bezeli deri bir kuşaktır**.**

Muvaşşah, 10. yüzyılın sonları ve 11. yüzyılın başlarında Endülüs'te (İslam İspanyası) ortaya çıkan ve geleneksel Arap şiirinden farklı bir nazım biçimidir. Bu tür, Endülüs halkının müziğe olan eğilimi ile bölgesel halk ağzıyla terennüm edilen şarkıların kaynaşması sonucu doğmuştur. Genellikle "ağsan" (dallar) adı verilen beş kıtadan oluşur ve her kıtanın kendine ait bir kafiyesi vardır. Kıtalar arasında tekrar eden bir nakarat (simt veya "iplik") bulunur. Şiir, genellikle dil veya diyalekt değişimi içeren "harce" (kharja, çıkış bölümü) ile sona erer. Bu bölümlerden en önemlisi harcedir. Muvaşşahta harce (çıkış) kasidedeki matla (giriş) ile aynı değerde kabul edilir. Ayrıca Arapça dışında İspanyolca ve İbranice gibi dillerde muvaşşahların olması sebebiyle Doğulu ve Batılı birçok araştırmalara konu olmuş bir şiir ve şarkı türüdür (Demirgen, 2020: 295). 13. yüzyılda Kastilya Kralı bilge X. Alfonso, Hz. Meryem'e Galiçya lehçesinde "Cartigas de Sante Maria" adlı ilahiler bestelenirken, zecel ve muvaşşah formunun kullanımını destekleyen bir tavır sergiler. Ezgi, şiir ve minyatürlerden oluşan bu defterlerde Endülüs müzik kültürünün etkilerini açıkça görmek olanaklıdır (Karaelma, 2010: 34).

Muvaşşah'ın ana kısmı genellikle Klasik Arapça ile yazılırken, harce kısmında Endülüs Arapçası, Arap-Romence karışımı veya İbranice gibi farklı diller kullanılabilir. Bu, Endülüs'ün çok kültürlü yapısını yansıtan önemli bir unsurdur. Muvaşşah şiirlerinde aşk, övgü (methiye) ve şarap gibi konular sıkça işlenir (Düzgün, 2007: 106).

Türün nazım türünün kökenine dair farklı görüşler bulunmakla birlikte, genel kanaat bu şiir türünün ilk kez Endülüs'te ortaya çıktığı ve Emîr Abdullah dönemi (888-912) şairlerinden Mukaddem b. Muâfâ tarafından ihdas edildiği yönündedir. Onu İbn Abdürabbih takip etmiş, sonraki dönemlerde ise mülûkü't-tavâif, Murâbıtlar, Muvahhidler ve Gırnata Emirliği zamanlarında birçok önemli şair bu türü geliştirmiştir. Tematik olarak kasidelerle benzerlik gösterse de telli çalgılar eşliğinde icra edildikleri için özellikle aşk konularına daha fazla yer verilmiştir (http-1).

Muvaşşah'ın biçimsel ve tematik özellikleri, özellikle "Orta Çağ Fransası'nda" gelişen *trubadur* şiirini de etkilemiştir. Bu da Endülüs'ün, İslam dünyası ile Hristiyan Avrupa arasındaki kültürel köprü işlevini ortaya koymaktadır. İngiltere'deki Saray Aşkı geleneği bağlamında değerlendirildiğinde ise, 13. ve 14. yüzyıl Avrupa'sında oldukça popüler olan bu geleneğin, Arap kasideleri kaleme alan İspanya'daki Müslümanlardan, Fransızca yazan ve söyleyen şairlere; oradan da İngiliz edebiyatına bile aktarıldığı ileri sürülmektedir (Arıkan, 2021:54).

Muvaşşah türünün en önemli öncülerinden biri, Kurtuba (Arapça: *Qurṭuba*) kökenli ünlü halk şairi Ebû Bekir İbn Kuzmân'dır (ö. 1160). İbn Kuzmân, şehirden şehire gezerek şiirler söyleyen bir halk şairiydi ve daha sonra *Zecel* olarak adlandırılacak olan övgü içerikli şarkılar bestelemekteydi. Onun katkıları, *Muvaşşah* türünün Endülüs'te yaygınlaşmasında önemli bir rol oynamıştır.

Araştırmacılar muvaşşahanın oluştuğu çevre, nereden geldiği, kökeni ve bu türü ilk ortaya koyan şair hakkında ihtilafa düşmüşlerdir. Bazı araştırmacılar muvaşşahanın aslının Doğu olduğu, çöllerde söylendiği ve bu alanda verilen ilk örneğin ise Abdullah bin Mu'tezz'e ait olduğu fikrindedirler. Başka grup araştırmacılar ise, bu türün Endülüs'te ortaya çıktığını ve Endülüs'ten doğuya aktarıldığını savunur. Her ne kadar muvaşşahda Doğuya ait izlere rastlanılsa da kökeni ve geliştiği tek yer Endülüs olmuştur. Bu şiir türü miladi 9. yüzyıl 'da ortaya çıkıp 5 yüzyıl boyunca varlığını devam ettirmiş ve Doğuda da tıpkı Batıda olduğu gibi kabul edilmiştir. Bilhassa son dönem göç edebiyatı şairleri muvaşşahı kabullenmişler ve edebi olarak çok değerli ürünler ortaya koymuşlardır.

Aralarındaki küçük farklarla beraber hem muvaşşah hem de zecel, Hıristiyan ilahilerinde ve hatta Noel şarkılarının icrasında kullanılan Kastilya'nın popüler bir nazım biçimi olan villancico türüne

evirilerek farklı bir tür halinde de geliştirildi. Buna bağlı olarak 8. yüzyılda Endülüs'te böylesi bir "platonik aşk" konulu edebi eserlerin ortaya çıkması, 12. yüzyıl Rönesansı'nda büyük bir edebî kapının açılmasında önemli bir rol oynayan trubadurların saray aşkını anlatan şiirlerinin doğuşunda, Arap şiirinin açık bir katkısı oldu. Dahası; Güney Fransa'da ortaya çıkan ilk Provence şairleri, 11. yüzyılın sonlarına doğru zengin fantastik imgelerle ifade edilen heyecanlı aşk anlatılarıyla beraber tam formuna kavuşmuş olarak görünmeye başlarlar. 12. yüzyıl içerisinde gelişimi sürdüren trubadurlar, güneydeki çağdaşları olan zecel sanatçılarını taklit ettiler. Arap benzerlerini takiben kadınlara duyulan tutkulu aşk da aniden Güney Batı Avrupa dolaylarında ortaya çıktı (Hitti, 1964: 562).

Zecel

Sözlükte "Mübalağa ile çağırmak, oynamak, şarkı söylemek" Osmanlı lügatinde ise "avaz, ses, savt" anlamlarına karşılık gelen zecel Endülüs'te geliştirilmiş, Arapça gramer kurallarına uymayıp basit bir Arapça ile halk ağzı ve kullanımlar temel alınarak oluşturulan halk şiir türüne verilmiş isimdir. Endülüs'te muvaşşah adındaki şiirler yayılınca bundan bihaber olan halk muvaşşah'dan etkilenip zecel oluşturmaya ve söylemeye başlamışlardır. Kendisini zecel söylemeye adayan kişiye ise "zeccâl" demişlerdir (Kahyaoğlu ve Mısır, 2019: 77).

Zecel, Arapların İspanya'da yerel halkla etkileşime girmesi sonucu ortaya çıkan ve özellikle karma evlilikler ile sosyal etkinlikler sırasında icra edilen yerel şarkıların bir tür uyarlaması olarak gelişmiştir. Endülüs'te Araplar ve yerli halk; düğün, bayram, bağbozumu ve hasat gibi toplumsal etkinliklerde halk şarkılarının söylenmesine duyulan ihtiyaç nedeniyle bu şiir türünü benimsemiştir. Gelişimi ise, klasik Arap şiiri ile yerel halk türküleri arasındaki mesafenin daraltılmasıyla mümkün olmuş ve böylece kadınlar, gençler, zanaatkârlar ve emekçiler gibi toplumun farklı kesimleri, günlük dilde bu türü icra etmeye başlamıştır. Böylelikle halk arasında yaygınlaşarak zamanla daha sade ve anlaşılır bir form kazanmış ve bu süreçte de muvaşşah şiirinin etkisi önemli bir rol oynamıştır.

Zecel, 12. yüzyılda Müslüman İspanya'da ortaya çıkan popüler bir nazım biçimi olup, özellikle halk müziği ve sözlü edebiyat ile güçlü bir bağlantıya sahiptir. Muvaşşah ile benzer bir strofik forma sahip olan zecel, genellikle beş ila altı kıtadan oluşur ve Muvaşşah'tan farklı olarak klasik Arapça yerine konuşma dilindeki Arapça ile yazılmıştır. Özellikle *kharja* bölümlerinde İspanyolca kelimelerin bulunması, bu şiir türünün çok kültürlü Endülüs ortamındaki etkileşimlerden

beslendiğini göstermektedir. Zajal, yerel halkın konuştuğu dillerin ve günlük yaşamın bir yansıması olup, Arap olmayan unsurlardan da etkilenmiştir. Şiir türünün adı, "ağlamak" veya "mutlu bir ses çıkarmak" anlamına gelen bir kelimeden türemiştir ve bu, zecelin müzikal ve performatif yönünü vurgulamaktadır.

Edebi bir tür olarak sistematik hale gelmesi, gezgin şair İbn Kuzman (yaklaşık 1078-1160) ile başlamıştır. İbn Kuzman, bu şiir biçimini çeşitli konularda kullanmış ve özellikle himayecilerini övmek amacıyla eserler vermiştir. Sözlü icra için bestelenmiş şiirler olup, en eski el yazmaları örnekleri 13. yüzyıla dayanmaktadır.

Zamanla bu tür, yalnızca Müslüman Endülüs'te değil, tüm Arap dünyasında yaygınlaşarak önemli bir şiir ve müzik geleneği haline gelmiştir. Aynı zamanda Orta Çağ'ın sonlarında İspanya'da *zéjel* adıyla tanınmış ve İbranice şiir gelenekleri de dahil olmak üzere farklı kültürel ortamlarda uyarlanmıştır. Zecel'ın bu geniş çaplı etkisi, Endülüs'ün çok kültürlü yapısının edebi ve müzikal alanlardaki yansımalarından biri olarak değerlendirilmektedir.

Endülüs ve Fas bölgeleri, tarihsel olarak Mağrip olarak bilinmekte olup, İslami Batı'nın birbirine bağlı iki önemli parçası olarak değerlendirilmiştir. Bu bölgeler, Orta Çağ boyunca göç, evlilik, kültürel etkileşim, sosyal olaylar ve ticaret gibi unsurlar aracılığıyla zengin bir medeniyetin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Toledo, bu dönemin en önemli kültürel merkezlerinden biri olarak, Hristiyan, Yahudi ve Müslüman toplulukların İslam hukuku çerçevesinde çok kültürlü ve uyum içinde bir yaşam sürdürdüğü bir kenttir.

Sicilya, Kuzey Afrika ve Endülüs bölgelerindeki Arap yerleşimleri, İslam ve Arap mirasının sentezlenmesiyle kendine özgü bir kültürel yapı oluşturmuş ve bu yapı, geniş etkileşim olanakları sayesinde uzun süre korunmuştur. 12. yüzyılda, Sicilya Avrupa'nın en zengin devletlerinden biri haline gelmiş ve yöneticileri Orta Akdeniz üzerindeki hâkimiyetlerini güçlendirmiştir (Clifford, 2002: 3). Bu tarihsel süreçte, kraliyet sarayları yalnızca siyasi merkezler değil, aynı zamanda canlı bir trubadur şiir geleneği ve bilimsel gelişim merkezi olarak da faaliyet göstermiştir.

Sonuç olarak, zecel şiir türü, Arapların Endülüs'te yerel halklarla olan kültürel etkileşimlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmış ve zamanla kendine özgü bir edebi form kazanarak geniş kitlelere yayılmıştır (Dahami, 2022: 956).

Bu şiir formu, Endülüs'ün çok kültürlü yapısının bir yansıması olarak ortaya çıkmış ve edebi bir tür olarak gelişimi gezgin şair İbn Kuzman (1078–1160) tarafından sağlanmıştır. İbn Kuzman, zecel yalnızca bir halk şiiri türü olmaktan çıkararak edebi bir çerçeveye oturtmuş ve çeşitli

temalarda eserler vermiştir. Müzikal bir form olarak da kabul edilen zecel, sözlü gelenek içinde önemli bir yer edinmiş, 13. yüzyıldan itibaren hem Arap dünyasında hem de İspanya'da *zéjel* adıyla popülerlik kazanmıştır. Ayrıca, Yahudi şairler tarafından da benimsenerek farklı kültürel bağlamlarda uygulanmıştır.

Sonuç olarak zecel, Endülüs'ün dilsel ve kültürel çeşitliliğini yansıtan önemli bir şiir türü olup, Arap ve İspanyol edebiyatları arasındaki etkileşimin güçlü bir göstergesidir (Ruud, 2006: 707).

Şekil ve muhteva bakımından muvaşşaha türü şiire büyük oranda benzeyen zecel, çeşitli müzik aletleri eşliğinde bir solist ve arkasında ona katılan bir koro tarafından icra edilen bir şiir türüdür. Araştırmalarımıza göre İslam aleminde koro tarafından şarkı söyleme tarzı ilk olarak bu şiir türüyle Endülüs'te gerçekleştirilmiştir (Kahyaoğlu ve Mısır, 2019: 79).

Muvahhaşa ve zecel şiir türünün yanı sıra Endülüs'te ortaya çıkıp Endülüs şiirinin bir parçası olarak bilinen ve "Sefarad Yahudileri" adıyla anılan Endülüs Yahudilerine özgü ve bugün Batı'da "Hebrew Poetry" şeklinde ifade edilen bir şiir türü de mevcuttur.

1252 yılında "Cartigas de Santa Maria" koleksiyonunda, 415 dini şarkı bulunur ki bunların 335' inin zecel tarzından etkilendiği görülür. Müslüman Endülüs müziğinin en açık ve en erken örneği olan bu şarkılar, bilinen ilk edebiyat çalışmaları olup, Hiristiyan İspanyollar ile Müslüman İspanyollar arasındaki toplumsal ve kültürel geçirgenliğin önemli örneklerindendir (http 3).

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, Endülüs'te yedi yüzyıl boyunca bir arada yaşayan Müslüman, Hristiyan ve Yahudi topluluklarının müzik kültürlerine yaptıkları katkıları ve kültürel etkileşim süreçlerini ele almıştır. Endülüs, tarihsel süreçte farklı kültürel ve sanatsal unsurların sentezlendiği, Doğu ve Batı'nın bir araya geldiği önemli bir medeniyet merkezi olarak ortaya çıkmıştır. Müziğin, başlangıçta dini kısıtlamalarla karşılaşmasına rağmen, zaman içinde saraydan halk arasına yayılarak Endülüs'ün sanatsal kimliğinin ayrılmaz bir parçası haline geldiği görülmüştür.

Özellikle muvaşşah ve zecel gibi özgün nazım türleri, yalnızca Endülüs müziğinde değil, Avrupa şiiri ve müzik geleneklerinde de önemli izler bırakmıştır. Muvaşşah, klasik Arap şiiri ile Endülüs'ün çok kültürlü yapısını birleştiren sofistike bir form olarak ortaya çıkmış, zecel ise daha popüler, halk müziğine yakın ve yerel dillere dayalı bir şiir türü olarak gelişmiştir. Bu iki tür, özellikle trubadur şiiri ve *villancico* gibi Orta Çağ Avrupa edebi ve müzikal formlarının gelişiminde etkili olmuş, böylece Endülüs, Batı ile İslam dünyası arasında kültürel bir köprü işlevi görmüştür.

Bunun yanı sıra, Ziryab gibi önemli müzisyenlerin Endülüs müzik ekolünün gelişimine katkıları, müzik icrasını yalnızca estetik bir unsur olmaktan çıkarıp, sistematik bir sanat formuna dönüştürerek kurumsallaştırmıştır. Ziryab'ın geliştirdiği müzikal üslup, hem Avrupa müziğinde hem de Kuzey Afrika'da kalıcı etkiler bırakmıştır. Bu bağlamda, Endülüs müziği, yalnızca Müslüman dünyasının değil, Batı müziğinin de gelişiminde önemli bir rol oynayan bir miras bırakmıştır.

Bu çalışma, aynı zamanda Mozarab, Sefarad Yahudileri ve Berberî müzik geleneği gibi alt kültürlerin Endülüs müziğine yaptığı katkıları da ele almıştır. Endülüs'te Mozarab ayin müziği, Sefarad şarkıları ve yerel halk müzikleri, İslam kültürüyle etkileşime girerek ortak bir müzikal dil oluşturmuş, bu durum farklı etnik ve dini toplulukların müzik aracılığıyla birbirleriyle temas kurmasını sağlamıştır. Bu etkileşim, yalnızca müzik alanında değil, edebi ve sanatsal formların dönüşümünde de belirleyici olmuştur.

Endülüs müzik kültürü, sanatsal ve kültürel çoğulculuğun en önemli örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Müslüman, Hristiyan ve Yahudi toplumlarının ortak yaşam alanı olan Endülüs, bu grupların müzikal geleneklerini karşılıklı olarak beslediği ve yeni sanat formlarının gelişmesine olanak sağladığı bir laboratuvar niteliğindedir. Bu nedenle, Endülüs müziği ve edebiyatı, hem İslam medeniyetinin Avrupa'daki izlerini anlamak hem de Batı müziğinin erken dönem gelişimini analiz etmek açısından kritik bir araştırma alanı sunmaktadır.

Endülüs müziği üzerine yapılan çalışmalar, büyük ölçüde tarihsel kaynaklara dayalı olmakla birlikte, müzikolojinin modern yöntemleriyle daha derinlemesine incelenmeye ihtiyaç duymaktadır.

Muvaşşah ve zecel gibi şiir türlerinin sadece edebi bağlamda değil, müzikolojik açıdan da incelenmesi gerekmektedir. Özellikle bu formların melodik yapıları, ritmik özellikleri ve enstrümantal kullanımları üzerine detaylı analizler yapılmalıdır. Endülüs müziğinin Orta Çağ Avrupa müziği, *trubadur* geleneği ve kilise müziği üzerindeki etkileri daha ayrıntılı karşılaştırmalı çalışmalarla incelenmelidir. Bu tür çalışmalar, Batı müziğinin gelişim sürecindeki İslam kültürünün rolünü daha görünür hale getirebilir. Endülüs döneminde kullanılan müzik enstrümanları, özellikle Ziryab'ın yaptığı yenilikler bağlamında arkeo-müzikolojik yöntemlerle de analiz edilmelidir. Rebap ve diğer enstrümanların Akdeniz ve Avrupa müziğindeki evrimleri incelenirken, Endülüs müziğinin Osmanlı, Fas ve diğer İslam coğrafyalarındaki yansımaları daha fazla araştırılmalıdır. Özellikle Fas'taki Arap-Endülüs müziği ile Osmanlı fasıl müziği arasındaki

benzerlikler üzerine çalışmalar yapılmalıdır. Günümüzde Kuzey Afrika, İspanya ve Orta Doğu'da Endülüs müziğinin izlerini taşıyan sözlü geleneklerin kayıt altına alınması edebi ve müzikolojik açıdan önemlidir. Sözlü kültür unsurları, zaman içinde kaybolma riski taşıdığından, bu tür mirasların korunması için müzik arşivlerinin genişletilmesi gerekmektedir. Endülüs müziğinin incelenmesi, tarih, edebiyat, müzikoloji, antropoloji ve sosyoloji gibi farklı disiplinlerin bir araya gelmesini gerektiren bir alan olup, interdisipliner araştırmalar teşvik edilmelidir. Günümüzde flamenko gibi müzik türlerinin Endülüs müziğiyle olan tarihsel bağlantıları daha ayrıntılı incelenmeli, bu türler arasındaki benzerlik ve süreklilikler müzik teorisi bağlamında analiz edilmelidir.

Sonuç olarak, Endülüs müziği, farklı kültürel unsurların bir araya gelerek ortak bir sanat formu oluşturduğu, tarihsel süreçte geniş etkilere sahip önemli bir mirastır. Bu mirasın korunması ve daha iyi anlaşılması için akademik çalışmaların artırılması, özellikle disiplinler arası araştırmaların teşvik edilmesi gerekmektedir. Endülüs müziği, yalnızca geçmişin bir yansıması değil, günümüz müzik anlayışına yön veren ve kültürel etkileşimleri anlamamızı sağlayan dinamik bir alan olarak ele alınmalıdır.

KAYNAKLAR

Arıkan, A. (2021). Denizin Ötesinden Bir Öykü, Fransalı Marie ve Salâhaddîn. *The Legends Journal of European History Studies, 2*, 49-70. http://dx.doi.org/10.29228/legends.51836

Chittick, W. (1989). The Sufi Path of Knowledge: Ibn al-Arabi's Metaphysics of Imagination. New York: State University of New York Press.

Demirgen, E. (2020). On İkinci Yüzyıl Endülüs Popüler Müziği'nde Muvaşşah Şarkının Tarihsel Süreci ve Form Analizi. *Uluslarasrası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 13*(69), 295-306. http://dx.doi.org/10.17719/jisr.2020.3959

Dahami, Y. S. H. (2022). Arap Müslümanların Provensal lirik şiire katkısı: On ikinci yüzyıl Trobadorları (R. V. Çoban, Çev.). *Folklor Akademi Dergisi, 5*(3), 953–972. https://doi.org/10.55666/folklor.1149566

Düzgün, O. (2007). "Endülüs'te Ortaya Çıkan Yeni Bir Şiir Türü: Muvaşşaha". *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi içinde* (38 ss.). İstanbul.

Erdal, G. (2018). Endülüs müzik kültürünün Qiyan Kızları aracılığı ile Orta Çağ Avrupa'sına aktarımı. *International Journal of Human Sciences, 15*(4), 1817-18.

García-Arenal, M. (2006). *The expulsion of the Moriscos from Spain: A Mediterranean diaspora.* Brill Academic Publishers.

Gutas, D. (2001). *Avicenna and the Aristotelian tradition: Introduction to reading Avicenna's philosophical works.* Brill Academic Publishers.

Kahyaoğlu, Y., Mısır, F. (2019). Genel Hatlarıyla Endülüs Arap Edebiyatı. *Kafkas Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi.* 6 (12), 67-86.

Karaelma, B. (2010). Endülüs'te Müzik Hayatı Üzerine Bir İnceleme. *İstem, 8* (15), *29-42.*

Menocal, M. R., Scheindlin, R. P., ve Sells, M. (Eds.). (2000). *The literature of Al-Andalus.* London: Cambridge University Press.

Reynolds, D. F. (Ed.). (2021**).** *Medieval Arab music and musicians: Three translated texts.* Brill Academic Pub.

Ruud, J. (2006). *Encyclopedia of medieval literature.* Dover: Facts On File, Inc.

Samsó, J. (1992). *Islamic Science and the Making of the European Renaissance.* Massachusetts: MIT Press.

Shiloah, A., Karaelma, B. (2009). İber Yarımadası'nda Hıristiyan, Yahudi ve Müslüman Müzik Kültürlerinin Buluşması (1942'den önce). *İstem. 7* (14), 397 – 402.

Urvoy, D. (1991). *Ibn Rushd (Averroes).* London*:* Routledge.

Web Kaynakları

http1 Özdemir, M. *Endülüs.* Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. (Erişim adresi: https://islamansiklopedisi.org.tr/endulus), (Erişim tarihi: 25/01/2025).

http2 (Erişim adresi: https://www.arabamerica.com/arabic-contributions-spanish-music-song-dance/), (Erişim tarihi: 23/01/2025).

http3 (Erişim adresi: https://study.com/academy/lesson/strophic-definition-form-example.html), (Erişim tarihi: 16/02/2025).

EXTENDED ABSTRACT

This study examines the contributions of Muslim, Christian, and Jewish communities to the development of musical culture in al-Andalus, where these groups coexisted for over seven centuries. The Iberian Peninsula, particularly during the Islamic rule of al-Andalus, became a unique center of artistic and cultural synthesis. The interaction between these communities significantly influenced the evolution of musical and poetic traditions, leading to the emergence of distinct musical genres such as Muwashshah and Zajal. These traditions not only shaped the local

Andalusian musical identity but also left a lasting impact on both North African and European musical landscapes, particularly influencing medieval European poetry and music.

The early development of Andalusian music was initially shaped by religious restrictions imposed on musical practice. However, over time, music gained recognition in both courtly and popular settings, leading to the establishment of a well-defined Andalusian musical school. This school integrated Arabic, Berberî, Latin, and Iberian musical influences, contributing to the development of a distinctive Andalusian musical identity. Among the most transformative figures in this evolution was Ziryab, a renowned musician from Baghdad who introduced new musical structures, performance techniques, and instrumental innovations that deeply influenced Andalusian music.

One of the most significant developments in Andalusian musical poetry was the emergence of Muwashshah, a sophisticated lyrical form that arose in the late 10th century. This genre was characterized by its strophic structure and final section (kharja), often written in vernacular languages such as Andalusi Arabic, Spanish, or Hebrew, reflecting the multilingual nature of al-Andalus. The Muwashshah had a profound influence on later European troubadour poetry, demonstrating the cross-cultural exchanges facilitated by Andalusian musical traditions.

The Zajal, which emerged in the 12th century, was a more accessible and popular poetic form, deeply rooted in oral traditions and widely performed among different social groups. It incorporated local linguistic elements, including Spanish vocabulary, and was composed in spoken Arabic, distinguishing it from the more formal Muwashshah. The poet Ibn Quzman is credited with refining Zajal into a structured literary genre, which subsequently spread from Andalusia to North Africa and beyond.

Following the Christian Reconquista and the expulsion of Muslim and Jewish communities, Andalusian musical traditions were carried into Morocco, Algeria, and Tunisia, where they were incorporated into local Sufi and urban musical cultures. These migrations played a crucial role in preserving and transforming Andalusian musical heritage, which continued to evolve in North African musical traditions. The Andalusian influence on European music was also notable, particularly through its impact on the Cantigas de Santa Maria, a collection of devotional songs compiled under King Alfonso X of Castile, which display clear traces of Zajal and Muwashshah traditions.

In addition to Ziryab, other key figures contributed significantly to the development of Andalusian music. Abbas ibn Firnas, for instance, developed an early metronome-like device to refine musical

timing, enhancing precision in performance. Ibn Bajjah (Avempace) experimented with Eastern and Christian musical elements, fostering new musical styles that merged different traditions. Ibn Arabi, a major Sufi philosopher, emphasized the spiritual dimension of music, further enriching the cultural and mystical aspects of Andalusian musical traditions.

The methodology of this study follows a qualitative historical analysis, incorporating both primary and secondary sources. Primary sources include medieval Andalusian literary texts, musical manuscripts, and historical documents, while secondary sources comprise the works of prominent historians and musicologists, including Philip K. Hitti, Roger Boase, Amnon Shiloah, Maria Rosa Menocal, Raymond P. Scheindlin, and Michael Sells. A comparative analysis of Andalusian and European musical traditions reveals the far-reaching cultural exchanges that were shaped by Andalusian music.

The findings highlight the enduring legacy of Andalusian music, demonstrating that it was not merely a localized phenomenon but a dynamic cultural force that connected the Islamic and Christian worlds, influencing musical practices across different regions. By blending diverse cultural elements, fostering musical innovation, and integrating sophisticated poetic structures, Andalusian music played a critical role in shaping the historical trajectory of both Middle Eastern and European music.

This study concludes that Andalusian music serves as an exemplar of cultural coexistence and artistic flourishing. The interactions among Muslim, Christian, and Jewish communities led to the development of a rich and hybrid musical heritage that transcended religious and geographical boundaries. The influence of Andalusian music can still be observed in contemporary North African and Iberian musical traditions, underscoring the importance of al-Andalus as a historical bridge between civilizations.

Future research should focus on a deeper musicological analysis of Muwashshah and Zajal, particularly their melodic structures, rhythmic patterns, and instrumental arrangements. Additionally, studies on the cross-cultural impact of Andalusian music on medieval troubadour poetry, sacred music, and folk traditions could further illuminate its historical significance. Archaeomusicological studies should also expand the examination of Andalusian musical instruments, particularly the influence of Ziryab's innovations.

Moreover, given the continued influence of Andalusian music in modern traditions such as Flamenco, further research should explore its historical connections and stylistic continuity across

centuries. Preserving and documenting oral traditions that still carry Andalusian influences in North Africa, Spain, and the Middle East is crucial for ensuring the continuation of this rich musical heritage.

Overall, Andalusian music represents a compelling example of how artistic and musical traditions evolve through cultural interactions. Its legacy highlights the importance of interdisciplinary research in understanding the complex relationships that have shaped the history of music across different civilizations.

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 : 31.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 12.03.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1630538
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.

POLONYA MODERNİZMİNİN DANSI: WITOLD LUTOSLAWSKI'NİN DANS PRELÜDLERİ ESERİNDE RİTMİK DİNAMİZM, TEKNİK VE BİÇİMSEL BULUŞLAR

AK, İlkay[1]

TANATAR, Gizem[2]

ÖZ

Bu çalışmada, Lutoslawski'nin Klarnet ve Piyano için bestelediği Dans Prelüdleri adlı eserinin teknik ve müzikal analizi yapılmıştır. Lutoslawski, bu eserini 21 Aralık 1954 yılında yazmış, besteleme aşamasında ise halk ezgilerinden büyük ölçüde etkilenmiştir. Besteci Dans Prelüdlerinin tonal temelini, halk dansı melodileri üzerine inşa etmiştir. Fakat bu melodiler modern polikordlar ve kromatik eşliklerle zenginleştirilmiştir. Besteci Dans Prelüdlerini, bestecilikte kendi benzersiz tekniklerini geliştirip olgunlaştırdığı dönemde yazmıştır ve halk müziğini bu süreçte bir temel olarak kullanılmıştır. Onun için halk ezgileri, bestecilik kariyerinin gelişiminde en önemli unsurlardan biri olmuştur.

Lutoslawski'nin bu eserinde kullandığı en önemli tekniklerinden biri farklı zaman ölçülerinde her iki enstrümanın aynı anda çalmayı içeren polimetriyi kullanıyor olmasıdır. Bu polimetri tekniği eser boyunca ritmik çeşitliliği fazlasıyla artırmakta, ayrıca eserin dramatik yapısını

[1] Doç., Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Üfleme ve Vurma Çalgılar ASD, iakkoca@anadolu.edu.tr, https://orcid.org/0000-0001-8321-1513.
[2] Dr., Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Piyano ASD, gizemgurkan@gmail.com, https://orcid.org-0000-0003-2030-7061.

desteklemektedir. Lutoslawski notaya dökülmüş polimetriyi ilk kez bu eserinde kullanmıştır. Ard arda gelen polimetrik ritim problemlerini çözmek için ileri düzey bir piyanistle çalışılması önerilmektedir. Beş bölümden oluşan eserin birinci, üçüncü ve beşinci bölümü neşeli bir üsluba sahiptir. İkinci ve dördüncü bölümü ise içe dönük ve karamsar bir yapıya sahiptir.

Bu çalışmada, Lutoslawski'nin profesyonel çalıcılık gerektiren Dans Prelüdleri adlı eserinin teknik ve müzikal açıdan detaylı bir şekilde analizi yapılmış ve özellikle bu eseri icra etmek isteyen çalıcılara ışık tutması amaçlanmıştır. Eserin analizi süresince bu amaca yönelik önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Witold Lutoslawski, dans prelüdleri, klarnet, piyano, müzikal yenilikçilik, Polonya halk müziği.

THE DANCE OF POLISH MODERNISM: RHYTHMIC DYNAMISM, TECHNICAL AND STYLISTIC INVENTIONS IN WITOLD LUTOSLAWSKI'S PRELUDES DE DANSE

ABSTRACT

This study presents the technical and musical analyses of Dance Preludes composed by Lutoslawski for clarinet and piano. Lutoslawski wrote this work of art on December 21st, 1954 and was largely inspired by folkloric tunes. The composer exploited folk dance melodies to form the tonal basis for the preludes. However, these melodies were enriched by modern polychords and chromatic accompaniments. The artist composed Dance Preludes during a period when he developed and improved his composition ability through his unique techniques and used folk music as the basis for his works of art. Folkloric tunes have been one of the important factors leading to the development of his composition career.

One of the significant techniques employed by Lutoslawski in this work is the use of polymetry, which includes playing two instruments simultaneously at different time units. This polymetry technique considerably enriches rhythmic variety throughout the song and supports its dramatic structure. Lutoslawski used the notated polymetry for the first time in this work. Working with an advanced level pianist is strongly suggested so that consecutive polymetric rhythm problems can be solved effectively. The first, third, and fifth parts of this five-part work have a cheerful mode while the second and fourth movements show a withdrawn and pessimistic structure.

In this study, Dance Preludes by Lutoslawski, which requires professional playing performance, was analyzed technically and musically in detail in order to provide hints for those who would like to play this song. Suggestions based on the analyses were made to achieve this purpose.

Keywords: Witold Lutoslawski, dance preludes, clarinet, piano, musical innovation, Polish folk music.

GİRİŞ

19. yüzyıldan günümüze Polonya'nın müzik dünyasında en etkili figürlerinden biri Frederic Chopin olmuştur. Polonya'nın son yüzyılındaki müzik sahnesinde ise en tanınan ve yankı uyandıran isim, 1913-1994 yılları arasında yaşamış olan Witold Lutoslawski'dir. Bestecinin *Paganini Varyasyonları, Orkestra Konçertosu ve Dans Prelüdleri* gibi, bazı popüler erken dönem eserleri, müzik dünyasında sağlam bir yer edinmesini sağlamıştır. Ancak daha etkileyici olan, zor ve modernist olarak nitelendirilen *Musique funèbre* (1954-58), Yaylı Çalgılar Dörtlüsü (1964) ve *Viyolonsel Konçertosu* (1968-70) gibi eserlerin kalıcılığıdır; özellikle Viyolonsel Konçertosu, bu türde Şostakoviç'ten sonraki en önemli eser olarak kabul edilmektedir. Ayrıca geç dönem eserleri, *Üçüncü ve Dördüncü Senfonileri* (1972-83; 1988-92) de oldukça sevilen eserleri arasında bulunmaktadır (Stucky, t.y.).

Yirminci yüzyılın sonlarında bir atonal bestecinin başarısını sağlayan, eserlerinin estetik ve teknik özellikleridir. Popüler müziğe göndermelerden kaçınan, akılda kalacak melodilere yer vermeyen ve çok kültürlü bir çağda Batı Avrupa "klasik" mirasına sadık kalan bir bestecinin müziği, temel değerlere dayanmaktadır. Lutoslawski'nin Fransız-Slav ses dünyasının büyüleyici güzelliği, zengin armonik dili, etkileyici melodik ifadesi, berrak formları, dramatik gerilim ve çözülmelere olan titiz dikkati, onun müziğinin temel yapı taşlarını oluşturmaktadır. Lutoslawski'nin eşsiz ses dünyasında yer alan etkileyici unsurlar, yüzeysel bir süslemeden ibaret olmayıp ifadenin özüne odaklanmaktadır. Bu yaklaşım, bestecinin erken dönem çalışmalarından itibaren belirgin bir şekilde görülmektedir. Örneğin, 1938 tarihli *Senfonik Varyasyonlar*, Lutoslawski'nin orkestral ustalığını ortaya koyarken renk paletini yaşamı boyunca genişletme ve rafine etme çabası, sanatının sürekli evrildiğini göstermektedir (Stucky, t.y.).

Lutoslawski'yi daha iyi anlamanın bir yolu da yaşadığı dönemin koşullarını iyi analiz etmekten geçmektedir. II. Dünya Savaşı'nın ardından Almanya'dan kurtulan Polonya'da siyasi ortam, hükümetin oluşumunda bir boşluk yaratmış hem komünizm yanlısı hem de karşıtı sempatizanlar, iktidar için mücadele ederken, bu kavga nihayetinde Sovyetler tarafından

kazanılmıştır. Ancak bu zafer, şiddetle değil, yozlaşmış politikalarla elde edilmiştir. Bu sessiz darbenin sonucu olarak 1940'ların ortalarından sonlarına kadar Polonya'daki çalışma koşulları baskı altında geçmiştir (Stucky, 1981: 60). Lutoslawski'nin sistematik olarak katı yaklaşımlara karşı olumsuz tavrı, savaş sonrası dönemde karşılaştığı iki zıt baskıcı olgudan kaynaklanmaktadır. Batı Avrupa'da, Nazilerin modern müziği baskılamasına tepki olarak post-Webernci seriyalizm öne çıkarken Doğu Avrupa'da Stalinist rejimin sosyalist gerçekçiliği zorunlu hale getirmesi konusundaki zıtlık onun sanat üzerindeki ideolojik ve estetik kısıtlamalara karşı duyduğu hayal kırıklığının en önemli sebebi olmuştur (Rae, 1979: 16).

1956 Ekim'inde Polonya'daki siyasi koşulların ve komünist otoritelerin değişmesiyle birlikte Lutoslawski; müzikologların, eleştirmenlerin ve gazetecilerin dikkatini çekmeye başlamıştır. Bu dönüşüm, sosyalist realizmin katı baskısının sona erdiği bir dönemi başlatmış ve Polonyalı sanatçıların sanatsal özgürlüklerini yeniden kazandığı bir süreci tetiklemiştir. Lutoslawski, II. Dünya Savaşı sırasında tasarladığı sanatsal fikirlerini nihayet gerçekleştirme şansına erişmiş ve bu süreçte on iki tonlu armoni, iki bölümlü yapı ve müzik materyalinin zaman içinde düzenlenmesinde "kontrollü aleatorizm" adını verdiği şansa dayalı unsurları içeren yenilikçi bir yaklaşımı geliştirmiştir (Skowron, 2007: 155). Besteci, 1970'lerin perspektifinden bakarak o kritik anı şu şekilde hatırlamıştır:

> "Birinci Senfoni'yi bitirdiğimde, kullandığım dilin beni çok ileriye götürmeyeceğini en azından gitmek istediğim yere götürmeyeceğini açıkça fark ettim. Geleneksel on iki tonlu, eşit aralıklı diziyi kullanmanın bir yolunu öğrenmek için en baştan başlamam gerektiğini düşündüm. O dönemde hayalini kurduğum hedefe ulaşmak için kullanılabilecek başka bir şey yoktu. Ne tonal ve posttonal dil (bu dille birkaç eser yazdım) ne de dodekafoni benim amacımı gerçekleştirebilirdi. Bu yüzden neredeyse sıfırdan başlamaya karar verdim; sadece bana o dönemde açık olan bazı aksiyomları kabul ederek, örneğin müzikteki en basit hareketin bile ister dikey ister yatay bir aralık ister bir ritim, bir tını ya da en küçük müzikal unsur olsun ifade açısından önemsiz olmadığını varsaydım. Kesin olarak bildiğim tek şey buydu ve bundan başka pek bir şey bilmiyordum. Bu nedenle, sezgisel olarak gitmek istediğim yere ulaşmamı sağlayacak her şeyi denemeye karar verdim" (Skowron, 2007: 156).

Lutoslawski'nin yeniliklerinin kapsamı ve önemi, yeni müzik araştırmacıları için önemli bir inceleme alanı oluşturmaktadır. Bu ilgi, besteciyle gerçekleştirilen röportajlarda ve özellikle onun geç dönem eserlerini ele alan ilk yayınlarda açıkça kendini göstermektedir.

Lutoslawski'nin eserlerinin çeşitliliği, çağdaş müzik yaşamına olan derin bağlılığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, yalnızca bir gözlemci olarak değil, aynı zamanda özgün katkılar sunan bir katılımcı olarak kültürel ve siyasi olaylara dahil olduğu görülmektedir. Özellikle *Dün, Bugün ve Yarın Müzik* gibi yazıları, 1956 sonrası Polonya müziğinde yaşanan radikal değişimleri ve bu dönemde ortaya çıkan teknik ve estetik hareketliliği belgelemesi açısından büyük önem taşımaktadır." (Skowron, 2016: 25).

Lutoslawski'nin kapsamlı resmi yazılarının yanı sıra, onun sanatsal farkındalığı hakkında değerli bir bilgi kaynağı, arşivinin tamamıyla birlikte Basel'deki Paul Sacher Vakfı'nda saklanan bir defterde bulunmaktadır. Bu defter, Lutoslawski'nin 1959–1984 yılları arasında yaptığı çeşitli notları içerir ve besteci bu deftere kendisi *Fikirler Defteri* adını vermiştir. Bu defterin hem Lehçe hem de İngilizce olarak yayımlanmış eleştirel kaynak baskısı, Lutoslawski'nin özel kişisel düşüncelerinde ele aldığı çeşitli konuları analiz etmeye ve bunların tarihsel ve kültürel bağlamlarını işaret etmeye olanak tanımaktadır (Skowron, 2016: 26).

Defterin iki temel bölümü bulunmaktadır. İlk bölüm, 1950'lerin başında yazılmış taslaklara ve beste projelerine odaklanmaktadır. Bu bölüm, özellikle *Nonet, Piyano Konçertosu, Ağıtlar* ve *Elegy* gibi eserlerin başlangıç aşamalarını içermektedir. Ancak, bu taslakların hiçbirinin tamamlanmış eserlerle birebir örtüşmemesi, Lutoslawski'nin yaratıcı süreçlerindeki değişkenliğe işaret etmektedir. İlk bölüme dair dikkat çekici bir diğer nokta, dönemin politik bağlamı ve Polonya'daki sosyalist gerçekçiliğin etkilerine dair herhangi bir referansın bulunmamasıdır; bu durum, bestecinin politik gerçeklikten bilinçli bir şekilde uzaklaşmayı tercih ettiğini düşündürmektedir. Defterin ikinci bölümü, 1959'dan itibaren sanatçının estetik düşüncelerini, besteleme tekniklerini ve yaratıcı süreçlerini detaylandıran yazılar içermektedir. Bu dönemde Lutoslawski, neo-klasisizm ve avangard müzik arasında bir geçiş süreci yaşamıştır. Özellikle *Musique funèbre* ve *Jeux vénitiens* gibi eserler, bu estetik dönüşümün somut örnekleridir (Skowron, 2016: 26-28).

Witold Lutoslawski'nin "folklora veda" olarak bahsettiği 1954 tarihli beş bölümden oluşan ve piyano ile klarnet için yazılan *Dans Prelüdleri, Orkestra için Konçerto*dan sonra tamamladığı ilk eser olup halk şarkılarını kullandığı son çalışmasıdır. Ancak, bestecinin halk müziği materyalini bırakma sebebinin altında küçümseme değil, sanatsal yönelimini değiştirme arayışı yatmaktadır. Lutoslawski, ilk senfonisinin ardından bu tarzda devam edemeyeceğini fark etmiş ve kendine yeni bir yaratıcı yol arama gerekliliği hissetmiştir. Kendi idealine uygun eserler veremediği bir süreçte, bu arayışları çalışmalarına yön vermiş ve Polonya halk müziğinin sunduğu yaratıcı olanakları tamamen keşfetmesi, teknik yetkinliği savaş sonrası kuşağın bestecilik sorunlarına çözüm üretebilecek bir seviyeye ulaşmasını sağlamıştır (Stucky, 1981: 59).

Bu çalışmada, literatür taraması sonucunda elde edilen bilgilerle Witold Lutoslawski'nin yaşamı ve sanatsal evrimi hakkında bilgiler verilmiş, "*Dans Prelüdleri*" adlı eserinin yaratılma süreci ve tarihsel bağlamı incelenmiş, beş bölümünün analizi yapılmıştır.

YÖNTEM

Bu çalışmada, Witold Lutoslawski'nin *Dans Prelüdleri* adlı eseri nitel yöntemle analiz edilmiş; bestecinin hayatı, sanatsal gelişimi, müziği, eserin tarihçesi ve analizi ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Yapılan literatür taramasındaki kaynaklar arasında, eserin klarnet ve piyano için yazılmış olan orijinal notalarının yanı sıra besteci ve eser hakkında akademik makaleler, kitaplar ve tezler yer almaktadır. Beş bölümden oluşan eserin her bir bölümü form ve ritim unsurlarını kapsayacak bir şekilde analiz edilmiş ve eserin içerisindeki halk müziği temalarının teknik ve müzikal açıdan modern bir yapıda nasıl yorumlanabileceği ele alınmıştır. Bunun yanı sıra eserin icra yönünden değerlendirilmesi, klarnet ve piyano arasındaki diyaloglar göz önünde bulundurularak yapılmıştır.

BULGULAR VE YORUMLAR

Witold Lutoslawski'nin Hayatı ve Sanatsal Gelişimi

Lutoslawski, Polonya soylularına mensup seçkin bir ailede dünyaya gelmiştir. Lutoslawski'nin müzik eğitimi Polonya'nın Varşova şehrinde başlamıştır. Altı yaşında, kendisine piyano tekniği ve müzik teorisi öğreten piyano öğretmeni Helena Hoffman ile derslerini sürdürmüştür. 1921'de Drozdowo'ya geri dönen Lutoslawski, burada piyano derslerine devam etmiştir. Bu eğitimin, Hoffman'ın sağladığı eğitim kalitesinde olmadığı bir gerçektir fakat besteler yapması konusunda teşvik edilmiş ve dokuz yaşına geldiğinde ilk piyano eserini yazmıştır. Lise yıllarında Lutoslawski, özel olarak Witold Maliszewski ile kompozisyon çalışmıştır. Maliszewski'nin müzik formu konusundaki eğitimi, Lutoslawski'nin hayatı boyunca bestecilik tarzını derinden etkilemiştir. Maliszewski, büyük ölçekli formlar içinde dört müzikal karakter tanımlamıştır. Bu karakterler: giriş, geçiş, anlatım ve sonuç'tur. Lutoslawski'nin büyük ölçekli eserlerinde bu karakterler belirgin bir şekilde görülmektedir. 1932 yılında, Maliszewski ile çalışmalarına devam etmek için Varşova Konservatuvarı'na kaydolmuş ve burada aynı zamanda piyano eğitimi de almıştır (Jones, 2019: 28-29).

Lutoslawski, II. Dünya Savaşının ardından, Bartók, Albert Roussel ve Prokofiev'in etkisiyle ilk büyük orkestra eserini, *Senfoni No. 1* (1941-1947)'i yazmıştır. Lutoslawski, 1949'da Sovyet yetkilileri tarafından yasaklandığı için düşük profille kalarak birçok şarkı ve küçük ölçekli eser yazmıştır. 1956 Varşova Sonbahar Festivali'nden sonra daha ileri teknikler kabul edilmeye başlanmış ve Lutoslawski, yıllar içinde geliştirdiği fikirleri bestelerinde kullanmaya başlamıştır. Bunlar arasında, kromatik skaladaki on iki notanın dikey ve yatay yerleştirilmesi ve özellikle yaylı çalgılar için yeni enstrümantal teknikler yer almaktadır. 1960'lardan itibaren,

Lutoslawski uluslararası alanda tanınmış ve pek çok beste siparişi almaya başlamıştır. Lutoslawski, son on yılında Ravel ile bazı benzerlikler gösteren *Chantefleurs et Chantefables* (1990) şarkı döngüsü; Rachmaninov, Chopin, Liszt ve Brahms'ın bazı özelliklerini taşıyan *Piyano Konçertosu* (1987-1988); ve 18. yüzyıl tekniklerini içeren *Senfoni No. 4* (1988-1992) eserlerini bestelemiştir (Rice, 2017: 102)

Lutoslawski için halk şarkıları, bestecilik kariyerinin gelişiminde en önemli unsurlardan biri olmuştur. 1947 yılında, dönemin standart kabul edilen post-tonal tekniklerini kullanarak *Birinci Senfoni*'sini tamamlamıştır. Ancak, senfoninin post-tonal üslubunun bir çıkmaz olduğunu fark etmiştir. Debussy ve Poulenc gibi, kendi bestecilik tarzını geliştirmesi gerektiğini düşünmüştür. İlk Senfoni tamamlandıktan sonra, "bir besteci olarak her şeye sıfırdan başlamaya, armoni, kontrpuan ve melodiler hakkında hiçbir şey bilmiyormuş gibi hareket ederek kendi müzikal dilini oluşturmayı" kararlaştırmıştır. Besteci 20. yüzyılda sanatın özündeki en önemli unsurun bireysel ifade yöntemlerinin yaratılması olduğunu düşünmektedir (Parkinson, 2009: 12-13). Bu bağlamda, Lutoslawski gelişim sürecinde halk şarkılarını bir çıkış noktası olarak kullanmaya başlamıştır:

> "Senfoninin ardından gelen yıllarda, Lutoslawski, Polonya folkloruna dayanan ve post-tonal teknikle bestelenmiş bir dizi eser ortaya koydu. Bu eserler arasında Küçük Süit (1950), Orkestra Konçertosu (1950-54), Silezya Üçlemesi (1951), Bucolics (1952) ve bu folklor etkisindeki dönemin zirve noktası olarak kabul edilen Dans Prelüdleri [klarnet ve piyano için] (1954) yer alır. Lutoslawski, basit diatonik halk ezgilerini, çoğunlukla atonal olan kontrpuan ve armonilerle birleştirmiştir" (Parkinson, 2009: 13).

Lutoslawski zirve noktası olarak kabul edilen *Dans Prelüdleri* adlı eserini Klarnet ve Piyano için yazarken halk melodilerinden yoğun bir şekilde etkilenmiştir. Bu eser, Lutoslawski'nin besteci olarak kendi benzersiz tekniklerini geliştirip olgunlaştırdığı bir dönemde yazılmıştır ve halk müziği, bu tekniklerin temeli olarak kullanılmıştır. Halk şarkılarının, *Dans Prelüdleri* 'nin yazılmasında açıkça etkili olduğu görülmektedir; ancak Lutoslawski söz konusu olduğunda bu etki o kadar derindi ki sadece *Dans Prelüdleri* ile sınırlı kalmamış, aynı zamanda besteci olarak ve bir insan olarak gelişiminin özüne kadar ulaşmış ve ona istediği gibi özgürce besteleme potansiyelini gerçekleştirme imkânı tanımıştır. Bu süreç, müzik dünyasını derinden etkilemesine olanak sağlamıştır. Halk şarkılarını *Dans Prelüdleri* gibi eserler yazmak için kullandıktan sonra, Lutoslawski halk ezgilerinden uzaklaşarak nihayet istediği şekilde müzik yazma yeteneğine kavuşmuş ve kendi tekniklerini ile farklı ilham kaynaklarını kullanmaya başlamıştır. Kendi benzersiz dikey yöntemini kullanarak on iki tonlu seri müzik bestelemeye devam etmiştir. Bu yöntem, Schoenberg ve Webern'in yatay eğilimlerinden farklı olmuştur. Lutoslawski; akor kümeleri, diziler ve kendi besteleme sistemine özgü kıldığı diğer teknikleri

kullanarak ton organizasyonuna dair kendi kurallarını başarıyla yaratıp yerleştirebilmiştir (Parkinson, 2009: 13-14).

Birçok genç Polonyalı bestecinin eserlerinde açıkça görülen müzikal minimalizm tercihi, Lutoslawski'nin müziğinde pek az yankı bulmuştur. 1960'ların sonları ve 1970'lerin başlarında, Lutoslawski'nin genç çağdaşları, büyük bölümleri veya bir eserin tamamını, çok basit bir veya birkaç fikir üzerine inşa etmeyi tercih etmişlerdir. Bu fikirler daha sonra birçok tekrar ve permütasyona tabi tutulmuştur. Örneğin, Zygmunt Krauze, *Polychromia* (1968) adlı klarnet, trombon, çello ve piyano için yazdığı eserinde ve *Piece for Orchestra No. 1* (1969) adlı eserinde, tek bir dinamik seviyede (genellikle sessiz veya çok sessiz) ve *sempre legatissimo* (her zaman çok bağlı) çalınmasını sağlamaktadır. Ayrıca Henryk Mikołaj Górecki, *Refren* (1965), *La Musiquette 2* (1967) ve *İkinci Senfoni* (1972) gibi eserlerinde, çok sessiz veya çok gürültülü büyük alanlara olan tercihiyle, tuvali bir seferde olabildiğince geniş bir şekilde boyamaya ilgi göstermektedir. Bu fikirlerin giderek ortaya çıkan bir romantizmle tatlandırılarak devam ettiğine dair kanıtlar olsa da Lutoslawski'nin müziği, aksine, her şeyden önce dramatiktir; katmanları oldukça fazladır ve ses rengi müziğin içinden yayılmakta ve dışarıdan eklenmemektedir. Bölümlerin arasındaki geçişler ve müziğin karakter dönüşümleri, dramatik içeriği, ileriye doğru hareket için oldukça önemlidir (Casken, 1975: 3).

Lutoslawski'nin günümüze ulaşan en erken eserleri, büyük ölçüde "işlevsel müzik" kategorisine girmektedir. Bu eserler, para kazanmak ve halka hitap etmek için yazılmış popüler parçalardır. Bu dönemde yazdığı çocuk şarkıları hem besteci hem de eleştirmenler tarafından estetik ve pedagojik değerleri açısından övgüyle karşılanmıştır.

1950'lerde eserleri üç kategoriye ayrılmaktadır:

- Geniş bir "işlevsel müzik" üretimi
- Halk müziği materyallerini içeren az sayıda konser eseri
- Kamuoyundan gizli tutulan deneysel müzik

Bu deneysel alanda Lutoslawski, perde organizasyonu gibi radikal teknikler üzerine çalışmaya başlamıştır. Ancak II. Dünya Savaşı sırasındaki siyasi iklim nedeniyle, bu tarzı yalnızca özel olarak taslak halinde bırakabilmiş ve 1950'lerin sonlarına kadar geliştirememiştir. *Orkestra Konçertosu* adlı eseri **(**1954**)**, Lutoslawski'yi önde gelen bir Polonyalı besteci olarak tanıtmış ve sonrasında belirsizlik ve ritmik parçalanma gibi daha fazla aleotorizm tekniğini içeren müzikler bestelemeye başlamıştır. Lutoslawski sık sık kendi eserlerini yönetmiştir. Bu, sözü geçen tekniklerini sahnede koordine etmesine olanak tanıdığı gibi, bu tekniklerle çalışmak

gelecekteki besteleri için deneysel veri görevi görmüştür. 1970'lerde ise orkestral müziğinde aleotorizm tekniklerin kullanımında kademeli bir azalma gözlenmiştir (Jones, 2019: 29).

Lutoslawski'nin geç dönem eserlerinde, sistematik olarak düzenlenmiş bir ses alanına dayalı sabit bir armonik çerçeve oluşturmaya çalıştığı görülmektedir. Dönemin en önemli bestecilerinden Olivier Messiaen'in bir röportajında "Bu adam yaşlandıkça daha genç müzikler yazıyor" şeklindeki sözünü, besteci "hayatında oldukça önemli bir olay" olarak nitelendirmiştir. Özellikle 1979 yılında piyano ve obua için bestelediği "*Epitaph"*; birçok araştırmacının, bestecinin geç döneminin başlangıcı olarak görülmektedir. İşlevsel armoniden özellikle kaçındığı geç dönem eserleri bağlamında kendisine Debussy'i örnek aldığını şu sözleriyle ifade etmektedir: *"Debussy'nin sesleri düzenleme sistemi, işlevlere kayıtsız olduğunu gösteriyor—işte benim onunla ortak noktam bu. Debussy, akor dizilerini çok bireysel bir şekilde düzenler—ve bireysel bir sisteme duyulan ihtiyaç da beni ona benzer kılan bir başka şey"* (Nighan, 2020: 3).

Debussy, geleneksel armoniyi sınırlı şekilde kullanarak tonalitenin özüne sadık kalmış, diyatonik gamlar yerine klasik armoninin kadanslarını tercih etmiştir. Kullandığı gamlar ve modların bazıları sayesinde yaratmak istediği müziğin fonksiyonel akorlarına ulaşmasını sağlayarak kendine özgü bir tonalite konsepti kurmayı başarmıştır (Tanatar, 2019: 6). Lutoslawski'yi Debussy'le benzer kılan özellikler düşünüldüğünde mevcut müzikal geleneklerden uzaklaşması ve bireysel bir sistem oluşturmasıdır. 20. Yüzyılda Polonya'nın en yenilikçi müzisyenlerinin başını çekmesinin sebebi bu kendine özgü gelişimidir.

Demir perdenin etkisiyle Avrupa çağdaş müziğinden uzun süre uzak kalan Polonya, yeni müzik akımlarına öncülük eden ve bu sistemlerin geç de olsa uygulanmasına olanak tanıyan Lutoslawski sayesinde çağdaş müzik sahnesinde yerini almıştır (Aktüze, 2003: 1293).

Dans Prelüdleri'nin Teknik ve Müzikal Analizi

Eserin orijinali 21 Aralık 1954 yılında klarnet ve piyano için yazılmıştır. Daha sonra yayıncının siparişi üzerine Lutoslawski; eserin 1955 yılında orkestra ve klarnet için olan versiyonunu, 1959 yılında ise dokuz enstrüman (tahta üflemeli beşlisi ve dört yaylı) versiyonunu yazmıştır. Eser, tonal temelli sentetik diziler üzerine inşa edilmiştir ve Lutoslawski'nin notaya dökülmüş polimetriyi ilk kez kullandığı eserdir. 1959 versiyonunda, şefsiz icrayı kolaylaştırmak için polimetri kaldırılmış ve yeni ölçülerle düzenlenmiştir (Russavage, 1988: 19).
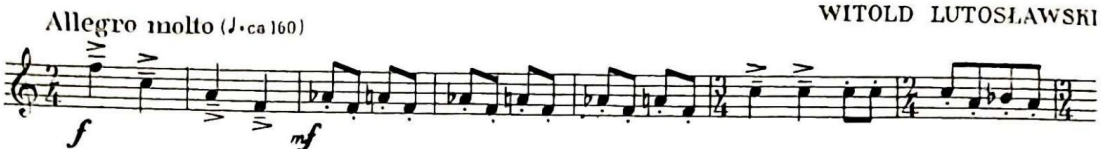
Beş bölümlü *Dans Prelüdleri*, Kuzey Polonya'dan halk şarkılarından esinlenmiş olup kaynaklar ise bilinmemektedir. Bu eser, "diatonik halk dansı melodilerini, kromatik eşliklerle ve polikordlarla birleştiren" ince işçilikle yazılmış bir eserdir. Her bölümün belirli bir tonal

merkezi vardır: Mi, Fa, Si bemol, Sol ve Mi. Polimetrik yapı, klarnet ile eşlik arasında sıkça kullanılır; piyano partisyonunda değişken vuruşları noktalı ölçü çizgileri ile gösterilmiştir. Lutoslawski, *Dans Prelüdleri*'ni *"folklora sonsuza kadar veda edişim"* olarak nitelendirmiştir. Bu eser, *"yaratıcı hayatımın zor, orta dönemini kapattı"* şeklinde bir ifade kullanan bestecinin bu dönemde yazdığı birçok eser daha olgun çalışmalarında kullandığı benzer enstrümantasyon, ritim ve ton renklerine sahiptir (Rice, 2017: 102-103).

Beş kontrastlı bölümden oluşan eserin her bölümü kendi içinde bağımsız bir form sergilerken bütünsel olarak tutarlı bir yapı oluşturmaktadır.
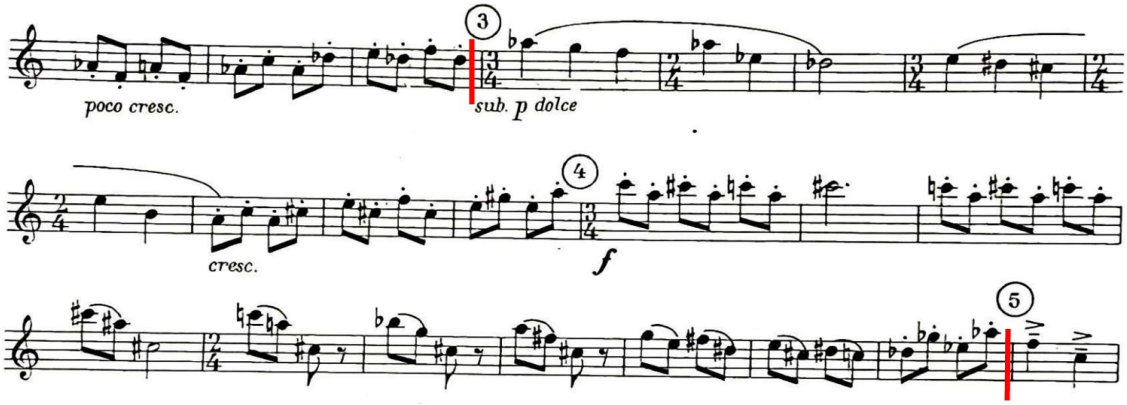
Allegro molto

Bölümün hız terimi *Allegro molto*'dur (çok hızlı). 2/4'lük ile 3/4'lük ölçü birimlerinde yazılmıştır. Bölüm, neredeyse *staccato* (kesik kesik) artikülasyonu ile yazılmış bir dans gibidir (Jones, 2019: 30). Dörtlük notaya 160 metronom hızıyla çalınması önerilen ilk bölüm, Polonya'nın geleneksel halk dansı ritimlerine dayanır ve ternary (ABA) formda yazılmıştır. Mi bemol majör tonal merkezinde klarnetin aksanlı dörtlük notalarından oluşan ve inici arpejiyle başlayan bölüm, majör ve minör üçlülerden oluşan staccatolu sekizlik notalarla ilerler ve tonal belirsizlik yaratır (Rice, 2017: 103) (Nota 1).
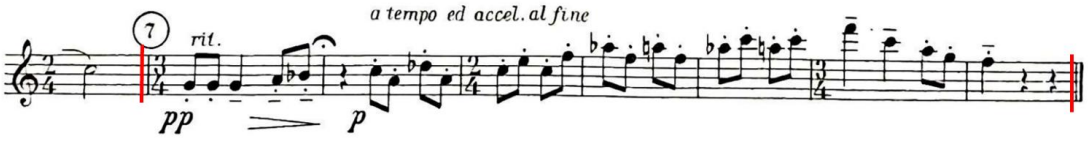


Nota 1 Lutoslawski Dans Prelüdleri Allegro molto, 1 ve 5. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 1).

Benzer bir staccatolu sekizlik nota B teması, on altıncı ölçüde eksiltilmiş altıncı derece olan re bemol ile başlar. Yirmi dördüncü ölçüde *legato* (bağlı) artikülasyonunun kullanıldığı dörtlük notalar *piano* (yumuşak ve hafif) nüansında çalınır. Bağlı dörtlük notaların ardından dönüşümlü olarak staccato ve legato artikülasyonunun kullanıldığı sekizlik notalar, kırk ikinci ölçüdeki A temasına kadar devam eder (Nota 2).
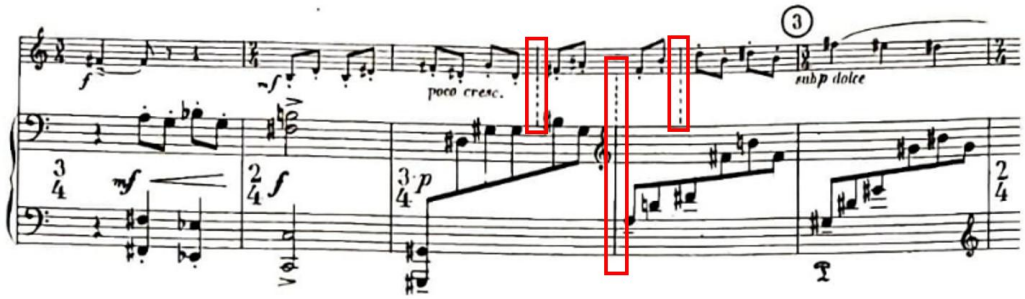


Nota 2. Lutoslawski Dans Prelüdleri Allegro molto, 24 ve 41. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 1).

Elli dokuzuncu ölçüdeki ritardando'nun hemen ardından altmışıncı ölçüde staccatolu sekizlik notalar ilk tempoya dönüş yapar ve hızlanarak devam eder. Ardından bölüm keskin bir sonla biter (Nota 3).



Nota 3. Lutoslawski Dans Prelüdleri Allegro molto, 59 ve 65. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 1).

Bu bölümde polimetrik yapı yirmi birinci ölçüde başlar. Klarnette 2/4'lük, piyanoda ise 3/4'lük zamanlarda meydana gelir; bu durum piyano partisyonunda noktalı çizgilerle belirtilmiştir. Hem 2/4'lük hem de 3/4'lük zaman ölçülerinin dönüşümlü kullanımı, sekizlik notaların hareket boyunca sabit kalması sayesinde ritmik bir problem yaratmaz (Nota 4).



Nota 4. Lutoslawski Dans Prelüdleri Allegro molto, 21 ve 23. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 4).

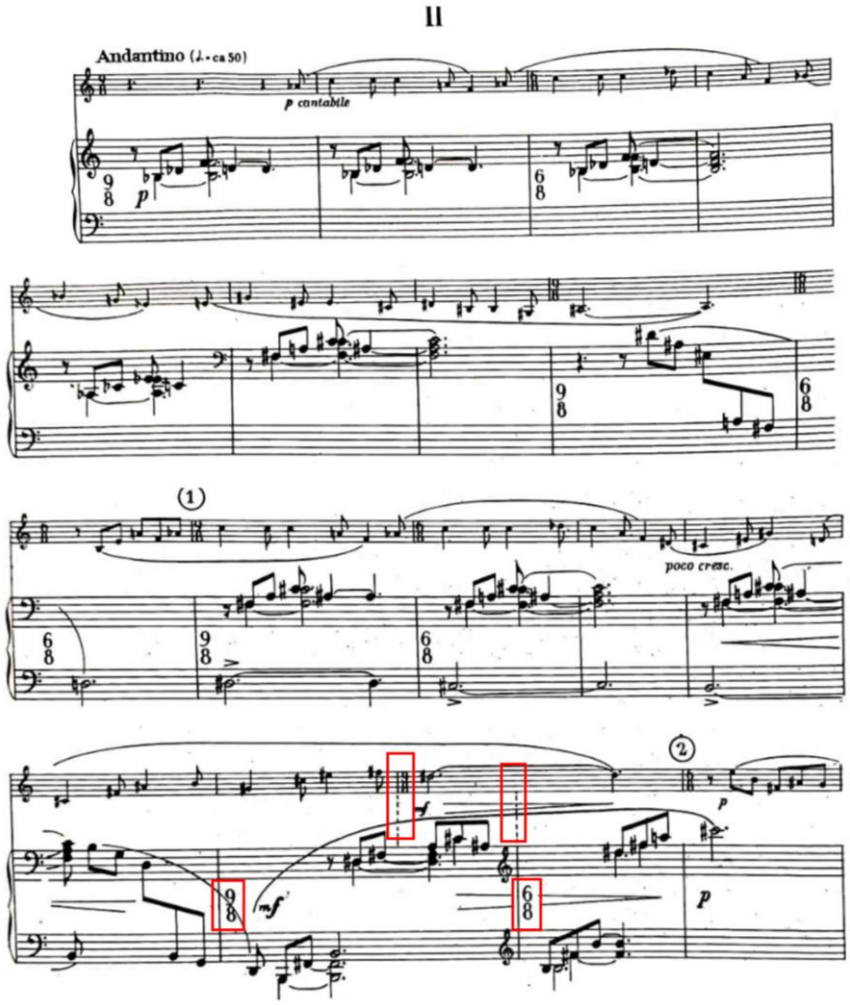
Eserdeki tonal belirsizlik, ikinci dereceye sahip bir majör üçlü ve altıncı dereceye sahip bir minör üçlü gibi eklenen tonlarla vurgulanır. Paja-Stach, Lutoslawski'nin tonal belirsizliğini, "*majör ve minör arasında hareket*" ve "*eklenen tonlarla akorları renklendirme*" olarak tanımlar ve bu, onun erken dönem eserlerine özgüdür (Rice, 2017: 103).

Andantino

İkinci bölümde noktalı dörtlük notaya 50 metronom hızıyla çalınması önerilmektedir. Bölüm 9/8 ve 6/8 arasında geçiş yapan, akıcı bir *Andantino*'dur (orta tempo) ve si bemol minör tonaliteye dayanır (Jones, 2019: 30). İlk on altı ölçü boyunca piyanoda si bemol minör tonal ekseninde majör ve minör üçlü akor oluşturan sekizlik notaların tekrar ettiği bir tema ile başlar. Klarnet melodisi, halk şarkısını andıran sekizliklerle fa majör ve fa minör arasında sürekli bir değişimle kendini gösterir. Bölüm (ABA) formunda yazılmıştır ancak; ilk bölümden farklı olarak bir koda eklenmiştir. Bölümün A teması bir ninniyi andırmaktadır, yavaş ve dokunaklı bir atmosferdedir (Rice, 2017: 104).
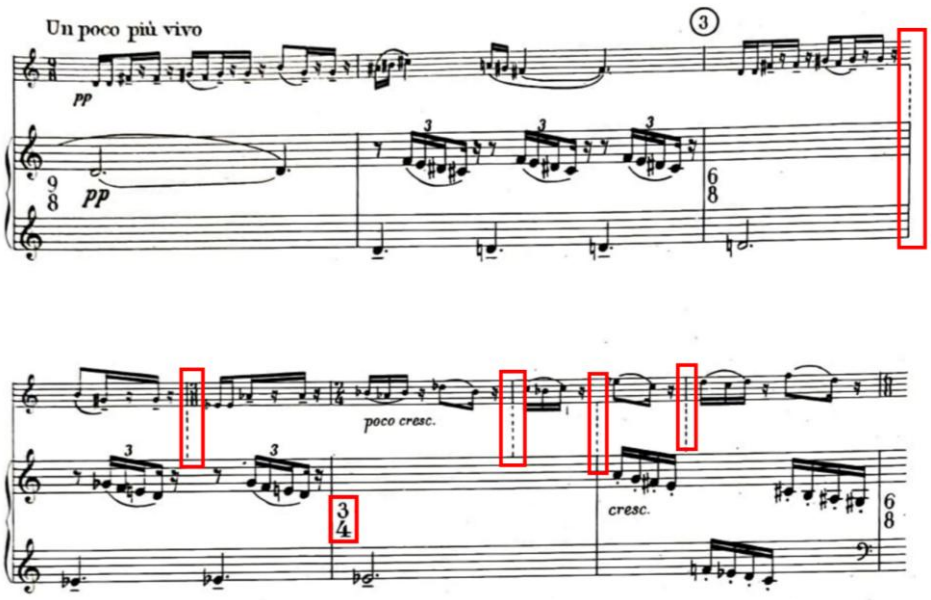
A temasındaki polimetrik yapı, klarnette on beşinci ölçüde 6/8'lik, on altıncı ölçüde 9/8'lik zamanlarda meydana gelir. Piyanoda ise on beşinci ölçüde 9/8'lik, on altıncı ölçüde 6/8'lik zamanlarda meydana gelir. 6/8'lik ve 9/8'lik zaman ölçülerinin iki enstrüman arasında

dönüşümlü kullanımı ortaya çıkar. On dördüncü ölçüde piyanonun klarneti sekizlik notalarla desteklemesi, on beşinci ölçüde ise klarnetin uzun ses çalarak piyanonun sekizlik notalarını desteklemesiyle ritmik bir problem yaşanmaz (Nota 5).



Nota 5. Lutoslawski Dans Prelüdleri Andantino, 1 ve 16. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 6).
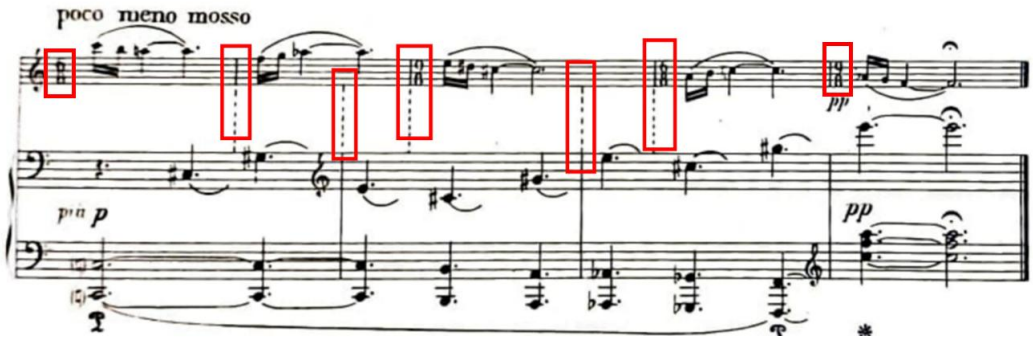
Yirmi ikinci ölçüde başlayan B teması *Un poco piu vivo* (biraz daha çabukça) tempo değişikliğiyle hızlanarak on altılıkların oluşturduğu *pianissimo* (çok yumuşak ve hafif) nüansında bir melodiyi duyurur. Yirmi beşinci ölçüde ortaya çıkan polimetrik yapı, klarnette 9/8'likten 3/8'liğe ve ardından 2/4'lüğe geçiş yaparken, piyanoda iki ölçülük 6/8'likten sonra 3/4'lüğe geçilir; sekizlik notalar ana vuruş olarak sayıldığından, değişen zamanlar ritmik bir sorun yaratmaz (Nota 6).



Nota 6. Lutoslawski Dans Prelüdleri Andantino, 22 ve 28. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 7).

Otuz dördüncü ölçüde tek ölçülük bir *poco ritardando*'nun (yavaşlayarak) ardından otuz beşinci ölçüde tekrar birinci tempoya döner ve A teması tekrar belirir. Bölüm, kırk altıncı ölçüde yeni bir poco ritardando'nun ardından beş ölçülük hüzünlü bir kodayla pianissimo nüansıyla tamamlanır (Rice, 2017: 104) (Nota 7).

Kırk altıncı ölçüde başlayan polimetrik yapı klarnette kırk altıncı ölçüde 6/8'lik, kırk sekizinci ölçüde 9/8'lik ve kırk dokuzuncu ölçüde 6/8'lik zamanlarda meydana gelirken bu durum piyanoda kırk altıncı ölçüden bölümün son ölçüsüne kadar 9/8'lik zamanlarda meydana gelir (Nota 7).
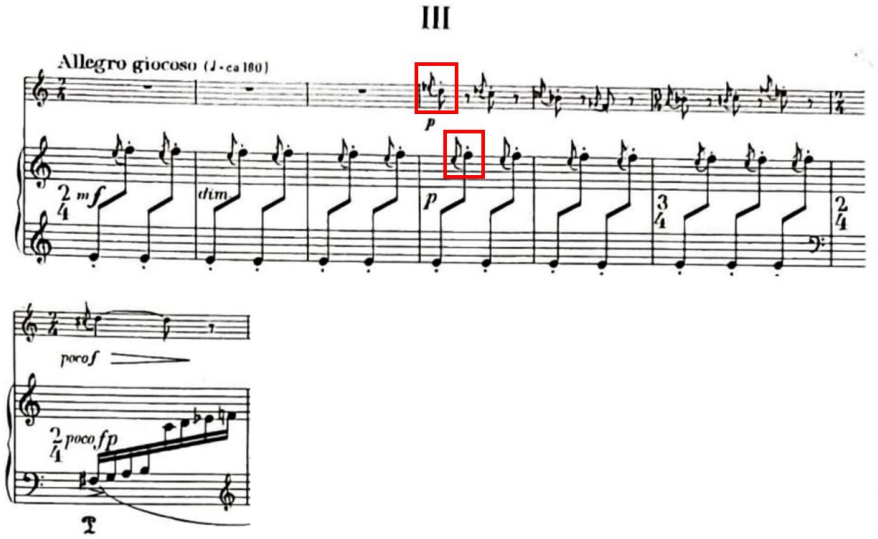


Nota 7. Lutoslawski Dans Prelüdleri Andantino, 46 ve 50. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 8).

Allegro giocoso

Üçüncü bölüm, bir çeşit *scherzo* (canlı ve neşeli) niteliğindedir ve 2/4 ile 3/4 ölçüleri arasında gidip gelir; 4/4 ölçü birimi ise bölüm bitmeden üçüncü ölçüde aniden belirir. Keskin vurgular, müziğe vahşi ve özgür bir karakter kazandırır. Klarnetin yüksek ses bölgesinde hızlı pasajlar,

tınısı nedeniyle birçok Polonyalı halk müzisyeninin tercih ettiği mi bemol klarnetin keskin tonunu çağrıştırır (Jones, 2019: 30).

Bölüm, dörtlük notaya 180 metronom hızıyla çalınır ve yine (ABA) formundadır. Ancak bu kez bir giriş ve koda eklenmiştir. Üç ölçülük sekizlik notalar ve çarpmalardan oluşan *ostinato* (tekrarlanan melodi veya tema) piyano girişini, çarpmalı sekizlik notalarla A temasını sergileyen klarnet partisi takip eder. Klarnet vuruş başlarının ilk yarısında çarpmalı notaları çalıyorken piyano vuruş başlarının ikinci yarısında çarpmalı notaları çalar. Bu sebeple farklı zaman dilimlerinde yapılan çarpmalar bölüme scherzo havası katar (Nota 8).



Nota 8. Lutoslawski Dans Prelüdleri Allegro giocoso, 1 ve 7. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 9).
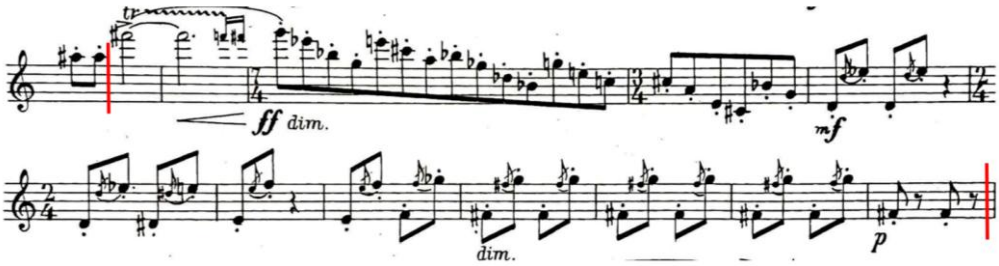
On ikinci ölçüde klarnet onaltılıklardan oluşan bir tırmanışla A temasını bir oktav yukarıdan tekrar eder ve klarnetin en üst oktavındaki mi bemol sesine kadar ulaşır. Bu kısım Onaltılık notalarla 180 metronomda ritmik bir şekilde çalınması açısından zorlayıcıdır (Nota 9).



Nota 9. Lutoslawski Dans Prelüdleri Allegro giocoso, 12. ölçü kesiti (Lutoslawski, 1956: 3).
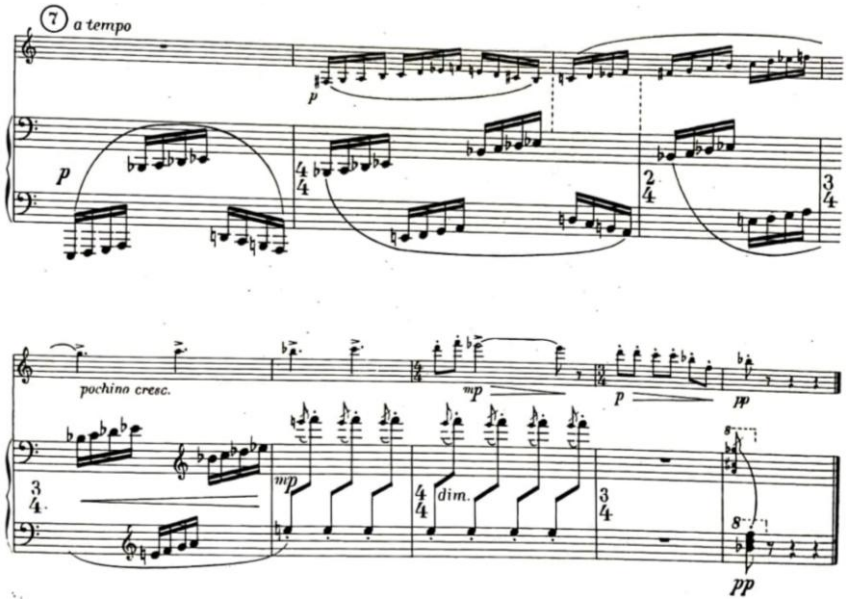
Piyano onsekizinci ölçüde başlayan, 3/4 'lük ve 4/4'lük zaman geçişleriyle dönüşümlü bir ostinato sergiler. Klarnet yirmi üçüncü ölçüde B temasını 3/4 'lük ve 4/4'lük zaman dönüşümleriyle vurgu yapılan ara vuruşlarla sunar.

Kırk üçüncü ölçüde, klarnetin en üst ses bölgesindeki fa notasından sol notasına doğru crescendolu beşer vuruşluk trille fortissimo nüansının doruk noktasına ulaşılır. Bu noktadan sonra klarnet staccato sekizliklerden oluşan 7/4'lük bir ölçünün devamında, giderek piano nüansına doğru yumuşayarak elli dördüncü ölçüde A temasına geri döner (Nota 10).



Nota 10. Lutoslawski Dans Prelüdleri Allegro giocoso, 43 ve 47. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 3).

Altmış dördüncü ölçüdeki *rallentando* (giderek yavaşlayarak) ve *crescendo* (sesin kademe kademe artması) ile altmış sekizinci ölçüde koda başlar. Koda da piyanonun arp efekti yaratan crescendolu on altılıklarına bir ölçü sonra klarnet de katılır. Bölüm başta piyano partisinde duyulan ostinato figürle pianissimo nüansda keskin bir sonla biter (Nota 11).
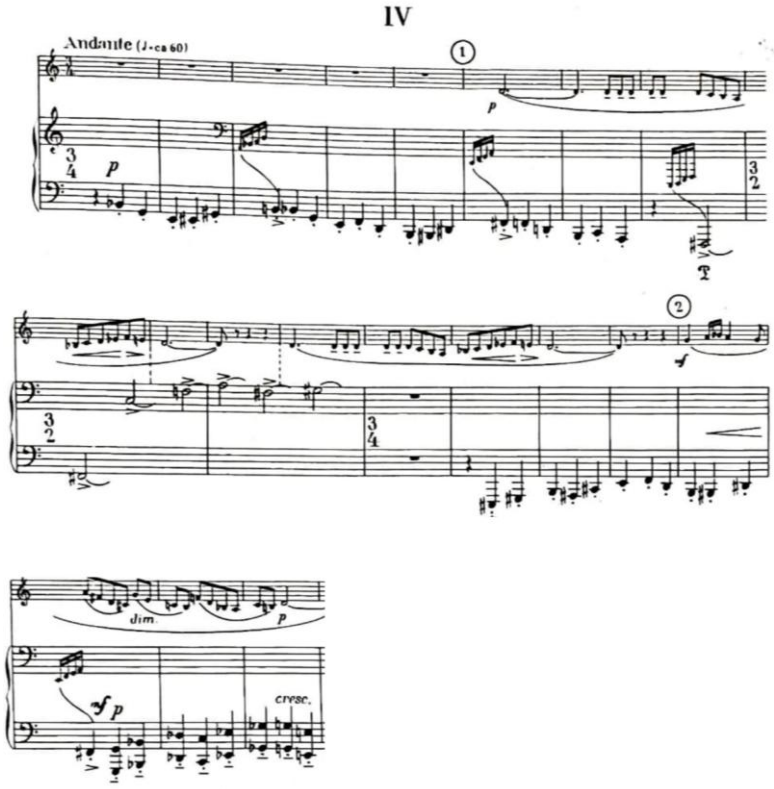


Nota 11. Lutoslawski Dans Prelüdleri Allegro giocoso, 68 ve 75. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 12).

Bölüm hızlı temponun yanı sıra 2/4 'lüğe karşı 4/4'lük, 3/4 'lüğe karşı 4/4'lük ve 4/4 'lüğe karşı 3/4'lük çeşitli polimetrik yapılarından dolayı teknik olarak oldukça zorlayıcıdır. Sekizlik notaların doğru sayılması, klarnet ve piyano partisinin uyumlu şekilde icra edilmesi için oldukça önemlidir (Rice, 2017: 104-105).

Andante

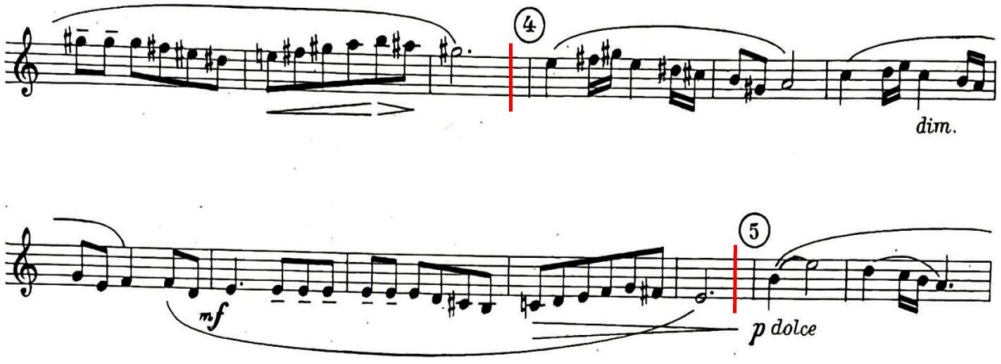
Dördüncü bölümde dörtlük notaya 60 metronom hızıyla çalınması önerilmektedir. Ölçü birimleri 3/4'lük ve 3/2'liktir. İki bölümlü şarkı formunda, cenaze marşını andıran bir atmosferde ve sol majör tonal merkezinde yazılmıştır. Bölüm piano nüansıyla piyanonun bas registerdaki beş ölçülük, staccatolu dörtlük notalarının bulunduğu ve üçüncü ölçüde süslemelerin de eklendiği özgün bir girişle başlar. Melodik olarak yarım tonlar ve küçük üçlülerden oluşur. Altıncı ölçüde ise klarnet melankolik A temasına giriş yapar. Bu tema

birbirine bağlı noktalı üçlük ve noktalı dörtlük mi sesinin ardından gelen küçük ve büyük ikili diziler içerir. On ikinci ölçüde başlayan ısrarlı tekrarıyla sergilenir. On yedinci ölçüde *mezzo forte* (orta kuvvetle) nüansta ifade dolu B teması, üç büyük üçlü ve sekizlik notaların küçük ikili aralıklarıyla devam eder (Nota 12).
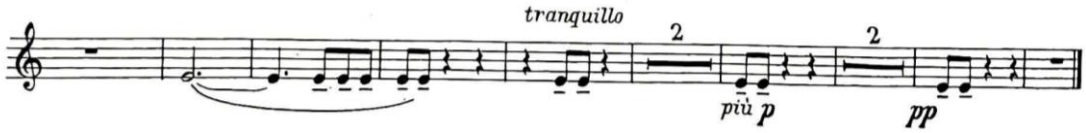


*Nota 12. Lutoslawski Dans Prelüdleri Andante,*1 ve 20. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 13).

Yirmi birinci ölçüde tekrar A teması ve yirmi beşinci ölçüde tekrar B temasına hareket eder. Yirmi beşinci ölçüde başlayan crescendo ile yirmi sekizinci ölçüde forteye ulaşılır. Ardından otuz ikinci ölçüde B2 teması bir beşli aralık yukarı oktavdan ifade edilir ve diminuendo ile otuz altıncı ölçüde A2 temasına ulaşır. Bu sırada klarnet partisi yarım ton ve küçük üçlü aralıklarını tekrarlayan sekizlik notalar çalar (Nota 13).



Nota 13. Lutoslawski Dans Prelüdleri Andante, 32 ve 39. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 4).
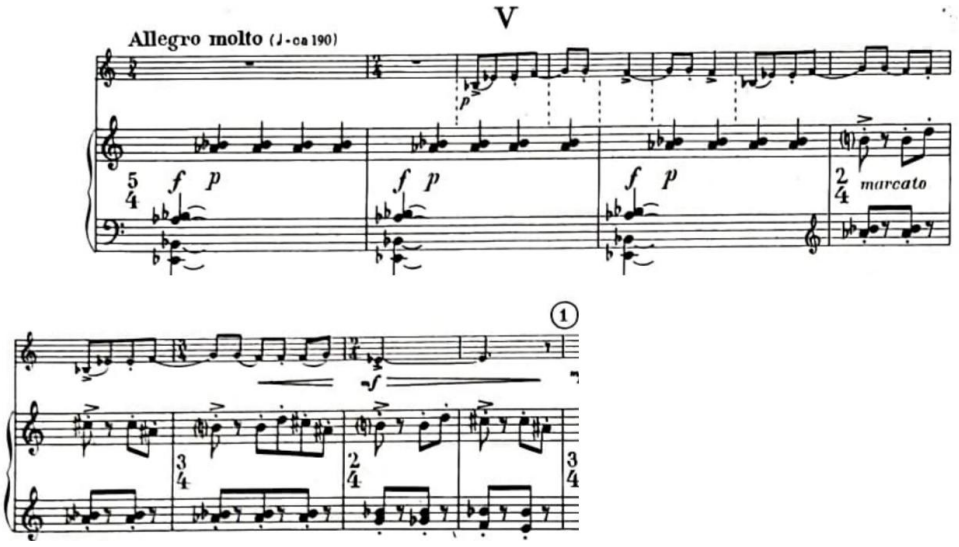
Bölüm klarnetin melankolik ifadeli kısa pasajlarının ardından elli dördüncü ölçüde başlayan kesintili re sesinin dört kez tekrarıyla pianissimo nüansta sona erer (Rice, 2017: 105-106) (Nota. 14).



Nota 14. Lutoslawski Dans Prelüdleri Andante, 54 ve 62. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 4).
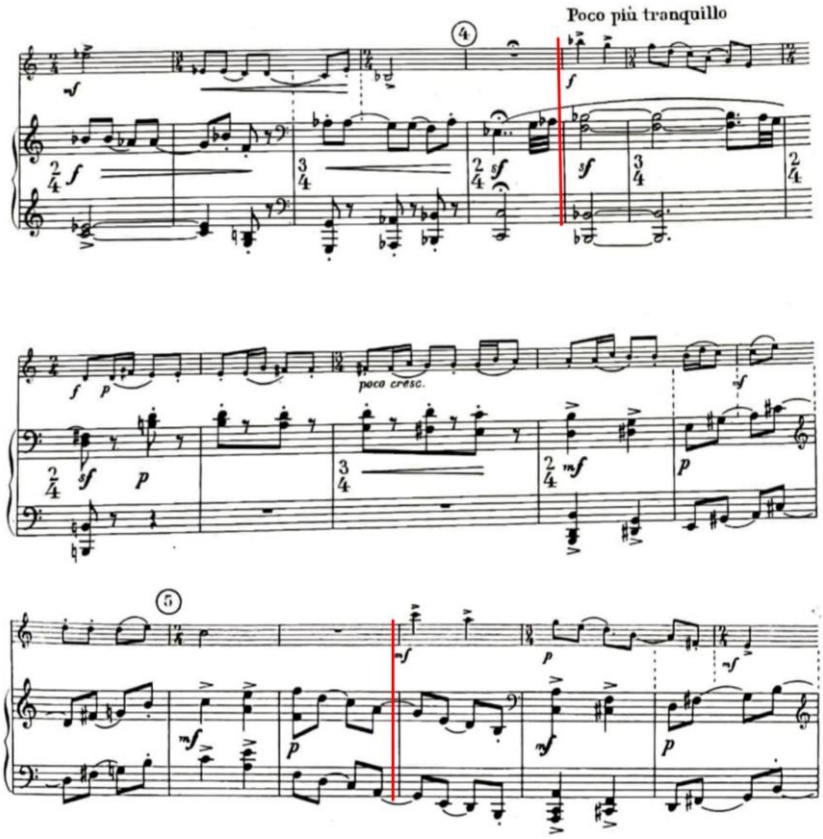
Allegro Molto

Son bölüm, güçlü vurgulara sahip bir danstır. Ölçü birimi açısından en karmaşık yapıya sahiptir; 2/4, 5/4, 3/4, 4/4 ve 6/4 ölçülerinin bir kombinasyonunu içerir. Polimetrik zamanların kullanıldığı bu bölüm, hızlı temponun da etkisiyle ritmik zorluklar içerir. Klarnet, piyanodaki ritimle büyük ölçüde tezat oluşturan alternatif pasajlar sunar ve her iki enstrümanın partisyonu, birbirine karşılık gelmeyen ölçü işaretleri sergiler. Neşeli atmosfer, giderek vahşi bir doruk noktasına ulaşır (Jones, 2019: 30). Dörtlük notaya 190 metronom hızıyla çalınması önerilir. Kodanın dahil olduğu üçlü formda yazılmıştır. Mi bemol majör tonal merkezli bölüm 5/4'lük zamanla başlar ve piyanonun dörtlük notalardan oluşan girişinde birinci vuruşu vurguladığı görülür. Klarnet üçüncü ölçüde A temasını pianissimo nüansta çalar ve on ikinci ölçüde temayı bir oktav yukarıdan tekrar eder. Yirmi dördüncü ölçüde tekrar baştaki oktavda tekrarlanan tema, aynı döngüyle otuz üçüncü ölçüde üst oktavda sergilenmeye başlar (Rice, 2017: 106) (Nota 15).
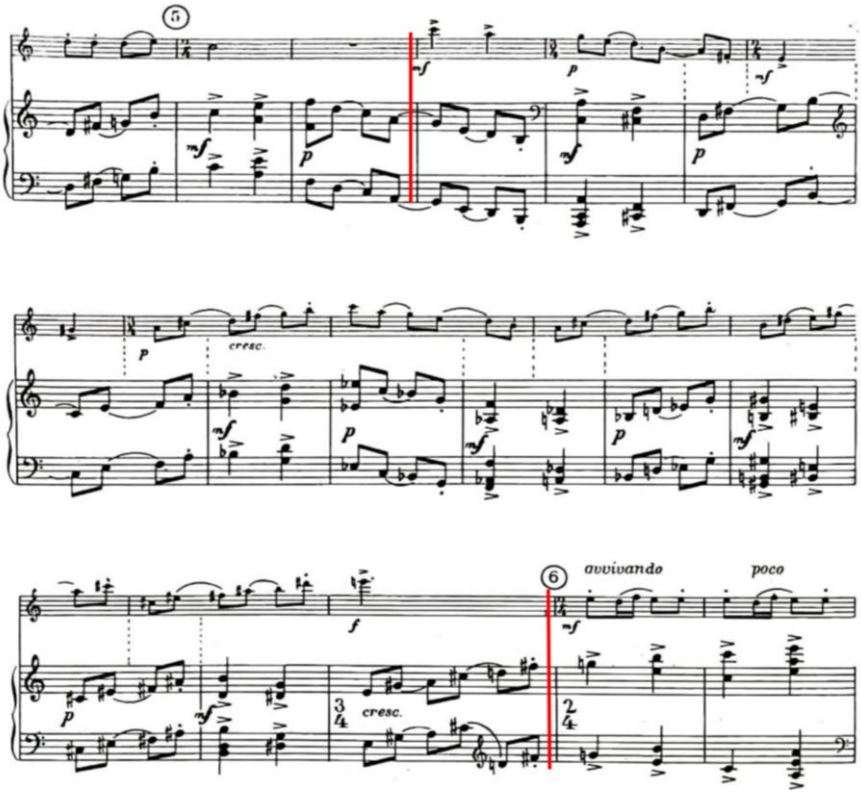


Nota 15. Lutoslawski Dans Prelüdleri Allegro molto, 1 ve 11 ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 15).

Piyanonun otuz üçüncü ölçüsündeki *fermata'*dan (duraklama) sonra klarnet kırk yedinci ölçüde tempo değişikliğine gider ve *poco piu tranquillo* (biraz daha sakin) ifadesiyle elli altıncı ölçüye kadar sürecek olan B temasına başlar.



Nota 16. Lutoslawski Dans Prelüdleri Allegro molto, 47 ve 55. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 16).
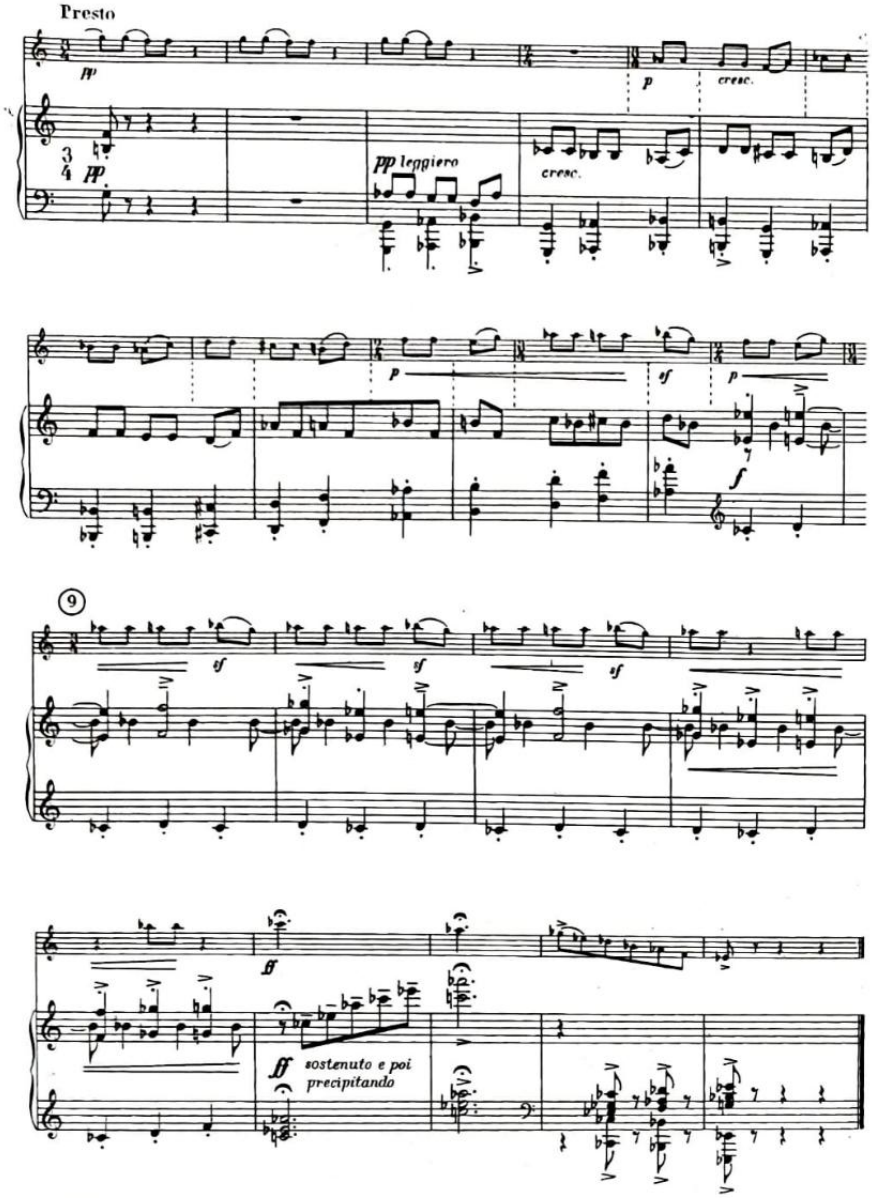
Elli altıncı ölçüde B teması majör ikili aralık yukarıdan kanon biçiminde tekrar eder ve bu durum altmış dördüncü ölçüye kadar sürer (Nota 17).



Nota 17. Lutoslawski Dans Prelüdleri Allegro molto, 56 ve 64. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 17).

Yetmişinci ölçüde klarnette do diyez sesiyle zirve noktasına ulaşılır ve *diminuendo* ile (sesin giderek azaltılması) yetmiş dördüncü ölçüde A temasına geçer. Seksen üçüncü ölçüde klarnet A temasını bir oktav yukarıdan tekrar eder ve doğrudan kodaya geçiş yapar.

Doksan sekizinci ölçüde başlayan *presto* (çok hızlı) koda bölümü 3/4'lük zamanda ve her ölçünün bir vuruş olarak sayıldığı bir hızda çalınmaktadır. Pianissimo nüansta başlayan koda ard arda farklı ölçülerde gelen *sforzando* (daha güçlü ve vurgulu çalma) ve crescendolar ile fortissimo nüansına ulaşıp klarnetin inici arpeji ve piyanonun keskin akorlarıyla sona erer (Nota 18).



Nota 18. Lutoslawski Dans Prelüdleri Allegro molto, 98 ve 116. ölçüler arasındaki kesit (Lutoslawski, 1956: 19).

Lutoslawski'nin *Dans Prelüdleri*'nin birinci, üçüncü ve beşinci bölümü neşeli bir üsluba sahipken ikinci ve dördüncü bölümü melankolik bir havadadır. Teknik açıdan üst düzey çalıcılık gerektiren eser iyi bir müzikal ve teknik kontrol gerektirmedir. Çoklu ölçülerle gelen

polimetrik ritim problemlerini çözebilmek için ileri düzey bir piyanistle çalışılması önerilmektedir (Rice, 2017: 106-107).

SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu çalışmada, Witold Lutoslawski'nin öncelikle müziği, hayatı ve sanatsal gelişimi ele alınmış; ardından bestecinin klarnet ve piyano için yazdığı *Dans Prelüdleri* adlı eserinin teknik ve müzikal açıdan incelemesi yapılmıştır. Eser beş bölümden oluşmaktadır: Birinci bölüm *Allegro molto,* ikinci bölüm *Andantino,* üçüncü bölüm *Allegro giocoso,* dördüncü bölüm *Andante* ve beşinci bölüm *Allegro Molto'*dur. Besteci bu eserinde, Polonya halk şarkılarının melodik yapılarından etkilenmiş ve bu melodik yapıları modern armonik teknikler ve karmaşık ritmik yapılarla bütünleştirmiştir. Böylece besteci polimetri, kromatik armoni ve tonal çeşitlilik gibi yenilikçi kompozisyon tekniklerini de ön plana çıkarmıştır.

Dans Prelüdleri, hem teknik beceriyi hem de duygusal derinliği yansıtan bir yapıya sahiptir. Eser boyunca hissedilen neşe ve karamsarlık hem dinleyiciyi hem de yorumcuyu zengin bir zıtlıklar atmosferine çağırmaktadır. Eserin teknik ve müzikal analizi, her bir bölümün farklı teknik ve müzikal zorluklar içerdiğini göstermektedir. Klarnet ve piyano arasındaki polimetrik yapı, eserin yorumlanmasında özel önem taşıyan etkenlerden biridir. Diğer etkenler ise tınısal çeşitlilik ve nüanslar arasındaki dengedir. Bu etkenler, eserin karakterinin ortaya çıkması açısından önem arz etmektedir.

Klarnet ve piyano icracıları bu eseri çalmak istediklerinde klarnet ve piyano partilerinde polimetrik yapının bulunduğu ölçülere dikkat etmeli, artikülasyonları ve nüansları bestecinin orijinal notasında yazdığı gibi yorumlanmalıdır. Bu eser özellikle polimetrik yapısından dolayı her iki enstrüman için profesyonel çalıcılık gerektiren bir yapıya sahiptir.

Klarnet repertuvarının piyanolu yapıtları arasında önemli bir yeri olan bu çalışmanın halk müziği ile modernist tekniklerin birleşimini öğrenmek isteyen müzisyenler için vazgeçilmez bir kaynak olacağı düşünülmekte, özellikle eseri çalmak isteyen klarnet ve piyano çalıcılarına yol göstereceği umulmaktadır.

KAYNAKLAR

Aktüze, İ. (2003). *"Müziği Okumak",* Cilt 3, Pan Yayıncılık. s.1293-1295.

Casken, J. (1975, Vol.12). "Transition and Transformation in the Music of Witold Lutoslawski" *"Contact: A Journal for Contemporary Music (1971-1988)"* s.3-12.

Jones, G. R. (2019). "*Summary of Dissertation Recitals Three Programs of Clarinet Music"* University of Michigan.

Lutoslawski, W. (1956). *"Preludia Taneczne na klarnet i fortepian",* Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Cracow, Poland. Coppright assigned to Sesac. Inc. N. Y.

Nighan, J. H. (2020) "*Interval-Class Pairing Models in Witold Lutoslawski's Epitaph for oboe and piano (1979)*" University of Connecticut.

Parkinson, J. T. (2009). *"Inspiration and Influence: The Role of External Forces in the Writing of Six Works for Clarinet".* California State University.

Rae, C. B. R. (1992). *"Pitch Organisation in the Music of Witold Lutoslawski Since 1979".* The University of Leeds.

Rice, A. R. (2017). *"Notes for Clarinetists A Guide to the Repertoire".* Published in the United States of America by Oxford University Press.

Stucky, S. (1981). "*Lutoslawski and his Music."* Cambridge: Cambridge University Press.

Skowron, Z. (2007). *"Lutoslawski on Music"* Lanham-Maryland: The Scarecrow Press. s. 155-156.

Skowron, Z. (2016, Vol. 13). *"On Witold Lutoslawski's Artistic Self-Awareness. A Survey of Very Recent Research"* Musicology Today. s. 22-31. doi: 10.1515/muso-2016-0005

Tanatar, G. (2019). *"Claude Debussy, Prelüdlerin Analizi 'Birinci Defter'"* (Yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

Web Kaynakları

Stucky, S. (t.y.)."Remembering Lutoslawski" (Erişim adresi: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://itunesu-assets.itunes.apple.com/itunes-assets/CobaltPublic/v4/06/1f/18/061f1877-c8d6-5587-0b29-f1dd27b07c95/331-7008325803350065512-_1_Remembering_Lutoslawski.pdf), (Erişim tarihi: 06.01.2025).

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

Witold Lutoslawski (1913-1994) was one of the pioneering composers of the 20th century music. The early works of the composer, including Paganini Variations and Dance Preludes, allowed him to pursue a strong career in the world of music. In addition, Third and Fourth Symphonies, which are his late works, are among his popular works. Avoiding inspirations from popular music and reluctant to use easy-to-remember melodies, the composer bases his music on fundamental values. His harmonic language, melodical expression, and transparent forms are the basic elements of his music. The composer focuses on the essence of expression in his music, which is clearly reflected in his compositions since his early works.

Lutoslawski succeeded in attracting the attention of musicologists and journalists when the political conditions and communist authorities changed in Poland in 1956. Following this

transition, the strict pressure of socialist realism ended and Polish artists started to regain their artistic freedom. As a result, Lutoslawski found the opportunity to realize his artistic ideas he himself generated during the Second World War. Accordingly, he developed an innovative approach, which he called 12-tone harmony and controlled aleatoric.

The variety in the composer's works is a sign of his loyalty to the 20th century music. Moreover, he plays a participatory role in cultural and political developments as a composer reflecting his observations and original ideas. To exemplify, his article Music: Past, Present and Future is a significant piece of writing documenting the radical changes in Polish music. Lutoslawski experienced a transition between neo-classism and avant-garde music as of 1959. After the Warsaw Autumn Festival in 1959, more advanced techniques gained wide acceptance and Lutoslawski started to integrate his ideas developed in years into his compositions. Among these ideas are placing twelve notes vertically and horizontally in the chromatic scale, controlled aleatoric and new instrumental techniques implemented especially for string instruments. As of the 1960s, Lutoslawski was recognized in the international arena and asked for to compose new works. In his last 10 years, Lutoslawski composed Piano Concerto (1987-1988), which reflects the characteristics of Rachmaninov, Chopin, Liszt and Brahms, and Symphony No. 4 (1988-1992), which employs the 18th century techniques.

Folk songs were one of the significant contributors to Lutoslawski's composition career. In 1947, he completed his First Symphony using post-tonal techniques acknowledged as the standard in that period. However, he realized that post-tonal style of the symphony is a deadlock and he started from the scratch in his composition career. He developed his own musical language, assuming that he had had no previous knowledge of harmony, counterpoint, and melodies.

FINDINGS AND RESULT

While composing Dance Preludes for Clarinet and Piano, Lutoslawski was inspired from folkloric melodies to a great extent. He composed this work when he developed and improved his unique composing techniques and used folk music as a basis for his creation. Although folk songs obviously influenced the composition of Dance Preludes, this effect was so profound for Lutoslawski that it was not confined to Dance Preludes and carried him to the center of his development as a composer and individual. This effect allowed him to realize his real potential to compose freely and had a profound effect on the world of music.

The original version of the work was written on December 21st, 1954 for clarinet and piano. Later, Lutoslawski composed a new version for orchestra and clarinet in 1955 and another for

nine-instrument (five woodwinds and four strings) version in 1959. The work was built on tone-based synthetic series, and Lutoslawski used notated polymetry for the first time. 1959 version was revised using new criteria, and polymetry was removed to make performance without a conductor much easier.

The work consists of five parts, each of which has a certain tonal center: Mi, Fa, Si bemol, sol and Mi. Polymetric structure was frequently employed between clarinet and the accompaniment. In the piano part, changing beats were displayed by dotted lines. The movement for the first part of the work is Allegro molto. It was written in 2/4 and 3/4 measures. The part is almost like a dance written with staccato (short and separate sounds) articulation. Recommended to be played 160 metronome tempi for semibreve, the first part is based on Polish traditional folk-dance rhythms and written in ternary ABA form. The second part is a fast-moving Andantino with a transition between 9/8 and 6/8 and based on Si bemol minor tonality. Clarinet melody has a continuous change between eighth note and fa major and fa minor, which resembles a folk song. The part was written in ABA form; however, a coda was added as difference from the first part. The third part is a kind of scherzo and written in Allegro giocoso. It changes between 2/4 and 3/4 measures. The fast passages of clarinet in high pitch sound area resemble the sharp tone of mi bemol clarinet preferred by many Polish folk musicians due to its tone. This part was also written in ABA form; however, one entrance and coda were added this time. The pace term of the fourth partition is Andante and measures used are 3/4 and 3/2. This two-part-song format creates an atmosphere resembling a funeral march and was written in sol major tonal center. Melodically speaking, it consists of half tones and small ternaries. Written in Allegro molto pace term, the last part is a dance rhythm with strong beats. It uses 2/4, 5/4, 3/4 and 2/4 measures and was written in ternary form including a coda.

In conclusion, Lutoslawski combined melodic structures with modern harmonic techniques and rhythmic complexity in his Dance Preludes. The tonal basis of the composition was built on diatonic folk-dance melodies. However, these melodies were enriched with modern polychords and chromatic accompaniments. One of the important techniques employed by the composer in this work is the polymetry involving two instruments that are played simultaneously. This polymetry supports the dramatic structure of the composition. The first, third, and fifth partitions of Dance Preludes by Lutoslawski have a cheerful style while the second and fourth ones are characterized with a melancholic atmosphere. Requiring an advanced playing performance in technical terms, the work also requires a high-standard musical and technical control. It is necessary to work with an advanced level pianist to solve the polymetric rhythm problems arising due to the presence of multiple measures.

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 : 31.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 12.03.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1630522
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.

KÜLTÜRLERARASI TİYATRODA GELENEKSEL KAYNAKLAR VE MÜZİK KULLANIMI

YILDIZ, Enis[1]

ÖZ

20. yüzyılda dünyada yaşanan savaşlar ve sosyo-ekonomik krizlere paralel olarak tiyatro sanatında bir iç sorgulama başlamıştır. Yüzyılın ortalarında tiyatronun öz kaynakları olan ritüellere ve geleneksel kaynaklara yönelen tiyatro düşünceleri ortaya çıkmıştır. Birtakım tiyatro insanları, geleneksel müzik ve dans türlerinin tiyatroda kullanımı üzerine araştırmalar gerçekleştirmiştir. Bu makalede; tiyatronun, öz kaynaklarına yönelirken ritüellerden, müzik ve dans gibi geleneksel kaynaklardan yararlanma biçimi, 20. yüzyılın ikinci çeyreğinden 21. yüzyıl başına kadar sınırlandırılarak incelenmiştir. İnceleme Batılı tiyatro insanlarının Doğu kültürüne, Türk tiyatro insanlarının Anadolu kültürüne yaklaşımları çerçevesinde yapılmıştır. Öncelikle tiyatronun kökenindeki geleneksel kaynaklara yönelme düşüncesinin öncülerinden Batılı tiyatro insanları Artaud, Grotowski, Brook ve Barba'nın sanatsal yaklaşımları, Doğu'nun geleneksel müzik ve dans kaynaklarından yararlanma biçimleri ele alınmıştır. Türk tiyatrosunda, geleneksel oyun, müzik ve

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuarı Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro ASD, enisyildiz@anadolu.edu.tr, https://orcid.org/0000-0003-0494-3447.

dansın, Anadolu kültürünü oluşturan unsurların kullanımı, ağırlıklı olarak Baltacıoğlu ve And üzerinden incelenmiştir. Son olarak Batı ile Türk tiyatrosunun geleneksel kaynaklardan yararlanma deneyimi karşılaştırılmıştır. Sonuçta Batı tiyatrosunun geleneksel kaynaklardan yararlanırken Doğu'nun felsefesini, teknik yapılarını kullanarak kültürlerarası yapı oluşturduğu, geleneksel kaynaklar yardımıyla oyunculuk ve sahnelemede özgün yöntemler geliştirdiği saptanmıştır. Türk tiyatrosunda halk müziği, dinsel müzik ve ayinler, Ortaoyunu, köylü oyunu gibi geleneksel dramatik kaynaklar genel olarak ilk halleriyle tekrar edilmiştir. Ritüeller, mitler gibi kültürel unsurlar potansiyel taşımasına rağmen anlamsal ve teknik olarak yeterince değerlendirilmemiştir. Türk tiyatrosunda geleneksel dramatik biçimlerin çağdaş bir şekilde yorumlanması ve geleneksel müzik ve dans, şamanlık, sema gibi kültürel unsurlar üzerine deneysel incelemeler yapılmasının gereği saptanmıştır. Bu konuda başarıya ulaşılması için de tiyatro insanlarıyla özellikle müzikolog ve koreografların iş birliği yapması, sosyal bilim araştırmacılarından destek alınması önerilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, kültürlerarası tiyatro, ritüel, geleneksel müzik, geleneksel dans.

TRADITIONAL SOURCES AND THE USE OF MUSIC IN INTERCULTURAL THEATRE

ABSTRACT

In parallel with the wars, socio-economic crises in the 20th century, a process of introspection also began in the theatre. By the mid-century, theatrical theories that advocated a return to theatre's intrinsic sources, such as rituals and traditional elements emerged. This article examines how theatre, while returning to its own fundamental resources, draws upon rituals and various traditional elements such as music and dance, focusing on the period from the second quarter of the 20th century to the early 21st century.The study is conducted within the framework of Western theatre practitioners' approaches to Eastern culture and Turkish theatre practitioners' approaches to Anatolian culture. First, the artistic perspectives of Western theatre pioneers such as Artaud, Grotowski, Brook, Barba who advocated a return to traditional sources in theatre are examined, along with their utilization of traditional Eastern sources. Subsequently, the use of traditional plays, music, and dance, as well as other cultural elements shaping Anatolian heritage in Turkish theatre, is analyzed primarily through the works of Baltacıoğlu and And. Finally, a comparative evaluation is made between the experiences of Western and Turkish theatre in utilizing traditional sources. It

has been determined that Western theatre, in utilizing traditional sources, has incorporated Eastern philosophy and technical structures to create an intercultural framework, developing original methods in acting and staging through traditional music and dance. Turkish theatre has largely replicated traditional sources in their original forms. The study emphasizes the necessity of reinterpreting traditional dramatic forms in a contemporary manner and conducting experimental research on cultural elements. To achieve this, it is recommended that theatre practitioners collaborate with musicologists and choreographers while seeking support from social science researchers.

Keywords: Theatre, intercultural theatre, ritual, traditional music, traditional dance.

GİRİŞ

Dünya tiyatrosu gerek yazınsal açıdan gerekse sahneleme teknikleri yönünden 20. yüzyılın başlarında derin bir arayışa girmiştir. İnsanlık 1. Dünya savaşı sırasında ve hemen ardından inanç, insan olgusu ve gerçeklik kavramlarını sorgulamış; bunun sonucunda tiyatro sanatında anlamsal ve biçimsel olarak yeni akımlar ortaya çıkmıştır. Genellikle "Tarihsel Avangart" olarak nitelendirilen ve bir taraftan kendini de yok etme peşinde olan, deney niteliğindeki bu akımların başlıcaları Gelecekçilik (Futurizm), Gerçeküstücülük (Sürrealizm), Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) olarak sıralanabilir. Bu akımların ortak özelliği, yaşamın güç ve ruhunu yeniden betimleyerek daha yaşanabilir bir dünya kurma hayali olmuştur. Tarihsel Avangart tiyatro akımlarını yine benzer motivasyonlarla siyasal tiyatro ve uyumsuz (absürd) tiyatro akımları izlemiştir.

Tarihsel Avangart, siyasal ve uyumsuz tiyatro akımlarından sonra 1960'lı yıllarda çeşitli Batılı tiyatro düşünürleri ve yönetmenler tiyatronun öz kaynaklarına dönmesini önermişlerdir. Bu düşüncenin ortaya çıkmasının öncelikli nedenlerinden biri tiyatro sanatının, teknolojinin gelişimi doğrultusunda televizyon ve sinemayla aynı kulvarda yarışabilecek yapıda olmamasıdır. Tiyatroyu özellikli kılan şey, gösterim sırasında oyuncu ve seyirci olarak "insanın" varlığıdır. 20. yüzyılda insanın ekonomik, siyasal ve toplumsal sorunlarla kuşatılmış olduğu bir gerçektir. Bu doğrultuda, dönemin bazı tiyatro düşünürleri, tiyatronun merkezindeki insana ulaşmak için ritüellere ve diğer geleneksel kaynaklara dönmenin önemini vurgulamıştır. Dinsel ve din dışı ritüellerde kullanılan müzik ve danslar bu tiyatro düşüncesinin merkezinde yaşamsal bir yer almıştır.

Ritüel, en basit tanımıyla bir tür toplumsal davranış biçimidir. Belli kuralları vardır, dönemsel olarak ya da gereksinimler doğrultusunda tekrarlanır. Döngüsel tekrarlar ritüellerin yapısındaki kalıpların değişimini ve dönüşümünü engeller. Aynı zamanda ritüeller çoğunlukla gerek kurguları gerekse yapılarındaki rol değiştirme özellikleriyle dramatiktir. Ritüellerin bu nitelikleri, öz gücünü ve seyircisiyle yeni bir iletişim biçimini arayan tiyatro akımları için önemlidir. Ritüellere yönelen tiyatro insanları için bir başka önemli unsur, ritüellerin aynı zamanda toplumsal birliktelik, örgütlenme, grup olma özelliklerine de katkı sağlayışıdır. Ritüeller sadece insana yöneliktir ve onların yaşamsal sorunlarını çözmede bir araç olurken aynı zamanda toplumsal birlikteliği pekiştirir. Ritüellerin bir başka özelliği evrenselliğidir. Tarladan ürünün toplanmasını betimleyen bir halk dansı ya da bir halk türküsü; Anadolu'da, Afrika'da ya da Uzak Doğu'da coğrafi, inançsal vb. açıdan farklı özellikler gösterse de özünde birdir. Komşu coğrafyalarda birbirleriyle etkileşir ve benzeşir, bir tür alışveriş hâlindedir. Dolayısıyla ritüellerin evrensel olarak da birleştirici bir niteliği bulunmaktadır. Ritüellerin yaşamsallığı, birleştiriciliği ve evrensel özellikleri, tam da tiyatro sanatının gereksinim duyduğu kavramlardır. Bu nedenle geleneksel kaynakları tiyatronun sorunlarına çözüm olarak öneren tiyatro eğilimleri, ritüellerin biçimsel yönlerine eğilmek ve onları öykünerek tekrarlamak yerine doğuşlarındaki temel itkiyi bulgulayarak evrensel bir dil oluşturmayı amaçlamaktadır.

Bu çalışmada halk türküleri, halk dansları, mitler, ritüeller ile birlikte halk tiyatrosu geleneği "geleneksel kaynaklar" adıyla anılacaktır. Kapsam olaraksa Batılı araştırmacıların Doğu kültürünün geleneksel kaynaklarına yaklaşımları, Türk tiyatro insanlarının ise Anadolu kültüründen etkilenimleri incelenecektir. Batılı araştırmacılar olarak Avrupalı araştırmacılara işaret edilmektedir. Doğu kültürünün kapsamı ise coğrafi olarak ağırlıkla Asya kıtasını olmakla beraber bazı Afrika ve Güney Amerika ezgi ve dansları da ele alınacaktır.

Geleneksel kaynaklara ilişkin 20. yüzyılda yapılan çalışmalar, dönem tiyatrosunu derinden etkilemiş ve 21. yüzyıl tiyatrosunda geniş yankı bulmuştur. Bu makalede öncelikle anlamsal ve biçimsel olarak geleneksel kaynaklara yönelen Batılı sanatçılar Antonin Artaud (1896-1948), Jerzy Grotowski (1933-1999), Peter Brook (1925-2022) ve Eugenio Barba (1936-) incelenecektir. Adı geçen araştırmacıların Yunan, Avrupa ve Hristiyanlık gelenekleriyle bağlantıları ve uygulamaları, çalışmanın çerçevesi nedeniyle konu dışında bırakılacaktır. Ardından Türk tiyatro insanlarının geleneksel kaynaklara yönelimi değerlendirilecektir. İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun (1886-1978) öz tiyatro kavramına, Metin And'ın (1927-2008) geleneksel halk tiyatrosu ve oyunları, kültürel

unsurlarla ilgili görüşlerine yer verilecektir. Metin And'ın bütün çalışmalarını incelemek makalenin çerçevesini ve sınırlarını aşacağı için, bazı araştırma konularına başlıklar hâlinde değinilecektir. Ayrıca Türk tiyatrosunda geleneksel kaynaklardan yararlanan bazı uygulamalar belirtilecektir. Geleneksel Türk tiyatrosu ögelerinden yararlanmasına rağmen Batı tiyatrosu etkisinde oluşan tuluat tiyatrosu gibi türler ise konu dışında bırakılacaktır. Üçüncü bölümde Batılı araştırmacıların sonuçları ile Türk tiyatrosu deneyimi karşılaştırılacaktır. Sonuç olarak geleneksel kaynakların Türk tiyatrosuna etkisi irdelenecek ve mevcut Batılı örneklerden hareketle Türk tiyatrosu için yeni seçenekler önerilecektir.

Batı Tiyatrosunda Geleneksel Kaynaklara Yönelim

Bu bölümde Batılı tiyatro insanlarının Doğu kültürü ve sanatıyla bağlantıları, bu kültürün ezgi ve danslarından etkilenimleri ve kendi tiyatro yöntemlerinde bu değerleri kullanma biçimleri ele alınacaktır. Doğu sanatının dinamiklerine ilk dikkat çeken Batılı tiyatro insanı Antonin Artaud'dur. Artaud'nun düşünceleri Tiyatro ve İkizi (1938) adıyla yayımlanan kitabındaki manifestolar üzerinden değerlendirilecektir. 1920'lerin ortalarında başladığı tiyatro yaşantısı, ömrünün son yıllarındaki ciddi sağlık sorunları nedeniyle noktalanan Artaud, "Kıyıcı Tiyatro" olarak adlandırdığı düşüncesini Tiyatro ve İkizi adlı kitabında toplamıştır. Artaud bu düşünceyi yaşamı boyunca tam olarak sahnede gerçekleştiremese de Jerzy Grotowski ve Peter Brook gibi tiyatro insanlarına esin kaynağı olmuştur. Artaud'ya göre Batı tiyatrosu yaşamdan kopmuştur ve işlevini yitirmiştir. Artaud'nun önerdiği çözüm, tiyatronun ilkel büyü törenlerinin ruhuna dönmesidir. Artaud'ya göre tiyatronun ortaya çıkışındaki törensellik ve yaşamla iç içe olma (işlevsellik) özelliği, günün tiyatrosu için de birincil amaç olmalıdır.

Artaud için yazınsal olana bağlılık, Batı tiyatrosunun en büyük çıkmazlarından biridir. Çünkü tiyatro metinleri çok sınırlı örnekler dışında okunmak için değil, sahnelenmek için yazılır. Sahneleme ise sadece repliklerin hareketlendirilmesi anlamına gelmemelidir. Artaud'nun bu noktada önerisi, Batı kültüründe bir yalan aracı olarak gördüğü dilin parçalanmasının gerekliliğidir. Artaud, Batı kültürünün ruhsal gücünü yitirmesi karşısında ezgiler, jestler ve mimiklerin ön planda olduğu fiziksel ağırlıklı büyüsel özellikler taşıyan Bali Tiyatrosu'ndan etkilenir (Artaud, 1993: 47). Bali Tiyatrosu binlerce yıllık bir geleneğin ürünüdür. Mimikler, jestler, şarkılar ve dans geleneksel olarak kodlanmış birimlerdir.

Artaud'nun dikkat çektiği konu, geleneksel kurallara sıkı bir şekilde bağlı bir etkinliğin ortaya çıkardığı büyülü bir enerji durumudur. Aynı kalıpla tekrarlanan çeşitli dini ayin ve büyü törenlerinde de gerçekleşen durum benzerdir.

İlkel büyülere dönme amacında bir araç olarak müzik kullanılmaktadır. Bali dans tiyatrosunun ana omurgasını oluşturan müziklerden etkilenen Artaud, buradan yola çıkarak kendi tiyatrosu için müzik düşüncesi geliştirmiştir. Bu yaklaşımda müziğin "organlarla duyular üzerinde dolaysız ve engin bir biçimde etkili olması gerekliliğini" vurgular (Artaud, 1993: 84). Batı kültürünün kalıplarını yıkma düşüncesiyle gerek müzik aletlerinin ses değerlerinin ve titreşimlerinin alışılmamış olmasını önermektedir. Bu nedenle günümüz müzik aletlerinin kullanımına karşı gelmektedir ve eski müzik aletlerine dönüşümün gereğini vurgulamaktadır. Sıra dışı düşüncesini daha da ileri götürerek dayanılmaz sesler çıkaran özel alaşımlı yeni aletler üretmeyi önerir (Artaud, 1993: 84).

Artaud'nun hem genel olarak tiyatro düşüncesi hem de tiyatro düşüncesinin içinde önemli yer tutan müziğe yaklaşımı uygulanabilir olmaktan uzak olarak kabul edilmektedir. Ancak geliştirdiği yöntem ve amaçları açısından kendinden sonra gelen birçok araştırmacının tiyatro sanatında geleneksel kaynaklara yaklaşımını ve müziğin tiyatroda kullanımı düşüncesini etkilemiştir. 1948 yılında yaşamını yitiren Artaud'nun kuramı, yaşamı sırasında hak ettiği karşılığı alamamış ve uygulanamamış olmasına rağmen etkisini hem 20. hem de 21. yüzyılda derinden duyumsatmıştır. Fransız öncü tiyatro yazını ve absürd tiyatro yazarlarında bu etki belirgindir.

Artaud, 1960'lı yıllarla birlikte gerek sahneleme çalışmalarının gerekse ritüelistik kaynaklara yönelen araştırmaların esin kaynağı olmuştur. Julian Beck ve Judith Malina çiftinin "The Living Theatre" gösterimlerinde gerçekleştirdikleri kışkırtma, coşku ve kitlesellik, Artaud'nun tiyatro düşüncesinin izlerini taşımaktadır. Jerzy Grotowski'nin, Doğu ve Afrika müzik ve danslarını inceleyerek geleneksel kaynakları biçimsel ve anlamsal olarak tiyatro kuramında kullanmasında Antonin Artaud'nun etkisi görülmektedir. Peter Brook da Artaud'nun manifestolarındaki düşüncelerden yola çıkarak bazı deneysel sahneleme çalışmaları gerçekleştirmiştir. Bu sahneleme çalışmaları atölye niteliğinde gelişir ve önemli olan süreçte yapılan denemelerdir. Ses, beden ve anlatım araçları üzerine doğaçlamalar yapılmıştır. Atölye çalışmalarına örnek olarak Jean Genet'nin (1910-1986), Paravanlar oyunu verilebilir.

Son olarak Anadolu köy seyirlik oyunlarından saya gezme oyununu Artaud'nun kuramı ile bağlantılı irdeleyen Ezgi Metin Basat'ın çalışmasına dikkat çekmekte yarar bulunmaktadır. Basat

çalışmasında, köy seyirlik oyunlarındaki sahneleme biçimi, uzamsal yaklaşım ve oyuncu bedensel performansını Artaud'nun Bali Tiyatrosu esinli düşüncesiyle yakınlaştırmaktadır (Basat, 2016: 61). Bu anlamda Basat'ın, iyi derlenmiş Anadolu köy seyirlik literatürünün, tekrar eden geleneksel bir motif olmaktan çıkartılıp günümüz tiyatro yaşantısında işlevselleştirilmesi düşüncesi Artaud'nun kuramsal amaçlarıyla bağdaşmaktadır.

Artaud, ortaya attığı tiyatro düşüncesini, çeşitli sahne çalışmalarında uygulamayı denemiştir. Ancak asıl başarı onun etkisiyle yola çıkan tiyatro düşünürlerinin ve uygulayıcılarının yaptığı çalışmalarda ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda Artaud, tiyatroda geleneksel kaynaklara yaklaşım ve kültürlerarası çalışmalar için bir öncü niteliğindedir.

Polonya'da 1933 yılında dünya gelen Jerzy Grotowski, 1955 yılında oyunculuk okulundan mezun olmasından 1999 yılındaki ölümüne dek önce tiyatro yapımları sonra ritüeller ve geleneksel kaynaklar konusunda pek çok araştırmada bulunmuştur. Grotowski'nin kuramı ve oyunculuk yaklaşımı, Stanislavski'den sonra gerçekleştirilmiş, sistem anlamında en ayrıntılı ve köklü çalışma olarak kabul edilmektedir. Grotowski sanat yaşantısında, yaklaşık olarak aynı bağlam ve sorunsal üzerinde dururken pek çok dönemden geçmiştir. Tiyatro yapımlarıyla başladığı sanatsal yolculuğunda, tiyatroda oyuncunun merkeze alındığı ve diğer bütün yan etkenlerin ortadan kaldırıldığı ya da en aza indirildiği yoksul tiyatro düşüncesini ortaya atmıştır. Paratiyatro döneminde sunum olarak gösterimden vazgeçmiş ve oyuncu-seyirci ayrımını ortadan kaldırmıştır. Kaynaklar tiyatrosu döneminde, farklı kültürlerin geleneklerinden yararlanarak insanın ilkel varlığına uzanan araştırmalar yapmıştır. Nesnel oyun döneminde Amerika Birleşik Devletleri'nde yine ritüeller üzerine çalışmıştır. 1986 yılında Pontedera'da kurduğu araştırma merkezinde önce çırağı, sonra ortağı olan Thomas Richards ile yaptığı araştırmalar ise "araç olarak sanat" başlığı altında toplanmaktadır. Bu merkez, Grotowski'nin ölümünden sonra çalışmalarını Thomas Richard öncülüğünde 2022 Ocak ayına kadar sürdürmüştür. Şubat ayında "Theatre no Theatre" adıyla dernekleşen merkezde, "geleneğin yenilikle buluştuğu yer" alt başlığıyla çalışmalar sürdürülmektedir. Çalışmalarını sürdüren bir başka yapı da Polonya Wroclaw merkezli Grotowski Enstitüsü'dür. Enstitü, özellikle incelemeleri ve geniş arşiviyle Grotowski araştırmaları için geniş kaynak sunmaktadır.

Grotowski, çerçevesi belli ve kalıplaşmış bir yöntemin varlığına inanmamaktadır. Ona göre kimse Stanislavski'nin ya da herhangi bir kuramcının sistemini alıp yineleyemez. Grotowski'ye göre, kişiler, zaman ve uzam farklılık gösterdikçe ya da işlenen konu değiştikçe yeni sorunlar

üremektedir. Bu sorunların çözümleri anlık ve biriciktir, tekrarlanabilir bir reçeteye dönüştürülemez (Richards, 2005: 128). Grotowski, çağdaşları gibi 20. yüzyıl insanının parçalanmışlığına, bir anlamda kendi içinde kalabalıklaşmasına vurgu yapar:

> "Grotowsky, günümüz insanının gerçek benliğinin dış görünüşünden, duygularının ve düşüncesinin gövdesinden ayrıldığını ileri sürer: İnsanlar hem uygarlığın öngördüğü bilimsellik anlayışı içinde usunu kullanmak, hem de biyolojik zevklerinin, durumunun gereğini yerine getirmek zorunda kalınca bir ikilem içine düşerler. Çünkü toplum düzeni insanın bedenine aykırı olan kurallar koymuştur" (Şener, 1991: 369).

Toplum düzeninin insan bedenine karşı olan bu tutumuna karşıt olarak Grotowski "yoksul tiyatro" düşüncesini ortaya atar. Bu düşünceye göre oyuncunun varlığı tiyatronun merkezine alınır. Yanılsama yaratacak ışık, dekor gibi diğer etkenlerin tiyatrodan çıkarılması önerilir. Bu anlayışın ürettiği, daha doğrusu felsefeden ödünç aldığı en önemli kavramlardan biri Via Negativa'dır. Grotowski, Via Negativa kavramıyla, oyuncunun doğruya, gerçeğe ya da kendi benliğine ulaşması için fazlalıklardan arınmasını, eksilmesini ve vazgeçmesini işaret etmektedir. Via Negativa ile oyuncuya birtakım beceriler katmak yerine hem bedeninden hem de düşüncesinden kaynaklanan engellerin ortadan kaldırılması amaçlanmaktadır. Amaçlanan eylem ile düşünce arasındaki zaman farkının ortadan kaldırılması, fazlalıklarından kurtulan bedenin organik varlığına ulaşabilmesi anlamına gelir. Burada bir Taocu etkilenimden bahsedilebilir. Grotowski "yapmak" yerine "vazgeçmek" kavramını kullanırken bunu "iç edilginlik" olarak adlandırmaktadır (Candan, 1994: 198). *"Taoculukta yeri olan wu-wei yani "eylemsizlik" kavramı da hiçbir şey yapmamak, edilgin durmak anlamına gelmeyip, doğaya aykırı olanı yapmamak anlamına geliyor"* (Candan, 1994: 198). Dünyadaki mistik yönelimlere bakıldığında bu vazgeçme durumunun birçok örneğine rastlamak mümkündür.

Öze dönme ve yalınlaşma öncelikli olarak düşünsel ve anlamsal bir süreç olarak görülse bile, Grotowski'ye göre buna ulaşmak teknik yetkinlik yani üstün bir zanaat gerektirir. Grotowski birçok teknikle birlikte burada da yüzünü Doğu geleneklerine çevirir. Hatha-yoga, Kundali-yoga gibi tekniklerden nefes ve beden alıştırmalarında ağırlıklı olarak yararlanır. Üstün bir tekniğe ve simgesel anlatıma sahip olan Hint Kathakali danslarının yanı sıra aynı özellikleri taşıyan Japon geleneksel oyunları da onun ilgi ve kullanım alanı içindedir (Candan, 1994: 198).

Grotowski, zanaat açısından en üst noktaya gelip organikliğe ulaşma zorluğunu "ağaç" örneğini vererek açıklar. Ona göre ağaç bizim öğretmenimizdir. Çünkü ağaç meyve vermek için hesap yapmaz, zamanı geldiğinde verir. Grotowski'ye göre bu bizim için oldukça zordur (Grotowski, 1994: 172). Bu açıdan bakıldığında zanaatının en üst aşamasına ulaştığında oyuncudan, birçok

mistik akımda olduğu bir tür "vazgeçiş" beklenmektedir. Bir piyanist Rahmaninov piyano konçertosunu icra ederken parmaklarını hangi tuşlara basacağını düşünmez ya da futbolcu hızla gelen topa ne şekilde vuracağını tasarlamaz. Bu yıllarca süren teknik çalışmanın sonucu olarak ortaya çıkan organik bir durumdur. Grotowski de oyuncunun hesaplayan, tartan ve eleştiren bilincinin ortadan kaldırılması gereğine vurgu yapar.

Grotowski'nin yapımlar döneminde yaptığı çalışmalardan biri, Doğu müziğinde kullanılan ses tekniklerinin çağdaş oyunculuğa adapte edilmesine dayanmaktadır. Budist ayinleri, Hint matraları ve çeşitli ritüelistik müzikler hem teknik açıdan hem de oyuncunun enerjisini yaratması ve odaklanması açısından ele alınmıştır. Teknik açıdan bu müzikler çeşitli ses ve nefes alıştırmaları için esin kaynağı olmuştur. Hatha Yoga da solunum alıştırmaları için merkeze alınan Doğu teknikleri arasında yer alır. Törensel bir tiyatronun peşinden giden Grotowski için Doğu müziği, oyuncunun odaklanmasında, bir tür trans durumuna geçmesinde bir araç olarak kullanılmaktadır. Dans, müzik ve dramanın merkezde olduğu Hindistan'a ait Kathakali, oyunculukta simgelere dayanan anlatımıyla ve kullandığı çeşitli müzik aletleriyle Grotowski'yi etkilemiştir.

Paratiyatro ve kaynaklar tiyatrosu dönemine varıldığında artık gösterimle bağlar tamamıyla kopmuştur. Bu noktada oyun kavramı yerini ritüele bırakmıştır. Oyuncu-seyirci ilişkisi artık yoktur, bunun yerine katılımcılar vardır. Katılımcılar bir ya da bir dizi etkinliğe dahil olarak, geleneksel öz kaynaklarından bireysel özlerine doğru yolculuğa çıkarlar (Candan, 1994: 221). Yalıtılmış ortamda, bir kabile ayinini andıran bu çalışmalar tamamıyla topluluk ve bireyin kendi üzerinde araştırma yapması, güven ve yalınlık ile ilgilidir. Dolayısıyla teatral bir özellik taşımamaktadır. Levi-Strauss'un insanın kültürün ürünü olduğu düşüncesi ve Jung'un kolektif bilinçdışı kuramının etkisi burada gözlenmektedir. Grotowski bu durumu bir Fransız atasözü ile açıklar: Tu es le fils de quelqu (sen birinin oğlusun).

Kaynaklar tiyatrosunun çalışma alanları ritüelistik kaynaklara dayanmaktadır: Yoga, derviş semaları, şaman ayinleri, Zen Budizm savunma sanatları gibi (Innes, 2004: 221). Grotowski'nin ritüelistik kaynaklara yöneliminin nedeni onun organikliğe ve insanın özüne ulaşma çabası ile açıklanabilir. Çünkü ritüelistik kaynakların ortak özelliği, belirli kalıplara sahip olmalarıdır. Tamamı bir "vecd", "esrime" ya da "trans" durumu ile sonuçlansa da hareketler ve kullanılan şarkılar biçimsel olarak kesin kurallara bağlıdır, düş gücü ya da "yaratıcı" eylemlerle değiştirilemez. Dolayısıyla tören kalıpları öğrenildikten sonra eksiksiz olarak defalarca yinelenebilir. Teknik düzeyde öğrenme gerçekleştikten sonra artık eylem üzerine düşünmeye ve

kurgulamaya gereksinim hissedilmez. Belli tekrar ve yorgunluk düzeyinde artık eylem organikleşir ve katılımcıyla "bir" olur. Grotowski'ye göre, işte bu düzeyde törenin kaynaklarına dolayısıyla insanın var oluşunun kaynaklarına inmek mümkün olabilir. Batı kültürünün bilinci devreden çıktığında, törende kullanılan şarkı ya da dans kişiye "sen birinin oğlusun" diye seslenebilir.

Nesnel oyun ve "araç olarak sanat" kavramı üzerinde durulan dönemlerde yapılan fiziksel eylemler çalışmaları arasında önemli bir yer tutan alanlardan biri de etnik halk şarkıları üzerine yapılan denemelerdir. Afrika, Haiti gibi coğrafyaların geleneksel şarkıları uygulama alanı olarak seçilmektedir. Thomas Richards bu deneyimi şöyle aktarmaktadır: *"Grotowski bize her eski şarkıda bir hareket etme biçiminin, yalnızca bir biçimin kodlandığını anlattı: Her şarkı kendi hareket etme biçimini içerir, kendi içinde gizler"* (Richards, 2005: 42). Bu çalışmalarda amaçlanan, geleneksel bir şarkının ortaya çıkışında var olan temel itkinin, duygunun bulgulanmasıdır. Thomas Richards'ın bir Haiti şarkısı üzerinde yapılan çalışmadan aktardığına göre, şarkı eşliğinde saatlerce dans edildikten sonra zihnin suskunlaştığı, yönlendirmeyi tamamen bedenin yaptığıdır (Richards, 2005: 43). Bu çalışmalar tamamen etnik müzik ve dansları temel alan fiziksel eyleme dayanmaktadır. Yola çıkılan bir duygu ya da "tasarlanan" bir düşünce yoktur. Eylem fiziksel olarak yetkinliğe ulaştığında beyin kendini yok etmekte, geride sadece insanın eylemi gerçekleştirmesine yönelik dürtüler kalmaktadır. Burada önemli olan müziğin ve dansın eylemde bir yan eleman değil, gerçek duyguya ulaştıran araçlar olmasıdır.

Richards'ın deneyiminde olduğu gibi zihin suskunlaşıp yönlendirmeyi beden yaptığında, halk şarkısının ve dansının kökenindeki duyguya ulaşıldığını söylemek mümkün olabilir mi? Buna kesin bir yanıt vermek olanaksız görünmektedir. Ancak bu çalışmalarda beklenen şey, katılımcının bilincinin oluşturduğu fazlalıklardan kurtularak şarkının ve dansın özünde olan en saf itkiye ulaşmasıdır. Bu itkinin katılımcıyı halk şarkısının ve dansının özdeki duygusuna ve dolayısıyla atalarına yakınlaştırması beklenmektedir. Örneğini defalarca gördüğümüz, kalıplar olarak yinelen halk türkülerine ve danslarına bu açıdan yaklaşmak, onları turistik/müzelik kalıplar olmaktan çıkararak gerçek kültürel kaynaklara dönüştürmek açısından yararlı bir yöntem olacaktır.

Grotowski, 20. ve 21. yüzyıl tiyatrolarını derinden etkilemiştir. Grotowski ritüelistik kaynaklardan hem düşünsel hem de teknik anlamda yararlanmıştır. Geleneksel kaynakların felsefi düşüncelerini, kendi tiyatro yaklaşımında yer yer kullanmıştır. Bir şeyden teknik olarak yararlanırken kalıpları bire bir yinelemek yerine (yoga örneğinde olduğu gibi), oyuncunun fiziksel tekniğini

geliştirmesiyle bağlantılı olarak uyarlamıştır. Bu geleneksel kaynakların özümsenmesi, anlamsal ve teknik açıdan işlevsel bir hâle dönüşümüdür.

1925 yılında Londra'da doğan Peter Brook, dünya tiyatrosunun en üretken ve araştırmacı yönetmenlerinden biri olarak, 2022'deki ölümüne dek çalışmalarını sürdürmüştür. Boş Alan (1968) kitabının ilk cümlelerinde, tiyatronun bütün yanılsama yaratan araçlardan kurtulmasıyla ilgili yaklaşımı tiyatro sanatı için bir özdeyiş niteliğindedir: *"Herhangi bir alanı alıp işte bir sahnedir diyebilirim. Bir adam bu boş alanın ortasından geçer, biri de onu gözleriyle izler, işte bir tiyatro ediminin oluşması için gereken şey bu kadar"* (Brook, 1990: 7).

Farklı birçok ülkede oyunlar yöneten Brook'un oyunları aynı zamanda pek çok uluslararası turne aracılığıyla izleyiciyle buluşur. Brook 1960 yılına kadarki oyunlarında, her türden tiyatro yapıtı üzerinden farklı denemeler ve sahnelemeler gerçekleştirir. Daha sonra Artaud'un Kıyıcı Tiyatro kavramı üzerinde çeşitli denemelerde ve araştırmalarda bulunur. Son olarak bütün birikimleri ve deneyimiyle kültürlerarası tiyatro konusunda önemli çalışmalar yapar.

Peter Brook'un "Boş Alan" adlı kitabında bahsettiği kavramlardan biri "kaba tiyatro" kavramıdır. Halk tiyatrosu geleneğinin kullanım araçlarını ve niteliğini incelemesi açısından kaba tiyatrodan söz etmekte yarar vardır. Bu tiyatro, binaların dışına çıkmış, bir tutarlılık endişesi olmadan her malzemeyi kullanan kalabalığın, halkın tiyatrosudur (Turan, 2024: 77). Halk tiyatrosu, tiyatro tarihi boyunca din otoritelerinin ve iktidarların baskılarına karşı her zaman bir yerden filizlenebilme yeteneğine sahip olmuştur. Brook'a göre statüko ve kalıplaşmış değerlere her zaman karşı olan bu tiyatro, kutsal tiyatronun törensellikle gerçekleştirmeye çalıştığını güldürerek yapmayı amaçlar. Bunu yaparken kurallar ve kalıplar koymaz. William Shakespeare'den Alfred Jarry'e kadar birçok yazarın ve yönetmenin yaklaşımında "kaba tiyatronun" izleri ve motifleri görülebilmektedir. Kaba tiyatroda müzik önemli bir etki aracıdır. Güldürüyü güçlendirmek ve vurgulamak, karmaşa yaratmak müziğin bu tiyatrodaki işlevleri arasındadır. Enstrümanlar daha çok halk müziğinde kullanılan aletlerdir.

Brook'ta, Artaud ve Grotowski'nin açık izlerini gözlemlemekteyiz. Ancak o, doğaçlamalara dayanan çalışmalarında kendi düşüncesini yaratmış ve derinleştirmiştir. Çağdaşları gibi Brook da insanın dünyadaki yerini ve tiyatronun işlevini sorgulamıştır. Tiyatronun neye hizmet etmesi gerektiği, insan yaşamına nasıl dokunabileceği üzerine düşünmüştür. Ayrıca tiyatronun bir tür olarak özgünlüğünde etkili olan ögeler üzerinde durmuştur. Kısacası bütünsel olarak "Neden tiyatro?" sorusunun yanıtının peşindedir.

Brook bu sorulara yanıt ararken ritüellere ve mitlere yönelir. Çünkü ritüeller ve mitler, yalın olarak insan yaşantısı üzerine eğilirken aynı zamanda toplumsal bağlılık, toplumsal kimlik ve birliktelik amaçlayan eylemler ve kaynaklardır (Birkiye, 2007: 158). Ritüel ve mitler, insanın kökleriyle bağlantılıdır ve işlevseldir. Brook işlevselliğini yitiren Batı kültürünü tümüyle reddeder (Innes, 2005: 193). Tiyatronun bu anlamda mitlerden ve ritüellerden yararlanmasını, onlar gibi işlevsel duruma gelmesini amaçlayarak Doğu ve Afrika kültürüne yönelik araştırmalarda bulunur. *"Tiyatronun kökeninde görünmezin cisimlendirilmesi olan dinsel törenler bulunsa da kimi Doğu tiyatroları dışında, bu törenlerin ya tümüyle yittiklerini ya da kötü bir bozuşma içinde var olmayı sürdürdüklerini unutmamalıyız"* (Brook, 1990: 55). Bu noktada Brook'un müziğe biçtiği rol yaşamsaldır. Brook, müziğin "görünmezle" ilişkili bir dil olduğunu ve hiçliğin müzikle algılanabileceğini vurgulamaktadır (Brook, 1990: 154).

Grotowski gibi Brook da ritüellerin içi boşaltılmış kalıplar olarak tekrarlanmasına karşıdır. Onun için önemli olan, ritüeli ortaya çıkaran, onun özünde yer alan "ruhun" kavranmasıdır. Nitekim bu ruh kavranmadığı zaman ritüel de boş bir kalıba dönüşecektir. Bu amaca yönelik araştırmalar ve doğaçlama çalışmaları yapan Brook için törensel kaynaklar birer uygulama alanı, diğer bir deyimle araçtır. Dünyanın farklı yerlerinde yerel kaynaklarla doğrudan çalışan Brook'un temelde ilgilendiği; müzik, dans, mitler gibi geleneksel kaynaklar yoluyla insanın özündeki isteklere, ruh hâline kısaca öze yaklaşabilme çabasıdır. Bu durumu kavrayan bir tiyatro edimi insanlık için işlevsel bir niteliğe kavuşacaktır. Sonuç olarak Peter Brook, kültürlerarası yaklaşımla evrensel değerlere sahip bir tiyatroya ulaşmayı amaçlamaktadır.

Brook'a göre kültürel kaynaklara yaklaşımda en büyük sorunlardan biri ritüellerin, halk müziğinin ve halk danslarının ve mitlerin "turistik" olarak nitelendirebileceğimiz kalıplara dönüşmesidir. Brook geleneksel kaynakların süslenerek kolayca sömürülebileceğine ilişkin, izlediği iki taziye oyunu üzerinden örnek verir. İlk izlediği taziye köylüler tarafından canlandırılan, gösteri amacı olmayan, gerek kişileştirme gerekse diğer ögelerde profesyonel unsurların olmadığı bir törendir. Ancak içtenlik ve inanç bu törende gizi yaratmış ve büyüyü ortaya çıkarmıştır (Brook, 2004: 39). İkincisi ise Uluslararası Şiraz Sanat Festivali'nde Şah'ın emriyle sahnelenen taziyedir. Bu sahnelemede büyük bir yapım yaratmak için profesyoneller kullanılmış ve görsel bir şölen yaratma çabasına girilmiştir. Böylelikle de içi boşalmış kalıplar ölümcül bir yapıya dönüşmüştür (Brook, 2004: 40). Bazı zengin kültürel kaynakların bilinçsiz ve duygusuzca tekrarlanması, kültürün korunması yerine ona büyük zararlar verebilmektedir.

Brook oyunlarında edebi olarak da sıklıkla Doğu mitlerinden ve şiirinden yararlanmaktadır. Kültürlerarası tiyatronun en iyi örneklerinden sayılan Conference of The Birds (1980), İranlı sufi şair Ferîdüddin Attâr'ın Mantıku't Tayr eserinden hareketle sahnelenmiştir. Eser bilinen Simurg öyküsünü anlatır. Dünyadaki kötülük ve savaşlardan bıkan kuşlar bütün soruların yanıtını bilen krallarını aramaya çıkar ve sonunda vadileri geçmeyi başaran otuz kuş aslında kendilerinin Simurg olduğunu anlar. Mantıku't Tayr, özün arandığı tasavvufi bir yol öyküsüdür. Bu anlamda Brook'un tiyatro sanatına temel yaklaşımıyla da yakından ilintilidir. Brook, Conference of The Birds'de Attâr'ın eserini bire bir kullanmak yerine metni kendi amaçları doğrultusunda uyarlamıştır. Sahneleme metni oyuncularla yapılan doğaçlamalar eşliğinde, Peter Brook denetiminde Jean-Claude Carriere tarafından kaleme alınmıştır. Oyunda tasavvuf müziği ve çalgıları yer almaktadır. Oyuncular da zaman zaman sema benzeri devinimlerde bulunur. Ancak müzik bu noktadan çıkmasına rağmen dünyanın birçok kültürüne göndermelerde bulunur ve bir anlamda evrensel bütünlüğe ulaşır.

Peter Brook'un sanatsal yaşamının özeti, bütün deneme ve araştırmalarının sonucu olarak gösterilen oyun, Mahabharata'dır (1985). Mahabharata on yıllık kültürel araştırmaların ve doğaçlamaların ardından sergilenebilmiştir. Sahneleme metni yine Jean-Claude Carriere, tarafından oluşturulmuştur. Mahabharata, Ramayana ile birlikte en önemli kutsal Hint destanlarından biridir. *"Mahabharata, beş kardeş olan Pandavalarla (ışığın oğulları), kuzenleri yüz kardeş olan Kauravalar (karanlığın oğulları) arasındaki uzun savaşı anlatır. Dünya imparatorluğu için başlayan kavga, bütün evrenin yazgısını tehlikeye sokan bir savaşla sonuçlanır"* (Birkiye, 2007: 135). Destandaki anlatı bir bakıma Conference of The Birds ile yakınlık gösterir. Destanda savaş, yıkım ve açlıkla karşı karşıya olan insanın dünyadaki yeri ve amacı sorgulanır. Bu bakımdan destan evrensel bir nitelik taşımaktadır. Zaten Peter Brook'un geleneksel kaynaklardan yararlanma biçiminin özündeki yönelimde de otantik olanın ruhunu kavrayarak evrenseli yakalama anlayışı önemli yer tutar. Mahabharata da müzik Kuşlar Meclisi ile yakınlık gösterir. Temel olarak Hint müziğine dayansa da bu noktadan çıkışla evrensel bir yapıya ulaşır.

Anlamsal yaklaşımın dışında Peter Brook, teknik ve estetik olarak da Doğu kaynaklarından -yine dönüştürerek- yararlanmaktadır. Brook ve ekibi, dil üzerine etkin araştırmaların yapıldığı Orghast adlı oyunda, İran'ın halk tiyatrosu biçimlerinden olan "ruhozi"yi ele almışlardır. Ruhozi türü üzerine çalışan İranlı bir tiyatro topluluğuyla çalışmaları ve iş birlikleri iyi bir kültürlerarası takas

örneği olarak gösterilmektedir (Birkiye, 2007: 104). Ekibin Senaca'nın Oedipus adlı oyununun ses döngülerinde Afrika şamanlarından, Tibet rahiplerinden ve Güney Amerika yerlilerinin kabile törenlerinden yararlanılmıştır (Innes, 2004, 182). Bunun dışında Bali, Çin ve Japon maskeleri Brook'un bazı oyunlarında kullandığı ögelerdir. Yine özellikle oyuncunun fiziksel çalışmalarında Hint Kathakali Tiyatrosu tekniklerinden yararlandığı bilinmektedir.

Kültürlerarası tiyatro deneyiminde Brook'un farklı kültürlerin ritüellerinden ve mitlerinden yararlandığı açıktır. Bu yararlanmanın genellikle kaynağın özünü kavrama ve özü zedelemeden evrensele dönüştürme olarak gerçekleştirildiği görülmektedir. Müzikte Hint, Afrika ya da tasavvuf kaynaklarından temel bir altyapı oluşturulsa da bu altyapıya başka kültürden kaynakların eklendiği yeni bir evrensel müzik diline dönüştürülmektedir. Metinler ve törenler zaman zaman parçalara ayrılabilir ve yer değiştirmeler, zamansal atlamalarla yapı bozumu gerçekleştirilir. Bu metnin evrensel bir amaç doğrultusunda ve anlaşılabilir olması açıdan yapılan bir "melezleştirme" olarak tanımlanabilir. Otantik olanın özünün yaşatılması, bazı sanat ve halk topluluklarıyla zaman zaman takasa girilmesi kültürlerarası yaklaşımın ve Peter Brook'un tiyatro yaklaşımının yararlı özelliklerindendir. Ancak Brook'un bazı çalışmalarında kültürel takasa girilmemesi, tek taraflı yararlanma ve kutsal kaynakları belirli bir amaç için kullanıp değiştirmesi, kültürlerarası tiyatro ve Peter Brook için eleştiri konusu olmaktadır (Birkiye, 2007: 150).

Eugenio Barba'nın 1960'lı yıllarda başlayan tiyatro yolculuğu halen sürmektedir. İtalya, Norveç, Danimarka, Polonya, Hindistan gibi ülkelerde etkin çalışmalarda bulunurken dünyanın birçok ülkesinde kültürel takas çalışmaları yapmıştır. Barba özellikle Grotowski çalışmalarının dünyaya tanıtılması konusunda ve Yoksul Tiyatro derlemesinin yayınlanmasında etkin görev almıştır. Norveç'te kurduğu ve daha sonra Danimarka'ya taşınan Odin Tiyatrosu, çalışmalarını ve etkinliklerini sürdürmektedir. Ayrıca Barba 1979 yılında Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu'nu da kurmuştur. Bu okul 1970'lerde başlatılan kültürlerarası ve disiplinlerarası çalışmaların bir sonucudur (Birkiye, 2007: 201).

Hindistan'da Kathakali dansı üzerine çalışmalarda bulunan Barba, Doğu'nun çeşitli halk müziği, halk dansları ve tiyatroları konusunda araştırmalar yapmıştır. Bu araştırmalar onun tekniğini geliştirmesi ve tiyatro antropolojisi düşüncesinde önemli rol almaktadır. Barba, tiyatro düşüncesi için temel kavramlardan olan gündelikdışı beden, tehlikeli denge, hareketlerdeki karşıtlık, enerjinin içerde tutulumu gibi ögeleri; No ve Kabuki oyunlarının, Kathakali, Odissi danslarının etkileriyle yasalaştırmıştır.

Eugenio Barba ve Nicola Savarese birlikte kaleme aldıkları Oyuncunun Gizli Sanatı-Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü (2002) adlı yapıtta Barba Tiyatro antropolojisi kavramını "insanın gösterim durumundaki sosyokültürel ve fizyolojik davranışının incelenmesi" olarak tarif etmektedir (Barba ve Savarese, 2002: 10). Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü'nde geleneksel biçimler ve kültürel kaynak ele alınmaktadır. Uzak Doğu gösterim türleri üzerinde ISTA ile yaptığı kültürlerarası çalışmalarda Barba, Doğu oyuncusunun gündelikdışı beden tekniği üzerinden yola çıkarak gündelikdışı bir enerjiye ulaştığını da bulgulamıştır (Uzşen, 2024: 733).

Doğu tiyatrosunun, müzik ve dansının temelinde gündelik olmayan stilize teknikler yer alır. Dansçı ve oyuncu geleneksel teknikleri yıllar süren çalışmalar sonunda edinir. Burada usta bir zanaatkar olmak kaçınılmazdır. Bu Grotowski ve Barba için de hayati önem taşımaktadır. Çocuk yaşta eğitime başlayan dansçılar için, uyguladıkları ve peşinde oldukları olgu sanatsal bir amaca yönelik değildir. Bu nedenle birçok Doğulu oyuncu gibi bu iş karşılığında hiçbir zaman ücret almazlar. Yaptıkları; topluma, kendilerine ve geleneğe yönelik bir edimdir. Bu nedenle de kutsal bir anlam taşımaktadır.

Türk Tiyatrosunda Geleneksel Kaynaklara Dönüş

Batı tiyatrosunda geleneksel kaynaklara yaklaşım irdelenirken kuramcılar ve uygulayıcıların aynı kimlik altında toplandığı görülmektedir. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "öz tiyatro" düşüncesini çeşitli tiyatro topluluklarıyla yaptığı uygulama çalışmalarıyla oluşturan bir öncüdür. Ancak Türk tiyatrosunda kuramı ve sahneleme uygulamasını birlikte yürüten araştırmacılara sıklıkla rastlanamamaktadır. İstanbul'da 1886 yılında doğan İsmail Hakkı Baltacıoğlu, gerek eğitim gerek sanat alanında Türkiye tarihindeki öncü bilim-sanat insanlarından biridir. Tiyatro açısından Baltacıoğlu'nun çağının çok ötesinde tahlilleri ve çözüm önerileri bulunmaktadır. Baltacıoğlu, 1912 yılında başladığı tiyatro çalışmalarından yola çıkarak oluşturduğu "öz tiyatro" düşüncesini 1941 yılında yazdığı Tiyatro adlı kitapta ayrıntılı olarak tanımlamıştır. Baltacıoğlu da kendisinden çok sonra gelecek öncü tiyatro insanlarından Peter Brook ve Jerzy Grotowski gibi tiyatronun nasıl yeniden işlev kazanabileceği sorusuna yanıt aramaktadır.

Baltacıoğlu "öz tiyatro" düşüncesinde oyuncuyu merkeze koyar (Baltacıoğlu, 1941: 16) . Bu görüş doğrultusunda, tiyatrodaki bütün unsurların oyuncuya hizmet etmesi gerektiğini savunmaktadır. Baltacıoğlu'na göre, perde ve bir yükselti olarak sahne gerekli değildir. "Öz tiyatro" düşüncesinin en önemli yanı geleneksel kaynaklara yönelmesidir. Bunlar arasında Anadolu köylülerinin temsilleri, Karagöz, Ortaoyunu, tuluat tiyatroları, namaz ve Mevlevi ayinleri vardır (Baltacıoğlu,

1941: 18). Köy oyunlarının uzamsal olarak seyirci-oyuncu ilişkisi, dekorsuz ve makyajsız oynanması, kesin bir metin olmadan doğaçlamaya dayalı olması, icracıların nesne ve hayvanlara dönüşebilmesi Baltacıoğlu için "öz tiyatro" elemanlarıdır. Yine Karagöz oyununun sürrealist yapısı, dekorsuz sahnelenmesi ve doğaçlama özelliği Baltacıoğlu'nu etkilemektedir (Baltacıoğlu, 1941: 22). Aynı nedenlerden ötürü etkilendiği Ortaoyunu ve tuluat tiyatrosu dışında, dini törenler de onun ilgi alanındadır. Namazın doğasındaki anlık ve canlı olma durumunu, imamın bir sureyi unuttuğunda ya da yanlış okuduğunda cemaatten birinin yüksek sesle imamı uyarmasıyla açıklar. *"Bu bütünlüğün sağlanması ve korunması için yapılacak olan her müdahale, açıktan açığa dahi olsa meşrudur ve tabiîdir; bu müdahale âyinin haysiyetini bozmaz"* (Baltacıoğlu, 1941: 27). Aynı şey Mevlevi ayinleri için de geçerlidir. Ayin sürerken bir düzensizlik ya da çarpışma olasılığında Meydancı dede yüksek ses çıkararak semazenleri uyarır (Baltacıoğlu, 1941: 27). Baltacıoğlu yönettiği bütün oyunlarda bu geleneksel kaynakları dönüştürerek kullanmaktadır. Tiyatro adlı kitabında, Murat Reis Semt Ocağı'nda yönettiği, kendisinin yazdığı "Akıl Taciri" oyununun prova ve temsil sürecine ayrıntılı olarak yer vermektedir (Baltacıoğlu, 1941: 39).

Baltacıoğlu, geleneksel kaynakların kullanımı açısından tiyatromuzda öncü olma özelliği göstermektedir. Ayrıca eğitimde dramanın ilk uygulamaları da Baltacıoğlu tarafından gerçekleştirilmiştir. Onun en önemli özelliklerinden biri geleneksel kaynakları olduğu gibi yinelemekten kaçınmasıdır. *"Baltacıoğlu'na göre bu ulusal, geleneksel türler modernleştirilebilir. Bunun başarılabilmesi için bu türlerin ölen ve hâlâ yaşayan niteliklerinin saptanması gerekir"* (Şener, 2003: 112).

Baltacıoğlu kavramsal olarak köylü oyunları ile halk tiyatrosu arasında tam bir ayrım yapmamaktadır. Hatta köylü oyunlarının dönüşerek şehirlerde tuluat tiyatrosu gibi türleri yarattığını düşünmektedir. Ancak köy oyunları ile halk tiyatrosu arasında nesnel bir bağlantı bulunmamaktadır. Ayrıca Baltacıoğlu'nun bazı modernleştirme çabaları eleştiriyle karşılanmıştır. Tahir Alangu, onun için *"halk dehasına olan imanının izinden yürüyen bu her şeyden evvel temiz adam"* (2020: 718) ifadesini kullansa da daha sonra Karagöz üzerine kaleme aldığı bir yazısında onu kıyasıya eleştirmektedir: *"Karagöz'ün mağrur serazatlığı, Baltacıoğlu'nun yazdığı yeni piyesinde biçimsiz meşhur isim tellâllığı yüzünden kepaze edilmiştir"* (Alangu, 2020: 725).

Baltacıoğlu'nun öz tiyatrosunda müziğin rolü Brook'un "kaba tiyatro" tanımındakiyle benzerlik göstermektedir. Özellikle ortaoyununda kullanılan halk müziği onun için öz tiyatronun elemanları

arasındadır. Kaba tiyatroda olduğu gibi öz tiyatro düşüncesinde de müzik tiyatro sanatının yaygınlaşması için kullanılması gereken kaçınılmaz bir araçtır.

Tüm eleştirilere rağmen köylü oyunları, geleneksel halk tiyatrosu kaynakları ve bazı ayinlere yönelen Baltacıoğlu'nun buradan seyirciyi kapsayacak bir biçem yaratma ve tiyatro sanatını günün gerçeklerine uygun olarak işlevselleştirme çabası bugün de tiyatronun yönelmesi gereken bir yaklaşımdır. Baltacıoğlu'nun en önemli yanı geleneksel kaynakları kendi uygulamalarında kullanırken belli bir sistem oluşturması ve onları günün koşullarına göre yorumlamasıdır.

1927 yılında İstanbul'da doğan ve 2008 yılında yitirdiğimiz Metin And, Türk tiyatrosunda geleneksel kaynakları en kapsamlı inceleyen bilim insanıdır. Bu nedenle sahneleme anlamında bir girişimi olmasa da önemli bir kuramcı olarak bu makalede yerini almak durumundadır. Onun Anadolu geleneği üzerinden yaptığı çalışmalar ışığında Anadolu'ya özgü bir tiyatro antropolojisi kuramı üretmek mümkün görünmektedir.

And, Türk kültürünün ve dramatik sanatlarının soy, yer, din, imparatorluk ve Batılılaşma olmak üzere beş etmenin bir araya gelmesiyle oluştuğunu vurgulamaktadır (And, 2007: 89). Soy kavramı And tarafından Orta Asya kültürü olarak ifade edilmektedir. Bu kültürde göçebe gelenekleri ve şamanlığın etkisi bulunmaktadır. And için yer kavramı Anadolu'yu işaret eder. Dramatik sanatımızda, Anadolu uygarlıklarının ritüellerinin ve mitolojisinin derinden bir etkisi bulunmaktadır. İslam dini ise kültürel yapımızda büyük etki yaratsa da özellikle dramatik sanatlar konusunda daha çok yasaklayıcı olmuştur. And, İslam etkisiyle oluşan, dramatik diyebileceğimiz iki türe vurgu yapar: Taziye ve Sema (And, 2007: 112). İmparatorluk başlığından bakıldığında ise Osmanlı İmparatorluğu yayılmacı yapısı ile farklı kültürlerle tanışmamıza neden olmuştur. İmparatorluk, merkez yönetim olması nedeniyle de çevrede oluşan heterodoks ve zaman zaman kültürlerarası grupları/tarikatları, yönetimsel sorun yaratmadıkları sürece engellememiştir. Batılılaşma, geleneksel kaynakların kökeniyle bir ilgisi olmasa da sonraları bazı dramatik türlerimiz üzerinde etki yaratmıştır. Araştırmanın çerçevesi nedeniyle burada Osmanlı ve Batılılaşma unsurları dışarıda tutularak diğer üç kültürel faktör öncelikli olarak ele alınacaktır.

And'a göre "Soy" kültürden gelen şaman, oyunculukta önemli bir araştırma alanı olabilir. Şamanın fiziksel hareketleri, esrime biçimi, taklit etme özelliği, davul ve kullandığı diğer araçlar teatral özellikler göstermektedir. "Yer" kültüründe öncelikle Anadolu'da bin yıllardır süre gelen ritüel ve mitlerin yapısından ve işlevlerinden bahsedilmektedir. And, "Yer" kültürü elemanlarından olan köylü oyunlarını dramatik olan ve olmayan olarak iki bölümde incelemektedir. *"Dramatik*

oyunların en belirleyici özelliği bunların seyirlik oyunlar oluşudur" (And, 2007: 117). Spor ya da eğlencelik yarışma tarzı oyunlardan farklı olarak, mutlak seyircinin varlığı ve gösteri yapan kişinin kendinden başka birine ya da şeye dönüşmesi beklenir. Dramatik oyunlarda müziğin yeri de önemli yer tutmaktadır. Türküler ve maniler oyunlarda fazlasıyla kullanılmaktadır. Türküler, dramatik oyunlarda katılımın sağlanmasına büyük katkıda bulunurlar. Bir başka çalışma alanı da Anadolu danslarıdır. And, bu dansları derinlemesine incelemektedir. Dansların adları, adımları, bölgesel dağılımı ve konuları inceleme alanını oluşturur.

"Din" kültüründen gelen bazı törenler bulunmaktadır. And, bunlar arasında yer alan taziye ve Muharrem törenlerini kutsal amaçları olmasına karşın tiyatro oyunları olarak niteler (And, 2002: 215). Müzik ve dans kullanımı, dramatik anlatım ve oyuncu kullanımı, bu törenlerde yer alan teatral unsurlardır. İslam kültüründen gelen bir başka tür de sema törenleridir. Sema törenlerinde de gösterim özelliği vardır. Müzikle yapılan bu törenlerde kullanılan makamlar ve enstrümanların yapısı törenin ritüelistik yapısını destekler. Ayrıca birçok tarikatın kendilerine ait zikir törenleri bulunmaktadır. Zikir, Hint mantraları ya da Budist ayinlerinde olduğu gibi bazı ezgiler, hareketler ve özellikle de solunum biçimiyle esrimeye dönüşmektedir.

Bir başka geleneksel kaynak ise halk tiyatrosudur. Metin And halk tiyatrosu geleneğini hokkabaz, çengiler, köçekçeler, curcunabazlar, meddah, kukla, gölge ve Ortaoyunu başlıkları altında incelemektedir.

And'ın incelemeleri, benzersiz bir çalışma alanı olma özelliği taşımaktadır. Köken araştırması yapılan ve büyük ölçüde derlenen Orta Asya kökenli Anadolu'nun dramatik kaynakları, oyuncu için gösterim öncesinde bedensel çalışma yapmasına olanak veren malzemeyi kapsamaktadır. Şamanın hareket etme biçimi, trans durumunu oluşturmak ve izleyenlerin katılımını sağlamak için kullandıkları müzik enstrümanları, söyledikleri ezgiler tiyatro çalışmalarında hem hazırlık için kullanılabilecek materyale sahiptir hem de gösterim sırasında kullanılabilecek unsurlar taşır. Anadolu'daki müzikle ilgili unsurlar, Batılı tiyatro insanlarının kuramlarını yaratırken etkilendikleri Uzakdoğu kültürü malzemeleri kadar zengindir. Aynı şekilde zengin bir derleme kaynağına sahip türküler ve halk dansları da gösterim öncesi ve sonrası için büyük bir araştırma alanı oluşturmaktadır. Türkülerin köken araştırması tıpkı Grotowski örneğinde yapılabileceği gibi aynı zamanda oyuncu için ses alıştırmaları üretmek için yeterli gizil kaynağa sahip görünmektedir. And'ın sınıflandırdığı içinde şaman ezgileri, sema törenleri, zikirler ve türkülerin yer aldığı geleneksel kaynaklar, sahne üzerinde plastik, estetik ve anlamsal olarak etkin olabilecek araçlara

dönüştürülebilir. Bu kaynakların biçimleri incelenip sahneleme uygulamalarında yararlanılabileceği gibi konularından ve anlamsal niteliklerinden yola çıkarak yeni metinler ve yöntemler de üretilebilir.

Ülkemizde geleneksel kaynaklara yönelen isimlerden biri de Nurhan Karadağ (1943-2015) olmuştur. Karadağ, köy seyirlik oyunlarını incelemiş, bu alanda derleme çalışmaları ve sahnelemeler yapmış bir sanatçı ve bilim insanıdır. Köylü oyunlarını çağdaş yorumlarla ele alan Karadağ, bu anlamda seyirlik oyunlardan hareketle yeni oyunlar yazmıştır (Nutku, 1985: 370). Köy seyirlik oyunları, yapılarından kaynaklı olarak tiyatronun birleştirici olma işlevini araması sorunsalına ve yaşamsal olma arayışına yanıt verebilecek bir potansiyele sahiptir. Karadağ'a göre yaşamı güzelleştirmek ve kolaylaştırmak için köylüler "oyun çıkarma", "oyun yapma" gereksinimi duymaktadırlar (Karadağ, 1995: 65).

Karadağ, oyunları törensel, büyüsel nitelikli oyunlar ve eğlence nitelikli oyunlar olmak üzere iki bölüme ayırmaktadır. Ritüel kaynaklı olan bu oyunlar, köylünün yaşamını kolaylaştırmasının yanı sıra topluluk olma bilincini de güçlendirmektedir. Ancak Karadağ'a göre köylünün gelişen yaşamı ve günümüz nesnel koşullarında oyunların büyüsel özelliği artık yerini başka bir duruma bırakma zorunluluğundadır. Köylü doğayı etkileme ya da onunla barışma gibi rasyonel olmayan bir düşünceye yönelmek yerine, oyunları onu eğlendiren ve bu şekilde yaşamı kolaylaştıran bir olgu olarak görmektedir ve bu nedenle oyunlara gereksinim duymaktadır (Karadağ, 1995: 71). Bu noktada "birlikte olmak" ve "bir topluluğa üye olmak" ihtiyacının karşılanmasından da söz edilebilir.

Ritüellerde ve seyirlik oyunlarda müzik ve dans mutlak bir unsur olduğu için, Nurhan Karadağ tiyatrosunda da önemli bir yer almaktadır. Halk tiyatrosunun diğer örneklerinde görüldüğü üzere müziğin eğlendirici yanı ön planda bulunmaktadır. Çeşitli müzik aletleri kullanılmaktadır. Vurmalı çalgılar en temel yeri tutar. Kökeni şaman geleneğinin ötesine kadar giden vurmalı çalgılar ritim duygusu yaratırken aynı zamanda seyircinin ve oyuncunun odaklanmasını sağlar. Bu oyunlarda müziğin en önemli işlevi ise birleştirme özelliğidir. Müzik, Karadağ'ın belirttiği "birlikte olmak" ve "bir topluluğa üye olmak" olgularını sağlamak için çok önemli bir aktördür. Karadağ'ın semahlar üzerine yaptığı çalışmalar ritüellerin sahneye taşınmasının iyi örnekleri arasında yer almaktadır. Metin And, dini Türk kültürünü oluşturan etkenlerden biri olarak vurgulamaktadır. Bu anlamda Karadağ'ın sahnelediği Samah adlı oyun, ritüelin müziği ve dansıyla günümüze yeni bir anlam yaratarak taşınması özelliğini göstermektedir.

Karadağ'ın Türk tiyatrosuna en önemli katkısı, kuramsal araştırmalarını sahne üzerinde sınaması olmuştur. Köy seyirlik oyunlarını çağdaş sahnelemelerle seyirciyle buluşturmak ve bu şekilde bir "halk tiyatrosu" anlayışı oluşturma çabası özellikle Ankara Deneme Sahnesi adlı köklü amatör tiyatro topluluğuyla yaptığı çalışmalarda görülmektedir.

Ülkemizde geleneksel kaynaklara yönelen bir başka isim Ferhan Şensoy (1951-2021) olmuştur. 1980 yılında "Ortaoyuncular" adlı topluluğu kuran Şensoy, meddah ve Ortaoyunu geleneğinden yararlanıp ona özgün yorum katan en önemli sanatçılardan biridir. Şensoy, tek kişilik gösterilerinde güldürü ögesini önde tutarken aynı zamanda politik taşlamalarda da bulunmaktadır. Anlatılarında sıklıkla müzik kullanmaktadır. Anlatı niteliği, güldürü ögesi, uzamın kullanımı, siyasi ve ekonomik yaşantıyla ilgili eleştiriler Şensoy'un kendine özgü bir meddah olmasını sağlar.

Ortaoyuncular topluluğunun oyunlarında, Ortaoyunu geleneğinden ve meddahtan yararlanılmaktadır. Gösterimlerde dekor kullanımı yoktur ya da simgeseldir. Örneğin Ortaoyuncuları'nın sahnelediği "İstanbul'u Satıyorum" (1987) adlı oyunda dekor olarak simgesel bir İstanbul maketi vardır. Oyun curcuna özelliği gösteren bir şarkıyla açılır. Ortaoyunu kişilerine benzeyen tipler sahneye girip çıkmaktadır. Aşık atışması gibi motiflerle de oyun zenginleştirilmiştir. Halk tiyatrosu geleneğinden usta bir şekilde yararlanan, onun özündeki açık biçemi çağdaş epik bir anlayışla yorumlayan Şensoy, bu bakımlardan Türk tiyatrosunun önemli taşlarından biridir. Şensoy tiyatrosu, Batı tiyatrosu etkisinde bulunsa da daha çok "kaba tiyatro" elemanlarını kullanırken geleneksel Türk tiyatrosuna ustaca sırtını yaslayan ve geleneksel kaynakları başarılı bir şekilde çağdaşlaştıran bir tiyatro olma özelliği göstermektedir. Oyunlarda kullanılan müzikler, geleneksel kaynaklara dayanmakla birlikte aynı zamanda başarılı bir şekilde günümüze uyarlanmıştır.

Geleneksel kaynakların kullanımı için farklı bir örneğe Tuncel Kurtiz'in (1936-2013) sahnelediği "Şeyh Bedreddin-Günümüz İçin Bir Ayin" (1997) adlı oyunda rastlanmaktadır. Kurtiz, Peter Brook'un sahnelediği "Mahabharata" adlı oyunda da yer almıştır. Mahabharata adlı oyunda Doğuya ait beden ve ses teknikleri üzerine çalışan Kurtiz, Şeyh Bedreddin'i dünyanın çeşitli yerlerinde, farklı oyuncu topluluklarıyla çalışmıştır. Türkiye'de Sema Moritz'in ezgilerle eşlik ettiği iki kişilik çeşitlemesini sahnelemiştir. Kurtiz bu oyunda farklı bir nefes tekniği geliştirmiştir. Dizler hafif kırık, iki ayak üstünde genellikle eş zamanlı sıçrarken kollar yanda yere paralel ve avuç içleri yere bakacak şekildedir, kollar bir kuş kanadı gibi hareket eder. Bu hareket etme biçimi şaman için kutsal olan kazın uçuşunu andırmaktadır. Sıçramalar sırasında solunum burundan nefes alınıp

verilmesi ya da burundan alınıp ağızdan verilmesi şeklindedir. Tıpkı bazı tarikat ayinlerindeki nefes alma biçimleri gibi burada da esrikliğin oluşumunda yoğun oksijen kullanımının rolü bulunmaktadır. Bu nefes tekniği ve ezgi kullanımıyla Rufai ayinleri arasında bir benzerlikten bahsetmek mümkün görünmektedir (Kurtiz, 2013: 13). Kurtiz müzikte geleneksel kaynaklardan beslense de "folklorun altında ezilmemeyi" tavsiye etmekte ve farklı, modern bir ses kullanımına ulaşmayı amaçlamaktadır (Kurtiz, 2013: 112). Müzik ve beden kullanımında şaman ve tarikat ayinlerinin izlerinin bulunduğu Şeyh Bedreddin geleneksel kaynaklardan çıkmıştır ve alt başlığında belirtildiği gibi günümüz için bir ayin olma özelliği göstermektedir.

Geleneksel Kaynaklara Yönelimde Batı ve Türk Tiyatrosunun Karşılaştırması

20. yüzyılda, tiyatronun yaşadığı sorunlara çözüm üretmek isteyen bazı tiyatro araştırmacılarının Doğu'nun geleneksel kaynaklarına yönelmesi, Batı tiyatrosuna farklı açılımlar getirmiştir. Bu yönelimin temel nedeni Batı tiyatrosunun işlevini kaybetmesi, ruhunu yitirmesi, toplumdan ve insandan uzaklaşmasıdır. Doğu'nun geleneksel sanatlarının ve ritüelistik kaynaklarının incelenmesi, tiyatronun farklı alanlarında yenilikler sağlamıştır. En önemlisi, ritüellerin birleştirici özelliğini ve insanın yaşamında sahip olduğu işlevi tiyatroya yeniden kazandırma çabasıdır. Bu noktada bazı müzik türleri, törenler, danslar, geleneksel tiyatro biçimleri ve edebi metinlerden yararlanılmıştır. Farklı tiyatro insanlarının yaptığı çalışmalar sonucunda konu alınan geleneksel kaynak, özü bozulmadan yeniden yorumlanmış ve gösterimlerde kullanılmıştır. Geleneksel kaynaklar kültürlerarası yöntemlerle işlenmiş, evrensel bir dil oluşturulmaya çalışılmıştır. Kaynaklar sadece edebi ya da felsefi anlamda incelenmemiş; oyuncunun tekniğini geliştirmesi, kendini ortaya çıkarması için de kullanılmıştır. Doğu'nun ritüellerindeki müzik türleri ve ses teknikleri Batılı oyuncu için ses çalışmalarına dönüştürülmüştür. Müzik aynı zamanda oyuncu ve seyirci için atmosfer yaratan bir güç olarak kullanılmış, bunun yanı sıra insanın özüne dönmesi için yapılan araştırmalarda önemli bir araç olmuştur. Doğu dansları ve Doğu'nun geleneksel oyunlarındaki beden kullanımı, Batılı oyuncu için fiziksel alıştırmalara dönüştürülmüştür. Bunlar aynı zamanda oyuncunun kendini gerçekleştirmesi ve kendi üzerinde araştırma yapabilmesi için bir araştırma alanı olmuştur. Sonuç olarak özellikle Grotowski ve Brook başta olmak üzere, geleneksel kaynaklar sadece gösterim bazında kullanılan unsurların ötesine geçerek tiyatro sanatında ve özellikle de oyunculukta yeni sistemler oluşturulmasında büyük rol oynamıştır.

Batı'nın Uzak Doğu'da aradığı ve büyük ölçüde esinlendiği kaynakların benzerleri Anadolu kültüründe de bulunmaktadır. Baltacıoğlu, bu konuda ilk çalışmayı yapan Türk bilim insanıdır. Yola çıktığı nokta Batılı meslektaşlarıyla aynıdır: tiyatronun halktan kopuşu ve işlevini yitirmesi. Baltacıoğlu, köylü oyunları, halk tiyatrosu, sema ayinleri ve namazdan etkilenmiş, bunu kendi öz tiyatro düşüncesinde ve uygulamasında kullanmıştır. Baltacıoğlu ile Batılı araştırmacıların benzer yanı kültürel kaynaktan yararlanırken gerekli unsurları almak, dönüştürmek ve yeni oluşan tiyatro düşüncesine işlevsel katkı sağlamaya çalışmaktır. Ancak öz tiyatro düşüncesi, oyunculukta ve genel tiyatro yaklaşımında tam anlamıyla bilimsel bir yönteme dönüşememiştir. Yine de bu düşünce, ulusal değerlerle bir tiyatro sisteminin oluşturulabileceği yönünde ilktir ve önemlidir.

Metin And'ın kültürümüzü oluşturan unsurlar üzerine yaptığı araştırmalar bizim için şamanlık, ritüeller, müzik, köylü oyunları ve dansları, ayrıca halk tiyatrosu üzerine çok büyük bir kaynak oluşturmaktadır. Ancak bu çalışmalar tiyatro yönetmenleri ve oyuncular tarafından sistemli bir şekilde incelenmemiştir. Türk kültürünün ve geleneksel tiyatrosunun kaynaklarının uygulamalı olarak araştırılmaması nedeniyle bu kaynaklardan yeni sahneleme biçimleri, oyunculuk yaklaşımı ve tekniği üretilememiştir. Örneğin köy seyirlik geleneği yoğun inceleme konusu olmasına rağmen yeni biçimlere, anlatımlara evrilememiştir. *"Günümüzde köy seyirlik üzerine yoğun bir derleme külliyatı olmasına rağmen bu oyunların özgün ve kendi bağlamında biçimlenen tiyatro kuramları üretmemiş olmaları dikkat çekici ve sorgulanması gereken bir durumdur"* (Basat, 2016: 61).

Nurhan Karadağ'ın özellikle köy seyirlik oyunları ve semahlar üzerine çalışmaları değerlidir. Ancak bunlar günün koşullarına uygun, kalıcı bir uygulama alanına dönüştürülememiştir. Seyirlik oyunların kökenleri ve oyun biçimleri, daha çok başarılı kuramsal çalışmalar olarak önümüzde durmaktadır. Uygulamada Şensoy'un başardığı Ortaoyunu deneyimi, geleneksel müziğe yaptığı çağdaş yorumlar ve Kurtiz'in ayin esinli ezgileri ve şamana özgü beden kullanımı sistem oluşturma konusunda ilham kaynağı olmalıdır.

Grotowski'nin kaynaklar tiyatrosu deneyiminde dinsel müzikten ve şaman ayinlerinden, Peter Brook'un ise Seneca'nın Oedipus sahnelemesinde Afrika şamanlarının ezgilerinden yararlandığı ilgili bölümlerde daha önce vurgulanmıştı. Kurtiz'in de Şeyh Bedreddin adlı oyununda şaman geleneğinden yararlandığı görülüyor. Türk soy kültürüyle bağlantılı olan şamanlık, teatral olarak pek çok malzeme içermektedir. Şamanın duaları, şarkıları, hayvan sesi taklitleri, nesneleri anlamları dışında kullanması, zaman zaman maske ve kukla kullanımı teatral özelliklerinden bazılarıdır (Tuna, 2000: 93). Ayrıca tiyatronun kökenlerini şaman ayinlerine dayandıran

düşüncelerin olmasının yanında şamanizmin Hindistan, Çin ve Japon tiyatrolarını etkilediği açıktır. Bu noktada Türk tiyatrosunda, şamanın gerek müzik üretmek için kullandığı araçların, söylediği ezgilerin ve beden kullanımının araştırılması yeni gösterim öncesi tekniklerin üretilmesini sağlayacaktır. Peter Brook'un Mahabarata ve Conference of The Birds oyunlarında kullandığı ve dönüştürdüğü gibi şaman metinleri de diğer destanlarla birlikte ele alınabilir. Adı geçen oyunlarda yapılan müzik yorumlaması gibi geleneksel müziğimiz farklı alanlarıyla ele alınıp yeni bir çağdaş yorumlamaya gidilebilir.

Batı tiyatrosunda dinsel törenler de geleneksel kaynak arasında ele alınmış ve onlardan sıklıkla yararlanılmıştır. Bu yararlanmanın farklı katmanlarda gerçekleştiğini görüyoruz. Öncelikle bazı Budist ve Taocu mistik kaynakların, felsefi açıdan ve anlamsal olarak tiyatroda kullanıldığı söylenebilir. Örnek olarak Grotowski'nin geliştirdiği oyuncunun fazlalıklarından kurtulmasını amaçlayan "Via Negativa" kavramı üzerinde Taocu bir etkilenim olduğundan söz edilmiştir. Mistik akımlar birçok alanda etkileşim hâlindedir. Uzak Doğu mistik akımları ile Anadolu'nun tasavvuf geleneği arasında da bağlantı bulunmaktadır. "Via Negativa" yaklaşımı tasavvuftaki "fenâ" kavramıyla benzerlik göstermektedir (Yıldız, 2008: 46). Fenâ, tasavvufta insanın kötü özelliklerinden arınması, onları geride bırakmasıdır (Eraydın, 2016: 196). Farklı din geleneklerinden mistiklerin, kutsal olana ulaşma çabaları genellikle yol imgesiyle betimlenmektedir (Schimmel, 2001: 107). Tasavvufta buna seyr-i sülûk adı verilmektedir. Bu çile yolunda çeşitli aşamalar bulunur. Batılı tiyatro insanları Uzak Doğu mistiklerinin dinsel yolculuklarında kullandıkları kavram, ezgi ve devinimlerden, tiyatro yöntemlerini oluştururken düşünsel olarak yararlanmışlardır. Tasavvufun manevi yolculuğundaki mertebelerin tiyatro sanatı bağlamında ve seküler bir çizgide ele alınmasının, büyük bir repertuvara sahip tasavvuf müziğinin etkisinden yararlanılarak yeni biçimler üretilmesinin Türk tiyatro düşüncesinde de yeni bir pencere açabilmesi mümkün görünmektedir.

Geleneksel müziğimizden yararlanırken halk türküleri ve tasavvuf müziği dışında Klasik Türk Sanat Müziği de kaynak olarak zengin bir kullanım alanı oluşturmaktadır. Cevat Çapan (1933-), "Musiki Aşkı Besliyorsa Eğer" adlı makalesinde William Shakespeare'in (1564-1616) oyunlarıyla Klasik Türk Sanat Müziği güfteleri arasında anlamsal benzerlikleri vurgulamaktadır (Çapan, 1993: 91). Nitekim Shakespeare'in oyunlarını "Türkçe Söyleyen" Can Yücel (1926-1999), Bahar Noktası ve Hamlet oyunlarında alaturka denilebilecek bir yoruma gitmiştir. Dolayısıyla kendi kültürel kaynaklarımızı kullanarak alaturka bir Shakespeare yorumunun sahnelenmesi mümkün

görünmektedir. Oyun Atölyesi adlı topluluğun sergilediği "7 Şekspir Müzikali" (2009), bu konuda iyi bir örnek oluşturmaktadır. Shakespeare'in oyunlarından yapılan kolajda, alaturka müzik kullanılarak çağdaş bir anlatıya doğru gidilmiştir.

Oyunculuk tekniği olarak baktığımızda, Batı tiyatrosu gerek ses ve beden alıştırmalarında gerekse konsantrasyon ve enerjinin oluşturulmasında Doğu mistik kaynaklarından yararlanmaktadır. Benzer kaynaklara yine Anadolu tasavvuf törenlerinden yararlanılarak da ulaşılabilir. Tarikatların zikir törenleri, oyuncunun nefes araştırmaları için büyük bir kaynak oluşturmaktadır. Zikirde olsun sema ve tekke müziğinde olsun oyuncunun fiziksel çalışmasına, enerji ve yoğunlaşma alıştırmalarına temel olacak gizil güç bulunmaktadır (Yıldız, 2008: 49).

Tiyatronun yaşadığı sorunların çözümü için Batı tiyatrosunun yöneldiği Doğu'nun geleneksel kaynaklarıyla Anadolu'nun geleneksel kaynakları koşutluk göstermektedir. Batı tiyatrosu, Doğu'nun geleneksel kaynaklarından yararlanarak, sanatsal ve teknik açıdan kendi özgün yöntemlerini tiyatro yaşantısında uygulamayı başarmış ve yeni sistemler oluşturmuştur. Ancak Türk tiyatrosunda, zengin Anadolu kültür kaynağına karşın bu kaynaklar aracılığıyla oyunculuk ve sahnelemede özgün yöntemler geliştirememiş ve başarılı örnekler sınırlı kalmıştır.

SONUÇLAR

Tiyatro insanları, 20. yüzyılda değişen dünya koşullarıyla birlikte tiyatro sanatını yeniden tanımlama çabası içine girmişlerdir. Bu dönemde tiyatro sanatının insanların yaşamındaki yeri ve işlevi sorgulanmıştır. Tiyatro sanatının kaybettiği ruhunu yeniden yakalamak ve gerekliliğini sağlamak için farklı öneriler ortaya atılmıştır. Bu noktada birtakım kuramcılar ve uygulayıcılar, tiyatronun öz kaynağındaki törenlere, geleneksel kaynaklara dönmenin gereğini vurgulamaktadır. Bu çalışmada geleneksel kaynaklara yönelen Batılı ve Türk tiyatro kuramcıları ve yönetmenleri ele alınmıştır. Batılı araştırmacıların Doğu kültürünün ritüellerini, geleneksel sanatlarını ve felsefesini incelediğine ve bunun sonucu olarak kendi tiyatro düşüncelerinde kullanacakları ögeleri seçip oyunculukta ve sahnelemede yeni yöntemler oluşturduklarına değinilmiştir. Araştırmacılar özellikle Doğu müziği ve danslarında etkilenmiş ve kendi yöntemleri için adeta bir anahtar olarak kullanmıştır. Anadolu'nun geleneksel kaynakları üzerine çalışan Türk tiyatro kuramcılarının ve uygulayıcılarının ise özellikle kuramsal anlamda zengin çalışmalar ve derlemeler yapmalarına ve zaman zaman başarılı uygulamalar ortaya çıkarmalarına rağmen sahnelemede ve oyunculukta, özgün ve bilimsel bir sistem oluşturmadıkları bulgulanmıştır. Saptanan farklı bir nokta da Batılı

tiyatro kuramcılarının aynı zamanda uygulama çalışmaları yapan yönetmenler olduğu ancak Türk tiyatrosunda kuramcı ile uygulamacılar arasında yaygın bir ayrımın varlığıdır.

Türk halk tiyatrosu geleneği, köylü oyunları ve dansları, Ortaoyunu gibi geleneksel türlerin, yeniden ele alınması, günümüzdeki karşılığının aranması tiyatro sanatı için yararlı olacaktır. Geleneksel Türk müziğinin ve ayinlerinin (zikir ve sema gibi), oyuncunun ses ve beden çalışmasında kullanılmak üzere Batılı örneklerde olduğu gibi deneysel olarak incelenmesi önemli ufuklar açacaktır. Bu müzik türlerinin ve ezgilerin, seyircinin ve oyuncunun oyuna odaklanması ve atmosfer yaratması için kullanılması da özgün bir tiyatroya giden yol olacaktır. Geleneksel şarkıların ve dansların kökenlerine dair uygulamalı denemeler yapmak, insanın özüne odaklı çalışmalara dönüşürken kültürel zenginliğimize de renk katacaktır. Şaman geleneği ve Anadolu'ya ait dinsel ritüeller gibi kültürel kaynaklar üzerine disiplinler arası çalışmalar yapılması, Türk tiyatrosunun kültürel öz kaynaklarını kullanarak kültürler ötesi ve evrensel bir yapı oluşturmasına katkı sağlayabilir. Bu çalışmaların gerçekleşmesi ve belli bir oranda başarıya ulaşmasının en önemli yolu tiyatro insanları, müzikologlar, koreograflar ve çeşitli sosyal bilim insanların iş birliğiyle mümkün olacaktır.

KAYNAKLAR

Alangu, T. (2020). *Türkiye folkloru el kitabı* (Göz. geç. 1. b.). İstanbul: Yapı Kredi.

And, M. (2002). *Ritüelden drama: kerbela-muharrem-ta'ziye.* İstanbul: Yapı Kredi.

And, M. (2007). *Oyun ve bügü: Türk kültüründe oyun kavramı* (2. b.). İstanbul: Yapı Kredi.

Artaud, A. (1993). *Tiyatro ve ikizi.* (B. Gülmez, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi.

Baltacıoğlu, İ. H. (1941). *Tiyatro.* İstanbul: Sebat.

Barba, E., & Savarese, N. (2002). *Oyuncunun gizli sanatı: Tiyatro antropolojisi sözlüğü.* (A. Candan, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi.

Basat, E. M. (2016). Saya gezme oyununu Artaud'nun "kıyıcı tiyatro" kuramıyla birlikte düşünmek. *Milli Folklor, 14*(112), 61-72.

Birkiye, S. K. (2007). *Çağdaş tiyatroda kültürlerarası eğilim: Peter Brook - Eugenio Barba - Robert Wilson.* Ankara: De Ki.

Brook, P. (1990). *Boş alan.* (Ü. İnce, Çev.) İstanbul: Afa.

Brook, P. (2004). *Oyunculuk ve tiyatro üzerine düşünceler.* (M. Balay, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi.

Candan, A. (1994). *Yirminci yüzyılda öncü tiyatro.* İstanbul: Yapı Kredi.

Çapan, C. (1993). Musiki aşkı besliyorsa eğer. *Tiyatro Araştırmaları,* 91-97.

Eraydın, S. (2016). *Tasavvuf ve tarikatlar* (12. b.). İstanbul: İfav.

Grotowski, J. (1994). Aksiyon literal'dir. *Mimesis*(5), 171-180.

Grotowski, J. (1994). Ista ve kaynaklar tiyatrosu. *Mimesis*(5), 191-207.

Innes, C. (2004). *Avant-garde tiyatro: 1892-1992.* (B. Güçbilmez, & A. V. Kahraman, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.

Karadağ, N. (1995). Türk tiyatrosunun kut-töresel kaynakları ve köylü tiyatrosu. *Tiyatro Araştırmaları, 12*(12), 65-75. doi:https://doi.org/10.1501/TAD_0000000198.

Kurtiz, T. (2013). *Bölük pörçük.* İstanbul: Boyut.

Nutku, Ö. (1985). *Dünya tiyatrosu tarihi.* İstanbul: Remzi.

Richards, T. (2005). *Grotowski fiziksel eylemler üzerine çalışmak.* (H. Yıldız, & A. Candan, Çev.) İstanbul: Norgunk.

Schimmel, A. (2001). *İslamın mistik boyutları.* (E. Kocabıyık, Çev.) İstanbul: Kabalcı.

Şener, S. (1991). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Şener, S. (2003). *Gelişim sürecinde Türk tiyatrosu.* İstanbul: Alkım.

Tuna, E. (2000). *Şamanlık ve oyunculuk.* İstanbul: Okyanus.

Turan, A. (2024). Peter Brook'un oyuncularla çalışması. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat, 10*(1), 76-82. doi:http://doi.org/10.22252/ijca.1438409.

Uzşen, E. (2024). Oyuncunun sanatında temel bir çalışma alanı olarak enerjik beden. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları,*(Ö14), 728-736.

Yıldız, E. (2008). *Oyun yazımından sahnelemeye: Körayak (Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi).* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

EXTENDED ABSTRACT

During the 20th century, wars, economic unrest, and social unpredictability worldwide profoundly impacted on the world of art. A growing skepticism toward humanity and civilization led to the emergence of various artistic movements. Art movements characterized as Avant-garde, in

particular, questioned the role of art and humanity's place in the world, developing various artistic methods and solution proposals. The main avant-garde movements are known as Futurism, Surrealism, and Expressionism. Their common characteristic is questioning human existence and the function of art to achieve a more livable world. These avant-garde movements also found their expressions in theatre. In line with these same ideals, later examples of political theatre and absurd theatre emerged in the field of drama.

By the mid-20th century, some theatre practitioners sought to revive theatre by returning to its sources. At its core, theatre embodies the concept of ritual, which serves a functional role in human life. It directly influences and facilitates human life, helping individuals adapt to society. Additionally, it fosters unity and harmony within the community. Theatre is also expected to possess this therapeutic and unifying function of rituals. For this reason, Western theatre practitioners who have lost hope in the solutions of Western civilization studied the rituals, traditional music, and dances of Eastern cultures, considering them as tools for reinvigorating the spirit of theatre. This approach, which aimed to reach universal artistic values through the utilization of these cultural elements, became known as "intercultural theatre."

This study examines the artistic approaches of Antonin Artaud (1896–1948), Jerzy Grotowski (1933–1999), Peter Brook (1925–2022) and Eugenio Barba (1936-) who explored traditional Eastern cultural sources and their ways of utilising rituals, traditional music and dances. The study explores how these figures incorporated rituals, traditional music, and dance into their artistic work. It was observed that these practitioners actively used Eastern traditional arts, particularly music and dance, in their acting training, staging techniques, and artistic philosophies.

Artaud was particularly influenced by the music and vocal techniques of Balinese theatre, emphasizing its physical aspects. Although his concept of the "Theatre of Cruelty" posed challenges in practical application, it served as a model for later theorists and laid the foundation for intercultural theatre. Grotowski, recognized as the most comprehensive acting theorist after Stanislavski, extensively studied Eastern rituals, traditional music, and dance. He not only incorporated these elements into his performances but also developed exercises for actors based on these sources. Throughout both his performance period and later research-oriented phase, Grotowski's artistic approach exhibited profound influences from Eastern philosophy. Additionally, in his studies on traditional songs from Africa and Haiti, he not only conducted an origin-based inquiry into the songs but also created a space for participants to explore their own

roots. Similarly, Peter Brook conducted cultural research in various regions, including Iran, India, and several African countries. The music and dance traditions of these cultures played a significant role in his productions. Brook sought to make theatre functional by connecting the essence of culture to universal values. Additionally, he aimed to create a shared theatrical language by integrating elements from various cultures on stage. Eugenio Barba (1936–), who has made significant contributions to intercultural theatre, is particularly renowned for his research in theatre anthropology. His work focuses on the traditional sources of Eastern performance practices. Additionally, Barba has played a crucial role in introducing Grotowski's concept of "poor theatre" to the world.

The second part of this study focuses on Turkish theatre practitioners who engaged with traditional cultural sources, primarily İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu (1886–1978) and Metin And (1927–2008). Additionally, the works of Nurhan Karadağ (1943–2015), Ferhan Şensoy (1951–2021), and Tuncel Kurtiz (1936–2013) are also examined. Baltacıoğlu emphasized the concept of "authentic theatre," prioritizing the actor. He incorporated traditional sources such as the Sema ritual and prayer into his theatrical work, highlighting the unifying and popular aspects of music in theatre.

Metin And, a significant researcher, meticulously analyzed elements of Turkish culture, including Shamanic traditions, Anatolian music and dance, Sufi music, and the Sema ceremony. His extensive research provides valuable material for both staging techniques and theoretical explorations in theatre. Nurhan Karadağ's productions prominently feature village theatrical performances and Sema rituals, serving as exemplary works in terms of using of music and reinterpretation of texts. Ferhan Şensoy modernized the traditional "ortaoyunu" and recontextualized traditional music within his theatrical philosophy, contributing significantly to Turkish theatre. Tuncel Kurtiz, drawing from Shamanic traditions, developed a unique approach to bodily movement and vocal techniques, presenting a valuable example of traditional resource utilization in theatre. His adaptation of Sufi music into an original theatrical soundscape serves as an inspiration for integrating music into theatre.

When comparing the approaches of Western and Turkish theatre practitioners towards traditional sources, a fundamental difference in systemic methodology become evident. Western theatre practitioners established structured methods for incorporating traditional music and dance, analyzing these elements technically, plastically, and intellectually to develop approaches with universal relevance. In contrast, despite rich traditional resources and significant contributions,

Turkish theatre has not developed a comparable systematic approach. One reason for this is that, in the West, theorists and practitioners are often the same individuals, and interdisciplinary collaborations between artists and scholars are common.

Despite the extensive documentation of traditional art of music and dance, as well as substantial research on folk theatre and rituals in Turkey, these sources have not been sufficiently utilized in staging. Interpreting these traditional elements in a contemporary manner and integrating them into theatrical practice is crucial for the development of Turkish art. Achieving this goal requires interdisciplinary collaboration, particularly between theatre practitioners, musicologists, choreographers, and social science researchers, which could yield successful outcomes.

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 : 28.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 13.03.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1628527
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 MÛSIKÎSİNDE NEOKLASİK-ROMANTİK DÖNEM GEÇİŞİNİN ESTETİK VE MÜZİKAL DİNAMİKLERİ

AKDAĞ, Sezer[1]

ÖZ

Bu makale, Klasik Türk mûsıkîsinde Neoklasik dönemden Romantik döneme geçişin estetik ve müzikal unsurlarını incelemeyi amaçlamaktadır. Neoklasik dönem; geleneksel formların, makam yapılarının ve estetik anlayışların yeniden canlandırıldığı ve sanatsal üretim süreçlerinde gelenekle bağların güçlendirildiği bir dönemdir. Buna karşılık Romantik dönem; bireysel duyguların ön plana çıktığı, yoğun sanatsal ifadelerin ve yenilikçi kompozisyon tekniklerinin ağırlık kazandığı bir dönemi ifade eder. Araştırma, özellikle 19. yüzyılda Osmanlı mûsıkîsinin Batı etkilerine açık hâle geldiği, sosyal ve kültürel değişimlerle şekillendiği bir dönemdeki estetik ve teknik dönüşümleri analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu kapsamda, Tanzimat dönemiyle birlikte yoğunlaşan Batılılaşma sürecinin mûsıkîye olan etkileri ve geleneksel mûsıkînin bu etkilerle olan etkileşimi ele alınan hususlardan biri olmuştur. Bu dönemde, Neoklasik dönemin öncüsü Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi ve Romantik dönemin öncüsü Hacı Ârif Bey gibi önemli bestekârlar, yeni estetik anlayışların şekillenmesinde belirleyici bir rol oynamış; aynı zamanda mûsıkîyi geleneksel

[1] Öğr. Gör. Dr., Atatürk Üniversitesi Türk Mûsıkîsi Devlet Konservatuvarı, Temel Bilimler Bölümü, Türk Sanat Müziği ASD, sezer.akdag@atauni.edu.tr , https://orcid.org/0000-0002-5186-0460.

kalıplarından tamamen uzaklaştırmadan yenilikçi bir yaklaşımla zenginleştirmişlerdir. Çalışma sonucunda, Neoklasik dönemden Romantik döneme geçişin mûsıkî üzerindeki etkileri ve bestecilik anlayışındaki değişimler tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu süreçte, nazari gelişmeler, saz mûsıkîsindeki yenilikler ve edebiyatla olan etkileşimlerin dönemin estetik yapısını şekillendirdiği belirlenmiştir. Ayrıca Batılılaşma sürecinin mûsıkîye getirdiği etkiler ve bestecilerin yenilikçi yaklaşımlarının, estetik ve kültürel anlamda da Osmanlı mûsıkîsine yeni bir boyut kazandırdığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Estetik, klasik Türk mûsıkîsi, 19. yüzyıl, neoklasik dönem, romantik dönem.

AESTHETIC AND MUSICAL DYNAMICS OF THE NEOCLASSICAL-ROMANTIC TRANSITION IN CLASSICAL TURKISH MUSIC

ABSTRACT

This article aims to examine the aesthetic and musical elements in the transition from the Neoclassical to the Romantic period in Classical Turkish music. The Neoclassical period is characterized by the revival of traditional forms, modal structures, and aesthetic concepts, as well as the reinforcement of connections with requires a determiner in artistic production processes. In contrast, the Romantic period signifies a phase where individual emotions took precedence, profound artistic expressions emerged, and innovative compositional techniques gained prominence. The study focuses on the aesthetic and technical transformations during the 19th century, a time when Ottoman music became more open to Western influences and was shaped by social and cultural changes. Within this scope, the effects of the Westernization process, which intensified during the Tanzimat period, on Ottoman music and the interaction between traditional music and these influences are among the main topics addressed. Prominent composers such as Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi, a pioneer of the Neoclassical period, and Hacı Ârif Bey, a key figure of the Romantic period, played significant roles in shaping new aesthetic perspectives. They enriched music with innovative approaches without completely breaking away from traditional frameworks. The study concludes that the transition from the Neoclassical to the Romantic period had notable impacts on the fundamental elements of music and led to changes in compositional approaches. Theoretical developments, innovations in instrumental music, and interactions with literature were found to shape the aesthetic structure of the period. Additionally, the influence of

Westernization and the innovative approaches of composers contributed a new dimension to Ottoman music in both aesthetic and cultural contexts.

Keywords: Aesthetic, classical Turkish music, 19th century, neoclassical period, romantic period.

GİRİŞ

Müzikten bahsetmenin en yaygın yolu, onun anlamına yönelik göndermelerde bulunmaktır. Dinleyiciler, mûsıkînin kendisi için ne ifade ettiğine dair kişisel düşüncelere sahiptir. Ancak mûsıkînin bilimsel açıdan neyi temsil ettiği, ona yüklenen anlamın niteliğinden daha çok, bu anlamın nasıl oluşturulduğu sorunsalına bağlıdır. Müzik, toplumsal bir olgu olarak üretildiği için kökleri de toplumun yapısı içinde yer almaktadır. Bu bağlamda müzik kültürü, toplumsal ilişkilerin bir yansımasıdır ve kültürel yaşam, mûsıkînin üretiminden tüketimine kadar olan tüm süreçte önemli bir rol oynamaktadır. Müzik, dinleyicilerin estetik deneyimleri üzerinden bir iletişim aracı olarak işlev görür ve bu etkileşim sonucunda farklı dönemler ve ekoller ortaya çıkmaktadır. Müzik tarihi boyunca var olan ekoller ve biçemler, toplumsal yapının dinamikleriyle paralel bir ilişki sergiler. Bu durum mûsıkînin evriminin toplumsal değişimlerle nasıl iç içe geçtiğini göstermektedir. Her müzik eseri, tarih boyunca var olan felsefi temellerle şekillenen estetik yargılarla dinleyiciye seslenmektedir. Dolayısıyla müzik sadece bir sanat dalı değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve felsefi bir ifade biçimidir (Yıldırım ve Koç, 2011: 28).

Mûsıkînin, hem bireysel anlam dünyaları yaratma potansiyeline sahip bir estetik deneyim hem de toplumsal ilişkilerin bir ürünü olduğu göz önüne alındığında, bu süreçte karşılıklı etkileşimin mûsıkînin biçem, içerik ve estetik anlayışında belirli değişimlere yol açtığını söylemek mümkündür. Avrupa ile Osmanlı arasındaki kültürel alışverişin, Osmanlı müzik kültüründe yeni biçim ve tarzların ortaya çıkmasını sağladığı düşünülebilir. Aynı şekilde, mûsıkînin toplumsal yaşamın estetik ve felsefi bir boyutunu temsil etmesi, bu etkileşim sürecinin yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel bir bağlama da oturduğunu göstermektedir. Bu açıdan, müzik tarihindeki dönemsel değişimler, hem estetik değerlerin hem de toplumsal dinamiklerin ortak bir ürünü olarak değerlendirilebilir.

Viyana Seferleri'nin ardından Osmanlı Devleti ile Avrupa arasında siyasi, ticari, sosyal ve sanatsal alanlarda uzun süreli bir etkileşim dönemi başlamış, bu etkileşim 17. yüzyılın ortalarından 19. yüzyılın sonlarına kadar etkisini sürdürmüştür. İki medeniyet arasındaki ilişkiler zaman zaman gerilimler barındırsa da, özellikle kültür ve sanat alanlarında karşılıklı bir etkileşim süreci

yaşanmıştır. Sanatın, hem eğitim politikalarının şekillenmesinde hem de kültürel kimliklerin yeniden inşa edilmesinde belirleyici bir rol oynadığı bu dönem, farklı değerlendirmelere konu olsa da 20. yüzyıla kadar devam eden önemli bir dönüşüm sürecini yansıtmaktadır (Tuncer, 2021: 7).

Klasik ve Neo-Klasik dönemden Romantik döneme geçiş, Batı'da olduğu gibi Türk mûsıkîsi tarihinde de önemli bir dönüşüm olarak öne çıkmıştır. Bu uzun geçiş sürecinde, özellikle şarkı formuna öncülük eden Hacı Ârif Bey ve Şevkî Bey gibi önemli besteciler, Türk mûsıkîsine bu türde özgün ve renkli eserler kazandırmıştır. Klasik dönemin alışkanlıklarından uzaklaşan bu besteciler, ağır üslubu sadeleştiren ve dilde yalınlığı ön plana çıkaran bir yaklaşım benimsemişlerdir. Klasik mûsıkî geleneklerine bağlılıklarını belli ölçülerde korumakla birlikte, Türk mûsıkîsini yeni bir anlayışa taşıyarak üslûp, estetik ve kültürel canlılık açısından önemli bir yenilik ortaya koymuşlardır (Ataman, 1986: 164).

Bu bağlamda, Klasik Türk mûsıkîsinde Neoklasik ve Romantik dönemler arasındaki geçiş, estetik ve müzikal açıdan dikkat çekici bir dönüşümü ifade etmektedir. Bu süreçte ortaya çıkan yenilikler, Türk mûsıkîsinin tarihi gelişiminde önemli bir dönüm noktası olarak düşünülebilir.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Klasik Türk mûsıkîsinde Neoklasik dönemden Romantik döneme geçiş sürecini analiz ederek bu dönemdeki estetik, teknik ve kompozisyonel değişiklikleri incelemektir. Özellikle bu geçişin; makam, form, melodi, ritim ve duygusal ifade gibi mûsıkînin temel öğelerindeki yansımalarını ele alarak dönemin sanatsal ve kültürel dinamiklerini anlamaya çalışmaktır.

Araştırmanın Önemi

Klasik Türk mûsıkîsi, farklı dönemlerde yaşanan estetik ve kültürel değişimlerden etkilenmiştir. Neoklasik dönemden Romantik döneme geçiş, mûsıkînin yapısal ve duygusal yönlerinde önemli bir dönüşümü yansıtır. Bu geçişin incelenmesinin, Klasik Türk mûsıkîsinin tarihsel gelişimini, Batılılaşma sürecinin etkilerini ve dönemin bestecilerinin eserlerindeki yenilikçi yaklaşımları anlamak açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Bu analizin, Klasik Türk mûsıkîsinin estetik ve müzikal temellerine ışık tutarak, geleneksel müzik mirasının korunması ve değerlendirilmesine katkı sunması hedeflenmektedir.

YÖNTEM

Bu çalışma; Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Birim Etik kurulu Başkanlığı tarafından 19.12.2024 tarihinde, 4 numaralı karar sayısı ile onaylanmıştır. Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman inceleme tekniği tercih edilmiş, ayrıca alanında uzman akademisyenlerin görüşlerine başvurulmuştur. Doküman inceleme, bir konuyla ilgili yazılı kaynakların analiz edilerek bilgi edinilmesini amaçlayan bir yöntem olarak tanımlanır. Nitel araştırmalarda sıkça başvurulan bu yöntemin, elde edilen bilgilerin geçerliliği ve kullanılabilirliği açısından önemli bir yere sahip olduğu vurgulanmaktadır. Bu bağlamda, araştırma sürecinde çeşitli dergi, makale, internet kaynakları ve süreli yayınlar incelenmiştir.

BULGULAR

19. Yüzyılda Türk Mûsıkîsindeki Değişimler

1826 yılında II. Mahmud, imparatorlukta modern dönemi başlatarak tüm kurumları yenilemiş ve çağdaşlaştırma sürecini başlatmıştır. 1839'da oğlu Sultan Abdülmecid ile birlikte Tanzimat dönemi kesin olarak başlamıştır. Ancak Tanzimat rejiminin temel prensipleri 1871'den itibaren zayıflamaya yüz tutmuş ve bu dönemin parlak devri sona ermiştir. Bununla birlikte, imparatorluğun asıl parlak döneminin sona ermesi, 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı'nın getirdiği mağlubiyet ve sonuçlarıyla gerçekleşmiştir (Öztuna, 1988: 25).

Bu dönemde ortaya çıkan yenilikler ve değişimler, geleneksel sanata olası etkileri göz ardı edilerek benimsenmiş, zevklerin giderek daha basit formlara yönelmesiyle birlikte klasik ve mistik temaları içeren eski ağır besteler, zamanın romantik eğilimlerine uyum sağlayamayan birer geleneksel unsur olarak görülmeye başlanmıştır. Bu süreçte, sanatın özünden uzaklaşılarak, kurallara aşırı bağlılık anlayışıyla şekillenen bir sanat yaklaşımı oluşmuştur. Mûsıkî ustaları "Klasik Okul"un temel kurallarına büyük ölçüde sadık kalsa da, bazı bestekârlar dışında, geleneksel mûsıkînin eski görkemini koruyabildiğini söylemek zordur. Geleneksel beste yöntemleri ve "Meşk Sistemi" giderek unutulmaya yüz tutmuş, bestekârlar eserlerini nota üzerinden oluşturduklarından, eserlerde eski akıcılığın zayıfladığı gözlemlenmiştir. Bu dönemde, sadece notaya bağlı kalmanın yetersiz olduğu ve notanın tüm sanatsal ifadeyi karşılamadığı düşüncesi, geleneksel ustaların öne sürdüğü bir haklılık olarak kabul görmeye başlamıştır (Yurdacan, 2019: 7).

Yaklaşık bir yüzyıl boyunca devlet desteğinden kısmen mahrum kalan Osmanlı-Türk mûsıkîsinde, gelenekten gelen büyük form ve usûllerin kullanımı giderek azalmış, bunun yerine Batılılaşma

etkilerinin hissedildiği bir dönem başlamıştır. Bu süreçte, şarkı formunda yeni arayışlara girilmiş; daha fazla bölümlü şarkılar ile soru-cevap niteliğindeki uzun aranağmeleri içeren türler ilgi görmüştür (Sarı, 2014: 47).

17. ve 18. yüzyıllarda, Divan mûsıkîsi Osmanlı Devleti'nin siyasi, hukuki, felsefi ve dini yapısıyla uyum içinde, dönemin ideolojisi ve estetik anlayışını yansıtan özgün bir sanat formu olarak varlık göstermiştir. Bu bağlamda, döneminin nesnel gerçekliğini ifade etme bakımından ileri bir seviyede olduğu söylenebilir. Ancak, 19. yüzyıldan itibaren dünya genelinde yaşanan ekonomik, siyasi, toplumsal ve sanatsal değişimlere uyum sağlamakta zorlanmış; kendini yenileyemediği, sanatsal tekniğinde tekrarlarla sınırlı kaldığı ve bu nedenle niteliğinde azalma olduğu gözlemlenmektedir. Zamanla, evrensel gelişmelere ters yönde bir duruş sergilemesi ve toplumsal gereksinimlere hitap edememesi, Divan mûsıkîsinin işlevini yitirmesine yol açmıştır. Bu nedenle, yöneten sınıfların bile beklentilerine karşılık veremediği gözlemlenen bu müzik türü, 19. yüzyıldan sonra giderek etkisini kaybetmiştir (Kaygısız, 2018: 158).

19. yüzyılda Türk mûsıkîsinde, dünyanın zaman algısının değişmesine bağlı olarak, uzun terennümlü ve bol tekrarlı ağır "kâr"ların yerini daha kısa terennümlü "kârçe" veya "kâr-ı nev"lere bıraktığı görülmektedir. Ayrıca, "darbeyn" bestelerin yerini "hafif" ve hatta "düyek" besteler alırken, iki beste ve iki semâî düzenine dayanan fasıllar, çeşitli usûllerde zincirlenmiş şarkılar ve halk tarzı fasıllar ile değişime uğramıştır. Bu bağlamda, "sazsemâîsi" formu yerine, zaman zaman "longa"lar tercih edilmekte, tüm formlardaki üretimlerde Batı etkisine daha hoşgörülü ve teşvik edici bir yaklaşım gözlemlenmektedir (Tanrıkorur, 2020: 155).

19. yüzyıl, Türk tarihinde Avrupalılaşma heveslerinin artmasıyla ortaya çıkan Tanzimat süreciyle karakterize edilen bir dönemdir. Tanrıkorur'un (2020) belirttiğine göre bu dönemde, devletin birçok kurumunun Avrupa örneklerine benzetilmeye çalışıldığı gözlemlenmektedir. Yüzyılın sosyo-kültürel açıdan en ciddi meselesi, eski kimliğin terk edilip yeni bir kimlik arayışına gidilmesidir. Ancak temel sorun, Batılı gibi düşünmek değil; Batılı gibi giyinmek, süslenmek, yemek, opera, bale, tiyatro ve orkestra konserlerine katılmak gibi yüzeysel davranışlarla Batılı olunabileceğine inanılması ve tüm sistemlerin bu anlayışa göre yapılandırılmasıdır (s.159). Ayrıca, Batı'nın bu durumu benimseyip bireyleri kendisinden kabul edeceği düşüncesi, bu süreçteki en temel yanılgılardan biri olarak görülebilir.

Bu yüzyıl, Doğu ve Batı dünyasında önemli dönüşümlerin yaşandığı bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Klasik çağın kapanmasıyla birlikte, yeni anlayış ve gereksinimlere uygun sanat

akımları doğmuş; edebiyat, resim, heykel ve mûsıkî gibi güzel sanat dallarında farklı karakterlerde eserler ortaya çıkmaya başlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda pek çok sanat dalında gerileme gözlenirken, klasik Türk mûsıkîsinin gelişimi nispeten devam etmiş ve bestekârların eserleriyle zengin bir dönem yaşanmıştır. Bu gelişmenin, Sultan III. Selim'in müzik alanındaki yetkinliği ve sanata verdiği desteğin bir sonucu olduğu söylenebilir. Ancak, Sultan II. Mahmut ve Sultan Abdülmecid dönemlerinde Batı'dan gelen etkiler güçlenmiş ve Osmanlı mûsıkî üstatları bu etkileşimden az ya da çok etkilenmiştir. Batı mûsıkîsine yönelik ilgi, Enderûn sanatçıları arasında memnuniyetsizlik yaratmış, hatta padişaha yönelik dolaylı eleştiriler dillendirilmiştir. "Enderûnî" veya "Enderûnlu" unvanının "Mızıkalı" ile değiştirilmesi de geleneğe bağlı sanatkârlar arasında rahatsızlık uyandırmıştır. Sultan Abdülmecid'in sarayda Batı mûsıkîsine yönelik korumacı tavrı, Dede Efendi gibi önemli sanatçıları bile üzüntüye sevk etmiştir. Buna karşın sarayın ilgisinden mahrum kalan Türk mûsıkîsi, halkın ve sanatseverlerin gönlünde yaşatılmaya ve bazı varlıklı kişilerin koruması altında varlığını sürdürmeye devam etmiştir (Yurdacan, 2019: 7).

Batı mûsıkîsi, 1826 yılında resmen Osmanlı Sarayı'na girmiş olsa da, uzun bir süredir sarayda bir çeşitlilik unsuru olarak dinlenmekteydi. III. Selim döneminde padişahın bu müziğe ilgi duyduğu ve opera izlediği bilinmektedir. Ancak, II. Mahmud döneminde koşullar hızla değişmiş; Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması ve Mehterhâne'nin lağvedilmesiyle Batı mûsıkîsi kurumsallaşarak sarayda yerini almıştır. II. Mahmud'un gözetiminde kurulan Muzıka-yî Hümâyun, askeri müzik yapısıyla birlikte polifonik Batı mûsıkîsinin de saraya girmesini sağlamıştır. 1828'de padişah, bando eğitimi için Giuseppe Donizetti'yi görevlendirmiştir. Tüm bu gelişmelere rağmen, II. Mahmud'un klasik Türk mûsıkîsinin en güçlü koruyucularından biri olmaya devam ettiği görülmektedir. Abdülmecid döneminde ise Batı mûsıkîsinin etkisinin önemli ölçüde arttığı gözlenmiştir. Bu dönemde bandonun yanı sıra küçük yaylı çalgı toplulukları da etkinlik göstermeye başlamıştır (Salgar, 2004: 38).

Öztuna'nın (1988) ifade ettiğine göre Türk mûsıkîsi, Saray'da Muzıka-yi Hümâyun'un bir bölümü olarak resmî bir statüde devam etmekteydi. Ancak Sultan Abdülaziz ve önceki padişahların milli mûsıkîmize olan düşkünlükleri ve cömert himayeleri, II. Abdülhamid döneminde azalmıştı. Sultan Abdülhamid'in Türk mûsıkîsine fazla aşina olmayıp Batı mûsıkîsine ilgi duyduğu, bu alanda eğitim aldığı bilinmektedir. Sarayda Türk mûsıkîsi icra edilse de, gelenekleri bozmamak adına sanatkârları makul ölçülerde desteklemiş, fakat seleflerinin cömertliğinden yoksun kalmıştır. Bununla birlikte, imparatorluğun eski zenginliği de bu dönemde azalmıştır. Türk müzisyenleri,

sanatlarına duyarsız kalan bir hükümdarın varlığında kendilerini Saray'dan uzaklaştırmaya başlamıştır. Padişahın devleti bizzat yönetme sorumluluğu da, mûsıkîyi dinlemek ve ilgilenmek için yeterince vakit ayıramamasına neden olmuştur (s.26).

Sultan II. Abdülhamid'in yönetimi, toplu ve kalabalık sanat icralarını giderek kısıtlamıştır. Sultan, amcasının tahtına ve hayatına mâl olan 1876'daki darbenin geniş çapta edebiyat ve sanat meclislerinde konuşulup hazırlandığını bilmekteydi; bu nedenle büyük toplantılardan hoşlanmıyordu. Ayrıca, Türk mûsıkîsinin içki eşliğinde dinlendiğine dair yanlış bir kanaate sahipti. Bu kanaatin bir kısmı, ağabeyi Sultan V. Murad'ın meclislerindeki gözlemlerine dayanmaktaydı; bir kısmı ise bazı müzisyenlerin içki alışkanlıklarından kaynaklanıyordu (Öztuna, 1988: 26).

Bu dönemde, imparatorluk sarayının dışında yer alan Hanedan sarayları ve ileri gelen devlet adamlarının konaklarındaki mûsıkî meclisleri de eski parlaklığını kaybetmiştir. Cami mûsıkîsi eski geleneklerini korusa da, artık önceki görkemine sahip değildir. Mûsıkî, büyük ölçüde Mevlevi dergâhlarında yaşamaya devam etmiştir. Ancak Sultan II. Abdülhamid, atalarının çoğunun bağlı olduğu Mevlevi tarikatına ilgi göstermemiş; bunun yerine, mûsıkîyle daha az ilgili olan üç farklı tarikata yönelmiştir. Yenikapı Mevlevîhânesi'nin nüfuzlu şeyhi Osman Salâhaddin Dede'nin, Sultan Abdülaziz'in tahttan indirilmesinde etkili olduğu iddiaları, Sultan Abdülhamid'in Mevlevi tarikatına mesafeli yaklaşmasının başlıca nedenlerinden biri olarak görülmektedir (Öztuna, 1988: 26-27).

17. ve 18. yüzyıllar, geleneksel Osmanlı/Türk mûsıkîsi tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu dönemin başlangıcı, Osmanlı/Türk mûsıkîsi geleneğinin şekillenmeye başladığı bir sürece denk gelirken, sonu aynı zamanda "Batılılaşma" olarak bilinen kapsamlı bir siyasi, sosyal ve kültürel değişim sürecinin başladığı döneme denk gelir. 19. yüzyılın başlarında, kendileri de müzikle ilgilenen ve bestekâr olan III. Selim ve II. Mahmud gibi padişahların hüküm sürdüğü dönemde, Avrupa mûsıkîsinin etkileri İstanbul'da duyulmaya başlanmıştı. Ancak, bu Avrupa mûsıkîsi etkileri, Osmanlı müzik geleneğinin köklü bir biçimde yerleşmiş olan yapısı tarafından kolaylıkla özümsenmiş ve geleneğe entegre edilmiştir. Konu edilen bu iki yüzyıllık dönemin en önemli bestecisi olan İsmail Dede Efendi'nin, Avrupa etkilerini birçok eserinde cesurca ve ustaca kullanabildiği görülmektedir (Behar, 2019: 40).

Berker'in (1985) ifadesiyle, Türk mûsıkîsinin tarihsel süreçteki gelişimini bilimsel ve sistematik bir yaklaşımla inceleyebilmek için dönemlere ayrılarak ele alınması gerekmektedir. Yapılan

değerlendirmeler sonucunda, Türk mûsıkîsinin başlangıcından günümüze kadar olan sürecinin altı döneme ayrılarak incelenmesinin uygun olacağı kanaatine varılmıştır.

1. Hazırlık veya Oluşma Dönemi: Türk mûsıkîsinin başlangıcından Meragalı Abdülkadir'e (1360?-1435) kadar olan süreç, bu dönemi kapsamaktadır.
2. Klasik Öncesi veya Preklasik Dönem: Meragalı Abdülkadir'den (1360-1435) Itrî'ye (1640-1712) kadar uzanan süreç, bu başlık altında değerlendirilmektedir.
3. Klasik Dönem: Itrî'den (1640-1712) Dede Efendi'ye (1778-1846) kadar olan süreç, klasik üslubun şekillendiği dönem olarak adlandırılmıştır.
4. Neoklasik Dönem: Dede Efendi'den (1778-1846) Hacı Ârif Bey'e (1831-1884) kadar süren bu dönem, geleneksel yapının yenilikçi bir anlayışla yorumlandığı bir devreyi ifade etmektedir.
5. Romantik Dönem: Hacı Ârif Bey'den (1831-1884) Hüseyin Sadettin Ârel'e (1880-1955) kadar uzanan süreç, romantik etkilerin ön planda olduğu bir dönemdir.
6. Reform Dönemi: Hüseyin Sadettin Ârel (1880-1955) ile başlayan ve günümüzde devam eden dönem, reform çabalarının belirgin olduğu bir devreyi temsil etmektedir.

Bu dönemlendirme, Türk mûsıkîsinin tarihsel gelişimini daha sistematik bir şekilde anlamaya ve incelemeye olanak tanımaktadır (Berker, 1985: 147).

Neoklasik-Romantik Dönem Geçişinin Klasik Türk Mûsıkîsine Yansımaları

Osmanlı mûsıkîsinin gelişim evreleri, İmparatorluğun siyasi ve ekonomik gelişme süreçleriyle her zaman paralel bir seyir izlememiştir. Osmanlı Devleti henüz kuruluş ve teşkilatlanma dönemindeyken, önceki Türk devletlerinden miras alınmış geniş bir kültür birikiminin içinde askeri, tasavvufi ve bireysel icra alanlarının yanı sıra bin yılı aşkın süredir gelişen bir mûsıkî sanatı da mevcuttu. Devletin tüm kurumsal yapılarıyla zirveye ulaştığı 16. yüzyıldan günümüze ulaşabilmiş çok sayıda büyük besteci veya eser olmamakla birlikte, en önemli isimler ve eserler daha çok çöküş sürecinin ilerlediği 18. ve 19. yüzyıllarda ortaya çıkmıştır. Buna karşın, devletin siyasi kaderinin bestekârların ruh hallerine yansımaları da dikkat çekicidir. Nefiri Behram Ağa'dan (ö. 1560) Ebubekir Ağa'ya (ö. 1759) kadar uzanan dönemdeki vakar ve ihtişam duygusu, Hacı Ârif Bey'de (ö. 1885) yerini melankoli ve umutsuzluğa bırakmış, yıpranmış İmparatorluğun hüznü ve derin kırılganlığı ise Tanbûrî Cemil'de (ö. 1916) en belirgin ifadesini bulmuştur (Tanrıkorur, 2019: 33).

Dönemin müzik sahnesinde iki ana ekol öne çıkmaktaydı: Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin (1778-1846) başlattığı Neoklasik Ekol ve Hacı Ârif Bey'in (1831-1885) öncülük ettiği Romantik Ekol (veya Şarkı Ekolü). Bestekârlar bu iki yoldan birini izlerken, kimi sanatçılar ise her iki ekolü birleştirmeyi denemiştir. Ancak zamanla Ârif Bey'in ekolünün etkisinin ağır bastığı ve Neoklasik Ekolü giderek geride bıraktığı görülmüştür. Şevkî Bey gibi özgün bir dehanın da bu romantik akım içinde yükselmesi, bu süreci daha da pekiştirmiş ve Romantik Ekolün kesin yerleşmesini sağlamıştır (Öztuna, 1988: 27-28).

Berker'e (1985) göre yaklaşık yarım asır süren Neo-Klasik Dönem, III. Selim ekolünün zorladığı klasik kuralların etkisini yitirmeye başladığı bir süreç olarak dikkat çeker. Bu dönemde, ünlü bestecilerin klasik kurallara sıkı sıkıya bağlı kalarak büyük formlarda eser üretme geleneğinin giderek zayıfladığı, buna karşılık klasik yapıya tamamen sırt çevirmeden, halkın ilgisini çeken daha küçük formlara yöneldikleri görülmektedir. Dönemin öncüsü olan Dede Efendi, Âyin-i Şerif'ten Kâr'a, Köçekçe'den diğer türlere kadar uzanan geniş bir repertuvar ortaya koymuş ve büyük bestekâr Itrî'nin ardından klasik dönemlerin en önemli bestecilerinden biri olarak kabul edilmiştir (s.159).

Neoklasik Ekol'ün son büyük dehası ve İsmâil Dede Efendi'nin son öğrencilerinden olan Zekâî Dede (1825-1897), müzik dünyasında klasik otorite olarak kabul görmekteydi. Pek çok değerli öğrenci yetiştiren Zekâî Dede'nin derslerine, Bahâriye Mevlevîhânesi'ne, Eyüp'teki evine ve Dârüşşafaka'ya, müziğe gönül vermiş ya da eğitim görmekte olan neredeyse her müzisyen devam etmekteydi. Bu müzisyenler, birkaç eser öğrenebilmek amacıyla Üstâd'ı dikkat ve saygıyla dinlemekte, bazıları ise meşk sistemine dayalı derin bir öğrenme sürecinden geçerek klasik ekolün eserlerini icra etmekteydi. Zekâî Dede, aynı zamanda Ârif Bey'in dostu ve hocası olarak da önemli bir yer tutmaktaydı (Öztuna, 1988: 28).

> Neoklasik Dönemde, Klasik Dönemin ismi gibi klasik olan mûsikî formları dolayısıyla bestecilik teknikleri kısmi de olsa değişime başlamıştır. Bu dönemde Klasik dönemin müzikal anlayışını devam ettiren Dellalzâde gibi bestekârların varlığı bilinse de, Dede Efendi gibi bir usta sanatkârın çok farklı formlarda ve eski dönemden farklı melodi örgüleriyle eserler verdiğini görmekteyiz. Bu mânâda, Neoklasik Dönem'in esasen Romantik Dönemi hazırlayan bir çeşit geçiş dönemi olarak değerlendirilmesi de olasıdır (Karataş, 2024).

1826'da yeniçeriliğin kaldırılması ve bunun bir sonucu olarak Topkapı Sarayı'ndaki Mehterhane-i Hümayun'un dağıtılmasından sonra, 1828'de İstanbul'a gelen İtalyan besteci ve orkestra şefi Giuseppe Donizetti'nin yönetiminde Mızıka-yı Hümayun kurulmuş ve Saray'da Batı mûsıkîsi sistematik bir şekilde öğretilmeye, icra edilmeye ve dinlenmeye başlanmıştır. Bu dönemde

Saray'da görevine devam eden Dede Efendi, bu tarihten itibaren Batı mûsıkîsi eserlerini ve Batı üslubunda bestelenmiş marşları daha yoğun bir biçimde dinlemeye başlamıştır. Ancak, Dede Efendi'nin bu yeni mûsıkîsi hemen benimsemesi ve özümsemesi beklenemezdi. Bununla birlikte, Dede Efendi'nin Batı mûsıkîsinin tonal anlayışını, ritmik ya da melodik yapısını güçlü bir şekilde yansıtan eserlerinin sayısı oldukça sınırlıdır. Ancak, bu eserlerdeki Avrupa etkisi o denli belirgindir ki, bunların tanımlanması da son derece kolaydır (Behar, 2019: 131).

Behar'ın (2019) ifade ettiğine göre Dede Efendi'nin ilk akla gelen "Avrupai tarzda" eserleri şunlardır: Yeni olduğu adından da anlaşılan *Rast Kâr-ı Nev*, Rast makamındaki bazı şarkılar (*Yine bir nihal aldı bu gönlümü*, *Görsem seni doyunca* ve *Yüzündür cihanı münevver eden* güfteli şarkılar), *Ferahfezâ Şarkı* (*Bir verd-i rânâ ettim temâşâ*) ve muhtemelen ünlü *Hicaz Yürük Semai* (*Yine neş'e-i muhabbet dil ü cânım etti şeydâ*). Eğer daha detaylı bir inceleme yapılırsa, belki birkaç örnek daha bulunabilir. Melodik ve ritmik açıdan belirgin bir Avrupa mûsıkîsi etkisi taşıyan bu eserlerin, Dede Efendi'nin yaşamının son dönemine, yani 1830 sonrasına ait olduğu düşünülebilir. Daha ileri bir değerlendirme yapıldığında ise, bu eserlerin II. Mahmud'un ölümünden sonra, Saray'daki müzik zevklerinin Batı'ya doğru yönelmeye başladığı Sultan Abdülmecid dönemine, yani 1839 sonrasına ait olma olasılığı da göz önünde bulundurulabilir (s.132).

Dede Efendi'ye gelene kadar, şarkı formu birçok bestekâr tarafından tercih edilmiş bir form olmuştur. III. Selim döneminde de bu formda besteler yapılmışsa da, Lâle Devri'ni mûsıkîde yaşatan eserleriyle Tanbûrî Mustafa Çavuş, bu alanda öne çıkan isim olarak kabul edilmekteydi. Dede Efendi ise şarkı formunu zenginleştirerek kullanmış ve özellikle son dönem eserlerinde geniş kitlelerin zevkine ve hissiyatına hitap etmeye özen göstermiştir. Bu eserlerdeki sözlerde sadelik, içtenlik ve doğrudan anlatım öne çıkarken, melodik yapıdaki güç ve kalıcılık eserin temelini oluşturur. Örneğin, "Ben sana âşık değilim" adlı Muhayyer şarkısında yer alan "Leylim, leylim" terennümleri ve bu terennümlere eşlik eden nağme yapısı, halk mûsıkîsine yakın bir yaklaşımı yansıtır. Uşşak makamındaki "Sevdiceğim âşıkını ağlatır" eseri ile Muhayyer şarkılarındaki sade ve melodik anlatım, her kesimden dinleyicinin rahatça anlayabileceği özellikleri içerir. Yine Uşşak makamındaki "Ağlatırlar güldürürler; çeşmin yaşın sildirirler" şarkısında, bestekâr adeta dinleyiciyle dertleşir gibi bir üslûp benimsemiştir. Bu eserlerde melodi ve güfte arasındaki uyum ve buna bağlı olarak gelişen form anlayışı, Dede Efendi'nin bu tür şarkılarındaki ayırt edici özelliklerden biridir (Salgar, 2004: 39).

Salgar'ın (2004) ifadesiyle Dede Efendi'nin bu ve benzeri eserleri, onun manevi yönünün yanı sıra, imparatorluğun yaşadığı dönüşüme ayak uyduran daha toplumsal ve dünyevi yönünü de yansıtır. Bilhassa şarkı formunda Dede Efendi'nin kendisinden sonraki bestecilere örnek teşkil edebilecek nitelikte eserler verdiği görülmektedir (s.40).

Mûsıkîye adımını, müzisyen ve besteci padişah III. Selim'in döneminde atan, ardından II. Mahmud'un sarayında şöhret bulan İsmail Dede, Tanzimat ve Abdülmecid dönemlerindeki müzikteki modernleşme adımlarına da, sahip olduğu güçlü bestecilik içgüdüsüyle bir ölçüde uyum sağlamıştır ve bu dönemde birkaç yeni tarzda beste de yapmıştır. Ancak, devrin değişimi ona derinden dokunmuş olmalı ki Hacca giderken söylediği rivayet edilen sözler, onun müziğe dair simgesel bir vasiyetnamesi olarak kabul edilmiştir: "Bu oyunun artık tadı kalmadı" (Behar, 2019: 157-158).

Bu dönemde, Batılılaşma sürecinin bir parçası olarak opera, tiyatro ve orkestraların resmi itibarı giderek artarken, geleneksel klasik fasıl icraları giderek seyrekleşmiştir. Peşrevlerin tam icra edilme alışkanlığının sona ermesi, müzikal eğitimin sekteye uğraması nedeniyle nitelik kaybı yaşayan şarkıların yaygınlaşması, bu süreçte gazelin göz ardı edilmesi ve taksimin arka planda kalması gibi durumlar da yaşanmıştır. Nihayet, yalnızca mûsıkînin değil tüm evrenin temel unsurlarından biri olan ritmin önemsizleşmesi ve bu ritmin ana enstrümanlarından Kudüm'ün kullanım dışı bırakılması da bu bozulma sürecinin önde gelen sebeplerindendir (Tanrıkorur, 2019: 43).

> Neoklasik dönemde, makamların daha sade bir yapıda tercih edilmesi ve melodik yapıların uzun kullanımı gibi durumlar görülmektedir. Ayrıca Osmanlı Türkçesinde kullanılan Arapça ve Farsça terkiplerin anlaşılması ve telaffuzundaki zorlukların dikkat çektiği görülmektedir. Bu dönemde bestelerde büyük usullerin tercih edildiği de belirgin bir özelliktir. Buna karşılık, Romantik dönemde bestekârlar daha bilindik makamlara yönelmiş, makamların genişlemiş bölgelerini kullanmış ve makamlarda geçki kullanımında artış gözlemlenmiştir. Usul tercihleri ise daha çok bileşik küçük usullerden oluşmuştur. Romantik dönem, şarkı formunun ön plana çıktığı bir dönem olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, Hacı Arif Bey'in "Meyhâne mi bu bezm-i tarâb hâne mi cem mi" sözleriyle başlayan şarkısında, çift meyan olarak değerlendirilebilecek ve şarkı formunda nadir rastlanan bir özellik de yer almaktadır (Gerçek, 2024).

Yaklaşık yarım yüzyılı kapsayan Romantik Dönem, büyük formların yerini daha küçük formdaki eserlere bıraktığı, şarkı formunun III. Selim döneminden itibaren önem kazanmaya başladığı ve bu formun öne çıktığı bir süreç olarak özetlenebilir. Bu dönemin karakteristik özellikleri arasında, katı klasik kuralların yerini halka yakınlık, içtenlik, duygu derinliği ve estetik yüceliğin alması; ulusal ve geleneksel unsurların daha fazla önemsenmesi gibi unsurlar yer almaktadır. Aynı zamanda Romantik Dönem, Türk toplumunda Batılılaşma hareketlerinin yoğunlaştığı, bilim, kültür ve sanat

alanlarında Batı etkisinin zirveye ulaştığı bir dönemdir. Ancak, bu süreçte Türk mûsıkîsinin resmi öğretimden çıkarılması, özellikle Türk müzikolojisi üzerindeki resmi çalışmaların durgunluğa girmesine neden olmuştur. Buna rağmen, Rauf Yektâ (1871-1935), Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) ve Dr. Suphi Ezgi (1869-1962) gibi öncü isimlerin bireysel çabalarıyla Türk müzikolojisi çalışmaları devam etmiştir. Nitekim, Rauf Yektâ'nın kaleme aldığı Türk mûsıkîsine ilişkin bilgiler, bir Batı ansiklopedisinde geniş bir şekilde yer alarak bu alandaki çalışmalara önemli bir katkı sunmuştur (Berker, 1985: 160-161).

19. yüzyıl, hem Doğu hem de Batı dünyası açısından dönüşümlerin yaşandığı önemli bir dönemdir. Bu yüzyılda, Klasik Çağ'ın sona ermesiyle birlikte, sanatın farklı alanlarında yeni anlayış ve geleneklere dayalı akımlar ortaya çıkmıştır. Edebiyat, resim, müzik ve heykel gibi güzel sanat dallarında, önceki dönemlerden farklı bir karaktere sahip eserler üretilmeye başlanmıştır. Türk kültür hayatına ise bu yeniliklerin yaklaşık 30-40 yıl gecikmeli olarak ulaştığı görülmekte olup, bu durum özellikle Türk mûsıkîsinde belirgin bir şekilde hissedilmiş ve derin etkiler bırakmıştır. Nitekim, 19. yüzyılın ortalarından itibaren Türk mûsıkîsinde "Romantik Edebiyat" anlayışı şekillenmeye başlamıştır (Ak, 2009: 135).

Halka yönelik bu hareketin temelinde, söz ve ses unsurlarında yakalanan sadelik ve yenilik anlayışı bulunmaktadır. Romantik akım, Türk mûsıkîsinde zevk ve kültür anlayışında değişiklikler getirmiştir. Ancak bu değişim, mûsıkînin temel unsurları olan makam ve usûl gibi teknik yapı ve formları bozucu bir nitelik taşımamış; aksine, tarihsel bir birikim üzerine inşa edilmiş, üslûp açısından farklılıklar sunan bir sistem olarak şekillenmiştir. Türk mûsıkîsinde meydana gelen bu yenilikler, klasik yapı üzerine yeni bir anlayışın eklenmesi şeklinde bir gelişim göstermiştir. Başka bir ifadeyle, klasik üslubun soylu ve karakteristik özelliklerini koruyarak, zaman içinde yeni değişimlere ölçüt oluşturabilecek bir üslubun şekillenmesi söz konusu olmuştur. Bu akım, romantik üslubun özelliğini, klasik tematik yapıdaki üstünlükle sanat ilkelerine bağlı bir düşünce özgürlüğü arasında bir denge kurma çabası olarak yorumlamak mümkündür (Ataman, 1986: 165).

Ataman'ın (1986) belirttiğine göre Romantik dönemin önemli ürünlerinden olan şarkılar, klasik formdan farklı olarak daha açık ve halka yönelik bir duygu birliği ve anlayış sunmakla kalmamış, aynı zamanda yeni bir teknik yapının da temellerini atmıştır. Başta Hacı Ârif Bey olmak üzere, Şevkî Bey ve diğer bestecilerin katkılarıyla şekillenen bu akım, aynı yüzyıl içinde edebiyatla da yakın bir iş birliği içerisinde gelişerek önemli bir kültürel etki yaratmıştır. Bu dönemde, sanatın

ruhuna uygun şekilde eser veren güfte yazarları da ortaya çıkmıştır; bunlar arasında özellikle Çengelköylü Mehmet Sadi Bey, önemli isimlerden biri olarak öne çıkmaktadır (s.165).

> Romantik Dönem, müzikal eserlerin net olarak form, makam işlenişi, usûl tercihleri açısından çok daha çizgisinin belirginleştiği bir dönem olarak değerlendirilebilir. Bu dönemde; dindışı müzik sahasında şarkı formu neredeyse tamamen tercih edilen bir form haline gelmiştir. Bu bağlamda küçük usûllerde eserler verilmiş, diğer dönemlere göre bestecilik tekniği açısından daha az melodi örgüleri kullanılmıştır. Yine bu dönem dahilinde bestekârlar, eserlerinde daha çok lirik anlatımı tercih etmişlerdir (Karataş, 2024).

1850'lerde Hacı Ârif Bey tarafından başlatılan ve günümüzde Romantik Ekol olarak adlandırılan, şarkı formuna ağırlık veren bu yeni müzik akımı, 1880'lere gelindiğinde iyice yerleşmiştir. Şevkî Bey'in bestekâr olarak mûsıkî sahnesine katıldığı dönemde, şarkı formu Türk mûsıkîsinin en önemli formlarından biri olarak kabul görmekteydi. Hacı Ârif Bey'in teknik, estetik ve biçim açısından kusursuz ve belirgin hale getirdiği bu form geniş bir yaygınlığa ulaşmıştır (Öztuna, 1988: 27).

Edebiyatta ve mûsıkîde 18. yüzyıldan itibaren karşılaşılan "şarkı" formu, 19. yüzyılın ilk yarısına kadar beste ve semâîlerin yanında fazla bir değer taşımamaktayken, Hacı Ârif Bey ile birlikte Şevki, Rahmi, Şekerci Cemil ve Selânikli Ahmed Efendi gibi bestecilerin katkılarıyla en çok kullanılan ve arzu edilen beste formu haline gelmiştir. Bu dönemde, Batı'da da popüler olan Romantik dönem "kunstlied"leri ile arasında bir paralellik kurulabileceği söylenebilir (Tanrıkorur, 2020: 156).

> Klasik Türk mûsıkîsi, Romantik döneme geçiş sürecinde daha bilimsel temellere dayandırılmaya çalışılmıştır. Bu dönemde Rauf Yekta Bey'in Batı mûsıkîsinden esinlenerek Türk mûsıkîsinde makam dizilerini sistematize etme girişimi ve Batı'dan alınan yeni formların saz musikisindeki uygulamaları dikkat çekmektedir. Romantik dönem, özellikle kurumsallaşma alanında yapılan değişim ve dönüşüm hamleleriyle Türk mûsıkîsinin mevcut estetik anlayışına olumlu katkılar sağlamıştır (Gerçek, 2024).

Dindışı müzikte klasik formların yavaş yavaş rağbetten düşmesi ve dini mûsıkînin çeşitli formlarında benzer bir ilgisizlik gözlemlenirken; Mevlevi mûsıkîsi, tekke mûsıkîsinin önemli kollarından biri olarak beklenmedik bir gelişim sergilemiştir. Mevleviliğin köken aldığı 14. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar geçen süreçte toplamda yalnızca 10-15 âyin bestelenmesine karşılık, sadece 19. yüzyılda bu sayı birden 35-40 âyine ulaşmıştır (Tanrıkorur, 2020: 156).

Din mûsıkîsi alanında "na't", "salat", ve "savt" türlerinin yavaş yavaş kaybolduğu, Mevlid ve Mîrâciyye'nin ise giderek daha az sayıda kişinin hafızasında yer bulduğu gözlemlenmektedir. Buna karşın Mısır, Şam ve Trablus ağzı ürünleri olan "şuğl"lerin popülerlik kazandığı görülmektedir. Bu süreçte, klasik müzikte Ali Şîruganî'den sonra en fazla dini eser bestelemiş olan Zekâî Dede'nin

Mısır ağzı şuğl'lerinde Türk estetiğinin hâkim olduğu, Ârif ve Faik Beylerin dini eserlerinde ise şarkı tavrının ön plana çıktığı ifade edilebilir (Tanrıkorur, 2020: 156).

19. yüzyıl ortalarında başlayan yenilikçi akımlar, ne yazık ki geleneksel fasıl mûsıkîmizi de etkilemiştir. Sultan II. Mahmut döneminde, geleneksel fasıl mûsıkîsi "Fasl-ı Atîk" (Eski Fasıl) olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Bu topluluk, yalnızca Türk mûsıkîsine özgü sazlarla icra edilen klasik Türk mûsıkîsini temsil etmekteydi. Dede Efendi, Dellalzade İsmail Efendi, Rıfat Bey, Haşim Bey, Hacı Ârif Bey, Refik Fersan ve M. Nurettin Selçuk gibi önemli sanatçılar bu geleneksel fasıl ekolünde yetişmiştir. Zamanla yenilikçi çevreler, klasikleşen fasıl mûsıkîsinin yerine yeni bir tarz arayışına girmiş ve böylece "Fasl-ı Cedid" (Yeni Fasıl) adı altında bir fasıl topluluğu geliştirilmiştir. Bu yeni topluluk; udlar, viyolonsel, gitarlar, kanunlar, mandolinler, flüt, lavta ve trombon gibi hem Türk hem de Batı sazlarını bir araya getiren bir kadrodan oluşmaktaydı. Repertuvar ise Batı mûsıkîsine yakın makamlardan seçilmiştir. Ancak bu yeni fasıl geniş bir ilgi uyandıramamıştır (Yurdacan, 2019: 21).

19. yüzyılda mûsıkî faslına dair önemli gelişmelerden biri de fasıl içinde icra edilecek şarkıların, bestelendikleri usûllerin uzunluğuna göre belirli bir sıraya konma geleneğinin yerleşmesidir. Bu düzenlemeye göre, daha uzun usûllere sahip şarkılar veya daha ağır gideri olan parçalar, diğerlerinden önce icra edilirken daha hareketli parçalar ise sona bırakılmaktadır. Fasıl içindeki şarkı sayısının da büyük bir değişkenlik gösterdiği gözlemlenmektedir. Ayrıca, bestelerin ve semailerin fasıldan çıkarılması ile şarkı sayısının artması, yine 19. yüzyılda gerçekleşen bir yenilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra, iki şarkı arasına enstrümantal bir aranağme eklenmesi de bu dönemin özelliklerinden biridir (Behar, 2019: 40).

19. yüzyılın sonlarından itibaren, köçekçe şarkı adı verilen ve köçek rakslarına eşlik etmesi beklenen popüler şarkı türüyle birlikte, ada Rumlarının sirto'su ve Romanya çingenelerinin longa'sı gibi daha hafif, oynak ve popüler enstrümantal parçalar da fasıl repertuvarına dahil edilmiştir. Bu iki parça, günümüzde bazen saz semaisi yerine çalınmakta ya da ona ek olarak icra edilmektedir. Ayrıca, hareketli birkaç köçekçe havasının şarkılardan sonra ve saz semaisinden hemen önce fasla eklenmesi de 19. yüzyılda gerçekleşen bir başka gelişme olarak kaydedilmiştir (Behar, 2019: 40).

Sirto, 19. yüzyıldan itibaren Türk mûsıkîsine dahil olmuş ve oyun havası olarak icra edilmesinin yanı sıra, fasıllarda saz semaisi yerine de kullanılmıştır. Bu formda eser veren bestekârlar arasında Santurî Edhem Bey, Muallim İsmail Hakkı Bey, Kemâni Sebuh, Tanbûri Cemil Bey, Sedat

Öztoprak, Nâyi Râşid Efendi, Abdülaziz Han, Zâti Bey, Şehzâde Cemâleddin Efendi, Kânûnî İsmet Bey, Refik Fersan, Ahmed Mükerrem Akıncı ve Haydar Tatlıyay gibi isimler dikkat çekmektedir. Benzer bir yapıya sahip olan Longa ise genellikle Nim Sofyan usûlü ile bestelenmiş, birden fazla hane içerebilen canlı ve parlak eserlerdir. 19. yüzyıldan itibaren Türk mûsıkîsinde yer bulan Longa formunda en çok eser veren bestekâr, 13 Longa ile Santurî Edhem Bey'dir. Tıpkı Sirto gibi Longa da fasılların sonunda saz semaisi yerine icra edilmekte ve mûsıkî repertuvarında önemli bir yer tutmaktadır (Yavaşca, 2002: 97).

Osmanlı sarayında Fasl-ı Cedîd ile birlikte Batı mûsıkîsindeki majör ve minör dizilere yakın makamlarda peşrev, saz semâîsi, şarkı, köçekçe ve oyun havalarının icra edilmeye başlandığı görülmektedir. Bu dönemde, Fasl-ı Atîk'e dahil olan bazı önemli müzisyenlerin de Batı mûsıkîsiyle tanıştıkları anlaşılmaktadır. Hammâmizâde İsmail Dede Efendi, Dellâlzâde İsmail Efendi, Şâkir Ağa, Çilingirzâde Ahmed Ağa, Kömürcüzâde Hâfız Efendi, Said Efendi, Rıza Efendi, Basmacı Abdi Efendi, Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Kemani Ali Ağa, Mustafa Ağa, Nûman Ağa, Zeki Mehmed Ağa, Keçi Ârif Ağa ve Necip Ağa gibi isimler, kendi müzik tarzlarını devam ettirirken Batı mûsıkîsine de yakınlaşmışlardır. Örneğin, Dede Efendi'nin *Kâr-ı Nev, Yine Neş'eyi Muhabbet, Ey Büt'i Nev Edâ* ve *Yine Bir Gülnihal* gibi eserlerinde Batı mûsıkîsinin çeşitli unsurlarının etkili olduğu görülmektedir. Aynı dönemde nazarî çalışmalarda da Batı mûsıkîsiyle ilgili açıklamalar yer almaya başlamış; Hâşim Bey'in edvârı, bu doğrultuda örnek teşkil eden önemli eserlerden biri olmuştur (Tıraşcı, 2019: 183).

19. Yüzyılda Nazari Alandaki Gelişmeler

19. yüzyıl, nazarî alandaki çalışmaların artışıyla dikkat çekmektedir. 9 ila 15. yüzyıllar arasında el-Kindî, Farâbî, İbni Sînâ, Safıyüddin, Kutbüddin, Merâgî, Bedri Dilşâd, Lâdikli, Şükrullah, Mübarek Şah gibi isimler üzerinde ciddi gelişmeler kaydedilen nazarî çalışmalar, 16. ve 17. yüzyıllarda bilimsel açıdan bir duraklama dönemine girmiştir. D. Kantemir'in belirttiği gibi, bu süreçte Türk mûsıkîsi "icrası bayağı, ilmi mühmel ve metruk bir hale" düşmüştür. Ayrıca, 17. yüzyıl yazarı Ahîzade Ali Çelebi'nin *Edvâr*'ı ile 1863 tarihli *Haşim Bey Mecmuası*'nda görüldüğü üzere, bu dönemdeki çalışmalarda efsane ve hurafelerle dolu astrolojik tarifler ve ampirik tasnifler dikkat çekmektedir (Tanrıkorur, 2020: 156).

Haşim Bey, mûsıkî hakkında kaleme aldığı eserinde 91 makamı seyir özellikleri ve dizilerindeki seslerle birlikte ele almaktadır. Ancak, bu makamsal açıklamaları önceki eserlerde olduğu gibi

değil, karar perdelerine göre bir tasnif yöntemi kullanarak yapmaktadır. Öncelikle rast perdesinde karar eden 18 makamı detaylandırır ve ardından dügâh perdesinde karar eden makamlara geçer. Bu kapsamda, yegâh ve hüseynî makamlarını diğerlerine göre daha ayrıntılı inceler. Ayrıca, kullanılmayan 72 makamı da özetleyerek bunların önceki makamlarla benzerlik veya farklılıklarını açıklar. Böylece toplamda 163 makamın tarifi yapılmış olur. Haşim Bey'in eserinde dikkat çeken bir diğer önemli nokta ise, bu makamları açıkladıktan sonra bazı Batı mûsıkîsi dizileri ile eşleştirmeler yapmasıdır. Örneğin, nikriz makamını sol minör tonuna benzetmektedir. Makam açıklamalarını tamamladıktan sonra da Batı mûsıkîsi hakkında kısa bilgiler verir; majör ve minör tonlar ile bunların birleşiminden oluşan 30 diziyi alafranga makamlar olarak ifade eder (Tıraşcı, 2019: 182).

Tıraşcı'ya (2019) göre Haşim Bey'in eseri incelendiğinde, pek çok mûsıkî nazariyatçısından faydalandığını söylemek mümkündür. Görüşlerinde Farabî, İbn Sînâ ve sistemci okulun önemli isimlerine atıfta bulunmakla birlikte, aslında nazarî yaklaşımının bu isimlerle doğrudan bir bağı olmadığı görülmektedir. Eserinde belirgin bir şekilde görülen Pythagorasçı düşünceler, bu farkın açık bir göstergesidir; hatta onlara atfettiği bazı görüşlerin hatalı olduğu dahi söylenebilir. Haşim Bey'in mûsıkî nazariyatı açısından dikkate değer bir diğer özgün yanı ise Batı mûsıkîsine dair açıklamalarda bulunması ve bu açıklamaları Türk mûsıkîsi ile ilişkilendirmesidir. Dönemin mûsıkî anlayışından etkilenmiş olabileceği gibi, bu anlayışın yaygın olduğu saray çevresinde bulunması da düşünce dünyasının şekillenmesinde rol oynamış olabilir (s.183). Türk mûsıkîsine dair 163 makamın detaylandırılmasının yanı sıra, Batı mûsıkîsine dair 30 tona yer vermesi ve bunları belirli makamlara uyarlaması da oldukça dikkat çekicidir.

Ali Ufkî, Kantemir, Nâyi Osman Dede, Nasır Dede ve Hamparsum'un katkılarıyla nazarî alana olan ilgi yeniden canlanmış, 19. yüzyılda bu durum kesintisiz bir şekilde devam etmiştir. Bu dönemde, III. Selim ve II. Mahmud'un destekleri sayesinde Mevlevî tarikatının mensupları, güzel sanatların birçok dalında başarılı eserler ortaya koymakla kalmamış, aynı zamanda mûsıkî teorisi alanında da öncü bir rol üstlenmişlerdir. Hüseyin Fahreddin, Mehmed Celâleddin ve Atâullah Dede gibi üç Mevlevî şeyhi olmasaydı, 20. yüzyıl Türk müzikolojisine önemli katkılarda bulunmuş Rauf Yekta, Hüseyin Sâdeddin Arel ve Dr. Subhi Ezgi gibi değerli isimlerin önemli manevi destekten yoksun kalacakları ifade edilebilir. Ayrıca, 19. yüzyılın ilk yarısının en dikkate değer nazariyat çalışması, yine bir Mevlevî şeyhi olan Nasır Abdülbâkî Dede'nin *Tedkîk u Tahkîk* ve *Tahrîriyye* adlı eseri ile gerçekleştirilmiştir (Tanrıkorur, 2020: 157).

İcrâda Kullanılan Sazlar ve Saz Mûsıkîsindeki Gelişmeler

Yaklaşık dört, dört buçuk asırlık geleneksel Osmanlı/Türk mûsıkîsi tarihinde, saz mûsıkîsi her dönemde repertuvarın yalnızca küçük bir kısmını oluşturmuştur ve bu durum günümüzde de devam etmektedir. Bununla birlikte saz mûsıkîsinin, sesli eserlerden bağımsız olarak kendi özgün formunu ve estetik değerini kazanıp kazanmadığı, eğer kazandıysa hangi koşullar altında ve ne zaman kazandığı soruları, net bir şekilde yanıtlanması zor olan meselelerdir. Saz mûsıkîsinin, Batı mûsıkîsinin etkisiyle sesli eserlerden ayrılarak farklı bir üslûp geliştirdiği fikri ilgi çekicidir. Ancak bu görüş, şu an için yalnızca bir izlenimden ibaret olup daha derin müzik tarihi ve müzikoloji araştırmalarıyla doğrulanmaya ihtiyaç duymaktadır. Diğer yandan, "Batılılaşma" etkisinin ötesinde, önemli bir müzikal gerçeği de göz ardı etmemek gerekir: ud, keman ve kanun gibi, yapı bakımından virtüözce icralara son derece uygun olan çalgılar, 19. yüzyılın sonlarına doğru Türk mûsıkîsi icralarına ve özellikle ciddi fasıl heyetlerine dahil edilmeye başlanmıştır. Bu çalgıların varlığı, hız ve ajiliteye dayalı icraları teşvik etmiş ve dolayısıyla bu türden icralara uygun olmayan miskal ve rabab gibi çalgılar, daha önceki dönemlerde rağbetten düşmüştür (Behar, 2019: 75-76).

Osmanlı mûsıkîsinde kullanılan formlar ile çalgılar arasında, zamanla eski enstrümanların gözden düşmesi ve yenilerinin öne çıkması şeklinde bir paralellik dikkat çeker. Osmanlı'nın klasik ve halk mûsıkîsinde yer alan telli ve saplı çalgıların atası sayılan kopuzun kullanım ömrü 18. yüzyıla kadar sürmüş; 10. ve 16. yüzyıllar arasında oldukça revaçta olan ud ise, 17. yüzyıldan itibaren yerini tanbura bırakmış ve ancak 19. yüzyılın sonunda yeniden popülerlik kazanmıştır. Tarihi Türk harpi çeng ve Türk pan flütü mıskal 19. yüzyılda, santur ise 20. yüzyılda müzik sahnesinden çekilmiştir. Batı'dan önce viyola d'amore şeklinde ve "sinekemanı" adıyla gelen keman, ardından viyola, viyolonsel ve kontrbas Osmanlı mûsıkîsine girmiştir. Ayrıca, başlarda saray dansları olan köçekçe ve tavşanca ritimlerine eşlik eden kemençe ve lavta, 20. yüzyılda klasik mûsıkîde de yer bulmuştur. Kaşık ve zilli maşanın halk oyunlarında yaşamasına rağmen, "çalpara" olarak da bilinen çengi çubuğu köçekçe ve tavşancalarla birlikte tarihe karışmıştır. Osmanlı mûsıkîsinde kullanılan çalgıların çeşitliliği, farklı çağların kaynaklarına bağlı olarak değişiklik ve çoğunlukla artış göstermiştir (Tanrıkorur, 2019: 56).

Osmanlı/Türk mûsıkîsinin geleneksel nefesli çalgılarından olan ney, 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren (başpâresindeki bazı ayrıntılar hariç) yapısal olarak büyük bir değişime uğramaksızın günümüze kadar varlığını korumuş nadir enstrümanlardan biridir. 16. ve 17. yüzyıllarda oldukça popüler olan, hatta bazı edvârlarda örnek çalgı olarak anılan çeng ise, harp'ın kucakta taşınabilen

küçük bir türü olarak, 18. yüzyılın sonlarına doğru neredeyse tamamen gözden kaybolmuştur (Behar, 2019: 35).

1750'li yıllarda hâlâ rağbet gören ve bir tür panflüt olan miskal, yüzyılın sonlarına doğru gözden düşmüştür. Miskal'in zamanla itibar kaybetmesini iki temel nedene bağlamak mümkündür. İlk neden, 18. yüzyıl boyunca Mevlevî müzisyenlerin ön plana çıkmasıyla birlikte nefesli çalgılar arasında ney'in önem kazanmış olmasıdır. Diğer neden ise, 18. yüzyılın sonlarından itibaren icra edilen yeni makamlarla birlikte perde sayısının artmasıdır; bu durum, sınırlı sayıda boruya sahip miskal ile performansı zorlaştırmış ve özellikle transpoze eserlerde yetersiz kalmasına yol açmıştır. Bu ikinci etken, aynı dönemde santurun gözden düşmesine de neden olmuş; sınırlı perde adedi ve sabit akort yapısı, santurun kendine özgü karakteristik tınısına rağmen rağbet görmemesine yol açmıştır (Behar, 2019: 35).

Benzer bir durum, bir dönem geleneksel Türk mûsıkîsinde yerini kaybeden ud için de geçerli olmuştur. Yüzyıllardır Arap ve Ortadoğu müzik geleneğinde önemli bir yere sahip olan ud, 17. yüzyılda İstanbul'da tanburun yükselişiyle gözden düşmüştür. Ancak, çeng ve miskal gibi Türk mûsıkîsi çalgıları arasında bir daha yer bulamayan enstrümanların aksine, santur ve özellikle ud, 19. yüzyılın sonlarına doğru müzik çevrelerinde yeniden rağbet görmeye başlamıştır (Behar, 2019: 35-36).

17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, geleneksel Osmanlı/Türk mûsıkîsinin ana çalgılarından biri olan tanburun yükselişine şahit olunmuştur. Bu çalgı, özellikle ud'un sonraki dönemdeki geri dönüşü bir yana bırakıldığında, o günden günümüze kadar Türk mûsıkîsinde, Rauf Yekta Bey'in ifadesiyle, "Türklerin gözde çalgısı" olarak kalmaya devam etmiştir (Behar, 2019: 36).

Yaylı çalgılar arasında, aslında çok eski bir geçmişe sahip olan ve günümüzde İran ve Azerbaycan'da da kullanılan keman/kemançe ilk sırada yer almaktadır. Dikey tutularak çalınan, uzun bir sapı ve Hindistan cevizi kabuğu ile ahşaptan yapılmış, deriyle kaplı küresel bir teknesi bulunan bu çalgıda, genellikle iki ya da üç ibrişim teli kullanılır ve kıvrık bir yayın yardımıyla çalınır. Bu çalgıya birçok kaynağa göre rebab da denilmektedir. 18. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'a katılan ve bu çalgı ailesinin bir parçası olarak kabul edilen sinekemanı, İstanbul'da ilk kez Rum kemancı Yorgi (ya da Corci) tarafından çalınmıştır. Avrupa kökenli dört telli keman başlangıçta basit bir meyhane çalgısı olarak görülüp ciddi fasıllara dahil edilmemiştir. Ancak, zamanla bu çalgı da Osmanlı/Türk mûsıkîsi sazları arasında yerini almış ve yalnızca 19. yüzyılda normal fasıl icralarına dahil edilmeye başlanmıştır (Behar, 2019: 37).

Vurmalı çalgılara gelindiğinde ise, tekke mûsıkîsinin icrasında özellikle Mevlevîlerde önemli bir yer tutan kudüm, halile ve bendir gibi çalgılar 17. yüzyıldan itibaren zaten varlık göstermekte ve icra edilmektedir. Ancak, def ve darbuka gibi çalgıların fasıl icralarına dahil edilmesi, yalnızca 19. yüzyıldan sonrasına rastlamaktadır (Behar, 2019: 37).

Türk mûsıkîsinde saz eserleri branşı, geleneksel olarak ikinci planda kalmış bir bestecilik alanı olarak değerlendirilmektedir. Lâdînî mûsıkînin iki temel dalından biri olan saz eserleri, sözlü eserlere kıyasla tegannî ve güfteye dayalı olmaması sebebiyle ikincil bir konumda yer almıştır. Bu alanda dönemin en büyük otoritesi olarak kabul edilen Tanbûrî Büyük Osman Bey (1816-1885), olağanüstü peşrevleriyle tanınmaktadır. Osman Bey'in ardından, saz eserleri besteciliğinde onun etkisini bile aşarak öne çıkan Tanbûrî Cemil Bey (1871-1916) önemli bir figür haline gelmiştir. Osman Bey sonrasında ise saz eserleri besteciliğinin diğer önemli ismi Neyzen Yusuf Paşa (1821-1884) olmuştur (Öztuna, 1988: 29).

Her ne olursa olsun enstrümantal mûsıkînin, hangi etkiler altında olursa olsun, sözlü eser icralarına ve hanende fasıllarına bağımlılığından kurtularak, kendine özgü bir icra alanı oluşturup oluşturmadığı sorusu henüz kesin bir şekilde yanıtlanabilmiş değildir. Bununla birlikte, saz mûsıkîsinin uzun süre boyunca genellikle ikinci planda tutulmasının, potansiyel virtüözlüklerin ve kişisel, özgün teknik becerilerin gelişmesini engelleyici bir etkisi olduğu açıktır (Behar, 2019: 76).

> Romantik dönem çalgı icracılığında, Türk mûsıkîsi tavrının bilimsel temellerle ortaya konduğu ve bu tavrın Türk musikisi bilim ve sanat çevrelerince klasik tavır olarak kabul edildiği söylenebilir. Bu dönemde bestelenen saz eserlerinde, oktav sahalarını aşan 32'lik ve bazen 64'lük notaların kullanımı ile mızrap ve parmak tekniklerindeki yenilikler, sazendelerin farklı pozisyon arayışlarına yönelmesini ve enstrümanlarında daha fazla hakimiyet kazanmalarını sağlamıştır. Tanburi Cemil Bey ve Mesut Cemil Bey'in saz eserlerinde bu yenilikleri belirgin bir şekilde gözlemlemek mümkündür. Ayrıca Romantik dönemde tanbur, öne çıkan en önemli sazlardan biridir (Gerçek, 2024).

Dönemin en önemli bestekârlarından biri olarak kabul edilen Tanbûrî Ali Efendi (1836-1902), derin bir şekilde Ârif Bey'in etkisi altında kalmıştır. Bununla birlikte, Dede Ekolü'nün neoklasik çizgisini koruyarak bu tarzı romantik bir üslûpla yeniden şekillendirmiştir. Ali Efendi, özellikle şarkılarında Ârif Bey ekolünün izlerini taşıyan bir yaklaşımla eserler vermiştir (Öztuna, 1988: 29-30).

Ârif Bey'in yakın dostlarından Hacı Fâik Bey (1831-1891), şarkı formunda tamamen Ârif Bey'in izinden giderek eserler vermiş; ayrıca neoklasik mûsıkîde ve Mevlevî mûsıkîsi alanlarında da çalışmalar yapmıştır. Bolâhenk Nûri Bey (1834-1910) de Ali Efendi ve Fâik Bey gibi şarkılarında Ârif Bey ekolüne bağlı kalmakla birlikte, neoklasik ekol ve Mevlevî mûsıkîsi çerçevesinde önemli

eserler bestelemiştir. Ârif Bey ekolünde öne çıkan şarkı bestekârlarından biri de Mahmud Celâleddin Paşa'dır (1839-1899). Rif'at Bey (1820-1888), Ârif Bey'den yaşça büyük olmasına rağmen bestekârlığa daha sonra başlamış, Ârif Bey'in ekolünü titizlikle takip ederek yüzlerce etkileyici şarkı bestelemiş ve zaman zaman şarkı formunun dışına çıkarak da eserler üretmiştir (Öztuna, 1988: 30).

Kemânî Tatyos Efendi (1858-1913), Ermeni kökenli bir bestekâr olarak, hem estetik açıdan üstün şarkılar hem de yüksek sanat değeri taşıyan saz eserleri bestelemiştir. Daha çok piyasa mûsıkîsi alanında faaliyet göstermiş olan Tatyos Efendi, Türk mûsıkîsinde piyasa mûsıkîsinin ağırlık kazanmaya başladığı dönemin önemli temsilcilerinden biri olarak öne çıkmaktadır (Öztuna, 1988: 31).

Özetle, 1880-90 yılları arasında Ârif Bey'in Romantik şarkı ekolü iyice yerleşmiş ve kurucusu dışında da birçok bestekâr yetişmiştir. Ârif Bey'in ardından en büyük şarkı bestekârı olarak kabul edilen Şevkî Bey, bu unvanını günümüze kadar korumuş; şarkı formunda Ârif Bey ve Şevkî Bey'in yerini alacak başka bir bestekâr ortaya çıkmamıştır. Bu dönemin önde gelen diğer şarkı bestekârları arasında Rahmi Bey (1865-1924), Lem'i Atlı (1869-1945), Bimen Şen (1873-1943), Selânikli Ahmed Efendi (1868-1927) ve İsmâil Hakkı Bey (1866-1927) gibi isimler de önem taşımaktadır (Öztuna, 1988: 31).

19. yüzyıl, Osmanlı mûsıkîsinin, geçmiş medeniyetin mirası altında adeta bir kor gibi parlayan dört büyük romantik bestekârının son dönemine işaret etmektedir. Bu dört isimden Zekâî Dede ve Tanbûrî Ali Efendi neo-klasik üslubu benimserken, Hacı Ârif Bey ve Tanbûrî Cemil Bey devrimci üslubuyla öne çıkmıştır. Osmanlı mûsıkîsi, edebi form ve akımlarla paralel bir gelişim göstererek, klasik anlamda doruğa Hâfız Post, Itrî, Zaharya, Osman Dede, Ebubekir Ağa, Abdülhalim Ağa ve Tab'î ile ulaşmıştır. Bu bestekârlar, en seçkin eserlerini Fuzûlî, Bâkî, Nâbî, Nefî, Nedîm, Nev'î, Fasîh, Fâzıl, Fıtnat ve Vâsıf gibi klasik dîvân şairlerinin gazelleri üzerine bestelemişlerdir (Tanrıkorur, 2019: 43).

Klasik formdaki sözlü eserlerde bestekârlar, güftenin anlamıyla yetinmeyip, hatta bu anlama ihtiyaç duymadıklarını gösterircesine, genellikle besteledikleri beyite "Terennüm" adı verilen melodik eklemeler yaparlardı. Ancak 19. yüzyıldan itibaren, yaşam koşullarındaki ve zaman anlayışındaki değişikliklerle, büyük formlu eserlerin temel unsuru olan Terennüm bölümlerinin parçaları fazla uzattığı ve ağırlaştırdığı düşüncesi hâkim olmaya başladı. Bu nedenle, daha kısa, özlü ve lirik ifade biçimleri arayışı gündeme geldi. İlk çözüm olarak, önce uzun Terennüm

bölümleri içermeyen eserler tercih edilmiş, ardından güftedeki kelimeleri doğrudan ifade etmeye uygun küçük usûller benimsenmiştir. Bu bağlamda, 18. yüzyıldan itibaren Osmanlı edebiyatında yazılan ve klasik gazel veya kasidelerden daha yalın olan şarkı formundaki şiirler, Hacı Ârif Bey'in öncülüğünde sözlü müzik besteciliğinin ana unsuru haline gelmiştir (Tanrıkorur, 2019: 43-44).

Devletin bütün müesseseleriyle çöküş sürecine girdiği dönemde, Osmanlı mûsıkîsinin romantik atmosferi içinde acılarla dolu hayatını derin bir melankolik lirizmle yansıtan ve bu doğrultuda zirveye ulaşan şarkıların yaratıcısı olan Ârif Bey, bu türde bir öncüydü. Onun ardından, Tanzimat döneminin şairleri olan Recâizâde Ekrem, Mehmet Sâdi, Muallim Nâci, Feyzî, Mahmud Celâleddin, Yusuf Kenan, İzzet Molla, Niğdeli Hikmet ve Ziya Paşa ile daha sonraki dönemde eser veren Yahya Kemal, A. R. Altınay ve M. N. Irmak gibi isimlerin güftelerini bestelemiş olan Rif'at, Şevkî ve Rahmi beyler; Şekerci Cemil, Lem'i Atlı, S. Z. Özbekkan, Z. A. Ataergin ve F. Tokay gibi romantik besteciler de bu akıma dahil oldular. Osmanlı'da klasik anlayışın ötesine geçen bu romantik arayış, duygunun mantık ve biçimden üstün görüldüğü, şiirsel ifade biçimlerinin ön plana çıktığı bir yönelim olarak öne çıkmıştır (Tanrıkorur, 2019: 44).

Hacı Ârif Bey'in ses alanında başlattığı devrimin ardından, Tanbûrî Cemil Bey'in saz üzerindeki devrimi gelmiştir. Bir Paganini veya Mozart misali, sanat ufkunda yalnızca yüzyıllarda bir rastlanan bir parlaklıkla Türk mûsıkîsinin semalarını aydınlatan Cemil Bey, kısa sayılabilecek 45 yıllık ömründe Türk mûsıkîsine ait hemen her sazı o güne dek tahayyül dahi edilemeyen bir müzikalite ve dinamizmle icra etmiş; vefatından sonra ise Türk mûsıkîsinin tüm dallarında ve birçok sanatçı üzerinde silinmez bir iz bırakmıştır. Batı mûsıkîsinin melodik ve ritmik felsefesine açık yaklaşımlarıyla tanınan bestecilerden R. Ş. Fersan (1893-1965), Udî Nevres (1873-1931), Ş. M. Targan (1892-1967), Mesut Cemil (1902-1963) ve R. Aysu (1910-1999), modern peşrev türü olarak kabul edilebilecek medhal formunu müziğe kazandıran ve Cemil Bey'in açtığı ışıklı yolda yürüyen önemli isimler olarak öne çıkarlar (Tanrıkorur, 2019: 45).

Batılılaşmanın Sosyo-Kültürel Etkileri

II. Meşrutiyet döneminden sonra Muzıka-yı Hümayun, bir durgunluk dönemine girmiştir. Kuruluş yıllarında tamamen yabancı öğretmenler ve şeflerle çalışmalarını sürdüren bu kurum, zamanla çok sayıda Türk sanatçıyı yetiştirmiş ve bu sanatçılar icra, eğitim ve yönetim kurullarında aktif görevler üstlenmişlerdir. 19. yüzyılın ikinci yarısında yetişen müzisyenlerin neredeyse tamamı Muzıka-yı Hümayun'da eğitim almış olup, hem geleneksel hem de çoksesli müzik alanlarında katkı

sağlamışlardır. Böylece, ilk defa geleneksel müzik kuramsal bir temel kazanmaya başlamış ve çoksesli evrensel müziğe yönelik bir eğilim ortaya çıkmıştır. Bu kurumda yetişen öğrenciler ve burada oluşturulan yapılar, Cumhuriyet dönemine taşınarak, yeni Türkiye'nin müzik sahnesine önemli katkılarda bulunmuştur. Ancak Muzıka-yı Hümayun, özünde tipik bir Tanzimat sonrası Osmanlı kurumu olarak hem geleneksel mûsıkîsi sürdürmüş hem de Batı tarzı müzik uygulamalarını benimsemiştir (Kaygısız, 2018: 162).

Kaygısız'ın (2018) belirttiğine göre bu dönemde saraylar, konaklar, azınlık kesimler ve Batılı iş çevreleri içinde alafranga bir yaşam tarzı hakim olmaya başlamıştır. Fransızca konuşma ve selamlaşma, Avrupai tarzda giyim, yeme-içme alışkanlıkları, toplantı ve ziyaret adetleri, hatta ev dekorasyonu, bu yaşam biçiminin ayrılmaz unsurları haline gelmiştir. Bu bağlamda, müzik zevkleri de kaçınılmaz olarak Batı etkisine yönelmiştir. 19. yüzyılın ortalarından itibaren keman, flüt, viyolonsel gibi çalgıların öğrenilmesi, Fransızca şarkı söyleme alışkanlığı ve özellikle hanımlar arasında piyano çalma tutkusu, dönemin hem asalet göstergesi hem de alafrangalaşma sürecinin simgesi olarak kabul edilmiştir (s.163).

Batılı yaşam tarzına duyulan ilgi, İstanbul, İzmir, Trabzon, Bursa ve Adana gibi büyük kentlerde tiyatro, opera, operet ve Batı mûsıkîsine olan ilgiyi önemli ölçüde artırmıştı. Tanzimat'ın hemen ardından İtalyan ve Fransız müzik grupları Türkiye'ye sıkça turneler düzenleyerek aylarca bu şehirlerde kalmaktaydı. Bu bağlamda, ünlü sanatçılar Liszt ve Vieuxtemps'in Sultan Abdülmecid döneminde İstanbul'da sarayda konser verdiği de belirtilmelidir. Türkiye'ye gelen bazı yabancı sanatçılar büyük kentlere yerleşerek özel dersler vermeye başlamış; aynı dönemde müzikle ilgili yayınlar, çeviriler ve nota baskılarında artış yaşanmış, müzik aletlerinin satışında ise ciddi bir yükseliş gözlemlenmiştir. 1860'larda yılda ortalama 400 piyano satıldığı bilgisi, bu dönemde müzik enstrümanlarına olan talebi yansıtır niteliktedir. Yüzyılın ortalarında operaların Türkçeye çevrilmesi süreci başlamış; "Abel'in Ölümü," "Hz. İsa Efendi," ve "Hz. Yusuf" gibi eserler Türkçe sahnelenmeye başlanmıştır. Bu süreçte yerli tiyatro ve opera metni yazma çabaları da görülmeye başlanmış olup, Abdülhak Hamid'in babası Hayrullah Efendi'nin "Hikâye-i İbrahim Paşa" eseri ilk örneklerdendir ve daha sonra tiyatro metnine dönüştürülmüştür (Kaygısız, 2018: 163).

Batılılaşma süreciyle birlikte Osmanlı toplumunda yaşanan bu sosyo-kültürel dönüşüm, yalnızca yüzeysel bir modernleşme çabasından ibaret değildir. Mûsıkî ve sanat alanındaki değişimlerin, dönemin siyasi, ekonomik ve toplumsal dinamikleriyle yakından ilişkili olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, Muzıka-yi Hümâyun'un hem geleneksel hem de Batı tarzı mûsıkîyi aynı bünyede

barındırması, Tanzimat sonrası Osmanlı'nın kimlik arayışının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Batı enstrümanlarına ve çok sesli mûsıkîye olan ilgi, bir yandan modernleşme idealiyle uyumlu bir kültürel zenginleşmeyi hedeflerken, diğer yandan Osmanlı mûsıkî geleneğinin korunması gerektiği yönündeki endişeleri de beraberinde getirmiştir. Bu iki eğilim arasında kurulan hassas denge, modern Türk mûsıkîsinin temellerini atmış ve Cumhuriyet dönemine kadar uzanan bir etkileşim sürecini başlatmıştır. Ancak bu süreç, aynı zamanda Batılılaşmanın Osmanlı toplumunun sosyal yapısında yarattığı kültürel kutuplaşmayı da derinleştirmiştir. Bu bağlamda, Batı tarzı mûsıkînin şehirli elit sınıflar tarafından benimsenmesi, kırsal kesimlerde yaşayan halkın geleneksel mûsıkî anlayışıyla bir tezat oluşturmuş ve mûsıkî kültürü üzerinden sınıfsal farklılıkların belirginleşmesine yol açmıştır.

19. Yüzyıl Türk Edebiyatı'ndaki Gelişmeler

19. yüzyılın sonlarına doğru, Osmanlı İmparatorluğu'nun "Batılılaşma" çabalarının etkisiyle halk edebiyatının zayıfladığı görülmektedir. Bu dönemde halk edebiyatı gibi divan edebiyatı da gerilemeye başlamış, yerini Batılı edebiyat akımları almaya başlamış ve giderek daha güçlü bir konuma ulaşmıştır. Halk edebiyatı ise yavaş yavaş geri plana itilmiştir. 20. yüzyıla gelindiğinde, halk edebiyatı popüler bir nitelik kazanmış; güncel ve genel geçer konular, özellikle aşk ve sevda temaları öne çıkmıştır. Genel olarak halk edebiyatının gelişimi şu aşamalardan geçmiştir:

a) İlk olarak mistik edebiyat,

b) Ardından divan edebiyatı ve halk edebiyatının birbirinden ayrılması,

c) 19. yüzyılın ortalarına kadar her iki edebiyatın paralel biçimde gelişmesi,

d) 19. yüzyıl ortalarından itibaren ise her iki akımın Batılı edebiyat akımlarına alan açması (Kaygısız, 2018: 128).

Bilindiği üzere dilin temel kaynağı toplumun kendisidir. Kelimeler ve deyimler, dile ağırlıklı olarak edebiyat ve mûsıkî aracılığıyla girmektedir. Edebiyat ve mûsıkîyi şekillendiren düşünce ve sanat, yalnızca toplumu eğlendiren ve estetik zevk sunan bir araç olmakla sınırlı kalmamakta; aynı zamanda bireyleri düşündürerek, ortak duygular etrafında bir anlam birliği oluşturmayı ve eğitici bir rol üstlenmeyi hedeflediği ölçüde toplumsal açıdan daha büyük bir önem kazanmaktadır (Ataman, 1986: 164).

18. yüzyılın başlarından itibaren klasik edebiyatın etkisini yavaş yavaş kaybetmeye başladığı görülmektedir. Bu çözülme, aynı zamanda bir yenileşme çabasını da beraberinde getirmiş ve

edebiyatın geleneksel unsurlarındaki değişim girişimleri, dönemin bazı çevrelerince "inhitat" (gerileme) veya "inkıraz" (çöküş) gibi kavramlarla ifade edilmiştir. Ancak, geleneğin dönüşüm sürecine girdiği her durumda, yeni bir edebiyat anlayışının filizlenmeye başladığını görmek mümkündür. 19. yüzyıla bu perspektifle bakıldığında, geleneksel edebiyatın sürekliliğini koruma çabalarının yanı sıra, modern edebiyatın ilk izlerinin de belirmekte olduğu fark edilir. Bununla birlikte, klasik edebiyatın kesin olarak sona erdiği ve modern edebiyatın başladığı bir noktayı tespit etmek güçtür. Yanılgıya düşülen nokta, birinin sona erdiği gün diğerinin başladığını varsaymaktır (Özgül, 2019: 13).

Aslında yenilik geleneği dönüştürürken, gelenek de yeniliğin sınırlarını ve niteliğini belirler. Hiçbir gelenek kendi çağını reddederek değişmeden varlığını sürdüremezken, hiçbir yenilik de köklerini geleneğe dayandırmadan gelişemez. Gelenek bir zamanlar yeniyken, her yenilik de zamanla geleneğin bir parçası olmaya adaydır. Bu karşılıklı etkileşim, edebiyatın süreklilik ve değişim ekseninde ilerleyen dinamik yapısını gözler önüne sermektedir.

19. yüzyılın şarkı ve gazelleriyle ünlü şairi Enderunlu Vasıf'ın şiirleri, geleneksel edebiyat perspektifinden değerlendirildiğinde, klasik anlayışın zevk dünyasında bir çözülmenin işaretlerini taşır. Şiirlerinde sergilediği realist tutum, zaman zaman sıradanlığa yaklaşan ifadeleri, gazel ve şarkılarında öne çıkan aşk ve insan tasvirleri, onun geleneği sürdürmekten çok, dönüştürmeyi amaçladığı izlenimini yaratır. Şiirlerindeki bu yenilikçi duruş, aynı zamanda ona özgü bir çekicilik de kazandırır. Vasıf, şiire doğrudan bir teknik yenilik getirmekten ziyade, bakış açısı ve tema seçimlerinde yenilikçi bir şair olarak dikkat çeker. Onun gerçek aşkı, halkın yaşam tarzına ve ifadelerine duyduğu ilgide yatar. Halk tipi karakterlerini yakalamaya yönelik çabaları, gündelik yaşam ve duyguları ele almadaki ısrarı, geleneksel şiir anlayışından farklılaşır ve bu yönüyle yenilikçi bir yaklaşımı temsil eder. Vasıf, yaşamın kendine has dilini ve sözcüklerini şiire taşımaya çalışan bir şair olarak öne çıkar. Bu tutumu, hem döneminin edebi anlayışında bir kırılmayı hem de edebiyat tarihinde yenilikçi bir adımı işaret eder (Arıkoğlu, 2019: 34).

19. yüzyıl Türk edebiyatında şiir anlayışında, nev'ilerin yer ve mahiyetinde belirgin bir değişim gözlemlenmektedir. Bu değişim, değerler sisteminde bir yer değiştirme olarak da değerlendirilebilir. Özellikle, o döneme kadar hâkim olan eski şiir anlayışı büyük ölçüde çözülmüş, bu süreçte şairin hayat karşısındaki tavrı da farklı bir biçim almıştır. Önceden daha çok genel ve resmî bir tavırla şekillenen bu duruş, bir anda yerini daha bireysel ve özgün ifadelere bırakmıştır. Şiirin içerik ve biçiminde, nüktenin karikatüre kayması ve safdil bir anlatım dilinin kullanılmaya

başlanması bu değişimi yansıtmaktadır. Eski şiirin halk kaynaklarından beslenen teknikleri, dilin ve yaşam biçiminin öne çıktığı temalar, yerini yeni bir anlayışa bırakmıştır. Özellikle Vâsıf gibi şairler, halkın çeşitli portrelerine odaklanarak şiirlerini şekillendirmiştir. Bunun yanı sıra, hayatın ve talihin karşısında bireyde eskiye ait olan duruşun terk edilmesi ve yerini yeni bir tutumun alması dikkat çeker. Bu yeni tutum, müzikle desteklenen güçlü bir santimantalizmin etkisiyle hız kazanmış ve eskiyi tekrar etmeyen bir davranış biçimi ortaya çıkmıştır (Tanpınar, 2003: 79). Bu durum, hem şiirin hem de edebi atmosferin değişen estetik ve içerik anlayışını yansıtmaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, klasik Türk mûsıkîsinde Neoklasik dönemden Romantik döneme geçiş sürecinin estetik ve müzikal yönlerini ele almıştır. Neoklasik dönem, geleneksel müzik formlarını sürdürme ve geçmişle bağları kuvvetlendirme çabasıyla şekillenirken, Romantik dönemde bireysel duyguların ve lirik anlatımların ön plana çıktığı bir estetik anlayış gelişmiştir. Bu dönüşüm, Osmanlı toplumunda sosyal ve kültürel yapıdaki değişimlerle ilişkili bir süreci yansıtmaktadır.

Neoklasik dönemin önde gelen temsilcilerinden Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi, eserlerinde geleneksel yapıları yenilikçi bir yaklaşımla ele alarak dönemin estetik anlayışını yansıtmıştır. Onun ardından gelen Hacı Ârif Bey ve Şevkî Bey gibi bestekârlar, Romantik dönemde şarkı formunu öne çıkaran bir anlayış geliştirmiştir. Bu dönemde, şarkıların melodik yapısında sadeleşme, söz-melodi uyumunun güçlenmesi ve duygusal ifade biçimlerinin zenginleşmesi dikkate değer özellikler arasında yer almıştır.

Batılılaşma süreci, mûsıkîde çalgı repertuvarının genişlemesine ve nazari çalışmalarda farklı yaklaşımların benimsenmesine zemin hazırlamıştır. Ud ve keman gibi enstrümanların yeniden popüler hale gelmesi, saz mûsıkîsinde ifade çeşitliliğini artırmıştır. Bunun yanı sıra, makam sisteminin Batı mûsıkîsiyle ilişkilendirilmesi gibi teorik girişimler, Türk mûsıkîsinde farklı perspektiflerin oluşmasına katkı sağlamıştır.

Bu bağlamda, Neoklasik dönemden Romantik döneme geçiş, klasik Türk mûsıkîsinin estetik ve kültürel yapısında belirgin bir değişimi temsil etmektedir. Bu süreçte üretilen eserler, geleneksel değerlerin korunmasıyla birlikte, bireysel ve yenilikçi ifadelerin ön plana çıkmasını sağlamıştır. Bu geçiş, klasik Türk mûsıkîsinin tarihsel gelişim sürecinde hem geleneksel mirası hem de yeni eğilimleri bir araya getiren bir dönemi ifade etmektedir. Çalışma, bu dönemin estetik ve müzikal

özelliklerini ele alarak, Türk mûsıkî tarihinin önemli bir aşamasını anlama çabası sunmayı amaçlamıştır.

Bu çalışmanın bulguları, Klasik Türk mûsıkîsinin tarihsel gelişimi ve estetik yapısını anlamada yeni bir perspektif sunmayı hedeflemiştir. Gelecekte yapılacak çalışmalar, bu geçiş döneminin daha detaylı analiz edilmesiyle, hem mûsıkînin estetik temellerini hem de tarihsel bağlamdaki yerini daha kapsamlı bir şekilde değerlendirebilir. Özellikle bestecilik anlayışı, saz mûsıkîsi ve toplumsal yansımalar arasındaki ilişkiler üzerine derinlemesine analizler, bu alanı daha da zenginleştirebilir.

KAYNAKLAR

Ak, A. Ş. (2009). *Türk Mûsikîsi tarihi.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Arıkoğlu, İ. (2019). Enderunlu şairler. M. Macit, O. Horata (Ed.), *XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatı* içinde (20-37. ss.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Ataman, S. Y. (1986). Müzikoloji tarihi araştırmaları açısından bir çağ düzeni içinde Türk Musikisine genel bir bakış. F. Halıcı (Ed.), *Türk Musikisinin Dünü Bugünü Yarını* içinde (159-171. ss.). Ankara: Sevinç Matbaası.

Behar, C. (2019). *Osmanlı/Türk Musıkisinin kısa tarihi.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berker, E. (1985). Türk Musikisinde dönemler. *Erdem Dergisi*, *1*(1), 147-168.

Kaygısız, M. (2018). *Türklerde müzik.* İstanbul: Kategori Yayıncılık.

Özgül, M. K. (2019). XIX. Yüzyıl Türk edebiyatına genel bir bakış. M. Macit, O. Horata (Ed.), *XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatı* içinde (2-18. ss.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Öztuna, Y. (1988). *Şevkî Bey.* İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Salgar, M. F. (2004). *Ölümünün yüzellinci yılında dede efendi: Hayatı, sanatı, eserleri.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Sarı, G. Ç. (2014). 19. yüzyıl batılılaşma hareketlerinin Osmanlı-Türk müziğine yansımaları. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *181*(181), 31-50.

Tanpınar, A. H. (2003). *19 uncu asır Türk edebiyatı tarihi.* İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

Tanrıkorur, C. (2019). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanrıkorur, C. (2020). *Türk müzik kimliği.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tıraşcı, M. (2019). *Türk Mûsikîsi nazariyatı tarihi.* İstanbul: Kayıhan Yayınları.

Tuncer, K. A. (2021). *Romantik dönem Türk müziğinde yeni form denemeleri.* Konya: Eğitim Yayınevi.

Yavaşca, A. (2002). *Türk Mûsıkîsi'nde kompozisyon ve beste biçimleri.* İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.

Yıldırım, V., & Koç, T. (2011). *Müzik felsefesine giriş.* İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Yurdacan, B. (2019). *Türk Musikisi tarihi ve bestekârları.* Ankara: Akademisyen Kitabevi.

Kişisel Görüşme

Gerçek, İ. H., (2024, Kasım 15). Kişisel görüşme, Erzurum.

Karataş, Ö. S., (2024, Ekim 26). Kişisel görüşme, Erzurum.

EXTENDED ABSTRACT

The most common way to talk about music is to make references to its meaning. Listeners have personal thoughts about what music signifies for them. However, from a scientific perspective, what music represents is not solely dependent on the nature of the meaning attributed to it, but rather on the problem of how this meaning is constructed. Since music is produced as a social phenomenon, its roots lie within the structure of society. In this context, musical culture reflects social relations and cultural life plays a crucial role in all processes from the production to the consumption of music. Music functions as a means of communication through the aesthetic experiences of listeners, and as a result of this interaction, different periods and schools of thought emerge. The schools and styles that have existed throughout music history exhibit a parallel relationship with the dynamics of social structure. This demonstrates how the evolution of music is closely intertwined with social transformations. Every musical work addresses the listener through aesthetic judgments shaped by philosophical foundations that have existed throughout history. Therefore, music is not only an art form but also a mode of social, cultural, and philosophical expressions.

Considering that music possesses both the potential to create individual worlds of meaning as an aesthetic experience and the quality of being a product of social relations, it is possible to assert that mutual interaction in this process leads to certain changes in musical style, content, and aesthetic perception. The cultural exchange between Europe and the Ottoman Empire can be seen

as a factor that introduced new forms and styles into Ottoman musical culture. Likewise, the fact that music represents an aesthetic and philosophical dimension of social life indicates that this interaction process is not only artistic but also embedded in a broader social and cultural context. In this respect, periodic changes in music history can be evaluated as a joint product of aesthetic values and social dynamics.

Following the Vienna Campaigns, a long-term interaction period between the Ottoman Empire and Europe began in political, commercial, social, and artistic domains, proceeding from the mid-17th century to the late 19th century. Although relations between the two civilizations occasionally contained tensions, a mutual exchange process was particularly evident in the fields of culture and art. This period, during which art played a decisive role in shaping educational policies and reconstructing cultural identities, has been subject to various interpretations but reflects a significant transformation process that continued until the 20th century.

The transition from the Classical and Neoclassical periods to the Romantic period was a significant transformation in Turkish music history, just as it was in the West. During this long transition, prominent composers such as Hacı Ârif Bey and Şevkî Bey, who pioneered the song form, contributed original and colorful works to Turkish music. Moving away from the stylistic habits of the Classical period, these composers adopted an approach that simplified the heavy style and emphasized linguistic clarity. While maintaining a certain degree of loyalty to classical musical traditions, they introduced a new understanding that revitalized Turkish music in terms of style, aesthetics, and cultural vibrancy.

In this context, the transition between the Neoclassical and Romantic periods in Classical Turkish music represents a striking transformation in aesthetic and musical terms. The innovations that emerged during this process can be considered a significant turning point in the historical development of Turkish music.

This study examines the aesthetic and musical aspects of the transition from the Neoclassical period to the Romantic period in Classical Turkish music. While the Neoclassical period was shaped by efforts to maintain traditional musical forms and strengthen ties with the past, the Romantic period saw the emergence of an aesthetic approach that emphasized individual emotions and lyrical expressions. This transformation reflects a process closely linked to the social and cultural changes within Ottoman society.

Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi, one of the leading representatives of the Neoclassical period, reflected the aesthetic understanding of the era by incorporating traditional structures with an innovative approach in his works. Following him, composers such as Hacı Ârif Bey and Şevkî Bey developed an understanding that highlighted the ballad form in the Romantic period. During this time, notable characteristics included the simplification of melodic structures, the strengthening of the relationship between lyrics and melody, and the enrichment of emotional expression.

The Westernization process paved the way for an expansion of the instrumental repertoire in music and the adoption of different approaches in theoretical studies. The resurgence of instruments such as the oud and violin contributed to greater diversity in instrumental music. Additionally, theoretical attempts to associate the maqam system with Western music perspectives played a role in shaping new viewpoints within Turkish music.

In this context, the transition from the Neoclassical to the Romantic period represents a significant transformation in the aesthetic and cultural structure of Classical Turkish music. The works produced during this period not only preserved traditional values but also brought forth individual and innovative expressions. This transition marks a phase in the historical development of Classical Turkish music that combines both its traditional heritage and emerging trends. The study aims to provide an understanding of this critical phase by analyzing its aesthetic and musical characteristics.

The findings of this study seek to offer a new perspective on the historical development and aesthetic structure of Classical Turkish music. Future research can further enrich the field by conducting in-depth analyses of this transitional period, examining both the aesthetic foundations of the music and its place in the historical context. In particular, detailed studies on the relationship between compositional approaches, instrumental music, and social reflections can provide a more comprehensive understanding of this era.

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 : 01.02.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 16.03.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1631311
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.

SİLİFKE YÖRESİ SES İCRASINDA HANÇERE MOTİFLERİ: SİLİFKE FOLKLOR EKİBİ ÖRNEĞİ

GÜNDOĞDU, Salih[1]

ÖZ

Silifke yöresi, Anadolu coğrafyası içerisinde zengin folkloruyla önemli bir konumda bulunmaktadır. Yörede yer alan türküler ve halk oyunları, yöresel müziğin karakteristik unsurlarını bünyesinde barındırmaktadır. Yörük Türkmen yaşantısının kültürel öğelere etki ettiği Silifke'de, türkülerle beraber sergilenen oyunların ritmik özellikleri dikkat çekmektedir. Bu özellik, Silifke yöresi türkülerinin ses icrasında işlek bir hançereyi ortaya çıkarmaktadır. Hançere, halk müziği ses icrasının yöresel ve bölgesel olma özelliğini gösteren en kuvvetli kavramlarından biridir. Geleneksel ses icracılığında yumuşak, orta, sert gibi ifadelerle açıklanan hançere kavramının eser içerisinde yapılan gırtlak nağmesi anlamında kullanıldığı bilinmektedir. Seslendirilen hançerelerin nota üzerinde tespit edilmesi, bu bölgede hançere kullanımının hangi motifler ve müzikal unsurlarla oluştuğunu gösterebileceği düşünülmüştür. Ayrıca çalışma, geleneksel ses eğitimi alanındaki araştırmacılara referans bir kaynak olabileceği için önem arz etmektedir. Bu sebeple, TRT Repertuvarında yer alan bazı Silifke türkülerinin kaynak kişi sıfatında da yer alan Silifke Folklor Ekibinin 1994 yılında yayınladığı "Turkish Folklor Music" adlı albümünde yer alan usullü

[1] Öğr. Gör., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Ses Eğitimi Bölümü, Geleneksel Müzikler Anasanat Dalı, salihgundogdu@mgu.edu.tr, https://orcid.org/0000-0003-0725-9034.

ezgilerin içerisinde hançere ile seslendirilen motifler ortaya çıkarılmıştır. Nitel bir çalışma olan bu araştırmada doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Çalışmada, hançere motiflerinin ikili aralıkla çoğunlukla inici bir seyir özelliği gösteren basamak notaları şeklinde birbirine benzer motiflerden oluştuğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte, tril süslemesi, ikili aralıkta basamak notalarının inici ve çıkıcı seyrinin hançere ile seslendirildiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Halk müziği, Silifke yöresi, yörük, ses icrası, hançere.

GLOTTAL PATTERN IN VOICE PERFORMANCE IN SİLİFKE REGION: THE EXAMPLE OF SILIFKE FOLKLORE TEAM

ABSTRACT

The Silifke region is significant in Anatolia due to its rich folklore. The folk songs and dance figures in its repertoire embody the distinctive and characteristic elements of the region's music. In Silifke, where the nomadic Turkmen lifestyle has influenced cultural elements, the rhythmic features of dances performed alongside folk songs are particularly noteworthy. This characteristic contributes to the rapid and fluid glottal in the performance of Silifke folk songs. Glottal Techniques are one of the most prominent concepts reflecting the regional and local nature of folk music vocal performance. In traditional vocal performance, glottal techniques are described using terms such as soft, moderate, or harsh and is known to refer to throat sounds within a piece. It has been considered that identifying these throat sounds in musical notation may help reveal the specific patterns and musical elements shaping usage of glottal techniques in this region. In addition, the study is important as it can be a reference source for researchers in the field of traditional voice education. Therefore, the metered melodies included in the 1994 album Turkish Folklore Music, recorded by the Silifke Folklore Ensemble, which is also listed as a source in the TRT Repertoire, were analyzed. The study identified the patterns performed with glottal in these pieces. Document analysis method was used in this qualitative study. As a result, it was found that glottal patterns primarily consist of stepwise descending notes, often moving down by one or two adjacent scale degrees, forming similar motifs and phrases. Furthermore, it was concluded that the trill and stepwise ascending and descending notes within a second interval were executed using glottal techniques.

Keywords: Folk music, Silifke region, yoruk, voice performance, glottal techniques.

GİRİŞ

Silifke yöresi, halk müziği ses icrasında kendine has karakteristik icra özellikleri göstermektedir. Bu yönüyle halk müziği geleneğinde önemli bir konumda bulunmaktadır. Halk müziği; geleneksel aktarım ile etnik/bölgesel bir temele dayalı, küçük gruplarca icra edilen ve bağlı olduğu toplumu manevi açıdan birbirine bağlayan müzik türü olarak ifade edilmektedir (Titon, 1999: 59). Geleneksel müzik olarak da ifade edilen bu müzik türünün Anadolu'nun her bölgesinde ağız ve hançere başta olmak üzere ezgi, usul, motif, makam vb. açılardan farklılıklar taşıyabilen nitelikleri bulunmaktadır. Bu bağlamda, halk müziği ses icrasının kişisel tavır ve yöresel üslup temelinde şekillenen yönüyle diğer müzik alanlarından farklılaşan özellikler taşıması, bir önceki cümleyle örtüşmektedir. Can Etili, halk müziğinin yöresellik özelliğinin çeşitlilikle bağlantısını şu cümlelerle açıklamıştır: *"Bilindiği üzere halk müziğinin en büyük özelliği yöresel olmasıdır. Bu özellik aynı zamanda halk müziğinin zenginliğine ve çok çeşitliliğine de kaynaklık etmektedir. Yurdun çeşitli yörelerinde var olan bu çeşitliliğin ve zenginliğin en önemli taşıyıcıları ve kaynağı mahalli sanatçılar ve ozanlardır*" (Etili, 2001:1). Büyükyıldız (2015: 112), bu ifadelere ekleme yapar nitelikte, Orta Asya'dan Anadolu'ya gelen boy ve aşiretlerin müzikal öğelerinin Anadolu'da var olan kültürlerle etkileşim içine girerek daha da zenginleştiğini ve her yörede icra anlayışının farklı olduğunu ifade etmiştir. Bu değerlendirmelerden sonra, Silifke yöresi ve bu bölgedeki Yörük Türkmenlerinin Anadolu kültürünü zenginleştiren değerlerden olduğunun ifade edilmesi gerekmektedir. Hem türküleri hem de halk oyunları çeşitliliğiyle kültürel zenginliğini ortaya koyan Silifke'nin yöresel ve bölgesel açıdan karakteristik icra şekli açıkça görülmektedir. Seslendirilen türküler içerisindeki müzikal unsurlar ve halk oyunları figürleri bu karakteristik icra şeklinin öznesi konumundadır. Nitekim, Silifke yöresi türkülerinde yer alan hançere kullanımı bahsettiğimiz karakteristik yapıyı temsil etmektedir. Ancak hançere tek başına özgün bir anlam ifade etmemektedir. Hançerenin icrada nasıl kullanıldığı ve icraya ne şekilde yansıtıldığı asıl önemli olan konudur. Silifke yöresi türkülerinde kıvrak, seri ve işlek hançere icrası onu özgün kılan unsurlar arasındadır. Haşhaş, İmik ve Gündeşli (2016: 4)'ye göre; Silifke türkülerinin icrasındaki zorluk ve bazı müzikal özellikleri onu başka türlerden ayırarak ustalık gerektiren icralar arasına dâhil etmektedir. Bu sebeple Silifke türküleri içerisinde yer alan hançere kullanımlarının tespit edilmesi, bu bölgenin ses icrasındaki en değerli özelliğinin hangi şekilde oluştuğunu ve icrayı nasıl etkilediğini ortaya çıkarabilecektir.

Silifke Yöresi Folkloruna Kısa Bir Bakış

Silifke[2], Yörük Türkmen kültürünün izlerini taşıyan bir bölge olma özelliği göstermektedir (Demir ve Bakar, 2014: 116). Bölgenin coğrafi yapısı ve tarihi geçmişinden ötürü zengin bir folklora sahip olduğu bilinmektedir (Erol, 2012: 15). Bu zenginliğe bir örnek olarak, yörüklerin doğal yaşayış şekliyle yaylaya çıkarken nişan atma, güreş yarışları gibi etkinliklerde bulunmaları verilebilmektedir (Boratav, 1997: 218). Ek olarak kültürel çeşitliliğe halk oyunları da örnek gösterilebilir. Yörede halk oyunları hemen hemen her yerde icra edilmekte; hatta yarışma ve gösterilerle insanlar keyifli zaman geçirerek bu eğlenceli ortamlarda bulunmaktadırlar (Bali, 2017: 85). Silifke halk oyunları ve türkülerinin önemi ile alakalı Nasrattınoğlu'nun şu sözleri önem arz etmektedir:

> "Yurt dışındaki halk müziği yarışmalarında, yabancıların başını döndüren halk oyunlarımızın başında Silifke Halk Oyunları gelmektedir. Bilindiği gibi, Silifke oyunlarının en önemli özelliği türkü eşliğinde oynanmakta oluşudur. Bu itibarla, Silifke Halk Oyunları ya da Silifke Türküleri söz konusu olduğunda, ayrı ayrı değil birlikte mütalaa edilmesinde yarar vardır" (Nasrattınoğlu, 1987: 18).

Nasrattınoğlu'nun ifade ettiği üzere, Silifke oyunlarının türkü eşliğinde oynanması karakteristik bir özellik olarak görülmektedir. Silifke'nin Yoğurdu, Yayla Yolları, Portakal Zeybeği gibi eserler oyunlu ve sözlü eserler olarak örnek gösterilebilir.

Silifke Halk Oyunlarının bu denli tanınırlık kazanmasında Silifke Müzik ve Folklor Derneği'nin payı büyük olmuştur. Dernek ekibinin disiplinli çalışmaları ve Silifke oyunlarının sahnelenecek düzeye getirilmesi sonucunda dünyanın önemli festivallerinde başarılar elde edilmiştir (Nasrattınoğlu, 1987: 18). Silifke Halk Oyunları söz ve figürleri Yörük Türkmen kültür yaşamını yansıtmaktadır (Ağcalar, 2009: 27). Oyunlarda Yörük Türkmenlerin konar-göçer hayatı ve yayla kültürünün izleri görülmekte olup; hayvanların bazı hareketlerine benzeyen figürlere rastlanmaktadır (Algı ve Apaydın, 2018: 124).

Silifke Türküleri; Oturak Havaları, Oyun Havaları ve Zeybekler ile üç takıma ayrılmaktadır (Nasrattınoğlu, 1987: 19). Özellikle ezgi-ritim yapılarının kıvrak oluşunun Silifke yöresinin karakteristik özelliğini oluşturduğunu söylemek yerinde olacaktır. Ezgi ve ritim yapılarının kıvraklığı denildiğinde akla ilk olarak kaşık oyunları gelmektedir. Kaşık oyununa eşlik eden türkülerin sözlü olması önemli bir özelliktir. Kadın erkek birlikte oynanabilen bu oyun, erkek ve kadınların ayrı olarak toplandığı ortamlarda da icra edilebilmektedir (Bali, 2017: 86). Ayrıca

[2] Silifke yöresinin çoğu eski kaynakta Taşeli yöresi olarak adlandırıldığı ve bu adlandırmanın Silifke, Mut ve Anamur çevresini işaret etmede kullanıldığı bilinmektedir (Gerekten, 2021: 224; Camgöz, 2011: 5).

kadınların tek başına oynadığı oyunlar; Kızlar Zeybeği, İnce Çayır ve Silifke Çiftetellisi olurken, kadın ve erkeğin birlikte icra ettikleri oyunlar ise Mengi ve Semah, Halay, Türkmen Kızı, Yayla Yolları, Keklik şeklindedir (Can, 2017: 59-62).

Silifke yöresinde kullanılan çalgılar; klarnet, keman, bağlama, kaşık, kemane ve koltuk davulu olarak bilinmektedir. Türkülerde ise 2/4, 4/4 ve 9/8 yaygınlık göstermektedir (Erol, 2012: 16).

Görüldüğü üzere, Silifke yöresinin kendine has karakteristik yapısının oluşmasında Yörük Türkmen kültürünün yaşam şekillerinin önemli payının olduğu ve bunun yöre müziği ile halk oyunlarına da yansıdığı ortaya çıkmaktadır. Ayrıca, yöre müziğinin ritmik kıvraklığının ses icrasına yansıması doğal bir özellik olarak değerlendirilebilir. Zira, oyun havalarının sözlü türkülerle birlikte icra edilmesi sebebiyle eser tempolarının hızlı olması, ses icrasındaki ezgi motiflerinin seri ve kıvrak hançere özellikleri göstermesini sağlamaktadır. Dolayısıyla Silifke yöresi ses icrasında görülen hançere kullanımlarının tespiti, ele alınması gereken önemli bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hançere Kavramı ve Geleneksel Ses İcracılığındaki Anlamı

Kelime anlamı olarak "gırtlak" (larinks) anlamına gelen hançere (Devellioğlu, 2013: 372), geleneksel ses icrasında yetkinlik belirten önemli bir kavramdır. Larinksin ayrıca solunum, fonasyon, yutma ve alt havayollarını muhafaza etme görevi bulunmaktadır (Sasaki, Driscoll, Gracco, akt. Töreyin, 2021: 91). Theodore Dimon, "Anatomy Of The Voice (Sesin Anatomisi)" adlı kitabında larinksin ses üretme işlevini şu şekilde açıklamaktadır:

> "…Basit bir ifadeyle, larinks, soluk borusunun tepesinde bulunan bir kapakçıktır. Bu kapakçık, birbirinden uzaklaşabilen veya yakınlaşabilen iki kastan veya kas kıvrımlarından oluşur. Normal nefes aldığımızda, iki kas kıvrımı birbirinden uzaklaşır ve hava geçecek şekilde kapak açılır; yiyecekleri yuttuğumuzda veya nefesimizi tuttuğumuzda, kas kıvrımları birleşerek kapak kapatılır, böylece yiyecek ve su hava yoluna giremez. Bu kapak, ayrıca üçüncü bir işleve sahiptir. Ses üretmek istediğimizde kas kıvrımları yutkunma esnasındaki kadar sıkı bir şekilde değil, ancak solunan hava aralarından geçerken titreşime izin verecek kadar gevşek bir şekilde yan yana gelir. Kas kıvrımları, hava akımı tarafından harekete geçirilirler ve titremeye başlarlar, oluşan ses dalgaları larinksin üstündeki boşlukta yankılanır, böylece insan sesi tam olarak şekillenmiş olur" (Dimon, 2021, 25).

Hançere, geleneksel ses icrasında "orta sert, sert, yumuşak, kıvrak, seri, hızlı, sade, kuvvetli, keskin" gibi ifadelerle de kullanılmaktadır (Gündoğdu, 2024: 82; Kaplan, 2022: 67). Hançere, halk müziğinin yöresel ve bölgesel olması sebebiyle otantik icrayı yansıtan en önemli özellikler arasındadır (Karadayı, 2021: 22). Anadolu coğrafyası ses icrasında hançere kullanımının karakteristik özellik gösterdiği başlıca bölgeler arasında İç Anadolu ve Doğu Karadeniz bölgeleri de örnek olarak gösterilebilir (Gündoğdu, 2024: 81).

Türkü icra etmede hançere teknikleri; kültür, müzik, dil ve toplum etrafında bir düzen içerisinde titizlikle çalışılması gereken bir konudur (Dumlupınar, 2022: 15). Hançere kavramının bir beğeni ölçütü olması ile ilgili, "gırtlak yapma, gırtlak nağmesi" şeklinde ifadeler kullanılmaktadır (Uslu ve Doğrusöz, 2021: 1109). Geleneksel icradaki hançere kavramının Klasik Türk Müziğindeki önemi ile ilgili Serda Türkel Oter'in şu ifadeleri de önemlidir:

> "Yaygın olarak gırtlak ve larinks olarak da karşımıza çıkan hançere, esasında nefes borusunun en üst parçasını oluşturan ve ses çıkmasını sağlayan bir organdır. Esnek kıkırdak dokulardan meydana gelmesi ve hareket etmesi, Türk Musikisi ses eğitimi sisteminde önem kazanmasının esas nedenidir. Tamamen hançereye dayalı bir icraya sahip olan Türk Musikisinde, özellikle değişik nota tartımları ve küçük nota birimleriyle bestelenmiş eserleri icra etmede fayda sağlayan hançere, çok oynak bir organ olması sebebiyle Türk Musikisine uyum sağlamaktadır" (Türkel Oter, 2013: 5).

Geleneksel ses icrasında hançere; mordan, tril, vibrato, çarpma gibi süslemeler ile nüans anlamı içeren vurgu, durgu, artikülasyon yapılarının ses tellerinde uygulanması anlamına da gelmektedir (Etili Ökten, akt. Uslu ve Doğrusöz, 2021: 1110). Örneğin, halk müziğinde tril süslemesi denince akla gelen "sürmeli çeşitlemeleri" ve bu çeşitlemelerin ses icrasındaki hançere kullanım özellikleri Etili'nin görüşlerini destekler durumdadır. Nitekim sürmeli mızrap kalıbının ses icrasındaki hançere kullanımının bağlamaya aksettirilmesi sureti ile oluştuğu düşünülmektedir (Emnalar, 1998: 588). Bir diğer örnek ise, Yörük Türkmenlerinin boğaz çalma geleneğinin üç telli sazda "parmak vurma" tekniğine yansımasıdır (Aydın, 2022: 47). Geleneksel ses icrasındaki teknik özelliklerin bağlama ve diğer halk müziği enstrümanlarına yansımış olması, müziğin taklit yönü ile geliştiği düşünüldüğünde gayet olası bir durum olarak düşünülebilir.[3]

Hançere, icra edilen eserin süsleme ve nüans anlayışı bakımından zenginleşmesini sağlayan önemli unsurlardandır. Ek olarak, yöresel üslup ya da kişisel tavrı ortaya çıkarabilen bir icra şeklidir. Bazı bölgelerde seri ve kıvrak hançere yapıları baskın olarak görülürken, bazılarında hançere yapıları daha yumuşak ve sade olabilmektedir (Gündoğdu, 2024: 82). Örneğin çalışmanın ana konusu Silifke türkülerine bakıldığında; oldukça seri, işlek ve kıvrak hançere özellikleri görülmektedir. Oyun havalarıyla söylenen Silifke türkülerinin hızlı bir tempoda icra edilmesi sebebiyle, ezgi motiflerinin seri biçimde hançere özelliğiyle seslendirilmesi gerekmektedir.

Silifke yöresinde oyun havaları dışında serbest ritimli eserler de bulunmaktadır. Hatta bazı oyunlu türkülerin başında serbest bir ritim bulunmakta olup; devamında usullü ezgi söylenmektedir.

[3] "İnsanın doğa seslerini kendi sesinde yansıtmaya çalışmasıyla ilk ezgiler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu seslerin ortaya çıkışıyla ona benzeyen çeşitli objeler yapmaya çalışmışlardır. Böylelikle ilk çalgılar meydana gelmiş ve insanoğlu bu çalgıları insan sesine en yakın ses verecek şekilde geliştirmeye uğraşmıştır" (Yamaner, 2018: 4).

"Keklik" adlı eser buna örnek verilebilir. Bu da Silifke'de karma hava[4] olarak ifade edilen eserlerin bulunduğunu göstermektedir. Ayrıca sadece oyun türkülerinde seri hançere özelliği olmadığı; oyunu olmayan ya da görece daha ağır bir ritimde olan türkülerde de aynı hançere özelliklerinin görüldüğü anlaşılmaktadır. "Çiçekler İçinde Menevşe Baştır" ve "Her Sabah Her Seher Gel Geç Buradan" türküleri bunlardan sadece ikisidir.

İlgili Araştırmalar

İnanıcı (2017), "Bağlama Eğitiminde Yöresel Tavırların Öğretimine Yönelik Bir Model Önerisi" adlı doktora tez çalışmasında, Silifke tavrının öğretimine yönelik yazılan alıştırmaların, lisans düzeyinde eğitim gören bağlama öğrencilerinin Silifke tavrı ve türkülerini icra etme düzeyleri üzerindeki etkisini incelemiştir. Araştırmanın Silifke türkülerini temel alan bir performans araştırması olması dolayısıyla, yöre müziğinin karakteristik özelliklerini anlama açısından bu çalışmayla ilgisi bulunmaktadır.

Bali (2017), "Halk Oyunları Üzerine Halkbilimsel Bir Araştırma: Mersin İli Silifke İlçesi Örneği" adlı çalışmasında Silifke Halk Oyunları ile ilgili gelenekten gelen bilgiler ve halkbilim araştırmacıları görüşlerine yer vermiştir. Ayrıca Silifke halk oyunlarının icra biçimi, kadın-erkek oyunları ve oyun ortamları gibi örnekleri dokuz adet halk oyunu üzerinden tespit ederek açıklamıştır. Bali (2017)'nin araştırmasının, halk oyunlarının kıvrak ve dinamik oluşunun ses icrasına yansıması yönünü anlamlandırma açısından bu çalışmayla ilgisi bulunmaktadır.

Yeşilce (2023), "Silifke Yöresinde Klarnet ile İcra Edilen Beş Halk Oyunu Ezgisinin Dilsiz Kavala Uyarlanması" adlı yüksek lisans tez çalışmasında, Silifke yöresinde icra edilen türkülerin bölgede yaygın olan klarnet çalgısından dilsiz kavala aktarılmasını hedeflemiştir. Yeşilce (2023)'nin araştırmasının, tıpkı ses icrasında olduğu gibi ikili aralıkların kaval icrasında da kullanımını ifade ederek Silifke halk oyunu ezgilerinden uyarlama örnekleri vermesi sebebiyle bu çalışmayla ilgisi bulunmaktadır.

Haşhaş, İmik ve Gündeşli (2016), "Evaluating Folk Songs of Silifke Region in terms of Their Tempo Characteristics" adlı çalışmalarında TRT repertuvarında yer alan Silifke türkülerinin notalarını usul ve nota-icra farklılığı açısından değerlendirmişlerdir. Araştırmanın nota-icra

[4] Serbest ritimli ve usullü kısımları bulunan türküler karma hava olarak nitelendirilmektedir. Bu türkülerde çoğunlukla saz kısmı usullü, söz kısmı ise serbest ritimlidir. Bazen söz kısımları hem serbest ritimli hem de usullü bir özellik gösterebilir.

farklılığı konusunda olması dolayısıyla, Silifke türkülerindeki hançere motiflerinin notaya alındığı bu çalışmayla ilgisi bulunmaktadır.

Problem ve Alt Problemler

Silifke türkülerinde yer alan seri ve işlek hançerelerin incelenmiş olduğu bir araştırmaya rastlanmamıştır. Bu çalışma, Silifke türkülerinde yer alan ve gırtlak ile icra edilen hançere motiflerini tespit ederek ses icrası özelinde literatüre bir katkı sunma amacı taşımaktadır. Ayrıca geleneksel ses icracılığında önemli bir yeri olan hançere kavramının Silifke yöresi odaklı incelenmesinin diğer bölgeler için yapılacak ses icrası çalışmalarına örnek teşkil edebileceği düşünülmektedir.

Çalışmanın problem cümlesi oluşturulurken, Silifke yöresi usullü eserlerinde yer alan hançere kullanımının hangi motif ve süslemelerle ortaya çıktığı fikri temel alınmıştır. Araştırmanın ana problemi, "Silifke yöresinde icra edilen usullü eserlerin hançere kullanımı nasıldır?" şeklinde değerlendirilmiştir.

Çalışmanın alt problemleri ise şöyledir:

1. Silifke yöresinde icra edilen usullü ezgilerin hançere motifleri ne şekildedir?
2. Silifke yöresinde icra edilen usullü ezgilerin hançere motiflerinin süsleme özellikleri nelerdir?

YÖNTEM

Araştırma Deseni

Araştırma, nitel bir çalışma olup doküman analizi yöntemiyle hazırlanmıştır. Doküman analizi, hazırda var olan kayıtların ve belgelerin ışığında veri toplamak anlamına gelmektedir (Karasar, 2020: 229). Doküman analizinde taranan kaynaklar; ses kayıt cihazları, cd, film, video, fotoğraf, plak vd. gibi kalıntılar olarak ifade edilebilmektedir (Karasar, 2020: 229). Çalışmada doküman analizinin tercih edilmesindeki sebep, geniş zamana yayılabilen bir analiz sağlaması, geniş örneklem oluşturabilmesi ve maliyetin bazı tekniklere göre daha uygun olmasıdır (Kısa, 2020: 132).

Örneklem

Halk müziği geleneğinin aktarımı ve icrasında "kaynak kişi" sıfatında yer alan icracıların bulunduğu bilinmektedir. Kaynak kişi, geleneksel halk ezgilerini icra edip aktarma vasfı bulunan

ve geleneğin özünü yansıttığı düşünülen bir profildir (Gündoğdu, 2025: 111). Kaynak kişi kavramı genellikle bireysel bir icracıyı tanımlıyor olsa da bazen bir topluluğu da ifade edebilmektedir. TRT-THM Müzik Dairesi Yayınları'nın notalarında görülen ve türkünün kimden alındığı başlığının altında yer alan kaynak kişiler buna örnek olarak verilebilir. Notalarda görülen kaynak kişi bazen bir, bazen birden fazla kişiyi ya da bir topluluğu göstermektedir.

Bu çalışmada, yöresel müziğin otantik yapısının bulunabildiği en doğru profil olabileceği düşünülen kaynak kişi icralarıyla Silifke türkülerinin hançere unsurlarının tespiti amaçlanmış ve incelenecek eserlerin belirlenmesinde ölçüt örneklem tercih edilmiştir. Ölçüt örneklem anlayışında, önceden belirlenen bir dizi ölçütü karşılayan tüm durumlar çalışılmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 122). İfade edilen ölçüt, araştırmacı tarafından ortaya konulabilir veya önceden hazırlanan bir ölçüt de kullanılabilir. Araştırmadaki ölçüt, Silifke Folklor Ekibinin albümünde yer alan usullü eserlerin içerisinde kıvrak ve seri hançere unsurlarının bulunması şeklinde belirlenmiştir.

Bu araştırmada, araştırmacı tarafından doküman analizi tekniğiyle oluşturulan bir veri toplama aracı ortaya konulmuştur. Bu araçla türkülerin ölçü, usul, ses genliği, seslendirilen tonu, bireysel-toplu icra durumu gibi özelliklerini belirlemede kullanılan tablo ile hançerelerin performans içindeki konumları belirlenmiştir. Tablo içerisinde ise, belirlenen eserler hakkında teorik ve performans temelli bilgiler yer almaktadır.

Eserlere İlişkin Bilgiler						
Eser Adı	TRT Rep. No.	Rep. Ölçü Sayısı	Usulü	Ses Genliği	Seslendirildiği Ton	Bireysel – Toplu İcra Durumu
Silifke'nin Yoğurdu	1657	2/4	Nim Sofyan	9 Ses	F#	B
Kerem	3134	2/4	Nim Sofyan	12 Ses	E	B - T
Anamur Yolları	913	2/4	Nim Sofyan	9 Ses	F#	B - T
Bitti mi?	-	-	Nim Sofyan	9 Ses	A	B
Çaya	1917	9/8	Aksak	9 Ses	D	B - T

Vardım						
Tımbıllı	145	4/4	Sofyan	9 Ses	E	B - T
Silifke Koşması	-	-	Sofyan	12 Ses	D	B - T
Yayla Yolları	2358	4/4	Sofyan	10 Ses	E	B - T
Tek Zeybek	-	-	Aksak	9 Ses	E	B
Portakal Zeybeği	1480	9/8	Aksak	8 Ses	G	B

Tablo 1. Örnekleme İlişkin Bilgiler.

Eserler içerisindeki ses genliği ortalama 9,6 tam ses aralığıdır. Eserlerin bireysel veya toplu olarak icra edilme durumuna bakıldığında; bireysel icra %40, bireysel ve toplu icra %60 ve toplu icra %0 şeklinde görülmektedir. Eserlerin bireysel ve toplu icra edilme ortalaması 1,6 olup, bu şekilde icra edilen eserler daha fazla ve standart sapması 0.49'dur. Ayrıca icra durumu fazla değişken olmayıp genellikle B-T şeklindedir. Örneklemde yer alan eserlerin usulü %40 Nim Sofyan, %30 Aksak ve Sofyan şeklindedir. Ortalama usul değeri 1,9'dur. Eserlerin seslendirildiği tonlar, %40 E (Mi), %20 F# (Fa Diyez) ve D (Re), %10 G (Sol) ve A (La)'dır. En çok kullanılan ton %40 ile E (Mi)'dir. Eserlerde en çok kullanılan ölçü sayıları 2/4 (%37,5) ve 4/4 (%37,5) şeklindedir.

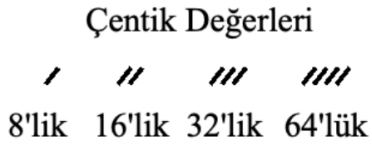
Veri Toplama Süreci

Veri toplama sürecinde, ilk olarak Silifke yöresi folklor ekibinin 1994 yılında Coşkun Plak Ltd. Şti aracılığıyla çıkarmış olduğu Turkish Folklor Music adlı albümdeki on beş eser arasından usullü türküler tespit edilmiştir. Bu türküler, dinleme yoluyla deşifre edilmiştir. Sonrasında çalışmanın ana konusu olan hançere kavramına bağlı olarak işitsel ses kaydından hareketle hançereyle seslendirilen motifler tespit edilmiştir. Tespit edilen hançere motif unsurları notaya alınmıştır. Bu motif unsurları notaya alındıktan sonra betimsel olarak yorumlanmış ve hançere özellikleri ortaya çıkarılmıştır.

Verilerin Analizi
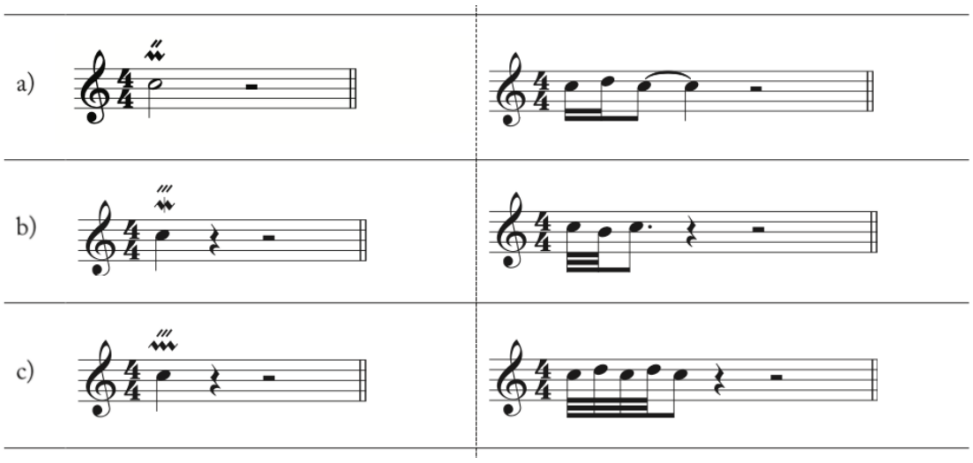
Araştırmada verilerin analizinde Gündoğdu (2024: 3)'nun, işitsel kayıt arşivlerinin taranması, ayrıştırılması ve seçilmesi yöntemi ile ilgili önerdiği; işitsel kaydın net anlaşılabilirliği, ses icrası niteliğinin ileri seviyede olması, kaynak kişinin sesinin sağlıklı bir biçimde analiz edilebilecek düzeyde olması kriterleri benimsenmiştir. İşitsel analiz de denilen bu yöntemde, hançere odaklı dinleme yapılmış ve gerekli tespitler yapıldıktan sonra notasyon kısmına geçilmiştir. Eserlerin analizi, işitsel kayıttan dinlenerek hançereyle seslendirilen kısımların tespit edilmesi ve notaya alınmasıyla gerçekleşmiştir. Ayrıca bu kriterler, çalışmanın Silifke türkülerinde gırtlak ile icra edilen hançere motiflerini tespit etme amacı taşıması ve ses kayıt arşivlerinin kaynak kişi sıfatı taşıyan kişilerden seçilmesi yöntemi nedeniyle tercih edilmiştir. Bu bilgiler ışığında tercih edilen eserler, hançere özelliklerinin tespit edilmesi amacıyla notaya alınmış ve analiz edilerek yorumlanmıştır.

Hançere icrasında, mordan ve tril süslemelerinin kullanımı yaygındır (Ayyıldız, 2020: 1314). Fakat hançerenin her durumda süsleme ile seslendirilmesi şart olmayıp, süsleme içermeyen bir motif ve cümle hançere ile seslendirilebilir (Gündoğdu, 2024: 97). Hançere kullanımının süsleme ile icra edilmesi durumunda nota yazımında alternatif bir yönteme başvurulmaktadır. Ayyıldız ve Gündoğdu (2021)'nun çalışmalarında önermiş oldukları süsleme uygulamaları nota değeri gösteren çentik ve süsleme sembolleri ile ifade edilmektedir.



Nota 1. Nota değerini gösteren çentik kullanımı (Gündoğdu, 2024: 7).

Çalışmada tercih edilen bu nota yazım şeklinin karmaşık süsleme uygulamalarını nota üzerinde daha sade göstermiş olduğu söylenebilir.



Nota 2. Süslemelerin sembollerle gösterimi ve açık yazımda karşılıkları

Geçerlik ve Güvenirlik

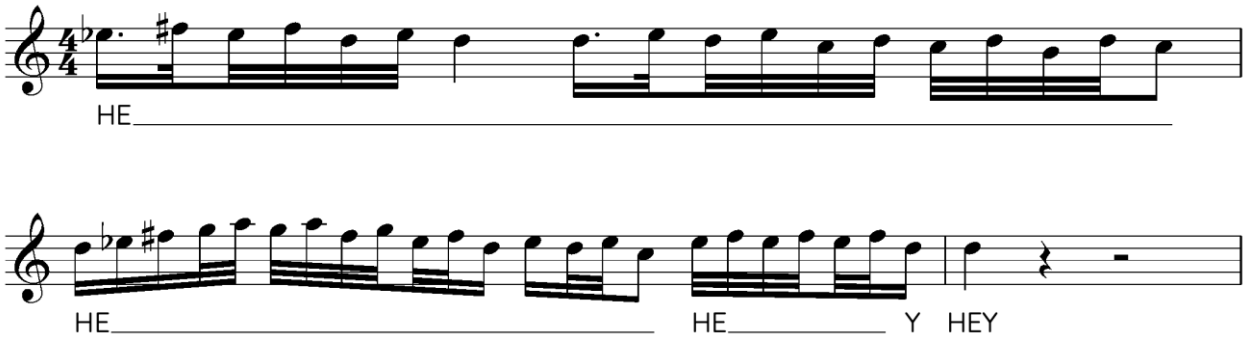
Bu çalışmada, hançere ile icra edilen motiflerin belirlenmesinden sonra, alanlarında çalışan iki doçent derecesine sahip akademisyenden oluşan uzman grubuna kontrol sağlanmış ve akabinde gerekli düzenlemeler yapılmıştır. Alan uzmanlarının araştırmaya katılımı gönüllülük esasında dayalıdır. Görüş alınma durumu, notaya alınan hançere unsurlarının doğruluğunu teyit etmek adına tercih edilmiştir. Geri dönüşler sonrasında gerekli düzenlemeler yapılarak hançere motiflerinin notasyonu yenilenmiş ve çalışmanın son haline ulaşılmıştır.

BULGULAR

Bu bölümde, Silifke Folklor Ekibinin 1994 yılında yayınladığı "Turkish Folklor Music (Silifke Folklor Ekibi)" adlı albümde bulunan türkülerde yer alan hançere motifleri notaya alınarak tespit edilmiş ve yorumlanmıştır.
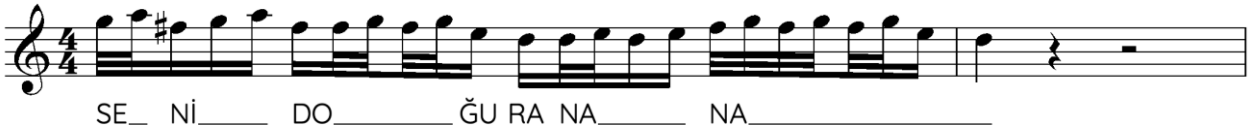
1. Hançere Motifi: Nota 3'te, hançereyle söylenen motiflerin basamak notalar şeklinde sıralı ve birbirine bağlı seri bir biçimde işlenerek icra edildiği görülmektedir. Ek olarak hançereyle tril süslemesi yapılmaktadır. Genel olarak inici özellik gösteren bu kısımda, çıkıcı-inici bir motif sonrasında inici bir hançere motifi de ortaya çıkmaktadır. Bu da teknik olarak sesin kontrolünün sağlanması açısından zor bir icra özelliği ortaya çıkarmaktadır.[5]

[5] Silifke türkülerinin icrasındaki hançere unsurlarının bir egzersiz mahiyetinde kullanılabilirliği konusunun araştırmacılar açısından değerlendirilmesi gerektiği düşünülmektedir.
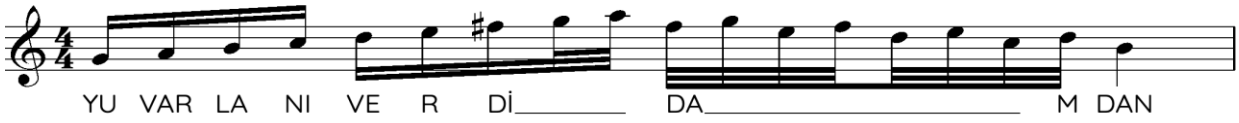


Nota 3. Silifke'nin Yoğurdu adlı eserde yer alan 1. hançere motifi[6].

2. Hançere Motifi: Nota 4'te ikili aralıkların birbirine bağlı ve işlenerek icra edildiği görülmektedir. Farklı perdeler üzerindeki benzer motifler, hançereyle icra edilmek suretiyle söylenmektedir. Ayrıca hançere kullanımlarının genellikle farklı bir tartım kalıbıyla seslendirilmesi de dikkat çekicidir. Nota, hançere ile icra edilen ritmik kalıpların çeşitliliğine vurgu yapar niteliktedir.



Nota 4. Silifke'nin Yoğurdu adlı eserde yer alan 2. hançere motifi[7].

3. Hançere Motifi: Nota 5'te, çıkıcı-inici bir seyirde olan motifin inici kısmında Nota 1 ve Nota 2'deki gibi ikili aralıklarla hançere özelliği gösterdiği anlaşılmaktadır. Ayrıca notadaki hançere kullanımının ses ile yapılan gam çalışmasını andırdığı ifade edilebilir. İnici kısma başlandığı andan itibaren ikili aralıklarla karar sesine varılması dikkat çekmektedir. Böylelikle hançere kullanımının inici seyirde daha sık tercih edildiği söylenebilir.

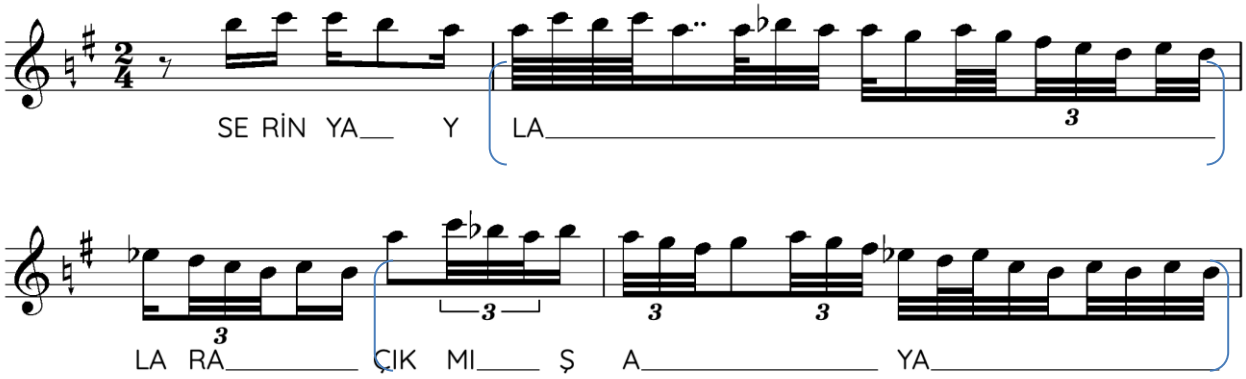


Nota 5. Silifke'nin Yoğurdu adlı eserde yer alan 3. hançere motifi[8]

4. Hançere Motifi: Nota 6'da birbirinden farklı ve oldukça çeşitli tartım kalıplarının inici bir şekilde icra edildiği görülmektedir. 32'lik, 64'lük ve farklı üçleme değerlerinde seslendirilen motiflerin hızlı hançere özelliği gösterdiği ve bu yönüyle icranın teknik olarak üst düzey yetkinlik gerektirdiği

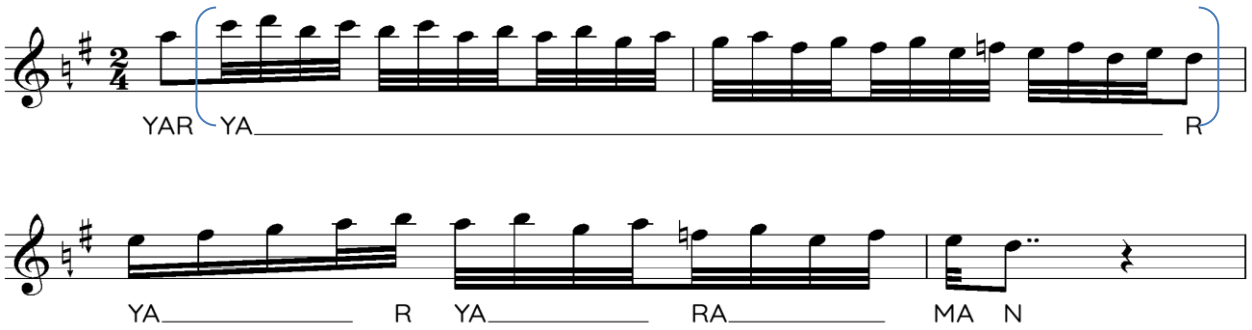
[6] https://youtu.be/Fs7YJnjA6uo?si=7rEB65omz_5Br4BS 0:29 – 0.35 arası.
[7] https://youtu.be/Fs7YJnjA6uo?si=7rEB65omz_5Br4BS 0.40 – 0.43 arası
[8] https://youtu.be/Fs7YJnjA6uo?si=7rEB65omz_5Br4BS 0.48 – 0.51 arası

anlaşılmaktadır.
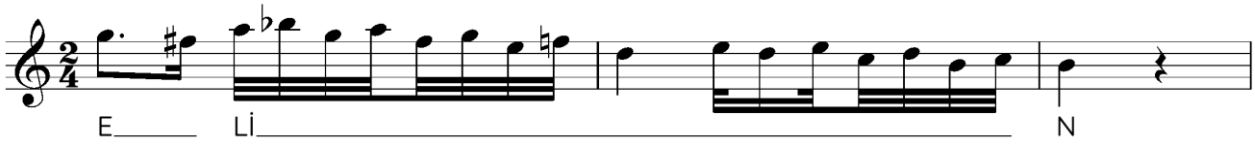


Nota 6. Kerem adlı eserde yer alan hançere motifi[9]

5. Hançere Motifi: Nota 7'de, ikili aralıkların inici şekilde ve hançereyle seslendirildiği bir motif görülmektedir. Silifke türkülerine genel olarak bakıldığında, makamları farklı olsa da hançereyle icra edilen motiflerin benzerlik taşıdığı ortaya çıkmaktadır. Benzer bir müzik cümlesi Nota 5'te görülmektedir.



Nota 7. Anamur Yolları adlı eserde yer alan hançere motifi[10]
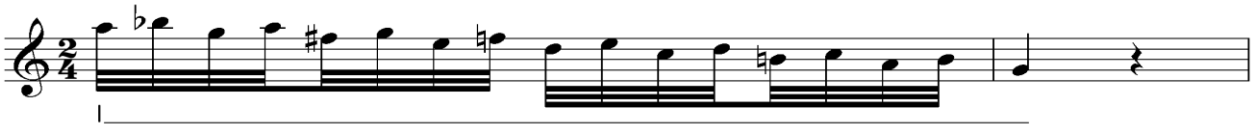
6. Hançere Motifi: Nota 8'de ikili inici aralıkların farklı perdelerde kalarak inici özellik gösterdiği ve karar sesine vardığı görülmektedir. Ayrıca bu örnekte inici ikili aralıkla yapılan hançereden sonra belirli bir perdede asma karar ya da kararda kalınması da dikkat çekmektedir.



Nota 8. Bitti mi adlı eserde yer alan hançere motifi[11]
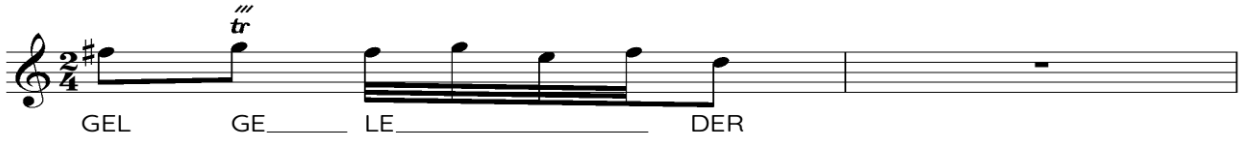
[9] https://youtu.be/2knLya6AuAs?si=fHX5ovLg69mWtXn8 0.50 – 0.57 arası.
[10] https://youtu.be/GOlAHR6wR3c?si=HWVaUOuEWCTy8scs 0.25 – 0. 28 arası.
[11] https://youtu.be/URBXAh7Xouk?si=ElQW29RY0T9qpFfM 0.25 – 0.28 arası.

7. Hançere Motifi: Nota 9, tıpkı Nota 8'de olduğu gibi benzer yapıda bir hançere motifi göstermektedir. Hançereyle icra edilen motifin diğerinden farkı, rast perdesinde kalmasıdır. Bu fark dışında eserlerdeki genel seyir ve hançere kullanım özelliğinin birbiriyle benzerliği dikkat çekmektedir. Ayrıca inici özellikteki hançere kullanımının aynı değer ve tartımda yapılmasının ses icrası açısından daha rahat olduğu da söylenebilir. Çünkü gırtlağın sürekli farklı bir konum almadan aynı hareketi yapıyor olması daha az efor gerektirmektedir. Böylelikle daha konforlu bir icra ortaya çıkmaktadır.
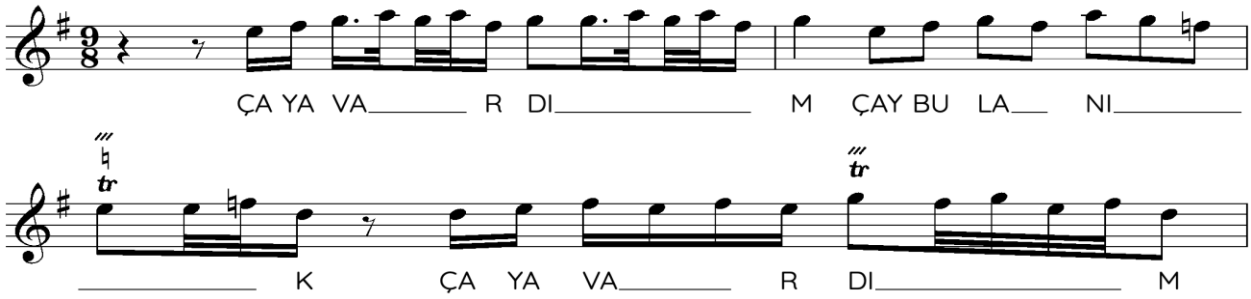


Nota 9. Bitti mi adlı eserde yer alan 2. Hançere motifi[12]

8. Hançere Motifi: Nota 10'da kısa bir motif görülmektedir. Hançereyle icra edilen bu kısımda önce tril süslemesi ve ardından ikili inici aralıkta kısa bir motif mevcuttur.



Nota 10. Silifke Koşması adlı eserde yer alan hançere motifi[13]
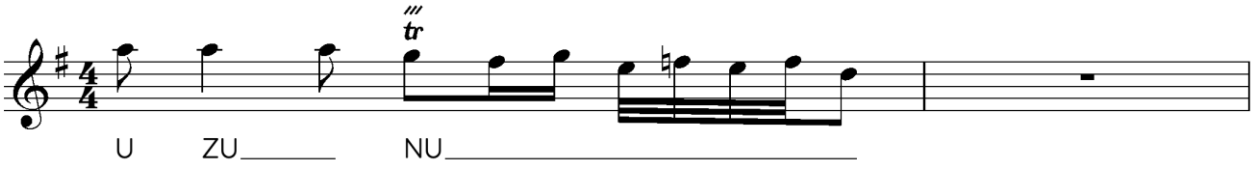
9. Hançere Motifi: Nota 11'de birbirini tekrarlayan ikili aralıkla icra edilen bir hançere kullanımı görünmektedir. Notanın ikinci satırında işlek ve seri hançerelerden önce bir önceki ölçünün sade bir biçimde okunması dikkat çekicidir. Zira sade bir icra anlatımından sonra gelen seri hançere özelliği monotonluğu ortadan kaldırmakta ve görece daha zengin bir söyleme şeklini ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca özellikle tril ve ters tril süslemesinin çok sık tercih edildiği söylenebilir.



Nota 11. Çaya Vardım adlı eserde yer alan hançere motifleri[14]

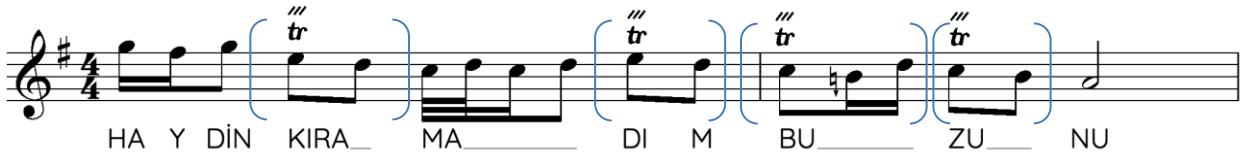
[12] https://youtu.be/URBXAh7Xouk?si=ElQW29RY0T9qpFfM 0.54 – 0.56 arası.
[13] https://youtu.be/PV4WYEEhpqw?si=tnOhll89xgBj27IV 0.25 – 0.26 arası.
[14] https://youtu.be/-qgg682ALnc?si=3AU-CGXEgQFXlnm3 0.32 – 0.39 arası.

10. Hançere Motifi: Nota 12'de inici ve ikili aralıkların tril süslemesiyle oluşturduğu bir hançere kullanımı görülmektedir. Bu kısımda, hançere kullanımının sadece tril süslemesinde değil, devamında da sürdüğü ifade edilebilir.
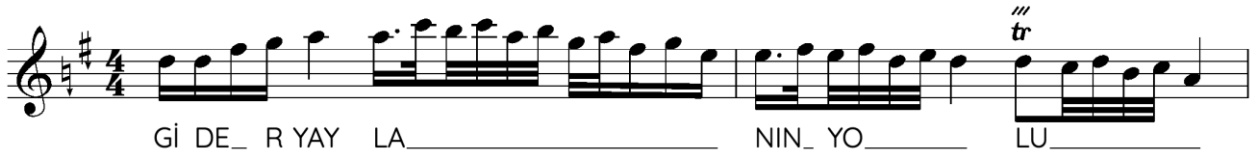


Nota 12. Tımbıllı adlı eserde yer alan hançere motifi[15]

11. Hançere Motifi: Nota 13'te hançereler mordan ve tril süslemesi ile vurgulanarak icra edilmektedir. Mordan ve tril süslemesinin art arda icra edildiği kısımlarda ezginin soru-cevap özelliği gösterdiği ve hançere bakımından orta sertlikte bir icra ortaya çıktığı söylenebilir.



Nota 13. Tımbıllı adlı eserde yer alan 2. hançere motifi[16].

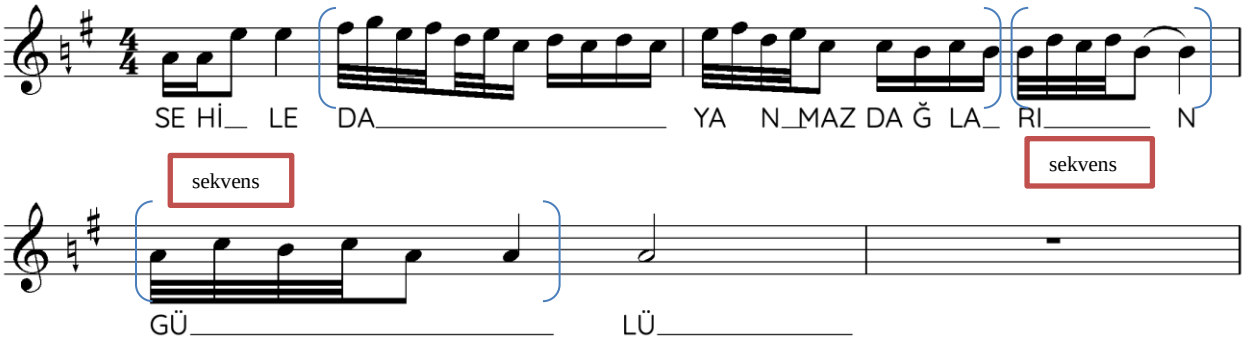
12. Hançere Motifi: Nota 14'te karar sesine doğru inici seyirde ve ikili aralıkla işlenerek icra edilen bir hançere uygulaması görülmektedir.



Nota 14. Yayla Yolları adlı eserde yer alan hançere motifi[17].
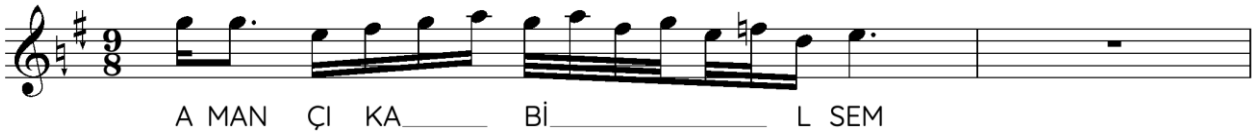
13. Hançere Motifi: Nota 15'te inici ve ikili aralıkla icra edilen hançereden sonra ters tril kullanımı dikkat çekmektedir. Ayrıca yine sekvenslerden oluşan motifler de bulunmaktadır.

[15] https://youtu.be/IB4N-zlFh1g?si=wwEKbhIzNFwIfvox 0.21 – 0.23 arası.
[16] https://youtu.be/IB4N-zlFh1g?si=wwEKbhIzNFwIfvox 0.25 – 0.29 arası.
[17] https://youtu.be/hYbaw-VfIJU?si=R7b1zi8I0dxp9cLx 0.16 – 0.21 arası.



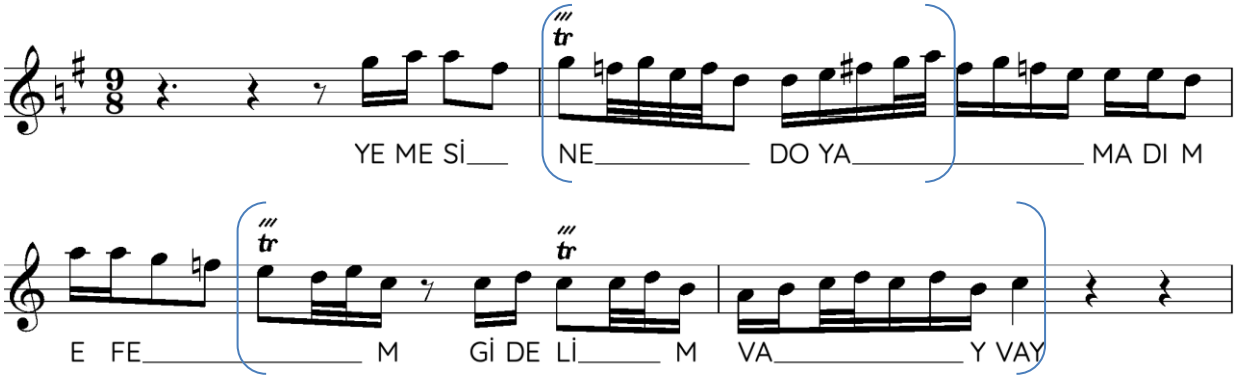
Nota 15. Yayla Yolları adlı eserde yer alan 2. Hançere motifi[18].

14. Hançere Motifi: Nota 16'da çıkıcı bir motiften sonra inici ve ikili aralıkta bir hançere motifi görülmektedir.



Nota 16. Tek Zeybek adlı eserde yer alan hançere motifi[19].

15. Hançere Motifi: Nota 17'de tril süslemesi ile yapılan orta sertlikte bir hançere kullanımı ortaya çıkmaktadır. Bu kısımdaki dikkat çekici özellik, sade bir motiften sonra gelen hançere kullanımıdır. Bu kısım, icrada sadece hançereden ziyade daha sade motiflere de yer verildiğini göstermektedir.



Nota 17. Portakal Zeybeği adlı eserde yer alan hançere motifleri[20].

Genel olarak bakıldığında Silifke hançeresinin inici ikili aralıkla işlenerek seslendirildiği ve hançere tekniğinin yoğun olarak bu şekilde oluştuğu görülmektedir. Ayyıldız (2020: 1303), inici hareketteki motiflerin halk müziğindeki yeri hakkında şunları söylemiştir: *"Halk müziği*

[18] https://youtu.be/hYbaw-VfIJU?si=R7b1zi8I0dxp9cLx 0.21 – 0.28 arası.
[19] https://youtu.be/lbJagKeaeDA?si=8NbNqYhpj9iUxJjE 0.23 – 0.25 arası.
[20] https://youtu.be/FWNQm8z9TQE?si=hlVFQ1I-mS7SK6rT 1.24 – 1.32 arası.

icralarında, eserin temposu uygunsa üst basamak kullanımı özellikle inici pasajlarda sıklıkla kullanılmaktadır. Perde düzeni üzerinde icra edilen perdelerin inici hareketle ardışık olarak duyurulmasında üst basamak sesleri bir alt perdeye gidilirken duyurulur. Öyle ki adeta yazısız bir kural oluşmuş gibi inici pasajlarda nota üzerinde bu basamak süslemeleri yazmasa bile icracıların üst basamak süslemeleri kullandıkları gözlenebilir".

Bu ifadede yer alan icra şeklini en iyi gösterebilecek yörenin Silifke yöresi olduğu ifade edilebilir. Silifke yöresi ses icrasında; birbirini tekrarlayan sekvens yapıdaki motifler, tril, mordan süslemesi, ardışık notalar, inici ve çıkıcı seyir özelliği gibi temel yapıların "hançere (gırtlak, gırtlak nağmesi)" ile seslendirilmesi söz konusudur.

SONUÇ VE TARTIŞMALAR

Bu araştırma, Silifke yöresi türkülerinde yer alan hançere motiflerini Silifke Folklor Ekibi icraları üzerinden ortaya çıkarmayı amaçlamıştır.

Çalışmada, Silifke yöresi türkülerinde yer alan hançere motiflerinin ses icrasında yaygın olarak inici ikili aralıkla yapılmakta olduğu görülmüştür. Halk müziği literatüründe yer alan ve ses-çalgı icrası ekseninde sıklıkla rastlanılan ikili inici özellik (Ayyıldız, 2020: 1303), bu çalışmanın bulgularıyla paralellik göstermektedir.

Araştırma bulgularında, Silifke türkülerinin ustalık gerektiren karmaşık unsurları taşıması (Haşhaş, İmik ve Gündeşli, 2016: 3) ve bunlar içerisinde temelde hançere kullanımının yaygın oluşu; icraların nitelik olarak ileri icra özelliği taşıdığını göstermektedir.

Silifke türkülerinin kıvrak ve dinamik yapısının halk oyunlarının önemli özellikleri arasında ifade edildiği (Bali, 2017: 53; İnanıcı, 2017: 12) ve bu özelliğin ses icrasına yansımış olduğu tespit edilmiştir. Bulgularımızda ortaya çıkan bilgiler ışığında hançere kullanım özelliğinin seri, işlek ve kıvrak oluşu buna örnek olarak verilebilir.

Bu çalışmanın ana odağı Silifke yöresi ve türkülerinde yer alan hançere motifleridir. Silifke türkülerinin kendine has icra şekli barındırdıkları anlaşılmış ve halk oyunlarıyla birlikte seslendirildikleri tespit edilmiştir.

Yöresel oyunu olan ve oyunla seslendirilen Silifke türkülerinin ritmik yapılarının tempo değeri bakımından kıvrak olduğu görülmüştür. Eserlerde, usul yapısı olarak 2/4, 4/4 ve 9/8 gibi örneklere rastlanmıştır. Müzikal olarak eserlerdeki ritmik yapıların kıvrak olmasının ses icrasına ve doğal olarak hançere kullanımına yansıdığı ortaya çıkmıştır. Hançere kavramının geleneksel ses

icracılığında icra edilen eserin süsleme ve nüans açısından zenginleşmesini sağladığı tespit edilmiştir. Ayrıca Silifke türkülerinin karakteristik bir yapısı olmasının en önemli göstergesi, ses icrasındaki hançere kullanımı şeklinde ifade edilebilmektedir.

Araştırmanın ana problemi, "Silifke yöresinde icra edilen usullü eserlerin hançere kullanımı nasıldır?" sorusu, müzikal unsurları ifade eden iki alt problem çerçevesinde değerlendirilmiştir.

- Araştırmanın ilk alt problemi "Silifke yöresinde icra edilen usullü ezgilerin hançere motifleri ne şekildedir?" olup, problem ile ilgili ortaya çıkan sonuçlar şu şekildedir: Silifke Folklor Ekibi albümünden belirlenen ve notaya alınan hançere motiflerinin tespiti sonucunda; motiflerin birden fazla eser içerisinde bulunabildiği ve bu yönüyle benzerlikler içerdiği sonucuna varılmıştır. Eserler içerisinde tespit edilen motiflerin, inici ikili ve sekvens özelliklerinin olduğu görülmüştür. İcralar içerisinde, ikili aralıklarla seyir olarak inici yapılar gösteren hançere motifleri tespit edilmiştir. Bunlar ayrıca sekvens yapıda da olabilmektedir. Tril süslemesi, ikili aralıkta basamak notalarının inici ve çıkıcı seyrinin "hançere (gırtlak, gırtlak nağmesi)" ile seslendirildiği ortaya çıkmıştır. Ek olarak, çıkıcı bir motiften sonra gelen inici ve ikili aralıkla yapılan hançere motiflerinin karakteristik olarak yörenin ses icrasında görüldüğü tespit edilmiştir. Ayrıca bu basamak süslemelerinden sonra asma karar ya da karar perdelerinde kalınması yaygın bir özellik olarak göze çarpmaktadır.
- Araştırmanın ikinci alt problemi "Silifke yöresinde icra edilen usullü ezgilerin hançere motiflerinin süsleme özellikleri nelerdir?" olup, bu problem ile ilgili ortaya çıkan sonuçlar şu şekildedir: Örneklemde yer alan eserlerin notaya alınması sonucunda, "tril, alt (ters) tril, mordan (üst-alt mordan), vibrato" süslemelerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu süslemelerin icraları müzikal unsur bakımından olumlu olarak çeşitlendirdiği görülmüştür. Hançereyle yapılan tril süslemesinin genellikle inici seyirde ve ikili aralıkta işlenerek icra edildiği ortaya çıkmıştır.

Bu çalışmanın, ses icrası açısından detaylı bir incelemeye rastlanılmamış Silifke türkülerindeki hançere motiflerini kültürel bağlamda değerlendirerek alan yazına katkı sağlayabileceği düşünülmüştür.

ÖNERİLER

Silifke türkülerindeki hançere kullanımının Yüksek Lisans, Doktora veya Sanatta Yeterlik tezlerinde detaylı olarak araştırılması gerekmektedir. Daha önce yapılan araştırmalarda sözel ve

teorik konuların işlenmesi sonucunda, ses icrası odaklı çalışmaların eksik kaldığı görülmüştür. Bu sebeple; ağız, hançere, süsleme, nüans ve yorumlama gibi konuların ses icracılığına katkı sağlayacak kavramlar olduğunun farkına varılıp araştırılması önerilmektedir.

KAYNAKLAR

Algı S. & Apaydın A. K. (2018). Trt Repertuvarında Bulunan Silifke Yöresine Ait Halk Müziği Ezgilerinin Müzikal- Edebi Analizi ve Müzik Eğitiminde Kullanılabilirliği. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi 6* (73), 121-146.

Ağcalar, A. (2009). Silifke Halk Kültürü ve Araştırması. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Mersin.

Aydın, İ. (2022). Geleneksel Anadolu Müzik Kültürlerinde Vokal İcranın Çalgı Pratikleriyle Duysal Etkileşimi: Ağız ve Hançere Tekniklerinin Oluşumunda Ezgisel Kodlar. (Yayımlanmamış doktora tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı, İstanbul.

Ayyıldız, S. (2020). Üslup, Tavır Kavramları ve İcra Teknikleri Çerçevesinde Türk Halk Müziğinde Süslemeler. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*. 9(72), 1290-1334. http://dx.doi.org/10.7816/idil-09- 72-09

Ayyıldız, S. & Gündoğdu, S. (2021). Anadolu'nun Ezgi Hazinesinden Alıştırmalar 1.(1. Baskı). Ankara: Kitapol Yayınları.

Bali, A. (2017). Halk Oyunları Üzerine Halkbilimsel Bir Araştırma: Mersin İli Silifke İlçesi Örneği. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi* (33), 78-91.

Boratav, P. N. (1997). *100 Soruda Türk Folkloru*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Büyükyıldız, H. Z. (2015). *Türk Halk Müziği: Ulusal Türk Müziği*. İstanbul: Art Sanat Yayınevi.

Camgöz, N. (2011). Taşkent'ten Derlenen Türküler ve T.R.T Repertuarında Bulunan Konya Türküleri ile Mukayese (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Ana Bilim Dalı, İstanbul.

Can, S. (2017). Kadının Sosyalleşmesinde Geleneksel Oyunların Rolü (Silifke Yöresi Örneği). (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Ana Bilim Dalı, Gaziantep.

Demir, Ö. & Bakar, N. (2016). Silifke Yörüklerinde Doğum, Evlenme ve Ölüm Gelenekleri Üzerine Bir Araştırma. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* (35), 111-133. https://doi.org/10.21563/sutad.187113

Devellioğlu, F. (2013). *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lügat* (30. Baskı). Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

Dimon, T. (2021). *Ses Anatomisi*, (Çev.: M. Şeker, N. Yücel, N. E. Günhan Şenol), Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Dumlupınar, Y. (2022). Türkü İcracılarının Nefes ve Artikülasyon Sorunlarına Deneysel Yaklaşım. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, İstanbul.

Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleri ile Türk Halk Müziği Nazariyatı*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Erol, O. (2012). Silifke Halk Oyunlarında Yer Alan Türkülerin Konuları- Silifke Türkülerindeki Motifler ve Semboller. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Konya.

Etili, C. (2001). "*Cumhuriyetten Günümüze Türkü Söylemede Kullanılan Yöntemler*", Müzikte 2000 Sempozyumu, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Gerekten, S. E. (2021). Halk Müziğinin Aktarımında Kaynak Kişilerden Faydalanma: Musa Eroğlu ve Kaynaklık Ettiği Türküler Üzerine Bir Anlatı Araştırması. Eurasian Journal of Music and Dance(18), 215-231. https://doi.org/10.31722/ejmd.956647

Gündoğdu, S. (2024). Harput Yöresindeki Uzun Hava Formundaki Eserlerin Makam, Form ve Ses İcrası Özellikleri Bakımından İncelenmesi (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi). Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Gündoğdu, S. (2025). *"Türk Halk Müziğinde Kaynak Kişi Kavramına Bir Bakış"*. 6TH International Istanbul Current Scientific Research Congress, İstanbul.

Haşhaş, S., İmik, Ü. & Gündeşli, A. (2016). Evaluating Folk Songs of Silifke Region in terms of Their Tempo Characteristics. *Inonu University Journal of Arts and Design, 6*(14). 1-12. DOI: 10.16950/iüstd.82578.

İnanıcı, M. K. (2017). Bağlama Eğitiminde Yöresel Tavırların Öğretimine Yönelik Bir Model Önerisi (Yayımlanmamış doktora tezi). İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Malatya.

Kaplan, D. (2022). Sabite Tur Gülerman ve Nerkis Hanım Tarafından Okunmuş Olan Ortak Klasik Türk Müziği Eserlerinin Karşılaştırmalı İcra Analizi. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı, Konya.

Karadayı, E. (2021). Türk Halk Müziği Ses Eğitiminde Karşılaşılan Problemlerin İncelenmesi. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Ses Eğitimi Ana Sanat Dalı, Ankara.

Karasar, N. (2020). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (35. basım). Ankara: Nobel Yayıncılık.

Kısa, N. (2020). *Bilimsel Araştırmalarda Kullanılan Veri Toplama Araçları. Bilimsel Araştırma Teknikleri ve Etik.* (Editör: Necati Cemaloğlu). Ankara: Pegem Yayınları

Nasrattınoğlu, İ. Ü. (1987). Silifke'de Folklor. *İçel Kültürü Dergisi, 1*(1), 18-20.

Titon, J. T. (1999). Müzik, Halk ve Geleneksellik. *Folklor/Edebiyat*, 17, 59-62.

Töreyin, A. M. (2021). *Ses Eğitiminde Metot ve Uygulama.* Ankara: Akademisyen Kitabevi.

Türkel Oter, S. (2013). *Türk Musikisi Ses Eğitimi*. Ankara: Sage Yayıncılık ve Matbaacılık.

Uslu, E. & Doğrusöz N. (2021). Türkülerin Dinamik Yapısını Oluşturan Olguların Öğretiminde İzlenecek Bir Yaklaşım Önerisi: Orta Anadolu Ağzı Örneği. idil, 83. 1105–1137. doi: 10.7816/idil-10-83-10

Yamaner, M. (2018). Eski Mezopotamya ve Anadolu'da Müzik. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı. Denizli.

Yıldırım, A, & Şimşek, H. (2018). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. (11. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Web Kaynakları

(Erişim adresi: https://youtu.be/Fs7YJnjA6uo?si=7rEB65omz_5Br4BS), (Erişim tarihi: 15.01.2025).

(Erişim adresi: https://youtu.be/2knLya6AuAs?si=fHX5ovLg69mWtXn8), (Erişim tarihi: 15.01.2025).

(Erişim adresi: https://youtu.be/GOlAHR6wR3c?si=HWVaUOuEWCTy8scs), (Erişim tarihi: 16.01.2025).

(Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=URBXAh7Xouk), (Erişim tarihi: 16.01.2025).

(Erişim adresi: https://youtu.be/PV4WYEEhpqw?si=tnOhll89xgBj27IV), (Erişim tarihi: 19.01. 2025).

(Erişim adresi: https://youtu.be/-qgg682ALnc?si=3AU-CGXEgQFXlnm3), (Erişim tarihi: 21.01.2025).

(Erişim adresi: https://youtu.be/IB4N-zlFh1g?si=wwEKbhIzNFwIfvox), (Erişim tarihi: 21.01.2025).

(Erişim adresi: https://youtu.be/hYbaw-VfIJU?si=R7b1zi8I0dxp9cLx), (Erişim tarihi: 23.01.2025).

(Erişim adresi: https://youtu.be/lbJagKeaeDA?si=8NbNqYhpj9iUxJjE), (Erişim tarihi: 24.01.2025).

(Erişim adresi: https://youtu.be/FWNQm8z9TQE?si=hlVFQ1I-mS7SK6rT), (Erişim tarihi: 25.01.2025).

EXTENDED ABSTRACT

The Silifke region holds a valuable position in Anatolia due to its rich folkloric elements. The vocal and instrumental repertoire of this region, along with its folk-dance figures, embodies the regional and local characteristics of Turkish folk music. One of the most distinguishing features of folk music is its regional identity, which has resulted in each of Turkey's seven geographical regions developing its unique styles of singing and playing. Beyond these distinct styles, the presence of melodic patterns specific to different regions is also of great importance. The concept of a melodic pattern refers to a musical motif or an extended-phrase that stands out within a piece. Through these patterns, traditional music is dynamically transferred from the past to future generations. In this context, the Silifke region serves as a prime example.

Silifke is among the leading regions enriching folk music with its unique folk dances and songs. However, research on Silifke has not revealed any comprehensive studies specifically focused on vocal performance. This study was therefore undertaken to address this gap in the field. Examining the Silifke region is expected to serve as a model for similar future studies on glottal techniques in other regions. The central focus of this study is the concept of "glottal", which is one of the critical elements in traditional vocal performance. Among the most striking vocal characteristics of folk songs from Silifke is the prominent use of glottal. Since these songs are often performed in conjunction with dance, they exhibit a lively and rapid rhythmic structure, which in turn influences the glottal techniques used in vocal execution. A literature review was conducted to examine archival sources on the culture of Silifke and the Yörük Türkmen people. Given Silifke's deep historical background and its cultural ties to the Yörük Türkmen tradition, it presents a rich cultural diversity. Additionally, audio recordings were analyzed to identify glottal patterns. Specifically, the Turkish Folklore Music album, released by the Silifke Folklore Ensemble in 1994, was examined, and rhythmic melodies from this album were transcribed to identify glottal patterns in the selected works. The identified musical patterns were then evaluated in terms of their musical elements and incorporated into the study. The following folk songs from the album were selected and analyzed:

Silifke'nin Yoğurdu, Kerem, Anamur Yolları, Bitti mi, Çaya Vardım, Tımbıllı, Silifke Koşması, Yayla Yolları, Tek Zeybek, and Portakal Zeybeği.

The main research question of this study is: "How is "glottal" used in the performance of metered folk songs from the Silifke region?"

The sub-research questions are: "What are the characteristics of “glottal motifs” in the metered folk songs of Silifke?" and "What are the ornamentation features of glottal motifs in the metered folk songs of Silifke?"

This study was conducted using the descriptive research method. Descriptive research can take two forms: it can be quantitative, using numerical data, or qualitative, evaluating the characteristics of a group or individual (McMillan & Schumacher, 1984: 26). In this study, 10 metered folk songs from the Turkish Folklore Music album, performed by the Silifke Folklore Ensemble, were transcribed through listening analysis to extract and analyze glottal motifs. The notation process was conducted using the Sibelius music notation software. The primary criterion for selecting these songs was the presence of distinctive glottal motifs, which played a defining role in the study.

In traditional vocal performance, glottal techniques holds a crucial role and is associated with ornamentation and nuance techniques. Additionally, glottal techniques are considered a measure of vocal proficiency and skill. In traditional singing, the concept of glottal techniques are often categorized as soft, moderate, or harsh and is commonly understood as the use of glottal articulation within a performance. The transcription of glottal articulation onto musical notation was considered a valuable approach to revealing which patterns and musical elements constitute glottal techniques usage in this region. Glottal techniques, which enriches a musical piece through ornamentation and nuance, is a highly demanding vocal technique in certain regions. Among these, the Silifke region holds particular significance. The glottal characteristics in Silifke are rapid, fluid, and agile. Since the folk songs from this region are performed at fast tempos, the melodic phrases are executed in a highly agile manner using glottal techniques. The vocal style of the region gains deeper meaning through the richness of its glottal patterns. This complexity and richness also underscore the difficulty of performing Silifke folk songs. Because glottal techniques involves intricate throat movements and is technically demanding, Silifke folk songs require a high level of vocal skill. Therefore, investigating usage of glottal techniques in the vocal performance of Silifke folk songs emerges as a crucial subject of study.

The findings of the study reveal that glottal patterns predominantly consist of stepwise descending notes, often moving down by one or two adjacent scale degrees, forming similar motifs and phrases. Furthermore, it was determined that trills and stepwise ascending and descending notes in close intervals are executed using glottal techniques. Another significant result is that the identified motifs were not exclusive to a single song. Since the musical motifs observed in different songs

did not exhibit substantial variation, the ornamentation, motifs, and glottal characteristics within these performances followed a consistent stylistic pattern.

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 : 29.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 14.03.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1628706
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.

FORMATION OF ANALYTICAL THINKING THROUGH THE ANALYSIS OF INTERPRETATIONS OF MUSICAL WORKS IN THE PROCESS OF TRAINING A SPECIALIST MUSICIAN

VERESHCHAHİNA-BİLİAVSKA, Olena[1], MOZGALOVA, Nataliia[2], BURSKA, Olena[3], HRİNCHENKO, Tetiana[4], NOVOSADOV, Yaroslav[5]

ABSTRACT

The purpose of the study is to reveal the key aspects of the formation of analytical thinking through the analysis of interpretations of musical works. In the process of conducting this study, such methods as monitoring and surveys, the identification of key analytical aspects of performers and their systematization were used. As a result of the study, components of music comprehension were revealed. These are the skills of artistic perception of music, the system of comprehension of works, and the components of a musical composition, which are of key importance in the context of

[1] Assoc. Prof. PhD, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Department of Musicology, Instrumental Training and Choreography, o.vereshchahinabiliavsk@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-4559-0230.
[2] Prof. Dr. Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Department of Musicology, Instrumental Training and Choreography, n.mozgalova@outlook.com, https://orcid.org/0000-0001-7857-7019.
[3] Assoc. Prof. PhD, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Department of Musicology, Instrumental Training and Choreography, o-burska@hotmail.com, https://orcid.org/0000-0001-9330-1299.
[4] Assoc. Prof. PhD, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Department of Musicology, Instrumental Training and Choreography, t_hrinchenko@outlook.com, https://orcid.org/0000-0001-8084-6732.
[5] Lect. Grad. Stud., Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Department of Musicology, Instrumental Training and Choreography, novosadov.yar@hotmail.com, https://orcid.org/0000-0002-6484-9914.

performers' thinking. The skills of artistic perception of works include focusing on the object, analysing it as a multifaceted phenomenon, and gaining knowledge about the object as a whole and its individual elements. The indicators of the importance of the analysis of interpretation of works for students to see the prospects of their own interpretation of the formation of high artistic taste, and the multifaceted disclosure of stylistic and epochal features inherent in the work were obtained. The key components of musical interpretation in the context of the activities of prominent representatives of art of the 20th and 21st centuries were discovered. They are a number of means of articulation and phrasing, individual approaches to creating a dramatic plan of composition through the sequence of climaxes and the nature of dynamic shades, operating with ranges of registers and principles of sound production.

Keywords: Artistic perception, comprehension of composition, stylistic features, historical context, compositional technique.

UZMAN MÜZİSYEN YETİŞTİRME SÜRECİNDE MÜZİK ESERLERİNİN YORUMLARININ ANALİZİYLE ANALİTİK DÜŞÜNMENİN OLUŞTURULMASI

ÖZ

Çalışmanın amacı, müzik eserlerinin yorumlarının analizi yoluyla analitik düşüncenin oluşumunun temel yönlerini ortaya çıkarmaktır. Bu çalışmanın yürütülmesi sürecinde izleme ve anket gibi yöntemler kullanılmış, ayrıca icracıların temel analitik yönleri belirlenmiş ve sistemleştirilmiştir. Müzik yorumlarını dinlemeye dayalı analitik düşüncenin oluşma süreçlerinin incelenmesi sonucunda bileşenleri ortaya çıkarılmıştır. Bunlar, icracıların düşünme bağlamında temel öneme sahip olan müziğin sanatsal algılanması becerileri, eserlerin anlaşılması sistemi ve bir müzik kompozisyonunun bileşenleridir. Eserlerin sanatsal algılanması becerileri; nesneye odaklanmayı, onu çok yönlü bir olgu olarak analiz etmeyi ve nesnenin bir bütünü ve bileşenleri hakkında bilgi edinmeyi içerir. Öğrencilerin yüksek sanatsal zevkin oluşumuna ilişkin kendi yorumlarının olasılıklarını görmeleri için eserlerin yorumlanmasının analizinin öneminin göstergeleri ve eserde bulunan üslup ve çağ özelliklerinin çok yönlü ifşası elde edildi. 20. ve 21. Yüzyıl sanatının önde gelen temsilcilerinin faaliyetleri bağlamında müziksel yorumlamanın temel bileşenleri keşfedildi. Bunlar bir dizi eklemleme ve ifade etme aracı, doruk noktaları dizisi ve dinamik tonların doğası

aracılığıyla dramatik bir kompozisyon planı oluşturmaya yönelik bireysel yaklaşımlar, kayıt aralıkları ve ses üretimi ilkeleriyle çalışmaktır.

Anahtar Kelimeler: sanatsal algı, kompozisyonun anlaşılması, üslup özellikleri, tarihsel bağlam, kompozisyon tekniği.

INTRODUCTION

The progress of world music culture is based on the principles of expanding music's scope, improving the quality of performance, raising the professional level and enriching local traditions with the achievements of other nations in the field of art. This fact has led to the relevance of studying the topic of forming analytical thinking through the analysis of interpretations of musical works in the process of training a musician. In this context, the research problematics will become multifaceted, reflecting the peculiarities of musical performance of the 20th and 21st centuries. The problematics' scope is expanded by paying attention to various areas, among which music education, concert activity, the connection between the creative practice of performers and society, the renewal of the content of music and the means of music broadcasting in the context of globalization are of paramount importance. Thus, there is a need for an in-depth study of the phenomenon of analytical thinking as a professional approach to the interpretation of musical works of different styles and times.

Vereshchahina-Biliavska et al. (2022; 2023) consider music as a field that synthesizes several aspects. These include a unique sound language, its structure, mechanisms for expressing emotions, feelings and musical thinking. The multidisciplinary approach to musical thinking ensures the effectiveness of the research, as this approach involves the analysis of a number of its components, including the "meaningfulness" of music, and artistic and music-pedagogical thinking. The unique musical language and its structure is also distinguished by a set of semantic aspects. These include intonation systems, modes, intervals, rhythms, tempo, dynamics, texture, genres and compositional forms. In general, music as a discipline is showing a tendency to integrate into the sphere of social sciences and high technologies, contributing to the renewal of their content characteristics and means of broadcasting its samples.

Hrinchenko et al. (2020) focus on the hermeneutical analysis of musical works, as this approach shapes the performer's artistic experience. It implies a kind of "dialogue" between the artist and the composition, in the context of which the musician studies the spiritual aspects of the composer's

life, empathizes with him/her, and recreates a cultural and historical retrospective of the conditions of the music he/she is preparing to broadcast to the audience. This process enhances interpretation and engages the audience. No less important among a musician's abilities is polyphonic hearing. It not only helps to improve the technical level, but also broadens the scope of perception of musical material by performers in general. Mozgalova and Novosadova (2023) insist that students should develop the perception of musical material through an interest in polyphonic music, analysis of concert performances.

In the context of higher music education of the 21st century, the concept of "artistic thinking" is becoming extremely relevant. Its development among students during their professional training serves as the foundation for a deep knowledge of world culture and the multifaceted realization of their unique creative potential. The effective formation of artistic thinking requires a close interdisciplinary synthesis, the leading areas of which are performance (training, concert) and music-theoretical subjects. It promotes the use of several productive methods of teaching future artists. Among them are the organization and implementation of artistic and cognitive activities, stimulation of interest and positive motivation in relation to classes, control, and self-control over the quality of interpretation, and the formation of creative and performing independence. All this, according to Merezhko and Khodorovska (2020), ensures a high level of professionalism and productivity of future specialists' musical and creative practice.

Musical thinking also reflects the students' skills of psychological adaptation to performing works. It concentrates mental reflection, emotional perception of musical material, the ability to transmit it in a holistic artistic and figurative way, the manifestation of artistry and a unique approach to interpretation. According to de Araújo et al. (2024), metacognition serves to form musical thinking effectively. It is based on the presence of reflective thinking in the process of individual and collective interpretation practices. This approach helps to identify the foundations for the required outcomes of instrumentalists' training. Among them, a sense of cognitive, behavioural, affective and motivational commitments in the context of creating music during performance is of particular importance.

Burska (2005) shares her interpretation of musical existence as a virtual reality that reflects artistic culture and musical composition as an objectification of the above context. According to her, the performer focuses on such aspects as the specificity of musical speech and the formation of the compositional structure, synergistic self-organization of consciousness, thanks to which the

rhythmic-melodic coherence of the artistic material is clearly perceived. Syncretic thinking becomes the basis for the artistic and creative nature of the performance. It is an integrative spiritual phenomenon that concentrates several key components: artistic and conceptual, musical and phenomenological, and performance and technological.

On the basis of the formed artistic and analytical thinking, an interpreter refracts in the context of their own perception a whole range of ideas, images, moods, and the nature of the development of musical form. Analytical thinking in music performance is defined through several key components: skills of artistic perception of music, holistic comprehension of musical works, deepening into the categories of a work, systematization and generalization of musical elements. Analytical thinking focuses on breaking down musical works into components, emphasizes perception, comprehension, and categorization, concerns technical elements like structure, genre, dynamics, and language. Critical thinking ınvolves evaluative judgment about interpretations, connects music to broader socio-historical contexts, considers multiple perspectives on interpretation. The foundation of performers' artistic and analytical thinking is a systematic approach to their training. It includes several methods that develop intra-auditory and auditory-visual representations through the latently existing rhythmic pulsation, intonation core, harmonic and harmonic backbone, keyboard interpretation contour, specifics of technical interpretation of horizontal and vertical texture, and a sense of the emotional atmosphere of the pieces, their drama. This helps to create a unique sound effect that can impress the audience.

However, the topic that is the foundation of this study is still relevant: the formation of analytical thinking as a complex multicomponent phenomenon through the analysis of musical interpretations in the process of training a musician-specialist. The purpose of this paper is to reveal the key aspects of the formation of analytical thinking through the analysis of musical interpretations. The article focuses on the formation of analytical thinking through studying interpretations of musical works, methodologies used to assess this (monitoring performances and surveying students), key components of performers' analytical thinking (artistic perception, holistic comprehension)

MATERIALS AND METHODS

In the course of this study, a number of methods were used to reveal the phenomenon of the formation of analytical thinking through the analysis of interpretations of musical works as a complex, integral system. Thus, the methods of monitoring the performance activities of prominent

representatives of Ukrainian musical culture of the 20th and 21st centuries and surveying students on this topic remotely were used. The students were asked questions about creating original versions of the composition, improving the sound quality of the work, the influence of music, scientific knowledge of the specifics of the work, and the relationship between music and the socio-historical context:

1. Does listening to the performances of prominent personalities of world culture influence your perspective on your own interpretation of a work?
2. Is this approach (listening to prominent performances) significant in the formation of a high artistic taste?
3. Do you think listening to interpretations of works helps in the multifaceted disclosure of stylistic and epochal features inherent in a piece?
4. Has listening to interpretations of works prompted you to turn to a wide range of information sources dedicated to the analysis of musical forms, syntactic structures, and compositional techniques?
5. Do you believe that listening to performances by prominent artists helps you highlight the historical context within which the music was created?
6. Do you consider improving the sound quality of a musical work and its individual elements as an important aspect of your own performance?
7. Do you think promoting music as a multifaceted phenomenon and reflecting its components is important for your interpretation of works?
8. Do you agree that a deep knowledge of the theoretical foundations of musical composition contributes to your ability to analyze a piece?
9. Does the socio-historical context of a composition play a significant role in your understanding and interpretation of the work?
10. Do you believe creating original options for broadcasting a composition is a key aspect of developing analytical thinking in musical performance?

The evaluation criteria were based on a 5-point scale to provide sufficient gradation in responses while maintaining clarity and ease of completion for respondents. According to them, the answer “no” gives 1 point, “rather no” – 2 points, neutral position – 3 points, “rather yes” – 4 points, “yes” – 5 points. This methodical question development process enabled us to effectively measure how students approach musical works analytically, balancing objective evaluation with subjective

interpretation. It is essential to consider potential sources of bias that may influence respondent perceptions. Cultural background significantly shapes aesthetic values and interpretive traditions, potentially affecting how students evaluate sound quality. The musical skill levels among participants could create response disparities, as advanced students may have more experienced analytical capabilities and technical vocabulary to articulate interpretive nuances. To mitigate these biases, future studies should implement demographic analyses that correlate responses with participants' years of formal training, primary musical traditions, and cultural backgrounds.

The key aspects of performers' analytical thinking were also applied, including the skills of artistic perception of music, its holistic comprehension, deepening into the categories of a work, their systematization, and generalization. All of these methods were chosen because each of them contributes to the presentation and disclosure of the processes of forming analytical thinking through the study of interpretations of musical works as a complex, multi-component and at the same time integral system. The monitoring method was used to determine the interpretation of the material of the works, the approach of the masters to the key aspects of improvisation, in particular, their views on the special importance of the balance between the performance technique and penetration into the content of musical culture, on the role of reflecting a certain genre, structural, dynamic nature of the compositions, which ensures a deeply artistic transmission of music to the audience.

A number of samples of academic music of different times and stylistic trends performed by Horowitz were listened to – "Impromptu in G-flat major" by Schubert, "Waltz Caprice" and "Solace" by Liszt, the cycle "Scenes from Childhood" by Schumann, "Mazurka in B-flat minor" and "Polonaise in A-flat major" by Chopin, "Musical Moment" by Schubert, Yeshchenko – "12 Etudes of Higher Performing Skills" by Liszt, Filenko – "Burlesque" by Skoryk, "Rhapsody" by Lysenko, Krysa – Sonata No. 1 for violin and chamber orchestra by Schnittke, Pivnenko – "Melody", Sonata No. 1, "Carpathian Rhapsody", "Elegy" by Skoryk, "Melody of Moments – Dedication to Bach", "Song without Words" by Silvestrov, "Touch of an Angel" by Stankovych, "Allegro" by Maitus, "Etude in the Moldavian Style" by Kolodub, "Romance" by Glière, Zhukova – "O Had I Jubal's Lyre".

The survey of students (100 representatives of various higher music education institutions) became the basis for identifying the most important aspects of the formation of analytical thinking through their view of the interpretation of musical works by leading performers and their own practice. The

survey of students and the disclosure of the musicians' approach to performance contributed to the basic research materials. They were studied using a number of theoretical methods. Thus, the method of analysis became the basis for finding and separating the leading components of the students' research approach to musical works. The method of comparison was used to identify the characteristic features of these components. The method of synthesis is used as a way to illustrate the phenomenon of forming analytical thinking through the analysis of interpretations of musical works as a single complex system, the components of which have their own meaning, but are closely interconnected and function in conditions of interaction.

In the course of the study, one of the key roles belongs to the principle of systematization of materials. This becomes the basis for highlighting the main components of the formation of analytical thinking of performing musicians. Thanks to the YouTube video collection, it was also possible to analyse, compare and summarize its main elements in terms of their content, functions, and impact on the concert version of the sound of musical pieces. All of the above methods of studying this problem were implemented on the basis of samples of concert practice of well-known performers in the field of piano and violin art in Ukraine**.**

RESULTS

Key components of musical interpretation in the context of the work of prominent representatives of art of the 20th and 21st centuries

The analysis, comparison, systematization and generalization of the leading elements of the performers' analytical thinking are based on the extensive heritage of the practical work of outstanding masters of musical art. These include Volodymyr Horowitz, Natalia Yeshchenko, Taras Filenko, Oleh Krysa, Olena Zhukova, and Bohdana Pivnenko. Of particular importance are certain aspects of their interpretation of works that the artists have addressed at different times in their career in the context of world art.

Thus, Horowitz was not only an interpreter of music by prominent composers of different styles, national schools and times, but also the creator of updated unique version of such music through his unique own arrangements. A master of dynamic plans, the range of which extends from pianissimo sound to double fortissimo, and an artist with a perfect technique of performing octave passages, Horowitz presented the world of culture with masterpieces of concert performances of works by Scarlatti, Clementi, Haydn and Mozart (Sonatas), Liszt (Sonata in B minor), Chopin

(Ballade No. 1, Scherzo in B minor), Schumann (Cycle "Children's Scenes"), Sousa (Variations on the Theme of the Opera "Carmen" and "The Stars and Stripes Forever").

The clarity of phrasing, the relief of variation of musical themes, the transparency of the texture of the works, the perfection of fine finger technique and, at the same time, chordal power find their manifestation in the performance of the heritage of the classics of the 18th century Viennese School. Horowitz is a master of the cantilena in a broad chant in the works of the leading representatives of the Romantic era. An example of this is Schubert's "Impromptu in G-flat Major". The pianist's unique talent for demonstrating a melodic beginning in the context of the piano's resources is reflected in different registers. Particularly noteworthy is his demonstration of deeply lyrical themes and images in the low end of the overall keyboard range.

The characteristic features of orchestral sounding due to the large chord technique are manifested during the performance of works by the founder of the national piano school of Hungary – Franz Liszt ("Waltz Caprice" on a theme by Schubert). The pianist also performs as a master of piano sketches (Schumann, the cycle "Scenes from Childhood"). He is able to master a wide palette of images and their inherent shades, the brightness of contrast when alternating numerous miniatures and at the same time showing them as components of a single large-scale compositional form. The performer's individual creative approach to articulation, showing the phrases of a musical piece as the most important components of an instrumental narrative, and conveying subtle changes in their mood contribute to the birth of a new complex version within the context of a particular genre. An example of this is Chopin's Mazurka in B-flat minor, where a Polish folk dance is transformed into a musical narrative, a dramatic monologue, and partly a rhapsody.

The projection of the orchestral tutti on the piano, the flexibility of juxtaposing opposite dynamic spheres are evidence of Horowitz's unsurpassed technique and artistic talent in his performance of Chopin's Polonaise in A-flat major. This piece requires the ability to use various means of playing simultaneously, which requires virtuoso mastery of the instrument. Thus, the right-hand plays massive chord sequences, while the left-hand plays fast descending passages. Finally, such an aspect of skill as the fragility of sound is reflected in the pianist's interpretation of Liszt's "Solace". The ability to operate with tempo dynamics, to make expressive caesurae and phrase endings distinguishes the musician's interpretation of Schubert's "Musical Moment".

In her professional career, Yeshchenko has revealed such a direction of piano performance as monumentality, encyclopaedic, research approach to works, through monographic recitals

dedicated to certain genres and styles of composers. The “golden fund” of her heritage includes Liszt’s “12 Etudes of the highest performing skill”, concert programmes of works by Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, and Chopin, where the pianist revealed new features of the music they knew and loved. Her style is characterized by a performing skill that consists of a number of aspects. Among them are refined perfect technique and embossed virtuosity.

Yeshchenko has a fiery temperament and an orchestral interpretation of the piano. The latter two features of Yeshchenko’s performance style, as well as the perfect work of the pianist’s apparatus and her large-scale technical arsenal, became the basis for a highly professional, unique in sound performance of large-scale works by F. Schubert. These are the Sonata in A-moll, Impromptu, and the Wanderer Fantasy. In the process of analysing Yeshchenko’s performance, it was also established that he had mastered the construction of a dramaturgical plan for voluminous concert compositions. It was reflected in a deep and subtle sense of the figurative content of the sections of the musical form. This contributed to the vivid display of its contrasts. One of them is the “competition” of such areas as dramatic expressiveness and deep lyricism.

The latter sphere found its manifestation in the slow, long-lasting episodes of the Sonata and Fantasia. The “intrigue” of the dynamic development in these works was due to the cases of the lyrical beginning breaking through into sections where the emotional degree was much higher. Such a principle of unfolding the canvas of a composition is able not only to interest the listener, but also to give the structure a lively sound and, at the same time, a logical determination of the sequence of episodes, architectonic harmony, and completeness.

Another critical feature of Yeshchenko’s performance is her attention to such aspects as style, genre, and concept of the work. The pianist's concert repertoire included samples of the national academic music of Ukraine of the 20th century. This branch of piano culture was interesting for her due to the modernization of the intonation, rhythmic, harmonic, compositional, technical, and structural funds of this era. In particular, according to Yeshchenko, the achievement is the composers' new view of such genres as Sarabande, Chime, and Gavotte. They found their original interpretation in the work by Kosenko.

A similar trend can be traced in the Prelude genre, which was embodied in the music of Stepovyi and Revutskyi. Larger-scale forms, such as Sonata, Rhapsody, Overture, Suite, and Concerto, were also opened by the artist to a wide audience. Thus, she enriched the repertoire of her concert piano programme with works by Mykola Lysenko (Rhapsody No. 2 “Dumka Shumka”, Overture to the

opera “Taras Bulba” arranged for two pianos by Kolomiets), Shamo (“Ukrainian Suite”), Barabashov (“Sonata-Poem”), Zhuk (“Ballad” and two “Poems”), Tits (“Polyphonic Suite” and “Poem-Concerto” for two pianos). The interpretation of all these compositions concentrated the high quality of sound, technical training of the highest level, a sense of style and special handwriting of each composer, a deep disclosure of creative ideas and the nature of the images that were embedded in the music (Rudenko, 2022). These contributed to the discovery and transmission of the uniqueness of these works to the audience.

Filenko pays special attention to the vivid demonstration of the sources of national folklore of Ukraine. They are distinguished by the originality of their intonation and rhythmic composition, which requires deep penetration into the sphere of traditional music. Thus, Filenko becomes the successor of the creative and performing aesthetics of Revutsky, whose compositions combine a complex academic musical language and principles of the 20th-century piano style, as well as the heritage of folk art. The analysis of the features of Filenko’s performance practice allows us to conclude that a number of components are of key importance for the formation of the composition. These include the principles of transmitting sound elements of a certain type of structure (chords, melodic lines, individual tones), dynamic and register contrasts. The quiet sonority and transparent piano texture reflect the beginning of new sections of Skoryk’s Burlesque. The main culmination of this work is marked by the simultaneous sound of extremely distant registers. It is accompanied by the dynamics of “forte”. The effect of the orchestral nature is conveyed by the richness of the texture due to the duplication of phrases with consonances during the development of the thematic core. This is clearly manifested in the right-hand part, when the high register is used.

The versatility of the technical arsenal and the flexible use of register colours are enriched by such aspects of sound as the original local colour and the alternation of different types of mood in Lysenko’s Rhapsody, whose original interpretation also belongs to Filenko. Thus, the minor key, which contains the fourth raised step, provides relief to the intonation system of the composition. As for the artistic images and pictures of the work, they consistently alternate between epic, drama, contemplation, lyrics, and treatment (through the use of genre elements of dance).

Krysa revives and disseminates the achievements of the polyphonic school of Bach (Sonatas and Partitas for solo violin), and the art of Ukraine in the 20th and early 21st centuries (Silvestrov, Skoryk, Stankovych, Baley). He also pays attention to the unique styles of various national schools of composition. Thus, his performances of the Concerto for Violin and Symphony Orchestra by

Karaev (Azerbaijan), works by Penderecki (Poland), Sitsky (Australia) have become popular. The violinist's mastery is reflected in his reinterpretation of the most complex intonation and rhythmic foundations of academic music. He is fluent in the technical arsenal that meets the needs of the era and directs him to show images and reveal ideas that reflect the contradictions of life and the world with its diversity and unpredictability.

The performer conveys in relief the genre and style feature inherent in certain themes, sections, and parts of the work. He gives a vivid interpretation of lyrical, dramatic, dynamic images. However, his talent is most strongly realized in showing a wide palette of shades of expression. This is due to the performing virtuosity, the nature of phrasing, and the specificity of Krysa's instrumental diction. An example of the above is a large-scale cyclic composition by Schnittke (Sonata No. 1 for violin and chamber orchestra).

This tendency is reflected in Pivnenko's concert activity. She possesses an impressive range of performance techniques and shows different facets of her talent as a musician skilled at creating vivid sonic imagery. Her playing can convey tenderness, passion, a high degree of emotion, and rationality. The palette of epochal and national styles that Pivnenko refers to is significant: from works of Baroque, Classicism, Romanticism to the unique concepts of Skorykand Silvestrov. One of the aspects of the uniqueness of Pivnenko's performance practice is the art of dynamic waves. They can be of different scales, but the violinist turns each of them into a micro-plot of the composition. This determines the high level of professionalism, creativity, and individuality of her artistic style.

These features of her playing are most evident in "Melody" and "Carpathian Rhapsody" by Skoryk. The interpretation of Pivnenko's interpretation is also distinguished by the speed of comparing various, sometimes opposite, figurative and emotional states. It is worth paying attention to the artist's skill not only to convey the material that takes on the mission of a call, but also to delve into the mood of contemplation, meditation, and sophisticated lyrics. The violinist reflects in relief the characteristic features of the genre nature of the intonation and rhythmic material of the composition. During its interpretation, listeners have the opportunity to imagine the spiritual, artistic, and ethnic code of the original source, which is encoded in the synthesis of the melodic motif, the system of accentuation and tempo of the game. Pivnenko's performance style becomes original due to the fact that her performances turn into a theatrical performance. This is facilitated by the atmosphere of live dialogue – communication of instrumental timbres (in this case, violin,

and piano). All the above aspects of Pivnenko's approach to concert performance practice are reflected in Sonata No. 1, "Carpathian Rhapsody" by Skoryk.

The extraordinary level of the performer's skill is underlined by her ability to radically transform images and create an unexpected "narrative break", which serves as a sign of a sharp change in the mood, situation, and nature of the musical picture. Similar features of interpretation can be traced in Skoryk's play Elegy, as well as in his Carpathian Rhapsody. There is also such a touch of Pivnenko's performing style as the skill of fading. Pivnenko's performance style is also reflected in her mastery of fading out both a longer musical thought and its individual parts. This principle allows not only to concentrate the audience's attention on the concept of the work, but also to motivate them to reflect on the music that sounds on stage.

It was vividly demonstrated in Silvestrov's play Melody of Moments Dedication to Bach. The violinist is a highly professional master when it comes to transmitting a broad chant melody in a quiet sound environment. Pivnenko presents the palette of her shades in relief in the play "Song without Words", which composer Silvestrov dedicated to her. The semantic and artistic significance of both motifs and individual sounds is reflected in the interpretation of the material of the play "The Touch of an Angel" by Yevhen Stankovych. The artist demonstrates perfect mastery of the performance technique in the piece "Allegro" by Yuri Maitus, where high-speed passages convey the characteristic sound of folk instrumental playing. Its original flavour is concentrated in the intonations of the minor scale, with the raised fourth degree. A similar picture can be traced in a composition by Kolodub ("Etude in the Moldavian Style"). This work combines almost all the key features of Pivnenko's performing handwriting listed above. Finally, a number of features typical of the cantilena in the Romanticism tradition are conveyed by the violinist in the piece "Romance" by Glière.

A representative of harpsichord school in Ukraine, Zhukova fulfils the mission of preserving and disseminating the traditions of the masters of old: French harpsichordists (Dacan, Rameau, Couperin), representatives of the Western European avant-garde of the early last century (Poulenc), and contemporary composers. Her playing combines the principles of sound production inherent in the Rococo style and the complex fund of music of the 20th and 21st centuries. The performer demonstrates a relief play of harpsichord registers. The material entrusted by the composer to the upper part of the general range of the ancient representative of keyboard instruments sounds extremely expressive. The attitude of Zhukova to the demonstration of the characters of musical

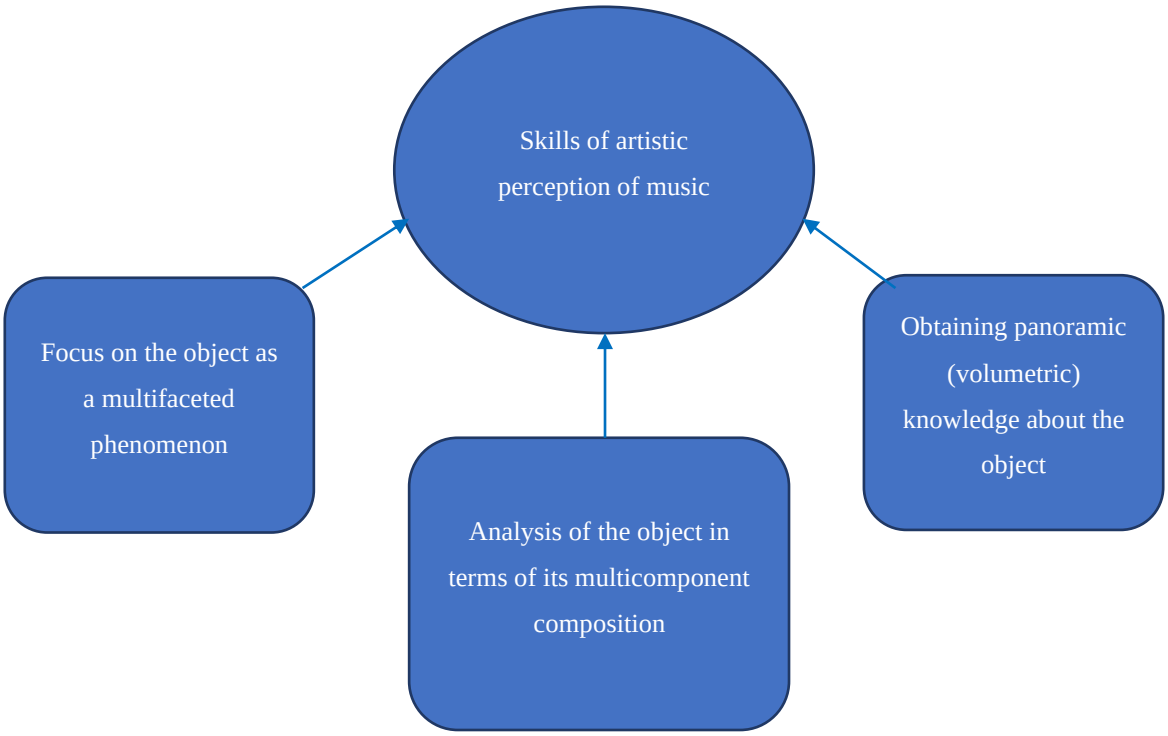
phrases is noteworthy. A flexible reflection of their content, their role in the context of the overall dramatic plan of the composition entitled “O Had I Jubal’s Lyre”, helps to create a vivid picture of the moods of the triumphant human spirit.

Thus, the key components of musical interpretation in the context of the work of prominent artistic representatives are a number of means of articulation and phrasing, an individual approach to creating a dramatic plan of the composition through the sequence of climaxes and the nature of dynamic shades, operating with ranges of registers and principles of sound production.

The materials of the musicological view of the concert performance practice of famous representatives of Ukrainian culture reveal the picture of the foundations for the formation of students’ analytical thinking. This makes it possible not only to gain knowledge about the unique, creative and innovative interpretation of musical compositions, but also to discover its main elements, attention to which serves as the foundation for creating a perfect interpretation.

Components of the formation of analytical thinking in professional performers as a holistic multifaceted phenomenon

Listening to interpretations of works from different centuries develops a number of valuable analytical thinking skills. They are interconnected and exist as a single system. Each of them has a special meaning, significance and function and is a continuation of the previous one. These encompass concentration and reflection, followed by conclusions about the artistic and performance styles, intonation and rhythmic character of the work, as well as its overall form and the way the material is developed (Graph 1).

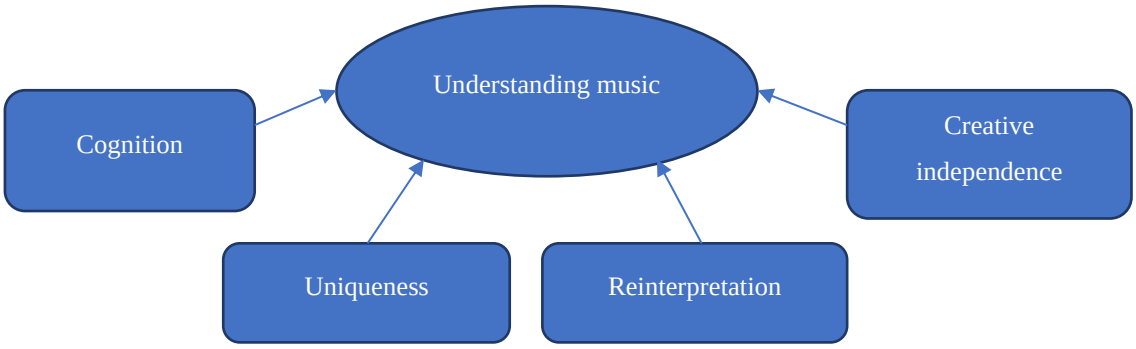


Graph 1. The mechanism of artistic perception.

Thus, in the process of listening to music, the student mentally experiences the development of the composition's material from beginning to end. This helps them to master the drama of the piece, to imagine the nature and logic of the sequence of sections that have different functional significance. A certain number of them serve as a thematic core. Some sections take on the mission of actively developing the materials of the thematic core. In their context, culminating waves and their peaks are formed. The sequence of such waves is determined by the logic of the gradual disclosure of the idea of the work. There are also sections whose significance is the completion of a musical narrative. In these sections, the material that concentrates the thematic core acquires a different quality of sound, reflecting the composer's new view of reality and the nature of its perception. It is necessary to learn and analyse all of the above in order to create the foundation for one's own unique interpretation of a composition.

Attentive listening to the interpretation of musical works opens up a wide arsenal of musical expressive means inherent in different periods of world history. Each of them is unique and requires a specific approach to performance. Audio cognition of music by world-famous composers helps to master the system of nuances of the intonation and rhythmic nature of the works, which in turn

helps the student to choose the best fingering option, to highlight the voices that carry important and vivid material in the overall context of the composition. Such a method of studying works serves as a navigator of the student's actions in the process of his or her own interpretation, and provides the possibility of the best distribution of energy, which ultimately makes his or her performance not only perfect in terms of technique, but also deeply artistic, brings aesthetic pleasure, and motivates for a multifaceted knowledge of the world and its various manifestations. The system of comprehension of works includes such components as knowledge of a wide range of achievements in the field of music performance, a focus on extraordinary, individual solutions in the context of performance practice of the past and present, the search for one's own concept of interpretation of works, "editing", which involves transforming and modernizing views on one's own performance and its renewal over a certain period, freedom, which reflects the feeling of happiness to create here and now, to improvise, through acquaintance with other cultures. Graph 2 illustrates the key components of music comprehension. They symbolize the mechanism of the performer's thinking system and involve intellectual activity, a unique approach to performing music, a qualitative transformation of its further interpretation in the context of interpretation, and autonomous views on the process of playing as creativity.



Graph 2. Key components of music comprehension.

By listening to other performers' interpretations of works, the student learns to concentrate on various aspects. The vectors of their attention are aimed at mastering a complex arsenal of technical means of playing, embracing the concept that the composer put into their work, and finding options for its transmission to 21st-century listeners. They try to decide on the general plan of the composition, ways to demonstrate its artistic idea, and to bring his or her own vision and original interpretation of the work. The experience of listening to masters' play gives the student the

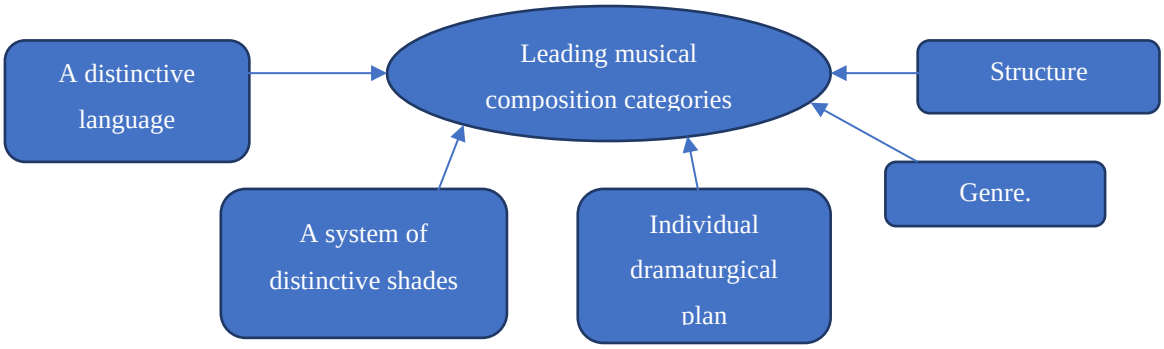
opportunity to create a special unique atmosphere for his or her own performance, to renew it every time, and thus to maintain the highest level of professionalism.

The study of the characteristic features of performing musical works becomes the foundation for a deep understanding of the ideas and images of compositions, and the peculiarities of their emotional content. It provides young performers with a roadmap for the development of a musical plot from beginning to end, which helps them to quickly imagine their own interpretation plan. While technical proficiency establishes the foundation for execution, a performer's emotional intelligence directly influences their interpretive depth. Performers with higher emotional intelligence demonstrate enhanced capacity to identify nuanced emotional content within compositions, resulting in more authentic and compelling interpretations. For instance, a performer with well-developed emotional intelligence may more intuitively grasp the subtle melancholy in Chopin's Nocturnes or the restrained passion in late Beethoven quartets, translating these emotional insights into more convincing performances. Consequently, pedagogical approaches that deliberately cultivate emotional intelligence alongside analytical skills may significantly enhance interpretive capabilities.

Familiarity with different interpretations of a single piece helps the student to choose their own independent, unique way of presenting it. The formation of analytical thinking through the analysis of interpretations of musical works in the process of training a specialist musician occurs due to the special attention that the student pays to a number of key components of performance activity. Among them are dynamic drama, a view of the sequence of different episodes and the degree of their contrast, the vividness of certain voices of texture, the volume of the form of the work and the nature of the tempo during its performance.

By listening to outstanding representatives of musical art play, the student is able to highlight the significance of all these components of interpretation. In particular, the future specialist discovers the peculiarities of the artistic styles of the era to which the work belongs. In this way, they begin to imagine the nature of tactile interaction with the instrument and the work of its executive apparatus during performance. The practice of audio cognition of masters' interpretations of masterpieces of world musical culture helps to promote the structure of the composition as a whole organism. This, in turn, makes it possible to understand the functional significance of its various episodes, which affects the specifics of their demonstration during the game.

Thus, the analysis of musical interpretations serves as the foundation for students' understanding of such large-scale categories of composition as its intonation and rhythmic composition, the peculiarity of using dynamic shades, the placement of climaxes of different levels, architectonics, means of developing the materials of the thematic core, and stylistic characteristics (Graph 3).



Graph 3. The main categories of composition.

Graph 3 shows the main categories of a piece of music. These include uniqueness (exclusivity) of language, panorama of dynamic shades, unique dramatic architecture, genre-style type, and compositional form.

According to a survey among students studying at music education institutions, the analysis of interpretation of works contributes to the formation of a number of conditions for the effective mastery of the performing discipline (Table 1). These include purposefulness, aesthetic perception of music in general and of a particular piece, immersion in the context of the style and mood of the era to which the piece belongs, deep knowledge of the theoretical foundations of musical composition, and interest in the history of world music culture.

Name of the aspect of analytical thinking	**The significance of the aspect in the context of musicians' practical activity**
Creating original options for broadcasting a composition	75%
Improving the sound quality of the piece as a whole and its individual elements	82%
Promoting music as a multifaceted phenomenon and reflecting its components	90%
Scientific knowledge of the specifics of a work, its individual components (analysis of a musical composition)	65%
The relationship between music and the socio-historical context in which it is created	57%

Table 1. Indicators of surveys among students on the formation of analytical thinking of professional performers.

For example, when asked whether listening to prominent personalities of world culture play has an impact on the student's perspective of their own interpretation of a work, 75% of respondents gave a positive answer. Similarly, 82% of the project participants responded to the question about the significance of this approach in the formation of high artistic taste. In their opinion, it provides an opportunity to pay attention to the deep professional, perfect performance of compositions and analyse the specifics of such sound. 90% of respondents answered in the affirmative to the question about the multifaceted disclosure of stylistic and epochal features inherent in a work through audio and video cognition of interpretations of masterpieces of world musical culture. 65% of respondents say that listening to interpretations of works prompted them to turn to a wide range of information sources dedicated to the analysis of musical forms, syntactic structures, and compositional techniques. 57% of the participants in this study emphasize the effectiveness of materials that highlight the historical context of music in the process of analysing the performance. This contributes to a panoramic vision of the artistic concept, its aesthetic foundations in the context of a certain spiritual, social, and cultural system.

The formation of analytical thinking in musicians encompasses emotional intelligence as a critical framework for interpretation. Emotional intelligence in musical contexts operates as an analytical tool through which performers systematically decode the affective intentions of compositions, evaluate emotional contrasts and progressions, and synthesize these elements into cohesive expressive choices. Survey results indicate that students who consciously develop this emotional-analytical capacity demonstrate greater interpretive flexibility across varied musical styles and more nuanced dynamic control. This dimension of analytical thinking enables performers to move beyond surface-level technical reproduction to engage with the deeper psychological architecture of musical works, critically assessing how harmonic progressions, rhythmic patterns, and melodic contours function as emotional signifiers within specific historical and cultural contexts.

As the above facts show, the formation of analytical thinking through the study of musical interpretations is a complex, holistic system. The process of mastering it involves attention to various spheres of not only musical art, but also human life in general. Its success lies in the student's acquisition of a set of knowledge about the various components of a work's performance and the history of music in general. This, in turn, ensures the highest level of interpretation. Its flexibility is due to the fact that over time, the nature of the performer's perception of the nature of a piece of music, as well as of the surrounding reality in general, may undergo certain changes.

This, in turn, will have a direct impact on the mood of the sound, the atmosphere that is formed in its context and enrich the interpretation of the composer's creative concept.

DISCUSSION

According to the results of the study, the process of forming analytical thinking through the analysis of musical interpretations is a multicomponent and at the same time holistic phenomenon. It concentrates the leading categories of musical works, the skills of their artistic perception, and the key components of music comprehension. It is also seen as a manifestation of not only cultural, but also social and ethnic contexts in society. According to Xiaobin (2024), it is one of the components of human thinking in general. Musical thinking has unique aspects. These are “musical language” and “musical logic”.

This study highlights the key components of these aspects and their importance in the process of forming professional staff. The study of approaches and methods of developing students' musical thinking is also becoming relevant. Among them, the principle of music internalization is gaining efficiency. Its universality lies in the fact that musical sound, and more broadly, intonation, is perceived not only from the point of view of musicology, but also pedagogy, psychology, and philosophy. As pointed out by Tetelea and Glebov (2016), the concept of “philosophy of sound” emerges, reflecting the idea of the highest manifestation of freedom.

It actively promotes the formation of artistic thinking in the process of practice and encourages students to find extraordinary solutions in the context of learning, and new formats of creative activity. In conformity with Tetelea (2020), the fact of their desire for self-realization and self-expression symbolizes creativity as an approach to mastering the profession. This is also confirmed in the study. The concepts proposed by Tetelea and Glebov (2016) were continued and developed in the work of Komenda et al. (2024). They highlight the importance of expanding the range of professional interests of young people in the process of forming the universal qualities of a creative personality. This is becoming a kind of trend in world pedagogical practice and causes certain changes in the socio-cultural climate of the 21st century. In their context, such categories as “musician-master” and “musician-creator” emerge, which concentrate composing, performing, musicology, pedagogical and public spheres of activity.

According to Siao (2021), the foundation for the successful formation of analytical thinking in particular and artistic thinking in general is the cultural consciousness of students. It activates the

development of motivation for creative self-realization, readiness to be creative in the process of performance, knowledge of the basics of musical and instrumental disciplines, skills of dialogue with the audience and self-presentation as a consequence of self-perception. These theses resonate with the ideas of the study, which highlights many components of the phenomenon called "analytical thinking" in the context of interpretation. Among them, Yaroshenko (2007) also names the accumulation, assimilation, and processing of the student's acquired system of knowledge regarding facts, phenomena, and patterns of musical language.

In this way, the trilogy "student – musical work – teacher" is built, which also involves interdisciplinary connections, creative organization of the educational process, and attention to the individual qualities of the student's personality. Both functions of artistic, in particular, analytical thinking of the future professional performer are revealed in a deep synthesis. This is his emotional reaction to the expressiveness of intonation (sensory-concrete categories) and comprehension of the avenues of organization of various sound structures (abstract-logical categories).

The strategy of presenting the creative process as a complex object helps students to generate original musical ideas and to objectively evaluate their own performance. According to Héroux (2018), it is the musician, his or her knowledge, artistic and spiritual values, the piece and its style, the interpretation technique, and external conditions that are related to the timing of the performance and the expectations of the audience. All of these are accompanied by a number of tools to create an atmosphere during the performance. These include reflection, extra-musical phenomena, emotions, body reactions, and intuition. The presence of a rational and creative approach to the processes of researching the peculiarities of the formation of students' musical thinking also contributes to the emergence of an effective methodology for teaching them. This fact is stated by Nagorna (2018). Zaretdinov (2020) emphasizes the importance of monitoring the psychological state of students in the process of mastering the basics of performance skills. Creating a learning atmosphere that motivates students to be responsible and fosters conditions for creative interaction between students is a progressive step towards improving the educational system and serves as the foundation for the successful formation of analytical thinking of future professionals.

Such ideas fully coincide with the opinion of the authors of this study, since they consider the process of forming students' analytical thinking as a multicomponent phenomenon. Its components are deeply interconnected and are of great importance in the context of interpretation. Wen (2023)

advocates the development of an interactive online music education course. According to the results of the study, it has a positive impact on the creative thinking of future performers. This approach certainly enriches the system of knowledge and skills of students, including in the field of music performance.

According to the authors of the study, this is also facilitated by a wide range of design thinking, the concept of which was developed by scientists Brenner and Uebernickel (2016). It is in demand in the theory and practice of using innovative technologies, and managing information sources in various fields, including engineering, management, and media. This principle can be applied by music performers as one of the methods of specifying the roadmap of their analytical thinking. It is transformed into a new quality when musicianship becomes improvisation. It creates a unique, unforeseen context that goes beyond the limits of fixed material and its completeness. In such cases, according to Schulte et al. (2019), performers begin a creative collaboration with each other. A similar approach can be seen in the interaction between music teachers and their students.

The concept of improvisation, from the point of view of the authors of the study, is also one of the key categories of artistic thinking, in particular, the analysis of performance processes. The space for its implementation is created in the musical culture of the United States of America and Europe. According to van der Schyff (2019), performers of different nationalities and cultural traditions, including not only musicians but also people of other professions, form unique ensembles and creative associations that promote improvisation in the style of “free jazz”. This is accompanied by the development of improvised music scenes, where a new approach to sound, melody, and composition in general is manifested.

The development of analytical thinking through improvisational practices represents a dynamic counterpart to the study of fixed interpretations. While interpretation of established works cultivates analytical skills through deliberate examination, improvisation demands real-time analytical processing that uniquely strengthens cognitive flexibility and instantaneous decision-making. When musicians improvise, they engage in simultaneous analysis of harmonic progressions, rhythmic possibilities, melodic contours, and stylistic conventions while actively responding to these elements. This concurrent analytical-creative process demands heightened awareness of musical structures and their potential manipulations, developing a form of embodied analysis where theoretical understanding is immediately applied and tested. Moreover, improvisation cultivates analytical thinking that extends beyond isolated musical components to

encompass holistic awareness of musical communication requiring musicians to analyze audience responses, collaborative cues from fellow performers, and the evolving emotional trajectory of a performance.

Thus, the boundaries of the phenomena of "interpretation" and "analytical thinking of the performer" are expanded by the actions of a deeply creative principle that controls the process of creating a sound fabric. Optimization of the formation of analytical thinking through the analysis of interpretations of musical works is also facilitated by finding ways to rethink the role of purposeful listening to the playing of prominent representatives of world musical culture. In particular, Volioti and Williamon (2024) emphasize the importance of expanding the material base, curriculum learning practices and the concept of the creative process when performing classical music and renewing the teacher-student dialogue. According to McAuley et al. (2021), the relevance of extra-musical associations in the narrative perception of compositional material is of great importance. Cecchetti et al. (2023) draw attention to the individual components of the musical language, the analysis of which, when listening to the interpretation of works, helps to present the overall picture of the compositions holistically and vividly. In this case, it concerns musical rhythms. A comprehensive approach to analysing the key components of a composition is advocated by Ünlü and Dinç (2024). On the example of Chopin's music, they study the special influence of such elements of his language as melody, chord system, and rhythm on the nature of interpretation. They are distinguished by their uniqueness, which determines the recognizability of the style of the classical Polish national music.

Such elements of performance as inter-sensory interactions within the framework of "artist – audience" and various practices of participation of professional musicians and listeners in the process of creating a live sound atmosphere at a concert are also gaining importance. These factors activate the public's interest in the perception of further musical actions, causes a certain resonance and expectations from the activities of musicians on stage (Martin and Nielsen, 2024). de Morais (2015) suggests the use of a functional analysis of the components of mixed electroacoustic music. The principle of listening to its materials in the form of a recording becomes a way of obtaining information that contributes to the preparation of a complete version of the performance.

After that, the musician can more effectively operate with electroacoustic sounds during a live performance. The study of mechanisms for adapting the traditional version of a concert performance to a digital format is gaining relevance. According to Igric (2024), the creative

functions of software for educating the audience in the 21st century are able to ensure the participation of its representatives in the interpretation process. This motivates them not only to listen to highly artistic music, but also to actively participate in the creation of its content. This topic is continued in the publication by Krause et al. (2024). The scientists raise the issue of "subjective listening experience". It not only reflects the results of meaningful listening to musical works, but also the process of individual brain activity, in terms of thinking and processing of the individual's own thoughts and feelings.

The practice of listening to interpretations of works of different times becomes the foundation for the emergence of new research approaches in the field of musicology. Among them, musical phenomenology and musical psychology become known, thanks to which the concepts of "sound space" and "acoustic listening" gain relevance. They become part of the composition, just like the timbral material itself. Their changes can become the basis for updating the listeners' sound perception (Holbrook, 2019). Moruzzi (2020) proposes a theory of the music scene. It takes on the mission of describing the ontology of musical works, gives fundamental importance to the performative dimension, and promotes active collaboration between musical and philosophical disciplines. However, all of these works focus mainly on one of the issues of the phenomenon of analytical thinking through listening to interpretations of musical works. The present study advocates a view of it as a complex, holistic system of artistic perception and creative activity that reflects it.

CONCLUSION

As a result of the study of the processes of forming analytical thinking on the basis of listening to the interpretation of musical works by prominent representatives of musical art in the 20th and 21st centuries (Horowitz, Yeshchenko, Filenko, Krysa, Pivnenko, Zhukova) the leading components of the system were revealed. These include the skills of artistic perception of music, the system of comprehension of works and the components of musical composition, which are of key importance in the context of performers' thinking. It has become known that the skills (mechanism) of artistic perception of music involve the presence of such elements as the student's focus on a creative object, analysis of this object, and gaining knowledge of its key components.

It is revealed that the system of comprehension of works contains a number of elements such as cognitive skills in terms of their assimilation, uniqueness of own interpretation in the process of

playing, renewal of the sound character in general, creative independence of the performer as a reflection of his/her professional growth. The main categories of a musical work, attention to which on the part of the performer can ensure the highest level of interpretation, are an original musical language, a system of dynamic shades, an individual dramatic plan, genre, and composition structure are of particular importance.

According to 75% of the respondents, the student's perspective of his/her own interpretation of a piece is based on listening to the performance of prominent personalities of world culture. The role of this approach in the formation of high artistic taste is also significant, according to 82% of the students who took the survey. 90% of the respondents emphasize the special contribution of the multifaceted disclosure of the stylistic and epochal features inherent in a piece to the preparation of a concert version of a work. The importance of listening to interpretations of works has been established, as it encourages students to turn to a wide range of information sources devoted to the analysis of musical forms, syntactic structures, and compositional techniques. This view is shared by 65% of respondents. According to 57% of students, an in-depth acquaintance with the video collection broadcasting the concert performance practice of musicians helps to highlight the historical context within which the music was created.

The key components of musical interpretation in the context of the work of prominent representatives of contemporary art were highlighted. They are a panorama of means of articulation and phrasing, an original approach to creating a dramatic plan of a composition through the sequence of climaxes and the nature of dynamic shades, operating with the colours of registers and the principles of sound production. The experience of listening to representatives of musical culture from different countries, eras, and stylistic trends and its detailed study serves as the foundation for the formation of musicians of the highest level, capable of leaving a bright page in the context of world art. This fact determines the practical significance of the study. It also contains a recommendation for the scientific development of certain aspects of the interpretation of works, the search for a connection with the historical conditions of their emergence, the updating of interpretation over time and existence at the moment. The limitations of the study are due to the fact that only 100 people were interviewed and the total number of questions. However, the questions concentrate the most important aspects of the performance activities of artists and the formation of analytical thinking of future specialists.

REFERENCES

Brenner, W., Uebernickel, F. (2016). *Design thinking for innovation: Research and practice* (pp. 1-237). Cham: Springer.

Burska, O. P. (2005). *Methodological bases of development of students' musical and performing thinking in the process of piano training* (pp. 1-220). Kyiv: Dragomanov Ukrainian State University.

Cecchetti, G., Tomasini, C. A., Herff, S. A., Rohrmeier, M. A. (2023). "Interpreting rhythm as parsing: Syntactic-processing operations predict the migration of visual flashes as perceived during listening to musical rhythms". *Cognitive Science*, 47(12): e13389.

de Araújo, R. C., Ferronato, R. S., Veloso, F. D. D. (2024). "Metacognition in musical practices: Two studies with beginner and expert Brazilian musicians". *Frontiers in Psychology*, 15: 1331988.

de Morais, R. G. (2015). "Listening and analysis of mixed electroacoustic music as tools for interpretation's construction". *International Journal of Music and Performing Arts*, 3(2): 7-18.

Héroux, I. (2018). "Creative processes in the shaping of a musical interpretation: A study of nine professional musicians". *Frontiers in Psychology*, 9: 665.

Holbrook, U. A. S. (2019). "Sound objects and spatial morphologies". *Organised Sound*, 24(1): 20-29.

Hrinchenko, T. D., Yakymchuk, O. M., Vereshchagina-Bilyavska, O. Y., Burska, O. P., Liva, N. V. (2020). "Hermeneutic analysis as a basis of forming a musician's artistic experience". *Option*, 36(27): 281-300.

Igric, B. (2024). "Education of audience in the digital space – Post-COVID musical educational strategy". *Science and Security*, 4(4): 392-399.

Komenda, O., Kysliak, B., Marach, O., Moskvych, O., Rehulich, I. (2024). "The structural and activity method of studying the universal creative personality (on the example of musical culture)". *Convergences – Journal of Research and Arts Education*, 17(33): 201-213.

Krause, A. E., Pardon, M., Hoang, M., Lucano, R. (2024). "Listen up: A case study examination of focused listening". *Musical Science*, 28(2): 264-272.

Martin, R., Nielsen, N. (2024). "Enacting musical aesthetics: The embodied experience of live music". *Music & Science*, 253918.

McAuley, J. D., Wong, P. C. M., Bellaiche, L., Margulis, E. H. (2021). "What drives narrative engagement with music?" *Music Perception*, 38(5): 509-521.

Merezhko, Y., Khodorovska, I. (2020). "Development of artistic mentality of novice singers at music and music theory classes". *Pedagogical Education: Theory and Practice*, 28(1): 302-310.

Moruzzi, C. (2020). "The assumptions behind musical stage theory: A reply to Letts: Discussion". *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 78(3): 362-366.

Mozgalova, N., Novosadova, A. (2023). "Motivation bases for the formation of students' polyphonic hearing in the process of piano training". *Baltic Journal of Legal and Social Sciences,* 3: 108-114.

Nagorna, G. (2018). "Theoretical and methodological foundations of a holistic process of musical research as a condition of development personality's musical thinking". *Bulletin of Taras Shevchenko National University of Kyiv. Series "Pedagogy"*, 1(7): 46-50.

Rudenko, N. I. (2022). "Raising public awareness in N. O. Yeshchenko's performance activity". *Problems of Interaction Between Arts Pedagogy and the Theory and Practice of Education,* 62(62): 124-140.

Schulte, C. M., Webster, P., Anttila, E., Lin, M.-C. (2019). "Free music improvisation: An ethnography of Brazilian improvisers". *International Journal of Education & the Arts*, 20(15): 1-23.

Siao, L. (2021). "Characteristic features of self-expression during preparation future teachers of musical art". *Educological Discourse*, 35(4): 196-209.

Tetelea, M. (2020). "Training of artistic skills of the music teacher". *Review of Artistic Education*, 20(1), 304-308.

Tetelea, M., Glebov, A. (2016). "Some aspects of developing musical thinking in the training of musical student". *Review of Artistic Education*, 11(1), 15-19.

Ünlü, L., Dinç, A. (2024). "An analysis of F. Chopin's music language in terms of melody, harmony and rhythm". *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 69(1), 165-179.

van der Schyff, D. (2019). "Improvisation, enaction & self-assessment". In: D.J. Elliott, M. Silverman, G.E. McPherson (Eds.), *The Oxford Handbook of Philosophical and Qualitative Assessment in Music Education* (pp. 318-345). Oxford: Oxford University Press.

Vereshchahina-Biliavska, O.Y., Mazur, I.V., Burska, O.P., Iskra, S.I., Teplova, O.Y. (2022). "Musical thinking problems". *Thinking Skills and Creativity*, 46, 101138.

Vereshchahina-Biliavska, O.Y., Mazur, I.V., Cherkashyna, O.V., Burska, O.P., Hrinchenko, T.D. (2023). "Semantic aspects of musical language". *Convergences – Journal of Research and Arts Education*, 16(32), 139-151.

Volioti, G., Williamon, A. (2024). "Nurturing the musical imagination: Listening to recordings for self-regulated and creative learning". In: G. Volioti, D.G. Barolsky (Eds.), *Recorded Music in Creative Practices: Mediation, Performance, Education* (pp. 157-175). London: Routledge.

Wen, M. (2023). "Interactive online classes in music education: The impact of online technologies on the level of creative thinking of students". *Current Psychology*, 43(15), 13619-13629.

Xiaobin, L. (2024). "Social conditions for the development of musical thinking". *Scientific Opinion*, 3, 49-53.

Yaroshenko, O.M. (2007). "Formation of musical thinking of the future teacher of music on employment on the basic musical tool (piano)". *Educational Dimension*, 18(2), 264-275.

Zaretdinov, K.Q. (2020). "Conditions for the formation of national-musical thinking of students in the activities of musical circles". *European Journal of Research and Reflection in Educational Sciences*, 8(5), 74-79.

EXTENDED ABSTRACT

Çalışma, müzik eserlerinin yorumlanması ve analizi yoluyla analitik düşüncenin geliştirilmesinin temel yönlerini ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Müzik eğitiminin temel bir bileşeni olan analitik düşünce, icracıların kompozisyonlarla daha derin bir düzeyde entelektüel ve sanatsal etkileşime girmesini sağlayarak anlamlı ve yenilikçi yorumlamaları teşvik eder. Bu araştırma, bu tür becerilerin geliştirilmesine katkıda bulunan bilişsel ve algısal süreçleri incelemiş ve müziğin anlaşılmasını ve ifadesini geliştirmedeki önemlerini vurgulamıştır. Analitik düşünce, müzik performansını basit bir teknik icra olmaktan çıkarıp derin entelektüel ve duygusal bir ifade biçimine dönüştüren kritik bir enstrüman olarak görülmektedir: bir dizi eklemleme ve ifade etme aracı, doruk noktalarının dizisi ve dinamik tonların doğası aracılığıyla kompozisyonun dramatik planını oluşturmaya yönelik bireysel bir yaklaşım, kayıt aralıkları ve ses üretimi ilkeleriyle çalışma. Bu yaklaşım, icracıların müzik eserlerini yalnızca notaların mekanik bir yeniden üretimi olarak değil, canlı, dinamik ve sürekli evrilen bir sanatsal ifade formu olarak algılamalarını sağlar.

Bu hedefe ulaşmak amacıyla çalışma, icracıların analitik uygulamaları hakkında veri toplamak için izleme ve anketlerin bir kombinasyonunu kullanmıştır. Bu yöntemler, yorumlama süreci için gerekli olan temel analitik unsurların tanımlanmasına ve sistemleştirilmesine olanak sağlamıştır. Araştırma, icracıların müzik eserlerine yaklaşımlarını analiz ederek düşünce süreçlerinin ve algısal becerilerin kompozisyonların daha kapsamlı bir şekilde anlaşılmasına nasıl katkıda bulunduğunu

aydınlatmayı amaçlamıştır. Metodoloji, müzikte analitik düşüncenin altında yatan mekanizmaların kapsamlı bir şekilde incelenmesini kolaylaştırmış, gelişimi ve uygulaması hakkında içgörüler sunmuştur. Araştırmada müzik performansının karmaşık doğasını anlamak için çok katmanlı bir inceleme süreci benimsenmiştir. Bu süreç, yalnızca nicel veri toplama ile sınırlı kalmayıp icracıların zihinsel süreçlerini, duygusal tepkilerini ve estetik tercihlerini derinlemesine anlamaya yönelik nitel araştırma yöntemlerini de içermektedir.

Çalışma ayrıca, müzik eserlerinin yorumlanmasında analitik düşüncenin tarihsel gelişimini de incelemiştir. Farklı müzik dönemlerinden ve kültürel geleneklerden gelen örnekler, analitik yaklaşımların zaman içindeki evrimini anlamaya yardımcı olmuştur. Bu tarihsel perspektif, analitik düşüncenin müzik yorumlamasındaki rolünün statik değil, dinamik ve sürekli değişen bir süreç olduğunu ortaya koymuştur. Farklı müzik türlerinden ve kültürel arka planlardan gelen icracıların analitik yaklaşımları karşılaştırılarak, düşünce süreçlerinin ortak ve ayırt edici yönleri daha net bir şekilde tespit edilmiştir.

Bulgular, analitik düşüncenin oluşumunun temelde sanatsal algı becerileri, müzik eserlerini anlama sistemi ve bestelerin yapısal ve üslup unsurlarıyla etkileşim kurma becerisiyle bağlantılı olduğunu ortaya koydu. Sanatsal algı, bir müzik nesnesine yoğun bir şekilde odaklanma, onu çok yönlü bir olgu olarak analiz etme, unsurları ve genel yapısı hakkında bütünsel bir anlayış kazanma becerilerini içerir. Bu süreç, icracıların bir müzik eserindeki anlam ve ifade katmanlarına karşı derin bir duyarlılık geliştirmesini gerektirir. Bu nedenle analitik düşünme, yüzeysel gözlemle sınırlı değildir ancak bir bestenin karakterini tanımlayan karmaşık ayrıntılara dalmayı gerektirir. Sanatsal algı, eserin tarihsel, kültürel ve estetik bağlamını derinlemesine anlamayı da kapsar. İcracılar, müziği yalnızca ses olarak değil, zengin bir kültürel ve entelektüel ifade biçimi olarak yorumlayabilirler. Bu çok katmanlı yaklaşım, icracılara eserin özündeki derin anlamları keşfetme ve bunları kendi yorumlarına yansıtma imkânı sağlar.

Çalışmada tanımlandığı gibi müzik eserlerini anlama sistemi, birkaç kritik bileşeni kapsar. Bunlara bilişsel katılım, yaratıcılık, benzersizlik ve yorumlayıcı yaklaşımları bağımsızlıkla yenileme yeteneği dahildir. İcracılar hem özgün hem de yenilikçi yorumlar üretmek için bu unsurları analizleriyle bütünleştirmelidir. Bilişsel katılımın rolü, icracıların kompozisyon hakkında bilgileri işlemesine ve sentezlemesine olanak tanıdığı ve bilgilendirilmiş yorumlayıcı seçimlere yol açtığı için özellikle hayati önem taşır. Öte yandan yaratıcı bağımsızlık, sanatçıların geleneksel yaklaşımların ötesine geçerek eserin özüne sadık kalırken kendi bireyselliklerini yansıtan yorumlar

üretmelerini sağlar. Bu süreç, icracıların müzik eserini yalnızca tarihsel bir belge olarak değil canlı ve sürekli yeniden yorumlanabilir bir sanat formu olarak görmelerini gerektirir.

Çalışma ayrıca analitik düşünceyi şekillendirmede belirli yapısal ve stil bileşenlerinin önemini vurguladı. Bunlara kompozisyonun orijinal dili, karakteristik nüansları, türü ve yapısal tasarımı dahildir. Bir icracının bu unsurlarla etkileşime girme yeteneği, yorumlarının derinliğini ve kalitesini belirler. İfade, telaffuz ve kompozisyonun dramatik yapısı gibi temel faktörler, ilgi çekici bir performans oluşturmada esastır. Doruk noktalarının dizisi, dinamik nüanslar ve kayıtların, ses üretim tekniklerinin kullanımı, izleyicilerle yankı uyandıran ve müzik eserinin özünü yakalayan bir yorum yaratmada rol oynar. Analitik yaklaşım, icracılara eserin yapısal özelliklerini derin bir şekilde anlamalarına ve bu anlayışı kendi yorumlarına yansıtmalarına olanak sağlar.

Analiz ayrıca öğrenciler arasında yüksek sanatsal standartları teşvik etmede yorumlamanın eğitim değerini vurguladı. Müzik eserlerini inceleyerek ve analiz ederek öğrenciler bir kompozisyonu tanımlayan stilistik ve tarihsel özellikleri tanıma becerisi kazanırlar. Bu süreç yalnızca müzik gelenekleri hakkındaki anlayışlarını zenginleştirmekle kalmaz, aynı zamanda eserlere çok yönlü bir bakış açısıyla yaklaşma becerilerini de geliştirir. Çalışma, yorumların analizine derinlemesine katılan öğrencilerin performansları içinde yaratıcı ifade fırsatlarını belirleme konusunda daha donanımlı olduklarını ve bunun da nihayetinde yüksek sanatsal zevk ve yorumlama becerilerinin geliştirilmesine yol açtığını buldu. Eğitimsel boyut, analitik düşüncenin yalnızca bir teknik beceri değil, aynı zamanda sanatsal özgüvenin ve yaratıcı özerkliğin geliştirilmesinde kritik bir araç olduğunu göstermiştir. Öğrenciler, müzik eserlerinin karmaşık yapılarını çözümledikçe, kendi yorumlama potansiyellerinin sınırlarını keşfetme fırsatı bulurlar. Bu süreç, onlara müziği salt bir yeniden üretim olarak değil, sürekli evrimleşen ve kişisel yoruma açık canlı bir sanat formu olarak görme imkânı sağlar.

Motivasyon, öğrenciler arasında analitik düşüncenin gelişiminde önemli bir faktör olarak ortaya çıktı. Çalışma, müzik formlarının, sözdizimsel yapıların, kompozisyon tekniklerinin ve tarihsel bağlamların analizleri gibi çok çeşitli bilgi kaynaklarını keşfetme konusunda güçlü bir dürtüye sahip öğrencilerin analitik düşüncede daha fazla yeterlilik gösterdiğini ortaya koydu. Bu motivasyon, öğrencileri kompozisyonlara merakla ve karmaşıklıklarını ortaya çıkarma arzusuyla yaklaşmaya teşvik ederek müziğe daha derin bir bağ kurmalarını sağlar. Müzik eserlerinin yaratıldığı tarihsel ve kültürel bağlamları inceleyerek öğrenciler, kompozisyonların ardındaki etkiler ve niyetler hakkında daha zengin bir anlayış geliştirirler. Motivasyonun analitik düşünce

üzerindeki etkisi, yalnızca bilişsel bir süreç değil, aynı zamanda duygusal ve entelektüel bir keşif yolculuğu olarak görülmektedir. Öğrenciler, müzik eserlerinin arka planını anladıkça, onlara karşı daha derin bir saygı ve bağlılık geliştirirler, bu da daha zengin ve duyarlı performanslara yol açar. Çalışma ayrıca, 20. ve 21. Yüzyılın önde gelen sanatçılarının müzikte analitik düşüncenin gelişimine katkılarını da araştırdı. Bu sanatçılar, anlamlı performanslar yaratmada artikülasyonun, ifadenin ve dramatik yapının önemini göstererek yorumlamaya yönelik yenilikçi yaklaşımlar sergilediler. Dinamik kontrastlar, kayıt varyasyonları ve ses üretim tekniklerinin kullanımı, bir kompozisyonun çerçevesi içinde yaratıcılık ve bireysellik potansiyelini göstererek istekli icracılar için bir model görevi görür. Bu yaklaşımları analiz etme ve içselleştirme yeteneği, öğrencilerin kendi yorumlama becerilerini geliştirmelerine ve bu etkili figürlerin başarılarından ilham almalarına olanak tanır. Çağdaş sanatçıların yaklaşımları, müzik yorumlamasını statik bir yeniden üretim olmaktan çıkarıp sürekli evrimleşen kişisel yoruma açık bir sanat formu haline getirir. Bu yaklaşım, icracılara eserlerin özündeki gizli potansiyelleri keşfetme ve bunları kendi bireysel ifade biçimleriyle bütünleştirme fırsatı sağlar.

Sonuç olarak çalışma, yorumlayıcı becerilerin oluşumunda analitik düşüncenin ayrılmaz rolünün altını çiziyor. Müzik eserlerinin sanatsal, yapısal ve tarihsel boyutlarıyla etkileşime girerek icracılar, entelektüel titizliği yaratıcı ifadeyle birleştiren kapsamlı bir yorumlama yaklaşımı geliştiriyorlar. Bulgular, analitik düşüncenin müzik eğitimindeki dönüştürücü potansiyelini vurgulayarak eğitimciler ve öğrenciler için değerli içgörüler sunuyor. Müzik yorumlamasında yer alan bileşenler ve süreçler hakkında daha derin bir anlayışla icracılar yaratıcılığın ve sanatçılığın yeni boyutlarını açığa çıkarabilir ve müzik performansının dinamik ve entelektüel olarak zenginleştirici bir disiplin evrimine katkıda bulunabilirler. Bu çalışma, analitik düşüncenin müzik yorumlamasında yalnızca bir araç değil, aynı zamanda sanatsal ifadenin temel bir bileşeni olduğunu güçlü bir şekilde ortaya koymaktadır.

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 : 14.10.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 18.11.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2024
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1561980
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, Ahmet[1]

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; Brahms, 2022: 12). Bu değişimin kamusal söyleme hâkim olan mezenformasyonun[2] 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 başvurulan 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 gerçekle 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 Kloeppel ile 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 yararlanılan bir disiplinlerarası bakış açısı üzerinden gerçekleştirilen bu çalışma, "Rituals of Power" albümünün post-truth çağla 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 araştırmada 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

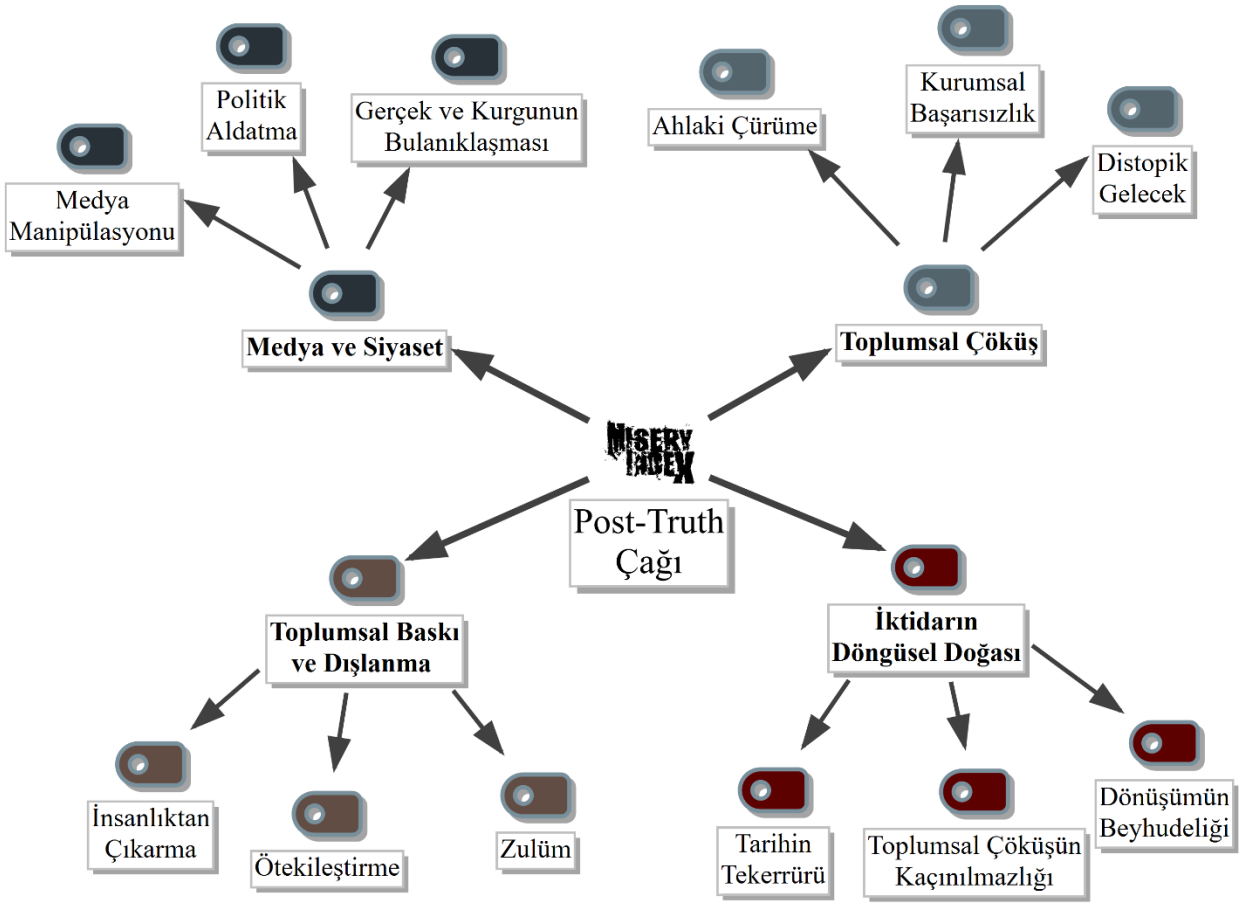
Misery Index grubunun "Rituals of Power" albümünde inşa edilen post-truth olgusuna ilişkin derin ve karmaşık anlamların açığa çıkarılmasına odaklanılan bu araştırmada, niteliksel içerik çözümlemesi yaklaşımı benimsenmektedir. Bu noktada nitel verilerin anlamının sistematik bir şekilde tanımlanabilmesi 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 sözleri[3], 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 düşünümselliği 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, akranları 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, dezenformasyon[4] 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 kültü) dizesi, politik aldatmanın yaygınlaşarak kültleşmiş 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 balonlarının[5] 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 sıkışıp 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 bulunulmaktadır. 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 sımsıkı sarılmaya çağırmaktadır.

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 bulunulmaktadır: *"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 çözülmelere 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 verdiğine 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 yararlanılan 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 bulunulmaktadır: *"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 öneminin 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 çağırmaktadır.

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 yapılara 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 hikâyeyle 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 bulunulmaktadır.

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 bulunulmaktadır.

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 bulunulmaktadır. 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 aktarılarak 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 bulunulmaktadır. "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 valsi / 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 göründüğü 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 hapsolduğunu 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 yapıcılar 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.202 4.1

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/nfw 006

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/10.1177/00221 67819849971

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/su 11072120

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

Lytle, 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

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

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, cyclicality of the dynamics. *Ekonomìčna Teorìâ*, 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., & Roditakis, 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_birthed_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/10.1080/21670811.2017.1360 143

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., & Bakırlıoğlu, 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.

YEGAH

Musicology Journal

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 yasasının kriterlerini sağlamış bir dergidir.

Dergimiz, ihtiyaçlar doğrultusunda 2023 yılı itibarı ile, Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarında olmak üzere, yılda dört kez yayın yapmaya başlamıştır.

Makalelerimizin öncelikle iThenticate raporları tarafımızca alınmakta olup, benzerlik oranları azami %20 ile sınırlandırılmıştır. Bu sınırın üzerinde olan makaleler kabul edilmemektedir. Sınırın altında kalan makaleler, öncelikle sekreterya tarafından evrak kontrolünden geçer, sonrasında, yazım editörü yazım ve imla kurallarını inceler, sonrasında 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 yayın aşamasına alınır.

Ekibimiz, dergimiz varlığını sürdürdüğü süre zarfında ve birikimlerimiz doğrultusunda önemli indekslerde taranmaya başlamış ve halen TRDizin için gerekli şartları sağlamak adına hassasiyet ile çalışmalarını sürdürmektedir.

2021 yılı itibarı ile Doi başvurumuz kabul görmüş olup, yüksek lisans, doktora mezuniyeti ve doçentlik başvurularında yazılmış olan tüm araştırma makalelerinin Doi atamaları yapılmaktadır.

Yegah; Sadece çevrim içi bir e-dergi niteliğinde olduğundan, basım zorunluğu olmayıp, yayımcı TOLGA KARACA, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü tarafından verilen resmi izin ile derginin yayınlarını sürdürmektedir.

e-issn
2792-0178

Volume VIII - Issue 1
March / 2025
Tokat / Türkiye